



W poszukiwaniu tytusologii

Redakcja:

Marek Jeziński i Marcin Lisiecki

Toruń 2023

Seria antologii tematycznych Avantu
Tom *W poszukiwaniu tytusologii*

<https://journal.avant.edu.pl/index.php/en/tytus>

Wydawca serii: Projekt Avant

Współwydawca tomu: Instytut Filozofii
Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Adres redakcji:
pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4, pok. 203
20-031 Lublin

Teksty objęte są licencją CC BY-NC-ND

Liczba stron: 155

Projekt okładki (z wykorzystaniem motywu
graficznego z komiksów Henryka Chmielewskiego):
Karolina Polasik



DOI 10.26913/ava42023ant

ISBN 978-83-969444-0-5

Spis treści

1. Marek Jeziński, Marcin Lisiecki: *Dlaczego Tytus zachwył w nas wzbudza? O głównych problemach współczesnej tytusologii*

2. Małgorzata Lisowska-Magdziarz: *Gdyby Greimas czytał „Tytusa”*

3. Marek Jeziński: *„Zastęp, baczność!” Władza i przywództwo w komiksach serii „Tytus, Romek i A'Tomek” Henryka Jerzego Chmielewskiego*

4. Wiesław Waławczyk: *Dziennikarstwo skomiksowane. Uwagi nad XVI. księgą „Tytusa, Romka i A'Tomka” Henryka J. Chmielewskiego*

5. Wojciech Kajtoch: *Tytus naukowcem albo rozważania o tym, czy Papcio Chmiel zajmował się nauką fantastyczną?*

6. Marcin Lisiecki: *„Ocknij się! Banany przywieźli!”. Motywy i typy snów w twórczości komiksowej Henryka J. Chmielewskiego*

7. Jerzy Biniewicz: *Obraz historii Polski (1818-1918) w komiksie Henryka Jerzego Chmielewskiego*

8. *Wywiad z Bartkiem Chacińskim*



W poszukiwaniu tytusologii
ISBN 978-83-969444-0-5, Antologie AVANT
<https://doi.org/10.26913/ava3202305>



Dlaczego Tytus zachwył w nas wzbudza? O głównych problemach współczesnej tytusologii

Marek Jeziński 
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
jezmar@umk.pl

Marcin Lisiecki 
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
marlis@umk.pl

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

1. Wprowadzenie

Niniejszy tom specjalny „Avantu” poświęcamy twórczości komiksowej Henryka Jerzego Chmielewskiego, nazywanego Papciem Chmielem (także Dziadkiem Chmielem) oraz głównym postaciom serii komiksów „Tytus, Romek i A'Tomek” (dalej: „TRiA”). Wydawana od 1966 roku w formie osobnych albumów seria liczy 31 ksiąg, stając się najdłużej wydawanym w Polsce cyklem, który zajął poczesne miejsce w historii polskiego komiksu¹. Początkowo przygody Tytusa jawiły się jako wejście w krainę wyobraźni dziecięcej (księgi III-XVIII), z czasem jednak Chmielewski przeszedł do doraźnych komentarzy na temat zmieniającej się polskiej rzeczywistości (od Księgi XX). Zmiana ta nastąpiła w momencie transformacji systemowej w Polsce. Przełom 1989/1990 to okres, w którym „Tytusy” zaczęły być wznawiane przez autora w unowocześnionej szacie graficznej (część książeczek narysowano na nowo) i zmienionej formie fabularnej: pojawiły się nowe rysunki, przearanżowano część starszych, dodano wypowiedzi bohaterów. W tym okresie Chmielewski nie wydawał książeczek z nowymi przygodami Tytusa; te zaczęły się pojawiać od 1992 roku, a autor zaczął opisywać w nich zmiany zachodzące w Polsce. Po przełomie politycznym 1989/1990 magiczne i osadzone w wyobraźni wątki zestawione zostały z tym, co w aktualnej polskiej rzeczywistości społecznej wydawało się Papciowi zajmujące, a często – niepokojące lub wymagające interwencji. Tytus zatem stał się członkiem afiliowanego przy NATO oddziału wojskowego, walczył z handlarzami narkotyków, rysował graffiti, mistrzowsko

¹ Szerzej na temat teorii komiksu i jego kulturowych kontekstów zob. Czaja i Traczyk (2016); Gąsowski (2016); Cackowska i Dymel-Trzebiatowska, Szyłak (2017); Traczyk (2021).

jeździł na desce, zwalczał bądź to chuliganów na meczach piłkarskich, bądź to gangi przestępcze, czy też intensywnie poznawał internet.

Niezależnie od okresu historycznego, historie zawarte w albumach o Tytusie opowiadają o tym, jak w świecie ludzi funkcjonuje osoba o statusie ontologicznym innym niż ludzki. Tytus nie jest bowiem człowiekiem, ale istotą o nie do końca zdefiniowanej tożsamości: uznajemy go za szympansa, choć zawsze przejawia cechy ludzkie i zachowuje się jak człowiek, stając się istotnym elementem grupy społecznej tworzonej przez szkolno-podwórkową grupę towarzyską. Zastanówmy się więc, dlaczego to właśnie Tytus – jako szympansczłowiek – stał się dominującym bohaterem, o którym mówimy w analizowanej serii komiksów? Warto tu wskazać na dwie interpretacje w podejściu do Tytusa i dwa główne problemy, z którymi mamy do czynienia w tej komiksowej serii. Atrakcyjność postaci pojawia się jako konsekwencja, po pierwsze, niedookreślonego, czyli liminalnego statusu Tytusa, a po drugie, odniesień kulturowych i literackich w książeczkach Chmielewskiego. Kreacja bohatera i świata przedstawionego przez autora rodzi jednak pewne problemy. W trakcie czytania cały cykl komiksów widzimy jako te, które do pewnego stopnia deformują świat zabawy, przedstawiany w książeczkach. Te podstawowe problemy to, z jednej strony, mizoginiczny męski świat wykreowany w „TRiA”, oraz z drugiej, niemotywowane niczym kolonialne spojrzenie na re-lacje geopolityczne.

2. Komiksowa przygoda Henryka J. Chmielewskiego

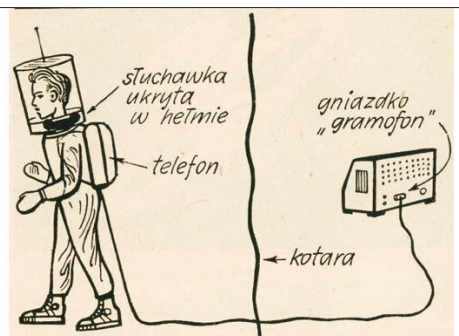
Charakteryzując stan wiedzy o polskim komiksie, Jerzy Szyłak przyznał, że wiele kwestii zostało zapomnianych, a równie wiele pamiętanych jest w niewłaściwy sposób (Szyłak, 2017, s. 148). Trudno nie przyznać racji owej konstatacji, jednakże powoli zaczynają znikać białe plamy i coraz więcej wiemy o twórcach i pracach, jakie powstały pod koniec XIX wieku oraz w pierwszej połowie wieku XX (Rusek, 2011; Rusek, 2018). W tym kontekście szczególnie miejsce zajmują współczesne opracowania oraz wznowienia popularnych serii komiksowych, które przybliżają ich specyfikę i przypominają o zapomnianych już polskich autorach (Rusek, 2013a; Rusek, 2013b; Rusek, 2014; Rusek, 2016). Warto wspomnieć chociażby o ukazującym się w 1919 roku w czasopiśmie „Szczutek. Czasopismo satyryczno-polityczne” komiksie *Ogniem i mieczem, czyli o przygodach szalonego Grzesia*, autorstwa Kamila Mackiewicza (rysunki) i Stanisława Wasylewskiego (teksty), o wydawanych w latach 1932-1939 w gazecie „Siedem groszy” *Przygodach bezrobotnego Froncka* Franciszka Struzika, czy o czterech księgach przygód Koziółka Matołka, z lat 1933-1934, a stworzonych przez Kornela Makuszyńskiego (teksty) i Mariana Walentynowicza (rysunki). Na podstawie zachowanych materiałów przyznać należy, że pierwsze komiksy – niezależnie od tego, czy będziemy je nazywać „seriami obrazowymi” (patrz: Pstrągowski, 2013), a nie komiksami w pełnym tego słowa znaczeniu – wskazać możemy na ich dwie cechy charakterystyczne. Po pierw-

sze, wspomnieć wypada o miejscach ich publikowania, czyli prasie, a dokładniej lokalnych gazetach lub (i) czasopismach. Wyjątkiem była wspomniana seria o przygodach Koziołka Matołka, ukazująca się w formie książkowej. Na podstawie tytułów i częstotliwości wydań sądzić należy, że prasowe komiksy były wówczas niezwykle popularne. I po drugie, wyróżniały się one prostymi „historyjkami” podejmującymi tematy obyczajowe, żartobliwe, ale także propagandowe i moralizatorskie. Nierzadko nawiązywały one, zarówno w doborze, jak i w typach „osobowościowych” ich bohaterów czy fabule opowiadań, do literatury sowizdrzalskiej.

Włączenie twórczości Henryka J. Chmielewskiego w dzieje polskiego komiksu wydaje się oczywiste. Jednakże jest to dość kłopotliwa oczywistość, gdyż z jednej strony jest on kojarzony przede wszystkim z serią przygód Tytusa, Romka i A'Tomka, a z drugiej, relatywnie rzadko pojawia się on w opracowaniach dotyczących komiksu w Polsce. Wyjaśniając tę sytuację, przyznać należy, że publikowana od 1957 roku seria „TRiA” zdominowała twórczość komiksową Chmielewskiego, a przede wszystkim usunęła w cień jego inne prace i współczesną pamięć o nich. Możemy nad tym ubolewać, gdyż jego twórczość jest ściśle związana z historią powojennego oraz współczesnego komiksu w Polsce. Gwoli przypomnienia, komiksowa przygoda Chmielewskiego zaczęła się wraz z wznowieniem przerysowania zagranicznej serii *Sierżant King z Królewskiej Konnicy. Powieść rysunkowa według Zane Grey'a*. Wersja Chmielewskiego zaczęła się ukazywać w 1947 roku w czasopiśmie „Świat Przygód”. Ujmując ten temat chronologicznie, warto dodać, że w tym samym roku i czasopiśmie pojawił się jego pierwszy autorski komiks o przygodach dwójki bohaterów: Felusia Szczudełko i Jędrka Sadelko (1947-1948) (Rusek, 2015/2016, s. 19). Stworzył on także kilka krótkich komiksów wydawanych na łamach „Świata Młodych” oraz serię o Barbarce Figlarce (1949) w „Świecie Przygód”. Pomijając incydentalne „historyjki” oraz poczynający się cykl o przygodach Tytusa, Romka i A'Tomka, w latach 50. w „Świecie Młodych” pojawiły się następujące serie: *Witek Sprytek i As* (1955-1957), *Cyrk Bum! Tarara* (1957), *Lis Chytrusek* (1957-1958) i *Druh Ogórek* (1959). Lata 60. przyniosły rozszerzenie przygód Tytusa, Romka i A'Tomka w formie autonomicznych książeczek, a także inne krótkie formy komiksowe, jak *Hipcio i Gapcio* (1965-1966), *Anka Telemanka* (1969) i *Kapitan Mewka* (1968-1972). Oprócz wspomnianego kapitana Mewki, w latach 70. Chmielewski opublikował komiksy *Tędyk Owedyk* (1972), *Roz i Bitek* (1974) oraz, na łamach „Trybuny Ludu”, *Druszek Tadeuszek* (1973). Nie można też zapomnieć o okazjonalnych ilustracjach, jakie pojawiały się m.in. w „Świecie Młodych”, jak również ilustracji do książki Teresy Zwierzyńskiej-Bubałło *Gospodarujemy sami*, popularno-naukowej publikacji Zygmunta Dąbrowskiego i Witolda Kozaka, *RM-I startuje* w 1959 roku (zob. rys. 1 i 2) oraz, wraz z Barbarą Tylicką, bajki dla dzieci *Generał Ciupinek* z 1965 roku i wreszcie *Lata okupacji: kronika fotograficzna walczącej Warszawy* autorstwa Stanisława Kopfa z 1989 roku.



Rys. 1. Ilustracja Henryka J. Chmielewskiego z książki *RM-I startuje*



Rys. 2. Ilustracja Henryka J. Chmielewskiego z książki *RM-I startuje*

Nie wdając się w złożoności sytuacji politycznej i kulturowej po II wojnie światowej, założyć można, że Chmielewski swoimi pierwszymi komiksami wpisał się w moment regresu kultury popularnej w Polsce, a w tym i komiksu (patrz: Rusek, 2011, s. 46; Rusek, 2018, s. 112; Lichtblau, 2015, s. 80). Przyznać trzeba, że – opierając się na jego wczesnych dokonaniach rysowniczych – mimo niekorzystnych, z powodów głównie politycznych, okoliczności, zaprezentował się on już wówczas jako sprawny rysownik i obiecujący twórca komiksowy. Oceniając jego dokonania, warto przyznać, że jawił się on z jednej strony jako kontynuator przedwojennych „tradycji” komiksowych, a z drugiej – wpisując się w ideologiczne tendencje panujące w polskiej kultury popularnej w ówczesnych latach. Bez większego trudu dostrzegalne są nawiązania – charakteryzujące lata przedwojenne – do literatury sowizdrzałskiej i kreowanie bohatera (lub bohaterów), jako urwisów czy „wesółków”, żartujących z innych ludzi. Z taką jednak różnicą, że „sowizdrzałowie” Chmielewskiego, platając figle, nie negowali ustalonego porządku (Rzepnikowska, 2018, s. 197), lecz reprodukowali oczekiwane w okresie PRL postawy społeczne, takie jak legitymizowanie nowego ustroju politycznego w powojennej Polsce czy dbanie o dobry wizerunek milicji i wojska, a same komiksy nacechowane były przede wszystkim dydaktyzmem (patrz: Rusek, 2018, s. 50). Przykłady odnajdujemy m.in. w publikowanych na łamach „Świata Przygód”, „Świata Młodych” czy „Czynu Młodzieży” seriach komiksowych i okazjonalnych pracach. Przykładami mogą być: walka z bimbrownictwem (*Sierżant King z Królewskiej Konnicy*, 1947), walka z „wrogami klasowymi” (*Feluś Szczudelko, Jędrzek Sadelko*, 1948), karanie złodziei (*Feluś Szczudelko, Jędrzek Sadelko*, 1948), pochwała edukacji (*Ten się śmieje, kto się śmieje ostatni*, 1952; *Półtrocze bumelanta*, 1951 – wspólnie z Barbarą Tryfan; *Hipcio i Gapcio*, 1966; *Anka Telemanka* 1969), ukazywanie święta pracy 1 maja (*Feluś Szczudelko, Jędrzek Sadelko*, 1948), jak i prezentowanie rozwoju Polski ludowej (*Złotowa podróż. Z pamiętnika Zosi*, 1952).

Mimo wyraźnych wpływów propagandowych, komiksy Chmielewskiego wyróżniały się, i to już od *Sierżanta Kinga z Królewskiej Konnicy* i *Felusia Szczudełko, Jędrka Sadelko*, posługiwaniem się „dymkami”, a nie podpisami pod rysunkami, które były wówczas określane jako niezgodne z panującą ideologią (Rusek, 2018, s. 51). Oznaczać to może, że potrafił on już w swoich pierwszych pracach wyznaczać nowe drogi dla polskiego komiksu, zarówno na poziomie rysunku, jak i tekstu. Zresztą, porównując jego twórczość z innymi autorami komiksów z lat PRL, dostrzeżemy, że był on twórcą dość oryginalnym i posługującym się własnym językiem komiksowym, odmiennym warsztatem rysowniczym, specyficznym poczuciem humoru. Jako przykłady można wymienić chociażby serie stworzone przez takich autorów, jak Zbigniew Lengren (*Profesor Filutek*, od 1948), Szymon Kobylański (*Kapitan Glep opowiada 1: Stary zegar* – wspólnie z Andrzejem Piwowarczykiem, 1957), Janusz Christa (*Kajtek i Koko* od 1958 oraz *Kajko i Kokosz* od 1972), Jerzy Wróblewski (*Kapitan Żbik*, od 1973), Bogusław Polch (*Kapitan Żbik* od 1970, *Bogowie z kosmosu* od 1982 i *Funky Koval* od 1987), Tadeusz Baranowski (*Skąd się bierze woda sodowa i nie tylko*, 1982), Grzegorz Rosiński (*Kapitan Żbik*, od 1968; *Thorgal* od 1980 – wspólnie z Jeanem Van Hamme) czy Szarlota Paweł (*Jonka, Jonek i Kleks* od 1974).

3. Uniwersum „TRiA” – źródła i nawiązania

Seria komiksowa „TRiA” jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych w Polsce i jednocześnie przyćmiewa, o czym wspomnieliśmy wyżej, inne prace Chmielewskiego. Gwoli przypomnienia, rozpoczęto ją w czasopiśmie „Świat Młodych” (pierwsze odcinki ukazywały się od 1957, a ostatnie w roku 1985), zaś w latach 1966-2008 wydano trzydzieści jeden książeczek. Ponadto, w latach 2009-2021 wydano dziesięć tomów dotyczących „historycznych” przygód Tytusa, Romka i A’Tomka. Do pełniejszego obrazu „tytusowego” uniwersum dołączyć należy, oprócz książek autobiograficznych Chmielewskiego, dwie pozaseryjne pozycje wykorzystujące odniesienia do „TRiA”, czyli: *Malujemy Tytusa* (1981), *W odwiedzinach do rodziny. Niezwykła podróż okrętem Papcia Chmiela i Tytusa de ZOO do Trapezfiku* (2005) oraz zbiory *Epitafia i mowy pożegnalne na cześć i chwałę Papcia Chmiela* (2010) i *Elementarz* (2021). Do tego dodajmy także okazjonalne wydawnictwa komiksowe, rysunki, reklamy, plakaty, znaczki pocztowe (zob. Laskowska i Kułak, 2015/2016; Kaczanowski, 2021, s. 113-128). Nie możemy zapominać, że perypetie chłopców, które przedstawiano w „Świecie Młodych” i w późniejszych książeczkach, nie pokrywały się ze sobą i często zawierały odmienne wątki, a nawet w późniejszych wznowieniach pojawiło się kilka istotnych zmian w treści, ilustracjach, a nawet zmiany w scenariuszu (patrz: rys. 3 i 4).



Rys. 3. Kadr z *Księgi I* z wydania I



Rys. 4. Kadr z *Księgi I* z wydania V

Oprócz pomijania w opracowaniach komiksologicznych „przedtytusowej” twórczości Chmielewskiego, nie podejmuje się w nich także analizy związków i nawiązań książkowej serii z przygodami Tytusa wydawanymi w „Świecie Młodych”. A jest ona, naszym zdaniem, kluczowa do zrozumienia nie tylko treści „TRiA”, lecz także sposobów jej kreowania, budowania scenariuszy, jak i nowatorskich – w polskim komiksie – rozwiązań, np. eksperymentów z kadrem czy burzenie czwartej ściany. Jednakże kreowanie „tytusowego” uniwersum nie rozpoczęło się wraz z pojawieniem się trójki bohaterów, lecz znacznie wcześniej. Należy przez to rozumieć, że Chmielewski korzystał z pomysłów czy scenariuszy z poprzednio tworzonych komiksów. Podobieństwa te możemy odnaleźć bez większego trudu w seriach i krótkich formach komiksowych wydawanych na łamach „Świata Przygód”, „Świata Młodych”, „Czynu Młodzieży” czy „Kuriera Polskiego”. Podzielić je możemy tematycznie i opatrzyć dodatkowymi określeniami, jako bezpośrednie i niebezpośrednie, przy czym niekiedy trudno o wyraźne ich rozróżnienie. W pierwszej kolejności przyjrzyjmy się podobieństwom do Tytusa:



Rys. 5. Kadr z *Witka Sprytki i Asa* o pracy Dziadka Chmiela



Rys. 6. Kadr z *Księgi I* o pracy Papcia Chmiela



...JAK ŻYWIŁY POZEGNALIŚMY
SIĘ I POSZEDŁ SOBIE W ŚWIAT...

Rys. 7. Kadr z *Witka Sprytki i Asa* o powstaniu Witka



Rys. 8. Kadr z *Księgi I* o powstaniu Tytusa

– jednym z kluczowych nawiązań – i to bezpośrednich – jest pierwsza scena w późniejszych wydaniach *Księgi I*, odnosząca się do początkowej sceny w *Księdze I* z komiksu *Witek Sprytek i As*, a dokładniej do jednej z wersji dotyczącej pojawienia się Tytusa. Widzimy na nich dwóch rysowników; w pierwszym przypadku jest to Dziadzio Chmiel, zaś w drugim Papcio Chmiel (patrz: rys. 5 i 6). Poza tym widnieje na nich podobny sposób posługiwania się narzędziami do rysowania oraz obecny jest – po raz pierwszy w *Witku Sprytku i Asie* – autotematyzm, gdyż rysownicy są jednocześnie autorami komiksu. I przede wszystkim, Witek i Tytus powstają z tuszu (rys. 7 i 8);

– Sadełko i Szczudełko czynią podobne do późniejszych „tytusowych” dowcipy z wylewaniem wody na głowy innych ludzi (Kaczanowski, 2021, s. 26; Chmielewski, 2009d, s. 3-4). W tej serii Szczudełko straszy Sadełko, iż utopił się w jeziorze (Kaczanowski, 2021, s. 27; Chmielewski, 2009a, s. 42-44), podobnie jak robi to Tytus wobec Romka i A'Tomka na obozie harcerskim w *Księdze I*;

– spragniony Witek Sprytek napotyka na pustyni kran, z którego nie może się napić. Podobieństwo odnajdziemy w *Księdze Voraz* – lecz już mniej bezpośrednio – w *Księdze XIII* (Kaczanowski, 2021, s. 54; Chmielewski, 2009b, s. 48-49; Chmielewski, 2009c, s. 33-34);

– Witek Sprytek oszukuje w zawodach sportowych, używając – tak jak Tytus w *Księdze I* – niedozwolonego sprzętu odrzutowego (Kaczanowski, 2021, s. 57; Chmielewski, 2009a, s. 26-27);

– Sadełko i Szczudełko przeżywają przygody podobne do Tytusa, Romka i A'Tomka w *Księdze I* w przeprawie przez wodę, zaś Sadełko, tak jak Tytus w tej samej księdze, ma zbyt duży i ciężki plecak (Kaczanowski, 2021, s. 29; Chmielewski, 2009a, s. 4 i 12).

Jako drugie wymienić możemy wątki harcerskie, które występowały jeszcze przed powstaniem serii „TRiA”. Mianowicie harcerze pojawili się już w 1947

roku i najprawdopodobniej po raz pierwszy w komiksie *Ranek na obozie harcerskim*, a następnie w *Różnie bywało na obozie* (Kaczanowski, 2021, s. 38). W dalszej kolejności jest to *Złotowa podróż. Z pamiętnika Zofii* i *Z pamiętnika Janka Drugorocznika* ze „Świata Młodych” z 1954 roku (patrz: Kaczanowski, 2021, s. 50). Jednakże w tym przypadku możemy mówić o typowo nie-bezpośrednich nawiązaniach, gdyż brak konkretnych odniesień do konkretnych scen w późniejszej serii „TRiA”. Warto dodać, że w roku 1957, czyli kiedy Chmielewski tworzył opowieści o Tytusie, Romku i A’Tomku, np. Witek Sprytek występuje jako harcerz (Kaczanowski, 2021, s. 62). Pojawiają się też inne opowiadania o harcerzach, np. w nawiązującym stylistyką do przedwojennego komiksu *Druhu Ogórku* z 1959 ze „Świata Młodych” i *Druszek Tadeuszek* z 1973 roku z „Trybuny Ludu” (patrz: Kaczanowski, 2021, s. 77 i 99). Warto zwrócić uwagę na ostatni tytuł, gdyż pojawia się tam nawiązanie do wcześniejszego motywu pieszych wycieczek harcerskich (Kaczanowski, 2021, s. 99; Chmielewski, 2009a, s. 3).

4. Niejednoznaczność postaci Tytusa

Hybrydowa tożsamość bohatera ma wymiar zawieszony pomiędzy światami zwierzęcym i ludzkim: Tytus stara zasymilować się w świecie ludzi i stać się w pełni człowiekiem. Ten aspekt stał się najważniejszym motywem dramaturgicznym napędzającym akcję albumów Chmielewskiego w pierwszych dwóch dziesięcioleciach wydawania serii. Tytus ma zostać uczłowieczony, jednak próby zmiany jego hybrydowej tożsamości stają się głównymi wyznacznikami podejmowanych przezeń działań, a wysiłki socjalizacyjne podejmowane przez A’Tomka i Romka mają charakter rozłożony w czasie. Autor, interpretując owe działania, kreśli obraz małej grupy społecznej o dużej spójności, która spełnia wobec głównego bohatera funkcje opiekuńcze, socjalizacyjne i edukacyjne.

W niniejszym kontekście warto odwołać się do postaci trickstera, znanej z mitologii i literatury. Trickster, a więc pewien rodzaj bytu ponadnaturalnego, bóstwo bądź półbóstwo, duch, antropomorficzny bohater, to mitologiczna postać łącząca zazwyczaj różne światy, pozostająca na granicy, częstokroć przekraczająca zakazy, zakłócająca porządek społeczny, wykonująca sztuczki/triki, redefiniująca na swój użytek relacje społeczne i kulturowe, mająca magiczne lub czarodziejские moce pozwalające dokonywać widzialnych zmian w rzeczywistości (Spinks, 2001; Downing, 2003). Trickster spotykany jest w mitologiach licznych kultur pierwotnych, a przedstawiany jest różnorodnie: w postaci ssaków, ptaków, owadów i pajęczaków, zmutowanych ludzi o niezwykłych mocach i umiejętnościach (Hyde, 1998; Spinks, 2001) czy małp. Tę ostatnią personifikację trickstera znajdziemy u prekolumbijskich Indian: Majowie opowiadali podania o bóstwie tricksterskiej natury Tezcatlipoca, towarzyszu Quetzalcoatl, który był przedstawiany jako małpa o ludzkich proporcjach ciała (Olivier, 2014; Nicholson i Keber, 1983).

Tytus gra rolę trickstera, Innego, postaci transgresywnej, podmiotu sprawczego, który jest na granicy światów lub pozostaje zawieszony między światami, a czasem wprost pochodzi nie ze świata ludzkiego. Zdarza się, że przedstawia się i występuje jako diabeł (w Księdze I), czy jako kosmita (w księdze XIII). Są to więc postaci, które pochodzą z innego układu relacji społecznych i ontologicznych – istot wymyślonych w kulturze ludowej, agrarnej oraz *science fiction*. To zatem wytwory fantazji, jednak pozostające na granicy wiary, zakorzenione w imaginarium ludowym. Tytus to postać z założenia liminalna, a więc ktoś o nieustabilizowanym, niedookreślonym statusie. Niczym trickster, potrafi poruszać się pomiędzy światami, pomiędzy rzeczywistością i zmysłem.

Teoria liminalności, zaczerpnięta z antropologii kulturowej i sztuk performatywnych, pokazuje, że status jednostki zmienia się wraz z performatywnymi działaniami, którym osoba ta jest poddawana, przyjmując w fazie określanej jako przejście (liminalnej) strukturę płynną i niedookreśloną, co wynika z dekompozycji struktur społecznych (Roberts, 2018; Turner, 1967; Gluckman, 1966). Tytus jest permanentnie w fazie przejścia: nie jest już szympansem-zwierzęciem, ale nie jest jeszcze człowiekiem. Znajduje się pomiędzy tymi dwoma statusami, jednym, którego już nie chce, a drugim, do którego aspiruje, antycypując go poprzez zewnętrzne atrybuty roli i asymilację wzorców kulturowych dla nowej roli typowych. Zazwyczaj musi wykonać jakiegoś typu zadanie, które pozwoli mu poczuć, że nowa tożsamość może zostać wkrótce osiągnięta.

Tytusowi przypisana jest tricksterska tożsamość hybrydowa: jest prawie człowiekiem, ale w kilku książeczkach wraca do postaci zwierzęcia. To swego rodzaju dziwoląg, dzikie dziecko, dziecko-wilk. Stąd jego buntowniczy charakter, nonkonformistyczne postawy, niechęć do zinstytucjonalizowanych form działania i wykazanie się niestandardowym podejściem i kreatywnością. Jego status – ludzki bądź zwierzęcy – definiowany jest często *ad hoc* przez sytuację społeczną. Zazwyczaj jednak nikt nie kwestionuje jego człowieczeństwa: jako nastoletni chłopiec chodzi do szkoły i na zbiórki harcerskie, ubiera się po ludzku, wreszcie dostaje pracę w redakcji satyrycznego tygodnika „Trele-Morele” (Księga XVI). Tytus konsekwentnie sam dostosowuje się do społecznych sytuacji, w których się znalazł, manipulując wrażeniem wywieranym na innych. Przez cały czas chce być człowiekiem i stara się taki status osiągnąć, antycypując wzorce roli poprzez atrybuty fizyczno-kulturowe (ubiór, gadzety, posługiwanie się narzędziami) i behawioralne (mowa, branie udziału w działaniach grupy, pełnienie ról społecznych).

Mówiąc o Tytusie jako zwierzęciu, które działa jak człowiek, warto przypomnieć, że w literaturze polskiej mamy dzieło, do którego widać u Chmielewskiego dosłowne odwołanie fabularne, tak na poziomie anegdoty, jak i hybrydowej zwierzęco-ludzkiej konstrukcji bohatera. To Koziółek Matołek, postać stworzona przez Kornela Makuszyńskiego (wiersze) i Mariana Walentynowicza (ilustracje). Wydana w 1933 roku książka „120 przygód

Koziołka Matołka” opowiada historię zwierzęcego bohatera: kozła, który postanowił znaleźć miasteczko Pacanów i w podróży przeżywa niezwykle przygody (Makuszyński, Walentynowicz, 1969). Matołek, podobnie jak Tytus, trafia do wielu krain, staje wobec niecodziennych wyzwań, spotyka inne ludy i zwierzęta, gości na wszystkich niemal kontynentach i odbywa wyprawę, niczym Odyseusz z eposu Homera.

Zadać tu więc można pytanie: kim w istocie jest Tytus? Małą? Człowiekiem? Bytem hybrydowym? Wydaje się, że może właśnie to, że my, czytelnicy, nie wiemy, jaki jest status bohatera, jest zabiegiem, który sprawia, że postać ta sama w sobie jest atrakcyjna i chcemy poznawać jej przygody. Hybrydowa tożsamość Tytusa dookreśla go i nadaje unikalne cechy, jednak czytelnik nie do końca może się z nim utożsamiać. Przejmując rolę szympansa, mógłby zaprzeczyć własnemu statusowi. Tytus stara się dojść do punktu, który dla innych zwierząt jest nieosiągalny: ewolucja ponadgatunkowa, którą obserwujemy u bohatera, nie może zajść w przyrodzie, a pozostaje w świecie fantazji.

5. „TRiA” i konteksty literackie

Czytając kolejne tomy „Tytusów”, widzimy wyraźnie, że oparte są one w schematach fabularnych na eksploracji szeregu tropów, które możemy znaleźć w literaturze czy sztuce filmowej. Papić Chmiel pokazuje w nich odwołania, które dla młodzieżowego czytelnika od końca lat 50. były oczywistym zestawem tematów pojawiających się w kulturze popularnej. Ówczesna młodzież opierała swoje doświadczenie kulturowe na zestawie lektur, stanowiących kanon literatury młodzieżowej, zważywszy, że w okresie powojennym ilość rozrywek dostępnych młodemu ludziom była ograniczona, a substancjalna zmiana nastąpiła w PRL dopiero z końcem lat 60.

Można założyć, że sfera wyobraźni dziecięcej była dla autora albumów o Tytusie polem projekcji własnych pragnień, wyniesionych z pokoleniowych lektur. Aspekt ten widoczny jest w nawiązaniach do literatury sowizdrzałskiej, przygodowej, satyrycznej i awanturniczej, takich jak powieści i cykle powieściowe autorstwa Karola Maya, Aleksandra Dumasa, Jonathana Swifta, czy Herberta George’a Wellsa. Prace tych właśnie autorów (częściowo szkolnych lektur) mogły stanowić literacką inspirację dla Chmielewskiego przy konstruowaniu scenariuszy do wielu ksiąg serii o przygodach zastępu A’Tomka, co bardzo wyraźnie widać w księgach: III, V, VI, VIII, X, XI, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XX, XXI i XXII. Autor poprzez swoje dzieło wpisuje się jednoznacznie w określoną gatunkową konwencję, pozostając jednak nieodmiennie w realnym świecie jako punkcie wyjścia dla wszystkich przygód: bohaterowie pozostają chłopcami z polskiej szkoły, osiedla, typową grupą przyjaciół. Rys ten czyni ich przygody atrakcyjnymi dla czytelnika dorastającego w PRL, a więc w państwie, w którym jakiegokolwiek zagraniczne podróże musiały pozostawać

w sferze marzeń dla wielu osób, z wielu powodów: politycznych, organizacyjnych i naturalnie – ekonomicznych. Następuje tu, niewypowiedziane *expressis verbis* w tomach opublikowanych przed 1989 rokiem, zderzenie z realiami PRL. Zastęp A Tomka jedzie na wyprawę za granicę, w kosmos, porusza się w czasie oraz może zmieniać własny status ontologiczny, przenosząc się do filmu (chłopcy „wskakują” w ekran kinowy i stają się postaciami w filmie). Wszystko to wskazuje na to, że przygody przeżywane są w wyobraźni, nieskrępowanej regułami świata fizyki, czasem i przestrzenią. Można ponadto przypuszczać, że wyobraźnia chłopców zostaje pobudzona środkami halucynogennymi – często pojawia się w książeczkach motyw zasypiania, śnienia, wizji pod wpływem dymu, napięcia, czy wycieńczenia, jak dzieje się to w księgach VII, XI, XII, XIII, XIV, XV czy XVII, tabletek (w XIII), czy napoju pobudzającego, przykładowo dowcipu – paliwa z „mielolotu” – wypitej przez „małpoladki”, a więc szympansopodobne małpy zamieszkujące wyspę, na której wylądowali chłopcy w Księdze X. W Księdze IX miejsce, w którym rzeczywistość przechodzi w film i na odwrót, oznakowane jest przez symboliczny kształt skały: to grzyb, stosowany wszak w szamanizmie i praktykach magicznych jako popularny sakralny środek halucynogeny i pobudzający, obecny także w kulturze chrześcijaństwa (Allegro, 1973; Irvin, 2009; Brown i Brown, 2016). Trzeba ów grzyb odszukać, by móc wskoczyć do filmu (IX, 7), ale też z niego wyskoczyć i powrócić do rzeczywistości (IX, 17). Ów halucynogeny wymiar rzeczywistości zostaje napiętnowany negatywnie przez autora w Księdze XXIII: bohaterowie zwalczają w niej produkcję i handel narkotykami. Pojazdem, którym się w niej poruszają, jest „bzikotykolot”, czyli rakietą o kształcie strzykawki zakończona główką makową (XXIII).

W „Tytusach” odbija się cały szereg wątków treściowych, które Chmielewski zapożyczył – czasem dość silnie się inspirując – z literatury awanturniczej i przygodowej, sięgając do takich autorów jak: Juliusz Verne, Władysław Umiński, Janusz Korczak, Kornel Makuszyński, Henryk Sienkiewicz, Aleksander Dumas, Robert Louis Stevenson, Karol May, Edward Lear czy Jonathan Swift. Kreacja Tytusa nosi także znamiona znane z literatury sowizdrzałskiej. Dodatkowo świat „Tytusów” często wykorzystuje elementy ludowości, pochodzące ze schematu bajki magicznej, świata mitologicznego, czyli wzorców, które zakorzenione są w kulturze Zachodu jako uniwersalny wzorzec opowiadania historii – a to, że jest on znany odbiorcom, daje poczucie zakorzenienia w rozpoznanych relacjach, odzwierciedlonych od dawna w literaturze, czy głębiej – w mitach, definiujących ważne wartości kulturowe (Herzfeld, 2004; Levi-Strauss, 2021). Jednocześnie pozwala to Papciowi Chmielowi na konstruowanie postaci Tytusa jako kogoś z jednej strony znanego, typowego, a z drugiej, jak już wskazywaliśmy, niedookreślonego, niejednoznacznego. Powtórzmy po raz kolejny, że Tytus, jako główny bohater cyklu, jest osobą, która intencjonalnie i skutecznie wymyka się jednoznacznym interpretacjom: porusza się po marginesach, obrzeżach relacji; jest nietypowy, jego pojawienie się powo-

duje zakłócenie porządku społecznego. To konstrukcja liminalna, czyli pozostająca na styku dwóch statusów, co staje się główną konstatacją definiującą charakter całości dzieła Chmielewskiego.

6. Zabawa nie dla dziewczynek

Zasadniczo rzeczywistość sportretowana w „TRiA” to zabawa dla męskiego grona. Postaci dziewcząt – rówieśniczek chłopców – praktycznie nie pojawiają się w kadrach komiksowych. Wiemy tylko o trzech takich osobach, a są to przywołane przez chłopców: Zosia Kopytko „z przeciwka” (VI), Ala z klasy, do której chodzą chłopcy (IX), oraz Sabinka, przyjaciółka Romka (XVI), jedyna dziewczynka, która wypowiada się w komiksie. Jak się wydaje, daje to nam obraz tego, w jaki sposób Chmielewski konstruuje świat Tytusa. Brak dziewcząt jest zabiegiem narracyjnym, który jest uzasadniony wiekiem bohaterów. VI i VII klasa, do której chodzą chłopcy, to wiek, w którym obie płcie tworzą rozdzielne światy, nie formują jeszcze (lub rzadko) wspólnych towarzyskich środowisk, co zazwyczaj ma miejsce około 15. roku życia. Być może jednak autor uniknąć chciał w ten właśnie sposób dodatkowych napięć i podtekstów na linii: dziewczęta–chłopcy–szympan.

Z drugiej strony, można także stwierdzić, że pozbawiając świat „TRiA” bohaterów dziewczęcych Chmielewski potwierdza i reprodukuje pewien schemat kulturowy, obecny w literaturze, skupiony na męskich bohaterach jako tych, którym przypisana jest sprawczość i podmiotowość niejako z definicji. Nie jest to jedynie cecha komiksu w Polsce: jak pokazują Laurence Maslon i Michael Kantor (2013), w gronie superbohaterów amerykańskich komiksów rzadko doszukać się można postaci kobiecych. Jednocześnie są to dzieła bardzo często nasycone seksualnością (Hamilton, 2021; de Silva, 2021). Jest ona – założyć można – istotną cechą sztuki komiksowej (de Silva, 2021), zapewne nie tylko amerykańskiej. W komiksach Chmielewskiego tej warstwy fabularnej czytelnik nie znajdzie, a Pappio Chmiel pokazuje tu wzorzec socjalizacyjny utrwalany w oczekiwaniach społecznych i kształtowaniu ról społecznych wobec chłopców i dziewcząt (Leaper, Friedman, 2006; Grusec, Davidov, 2006). A zatem chłopcom przypisywana jest inwencja, pomysłowość, naturalna tendencja do eksploracji świata. Stąd zabawy w kosmonautów, wynalazców, żołnierzy, podróżników czy odkrywców, na co pozwala nieskrępowana niczym wyobraźnia. Tak właśnie dzieje się w „TRiA”: chłopcy z przyrodzoną sobie determinacją eksplorują świat, nie zwracając jednocześnie uwagi na to, że jest to świat bez dziewcząt.

Ważnym aspektem kreacji Chmielewskiego jest naukowo-techniczne opanowanie środowisk, w jakich przychodzi działać chłopcom. Widać tu, że technologie potrzebne do wypraw dostarczane są zawsze przez mężczyzn. Wynalazcami pojazdów i dostarczycielami technologii są: A'Tomek w pierwszych księgach (projektuje konia Rozalię, wannolot czy raketowóz), a w większości

kolejnych tomów – profesor T. Alent (pierwszym pojazdem skonstruowanym dla chłopców jest slajdolat w Księdze XIII). Od tej reguły mamy nieliczne wyjątki: Papcio Chmiel dostarcza do podróży mielolat (Księga X), a twórcy innych konstrukcji, takich jak rzutki (VII), prasolat (XI) czy bąkolat (XII), nie zostają zidentyfikowani. Chłopcy je mają i korzystają z nich podczas poszczególnych wypraw.

We wszystkich wczesnych księgach nie występują jednak żeńscy bohaterowie, którzy odgrywaliby jakąkolwiek substancjalną rolę. Pierwsza dziewczynka, która mówi cokolwiek w albumach „TRiA”, to koleżanka chłopców z tej samej klasy, Sabinka, występująca w krótkim epizodzie w Księdze XVI. W tomach późniejszych pojawia się istotna dla akcji Księgi XVIII Asizo oraz stworzona specjalnie dla Tytusa przez Papcia Chmiela Szympania, która zostaje żoną Tytusa w Księdze XXV, pojawia się też w Księdze XXVI, kiedy to wyruszają w podróż poślubną. Dziewczyna jest w tej książeczce ukazana w sposób karykaturalny: goni za tandetną biżuterią i błyskotkami podczas wykopalisk archeologicznych, a w dwóch kolejnych albumach (XXVII i XXVIII) gra marginalną rolę, jako stereotypowo przedstawiona żona, niewnosząca do fabuły znaczących treści. Zauważmy przy tym, że w księgach ostatnich (od XXIX) Szympania przestaje występować, co dzieje się bez wyjaśnienia fabularnego, a relacje między bohaterami wróciły do *status quo* z ksiąg I-XXIV. Oznacza to, że Papcio sportretował świat chłopięcych wyobrażeń o życiu, w którym główne role grają mężczy aktorzy, a kobiety są tłem (jeśli się pojawiają).

Jednocześnie książeczki Chmielewskiego w wyrazisty sposób nacechowane są mizoginią, co widać szczególnie w albumach XVI, XVII, XXV i XXVI. W takich zachowaniach w „TRiA” celuje zwłaszcza Romek – bez skrupułów żartuje sobie z dziewcząt. To chłopięce żarty, utrwalone kulturowo w patriarchalnym społeczeństwie postindustrialnym. Romek dzieli świat na część lepszą – męską oraz gorszą – żeńską, zaś małżeństwo i relacje między płciami są dlań elementem życia odsuwany w czasie. Symptomatyczny jest tu cytat z Księgi XVI, w której Romek zaproszony do Sabinki przygotowuje perfumy na prezent. Zapytany przez Tytusa o to, czy trafiła go „strzała Amora” odpowiada: „Najpierw muszę zdobyć zawód, dobrą pracę, oszczędności, mieszkanie, doktorat i dopiero poszukam sobie połowicy” (XVI, 24). Romek, jak widzimy, ma szczegółowo ułożony obraz tego, jak powinna wyglądać droga życiowa młodego mężczyzny: kariera zawodowa staje na pierwszym miejscu, zaś kwestie małżeństwa i rodziny są dodatkiem, który powinien się pojawić, ale nie powinien (i raczej nie może) odgrywać znaczącej roli w CV bohatera. Kulminacja tego typu zachowań ze strony Romka następuje w księdze XXV: Tytus szuka partnerki do małżeństwa, co komentowane jest po wielokroć przez złośliwego przyjaciela. Romek kilkakrotnie komentuje pomysł Tytusa, projektując swoją nieufność do instytucji małżeństwa na partnerkę Tytusa i związek, w który ten wstępuje. Określając Szympanię jako „maszkarę” (XXV, 31), mówi, że „(j)est głupia jak gęś” (XXV, 30) i że „Tytus ma głupią narzeczoną i chciałby

ją podszkolić” (XXV, 33), zaś instytucję małżeństwa kwituje jednoznacznie: „Lepiej wpaść w turbulencje, niż w małżeństwo jak Tytus” (XXV, 38) i „Wodospad będzie symbolem łez, jakie będziesz lał w tym małżeństwie” (XXV, 46).

7. Kolonialne spojrzenie (nie z oddali)

Kolejny istotny problem, widoczny w wielu albumach, to obrazowanie obcych kultur w sposób zdeformowany, nierelatywny. Chłopcy podczas wypraw wchodzi w kontakty kulturowe z różnymi społecznościami, które traktowane są przez nich z wyższością. Zjawisko to jest widoczne szczególnie wyraziście przykładzie Afryki: biali przybysze przynoszą ze sobą rozwiązania lepsze niż tradycyjne, redefiniują to, co zakorzenione w tych systemach, zmieniają je. Takie przedstawianie kontynentu afrykańskiego możemy znaleźć w literaturze przygodowo-podróżniczej dla młodzieży z końca XIX wieku i pierwszej połowy XX wieku, co widzimy w języku, jakim opisywane są afrykańskie systemy. W „TRiA” przedstawiane są stereotypowo: albo jako groza tradycyjnych wierzeń (maski afrykańskie straszą Tytusa, XVI) albo groza niestabilnych systemów politycznych, obalanych przemocą przez interweniujące obce wojska.

Ten ostatni aspekt wpisuje się w szerszy kontekst globalizacyjny. To amerykańskocentryczna wizja porządku politycznego w krajach nierozwiniętych: żołnierze USA jadą z misją militarną i obalają lokalnych kacyków, wprowadzając pokój i narzucając znane z USA reguły demokracji (Irak, Afganistan). Tak dzieje się w księdze XXIV: Tytus dokonuje przewrotu w Trapezfiku, stając na czele własnego oddziału, a czyni to w imię zaprowadzania w tym państwie demokracji. Samozwańczy cesarz Cyku-Cyk zostaje obalony, a interwencji przywracają dawny porządek, jak się można domyślić – lepszy, sprawiedliwszy. Być może Tytus i jego przyjaciele poprzez interwencję zbrojną w Trapezfiku podniosą demokrację na wyższy poziom nieznaną jeszcze naukom o polityce; wszak w kraju tym władzę sprawują szympansy, nie ludzie (Cyku-Cyk i jego żołnierze to małpy). Zauważmy jednak, że ani Tytus, ani inni bohaterowie, ani też sam narrator historii nie wyjaśniają, na czym polega zmiana, ani też jak wyglądały rządy wcześniejszego reżimu i czym wyróżniał się Cyku-Cyk, że zasłużył na zewnętrzną zbrojną interwencję. Tytusowi do podjęcia działań wystarczyła wiadomość, że Cyku-Cyk uwięził członków jego rodziny (babcię i stryjka), co oznacza, że interwencja została przeprowadzona najwyraźniej z powodów zemsty rodzinnej. Widzimy, że Tytus nie wnika w zawilóści systemu politycznego Trapezfiku, wie, że trzeba koniecznie pomóc własnej rodzinie, która z założenia musi reprezentować postęp i dobro, w odróżnieniu od innych osób, nienależących do rodziny, będących agentami zła. Istotne jednak jest umiejscowienie Tytusa i jego działań w kontekstach geopo-

litycznych: publikacja albumu miała miejsce w 1998 roku, w okresie, kiedy Polska została przyjęta do NATO, stawiając ważny krok w stronę integracji ze strukturami Zachodu.

