



PAULINA ABRISZEWSKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

„DZIECIĘCY WEKTOR” W KOMIKSACH GUY DELISLE’A

Twórczość kanadyjskiego rysownika, Guy Delisle’a, obejmuje bardzo różne formy i tematy komiksowej wypowiedzi. W niniejszym tekście chciałabym skupić się na tych jego komiksach, w których istotną rolę odgrywają dziecięcy bohaterowie. Można je podzielić na trzy grupy. Pierwsza to kroniki komiksowe, w których dzieci pojawiają się jako jedne z postaci świata przedstawionego. Tutaj należy wymienić dwa tytuły: *Kroniki birmańskie* (Delisle 2007/2008)¹ oraz *Kroniki jerozolimskie* (Delisle 2011/2014). Druga grupa to seria kieszonkowych (i tu sparafrazuję tytuł Delisle’a) „poradników złego ojca”: *A Users’s Guide to Neglectful Parenting* (Delisle 2013) oraz *The Owners’s Manual to Terrible Parenting* (Delisle 2015). Tomiki te zawierają anegdoty na temat rodzicielskiego wysiłku. Ich bohaterami są dzieci, ale pierwszoplanowym obiektem autoironicznego spojrzenia narratora jest jego komiksowe *porte-parole* w roli ojca. Wreszcie całkiem odrębny charakter ma album *Louis na plaży* (Delisle 2008/2009), komiks różniący się od poprzednich tym, że dziecięcy bohater pełni w nim funkcję pierwszoplanową i z jego perspektywy opowiadana jest historia.

We wszystkich wymienionych komiksach dziecięcy bohaterowie pełnią istotną rolę w planie opowieści, konstrukcji wydarzeń, ale także w dziedzinie kształtowania komiksowej poetyki. Celem poniższej analizy jest odpowiedź na kilka pytań – między innymi, w jaki sposób dziecko jest przedstawiane w twórczości Delisle’a, w kontekście jakich konwencji, ale również jakie funkcje pełni dziecięcy bohater i jak jego obecność decyduje o kształcie komiksowej formy.

Ojciec – portret autoironiczny

Trzy tomy *Le Guide du Mauvais Père*² – to komiksy o dzieciach, aczkolwiek ostatnia pozycja niekoniecznie dla dzieci i momentami pozornie o dzieciach. W wersji anglojęzycznej pierwszy tom nosi tytuł *A Users’s Guide to Neglectful Parenting* (Delisle 2013). To bardziej komiksowy notatnik – niedbała kreska, koncentracja na bardzo schematycznych³ postaciach, niemalże całkowity brak tła w poszczególnych kadrach, są komiksowymi odpowiednikami krótkich notatek, co koresponduje z poetyką przewodnika przeplatającej się z poetyką anegdoty i filmowego gagu. Dzieci widziane są z perspektywy dorosłego – również wizualnie. Już w pierwszej anegdotce o myszce przynoszącej pieniądze w zamian za mleczny ząb (Delisle 2013: 3-23) Louis w niektórych kadrach to tylko fragment głowy widzianej od nosa w górę. Lub też (sytuacja znana i irytująca wszystkich rodziców) postaci dziecka nie ma w kadrze, ale

¹ W przypadku gdy podane są dwie daty, pierwsza oznacza datę pierwodruku, druga – datę wydania, z którego korzystam. Datę pierwodruku podaję tylko w pierwszym przywołaniu danej pozycji. Jeśli podana jest jedna data, oznacza to, że korzystam z pierwszego wydania.

² Wspólny tytuł mają tomiki tylko w wersji francuskojęzycznej – przywołuję jej tytuł dla podkreślenia faktu, iż jest to seria. W symultanicznie wydawanej (przez to samo wydawnictwo) wersji anglojęzycznej, z której korzystam, każdy z tomów nosi inny tytuł.

³ Paweł Gąsowski za Mieczysławem Wallisem używa określenia „schemat” (Gąsowski 2016: 82-83), przeciwstawiając go „pleromatowi”. Kryterium klasyfikacji jest stopień podobieństwa do obiektu: niski w przypadku schematu, będącego w największym stopniu uproszczoną reprezentacją, wysoki w przypadku pleromatu cechującego się najwyższym stopniem uszczegółowienia (Gąsowski 2016: 81). Wizualna forma komiksów ma oczywiście najczęściej charakter hybrydyczny. W przypadku Delisle’a charakterystyczny jest wysoki stopień schematyzacji.

znajduje się w nim dymek zawierający okrzyki pociechy będącej poza zasięgiem wzroku, często dość daleko, ale pragnącej się skomunikować bez konieczności ruszania się z miejsca. Centralny wizualnie jest jednak najczęściej ojciec. Powtarzająca się sytuacja to kadry, na których całe postacie dzieci, lub tylko czubki ich głów, zwrócone są tyłem do czytelnika. Można powiedzieć, że czytelnik – niczym widz siedzący w drugim rzędzie – zza dzieci, wraz z nimi, patrzy na ich tatę ekshibicjonistycznie nieomalże pokazującego swoje rodzicielskie kłęski. To rodzic, który kłamie, oszukuje, nie dotrzymuje słowa, zapomina o złożonych obietnicach, straszy swoje dzieci.

