

EWANGELINA SKALIŃSKA

„WSZYSTKIE BAJKI O SIEROCTWIE KLARY”.
UWAGI O POWIEŚCI AGNĖ ŽAGRAKALYTĖ
KLARA. BANDE DESSINÉE

Abstract. Artykuł został poświęcony analizie powieści Agnė Žagrakalytė *Klara. Bande dessinée*. Głównym celem artykułu jest weryfikacja założeń litewskiej filozof Jūratė Baranovė, dotyczących nurtów postmodernistycznych we współczesnej literaturze litewskiej. Wynikiem przeprowadzonych badań jest stwierdzenie obecności estetyki postmodernistycznej w omawianej powieści, która jest tylko jednym z wielu możliwych przykładów ponowoczesnych rozwiązań fabularno-narracyjnych w literaturze litewskiej, powstałej po roku 2010.

Słowa kluczowe: powieść postmodernistyczna; współczesna literatura litewska; komiks; kamp

“ALL TALES ABOUT KLARA’S ORPHANHOOD”:
NOTES ON AGNĖ ŽAGRAKALYTĖ’S NOVEL
KLARA. BANDE DESSINÉE

Abstract. The article analyses Agnė Žagrakalytė’s novel *Klara. Bande dessinée*. The main aim is to verify the assumptions of the Lithuanian philosopher Jūratė Baranovė regarding postmodernist trends in contemporary Lithuanian literature. The presented research concludes that postmodernist aesthetics is present in the novel, which is just one of many possible examples of postmodern narrative solutions in Lithuanian literature written after 2010.

Keywords: postmodern novel; contemporary Lithuanian literature; comic book; camp

Dr EWANGELINA SKALIŃSKA – Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich; adres do korespondencji: ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa; e-mail: evangelina.skalska@ibl.waw.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2911-4074>.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

Istniały czasy, kiedy czytanie było stosunkowo prostą sprawą, której się człowiek uczył w szkole podstawowej. Obecnie jest to, jak się zdaje, rodzaj sekretnej sztuki przeznaczonej tylko dla wtajemniczonych elity. Całe moje życie czytałem książki dla ich treści, przynajmniej zawsze tak sądziłem. Wychodzi na to, że byłem najwyraźniej w błędzie.

D. Lodge, *Mały świat*¹

Litewska filozof, Jūratė Baranova, zastanawiając się nad obecnością estetyki postmodernistycznej we współczesnej literaturze litewskiej, wskazała kilka wyróżników, które winny charakteryzować tego rodzaju literaturę². Należą do nich:

- zasada, że wszystko jest dozwolone;
- pisarstwo wolne (odwołujące się koncepcji „dzieła otwartego” Umberto Eco);
- dekonstrukcja mitów narodowych;
- ironia i autoironia;
- zaburzenie ciągu czasoprzestrzennego w świecie przedstawionym;
- absurd.

Kryteria te, rozumiane jako najważniejsze wyróżniki poetyki postmodernizmu jako takiego, wydają się wątpliwe pod paroma względami. Po pierwsze – wedle logiki historycznoliterackiej – postmodernizm (czy też polska: ponowoczesność) jest nazwą, odnoszącą się do mniej lub bardziej określonego przedziału czasowego w historii literatury, opozycyjnego wobec wcześniejszego nurtu (tu: modernizmu). Po drugie zaś – kryteria badaczki można odebrać jako zbyt dowolne, sięgające do arbitralnie wybranych koncepcji literaturo- i kulturoznawczych, i nieuwzględniające pokażnej literatury przedmiotu³.

Tymczasem trudno byłoby podjąć konstruktywną krytykę założeń Baranovej, bowiem nie są one mniej zasadne niż propozycje innych badaczy kultury w ogóle

¹ David Lodge, *Mały świat*. *Romans akademicki*, tłum. Natalia Billi (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1992), 40.

² Jūratė Baranova, „Postmodernism in Lithuanian Literature”, *Athena*, nr 3 (2006): 135.

³ Brian McHale, autor monografii o powieści postmodernistycznej, podchodzi do tego zagadnienia w następujący sposób: „Katalogi właściwości postmodernistycznych układa się zwykle w opozycji do właściwości poetyki modernistycznej. [...] Wszystkie te opozycje wydają się częstkowe i niesystematyczne; widzimy w nich zatem, jak określona właściwość postmodernistyczna przeciwstawia się swojej modernistycznej odpowiedniczce”. Brian McHale, *Powieść postmodernistyczna*, tłum. Maciej Płaza (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012), 10.

i literatury w szczególności. Więcej, ponieważ odnosi je badaczka do współczesnych jej osiągnięć jednej z mniejszych objętościowo literatur narodowych, bardziej prawdopodobne jest, że jej wnioski są w pełni uprawomocnione.

Ciekawe, że przywołany artykuł ostatecznie zmierza do konstatacji, że wedle obranych kryteriów w literaturze litewskiej do roku 2007 istnieje tylko jeden twórca postmodernistyczny – Herkus Kunčius:

One postmodernist for the entire contemporary Lithuanian literature – is it a lot or very little? Those who do not like postmodernism can be relieved: thank God, only one. Those who admire it may be disappointed. I am happy having founded at least one according to the criteria I have used. A researcher who defines them differently would perhaps find more of them⁴.

Nie stawiam sobie za cel kontynuacji myśli Baranovej w odniesieniu do kolejnych kilkunastu lat rozwoju literatury litewskiej. Chciałabym w tym artykule skupić się tylko na jednym przykładzie, który zdaje się znakomicie odpowiadać kryteriom badaczki.

W roku 2014 została opublikowana powieść Agnė Žagrakalytė *Klara. Bande dessinée*. W mojej ocenie, utwór ten nie wzbudził większego zainteresowania wśród krytyków i badaczy literatury. Niemniej w 2022 r., nakładem wydawnictwa Warsztaty Kultury, opublikowano jej polskie tłumaczenie, autorstwa Zuzanny Mrozikowej⁵. Utwór ten w zdumiewający sposób przylega do sformułowanych na kilka lat przed jego powstaniem założeń Baranovej. Jest to niewielka powieść, której narracja została utrzymana w pierwszej osobie. Narratorką jest tytułowa Klara, która w sposób nieuporządkowany, iteracyjnie powracający do tych samych wydarzeń, ironiczny i w pewien sposób demaskatorski wobec litewskiej i europejskiej rzeczywistości ostatnich czterdziestu lat, przedstawia swój (bohaterki-narratorki) portret, który jest wewnętrznie sprzeczny, pęknięty i autoironiczny. Na dodatek nie do końca jasna

⁴ Baranova, „Postmodernism in Lithuanian Literature”, 153.

