

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Anny Wołosz-Sosnowskiej *From Page to Panel – Comic Book Adaptations of William Shakespeare's Plays*

W polskich badaniach nad kulturą popularną Antonina Kłoskowska wskazała w latach 60. XX wieku na trzy wyznaczniki fenomenu, który nazwała „kulturą masową”: jej homogenizację, zasadę wspólnego mianownika oraz semiotyczność. Homogenizacja polega na zatartiu rozróżnienia między kulturą elitarną a kulturą masową, rozpowszechnianą za sprawą środków masowego przekazu. Zasada wspólnego mianownika z kolei zakłada posługiwanie się uniwersalnym zestawem symboli, co sprzyja jej uniwersalizacji oraz standardyzacji. W końcu semiotyczność kultury masowej staje się jedynym punktem odniesienia jednostki, niezdolnej do krytycznego dystansu wobec rzeczywistości, zastępując krytyczny namysł zestawem gotowych znaczeń. W ten sposób polska socjolog zarysowała pole badawcze studiów kultury popularnej, szczególnie tej pozostającej w dialogu z kulturą wysoką lub elitarną. Jednocześnie w Stanach Zjednoczonych kontrkulturowi rysownicy komiksów undergroundowych próbowali zerwać z ograniczeniami cenzorskimi narzuconymi na wydawnictwa komiksowe w wyniku paniki moralnej lat 50. Ponadto sprzeciwiali się oni warunkom produkcji komiksu jako zespołowej pracy w większości anonimowych pracowników wydawnictwa (rysowników, kolorystów, wpisujących tekst w dymki itd.), proponując w zamian autorskie prace. W domenie literatury pięknej amerykańscy pisarze postmoderniści podważyli podział na literaturę wysoką i niską, biorąc na cel arcydzieła wysokiego modernizmu. Media masowe z kolei sięgały po sprawdzone tematy i wzorce narracyjne, adaptując klasykę literacką. Tym samym źródła zamazywania różnic między kulturą wysoką a kulturą popularną można poszukiwać w połowie XX wieku.

Praca doktorska mgr Anny Wołosz-Sosnowskiej *From Page to Panel – Comic Book Adaptations of William Shakespeare's Plays* podejmuje temat komiksowych adaptacji sztuk Williama Szekspira, opublikowanych w XXI wieku. Cel pracy wyznaczono na s. 5 „Po co badać adaptacje, a w szczególności komiksowe adaptacje sztuk Szekspira?”. Wskazano na kilka powodów: adaptacje stały się przedmiotem namysłu subdyscypliny humanistycznej badań nad

adaptacjami, twórczo reinterpretują one oryginał oraz są komiksowymi remediacjami Szekspira. Właściwe pytania badawcze pojawiają się na s. 8: „Jak adaptacje i przywłaszczenia dzieł Szekspira tworzą znaczenie?” oraz „Jaka jest rola czytelnika w dekodowaniu tychże adaptacji i przywłaszczeń?”. Do tych pytań powrócę pod koniec recenzji. Część interpretacyjną poprzedzono rozdziałami historycznymi i teoretycznymi, wprowadzającymi czytelnika w zagadnienia pokrewne głównemu tematowi pracy. W rozdziale pierwszym czytamy o historii komiksu jako medium oraz jego relacji do pokrewnych dziedzin sztuki (literatury, filmu i teatru). Przedstawione pozycje teoretyczne, oparte o rozważania z zakresu poetyki, językoznawstwa i mediów wizualnych, mają na celu uprawomocnienie komiksu jako pełnoprawnego tekstu artystycznego (w szerokim rozumieniu terminu „tekst” jako praktyki sensotwórczej) lub używając terminologii francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu nadanie mu kapitału symbolicznego, porównywalnego z docenionymi już wcześniej przejawami twórczości artystycznej. W przypadku komiksu takie uznanie nastąpiło w latach 80. po rozpoznaniu ambicji rysowników i scenarzystów przez popularnych i akademickich krytyków.