Jednocześnie ważne są w tym kontekście odniesienia literackie: nawiązywanie kontaktów kulturowych przez białych z przedstawicielami kultur pierwotnych, plemiennych. Wskazać tu trzeba książki Juliusza Verne (*Napowietrzna wioska*, 1901) czy Władysława Umińskiego (*W kraju ludożerców*, 1896), Henryka Sienkiewicza (*W pustyni i w puszczy*, 1911) oraz Janusza Korczaka (*Król Maciuś Pierwszy*, 1923). Przykładowo w tym ostatnim dziele spotykamy króla ludożerców o imieniu Bum-Drum. Zauważmy, że to bardzo bliskie sposobowi, w jaki przedstawia elity Trapezfiku Chmielewski, występują tam bowiem: Bubu, Cyku-Cyk czy krewni Tytusa: stryjek Bzofik i babcia Hopsasa. Takie nazwiska mają naturalnie bawić czytelnika, mają być śmieszne, jednak to, co było zabawne i dowcipne w międzywojniu (Korczak), w końcu XX wieku jest nie do przyjęcia jako dowcip, utrwalający stereotypy i przekonanie o wyższości białych nad innymi rasami.

8. Fenomen Tytusa i twórczości Henryka J. Chmielewskiego

Celem niniejszego zbioru artykułów jest przybliżenie wybranych kontekstów twórczości komiksowej Papią Chmiela. Zbiór ten otwiera **Małgorzata Lisowska-Magdziaż** (Uniwersytet Jagielloński), która w studium *Gdyby Greimas czytał „Tytusa”* podjęła się trudnego zadania przeanalizowania komiksów Chmielewskiego przez pryzmat teorii Algirdasa J. Greimasa. Autorka, wyjaśniając założenia teoretyczne kwadratu semiotycznego i werydykcyjnego litewskiego semiotyka, przedstawia zalety jego metody na potrzeby badań nad komiksem. Szczególnie ważne okazują się analizy statusu ontologicznego bohaterów serii „TRiA”, a także ich stosunek do władzy i podporządkowania. Dodajmy, że wykorzystując kwadrat semiotyczny, Lisowska-Magdziaż przeprowadziła badanie Tytusa jako jednego z najbardziej niejednoznacznych bohaterów komiksów Chmielewskiego, istoty zawieszonyj pomiędzy „człowiekiem” a „zwierzęciem”. Zastosowanie metody semiotycznej pozwoliło także na wydobycie złożoności, jakie wynikały np. ze sposobów budowania narracji czy ze zburzenia „czwartej ściany”. Osobny wątek, jaki podjęty zostaje w artykule, dotyczy ściśle „tytusowego” tematu, jakim są pojawiające się w komiksach fantazyjne pojazdy. Autorka zaproponowała odczytanie zawartych w nich sensów – zarówno na poziomie technologicznym, jak i językowym – oraz, co warto podkreślić, związanych z nimi ideologicznymi treściami.

Z kolei **Marek Jeziński** (Uniwersytet Mikołaja Kopernika) w studium *„Zastęp, baczność!” Władza i przywództwo w komiksach serii „Tytus, Romek i A'Tomek” Henryka Jerzego Chmielewskiego* porusza kwestie relacji władczych sportretowanych w albumach o Tytusie i jego przyjaciółach. Władza, hierarchie, podejmowanie decyzji, przemoc symboliczna i dyscyplina rozgrywają się

w szczególnym środowisku, jakim jest mała grupa społeczna (triada, tworzona przez osiedlowych przyjaciół), działająca dodatkowo w ramach układu instytucjonalnego, jakim jest zastęp harcerski oraz – pośrednio – szkoła podstawowa. Stąd widzimy obraz owych relacji jako pochodną nieformalnych stosunków społecznych oraz oficjalnych i formalnych rozwiązań narzucanych przez oparte na ściśle zdefiniowanych regulaminach instytucje. W przypadku zastępu dowodzonego przez A'Tomka obie te sfery nachodzą na siebie, są nierozzerwalnie splecione, a w konsekwencji – wzmacniają swoje oddziaływanie w kontekstach władzy. Szczególna rola przypada tu właśnie zastępowemu, w którego to postaci skupia się cały szereg aspektów władzy znanych z nauk antropologicznych, socjologii czy politologii. Autorytet zastępowego to połączenie podwórkowej charyzmy utalentowanego przywódcy z władzą przynależną z definicji dowódcy paramilitarnej organizacji.

W artykule *Dziennikarstwo skomiksowane. Uwagi nad XVI. księgą 'Tytusa, Romka i A'Tomka' Henryka J. Chmielewskiego* **Wiesław Wacławczyk** (Uniwersytet Mikołaja Kopernika) podejmuje się zadania szczegółowego przyjrzenia się jednemu z albumów serii „TRiA”. W Księdze XVI Tytus dość niespodziewanie zostaje dziennikarzem, podejmując wyzwanie w pracy redakcji satyrycznego pisma „Trele Morele”, przechodząc kilka stopni redakcyjnego wtajemniczenia. Musi poznać zasady współpracy międzyludzkiej w specyficznym środowisku dziennikarskim, nauczyć się pisać artykuły oraz projektować i układać całą gazetę – gdyż w pewnym momencie spada na niego odpowiedzialność za przygotowanie nowego numeru czasopisma. W albumie tym poruszone zostały tak istotne z punktu widzenia praktyk dziennikarskich kwestie, jak problem obiektywizmu dziennikarskiego, prawdy, rzetelności pracy, podejście określane mianem *sloppy journalism*, czy *fake newsy*. Co interesujące, zagadnienia te nabrały szczególnego znaczenia w obecnej pracy dziennikarzy w początkach XXI wieku, kiedy to z wielką mocą widać obecne we wszystkich mediach tendencje takie, jak redefinicja wolności mediów, tabloidyżacja i *infotainment*, redefiniujące samo pojęcie mediów, relacje czytelnik–pracownik mediów oraz – co widoczne w analizowanej tu książeczce o Tytusie – zasady pracy dziennikarzy i ich odpowiedzialność za słowo.

Wojciech Kajtoch (Uniwersytet Jagielloński) w szkicu zatytułowanym *Tytus naukowcem albo czy Papcio Chmiel zajmował się naukową fantastyką?* stara się odpowiedzieć na postawione w tytule pytanie. Jest ono o tyle istotne, że nauka i technika stanowią ważne aspekty świata dziecięcej, zwłaszcza chłpięcej, wyobraźni. Nieprzypadkowo w świat niestandardowych rozwiązań technologicznych służących człowiekowi chłopcy wprowadzani są przez nieco zwariowanego wynalazcę legitymującego się tytułem naukowym: profesor T. Alent to ważny czynnik socjalizacji młodych harcerzy sportretowanych w komiksie. To zatem świat dziecięcych wyobrażeń sterowanych przez technikę i nauki inżynieryjne, a wymyślone przez Chmielewskiego pojazdy, takie jak występujące w początkowych księgach: wannolot, trąbolot, wkrętacz,

syfonolot czy gwizdkolot, pobudzały imaginację nastoletnich czytelników przygód Tytusa. Ważnym aspektem tak przedstawionego świata są także odniesienia do literatury podróżniczej i fantastyczno-naukowej, które w dziele Chmielewskiego stanowią inspirację dla przygód nastoletnich bohaterów. Kajtoch pokazuje, że komiksy serii „TRiA” stanowią interesujący przykład czerpania inspiracji z literackich wzorców. Papcio Chmiel, jako wielki wielbiciel czytania książek, potrafił w oryginalny sposób wykorzystać owe wpływy w tworzonych przez siebie historyjkach.

W kolejnej pracy, pt. „*Ocknij się! Banany przywieźli!*”. *Motywy i typy snów w twórczości komiksowej Henryka J. Chmielewskiego*, **Marcin Lisiecki** (Uniwersytet Mikołaja Kopernika) przedstawił analizę serii komiksów o przygodach Tytusa, Romka i A'Tomka w kontekście dyskusji nad zagadnieniem snu. Opierając się na wybranych przykładach „TRiA” z wydań książeczkowych oraz ze „Świata Młodych”, Lisiecki zaproponował wyróżnienie kilku sposobów rozumienia i funkcji snów w twórczości Chmielewskiego, mianowicie: jako procesu fizjologicznego, motywu służącego do konstruowania i rozwijania przygód bohaterów, związanego z praktycznymi aspektami życia codziennego oraz objaśnienia struktury psychologicznej bohaterów i przewidywania przyszłości.

Jerzy Biniewicz (Uniwersytet Wrocławski) w artykule *Obraz historii Polski (1818-1918) w komiksie Henryka Jerzego Chmielewskiego* proponuje analizę „późnej” twórczości Chmielewskiego poświęconej własnej wizji przeszłości Polski. Autor podjął w nim próbę zrekonstruowania wizji Chmielewskiego, dotyczącej sytuacji Polski w trakcie odzyskiwania niepodległości. Przykładem analizy jest komiks *Tytus, Romek i A'Tomek obchodzą 100-lecie odzyskania niepodległości Polski z 2018 roku*. Znaczenie studium Biniewicza polega na wykazaniu tego, w jaki sposób kultura popularna może funkcjonować jako ważne medium dla kształtowania polityki historycznej – a dokładniej, w jaki sposób Chmielewski umiejscowił swój komiks w debacie narodowościowej przy okazji 100-lecia odzyskania niepodległości – w tym jako użyte do reprodukcji stereotypizacji i dychotomizacji grup narodowych. Dodajmy, że na podstawie skrupulatnych analiz treści komiksu mamy możliwość zaznajomić się z procesem kreowania wyobrażeń Chmielewskiego o Polakach.

Całość niniejszej antologii „Avantu”, poświęconej Henrykowi Jerzemu Chmielewskiemu i jego komiksowej twórczości, zamyka rozmowa z redaktorem **Bartkiem Chacińskim**, przeprowadzona przez **Marka Jezińskiego**. Chaciński to przede wszystkim dziennikarz tygodnika „Polityka”, gdzie znany jest jako tropiciel i interpretator popkulturowych śladów manifestowanych w kulturze współczesnej. Prowadzi jeden z bezsprzecznie najbardziej interesujących polskich blogów o tematyce muzycznej „Polifonia” (polifonia.blog.polityka.pl), na którym znaleźć można wywiady z artystami, recenzje ich twórczości oraz artykuły i felietony poświęcone różnorodnym formom aktywności artystycznej, nie ograniczającej się, co rozumiało, wyłącznie do muzyki. Co jednak

najważniejsze, jest on wielbicielem przygód Tytusa już od dzieciństwa. Jak się okazuje, komiksowe dzieło Papcia Chmiela było niejednokrotnie twórczą inspiracją dla jego działań oraz wyborów życiowych, a marzenie o uprawianiu zawodu dziennikarza zrodziło się – jak przyznaje w wywiadzie – pod wpływem lektury „Księgi XVI” przygód Tytusa zamieszczanej w odcinkach na ostatniej stronie „Świata Młodych”.

9. Posumowanie

Poprzez tak złożone i wielowątkowe kreowanie postaci Tytusa i całego świata wyłaniającego się z książeczek Chmielewski podejmuje dialog z wątkami kulturowymi, które mocno rezonowały w świadomości zbiorowej i przy tym stanowiły atrakcyjny temat obecny w dziełach kultury popularnej. Mamy tu wyobraźnię typową dla młodzieżowego czytelnika: marzenia o podróżach i przygodach, a zwłaszcza aspekt dla autora „Tytusów” zapewne najważniejszy: podbój kosmosu, dający szansę na optymistyczne spojrzenie na świat. Marzenie to jednocześnie stanowi pożywkę dla – z jednej strony romantycznych, a z drugiej stechnicyzowanych – wizji przyszłości. Składają się one na pewien obraz działania twórczego, które oddaje czasy współczesne autorowi, co widać było szczególnie w pierwszych archiwalnych komiksach cyklu, jeszcze ze „Świata Młodych”, nastawionych głównie na rozrywkę przeznaczoną dla nastoletniego odbiorcy. Chmielewski nie tyle dyskutuje z popkulturą tego okresu, ile wpisuje się w tematykę podejmowaną w określonym okresie.

To wiedzie nas do jeszcze jednej kwestii, którą chcemy zamknąć ten wywód, a która jest zdecydowanie najpoważniejszym problemem tytusologii, jaki jawi się w perspektywie głównie historycznej. Zmiana systemowa odzwierciedlona w „Tytusach” to także zmiana w formule prac przedstawionych przez Chmielewskiego. W książeczkach z lat 90. XX wieku i początku XXI wieku odczuwalny jest brak systemu politycznego narzucającego formułę działania artyście, ale też – ograniczającego konkurencję. W PRL nie było jednak komercyjnego rynku, który nakazywałby walkę o czytelnika. Po przełomie politycznym Papcio zaczął dostarczać produkt rynkowy, który wykorzystywał najpierw przywiązanie do marki, a potem nostalgię – ale już skomodyfikowaną, skwantyfikowaną rynkowo, sprzedającą się jak inne produkty i konkurującą z innymi produktami oraz z nowym pokoleniem twórców. Była to także konieczność zderzenia się z oczekiwaniami ze strony nowej publiczności, nowego pokolenia odbiorców, wychowywanych na rynkowej grze, mających dostęp do światowej literatury komiksowej, obcujących z inną już estetyką. Problem w tym, że produkt, który został na rynek dostarczony przez Chmielewskiego, miał już inny potencjał i inną formułę gatunkową. Chmielewski widział, że po 1990 można wszystko powiedzieć dosłownie, ale nie umiał zainteresować swojego czytelnika problemami, o których chciał opowiadać.

A tytułowa „tytusologia”? Co rozumiałe, to swoisty żart językowy, wymyślona przed laty dziedzina nauki, zajmująca się analitycznie komiksami o Tytusie i kontekstami prac Chmielewskiego. To oczywiście żart w utrzymany w stylistyce Papcia Chmiela: nieco surrealistyczny, odwołujący się do dziecięcej wyobraźni, a poprzez to niejednoznaczny, niedookreślony, co nie oznacza, że niepoważny. Wszak jedynym przedstawicielem świata nauki w „TRiA” jest profesor Tadeusz Alent, prowadzący badania fizyczne (eksploracja kosmosu), biologiczne, genetyczne, geograficzne i inżynieryjne, ale także konstruktor, wynalazca i ekspert od nauk pedagogicznych. Dzięki sportretowaniu go przez Chmielewskiego dołącza on do galerii obecnych w sztuce filmowej i literaturze, ale też w świecie rzeczywistym zwariowanych naukowców i wynalazców, jak Victor Frankenstein, Durand Durand, Hugo Drax czy Albert Einstein.

Zauważmy na koniec także i to, że na temat samego Chmielewskiego oraz Tytusowych bohaterów powstaje wszak literatura, zarówno dotycząca historii komiksu, czego namacalne dowody znaleźć można w czasopiśmie „Zeszyty Komiksowe”, na łamach których Tytus gości często, jak również prace naukowe ukazujące konteksty „TRiA”, natury historycznej, socjologicznej, literaturoznawczej, językoznawczej czy psychologicznej, oraz komiksologiczne publikacje Fundacji Instytutu Kultury Popularnej z Poznania. Uznać można, że dzieła te w coraz dokładniejszy i pełniejszy sposób przybliżają i analitycznie dekonstruują przygody trójki niezwykłych bohaterów Papcia Chmiela. Istotny będzie tu czynnik generacyjny. Pokolenie dziecięcych czytelników czterdzieści lat temu zachwycających się przygodami szympansa-harcera naruszającego sztywne ramy rzeczywistości dorosło, a z niego wyłoniła się grupa badaczy, którzy analizują, omawiają, dekonstruują i umieszczają w niezbędnych kontekstach jego niezwykle przygody.

Oddany do rąk Czytelnika numer „Avantu” jest, jak wydaje się nam – redaktorom gościnnym tego czasopisma – kolejnym na to wszystko dowodem, a nauka, jaką jest tytusologia, w konsekwencji zaczyna zyskiwać status interdyscyplinarnego podejścia, transgresywnie – jak sam Tytus! – ujmującego rzeczywistość tworzoną przez Henryka J. Chmielewskiego.

Bibliografia

- Allegro, J. M. (1973). *The sacred mushroom and the cross: A Study of the Nature and Origins of Christianity within the Fertility Cults of the Ancient Near East*. London: Abacus.
- Brown, J. B, Brown J. (2016). *The Psychedelic Gospels: The Secret History of Hallucinogens in Christianity*. Rochester, Toronto: Park Street Press.
- Cackowska, M., Dymel-Trzebiatowska, H., Szyłak, J. (red.) (2017). *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.

- Chmielewski, H. J. (2009). *Superkolekcja 25 ksiąg przygód*. Warszawa: Prószyński Media.
- Chmielewski, H. J. (2009a). *Księga I*. Warszawa: Prószyński Media.
- Chmielewski, H. J. (2009b). *Księga V*. Warszawa: Prószyński Media.
- Chmielewski, H. J. (2009c). *Księga XIII. Wyspy Nonsensu*. Warszawa: Prószyński Media.
- Chmielewski, H. J. (2009d). *Księga XVI*. Warszawa: Prószyński Media.
- Czaja, J., Traczyk M. (red.) (2016). *Komiks: Wokół warstwy wizualnej*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.
- de Silva, C. (2021). The comic strip in advertising: Persuasion, gender, sexuality. W: F.L. Aldama (red.), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, 54-65. London, New York: Routledge.
- Downing, J. (2003). *The Trickster*. Sydney: Pandanus Books.
- Gąsowski, P. (2016). *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.
- Gluckman, M. (1966). Les Rites de Passage. W: M. Gluckman, D. Forde, M. Fortes i V. W. Turner (red.), *Essays on the Ritual of Social Relations*, 1–52. Manchester: Manchester University Press.
- Grusec, J. E., Davidov, M. (2006). Socialization in the Family: The Roles of Parents. W: J.E. Grusec, P.D. Hastings (red.), *Handbook of Socialization: Theory and Research*, 284-308. New York, London: The Guilford Press.
- Hamilton, P.L. (2021). Translating masculinity. The significance of the frontier in American superheroes. W: F.L. Aldama (red.), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, 15-27. London, New York: Routledge.
- Herzfeld, M. (2004). *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hyde, L. (1998). *Trickster Makes This World: Mischief, Myth and Art*. New York: Farrar Straus & Giroux.
- Irvin, J. (2009). *The Holy Mushroom: Evidence of Mushrooms in Judeo-Christianity*. Gnostic Media Research & Publishing.
- Kaczanowski, L. (red.). (2021). *Papcio Chmiel. Witek Sprytek i inne opowieści*. Szczecin: Wydawnictwo Ongrys.
- Leaper, C., Friedman, C. K. (2006). The Socialization of Gender. W: J.E. Grusec, P.D. Hastings (red.), *Handbook of Socialization: Theory and Research*, 561-587. New York, London: The Guilford Press.
- Levi-Strauss, C. (2021). *Antropologia Strukturalna*. (K. Pomian, tłum.). Warszawa: Aletheia.

- Lichtblau, K. (2015). Polski komiks wojenny z czasów PRL-u. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, XV, 80-89.
- Makuszyński, K., Walentynowicz, M. (1969). *120 przygód Koziółka Matolka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Maslon, L., Kantor, M. (2013). *Superheroes! Capes, Cows, and the Creation of Comic Book Culture*. New York: Crown Archetype.
- Nicholson, H. B., and Quiñones Keber, E. (1983). *Art of Aztec Mexico, Treasures of Tenochtitlan*. Washington, DC: National Gallery of Art.
- Olivier, G. (2014) Enemy Brothers or Divine Twins? A Comparative Approach Between Tezcatlipoca and Quetzalcoatl, Two Major Deities from Ancient Mexico. W: E. Baquedano (red.), *Tezcatlipoca: trickster and supreme deity*. 59-82. Boulder: The University Press of Colorado
- Pstrągowski, T. (2013). Jak zaczynał polski komiks. *Komiksomania.pl*. Pobrane z <https://web.archive.org/web/20130816183059/http://komiksomania.pl/publicystyka/jak-zaczynal-polski-komiks.html> (20.06.2022).
- Roberts, L. (2018). *Spatial Anthropology: Excursions in Liminal Space*. London and New York: Rowman & Littlefield International.
- Rusek, A. (2015/2016). Papcio Chmiel i jego przyjaciele. W: E. Laskowska i P. Kułak. (red.), *Papcio Chmiel i jego podopieczni. Wystawa inauguracyjna cyklu „Galeria Komiksu” Muzeum Karykatury in. Eryka Lipińskiego 8 XII 2015 – 28 II 2016*. Warszawa: Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego.
- Rusek, A. (2011). Komiks w RPL/Comics in the Polish People’s Republic. W: A. Wabik (red./ed.), *Teraz Komiks!/Comics Now!*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Rusek, A. (2011). *Od rozrywki do ideowego zaangażowania. Komiksowa rzeczywistość w Polsce w latach 1939-1955*. Warszawa: Wydawnictwo Biblioteki Narodowej.
- Rusek, A. (red.) (2013a). *Warszawa w roku 2025. Pan Hilary i jego przygody. Dawny komiks polski*. Tom 1. Warszawa: Wydawnictwo Komiksowe.
- Rusek, A. (red.) (2013b). *Przygody Wicka Buły w „raju” i inne przedwojenne komiksy antykomunistyczne. Dawny komiks polski*. Tom 3. Warszawa: Wydawnictwo Komiksowe.
- Rusek, A. (red.) (2014). *Ogniem i mieczem, czyli przygody szalonego Grzesia. Kubuś i Bubuś. Przygody Walka w czasie wojny. Dawny komiks polski*. Tom 2. Warszawa: Wydawnictwo Komiksowe.
- Rusek, A. (red.) (2016). *Przygody Bezrobotnego Froncka. Dawny komiks polski*. Tom 4. Warszawa: Wydawnictwo Komiksowe.
- Rzepnikowska, I. (2018). Sowizdrzał (Sowiźrzał). W: V. Wróblewska (red.). *Słownik polskiej bajki ludowej. Tom 3: p-z*. Toruń. Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

- Singer, M. (2019). *Breaking the Frames: populism and prestige in comics studies*. Austin: University of Texas Press.
- Spinks C. W., Jr (2001). *Tricksters and Ambivalence: The Dance of Differentiation*. Madison: Atwood Publishing.
- Szyłak, J. (2017). Komiks w czasach niekoniecznie normalnych. *Teksty drugie*, 5, 147-167.
- Traczyk, M. (red.) (2021). *Komiks: Okolice (Auto)biografii*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.
- Turner, V. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. New York: Cornell University Press.



W poszukiwaniu tytusologii
ISBN 978-83-969444-0-5, Antologie AVANT
<https://doi.org/10.26913/ava3202219>



Gdyby Greimas czytał „Tytusa”

Małgorzata Lisowska-Magdziarz 

Uniwersytet Jagielloński

malgorzata.lisowska-magdziarz@uj.edu.pl

Przyjęto 10 lipca 2021; zaakceptowano 19 lipca 2022; pierwsza publikacja 25 kwietnia 2023.

Abstrakt

Artykuł jest próbą analizy wybranych elementów z komiksów Henryka Chmielewskiego o Tytusie, Romku i A'Tomku przy pomocy kwadratu semiotycznego i werydykcyjnego Algirdasa Greimasa. Kwadraty, użyte jako poręczne narzędzia analityczne o dużej i łatwo osiągalnej mocy eksplikacyjnej, służą tu do ujawnienia wewnątrznie dwuznacznej, wywrotowej natury komiksu.

Słowa kluczowe: ideologia; komiks; kwadrat semiotyczny; narracja; semiologia; werydykacja

1. Wprowadzenie

Gdyby Algirdas Greimas znał komiksy o Tytusie, Romku i A'Tomku, na pewno uznałby je za poręczny materiał do prezentacji swej próby ustanowienia uniwersalnego modelu głębokiej struktury wszelkich narracji (Greimas, 1987). Uznałby może, że Tytus i jego przyjaciele, ich perypetie oraz całe uniwersum narracyjne, w którym się oni poruszają, wraz z jego maszynami, zwierzętami, pojazdami i przenikaniem się prawdy i wyobraźni, to dobra podstawa do ilustracji tego, jak działa jego „magiczny kwadrat” (Wysłouch, 1997, s. 85), przy pomocy czterech pojęć i trzech operacji logicznych ujawniający budowę wszelkich opowieści i postaci literackich.

To twierdzenie to żart, bo o żartobliwym dziele mamy tu rozprawiać. Ale żart w jakiejś mierze poważny, bo z żartobliwych zastosowań poważnych metodologii mogą wynikać pouczające wnioski. W dalszym ciągu tego tekstu spróbujemy przyłożyć magiczny kwadrat Greimasa, a także jego dodatkowe rozwinięcie – opracowany wspólnie z Josephem Courtésem kwadrat werydykcyjny (Courtés, 1991) – do komiksów o Tytusie, próbując w rezultacie odpowiedzieć na pytanie o podstawy atrakcyjności tego kultowego komiksu

w okresie jego wydawania i współcześnie. Będzie to jedna z wielu możliwych odpowiedzi, w najmniejszym stopniu nie ostateczna; w pragmatycznie, analitycznie uprawianej semiologii proces dochodzenia do wniosków bywa ciekawszy od ostatecznych rezultatów.

2. Jak czytać „Tytusy”: pomiędzy formalizmem a sensem historycznym

Dla semiologa analiza komiksów o Tytusie jest satysfakcjonującym zadaniem poznawczym i przyjemną zabawą analityczną, wymaga jednak znalezienia miejsca pomiędzy Scyllą analizy formalnej a Charybdą kontekstu historycznego i politycznego. Polska literatura komiksologiczna kształtuje się zaledwie od pół wieku – za jej początek przyjąć może należy artykuły Janusza Dunina (Dunin, 1974) i Ryszarda Przybylskiego (Przybylski, 1978) i analizy ukazujące się w latach 70. w „Kulturze Ludowej”, albo też pierwszą polską monografię gatunku Krzysztofa Teodora Toeplitza (Toeplitz, 1985). Nic dziwnego, że obfituje w publikacje o charakterze na poły eseistycznym, znacznie mniej natomiast liczne są teksty mierzące się z trudnym zadaniem zdefiniowania gatunku i budowy schematu jego analizy – najbardziej ambitne i kompleksowe to zapewne prace Jerzego Szyłaka (Szyłak, 1999, 2000) i Pawła Gąsowskiego (Gąsowski, 2016). Odbywa się to pod dużym wpływem – znakomitych zresztą, i bardzo atrakcyjnie podanych – propozycji strukturalistycznych Scotta McClouda (McCloud, 2015, 2021) i Willa Eisnera (Eisner, 1985, 2001), dążących do kompleksowej operacjonalizacji występujących w komiksie uniwersalnych struktur logicznych i narracyjnych oraz konwencji reprezentacyjnych. Problem z analizą formalną taką jak w przetłumaczonej niedawno na język polski pracy McClouda polega jednak na tym, że z konieczności, w imię logicznej i metodologicznej jednoznaczności, eliminuje ona kontekst historyczny i społeczny oraz nie dostrzega obszarów eksperymentu, błędu, przełamывania skonwencjonalizowanych kodów gatunkowych. Ścisłe formalistyczne ramy analityczne zawiodą, kiedy je przyłożyć do nowatorskich współczesnych powieści graficznych (ciekawe uwagi na ten temat por. Becker, 2010), ale także nie całkiem dają się zadowalająco zastosować do Chmielewskiego, który cały cykl o Tytusie stworzył poza modami i trendami rozwojowymi komiksu światowego, a jednocześnie w znacznej mierze w oderwaniu od konwencji rządzących peerelowskimi wydawnictwami dla młodzieży. Można w „Tytusach” dostrzec wiele miejsc, w których Chmielewski zdaje się wchodzić w konflikt lub dialog ze współczesną sobie zachodnią kulturą masową, w tym także literaturą komiksową, a nawet z teorią komiksu, pomalą powstającą w jego czasach na Zachodzie. Nigdy się jednak dokładnie nie dowiemy, co znał i czytał, a co w jego pracach jest radosną *serendipity*. Należy chyba założyć, że do większości innowacji kształtującej się w XX wieku na Zachodzie kultury wizualnej nie miał dostępu. Jego komiks można więc i należy traktować jako dzieło anarchicznego, wolnego umysłu i talentu graficznego radzącego sobie

w warunkach ograniczeń cenzuralnych i specyficznej peerelewskiej definicji kultury popularnej.

Z drugiej jednak strony, spojrzenie na „Tytusy” pod kątem tego, w jaki sposób były one produktem i korelatem warunków politycznych, łatwo może zamienić ich analizę w literacką eseistykę, bez pożądanej w badaniach akademickich intersubiektywnej sprawdzalności metody. Dlatego opisana niżej próba badań nad niektórymi aspektami komiksu łączy analizę o charakterze formalnym z kontekstem społecznym i historycznym. Strukturalne narzędzie analityczne – kwadrat semiotyczny Greimasa – posłuży nam do wykazania anarchicznej, wywrotowej natury dzieła Chmielewskiego i osadzenia tego dzieła w kontekście kultury popularnej kraju tak zwanego socjalizmu realnego. Autorka analizy nie wypiera się przy tym, że wnioski z analizy uwarunkowane są także w pewnej mierze jej własnym doświadczeniem młodości spędzonej w takim systemie – egzystencjalną sytuacją osoby nastoletniej w sztywnych ramach peerelewskiej szkoły, organizacji harcerskiej i innych instytucji dyscyplinujących.

3. Cele analizy: w stronę algorytmu

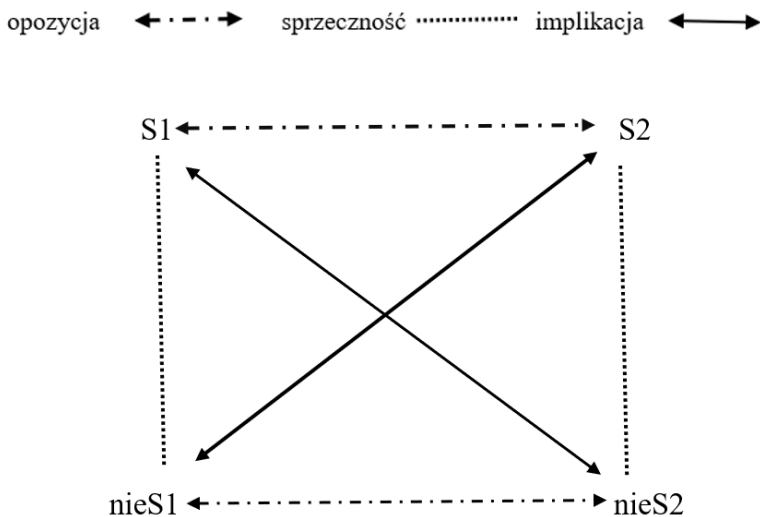
Z racji ograniczonego miejsca, analiza dotyczy jedynie kilku aspektów komiksu. Stosujemy kwadrat Greimasa do postaci Tytusa i jego relacji z ludźmi, zadając sobie przede wszystkim pytanie o to, jak skonstruowany jest status ontologiczny Tytusa, Romka, A'Tomka i profesora T'Alenta, oraz jaki z tego wynika stosunek do władzy i podporządkowania. Zadajemy pytanie o naturę komiksowych urzędów i wynalazków oraz ich relacje do natury i kultury – ponownie, powracając do zagadnień anarchii i dyscypliny. Staramy się także rozłożyć na czynniki pierwsze samą naturę świata przedstawionego komiksu, przekraczając ograniczenia fizyczne, gatunkowe, polityczne i estetyczne. Greimasowska koncepcja narracji pozwala na analizę wycinkową. Mikrouniwersum tekstu zbudowane jest dlań z takich podstawowych kategorii semiotycznych, które mogą dać dostęp do całej zawartości tekstu. Tak rozumiany tekst ma charakter algorytmu; wgląd w dystrybucję cech i wartości w jego wybranych motywach pozwala na ujęcie całości.

4. Metodologia: magiczny kwadrat i analiza werydykcji

Nie wszyscy na co dzień stosują semiologiczne metodologie, a strukturalizm uznawany jest dziś za nieco przestarzały, ale niemal każdemu medioznawcy kwadrat semiotyczny litewskiego semiotyka może się przydać jako narzędzie analityczne o dużej wartości poznawczej. Przypomnijmy więc pokrótce, o co chodziło Greimasowi. Kwadrat semiotyczny to taka podstawowa struktura logiczna, którą można zidentyfikować u podstawy rozwoju większości (logicznie skonstruowanych) narracji, i która jest uniwersalną podstawą tematyczną,

semantyczną i symboliczną tworzonych przez ludzi tekstów. Narzędzie analityczne Greimasa było pierwotnie przeznaczone do analizy narracji literackich. Współczesne teorie socjosemiotyczne używają go do rozbioru właściwie wszystkich tekstów bez względu na tryby, jakich użyto do ich skonstruowania. Da się więc użyć kwadratu w analizie filmów, reklam, komiksów, a nawet plakatów, malarstwa czy fotografii. Przydaje się także do opisu problemów etycznych i egzystencjalnych, zbiorowości i instytucji czy fenomenów życia codziennego (Grzegorzczak i Loba, 1998).

W koncepcji Greimasa zatem każdy motyw, temat, historia, ale i koncept, postać, przedmiot, mogą być analitycznie umiejscowione w czwórdzielnej strukturze, powstałej w wyniku zestawienia dwóch opozycji binarnych: S1/S2 i nieS1/nieS2. NieS1 i nieS2 są przy tym logicznymi odwrotnościami S1 i S2, ale w gruncie rzeczy ich zakres znaczeniowy może (choć nie musi) być znacznie szerszy niż prosta negacja. Co prawda czarny (S1) i biały (S2) pozostają we wzajemnej (percepcyjnej i kulturowo skonstruowanej) opozycji, ale nie-czarny (nieS1) obejmuje znacznie więcej barw i odcieni niż tylko biały. Te cztery podstawowe pojęcia połączone są logicznymi operacjami przeciwieństwa, sprzeczności i wynikania.



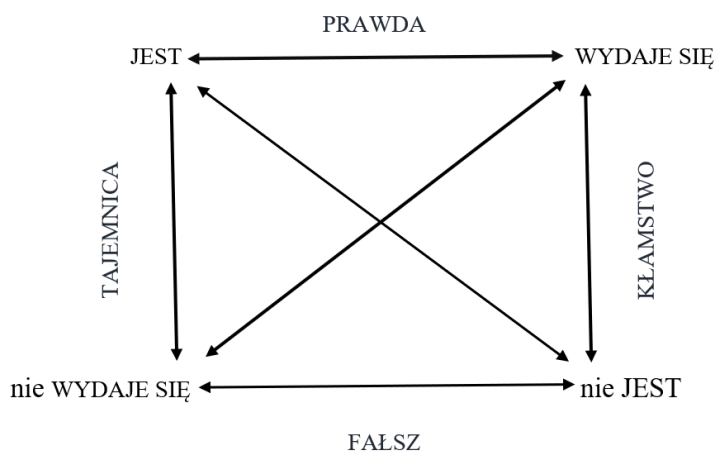
Rys. 1. Kwadrat semiotyczny

Przeciwieństwo to relacja pomiędzy S1 a S2 lub nieS1 a nieS2. Sprzeczność – S1/nieS1 lub S2/ nieS2; obydwie relacje stanowią formę opozycji, dlatego na schemacie wyrażone są przy pomocy strzałki skierowanej w dwóch kierunkach. Implikacja natomiast – relacja między nieS2 i S1 lub nieS1 i S2 – może mieć, logicznie rzecz ujmując, jedynie charakter jednokierunkowy. Prowadzi to (Hébert, 2020, s. 41-42) do powstania sześciu meta-pozycji: złożonej (S1S2),

neutralnej (nieS1nieS2), deiksy pozytywnej (S1 to nie S2) i negatywnej (nieS1 to S2), układu pozytywnego (S1nieS1) i negatywnego (S2nieS2)¹.

Kwadrat to narzędzie do analizy wielu rozmaitych aspektów tekstu. Każdy zatem z jego elementów może się stać elementem nowego, powiązanego kwadratu. Relacje w obrębie nakładających się na siebie kwadratów dają dostęp do wartościowań, ukrytych w tekście oraz pozwalają na odkrycie miejsca, funkcji w systemie, jakim jest tekst, każdego z jego elementów.

Greimas i jego uczeń Joseph Courtés rozwinęli później tę koncepcję (Greimas i Courtés, 1982), wskazując na szczególną wersję kwadratu, która powstaje z rozróżnienia relacji jego wierzchołków do rzeczywistości. W tej wersji wierzchołki kwadratu to stany: S1 – jest, S2 – wydaje się, nieS1 – nie wydaje się, nieS2 – nie jest. Nazwali go kwadratem werydykcyjnym².



Rys 2. Kwadrat werydykcyjny

W kwadracie tym prawda to koniunkcja S1S2 (jest i wydaje się), fałsz – nieS1nieS2 (nie jest i nie wydaje się), kłamstwo – wydaje się, ale nie jest (S2nieS2), tajemnica – jest, ale nie wydaje się (S1nieS1). Jak ciekawie wskazuje Paul Ricoeur, wynikają z tego implikacje dotyczące między innymi fantazji i iluzji w tekście literackim:

Oszustwo to perswazyjna forma robienia czegoś, polegająca na zamianie kłamstwa w prawdę – sprawiania, że coś uchodzi za coś innego; to jest, prezentacji czegoś, co się wydaje, ale naprawdę nie jest, jako czegoś, co się

¹ Powrócimy do tych pozycji w dalszej części tekstu, ale dla uproszczenia naszej analizy, która ma raczej charakter zabawy interpretacyjnej, niż rygorystycznego ćwiczenia logicznego, pominiemy głębsze logiczne implikacje z nich wynikające.

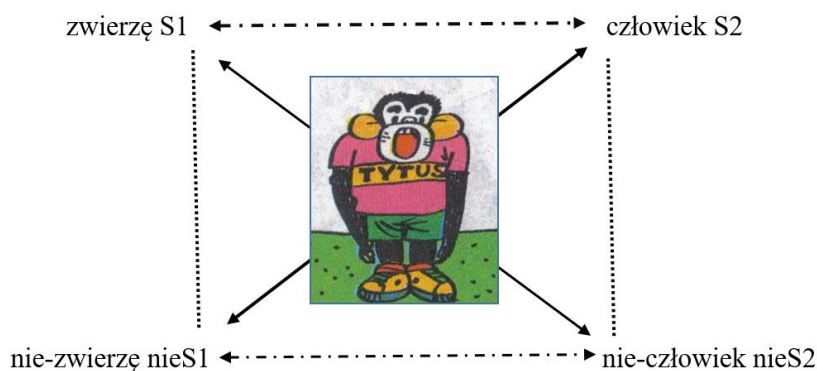
² „Werydykacja” to orzeczenie o prawdzie uwarunkowane pozycją orzekającego; prawda nie „obiektywna”, lecz ustanowiona zgodnie z zasadami danego dyskursu (por. Foucault, 2014, s. 27 i dalsze).

wyduje i jest – i doprowadzenie do akceptacji jako takiego. Iluzja to interpretacyjna forma robienia czegoś co koresponduje z kłamstwem, przyjmując to za rodzaj kontraktu z tworzącym kłamstwo. Kłamca, w roli aktanta, to ktoś, kto podaje siebie za kogoś lub coś innego, może być zatem precyzyjnie zdefiniowany na poziomie werydykcyjnym (Ricoeur, 1990, s. 55).³

Kwadrat werydykcyjny jako narzędzie analityczne nadaje się w szczególności do badania tego typu tekstów, których głównym tematem lub podstawą narracji jest niejednoznaczny status rzeczywistości, jego zmiany natomiast są motorem rozwoju opowieści.

5. Tytus w kwadracie

Popatrzmy, jak w tej strukturze odnalazłby się bohater naszego komiksu, Tytus, i dwaj jego koledzy.



Rys. 3. Tytus i jego status w opowieści.

Autor, twórca dowolnego przedmiotu semiotycznego, operuje wewnątrz *episteme*, będącego rezultatem jego indywidualności oraz społeczeństwa, do którego on przynależy. Wewnątrz tego społeczeństwa ma możliwość podjęcia ograniczonej liczby wyborów, co jako początkowy rezultat prowadzi do stworzenia wkładu treści uorganizowanych, czyli wyposażonych w wartościowości (możliwości wchodzenia w relacje) (Greimas, 1976, s. 61).

Analiza relacji Tytusa do świata ludzi i nie-ludzi oraz zwierząt i nie-zwierząt to zatem tylko jeden z możliwych kwadratów. Analizując to, jak konstruowani są bohaterowie narracji, możemy wziąć pod uwagę wiele ich cech, potencjalnie tworzących relacje.

Pierwsze pytanie, o umiejscowienie Tytusa w kwadracie ludzie/nie-ludzie/zwierzęta/nie zwierzęta, narzuca się jednak jako bardzo ważne, ponieważ sam autor od początku ustanawia kwestię statusu Tytusa jako istotny

³ Wszystkie tłumaczenia Autorki.

napęd narracji. Tytus rzadko zajmuje jednoznaczną pozycję. Niemal stale widzimy go w meta-pozycji złożonej. Jest szympansem, ale mówi i zachowuje się jak człowiek, nie przestając jednocześnie mieć szympanziej natury. Chce się „uczłowieczyć” – jego stwórca używa pozytywnej deiksy. W kolejnych księgach obserwujemy dążenie Tytusa i jego otoczenia do ostatecznego pozycjonowania go jako „człowieka/nie zwierzę”. Przechodzi w tym celu rozmaite zabiegi i przygody, poddaje się edukacji szkolnej i życiowej, jednak jego szympansia natura nie daje się opanować: zwykle łąduje jako „nie człowiek/niezwierzę”. Gdybyśmy jednak umieścili w kwadracie któregoś z jego dwóch nastoletnich przyjaciół, dostrzeżemy, że i Romek, i A'Tomek, sami zresztą skonstruowani jako swoje wzajemne przeciwieństwa, już przez sam fakt traktowania Tytusa jako kolegi, porozumiewania się z nim ludzkim językiem, a jednocześnie uznawania jego odmiennej, „małpiej” natury, nie mają jednoznacznie ludzkiego statusu. Chociaż na pierwszy rzut oka są „ludźmi/nie zwierzętami”, jednak zachowują się niejednokrotnie (pod wpływem Tytusa czy też z powodu własnych charakterów?) jak młode szympansy. To sam Tytus musi im niejednokrotnie przypominać, wprost lub pośrednio, że powinni panować nad pragnieniem zabawy i brakiem dyscypliny.

Podsumowując, konstrukcja Tytusa przekracza granice pomiędzy jednoznacznie zdefiniowanymi kategoriami; przełamuje zarówno opozycje zwierzę/człowiek, jak i sprzeczności ludzki/nie-ludzki, zwierzęcy/nie-zwierzęcy. Tytus niekiedy jest „zwierzęciem/nie-człowiekiem”, czasem „człowiekiem/zwierzęciem”, bywa „ludzki/nie zwierzęcy”, czasem zaś i nie-ludzki, i nie-zwierzęcy. W zależności od fazy opowieści, przemieszcza się pomiędzy wierzchołkami kwadratu. Ta migotliwość, niestabilność pozycji decyduje o jego atrakcyjności. W kategoriach lévi-straussowskiego binaryzmu należałoby go zapewne umieścić wśród postaci anomalnych, zacierających lub anulujących granice między kategoriami. Obecność dwóch przyjaciół Tytusa służy wzmocnieniu jego nieprzypisywalności do kategorii ludzkiej lub zwierzęcej, choć oni sami też nie zawsze zajmują jednoznaczne pozycje. Nie są może aż tak, jak Tytus, nieprzewidywalni, lecz atrakcyjność interakcji między trzema bohaterami wynika z tego, iż komunikują się oni w różnych sytuacjach ze zmiennych pozycji na wierzchołkach kwadratu.

6. Tytus figlarz i tajemnica

Analizowany w kategoriach werydykcji, Tytus teoretycznie powinien być umieszczony w miejscu „nie jest/nie wydaje się”, zatem w miejscu zmyślenia; nie kłamstwa jednak, lecz opisywanej przez Ricoeura iluzji, wynikającej z kontraktu pomiędzy odbiorcami a twórcą opowieści. Jednak werydykcja zależy od usytuowania tego, kto ocenia status postaci. Tytus zatem jest dla nas, czytelników, umiejscowiony w pozycji „nie jest/wyduje się” (identyfikowany jako

postać fikcyjna), lecz we wnętrzu uniwersum narracyjnego jego status skonstruowany jest jako „jest/wyduje się”; dla bohaterów opowieści jest prawdziwy. Tak by się przynajmniej wydawało na pierwszy rzut oka, gdyby struktura narracyjna zabawnych obrazków Chmielewskiego była prosta. I tu jednak niestabilizowana natura Tytusa przełamuje czyste binaryzmy, pozwalające na jednoznaczne werydykcje co do jego postaci.

Chmielewski (niezwykle, jak na swoje czasy, nowatorsko), sytuuje bohaterów, wraz z ich własną autoidentyfikacją, na pograniczu ich własnego uniwersum narracyjnego, świata realnego oraz innych przestrzeni narracyjnych.

Pozwala bohaterom na przełamywanie „czwartej ściany” i samoświadome ujawnianie, że są bohaterami komiksu (zob. rys. 4) oraz samoświadome identyfikowanie własnego miejsca jako przestrzeni komiksu, połączonej interfejsem kartki ze światem realnym (zob. rys. 5) - zatem, z wnętrza uniwersum, Tytus niekiedy „jest/nie wydaje się”.



Rys. 4. Bohaterowi wiedzą, że są w komiksie i jaki jest jego cel.



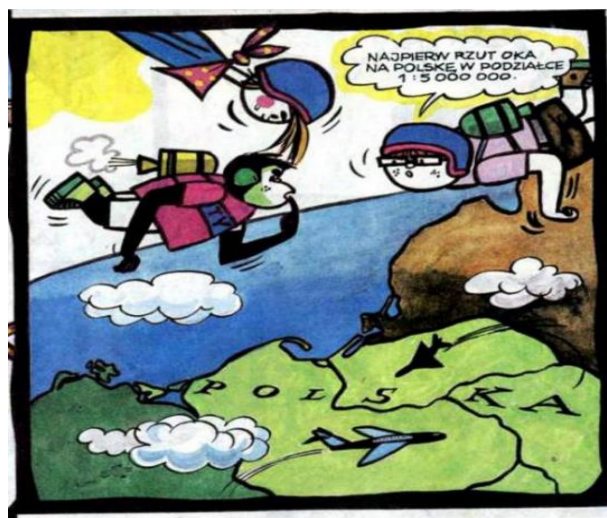
Rys. 5. Bohaterowie odnoszą się do interfejsu.

Umożliwia samoświadome przenoszenie się (zob. rys. 6) pomiędzy światami („nie jest/nie wydaje się”) w obszarze własnego uniwersum narracyjnego.



Rys. 6. Bohaterowie przenoszą się pomiędzy uniwersami narracyjnymi i planami czasowymi.

Bohaterom komiksu przydarza się także przemieszczanie się między światem realnym a abstrakcyjnymi przestrzeniami mapy, schematu, projekcji.



Rys. 7. Przejście do świata o innych modalnościach.