Jednak słowo „ekshibicjonizm” nie jest tu na miejscu, nie pozwala na to autorski wybór konwencji. Tomik to zbiór humorystycznych historyjek, jego „autobiograficzność” została więc przepuszczona przez filtr ironii, ale też – można zaryzykować taką tezę – przyzwyczajęń narracyjnych. Narracyjne klisze są skutkiem, z jednej strony, z zanurzenia w świecie dzieci, oglądania wraz z nimi kreskówek; z drugiej zaś, wynikają z tego, że Delisle był animatorem, pracował nad kreskówkami, serialami rysunkowymi. Zatem kiedy w *Kronikach jerozolimskich* mały Louis chwali się, że widział w przedszkolu *Toma i Jerry'ego*, a ojciec (któremu wyjątkowo na moment udaje się skupić na dziecku) odpowiada: „Tak, *Tom i Jerry*, świetnie zaanimowane, zwłaszcza te z początku lat 50. Złoty wiek klasycznej animacji”⁴ (Delisle 2014: 28), to nie jest to bynajmniej nic nieznacząca uwaga. Historia z piłą spalinową (Delisle 2013: 84-97), w której tata doprowadza Louisa do hysterii, udając, że odciął sobie rękę piłą spalinową – i mnóstwo innych epizodów, wydają się być przeklejone z gagów wspomnianej animacji. Jeszcze lepszym tego przykładem jest historyjka *La dent* (Delisle 2018), opowiadająca o wyrywaniu mleczaka za pomocą nitki i drzwi. To znów pomysł z animowanego serialu dla dzieci. Z tą różnicą, że brak powagi stoi po stronie dorosłego a nie dziecka. Pomysłodawcą użycia sznurka jest tata, który świetnie się przy tym bawi. Konwencja ślapstickowa towarzyszy komiksowi od dawna (Szyłak 2009: 78), ale w przypadku Delisle'a zabawa konwencją polega na sugerowaniu czytelnikowi autobiograficzności połączonej z ironią będącą skutkiem tego, że to dorosły przejmuje funkcję błazna beztrąsko straszącego dzieci, zapominającego czasem o ich obecności. Dzieciaki z kolei jawią się na tym tle jako nad wyraz rozsądne, spokojne, czasem wręcz podejrzliwe wobec frenetycznej, wtórnej dziecięcości ojca. Tak wybrana konwencja sprawia, że trudno, żeby komiksowy Delisle spełniał kryteria archetypicznego ojca – wręcz przeciwnie – staje się komiksowym tricksterem. Wybór ten skutkuje pewną formą karnawałowej wolności – pozwala ominąć kulturowe tabu i zaprezentować w krzywym zwierciadle kulisy rodzicielstwa.

W tym miejscu należy uściślić następującą kwestię: patrząc z perspektywy struktury komiksów, możemy mówić o więcej niż jednym Delisle'u. Pierwszy to bohater komiksu, drugi – jego narrator. Nie należy tu jednak mylić narratora-bohatera z meta-narratorem. Pierwszy to bohater, który oprócz dialogów, wyraża się poprzez słowną narrację prowadzoną w pierwszej osobie (tak jest w *kronikach*). Drugi to meta-struktura obecna w decyzjach kompozycyjnych, stylistycznych, treściowych etc. Nie będziemy już wracać do dyskusji strukturalistów i, upraszczając, przyjmiemy, że tak widziany narrator bliski jest autorowi⁵. Staje się on też odpowiednikiem filmowego reżysera – prowadzi spojrzenie czytelnika, decyduje o kształcie całości, dokonując

⁴ Tłumaczenie własne. Chciałabym również w tym miejscu wyrazić wdzięczność mojemu mężowi, Krzysztofowi Abriszewskiemu, który pracowicie sprowadza dla mnie komiksy z całego świata.

⁵ W takim znaczeniu będę w dalszej części tekstu używać określenia „Delisle-autor”; „Delisle-bohater” oznaczać będzie postać bohatera ze świata przedstawionego komiksu, „Delisle-narrator” zaś – autora komentarzy narracyjnych w *Kronikach* ... (w pozostałych komiksach jest nieobecny).

niewidzialnej dla nas selekcji i wyborów: o czym rysować, co pominąć, jak to narysować etc. W efekcie również czytelnik powinien o nakładaniu się tych dwóch poziomów pamiętać. Z kontrastu między tymi funkcjami wynika ironia: przecież o tym, jak widzimy bohatera-Delisle'a, decyduje meta-narrator. Przykładem tego jest historyjka *The Pool* (Delisle 2013: 112-127). Mała Alice przebrana, już w czepku i okularach pływackich, marudzi – nie przepada za lekcjami basenu, ale jej humor poprawia się, gdy ojciec obiecuje, że będzie przyglądał jej się przez cały czas z łoża dla widzów. Delisle-bohater natychmiast łamie daną obietnicę i udaje się na kawę do pobliskiej kawiarni, żeby zjawić się w łożu dla widzów w ostatniej chwili, szaleńczo machać córcie i uszczęśliwić ją swoją obecnością. Równoległe kolejne kadry pokazują początek i ciąg dalszy przeżyć Alice. Delisle-bohater siedzący w kawiarni tych zmagani nie widział, ale prezentuje je nam Delisle – autor, pokazując, że dla małej Alice „kampania basenowa” to nie lada wyzwanie. Właśnie na napięciu pomiędzy tymi dwiema strukturami rozegrana jest komiksowa autoironia nie uchylająca bynajmniej ojcowskiej empatii i uważności⁶.

