

**Olga NOWAK**

Uniwersytet Gdański

[olga.nowak@ug.edu.pl](mailto:olga.nowak@ug.edu.pl)

## KU CZYTELNIKOWI ZAANGAŻOWANEMU: HISZPAŃSKI TEATR I KOMIKS W PROCESIE KSZTAŁTOWANIA KRYTYCZNEGO ODBIORCY KULTURY

**ABSTRACT** Towards an Engaged Reader: The Spanish Theatre and Comic in the Process of Educating Critical Cultural Observers

Political, social and historical engagement has always been one of the preferred ways of being for writers and intellectuals. Over the past few decades, we have been able to observe how social engagement of artists and writers seems to express itself through two forms that stay at the frontier of literature: theatre and comic. Although the Spanish theatre was conscious of the importance of its social commitment back in the mid-70s of the last century, it wasn't until several decades later when the comic book for adults engaged in the moral task of acknowledging and dealing with the collective trauma of the Spanish Civil War and the Franco's regime. Both have then become, in fact, testimony genres. The objective of this paper is to demonstrate the richness of learning experience that can be generated from bringing these two genres into the Spanish literature classrooms. The Author analyses the themes and functions of both: comic and theatre, understood here as a dramatic text as well as dramatic performance, and suggests that they share a number of similarities when it comes to their subjects and poetics. By resorting to the visual code, theatre and comic are able to provoke an immediate affective reaction, thus simultaneously opening a space for commentary and reception. Consequently, the confluent impact of image and representation can contribute to the creation of a conscious reader capable of engaging in deft social criticism, especially in the case of an alien cultural environment.

**Keywords:** Spanish literature, theatre, comic, critical reader

Nauczanie literatury najnowszej, zarówno w szkole, jak i na uniwersytecie, napotyka zwykle na dwie trudności. Pierwsza związana jest z brakiem wystarczającej ilości czasu niezbędnego do zapoznania uczniów i studentów z bardzo bogatą i różnorodną twórczością pisarską nie tylko ostatnich dekad, ale zwłaszcza ostatnich kilku, kilkunastu lat. Druga, wynikająca z pierwszej, wiąże się z doбором omawianych na zajęciach lektur. Trudno bowiem jednoznacznie określić, jakie pozycje powinny znaleźć się w obrębie tak zwanego kanonu lektur. Decyzja ta, paradoksalnie, może okazać się szczególnie trudna na poziomie uniwersytetu, gdzie nauczyciel akademicki dysponuje właściwie nieograniczoną w tym zakresie wolnością. O doborze konkretnych lektur powinny decydować nie tylko preferencje wykładowców, ale także cel, jakiemu ma ów dobór służyć, specyfika przyszłego odbiorcy tekstu – kontekst kulturowy i językowy, w którym się porusza – oraz narzędzia, jakimi dysponuje. Rolą dydaktyka jest pomaganie studentom czy uczniom w rozwijaniu umiejętności krytycznego myślenia o świecie, zajęcia z literatury mają tymczasem ów świat im przybliżyć.

Niniejszy artykuł ma na celu pokazanie wartości, jaką w nauczaniu literatury hiszpańskiej może stanowić włączenie do listy omawianych lektur współczesnego komiksu dla dorosłych i współczesnego teatru<sup>1</sup>. I komiks, i dramaturgia ostatnich kilku dekad są zaangażowane w kwestie społeczne, polityczne i historyczne, zarówno Hiszpanii, jak i na poziomie globalnym. Postulat poświęcenia większej uwagi obu gatunkom na polu nauczania o literaturze jest wypadkową moich doświadczeń i refleksji jako dydaktyczki.

W wydanym tuż po II wojnie światowej szkicu *Czym jest literatura?* Jean-Paul Sartre pisze, że prozaik – przypomnijmy, iż to właśnie prozę francuski filozof i pisarz uważał za formę najodpowiedniejszą dla wyrażania idei społecznych i politycznych – niejako służąc słowu<sup>2</sup>, przyjmuje postawę aktywną, a zatem działa w sposób świadomie zaangażowany<sup>3</sup>. Nie wolno mu się przy tym ograniczać do roli *entomologa*<sup>4</sup> – biernego obserwatora świata i czasów, które przedstawia. Z drugiej jednak strony literatura, zdaniem Sartre'a, nie może być także rozumiana jako celowe oddziaływanie twórcy na czytelnika. Jej zaangażowany przekaz jest dla autora *Mdłości* nie tyle związany ze świadomie zaangażowaną postawą pisarza – a więc przyjmowaniem określonego punktu widzenia – ile z działaniem *przez odstawianie*, a co za tym idzie ze świadomością znaczeń

<sup>1</sup> Pisząc o teatrze, będę mówiła zarówno o tekście, jak i spektaklu. Owo łączne (bądź wymienne) odwoływanie się do tekstu dramatycznego i reprezentacji scenicznej wynika z faktu, iż omawiani twórcy współcześni są często nie tylko autorami sztuk teatralnych, ale także ich reżyserami, a nawet aktorami. Moją intencją jest też próba pokazania analogii w oddziaływaniu komiksu i teatru na odbiorcę ze względu na wzajemną relację słowa i obrazu. W przypadku teatru interesuje mnie z jednej strony tematyka podejmowana przez współczesnych twórców, z drugiej – forma przekazu i funkcja afektywna tekstu teatralnego przeniesionego na scenę.

<sup>2</sup> J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wybór A. Tatarkiewicz, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 165.

<sup>3</sup> *Tamże*, s. 159-210.

<sup>4</sup> T.M. Jaroszewski, *Propozycja krytyki egzystencjalnej*, [w:] J.-P. Sartre, *Czym jest literatura?...*, s. 6.

jego tekstu<sup>5</sup>. Ten zaś ma szansę zaistnieć jedynie w sytuacji, w której jest niejako współtworzony przez autora i czytelnika. O ile więc Sartre *apeluje* [...] *do wolności czytelnika o współpracę w tworzeniu* [...] *dzieła*<sup>6</sup>, o tyle, z naszego punktu widzenia, wydaje się oczywiste, iż współpraca ta jest możliwa z czytelnikiem nie tylko aktywnym, ale także będącym w stanie jej sprostać. Wszelka twórczość zaangażowana, czyli taka, która zakłada aktywne współuczestnictwo, nie będzie więc miała racji bytu, jeśli po drugiej stronie nie znajdzie się odbiorca umięjący poddać przekaz krytycznej refleksji.

Mniej więcej w tym samym czasie co Sartre Karl Popper publikuje stanowiącą krytykę totalitaryzmów książkę *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, w której formułuje tezy dotyczące nowego, demokratycznego i obywatelskiego społeczeństwa. Społeczeństwo otwarte to, jak czytamy, grupa wolna od wszelkich tabu i mitów, nigdzie niezakorzeniona, multietniczna i multikulturalna<sup>7</sup>. Jednak postulowany przez Poppera swoisty brak przynależności w dzisiejszym coraz bardziej sfragmentaryzowanym świecie rodzić może w jednostce poczucie zagubienia, utraty kontroli, a tym samym czynić ją bardziej podatną na manipulację. Nie bez przyczyny obserwujemy obecnie nasilające się w krajach zachodnich tendencje ku uszczelnianiu swych granic. Dzisiejsza Europa wydaje się zwracać raczej w stronę tworzenia społeczeństw zamkniętych niż otwartych, odwracając się tym samym od Innego.