Następnie Autorka przedstawia historyczny rys adaptacji i przywłaszczeń sztuk Williama Szekspira, te dwa gatunki odróżnia stopień „wierności” oryginałowi. Wbrew intuicji językowej przywłaszczenie odnosi się do daleko idących przekształceń pierwotnego dzieła, służącego bardziej jako inspiracja lub źródło postaci i/lub narracji, niż jako tekst źródłowy. To rozróżnienie posłuży później Autorce do wyodrębnienia dwóch korpusów tekstów poddanych analizie (łącznie piętnaście dzieł). W kolejnym kroku zapoznajemy się z formalnymi aspektami multimodalnego tekstu komiksowego, przede wszystkim z tymi wizualnymi (tak makrosemiotycznymi, jak i mikrosemiotycznymi). Do makrosemiotycznych Autorka zalicza kompozycję strony, zaś do mikrosemiotycznych kompozycję paneli, wykorzystanie dymków i podpisów oraz przestrzeni między panelami. Oprócz nich zwraca uwagę na reprezentacje dźwięków/muzyki w przestrzeni panelu oraz wykorzystanie koloru w komiksie. Te rozważania podsumowuje obserwacjami o przeniesieniu języka sztuk Szekspira do adaptacji. Dla porządku dodam, że powyższe wprowadzenia i rozważania teoretyczne stanowią ponad połowę objętości pracy. Autorka jest zwolenniczką podejścia encyklopedycznego oraz drobiazgowego przywoływania i komentowania definicji znalezionych w literaturze. Stąd czytelnikiem modelowym tego opracowania jest przede wszystkim osoba niewtajemniczona w dyskurs komiksoznawczy lub ktoś, kto poszukuje syntetycznego opracowania głównych stanowisk teoretycznych. Czytelnik zainteresowany przede wszystkim szekspirologicznymi wątkami w komiksie musi uzbroić się w cierpliwość.

Decyzja Autorki, aby nie cytować plansz komiksowych, motywowana w tekście problemami z prawami autorskim, sprawia, że wyobraźnia czytelnika musi wypełnić luki w

dyskursie lub stanowi zachętę do czytania pracy jako hipertekstu (i poszukiwania reprezentacji komiksów w wyszukiwarce obrazów Google). W miarę możliwości zapoznałem się z dostępnymi materiałami graficznymi, aby wyrobić sobie lepszy pogląd na przedmiot ocenianej dysertacji.

Autorka zapożycza od Jana Baetensa rozróżnienie między (wysokiej jakości) czarno-białymi komiksami artystycznymi a popularnymi komiksami w kolorze. Masowe wydawnictwa komiksowe opierają się na pracy zespołowej, gdzie za końcowe nałożenie koloru odpowiada inny grafik niż rysownik. W istocie różnica między komiksem ambitnym a komiksem popularnym, sprowadzająca się do wykorzystania druku czarno-białego wobec druku kolorowego to pewne uproszczenie i rozpoznanie strategii marketingowej twórców ambitnych narracji komiksowych. Można podać wiele kontrprzykładów komiksów wykorzystujących wyżej wymienione estetyczne wyznaczniki klasyfikacyjne: wiele rysunków prasowych i prasowych pasków komiksowych powstało w czerni i bieli, zaś w autobiograficznych powieściach graficznych pojawia się paleta kolorów jak np. w dwóch książkach Alison Bechdel. Zgadzam się z Autorką, że kolor wykorzystywany jest w komiksie jako element znaczący, reprezentacja stanów psychicznych bohaterów.

Moje wątpliwości budzi fakt, że Autorka świadomie pomija „styl graficzny” komiksu (s. 169), skupiając się w zamian na „nowym systemie znaków stworzonym na potrzeby danej adaptacji”. Tymczasem opisywane komiksy mieszczą się w komiksowej „normie”, korzystając z repertuaru środków wizualnych i nieodzownych wyznaczników formalnych tego medium. Zawieszając krytyczny osąd estetyczny (jak typowo rozumiane jest zadanie krytyka, a w szczególności krytyka adaptacji), Autorka komentuje układ strony, sposób prowadzenia narracji oraz rolę czytelników w odcyfrowaniu semiotycznych i pozasemiotycznych aspektów komiksu. Tym niemniej wybór formalnych ram komiksu jest w istocie wyborem estetycznym, jednym z elementów tworzenia i komunikowania świata przedstawionego. Wobec deklaracji o niezajmowaniu się stylem graficznym nie przekonuje deklaracja o pominięciu komiksów posługujących się estetyką mangi (sprowadzającej się moim zdaniem do przestrzeni wewnątrz panelu i do charakterystycznego „przerysowania” postaci). Jeśli chodzi o terminologię przywoływaną w opisie, Autorka posługuje się terminem „wyboru estetycznego” („the aesthetic choices”) w kontekście, który wskazuje na ekspresję stylu danego artysty. Takie znaczenie przywołuje np. nazwanie adaptacji *Króla Leara* Garetha Hindsa „eksperymentalną, jeśli chodzi o przedstawienie postaci, ich otoczenia i fabuły”. Po zapoznaniu się z wybranymi fragmentami komiksu zgadzam się z Autorką, że zachowano fabułę, a eksperymenty formalne mają w istocie mimetyczny charakter, odzwierciedlając postępującą chorobę psychiczną głównego bohatera.