W tłumaczeniu na język polski: Tylko jeden postmodernista na całą współczesną literaturę litewską – to dużo czy całkiem niewiele? Ci, którzy nie lubią postmodernizmu, mogą odetchnąć z ulgą – Bogu dzięki, tylko jeden. Ci, którzy są zwolennikami postmodernizmu, mogą poczuć się zawiedzeni. Jestem zadowolona, że udało mi się znaleźć przynajmniej jeden przykład, odpowiadający moim kryteriom. Badacz, który posłużyłby się innymi kryteriami, mógłby – zapewne – znaleźć więcej przykładów postmodernizmu.

⁵ Polskie tłumaczenie *Klary* doczekało się tylko jednej recenzji krytycznoliterackiej. Zob. Agnieszka Smarżewska, „Powieść czy komiks? Recenzja książki «Klara Bande dessinée Agnė Žagrakalytė»”, *Przegląd Bałtycki*, 13.09.2022, <https://przegladbaltycki.pl/19808,powieść-czy-komiks-recenzja-książki-klara-bande-dessinee-agne-zagrakalyte.html> [dostęp 01.10.2024].

jest gatunkowa przynależność *Klary*, która jest jednocześnie powieścią o dojrzewaniu, „europowieścią” – wedle określenia narratorki – i *bande dessinée* zgodnie z informacją zawartą w jej tytule. I to właśnie rozchwianie staje się chyba najlepszą ilustracją pierwszego z założeń Baranovej, że „wszystko jest dozwolone”.

Literatura europejska zna wiele znakomitych powieści modernistycznych, przedstawiających pracę pamięci i okres dorastania, dojrzewania osobowości. Wystarczy tu wspomnieć chociażby *Czarodziejską górę* Thomasa Manna czy *Fale* Virginii Woolf. *Klara*, naturalnie, nie aspiruje do rangi wspomnianych dzieł, ale jej rozpiętość czasowa i geograficzna, a także nowatorstwo formalne są doskonałym przykładem postmodernistycznego przesuwania granic stosowności. Pytanie tylko, co właściwie stało się źródłem takiego ukształtowania formalnego powieści. Z jednej strony, postmodernizm promuje właśnie takie praktyki twórcze (o czym później). Z drugiej zaś – mamy tu do czynienia z opowieścią o losie Klary, urodzonej (podobnie jak autorka) u schyłku istnienia Litewskiej SRR, a akcja tej opowieści kończy się – jak można się domyślać – w pierwszej dekadzie XXI wieku. Spędzone na prowincji dzieciństwo, brak opieki ze strony dorosłych, porzucenie przez oboje rodziców – to nic nowego. Nowością dla przechodzących transformację ustrojową krajów bałtyckich nie są też częste wyjazdy po towar w celach handlowych do Turcji czy krajów skandynawskich. Nie zaskakują również losy biednych, ale uzdolnionych studentek, które nawiązują romanse ze starszymi od siebie mężczyznami, ani kwestie przemytu czy handlu narkotykami wśród obywateli dawnej Pribałtyki. Tyle tylko, że

– Nie znam języków – płacze Klara – nie miałam dobrych nauczycieli – płacze Klara – nie mam złota ani diamentów, nawet banalnego Swarovskiego nie dostałam od zapracowanych rodziców. **Każdy zna na wylot moją historię**, czy w ogóle można coś jeszcze wymyślić na tym mocno zakreconym świecie z internetem, w którym jest wszystko, nawet potworne psy, olbrzymie dobermany dorastające do sufitu, które zjadają małą brudną sierotkę zagubioną w lesie, a ja, co ja powiem temu mafiosowi, kiedy zostały mi na wszystko, dokładnie na wszystko tylko trzy godziny?⁶

⁶ W tym artykule jest wiele obszernych cytatów z *Klary* Žagrakalytė, co wynika z ograniczonej obecności *Klary* w świadomości polskich czytelników. Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: Agnė Žagrakalytė, *Klara. Bande dessinée*, tłum. Zuzanna Mrozikowa (Lublin: Warsztaty Kultury, 2022). Dalej bezpośrednio po tych cytatach w nawiasie podaję numer strony. Tutaj: s. 29. Pogrubienie tekstu wprowadzone przez autorkę artykułu.

Widać tu wyraźne sprzężenie między wybraną przez narratorkę i autorkę formą powieści a jej zawartością, w pewien sposób niemożliwą do opowiedzenia. Ta niemożność uporządkowania własnej biografii, zgrzyt poznawczy narratorki, przyglądającej się swojemu dzieciństwu i dorastaniu, ambiwalentne poczucie wyjątkowości i banalności własnej egzystencji w pewien sposób „rozsadza” narrację od środka. Postmodernistyczna – w tym kontekście – otwartość powieści staje się znakiem epistemologicznym. Wedle klasycznych już spostrzeżeń Umberto Eco:

Mamy pełne prawo przypuszczać, że ucieczka od tego, co pewne, trwałe i konieczne, jak również dążenie do wieloznaczności i nieokreśloności odzwierciedlają pewien aspekt kryzysu naszych czasów; albo że wspomniane poetyki, zgodnie ze współczesną nauką, wyrażają realne możliwości człowieka twórczo zaangażowanego w rozwijanie własnych zdolności i poszerzanie prywatnych horyzontów⁷.

Czy rzeczywiście tytułowej Klarze przyświeca chęć „ucieczki od tego, co trwałe i konieczne”? Czy też – przeciwnie – zabiegi narratorki zdradzają potrzebę jakiegoś, jakiegokolwiek nawet, uporządkowania świata, wprawionego w chaotyczny ruch? Czy „kryzys naszych czasów”, wskazywany przez włoskiego badacza, jest przyczyną heterogeniczności *Klary*? A może raczej omawiana powieść włącza się do nurtu, który świadomie rozprawia się z uporządkowaną wizją świata, wskazując na jej niewystarczalność?