Spojrzenie autotematyczne, gra formą

Dzieci stają się też bodźcem dla innych formalnych komiksowych subtelności. I tak na przykład dzięki rysunkowi małej Alice w *The Pretty Picture* (Delisle 2013: 140-151) wkrada się wyrafinowany autotematyzm wyrastający na polu korespondencji⁷ słowa i obrazu. Delisle posługuje się nim stosunkowo rzadko, ale jeśli już, to, oczywiście, z humorem. Np. w *Kronikach birmańskich* znajdujemy historię o chińskim tuszu, którego Delisle niestety nie spakował, kupuje więc zamiennik, o którym wie, że się nie sprawdzi – kolejny kadr jest „narysowany” kupionym tuszem do wiecznych piór. Widzimy Delisle'a pracowicie rysującego (Delisle 2008: 59) – oprócz liternictwa i ramki kadru wszystkie linie rozmazują się w charakterystyczne atramentowe zacieki. Zatem widzimy kadr, który właśnie rysowany jest przez Delisle'a, na którego patrzymy... Mówiąc krótko – komiksowy postmodernizm. Jednak we wspomnianej przeze mnie anegdotce *The Pretty Picture* autotematyzm ma wymiar bardziej dyskursywny⁸ i, co z perspektywy mojego wywodu najważniejsze, potrzebuje „pretekstu” w postaci dziecięcego bohatera. Narracyjne otwarcie to rysunek małej Alice przyniesiony tacie pochylonemu nad rysownicą (obowiązkowo z komiksowo konwencjonalnym wytkniętym i przygryzionym w twórczym wysiłku językiem). Pierwsza reakcja to automatyczny, oczywisty zachwyt rodzica: „Jest śliczny!”, „jesteś prawdziwą artystką”, „Kto wie, może kiedyś zostaniesz rysowniczką, tak jak twój tata”⁹ (Delisle 2013: 140-143). No i tu zaczyna się problem – Delisle-bohater przełącza się z trybu „tata” na tryb „rysownik” i jego druga, krytyczna reakcja rozrasta się na kilkanaście plansz-kadrów. Zaczyna się od „miękkich” porad fachowca: „Wiesz, jeśli

⁶ Inną komiksową anegdotą rozegraną na podobnym napięciu: Delisle-bohater / Delisle-autor, jest *Nauka [Science]* z tomu *The Owner's Manual to Terrible Parenting* (Delisle 2015: 154-163). Louis pyta się w niej ojca o to, czy prawdą jest, jakoby księżyc zbliżał się ciągle do ziemi. Tata-trickster skwapliwie przytakuje i opowiada, co się wtedy stanie – na przykład, że ludzie będą mogli przywiązać linę do księżycy, będą musieli się schylać etc. Zirytowany Louis wyklada ojcu teorię grawitacji, całkowicie go ośmieszając oraz dodając, że powinien to zanotować i narysować. Zirytowany Delisle-bohater krzyczy na syna, wysyła go do łóżka, po czym dyskretnie sięga po notatnik.

⁷ Terminu tego używa Paweł Gąsowski (Gąsowski 2016: 199).

⁸ Oczywiście jedynie w znaczeniu wykorzystania w większym stopniu działania słowa. Komiks jako twór intersemiotyczny ma dyskursywny charakter – obraz jest tym, co opowiada, bierze na siebie ciężar narracji, czasem w większym stopniu niż słowo, a nawet, może się bez słowa obejść.

⁹ Tłumaczenia własne.

chcesz tworzyć komiksy, musisz naprawdę nad tym popracować. To nie jest takie łatwe, jak by się mogło wydawać” (Delisle 2013: 144). W końcu nadchodzi bezlitosna krytyka i ciąg uwag: używaj lepszych materiałów, pracuj nad kompozycją i szkicowaniem, perspektywą etc.; wreszcie: „Powień wprost, za coś takiego z Eisnerem¹⁰ do domu nie wrócisz” (Delisle 2013: 147). Zabawne jest to o tyle, że historia rozpisana jest tu właściwie na powtarzające się ujęcia – zmienia się tylko mina i gestykulacja bohatera. Alice stoi tyłem do widza, na każdym z kadrów narysowana jest identycznie. Ten graficzny trop stylistyczny, powtórzenie, pełni tu dość ważną funkcję: dziecko zostaje odsunięte w konwersacyjny niebyt, staje się tłem, ponieważ taka kompozycja sugeruje monolog. Poza tym, przekaz graficzny jest (jak zresztą w całym tomiku) maksymalnie uproszczony, co wchodzi w interesujący dialog z wypowiedzianymi kwestiami. Ogólnoświatowa irytacja Delisle’a-bohatera dotyczy wszystkich pseudo-rysowników, „pretensjonalnych dupków”, którzy nie umieją rysować, ale nazywają to stylem – „Nie każdy jest Artem Spiegelmanem” (Delisle 2013: 149), konkluduje mentorsko Delisle-bohater¹¹. A teraz spójrzmy na historyjkę pod kątem graficznym – jest ona prowokacją, zdecydowanie nie sprawia wrażenia jakby była efektem dużego nakładu pracy i umiejętności. Celowe zubożenie i uschematycznienie kreski zbliżają, w poczuciu odbiorcy, rysunek Delisle’a do rysunku dziecka. Niemniej styl jest wyjątkowo wyrazisty. Zatem Delisle-autor mistrzowsko skonstrastował tu splecione ze sobą dwa przekazy – słowny (skierowany do dziecka, wyrażający krytykę dziecięcego rysunku) i graficzny (schematyczny i przypominający dziecięcy rysunek), ponownie tworząc autoironiczny obraz swojego rysunkowego *porte-parole*.

Również w *Kronikach birmańskich* znajdziemy autotematyczny gag, którego pretekstem jest obecność dziecka (Delisle 2008: 21). Louis ściągający na siebie zainteresowanie Birmańczyków (w szczególności Birmanek) zostaje opisany przez ojca tak, jak każde dziecko przez rodzica: jest wyjątkowo słodki – już w tej typowej postawie rodzicielskiej widoczna jest autoironia. A teraz popatrzmy na zilustrowanie (dosłowne) tego sądu. Louis (jak wszystkie postaci Delisle’a, łącznie z nim samym) to schematyczna, zdeformowana postać małego człowieka. To nie jest brzydkie dziecko, ale dziecko „brzydtko” narysowane. Komiks, który nie ma charakteru referencyjnego, opiera się na mechanizmach konwencji, zwłaszcza taki, którego warstwa wizualna ma tak bardzo schematyczny charakter. Delisle-autor świadomie korzysta z tego efektu, na skutek czego autoironia staje się autotematycznym komentarzem owocującym jego dystansem zarówno do swego rodzicielstwa i postawy z nim związanej, jak i do medium, jakim jest komiks.