Mamy tu zatem „nie jest/wyduje się” w relacji do świata realnego, „jest/wyduje się” natomiast – na dwa sposoby: na warunkach kontraktu Autor-czytelnicy i w obrębie własnego uniwersum narracyjnego komiksu, pozwalającego na takie zmiany umiejscowienia. Przy tym – wróćmy na moment do wcześniejszego kwadratu – sam Tytus czasem „jest/wyduje się” człowiekiem, czasem zaś szympansem.

Rzecz jasna, umiejscowienie Tytusa w sieci zależności człowiek/zwierzę to tylko jedna z możliwości analizy jego postaci. Nic nie powstrzymuje analitycznego umysłu przed poszukiwaniem rozmaitych „kwadratów”, na różne sposoby ujmujących semantykę tekstu kulturalnego. Zachęca zresztą do tego sam Greimas.

Nic nam każe nam twierdzić, że wyrażenie semiotyczne zależy od pojedynczego systemu. A ponieważ zależy od kilku (systemów), zamknięcie może być przypisane interakcji różnych systemów, które je tworzą (Greimas, 1976, s. 60)

Kuszące wydaje się zwłaszcza wpisanie Tytusa w kwadrat pojęć „wolność/dyscyplina” albo „władza/podporządkowanie”.

To oczywiście każe nam wrócić do pytania o Tytusowe kryteria bycia człowiekiem lub nie-człowiekiem. Pytanie tym bardziej skomplikowane, że w różnych miejscach komiksu pojawiają się „zwierzęta/nie-ludzie”, przy których Tytus jest „mniej zwierzęciem”. Jego cechy nie-ludzkie są mniej nasilone, niż na przykład u ssaka galaktycznego Karbulota (który z kolei usytuowany jest pomiędzy zwierzęciem i maszyną). Założenia fabularne kolejnych ksiąg, konstrukcja pojedynczych przygód, pojedyncze zachowania bohaterów, ich wypowiedzi i wygląd wskazują, że z „człowieczeństwo” i „uczłowieczenie” powiązane jest z wiedzą, edukacją, organizacjami i instytucjami oraz porządkiem i dyscypliną. To ważne. Tytus to „zwierzę/nie-człowiek”, a niekiedy „nie-zwierzę/nie-człowiek”, lecz jednocześnie bywa „ludzki/nie-zwierzęcy” zarówno z powodu swej relacji do wiedzy, jak – a może nawet przede wszystkim – za sprawą ambiwalentnego stosunku do porządku i dyscypliny.

Współczesny wielbiciel komiksu, polski muzyk Borys Dejnarrowicz dostrzega tę ambiwalencję postaci Tytusa.

Napięcie między względnym posłuszeństwem i naiwnym (aczkolwiek szczerym!) zaangażowaniem nominalnie funkcjonującego niejako „poza społeczeństwem” Tytusa w symbolizujące „establishment” projekty organizowane przez harcerstwo, a jego nagłymi, spontanicznymi, nieokrzesanymi buntami przeciw swoim wychowawcom to idealna metafora odwiecznych zmagania „systemu” i „kontrkultury” (Dejnarrowicz, 2021).

To niejednoznaczne ustawienie bohatera (a także innych postaci) to jeden z kluczy do atrakcyjności i swoistego ideologicznego (o czym dalej) anarchizmu komiksu.

7. Tytus w rakiecie z wanny i miksera

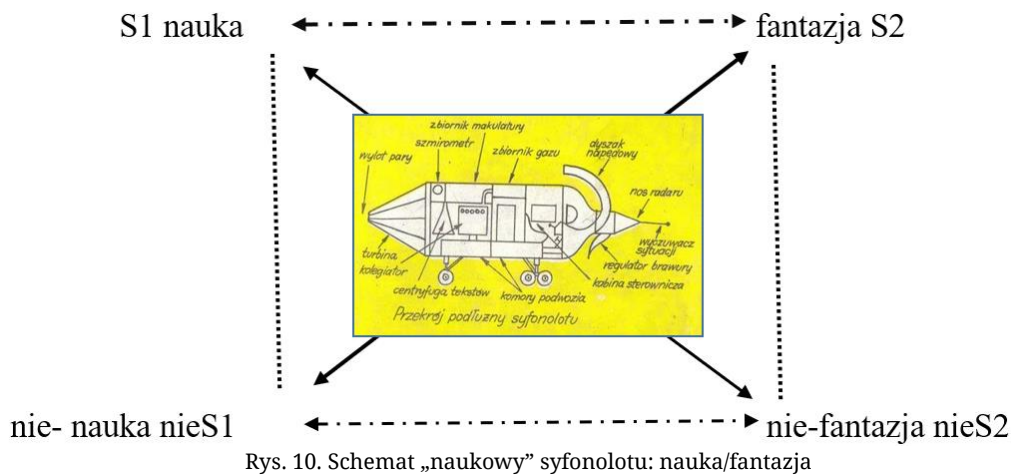
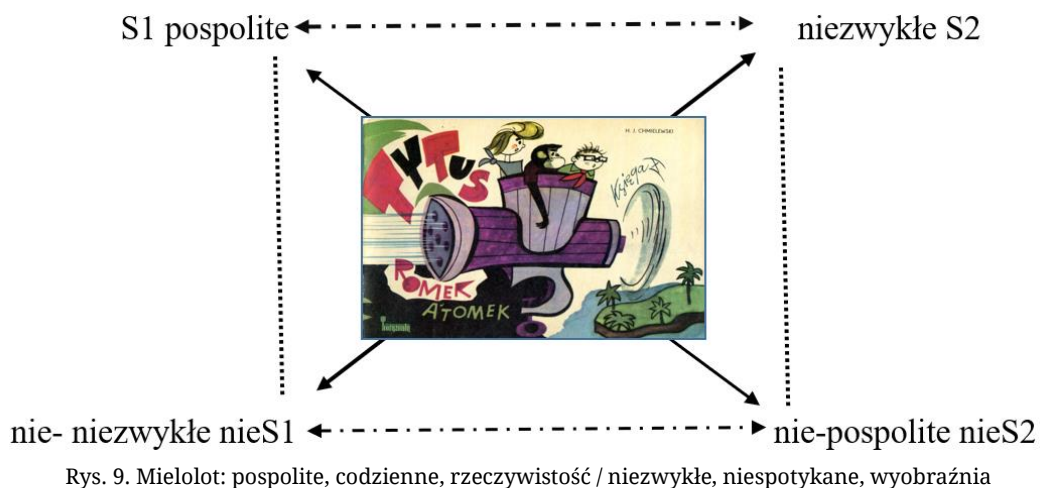
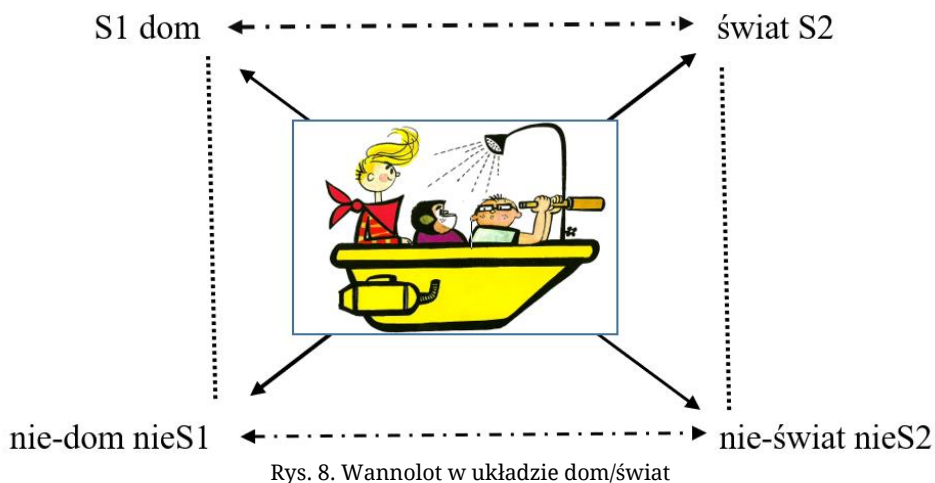
Zatem Tytus jako bohater literacko-komiksowy zawiera liczne wewnętrzne sprzeczności i niejednoznaczności, polegające na zaangażowaniu jednocześnie wielu pozycji w obrębie jednego kwadratu znaczeniowego. Usytuowanie

w sieci werydykcji każe nam, za sprawą świadomych działań jego stwórcy i autora, patrzeć na niego jak na postać świadomie przekraczającą nakazy i ograniczenia. To przekraczanie granic i ambiwalentny stosunek do reguł wyraża się także w tym, jaki jest stosunek komiksów Chmielewskiego do wiedzy i nauki – w relacji do fantazji i wiedzy potocznej. Przyjrzyjmy się zatem jednemu z ciekawszych i zabawniejszych, realizowanych przez cały czas wydawania komiksu konceptów Chmielewskiego: pojazdom i wynalazkom.

W całej serii występuje co najmniej 31 fantastycznych pojazdów: Haliambambifibioczołkopter Ptyś (1958), Koń mechaniczny Rozalia (1962), Prom kosmiczny (z cedzaka) i trzy rakiety – Amatorska, Wystawowa i Astropolicyjna (1968), Autokonik (1968/2002), Rakietowóz i Transporter Pływający (1969), Wannolot oraz Wannambiohelipoduszkoczłogolot- dar pionierów radzieckich z Arteku na Krymie (1970), Trąbolot (1971), Odrzutki – urządzenia do swobodnego lata- nia (1972) Mielolot (1975), Młynkolot (1975), Prasolot/Żelazkolot (1977), Bąkolot (1977), Slajdolot 1 i 2 (1979), Gwizdkolot (1980), Syfonolot (1981), Okarynolot i Lądownik-mandola (1985), Areografolot (1987), Wideoblikolot (1992), Formicikusolot (1994), Gangsterolot (1996), Bzikotykolot/Strzykolot (1997), Sterowiec weselny – zrobiony z butelki i Lovelot z pudełka po czekoladkach (2000), Suszarkolot (2003), Kapustogrocholot/Beczkolot (2006).

Są także wynalazki niezwiązane bezpośrednio z podróżowaniem w przestrzeni: Aparacik Millek (1960/(1973) do podróży w czasie, urządzenia związane z pomiarem i przekazywaniem wiedzy – Sensofalograf, Elektroantycymbałofa- lograf, Elektroabecadłowychogłów, Rhinokukunamuniu (1980), Laseroenig- mokapewusensor (1987), złożony technologicznie mundurek uczniowski i Wy- krywacz ściąg (1980), a także Palec do wysysania wiadomości dziennikarskich i Donotech 305 – redakcyjna maszyna, która „zastępuje maszynistkę, korektorkę, dośmieszaczkę, polonistkę” (1981).

Podstawowa zasada konstrukcyjna zwykle jest taka sama: urządzenia zrobione są z przedmiotów codziennego użytku (wanna, strzykawka, syfon, młynek, gwizdek itp.), narzędzi i urządzeń technicznych (suszarka, żelazko, rzutnik itp.), instrumentów muzycznych (trąbka, okaryna, mandolina); sposób działania tych urządzeń zostaje przełożony na napęd. Niekiedy, zwłaszcza we wcześniejszych wydaniach komiksu, pokrewieństwo wynalazków z przed- miotami z życia codziennego jest mniej wyraźne (wczesne rakiety na przykład wyglądają jak schematyczne rysunki podręcznikowe). Zasadniczy model przewiduje jednak umiejscowienie wynalazków pomiędzy domem a światem; zatem, pomiędzy domeną życia codziennego i fantazji; wreszcie, pomiędzy nauką a wyobraźnią.



To tylko przykłady; każdy z wynalazków i pojazdów z komiksów o Tytusie da się umiejscowić w relacjach: dom/świat (kosmos, film, baśń, historia); nauka/wyobraźnia; pospolitość/niezwykłość; rutyna/przygoda. Jest to możliwe nie dlatego, że przynależą one do jednej kategorii, lecz dlatego, że są układami złożonymi, łączącymi w sobie kategorie w różnych proporcjach. Jednocześnie zaś unaocznione w nich główne ideologiczne wartościowości kojarzą się z tymi treściami, które w nowoczesnym społeczeństwie wiążą się z władzą, jak na przykład wiedza, nauka, pieniądze, racjonalność, efektywność. Ciekawe przy tym, że wynalazki profesora T'Alenta, trochę *porte-parole* autora, a trochę zwornika pomiędzy światem nauki i wyobraźni (spróbujmy sobie wyobrazić umieszczenie jego postaci w zależnościach pomiędzy wspomnianymi wartościami), przekraczają też niejednokrotnie granice natura/technologia. Koń Mechaniczny Rozalia jest jednocześnie mechanizmem (uczynionym z dostępnych przedmiotów codziennego użytku), ma własności końskie oraz ani mechaniczne, ani końskie; na przykład porozumiewa się ludzkim językiem.



Rys. 11. Rozalia – koń/maszyna/istota rozumna

Wkrętacz jest jednocześnie zrobiony ze świdra – i wyposażony we właściwości kreta.



Rys. 12. Wkrętacz: narzędzie/pojazd/kret

Z drugiej zaś strony zwierzę fantastyczne Karbulot - ssak międzygwiazdny (1968) wyobrażony jest jako coś pośredniego pomiędzy stworzeniem żywym i maszyną.



Rys. 13. Karbulot – zwierzę/maszyna

Wszystkie te koncepty Chmielewskiego charakteryzują się tym, że niezwykle trudno raz na zawsze przyspilić je w jednym punkcie kwadratu semiotycznego. Podobnie jak bohaterowie, także i wynalazki przemieszczają się w miarę rozwoju narracji pomiędzy nauką a wyobraźnią, domem a kosmosem, codziennością a przygodą. W kategoriach semiologicznych opozycje (Courtés, 1991, s. 70-71), które zarządzają ich budową, rzadko mają charakter kategorialny (niepozwalający na stan pośredni) lub wykluczający (niepozwalający na współwystępowanie przeciwieństwa). Są inkrementalne: poziom fantastyczności czy naukowości, zwierzęcości czy antropomorficzności bywa zróżnicowany i ani przez chwilę nie pozostaje ustalony raz na zawsze.

8. Od kwadratu do płynności

Kwadrat semiotyczny to koncepcja dosyć dawna i niejednokrotnie krytykowana za swoistą poznawczą sztywność. Zarzuty krytyków dotyczą tego, że

(...) transformacje znaczeniowe przedstawione w kwadracie prowadzą w efekcie do zniesienia antynomii. „Twarda” opozycyjność pojęć – poprzez negacje i wzajemne implikacje – zostaje poddana w wątpliwość. (...) Tego zjawiska kwadrat semiotyczny w ogóle mnie uwzględnia (Wysłouch, 1997, s. 92).

Jest to prawda tylko wtedy, gdy zażądamy, by dowolny byt umieszczony w strukturze kwadratu semiotycznego miał niezmienną naturę i dał się unieruchomić w strukturze opowieści. Właśnie pozorna sztywność i postulowane w modelu wyraźne logiczne odgraniczenie pojęć sprawiają, że kwadrat doskonale się nadaje do ujawniania sprzeczności, dwuznaczności, anomalności. Test kwadratu zaaplikowany do Tytusa i jego przyjaciół, jego przygód, wynalazków i pojazdów ujawnia wewnętrzną anarchię, która jest w sercu ideologii komiksu.

9. Tytus był za wolnością!

Powierzchnia bowiem, poprzez dobór i układ znaczących elementów, „sygnalizuje uniwersalia ukryte w strukturze głębokiej” (Wysłouch, 1997, s. 91). W znakomitym wstępie do pism zebranych Greimasa Fredric Jameson (Jameson, 1987) proponuje, by stosować kwadrat jako narzędzie analityczne także do rozbioru treści ideologicznych. Jameson poszukuje w tekstach kulturalnych dominujących ideologicznych interpelacji i sprzeczności.

Sam Greimas twierdził, że kwadrat jest przedaksjologiczny, że aksjologia powstaje dopiero poprzez nałożenie nań zewnętrznych w stosunku do niego wartościowań oraz – ewentualnie – zastosowania kwadratu werydykcyjnego. Nie rozstrzygając, czy to prawda (jest na ten temat spór), warto zaobserwować, że wartościowania pojęć konstytuujących teksty o Tytusie są jednoznaczne

i dobitnie wyartykułowane. Wartościowanie pozytywne dotyczy pojęć związanych ze światem, fantazją, kreatywnością; to, co domowe, pospolite i oswojone, nie jest wartościowane negatywnie, lecz w skali inkrementalnej jest mniej atrakcyjne, pociągające i ciekawe. Jedynym pojęciem wartościowanym mniej jednoznacznie jest nauka, która nie pozostaje tu w aksjologicznej opozycji do fantazji – ale to zapewne dlatego, że najczęściej jej usytuowanie w kwadracie „nauka/fantazja/nie-nauka/nie-fantazja” konstruuje ją jako złożone pojęcie S1S2. Logiczne skonstruowanie czegoś jako obiektu wyobrażonego (pojazd kosmiczny z maszynki do mięsa albo trąbki) jest jednocześnie sygnalizowane poprzez użycie kodów wizualnych nauki (schematy, terminologia itp.). To „nauka/fantazja” (nie zaś „nauka/nie-fantazja”, ani też „fantazja/nie-nauka”) umożliwi bohaterom ich kosmiczne, podróżnicze czy społeczne przygody.

Z perspektywy powierzchni komiks Chmielewskiego w żaden sposób nie jest tekstem politycznie buntowniczym i wywrotowym. Autor poddawał się grzeecznie cenzurze, okresowo pozwalał się użyć do promowania tak zwanych wartości socjalistycznych. Jeśli nie wspierał ustroju entuzjastycznie, to w każdym razie nie uchylał się od perswazyjności (Szwajkowska, 2017). Pod koniec życia starał się usuwać z nowych wydań niektóre świadczące o tym szczegóły, nowe komiksy nasycał wartościami patriotycznymi i historią, zamieniając jeden perswazyjny projekt wychowawczy na inny... Jeśli jednak poszukamy głębokiej struktury komiksu, okaże się, iż jego ideologiczny wymiar przejawia się w stosunku do władzy, norm, przepisów i ograniczeń. Władza w tych opowieściach zostaje oddana w ręce poszukiwaczy przygód i posiadaczy fantazji, my zaś – czytelnicy – jesteśmy zwykle po stronie Tytusa, którego system i wierzący weń ludzie usiłują ucłowieczyć, czyli podporządkować normom i ograniczeniom oraz pozbawić wrodzonej buntowniczności. Nigdy się to nie udaje, a w najatrakcyjniejszych momentach to właśnie anarchizm Tytusa zmienia jego otoczenie lub ratuje wszystkich z opresji. To pewnie dlatego mógł sobie Papcio Chmiel uczyć mimochodem geografii i historii, promować postawy socjalistyczne i popierać milicję. W sercu jego opowieści mimo wszystko tkwiła anarchia, zbawiennie i niezwykle atrakcyjna, jeśli było się młodszym nastolatkiem w epoce tak zwanego peerelu.

Bibliografia

- Becker, T. (2010). Formalizm to pułapka. Scota McClouda poglądy na komiks. *Zeszyty Komiksowe*, 10, 40-42.
- Courtés, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette.
- Dejnarowicz, B. (2021). Tytus, Romek i A'Tomek. Substance only (blog). Pobrano z: <https://www.substanceonly.net/tytus-romek-i-atomek> (05.07.2021).
- Dunin, J. (1974). *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.

- Eisner, W. (1985). *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: Poorhouse Press.
- Eisner, W. (2001). *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. New York: Poor-house Press.
- Gąsowski, P. (2016). *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*. Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- Grzegorzczak, A. i Loba, M. (red.). (1998). *Idąc za Greimasem*. Warszawa: Wydawnictwo Fundacja Humaniora.
- Greimas, A. J. (1983). *Structural semantics: an attempt at method*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Greimas A. J. (1987). *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Greimas, A. J. i Courtés J. (1982). *Semiotics and language: An analytical dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jameson, F. (1987). Foreword. W: A. J. Greimas, *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory* (s. I-XLV). Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Felluga, D. F. (2011). Modules on Greimas: On the Semiotic Square. W: *Introductory Guide to Critical Theory*. Purdue University. Pobrano z: <http://www.purdue.edu/guidetotheory/narratology/modules/greimassquare.html> (05.07.2021).
- McCloud, D. (2015). *Zrozumieć komiks*. Warszawa: Wydawnictwo Kultura Gniewu.
- McCloud, D. (2021). *Stworzyć komiks*. Warszawa: Wydawnictwo Kultura Gniewu.
- Przybylski, R. (1978). Świat komiksu. *Sztuka*, 2, 19-27.
- Szwajkowska, A. (2017). Tytus, Romek i A'Tomek z perspektywy komunikatywizmu. *Acta Universitatis Lodzianis – Folia Litteraria Polonica*, 3(41), 181-197. Pobrane z: <https://czasopisma.uni.lodz.pl/polonica/article/view/3312/2904> (05.07.2021). <https://doi.org/10.18778/1505-9057.41.12>
- 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.
- Toeplitz, K. T. (1985). *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*. Warszawa: Czytelnik.
- Tytus, Romek i A'Tomek. Oficjalna strona Papcia Chmiela. Pobrane z: <https://tytusromekiatomek.pl/> (05.07.2021).
- Wysłouch, S. (1997). Magiczny kwadrat Greimasa. W: A. Grzegorzczak. (red.), *Semiotyczne olśnienia. Szkice o teorii A.J. Greimasa* (s. 85-94). Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.

Źródła ilustracji

Rys. 3. <http://www.tytusdezoo.com.pl/xhtml/komiks/tytus/tytus-tytus-koszulki.html>

Rys. 4. *Tytus, Romek i A'Tomek, Księga V.*

Rys. 5. *Tytus, Romek i A'Tomek, Księga XI*

Rys. 6. *Tytus, Romek i A'Tomek, Księga IX*

Rys. 7. *Tytus, Romek i A'Tomek, Księga VII*

Rys. 8. *Tytus, Romek i A'Tomek, Księga V*

Rys. 9. *Tytus, Romek i A'Tomek, Księga XVI.*

Rys. 10. *Tytus, Romek i A'Tomek, Księga XVI.*

Rys. 11. Rys. 4. *Tytus, Romek i A'Tomek, Księga II.*

Rys. 12. *Tytus, Romek i A'Tomek, Księga XV*

Rys. 13. *Album pojazdów TRiA*, <https://tytusromekiatomek.pl/>

If Greimas read “Titus“

Abstract

The article contains an attempt at the analysis of chosen elements of Henryk Chmielewski's comic strip about the adventures of Tytus, Romek and A'Tomek, carried out with the means of Algirdas Greimas's semiotic and veridictory squares. The squares, used as the analytical devices of big and easily accessible explicatory potential, serve to reveal the internally ambiguous, transgressive nature of Chmielewski's work.

Keywords: comic strip; ideology; narrative; semiology; semiotic square; veridiction

Małgorzata Lisowska-Magdżiarz: dr hab., prof. UJ, pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim. Prowadzi badania nad semiotyką mediów oraz kulturowymi praktykami ludzi w społeczeństwie konsumpcyjnym. Autorka książek: *Covid, media i lęk (we współpracy, 2022)*, *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semiotyki mediów (2019)*, *Nienawiść w mediach. Diagnoza i badanie (we współpracy; 2019)*; *Fandom dla początkujących. Tożsamość i twórczość (2018)*, *Fandom dla początkujących. Społeczność i wiedza (2017)*, *Feniksy, łabędzie, motyle. Media i kultura transformacji (2012)*, *Pasażer z tylnego siedzenia. Media, reklama i wychowanie w społeczeństwie konsumpcyjnym (Warszawa 2010)*; *Media powszednie. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku (Kraków 2008)*; *Analiza tekstu w dyskursie medialnym (Kraków 2006)*; *Analiza zawartości mediów (Kraków 2004)*; *Bunt na sprzedaż. Przemysł muzyczny - reklama - semiotyka (Kraków 2000)*, oraz kilkudziesięciu artykułów i rozdziałów

w pracach zbiorowych. Są one poświęcone różnym formom analizy wizualnych i wielomodalnych przekazów w komunikowaniu masowym, użytkownikom mediów, a także metodologii badań medioznawczych oraz edukacji medialnej. Wykładowczyni Uniwersytetu Dzieci i Uniwersytetu Trzeciego Wieku. W wolnym czasie jeździ na nartach i czyta pamiętniki polskich pisarzy. Adres do korespondencji: Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, 30 – 348 Kraków, ul. Łojasiewicza 4, tel. (12) 664 55 33.



W poszukiwaniu tytusologii
ISBN 978-83-969444-0-5, Antologie AVANT
<https://doi.org/10.26913/avant.3202220>



„Zastęp, baczność!” Władza i przywództwo w komiksach serii „Tytus, Romek i A'Tomek” Henryka Jerzego Chmielewskiego

Marek Jeziński 

Instytut Badań Informacji i Komunikacji
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
jezmar@umk.pl

Przyjęto 10 lipca 2021; zaakceptowano 19 lipca 2022; pierwsza publikacja 28 stycznia 2023.

Abstrakt

W artykule podjęto kwestię władzy jako istotnej kategorii występującej w komiksach serii „Tytus, Romek i A'Tomek” H. J. Chmielewskiego. Relacje władzy i przywództwa są tworzone i reprodukowane w mikrośrodkowisku, jaką tworzy trzech głównych bohaterów zrzeszonych w specyficzny rodzaj koleżeńskiej grupy: tworzą oni zastęp harcerski funkcjonujący przy szkole podstawowej. Stabilność tej grupy podtrzymywana jest przez ramy instytucjonalne, w których funkcjonują bohaterowie. W kategoriach analitycznych władza jest tu rozumiana na sposób neoweberowski (podejście transformacyjne) oraz poststrukturalistyczny (władza dyscyplinarna). Szczególną rolę pełni tu postać zastępowego A'Tomka: jest on liderem środowiskowym, autorytetem i przedstawicielem elit.

Słowa kluczowe: komiks; władza; przywództwo; przemoc symboliczna; władza dyscyplinarna; instytucje edukacyjne

1. Wprowadzenie

Władza oraz przywództwo jako problemy socjologiczne i politologiczne obrazowane są relatywnie często w dziełach kultury popularnej. Seriale, filmy fabularne, teksty piosenek, powieści są nośnikami treści, które można interpretować w kontekstach związanych z przywództwem, władzą, działaniami władczyimi i relacjami, w jakie mogą wchodzić jednostki oraz grupy ludzkie. Nie inaczej jest z komiksem – tworem dojrzałej kultury popularnej (Lopes, 2009;

Johnson, 2012; Babic, 2014). Stanowi on istotny nośnik używany do obrazowania relacji przywództwa w grupach, władzy i portretowania ludzi w owe relacje uwikłanych.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie zagadnienia władzy i przywództwa jako problemu z pogranicza socjologii i nauk o polityce w księgach serii komiksowej „Tytus, Romek i A'Tomek” (dalej w tekście stosuję skrót TRiA) autorstwa Henryka Jerzego Chmielewskiego. W tej pracy użyję jako materiału badawczego jedynie samodzielne numerowane książki wydawane w latach 1966–2008, co obejmuje 31 ksiąg z przygodami¹, choć główne przykłady wykorzystane w pracy obejmują albumy od I do XVI, w nich bowiem bohaterowie konsekwentnie działają w ramach zastępu harcerskiego ZHP². To opowieści kreślące perypetie trzyosobowego harcerskiego zastępu, w którym dynamika działania grupy zależna jest od ról pełnionych przez poszczególnych członków owej jednostki organizacyjnej. Fabuła kolejnych tomów rozgrywała się według zasady: zwyczajni polscy nastolatki mają niezwykłe przygody, odbywane w przestrzeni i czasie. Relacje władzy i przywództwa są tworzone i reprodukowane w mikrośrodkowisku, jakie tworzy trzech głównych bohaterów zrzeszonych w specyficzny rodzaj grupy społecznej – triadę (o jej specyfice: Simmel, 2005; 2008).

Kategoria władzy w niniejszym szkicu rozpatrywana jest przede wszystkim w oparciu o neoweberowskie teorie, skupione na zjawisku relacyjności układów hierarchicznych oraz o koncepcje post-strukturalistyczne władzy dyscyplinarnej, oddziałującej na jednostki w kontekstach instytucjonalnych, a szczególnie edukacyjnych, których najlepszym przykładem jest szkoła, przykładem w oczywisty sposób najpełniej nadającym się do interpretowania działań zobrazowanych w komiksach o Tytusie. Uwzględniam tu zatem takie kategorie jak władza polityczna, przywództwo, władza dyscyplinarna, habitus, przemoc symboliczna, system edukacji. Za ich pomocą interpretuję aktywność szczególnego zastępu harcerskiego dowodzonego przez druha A'Tomka: to mała grupa społeczna, w której wytworzyły się więzi kontroli społecznej, władzy, dominacji i hierarchii wynikających z relacji instytucjonalnych oraz towarzyskich, w jakie wchodzi bohaterowie Chmielewskiego.

¹ Sam komiks o trzech przyjaciółach powstał jako odcinkowy cykl komiksowy drukowany w harcerskim czasopiśmie „Świat Młodych” od 1957 roku. Oprócz tego, uniwersum „Tytyusa” obejmuje także nienumerowane albumowe opowieści historyczne, podporządkowane rocznikowym tematom. Są to, m.in., historie o powstaniu warszawskim, początku państwa Piastów, bitwie warszawskiej 1920, bitwie wiedeńskiej Jana III Sobieskiego, czy też wojnie o niepodległość w USA).

² Hierarchicznie zorientowane relacje władzy i podporządkowania są widoczne także w kolejnych księgach, Chmielewski wykorzystuje je jako istotny wątek dramaturgiczny, jednak to właśnie w komiksach „klasycznego” okresu, wydawanych jeszcze w PRL aspekty, o których mowa w tym szkicu są dominujące, bowiem działania A'Tomka, Romka i Tytyusa jednoznacznie pozostają w ramach instytucji harcerstwa.

Co zrozumiałe, komiks – będąc formą komunikacji wizualnej – upraszcza złożone procesy oraz rzeczywistość społeczną, sprowadzając ją często do stereotypu. Tego typu obrazowanie w komiksach ma długą tradycję i jest wpisane w konwencję odbioru sztuki komiksowej (Gąsowski, 2016; Szyłak, 2016). Dla potrzeb tego studium przyjmijmy jednak, że świat komiksowych przygód Tytusa, Romka i A'Tomka to świat oddający realne struktury, funkcje i relacje między ludzkimi bohaterami. Załóżmy zatem, że zastęp dowodzony przez A'Tomka to mała grupa społeczna zogniskowana wokół wartości stowarzyszenia, jakim jest Związek Harcerstwa Polskiego, oddająca prawdziwe – to znaczy istniejące w pozakomiksowym świecie – działania ludzkie. Tym samym, postępowanie głównych postaci komiksu potraktować możemy jako działania realnie istniejących nastolatków, chodzących do szkoły podstawowej (do klas VI i VII) w okresie PRL³.

2. Władza i przywództwo

Na zastęp dowodzony przez A'Tomka i jego samego spojrzmy w kontekście władzy i związanego z nią przywództwa. To ostatnie rozumieć będę jako specyficzny układ relacji między ludźmi, w którym jedna z osób może w substancjalny sposób wpływać na zachowania innej osoby / innych osób i modelować owe zachowania w kierunku definiowanym przez siebie. Jest to zatem stosunek władzy między przywódcą a podporządkowanymi mu osobami, które z jakiegoś powodu pozostają w relacjach podporządkowania: bądź ze względu na realizację instytucjonalnie określonego celu, bądź ze względu na niecodzienne cechy lub zdolności samego przywódcy.

Przywódtwo kojarzone jest nieodłącznie z meandrami politycznego życia i działalności związanej z władzą polityczną (Blondel, 1987; Elcock, 2001; Helms, 2012; Ludwig, 2002; Elgie, 2018) – to zazwyczaj pierwsze skojarzenie, ale zauważmy, że przywództwo jako kategoria kulturowa od polityki niezależna

³ Czytelnikowi obcującemu z niniejszym artykułem należy się uwaga porządkująca, dotycząca numeracji stron w kolejnych wydaniach księgi I przygód Tytusa. Od wydania III z 1970 roku książeczka była drukowana ze zmienioną treścią początkowych plansz – usunięto z niej pierwsze 4 rysunki, a dodano kilka stron z nową treścią. Kadry te zostały zastąpione historią o narysowaniu szympansa z tuszu rozlanego na podłogę przez grafika. Ta wersja powstania Tytusa stała się z czasem niejako „kanoniczna” – do niej Chmielewski konsekwentnie odwoływał się w kolejnych tomach cyklu. Co więcej, w wydaniu VI z 1991 w części wstępnej pomysł z tuszo-genezą Tytusa zostaje powtórzony oraz pojawiają się dodatkowe rysunki, dopowiadające niejako kolejne epizody ze wstępnej edukacji bohatera.

W pracy tej w odwołaniach do księgi I używam wydania z boxu „Superkolekcja 25 ksiąg przygód” (2009), opartego na oryginalnych publikacjach: zachowano w nich oryginalny układ z planszą z I wydania (s. 3), zaś na końcu książeczki jako dodatek pojawiają się strony, które drukowano jako początek albumu poczynszy od wydania III (s. 52-55). Zatem, odniesienia do ks. I w niniejszym tekście bazują na wydaniu z „Superkolekcji”, o ile nie zaznaczono inaczej. Zgodnie z przesłankami wyrażonymi przez Claude'a Levi-Straussa w „Antropologii strukturalnej” (2021), wszystkie wydania danej książeczki o Tytusie traktuję równorzędnie, niezależnie od zmian treściowych i graficznych, co w szczególności odnosi się właśnie do księgi I, która miała najwięcej wydań i autor wprowadził w niej najwięcej zmian.

pojawia się wszędzie tam, gdzie do czynienia mamy z grupami społecznymi, a więc związkami ludzi o określonej liczebności, skupionych na realizacji jakiegoś typu wartości i połączonych pewnym rodzajem więzi (Bembenista, 2006; Marturano i Gosling, 2008; Sieradzan, 2008). Przywództwo pojawia się jako konsekwencja wspólnoty i konieczności realizacji jakiegoś celu: łatwiej jest ludziom działać w sytuacji, w której ktoś proponuje sposoby rozwiązywania jakiegoś problemu, pokazuje możliwości rozwiązań, podejmuje decyzje i – w konsekwencji – ponosi odpowiedzialność za to, co zostało bądź nie zostało zrealizowane.

Aaron Wildavsky (1995), powołując się na koncepcje Kennetha F. Jandy'ego (1960), Roberta Dahla (1961), czy Johna C. Harsanyi'ego (1962), dookreśla przywództwo jako „stanowisko, wedle którego przywództwo należy definiować w kategoriach sprawowania władzy i wywierania wpływu. Liderami byliby ci, którym udaje się sprawić rzeczy, jakie by się bez nich nie dokonały. (...) Prawdopodobieństwo zdobycia wpływu na ludzi i wydarzenia będzie zmieniać się wraz ze zmianą elementów, z których trzeba zrezygnować, aby uzyskać zamierzoną pozycję” (Wildavsky, 1995, s. 276). To oznacza, że lider, pełniąc określone funkcje w społeczności, może wpływać na rzeczywistość, ale realizując własne cele, musi być gotowym do elastycznego traktowania tak zamierzeń, które chce zrealizować, jak i relacji międzyludzkich. Instytucjonalna rama działania (statut i regulamin ZHP), z którą mamy do czynienia w komiksach Chmielewskiego, przenosi elastyczność funkcjonowania na zarządzanie ludźmi, a więc przede wszystkim na zdarzające się bardzo często sytuacje konfliktowe i opanowywanie kryzysów.

Przywództwo to zawsze kategoria transformacyjna – zależna jest nie tylko od cech lidera (w tym szczególną rolę odgrywają cechy przywództwa charyzmatycznego, co na gruncie tradycyjnej teorii polityki rozpoznał Max Weber, 1975), ale także od konkretnej sytuacji i bieżącego kontekstu społecznego, choć w końcu XX wieku zwrócono uwagę na również istotne i obecnie elementy technokratycznego zarządzania jako istotny element kreowania postaci przywódczych, nie tylko w polityce (Chu, 1989; Pieliński, 2008). Mówiąc o przywództwie transformacyjnym, Margaret G. Hermann (1998, s. 298) wskazuje na takie aspekty związane z przywództwem, jak osobowość i rodowód lidera, charakterystyka grup popierających go, więź, jaka łączy przywódcę z poplecznikami, układ społeczny, w jakim zachodzi sytuacja władzy, oraz efekty konkretnych działań lidera i ich wpływ na grupę. Ów szereg wyszczególnionych przez Hermann aspektów tworzy pewną całościową sferę, w której kreowana jest strona wizerunkowa lidera – zależna od kompetencji, oczekiwań i skuteczności podejmowanych przezeń działań. Korelaty osobowościowe i czynniki sytuacyjne mają tu charakter komplementarny wobec siebie oraz niejako wzmacniają i reprodukują pozycję, jaką lider zajmuje w swoim środowisku.

Pozycja lidera i władza muszą być widzialnymi czynnikami społecznego układu odniesienia, w jakich przebiega sytuacja związana z władzą. Założyć bowiem można, że władza „istnieje tylko na scenie”, jak pisze Georges Balandier (cyt. za Herzfeld, 2004, s. 185), na co zwraca także uwagę Clifford Geertz (2005, s. 128), analizując ceremonializm typowy dla społeczeństw Dalekiego Wschodu. Scena, widzialność, ceremonie, rytuały – cały teatr, na którego funkcjonowanie poświęcana jest energia przywódców – ma na celu wzmocnienie owej widzialności, o której mówi Balandier, ale także reprodukcję systemu jako całości i petryfikację statusów, co dzieje się jednak niezależnie od miejsca i czasu. Jak zauważałem w innym tekście (Jeziński 2008, s. 12): „Władza tworzy centra symboliczne, które są ze społecznego punktu widzenia najbardziej widoczne, a co za tym idzie, identyfikowane są jako najistotniejsze miejsca w systemie politycznym. Stąd ci, którzy dominują nad owymi centrami, uznawani są za jednostki obdarzone nieprzeciętnymi zasobami symbolicznymi”. Założyć zatem można, że nikt nie staje się przywódcą bez akceptacji społecznej i nie pełni takiej funkcji bez ciągłego potwierdzania swego miejsca w systemie. To właśnie dzięki dominacji nad zasobami symbolicznymi władza może być widzialna i odwrotnie: widzialność i rozpoznawalność przywódców sprawia, że mogą cieszyć się większym niż inni obywatele dostępem do ograniczonych a pożądanых społecznie zasobów, takich jak prestiż i możliwość sprawowania władzy.

3. Relacje władzy i podporządkowania

Władza w komiksach z serii TRiA, po pierwsze, wynika z ram instytucjonalnych – czyli przynależności do struktur ZHP, narzucanych instytucjonalnie ról, hierarchicznego podporządkowania z jednej strony, z drugiej – dobrowolnej akceptacji dla tego typu relacji. Struktura ta jest odtwarzana przez młodzież na wzór świata dorosłych i jest ramą działania dla zastępu harcerskiego. Relacje międzyludzkie w tym kontekście są kontrolowane zewnętrznie na bazie regulaminów i sposobu organizacji paramilitarnej hierarchicznej struktury.

Tak nakreślony kontekst funkcjonowania Tytusa, Romka i A'Tomka oznacza, że kategoria władza-przywódstwo ma charakter podwójnego obiegu: instytucjonalnego oraz jednostkowych aktów władzy realizowanych jako interpersonalne mikropraktyki w grupie. Stąd istotne są przede wszystkim role dwóch głównych członków zastępu, a więc A'Tomka jako formalnego przywódcy grupy oraz Tytusa, którego z kolei widzimy w całym zestawie ról pozostających często w konflikcie z regułami narzucanymi przez instytucję stowarzyszeniową – harcerstwo oraz szkołę jako instytucję edukacyjną. Tytus jawi się jako buntownik i niejednokrotnie rzuca wyzwanie systemowi, poruszając się po marginesach obowiązujących reguł i przepisów, przy jednoczesnym całkowitym utożsamianiu się z grupą, do której przynależy.

4. „Zastęp – gotuj się!” A'Tomek i przywództwo grupowe

Pierwsza sfera obrazowania relacji władzy w komiksach o Tytusie, a więc sfera instytucjonalna, definiowana jest w kontekstach, wynikających z przynależności do grup stowarzyszeniowych opartych na kontaktach pośrednich, bo dookreślanych przez regulaminy. Chłopcy należą do harcerstwa i tworzą zastęp: to w ramach tego układu odniesienia interpretujemy ich działania. Kilkuosobowy zastęp harcerski ma zawsze strukturę silnie zhierarchizowaną z kierującym jego działaniami zastępowym i jego zastępcą–przystępowym Romkiem oraz Tytusem jako osobą aspirującą do bycia harcerzem. Struktura triady jest w przypadku zastępu, do którego należą bohaterowie książeczek, obecna w takim właśnie kształcie od samego początku publikowania przygód.

Typowym rysem funkcjonowania harcerstwa w okresie PRL było tworzenie jednostek ZHP przy osiedlowych szkołach podstawowych, stąd członkowie zastępów częstokroć byli uczniami tej samej klasy – struktury edukacyjne (klasa szkolna), stowarzyszeniowe (zastęp harcerski) i lokalne (wspólnota pochodzenia z tej samej dzielnicy lub miejscowości) nakładały się tu na siebie, tworząc nieseparowalne jednostki pozostające w funkcjonalnych relacjach instytucjonalnych i personalnych. Podobnie dzieje się w przypadku zastępu druha A'Tomka: dla czytelnika wychowanego w PRL oczywiste jest, że chłopcy mieszkają w obrębie kilku ulic od siebie, chodzą do tej samej szkoły i tworzą zastęp harcerski. Nauka i uczestnictwo w organizacji paramilitarnej jest przedłużeniem kontaktów wyniesionych z grup zabawowych, zakorzeniając relacje międzyludzkie w codziennej rzeczywistości i reprodukując owe relacje w sferach instytucjonalnych. Zabawy w wojsko i wojnę (księga IV), w podróże (księgi III, V, XV), w szkołę (księga XIV), czy przenoszenie się w obszar wyobraźni i przeżywanie przygód niedostępnych dla dzieci nie tylko w PRL, ale generalnie z powodów fizycznych ograniczeń (księgi III, V, VI, VIII, IX, X, XV, XVI, XVIII) były typowymi ulubionymi zabawami polskich dzieci wychowywanych w latach 60. i 70. XX wieku.

Mówiąc o władzy i przywództwie, zauważmy, że pierwszy kontakt, w który czytelnik wchodzi z A'Tomkiem i Romkiem, to właśnie umieszczenie ich w instytucjonalnym układzie odniesienia zastępu harcerskiego, a więc paramilitarnej, hierarchicznie zbudowanej struktury. W wydaniu I z 1966 roku na pierwszym rysunku chłopcy maszerują na wycieczkę za miasto jako zastęp: jeszcze bez Tytusa, obserwującego ich poczynania jako outsider. Są ubrani w mundurki i w taki też sposób konsekwentnie prezentują się w całej pierwszej książeczce o ich przygodach – nieodłącznymi elementami stroju są mundurki i czerwone chusty, będące symbolicznymi stygmatami przynależności organizacyjnej. Władza, związana z hierarchiczną instytucją, jest od samego początku widzialna – jest symbolicznie nacechowana poprzez elementy stroju, co z oczywistych przyczyn jest jednym z najistotniejszych i najczęściej używanych symbolicznych wyznaczników statusu. W zmienionym początku wydania IV księgi I jej pierwsze strony zostają zastąpione opisem aktu stworzenia Tytusa z tuszu:

gdy Tytus zaczyna bałaganić w pracowni, Papcio wzywa na pomoc zastęp A'Tomka. Pierwsze rysunki, na których widzimy harcerzy, to wpisanie ich w logikę działania instytucji opartej o hierarchiczny układ władzy – zastępowy A'Tomek na progu wydaje rozkaz: „Druhu Romku, rozkazuję przystąpić do akcji odmałpiania Papcia Chmiela” (I, s. 54). To jednoznaczne zdefiniowanie sytuacji, w której do głosu dochodzi hierarchiczna sztywna struktura: jej działania będą realizacją założonych celów i są zbieżne z linią instytucji, którą reprezentują druhowie. Nie ma tu miejsca na niedopowiedzenia i margines swobody interpretacyjnej – Chmielewski definiuje swoich bohaterów w klarowny sposób, bowiem od samego początku widać, kto jest dowódcą i jakimi metodami egzekwuje swoje uprzywilejowane miejsce w strukturze.

A'Tomek zatem od samego początku wydaje rozkazy i w ten sposób podporządkowuje sobie grupę – działa w sposób łączący hierarchię instytucji, w której przebiegają działania, ale też wykorzystuje on autorytet lidera środowiskowego. Jego pozycja w strukturze jako zastępowego nie wzięła się wszak znikąd; czytelnik jest świadomy, że pozycja ta podparta jest autorytetem szkolnym: najsprawniejszego organizatora, najbystrzejszego ucznia, chłopca uznanego przez dorosłych i osiedlową grupę rówieśniczą za najbardziej inteligentnego. Chmielewski zresztą zdaje się sugerować taką charakterystykę poprzez wygląd fizyczny druha zastępowego: nieodłączny atrybut A'Tomka, czyli okulary – jawią się jako stereotypowy identyfikator inteligencji. Ponadto wyraźna nadwaga ma sugerować, że A'Tomek nie przywiązuje wagi do ćwiczeń fizycznych, choć w księdze XIV widzimy, że gra w szkolnej drużynie piłkarskiej (dodajmy: nie zajmuje pozycji bramkarza, która jest ulubioną pozycją Tytusa). Nadwaga bywa wielokrotnie tematem żartów pozostałych członków zastępu – jak przykładowo w księdze IV. Gdy zastęp bawiący się w wojsko pod okiem dowódcy A'Tomka wykonuje serię intensywnych ćwiczeń fizycznych, możemy przeczytać następujący złośliwy dialog:

Romek: A'Tom, a ty nie przechodzisz przez rurę?

A'Tomek: Mam to już za sobą. Kiedy byłem jeszcze szeregowcem, nie przez takie rury się przechodziło!

Tytus: Hi, hi! Oczywiście, że nie przez takie. Musiały mieć dużo większą średnicę.

Romek: Cha! Cha! Cha! (IV, s. 11)

Najbardziej złośliwy komentarz pod adresem nadwagi zastępowego pochodzi ze strony samego Papcia Chmiela. To przygoda, w której A'Tomek, projektując wiroloty w księdze XVI, uznaje, że musi schudnąć, by mógł nimi latać (jest za ciężki). Po intensywnych ćwiczeniach biegowych chłopiec staje się skrajnie wychudzony, co spotyka się z komentarzem:

Romek: „Wstyd teraz wyruszyć w świat z takim chudzielcem. Czytelnicy nie rozpoznają dawnego normalnego A'Toma”

Tytus: „Musimy go nieco odżywić, zanim ruszymy w świat” (XVI, s. 17).

Po zjedzeniu intensywnej odżywki A'Tomek utył niczym hodowlane prosię, zaczął chodzić na czworakach i chrupkać (w sklepie omyłkowo sprzedano Tytusowi preparat dla zwierząt), dodając z zadowoleniem: „Mniam! Czy może być coś miłszego w życiu, niż dobrze podjeść?” (XVI, s. 17).