Niewątpliwie jednym z podstawowych uczuć towarzyszących narratorki jest strach. Ciągłe poczucie zagrożenia ze strony mitycznego mafiosa, ale też świata w ogóle i siebie samej. Ukoić to przerażenie dziecięcej części Klary może jedynie zrozumienie świata, próba jego opowiedzenia czy narysowania:

– Boję się, bardzo się boję, że zgubiłam klucz, nie pamiętam kodu, nie rozumiem chińskiej łamigłówki, ale najbardziej – Klara bierze głęboki oddech i wyznaje tej dziwnej, mętnej staruszce, groźnej wiedźmie, przerażającej zjawie, która wynurza się z lasu: – że się pogubiłam w szczegółach, szkicach, szpargałach, w niepojętym spleźniu korytarzy (s. 35).

Fragment ten jest o tyle wyjątkowy, że łączy dwa rodzaje pytań o świat i własną jaźń, które Brian McHale określa mianem „epistemologicznych”

⁷ Umberto Eco, „Dzieło otwarte”, w: Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Lesław Eustachiewicz i in. (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2008), 92.

i „ontologicznych”⁸. W jego „poetyce opisowej” postmodernizmu dominanta pytań o charakterze epistemologicznym czy ontologicznym odróżnia świadomość modernistyczną od postmodernistycznej. Tutaj Klara początkowo zdradza swoje niepokoje poznawcze. Przywołuje figurę „klucza” czy „kodu”. Są to pytania o to, jaki jest to świat? Jak można go poznać? Jednak najbardziej obawia się tego, że pogubi się w wielości światów, w labiryncie współistniejących monad „szkiców, szpargałów, korytarzy”. A to pytanie ma już charakter ontologiczny: który to świat?

Przypominający zmiennokształtny labirynt ciąg postaci i zdarzeń zostaje jednak uporządkowany, a jest to porządek szczególny. Książka składa się z trzech zasadniczych części, zatytułowanych: „Fabuła”, „Bohaterowie” i „Kolory”. Stanowią one na kolejne warstwy opowieści, nakładające się na siebie i tworzące rodzaj przestrzennego obrazu. Co istotne, brak tu jakiegokolwiek podobieństwa do popularnej figury palimpsestu. Klara nie zaciera dawnych śladów, nie usiłuje wydobyć spod warstwy kurzu ukrytej wiadomości ani nie rysuje na jej gruncie nowej. Każda z warstw jej opowieści jest tak samo ważna i widoczna, wszystkie prześwitują przez siebie nawzajem. Troistość *Klary* i Klary, warstwowe budowanie opowieści i przyglądanie się przez bohaterkę w potrójnym lustrze stanowi wyraźną oś kompozycyjną powieści. Ma jednak owa troistość dwa osobne źródła. Pierwsze z nich – bardziej oczywiste – wynika bezpośrednio z tekstu. Klara występuje bowiem w trzech odsłonach: jako dziewczynka, nastolatka i dorosła. Nie chodzi tu o wspomnienia bohaterki-narratorki o sobie jako dziecku czy dorastającej dziewczynie, ale o ich ciągłą współegzystencję, o rodzaj roztrojenia jaźni, wyniesiony z dzieciństwa:

W pokoju matki stoi potrójne lustro, Klara mogłaby się nim bawić godzinami.

Bawi się i bawi – patrzy na siebie ze wszystkich stron, podwaja, potraja, powiela – do słonecznego pokoju zbiegają się roześmiane klary i Klara pokrzykuje z radości.

[...]

Moi mili widzowie, czyli Klarcia i Klarunia, uważnie słuchają skrzeczenia Klary. Czasem Klara pozwala im zadać pytanie albo niezbyt głośno coś skomentować, lecz to ona, centralna Klara przewodzi wszystkim zabawom w tym pokoju. Koniec dyskusji (s. 50).

⁸ McHale, *Powieść postmodernistyczna*, 4-35.

Przytoczony fragment brzmi tak, jakby był świadomym przetworzeniem Lacanowskiej fazy lustra⁹. O ile w myśli francuskiego psychoanalityka faza ta jest momentem samoidentyfikacji dziecka, wytworzenia w nim poczucia własnej (cielesnej) odrębności od matki, o tyle u Żagrakalytè moment ten przynosi raczej rozwarstwienie osobowości narratorki. Nie chodzi mi – naturalnie – o rozpoznania quasi-psychopatologiczne, ale o podkreślenie tego momentu, w którym poznajemy źródła szczególnego statusu bohaterki-narratorki *Klary*.

Potrójność w budowie fabuły ma także inne źródło, wszak podtytuł powieści znaczy po prostu „komiks”, ale komiks w wersji franko-belgijskiej, która rozwijała się niezależnie od swojego amerykańskiego odpowiednika. W skrócie można „BD” opisać następująco:

Bande dessinée: “Une bande dessinée” translates literally as “a drawn strip (or band).” “Une BD” or “une bédé” are less-formal versions of the term. As has often been noted, it has an advantage over the English term, “comics,” insofar as the French-language term contains no suggestion that the material is comic or funny. It also draws attention to the way that the art is generally produced (through drawing) and the strip-like form in which it has often been created, and thereby to its sequentiality (like the term “comic strip”). However, this last aspect of the term can also be misleading, because for decades the overall page layout (as opposed to the strip) has been an essential aspect of the art of many cartoonists and comics¹⁰.

Stopniowe budowanie „kadrów” komiksowych wymaga wcześniejszego zaplanowania, stworzenia scenariusza całości. Tak też została pomyślana powieść Żagrakalytè. Poszczególne części utworu stanowią odpowiedniki procesu twórczego autora *bande dessinée*. W części trzeciej („Kolory”) czytamy:

⁹ Na ten temat zob. np. Paweł Dybel, „Samouwiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Jacquesa Lacana”, *Przegląd Filozoficzny* 5, nr 4 (1996): 8-18.

¹⁰ „French-Language Comics Terminology and Referencing”, w: *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, red. Mark McKinney (Mississippi: University Press of Mississippi, 2008), XII.