O ile zatem, zgodnie z myślą Poppera, społeczeństwo otwarte w pewien sposób bierze na siebie odpowiedzialność społeczną, szuka etycznych odpowiedzi na dylematy moralne i walczy z moralną degradacją<sup>8</sup>, o tyle, podobnie jak w przypadku literatury zaangażowanej, cel ten wydaje się niemożliwy do zrealizowania bez uprzedniego zaopatrzenia członków społeczności w niezbędne narzędzia poznawcze. Martha Nussbaum w opublikowanej niedawno w Polsce książce *Nie dla zysku* zwraca uwagę na – palącą w dobie kryzysu demokracji – potrzebę pielęgnowania myśli krytycznej, kształcenia umiejętności patrzenia na problemy globalne z perspektywy obywatela świata, a także rozwijania empatii, postulując przy tym powrót do sokratejskiego modelu edukacji opartej na dialogu<sup>9</sup>. Formowanie świadomego, wrażliwego na kwestie społeczne, a przede wszystkim krytycznego czytelnika powinno być zatem jednym z zadań, jakie stawia przed sobą literaturoznawca-dydaktyk. Nauczyciel ma szansę wyposażać studentów (ale także uczniów, gdyż praca ta, zdaniem Nussbaum, może, a nawet powinna odbywać się już na etapie edukacji podstawowej i średniej) w narzędzia niezbędne do samodzielnej interpretacji tekstu. Może tego dokonać, nie tylko osadzając literaturę w jej kontekście historycznym, politycznym i społecznym, ale także poprzez dialog i umiejętne stawianie pytań. Jedną z możliwych dróg ułatwiających ten proces jest poddanie

<sup>5</sup> J.-P. Sartre, *Czym jest literatura?*..., s. 174.

<sup>6</sup> *Tamże*, s. 192.

<sup>7</sup> K.R. Popper, *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, t. 1-2, przeł. H. Krahelska, oprac. A. Chmielewski, Warszawa 1993.

<sup>8</sup> *Tamże*.

<sup>9</sup> M. Nussbaum, *Nie dla zysku. Dlaczego demokracja potrzebuje humanistów*, przeł. Ł. Pawłowski, Warszawa 2016.

weryfikacji listy omawianych lektur – szczególnie na poziomie edukacji wyższej. Jak już wspomniałam, wykładowca akademicki, z większą niż nauczyciel szkolny swobodą, może pozwolić sobie na poszerzanie kanonu, wyjście poza jego obręb, uwzględniając przy tym potrzeby „nowego”, młodego czytelnika osadzonego mocniej niż kiedykolwiek w teraźniejszości, kulturze popularnej i świecie wirtualnym. Nauczając o literaturze obcej, należy także wziąć pod uwagę różnice kulturowe oraz specyfikę uwarunkowań politycznych i społecznych danego kraju, a co za tym idzie wynikające z tego faktu trudności związane z przekazywaniem i asymilowaniem podwójnie obcych doświadczeń. Trudności te są tym większe, jeśli mamy do czynienia z twórczością literacką zaangażowaną w polityczne i historyczne przemiany kraju. W przypadku współczesnej literatury i kultury hiszpańskiej, która po 1975 roku poważnie potraktowała swoją odpowiedzialność społeczną, wyposażenie odbiorcy w odpowiednie narzędzia krytyczne wydaje się zatem niezbędne.

Od czasów hiszpańskiej transformacji politycznej, twórczość zaangażowana stała się istotnie formą praktyki społecznej chętnie realizowaną nie tylko na polu prozy, ale także dramatu i teatru – głównie rozwijającej się od lat 70. sceny niezależnej. Do wspomnianych gatunków dołączył w ostatnich dekadach komiks. Zarówno dramaturdzy, jak i autorzy komiksów dla dorosłych podjęli się rejestrowania zapoczątkowanych w okresie transformacji przemian społecznych, dokonując przy tym prób rewizji i rozliczenia z przeszłością. Dramat i komiks skoncentrowały się na potrzebie odpowiedzialności za pamięć o przeszłości, ale także na potrzebie utrwalania pamięci o teraźniejszości. I dramaturdzy, i twórcy komiksów, wkładając palec w niezabliźnione wciąż rany hiszpańskiego społeczeństwa, które nadal nie rozliczyło swojej tragicznej wojennej i powojennej przeszłości, uczynili ze swej twórczości rodzaj zbiorowej autoterapii na polu kultury. I choć nurt rozliczeniowy oraz kwestie społeczne są tematami obecnymi w obu omawianych tutaj gatunkach, zarysowuje się jednak pewien dość wyraźny podział na te częściej poruszane w komiksie i te wyraźniej obecne w dramacie. O ile twórcy powieści graficznych dokonują rozrachunku z traumatyczną przeszłością kraju, przede wszystkim rekonstruując pamięć o czasach wojny domowej i dyktaturze frankistowskiej, o tyle wielu dramaturgów, zwłaszcza ostatnich dekad, kładzie nacisk na nierówności społeczne, kwestie wykluczenia jednostki, wskazując przy tym mroczne strony demokracji. I jedni, i drudzy czynią to na poziomie bardzo indywidualnym, intymnym. Dramat opowiada o dzisiejszym społeczeństwie, dokonując dekonstrukcji współczesnej demokracji, kapitalizmu, obnażając przy tym hipokryzję przekazu, jaki za nimi stoi. Bohaterowie hiszpańskich sztuk teatralnych to głównie mieszkańcy dużych miast, jednostki zagubione we współczesnym świecie. W komiksie zaś dominują gatunki takie jak autobiografia, biografia, pamiętnik czy reportaż. Zarówno komiks, będąc gatunkiem logowizualnym, jak i spektakl, poprzez swoje oddziaływanie na zmysł wzroku, posiadają także zdolność natychmiastowego wywołania silnych emocji, które właśnie dzięki formie wizualnej mają szansę utrwalić się w pamięci odbiorcy. Jeśli więc jednym z celów edukacji powinno być wprowadzenie w życie Popperowskiej idei społeczeństwa otwartego jako wspólnoty wolnej od przesądów, nakierowanej na Innego, zaś jednym z celów studiów filologicznych dążenie do akulturacji, włączenie współczesnej twórczości

teatralnej i komiksowej w obszar zajęć o literaturze hiszpańskiej stwarza szansę na, być może, skuteczniejsze, a z pewnością szybsze i bardziej kompletne przybliżenie studentom kultury Innego. Mając na uwadze owe podobieństwa, w dalszej części artykułu postaram się nakreślić zarówno problematykę poruszaną przez wspomniane gatunki, jak i przyrzeć sposobom ich oddziaływania na odbiorcę.

W okresie politycznych i społecznych przemian hiszpańska scena teatralna była miejscem ożywionej dyskusji wokół kondycji współczesnego teatru. Scena – pisze dramaturg i reżyser César Oliva – stała się *wiernym odbiciem silnego społecznego wrzenia*, przyjmując nową, poza czysto estetyczną, funkcję<sup>10</sup>. W latach 70. ubiegłego wieku Anne Ubersfeld zauważa, że ze względu na relację tekst–przedstawienie, jak również na czynniki finansowe, teatr należy rozumieć jako *praktykę społeczną*<sup>11</sup>. Jednak związki ze *stosunkami produkcji* – zdaniem francuskiej badaczki – mogą z niego uczynić *zwykłe narzędzie rozrywki*, używane w interesie klasy panującej. Z tego powodu teatr stanowi sztukę, nad którą stale czuwa jakaś forma cenzury – czy to politycznej, czy ekonomicznej<sup>12</sup>. Od końca lat 70. zarówno współczesna dramaturgia, jak i hiszpańska scena alternatywna starają się tej formie kontroli sprzeciwić<sup>13</sup>. Ówczesne nowe pokolenie tworzy teksty i przedstawienia niepokorne, demaskujące mechanizmy kapitalizmu, a zarazem kontestujące rzeczywistość. Dramaturdzy urodzeni w latach 40., wśród nich także ci, którzy debiutowali już po śmierci generała Franco, jak José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, José Sanchis Sinisterra czy Ignacio Amestoy, stają się swoistymi kronikarzami hiszpańskiej transformacji, dokonując jednocześnie prób rewizji frankistowskiej przeszłości Hiszpanii. Inspirując się nowym teatrem europejskim i amerykańskim<sup>14</sup>, poddają krytyce mechanizmy polityczne rządzące współczesnymi społeczeństwami zachodnimi. To teatr naznaczony, jak pisze Wilfried Floeck, *utratą zaufania do politycznych utopii, totalitarnych rozwiązań problemów społecznych, logocentrycznego rozpoznawania rzeczywistości, porządku mającego spójne znaczenie, jak również do zdolności języka do obiektywnego przedstawiania rzeczywistości*<sup>15</sup>.