Chłopcy zazwyczaj nie podważają uprzywilejowanej pozycji A'Tomka jako lidera; jest on dla nich wzorem i punktem odniesienia, co więcej, przez dorosłych traktowany jest jako najbardziej odpowiedzialny i godny zaufania młodzieniec (jak w księdze IV, gdy młodzież ma za zadanie zabezpieczenie niewypału). I tak przykładowo w księdze XVI Tytus – nie radząc sobie z obowiązkami redaktora naczelnego tygodnika „Trele Morele” – zwraca się o pomoc do A'Tomka, dzięki któremu oraz Romkowi przygotowany zostaje nowy interesujący numer pisma (wspólnie robią zdjęcia oraz piszą artykuły), którego sukces Tytus później przypisuje wyłącznie sobie. W wyniku tych działań Tytus awansuje na dziennikarza, otrzymując własny pokój do pracy w redakcji, zaś wkład pozostałych chłopców zostaje zupełnie pominięty. W finale książki XIV będący u szczytu kariery i powodzenia, wyedukowany gruntownie Tytus chce wrócić do dawnego życia („Dosyć mam sympozjów, referatów, powitań! Dosyć mam bycia znaną postacią...”, XIV, s. 62). Zakrada się więc w tajemnicy do pracowni profesora T'Alenta, chcąc użyć eklektroantycymbałofalografu do odzerowienia się (usuńnięcia nadmiaru wiedzy z mózgu). Bohater mówi wówczas: „Nie jestem aż tak nierozsądny, żeby zniwelować swą wiedzę do zera. Wystarczy, że obniżę się do poziomu ciut-ciut wyższego od A'Tomka” (XIV, s. 63). Pozwala to na wzięcie udziału w międzyszkolnym meczu („Dawajcie koszulkę i buty! Staję na budzie”, XIV, s. 63), który staje się symbolem powrotu do dawnego statusu: ucznia oraz przyjęcia na nowo porzuconych ról w rówieśniczej grupie. A'Tomek funkcjonuje tu konsekwentnie jako istotny środowiskowy autorytet: osoba, z którą warto się porównywać, chcąc podnieść swój status grupowy. To ostatnie widać dobitnie w dialogu z księgą XII. Gdy spiętrzona woda zalewa namiot bohaterów, rozgrywa się następujący dialog:

Tytus: Druhu zastępowy, ja mam mokro!

Romek: Zapisz się do przedszkola. Tam wiedzą, co z tym robić.

A'Tomek: Tytus ma rację. Tu pełno wody!

Romek: Właściwie, skoro zastępowy ma mokro, to i ja mam mokro. (XII, s. 30)

Z drugiej jednak strony, A'Tomek relatywnie często wykorzystuje swoją pozycję grupowego lidera do potwierdzania własnego statusu. Czyni to w różnorodnych sytuacjach, jednak jego pozycja nie jest przez zastęp kwestionowana: jego uwagi odnośnie do własnego statusu częstokroć są rytualnym potwierdzeniem i symboliczną reprodukcją zarówno systemu władzy, jak i struktury społecznej

odzwierciedlonej w komiksie. Przykładowo, w księdze IV cały czas jest kapitanem podwórkowego oddziału wojskowego, a więc dowódcą, którego rozkazy są wykonywane bez zastanowienia przez Romka i Tytusa. Gdy chłopcy obserwują wrogą armię z sąsiedztwa (dowodzoną przez Lulasia), A'Tomek komentuje uwagę Tytusa dotyczącą sprzętu posiadanego przez przeciwników: „A'Tom, ale ich wojsko fantastycznie wyposażone! Nawet maski przeciwgazowe mają” „A my mamy raketowóz i lepszego dowódcę” (IV, s. 19). W księdze XI zastęp pali cygara z liści słonecznika, by odstraszyć komary; Tytus pyta wówczas: „A'Tom, umiesz puszczać kółka?”, na co ten odpowiada „Zastępowy potrafi wszystko. Nawet z dymu zrobić własne imię!” (XI, s. 57). Jednocześnie A'Tomek stara się kreować własny wizerunek wśród podlegających mu członków zastępu (oraz na zewnątrz, choćby wobec profesora T'Alenta) jako osoby niemalże nieomyłnej, wszystkowiedzącej i posiadającej kompetencje w znaczącym stopniu wykraczające poza ograniczone szkolno-harcerskie środowisko. Dla przykładu, podczas jednej z przygód w Bieszczadach niezadowolony z postępowania Tytusa (oprowadzanie wycieczek po terenie rezerwatu) chłopcy dzielą się następującymi uwagami:

Romek: Tytus oszukuje. (...) Trzeba go zdjąć z funkcji.

A'Tomek: Zastępowy sam wie, jak postąpić. Nie podpowiadaj. (XII, s. 57)

Konsekwencją powyższego jest inny istotny rys charakteru A'Tomka: stara się on do pewnego stopnia utrzymywać dystans między sobą jako liderem a resztą zastępu – co zresztą wynika z hierarchicznych zależności paramilitarnej organizacji. Mówiąc językiem nauk o polityce, mamy tu do czynienia z utrzymaniem podziału na elity i masy: te pierwsze są uprzywilejowaną kadrą managerską, zarządzającą i dbającą o logistykę, te drugie z kolei – na ogół pracują fizycznie. Zauważmy przy tym, że zastępowy potrafi dobrze zarządzać swoim zastępem, umiejętnie przydziela zadania do wypełnienia i role, w które wciela ją się jego przyjaciele, mimo braku charyzmy (w typowo weberowskim znaczeniu – jako nadzwyczaj atrakcyjne dla odbiorców cechy charakteru danego przywódcy), przejawia niemałe zdolności przywódcze i managerskie, co sprawia, że dobrze odnajduje się w nadrzędnej wobec chłopców roli. Umie zadbać o zastęp jako całość, chcąc osiągnąć reprodukcję ról grupowych, w której to on jest jednostką uprzywilejowaną.

Wskazany powyżej, managerski rys osobowości A'Tomka pozwala interpretować tę postać w kategoriach przywództwa wskazanych przez Margaret G. Hermann jako połączenie roli kobziarza z Hamelin („lider wskazuje swym zwolennikom cele działania oraz kusi, aby podążali w jego ślady”) i kupca („lider musi nie tylko reagować na potrzeby i pragnienia mas, ale także przekonać je, że jedynie on może im pomóc”) (Hermann 1998, s. 297). A'Tomek stara się być osobą atrakcyjną dla członków swego zastępu, w jakiś sposób oczarowuje ich, stara się pozostawać w intymnych relacjach z Romkiem i Tytusem: być blisko nich, wyczuwać ich rozterki, odpowiednio dysponując nagrodami

i karami. Jednocześnie musi oferować im właściwe wzorce osobowe, umiejętne zarządzanie oraz właściwe rozpoznanie sytuacji, pokazując cały czas, że jest właściwą osobą na właściwym miejscu, a zastęp jako jednostka organizacyjna nie mógłby sprawnie funkcjonować bez niego.

We wskazywanym powyżej kontekście istotne jest przede wszystkim to, że A'Tomek potrafi zazwyczaj znaleźć uzasadnienie dla swojej nadrzędnej roli w obrębie danego działania. Czyni to, powołując się na pewne formuły, dotyczące zarządzania oraz konieczności wykonania prac zarezerwowanych dla osób znajdujących się na wyższych szczeblach hierarchii organizacyjnej. Innymi słowy, zastępowy powołuje się na formułę polityczną, legitymizującą jego miejsce w systemie, czyli uzasadniającą jego brak zaangażowania w prace fizyczne, które zastęp powinien wykonać. W takich sytuacjach A'Tomek manipuluje pozostałymi, chcąc uniknąć konieczności fizycznej pracy i wysiłku. Widać to najwyraźniej w następujących fragmentach:

A'Tomek: Zastęp bacznosc! Do noszenia kamieni na fundamenty – odmaszerować.

Tytus: A ty co bedziesz robil?

A'Tomek: Robotę papierkową: rejestrowanie, cedulowanie, awizowanie, parafowanie, programowanie... Myślicie, że być zastępowym to chleb z masłem? (XII, s. 6)

A'Tomek: Podzielimy robotę. Wy będziecie trzepać, a ja będę dyktować tempo.

Romek: Trzepanie dywanów to nie dwójka ze sternikiem. Dziękujemy.

A'Tomek: Ha, trudno. Jako zastępowy chciałem usprawnić pracę. (I, s. 36)

A'Tomek: Dobra organizacja pracy, to zwiększone efekty produkcyjne. A więc: Romek ładuje, Tytus wozi, a ja... liczę taczki. (VIII, s. 4)

Mamy w tych wszystkich przypadkach do czynienia z typowym dla hierarchicznych struktur teatrem władzy, realizującym się jako role w strukturach nadrzędności i podporządkowania. A'Tomek cały czas jest aktorem władzy i widać, że sprawia mu to niekłamana satysfakcję, zaś narzekania na nudną papierkową pracę, którą musi wykonać jako manager administrujący jednostką instytucjonalną, są oczywiście kolejnym elementem teatralizacji zachowań, związanych z pełnieniem władczych roli.

Co ważne, A'Tomek stara się być także mediatorem i sędzią, który odwołuje się do autorytetu typu instytucjonalnego, ale też managerskiego: zarządza konfliktami między Tytusem a Romkiem w taki sposób, by obaj mogli myśleć, że zastępowy bierze właśnie ich stronę w sporze i mają w nim w związku z tym swego rodzaju sprzymierzeńca. Świadczy o tym przykładowo następujący dialog na bieszczadzskim szlaku:

Romek: Za karę Tytus powinien nie dostać kolacji.

A'Tomek: Wyrośnie z tego. Ja też robiłem takie kawały, kiedy jeszcze nie byłem zastępowym. (XII, s. 29)

W kolejnych księgach formalny charakter stroju, narzucany początkowo ramami instytucjonalnymi, zostaje rozluźniony: Tytus nosi t-shirty z własnym imieniem, a Romek pojawia się z czerwoną chustą, ale bez wyznaczników harcerskich, zaś A'Tomek występuje się zazwyczaj w pełnym harcerskim umundurowaniu, czyli zapinanej bluzie mundurka z pagonami, zawiązaną pod szyją czerwoną chustą i czapką z godłem ZHP. Patrząc na prezentowanie się poszczególnych członków zastępu, widzimy, że o ile Romek nie zawsze może być traktowany jako harcerz – nie wiąże chusty z przodu, tylko z boku, co daje pewne skojarzenia z nieformalnym traktowaniem stroju – o tyle patrząc na A'Tomka, nigdy nie mamy wątpliwości, że mamy przed sobą człowieka władzy, która jest widzialna poprzez insygnia symboliczne zawarte w ubraniu. A'Tomek, jak nikt inny, obsesyjnie dba o symboliczne wyznaczniki statusu; jego strój świadczy o najwyższej pozycji, jaką zajmuje w omawianej strukturze.

Strój A'Tomka i jego warianty dobierane są w zależności od sytuacji, której dotyczy dany tom przygód, jednak swój uprzywilejowany status A'Tomek podkreśla w niemal wszystkich książeczkach także strojem, noszącym zazwyczaj znamiona formalne. Jest to wspomniany mundurek harcerski w pierwszych księgach (w mundurku leci w kosmos, ks. III), mundur stylizowany na wojskowy w księdze IV, a w późniejszych książeczkach – często garnitur z krawatem lub muchą (klasyczny formalny styl – w księdze XIV, a specjalny rodzaj garnituru nosi w księdze VI, jako dyrektor polskiej reprezentacji sportowej jadącej na olimpiadę – to niebieski garnitur z naszywką z godłem państwowym), czy formalnie wyglądający sweter z krawatem w stylu angielskim (księga XVI). Mimo że w pierwszych książeczkach Chmielewski podkreśla kilkakrotnie, że bohaterowie to uczniowie szkoły podstawowej (VI, a później VII klasy), A'Tomek nosi się w stylu urzędników państwowych czy osób zajmujących kierownicze stanowiska w okresie PRL. Jest to kreacja wizerunkowa wyższych klas średnich i klas wyższych, inteligencji technicznej i osób wykształconych, a więc ludzi, którzy osiągnęli awans społeczny.

A'Tomek zdradza tu pewne aspiracje życiowe: jego ubiór stylizowany jest pod kątem grup odniesienia pozytywnego. Cały czas pozostaje liderem grupy i nieustannie to podkreśla, komunikując otoczeniu, że jest jedynym i prawdziwym przywódcą młodzieżowej mikro-społeczności, co traktuje niezwykle poważnie. Dlatego próby ośmieszenia go, podważenia autorytetu i pozycji grupowej, mimo że pełnią rolę wentyla bezpieczeństwa, to przyjmowane są przezeń z konsternacją (żarty na temat nadwagi A'Tomka w księdze IV) lub z nieukrywaną złością. Tak dzieje się w księdze XII, w której znajdziemy najbardziej wyrazisty przykład takiego typu reakcji. Po ucieczce Yeti z obozowiska Tytus komentuje ironicznie: „Szkoda, taka była zdolna bestia. Mógł

zastąpić nie tylko mnie, ale nawet zastępowego...”, na co czerwony ze złości A'Tomek autorytatywnie zarządza: „Koniec wycieczki. Wracamy do stancy” (XII, s. 38).

Pozycja A'Tomka to zatem nie tylko relacja wynikająca z władzy i zasad podporządkowania się instytucjonalnego; pozycja lidera wynika nie tylko z funkcji, ale także z faktu, że jest osobą obdarzoną największymi talentami przywódczymi i umiejętnościami. Przewyższa wszystkie dzieci w swoim otoczeniu inteligencją, wiedzą, kompetencjami społecznymi, kapitałem kulturowym. Można założyć, że jest to urodzony przywódca, a jednocześnie jego wiedza i mądrość znajdują uznanie w oczach dorosłych. Kiedy w księdze IV chłopcy, przebywający na wycieczce LOK (Liga Obrony Kraju, ćwiczenia w ramach zdobywania Młodzieżowej Odznaki Sprawności Obronnej), znajdują w lasku niewypał (pocisk z czasów wojny), instruktor po wysłuchaniu zdania kilku młodych uczestników wycieczki (Tytus proponuje: „Wrzucimy go do ogniska, ale będzie HUK!, IV, s. 24) pyta: „A'Tomku, a co ty byś zrobił z niewypałem?” – a zastępowy odpowiada, zgodnie z zasadami bezpiecznego postępowania w takich sytuacjach: „Nie wolno dotykać niewypału. Trzeba oznaczyć miejsce, w którym go znaleziono, i zawiadomić nauczyciela, milicję lub wojsko” (IV, s. 24). Zauważmy, że A'Tomek daje odpowiedź idealnie wpisującą się w logikę działania systemu. Sprawą niewypału powinny zająć się odpowiednie służby, to zrozumiałe, jednak A'Tomek wskazuje na sieć instytucjonalnych zależności, które w społeczeństwie organizują działania mające prowadzić do neutralizacji pocisku. To szkoła oraz służby kontroli, obrony i nadzoru, które dostają pierwszeństwo przed siecią relacji pierwotnych – jak rodzina, czy grupa zabawowa. W sytuacji życiowej chłopcy, którzy znajdują niewypał, raczej dzielą się tym odkryciem z kolegami w pierwszej kolejności, a następnie z rodziną, wiedząc, że zawiadomienie czynników instytucjonalnych i podzielenie się tą wiedzą z osobami sprawującymi sankcjonowaną oficjalnie kontrolę społeczną pozbawi ich możliwości czerpania przywilejów z niecodziennego znaleziska, a więc zabawy i podwyższenia własnego statusu w grupie jako nieustraszonych explorerów.

W przytoczonej powyżej wypowiedzi instruktora LOK pod adresem A'Tomka mamy przywołanie średniowiecznej konstrukcji *puer senex* obrazującej Jezusa i świętych chrześcijańskich w malarstwie, świątynnych polichromiach i rzeźbach. To sytuacja, w której kilku lub kilkunastoletni „chłopiec-starzec” wypowiada się jak dorosły. Jest zaznajomiony z wartościami i normami typowymi dla danych sytuacji i potrafi je w dojrzały sposób interpretować, a więc szukać rozwiązania wątpliwych sytuacji poprzez odwołanie się do świata osób zajmujących wyższe pozycje w hierarchii statusów. Korzenie tego typu obrazowania w sztuce chrześcijaństwa znajdziemy w *Nowym Testamencie*, kiedy to 12-letni Jezus w świątyni Salomona zadziwia uczonych w *Piśmie* dojrzałością interpretowania Tory (Łk, 2, 41-52). A'Tomek jest w książeczkach konsekwentnie

osobą stojącą ponad niedojrzałym światem dzieci i dzieciństwa a światem dorosłości, rozumianej jako odpowiedzialność i umiejętne zarządzanie grupą.

5. Dyscyplinować i karać: poststrukturalistyczne echa w „Tytusie, Romku i A'Tomku”

Co zrozumiałe w kontekście komiksów o Tytusie i jego przyjaciółach, zastosowanie koncepcji analitycznych dotyczących władzy ma zakres ograniczony. W niniejszym artykule ograniczam się do neoweberowskiego ujęcia elitarystycznego, w którym władza skupia się w rękach ograniczonej grupy osób pozostających w ramach instytucji mających władcze przywileje (Mills, 1956; Avelino, 2021; Haugaard, 2021). A'Tomek symbolizuje tu elitę instytucji, jaką jest harcerstwo, a jego oddziaływanie na pozostałych członków zastępu ma charakter substancjalny i regularny. W serii komiksowej widzimy, że jako jedyny ma on uzasadnione prawo do wydawania decyzji władczych, a jego pozycja jest w pełni legitymizowana na bazie rozwiązań legalistycznych i racjonalistycznych (Weber, 1975). Pozostali członkowie zastępu nie kwestionują jego pozycji przywódczej, natomiast roszczą sobie prawa do występowania w roli przyzastępowego. W kolejnych tomach komiksu Tytus kilkakrotnie usiłuje stawiać pod znakiem zapytania układ sił narzucany przez Romka, co w księdze XI doprowadza do schizmy: Tytus odchodzi z zastępu w wyniku konfliktu z Romkiem, starając się egzystować na własną rękę. W tej księdze Romek wielokrotnie napomina A'Tomka, by ten mocą urzędu zastępowego wymierzył Tytusowi karę za niesubordynację (bunt przeciwko poleceniom przyzastępowego). Wówczas własnowolne działanie niesfornego członka zastępu doprowadza do kolejnej kłótni, po której Romek domaga się instytucjonalizacji konfliktu poprzez działania regulaminowego skarcenia za przewinę, powtarzając: „A'Tom, miałeś go ukarać” (XI, s. 50). Romek działa tu w myśl zasad sprawiedliwości instytucjonalnej: za wykroczenie powinna być kara, jednak zastępowy decyduje się na niuansowanie i ukontekstowanie sytuacji konfliktowej, co w konsekwencji obraca się przeciwko trzymającemu się sztywno regulaminu Romkowi (XI, s. 50-51). Podsumowaniem tego wątku jest bowiem dialog, kończący się reprimendą wygłoszoną przez A'Tomka, podkreśloną także graficznie (zastępowy mówi w „dymku” literami większymi niż w innych miejscach, co oznaczać ma głośniejszy, w pełni oficjalny i bardzo zdecydowany ton głosu, jedyny raz zwracając się do Romka jako „druhu Romanie”):

A'Tomek: My lecimy po klej do sklejenia duszka i po zezwolenie na opiekowanie się zabytkiem. A ty pilnuj, aby nam go nikt nie zajął.

Romek: Za karę.

A'Tomek: Druhu Romanie, opieka nad zabytkiem to zaszczyt, nie kara. (XI, s. 51)

Wykraczając poza ramy neoweberowskiego traktowania władzy (można je nazwać ortodoksyjnym sposobem myślenia o zjawisku władzy w naukach o polityce) i jej charakteru, warto zwrócić uwagę na koncepcję Michela Foucault, który wykazuje, że władza jest zjawiskiem dotyczącym nie tylko relacji wywoływanej *ad hoc* przez działanie władcze, ale ma daleko głębsze zakorzenienie w strukturze systemu jako całości. Władza dyscyplinarna to taki rodzaj oddziaływania na ludzi, którzy są skłonni do określonego typu zachowań bez stałej bieżącej kontroli, a zatem przyjmują określoną definicję sytuacji jako wiążącą i starają się nie przekraczać narzuconych sobie norm (Feder, 2011; Danaher, Schirato i Webb, 2000; Hoffman, 2011; Lynch, 2011). W danych warunkach ludzie zachowują się tak, jakby oddziaływanie społeczeństwa było realnie odczuwalne a karcące i dyscyplinujące oko nadzorcy powołanego do kontroli zachowań – cały czas widoczne (Macey, 2005; Gutting, 2005; Hoffman, 2011). Władza, jak zakłada Foucault, jest widzialna, ale niemożliwa do zweryfikowania, co oznacza, że jednostka zachowuje się w oczekiwany sposób, dyscyplinując samą siebie. Takiemu utrwalaniu i reprodukcji władzy w społeczeństwach zmodernizowanych służą instytucje edukacyjne, organizacje religijne, nadzór i kontrola instytucji państwowych (policja, urzędy, administracja państwowa i lokalna) oraz całość procesów socjalizacyjnych uznanych w danym społeczeństwie za pożądane. Ideologia związana z systemem edukacji jest tu przykładem dobrze ukazującym specyfikę tego typu oddziaływania (Bourdieu i Passeron, 1990; Moore, 2019; Sellick, 2020). Konformizm uczniów egzekwowany jest poprzez system oceniania, co obejmuje nie tylko wiedzę i umiejętności, ale też sposób, w jaki uczeń zachowuje się na terenie szkoły i poza nią. Służą temu także autorytarne i hierarchiczne zachowania nauczycieli i dyrekcji, struktura przekazywania wiedzy i wzorców zachowań oraz architektura szkolnego budynku. Opresyjność systemu szkolnictwa odczuwalna jest zazwyczaj przez osoby poddawane takiemu właśnie treningowi edukacyjnemu (Bourdieu i Passeron, 1990). Stąd oczywiste strategie obronne wytwarzane przez część uczniów, a więc konformistyczna adaptacja (strategia określana jako zadomowienie) lub dwoistość wyznawanych wartości i preferowanych zachowań: inne obowiązują w sferze prywatnej i koleżeńskiej poza szkołą, a inne na jej terenie.

Wskazuję tu na system szkolnictwa jako na przykład dyscypliny w znaczeniu wprowadzonym przez Foucault (Rouse, 2006), koncepcji rozwiniętej w sposób uwzględniający stratyfikacyjne konteksty przez Pierre'a Bourdieu (Taylor, 1999; Robbins, 2000), bowiem niezwykle interesującym zjawiskiem w kontekście władzy sportretowanej w serii komiksów o Tytusie jest właśnie jej oddziaływanie dyscyplinarne. Szkoła jako instytucja pojawia się relatywnie rzadko – jako pewne tło dla działań chłopców, choć w przypadkach dwóch albumów stanowi najważniejszy element dramaturgicznego budowania historii. Pokazują to księgi VII i XIV, w których Tytus musi zdawać poprawkę z geografii, oraz księga XIV, gdzie promuje się nowoczesne metody edukacyjne. Zwróćmy przede wszystkim uwagę na te momenty w albumach o przygodach zastępu

Tytusa, w których władza dyscyplinarna ujawnia swój, nomen omen, dyscyplinujący charakter. Chłopcy przeżywają niezwykle przygody, jednak okazuje się, że często pojawia się w ich interpretacji zastanej rzeczywistości oraz sytuacji, w jakich w danym momencie się znajdują, wątek nadzoru społecznego prowadzonego przez szkołę. Widać to w następujących scenkach z ksiąg I, VIII i IX:

Tytus: A Tom, popatrz jakie fajowe żelastwo. Miałeś kiedyś prawdziwy miecz w ręku?

A Tomek: Nie kuś. W muzeum nie wolno niczego dotykać.

Tytus: Oczywiście. Ale jeżeli tylko w celach naukowych? Chcesz mieć piątkę z historii?

A Tomek: Obawiam się, że z historii będziemy mieli piątki, a ze sprawowania dwóje. (I, s. 24)

A Tomek: Chcesz na zawsze zostać w średniowieczu? Bez telewizji, radia i ukochanej szkoły podstawowej? (VIII, s. 51)

Romek: Prędzej trafi nas pocisk znikąd, niż znajdziemy Tytusa. A opuszczonych lekcji nigdy nie nadrobimy. (IX, s. 32)

A Tomek: Nie wiem, czy jako harcerze słusznie postąpiliśmy oddając mundurki za złoto.

Romek: Co się łamiesz? Złoto przeznaczone jest na fundusz poszukiwania Tytusa. Przyświecał nam wyższy cel. (IX, s. 35)

A Tomek: Jako zastępowy rozkazuję ci natychmiast opuścić film i wracać z nami do rzeczywistości.

Tytus: Teraz, kiedy gram rolę milionera?

A Tomek: Zrozum, za tydzień wycieczka na kosmodrom. W TV zaczyna się nowy serial...

Romek: Mamy bilety na mecz... I Ala pytała się o ciebie...

Tytus: Ala? Naprawdę?

Romek: ...I pani obiecała pytać cię z matmy, żeby wyciągnąć na trójkę...

Tytus: Z matmy?... O nie, wolę liczyć moje miliony.

A Tomek: Położyłeś sprawę! Bierzmy go! W porządku! Nie piśnie ani słowa.

Romek: Kiedy już wrócimy do szkoły, trzeba przypilnować, żeby dobrze sobie powtórzył wychowanie obywatelskie. (IX, s. 40)

W każdym z cytatów rozpoznajemy silnie zsocjalizowany imperatyw stano-
wiący o kontroli myślenia i bezalternatywnego definiowania sytuacji, w której
znaleźli się chłopcy. Szkoła pełni tu rolę instytucji, która w totalizujący sposób
narzuca interpretowanie rzeczywistości społecznej. Jednocześnie szkoła dos-

tarcza określonych ram, w których przebiega życie chłopców; akceptują oni bezwiednie owe ramy, nie wykazując zachowań buntowniczych. Z tego punktu widzenia symptomatyczna jest tu ostatnia z cytowanych scenek, w której Tytus buntuje się wobec systemu i nie zamierza spełnić wyraźnego rozkazu wydanego przez zastępowego, stwierdzając, że gra teraz atrakcyjną rolę osoby uprzywilejowanej („milionera”) i jeśli miałyby wykazywać się biegłością w liczeniu i umiejętnościami matematycznymi, to wolałyby to robić, prowadząc własną firmę, a nie na szkolnych lekcjach. Zauważmy, że wszystkie czynniki, które – zdaniem przyjaciół – mogłyby nastroić pozytywnie Tytusa i nakłonić do powrotu do domu, czyli do świata pozafilmowego, są natury pozaszkolnej: mecz, nowy serial, wycieczka, czy wreszcie – zainteresowanie Ali, koleżanki z klasy, które najbardziej porusza uciekiniera. To jeden z trzech zaledwie przypadków, w których Tytus odnosi się do dziewcząt. Drugim jest Zosia Kopytko „z przeciwka” – jej Tytus chce podarować sznur pereł (Księga V, s. 41). Trzeci przypadek to Sabinka ze szkoły, która zaprosiła Romka na urodziny, co budzi jawną zazdrość Tytusa – zamienia więc perfumy przygotowane przez Romka jako prezent dla Sabinki, wlewając do flakonika cuchnącą ciecz (Księga XVI, s. 23-25). Niezależnie od sytuacji, szkoła jest w tej perspektywie agendą promującą wartości społeczne. To nie tylko edukacja, ale też, jak podsumowuje Romek w Księdze IX, „wychowanie obywatelskie”, czyli znacząco szerszy zestaw elementów tworzących kulturowe podstawy społeczeństwa, mający związek z międzygeneracyjną ciągłością kultury w czasie.

Zgodnie z założeniami Pierre’a Bourdieu, władza jako zjawisko relacyjne utrwała podziały społeczne i reprodukuje je z uwagi na instytucjonalny charakter samego zjawiska władzy (Calhoun, 1993; Swartz, 1998; Crossley, 2008; Moore, 2008; Maton, 2008). Ludzie, wchodząc w relacje hierarchiczne, mają świadomość swojego miejsca w systemie i dążą do utrwalania hierarchii, czemu sprzyja stosowanie relacji władzy, a więc zjawisko określane jako przemoc symboliczna (Bouveresse, 1999; Bowden, 2014). Sprzyja temu natura instytucji edukacyjnych, symbolizm oraz użycie języka jako elementów wzmacniających podziały społeczne panujące w ramach danego habitusu. Interesujące jest to, że przemoc jako taka ma w komiksach Chmielewskiego charakter wynikający z relacji panujących w małych grupach społecznych oraz dziecięcych grupach zabawowych i nałożona jest na przemoc symboliczną, będącą pochodną relacji instytucjonalnych. To oznacza, że w świecie Tytusa nakładają się na siebie i wzmacniają swoje oddziaływanie dwa porządki: małej grupy przyjaciół (triady) oraz relacji hierarchicznych związanych z ZHP. Chmielewski zobrazował tu typowe sytuacje istniejące realnie w PRL: drużyny harcerskie działały w szkołach, a w poszczególnych zastępach grupowali się uczniowie chodzący do jednej klasy lub z tego samego rocznika, znający się na ogół nie tylko ze szkoły, ale też z pozaszkolnych kręgów towarzyskich (kręgi podwórkowe lub osiedlowe). Stąd niewątpliwa przewaga A’Tomka w kontekstach oddziaływania na swoich przyjaciół wynikająca z pełnionej funkcji, ale też z pozycji środowiskowej i szkolnej.

Co zrozumiałe, jedyną osobą, która pozwala sobie na kontestowanie systemu, jest Tytus – w kolejnych książeczkach wykazujący coraz większą inicjatywę i niezależność, która zawsze kończy się powrotem do instytucjonalnych ram oznaczających uwarunkowania konformistyczne. Wraz z rozwojem serii komiksów Chmielewski stosował zawsze schemat dramaturgiczny, w którym Tytus wykazywał jakąś niesubordynację czy bunt wobec zastępu (czy szerzej – systemu), zaś pozostała dwójka starała się różnymi środkami go kontrolować i przywracać porządek ich świata. Stąd karcenie Tytusa, kary symboliczne i werbalne, stosowanie przemocy (co ma miejsce w księgach XIII i XVII), czy wreszcie wyprawy ratunkowe, w sytuacjach, w których Tytus zostawał wprowadzony (jak w księgach XVII i XVIII) lub nieintencjonalnie wdawał się w kłopoty (w księgach XIV i XVI). Powtarzalność niniejszego konceptu nadaje opowieściom o zastępie A'Tomka oryginalności, jednak stosowana niemal we wszystkich księgach staje się pewnym schematem, który nie zaskakuje czytelnika, a jest oczekiwanym rozwiązaniem.

6. Uwagi końcowe

W komiksach serii „Tytus, Romek i A'Tomek” mamy do czynienia z konsekwentnym przedstawianiem funkcjonowania pewnej małej struktury grupowej, której stabilność podtrzymywana jest poprzez ramy instytucjonalne, jakimi są reguły działania zastępu ZHP. Struktura ta jest stabilna, a przy tym elastyczna, co daje możliwość funkcjonalnego wypełnienia ról poszczególnym uczestnikom, przynależącym do owej struktury. Role te nie są kwestionowane przez poszczególnych członków: pozostają oni zawsze w ramach wyznaczonych przez strukturę oraz dopuszczalne instytucjonalne sposoby działania. Można wręcz założyć, że dysfunkcyjne działania Tytusa przyczyniają się do wzmocnienia integracji i spójności grupy: występuje bowiem konflikt, napięcie na bazie jakiegoś problemu lub kwestii do rozwiązania, którymi należy zająć się, poprzez działanie na rzecz spójności i ciągłości grupy.

Rolę inicjatora i koordynatora działań zastępu zawsze przejmuje A'Tomek, który ma za sobą powagę instytucji ZHP, ale jednocześnie jest osobą, która posiada największe umiejętności przywódcze i organizacyjne. W analizowanych tu albumach A'Tomek jawi się jako sprawny dowódca i manager, od którego doświadczenia zależą akcje i misje zastępu w kolejnych tomach serii. Jednocześnie chłopcy działają w ramach instytucji edukacyjnej, wymuszającej na nich zachowania konformistyczne oraz dyscyplinujące ich działania. Stanowią one zewnętrzną siłę społeczną zsocjalizowaną przez bohaterów, ułatwiającą im funkcjonowanie zarówno w świecie codziennych doświadczeń, jak i w trakcie przeżywanych przez nich niezwykłych przygód.

Bibliografia

- Avelino, F. (2021). Theories of power and social change. Power contestations and their implications for research on social change and innovation. *Journal of Political Power*, 14(3), 425-448.
- Babic, A. A. (2014). *Comics as history, comics as literature: Roles of the comic book in scholarship, society, and entertainment*. Lanham, Plymouth: Fairleigh Dickinson University Press.
- Bembenista, A. (2006). Specyfika populistycznego typu przywództwa. W: M. Marczewska-Rytko (red.), *Populizm na przełomie XX i XXI wieku. Panaceum czy pułapka dla współczesnych społeczeństw?* (s. 45-64). Toruń: Wydawnictwo A.Marszałek.
- Blondel, J. (1987). *Political Leadership: Towards a General Analysis*. London, Beverly Hills: SAGE Publications.
- Bourdieu, P. i Passeron, J. C. (1990). *Reproduction in Education, Society and Culture*. London, Newbury Park, New Delhi: Sage Publications.
- Bouveresse, J. (1999). Rules, Dispositions, and the Habitus. W: R. Shusterman (red.), *Bourdieu: A Critical Reader* (s. 45-63). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Bowden, M. (2014). *Crime, Disorder and Symbolic Violence: Governing the Urban Periphery*. New York: Palgrave Macmillan.
- Calhoun, C. (1993). Habitus, Field, and Capital: The Question of Historical Specificity. W: E. LiPuma, M. Postone, C. J. Calhoun (red.), *Bourdieu: Critical Perspectives* (s. 61-88). Cambridge: Polity Press.
- Chmielewski, H. J. (2009). *Superkolekcja 25 ksiąg przygód*. Warszawa: Prószyński Media.
- Chu, Y-h. (1989). State Structure and Economic Adjustment of the East Asian Newly Industrializing Countries. *International Organization*, 43(4), 647-672.
- Crossley, N. (2008). Social Class. W: M. Grenfell (red.), *Pierre Bourdieu: Key Concepts* (s. 87-100). Stocksfield: Acumen.
- Dahl, R. (1961). *Who Governs?* New Haven: Yale University Press.
- Danaher, G., T. Schirato, J. Webb. (2000). *Understanding Foucault*. London: Allen & Unwin.
- Elcock, H. J. (2001). *Political Leadership*. Cheltenham and Northampton: Edward Elgar.
- Elgie, R. (2018). *Political Leadership: A Pragmatic Institutional Approach*. London: Palgrave Macmillan.
- Gąsowski, P. (2016). *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*. Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.

- Geertz, C. (2005). *Wiedza lokalna*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gutting, G. (2005). *Foucault: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Feder, E. K. (2011). Power/knowledge. W: D. Taylor (red.), *Michel Foucault: Key Concepts* (s. 55-68). Durham: Acumen Publishing.
- Harsanyi, J. C. (1962). Measurement of Social Power, Opportunity Costs and the Theory of Two-Person Bargaining Game. *Behavioral Science*, 7(1), 67-80.
- Haugaard, M. (2021). The four dimensions of power: conflict and democracy. *Journal of Political Power*, 14(1), 153-175.
- Helms, L. (red.). (2012). *Comparative Political Leadership*. London: Palgrave Macmillan.
- Hermann, M. G. (1998). Elementy przywództwa. W: J. Szczupaczyński (oprac.), *Władza i społeczeństwo 2. Antologia tekstów z zakresu socjologii polityki* (s. 297-314). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Herzfeld, M. (2004). *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hoffman, M. (2011). Disciplinary power. W: D. Taylor (red.), *Michel Foucault: Key Concepts* (s. 27-40). Durham: Acumen Publishing.
- Janda, K. F. (1960). Towards the Explication of the Concept of Leadership in Terms of the Concept of Power. *Human Relations*, 13(4), 345-363. doi.org/10.1177/0018-72676001300404.
- Jeziński, M. (2008). Bogowie i demony. Fenomen przywództwa a marketing polityczny. W: B. Szklarski (red.), *Gra w przywództwo – jak zdobyć i utrzymać władzę* (s. 11-20). Warszawa: Collegium Civitas.
- Johnson, J. K. (2012). *Super-history: Comic Book Superheroes and American Society, 1938 to the Present*. Jefferson: McFarland and Company.
- Levi-Strauss, C. (2021). *Antropologia strukturalna* (K. Pomian, tłum.). Warszawa: Aletheia.
- Lopes, P. (2009). *Demanding Respect: The Evolution of the American Comic Book*. Philadelphia: Temple University Press.
- Ludwig, A. M. (2002). *King of the Mountain: The Nature of Political Leadership*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Lynch, R. A. (2011). Foucault's theory of power. W: D. Taylor (red.), *Michel Foucault: Key Concepts* (s. 13-26). Durham: Acumen Publishing.
- Macey, D. (2005). *Michel Foucault*. London: Reaktion Books.
- Marturano, A., J. Gosling (red.). (2008). *Leadership: the key concepts*. Abingdon, New York: Routledge.

- Maton, K. (2008). Habitus. W M. Grenfell (red.), *Pierre Bourdieu: Key Concepts* (s. 59-66). Stocksfield: Acumen.
- Mills, C. W. (1956). *The Power Elite*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, A. C. (2019). Violence and its interpretations: towards a semiotic theory of state power. *Journal of Political Power*, 12(2), 177-199.
- Moore, R. (2008). Capital. W M. Grenfell (red.), *Pierre Bourdieu: Key Concepts* (s. 101-118). Stocksfield: Acumen.
- Pieliński, B. (2008). Technokratyczne przywództwo. Władza w Azji Wschodniej. W: B. Szklarski (red.), *Gra w przywództwo – jak zdobyć i utrzymać władzę* (s. 211-224). Warszawa: Collegium Civitas.
- Robbins, D. (2000). *Bourdieu and Culture*. London, Thousand Oaks: SAGE.
- Rouse, J. (2006). Power/Knowledge. W G. Gutting (red.), *The Cambridge Companion to Foucault* (s. 95-122). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sellick, P. (2020). From nonviolent practice toward a theory of political power. *Journal of Political Power*, 13(1), 41-59.
- Sieradzan, J. (2008). Charyzma i szaleństwo w działalności przywódców niektórych nowych ruchów religijnych. W B. Szklarski (red.), *Gra w przywództwo – jak zdobyć i utrzymać władzę* (s. 237-246). Warszawa: Collegium Civitas.
- Simmel, G. (2005). *Socjologia* (M. Łukasiewicz, tłum.). Warszawa: PWN.
- Simmel, G. (2008). *Ilościowe aspekty grupy*. W: tenże, *Pisma socjologiczne* (M. Łukasiewicz, tłum.) (s. 386-407). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Swartz, D. (1998). *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: University of Chicago Press.
- Szyłak, J. (2016). Kadr komiksowe jako obrazek narracyjny. W: J. Czaja, M. Traczyk (red.), *Komiks: Wokół warstwy wizualnej* (s. 9-28). Poznań: Fundacja Instytut Kultury Popularnej.
- Taylor, Ch. (1999). To Follow a Rule. W R. Shusterman (red.), *Bourdieu: A Critical Reader*. (s. 29-44). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Weber, M. (1975). Trzy typy prawomocnego panowania. W W. Derczyński, A. Jasińska-Kania, J. Szacki (red.), *Elementy teorii socjologicznych* (s. 539-550). Warszawa: PWN.
- Wildavsky, A. (1995). Kulturowa teoria przywództwa. W: J. Szczupaczyński (oprac.), *Władza i społeczeństwo. Antologia tekstów z zakresu socjologii polityki* (s. 274-287). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

“Scout Troop, Attention!” Power and Leadership in the Comic Series "Tytus, Romek, and A'tomek" by Henryk Jerzy Chmielewski

Abstract: The article examines the issue of power as an essential category displayed in “Tytus, Romek, and A’Tomek” the comic book series by H.J. Chmielewski. The relationships of power and leadership are reproduced in the micro-group consisting of the three main characters of the story, which are bonded by friendship: they form the scout group functioning at the elementary school. The stability of this group is maintained by the institutional framework in which the boys function. A’Tomek plays a privileged role in this context: he is a group leader, holds the authority position, and is the elite representative. In analytical terms, the idea of power is applied in neo-Weberian (transformational) and post-structuralist (disciplinary) concepts.

Keywords: comic books; power; leadership; symbolic violence; disciplinary power; education institutions

Marek Jeziński: prof. dr hab., pracuje na Wydziale Filozofii i Nauk Społecznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Pełni funkcję kierownika Katedry Komunikacji, Mediów i Dziennikarstwa. Jest autorem ponad stu pięćdziesięciu artykułów naukowych z dziedziny politologii, socjologii, kulturoznawstwa, współczesnego teatru i muzyki popularnej. Opublikował monografie: *The Quest for Political Myth and Symbol in the Political Language of Akcja Wyborcza “Solidarność” and Sojusz Lewicy Demokratycznej* (2003), *Marketing polityczny a procesy akulturacyjne. Przypadek III RP* (2004), *Język przemówień politycznych Wojciecha Jaruzelskiego w okresie stanu wojennego* (2009), *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny* (2011), *Mitologie muzyki popularnej* (2014), *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu* (2017) oraz jest redaktorem kilkunastu prac zbiorowych dotyczących kultury popularnej, sztuki, mediów i komunikowania, dziennikarstwa, antropologii kulturowej i nauk o polityce.



W poszukiwaniu tytusologii
ISBN 978-83-969444-0-5, Antologie AVANT
<https://doi.org/avant.3202213>



Dziennikarstwo skomiksowane. Uwagi nad XVI. księgą „Tytusa, Romka i A’ Tomka” Henryka J. Chmielewskiego

Wiesław Waclawczyk 

Instytut Badań Informacji i Komunikacji
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
w_waclawczyk@umk.pl

Przyjęto 10 lipca 2021; zaakceptowano 19 lipca 2022; pierwsza publikacja 31 grudnia 2022.

Abstrakt

W artykule porusza się kwestię standardów dziennikarskich ukazanych w krzywym zwierciadle. Taki sposób prezentacji problemów czy zjawisk jest charakterystyczny dla rodzaju wypowiedzi zwanej „komiksem”, łączącej w sobie zwykle grafikę z tekstem pisanym. Nieprzypadkowo więc to właśnie cechy gatunkowe przekazu uczyniono paradygmatem rozważań nad problemem przedstawionym w tytule artykułu. Sięgnięto przy tym do metody analizy tekstu oraz elementów metody biograficznej.

Sowa kluczowe: komiks; rozrywka; *fake news*; etyka dziennikarska; analiza tekstu; metoda biograficzna

Artykuł ten można by także zatytułować „Dziennikarstwo sparodiowane. Uwagi nad...”, „Dziennikarstwo w krzywym zwierciadle. Uwagi nad...” lub jeszcze inaczej, wskazując przy tym na jego prześmiewczy charakter. Wydaje się jednak, że użycie w tytule derywatu od terminu „komiks” znajduje tu uzasadnienie nie tylko ze względów formalnych lub merytorycznych, ale również metodologicznych. Po pierwsze dlatego, że tekst Henryka Jerzego Chmielewskiego (Papcia Chmiela, 1923–2021) to komiks, a więc – w największym uproszczeniu – narracja łącząca w sobie słowo i grafikę. Po drugie, z tego powodu, iż wizerunek dziennikarstwa w tekście, o którym mowa, nie jest parodią, satyrą czy paszkwilem w rozumieniu aksjologiczno-dydaktycznym; to raczej rodzaj zabawy z czytelnikiem, w którym żywił

ludyczny zdecydowanie dominuje nad elementem epistemologicznym czy normatywnym. Po trzecie dlatego, że dwa pierwsze względy określają cel i sposób prowadzenia niniejszych rozważań. Nie chodzi w nich o wykazanie relewantności przekazu Chmielewskiego w odniesieniu do dziennikarstwa w ogóle ani do żadnego specyficznego rodzaju dziennikarstwa, uwarunkowanego realiami konkretnego środowiska. Myślą przewodnią pozostaje tu wspomniana wyżej hipoteza, zgodnie z którą to potrzeba *ludus* (łac. rozrywka, zabawa), a nie dydaktyki czy aksjologii determinują treść i formę XVI księgi *Tytusa, Romka i A' Tomka*.

Tak więc komiksowość czyni się tu paradygmatem analizy omawianego problemu. W związku z tym należy bliżej przyjrzeć się samemu znaczeniu wyrazu „komiks”. Według Stanisława Jaworskiego (2007, s. 103) jest to „opowieść rozwijająca się jako ciąg elementów graficznych (rysunków) na ogół z podpisami i/lub dialogami (w postaci tzw. dymków, pasków z tekstem), także – odrębna forma (gatunek) wypowiedzi, która pojawiła się na przełomie XIX/XX w. Dla tej formy opowiadania znamienne jest powstawanie miejsc niedopowiedzianych pomiędzy następującymi po sobie obrazkami, oczekiwanie od czytelnika wypełnienia tych miejsc, a także napięcie pomiędzy tworzywem graficznym a językowym.”

Krzysztof Teodor Toeplitz (1985, s. 6-7) zwraca uwagę na trudności związane z próbami zdefiniowania pojęcia „komiks”, któremu w języku angielskim odpowiadają terminy *comic strip* lub w skrócie *comics*, w języku francuskim zwrot *la bande dessinée*, we włoskim zaś wyraz *fumetti* (chodzi o wspomniane wyżej „dymki”, czyli graficzny sposób wpisywania przekazów w usta mówiących). Z kolei Jerzy Szyłak definiuje pojęcie, o którym mowa, już w tytule swej książki *Komiks: świat przerysowany* (2009) – i tak to uzasadnia:

Prekursorów komiksu było wielu. Należeli do nich twórcy cykli uporządkowanych tematycznie rycin i ilustratorzy powieści drukowanych w odcinkach. Ilustracja, pokazująca to, co zostało opowiedziane, lub – na odwrót – dostarczająca pretekstu do opowieści, równie dobrze mogła być obrazkiem realistycznym jak groteskowym. Jednak to ten drugi rodzaj cieszył się większym powodzeniem, ponieważ krył się w nim większy potencjał znaczeń: łatwiej było wylansować słynnego Pickwicka i grono towarzyszących mu oryginałów, nadając ich twarzom karykaturalne rysy, sylwetkom zaś zdeformowane kształty.

Przerysowaniu jako metodzie artystycznej sprzyjały i inne funkcje, którymi został obarczony rysunek prasowy. Miał on za zadanie informować w sposób precyzyjny, wzbudzać emocje i podtrzymywać zainteresowanie, jakie w czytelnikach gazety wzbudzały zamieszczane w niej teksty. Rysunki spełniały tę funkcję, którą dziś realizują fotografie, jednak w przeciwieństwie do zdjęć nie musiały one przedstawiać prawdziwego wyglądu rzeczy – były ograniczane jedynie przez fakt, że wizerunki powinny wyglądać tak, jakby pokazywały prawdziwy obraz.