W tłumaczeniu na język polski: „Bande dessinée: “Une bande dessinée” można przetłumaczyć dosłownie jako „rysunkowy pasek (albo taśma)”. “Une BD” or “une bédé” to skrócona wersja terminu. Jak zauważono, posiada on przewagę nad angielskim określeniem „komis” [comics], ponieważ termin francuski nie zawiera sugestii, że jego desygnat jest komiczny albo zabawny. Ponadto kieruje uwagę na sposób, w jaki to dzieło sztuki powstawało – komiksy rysowano na paskach i stąd brała się ich sekwencyjność (dlatego mówimy o paskach komiksu). Jednak ten ostatni aspekt terminu może być mylący, ponieważ na przestrzeni dekad ogólny układ strony (w opozycji do paska) stał się zasadniczym zrębem sztuki dla wielu rysowników i autorów komiksów”.

Klara skończyła konturowanie swojej *bande dessinée*, już wszystko wiadomo. Teraz powoli koloruje nakreślonych czarnym tuszem, przeschniętych, wyrazistych bohaterów, koloruje w skupieniu, przygryzając wargę, koloruje przez rok, przez dziesięć lat, koloruje i koloruje (s. 90).

W innym miejscu bohaterka doprecyzowuje powzięte zamierzenie artystyczne:

Nie chcę opowiadać bajek, chcę narysować wielki komiks, *bande dessinée*, *ligne claire*, coś takiego, żeby eksplodowało i rozbryzgało się na wszystkie strony – chce powiedzieć Klara, lecz nie może mówić – bo bardzo, bardzo boli ją gardło (s. 32).

Poza oczywistą zbieżnością imienia Klara i określenia gatunkowego *ligne claire* (klarowna linia) narratorka wkomponowuje w powyższy cytat dodatkowe treści. O ile *bande dessinée* jest po prostu mocno wpisanym w tradycję franko-belgijską nazwą komiksu, o tyle *ligne claire* przynosi nowe konotacje. Określenie to odnosi się do popularnej w pierwszej połowie XX wieku techniki rysunku, charakteryzującej się prostą linią, wyraźnym wyglądem postaci i ich otoczenia¹¹. Ten styl rysowniczy stał się słynny przede wszystkim dzięki wydawanej przez wiele lat serii komiksów Hergégo o przygodach reportera Tintina, którą zaingurowała w 1929 r. publikacja zeszytu pod tytułem *Tintin w kraju Sowietów*¹².

Tyle tylko, że nie sposób oddać losu Klary przy użyciu kreski Hergégo¹³. Nie sposób za jej pomocą opisać chyba żadnych aspektów szeroko rozumianej współczesności. Ostro i wyraźnie widać to choćby w pracach Jean-Michela Tixiera, jednego z bardziej rozpoznawalnych współczesnych rysowników-pu-

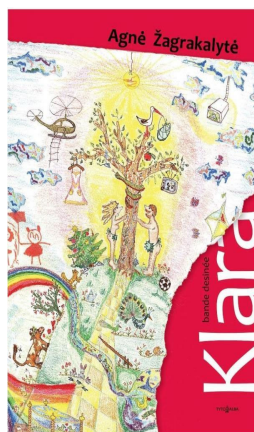
¹¹ Na ten temat zob. np. Jean-Marc Lofficier i Randy Lofficier, *Tintin. The Essential Guide to the Legendary Boy Detective* (Croydon: PocketEssentials, 2002).

¹² Zob. Hergé [Georges Prosper Remi], *Przygody Tintina*, t. 1, tłum. Daniel Wyszogrodzki (Warszawa: Egmont, 2023).

¹³ Temat wpływu formy komiksowej na kształt analizowanej powieści zasługuje na dokładniejsze omówienie. Tutaj chciałabym tylko pobieżnie wskazać na semiotyczny wymiar scen czy kadrów komiksowych, który został dokładnie omówiony w pracy: Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, 2000). Warto zwrócić uwagę na następujący fragment: „Aby interpretacja obrazu była zgodna z tym, co pragnął zakomunikować jego twórca, widok powinien ściśle pokrywać się z wiedzą o tym, co jest pokazywane. Wiedzę o tym, co widzimy, przyswajamy wszyscy niemal od urodzenia, nie dysponujemy jednak skodyfikowanymi regułami jej używania, co sprawia, że znaczenia, jakie przypisują obrazom różne osoby, mogą od siebie znacznie odbiegać. Artystyczne założenia sztuk plastycznych uznają ten stan rzeczy za jak najbardziej pożądany. Przy założeniu, że obraz ma być opowieścią, jest on jednak nader niewygodny” (Szyłak, *Poetyka komiksu*, 12).

blicystów¹⁴, który konsekwentnie wykorzystuje w swoich pracach ten rodzaj kreski, dążąc do stworzenia ironicznego komentarza do wydarzeń bieżących.

Można sądzić, że na analogicznej zasadzie została zaprojektowana okładka litewskiej edycji *Klary*, przypominająca fragment dziecięcego rysunku, który tylko po części nawiązuje do powieści i staje się samodzielną opowieścią, prawie dowolnie mieszającą treści genezyjskie z udaną dziecinną naiwnością w postrzeganiu świata. Za tym udaniem kryje się współczesny ironista; ten, który zachował wspomnienie niewinności sprzed skosztowania owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego; ten, który sięga po zestaw motywów dziecięcych, żeby z przekorą powtórzyć Andersenowskie: „Król jest nagi”.



Narratorka *Klary* dąży do odsłonięcia zarówno wszystkich złudzeń dotyczących szczęśliwych dziejów zintegrowanej na nowo Europy, jak i własnego warsztatu twórczego. W jednym z finalnych fragmentów powieści czytamy:

Kawiarnia w Turynie. W końcu dzwoni telefon.

– Pracujesz? Bo skończyłem, mogę po ciebie przyjechać.

– Przyjeżdż, też skończyłam.

– Udało ci się coś zrobić?