Zmiana ustroju, w tym przede wszystkim zniesienie cenzury, pociągnęła za sobą swoiste zachłyśnięcie się społeczeństwa hiszpańskiego wolnością – dekada lat 80. stała się okresem obyczajowej liberalizacji. Wraz z nią do hiszpańskiego teatru, podobnie jak do całej twórczości artystycznej i literackiej, wkraczają tematy stanowiące do tej pory tabu – jak erotyka, seks, homoseksualizm czy prostytutka<sup>16</sup>. Nowa, demokratyczna Hiszpania stworzyła także przestrzeń dla literackich i artystycznych debiutów

<sup>10</sup> C. Oliva, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid 2004, s. 30 (przeł. O.N.).

<sup>11</sup> A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 14.

<sup>12</sup> *Tamże*.

<sup>13</sup> Zob. C. Oliva, *La última escena...*, s. 205-212; W. Floeck, *Teatr hiszpański pod koniec XX i na początku XXI wieku*, przeł. K. Górna, [w:] *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramat ostatnich stu lat*, red. U. Aszyk, P. Olkusz, Kraków 2012, s. 209-212.

<sup>14</sup> W. Floeck, *Teatr hiszpański...*, s. 213.

<sup>15</sup> *Tamże*, s. 214.

<sup>16</sup> U. Aszyk, *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*, Warszawa 1988, s. 137.

kobiet. Tocząca się debata wokół języka nowego dramatu stała się jednocześnie dyskusją na temat obecności w nim języka kobiet<sup>17</sup>. Do twórczyni pokolenia lat 40., takich jak Ana Diosdado czy Carmen Resino, dołączyły nowe, młode dramaturżki<sup>18</sup>. Teatr Palomy Pedrero, Yolandy Garcíi Serrano, Conchy Romero chętnie podejmuje tematy związane z wykluczeniem, innością, szeroko pojętą seksualnością, w tym także *coming outem*, jak w przypadku sztuki Pedrero *La llamada de Lauren* (1984), której bohater ujawnia przed żoną swój transseksualizm.

Pod koniec lat 80. do pierwszego powojennego pokolenia dramaturgów dołączają młodzi, debiutujący wówczas twórcy, zwani także Pokoleniem Bradomínów<sup>19</sup>. Sztuki autorów takich jak Ignacio del Moral, Juan Mayorga, José Ramón Fernández odzwierciedlają lęk, który budzi w jednostce brak stabilizacji – między innymi zawodowej – rozpad tradycyjnie rozumianej rodziny i pustka egzystencjalna<sup>20</sup>. Młodzi twórcy opowiadają o swojej generacji podobnie jak na gruncie powieści czynią to pisarze tak zwanego Pokolenia X<sup>21</sup>. Nastolatkowie, bohaterowie sztuki *Noc misia* (2003) del Mora-la, są równie zagubieni i samotni jak młodzi bohaterowie neorealistycznej powieści ik-sowej. Tematy oscylują wokół problemów wielkomiejskich społeczności, jak przemoc, handel narkotykami czy uzależnienia. Podejmowane są na różne sposoby i w różnych konwencjach. Mimo dosadności języka, tendencji ku realizmowi i powagi problematyki, autorzy często sięgają po formę komedii, jak w przypadku sztuki *Yonquis y yanquis* (1996) de Santosa. Jej bohater, były narkoman, po wyjściu z więzienia wraca do swego dawnego środowiska. Powrót ten, jak można się domyślić, okazuje się nie najlepszym dla bohatera rozwiązaniem. *Yonquis y yanquis* to miejska tragikomedie. Humor pełni u de Santosa rolę jedyne go remedium dla opisywanego świata, z którego nie ma ucieczki<sup>22</sup>.

Dramaturdzy hiszpańscy ostatniej dekady XX wieku wydobywają brzydotę, wzbudzają niepokój, szokują. Stawiają pytania o zasięg władzy, zastanawiają się nad fenomenem dyktatur, kwestionują kapitalizm i jego wytwory, w tym produkty kultury popularnej. Koniec XX i początek XXI wieku to także czas mówienia o Innym. Teatr udziela głosu bohaterom z marginesu społecznego, jak prostytutki, ale także przedstawicielom grup do tej pory marginalizowanych: mniejszościom, najpierw seksualnym, później także etnicznym. Odnoszący dziś sukces twórcy zaliczani do tzw. młodego pokolenia

<sup>17</sup> Taż, *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Varsovia 1995, s. 208.

<sup>18</sup> W. Floeck, *Teatr hiszpański...*, s. 213.

<sup>19</sup> Nazwa pochodzi od nagrody Premio Marqués de Bradomín, przyznawanej od 1985 roku dramaturgom, którzy nie ukończyli jeszcze trzydziestego roku życia. Zob. *tamże*, s. 213-214.

<sup>20</sup> *Tamże*, s. 215.

<sup>21</sup> O twórczości literackiej hiszpańskiego Pokolenia X w języku polskim pisałam w pracy doktorskiej *Pokolenie X z perspektywy kobiet. Twórczość hiszpańskich pisarek ostatniej dekady XX wieku* obronionej na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie w roku 2015. Por. E. Navarro Martínez, *La novela de la Generación X*, Granada 2008; Ch. Henseler, *Spanish Fiction in the Digital Age. Generation X Remixed*, New York 2011.

<sup>22</sup> R. Torres, *El CDN abre temporada con 'Yonkis y yanquis' una tragedia con humor*, „El País” 1996, 10 IX, [online] [https://elpais.com/diario/1996/09/10/cultura/842306411\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/09/10/cultura/842306411_850215.html), 19 II 2017.



dramaturgów (urodzeni w latach 70.), tacy jak Carlota Ferrer, Paco Bezerra czy Alberto Conejero często podejmują problematykę praw osób LGBT, kwestię homoseksualizmu czy seksizmu. Ważną rolę odgrywa także grupa twórców katalońskich, takich jak Jordi Galcerán, Josep Pere Peyró, Pau Miró, Lluís Cunillé. Katalońscy dramaturdzy dotykają problemów związanych z nierównościami społecznymi, imigracją, gettoizacją, wykluczeniem Innego oraz poczuciem wykorzenienia<sup>23</sup>.

Osobną grupę stanowią na tym tle twórcy tacy jak Angélica Liddell czy Rodrigo García. W sztukach Liddell – autorki, reżyserki, aktorki, twórczyni teatru transgresji, teatru psychologicznego, psychoterapeutycznego – ważną rolę odgrywa ciało, poszukiwanie emocji, potrzeba powrotu do dzieciństwa<sup>24</sup>. García tymczasem postrzega teatr jako akt społeczny, proponując przy tym zupełnie nową estetykę<sup>25</sup>. Kontrowersyjny twórca Teatru Rzeźni (La Carnicería Teatro), o którym w Polsce było głośno z powodu skandalu wokół sztuki *Golgota Picnic*, poddaje ostrej krytyce globalizację, konsumpcjonizm, materializm, odsłaniając przy tym stopniową alienację jednostki. Jego teatr jest po artaudowsku okrutny, radykalny<sup>26</sup>. García sięga po popkulturowe symbole i znaki, takie jak McDonald's, IKEA, Myszka Miki, Disneyland, po to, by je dekonstruować. Zarówno García, jak i Liddell tworzą teatr głęboko osobisty<sup>27</sup>.

Współczesna twórczość dramaturgiczna i teatralna kwestionuje tradycyjne formy narracji dramatycznej. Zaburzona lub całkowicie zniesiona zostaje linearność akcji, długie monologi wypierają niekiedy dialog, ten zaś jest równie urywany i nieskładny, co język współczesnej komunikacji. *Z dekonstrukcją akcji dramatycznej łączy się dekonstrukcja postaci*<sup>28</sup> – pisze Floeck – która ma odzwierciedlać głęboki kryzys jednostki w dzisiejszym świecie: *Postaciom współczesnego dramatu postmodernistycznego brakuje imion, profilu psychologicznego, spójnych cech charakteru i racjonalnych sposobów zachowania się, [...] brakuje im jasnej tożsamości*<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> Zob. A. Sawicka, *Ulisses na tratwie*, [w:] *Ulisses na tratwie. Antologia sztuk katalońskich*, red. A. Wierchowaska-Woźniak, przeł. A. Stachurska, A. Sawicka, Kraków 2009, s. 8-25.