W rozdziale o komiksowych adaptacjach najwięcej miejsca poświęcono pracom Garetha Hindsa (autora czterech adaptacji). W porządku wyводу Autorka rozpoczyna od ogólnego przedstawienia poszczególnych adaptacji, aby przejść do porównawczej analizy układu strony, panelu i ramy narracyjnej, dymków i podpisów, przestrzeni między panelami, graficznych reprezentacji dźwięku, koloru, a w końcu reprezentacji tekstu sztuk Szekspira. Komentując strategię redukcji tekstu u Hindsa, Autorka dostrzega powszechność elipsy w tekstach adaptowanych, uzasadniając to względami praktycznymi oraz nieprzystępnością języka Szekspira. W korpusie adaptacji znajdują się też takie, które zachowują język odpowiedniej sztuki w całości, bez dokonywania żadnych skrótów. Inną modalnością adaptacji są parafrazy upraszczające oryginalny tekst. Podsumowanie rozdziału o adaptacjach to przypomnienie jego struktury bez wyraźnej konkluzji. W kolejnym rozdziale o przywłaszczeniach Autorka deklaruje, że wyraźne oddzielenie adaptacji od przywłaszczeń to oryginalny wkład tego opracowania. Struktura rozdziału jest analogiczna jak w poprzedzającej całości, wybrano te same kryteria analizy. O ile wnioski dotyczące elementów wizualnych obu form remediacji są zbliżone, to z oczywistych względów w warstwie tekstowej napotykać na największe zmiany, czytelnie wyróżnione w tekście pracy. W podsumowaniu Autorka wspomina o odwadze adaptatorów i „świętokradczej” postawie wobec uświęconych oryginałów. Jednocześnie przyznaje (bez podania dowodów), że daleko idące zmiany pozbawiają te przywłaszczenia funkcji dydaktycznej. Nie mam zastrzeżeń do przedstawionych analiz adaptacji i przywłaszczeń, które mieszczą się w paradygmatach teoretycznych wyłożonych wcześniej. Zachęcałbym jednak Autorkę do odważniejszego formułowania wniosków i szerszego spojrzenia na opisywaną w dysertacji twórczość kulturową.

Pozwolę sobie teraz na kilka dopowiedzeń. Na s. 213 Autorka opisuje wielokolorowy panel przedstawiający Ariela „and other fairies” w *Burzy*, co opatruje komentarzem o prawdopodobnym podobieństwie do tęczowej flagi ruchu LGBT+. Tymczasem angielskie słowo „fairy” w slangu oznacza osobę homoseksualną i do tego znaczenia najpewniej odnosi się przyjęta kolorystyka. Na s. 210 czytamy o adaptacjach *Makbeta*, że są „w monochromatycznej czerni i bieli”, co jest albo błędem rzeczowym (za słownikiem Merriam-Webster „monochromatic” to jednokolorowy) albo sądem estetycznym (w tym samym źródle znajdujemy znaczenie „bezbarny, bez wyrazu”). Podejmując się oceny roli koloru w adaptacjach Autorka podejmuje analizę estetyczną (własnych) wrażeń lekturowych, rezygnując z bardziej rygorystycznego podejścia semiotyków reklamy czy innych mediów wizualnych. W pracy pojawia się zresztą zastrzeżenie o wstępnym charakterze przedstawionych wniosków oraz przeświadczenie, że rozróżnienie Baetensa łączące kolor z niską jakością (estetyczną) komiksu nie znajduje praktycznego potwierdzenia. Pod względem edytorskim w pracy znajdujemy pewne niedociągnięcia, dość częste są literówki, w tym tytułach omawianych

dział. Na s. 27 (p. 33) pojawia się informacja, że powieść graficzną Arta Spiegelmana *Maus* opublikowano w formie książkowej dopiero w roku 1991. Nie wiem, skąd wziął się ten pogląd, skoro pierwszy tom ukazał się drukiem w 1986 roku (i zainteresował krytyków i czytelników prawie natychmiast), zaś pięć lat później Spiegelman opublikował wyczekiwany tom drugi.