– Trochę. Nadmuchałam smoka, wygrałam kopciuszka z warkoczem wartym górę złota i podarowałam go mamie, dochody z pornobiznesu przełałam na Caritas, i jeszcze zbudowałam monstrum, a teraz jesteśmy we Włoszech i pijemy kawę z mlekiem. Aha, i jeszcze sprzedałam 35 kilo czystej kokainy, całkowicie legalnej, tak naprawdę to cukier puder, bardzo dużo cukru pudru, a monstrum oddałam w kasynie jako zastaw i zaszalałam: wszystko postawiłam na różnicę jednej głoski, och, Karlu, w końcu pograłam sobie za wszystkie czasy, w końcu dostałam pozwolenie, mogę gromadzić kapitał ze stu lat samotności, mam pozwolenie na sprzedaż cukru pudru po 30 000 euro za kilogram, ponieważ umiem żonglować ostrymi nożami i się nie skaleczyć.

¹⁴ ITW, „Jean-Michel Tihier, the Modern Irony”, wywiad opublikowany na stronie <https://www.olow.fr/en/blog/itw-jean-michel-tixier-the-moderne-irony> [dostęp 01.10.2024].

– Wszystko, co mówisz, jest bardzo ciekawe moja pani bizneswoman – mówi Karl, mąż Klary, milioner, nie mafioso – tylko, złotko, marzysz w tej wieży już dziesięć lat, pora zejść na dół, zasiedziałaś się za kratkami komiksu, trzecią dobę nie śpisz i nie jesz, opowiadasz o monstrach, śmiejąc się z szalonym błyskiem w oku, a twoje dzieci od trzech dni jedzą na obiad mrożoną pizzę (s. 101-102).

Mamy tu do czynienia z jeszcze jedną formą parabazy. Wcześniejsze fragmenty o charakterze autotematycznym współtworzyły mozaikę świata przedstawionego, były rodzajem wewnętrznych konsultacji Klary, Klarusi i Klarci, które aprobowaly bądź odrzucały kolejne fragmenty narracji. Tutaj natomiast widzimy ślad obecności samej autorki. Początkowe kwestie dialogowe czy też końcowe wyrzuty wobec matki zaniedbującej swoich synów łączy erupcja wyobrażonych obrazów, przemieniających świat nieliteracki w kaskadę obrazów na poły baśniowych. Krótkie sprawozdanie z postępów poczynionych w pracy literackiej, czy też rysowniczej, zamienia się w akt twórczy, zagarniający rzeczywistość, jakoś się nią karmiący. Jednocześnie ma on charakter alienujący, wytrącający autorkę / narratorkę / Klarę z codzienności, osadzający ją na szczycie samotnej wieży, „za kratkami komiksu”. Opowieść o „eurosierocie” zamienia się baśń, zły mafioso staje się smokiem, a przemycana kokaina zostaje cudownie przemieniona w cukier puder, którym można obficie posypać faworki:

– Mrożona pizza, zgroza – woła madame Petczewa.
– Mamy dzieci? Jak fajnie, wracam do domu, nasmażę im faworków – cieszy się Klara (s. 102).

Ironia typu modernistycznego sięga swoimi źródłami bezpośrednio przełomu wieku XVIII i XIX, jest nieodrodną córką ironii romantycznej. Richard Rorty, podkreślając to powinowactwo, wskazuje także na trudne do zaakceptowania w wiekach dawniejszych, a i dzisiaj nie zawsze cieszące się popularnością, jedno z kluczowych założeń teorii ironii romantycznej – prawda nie jest poznawana, ale wytwarzana¹⁵. To wytwarzanie prawdy znakomicie mieści się w obrębie kultury postmodernizmu, a jego sygnałem estetycznym staje się ironia.

Narratorka *Klary* właściwie na każdym kroku posługuje się różnymi odmianami ironii. Widać to – chociażby – w ciągłym podważaniu własnej narracji, rozbijaniu jej na drobne cząstki, powracaniu do opisanych już wydarzeń,

¹⁵ Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. Wacław J. Popowski, wyd. 2 (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009), 23.

żeby „wymazać” wcześniejszą opowieść i nakreślić ją na nowo. Przypomnę: ubogie dzieciństwo, napastowanie przez lokalnego mafiosa, którego postać – ku niezadowoleniu Klarusi i Klarci – będzie „płatać się” po całej opowieści, mieszkanie kątem u ojczyma i matki, która po wyjściu za mąż za Szweda przeprowadziła się do Maarianhaminy, porzucając na Litwie dorastające dzieci. Szkoła rysunku w Belgii, najpierw związek z nauczycielem, a potem z handlarzem narkotykami – Karlem, podróże przemytnicze po całej Europie. Skazanie Karla na pobyt w więzieniu, a potem praca Klary jako *au pair* w Belgii, poznanie przerażającej i fascynującej zarazem madame Petczewej, lekcje salsy i początek pracy nad swoją historią. Ułożenie tych elementów biografii narratorki-bohaterki w spójną całość nie jest wcale łatwe. Pomaga w tym świadomość doświadczenia pokoleniowego, tzw. millenialsów, urodzonych w europejskich krajach byłego ZSRR albo jego bezpośrednich satelitów. Tak samo przełomowe okazało się dla tego pokolenia nie tylko odnalezienie się w rewolucji cyfrowej, lecz także wejście niektórych krajów byłego Układu Warszawskiego do Unii Europejskiej. Cyfryzacja i swobodne przekraczanie granic unijnych są chyba najważniejszymi doświadczeniami pokoleniowymi rówieśników Klary. Rzeczywistość cyfrową traktuje narratorka z lekceważeniem (wspomina ona jedynie przelotnie o „internetach” i „fejsie”). Więcej nawet, decydując się na stworzenie „słownego komiksu”, narratorka dystansuje się wobec ikonicznych form rzeczywistości cyfrowej (jak chociażby narzucającego się w tym kontekście Instagrama). Natomiast wolność podróżowania jest stałym motywem powieści. O jej rozmachu geograficznym mogą świadczyć chociażby nazwy miast i państw, pojawiające się na kilku początkowych stronach: Angoulême, Ardeny, Bruksela, Laeken, Finlandia, Sztokholm, Maroko, Agadir, Imouzzar Marmoucha, Tiznit, Lizbona, znowu Bruksela, potem Włochy, Turyn i na końcu Maarianhamina. Powieściowa Klara odwiedziła każde z tych miejsc. Tylko w pierwszym z nich, położonym na szwedzkim archipelagu, możemy wyczuć obecność Klarci i Klaruni. Do każdego z miejsc późniejszych podróży już Klara, niosąc w sobie dziecko i nastolatkę, a także wspomnienie strasznego mafiosa z balu maturalnego Klaruni. Straszny mafioso jest czytelną alegorią lęku, strachu przed bezgraniczną brutalnością i poczuciem braku sił; ów trójgłowy smok doskwiera chyba najbardziej zamkniętym w Dużej Klarze jej wcześniejszym jaźniom. Bo to one muszą ciągle się z nim konfrontować, a zadaniem narratorki jest „wyegzorcyzmowanie” go ze swojego wnętrza:

- Boimy się i uciekamy – zaraz, niech spojrzę do notatek, przecież to już prawie dwadzieścia lat – kręcimy się i nie możemy się zatrzymać – mówi Klarusia.
- Wciąż się go boimy, jak długo można, przecież powiedziałaś, macie tralala lat, nie wypada zrywać dziecięcych strupków i wysysać z nich wierszy. Teraz, w tej książce musimy go wykończyć, posłać do piachu. [...] To jak? Nie chcesz zarznąć obrzydliwego mafiosa? Miałas stworzyć arcydzieło. Nie można napłodzić bandziorów i kazać im ścigać dziewczynki po jakimś niekończącym się wierszu (s. 95).

Motyw wiersza pojawia się w autotematycznych fragmentach narracji wielokrotnie. Forma ta – *nota bene* – z powodzeniem uprawiana przez samą Żagrakalytę – jest w *Klarze* wielokrotnie kompromitowana. Najciekawsze rozpoznanie (a tak jednoznacznych, mocnych stwierdzeń nie ma w powieści zbyt wiele) pojawia się w końcowych partiach utworu:

- Ale przecież jesteśmy Litwinkami, a Litwini nie potrafią pisać powieści, nigdy nie umieli i nigdy się nie uczą, całe swoje życie piszą jeden wlokący się w nieskończoność wiersz, koniec i kropka, czy znasz tę litewską prawdę, przecież chodziłaś do szkoły, Klarcu – mówi Klarusia (s. 94).

Powyższe stwierdzenie przynosi także element autoidentyfikacji narodowej wszystkich trzech wcieleń narratorki. Wyniesiona ze szkoły wiedza o literaturze rodzimej skazuje narratorkę na klęskę. Na drodze do napisania powieści staje jej „duch narodowy”. Na analogiczny temat pisały Donata Mitaitė i Jūratė Sprindytė we wprowadzeniu do zbioru studiów *Zranieni przez czas. Współczesna literatura litewska*. Rozpoznanie Klarusi co do stanu rodzimej literatury odzwierciedla powszechne doświadczenie współczesnych jej Litwinów.

Żagrakalytė została wymieniona w artykule Brigity Speičytė, pochodzącym z przywołanego zbioru, jako jedna z ciekawszych przedstawicielek poezji nowego pokolenia. Tekst ten – opublikowany w polskim tłumaczeniu w roku 2011, a uwzględniający jedynie debiutancki tom *Išteku* (2003) – przedstawia autorkę *Klary* jako zwolenniczkę (i tu widzimy dokładne odwrócenie formalne) „modelu narracyjnego” w liryce¹⁶.

Przetwarzanie dawnych form literackich, dekonstrukcja mitów socjalistycznych i narodowych cechuje – jak się zdaje – większość przedstawicieli pokolenia literackiego Żagrakalytė. Warto odnotować, że litewska pisarka,

¹⁶ Zob. Brigita Speičytė, „Niepoetycka sztuka wiersza: kierunki w litewskiej poezji postsowieckiej”, w: *Zranieni przez czas. Współczesna literatura litewska*, red. Donata Mitaitė i Jūratė Sprindytė, tłum. Izabela Korybut-Daszkiewicz, Joanna Tarbor (Warszawa: Instytut Badań Literackich 2011), 95.

mierząc się z mitami narodowymi, „wdrukowywanymi” przez litewski system edukacji, nie dekonstruuje ich (nie wiemy nawet, do których wzorów sięga), ale wskazuje na zawarty w nich fałsz. A fałsz ten wynika przede wszystkim z lęku nauczycieli przed tym, co jest od nich silniejsze. Lojalność należy się temu, kto może (choć nie musi) wyrządzić otoczeniu krzywdę. W pierwszym odruchu wydaje się, że Klara wyłamuje się z tego masochistycznego zapatrzenia w oprawcę. Sprzeciwia się mafiosowi, głośno woła o swojej krzywdzie i odtrąceniu przez tych, którzy mieli ją chronić. Tyle tylko, że jednocześnie upomina się o ich miłość:

- Tańcz, Klaro, skacz – mówili. Kochałam was, trzymałam się kureczowo, dla was skakałam tak wysoko [...]
 - Dlaczego oddaliście mnie w ręce mafiosa, pokochajcie mnie wreszcie – grzmi Klarcia.
 - Tak się nie robi, dzieci trzeba kochać, trzeba kochać dziewczynki – piszczy Klariusia.
- Klara patrzy w lustro, Klara patrzy w pęknięte lustro (s. 92).

Kolejną, baśniową i niejednoznaczną postacią jest madame Petczewa – spotkana w parku staruszka, stara Bułgarka, nosząca w sobie wspomnienie młodej *mademoiselle* Petczewej, straszna starucha, wiedźma, pozbawiająca Klarę wolności. Niczym Sfinks stawia przed Klarą pytanie o przeszłość, przyszłość i teraźniejszość. O tożsamość Klary; o jej smutek; o wielką opowieść o wszystkich „Klarach” tego świata. Udzielenie odpowiedzi domyka rytuał przejścia, porzucenie mafiosa i „północnych leków krasowych” smutku.

- Trzy dni i trzy noce modliłam się i pościłam, zrobiłam wszystko, co trzeba, najszybciej jak potrafiłam, biegłam i przybiegłam, patrzyłam ci w oczy i tak trafnie wybrałam dla ciebie najświetlitsze imię – le ciel est Claire (s. 108).

W tym wyznaniu głos autorki zlewa się z głosem Klary. Ta, która wybrała dla niej imię, staje się ostatecznie swoją bohaterką, a Klara zamienia się w Agnė Žagrakalytė, gdy układa wiersz:

- [...] i niech wiekuiste światło
zagóruje nad ciemnością
bo pragnę światła
pokornie proszę
i bardzo przepraszam –
w końcu Klara udziela prawidłowej odpowiedzi (s. 109).