<sup>24</sup> J.I. García Garzón, *Urodzeni po 1960*, przeł. K. Górna, „Dialog” 2008, nr 1, s. 76.

<sup>25</sup> O ile jednak tworzący w Hiszpanii argentyński dramaturg deklaruje, że *teatr powinien być [...] działaniem społecznym, a nie spektaklem* (R. García, cyt. za: J.I. García Garzón, *Urodzeni po 1960...*, s. 72), o tyle w innym wywiadzie nie wierzy w jego polityczną moc, konstatując, że teatr nigdy *nie przestanie być sztuką dla elit*, stąd mówienie o polityczności teatru w warunkach jego podporządkowania elitom jest, jego zdaniem, kłamstwem (R. García, T. Kiereńczuk, *Nie wierzę w polityczną moc teatru. Rozmowa z Rodrigiem Garcíą*, „Dwutygodnik” 2014, wyd. 134, [online] <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5249-nie-wierze-w-polityczna-moc-teatru.html>, 17 II 2018).

<sup>26</sup> Zob. M. Carrera Garrido, *La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional*, „Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral” 2013, nr 18, [online] <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero18/articulo/490/la-destruccion-o-el-teatro-la-creacion-de-rodrigo-garcia-en-la-encrucijada-entre-escena-posdramatica-y-mimesis-tradicional.html>, 1 II 2018.

<sup>27</sup> Zob. C. Oliva, *La última escena...*, s. 251-252; J. Henríquez, *Pokazać i policzyć zmarłych*, przeł. K. Górna, „Dialog” 2008, nr 1, s. 109-114.

<sup>28</sup> W. Floeck, *Teatr hiszpański...*, s. 220.

<sup>29</sup> *Tamże*.

Drugim interesującym nas z perspektywy niniejszego artykułu gatunkiem jest komiks. I choć poza kręgami akademickimi lub branżowymi bywa on nadal niesłusznie kojarzony głównie z gatunkiem przeznaczonym dla dzieci i młodzieży, zaangażowanie w sprawy bieżące wpisane jest w jego historię. Warto przypomnieć, że już jako publikowana na łamach prasy historyjka obrazkowa pełnił w niej rolę komentarza społecznego i politycznego. Rysunek i tekst stanowiły nie tylko satyrę obyczajową i polityczną: od lat 60. XX wieku były także – na przykład w *fanzinach* – używane jako narzędzie do walki z systemem<sup>30</sup>. Również w Hiszpanii, w okresie transformacji politycznej, pojawia się coraz więcej pism, które wolne od cenzury zamieszczają rysunkową krytykę hiszpańskiej rzeczywistości. Jednym z ważniejszych na tym polu stanie się *El Víbora* (1979-2005) – czasopismo publikujące obrazoburcze, krytykujące *establishment*, anarchistyczne, a nawet pornograficzne komiksy. Za punkt zwrotny w historii komiksu uznaje się przyznanie w 1992 roku Artowi Spiegelmanowi nagrody Pulitzera za album *Maus*. Owo wyróżnienie komiksu, do tego opowiadającego o Holokauście, pozwoliło dostrzec zmianę, jaka zaszła w komiksowej treści. Gatunek ten w istocie dorósł, dojrzał wraz ze swoimi czytelnikami. Zrzucając kostium superbohatera, nabrał powagi, przestał interesować się tematami li tylko eskapistycznymi, podejmując kwestie takie jak poczucie winy, dziedziczenie traumy, rozliczenie z przeszłością<sup>31</sup>. Pulitzer dla *Mausa* to nie tylko dowód uznania dla kunsztu autora, ale także symboliczne otwarcie drzwi, przez które ten nowy gatunek wkroczył na pole literatury. Dyskutowana i kwestionowana, również wśród samych twórców komiksu, Eisnerowska nazwa „powieść graficzna” nabrała tym samym sensu, dodając powagi dryfującej dotąd na obrzeżach kultury wysokiej opowieści obrazkowej. Współczesna twórczość komiksowa udowadnia, że ten subwersywny z natury gatunek jest przy okazji medium wyjątkowo ekspresyjnym, pojemnym, ale przede wszystkim wolnym, dzięki czemu jest w stanie udźwignąć treści o bardzo dużym ciężarze<sup>32</sup>.

Hiszpański komiks ostatnich lat nie stanowi wyjątku na tle komiksu światowego, który na przestrzeni ostatniego dwudziestolecia ewoluował w kierunku gatunku obyczajowego, neorealistycznego na poziomie tematów, chętnie sięgającego do form takich jak reportaż, pamiętnik, autobiografia, kronika. Hiszpańscy twórcy, tacy jak Carlos Giménez, Paco Roca, Alfonso Zapico, Miguel Gallardo, duet Kim/Altarriba, podjęli się zadania zrewidowania, a zarazem zrekonstruowania obrazu, na który składają się przemilczane dotąd bądź niedostatecznie przepracowane momenty przeszłości Hiszpanii.

Wspomniana odpowiedzialność historyczna, jaką bierze na siebie hiszpański komiks, wydaje się tym bardziej istotna, jeśli wziąć pod uwagę jego funkcję propagandową

<sup>30</sup> S. García, *La novela gráfica*, Bilbao 2010, s. 43-47.

<sup>31</sup> J. Witek, *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, Jackson, Miss. 1989, s. 3.

<sup>32</sup> O przejściu dokonanym przez komiks od produktu popkultury do sztuki: S. García, *La novela gráfica...*, s. 266-269. O współczesnym komiksie jako gatunku odpowiednio przygotowanym zarówno do przekazywania treści zawierających krytykę polityczną i społeczną, jak i do tego, by udźwignąć treści o dramatycznej, często bardzo osobistej wymowie: Z. Jabłonowska-Ratajska, *Umrzeć za komiks. Komiks w walce politycznej*, „ARTEon” 2011, nr 11, s. 24-26.



za czasów rządów generała Franco. Juan Marsé w prologu do zbiorczego wydania *Todo Paracuellos* Carlosa Giméneza<sup>33</sup> podkreśla, że ówczesne komiksy, kierowane przede wszystkim do młodego odbiorcy, ze zbrodniarzy czyniły niemal superbohaterów. Giménez, w swej autobiograficznej historii o osieroconych dzieciach-ofiarach wojny domowej (ale także o dzieciach zafascynowanych komiksem), umieści na powrót owych fantastycznych bohaterów na właściwym im miejscu oprawców. Za pomocą prostej kreski, bazując na czerni i bieli, operując językiem, któremu nie brak humoru, odtwarza rzeczywistość, w której głód, upokorzenie i tortury przeplatają się z doświadczeniem dzieciństwa, w tym tak typową dla tego okresu potrzebą ucieczki w świat fantazji i przygód. Ucieczki mimo wszystko i na przekór. Intymizm, autobiografizm, które odnajdujemy w *Paracuellos*, ale również biografizm staną się typową formą ekspresji, po jaką sięgną twórcy interesującego nas tutaj nurtu w hiszpańskim komiksie.