Ostatni przykład tego, w jaki sposób obecność dziecięcego bohatera decyduje o doborze komiksowych instrumentów wyrazu, to historyjka *Na rogu ulicy z Kronik jerozolimskich* (Delisle 2012: 26-28). Delisle subtelnie graficznie i narracyjnie przedstawia w niej opis sytuacji znanej każdemu rodzicowi – jak radzić sobie z niekończącym się, beładnym potokiem dziecięcych pytań i opowieści. Delisle-autor daje komiksowy popis wielozadaniowości bombardowanego rodzica. Jego rysunkowy

¹⁰ Chodzi oczywiście o „Oskara komiksu” czyli Nagrodę Eisnera (*The Will Eisner Comic Industry Award*).

¹¹ „[...] Gary Groth porównał Spiegelmana z Robertem Crumbem, nazywając tego drugiego <<przełomowym rysownikiem>>, a tego pierwszego kimś, kto stworzył „przełomowe dzieło”, co można rozumieć w ten sposób, że Spiegelmanowi brak może naturalnego talentu rysowniczego, jaki ma Crumb, ale za to, ogólnie rzecz biorąc, stworzył pewien bardziej znaczący utwór, na którym opiera całą swoją reputację” (Beaty 2013: 129).

odpowiednik zawiaduje rozhasaną Alice, pcha wózek z Louistem, obserwuje otoczenie i jako bohater-narrator je komentuje (Delisle 2014: 27-28). Graficzno-słownym tłem są dymki Louisa. Litery w nich są większe, sprawiają wrażenie bardziej nieporadnych i krzykliwych. Wizualizuje to nieskładne czasem wypowiedzi małego dziecka, poza tym Delisle wykorzystał zabieg montażu, w którym „słowo eksponuje swoją wizualność, staje się integralną częścią obrazu” (Gašowski 2016: 195). Dymki nie zawierają zamkniętych wypowiedzi, są raczej graficznymi ścinkami, pourywanymi fragmentami wypowiedzi, wchodzącymi na przykład w kadr przedstawiający krajobraz. W efekcie stają się dość natrętnym elementem współorganizujących przestrzeń obrazu i słowa, wizualnym odpowiednikiem nieuważnego słuchania niekończącego się monologu dziecka

Przestrzeń i czas

Felietonowości, ironii i konwencji humorystycznej sprzyja niewątpliwie obecność dziecięcych bohaterów. Powtórzę raz jeszcze – w *Kronikach birmańskich* i *Kronikach jerozolimskich* świat dziecka nie jest pierwszoplanowy, dzieci najczęściej są prezentowane jako tło – zarówno na planie obrazu, jak i słownej narracji. Czasem to zaledwie oddalone postacie, bawiące się w upragnionej odległości (nie słychać wrzasków, nie widać pomniejszych konfliktów, więc nie trzeba ich rozwiązywać), innym razem ich obecność to jedynie dymek z pytaniem w kadrze. Bywa, że z kłopotliwym pytaniem. Jednak dzieci kształtują przestrzeń i czas opowieści. Przyjrzyjmy się temu bliżej.

Niepierwszoplanowa obecność dzieci organizuje przedstawianą przestrzeń Jerozolimy (czy też wcześniej – Birmy). I tak na przykład Delisle’a fascynuje mur separacji, wykonuje mnóstwo jego szkiców – z różnych miejsc, perspektyw, rysuje też świątynie i uliczki, ale obok tego – szkicuje place zabaw. Potrójna, olbrzymia zjeżdżalnia dla dzieci w kształcie psychodelicznej krowy, plac zabaw w zachodniej Jerozolimie, plaża, zoo, ulica, na której można pokopać wspólnie piłkę, czy wreszcie plac zabaw ekstremalny – śmietnik. Te przestrzenie są równoprawnymi bohaterkami obok „oficjalnej” Jerozolimy. A przecież jeśli wykroczymy poza materię komiksu, to na oficjalnej stronie Delisle’a znajdziemy rysunkowe notatniki z podróży (Delisle 2018). To tylko wyjątki, cytaty: szkice ulic, budynków, pejzaży. Niemniej – żadnych psychodelicznych krówek. Istotne są zatem decyzje autora – co włączyć, a co wykluczyć, tworząc całość, jaką jest komiks. W efekcie obie kroniki przedstawiają osobistą, subiektywnie postrzeganą przestrzeń, kształtowaną przez doświadczenie rodzicielstwa.

Również czas prezentowany w komiksie bywa zdominowany przez obecność/nieobecność dzieci. Przypomnijmy, że czas w komiksie wyrażany jest za pomocą operacji przestrzennych, wizualnych – jak stwierdza Scott McCloud: „kształt kadru może wpływać na to, jak odbieramy upływ czasu” (McCloud 2015: 101), a także – dodajmy – poprzez rozmieszczenie, zagęszczenie (lub wręcz przeciwnie) kadrów na planszy. Znakomicie pokazuje to plansza z *Kronik jerozolimskich*¹², na której rozpisana jest organizacja dnia i tygodnia autora oraz jego rodziny (Delisle 2014: 51). Mamy tutaj coś na kształt planszy w planszy. Oprócz obrazowego kalendarza umieszczonego

¹² Zresztą sam Delisle w wywiadzie dla polskiego radia wspomina o swojej fascynacji sposobami wyrażania upływu czasu na przykładzie japońskiego komiksu, *Akiry* Katsuhiro Ōtomo, w którym zwraca uwagę na mechanizm „rozciągnięcia” czasu – dwie strony rysunków to jednocześnie zaledwie pół sekundy w czasie bohaterów (Delisle 2017).