W tym momencie opowieść o Klarze zamienia się w baśń. To już nie komiks, nie rozbity na wiele fragmentów łzawy wiersz, nie powieść o dojrzewaniu czy próba demaskacji mitów narodowych. Na przedostatnią stronę powieści pada promień światła, a:

Tresowane monstra kładą się u stóp Klary, która siedzi na tronie – chwila odpoczynku [...].

A nad jej wróblowatym rozćwierkaniem rozpościera się bezkresne czyste niebo.

[...]

Starzy dziwacy, bajki, sympatyczne zwierzątka – wszystko mi się podoba, ale na dziś wystarczy. Wracajmy do domu, Klaro, do życia – mówi Karl.

Dzwon katedry w Laeken budzi ptaki i ogłasza początek nowego dnia.

– Chodźmy – Klara bierze Karla pod rękę i ruszają, za nimi kuśtyka szczeniak, wabi się Nicolas, stracił jedną łapę, ale i tak jest najradośniejszym psiakiem na świecie (s. 110).

Ten nagły wybuch kiczu zdumiewa. Nic właściwie – mimo heterogenicznego charakteru opowieści – nie przygotowało czytelnika na ten zgrzyt estetyczny. Można, naturalnie, postawić pod znakiem zapytania udatność artystyczną tekstu, jego po Ingardenowsku rozumianą „intencjonalność”¹⁷. Sądję jednak, że raczej należałoby w tym miejscu odnieść się do estetyki kampu. Trudno o jednoznaczną, wspólną dla przedstawicieli wielu środowisk naukowych i artystycznych definicję tego zjawiska, co prowadzi do pewnej dowolności metodologicznej¹⁸, choć większość osób piszących o kampie zdaje się pozostawać w zgodzie co do tego, że jego źródła i centrum oscylują w obrębie kultury wytwarzanej przez nieheteronormatywne środowiska męskie¹⁹. Niemniej można tę ostatnią okoliczność wziąć w nawias. Wówczas tekstowi Żagrakalycie najbliższe będzie do tzw. kampu odmiennościowego. Twórca tego pojęcia, Moe Meyer, pisze tak:

„Odmieniec” sygnalizuje wyzwanie ontologiczne, które w miejsce mieszczańskiej koncepcji niepowtarzalnego, trwałego i ciągłego Ja stawia koncepcję inną – Ja performatywnego, improwizującego, nieciągłego i tworzonego procesualnie poprzez powtarzanie i stylizowane działania²⁰.

¹⁷ Zob. np. *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. Andrzej J. Nowak i Leszek Sosnowski (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001), 45–47.

¹⁸ Zob. np. monograficzny numer „Tekstów Drugich”, nr 5 (2012), poświęcony kampowi.

¹⁹ Por. Przemysław Czapliński, „Kamp – gry antropologiczne”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2012): 13.

²⁰ Moe Meyer, „Dyskurs kampu: rewindykacja”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2012): 53.

Oczywiście wzmianka o „mieszczańskiej koncepcji” rażąco odbiega od sytuacji *Klary*. Biorąc jednak pod uwagę, że cytowany tekst został opublikowany w 1994 r. i że wyrasta bezpośrednio z kultury anglosaskiej, można zastąpić „mieszczaństwo” inną dominującą na Litwie warstwą społeczną. Właściwie wypadałoby tu mówić o braku takiej warstwy, o ciągle zmieniających się „lejach krasowych” (wedle Klary). I jeśli wziąć z Meyera to, co najbardziej istotne w danym kontekście, pozostanie refleksja o nieciągłości, procesualności i performatywności podmiotu. To z kolei doskonale wyraża tożsamość Klary, Klaruni i Klarusi, pozwala dostrzec jej sprawczy charakter – który zawiera w sobie znaczną część omówionych wcześniej aspektów powieści; jej ironiczność, brak ciągłości, liczne parabazy, mieszanie rodzajów i gatunków literackich, wyjście poza samą literackość w kierunku opowiedzianego komiksu i wiele innych. Bo też Klara jest jednocześnie Meyerowskim „odmieńcem” i niczym nie wyróżniającą się młodą Litwinką, której historia zlewa się z całym morzem podobnych opowieści. Nic właściwie w historii Klary nie predestynuje jej do stania się ważną bohaterką. Dzieje się tak dzięki jej migotliwości ontologicznej, dzięki ciągłemu opowiadaniu siebie na nowo, opowiadaniu ironicznemu, ale też śmiertelnie poważnemu. Etymologia imienia Klara i narzucające się przywołanie Karla (ze starej rosyjskiej rymowanki²¹) jest jednym z sygnałów estetycznej rozpiętości utworu. Ponadto jeśli Klara miałaby być „odmieńcem”, to musiałaby zostać odmieńcem podwójnym, wykraczającym poza zarówno postradzieckie, jak i zachodnioeuropejskie schematy. Tak więc odmienność Klary na tle jej pokolenia byłaby dość wątpliwa, gdyby obok niej znalazło się więcej podobnych bohatererek. A na kartach powieści pojawia się tylko jedna koleżanka Klary z litewskiej przeszłości, Skaistė, która dołączyła do korporacyjnych zastępów kobiet i mężczyzn noszących garnitury niczym uniformy. I także na jej tle razi odmienność potrójnej Klary.

A jeśli mamy do czynienia z podmiotem performatywnym i migotliwym, jeśli zgadzamy się na śledzenie jego obecności w utworze, akceptując brak zrozumiałych dla czytelnika reguł gry, dziwić przestaje „świetlane” zakończenie powieści, w którym bohaterowie rymowanki kroczą z ochotą w stronę wschodzącego słońca, a za nimi kuśtyka na trzech łapach najśłodszy szczeniak na świecie. Znajomość scenerii filmów hollywoodzkich obejmuje nie tylko kraje byłego ZSRR i całą Europę, lecz także parę innych kontynentów. Pół wieku temu zamiast szczeniaka należałoby pokazać czytelnikom słodkie niemowlę, a jeszcze lepiej – słodką, małą dziewczynkę, córkę Klary, „Clarissimę”.