Rodzinne historie wydobywane z zapomnienia przeplatają się z odnajdywanymi przypadkiem starymi zdjęciami, stając się swego rodzaju pamiętnikiem, intymnym dziennikiem, do którego pozwolono nam zajrzeć. Komiksy, takie jak *Un largo silencio* (1998) Miguela Gallardo czy *El arte de volar* (2009) i *El ala rota* (2016) Kima i Antonia Altarriby, których bohaterami są rodzice Altarriby, to opowieści na wskroś intymne, stanowiące niemal rodzaj autoterapii wynikającej z potrzeby rozliczenia z własną rodzinną przeszłością. To także, być może przede wszystkim, zmienne losy Hiszpanii, ukazane poprzez doświadczenie jednostki, zwykłego człowieka uwikłanego w wielką Historię, której jest mimowolnym świadkiem i która czyni zeń, wedle swego kaprysu, bohatera bądź ofiarę. Tak też opowieść żołnierza, który podczas wojny domowej walczył po stronie republikańskiej, przybiera w *Un largo silencio* formę spowiedzi. Gallardo ojciec dopiero w demokratycznej Hiszpanii ma szansę opowiedzieć o swojej przeszłości. Publikując część jego pamiętników, Gallardo syn oddaje mu głos. Fragmentom towarzyszą oszczędne ilustracje, jak gdyby syn obawiał się zbytnej ingerencji w narrację ojca. Z kolei scenarzysta komiksu *El arte de volar* idzie o krok dalej, nie tylko używając swemu ojcu głosu, lecz stając się nim: *Mój ojciec, którym teraz jestem ja*<sup>34</sup> – zaczyna swą opowieść Altarriba. Za punkt wyjścia obiera moment, w którym dziewięćdziesięcioletni Antonio Altarriba Lope popełnia samobójstwo, wyskakując z okna domu starców, którego jest pensjonariuszem. Altarriba i Kim, rekonstruując losy ojca scenarzysty, próbują odnaleźć motywy tkwiące u podstaw tego niezrozumiałego, jak mogłoby się zdawać, aktu samobójstwa popełnionego przez człowieka znajdującego się przecież u schyłku życia. Jednak ta swoista (auto)biografia staje się zarazem historią całej generacji, której szansę na normalne życie i normalną młodość zniweczył wybuch wojny domowej<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> J. Marsé, *Paracuellos. Aventura y testimonio*, [w:] C. Giménez, *Todo Paracuellos*, Barcelona 2011, s. 7.

<sup>34</sup> A. Altarriba, Kim, *El arte de volar*, Alicante 2009, s. 19 (przel. O.N.).

<sup>35</sup> Antonio Martín w prologu do drugiego wydania *El arte de volar* nazywa opowiedzianą przez Altarribę i narysowaną przez Kima historię *historią przegranych* (*Una historia de perdedores*). Autor ma tu na myśli całe pokolenie Hiszpanów będących ofiarami niepokojów politycznych i społecznych w Hiszpanii od czasów dyktatury Primo de Rivery, poprzez upadek monarchii, okres II Republiki, po wojnę domową i lata reżimu frankistowskiego (Zob. A. Martín, *Prólogo*, [w:] A. Altarriba, Kim, *El arte de volar*...).

Intymizm hiszpańskich komiksów pozwala im nawiązać szczególną więź z odbiorcą. Pierwszoosobowa narracja, przytaczane zapiski z pamiętników, forma wywiadu, na przykład autora z bohaterami – jak w przypadku *Los surcos del azar* (2013) Paco Roqui, który odtwarza fikcyjne rozmowy, jakie autor-narrator przeprowadził z jednym z wielu zapomnianych hiszpańskich żołnierzy walczących w II wojnie światowej po stronie aliantów – zamieszczane zdjęcia, notatki prasowe dają nam możliwość współuczestniczenia w doświadczeniach bohaterów. Dodają także wiarygodności opowiadanym historiom, przez co wiele z nich staje się jeszcze bardziej wstrząsająca. Poszczególne, wydobywane z zapomnienia portrety, na podobieństwo zdjęć układają się w coraz bardziej kompletny album owego „straconego pokolenia”.

Tak pozornie od siebie odległe komiks i teatr łączy nie tylko nakreślona wyżej odpowiedzialność społeczna czy historyczna, ale także, a może przede wszystkim, sposób oddziaływania na odbiorcę. Mimo iż komiks zwykło się porównywać z kinem – ich rozwój, a zarazem okres świetności następuje mniej więcej w tym samym czasie, używają także podobnych narzędzi, takich jak scenariusz, ujęcie, kadr, zbliżenia, montaż<sup>36</sup> – ma on również wiele wspólnego z teatrem, zarówno ze względu na operowanie dialogiem, redukcję tekstu, sposób wypowiedzi, jak i na samą narracyjność oraz dramaturgię spektaklu. Co ciekawe, o zainteresowaniu teatru komiksem świadczą podejmowane w ostatnich latach próby adaptacji znanych komiksów na scenę zarówno dramatyczną, jak i musicalową, czego przykładem jest chociażby broadwayowska wersja komiksu *Fun Home* Alison Bechdel<sup>37</sup>.

Zarówno komiks, jak i dramat, będąc gatunkami granicznymi z literaturą, znajdują się nie tylko na jej obrzeżach, ale także, w przypadku twórczości współczesnych dramaturgów i hiszpańskiej sceny niezależnej, na obrzeżach mainstreamu. Obecnie szeroko dyskutowana jest słaba kondycja teatru w Hiszpanii. I choć współczesna dramaturgia ma się dobrze, to jednak na poziomie inscenizacji cierpi z powodu permanentnego niedofinansowania nowych spektakli na korzyść zapewniającej pełną widownię klasyki bądź sztuk lekkich<sup>38</sup>. W przypadku komiksu wciąż aktualna wydaje się z kolei uwaga Umberta Eco, iż, będąc produktem kultury popularnej, stanowi on produkt podejrzany dla tradycji uważającej kulturę masową za antykulturę<sup>39</sup>.

Oba gatunki łączy jednak nie tylko wspomniana pozycja outsidera na polu kultury, ich peryferyjność w stosunku do literatury<sup>40</sup> czy poruszane tematy, ale także wy-

<sup>36</sup> Zob. S. Horstkotte, *Zooming in and out: Panels, Frames, Sequences, and the Building of Graphic Story-worlds*, [w:] *From Comic Strips to Graphic Novels*, red. D. Stein, J.-N. Thon, Berlin–Boston 2013, s. 27–28; J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 1997, s. 44.

<sup>37</sup> Por. D. Szmyt, *Dymek na scenie*, „Teatr” 2011, nr 7/8, [online] <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1597&pnr=69#s2>, 1 XII 2017; *The Comics on Broadway: Adapting Cartoons to the Stage*, Stage Notes, [online] <http://stagenotes.net/theaddamsfamily/background-materials/the-comics-on-broadway-adapting-cartoons-to-the-stage.php>, 1 XII 2017.

<sup>38</sup> J.I. García Garzón, *Urodzeni po 1960...*, s. 69.

<sup>39</sup> S. García, *La novela gráfica...*, s. 25.

<sup>40</sup> Roman Ingarden nazwał teatr *wypadkiem granicznym* dzieła literackiego rozumianego tutaj jako dramat: R. Ingarden, *Sztuka teatralna*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, red. J. Degler,

stępująca w obu korelacja tekst–obraz. Choć w komiksie zachodzi ona jednocześnie, zaś w teatrze odbywa się na dwóch poziomach, które mogą być od siebie niezależne – na poziomie dramatu i reprezentacji scenicznej – łączy je zatrzymanie widza/czytelnika w *teraźniejszości* opowiadanych wydarzeń. Jak wskazuje Federico Reggiani, obraz w komiksie ukazuje się jednocześnie z wypowiedzią jako pewna rzeczywistość, *teraźniejszość*, która *dzieje się* przed oczami widza i jest mu, podobnie jak w teatrze, *pokazywana*<sup>41</sup>. Rysunek i tekst (obraz i słowo) uzupełniają się, odgrywając, wedle potrzeby raz jedno, raz drugie, rolę dominującą. Scott McCloud tak pisze o funkcji słowa w komiksie: *Kiedy obrazy są bardziej abstrakcyjne, wymagają większego skupienia i stają się bliższe słowom. Kiedy słowa są wyraźniejsze, bardziej bezpośrednie, wymagają mniejszego skupienia i są odbierane szybciej – stają się bliższe obrazom*<sup>42</sup>. Hiszpańscy rysownicy operują zwykle realistycznym rysunkiem, sugestywnym obrazem, naprzemiennie intensywnymi i ciemnymi lub wyblakłymi kolorami, kontrastują biel z czernią. Poza zwyczajowym dymkiem z tekstem pojawia się także dłuższa wypowiedź, która często stanowi wprowadzenie, komentarz lub uzupełnienie narysowanych opowieści. Dopowiada niedorysowane, podobnie jak rysunek często stawia kropkę nad i tam, gdzie słowa nie wystarczają, by opowiedzieć o traumie. I tak jak w teatrze przedstawienie może zacierać znaczenia tekstu, które *giną* poprzez ich celowe wyciszenie, przy czym obraz zaczyna czasem wypierać słowa, tak intensywność rysunku może być niekiedy przeciwstawiona ubogiej warstwie językowej w komiksie. Rola słów, które, jak zauważa Jerzy Szyłak, stanowią w komiksie *komentarz narracyjny do obrazów*<sup>43</sup>, przywodzi z kolei na myśl funkcję, jaką didaskalia pełnią w dramacie.