Chmielewski nie miał wątpliwości co do tego, że formuła komiksu budziła zastrzeżenia władz PRL. Serial *Tytus, Romek i A'Tomek*, publikowany od 1957 roku na łamach pisma „Świat Młodych”, władze te tolerowały, biorąc pod uwagę jego popularność wśród czytelników. Jednak zamiar uczynienia z niego książki wydawał się rządzącym nie do przyjęcia. Papcio Chmiel pisał w związku z tym (Chmielewski, 2016, s. 121):

To, że komiks był drukowany w harcerskiej gazecie, Partia mogła wybaczyć, ale w oddzielnej książeczce wzorem kapitalistycznego Zachodu? Brz... herezja, towarzysze! Starszy Brat za Bugiem nie podjąłby takiej decyzji.

W okresie, w którym powstawała książka będąca tu przedmiotem zainteresowania, obowiązywała w Polsce surowa cenzura prewencyjna. Jej symbolem stały się pomieszczenia Głównego Urzędu Kontroli Publikacji, Prasy i Widowisk (GUKPPIW). Miejsce to, zlokalizowane przy ulicy Mysiej 5 w Warszawie, naprzeciwko siedziby Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (PZPR), siłą rzeczy kojarzyło się twórcom z omnipotencją władzy. Zdawał sobie z tego sprawę autor *Tytusa, Romka i A'Tomka*, kiedy przedłożył GUKPPIW swój tekst do kontroli. Pisał w związku z tym (Chmielewski, 2016, s. 122): „Po dwóch, trzech tygodniach odbieram komiks z siedziby Wszechkompetentnych Władz z ulicy Mysiej trzęsących wydawnictwami. Na odwrocie okładki i ostatniej strony znajduję piękną czerwoną pieczęć”.

Uzyskanie zgody na druk pierwszej części komiksu w formie książki, opublikowanej ostatecznie przez Wydawnictwo Harcerskie w Warszawie, stało się możliwe dopiero po nadaniu jej treści odpowiedniego przesłania ideologiczno-wychowawczego. W związku z tym *Romek i A'Tomek*, którym postawiono zadanie sprawdzenia, czy z mały nazwanej Tytusem da się zrobić harcerza, mieli sami być harcerzami, noszącymi czerwone chusty, miłującymi życie obozowe i sport, troszczącymi się o przyrodę i zabytki, altruistycznie pomagającymi słabszym jako aktywiści Niewidzialnej Ręki, walczącymi z przesadami i nieuctwem. (Chmielewski, 2016, s. 121) Wspomniane czerwone chusty symbolizowały, rzecz jasna, przywiązanie *Romka i A'Tomka* do ideałów socjalistycznej ojczyzny.

Dlatego wypadałoby się zastanowić nad tym, do jakiego stopnia widmo funkcjonariuszy urzędujących przy ulicy Mysiej 5 w Warszawie wpłynęło na przekaz zawarty w komiksie *Tytus, Romek i A'Tomek*. Akurat w tym tekście oznacza to postulat bliższego przyjrzenia się XVI księdze tego przekazu, nieformalnie zatytułowanej „*Tytus dziennikarzem*”. Znalazła się ona w formatach albumowych, wydanych w latach 1981, 1984, 2003 i 2007.

Wydaje się oczywiste, że obsadzenie mały w roli dziennikarza dobrze wpisuje się w konwencję komiksu. Można się przy tym zastanawiać, do jakiego stopnia taki zabieg był w przypadku *Papcia Chmiela* naturalnym wyrazem jego tendencji do prześmiewczości w ogóle, a w jakim – szyderstwem ze standardów dziennikarstwa obowiązujących w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Jak

zasygnalizowano wyżej, to ten pierwszy element (tendencja do obracania wszystkiego w żart) konstytuuje charakter fabuły *Tytusa, Romka i A'Tomka*. Pozostaje jednak pytanie, czy kwestię norm żurnalistyki w PRL należy uznać za nieistotną w toku niniejszych rozważań.

Przyjęcie takiej opcji byłoby rzuceniem wyzwania przekonaniu, że księga, o której mowa, „to ukazany w krzywym zwierciadle, a jednak całkiem rzeczywisty, obraz polskiego dziennikarstwa” (Szwajkowska, 2017, s. 184). Przekonanie to wydaje się, mimo wszystko, trudne do przyjęcia. Zastrzeżenie „mimo wszystko” poczyniono tu z oczywistych powodów. We wspomnieniach dotyczących okresu zdominowanego tworzeniem świata *Tytusa, Romka i A'Tomka* autor komiksu, utożsamiając się z wykreowaną przez siebie postacią Tytusa-dziennikarza, ironicznie dystansuje się od PRL-owskich kanonów publikowania. W związku z tym tak pisze (Chmielewski, 2016, s. 157) o wymyślonej historii *Tarzana z Puszczy Kampinoskiej*:

Dla okraszy tego wesołego numeru zamieścił Tytus parę draczych zdjęć wyciętych z zagranicznych pism. Nikt w tym czasie nie przejmował się, że to jest kulturalne piractwo. Uczyliśmy się od Wielkiego Brata, że w komunizmie nie uznaje się licencji, praw autorskich. Co twoje, to i moje, to i wsiech. Pod zdjęciem dawaliśmy „foto archiwum” albo „foto pstryk” i drukowaliśmy bez żenady obce zdjęcia, dorabiając własne podpisy. (...) Koleżanka redakcyjna Alicja Wszystkowień napisała do numeru (chodzi o pismo „Świat Młodych” – przyp. WW) wywiad z basem zespołu Herbatita Jurkiem Klawesynem. Wywiad okazał się nieśmiertelny, bo jeszcze po 32 latach został wydrukowany, w roku 2003, w *Złotej księdze przygód Tytusa, Romka i A'Tomka*. Pseudonim Alicja Wszystkowień wymyśliłem sobie do felietonów Agencja Hi-Hi donosi.

Jak widać w świetle przytoczonego fragmentu, Papcio Chmiel stawia dziennikarstwu PRL dwa zarzuty: pogardę dla praw autorskich i lekceważenie prawdy. W XVI księdze jego komiksu to ta druga kwestia nabiera szczególnego znaczenia. Zaznacza ona wyraźnie swą obecność we fragmencie, w którym Tytus, zatrudniony jako goniec w redakcji pisma „Trele Morele”, otrzymuje od redaktora naczelnego polecenie przyniesienia mu z magazynu dwóch skrószytów zawierających opis przygód trójki bohaterów komiksu (a więc samego Tytusa oraz Romka i A'Tomka) (Chmielewski, 2007, s. 86). Jak się okazuje, główny bohater Papcia Chmiela sprzedał wcześniej wspomniane źródła w punkcie skupu makulatury – i teraz rozumie, że znalazł się w sytuacji bez wyjścia. Dlatego decyduje się sfabrykować to, co redaktor naczelny „Trele Morele” nazwał przygodami Tytusa, Romka i A'Tomka – i przynieść mu owoc swoich trudów. Tak Tytus wprowadza do fabuły tekstu, o którym mowa, zjawisko określane obecnie mianem *fake news*.

Fake news – anglicyzm, który stał się niedawno internacjonalizmem, determinuje dziś w dużym stopniu treść i formę rozważań o dziennikarstwie. Sens tego pojęcia nie jest bynajmniej jednoznaczny. Bernd Zywiets (2018, s. 98) zwraca

uwagę na jego funkcję fatyczną, służącą budowaniu wspólnoty, której spoiwem miałyby stać się kolektywne „samozrozumienie” (*Selbstverständnis*) oparte na roszczeniu dążenia do prawdy (*Wahrhaftigkeitsanspruch*), przynajmniej w wymiarze symbolicznym. Jak łatwo zauważyć, przywołany autor nie identyfikuje terminu *fake news* z jednoznacznie fałszywymi, kłamliwymi informacjami.

Takie rozumienie tego terminu jest również obce Brianowi Winstonowi i Matthew Winstonowi (2021, s. 11), uznającymi, że problemu *fake news* nie da się sprowadzić do „prostoliniowego kłamania” (*straightforward lying*), gdyż newsy okazują się zawsze „kulturowymi wymysłami” (*cultural fabrications*), czymś pomiędzy „relacjonowaniem” a „fikcyjnym wyobrażaniem sobie” (*reporting and fictional imagining*). Dla innego badacza (Barclay, 2018, s. 30) *fake news* to każda informacja stworzona celowo, jako przekaz wiarygodny, podczas gdy faktycznie wiarygodności mu brak (*any information that is intentionally created under the pretense that it is credible when, in reality, it is not*). Z kolei niemiecka dziennikarka i obserwatorka mediów, Sonja Kolonko, zaznacza (2021), że nie wszystkie sfalszowane wiadomości (*Gefälschte Nachrichten*) można uznać za *fake news*. Jej zdaniem warunek ten spełniają tylko przekazy zmierzające do określonego celu, mianowicie te, które „pod przykrywką rzekomo poważnej informacji manipulują uczuciami” (*unter dem Deckmantel einer angeblich seriösen Nachricht Gefühle manipulieren*).

Jak widać, pojęcie *fake news* pozostaje terminem słabo zdefiniowanym, budzącym kontrowersje. Intuicyjnie uwarunkowane przekonanie, że chodzi tu po prostu o kłamstwa, okazuje się zbyt daleko idącym uproszczeniem. W kontekście niniejszych rozważań wypada w związku z tym postawić pytanie, jak kwestia *fake news* manifestuje swą obecność w XVI części serii komiksowej autorstwa Papią Chmiela.

Zaznaczono już, iż kwestia ta ukazuje swą szczególną wyrazistość w scenie, kiedy Tytus postanawia wymyślić, na potrzeby pisma „Trele Morele”, przygody trójki bohaterów komiksu. Ich opis przedstawia redaktorowi naczelnemu, który po zapoznaniu się z nim chwali autora i awansuje go na stanowisko sprzątaczkę. W tej roli Tytus szybko sobie uświadamia, że jego specjalnością jest płatanie innym figłów. Jak warto podkreślić, XVI księgę komiksu otwiera następująca refleksja jej głównego bohatera (Chmielewski, 2007, s. 75): „Upłynęły już trzy minuty nowego roku, a ja jeszcze nie zrobiłem żadnej hecy. Czyżbym miał spóźniony zapłon humoru?”

W roli redakcyjnej sprzątaczkę ucłowieczony szympanś pokazuje, że tak nie jest; przy pomocy miotły obezwładnia między innymi „panią sekretarz redakcji” oraz „panią kierownik działu abrakadabry i bezsensowności”, po czym melduje szefowi, że nikogo w pracy nie ma, bo „wszyscy zostali stuknięci i udali się »na chorobę«”. Redaktor naczelny mdleje z wrażenia, pielęgniarka

diagnozuje u niego „zator myśli” i zabiera go do szpitala. W tej sytuacji Tytus odkrywa, że teraz on jest głową redakcji „Trele Morele” (s. 98-99).

Zagadnienie *fake news* jawi się w tym świetle jako coś naturalnie związanego z ludzką tendencją do konfabulowania, przedstawioną tu w sposób humorystyczny, pozbawiony moralnego zacięcia. Tytus, produkt wyobraźni Papcia Chmiela, jest wolny od wszelkich cech, które można by żartobliwie nazwać ściskoszczękiem pedagogicznym, czyli inklinacją do pouczania. W osobie głównego bohatera komiksu Chmielewski przekazuje credo swej twórczości: bawić, nie moralizować. W analizowanym tu przekazie obsadzenie małej w roli redaktora naczelnego gazety jest być może najbardziej finezyjną formą realizacji tego zamiaru.

Mówiąc ogólnie o *fake news*, należy odróżnić znaczenie tego terminu od sensu pojęcia *sloppy reporting*. W pierwszym przypadku chodzi o celowe publikowanie „nieprawdziwych lub mylących komunikatów”, w drugim zaś o ich nieumyślne rozpowszechnianie (Wigienka, 2020, s. 204). Jak warto w związku z tym zaznaczyć, angielski wyraz *sloppy* znaczy tyle, co „niedbały”, niechlujny” (*Wielki słownik polsko-angielski, angielsko-polski*, s. 1200). Tak więc drugi z wymienionych tu terminów należałoby odnieść do publikacji zawierających błędy rzeczowe, przekazujących informacje niesprawdzone, mało dokładne; takie, w których fakty przywołuje się tendencyjnie, aby pasowały one do z góry przyjętych tezy; tekstów redagowanych w nadzwyczajnym pośpiechu itd.

Historia dziennikarstwa dostarcza niezliczonych przypadków *sloppy reporting*. W Stanach Zjednoczonych jednym z najbardziej znanych stał się tekst „Chicago Daily Tribune” z listopada 1948 roku, w którym pismo to obwieściło zwycięstwo Thomasa E. Deweya nad Harrym S. Trumanem w wyborach prezydenckich. Upokarzającym doświadczeniem dla dziennikarzy gazety, o której mowa, okazało się zdjęcie, wszechobecne wówczas w prasie USA, przedstawiające prawdziwego zwycięzcę wyborów, a więc Trumana, pokazującego z szerokim uśmiechem pierwszą stronę numeru „Chicago Daily Tribune” – z nieprawdziwą informacją o jego porażce wyborczej (tytuł: *Dewey Defeats Truman*) (Silverman, 2007, s. 51).

Tego rodzaju publikacje siłą rzeczy podrywają zaufanie do mediów. Należy jednak podkreślić, że w tym konkretnym przypadku nie była ona czymś zamierzonym, obliczonym na pozyskanie sympatii określonej grupy odbiorców, lecz trudnym do wybaczenia błędem dziennikarskim. Wynikł on ze splotu okoliczności, takich jak gorączka wyborcza i towarzyszący jej pośpiech. Nie był to więc *fake news*, lecz przykład *sloppy reporting*, niedbałego dziennikarstwa.

Nawiązując do tytułowego problemu niniejszego tekstu, należy zastanowić się, jak kwestia *fake news – sloppy reporting* zaznacza się w XVI księdze *Tytusa, Romka i A'Tomka*. Objąwszy arbitralnie obowiązki redaktora naczelnego pisma „Trele Morele”, główny bohater komiksu Chmielewskiego rozpoczyna intensywne samokształcenie, starając się zgłębić sztukę redagowania, fotogra-

fii, grafiki, korekty, a także wiedzę dotyczącą innych dziedzin związanych z dziennikarstwem. Przy okazji udaje mu się powielić wynalazek Johanna Gutenberga, a więc odkryć zalety czcionki ruchomej. Mnogość zadań uświadamia mu jednak, że sam nie będzie im w stanie podołać, toteż decyduje się pozyskać współpracowników. Jego wybór pada oczywiście na Romka i A'Tomka. Zaproszonych do redakcji kompanów Tytus zapoznaje z realiami pracy dziennikarskiej.

Na początku przedstawia im różne działy pisma, w tym dział humoru i komiksów, dział korekty oraz dział kaczek dziennikarskich. Pierwsza i trzecia z wymienionych nazw zdradzają wyraźnie profil pisma, które próbuje stworzyć Tytus. Wyrażenie „kaczka dziennikarska” oznacza wszak informację zmyśloną, nieprawdziwą. Termin ten znajduje swoje odpowiedniki w innych językach, między innymi w niemieckim (*Zeitungssente*), fińskim (*uutisankka*), szwedzkim (*tindingsanka*), ukraińskim (*газетна качка*). Sens analizowanego tu pojęcia ma różne odcienie w różnych wersjach językowych, czasem bliższe znaczeniu terminu *fake news*, czasem zaś zbliżone raczej do sensu określenia *sloppy reporting*. Nawiązując do intencji Tytusa, można powiedzieć, że chodziło mu o redagowanie gazety na wesoło, takiej, w której dążenie do prawdy nie jest imperatywem.

W Tytusowej redakcji „Trele Morele” ujawnia to, z jednej strony, dział kaczek dziennikarskich, wylatujących przez okno w świat w poszukiwaniu sensacyjnych wiadomości, z drugiej – dział palca, z którego „redaktorzy wysysają wiadomości, jeśli brakuje im prawdziwych” (Chmielewski, 2007, s. 105). I tak na przykład wypuszczona przez Tytusa kaczka przynosi szybko następującą informację (s. 104): „El Katar./ Obsługa własna/. Na pustyni Kara Kuku przyszedł na świat wielbłąd trójgarbny. W trzecim garbie zamiast sadła znajduje się ropa. Czyżby został rozwiązany problem energetyczny świata?” Z kolei wiadomość wyszana przez Romka z olbrzymiego palca wskazującego, umieszczonego we wspomnianym wyżej dziale palca – głosi (s. 104): „Pantoflarskie zakłady treptarskie wyprodukowały obuwie samooczyszczające się. Podczas podnoszenia stopy, w zelówkę zasysa się powietrze, które przy stąpieniu uchodzi bocznymi otworami na kamasz, zdmuchując z niego kurz...” Te niekonwencjonalnie pozyskiwane informacje trafiają do przekonania A'Tomkowi, który, śmiejąc się, mówi (s. 105): „To nawet lepsze wiadomości niż prawdziwe.”

Dzięki temu wytwórnia *fake newsów*, zarządzana przez Tytusa, może prosperować, a wyrażenie „kaczka dziennikarska” i zwrot „wysać z palca” stają się niejako jej znakami firmowymi. Redaktor naczelny przykładą dużą wagę do obrazków w „Trele Morele”, bo „[n]umer bez ilustracji to jak ciasto bez rodzynek” (s. 106). Chodzi tu więc o pismo, które dziś określa się mianem tabloidu: duże zdjęcia, mało słów, gdyż obraz przemawia do ludzi silniej niż mowa. Źródłem *fake newsów* okazała się wyobraźnia Tytusa, neutralizująca odruchy sprzeciwu u Tomka i A'Tomka. Drugi z nich zgadza się udawać chłopca, który zimą stwarza wrażenie, że kąpie się w lodowatej wodzie w przerębli;

drugi na sfalszowanej fotografii udaje, iż zimą dokarmia bociana, któremu pomyliły się pory roku; na innym zdjęciu niejaka Ala Dudek uprawia, w zimowej scenerii, kwiaty kwitnące wtedy w jej ogródku. W związku z tym inteligentny Tomek myśli (s. 106-17): „Te fałszywe zdjęcia nie bardzo są zgodne z moim sumieniem... Chociaż ze względów pedagogicznych, chyba słusznie, nie mam zdania...”

Radosna twórczość dziennikarska trójki bohaterów komiksu zostaje odpowiednio obudowana retorycznie. W związku z tym do wcześniej przywołanego wyrażenia „kaczka dziennikarska” i zwrotu „wyssać z palca” dodaje się tu pojęcie „chochlik drukarski” („[w] starej zecerni złapał się w pułapce chochlik drukarski”, „[p]odobny do krasnoludka”, który odznacza się „kulturalnym wyglądem” i jest „okropnie złośliwy”). Złośliwość tę sam zainteresowany potwierdza takim oto monologiem (s. 109-110): „Jestem chochlik, jestem zuch, w szpaltach wierszach robię ruch! Zmienię słowo lub przekręcę, było ‘w męce’, zrobię ‘w mence’. Hop, siup!”

W ten sposób Papcio Chmiel żartobliwie wyjaśnia znaczenie pojęcia „chochlik drukarski”, odnoszącego się zwykle do błędów zecerskich, popełnionych z reguły nieumyślnie, wskutek pośpiechu lub niedopatrzenia – a więc do określenia bliższego sensowi terminu *sloppy reporting* niż *fake news*. Należy przy tym jednak zaznaczyć, że oba te terminy postrzega się czasem – niesłusznie – jak dwie strony tego samego medalu, w tym wypadku tendencji do oszustwa.

Numer „Trele Morele” zredagowany przez Tytusa, przy wsparciu Romka i A’Tomka, wywołuje zachwyty prawdziwego szefa pisma, który awansuje Tytusa na stanowisko dziennikarza. Dzięki temu formuła *fake news*, opracowana przez głównego bohatera komiksu, zyskuje silną legitymację. Bohaterowie przekazu Papcia Chmiela, z Tytusem w roli głównej, mogą teraz swobodnie popuszczać wodze swej fantazji i produkować nowe historie. Rzucają oni wyzwanie takim – wydawałoby się ortodoksyjnym – kanonom dziennikarstwa, jak dążenie do prawdy, obiektywizmu czy bezstronności. W pewnym momencie Tytus zostaje obdarzony bezgranicznym zaufaniem redaktora naczelnego „Trele Morele”, który pozwala mu bezkarnie harcować na niwie dziennikarskiej. Prowadzi to w końcu do niepożądanych skutków. Produkcja tekstów „wyssanych z palca” okazuje się, w sensie dziennikarskim, drogą donikąd, co w jednym konkretnym przypadku znajduje swoje odzwierciedlenie w zwięzłej diagnozie (s. 113): „To nie artykuł, to... chała!” Autor *Tytusa, Romka i A’Tomka* pozwala wprawdzie jeszcze swym bohaterom hasać po świecie w powietrznym pojeździe nazwanym „syfonolot”, jednak zjawisko kaczek dziennikarskich zostało w jego komiksie zdyskredytowane.

Warto się w tym kontekście zastanowić nad wymową XVI księgi dziełka Papcia Chmiela. Czy można uznać ją za rodzaj paraboli, przypowieści o wydźwięku dydaktyczno-moralnym? Biorąc pod uwagę fakt, że część komiksu zatytułowaną „Tytus dziennikarzem” opublikowano po raz pierwszy w roku 1981, należy wrócić do postawionego wcześniej pytania, czy jest ona zawołaną krytyką standardów dziennikarstwa w komunistycznej Polsce. Jak już podkreślono, jednoznaczna odpowiedź „tak” na to pytanie wydaje się uproszczeniem. Pozostaje natomiast wątpliwość, również już zasygnalizowana, co do tego, czy dziennikarskie realia w PRL są zupełnie irrelewantne w świetle *Tytusa, Romka i A'Tomka*.

W centrum zainteresowania znajduje się w związku z tym problem *fake news* i *sloppy reporting*. W świetle dotychczasowych rozważań wydaje się jasne, że w komiksie Chmielewskiego w grę wchodzi znaczenie pierwszego z tych pojęć, rozumianego jako „wiadomości wysane z palca”, a więc dotyczące wydarzeń całkowicie wymyślonych. Tytusa-redaktora nie interesują fakty, lecz fikcja – we wszystkich barwach. Termin *sloppy reporting* jest tu nierelentny, podobnie jak przytoczone wyżej definicje *fake news* przedstawione przez takich autorów, jak Bernd Zywiec, Brian Winston i Matthew Winston, Donald A. Barclay czy Sonia Kolonko. Określeniami konstytuującymi charakter rozważań Papcia Chmiela pozostają więc „kaczka dziennikarska” i „informacje wysane z palca”, a nie „chochlik drukarski”.

Wracając w związku z tym do pytania, czy przekaz zawarty w *Tytusie, Romku i A'Tomku* ma charakter paraboliczny, a zastosowane środki wyrazu noszą cechy języka ezopowego, a więc konotującego treści inne niż te wyrażone w sposób bezpośredni – należy odpowiedzieć: „tak”, tyle że w ograniczonym stopniu. Jak zaznaczono wcześniej, główną determinantą przekazu Papcia Chmiela okazała się formuła komiksu, nastawiona na zabawianie, a nie moralizowanie. Tak o tym pisze Michał Traczyk (2016, s. 104):

(...) Papcio Chmiel stworzył mieszankę gwarantującą dobrą zabawę, przyprawioną szczyptą dydaktyzmu. Choć trzeba przyznać uczciwie, dyskretnego i przez większość dzieciaków niezauważanego. Bo i co z tego, że któryś z albumów kończył się spotkaniem na Kubie człowieka przypominającego wyglądem Fidela Castro albo zabawą na międzynarodowym obozie skautów Artek? Wszak oba wydarzenia stanowiły element ówczesnej rzeczywistości, naturalny i oczywisty. A i tak najważniejsza była zabawa.

Jak warto zauważyć, autor omawianego komiksu, uchodzący dziś w Polsce za symbol połączenia inwencji twórczej i poczucia humoru, nie miał w młodości łatwego życia. Przeżyciem pokoleniowym okazało się dla niego powstanie warszawskie, w którym wziął udział. 1 sierpnia 1944 roku uczestniczył w nieudanym polskim ataku na lotnisko Okęcie i dostał się do niewoli. Jak podkreśla w swych wspomnieniach (Chmielewski, 2013, s. 252 i 253), uratowało go wówczas kłamstwo, bo prosząc niemieckiego żołnierza, mierzącego do niego

z karabinu, o darowanie mu życia – skłamał, że jego babcia była Niemką. Wybór pomiędzy prawdą a kłamstwem okazał się więc wtedy dla niego kwestią życia i śmierci.

Trudno powiedzieć, jak doświadczenia wojenne młodego warszawiaka wpłynęły na jego późniejszą twórczość graficzno-literacką. Czy tendencja do obracania wszystkiego w żart, tak widoczna w *Tytusie, Romku i A'Tomku*, okazała się w jakimś stopniu formą autoterapii człowieka, któremu podczas okupacji przyszło żyć w mieście tak ciężko doświadczonym przez wojnę? Pytanie to wydaje się też adekwatne w odniesieniu do XVI książki tego komiksu, będącej tu głównym przedmiotem zainteresowania. Problem *fake news* można oczywiście skojarzyć z bogatymi doświadczeniami Chmielewskiego dotyczącymi mediów funkcjonujących w warunkach PRL-owskiej cenzury. Mimo wszystko jednak nie wydaje się, aby głównym celem XVI książki jego komiksu było ośmieszenie dziennikarskich standardów socjalistycznej Polski. Należy pamiętać, że książka ta jest inherentną częścią całego dzieła Papci Chmiela, ukazującego świat w sposób przewrotny, a przy tym kolorowy i atrakcyjny; świat pociągający swą urodą, kuszący tajemniczością.

Być może *Tytus, Romek i A'Tomek* okazał się dla jego twórcy formą eskapizmu, ucieczką od szarości PRL-owskiego życia, z jego biedą, zakłamaniami, wymuszonym odcięciem od świata zewnętrznego. Trudno przy tym mieć wątpliwości co do tego, że świat przedstawiony w komiksie Papcia Chmiela okazał się magnesem dla odbiorców, nie tylko tych najmłodszych. Dotyczy to również – a może szczególnie wyraźnie – książki XVI, w której bohaterowie-redaktorzy mkną po przestworzach, ponad granicami państw, w swoim fantastycznym pojeździe, przeżywając niewiarygodne przygody, nie przejmując się bynajmniej czymś takim, jak etyka dziennikarska. Czytelnicy *Tytusa, Romka i A'Tomka* najwyraźniej czekali na przekaz, w którym o żurnalistyce mówi się z przymrużeniem oka. W XVI księdze komiksu Chmielewskiego otrzymali go w modelowej postaci.

Bibliografia

- Barclay, D. A. (2018). *Fake News, Propaganda, and Plain Old Lies: How to Find Trustworthy Information in the Digital World*. Nowy Jork, Londyn: Rowman & Littlefield.
- Chmielewski, H. J. (2007). *Tytus, Romek i A'Tomek. Złota księga przygód III*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Chmielewski, H. J. (2016). *Żywoć człowieka zmałpionego*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Chmielewski, H. J. (2013). *Tarabanie w barbakanie*. Warszawa: Prószyński Media Sp. z o.o.

- Hobach-Sach, K.; Zywiets, B. (2018), F wie Fake News – Phatische Falschmeldungen zwischen Propaganda und Parodie. W S. Hobach-Sach, B. Zywiets (red.), *Fake News, Hashtags & Social Bots. Neue Methoden, populistischer Propaganda* (s. 97-131). Wiesbaden: Springer VS.
- Jaworski, S. (2007). *Słownik terminów literackich podręczny*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Kolonko, S. (2021). Fake News – die Macht der Falschmeldungen. Pobrano z https://www.planet-wissen.de/kultur/medien/fake_news/index.html (22.07.2021).
- Silverman, C. (2007). *Regret the Error: How Media Mistakes Pollute the Press and Imperil Free Speech*. Nowy Jork, Londyn: Union Square Press.
- Szwajkowska, A. (2017). Tytus, Romek i A'Tomek z perspektywy komunikatywizmu. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, 3(41), 181-197. <https://doi.org/10.18778/1505-9057.41.12>
- Szyłak, J. (2009). *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk: słowo / obraz / terytoria.
- Toeplitz, J. T. (1985). *Sztuka komiksu*. Warszawa: Czytelnik.
- Traczyk, M. (2016). *Komiks na świecie i w Polsce*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Dragon.
- Wielki słownik polsko-angielski, angielsko-polski*. Warszawa: BUCHMAN Sp. z o.o.
- Wigienka, Sz. (2020). Dziennikarstwo internetowe w dobie zalewu informacyjnego. Wybrane aspekty. W: K. Gajlewicz-Korab, A. Jaskiernia i M. Łoszevska-Ołowska (red.), *Siła mediów. Media – społeczeństwo – technologie* (s. 199-21). Wrocław, Warszawa: Polskie Towarzystwo Komunikacji Społecznej, Wydział Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego.
- Winston B., Winston M. (2021). *The Roots of Fake News: Objecting to Objective Journalism*. Londyn, Nowy Jork: Routledge Taylor & Francis Group.

Journalism for Fun. Notes on the 16th Book of “Tytus, Romek i A'Tomek” by Henryk J. Chmielewski

Abstract

The article discusses the issue of journalistic standards shown in a distorted way, characteristic of the medium called *comics* (*comic strip*). This form of expression usually includes images with written text, with the latter merging speech balloons and captions. The specificity of comics as a form of expression is the reason for which it has become the paradigm of considerations signalled in the title of the article. The methodology combines the text analysis with elements of the biographical method.

Keywords: comics; entertainment; fake news; journalism ethics; text analysis; biographical method

Wiesław Waclawczyk: dr hab., prof. UMK, od 2005 roku etatowy pracownik Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 2008-2020 także wykładowca na studiach anglojęzycznych Uczelni Łazarskiego w Warszawie, walidowanych przez angielski Uniwersytet w Coventry. Wcześniej między innymi pracownik Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka w Warszawie (2001-2003) oraz dziennikarz zatrudniony w mediach regionalnych (m.in. „Głos Wielkopolski”: 1999-2001). Zainteresowania naukowe: historia mediów i dziennikarstwa, wolność słowa, prawa człowieka w perspektywie filozoficznej, historycznej i prawnej.



W poszukiwaniu tytusologii
ISBN 978-83-969444-0-5, Antologie AVANT
<https://doi.org/10.26913/ava3202221>



Tytus naukowcem albo rozważania o tym, czy Papcio Chmiel zajmował się nauką fantastyką?

Wojciech Kajtoch 

Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
wkajt@poczta.onet.pl

Przyjęto 10 lipca 2021; zaakceptowano 19 lipca 2022; pierwsza publikacja 25 kwietnia 2023.

Abstrakt

Artykuł traktuje komiksy Chmielewskiego jako realizację fantastyki groteskowej. Autora artykułu interesuje przede wszystkim groteska językowa. Nieco mniejszą, lecz także istotną rolę pełnią w analizowanym komiksie motywy związane z antyutopią. Dzięki temu komiksy wydane po 1990 roku stają się odbiciem swoich czasów. Związek komiksów z fantastyką naukową polega na tym, że rzeczywistość komiksów jest obficie wypełniona motywami zaczerpniętymi ze współczesnych i dawnych utopii i utworów SF oraz aluzjami do tej lektury.

Słowa kluczowe: Henryk Jerzy Chmielewski; Tytus, Romek i A'Tomek; polski komiks dla młodzieży latach 1959–2010; fantastyka, groteska; SF; antyutopia; motywy literackie

Na tytułowe pytanie można wstępnie udzielić następującej odpowiedzi: tak, ale w zapomnianym dziś komiksie „Meteor-8 nie odpowiada”¹. Były tam motywy związane z przygodową SF (jak niespodziewana zmiana kursu kosmicznego statku, przygody załogi na nieznanym planecie, powrót na Ziemię, powiązany z przesunięciem w czasie), w tym w jej pododmianie młodzieżowej: główną postacią jest chłopiec – pasażer na gapę, który zakradł się na pokład statku, dokonuje czynu bohaterstwa (uratował załogę porwaną przez olbrzymich „jaskiniowców”), itd. Henryk Jerzy Chmielewski dawał też dowód opanowania

¹ „Świat Młodych” 1959 nr 64 i dalsze (12 odcinków).

literackiej, fantastycznonaukowej konwencji obowiązującej od początku lat pięćdziesiątych (a niekiedy od połowy dekady) w ZSRR i krajach jego sfery wpływów: rzecz działa się w komunistycznej epoce, w której „czasy, gdy przygotowania wojenne zajmowały myśli uczonych, stały się przeszłością”. To, że ludzkość jest już zjednoczona, a kobiety równouprawnione, pokazywała różnorodność załogi, do której należeli między innymi: „pan Alosza z Kijowa – astrotechnik”, „astropilot... pan Hob z Nairobi”, „Pan Fudzi z Tokio, radiolog, astronom”, „panna Monika, astrolekarz”. Jak w wielu utworach, kosmicznym statkiem była „pierwsza rakieta z załogą ludzką mknąca w nieznaną przestrzeń wszechświata”. Miejscem startu był sztuczny satelita – „Wyspa Ciołkowskiego”, a silnik rakiety był fotonowy. I gdyby nie staranne podczas cytowanej prezentacji wymienianie słów *pan*, *panna*, niezbyt zgodne z przewidywaną komunistyczną obyczajowością² (aż dziwne, że cenzura nie zwróciła uwagi), to mógłbym uznać, że komiks niczym się nie wyróżniał i że nie było w nim żadnej kpiny z obowiązującej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku wizji komunistycznej przyszłości.

Dodam w tym miejscu, że tematyka fantastycznonaukowa w 1959 roku była w Polsce dobrze znana (4 października 1957 r. ZSRR wystrzelił pierwszego satelitę Ziemi, co znacznie dowartościowało naukową fantastykę w oczach decydentów³). Jeśli więc, przygotowując się do narysowania tego komiksu, Chmielewski postanowił coś sobie poczytać, to dysponował: polskimi socrealistycznymi utopiami Stanisława Lema (*Astronautami* – z 1951 i *Obłokiem Magel-*

² Obowiązująca w ZSRR (w zasadzie na przestrzeni całych jego dziejów) etykieta językowa wręcz wykluczała użycie rosyjskich odpowiedników słów *pan*, *pani*. *Господин, дама* zarezerwowane były dla „wrogów klasowych” lub przynajmniej „przeżytków” (*сударь, сударыня* – uznawano za przestarzałe). Preferowano: *товарищ* – polskie *towarzysz* (słowo było powszechnie używane, brak jednak mu było formy żeńskiej i nie za bardzo wiedziano, jak neutralnie zwracać się do kobiet). *Гражданин, гражданка* (*obywateł, obywatelka*) – były bardzo oficjalne. Aby wyrazić szacunek przy zwracaniu się do kogoś używano i używa się *pluralis maiestaticus* (liczba mnogiej zamiast pojedynczej stosowana przy zwracaniu się do danej osoby – w Polsce obecnie w dialektach, np. *ocięc, siądźcie sobie*), a przede wszystkim zwracanie się „z odczestwem” w rodzaju *Iwanie Iwanowiczu*. W Polsce lat 1949-55 gwara partyjna zakładała używanie słów *towarzysz, towarzysza*, a oficjalnie zwracano się: *obywateł, obywatelka*, funkcjonowało *pluralis maiestaticus*, a słowa *pan, pani* – dzisiaj neutralne i powszechnie obowiązujące – w propagowanej przez władze polszczyźnie traktowane były jako sygnał klasowej obcości (choć może nie w takim stopniu jak w ZSRR). Świadczą o tym liczne utwory literackie, reportaże, publicystyka prasowa tego okresu. Jeśli jednak w 1959 roku słowa *pan, pani* przedstawiane być miały jako obowiązujące w komunistycznej przyszłości, to w ZSRR (skąd wówczas czerpano u nas fantastycznonaukowe lub raczej utopijne wzory) uznano by to za niedopuszczalną „herezję”. Skoro zaś Chmielewski użył tych słów w swoim komiksie, i to jeszcze wielokrotnie, demonstracyjnie – czytelnik (dorosły, pamiętający polski socrealizm) powinien być, jak sądzę, zwrócić na to uwagę.

³ Zapotrzebowanie na „kosmiczny temat” jeszcze wzrosło po locie Jurija Gagarina (12 kwietnia 1961 r.) i trwało czas dłuższy wskutek „kosmicznego wyścigu” między ZSRR i USA. Chmielewski wspominał, że w tym okresie redakcje wręcz domagały się od niego opisów kosmicznych podróży (Chmielewski 2016, s. 77, 136–138).

lana z 1955) oraz utrzymaną w tejże poetyce trylogią kosmiczną Krzysztofa Borunia i Andrzeja Trepki (*Zagubiona przyszłość* – 1954, *Proxima* – 1956, *Kosmiczni bracia* – 1959), rozrachunkową antyutopią Lema – *Eden* (1959). Jeśli czytał po rosyjsku⁴, mógł się zapoznać z najbardziej znaną komunistyczną utopią: *Mgławicą Andromedy* Iwana Jefremowa (1957)⁵. Mógł sobie także przypomnieć (jeśli wcześniej ją czytał) klasykę gatunków technologicznej czy społecznej utopii i antyutopii, gdyż niedawno przypomniano na fali „polskiego października” (1956) utwory Herberta G. Wellsa i Julesa Verne’a (w tym miejscu jeszcze wspomnę o przekładzie *Aelity* Aleksego Tołstoja). A przede wszystkim dzięki dwóm antologiom z 1958 roku: *Rakietowe szlaki* i *W stronę czwartego wymiaru. Wczoraj, dziś jutro* mógł się zapoznać z nowoczesną, rozwiniętą zachodnią fantastyką naukową, która świat wykreowany przez twórców utopii traktowała już jako miejsce akcji przygód swoich bohaterów.

I być może, Chmielewski rzeczywiście miał te antologie w rękę, bo skromny ów komiks, owszem, początkową sytuację rysował zgodnie z konwencją utopii (motywy: pierwszej kosmicznej wyprawy na Marsa, kosmicznego statku przypominającego wyglądem raketę, zjednoczonej politycznie Ziemi), ale potem, nie przejmując się dalszym opisem przyszłości i jej wynalazków, autor przechodził do przygód z dinozaurami, małpoludami itd.

Praktycznie poza wymienionymi antologiami Chmielewski mógł w Polsce końca lat pięćdziesiątych nie mieć innych okazji do poznania tej konwencji, a przed wojną, po pierwsze, był trochę za młody na taką lekturę, a po drugie, zachodnia SF – jako nowość – zapewne dość słabo do Polski docierała. Na ogół kontentowaliśmy się powieściowymi utopiami i antyutopiami, zbeletryzowanymi pozycjami popularnonaukowymi itd. To samo było w latach powojennych przed 1949 rokiem, a w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych zachodnia, a zwłaszcza amerykańska (i w zasadzie każda⁶) książka w gatunku nowoczesnej SF nie mogła być w Polsce ukazana. Byłoby to traktowane jako propagowanie myśli „gnijącego kapitalizmu”⁷.

Komiks o Tytusie, Romku i A’Tomku rodził się w 1957 roku na łamach „Świata Młodych” i sięgał między innymi po motywy kosmiczne, ale od początku szedł w stronę innej niż SF konwencji fantastycznej: fantastyki groteskowej. W momencie, w którym rozpoczęto wydawanie książeczek (1966), przygody

⁴ Wiadomo tylko, że dość łatwo się go uczył: „Otóż w domu znajdowała się książka do nauki języka rosyjskiego. Nie było wtedy komiksów, więc pasjami oglądałem rysunki do rosyjskich wierszyków. Ojciec podpowiadał ruskie *bukwy* i w *trimiga* byłem czytaty i pisaty na *ruskom jazykie*, czym właśnie ująłem chrzestnego, pochodzącego z Ukrainy” (Chmielewski 2013, s. 38).

⁵ Po polsku wydana dopiero w 1961 roku.

⁶ Bo SF w krajach radzieckiej sfery wpływów się nie rozwijała – rozwijała się tylko na Zachodzie.

⁷ Zob. np. sygnowany [Id.] tekst: „Miodowy miesiąc w piekle”, *Twórczość*, 1953 nr 9, s. 203-10.

Tytusa i kolegów były już jednolite stylistycznie i zasadniczo się w tej konwencji mieściły – zawsze była ona dominantą, choć przy okazji Chmielewski nawiązywał do najrozmaitszych gatunków i podgatunków fantastycznych – od baśni i podań do antyutopii, a także do konkretnych książek, motywów itd. Ten konglomerat różnych zapożyczeń z literatury i kultury popularnej – i fantastycznej, i niefantastycznej⁸ – w ostatecznym rozrachunku zawsze w omawianym komiksie służy kreacji groteski, a ściślej mówiąc, groteski z dominacją komizmu⁹, aczkolwiek dość często (co z groteską niełatwo pogodzić) także wprowadzaniu treści dydaktycznych i satyrycznych. W tym szkicu ograniczę się jednak, po pierwsze, do tych groteskowych motywów, które wykorzystywały nauką fantastykę (a w połowie lat sześćdziesiątych była już w Polsce doskonale rozwinięta i obficie wydawana) i gatunki pokrewne lub inaczej nawiązywały do niej; a po drugie, do zasadniczego korpusu trzydziestu jeden ksiąg.

Aleksandra Okopień-Sławińska w iblowskim *Słowniku terminów literackich* definiowała groteskę między innymi jako „kategorię estetyczną realizującą się w utworach plastycznych, muzycznych, filmowych, teatralnych i literackich”, wynikającą ze współistnienia w danym dziele określonego zespołu cech: „1. fantastyki, upodobania do form osobliwych, ekscentrycznych, przerażających, monstrualnych, wyolbrzymionych i zdeformowanych (...); 2. Absurdalności wynikłej z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem przedstawionym i z równoczesnego wprowadzania rozmaitych, często sprzecznych porządków motywacyjnych, na przykład baśniowego i naturalistycznego, mitologicznego i satyrycznego, psychologicznego i religijnego itd., w rezultacie czego świat groteskowy nie poddaje się logicznej interpretacji; 3. Niejednolitości nastroju, przemieszania pierwiastków komizmu i tragizmu, błazenady

⁸ Chmielewski, jak się zdaje, jako dziecko oglądał i czytał rzeczy rozmaite. W jego wspomnieniach, dotyczących młodych lat, a więc okresu, kiedy człowiek nabywa czytelniczej erudycji, udało mi się znaleźć ten fragment dotyczący lektur: „Kiedy już nauczyłem się czytać, strasznie lubiłem chorować. Przeważnie byłem chory na zapalenie ucha środkowego i leżałem w łóżku z olejkami kamforowymi w uchu, czekając, aż ropa wypłynie na zewnątrz. Bez antybiotyków leczenie trwało tygodniami. Ucho przestawało mnie boleć natychmiast, kiedy mamusia kupiła pisma komiksowe. Kolorowe komiksy drukowano na pierwszej i ostatniej stronie tygodników „Karuzela”, „Świat Przygód”, „Tarzan”. „Karuzela” była najfajniejsza. Jej redakcja znajdowała się w Łodzi, przy ulicy Piotrkowskiej 49. Pisemka te ukazywały się raz na tydzień i kosztowały 10 groszy. Stałymi pozycjami były rysunkowe przygody Ferdka i Merdka, czerpiących niezwykłą siłę ze spożywanego w wielkich ilościach szpinaku. Była to kopia amerykańskiego komiksu „Popeye”. Równolegle drukowano przygody Myszki Miki i Kaczora Donalda Walta Disneya. Fascynował mnie zwłaszcza Tarzan” (Chmielewski 2013, s. 5). Z drugiej strony, nawiązania do różnych utworów widoczne są gołym okiem. Może więc nie tyle czytał fabuły, co o nich słyszał? Może poprzestawał na chodzeniu do kina? A może po prostu czerpał ze swojego życia, a tylko dorosły czytelnik „Tytusa...” dostrzeże tropy lektury, której nie było?

⁹ To nie jest jedyna możliwość. W grotesce może dominować groza, brzydota, dziwaczność itd. Mówię o dominacji, gdyż rozmaite estetyczne wartości i antywartości zawsze się w grotesce mieszają.

z motywami rozpacz i przerażenia, demoniczności z trywialnością, satyryczności z bezinteresownym estetyzmem; 4. prowokacyjnego nastawienia wobec utrwalonej w świadomości społecznej zdroworozsądkowej wizji świata, lekceważenia obowiązującego decorum i parodystycznego stosunku do panujących konwencji literackich i artystycznych (...); 5. (...) niejednorodności stylowej, ostentacyjnie demonstrowanej inwencji słownej, łączenia skłóconych wzorców stylowych, mieszania mowy wykwiłtnej z wulgarną, kontrastowania sposobu wysłowienia z sytuacją wypowiedzi itp.” (Sławińska-Okopień, s. 188).

W kontekście powyższego wyliczenia, podczas lektury interesującego mnie tu cyklu zauważyłem:

1. Demonstracyjną, nieprawdopodobną fantastykę, wszelako z wyłączeniem form przerażających, monstualnych¹⁰.
2. Absurdalność (choć trudno mówić o sprzeczności motywacyjnej, bardziej o wielości różnych motywacji).
3. Prowokacyjne nastawienie wobec zdroworozsądkowej wizji świata i skłonność do parodiowania gatunków.

Natomiast nastrój zawsze jest jednolity: dominującą kategorią estetyczną jest komizm, a wzorce stylowe są raczej podobne. Komiks o Tytusie i jego towarzyszach jest więc – że tak się wyrażę – bardziej „groteskowy” niż groteskowy.

Co więc nadaje mu cechy bezinteresownej, niesatyrycznej (więc jedynie prawdziwej) groteski? Przede wszystkim rysunek i język. Na rysunkach panuje karykaturalna przesada: goniąc za małpą, wpada się głową w akwarium, można oglądać telewizor, wisząc głową w dół na trapezie, małpa na trzepaku może się potroić, wbieganie w górę po schodach odbywa się jednym skokiem (wszystkie przykłady – księga I¹¹). Przykłady można mnożyć, a nie będąc teoretykiem sztuki, nie czuję się na siłach, by je sklasyfikować. Groteskowe użycie języka zaś występuje, gdy przestaje być on środkiem przenoszenia precyzyjnej informacji, lecz eksponuje denotację form niemożliwych lub wieloznaczność.

Wieloznaczność eksponują określenia typu: *Odmałpianie papić Chmiela* (trudno orzec, czy chodzi o zmianę jego małpich cech, czy o uwolnienie go od małpy), a zwłaszcza dialogi: *Najważniejsze dla sportowca są: tlen, sen, proteiny, witaminy – ...miny? To ja umiem robić* (nie chodziło tu o zmianę wyrazu twarzy), *Daleko Ci do człowieka. Daleko? Ile kilometrów* (nieodczytanie

¹⁰ W pierwszej księdze, co prawda, ciała postarzonych Romka i A'Tomka prezentują się potwornie, ale wrażenie to zostaje zneutralizowane przez fakt, że zmienili się tak po wypiciu stoletniego miodu.