w centrum, wizualnie prezentującego kłopotliwość gospodarowania czasem w mieście, w którym dni wolne dla poszczególnych religii przypadają inaczej, mamy również krótkie (graficznie zminiaturyzowane) sprawozdanie z logistyki odprowadzania dzieci do przedszkoli w formie mikro-kadrów tworzących mikro-planszę w obrębie całej planszy. Oczywiście dalej mamy w tym wypadku do czynienia z sekwencyjnością, ale takie rozmieszczenie i zagęszczenie kadrów tworzy wrażenie równoczesności, tak jakby struktura planszy chciała nakłonić czytelnika do niemożliwego przecież odbioru wszystkiego naraz, w jednym momencie. Ten prosty zabieg staje się wizualnym wzmocnieniem następującego przekazu: rodzic jest w nieustannym niedoczasie, pośpiechu. Kontrastuje to z planszami, na których Delisle ma swój „czas wolny”, na przykład kiedy szkicuje w terenie. Plany poszczególnych kadrów są wtedy bardziej panoramiczne – ta rozciągnięta w pojedynczych kadrach przestrzeń staje się odpowiednikiem wolnego czasu, zaś poprzednia opisana plansza staje się komiksowym opisem szybkiego upływu czasu: zdefragmentowanego do tego stopnia, że znikającego, upływającego w błyskawicznym tempie.

Mały Louis stanowi centrum początku *Kronik birmańskich*. Pierwsze dni pobytu w Birmie to obserwowanie świata z perspektywy zagrożeń dla malucha. Przebywanie w prowizorycznym lokum, nieprzystosowanym dla dzieci staje się pierwszym, klaustrofobicznym i paraliżującym doświadczeniem w nowym miejscu. Kadr z drobiazgowo wyrysowanym gniazdkiem elektrycznym niewątpliwie nie byłby częścią komiksu o wyprawie dwojga dorosłych (Delisle 2008: 7). Gniazdko staje się bohaterem jednego z kadrów tylko dlatego, że dziurki w nim są tak duże, że paluszki dziecka swobodnie się w nich zmieszczą. Aklimatyzacja kończy się szczęśliwie – ten etap zamyka trójdzielny kadr przedstawiający serię sielankowych szkiców ojca i syna wspólnie sjeżdżających (Delisle 2008: 8). Delisle znakomicie operuje kontrastem, bo kadr ten jest odwrótnym odbiciem kadru z poprzedniej strony przedstawiającego panikę bohatera wyobrażającego sobie wszystkie straszne rzeczy, które mogą przytrafić się dziecku (Delisle 2008: 7-8). Na marginesie dodam, że *Kroniki birmańskie* różnią się od *Kronik jerozolimskich* przemieszczeniem punktu ciężkości opowieści. Poznawanie obcego kraju we wcześniejszych kronikach jest równoległe z odkrywaniem trudów i zaskakujących nowości związanych z doświadczeniem „tacierzyństwa”. Dwie narracje – poznawanie egzotycznego kraju i poznawanie własnego dziecka zmieniającego się z dnia na dzień są prowadzone równoległe, przeplatając się. W późniejszych kronikach oswojone doświadczenie rodzicielstwa ustępuje na plan dalszy.

Spotkania z innością

W *Kronikach birmańskich* mały Louis mówiący jedynie „ada!” staje się pełnoprawnym obiektem opisów, uczestnikiem wydarzeń. Kluczowe jest jednak oczywiście wyjście z domu, zanurzenie w obcą kulturę. Historia *Wózek* wprowadza czytelnika w świat Birmańczyków. „Tym, co sobie chwałę w spacerach z wózkiem, jest pozostawanie niewidocznym” (Delisle 2008: 21), stwierdza Delisle-bohater i faktycznie – Louis obdarzany jest uśmiechami, uściskami, buziakami. Tata pozostaje transparentny. Zachodnie dziecko jest egzotyczne, ale jako dziecko właśnie usprawiedliwia zainteresowanie. Błyskawicznie cała dzielnica zna Louisa, ale Delisle-bohater pozostaje niewidzialnym „pchaczem” wózka. Co więcej, zdarza się, że bez synka jest nawet z premedytacją ignorowany. Tak dzieje się w przypadku sąsiada, starszego pana, który zawsze usiłuje nauczyć Louisa mówić „mingalaba” („dzień dobry”), ale samotnemu bohaterowi (czyli pozbawionego towarzystwa Louisa) nie odpowiada na pozdrowienie (Delisle 2008: 30). Tomasz Pstrągowski miał tu w jakiejś

mierze rację – kanadyjski rysownik staje się momentami etnografem-amatorem (Pstrągowski 2015: 28), a nierzadko umożliwia mu to obecność synka. Można by to ująć w następujący sposób – Delisle za wózkem z Louisem zajmuje interesującą pozycję obserwatora. Zostaje dopuszczony w jakiejś mierze do współuczestnictwa w życiu Birmańczyków, ale to Louis bierze na siebie ciężar czynnej partycypacji, Delisle może obserwować jedynie biernie. Z drugiej strony, drzwi otwierające się przed Louisem otwierają się również przed jego tatą, który w efekcie „zalicza” doświadczenia bynajmniej nieturystyczne, na przykład rozmawiając w całkowicie nieznanym sobie domu (w którym znalazł się, bo uroczę dziewczęta porwały Louisa i zostawiły go samego) z leciwą sparaliżowaną Birmanką mówiącą płynnie po angielsku. W efekcie słyszy jej historię, wspomnienie o Birmie, Rangunie sprzed lat, z czasów *belle époque* (Delisle 2008: 96).