Anne Ubersfeld nazywa przestrzeń teatru obrazem w negatywie, *odbiciem odwróconym przestrzeni rzeczywistości*<sup>44</sup>. Z podobnie „odwróconą” rzeczywistością mamy także do czynienia w komiksie. Zamieszczony w nim rysunek oddziałuje na zasadzie fotografii, która – pisze Marianne Hirsch – pozwala nam wziąć udział w przedstawianym zdarzeniu<sup>45</sup> lub przynajmniej tworzy, jak to ujmuje Susan Sontag, *pozory współuczestnictwa*, jednocześnie jednak umożliwiając *doznanie czegoś*<sup>46</sup>. Komiksowy kadr, tak jak

---

Wrocław 1998. Z kolei, jak pisze hiszpański teoretyk komiksu Santiago García, komiks bywa, nieślusnie zdaniem autora, uważany za hybrydę słowa i obrazu, *bękart* sztuki i literatury (*hijo bastardo de la literatura y el arte*), tymczasem powinien być traktowany jako gatunek osobny (S. García, *La novela gráfica...*, s. 265).

<sup>41</sup> F. Reggiani, *Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo*, [w:] *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, red. A.M. Peppino Barale, México 2012, s. 104. Zob. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 113: świat przedstawiony dramatu jawi się odbiorcy jako „działający się” hic et nunc, *co w inscenizacji tekstu dramatycznego aktualizuje się poprzez [...] tożsamość czasu akcji i odbioru*.

<sup>42</sup> S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2015, s. 49.

<sup>43</sup> Por. A. Ubersfeld, *Czytanie teatru...*, s. 15; A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 47; H. Miodrag, *Comics and Language. Remaining Critical Discourse on the Form*, Jackson, Miss. 2013; J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 87.

<sup>44</sup> A. Ubersfeld, *Czytanie teatru...*, s. 109.

<sup>45</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, vol. 29, nr 1, s. 107.

<sup>46</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Kraków 2009, s. 17-18.

zdjęcie, zatrzymuje moment, zawiesza czas: wypadający z okna ojciec, gwałcona kobieta, umierający na wojnie mężczyzna... Parafrazując wypowiedź Hirsch na temat fotografii, także ikoniczny i symboliczny sens komiksu czyni zeń medium przekazu zdarzeń o wyjątkowej mocy, które często są dla nas niewyobrażalne<sup>47</sup>. Zdjęcie, jak wskazuje Jill Bennett, odsyła nas do pamięci naszego ciała (*bodily memory*): *dotyka widza, który raczej czuje, niż przygląda się zdarzeniu*<sup>48</sup>. Hirsch zwraca jednak uwagę, że ta ograniczona ramką, dwuwymiarowa fotografia zarazem chroni widza, zmniejszając horror, który przedstawia<sup>49</sup>. Podobnie „ochronną” funkcję pełni w komiksie nie tylko ramka oddzielająca jeden kadr od drugiego, ale sama symbolika rysunku z chmurką zawierającą tekst. Jego prostota, pozorny infantylizm, często także humor graficzny tworzą dystans, który zabezpiecza odbiorcę przed ciężarem treści, jakie zawiera.

Z kolei w przypadku teatru, o ile jego performatywność zakłada współuczestnictwo widza, umożliwiając bezpośrednie, wręcz fizyczne doświadczenie zdarzenia<sup>50</sup>, o tyle podział na scenę i widownię pełni w nim funkcję ochronną – symbolicznie i fizycznie odgradza widza od prezentowanej historii. Współczesny teatr, także hiszpański, stara się przekroczyć tę strefę komfortu, włączając widza w spektakl, poprzez likwidowanie wspomnianego podziału, zaskakiwanie, a także przekraczanie bariery cielesnej widza<sup>51</sup>.

Javier Cercas ukuł (dla określenia specyfiki własnych powieści) termin ślepy punkt (*punto ciego*). Hiszpański pisarz rozumie go jako miejsce, do którego podążają autor i czytelnik i które ma za zadanie nas zmylić, gdzie czytelnik ma niejako wejść, wypełniając je sobą<sup>52</sup>. I tak jak ślepy punkt w powieści pozostawia przestrzeń interpretacyjną dla czytelnika, tak w przypadku komiksu, dramatu i spektaklu podobną rolę zdają się pełnić miejsca puste: światło, przestrzeń między kadrami oraz między rysunkiem a chmurką z tekstem, momenty ciszy w teatrze, statyczność na scenie, wreszcie antrakt zaznaczany w tekście dramatu pustym miejscem<sup>53</sup>. Tak jak czytelnik musi podjąć wysiłek dookreślenia owych miejsc pustych – czytać *między kadrami*<sup>54</sup> – tak i widz, by wypełnić wszystkie luki teatralnej realizacji dramatu, musi podjąć wysiłek interpretacyjny<sup>55</sup>.

Oba gatunki stosują intertekstualną grę z innymi tekstami kultury, zarówno tej wysokiej, jak i popularnej. Autorzy komiksów, pisarze czy reżyserzy kontestują popkulturę, używając jej kodów. Trudno zatem oprzeć się wrażeniu, że ich celem jest nie tylko

<sup>47</sup> M. Hirsch, *The Generation of Postmemory...*, s. 107-108.

<sup>48</sup> J. Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005, s. 36, cyt. za: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory...*, s. 117.

<sup>49</sup> *Tamże*.

<sup>50</sup> A. Sordyl, *Teatr wśród społecznych i artystycznych praktyk performatywnych*, [w:] *Widowisko – teatr – dramat. Skrypt dla studentów kulturoznawstwa*, red. E. Wąchocka, Katowice 2010, s. 13.

<sup>51</sup> O eksperymentach polegających na łamaniu porządku tradycyjnej sali teatralnej: U. Aszyk, *Współczesny teatr hiszpański...*, s. 140-150, 179-180.

<sup>52</sup> J. Cercas, *El punto ciego*, Barcelona 2013.

<sup>53</sup> A. Ubersfeld, *Czytanie teatru...*, s. 162.

<sup>54</sup> S. García, *La novela gráfica...*, s. 266.

<sup>55</sup> A. Ubersfeld, *Czytanie teatru...*, s. 16.

krytyka jej produktów, ale także uniwersalność oraz globalny zasięg popkulturowego przekazu, którego wydają się świadomi. Operowanie obrazem, skróconym lub fragmentarycznym tekstem, prosty, dosadny język wypowiedzi odpowiadają także wymogom recepcji współczesnych odbiorców kultury, przyzwyczajonych do krótkich, lecz intensywnych doznań, wrażeń intensywnych, a przy tym bezpiecznych. Owa prostota przekazu jest jednak pozorna. Praca interpretacyjna po stronie odbiorcy, wypełnianie wspomnianych pustych miejsc, wreszcie zaangażowanie czynią z teatru i komiksu gatunki bardzo wymagające w odbiorze. Oba, dzięki swojej formie, szybciej wprowadzają odbiorcę w kulturę i czasy, o których traktują. A jak pisał Sartre: *ludzie, którzy żyją w tej samej epoce, w tej samej zbiorowości, którzy przeżyli te same wydarzenia, stawiają sobie bądź uchylają te same pytania, mają w ustach ten sam smak; są oni współnikami, te same trupy są między nimi. Dlatego nie potrzeba zbyt wiele pisać: istnieją słowa klucze*<sup>56</sup>. W przypadku komiksu i teatru słowa klucze uzupełniane są przez obrazy klucze, dzięki którym skuteczniej wprowadzają widza i czytelnika, w tym wypadku polskiego, w obce mu doświadczenie wojny domowej, a także w heterogeniczne, multikulturowe społeczeństwo hiszpańskie z wynikającymi z tego problemami.