¹¹ Oznaczenia (I), (II), (III) itd. wskazują na księgi przygód, z których zaczerpnięto przykład, cytat lub leksem.

przestrzennej metafory), *I kokos spada na nas. A to ananas* (wieloznaczność słowa *ananas*: „rozrabiaka” i „rodzaj owocu”), *będą z ciebie ludzie – Ludzie? To chcecie mnie podzielić na paru człowieków* (dosłowne potraktowanie frazeologizmu połączone z błędem fleksyjnym) (wszystkie przykłady – I), *Zbudujemy inną raketę. Ta miała za słabe stopnie – Tak jak i jej konstruktorzy* (co innego stopnie raket, co innego szkolne oceny – mylnie¹² przypisanie znaczeń) (III), – *Daleko jeszcze do tej obiecanej planety? – Jeszcze tylko 20 milionów kilometrów. – O, to niedaleko. Już na następnym obrazku* (wymieszano dwa porządki przestrzenne: ten istniejący w świecie przedstawionym utworu i ten mający związek z odczytywaniem tekstu) (III).

Podobnie dwuznaczne jest imię *A'Tomek* (czy to inicjał imienia i nazwisko, czy może pochodzi od wyrażenia *mały atom?*) lub *A. Talent*¹³. Groteskowo afunkcjonalne są wymyślone języki, jak *staromałpi* (I), lub ten, w którym wypowiada się robot policyjny: *Orkezyerpe. Ajciloportsa ut-ogord ysipezrp eicsilyzc* (III). Jako komiczne można odczuwać zabawy ortograficzne w rodzaju rebusów: *3-mam* zamiast *trzymam* (I) lub fonetycznej pisowni: *sajens fikszen*¹⁴ (XXX).

Natomiast bardziej skomplikowana jest kwestia ulubionych przez Papcia Chmiela neologizmów słowotwórczych. Nie uważam, by były groteskowe neologizmy o jasnej, logicznej motywacji, nazywające rzeczy czy zjawiska nieistniejące, lecz zasadniczo możliwe: *humorometr* („urządzenie do pomiaru poziomu dobrego humoru”) (III), *kamelerynka* („pelerynka maskująca poprzez upodobnianie się do otoczenia, tak jak to czyni kameleon”) (XXIV), *nudosfera* („sfera nudy”) (III), *optycola* i *pesycola* („optymistyczna cola”, „pesymistyczna cola”) (XII), *E-malik* (upersonifikowanie e-maila) (XXVIII), *antyduch bojowy* („środek przeciw duchowi bojowemu”) (XXIV), *tabletki antiordinus 08* (XXXI) („tabletki przeciw ordynarności”), *gazospadochron* („połączenie spadochronu z balonem”) (X), *cyber* („robot” – derywat wsteczny od *cybernetyczny*) (XXII); a tym bardziej wyrażenia typu: *rozweselający piernik* (XXIX), *fonomikser elektroniczny* (XVII), czy nazwy własne jak najbardziej możliwe – w rodzaju *Formicineland* (powinno być *Formicinae Land* – „krajina mrówek”), *Smuteczek* (III), *Nudnowo* (III), *Wesołkowo* (III). Do form niegroteskowych zaliczyłbym też dość mechaniczne połączenia w rodzaju: *livescaner* (XXVIII), *biglivescaner* (XXVIII),

¹² Oczywiście mowa o pomyłkach i błędach intencjonalnych, będących środkami stylistycznymi. Gdyby jednak coś podobnego nie było świadomie skonstruowane, ale się zdarzyło zwykłemu użytkownikowi języka polskiego – naprawdę byłby to językowy błąd. Uwaga dotyczy wszystkich przykładów wymienionych w akapicie.

¹³ Co prawda dowiadujemy się w końcu, że nazwisko *A. Talent* jest z tym związane, że profesor za młodu odznaczał się „talentem do jedzenia” (XXX), ale przedtem często chcielibyśmy widzieć w *A. Talent* skrót od *antytalent*, albo *atomowy talent*.

¹⁴ Tak zatytułowany był zbiór opowiadań Franza Fühmanna wydany w 1987 roku przez Wydawnictwo Poznańskie, ale trudno dowieść jakichś zależności. Widzę w tym wyrażeniu po prostu przykład dosłownego, (choć błędnego) polskiego zapisu angielskiej wymowy, ewentualnie wymowy angielskiego terminu wypowiedzianego przez Niemca.

interpretodreamsystemmachina (XXVII), które z łatwością można rozłożyć na części składowe i dotrzeć do ich angielskiej postaci: *live scanner*; *big live scanner*; *interpreto dream system machina* (powinno być raczej *dream system interpreter machina*), albo sięgając do innych języków, jak *kleptomanointensyfikikator* („intensyfikikator kleptomanii”) (XXII).

Leksemy denotujące fenomeny fantastyczne nie muszą być groteskowe. Groteskowe są te leksemy, które są absurdalne, bo ich formy są zbudowane z pierwiastków wzajem sobie przeczących pod względem znaczenia, albo afunkcjonalne – jak na przykład te, które ze względu na swą długość są niemożliwe do realnego użycia¹⁵, charakteryzują się więc groteskowym wyolbrzymieniem (A). Inne groteskowe leksemy łączą w jedną całość morfemy wyodrębnione z form leksemów różnych języków (w tym komiksie przeważnie polskiego i angielskiego) (B), lub morfemy przeciwstawne stylistycznie¹⁶ (C). Kolejny rodzaj groteskowych leksemów denotuje byty niemożliwe – pod względem ontologicznym jednocześnie należące do różnych porządków (D). Z ostatnim rodzajem słowotwórczej groteski mamy do czynienia w leksemach, których budowa morfologiczna nie wykazuje żadnego związku z przybieranym znaczeniem¹⁷, albo fałszywie je sugeruje (E). Trzeba dodać, że charakterystyczne cechy wymienionych rodzajów mogą współwystępować w formie jednego leksemu¹⁸.

W tym miejscu wymienię następujące neologizmy, wskazując na to, które wyznaczniki słowotwórczej groteski w ich wypadku współwystępują:

¹⁵ Tendencja do precyzyjności w tym wypadku tak przeważa, że wyklucza realną funkcjonalność.

¹⁶ Chodzi i o style, i o odmiany języka.

¹⁷ Rzecz jasna, znaczenie wyrazów najczęściej bywa czysto konwencjonalne, nieumotywowane – ale tu mówimy o okazjonalizmach, a konkretnie neologizmach *ad hoc* tworzonych na potrzeby wyrażenia danych treści, a więc o wyrazach, znaczenia których nie zostały i nigdy nie będą konwencjonalnie przywiązane do ich form.

¹⁸ Parę przykładów: np. *turbomiot* to etymologicznie „miotacz turbin” a oznacza wielkiego kosmicznego stwora, budowa morfologiczna formy tego leksemu jest więc całkowicie dysfunkcjonalna; forma *karbulot* to połączenie morfemów wyodrębnionych z *karbulatora* (gaźnika) i *samolotu*, a wyraz oznaczać ma gatunek rozumnego zwierzęcia; *peryskosmos* oznacza w tekście „stworzenie innoplanetarne podobne do peryskopu” (na mocy swej budowy morfologicznej leksem powinien oznaczać „peryskopowy kosmos”); *idioelektroniczny* kontaminuje leksem polszczyzny potocznej (*idiota*) ze specjalistycznym, uczonym przymiotnikiem *elektro-niczny*; *elektroantycymbałokapewutranslator* zlepia potoczne *cymbał* i *kapewu* z naukową *elektroniką* i angielskim *translatorem*; a *bzikotył* łączy potocznego *bzika* ze standardowym *narkotykiem*; budowa morfologiczna *Trapezifik* wskazuje na znaczenie „fikołek na trapezie”, a tymczasem jest to nazwa kraju, a oprócz tego *fikołek* reprezentuje polszczyznę potoczną-dziecinną, a *trapez* – standardową, a kolejność morfemów kojarzy się z angielszczyzną.

a) Nazwy narzędzi i mniej ważnych pojazdów:

- *autokonik* [XXVII, XXXI, D],
- *elektrospiritycymbałopectusprovocatiradiofalograf* [XXV, A, B],
- *HiFiglator* [XII, B, C],
- *akukurikulumemoriinstalingsystem* [XXX, A, B, C],
- *mentecaptustransferinteligenteresystem* [XXX, A, B],
- *laseroenigmokapewusensor* [XVIII, A, B, C],
- *elektroantycymbałokapewutranslator* [XXI, A, B, C],
- *wannoamfibiohelipoduszkoczołgopter* [XXIV, A].

b) Nazwy zjawisk:

- *promienie durszlakowo-kogłowe* [III, D],
- *fale idioelektroniczne* [XXIX, C],
- *lunochichy* [III, B, C, D].

c) Nazwy stworzeń i roślin:

- *lunaszek* [III, B, D],
- *karbulot/karbulocik* [III, B, D],
- *turbomiot* [III, E],
- *kosmoczek* [III, D],
- *peryskosmos* [III, D],
- *kleptosaurus/kleptuś* [III, D],
- *krowokur* [VII, D],
- *opiumuszek* [XXIII, C, D],
- *praptak penicylinous* [VII, B, D],
- *petroleus* [VII, B, D],
- *fructus chichotus* [XXX, B, C, D].

d) Substancje:

- *bzikotyk* [XXIII, C],
- *elektroantycymbałokapewu* [XXI, A, C],
- *nervinum futbolicum* [XXXI, A, D],
- *spokoekaliptoantinerv* [XXXI, A, B, C],

– *tytusolek polihumoru* [VII, B, C],

– *dowciplina* [X, D].

e) Nazwy miejscowe:

– *Bandziorsity* [XXII, B, C],

– *Bzikoland* [XXIII, B, C],

– *Papaverland* [XXIII, B, C],

– *Wyspa Papaver* [XXIII, B, C],

– *Mlekolandia* [XXVI, B],

– *Miodoland* [XXVI, B],

– *Trapezfik* [np. XXVIII, C, E],

– *Decybelianie* [XVII, C, D].

Osobno należy wymienić sztandarowe nazwy, konkretnie określenia pojazdów istotnych dla fabuł poszczególnych ksiąg, które to określenia szczególnie celnie denotują groteskowe byty, wyraźnie i wyłącznie spełniając kryterium D. Na przykład *wannolot* [V] to połączenie wanny (zwykłego elementu codziennego życia) i samolotu – cudu techniki, urządzenia potężnego i wciąż nieuznanego za zwykłe i prozaiczne¹⁹. Na teźże (lub podobnych) absurdalnej zasadzie powstają inne pojazdy: *mielolot* [X – połączenie samolotu z maszynką do mielenia mięsa], *młynkolot* [X – z młynkiem do kawy], *bąkolot* [XII – z dziecięcym bąkiem zabawką], *slajdolot* [XIII – a projektorem slajdów], *syfonolot* [XVI – z syfonem na wodę gazowaną], *prasolot* [XI – z żelazkiem], *gwizdkolot* [XIV – z gwizdkiem].

Kolejne pytanie brzmi: czy za pomocą języka i obrazów zawierających groteskę można zbudować spójną, koherentną, niegubiącą się w sprzecznościach fabułę? Odpowiedź jest twierdząca, od bardzo dawna istnieją też książki to dowodzące²⁰, jak na przykład *Złoty osioł* Apulejusza²¹ czy *Gargan-*

¹⁹ Bywają też pojazdy, których nazwy łączą samolot z owadem (*formicikusolot* [XXI, B, C, D]), z uczuciem (*lovelot* [XXVI, B, D]), potocznym określeniem choroby psychicznej (*wideobzikolot* [XX, B, C, D]), chorobą psychiczną i narkotykiem (*bzikotykolot* [XXIII - C, D]), ogólnie rozumianym bezsensem (*kapustogrocholot* [XXX, C, D]), narzędziem specjalistycznym (*aerografolot* [XVIII, D]), instrumentem muzycznym (*okarynolot* [XVII, D]) i wieloma maszynami na raz; *wannoamfibiohelipoduszkoczolot* [XXIV, A] (jest jednocześnie wanną, amfibią, podusz-kowcem, czołgiem, samolotem).

²⁰ Nie są komiksami, więc mowa tu o „scenach” takich, jak w literaturze, choć niektóre wydania mają też udane ilustracje.

²¹ *Metamorphoses (Przemiany) / Metamorphoseon libri*; Apulejusz z Madaury urodził się w 125, a zmarł po 170 roku naszej ery.

tua i Pantagruel François Rabelais'go²². Jedno jest pewne: mogą należeć do gatunku baśni, mogą być antyutopiami czy satyrkami, ale nie mogą być książkami fantastycznonaukowymi.

Groteska zabija SF, po pierwsze dlatego, że jest fantastyczna w sposób demonstracyjny i rozumiana dosłownie musi być skrajnie nieprawdopodobna – a naukowa fantastyka swoją fantastyczność trochę ukrywa, dąży do przedstawiania rzeczy niezwykłych w sposób sugerujący ich prawdopodobieństwo, i to jeszcze jako (przynajmniej w oczach przeciętnego czytelnika) prawdopodobieństwo umotywowane naukowo. Po drugie, świat ten musi być wewnętrznie spójny, charakteryzujący się immanentną konsekwencją przedmiotową (to jest ontologiczną jednolitością świata przedstawionego²³), a świat groteski jest oparty na zasadniczych sprzecznościach – jak w kreujących „czystą formę” dramatach Witkacego.

Nawet niewielka dawka groteski skutecznie likwiduje SF – i jeśli ktoś będzie innego zdania, powołując się na *Bajki robotów*, *Cyberiadę* i *Dzienniki gwiazdowe* Lema, to niech pomyśli, czy pełne groteski niektóre utwory z tych zbiorów nie mają aby z fantastyką naukową tylko tyle wspólnego, że ją parodiują.

Wszystkie księgi „Tytusa, Romka i A'Tomka” mają spójne, oparte na związkach przyczynowo-skutkowych fabuły. Groteska, jak już powiedziałem, dotyczy języka, obrazów, niektórych epizodów, choć należy być ostrożnym w wyrokowaniu, który motyw jest prawdopodobny, a który nie, bo przecież motywy pozwalające uznać komiks za przeznaczony także dla dorosłych pojawiły się – jak sądzę – dopiero od księgi XX, a dzieci, nawet nastoletnie, mają inne niż dorośli poczucie prawdopodobieństwa²⁴. Bez ujęcia toku wydarzeń w jakieś ramy autor nie mógłby stworzyć ciekawych historii – a takie w utworach dla młodego czytelnika były konieczne, a prócz tego bez takich fabuł nie sprostałby wymaganiom wydawnictwa, które żądało dydaktyzmu, treści popularnonaukowych, moralizowania, a nawet politycznego zaangażowania. W *Żywocie człeka zmąpionego* zacytowana jest na przykład taka sugestia wydawnictwa:

²² *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel Roi des Dip-sodes, fils du Grand Géant Gargantua*” wydawane były od lat czterdziestych po sześćdziesiąt XVI wieku.

²³ Wedle tej zasady niemożliwa jest więc sytuacja ożywiania się plamy tuszu, jak to było w przypadku „narodzin” Tytusa [1].

²⁴ To chyba je miał na myśli Chmielewski pisząc o swoich pojazdach: „Każdy (...) miał napęd fantastyczny, przeważnie odrzutowy, ale teoretycznie możliwy do zrealizowania. Czytelnik mógł uwierzyć, że pojazd o takim silniku istnieje” (Chmielewski, 2016, s. 137). Czy jako dzieciolalek uwierzyłem w wannolot? Pewnie tak, wszak moim mistrzem był Adam Słodowy.

24 III 1969 r.

Wszystko tu jest b. śmieszne, tylko nie takie w treści, jakie być miało. Zamierzaliśmy, i nie rezygnujemy z tego, pokazać trochę świata w taki sposób, w jaki uczymy go odczytywać nasze dzieci, dowcipnie, ale głównie przez pryzmat spraw społecznych: warunków życia i nauki ich rówieśników, zajęć rodziców, perspektyw życiowych itp. Nasza trójka musi gdzieś „poskromić” małego „kowboja rasistę” prześladowanego czarnego chłopca w Ameryce, spotkać się z Kubą (wyspą p. Castro) jako problemem A. Łacińskiej itp., itd. W drodze niechby zwiedli fortelem NRF-owski okręt szpiegowski na Bałtyku, a w Anglii „spotkali” połowę polskiego eksportu surowców na śniadanie i zagrychę...

Może gdzieś pomogą partyzantom (Angola)? Myślę że koniecznie trzeba ustalić listę problemów, które chcemy pokazać, i od niej uzależnić trasę i przygody naszej trójki (Chmielewski 2016, s. 140–141).

Przy takich wymaganiach (dzisiaj dość komicznych, ale wówczas poważnie traktowanych) o grotesce na poziomie konstrukcji całości fabuły mowy być nie mogło (co innego na poziomie poszczególnych epizodów). I choć nie było też mowy o uprawianiu fantastyki naukowej, to jednak nic nie przeszkadzało w parodiowaniu niektórych jej motywów (a nawet całego gatunku czy danego jego podgatunku), w sięganiu do niektórych motywów czy rozwiązań fabularnych charakterystycznych dla SF i starszych form fantastyki, zwłaszcza utopii technologicznej i antyutopii, korzystaniu z różnych dzieł – wszystko to jednak, powtarzam, w parodystycznych celach (chyba że było inaczej, cele były dydaktyczne lub wychowawcze, co też mogło się zdarzyć).

Ponieważ w jednym szkicu nie mam raczej szans na ogarnięcie całości problematyki SF u Chmielewskiego, poprzestanę na ogólnym przeglądzie przykładów, które zwróciły moją uwagę. Podgatunkiem fantastycznym, który silnie zainspirował autora „Tytusów”, są przede wszystkim opowieści o cudownych wynalazkach, które z reguły (choć nie bez wyjątków) można rozpatrywać jako przypadki utopii/antyutopii technologicznych, gdyż – że się tak wyrażę – za każdym „cudownym wynalazkiem” stoi wizja społecznych skutków jego wprowadzenia w życie. Literatura polska zna ten gatunek od czasów *Podróży po Księżycu odbytej przez Serafina Bolińskiego* Teodora Triplina (1858) (Smuszkiewicz, 2016, s. 93), a szerzej – od rozdziału *Lalki* Bolesława Prusa (1890), traktującego o „metalach profesora Geista”. Świat kojarzy go przede wszystkim z opowieściami Julesa Verne’a (1828–1905) i Herberta G. Wellsa (1866–1946).

U Wellsa wynalazki i skutki ich zastosowania stanowiły przede wszystkim wdzięczny obiekt szczegółowego opisu (*Niewidzialny człowiek*, *Zdobywcy przestworzy*, *Filmer*), przy czym z reguły z opisywanych urządzeń (a zwłaszcza związanych z nimi sytuacji) pisarz wyciągał istotne psychologiczne,

filozoficzne i socjologiczne wnioski. Zaś u o pokolenie starszego Verne'a opis budowy fantastycznego urządzenia często – choć nie zawsze – rozpoczyna historię pełnej przygód podróży przedsięwziętej z jego pomocą²⁵. Może to być machina latająca²⁶ (*Robur zwycięzca*), okręt podwodny (*Dwadzieścia tysięcy mil podmorskiej żeglugi*, Mateusz Sandorf) lub potężny pojazd (*Dom parowy*). Przy czym motyw wynalazku może się obejść bez motywu podróży (potężne działa i śmiercionośne pociski z *Pięćset milionów hinduskiej władczyni*), a podróż bez wynalazków (*Pięć tygodni w balonie*, *Michał Strogow kurier carski*, *W 80 dni dookoła świata*).

W opowieściach Wellsa i Verne'a eksponowana była także postać wynalazcy – i prawdopodobnie stąd się później wzięła cała galeria szalonych, nieszczęsnych profesorów (wykorzystał ten motyw na przykład Stanisław Lem, tworząc postacie Zazula czy Corcorana w cyklu *Ze wspomnień Ijona Tichego*). Parodią takich postaci, często tragicznych – jest w komiksach Chmielewskiego profesor A.Talent, pojawiający się w księdze drugiej i trzeciej, a potem od ósmej już we wszystkich. Dostarcza bohaterom pojazdy, lub wynalazki do wypróbowania – pełni w zasadzie funkcję jednego ze stałych konstrukcyjnych elementów fabuły²⁷, ale dopiero w XXIII księdze, kiedy musi się odchudzać, poznajemy go bliżej.

O wiele ciekawsze od niego samego są dostarczane cudowne wynalazki. O cechach pojazdów pisałem wyżej, warto jeszcze wspomnieć o dokładności opisów działania, schematach – wzmagają komizm motywu. Nie wszystkie jednak wynalazki są latającymi pojazdami i niekiedy bywają nietypowe. A.Talent w kolejnych księgach na przykład oferuje następujące urządzenia:

W księdze III (1968) – Rozalię, konia-robota, który swoje powstanie zawdzięcza być może inspiracjom Lemowskiemu (*Księga robotów*– 1961, *Cyberiada*– 1965)²⁸. Temat robotów poruszy jeszcze grafik w księdze XIII, gdy trójka bohaterów trafi na jedną z Wysp Nonsensu zamieszkaną przez roboty. Pomysł kraju robotów przypomina trochę Lemową XI podróż Ijona Tichego²⁹, ale u Chmie-

²⁵ Gatunkowo opowieści Wellsa są utopiami technologicznymi ewoluującymi w stronę utopii, a zwłaszcza antyutopii społecznej (później już tylko utopiami społecznymi), przy czym, filozoficzna i psychologiczna treść dzieł osiąga wysoki poziom, natomiast utwory Verne to zazwyczaj utopie technologiczne (w różnym stopniu), mające charakter przygodowy. Ogólnie należy pamiętać, że utopie Wellsa i Verne'a to dwie epoki rozwoju gatunku.

²⁶ Zwłaszcza urządzenia latające fascynowały fantastów i nie tylko. Pisał o nich Stefan Żeromski w *Urodzie życia*, Władysław Umiński w *Balonem do bieguna* i *Samolotem dookoła świata*. Jerzy Braun w *Kiedy księżyc umiera* wymyślił latające „skrzydłaki” itd.

²⁷ Innymi słowy: motywacja działań tej postaci zasadniczo jest konstrukcyjna.

²⁸ Wydania miały bardzo sugestywne ilustracje Daniela Mroza.

²⁹ W tej księdze Tytus, wzięty za kosmitę, opowiada, z jakiej planety przybył: „Wszyscy są tej samej wielkości, piękności i mądrości – tak jak ja, nie ma więc zazdrości, każdy może zastąpić każdego” [XIII, s. 7]. Taka koncepcja wzajemnego zastępowania się w pełnieniu społecznych ról jest wcielona w życie w społeczności Panty opisanej w „Podróży XIII”. Może Chmielewski

lewskiego ten motyw nie służy – jak u Lema – satyrze na zakłamanie państwa policyjnego, lecz rozbawianiu młodego czytelnika, który na polityce raczej się nie znał, a dla którego komiks był przeznaczony. Natomiast pomysł instalatora wiedzy pozwalającego się błyskawicznie uczyć kojarzy mi się z „Zakazaną planetą” z 1956 roku w reżyserii Freda M. Wilcoxa, gdzie bohater skorzystał z czegoś podobnego, aby zwiększyć swoją inteligencję.

W księdze VIII A.Talent oferuje aparat przenoszący bohaterów w czasie, dzięki któremu Tytus, Romek i A'Tomek odbędą podróż po różnych epokach historii Polski, czytelnik nauczy się czegoś, na przykład o Koperniku, a Papcio Chmiel znajdzie się w licznym gronie autorów korzystających z pomysłu Wellsa³⁰. Natomiast leżąca u źródeł innej tradycji literackich podróży w czasie sytuacja, stworzona przez Marka Twaina w powieści *Jankes na dworze króla Artura* (*A Connecticut Yankee In King Arthur's Court*, 1889) (współczesny bohater, korzystając ze swojej wiedzy, technologicznie reformuje dawną rzeczywistość), wykorzystana została w bardzo ciekawej, poniekąd metafizycznej, księdze XXV, gdzie wyrzucony z raju Tytus będzie reformował piekło, wprowadzając zamiast kotłów kuchenki mikrofalowe, musztrując diabły itd.

W księdze XV z kolei zbudowane przez A.Talenta urządzenie zwane wkrętaczem umożliwi bohaterom zwiedzanie wnętrza ziemi. Owszem, podróż taką przedsięwzięli już bohaterowie Verne'a, ale oni przeważnie na piechotę penetrowali coraz głębsze jaskinie, natomiast podobny „wkrętacz” służył bohaterom radzieckiej powieści *Pobiedzieli niedr* Grigorija Adamowa (Gibsa) z 1937 roku.

Autor „Tytusów...” korzysta także z pomysłów nowocześniejszych, a może niektóre z nich i antycypuje. Nie dziwiłbym się, gdyby któryś z reżyserów opisujących przygody w wirtualnej rzeczywistości przyznał się do lektury książki XXVIII, „Tytus internauta”, gdzie właśnie taki przypadek zamknięcia w wirtualnej rzeczywistości został opisany³¹. Z łatwością można także znaleźć fantastycznonaukowe powieści i filmy wskazujące na możliwość wykrycia i przedstawienia myśli powstającej w ludzkim mózgu (*akukuriculume-moriinstalingsystem* [XXX]) lub nawiązanie kontaktu mózg-mózg służącego

rzeczywiście miał w rękę Lemowe *Dzienniki gwiazdowe*? Obie wspomniane „Podróże...” wydano w 1957 roku.

³⁰ Niewykluczone, że konkretny pomysł podróży po historycznych epokach zawdzięcza Chmielewski obszernej powieści dla młodzieży napisanej przez Bohdana Korewickiego: *Przez ocean czasu* (1957). Bohater *Wehikułu czasu* (*The Time Machine*, 1895) Wellsa wędrował raczej ku przyszłości. Nie zmienia to jednak tego faktu, że podróże w czasie powszechnie uważa się za pomysł Wellsa, i z tą postacią należy ów motyw wiązać.

³¹ Mająca tu miejsce antropomorfizacja komputerowych wirusów jako żywo kojarzy się z kolejnymi filmami serii „Matrix” w reżyserii Laurence'a i Andrewa Wachowski. Nie spekuluję tu jednak na temat możliwych związków między tymi filmami a komiksem Chmielewskiego, choć Wachowscy są polskiego pochodzenia (nic jednak mi nie wiadomo ani o ich znajomości języka polskiego, ani o przekładach komiksów Chmielewskiego na angielski), a jeden z nich interesował się komiksem.

bezpośredniemu przekazywaniu wiedzy (*mentecaptustransferinteligentere-system* [XXX]).

Chmielewski wymyślił nawet parę urządzeń zapowiadających w momencie rysowania danej książki przyszłe bądź już wtedy istniejące, ale niezbyt znane, realne wynalazki. Konkretnie mam na myśli „livescanner” [XXVIII], przenoszący przez internet żywe istoty, oraz „dewirtualizator” działający odwrotnie. Z jednej strony, przypomina to teleportację powszechnie spotykaną we współczesnej SF, a z drugiej – drukarki 3D. Księgę wydrukowano w 2003 roku, a nawet dzisiaj niezbyt są one częste. Inny przykład antycypacji, to komputerowe „uczłowieczenie” kubistycznej postaci, w której zakochał się zwiedzający rzeczywistość obrazów Tytus. Usunięcie deformacji za pomocą komputera w księdze XVIII z 1987 roku kojarzy się dzisiaj użyciem Photoshopa.³² [XVI] – nasuwa na myśl obecne, już gdzieś tam rutynowe komputerowe produkowanie tekstów prasowych, „fonomikser elektroniczny” [XVII] potrafi komponować muzykę.

Drugim polem zastosowania zapożyczeń czy aluzji³³ – są fabuły. Wspominałem w opisie „Meteor-8 nie odpowiada” o schemacie fabularnym „pierwszej kosmicznej podróży”. Można go było podpatrzeć i w *Pierwszych ludziach na Księżycu* Wellsa, i w socrealistycznych powieściach kosmicznych oraz w opowieściach o kosmicznych fantastycznych podróżach pióra Verne’a. W księdze V Tytus, Romek i A’Tomek odbywali podróż „do ćwierć koła świata”, zwiedzając różne kraje niczym Phileas Fogg i Passepartout, konfrontacja z rozumnymi mrówkami w księdze XXI to motyw rodem jeszcze z *Królestwa mrówek* Wellsa i na przykład *Żurawia w garści* Kira Bułyczowa. Warto wrócić do książki XV, gdzie po „podróży do wnętrza Ziemi” i pobycie w krainie krasnoludków pomniejszeni bohaterowie znaleźli się wśród owadów – w tym momencie Chmielewski wpisał się w tradycję w literaturze polskiej rozpoczętą z 1890 roku *Doktorem Muchołapskim...* Erazma Majewskiego, a potem wykorzystywaną, m.in., w literaturze rosyjskiej, czego przykładami są *Niezwykłe przygody Karika i Wali* Jana Łarri z 1937 roku i *Niezwykłe przygody doktora Dumczewa* Władimira Bragina z 1947.

³² Złe zaprogramowanie tej maszyny, która zamiast tekstów zaczęła produkować bułki, może być traktowane jako kolejny przykład niespodziewanych analogii (zapożyczeń?) między pomysłami Papias Chmiela a światową SF. Podobna historia zdarzyła się jednemu z bohaterów komunistycznej utopii braci Strugackich *Południe XXII wiek* (1961), któremu przez pomyłkę zamiast automatycznej kuchenki dostarczono do domu pralkę.

³³ Nie ma dowodów, na to że Chmielewski czytał wymieniane niżej tytuły, chodzi jednak o pozycje powszechnie znane starszemu pokoleniu polskich miłośników fantastyki, i założenie zaistnienia faktu takiej lektury jest bardziej sensowne i prawdopodobne od upatrywania w autorze „Tytusów...” geniusza wyobraźni, który to wszystko samemu wymyślił.

Mógłbym przytoczyć o wiele więcej przykładów czerpania przez Chmielewskiego ze skarbcza motywów starej lub nieco nowszej naukowej fantastyki³⁴. Czytelnik tego tekstu powinien jednak cały czas mieć na uwadze, że starannie opisywane, a nawet ilustrowane wykresami konstrukcje pojazdów są absurdalne (nie mogą się przecież zdarzyć pojazdy, na przykład na przykład napędzane miłością), ludzkie i nieludzkie postacie malowane są karykaturalnie i też stanowią często połączenia zupełnie niepasujących do siebie elementów, a bohaterowie, otrzymując od A. Talenta „aparacik do przenoszenia się w przeszłość” [VIII, s. 13] otrzymują taką instrukcję: „Trzymajcie się aparaciku i pokręćcie korbką, każdy obrót przenosi was o rok. Pamiętajcie, wydajność aparaciku wynosi tylko 10000 obrotów” [tamże]. Świat Chmielewskiego rozpatrywany z punktu widzenia naukowej fantastyki nie jest zbiorem opowieści o cudownych wynalazkach, kosmicznych lub fantastycznych podróżach itd. – a jest śmieszną, groteskową parodią tych gatunków**

Czy jednak fantastycznonaukowe uniwersum komiksów Chmielewskiego nigdy nie jest traktowane serio? Czasem się to zdarza, a konkretnie wtedy, gdy autor sięga do antyutopijnych tradycji³⁵. Materiał językowy i rysunkowy jest wtedy nadal groteskowy – ale tematy poważniejsze. Jak wiadomo znającym tradycje antyutopijnego gatunku, na przykład *Podróże Guliwera* (1726) Jonathana Swifta (zwłaszcza jeśli ktoś czytał wersję zbliżoną do oryginału, a nie adaptacje dla dzieci), groteska nie tylko że nie przeszkadza antyutopii (w jej satyrycznej odmianie), lecz dobrze jej służy³⁶.

³⁴ Być może wynaleziona przez A. Talenta [XXIV] substancja likwidująca agresję kibiców ma coś wspólnego z *Powrotem z gwiazd* (1961) Lema, gdzie opisano społeczeństwo ludzi pozbawionych agresywnych instynktów, w księdze XX Chmielewski podkpiwa sobie z informacji i utworów o UFO, a w XVI Tytus zostaje nawet przez UFO porwany. Twórca czerpie zresztą także z licznych niefantastycznych tematów, książek i filmów masowej kultury, bo w innym wypadku skąd np. w księdze XXIV wzięłyby się Rambo?

³⁵ Jak dobrze rysownik znał tę tradycję? Chyba nieźle, skoro swoje Wyspy Nonsensu uczynił wyspami właśnie. Wszak do XVIII wieku najczęściej na nieznanach wyspach umieszczano akcję pozytywnych lub negatywnych utopii. Także i zasada opisywania kilku różnych krain w jednym utworze nieobca była Swiftowi. Chmielewski potrafi i zaskoczyć. Dam przykład sceny [III, s. 7], w której Tytus-astronom, prowadząc obserwację nieba, raportuje: „Uwaga baza! Podaję dane: szary w czarne pręgi, wąs długi”, bo skierował lunetę na kota. Od razu przypomniałem sobie następujący fragment *Wojciecha Zdarzyńskiego...* (1785) Michała Dymitra Krajewskiego: „Ah! Przyjacielu! – zawołał – coż widzę! Jaki nowy wynalazek! Ziemia ma przy sobie planetę podobną do zwierzęcia o długim pysku i ogonie... tak... o długim pysku i ogonie... Nie myłę się... Cztery łapy... plama ciemna koło ogona znaczy zapadłe miejsce...” (Krajewski, s. 44). Uczony astronom nie zorientował się, że ma zdechłą mysz w teleskopie.

³⁶ I utopia, i antyutopia nie wymagają immanentnej konsekwencji przedmiotowej. Innymi słowy, nie jest niczym dla nich szkodliwym, jeśli bohater utworu i jego czytelnik uzna jakiś

Dwie wyprawy na Wyspy Nonsensu (Księga XIII z 1979 i XX z 1992)³⁷ opisują następujące groteskowe światy:

Wyprawa pierwsza obejmuje:

- 1) Wyspę Papieroludków, której mieszkańcy wyglądem przypominają pieczętki praktykując rozwiniętą do absurdu biurokrację [XIII, s. 9–14];
- 2) Krainę zamieszkaną przez roboty [XIII, s. 15–23];
- 3) Wyspę Hecoludków, gdzie wszyscy bez przerwy robią sobie niewybredne kawały [XIII, s. 25–36];
- 4) Wyspę, gdzie mieszkają wyłącznie sportowcy, siłacze oraz akrobaci i wszystkie realia życiowe skrojone są na ich miarę [XIII, s. 37–44];
- 5) Pełną dymu wyspę, gdzie wszyscy bez przerwy palą papierosy (Nikotyńska Republika Tabacka) [XIII, s. 45] z wszelkimi tego zdrowotnymi skutkami, a niepalący trzymani są w rezerwacie.
- 6) Wyspę, gdzie jeden samochód przypada na jednego człowieka [XIII, s. 55–62]. Samochód jest tu obiektem marzeń spełnionych i wszędzie panuje smród spalin i korki, a „miejsca lasów zajęły drogi i parkingi, kto chce mieć świeże powietrze wiezie drzewko ze sobą” [XIII, s. 59].

Jak widać, w pierwszej wyprawie dominuje czysty, niezwiązany ze społeczną satyrą komizm (tak w punktach 2, 3, 4), Chmielewski jednak w dwóch wypadkach (punkty 5, 6) skrytykował obyczajowość panującą w PRL, tworząc miniaturowe antyutopie.

Po pierwsze, palono powszechnie, pamiętam, że do pewnego czasu nawet w autobusach. Niepalący (a nie palący – jak to jest dzisiaj) mieli do swego użytku wydzieloną przestrzeń (sale dla niepalących, przedziały dla niepalących) będące tak jakby rezerwatami, gdzie mniej było papierosowego dymu. Po drugie, realnie potrzebny lub niepotrzebny samochód chciał mieć każdy, bo był on wyznacznikiem prestiżu. Papcio Chmiel tak jakby przestrzegał: „Marzycie? Zobaczcie co by było, gdyby....”. Tylko opis pierwszej krainy, Wyspy Papieroludków, jest miniantytopią wprowadzającą element szerszej, czasem nawet aluzyjnej³⁸ krytyki społecznej. Biurokracja była w PRL (jak i dzisiaj)

dosłownie potraktowany element świata przedstawionego za całkiem nieprawdopodobny. Zapewne zostanie on potraktowany jako alegoria i czytelnik sens utworu odczyta. Wszak i utopie, i antyutopie służą pokazaniu w metaforyczny sposób pewnych (zdaniem autora utworu) mających miejsce i zasługujących na uwagę elementów i cech realnej rzeczywistości, czy też tendencji jej rozwoju.

³⁷ Bohaterowie bywali na Wyspach i przy innych okazjach, a antyutopijne światy Chmielewski budował i przy innych okazjach, ale ograniczę się tylko do wymienionych tu pozycji.

³⁸ Np. na stronie 9 książki 13 każą bohaterom pisać życiorysy w 100 egzemplarzach. Mało kto dziś pamięta, że przed 1956 rokiem, w dobie stalinowskiej, tzw. personalni w zakładach pracy

realną bolączką, każda ekipa rządząca oficjalnie, w swojej propagandzie z nią „walczyła”, a realnie – tylko ją wzmacniała. Komiczne i satyryczne efekty w wyżej wymienionych „relacjach z pobytu” uzyskano metodą hiperboli, a konkretnie takiego potęgowania cechy, by kreowała całkowite i komiczne nieprawdopodobieństwo.

Wyprawa druga obejmuje:

- 7) Wyspę deskorolkowców [XX, s. 10–21], gdzie wszyscy zajmują się skateboardingiem, a chodzenie na nogach podlega karze.
- 8) Wyspę naukowców, gdzie wszyscy muszą mieć co najmniej dyplom ukończenia studiów wyższych [XX, s. 23–26, 32–34], gdzie na przykład docenci są tragarzami, mleczarnię prowadzi prof. Bryndza itd.
- 9) Wyspę szczęśliwości albo „Wyspę wolności i dobrobytu bezklasowego śmiechoczeństwa” [XX, s. 28], gdzie dominuje kolor czerwony, rządzi Wielki Humorolissimus wraz z Głównym Kontrolerem Umysłów, a mundury wszechobecnych żołnierzy trochę przypominają armię ZSRR i panuje wszechwładne donosicielstwo [XX, s. 27–32, 35]. Całość przypomina mieszankę stalinowskiej Polski, Korei Północnej i rzeczywistości „Roku 1984” George Orwella oraz Polski stanu wojennego (widzianej oczyma ówczesnych opozycjonistów).
- 10) Wyspę, gdzie znajduje się Raj i „w takt rajskiej muzyki latają rajduszki w rajtuzach i rajstopach” [XX, s. 42], ale bohaterowie muszą ją szybko opuścić „za szerzenie teorii materialistycznej”, czyli konkretnie elementów teorii Karola Darwina [razem s. 42–48].

Untytopijne pomysły z tej książki są nieco inne niż te sprzed lat prawie kilkunastu. Pojawia się pewna swoboda: autor wyśmiewa to, co go po prostu denerwuje (ćwiczący na chodnikach skejci potrafią na przykład robić straszliwy hałas³⁹ – punkt 7), pojawia się chęć reagowania na bieżąco na zjawiska społeczne, których Chmielewski jest świadkiem, w PRL rzadko możliwego ze względu na cenzurę. Tak więc, gdy na początku lat dziewięćdziesiątych następował w Polsce bujny, ilościowy rozwój szkół wyższych – twórca komiksu także się pytał, co będzie, jak wszystkim się uda skończyć studia (punkt 8).

Spotykamy także swoistą zadumę nad życiem i regułami, które nim rządzą. No bo jak to możliwe, że i w totalitarnym piekle (punkt 9), i w niebie (punkt 10) tak samo brak jest wolności myślenia?

często kazali zajmującym jakieś stanowiska pracownikom pisać bardzo szczegółowe życiorysy. Potem je porównywano, a z jakichś niezgodności wyciągano ten wniosek, że autor życiorysu może być ukrywającym się „klasowym wrogiem”.

³⁹ Chmielewskiego chyba denerwowała też głośna muzyka, jak można wnosić z opisu krainy Decybelian [XVII].

Teksty komiksów „Tytusa, Romka i A'Tomka”, których naukowa eksploracja dopiero się zaczyna (Grzegorzewski, 2017; Sz wajkowska, 2017), można zatem rozpatrywać nie tylko jako pole realizacji pewnych konwencji artystycznych czy literackich (w swoim szkicu zająłem się akurat sposobem przejawiania się niektórych gatunków fantastyki), ale także jako świadectwo przemian polskiej rzeczywistości (co najmniej) drugiej połowy XX wieku, która w krzywym zwierciadle tych zeszytowych książeczek w jakiś sposób się odbija – oraz jako świadectwo zmian (lub stałości) poglądów, duchowego rozwoju ich twórcy.

Ale to już temat, którym się tutaj zajmował nie będę. A powracając do tytułowego pytania: „Czy Papcio Chmiel zajmował się naukową fantastyką?”... Teraz odpowiem następująco: „Pamiętał ją, lubił ją i dobrze się nią bawił”.

Bibliografia

- Chmielewski, H. J. – Papcio Chmiel (2013). *Tarabanie w Barbakanie. Autobiografia na tle historii warszawskiego Barbakanu*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Chmielewski, H. J. – Papcio Chmiel (2016). *Żywo t człowieka zmałpionego*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Grzegorzewski, K. (2017). Obraz wartości PRL w komiksie Henryka Jerzego Chmielewskiego *Tytus, Romek i A'Tomek* (analiza ksiąg z lat 1966–1987). *Acta Universitatis Lodz iensis – Folia Litteraria Polonica*, 3(41), 159-180.
- Krajewski, M. D. (2014). *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący*. Wolne Lektury (<http://wolnelektury.pl>).
- Okopień-Sławińska, A. (1998). Groteska. W M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich* (s. 188–189). Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo.
- Smuszkiewicz, A. (2016). *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*. Stawiguda: Solaris.
- Szwajkowska, A. (2017). Tytus, Romek i A'Tomek z perspektywy komunikatywizmu. *Acta Universitatis Lodz iensis – Folia Litteraria Polonica*, 3(41), s. 181–198.

W artykule wykorzystano następujące wydania poszczególnych „Ksiąg” komiksu⁴⁰:

Ks. I (z 1966 r.) „Tytus zostaje harcerzem” – Prószyński i S-ka, Warszawa 1991; Ks. II (z 1967 r.) „Tytus otrzymuje prawko jazdy” – Prószyński i S-ka, Warszawa 1991; Ks. III (z 1968 r.) „Tytus kosmonautą” – Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”, Warszawa 1976, wyd. III; Ks. IV (z 1969 r.) „Tytus żołnierzem” – Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”, Warszawa 1976, wyd. III; Ks. V (z 1970 r.) „Podróż do ćwierć koła świata” – Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”, Warszawa, brak daty wydania; Ks. VI (z 1971 r.) „Tytus olimpijczykiem” – Prószyński i S-ka, Warszawa 1996; Ks. VII (z 1972 r.) „Tytus poprawia dwójkę z geografii Polski” – brak danych wydawniczych; Ks. VIII (z 1973 r.) „Tytus zdobywa sprawność astronoma” – brak danych wydawniczych; Ks. IX (z 1974 r.) „Tytus na Dzikim Zachodzie” – Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985; Ks. X (z 1975 r.) „Ochrona przyrody” – Prószyński i S-ka, Warszawa 1991; Ks. XI (z 1977 r.) „Ochrona zabytków” – Wydawnictwo Harcerskie „Horyzonty”, Warszawa, brak daty wydania; Ks. XII (z 1977 r.) „Operacja «Bieszczady»” – Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989; Ks. XIII (z 1979 r.) „Wyprawa na Wyspy Nonsensu” – Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987; Ks. XIV (z 1980 r.) „Nowe metody nauczania” – Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984; Ks. XV (z 1982 r.) „Tytus geologiem” – Agencja Wydawnicza Interster, Warszawa 1990; Ks. XVI (z 1982 r.) „Tytus dziennikarzem” – Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984; Ks. XVII (z 1985 r.) „Uczłowieczanie Tytusa przez umuzykalnienie” – Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985, wyd. I; Ks. XVIII (z 1987 r.) „Tytus plastykiem” – Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, brak daty wydania; Ks. XIX (z 1991) „Tytus aktorem” – Prószyński i S-ka, Warszawa 1992; Ks. XX (z 1992 r.) „Druga wyprawa na Wyspy Nonsensu” – Prószyński i S-ka, Warszawa 1994; Ks. XXI „Tytus wśród mrówek” (z 1994 r.) – Prószyński i S-ka, Warszawa 1994; Ks. XXII (z 1996 r.) „Tytus gangsterem” – Prószyński i S-ka, Warszawa 1996; Ks. XXIII „Tytus i bzikotyki” (z 1997 r.) – Prószyński i S-ka, Warszawa 1997; Ks. XXIV (z 1998 r.) „Tytus w NATO” – Prószyński i S-ka, Warszawa 1998; Ks. XXV (z 2000 r.) „Tytus się żeni” – Prószyński i S-ka, Warszawa 2000; Ks. XXVI (z 2001 r.) „Podróż poślubna Tytusa” – Wydawnictwo Jaworski, Warszawa, brak daty wydania; Ks. XXVII (z 2002 r.) „Tytus grafficiarzem” – Egmont Polska, Warszawa 2002; Ks. XXVIII (z 2003 r.) „Tytus internautą” – Egmont Polska, Warszawa 2003; Ks. XXIX (z 2004 r.) „Tytus piernikarzem” – Egmont Polska, Warszawa 2004; Ks. XXX (z 2006 r.) „Wyprawa po owoce chichotu” – Księgarnia Prawnicza, brak miejsca i daty wydania; Ks. XXXI (z 2008 r.) „Tytus kibicem” – „Dziennik Polska – Świat – Europa”, brak miejsca i daty wydania.

⁴⁰ Podaję w kolejności: numer księgi (rok pierwszej publikacji) „tytuł księgi” – nazwę wydawnictwa, miejsce i datę publikacji ukazane na wydaniu, z którego korzystałem.

Tytus as a scientist or considering whether Papcio Chmiel was involved in science fiction?

Abstract

The article treats H. J. Chmielewski's comics as an implementation of grotesque fantasy. The author of the article is primarily interested in the linguistic grotesque. Motives related to dystopia play a minor but essential role in the analyzed comic books. Thanks to this, Chmielewski's comics published after 1990 become a reflection of their times. The relationship between comics and science fiction lies in the fact that the reality of comics is abundantly filled with themes drawn from modern and ancient utopias and SF works and with allusions to this reading.

Keywords: Henryk Jerzy Chmielewski; Tytus, Romek and A'Tomek; Polish comic book for teenagers 1959–2010; fantastic; grotesque; SF; dystopia; literary motifs

Wojciech Kajtoch jest profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, prasoznawcą, językoznawcą, literaturoznawcą, krytykiem literackim, poetą i prozaikiem. Zajmuje się m. in.: językiem i analizą zawartości prasy, językami subkultur, współczesnym serialem i filmem popularnym, polską polityką językową, historią literatury polskiej i rosyjskiej XX wieku, a szczególnie fantastyki literackiej. Wydał ponad dwadzieścia książek. Najważniejsze to: „Bracia Strugaccy (zarys twórczości)” (1993, 2016; przekład rosyjski – 2003), „Świat prasy alternatywnej w zwierciadle jej słownictwa” (1999), „Językowe obrazy świata i człowieka w prasie młodzieżowej i alternatywnej” (2008), „TOS↔LIAZ. Leksykalna ilościowa analiza zawartości jako metoda rekonstrukcji tekstowego obrazu świata. Analizy i problemy” (2022). Tłumaczony na angielski, rosyjski, francuski, bułgarski, serbski.