Zresztą Delisle-bohater uczestniczy w życiu różnych grup społecznych. Przedstawia to historia pt. *Baby group* (Delisle 2008: 90-92). Tytułowa fraza odnosi się do cotygodniowych spotkań rodziców z dziećmi. Nie jest to jednak określenie precyzyjne – nie chodzi o jakichkolwiek rodziców, lecz cudzoziemców przebywających w Birmie głównie z racji wykonywanego zawodu (dyplomaci, pracownicy międzynarodowych korporacji lub organizacji humanitarnych etc.). Poza tym nie chodzi tak naprawdę o rodziców, lecz o matki, które zrobiły przerwę w swoich karierach, aby wychowywać dziecko/dzieci. Ostatecznie to spotkanie matek z dziećmi i nianiami. Birmańskie nianie zajmują się maluchami w czasie, gdy ich matki oddają się pogaduszkom wspomagany licznymi drinkami. Delisle w efekcie wpisany zostaje w skomplikowaną grę społecznej ekskluzji i inkluzji, co z subtelnym humorem opisuje. Po pierwsze, jest obcy w grupie płciowo jednolitej jako jedyny dorosły mężczyzna – tata. Louis nie ma niani, więc jego ojciec jako jedyny z rodziców sam zajmuje się dzieckiem, które żąda jego obecności, wciągając go w towarzystwo niań oraz dzieci. Delisle w tym gronie w sposób oczywisty pozostaje obcy, nie jest w stanie porozumieć się z Birmankami. Z kolei kiedy udaje mu się włączyć do rozmów mam, nadal pozostaje poza grupą – luksusowy dom i auta podkreślają stratyfikację majątkową. Delisle znajduje się na dole tej drabiny. Wreszcie, staje się w oczach kobiet „mamą w spodniach”, nie może być w tak jednolicie ustrukturyzowanej płciowo, społecznie, zawodowo i majątkowo grupie traktowany poważnie. W momencie kiedy nadmienia, jak zarabia na życie, mamy reagują na „niepoważny zawód” frazą „miło mieć zajęcie” (Delisle 2008: 91). Ale *baby group* to władza – „bycie tatą zmienia życie”, stwierdza Delisle, z satysfakcją, wchodząc do upragnionego klubu australijskiego, do którego wejście zapewniła jedna ze znajomych mam. Jednak poczucie rozdarcia pozostaje – prawie sto stron później przedstawiając kolejne *baby group* Delisle-bohater rozglądając się po zbyt kownych wnętrzach i oglądając luksusowe przedmioty, stwierdza: „Rozdźwięk z otaczającym nas światem jest tak duży, że chwilami przyprawia o zawrót głowy” (Delisle 2008: 170).

Powróćmy raz jeszcze do *Kronik jerozolimskich*. Kolejna podróż rodziny Delisle’a również zaczyna się w samolocie. Rosjanin z wytatuowanym na rękę numerem obozowym, bawiący się z marudzącą Alice w samolocie (Delisle 2014: 6-7) to jedno z tych spotkań, które umożliwia tylko dziecko. Nie zna ani angielskiego, ani francuskiego, ale bezsłowne porozumienie z dzieckiem tworzy unikalny moment przekroczenia komunikacyjnych barier, kulturowych granic. Delisle koncentruje swoje spojrzenie na takich właśnie impresjach, które staną się potem tematem jego kolejnej „komiksowej pocztówki”. Wejście w obcy kulturowo świat, w jego nieprzezroczystość, również odbywa się przez pryzmat dzieci – pierwszy dzień w Jerozolimie kończy się

usypianiem Alice. Rozciągnięte jest ono na kilkanaście kadrów, co pozwala odczuć wysiłek i czas temu poświęcony. Tym bardziej empatycznie odbiorca reaguje na obudzenie Alice przez nagły głośny dźwięk – *adhan*, czyli nawoływanie do modlitwy z minaretu. „Zobaczysz, po tygodniu przestaniesz je słyszeć” – słowa znajomego stały się tytułem tej historyjki (Delisle 2014: 21-22).

Tożsamość amatora-etnografa Delisle’a-bohatera ujawnia się, ponownie dzięki dzieciom, w innej anegdotce z *Kronik jerozolimskich* pt. *Na placu* (Delisle 2014: 62-64). Graficzny tytuł (potrójna huśtawka) nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o plac zabaw, jednak historyjka zaczyna się od opowieści Nadège, żony bohatera, która wróciła ze strefy Gazy. W trakcie przekraczania granicy doszło do fałszywego alarmu – jedna z oczekujących kobiet wzbudziła podejrzenia strażników jako potencjalna terrorystka. Krzyk, zamieszanie, kobieta na celowniku musi zdjąć chustę, rozebrać się. Alarm okazał się fałszywy, niemniej relacja Nadège jest dość dramatyczna. Na dodatek wypowiedziana zostaje w samochodzie w obecności dzieci – to przykład typowego błędu rodzica zakładającego, że dziecko nie słucha. Louis słuchał i zaczął zadawać pytania. „Ratunkiem” okazuje się plac zabaw, na którym natychmiast zatrzymuje się cała rodzina. Kolejna plansza przedstawiająca bawiące się dzieci to przeciwieństwo dwóch poprzednich i niewypowiedziany komentarz – dorośli nie potrafią zagospodarować swojego „placu zabaw” – na tym prawdziwym zaś kwitnie dziecięcy ekumenizm i tolerancja, niezależnie od pochodzenia, wyznania, dzieci tworzą rozhasaną wspólnotę. Ten nastrój udziela się momentami matkom – „laickie” żydowskie mamy mieszkają się z ortodoksyjnymi i muzułmańskimi, a nawet z ojcem cudzoziemcem – Delislem. Ostatni kadr to już bezsłowny, graficzny komentarz – harmonia trojga rodziców huśtających swoje dzieci zgodnie, w tym samym rytmie. Trudno jednak posądzić autora o naiwność. Świat dorosłych szybko organizuje świat dzieci – kilka stron później spacerujący bohater mija dzieci z plastikowymi karabinami, które dostali z okazji końca ramadanu (Delisle 2014: 69).