Wobec sugestii w tekście, że częstym zabiegiem adaptacyjnym jest elipsa, chciałbym postawić pytanie o status sztuk autora *Ryszarda III*. Jeżeli traktować je jako przejaw ponadczasowego geniuszu, to jakie elementy oryginalnych dzieł należy zachować w adaptacji? Niektóre z interpretowanych przywłaszczeń np. *Romeo i Julia* Rona Wimberly'ego *Prince of Cats* uwspółcześniają akcję, przenosząc ją do szeroko rozumianej współczesności. Jaki jest status sztuk Szekspira w kulturze i jaką rolę w podtrzymywaniu/ustanawianiu tegoż statusu pełnią adaptacje?

W zakończeniu czytamy, że w pracy połączono trzy tematy i obszary badań: sztuki Szekspira, teorię adaptacji i studia nad komiksem. Ten pierwszy obszar występuje w tekście jedynie służebnie, na potrzeby opisu adaptacji, nie znajdujemy tu interpretacji samych tekstów dramatycznych. Teorię adaptacji wyłożono w odpowiednim stopniu i znajduje ona zastosowanie w praktycznej części pracy. Najwięcej uwagi poświęcono ostatniemu zagadnieniu: komiksowi jako medium, które dopiero niedawno stało się obiektem zainteresowania badaczy akademickich. Autorka deklaruje, że praca „postawiła kilka pytań badawczych i ustanowiła kilka celów badania”. Najistotniejszym z nich jest porównanie zmian wprowadzonych w adaptacjach i przywłaszczeniach sztuk Szekspira w celu przekształcenia tekstu dramatycznego w medium wizualno-językowe. Z tego zadania Autorka wyszła obronną ręką, wskazując na rozmaite poziomy adaptacji na przestrzeni planszy komiksowej, na poziomie makro- i mikrosemiotycznym. Drugie zadanie dotyczy kompetencji czytelniczych odbiorców adaptacji, w tym wymiarze odczuwam pewien niedosyt, gdyż wywód opiera się przede wszystkim na intuicjach Autorki opartych na własnym doświadczeniu lektury komiksowych adaptacji. Co istotne w zakończeniu pojawia się uwaga podważająca, na pierwszy rzut oka, zasadność przeprowadzania analiz semiotycznych: czy znajomość oryginału jest konieczna, aby czerpać przyjemność z lektury adaptacji. Jak mierniam, dla wielu czytelników to adaptacja jest pierwszym kontaktem z daną sztuką Szekspira (w szczególności uproszczone wersje przygotowane dla najmłodszych czytelników czy daleko idące przywłaszczenia). Stąd za analizami semiotycznymi medium powinno pójść szersze zadanie wpisania tych praktyk w obraz kultury późnej nowoczesności, na wzór użytku, jaki pionier tego typu semiotyki – Roland Barthes, zrobił z analizami wizualności w przełomowej książce *Mitologie*. Tym samym proponowałbym wyjść poza wąski, strukturalistyczny cel analizy zadeklarowany w tytule („od strony do panelu”).

Moim zdaniem praca stanowi rzetelne opracowanie literatury teoretycznej, dowodzi sprawności interpretacyjnej Autorki oraz przybliżyła korpus adaptacji komiksowych (nie)obecnych

dotyczyzas w piśmiennictwie. W pracy występują pewne usterki redakcyjne i błędy, jednakże nie przekreślają one jej wartości jako opracowania naukowego.

Biorąc pod uwagę powyższe uwagi dotyczące dysertacji przedstawionej do recenzji, uważam, że spełnia wymogi zawarte w Ustawie z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki i niniejszym wnoszę o dopuszczenie jej do dalszych etapów procedury ubiegania się o stopień naukowy doktora.

Tomasz Szpak