W poszukiwaniu tytusologii
ISBN 978-83-969444-0-5, Antologie AVANT
<https://doi.org/10.26913/avant.3202222>



„Ocknij się! Banany przywieźli!”. Motywy i typy snów w twórczości komiksowej Henryka J. Chmielewskiego

Marcin Lisiecki 

Uniwersytet Mikołaja Kopernika
marlis@umk.pl

Przyjęto 10 lipca 2021; zaakceptowano 19 lipca 2022; pierwsza publikacja 28 stycznia 2023.

Abstrakt

Celem artykułu jest analiza motywu snu i śnienia w komiksach o przygodach Tytusa, Romka i A'Tomka autorstwa Henryka J. Chmielewskiego (1923–2021). Wybór tematu wynika nie tylko popularności tego motywu w jego pracach, lecz także z wieloaspektowości i mnogości odniesień kulturowych. Artykuł podzielony jest na dwie części, w których kolejno będziemy analizować motywy i typy snów pojawiające się w komiksach Chmielewskiego oraz to, jak je rozumiał. Istotne miejsce w tekście zajmować będzie wyjaśnienie czterech funkcji snów, jakimi posługiwał się Chmielewski. Po pierwsze, sen ograniczony jest do spania i traktowany tylko i wyłącznie jako proces fizjologiczny. Po drugie, sen jest motywem powodującym konstruowanie i rozwijania przygód trójki bohaterów. Po trzecie, sen związany jest z praktycznymi aspektami życia codziennego. Po czwarte, Chmielewski posługiwał się snami do objaśnienia struktury psychologicznej bohaterów i przewidywania przeszłości.

Słowa kluczowe: sen; spanie; marzenie senne; komiks; media; komunikacja; kultura popularna; Henryk J. Chmielewski; Tytus, Romek i A'Tomek

Sen to taka bajka w nocy,
żeby spanie nie było nudne
(Jagoda Lisiecka, lat 10)

Welcome to my nightmare
I think you're gonna like it
(Alice Cooper, *Welcome to my nightmare*)

1. Wstęp

Wykorzystywanie w kulturze popularnej motywu snu, marzeń czy halucynacji do kreowania narracji nie jest niczym nowym i zaskakującym, aczkolwiek nie pojawiają się one zbyt często¹. Przykładami dzieł, które od XIX wieku zapalały umysły i wyobraźnię czytelników, są chociażby: *Alicja w krainie czarów* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) i *Po drugiej stronie lustra* (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1872) Lewisa Carrolla. Istotne w tych książkach okazują się nie tylko fantastyczne historie, jakie przeżywają opisywane postaci oraz nierzeczywiste obrazy i sytuacje, lecz także samo zjawisko snu. Zwróćmy uwagę na fragment *Alicji w krainie czarów*, który rozpoczyna całą niewiarygodną przygodę bohaterki. Czytamy tam:

Alicja siedziała na brzegu obok siostry i była już bardzo znużona tym, że zupełnie nie ma co robić: raz czy dwa razy zajrzała do książki czytanej przez siostrę, ale nie było tam ani ilustracji, ani konwersacji. [...] Zaczęła więc rozważać w myśli (to znaczy, próbowała rozważać, bo upalny dzień sprawił, że stała się bardzo senna [...]) (Carroll, 2007, s. 10).

Wymowne są ostatnie słowa, które oddziałują w taki sposób, że możemy poczuć się senni i zasnąć. W rezultacie stracić możemy poczucie momentu oddzielającego nas od tego, co już nie jest jawą, lecz być nadal przekonani, że właściwie nic się nie stało. Alicja dostrzegła biegnącego białego królika i podążając za nim, zaczęła doświadczać dziwnych wydarzeń.

Sytuację, w jakiej znalazła się Alicja, możemy sobie bez większego trudu wyobrazić, a wręcz odczuć ją, gdyż sen, podobnie jak oddychanie, jedzenie czy wydalanie, jest jednym z tych doświadczeń, które są dostępne wszystkim ludziom. Jednakże specyfika snu na tle innych potrzeb przedstawia się diametralnie inaczej, gdyż nie do końca jesteśmy w stanie opisać i zrozumieć, czym on właściwie jest. Zwłaszcza, kiedy zaczniemy interesować się nie jego fizjologicznym aspektem, lecz samym doświadczeniem snu oraz tym, jak go przeżywamy i jakie posiada on dla nas znaczenie. Innymi słowy, możemy jedynie opisać, co się dzieje z naszym mózgiem w trakcie snu, na przykład określić fazy

¹ Z tego powodu, że tematem artykułu są marzenia senna pojawiające się w twórczości komiksowej, pominięte będą odniesienia do dyskusji o tym, że literatura, film czy inne obszary twórczości słowno-obrazowej mogą przypominać rodzaj snu (patrz: Szyłak, 1999, s. 5-8; Morin, 1975, s. 106; Hendrykowski, 2018, s. 12; Godzic, 1991, s. 58; Szczepański, 1975, s. 122-123).

i wyjaśnić jego znaczenie dla naszego zdrowia. Nie mamy też jednak narzędzi umożliwiających nam bezpośredniego dotarcia do tej części, którą nazywamy marzeniem sennym, i wciąż nie posiadamy zadawalającej wiedzy, jaki jest jego sens. Nawet w przypadku własnego snu nie mamy innej możliwości jak pamiętać o tym, co przeżywaliśmy w trakcie jego trwania. Możemy przypuszczać, że z tych względów sen nie znalazł szczególnego zainteresowania – poza nielicznymi, lecz znaczącymi wyjątkami – w europejskiej refleksji (patrz: Nowicki, 1995, s. 11; Dąmbska, 1960, s. 29; Türcke, 2013). Dopiero na przełomie XIX i XX wieku, wraz z pojawieniem się psychoanalizy, zyskał on status ważnego aspektu naszego życia. Dlatego nie dziwią słowa Sigmunda Freuda, iż:

W czasach, które możemy nazwać przednaukowymi ludzie nie kłopotali się o wyjaśnienie marzenia sennego. Przypominając je sobie po obudzeniu, widzieli w nim łaskawy lub nienawistny przejaw działania sił wyższych, demonicznych i boskich. [...] Wraz z odrzuceniem mitologicznej hipotezy zrodziła się potrzeba wyjaśnienia marzenia sennego. (Freud, 2003, s. 349)

Dodajmy, że słowa Freuda, pochodzące z tekstu *Marzenia senna* (*Über den Traum*, 1901), świadczą o tym, iż był on świadomy nowatorstwa tematów zawartych we wcześniejszej książce *Objaśnienia marzeń sennych* (*Die Traumdeutung*, 1900). Jednakże nie możemy ich zostawić bez krytycznego komentarza, gdyż mogą one sugerować znikomą wiedzę wcześniejszych pokoleń myślicieli na temat snów. Zaś o tym, że temat ten na początku XX wieku nie był nowy i podnoszony był w europejskiej, zwłaszcza starożytnej, myśli, świadczą m.in.: *Iliada* Homera, dzieła Arystotelesa, Platona, Cyserona czy Stratososa z Lampsakos i Synezjusza z Cyreny (patrz: Żybert, 2015; Dąmbska, 1960). A nawet, co warto podkreślić, inspirujące późniejsze badania marzeń sennych prowadzone przez Freuda i innych psychoanalityków (patrz: Tynecka-Makowska, 2000; Tynecka-Makowska, 2002). Również w literaturze staropolskiej zachowały się prace poświęcone snom. Obecne są one między innymi w utworach literackich Jana Kochanowskiego, czy *Snow dobrych obrone á szkodliwych przestroge z potrzebnymi naukami rodzáiewi ludzkiemu* Stanisława Pokleckiego z 1595 roku. Warto także wspomnieć o późniejszych dziełach, w których sen lub oniryzm odgrywa znaczącą rolę, jak *Dziady* (1823-1860) Adama Mickiewicza, *Ferdydurke* (1937) Witolda Gombrowicza, a także *Sklepy Cynamonowe* (1933) i *Sanatorium pod klepsydrą* (1937) Brunona Schulza.

W kulturze popularnej, oprócz wspomnianych książek Carrolla, niewiele jest prac, które celowo wykorzystywałyby wątki snu. Na płaszczyźnie komiksu można wskazać jeszcze mniej takich przykładów. Wyjątkiem są dwie serie komiksowe Winsora McCaya: *Senna zmora głodomora* (*Dream of the Rarebit Fiend, 1904-1925*) oraz *Nemo w krainie snów* (*Little Nemo in Slumberland, 1905-1911*), które wydawane były już w pierwszych latach XX wieku (patrz: Szyłak, 2009, s. 13-18). Interesujące, aczkolwiek bez związku z tematem niniejszego artykułu, jest określenie przyczyn unikania nawiązań do snu, bądź wykorzystywania go jedynie do konstruowania narracji. Przyczyn takiego

stanu rzeczy szukać należy w powielaniu przekonań o trywialności snów jako tematu, a także ograniczeń tkwiących w ukazywaniu treści marzeń sennych. Związane jest to chociażby z szybkim wyczerpaniem się formuły snu w literaturze czy filmie. Przedstawioną listę dzieł literackich i komiksowych uzupełnić wypada o produkcje filmowe, w których w interesujących sposób ujęte zostały marzenia senne, jak na przykład *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) Roberta Wiene'a, *Tam, gdzie rosną poziomki* (*Smultronstället*, 1957) Ingmara Bergmana, *Dziecko Rosemery* (*Rosemery's Baby*, 1968) Romana Polańskiego, *To* (*It*, 2017) i *To: Rozdział 2* (*It Chapter 2*, 2019) Andy'ego Muschietiego czy cykl *Koszmar z ulicy Wiązów* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984-2010). Warto też zapytywać, czy coś nowego można ukazać, opowiadając o snach? O jakich nowych problemach, dotyczących człowieka czy świata, można opowiadać, odwołując się do marzeń sennych?

Poszukując odpowiedzi i pozostając w obszarze zainteresowań kulturą popularną, należy zwrócić uwagę na prace polskiego rysownika, Henryka J. Chmielewskiego (1923-2021), w którego twórczości występują interesujące odwołania do snów oraz załączki rozumienia tego, czym on jest. Dodajmy, że tym, co wyróżnia jego komiksy, nie jest systematyczny wykład na temat snów, lecz przypadkowe i nieświadome reprodukcje kilku rozumień snów, jakie możemy spotkać w zachodniej, a zwłaszcza starogreckiej refleksji. Mamy świadomość, że temat ten wymaga szerszego omówienia, które w znaczący sposób przekroczyłoby objętość naszego artykułu, i dlatego ograniczymy się jedynie zadania prześledzenia tych wątków w cyklu komiksów o przygodach Tytusa, Romka i A'Tomka oraz postaramy się określić ich funkcje.

2. Motywy snów w komiksach o przygodach Tytusa, Romka i A'Tomka

Zanim zajmiemy się sposobami rozumienia snów przez Chmielewskiego, zatrzymajmy się nad sposobami ich przedstawiania. Nie będzie przesady w stwierdzeniu, że motywy snu, a także spania nieodłącznie towarzyszą perypetiom Tytusa, Romka i A'Tomka, zarówno w trzydziestu jeden tomach wydawanych w latach 1966-2008, jak i – lecz ze znacznie mniejszą częstotliwością – w odcinkach pojawiających się na łamach „Świata Młodych” od lat 50. XX wieku. Mianowicie w większości książeczek chłopcy (ale nie tylko oni) przedstawiani są jako śpiący, śniący lub usypiani (rys. 1, 2, 4). Niejednokrotnie w tle pojawiają się łóżka lub materace (rys. 5), a jeszcze częściej bohaterowie na nich leżą, rozmyślając, rozmawiając lub szykując się do spania (rys. 6, 7, 8, 9). Już sama częstotliwość występowania motywów związanych ze snem lub spaniem świadczyć może o ich znaczeniu. Jednakże znacznie ważniejsze okazuje się to, co Chmielewski za ich pomocą opowiadał i jak je rozumiał. Dlatego mając na uwadze sposoby ukazywania snu oraz momenty, w jakich się one pojawiają, wskazać można na co najmniej cztery oddzielne wątki. Po pierwsze, sen traktowany jest jako proces fizjologiczny i utożsamiony ze spa-

niem. Po drugie, ze snu uczynił autor sposób konstruowania i rozwijania przygód Tytusa, Romka i A'Tomka. Po trzecie, sen traktowany jest jako praktyczna pomoc w trudnych sytuacjach. I po czwarte, sny mają pomagać w zrozumieniu samych siebie lub przewidywać przyszłość.



Rys. 1. Romek i A'Tomek śpią



Rys. 2. Bezbronny śpiący rycerz



Rys. 3. Tytus robi kawal śpiącemu Romkowi



Rys. 4. Tytus zostaje uśpiony



Rys. 5. Przyczepa kempingowa z łózkami w tle



Rys. 6. Marzący w łóżku Tytus



Rys. 7. Dyskusje przed zaśnięciem



Rys. 8. Rozmyślający w łóżku Romek i śpiący A'Tomek



Rys. 9. Tytus rozmyśla leżąc w łóżku



Rys. 10. Tytus podaje pastylki choremu Włochowi



Rys. 11. Wymagający opieki chory Tytus

Przyjrzyjmy się kolejno wymienionym typom snów. W pierwszej kolejności, w komiksach Chmielewskiego sen utożsamiony jest ze spaniem i potraktowany jest jako czynność fizjologiczna, czyli jako jedna z naturalnych potrzeb człowieka. Dodajmy, że pokazywanie snów w taki sposób nie stanowi jeszcze niczego wyróżniającego, ale – w kontekście kultury popularnej, a zwłaszcza komiksów – jest ono zjawiskiem niezbyt częstym. Wynikać to może z tego, że taki rodzaj snu-spania sugerować może niemoc śpiących bohaterów, ich bezbronność, a także nieatrakcyjność i zwyczajność. Poza tym śpiący bohaterowie nie panują nad wydarzeniami i sytuacjami ze świata realnego i mogą zostać wykorzystani przez osoby nieśpiące, są od nich także zależni. Widzimy to na przykład w *Księżdzie IX*, gdzie Tytus wiąże nogi śpiącemu rycerzowi, w *Księżdzie XXII* Tytus robi kawał śpiącemu Romkowi, wlewając mu cement do wody, w *Księżdzie VIII* Tytus podaje pastylki śpiącemu Włochowi, czy w *Księżdzie VII* śpiący i chory Tytus jest zależny od opieki innych (rys. 2, 3, 10, 11). Ponadto chłopcy nie zawsze prezentowani są w typowy dla pozytywnych bohaterów sposób, który wzmacniałby ich wizerunek i wyjątkowość: na przykład śpiąc lub budząc się, robią dziwne grymasy twarzy, bądź też przyjmują nienaturalne postawy ciała, będąc w niepełnym lub nieatrakcyjnym ubraniu (rys. 12, 13, 14). Zresztą w taki sposób została przez Chmielewskiego przedstawiona w *Księżdzie I* i *Księżdzie VIII* na przykład starość, jako stan zależności od innych i nieatrakcyjności (rys. 15).



Rys. 12. Śpiący w „dziwnych” pozach Romek i A'Tomkiem



Rys. 13. Romek i A'Tomek w koszulach nocnych

Jako drugi typ wskazaliśmy potraktowanie przez Chmielewskiego snu jako sposobu budowania narracji. Do tego celu wykorzystywał on różnorodne sytuacje, kiedy Tytus² traci świadomość i „przenosi się” w fantastyczne światy, na przykład śpiąc, uderzając się w głowę, będąc odurzonym alkoholem lub narkotykami, bądź będąc w malignie. Osobnym wątkiem – o którym tylko wspomnimy, gdyż nie wykorzystuje odniesień do snu lub utraty świadomości – są podróże za pomocą wyobraźni, kiedy chłopcy wskakują do filmu, obrazów, gdzie również przeżywają wiele niespotykanych przygód. Warto mieć na uwadze również to, że w komiksach Chmielewskiego pojawiają się, co prawda dość rzadko, momenty, które uznać możemy za połączenie owych dwóch wątków. Mianowicie chodzi o wykorzystywanie czyjś snu (rozumianego jako spanie) do robienia żartów, które mają dalszy ciąg w opowieści. Jako przykład wskazać można na przykład w *Księdze II* sytuację wykorzystania snu rolnika do zaorania jego pola i „obudzenia” w nim wiary w tradycyjne rolnictwo (patrz: Chmielewski, 2009a, s. 39-41).



Rys. 14. Nieatrakcyjny A'Tomek



Rys. 15. Tytus i Romek jako staruszkowie

² Najczęściej jest to Tytus, ale w kilku książeczkach pojawia się też A'Tomek i Romek, np. w *Księdze XI*, kiedy bohaterowie tracą świadomość, odurzeni dymem z liści słonecznika.



Rys. 16. Bohaterowie mają uczyć się języków obcych przez sen



Rys. 17. Uśpiony muzyką Tytus



Rys. 18. Zdrowotne właściwości snu

Praktyczny wymiar snu jest trzecim typem i pojawia się w cyklu komiksowym niezbyt często, odgrywając jedynie poboczną rolę. Najbardziej wyraźne przypadki to wykorzystywanie snu (jako spania) do nauki, uspakajania Tytusa lub „resocjalizacji” oraz jego uzdrowienia (rys. 16, 17, 18). Z kolei w *Księdze XXVII* pojawia się interesujący temat badania treści marzeń sennych oraz ich wpływu na powstawanie nowych pomysłów i działań (patrz: Chmielewski, 2019a, s. 28 i 32). Chociaż, o czym warto pamiętać, nie posiada on szerszego umocowania w dyskusjach nad istotą snu, będąc jedynie zbiorem luźnych nawiązań do obiegowych opinii o tym, skąd się biorą marzenia senne.

Ostatni i ważnym typ związany jest z przypisywaniem snom wyjątkowej roli w pomocy psychologicznej w celu rozwiązywania osobistych problemów. Dodajmy, że wątek ten charakteryzuje przede wszystkim późniejszą jego twórczość komiksową, gdzie Chmielewski odwołuje się do kulturowych rozumień snów oraz wskazuje na ich znaczenie psychologiczne oraz rolę w kształtowaniu – oczywiście w ograniczonym zakresie i formie – osobowości Tytusa, Romka i A'Tomka. W *Księdze XXVII*, czyli jednej z ostatnich, pojawia się rozmowa bohaterów dotycząca właśnie kulturowego znaczenia snów. Czytamy tam:

Tytus: W senniku egipskim nie ma... w babilońskim nie ma...

A'Tomek: Czego nie ma?

Tytus: Miałem straszny sen. Nie mogę znaleźć jego znaczenia.

(Chmielewski, 2019a, s. 3)

Znaczenie eksplanacyjne snów ujęte zostało przez Chmielewskiego w taki sposób, że mają one być – w przeciwieństwie do innych naukowo-technologicznie opracowanych metod – właściwymi sposobami rozumienia nas samych i świata. Uzasadnieniem tego mają być nawiązania do motywów snu faraona i jego wyjaśnienia uczynionego przez Józefa ze Starego Testamentu (patrz: Chmielewski, 2019a, s. 3 i 4). I chociaż Chmielewski nie snuje w swoich komiksach daleko idących objaśnień marzeń sennych, ograniczając się do podstawo-

wych założeń psychoanalizy³, to stara się wykazać, że mogą one pomóc w ukazaniu cech osobowościowych bohaterów oraz tego, co oni pragną i co ich trapi, itp. W najbardziej wyraźny sposób przedstawił to w *Księdze XXVII*, gdzie omawia sny prawie wszystkich bohaterów komiksu.

3. Typy i rozumienie snów w komiksach Henryka J. Chmielewskiego

Wspominaliśmy już, że Chmielewski nie poczynił wyraźnego odróżnienia snu od spania. Winę za taki stan rzeczy nie ponosi, jak możemy przypuszczać, on sam, lecz przypisać ją należy językowi polskiemu, gdzie słowo „sen” posiada obydwa rozumienia. Mianowicie, oznaczać ono może zarówno proces, jak i stan, w jakim się człowiek znajduje, czyli czasami sen to spanie, a innymi razy sen to śnienie. Dlatego niejasne jest, czy nauczanie Tytusa przez sen jest skuteczne w trakcie spania, czy marzenia sennego (rys. 16; Chmielewski, 2009b, s. 6). To zamieszanie w uchwyceniu sensów dostrzec możemy w używaniu takich sformułowań jak „środki nasenne”, „zdrowy sen” lub „wieczny sen”. I o ile w dwóch pierwszych przypadkach jesteśmy raczej pewni, że chodzi o spanie, o tyle w trzecim już nie. Albowiem nie wiemy, czy śmierć ma być tylko wyjątkowym rodzajem spania, czy też może jej towarzyszyć jakiś rodzaj śnienia, a tym samym i świadomości. Wątpliwości dotyczące „wiecznego snu” nie są niczym szczególnie zaskakującym, gdyż związane są z chrześcijańskimi wyobrażeniami o śmierci właśnie jako o śnie. Zaś ich źródeł doszukiwać możemy się w grece, gdzie słowo ὕπνος (húpnos) łączy spanie ze śmiercią⁴. Greka – oprócz wyraźnego podziału na spanie, czyli húpnos, i sen (ὄνειρος, óneiros) – dysponuje słownictwem oferującym zniuansowane określenia snu, jak na przykład ενύπνιο (enýpnio, „marzenie senne”), ἐφιάλτης (ephiáltēs, „koszmar” lub, jak podaje Izydora Dąmbska, „sen lękowy”), ὁράματα (horámata, „wizja senna”) (Dąmbska, 1960, s. 33-37; ὁράματα; Abramowiczówna, 1960, s. 158; Abramowiczówna, 1962, s. 385; Abramowiczówna, 1965, s. 640). Wspominamy o tym dlatego, że podział ten odzwierciedla rozumienie snów przez Chmielewskiego, w którego twórczości komiksowej bez większego trudu odnajdziemy nawiązania do: enýpnio, ephiáltēs oraz horámata.

Pozostając jeszcze przy językowych aspektach śnienia i spania, zwróćmy uwagę na teksty greckie, a dokładnie na *Odyseję* (*Ὀδύσσεια*, *Odyseia*, około VIII w. p.n.e.), w której znajduje się interesujące i ważne rozróżnienie snów. Czytamy tam:

³ W wyjaśnianiu sensu marzeń sennych Chmielewski odwołuje się, bez wdawania się w szczególności i zawiloci teoretyczne, do psychoanalizy.

⁴ Na ten temat patrz: Dąmbska, 1960, s. 37. Dostrzec to możemy także na płaszczyźnie mitologicznej, gdzie bratem bliźniakiem boga snu (spania) Hypnosa (Ἵπνος, łac. Sumnus) jest bóg śmierci Tanatos (Θάνατος, łac. Mors lub Letum) (patrz: ὕπνος; Abramowicz, 1965, s. 438; Jurawicz, 2001, s. 442).

I sen bywa niekiedy ciemny i zawily,
 I nie zawsze się sprawdzą naszych snów majaki;
 Bo, jak mówią, do krain sennych wchód dwojaki:
 Bramą z kości słoniowej i bramą rogową.
 Więc sny z pierwszej idące plotą to i owo,
 A ich wróżby kłamliwe zawsze nas zwodzą;
 Za to sny, co przez bramę rogową przechodzą,
 Iszczą się i nie myślą ludzi, co śnią nimi

(Homer, 1965, s. 202-203)

Porównanie snów do bram jest niezwykle wymowne i oddaje przypisywane im znaczenia. Sens wypowiedzi Homera stanie się jaśniejszy, kiedy przyjrzymy się greckim słowom w ich oryginalnym brzemieniu, gdyż występuje w nim gra słów: „kość słoniowa” (a także i „słoń”) to ἐλέφας (eléphās), zaś „zwodzić” to ἐλεφαίρομαι (*elefaíromai*), ponadto kość słoniowa jest nieprzejrzysta, podczas gdy poprzez rogową płytkę można coś dojrzeć (Dąmbska, 1960, s. 30). Innymi słowy, sny, określane jako „brama z kości słoniowej” są nieczytelne, a w konsekwencji niezrozumiałe. Natomiast te sny, które Homer porównuje do „bramy rogowej”, możemy odczytywać i – co ważne – posiadać one mają informacje o nas samych i przyszłych wydarzeniach. Istotne jest, że w komiksach Chmielewskiego możemy odnaleźć odniesienia do obydwu sposobów rozumienia snów, choć niezbyt często używa on dodatkowych słów na ich dookreślenie.

Najwięcej przypadków przypisać można enýpnio, odpowiadającemu Homerowej „bramie z kości słoniowej”, czyli zwykłym marzeniom sennym, które nie zawierają żadnego specjalnego sensu, oprócz rozrywki i – jak wymienialiśmy wyżej – wpływania na akcję w komiksach. Na przyjęcie takiej oceny wpływa przede wszystkim ich narracja, gdyż sny często poprzedzone są wcześniejszymi wydarzeniami, jakie zdarzyły się na jawie. Podkreślmy, że nie jest to regułą, albowiem we wcześniejszych pracach Chmielewski włączał do komiksów sny bez ich wcześniejszego połączenia z przygodami chłopców. Najbardziej wyraźny przykład takiego zabiegu pochodzi z odcinków, jakie ukazywały się w „Świecie Młodych” w latach 1958-59 (Chmielewski, 2002, s. 73-95). W tejsze opowiadstce chłopcy zostają ugryzieni przez muchę tse-tse i zasypiają. Każdy z nich śni osobny sen, który nie jest związany z ich poprzednimi przeżyciami i wydarzeniami (rys. 19, 20, 21). Wróćmy do snów wynikających z jawy, których jest znaczenie więcej, a ich narracja – jeśli można tak ocenić – skonstruowana jest znacznie bardziej ciekawie i spójnie. Wymienimy tylko kilka z nich, które najlepiej to ukazują:

– w *Księdze XVI* Tytus zasypia, przygotowując się do wydania własnego numeru „Trele Morele”, i śni o pracy w średniowiecznej drukarni (rys. 22);

⁵ Oktawiusz Jurewicz w *Słowniku grecko-polskim* dodaje: „ludzić czczą nadzieją” (Jurewicz, 2000, s. 288).

- w *Księdze XVII* Tytus zasypia w trakcie lekcji o muzyce. Po gwałtownej próbie wybudzenia uderza się w głowę i traci przytomność, śniąc o tym, że jest dobozsem (rys. 23);
- w *Księdze XI* Romek i A'Tomek tracą przytomność po paleniu „cygar” z liści słonecznika i śnią o spotkaniu ze smokiem, który próbuje ich udusić dymem (rys. 24, 25, 26);
- w *Księdze XIV* Tytus zasypia w trakcie uczenia się na pamięć *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza, po czym śni o płynięciu łódką po łące (rys. 27).



Rys. 19. Początek snu A'Tomka



Rys. 20. Początek snu Romka



Rys. 21. Początek snu Tytusa



Rys. 22. Tytus zasypia i śni o drukarstwie



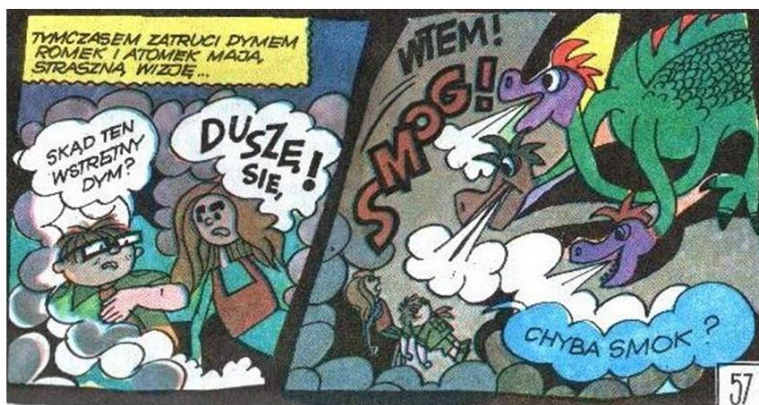
Rys. 23. Początek snu Tytusa



Rys. 24. A'Tom z Romkiem palą słonecznikowe „cygara”



Rys. 25. A'Tom i Romek tracą przytomność



Rys. 26. Duszny sen A'Tomka i Romka



Rys. 27. Tytus zasypia i śni o *Sonetach krymskich*



Rys. 28. Koniec koszmarne snu Romka



Rys. 29. Koniec koszmarne snu Tytusa

Warto zwrócić uwagę, że przeżycia Tytusa, Romka i A'Tomka w omawianych przez nas kontekstach przypominają *Alicję z krainy czarów*, gdyż chłopcy nie wiedzą, kiedy weszli do snu. Dodajmy, że w kilku przypadkach Czytelniczy komiksów mają ułatwione odróżnienie snu od jawy, na przykład w *Księdze XVI* i *Księdze XVII* marzenia senne są oznaczone pofalowanymi kadrami.

Znacznie mniej jest odniesień w komiksach Chmielewskiego do koszmarów, czyli greckiego ephiáltēs. Znamienne jest to, że Chmielewski niezbyt często określa, posługując się sformułowaniem Dąbskiej, „sny lękowe” wprost jako „koszmary”. Dodajmy, że chodzi tu o sny, które zawierają wątki niekomfortowe dla osoby śpiącej, jak znajdowanie się w nieprzyjemnych lub groźnych sytuacjach. I tak, w *Księdze XI* opisana jest sytuacja, w której Tytus hałasował w nocy, aby „uatrakcyjnić” śpiącym w ziemiance gościom pobyt, i *de facto* wpływał na sny niektórych z nich. A dokładnie – na sen starszego pana, który, udzielając odpowiedzi przeproszającemu za Tytusa A'Tomkowi, powiedział: „Nic nie słyszałem. Śniło mi się, że hitlerowcy bombardowali ziemiankę. Dobrze, że to był tylko sen” (Chmielewski, 2009c, s. 62). Na podstawie słów: „dobrze, że był to tylko sen” przyjąć możemy, że ów starszy pan śnił koszmar. Ponownie sięgnijmy do sennych opowiadań ze „Świata Młodych”, których zakończenia ewidentnie odpowiadają koszmarom, a nie są tak nazywane. W jednym z cykli znajduje się interesująca opowieść złożona z opisów snów chłopców, zwłaszcza z końcówek snów Tytusa i Romka, gdyż znajdują się oni w groźnych sytuacjach, a ściślej mówiąc: spadają, wpisując się tym samym w popularne motywy koszmarów (rys. 29, 30). Wśród nielicznych przykładów spotkać możemy sytuacje, w których chłopcy mówią: „miałem straszny sen”, jednakże w niektórych przypadkach brakuje treści snu, który ukazywałby, o co dokładnie chodzi (rys. 30). Brak konsekwencji w opisie koszmarów widoczny jest również w *Księdze XXVII*, gdzie znajduje się kadr, w którym A'Tomek mówi do prof. T.Alenta (później występującego jako „prof. Talent”): „Profesorze, *dream*-machina działa wspaniale. Zaprogramowaliśmy sen *science fiction* i przeżyliśmy koszmar” (Chmielewski, 2019a, s. 47). Jednakże z treści komiksu nie dowiadujemy się, czy A'Tomkowi chodzi o to, że ich sen był koszmarem, czy tylko w taki sposób określił trudną sytuację, w jakiej się znaleźli. Na tym tle wyróżnia się historyjka znajdująca się w *Księdze X*, w której Romkowi śni się koszmar, iż jest on archeologiem, który odnalazł szkielet dinozaura. Po nieudanej rekonstrukcji dinozaur ożywa i atakuje Romka, który w momencie duszenia budzi się (rys. 31, 32, 33). Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przyjąć, że Chmielewski upatrywał przyczyny „snów lękowych” we wcześniejszych przeżyciach czy emocjach, jakie pojawiły się na jawie. Daje temu wyraz dopiero w ostatnim komiksie, czyli *Księdze XXXI*, gdzie psycholog przestrzega przed drastycznymi motywami z bajek, które mają wpływać na pojawienie się koszmarów u dzieci (Chmielewski, 2019b, s. 12; rys. 34).



Rys. 30. Koszmarne sen Romka



Rys. 31. Obudzony Romek zaczyna opowiadać o koszmarze sennym



Rys. 32. Koszmarne sen Romka



Rys. 33. Romek opowiada o koszmarze sennym



Rys. 34. Psycholożka wyjaśnia przyczyny kosmaru sennego



Rys. 35. Spór o sny pomiędzy prof. T. Alentą a Papiem Chmielem

Ostatnim typem snów, jakie pojawiają się w komiksach Chmielewskiego i stanowią istotny wkład – oczywiście na poziomie kultury popularnej – do dyskusji nad sensem marzeń sennych, są „sny wizyjne”, czyli horámata. Odwołując się do podziału Homera z Odysei, ten typ określić należy jako „bramę rogową”,

która ma prowadzić do poprawnego określenia przyszłych wydarzeń. Wspomnieć należy także o pojawiającym się, chociaż tylko akcydentalnie, traktowaniu snów jako proroczych, czy – w mniejszym zakresie – antycypujących przyszłość. I już w tym miejscu zaznaczyć należy, że Chmielewski zdaje się wierzyć, iż takie sny są możliwe i jesteśmy w stanie przewidzieć przyszłość lub niektóre z przyszłych zdarzeń. Jednakże nie podaje żadnych wyjaśnień, traktując to, jeśli można tak to ująć, jako coś oczywistego (rys. 35). Dopiero w późniejszym komiksie temat ten powraca w sposób poważniejszy. Dlatego przypomnijmy sobie przytoczony wyżej cytat rozmowy Tytusa z A'Tomkiem z *Księgi XXVII* o wyjątkowym znaczeniu snów i dodajmy jego dalszą część:

Romek: Co ty? W sny wierzysz? Ciemnota średniowieczna.

Tytus: Już w Biblii opisują proroczą siłę snów i dobrze na tym wyszli

(Chmielewski, 2019a, s. 3)

Wynika z tego, że Chmielewski szukał uzasadnień dla tego typu snów w tekstach kulturowych, lecz nie wykraczał poza dostępne mu treści judeochrześcijańskie. Możemy przypuszczać, że zdawał on sobie sprawę z trudności związanych z przyjęciem takiego stanowiska i unikał włączania „snów wizyjnych” do swoich komiksów. Świadczyć o tym mogą historyjki znajdujące się w *Księdze XXI* i *Księdze XXXI*, gdzie pojawiają się wzmianki o przewidywaniu przyszłości w snach. W pierwszej z nich Tytus śni „proroczo” o wynalezieniu gazu rozweselającego (Chmielewski, 2009d, s. 47). Natomiast w drugiej sen Tytusa poprzedza odkrycie prof. Talenta, a co pokrywa się z rzeczywistością (Chmielewski, 2019b, s. 46). Zwróćmy w nich uwagę na uzasadnienie tego procesu, gdyż zdają się one przeczyć kulturowemu wyjaśnieniu. Mianowicie, w *Księdze XXI*, Chmielewski nie potrafi dokładnie wyjaśnić, dlaczego Tytus mógł śnić o tajnym projekcie prof. Talenta (rys. 36). Zaś, w *Księdze XXXI* Tytus jest zaskoczony i nie może „wyczuć” granicy pomiędzy snem a jawą, nie rozumiejąc tego, co zaszło (rys. 37). Co również odczytać możemy w ten sposób, że Chmielewski nie potrafił uzasadnić złożoności „snów wizyjnych”.



Rys. 36. Tytus „wyjaśnia” swoje sny prorocze



Rys. 37. Tytus „gubi” się pomiędzy snem a jawą

4. Podsumowanie

Nie będzie większej przesady w przyjęciu twierdzenia, że twórczość komiksowa Henryka J. Chmielewskiego, zwłaszcza w serii przygód Tytusa, Romka i A'Tomka, prezentuje się na tle innych prac w wyjątkowy sposób. Nie chodzi nam o kwestie plastyczne i wyjątkowości jego rysunków, lecz poruszanych treści, które niejednokrotnie dotyczą istotnych spraw związanych z człowiekiem i jego stosunkiem do rzeczywistości. Wystarczy wymienić pojawiające się w jego komiksach wątki filozoficzne, socjologiczne, politologiczne, psychologiczne, antropologiczne i folklorystyczne, językoznawcze, historyczne, archeologiczne czy popkulturowe. Podejmując się analizy motywów snu i śnienia, zależało nam właśnie na ukazaniu złożoności treści zawartej w przygodach trójki chłopców, a także mnogości odniesień kulturowych. Choć sny pojawiały się w twórczości komiksowej Chmielewskiego niezwykle często, można podzielić na akcydentalne i takie, które pełnić miały konkretną funkcję. Przykładami przypadkowych odniesień do snu są przede wszystkim przypadki pokazywania miejsc służących do spania, jak łóżka, materace, namioty, itp. Świadczyć one mogą o traktowaniu spania, jako zwyczajnej i przyjemnej czynności, która nieodłącznie towarzyszy ludzkości. Natomiast te momenty, w których Chmielewski włączał spanie i sen do narracji, są nie tylko wielowątkowe, ale także nawiązujące do kilku systemów religijno-kulturowych.

Bibliografia

- Abramowiczówna, Z. (1960). *Słownik grecko-polski*. Tom. II. E-K. Warszawa: PWN.
- Abramowiczówna, Z. (1962). *Słownik grecko-polski*. Tom. III. A-II. Warszawa: PWN.
- Abramowiczówna, Z. (1965). *Słownik grecko-polski*. Tom. IV. P-Ω. Warszawa: PWN.
- Carroll, L. 2007. *Alicja w krainie czarów*. Tłum. M. Słomczyński. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Chmielewski, H. J. (2002). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga zero*. Warszawa: Egmont.
- Chmielewski, H. J. (2009a). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga II*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Chmielewski, H. J. (2009b). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga V*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Chmielewski, H. J. (2009c). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XI*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Chmielewski, H. J. (2009d). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XXI*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Chmielewski, H. J. (2019a). *Tytus, Romek i A'Tomek. Tytus graficiarzem. Księga XXVII*. Warszawa: Prószyński i S-ka.

- Chmielewski, H. J. (2019b). *Tytus, Romek i A'Tomek. Tytus kibicem. Księga XXXI*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Dąbbska, I. (1960). Marzenia senne w greckiej filozofii starożytnej. W: T. Czeżowski (red.). *Charisteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatar-kiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin* (s. 29-39). Warszawa: PWN.
- Freud, S. (2003). Marzenia senne. W: Sigmund Freud. *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne* (s. 347-407). Tłum. Włodzimierz Szewczuk. Warszawa: PWN.
- Godzic, W. (1991). *Film i psychoanaliza: problem widza*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- Hendrykowski, M. (2018). *Sen. Antropologia, kultura, semiotyka*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Homer. (1965). *Odyseja*. Tłum. L. Siemieński. Wrocław: Ossolineum.
- Jurewicz, O. (2000). *Słownik grecko-polski. A-K. Tom. 1*. Warszawa: PWN.
- Liddell, H. G. i Scott, R. A Greek-English Lexicon. Pobrano z: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper> (12.11.21).
- Morin, E. (1975). *Kino i wyobraźna*. Tłum. K. Eberhardt. Warszawa: PIW.
- Nowicki, A. (1995). Filozofia snów jako część systemu filozofii kultury. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio I. Philosophia-Sociologia. Filozofia snów*, XX, 11-40
- Szczepański, T. (1973). Film a wizja senna. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 2(8), 122-139.
- Szyłak, J. (1999). *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*. Gdańsk: Słowo obraz/terytoria.
- Szyłak, J. (2009). *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk: Słowo obraz/terytoria.
- Türcke, Ch. (2013). *Philosophy of Dreams*. Tłum. S. H. Gillespie. London: Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/yale/9780300188400.001.0001>
- Tynecka-Makowska, S. (2000). Prefreudowskie antycypacje w antycznych interpretacjach snów (przykład Platona, Herodota i Cycerona). *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 43, 71-97.
- Tynecka-Makowska, S. (2002). *Antyczny paradygmat prezentacji snów*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- Żybert, E. (2015). Wstęp. W: Synezjusz z Cyreny. *O snach* (s. 5-50). Tłum. E. Żybert. Wrocław: ATUT.

Spis ilustracji

Rys. 1. Romek i A'Tomek śpią

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga VI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 21)

Rys. 2. Bezbronny śpiący rycerz

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 11)

Rys. 3. Tytus robi kawał śpiącemu Romkowi

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XXII*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 14)

Rys. 4. Tytus zostaje uśpiony

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga VI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 34)

Rys. 5. Przyczepa kampingowa z łózkami w tle

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga II*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 30)

Rys. 6. Marzący w łóżku Tytus

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga IV*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 5)

Rys. 7. Dyskusje w łózkach przed zaśnięciem

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 50)

Rys. 8. Rozmyślający w łóżku Romek i śpiący A'Tomek

(Chmielewski, H. J. (2019). *Tytus, Romek i A'Tomek. Podróż poślubna Tytusa. Księga XXVI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 27)

Rys. 9. Tytus rozmyśla leżąc w łóżku

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga III*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 7)

Rys. 10. Tytus podaje pigułkę śpiącemu Włochowi

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga VIII*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 42)

Rys. 11. Wymagający opieki chory Tytus

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga VII*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 18)

Rys. 12. Śpiący w „dziwnych” pozach Romek i A'Tomkiem

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XIV*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 48)

Rys. 13. Romek i A'Tomek w koszulach nocnych

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XVII*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 15)

Rys. 14. Nieatrakcyjny A'Tomek

(Chmielewski, H. J. (2019). *Tytus, Romek i A'Tomek. Tytus grafficiarzem. Księga XXVII*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 15)

Rys. 15. Tytus i Romek jako staruszkowie

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga I*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 23)

Rys. 16. Bohaterowie mają uczyć się języków obcych przez sen

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga V*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 6)

Rys. 17. Uśpiony muzyką Tytus

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XIV*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 47)

Rys. 18. Zdrowotne właściwości snu

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XXI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 8)

Rys. 19. Początek snu A'Tomka

(Chmielewski, H. J. (2002). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga zero*. Warszawa: Egmon-ton, s. 74).

Rys. 20. Początek snu Romka

(Chmielewski, H. J. (2002). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga zero*. Warszawa: Egmon-ton, s. 80).

Rys. 21. Początek snu Tytusa

(Chmielewski, H. J. (2002). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga zero*. Warszawa: Egmon-ton, s. 86).

Rys. 22. Tytus zasypia i śni o drukarstwie

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XVI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 28)

Rys. 23. Początek snu Tytusa

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XVII*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 31)

Rys. 24. A'Tom z Romkiem palą słonecznikowe „cygara”

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 56)

Rys. 25. A'Tom i Romek tracą przytomność

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 57)

Rys. 26. Duszny sen A'Tomka i Romka

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 56)

Rys. 27. Tytus zasypia i śni o Sonetach krymskich

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XIV*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 26)

Rys. 28. Koniec koszmarnego snu Romka

(Chmielewski, H. J. (2002). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga zero*. Warszawa: Egmont, s. 85).

Rys. 29. Koniec koszmarnego snu Tytusa

(Chmielewski, H. J. (2002). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga zero*. Warszawa: Egmont, s. 95).

Rys. 30. Koszmarny sen Romka

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XIV*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 48)

Rys. 31. Obudzony Romek zaczyna opowiadać o koszmarze sennym

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga X*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 19)

Rys. 32. Koszmarny sen Romka

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga X*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 20)

Rys. 33. Romek opowiada o koszmarze sennym

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga X*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 20)

Rys. 34. Psycholożka wyjaśnia przyczyny koszmaru sennego

(Chmielewski, H. J. (2019). *Tytus, Romek i A'Tomek. Tytus kibicem. Księga XXXI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 12)

Rys. 35. Spór o sny pomiędzy prof. T.Alenta a Papciem Chmielem

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Tytus gafficiarzem. Księga XXVII*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 24)

Rys. 36. Tytus „wyjaśnia” swoje sny prorocze

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Księga XXI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 47)

Rys. 37. Tytus „gubi” się pomiędzy snem a jawą

(Chmielewski, H. J. (2009). *Tytus, Romek i A'Tomek. Tytus kibicem. Księga XXXI*. Warszawa: Prószyński i S-ka, s. 46)

“Wake up! Bananas have arrived!” Motifs and types of dreams in the comic books by Henryk J. Chmielewski

Abstract

The article aims to analyze the theme of sleep and dreaming in comic books about the adventures of Tytus, Romek, and A'Tomek by Henryk J. Chmielewski (1923-2021). The choice of the topic results not only from the popularity of this motif in his works, but also from the multifaceted nature and multitude of cultural references. The article is divided into two parts, in which we will analyze the motives and types of dreams appearing in Chmielewski's comics and how he understood them. An essential part of the text will explain the four functions of dreams used by Chmielewski. First, sleep is limited to sleep and is only a physiological process. Secondly, the dream is the motive behind the construction and development of the adventures of the three heroes. Third, sleep is related to the practicalities of everyday life. Fourth, Chmielewski used dreams to explain the psychological structure of the characters and predict the future.

Keywords: sleep; sleeping; dream; comic; media; communication; popular culture; Henryk J. Chmielewski; Tytus, Romek and A'Tomek

Marcin Lisiecki: doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; pracuje na Wydziale Filozofii i Nauk Społecznych UMK; jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół japońskiego i polskiego dyskursu nacjonalistycznego, japońskiego filmu, badań nad *Kojiki* i mitami japońskimi, mitoznawstwem oraz kulturą popularną. Jest autorem i współredaktorem wielu książek oraz artykułów naukowych, np.: *Kokuktai-no hongí w japońskim dyskursie nacjonalistycznym* (2010), *Studio Ghibli: miejsce filmu animowanego w japońskiej kulturze* (2012, jako współredaktor), *Myth and mythologization in ideology and*

politics : the mythologization of Japanese identity in the Meiji period (2015), *Power and speech mythology of the social and the sacred* (2016, jako współredaktor), *Komunikacja międzykulturowa w polityce: relacje między Stanami Zjednoczonymi a Japonią w latach 1932–1952* (2019), *Pōrando ni okreū shūkyō to seiji: Pōrando seifu no kyōsan shugi seisaku ni okeru kirisutokyō de kan'nen to shōchō* (2019), *Mapy Japonii i reprodukcje japońskiej tożsamości narodowej w kulturze popularnej* (2021), *Does myth have to be old? Philosophical reflection on myth* (2022).



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

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 historycznego¹ 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”.

¹ *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 historycznych², 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 postrzegania³ stu lat historii Polski

² 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).

³ 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 proveniencja komiksu budującego świat przedstawiony na własnych warunkach sprzyja sile jego oddziaływania. Czynnikiem sprawczym przesądzającym o wyrazistej pozycji komiksu historycznego⁴ 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 światy⁵.

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

⁴ 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).