Na zakończenie tej części tekstu oddajmy głos Delislowi: „Mają zupełnie inną perspektywę, inaczej postrzegają świat, wiedzą, że obce kraje różnią się kulturą, językiem i tradycjami i w ogóle ich to nie dziwi. Nie przeżywają szoku kulturowego, ciekawi ich świat, ale aż tak nie zaskakuje, cieszę się, że patrzą na świat tak, jak ja nigdy nie będę umiał” (Delisle 2017) – tak mówi autor *Kronik jerozolimskich* w wywiadzie o swoich dzieciach. Perspektywa dziecka staje się w twórczości Kanadyjczyka filtrem pozwalającym zobaczyć, a potem narysować inność z różnych perspektyw.

Świat dziecka

W tytule artykułu posłużyłam się metaforycznym wyrażeniem „dziecięcy wektor”. Celowo jest ono wieloznaczne. Miało ono w jakiejś mierze oddać różnorodność funkcji, jakie pełni dziecięcy bohater w komiksach kanadyjskiego rysownika. W przypadku kronik, dzieci, mimo że nie zawsze są w centrum wydarzeń, kształtują świat głównego bohatera – ich obecność nieuchronnie modeluje taką, a nie inną rzeczywistość, nadając kierunek zdarzeniom. Z kolei w przypadku cyklu „poradnika złego rodzica” dzieci kierują spojrzenie czytelnika na ojca-trickstera oraz stają się pretekstem do zabawy formą komiksu. Całkiem inaczej ta zależność wygląda w przypadku *Louisa na plaży*. W tym przypadku dziecko i jego świat stają się punktem docelowym spojrzenia Delisle’a jako meta-narratora. Przyjrzyjmy się zatem graficznej opowieści o małym Louisie.

Cały album to relacja z jednego dnia – wyprawy z ojcem na plażę. Narracja ma charakter jedynie wizualny, w komiksie nie pada ani jedno słowo, aczkolwiek znajdziemy „dialogi” – dymki, ale zawarte w nich będą nie słowa, lecz obrazki. Na przykład w momencie, kiedy podekscytowanemu Louisowi z trudem udaje się wreszcie obudzić tatę, zwraca się do niego dymkiem zawierającym obrazek przedstawiający zbliżenie wiaderka i łopatkę na tle morza. Tata w którymś momencie „odpowiada” – jego dymek zawiera filiżankę kawy¹³. Dźwięki również zostaną oddane za pomocą obrazków (np. chrapanie jako rysunek kłody drewna piłowanej przez piłę). Zatem cały album to żywioł obrazu¹⁴. Charakterystycznej kresce autora w tym wypadku towarzyszy kolor. Pastelowe barwy, subtelna gra cieniem (momentami nawet zaskakująca) dopełniają – czasami na zasadzie kontrastu – schematyczną, oszczędną kreskę. Również geometryczna prostota układu kadrów (przeważa układ dwudziestu identycznych, kwadratowych kadrów na planszy) sprawia, że wizualna narracja nie nastęrcza czytelnikowi większych trudności. Momentami kadry przypominają wycięte klatki filmu – to tzw. układ regularny i dyskretny¹⁵. Transparentność tej kompozycji jest nieprzypadkowa: wizualna forma staje się metonimią dziecięcych przeżyć: wydarzenia dokładnie wypełniają dzień całym pasmem nieprzerwanych nowych doświadczeń. Co jakiś czas regularność zostaje „zakłócona” jednym, wyjątkowo dużym kadrem. Patrzymy wtedy z perspektywy małego Louisa na ogrom morza, na bezkresne niebo, rozległą plażę (Delisle 2009: 8, 15, 22, 24). Realistyczne drobiazgi (oczywiście w sferze wydarzeń, nie sposobie przedstawienia) przeplatają się z fantastycznymi wydarzeniami. I tak, możemy na przykład znaleźć całą planszę poświęconą prozaicznej czynności schodzenia z wydmy (Delisle 2009: 8), czy też szykowaniu się do snu (Delisle 2009: 48). Powoduje to wrażenie subiektywnego zwolnienia czasu. To spowolnienie pojawiające się na początku i na końcu albumu staje się klamrą obejmującą całe mnóstwo wydarzeń, czas całego dnia spędzonego na plaży, który upłynął subiektywnie szybko. Jakże to wydarzenia? W przeciwieństwie do powyżej omawianych komiksów Delisle’a, mamy tu do czynienia z wplataniem konwencji fantastycznej. Chociaż nie jest to tak naprawdę precyzyjne określenie. Opisywany świat jest przecież światem dziecka, rzeczywistość i fantazja mieszają się. I tak, w wydarzeniach na plaży uczestniczy czasami osiołek – maskotka Louisa. Z reguły zwisa z plażowego koszyka, lub leży bezwładny na piasku, ale wkracza do akcji jako super-bohater zawsze wtedy, kiedy Louis znajduje się w (wyobrażonym) niebezpieczeństwie. Ratuje chłopca, wymierza sprawiedliwość antagonistom (zawsze dorosłym), zanieczyszczającym morze, dokuczającym maluchowi (Delisle 2009: 13-14, 21-23, 34-36). Charakterystyczne jest to, że osiołek pojawia się wtedy, gdy Louis metaforycznie „ucieka” od domniemanego zagrożenia poprzez bezpieczne zamknięcie lub zasłonięcie oczu i znika w momencie ich otwarcia. W efekcie pluszowa zabawka jako super-bohater staje się dziecięcą projekcją, a komiks – wizualną bajką, w której zły bohater zawsze musi ponieść karę (koniecznie komiczną, dodajmy). Nie jest jednak tak, że

¹³ To zasadnicza różnica – we wcześniej omawianych komiksach przekaz, a w szczególności ironia, oparty był na korespondencji słowa i obrazu. W *Louisie na plaży* powraca postać Delisle’a-bohatera, który ponownie zostaje przedstawiony jako „zły ojciec”, jednakże jest postacią drugoplanową, pojawia się rzadko, nie wpływając na przygody Louisa.