Stajemy dziś przed pytaniem o to, jak rozmawiać o literaturze w poszatkwanym, fragmentarycznym świecie *online*, ciągłego *streamingu*<sup>57</sup>, w którym młodzi, *taktylni* – jakby powiedział Baudrillard<sup>58</sup> – odbiorcy kultury przyzwyczajeni są do natychmiastowych emocjonalnych reakcji. Niemniej prędkość, z jaką dzisiejsze informacje pojawiają się, by za chwilę zniknąć pod naporem kolejnych, sprawia, że wywołane w odbiorcy odczucia i reakcje są tyleż natychmiastowe, co ulotne. Obraz, spektakl pozwalają tymczasem widzowi stać się częścią przedstawianego świata, zawieszając na chwilę czas, zatrzymując moment. Obie formy wymagają także współuczestnictwa odbiorcy. Jak przypomina w cytowanej tu książce *Czytanie teatru* Anne Ubersfeld, teatr zakłada fizyczny i psychiczny udział aktora, a także psychiczny i fizyczny udział widza: *jest sztuką wyjątkową* – pisze francuska badaczka – [...] *ponieważ lepiej niż inne ujawnia, jak psychika indywidualna wchodzi w związek wspólnoty*<sup>59</sup>. To przestrzeń, w której po brechtowsku widz staje się aktorem. Podobna korelacja zachodzi między twórcą czy twórcami komiksu i jego odbiorcą – komiks wymaga aktywnego interpretowania i uczestnictwa<sup>60</sup>. Edward Said w prologu do komiksu *Palestyna* autorstwa Joego Sacco przypomina o sile

<sup>56</sup> J.-P. Sartre, *Czym jest literatura?*..., s. 211.

<sup>57</sup> O roli i wadze nowej kultury cyfrowej pisze Henning Lobin w wydanej niedawno w Polsce książce *Marzenie Engelbarta. Czytanie i pisanie w świecie cyfrowym*, przeł. Ł. Musiał, Warszawa 2017. O wpływie mediów na literaturę pisał ostatnio także Tomasz Swoboda: T. Swoboda, *Co media robią literaturze?*, „Dwutygodnik” 2008, wyd. 229, [online] <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/7596-co-media-robja-literaturze.html>, 1 II 2018.

<sup>58</sup> J. Baudrillard, *Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości*, przeł. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 2006, t. 29, s. 15-31, Muzeum Historii Polski, [online] [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2006-t29/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2006-t29-s15-31/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2006-t29-s15-31.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2006-t29/Sztuka_i_Filozofia-r2006-t29-s15-31/Sztuka_i_Filozofia-r2006-t29-s15-31.pdf), 19 II 2018.

<sup>59</sup> A. Ubersfeld, *Czytanie teatru*..., s. 14.

<sup>60</sup> H. Miodrag, *Comics and Language*..., s. 66.



komiksowego przekazu wynikającej właśnie z jego bezpośredniości, dostępności: *komiksy zapewniały pewną bezpośredniość kontaktu (poprzez atrakcyjne i przesadne w formie połączenie obrazków i słów), dzięki której wydawały się z jednej strony niepodważalnie prawdziwe, a z drugiej – cudownie bliskie, poruszające, znajome. Na wiele sposobów [...] zdawały się wypowiadać coś, czego w inny sposób wypowiedzieć było niepodobna [...]*<sup>61</sup>. Stosując kognitywne skróty, operują za pomocą stereotypów, te zaś są identyfikowalne w znanym odbiorcy kontekście kulturowym<sup>62</sup>. Jeśli ów kontekst jest obcy, dzięki współuczestnictwu, na jakie pozwala opowiadanie obrazem, odbiorca ma szansę szybciej i skuteczniej go zasymilować. Jak w *Poetyce komiksu* zauważa Jerzy Szyłak: *Oglądając realistyczny obraz malarski, spektakl teatralny, fotografię, film czy komiks, odbiorca doznaje wrażenia, że jego oczom udostępniony został bezpośredni wgląd w świat przedstawiony przez dzieło, że rejestruje wzrokiem widok rzeczy takich, jakimi one są*<sup>63</sup>.

W dzisiejszym świecie przesytu informacyjnego, w którym rolę tradycyjnych środków przekazu przejęły – ze względu na łatwość dostępu i swoją atrakcyjność – media społecznościowe, coraz trudniej o rzetelną informację. W gąszczu przekazu medialnego coraz trudniej także o wnikliwą lekturę, a co za tym idzie o możliwość i czas na ukształtowanie własnych opinii, zajęcie stanowiska, które poparte byłoby pogłębioną znajomością danego tematu i poddane koniecznej refleksji. Smutną codziennością uniwersytecką stały się utyskiwania studentów na zbyt dużą liczbę zadanych do przeczytania tekstów, której nie są w stanie sprostać. Jednak dużo poważniejsza niż powtarzające się „skargi” na brak czasu wydaje się deklarowana przez studentów trudność z utrzymaniem koncentracji przy lekturze nieco bardziej wymagającej. Coraz trudniej, mówią, uchwycić im to, co w przekazie najważniejsze.

Wziąwszy pod uwagę specyfikę czasów, ale także preferencje młodego odbiorcy kultury, którego w pierwszej kolejności interesuje otaczający go świat, warto poszerzyć kanon lektur o gatunki nowe, jak komiks, lub te rzadko wykorzystywane, jak współczesna dramaturgia – w połączeniu, kiedy to tylko możliwe, z oglądaniem dostępnych wersji scenicznych hiszpańskich sztuk teatralnych. Oba gatunki, obie dziedziny sztuki, oddziałując afektywnie, bez zbędnych komentarzy, są w stanie rozbudzić w odbiorcy wrażliwość, poczucie solidarności, współczucie. Oba kładą nacisk na stawianie pytań, pozostawiając nas bez odpowiedzi, nie dając żadnych gotowych rozwiązań<sup>64</sup>. To

<sup>61</sup> E. Said, *W hołdzie Joemu Sacco*, [w:] J. Sacco, *Palestyna*, przeł. M. Cieślak, Warszawa 2014, s. ii.

<sup>62</sup> K. Kukkonen, *Contemporary Comics Storytelling*, Lincoln 2013, s. 16.

<sup>63</sup> J. Szyłak, *Poetyka komiksu...*, s. 14.

<sup>64</sup> Taką właśnie rolę współczesnego teatru podkreślają sami twórcy. Alberto Conejero w eseju-manifeście *Escribir (para el) teatro* podkreśla: *Piszę po to, by stawiać pytania, na które nie znam odpowiedzi (Escribo para lanzar respuestas para las que no tengo respuestas*: [online] <https://madridesteatro.com/escribir-para-el-teatro-por-alberto-conejero/>, 19 IX 2018). W podobnych słowach wypowiada się Carlota Ferrer w wywiadzie udzielonym dla hiszpańskiej gazety „ABC”: *Nie lubię dawać odpowiedzi, lubię stawiać pytania i właśnie dlatego wymyślam przedstawienia, wobec których widz nie pozostaje obojętny (No me gusta dar respuestas, me gusta hacer preguntas, y por eso planteo espectáculos donde el espectador no queda indiferente: Carlota Ferrer: „El machismo está en todas partes, también en el teatro”, „ABC” 2017, 10 XII, [online] [https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-carlota-ferrer-machismo-esta-todas-partes-tambien-teatro-201712100044\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-carlota-ferrer-machismo-esta-todas-partes-tambien-teatro-201712100044_noticia.html), 19 IX 2018).*