⁵ 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 świata⁶. 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

⁶ 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 dyskursywne⁷, 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 modusy⁸. 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 nawiązań⁹.

⁷ 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).

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

⁹ „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 edukacyjnym¹⁰), 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).

¹⁰ 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 postać 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 wartości¹¹ 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, umiejące 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

¹¹ 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).

Bezwzględni zaborcy mimo przewagi 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 popularnej¹² tekst będący przedmiotem gry, zabawy.

Niewątpliwie impulsem wzmacniającym zarysowany obraz świata jest sche- mat 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 em- blematycznych bohaterów: Romka, Tytusa i A`Tomka). Płynne wplecenie opowieści fikcyjnej¹³ 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 Bel- weder (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 żołnie- rzami wojsk napoleońskich, uczestniczą w powstaniach – listopadowym, stycz- niowym – 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 (przynale- żnych na przykład do świata fikcji), którzy pozwalają czytelnikowi wniknąć w świat minionych zdarzeń. Na przykład karpie, komentując zdarzenia w Ła-

¹² Zob. klisze, kontrast jako instrument budowania obrazu świata za pomocą artefaktów kul- tury popularnej (Puzynina, 2005, s. 11-22; Fiske, 2010).

¹³ 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 narracji¹⁴, 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

¹⁴ 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 tekstu¹⁵. Okopień-Sławińska (1987, s. 21-47) cieniuąc 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 złożony¹⁶ układ person komunikujących, który podlega różnym konfiguracjom, role komunikacyjne mogą ulegać kumulowaniu, na przykład bohaterem świata przedstawionego¹⁷ 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-

¹⁵ W celu uproszczenia wywodu w artykule pominięto rolę komunikacyjną odbiorcy.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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 utożsamienia, 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: „Zazdrość 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 tyłca” (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 wiarygodny¹⁸ 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).

¹⁸ „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 beztroskiego 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 klucze. 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



W poszukiwaniu tytusologii
ISBN 978-83-969444-0-5, Antologie AVANT
<https://doi.org/10.26913/ava3202303>



Wywiad z Bartkiem Chacińskim

Red. Bartek Chaciński (tygodnik „Polityka”; blog „Polifonia. Płyty Bartka Chacińskiego”)
Rozmawia Marek Jeziński

Wywiad przeprowadzono 2.09.2021 (forma: Zoom); pierwsza publikacja 27 sierpnia 2023.

Marek Jeziński: Panie Redaktorze, chciałem namówić Pana na rozmowę o komiksach serii „Tytus, Romek i A’ Tomek”, jako że doskonale zdają sobie sprawę z tego, że jest Pan tropicielem popkulturowych śladów: muzycznych, literackich, komiksowych. Stąd „Tytus”, a więc komiksowa popkultura – głównie okresu PRL.

Chciałbym zacząć od tego, jak widzi Pan tę właśnie kwestię, czyli „Tytus” jako fenomen kultury popularnej. Oczywiście głównie PRL-owski, ten okres ukształtował nasze wyobrażenie o tej serii, ale też i „Tytus” reaktywowany po 1989 roku, kiedy Papcio zaczął być komentatorem polskiej rzeczywistości – politycznej, społecznej, ekonomicznej. Przy czym myślę, że Chmielewski po przełomie politycznym był już komentatorem z innymi ambicjami i czynił to niejako wprost, w odróżnieniu od okresu realnego socjalizmu. Ta zmiana była istotna: to, co było kiedyś ukryte między wierszami w wypowiedziach postaci, a czasami po prostu nie istniało w „Tytusach” do 1987 roku, kiedy wyszedł ostatni album (o ucłowieczaniu przez sztukę plastyczną i malarstwo) przed przełomem 1989, po nim zaczęło pojawiać się dosłownie, bez cenzury – kiedy książeczki były wydawane już w zupełnie innej sytuacji społecznej.

Bartek Chaciński: To były przynajmniej dwa oblicza „Tytusa” albo nawet więcej było tych obliczy. Właściwie dla mnie „Tytus” zaczął się chronologicznie od tego momentu, kiedy zacząłem go śledzić w „Świecie Młodych” na bieżąco, jakoś od początku lat 80. Ale to dla „Tytusa” był już półmetek. Dla mnie „Świat Młodych” w okolicach stanu wojennego był czasem, w którym mogłem poznawać komiks, bo to były moje pierwsze kontakty z komiksem w ogóle jako dziedziną sztuki i kultury popularnej, ale wiadomo, że w dzieciństwie się tych poziomów nie rozgranicza. Więc właściwie poznałem takiego „Tytusa”, który nie był już „Tytusem” zindoktrynowanym przez cenzurę, przez pewne oblige

edukacyjne ery PRL. Do tej pory najbardziej cenię właśnie ten okres, czyli „Tytusa” z lat 80., uwolnionego od dramatycznych obowiązków ideologicznych, który po prostu poznaje ciekawe aspekty życia. I nigdy nie waham się powiedzieć, że księga o Tytusie dziennikarzu jest księgą, która zmieniła moje życie.

MJ: No właśnie o nią chciałem szczególnie zapytać! Toż to przepis na dziennikarską pracę – szkoła pisania artykułów, reportaży, patrzenia na rzeczywistość dziennikarskim okiem i samego wydawania gazety w drukarni. To szkoła oczywiście humorystyczna, ale jednak Chmielewski dawał czytelnikowi naukę profesji silnie osadzoną w ówczesnych realiach praktyk dziennikarstwa prasowego.

BCh: Tak. I powiem też, że wielu moich kolegów dziennikarzy mówi to samo. Wielu moich kolegów pracujących w mediach potwierdza, że cała ta (we wcześniejszych księgach też) umiejętność połączenia atrakcyjnej fabuły z edukacją w latach 80. procentowała tym, że Papcio Chmiel potrafił niesłychanie atrakcyjnie opowiedzieć o jakiejś dziedzinie życia. I w tym wypadku to właśnie było dziennikarstwo we wszystkich wymiarach, łącznie z najbardziej kuriozalnymi aspektami. Do tej pory przecież ta księga jest przywoływana, ilekroć mowa o *fake newsach*, kaczkach dziennikarskich, chochlikach drukarskich. To jest książka pod tym względem niesłychana, ale też nie zapominajmy, że wypływająca z głębokiego doświadczenia Papcia Chmiela, który przepracował do tego momentu chyba trzydzieści kilka lat w prasie młodzieżowej. Dla mnie to jest okres środkowy „Tytusa”.

Okres pierwszy to czas, kiedy się komiks polski kształtuje i w ogóle, i jako sztuka. To było tak, że dla komiksu system PRL-owski musiał otworzyć drzwi, bo wiadomo, że była to gałąź sztuki kojarząca się z USA, czyli gorsza i zdecydowanie imperialistyczna, w związku z tym mogła wejść na rynek tylko wtedy, kiedy została opakowana w pewien rodzaj działalności edukacyjnej. I ta działalność edukacyjna w „Tytusie” była ważna, a kariera Papcia Chmiela jest pod tym względem modelowa. Pracował w piśmie, które miało korzenie jeszcze przedwojenne. Również jeszcze przedwojenne korzenie komiksowe, w „Świecie Przygód”, który wychodził chyba jeszcze przed wojną – jakieś komiksy się pojawiały. Pamiętajmy, że komiks w Polsce przed wojną żył i był normalną dziedziną gazetową, która występowała we wszystkich możliwych barwach – politycznych, społecznych, dziecięcych itd. itd. Odkrywamy go na nowo na przełomie l. 40. i 50. Właściwie, jeśli chodzi o Papcia, to już po 1956 roku, kiedy dostaje *carte blanche* na rysowanie komiksów o małpce, ale pod pewnymi warunkami. Miały tam być wątki nawiązujące do krajów RWPG i przede wszystkim do harcerstwa, które było bezpieczną sferą tematyczną. Zdaje się, że ten pierwszy komiks o małpce w kosmosie wypływał z fascynacji misją „Sputnika”.

MJ: Tak, właśnie! W pierwszej, jeszcze gazetowej, wersji komiksu Romek i A'Tomek polecili w kosmos i przypadkiem natknęli się na małpę – doświadczalnego szympansa. Okazało się, że to jest właśnie Tytus. Później w 1966, kiedy opublikowano pierwszą księgę w formie autonomicznego albumu, dowiedzieliśmy się, że Tytus powstał zupełnie inaczej, zwłaszcza, że od III wydania pierwszej książeczki Papcio zamieszczał zmieniony początek, rysując akt stworzenia Tytusa z rozlanego tuszu.

BCh: Tak, rzeczywiście – wtedy bohater powstaje od nowa. Ale jak sobie przypomnimy innych bohaterów komiksowych, to oni też powstawali kilkakrotnie. Analogiczną sytuację miał Janusz Christa publikując w końcu „Kajka i Kokosza”, którzy wyewoluowali z komiksu „Kajtek i Koko”, więc to też był falstart. Ja mam wrażenie, że po odwilży po 1956 roku, jednak do redakcji pism PRL-owskich zaczęło trafiać trochę komiksów z obszaru francuskojęzycznego. Jestem przekonany, że – wbrew wszelkim zaprzeczeniom Christy – widział on „Asterixa” w jakiejś embrionalnej formie i dlatego zmienił otoczenie swoim bohaterom. I jestem też przekonany, że przed I księgą Papcio Chmiel widział już sporo ciekawych francuskich komiksów prasowych i forma „Tytusa” nie wzięła się znikąd. A Papcio Chmiel, i Christa również, jeśli chodzi o albumowe komiksy, od samego początku, od pierwszego komiksu operuje pewnym językiem autorskim. Myślę, że w ogóle jednym z najbardziej autorskich języków w polskim komiksie.

MJ: Tak, zgodzę się – Papcio Chmiel to jeden taki przykład, ale też jeszcze warto wskazać Tadeusza Baranowskiego. To są postaci, które jak gdyby podniosły polski komiks na inny poziom, zarówno graficznie, jak i sposobem mówienia. Mówimy przecież czasem „Tytusem”, mówimy „Bąbelkiem i Kudłaczkiem”...

BCh: Tak! Mówimy Baranowskim też! Bąbelkiem i Orient-Manem. Trochę czuję, że zdryfowałem już od samego pytania, bo to było pytanie o to, jak kultura popularna wyglądała w PRL, jak się wpisywał w to „Tytus”, ale w zasadzie ciągle o tym mówimy. To był okres naprawdę twardej edukacji.

Konkurencją dla „Tytusów”, dla komiksów o „Kajku i Kokoszu” wkrótce staną się komiksy opowiadające o trudach pracy polskich policjantów, łapiących złodziei i opryszków. Pojawiła się też najtrudniejsza dziś do przyjęcia formuła, czyli komiksy serii „Podziemny front”. Ale jak wspominam odbiór swój dziecięcy komiksów „Podziemny front”, to pamiętam, że to były komiksy jak każde inne. Myślę, że PRL-owscy decydenci zrozumieli bardzo szybko, że amerykańska formuła komiksowa, choć francuska również, jest po prostu znakomitym wehikułem do promocji – nawet jeśli subtelnej – treści ideologicznych. W „Podziemnym froncie” to nie było subtelne, a w innych komiksach – mniej lub bardziej. I to się spodobało, to działało. To mogę potwierdzić, jako

dziecko wychowane w PRL-u, na pewno nie w kulcie wodzowskim i nie w kulcie partii PZPR, bo tak nie było w rodzinie, ale wychowany w tym okresie i przyswajający te treści w sposób bardzo naturalny i początkowo ich nie kwestionujący.

Mf: A „Relax”? Z racji wieku Pan mógł nie zostać czytelnikiem tej serii, choć na pewno Pan ją zna. Wspominam „Relax”, bowiem, gdy mówimy o różnorodnych (nie)subtelnościach propagandy, warto przywołać także i ten magazyn.

BCh: Nie, nie – wiekowo załapałem się na „Relax” również! To wszystko przychodziło naraz. Końcówka „Relaxu” na początku lat 80.

Mf: W „Relaxie” można było znaleźć wiele ideologicznych wątków, jak choćby: „Polak melduje z kosmosu”, „Polacy na biegunie południowym”, „W piaskach Synaju”, czy mój ulubiony przykład ideologizacji, czyli historyjka „Ogień na sawannie” o wojnie domowej w Angoli. Generalnie było takich tropów dużo, z klasycznym przykładem komiksu o Richardzie Sorgem „Wywiadowca XX wieku” (opublikowany później w osobnej książeczce). W związku z tym komiksy takie, jak „Podziemny front” czy „Kloss” („Stawka większa, niż życie”), o którym można byłoby też wspomnieć, wpisywały się w tak nakreślone ideologiczne ramy. Ale gdy patrzę na „Tytusy” – wracając do głównego wątku naszego spotkania – to takiego politycznego propagandowego rysu tam tak na dobrą sprawę za dużo nie ma. Pojawiają się „słuszne” wątki, ale nie wydaje mi się, by można było mówić o propagandowym komiksie w ścisłym sensie, może poza II księgą, gdzie milicja czuwa nad ruchem drogowym. Nie są to jednak wątki promowane w nachalny sposób.

BCh: Pamiętając przy tym, że Papcio Chmiel, chyba ideowo nigdy nie był bezwolnym wykonawcą poleceń – tak mi się przynajmniej wydaje. Wiemy, że bardzo się wstydził potem tych pierwszych „Tytusów”. Wiemy, że na początku lat 90. pierwsze „Tytusy” nie były wznawiane, a potem były poprawiane. W tym nie było przypadku.

Mf: Właśnie! Niektóre przecież były narysowane w całości od nowa, jakby od początku. I to kreską już typową dla Papcia z lat 90., a to była już zupełnie inna estetyka... Przyznam, że dla mnie trudna do przyjęcia: obca, jakby mniej „tytusowa”, choć oczywiście nacechowana niepowtarzalnym autorskim stylem.

BCh: Tak jest! Tak, tak... I muszę też powiedzieć, że jako początkujący dziennikarz na początku lat 90., kiedy miałem okazję porozmawiać raz jedyny, przeprowadzając taką dużą rozmowę z Papciem Chmielem, to spotkałem się – to się czuło – z człowiekiem, do którego nie tyle ja przychodzę z pytaniami, co on mi chce coś powiedzieć. Bo ja wtedy byłem 23-letnim dziennikarzem i oczywiście fanem „Tytusa” od wielu lat, więc spotykałem się niejako ze swoim

mistrzem. Chociaż nigdy nie byłem częścią tego całego kultu „Tytusa”. Bo warto powiedzieć, że jak chyba żaden inny – i tu wydaje mi się, że nie było precedensu na polskim rynku – był to komiks otoczony kultem spotkań z fanami i całym rytuałem, który w ten sposób budował, trochę jakbyśmy byli Ameryką, a nie wesołym barakiem obozu socjalistycznego. Rytuał przewidywał nawet zdobywanie tytułu „narzeczony Tytusa” – moja żona miała okazję zostać narzeczoną Tytusa, a ja, nie-stety, oczywiście nie mogłem z prozaicznych i fizycznych powodów (choć nie uczestniczyłem wtedy w spotkaniach z Papciem Chmielem). Ale mam świadomość, że takie zjawisko było i dla mnie jest jednym z nielicznych przykładów funkcjonowania para-fandomu w ówczesnej Polsce. Fandomu racjonowanego i kontrolowanego odgórnie.

MJ: Ale to poniekąd wynikało ze specyfiki uprawianej działalności i samej stylistyki, bo pisarze, aktorzy serialowi spotykali się z ludnością w PRL – bohaterowie „Czterdziestolatka”, czy aktorzy z serii „Czterej Pancerni i pies”. Tak samo i Papcio, który odniósł niewiarygodny sukces rynkowy, był więc do takiego kontaktu z fanami niejako predystynowany.

BCh: Tak, tylko że on miał inny status – oczywiście przy wszystkich proporcjach. Zawsze zbiera się autografy aktorów, bohaterów popularnych historii z ekranu. Literaci są już trochę mniej interesujący, to jest zresztą trochę trudniejszy kontakt. A autorzy komiksowi są bardzo często zupełnie anonimowymi postaciami, nierozpoznawalnymi na ulicy. Bardzo często wręcz nieznanymi zupełnie z twarzy. I Papcio Chmiel był na tym tle wyjątkiem, bardzo mocno funkcjonującym wyjątkiem – od zawsze. Dlatego, że od zawsze przełamywał nie tylko czwartą ścianę, ale tworzył taki meta-poziom w narracji „Tytusów” i on sam był też bohaterem książeczek. Był ów poziom meta, na którym pojawiał się Papcio Chmiel, kiedy czynił siebie samego jednym z bohaterów komiksu i myślę, że zawsze bardzo potrzebował samemu tej sławy. Był osobą, co warto też podkreślać, która niebywale dbała o własny wizerunek zewnętrzny i o to, jak się go prezentuje, a właściwie – jak on siebie prezentuje sam. Pod wieloma względami był to rzeczywiście kompletny twór popkulturowy. Nie tylko komiks, nie tylko estetyka komiksowa, nie tylko estetyka kreski komiksowej, ale też język, pewien świat wymyślony w obrębie estetyki komiksowej, który był precyzyjnie od samego początku przez Papcia Chmiela poukładany. Z własnym choćby rodzajem wtrętów onomatopiecznych różnego typu, które nie istniały nigdzie indziej, a które on tworzył od podstaw. No i właśnie też z własnym istnieniem poza komiksem. Z własnym pomysłem na kontakt z ówczesną widownią, publicznością. Wydaje mi się, że w naszym regionie było to po prostu unikalne zjawisko. Nie znam może dobrze historii komiksu wschodnioeuropejskiego, ale wydaje mi się, że Chmielewski stworzył coś, co wychodziło poza ramy tego, czym komiks mógł być w demoludach.

I tu dochodzę do tego trzeciego etapu. Dla mnie trzeci etap popkulturowego pomysłu na „Tytusa” zaczyna się już po 1989 roku, być może krótko przed. To moment, kiedy Papcio Chmiel już wie, że może zrobić wszystko i może opisać nową rzeczywistość. I tylko na to czekał, z pakietem tematycznym, który dotyczy właśnie transformacyjnej Polski i który – moim zdaniem – się nie udaje z różnych powodów. Może po prostu z najprostszego – wchodzi w konkurencję ze wszystkimi innymi formami sztuki, które wychodzą spod parasola cenzury i mogą opowiadać o rzeczywistości, która nas otacza. Wtedy się pojawiają tematy, jak „Tytus” jako ochroniarz, „Tytus” zmagający się z problemami rynku, gangi, narkotyki... I ewidentnie jest to coś, na co w swojej wizji Papcio Chmiel był gotowy, jako chyba wielki fan Ameryki. I tak jak „Tytus” nie był wyrobem komiksopodobnym w dwóch pierwszych odsłonach, w tej głęboko PRL-owskiej i tej z lat 80., tak w latach 90. miałem momentami wrażenie, że to jest trochę wyrób komiksopodobny. Dlatego, że Papcio Chmiel goni za tematami, które już dawno zostały opowiedziane lepiej, że niepotrzebnie próbuje odkrywać Amerykę...

MJ: No tak, ja miałem takie wrażenie, że formuła „Tytusa” – nośna przez dwie dekady – wówczas się wyczerpała. I to z jednej strony. Drugie, to wątek, o którym Pan mówi: po przełomie pojawiło się mnóstwo różnych nowych produktów, dostępnych dla odbiorców od razu, od ręki. Co oznaczało sytuację, w której – w odróżnieniu od PRL – to czytelnik i widz zaczęli dyktować warunki gry na rynku. A po trzecie, Papcio wówczas stawał się coraz starszym człowiekiem. To zupełnie inna sytuacja niż w latach 60. i 70., czyli wtedy, gdy miał mnóstwo energii i ciekawych pomysłów. We wczesnym okresie książki „Tytusów” ukazywały się praktycznie co roku, a potem następowały coraz dłuższe przerwy. I gdy popatrzymy na daty wydania dwóch „Tytusów” z okresu przełomu, czyli plastyczny XVIII z 1987 roku i teatralny XIX z 1992 roku, to widać, że było to pięć lat odstępu. Nie o chronologię tu jednak wyłącznie chodzi, bo przede wszystkim widać, że księga XIX estetyką już różni się od wcześniejszych albumów z lat 80.: mamy tam inną kreskę, inny rysunek znanych nam postaci.

Może właśnie było tak, jak Pan mówi – Papcio czekał, by rozpoznać nowe zasady gry, ale okazało się, że nie do końca umiał się odnaleźć w rywalizacji z dużo młodszymi autorami, z nową generacją twórców. Poza tym wydaje mi się też, że jednak fabularnie i konceptualnie te nowsze „Tytusy” są zwyczajnie słabsze od tych z pierwszego okresu. Zresztą warto zauważyć, że z tych późniejszych ksiąg do obiegu językowego nie trafiły żadne powiedzonka i cytaty...

BCh: No tak... To jest trochę tak, że – jeśli będziemy się trzymać perspektywy chronologicznej, która jest mi po dziennikarsku bliska – skoro po 1956 roku możliwy był komiks w Polsce, to kolejna cezura przypada na okres po 1989, gdy możliwy był wolny komiks. Ale może być też tak, że wyczerpała się pewna for-

muła, taka napędzająca komizm i struktury narracyjne, którymi operował Papcio Chmiel. No bo one przecież są – i nawet kiedyś miałem okazję o tym pisać – bardzo podobne. Bardzo często Tytus jest rebeliantem, bardzo często Tytus jest sprawcą czegoś, w najmniejszym wydaniu to jest jakaś heca, która się wydarzy, a w największym tworzenie jakiejś grupy pre-ekologicznej, walczącej o świeże powietrze...

MJ: Tak, przewodził grupie rewolucyjnej obalającej rząd, na wyspach nonsensu – wyprawa pierwsza.

BCh: I potem w książeczce o sztuce Tytus był z kolei wrogiem publicznym, bo był zwolennikiem naturalizmu w świecie abstrakcji. Przenosił się też w przeszłość i drukował odezwy przeciwko państwu. Zawsze był jakiś zamęt, właściwie to się jakoś wpisywało w ideę rewolucji i walki klas itd. (choć w to już nawet nie wnिकam), ale można powiedzieć, że ten schemat Papcio Chmiel wyeksploatował do cna. Być może Papcio Chmiel chciał „nadrobić” te stare pierwsze odcinki, rysując Tytusa w odwróconym schemacie. Tak jak wcześniej „Tytus” przeciwstawiał się NATO, tak teraz musiał wystąpić w mundurze i być członkiem NATO razem z polskim wojskiem. To wszystko siłą rzeczy musi wyczerpać formułę, a przy okazji może też to, jak Pan mówi, na pewno nawet, w pewnym momencie dowcip się trochę tępi, inne jest spojrzenie na rzeczywistość, nie ma dystansu komicznego, który był wcześniej. Zresztą być może też i właśnie to, a jest to przecież przypadek bardzo wielu polskich twórców, że nie było cenzury, że nie było się z kim zmagać, że nie było ograniczenia, spowodowało, że nagle wszystko stawało się bardziej zwyczajne, mniej zabawne.

No i na koniec mamy jeszcze epizod z opowieściami o historii Polski, gdzie Tytus jest właściwie uczestnikiem miękkiej bardzo polityki historycznej, miękkiej – bo Papcio nigdy twardo nie wszedł w ideologię.

MJ: Ale ja mam wrażenie, że w tych ostatnich albumach o formule opowieści historycznych to właśnie Papcio staje się wyłącznym narratorem, zajmującym bezpieczne pozycje, a Tytus – jedynie maskotką, która ma uatrakcyjnić historijkę. Zwłaszcza, że rebelia – zawsze będąca typowo Tytusową formą ekspresji – gdzieś została stępiona, istnieje niejako na pokaz albo się nie pojawia w ogóle.

BCh: Tak, to prawda. I wydaje mi się, że jest jeszcze jedna rzecz w tym wszystkim. Mianowicie, choć Tytus był dość swobodną fantazją, to przez wiele lat był fantazją napędzaną przez różnego typu osiągnięcia techniki. Mnie fascynowała ta otoczka technologiczna. To, w jaki sposób Papcio Chmiel prezentuje maszyny, w jaki sposób wymyśla nowe pojazdy, które były wolną fantazją, ale jednak niejako towarzyszyły pewnej myśli modernizacyjnej i myśli o rozwoju technologicznym ludzkości jako takiej.

Mf: Właśnie! „Tytus” jest bardzo pozytywistyczny w tym kontekście, to jest niesamowite! Może to konsekwencja uwarunkowań historycznych i dewastacji kraju, trudno mi to oceniać. Ale właśnie owa projekcja programu pozytywistyczno-oświeceniowego: zmiana ma być postępem i my mamy się temu postępowi podporządkować, bo kierunek jest słuszny...

BCh: Tak! Tak! Można zmieniać świat, można ulepszyć człowieka, można zmienić małpę w człowieka.

Mf: Tak, tu mamy taką wiarę w boskość i sprawczość człowieka, który przypadkiem stworzył pośredni między człowiekiem a zwierzęciem typ bytu, jakim jest Tytus, który jeszcze nie jest człowiekiem. Często Tytus podkreśla, że już prawie-prawie osiągnął upragniony status, albowiem brakuje mu do ucłowieczenia kilka dziesiątych *homosapiensa*, by zostać w pełni istotą ludzką, a my – czytelnicy – mamy niezachwianą wiarę, że to się w końcu uda. Widać tu też ewolucjonistyczne założenie, że człowiek to istota wyższa, niż zwierzę, nawet tak inteligentne jak szympan. Papcio podawał to w sposób niekwestionowalny i od samego początku pokazywał to, jako oczywisty dogmat napędzający historijkę. Warto się zmienić i ucłowieczyć, bo forma wyższa, bardziej złożona zastępuje niższą, prostszą. Choć z drugiej strony, często mamy przecież w książeczkach scenki, w których sam Tytus wygłasza refleksyjne myśli o tym, że zwierzęta są bardziej interesujące niż ludzie, żyje im się łatwiej i lepiej. Widać tu pewną niekonsekwencję autora, który pokazuje, że jednak sprawa nie jest do końca tak prosta, jak mogłoby się wydawać, a naukowo-techniczne opanowanie świata nie zawsze wystarcza i nie zawsze daje gotowe odpowiedzi.

BCh: I w tle mamy cały czas profesora Talenta, który prowadzi różnego typu eksperymenty. One są w zupełnym tle bardzo często – w trzecim, czasem czwartym planie, są myszki, coś się dzieje i to jest wszystko bardzo przecież konsekwentnie prowadzone od programu „Sputnik” i podróży małpki w kosmos.

Ale też krajobraz po ‘89 roku w książeczkach „Tytusa” to krajobraz świata, w którym Papcio pokazał, że w Polsce na pewno zdecydowanie bardziej jesteśmy zainteresowani konsumpcją, niż tworzeniem jakiejś wizji przyszłości – bardziej urządzaniem się w życiu doczesnym, niż snuciem jakichś fantazyjnych planów na przyszłość. *Science fiction* się u nas świetnie rozwijała w momencie, kiedy nie można było kupić samochodu. Teraz zresztą wracamy do postaci Stanisława Lema; jego osoba świetnie pokazuje te wszystkie absurdy, tę głęboką rozbieżność pomiędzy uwolnioną fantazją świetnie przygotowanego, świetnie wyedukowanego człowieka a niemożnością wynikającą z braku materiałów itd. – tego, że się samochód psuje i nie ma go gdzie naprawić. Ale myśl ludzka szybuje. Może to było zapłodnione propagandą radziecką, która bardzo

sprytnie hasłowo operowała: pokazując, że możemy wszystko zrobić. Odwracając często naszą uwagę od tego, że nie mamy czasem co do garnka włożyć, albo że to, co wkładamy, jest raczej marnej jakości.

MJ: Ale „Tytus” też na tym bazuje – chłopcy w wyobraźni przeżywają nieprawdopodobne przygody, lecą wannolotem, zgłaszają zawodnika na olimpiadę – i on we wszystkich konkurencjach ma zdobyć beczkę medali złotych i srebrnych. To wszystko jest oparte na niezwykłych i surrealistycznych pomysłach.

BCh: To prawda, to prawda, Papciowi się udało coś niebywałego. Mianowicie z tego momentami dość przykrego funkcjonowania instytucji – bo bardzo często harcerstwo było sprowadzane do takiej pre-służby systemowi i opakowaniu dzieci w mundurki – on potrafił wykreować taką fantastyczną rzeczywistość, tak jak najwięksi mistrzowie polskiej literatury dla dzieci i młodzieży, jak na przykład Niziurski. Właśnie w obrębie tej mizერი, tej niemocy i ograniczonych możliwości, które miały dzieciaki, nawet będąc w harcerstwie. I wszystko to sobie trzeba było wyobrazić. Więc ta siła wyobraźni – była niebywała.

Ale też jeśli wrócimy do samego warsztatu komiksowego, to jest on też bardzo, bardzo mocny, jak sama kreska Papcia Chmiela. Ta kreska jest mocna, twarda, kanciasta. Tam bardzo mało jest obłości w „Tytusie”, on jest kanciasty, rysowany niezwykle pewnie. Choć nie wiem, czy tak rzeczywiście było, bo nie śledziłem, prawdę mówiąc, szkiców „Tytusa” – a każdy twórca komiksowy ma swoją formułę dochodzenia do tego, co ostatecznie znajdzie się na planszach. Ale ta czarna kreska, ten kontur u Papcia Chmiela jest czymś niebywale mocnym, plakatowym. W tym sensie, że wpisuje się pewnie w bardzo dobre tendencje polskiej sztuki, designu, polskiego plakatu.

MJ: Tak, polskiego plakatu, ale też i plakatu radzieckiego – jeszcze przedwojennego.

BCh: Tak, radzieckiego też. Plus i ta kwestia, że ten komiks jest różny od innych także dlatego, że plansze budowano w poziomie, nie w pionie. Że przestrzeń między kadrami jest wypełniania czernią, jest także kreską. Jest ileś zabiegów, które powodują, że gdy zobaczymy fragment kadru z „Tytusa”, a nie zobaczymy samego Tytusa, nawet nie zobaczymy innych postaci z „Tytusa”, to wiemy, że to jest „Tytus”, że jesteśmy w tym świecie. I dodatkowo, ale to dotyczy wszystkich polskich twórców komiksowych z tego okresu, jest ta umiejętność operowania słabym kolorem. Czyli tworzenie z pełną świadomością tego, że to, co robimy, zostanie źle wydrukowane, więc te kolory będą się rozmywać, będą jakieś mętne, będą być może inne – na to się trzeba było godzić, że będą inne, niż te narysowane. I tu jest podobieństwo z Baranowskim: OK, my wykreujemy tak absurdalnie fantastyczną rzeczywistość, że właściwie, jak nam podmienią

zielony z czerwonym, to wszystko będzie dalej grało. To w tych dwóch komiksach, w tych dwóch światach się sprawdza. Działa genialnie. I w wypadku Papiścia Chmiela taka niedosłowność pewna obowiązuje i ja, prawdę mówiąc, w ogóle nie miałem problemu, czy komiks o „Tytusie” dostawałem w wersji czarno-białej, z odcieniami szarości, czy kolorowej.

MJ: Chociaż wydań w formie tylko czarno-białej nie było – wydawano pierwsze książeczki ze stronami na zmianę: kolorowe i czarno-białe. Specyficzna praktyka wydawnicza, mam takie wydania do X księgi włącznie. I rzeczywiście przy tych wydaniach ze stronicami drukowanymi co drugą na zmianę w kolorze – jako czytelnik także nie odczuwałem dyskomfortu z powodów estetycznych. „Tytus” sam w sobie oferował niezwykle przygody, więc także i grafika sama się „kolorowała” w dziecięcej wyobraźni odbiorców. Tytus żył swoim życiem i nie miało znaczenia, jak ma się jego kolorystyka.

BCh: „Tytus” był kolorowy z założenia, prawda?

MJ: Tak! Barwny jako postać, co odbieraliśmy całościowo.

BCh: Nie było potrzeby kolorowania, tak jak się kolorowało inne rysunki. Na przykład wprowadzałem kolor do czarno-białych „Kajków i Kokoszów”, bo uważałem, że tego koloru tam brakuje. Tak w wypadku „Tytusa” nigdy nie odczuwałem presji, żeby samemu kolorować kadry. Chociaż pamiętam, że komiksiarze prowadzili różne gry i zabawy, myślę, że inspirowane francuską prasą komiksową, czyli „Pilote” lub innymi gazetami – tam były różne gry i zabawy z postaciami komiksowymi. To Christa naśladował, wprowadzając łatwą szkółkę rysowania postaci w kratownicy.

MJ: Tak, tak, też pamiętam te samouczki rysowania Kajka i Kokosza, zamieszczone na końcu wydań albumowych „Szkoła latania”, czy „Wielki turniej”.

BCh: U Papiścia Chmiela były takie gesty polegające wrysowaniu swojego portretu gdzieś.

MJ: To było hasło „Tu wklej swoją fotografię”: w kowbojskim „Tytusie” oraz w pierwszym albumie, w którym można było wkleić się na drzewie genealogicznym Tytusa – jako członek jego wielkiej rodziny. Ale Papić w pierwszych książeczkach jako dodatki zamieszczał czasem obrazki z Tytusem do pokolorowania (w ks. III) albo grę planszową (w ks. II), plan lekcji (w ks. IX), czy zestaw ćwiczeń gimnastycznych Tytusa (w ks. VI). Potem te pokolorowane rysunki można było przykleić na lodówkę, na drzwi albo na matę słomianą – jako obrazek, żeby udekorować swój pokój. Jednak takie strony do samodzielnego pokolorowania publikowane były rzadko, tylko w kilku komiksach, Papić w taką formę aktywizacji czytelnika nie poszedł, ale rzeczywiście ten wątek

z zabawą we własnoręczne dorysowywanie czegoś na obrazkach jest tu widoczny. Tak jak Pan mówi, „Tytusowi” to nie szkodziło, co jest też dość ciekawe, a większość przygód z klasycznego okresu jest opartych na nieprawdopodobnych surrealistycznych założeniach fabularnych. Podobnie jak u Baranowskiego, gdzie ten wymyślony świat w całości jest surrealistyczny. U „Tytusa” mamy realizm w postaci funkcjonowania zastępu harcerskiego, ale przygody dzieją się w ich wyobraźni i często mają charakter surrealistyczny, jak choćby to, że wanną możemy polecieć do ćwierćkoła świata albo podróżować mechanicznym koniem.

BCh: Tak, plus groteska. Bo to wychodziło znakomicie i to w ogóle w PRL-u wychodziło znakomicie wszystkim rysownikom. Czyli przedstawienie świata wykrzywionego do granic możliwości. Widać to w wyprawie na Wyspy Nonsensu – to jest kwintesencja tego zabiegu. Ja pamiętam, że te groteskowe tomy to były najbardziej uwielbiane albumy przez moich kolegów. One się wtedy cieszyły największym szacunkiem, choć nie wiem, jaka jest teraz hierarchia i czy to podejście się zmieniło. Ale Wyspy Nonsensu to było wówczas coś najbardziej szanowanego. Może dlatego, że tam można było snuć jakieś analogie do systemu, można było znaleźć jakieś ukryte aluzje.

MJ: Rzeczywiście ten świat jest dosyć mocno powykrzywiany i trudno się dziwić, że ludzie z naszego pokolenia to od razu rozumieli i bardzo się tym fascynowali. W związku z tym chciałbym zapytać: co nam zostało z „Tytusa”? Gdyby ktoś Pana zagadnął i poprosił: „Czy polecisz mi jakiegoś Tytusa? Czy warto przeczytać te komiksy?” Jak Pan sądzi, co byłoby z dzisiejszej perspektywy istotne? Co takiego jest w „Tytusie”, co zachwyty w nas wzbudza?

BCh: Oczywiście w najprostszym ujęciu powiedziałbym: jeśli chcesz zobaczyć popkulturę PRL-owskiej opresji, to musisz zobaczyć, co opowiadano dzieciom, jak opowiadano dzieciom i jak twórcy próbowali wykorzystać sytuację, że mogą przemówić przez jakieś medium do młodej publiczności. I Papcio Chmiel sam mówił: „bawiąc – uczyć, ucząc – bawić”. Ta maksyma to jest twórcze podjęcie ideologicznej myśli, że jak się tworzy to medium popowe, to żeby jednak jakąś mądrość przekazać tym młodym ludziom, żeby oni nie wyszli z tego z pustymi rękami, bo wtedy to będzie tylko taka czysta rozrywka. Zresztą, komiks amerykański przecież też pouczał na swój sposób i był moralizatorski.

MJ: Tak, rzeczywiście – wystarczy spojrzeć na DC Comics, czy Marvel po 11. września i reakcje na zamachy, czy wkrótce potem na komiksowe reprezentacje operacji w Iraku. To wszystko ma charakter komentarza społecznie i politycznie zaangażowanego, propagandowego.

BCh: Tak. U nas były te powinności edukacyjne związane z komiksem, więc może PRL różnił się w stylu raczej, niż w samej formule, ale ciekawie tę formułę

przetwarzał. I to powiedziałbym na pewno, ale to bym powiedział z urzędu. A osobiście, to dodałbym, że trzeba ten komiks poznać dzisiaj, żeby zobaczyć, w jaki sposób twórca na różne sposoby nawiązuje kontakt ze swoją publicznością. W jaki sposób buduje pewną wspólnotę, powtarzając dowcipy, wprowadzając elementy swojego świata. Wprowadzając też elementy do naszego języka i frazy, którymi my będziemy się mogli posługiwać. „Zamknij okno, dym ucieka”, jednostki takie, jak „dobra godzina”, która trwa 62 minuty, znak „bezmyślnik”, czy liczenie czasu „strzałami znikąd” – to są takie elementy autorskiego języka, a jednocześnie elementy tworzące kult, który jest rzeczą pożądaną w kulturze popularnej.

To jest naturalne, że trzeba nie tylko zadowolić odbiorcę, ale też trzeba dać temu odbiorcy narzędzia, żeby on zaczął się tym światem posługiwać, porozumiewać i elementy tego świata przenieść do codzienności. Bo bez tego nie ma kultury popularnej, nie ma zwrotnej. Muszą być narzędzia, które również może wykorzystywać odbiorca. I w tym sensie jest to bardzo nowoczesna formuła. Bo jak byśmy to przenieśli w dzisiejsze czasy, to zobaczylibyśmy, że wszystkie właściwie fenomeny kultury popularnej, czy Harry Potter, czy jakieś superbohaterskie historie dzisiejsze opierają się na tym, że jest jakaś twórczość fanowska, że fani żyją w tym świecie. A w rzeczywistości memów to już jest zwyczajnie banał i truizm. Bo właściwie kultura popularna się wylała na taką komunikację, właściwie nawet w sferze publicznej: jeśli wychodzi Leszek Balcerowicz na Campusie Polska i mówi: „Memy, posługujcie się memami!” – Leszek Balcerowicz! – to jest to ostatnia osoba, po której bym się spodziewał, że będzie pouczał młodych ludzi, że mają się posługiwać memami i walczyć politycznie memami. No więc jeśli mamy sytuację tak jasną, to wiemy, że wpływ języka kultury popularnej jest już wszędzie widoczny. I my to wszystko znajdziemy w „Tytusie” na swój sposób, po autorsku. Jest to czasami subtelnie, a czasem mniej subtelnie ujęte i w tym sensie ten komiks jest też zrozumiały dla młodych ludzi teraz, jest kopalnią. I opieram się tutaj również na moich doświadczeniach z własnym synem, który ma teraz lat 14, który przeszedł przez „Tytusa” parokrotnie przez całą serię i w świecie, w którym wiele bardzo aspektów kultury atrakcyjnych w latach 60. i 70., włącznie z niektórymi powieściami SF, staje się nieatrakcyjne, „Tytus” jakimś cudem nadal jest atrakcyjny, choć właściwie to „Tytus” powinien być ramotką, bo powinien zostać przykryty czterema warstwami porządnych amerykańskich albo frankofońskich komiksów dostępnych u nas.

Mf: Obiecałem sobie na zakończenie zapytać Pana o ulubione wątki związane z Tytusem. Zacznijmy od najważniejszego: jaka jest Pana ulubiona księga „Tytusa”?

BCh: Tu już się zdradziłem! To jest album „Tytus dziennikarzem”, czyli księga XVI. Ale też X: „Tytus na Dzikim Zachodzie”, jedna z moich ulubionych.

MJ: O tak – ta jest znakomita!

BCh: Pamiętam, jak te książki były wydawane i wznawiane – to echa pierwszego mojego kontaktu z „Tytusami”. Ważne było to, jak one były dostępne. Pamiętam, że zabytki (XI) jakoś nie były dostępne i niektórych z tych książek nie wznawiano. Mogło być też tak, że jedną książkę widziałem w „Świecie Młodych”, a inną na rynku, one wychodziły w trochę innym tempie niż same komiksy drukowane w gazecie. I w ogóle odbiór komiksu w prasie to jest coś, co się już nie powtórzy. I to jest coś, czego mogą zazdrościć dzisiejsze nastolatki nastolatkom sprzed lat, czyli w sekwencjach dwudniowych – bo „Świat Młodych” to przecież była wyjątkowa gazeta, ukazywała się trzy razy w tygodniu – oczekiwanie na kolejny odcinek i kompletowanie tego na własną rękę. To było rzeczywiście wyjątkowe doświadczenie.

MJ: Tak, rzeczywiście. Dla mnie jedno z takich bolesnych wspomnień z wprowadzenia stanu wojennego to było to, że „Świat Młodych” we wtorek po niedzieli 13. grudnia się nie ukazał i nie było dalszej części przygód „Jonka, Jonki i Kleksa”. To było duże emocjonalne przeżycie.

BCh: A kończąc tę hierarchię, to pewnie na 3 miejscu pewnie byłyby „Wyspy Nonsensu”, pierwsza wyprawa.

MJ: Ulubiony cytat?

BCh: Cytat... tak z pamięci... hm... „Ale guz! Gdzie jest nóż!”, poza tym kilka już wcześniej rzuciłem. Ale jeśli chodzi o cytaty, to jest po prostu kopalnia... Jeśli chodzi o cytaty i o moc cytowanej frazy, to „Tytus” może rywalizować z Sienkiewiczem czy z Gombrowiczem.

MJ: I ciekawe jest, jak myślę, to, że na przykład Christa w „Kajku i Kokoszu”, który był komiksem niezwykle popularnym, takiego języka nie stworzył, tak by jego teksty były cytowane w zwykłych rozmowach.

BCh: Nie do tego stopnia, choć są tam ślady takiego działania, jest tego po prostu dużo mniej, niż u Papcia Chmiela. Jest „Posadźcie mi na grobie orchidee”, „Na plasterki”...

MJ: „Niech co krwawy Hegemon!?”

BCh: Tak, właśnie! „Niech co krwawy Hegemon!?” Ale... oczywiście, jak mógłbym zapomnieć! Myślę o przepisie na idealną kawę! „Czarna, mocna, ostra i aromatyczna”!

***MJ:* Istotnie – to jest killer!**

BCh: To jest killer! I to jest znowu mój ulubiony odcinek „Tytusa”, czyli dziennikarski. Powiem więcej, tam się taki killer pojawia co 3-4 plansze. Jak te z wysysaniem newsów z palca, z robieniem fake’owych reportaży – z kwiatkami, z bocianem. I dla mnie osobiście, co nie jest w powszechnym użyciu – bo te wszystkie cytaty, o których rozmawialiśmy, są w powszechnym użyciu – a myślę, że „Tytus” nadaje się też do użycia indywidualnego, i dla mnie jedną z najwybitniejszych przenośni Papcia jest „stuknięcie” w redakcji.

***MJ:* Tak, to świetny pomysł, Tytus mówi do redaktora naczelnego (a to też przecież wielce symptomatyczna postać!): „Wszyscy zostali stuknięci i udali się na chorobę”.**

BCh: To jest takie prawdziwe. „Story of my life”! Bo przychodzi młody człowiek do redakcji i pierwszy raz siada przed kolumnami, żeby zrobić korektę, bo się rozchorował redaktor, który to robił normalnie. I nie ma kogo posadzić, a redakcja jest dziennikiem, więc nie szuka się daleko, tylko bierze się pierwszego lepszego gościa, który się nawinie. I to było też niezwykle prawdziwe. Sam się znalazłem w podobnej sytuacji, gdy pracowałem w dzienniku. Ale tak, jak mówiłem wcześniej, Papcio Chmiel przepracował tyle lat w redakcji, że wiedział, że cykliczność i niezwykła powtarzalność pracy redakcyjnej stwarza pewien rodzaj konieczności. I to, że gazeta nie może nie wyjść na czas. To stwarza pewne warunki ramowe, w których każdy nosi buławę w tornistrze, może przyjść do redakcji i z gońca zostać redaktorem naczelnym.

***MJ:* Czyli podobnie, jak w zastępie Tytusa, Romka i A’Tomka: jeden za wszystkich i wszyscy za jednego. Tutaj nie ma przypadku.**

BCh: Tak, tak, tak... Tak więc to stuknięcie, czyli scena z serią niefortunnych zdarzeń, w ramach których wszyscy kolejni pracownicy redakcji – bo to pewnie trzeba wyjaśnić – nadeptują na pozostawioną w korytarzu szczotkę i stukają się trzonkiem w głowę. To jest symboliczny ciąg wydarzeń, który prowadzi Tytusa do zawiadywania gazetą. I dla mnie jest to taką genialną przenośnią. I ja sformułowania „stuknięcie”, „wszyscy zostali stuknięci” używam na własny użytek.

***MJ:* A pamięta Pan swoje pierwsze spotkanie z „Tytusem”? Mówił Pan o dzieciństwie, ale czy to był „Świat Młodych”, czy też może osobne książeczki z przygodami?**

BCh: To był „Świat Młodych” i lądowanie uprowadzonego samolotu w Trapezfiku, jeśli dobrze pamiętam. To ten tom i ta plansza, ale tutaj mogę się mylić, bo to jest odcinek, który kupiłem ze „Światem Młodych”.

MJ: To oczywiście „Tytus dziennikarzem”, nr XVI.

BCh: Tak, tak, tak! Cały czas wracamy tu do tego samego! To moje fatum życiowe.

MJ: To tylko zazdrościć, że jako młody chłopak zainfekowany geniuszem Papcia Chmiela został Pan dziennikarzem...

BCh: Tak, to się po prostu musiało tak skończyć... Dlatego mówię, że to był komiks i księga, która zmieniła moje życie. Jakkolwiek się tak głupio na to patrzy... Wielkie książki literatury światowej powinny zmieniać nasze życie. Ale też w komizmie sytuacyjnym komiksu jest to wszystko zakłęte. To są na ogół drobne jakieś sprawy, drobne gesty. Szczególnie w „Tytusie” jakieś bardzo drobne wydarzenie powoduje całkowity zwrot akcji. To jest piękno tego świata i też jakaś pewna prawda życiowa, którą ten komiks pod spodem nam prezentuje. Ale nie chcę wpadać w jakiś monumentalny ton.

MJ: Bardzo dziękuję za rozmowę, Panie Redaktorze, za poświęcenie mi czasu i podzielenie się dużą ilością osobistych wspomnień, co buduje dodatkową narrację wokół kultowego, jak mówił Tytus – *nolens volens*, dzieła.

BCh: Dziękuję również – wszystkiego dobrego i „żeby nam się dzieci nie czepiały rakiet!”