²¹ Por. «Karl u Klary ukral korally, a Klara u Karla ukrala klarnet» [Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет].

Współcześnie ponoć więcej ciepłych skojarzeń niż dziecko przynosi widok małego, oswojonego zwierzątka. A jeśli jest to zwierzątko ułomne, to wzrusza ono jeszcze bardziej. Tak więc kontestowana w wielu miejscach książki kultura popularna zdaje się święcić tryumf. A to – ostatecznie – prowadzi do absurdu estetycznego.

*

Umberto Eco, dążąc do precyzyjnego określenia, czym jest opisywane przezeń „dzieło otwarte” czy też „dzieło w ruchu”, sięgnął do pojęcia Einsteinowskiej czasoprzestrzeni, w której:

[...] wszystko to, co dla nas jest przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, stanowi zwartą całość, a zespół następujących po sobie (jak się nam wydaje) zdarzeń, który składa się na egzystencję cząstki materii, jest reprezentowany przez jedną linię, linię wszechświata cząstki. [...] Każdy uczony wraz z upływem czasu odkrywa, żeby się tak wyrazić, nowe odcinki czasoprzestrzeni, które się mu ukazują jako kolejne aspekty świata materialnego, chociaż w istocie zespół wydarzeń tworzący czasoprzestrzeń istniał, zanim uczony dokonał jego odkrycia²².

Choć naszemu doświadczeniu potocznemu bliżej jest do Newtona, to jednak rozpoznania XX-wiecznego fizyka stały się ważnym elementem współczesnej kultury (wysokiej i popularnej). Zdaje się, że z bardzo podobnego odczucia świata wyrasta *Klara*, której narracja i organizująca ją kompozycja dążą do stworzenia efektu symultaniczności opisów i współegzystencji przywoływanych miejsc. Troista natura Klary jest znakomitym rozwiązaniem literackim, pozwalającym zbliżyć się do Einsteinowskiej „zwartej całości”.

A całość ta ma w kulturze odpowiednik w estetyce postmodernistycznej, dla której – jak wspominałam wcześniej – podstawę stanowi dominanta ontologiczna:

Oznacza to, że powieść postmodernistyczna stosuje strategie wysuwające na pierwszy plan pytania, które [...] można nazwać „postpoznawczymi”: „Który to świat? Co jest w nim do zrobienia? Która z moich jaźni ma to zrobić?”. Inne typowo postmodernistyczne pytania dotyczą albo ontologii samego tekstu literackiego, albo ontologii projektowanego przezeń świata [...]²³.

²² Eco, *Dzieło otwarte*, 92.

²³ Por. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, 14.

Wracając zatem do przytoczonych na początku artykułu wątpliwości Baranovej w sprawie obecności estetyki postmodernistycznej we współczesnej literaturze litewskiej, można, ustawiwszy się poza szeregiem „apokaliptyków i dostosowanych”, stwierdzić, że jak najbardziej estetyka ta istnieje. Jest to o tyle istotne, że, biorąc w nawias estetyczne, filozoficzne i polityczne konteksty postmodernizmu, świadczy przede wszystkim o znalezieniu przez współczesną literaturę litewską tak głębokich źródeł samopotwierdzenia, że pozwoliła zaszcześcić na swoim gruncie nowe jakości.

BIBLIOGRAFIA

- Baranova, Jūratė. „Postmodernism in Lithuanian Literature”. *Athena*, nr 3 (2006): 135–154.
- Czapliński, Przemysław. „Kamp – gry antropologiczne”. *Teksty Drugie*, nr 5 (2012): 11–32.
- Dybel, Paweł. „Samouwiedzenie w lustrze. Program antropologii psychoanalitycznej we wczesnych pismach Lacquesa Lacana”. *Przegląd Filozoficzny* 5, nr 4 (1996): 8–18.
- Eco, Umberto. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłum. Lesław Eustachiewicz i in. Warszawa: Wydawnictwo W. A. B., 2008.
- „French-Language Comics Terminology and Referencing”. W: *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, red. Mark McKinney, XIII–XV. Mississippi: University Press of Mississippi, 2008.
- Hergé [Georges Prosper Remi]. *Przygody Tintina*. T. 1. Tłum. Daniel Wyszogrodzki. Warszawa: Egmont, 2023.
- ITW. „Jean-Michel Tixier, The modern Irony”. OLOW. Dostęp 01.10.2024. <https://www.olow.fr/en/blog/itw-jean-michel-tixier-the-moderne-irony>.
- Lodge, David. *Mały świat. Romans akademicki*. Tłum. Natalia Billi. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1992.
- Lofficier, Jean-Marc, i Randy Lofficier. *Tintin. The Essential Guide to the Legendary Boy Detective*. Croydon: PocketEssentials, 2002.
- McHale, Brian. *Powieść postmodernistyczna*. Tłum. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Meyer, Moe. „Dyskurs kampu: rewindykacja”. Tłum. Agata Bartosz. *Teksty Drugie*, nr 5 (2012): 50–69.
- Rorty, Richard. *Przygodność, ironia i solidarność*. Tłum. Wacław J. Popowski. Wyd. 2. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009.
- Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. Andrzej J. Nowak i Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2001.
- Smarzewska, Agnieszka. „Powieść czy komiks? Recenzja książki «Klara Bande dessinee Agnė Žagrakalė»”. *Przegląd Bałtycki*, 13.09.2022. Dostęp 01.10.2024. <https://przegladbaltycki.pl/19808,powieść-czy-komiks-recenzja-książki-klara-bande-dessinee-agne-zagrakalė.html>.
- Speičytė, Brigita. „Niepoetycka sztuka wiersza: kierunki w litewskiej poezji postsowieckiej”. W: *Zranieni przez czas. Współczesna literatura litewska*, red. Donata Mitaitė i Jūratė Sprindytė.

Tłum. Izabela Korybut-Daszkiewicz, Joanna Tarbor, 83–102. Warszawa: Instytutu Badań Literackich PAN, 2011.

Szyłak, Jerzy. *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2000.

Teksty Drugie, nr 5 (2012) – numer monograficzny.

Žagrakalytė, Agnė. *Klara. Bande dessinée*. Tłum. Zuzanna Mrozikowa. Lublin: Warsztaty Kultury, 2022.