właśnie sala wykładowa czy lekcyjna mają szansę stać się miejscem, gdzie powinno się te pytania zadawać, poszukując przy okazji (choćby i prowizorycznych) odpowiedzi. Natomiast same dzieła, czytane, oglądane w domu czy teatrze, konfrontują w jakiś sposób studentów – poprzez swoje bezpośrednie oddziaływanie, mocne środki wyrazu – z pytaniami, które twórcy zaangażowani stawiają wciąż na nowo. Podstawową rolę wykładowców i nauczycieli byłoby zatem sprawić, by studenci i uczniowie mieli szansę poznać problemy poruszane przez twórców współczesnych, nawiązując z nimi tym samym swoisty dialog zaangażowany. Nie bez znaczenia w proponowanym tutaj doborze tekstów kultury jest także waga prawdy przekazywanych treści postulowana przez samych twórców. Jak pisze Juan Mayorga: *Dziś rzadko spotykamy teatr, z którego widz wychodzi bogatszy o doświadczenia. [...] Doszedłszy do tego punktu, nie boję się wypowiedzieć najbardziej sponiewieranego słowa, jakim jest „zaangażowanie”. Ja rozumiem je w ten sposób: zaangażowany jest człowiek świadomy siły swoich czynów. [...] Zaangażowanie to mówienie prawdy. O to chodzi – żeby mówić prawdę. Sprawić, by rzeczywistość była widzialna. Czynić ją widzialną, bo rzeczywistość nie jest oczywista. Odstaniać ją, bo jest zamaskowana*<sup>65</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

Altarriba A., Kim, *El arte de volar*, Alicante 2009.

Aszyk U., *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Varsovia 1995.

Aszyk U., *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*, Warszawa 1988.

Baudrillard J., *Przemoc wirtualnej i zintegrowanej rzeczywistości*, przeł. M. Salwa, „Sztuka i Filozofia” 2006, t. 29, [online] [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2006-t29/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2006-t29-s15-31/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r2006-t29-s15-31.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2006-t29/Sztuka_i_Filozofia-r2006-t29-s15-31/Sztuka_i_Filozofia-r2006-t29-s15-31.pdf).

Carlota Ferrer: „*El machismo está en todas partes, también en el teatro*”, „ABC” 2017, 10 XII, [online] [https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-carlota-ferrer-machismo-esta-todas-partes-tambien-teatro-201712100044\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-carlota-ferrer-machismo-esta-todas-partes-tambien-teatro-201712100044_noticia.html).

Carrera Garrido M., *La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional*, „Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral” 2013, nr 18, [online] <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero18/articulo/490/la-destruccion-o-el-teatro-la-creacion-de-rodrigo-garcia-en-la-encrucijada-entre-escena-posdramatica-y-mimesis-tradicional.html>.

Cercas J., *El punto ciego*, Barcelona 2013.

*The Comics on Broadway: Adapting Cartoons to the Stage*, Stage Notes, [online] <http://stage-notes.net/theaddamsfamily/background-materials/the-comics-on-broadway-adapting-cartoons-to-the-stage.php>.

<sup>65</sup> *Foro de debate en Valladolid: El teatro español ante el siglo XXI*, „ADE Teatro” 2001, nr 85, s. 28, cyt. za: J.I. García Garzón, *Urodzeni po 1960...*, s. 75.

- Conejero A., *Escribir (para el) teatro*, Madrid Es Teatro, [online] <https://madridesteatro.com/escribir-para-el-teatro-por-alberto-conejero/>.
- Floeck W., *Teatr hiszpański pod koniec XX i na początku XXI wieku*, przeł. K. Górna, [w:] *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramat ostatnich stu lat*, red. U. Aszyk, P. Olkusz, Kraków 2012.
- García Garzón J.I., *Urodzeni po 1960*, przeł. K. Górna, „Dialog” 2008, nr 1.
- García R., Kiereńczuk T., *Nie wierzę w polityczną moc teatru. Rozmowa z Rodrigiem Garcíą*, „Dwutygodnik” 2014, wyd. 134, [online] <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5249-nie-wierze-w-polityczna-moc-teatru.html>.
- García S., *La novela gráfica*, Bilbao 2010.
- Henríquez J., *Pokazać i policzyć zmarłych*, przeł. K. Górna, „Dialog” 2008, nr 1.
- Henseler Ch., *Spanish Fiction in the Digital Age. Generation X Remixed*, New York 2011.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, vol. 29, nr 1, <http://dx.doi.org/10.1215/03335372-2007-019>.
- Horstkotte S., *Zooming in and out: Panels, Frames, Sequences, and the Building of Graphic Story-worlds*, [w:] *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, red. D. Stein, J.-N. Thon, Berlin–Boston 2013.
- Ingarden R., *Sztuka teatralna*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 2, red. J. Degler, Wrocław 1998.
- Jabłonowska-Ratajska Z., *Umrzeć za komiks. Komiks w walce politycznej*, „ARTEon” 2011, nr 11.
- Jaroszewski T.M., *Propozycja krytyki egzystencjalnej*, [w:] J.-P. Sartre, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wybór A. Tatarkiewicz, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968.
- Krajewska A., *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005.
- Kukkonen K., *Contemporary Comics Storytelling*, Lincoln 2013.
- Lobin H., *Marzenie Engelbarta. Czytanie i pisanie w świecie cyfrowym*, przeł. Ł. Musiał, Warszawa 2017.
- Marsé J., *Paracuellos. Aventura y testimonio*, [w:] C. Giménez, *Todo Paracuellos*, Barcelona 2011.
- McCloud S., *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2015.
- Miodrag H., *Comics and Language. Reimagining Critical Discourse on the Form*, Jackson, Miss. 2013.
- Navarro Martínez E., *La novela de la Generación X*, Granada 2008.
- Nussbaum M., *Nie dla zysku. Dlaczego demokracja potrzebuje humanistów*, przeł. Ł. Pawłowski, Warszawa 2016.
- Oliva C., *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid 2004.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. S. Świontek, Wrocław 1998.
- Popper K.R., *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, t. 1-2, przeł. H. Krahelska, oprac. A. Chmielewski, Warszawa 1993.
- Reggiani F., *Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo*, [w:] *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, red. A.M. Peppino Barale, México 2012.
- Said E., *W hołdzie Joemu Sacco*, [w:] J. Sacco, *Palestyna*, przeł. M. Cieślík, Warszawa 2014.
- Sartre J.-P., *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, wybór A. Tatarkiewicz, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968.

- Sawicka A., *Ulisses na tratwie*, [w:] *Ulisses na tratwie. Antologia współczesnych sztuk katalońskich*, red. A. Wierchowska-Woźniak, przeł. A. Stachurska, A. Sawicka, Kraków 2009.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009.
- Sordyl A., *Teatr wśród społecznych i artystycznych praktyk performatywnych*, [w:] *Widowisko – teatr – dramat. Skrypt dla studentów kulturoznawstwa*, red. E. Wąchocka, Katowice 2010.
- Szmyt D., *Dymek na scenie*, „Teatr” 2011, nr 7/8, [online] <http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1597&pnr=69#s2>.
- Szyłak J., *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 1997.
- Torres R., *El CDN abre temporada con ‘Yonquis y yanquis’ una tragedia con humor*, „El País” 1996, 10 IX, [online] [https://elpais.com/diario/1996/09/10/cultura/842306411\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/09/10/cultura/842306411_850215.html).
- Ubersfeld A., *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002.
- Witek J., *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, Jackson, Miss. 1989.

---

**Olga NOWAK** – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa hiszpańskiego. W latach 2002-2015 zajmowała się dydaktyką języka hiszpańskiego. W 2015 roku obroniła na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie pracę doktorską pt. *Pokolenie X z perspektywy kobiet. Twórczość hiszpańskich pisarek ostatniej dekady XX wieku*. Obecnie pracuje na stanowisku adiunkta w Instytucie Filologii Romańskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół twórczości hiszpańskich powieściopisarzy należących do tzw. Pokolenia X, pisarstwa kobiet, a także problematyki pamięci i postpamięci w hiszpańskim komiksie.