¹⁴ Na marginesie należy dodać, że taka konwencja nie jest bynajmniej tylko i wyłącznie spowodowana zdefiniowaniem potencjalnego odbiorcy jako dziecka (Delisle korzystał z niej też w innych komiksach). *Louis na plaży* wyraźnie przeznaczony jest dla szeroko zdefiniowanej pod kątem wiekowym grupy czytelników.

¹⁵ „Regularność” określa konsekwentne rozmieszczenie kadrów i powtarzanie kształtów ram; z kolei „dyskretność” to „rodzaj kompozycji strony, który pozostaje niemal niezauważony” (Gąsowski 2016: 123).

tylko te sceny mają charakter fantastyczny – wtedy zamknięte oczy Louisa stawałyby się sygnałem wejścia w przestrzeń jego wyobraźni. Fantastyczne jest również nurkowanie w głębinach, czy podróż po korytarzach piaskowego zamku, którego wnętrze jest ogromne w przeciwieństwie do jego zewnętrznych rozmiarów (Delisle 2008: 31, 42). Jednak jest to autentyczne przeżycie dziecka (któremu woda sięgająca do kolan może wydać się głębłą), oddane za pomocą wizualnej hiperboli. W tym komiksie meta-narrator próbuje przyjąć punkt widzenia dziecka, kształtując sposób widzenia świata, porządkowania i wartościowania wydarzeń ale także ich interpretacji z dziecięcej perspektywy, czemu musi podporządkować się odbiorca.

Nie będzie przesadą stwierdzenie, że obecność bohaterów dziecięcych decyduje o kształcie komiksowych opowieści Delisle'a, aczkolwiek na różnych poziomach i w różnorodny sposób. Dzieci stają się pretekstem do autotematycznego spojrzenia, zabaw komiksową konwencją. Bardzo istotne jest to, że ironią, kpina Delisle-autora ogarnia postać Delisle'a-bohatera, nigdy zaś dzieci. To fundament etyki autora komiksów, które tworzone są na kanwie jego życia prywatnego. Tym samym dzieci otoczone są specjalną ochroną, nigdy nie zostają ośmieszone – tę rolę autor przydzielił swojemu komiksowemu *porte-parole*. Na poziomie narracji rola dziecięcych bohaterów jest o tyle istotna, że pozwalają one doświadczać świata w nieco inny sposób, umożliwiają zawieszenie kulturowych różnic. Delisle potrafi też oddać głos (a raczej „obraz”) samemu dziecku, dokonując próby empatycznego wniknięcia w świat jego wyobraźni, w sposób postrzegania świata. „Dziecięcy wektor” w twórczości kanadyjskiego rysownika każdorazowo współdecyduje lub po prostu decyduje o kształcie opowieści.

Bibliografia

- BEATY, B. (2013). *Komiks kontra sztuka* (tłum. A. Kaczmarek i M. Cieślik). Warszawa: Timof i cisi współnicy.
- DELISLE, G. (2008). *Kroniki birmańskie* (tłum. K. Koła). Warszawa: Kultura gniewu.
- DELISLE, G. (2009). *Louis na plaży*; Warszawa: Kultura gniewu.
- DELISLE, G. (2013). *A Users's Guide to Neglectful Parenting* (trans. H. Dascher). Montreal: Drawn & Quarterly Books.
- DELISLE, G. (2014). *Kroniki jerozolimskie* (tłum. K. Koła; kolor L. Firoud i G. Delisle). Warszawa: Kultura gniewu.
- DELISLE, G. (2015). *The Owners's Manual to Terrible Parenting* (trans. H. Dascher and R. Aspinall) . Montreal: Drawn & Quarterly Books.
- DELISLE, G. (2017). *Guy Delisle. Zwykły facet od komiksów* – wywiad z Guy Delisle; prowadząca audycję: Hanna Szczęśniak. Pozyskano z <https://www.polskieradio.pl/8/3869/Artykul/1860323,Guy-Delisle-Zwykly-facet-od-komiksow>.
- DELISLE, G. (2018). <http://www.guydelisle.com/gdmp2-4/>.
- GĄSOWSKI, P. (2016). *Wprowadzenie do kognitywnej poetyki komiksu*. Poznań: Fundacja-Institut Kultury Popularnej.
- MCCLOUD, S. (2015). *Zrozumieć komiks* (tłum. Michał Błażejczyk). Warszawa: Kultura gniewu.
- PSTRĄGOWSKI, T. (2015). *Guy Delisle – reporter niezaangażowany*. „Zeszyty Komiksowe”, 19, 28-34.
- SZYŁAK, J. (2009). *Komiks: świat przerysowany*; projekt Janusz Górski. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.



PAULINA ABRISZEWSKA

A 'CHILD'S VECTOR' IN GUY DELISLE'S COMICS

The aim of the article is to study the influence of the child characters in Guy Delisle's graphic stories on the narrative itself. This influence varies from direct and explicit (comments, characters' actions) to indirect and implicit, when the very form of the narrative is reshaped. Such changes occur when the child character influences the way his or her father, who is allegedly the main character of the story, functions in relation to time and space. The article also focuses on how the child characters in the stories catalyze play with conventions or reflection about the self and about the medium. Sometimes these characters become protagonists whose perspectives dominate the narrative.