

**Tomasz Żaglewski** 

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

## **Wprowadzenie do narratologii transmedialnej jako projektu kulturoznawczo-medioznawczej archeologii. Casus politycznych narracji *Kapitana Ameryki***

DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.14.4.07>

**Abstrakt** Artykuł stanowi propozycję metodologicznego doprecyzowania tzw. narratologii transmedialnej jako projektu badań o charakterze komparatystycznym. Wychodząc od istniejących zastosowań i ujęć narratologii transmedialnej, autor sugeruje konieczność poszerzenia dominujących wzorców przede wszystkim o perspektywę historyczną (diachroniczną), związaną z docelowym uprawianiem swego rodzaju transmedialnej archeologii wobec wybranych narracji. Autor obrazuje postulowany przez siebie projekt na przykładzie komparatystycznego spojrzenia na wybrane narracje towarzyszące fikcyjnej postaci Kapitana Ameryki, z uwagi na uzależnione od zmieniających się realiów (trans)medialnych oraz czasowych ich znaczenia ideologiczno-polityczne.

**Słowa kluczowe** narratologia transmedialna, transmedialna archeologia, komparatystyka medialna, komiks, Kapitan Ameryka

**Tomasz Żaglewski**, kulturoznawca, dr, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa UAM, sekretarz redakcji pisma „Studia Kulturoznawcze”. Zajmuje się badaniami nad komiksem jako zjawiskiem społecznym, kulturowym oraz medialnym. Ostatnio opublikował: *Kinowe uniwersum superbohaterów. Analiza współczesnego filmu komikсового* (PWN 2017).

### **Adres kontaktowy:**

Instytut Kulturoznawstwa  
Wydział Nauk Społecznych  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
ul. Szamarzewskiego 89A, 60-568 Poznań  
email: [zaglewski.tomasz@gmail.com](mailto:zaglewski.tomasz@gmail.com)

**N**a podstawie obserwacji powstających w ciągu ostatnich kilkunastu lat opracowań oraz teorii skupionych wokół tematyki kultury popularnej i medialnej trudno nie zauważyć, iż hasło „narratologia transmedialna” zdołało – w stosunkowo krótkim czasie – zrobić zawrotną karierę w światowej nauce. Termin ten okazał się niezwykle poręcznym oraz plastycznym w znaczeniu jego aplikowalności sloganem – a częstokroć bardziej nawet metaforą – dającym się zastosować do analizy wielu współczesnych zjawisk związanych z transmediatyzacją określonych tematów, postaci czy też wreszcie narracji, dokonywaną przede wszystkim przez dzisiejsze koncerty medialne.

Przy całej swojej wspomnianej atrakcyjności, *nomen omen*, medialnej oraz szerokim wachlarzu możliwych użyć badawczych, sama narratologia transmedialna pozostaje jednak wyjątkowo ubogo rozpoznany instrumentem badawczym, nieposzerzającym właściwie swojego metodologicznego zaplecza, jakby na przekór rosnącej puli przykładów, które kolejni badacze dodają do grupy tekstów *explicite* transmedialnych. Taki stan rzeczy jest nie do zaakceptowania, tym bardziej, iż mowa tutaj o propozycji, która przy odpowiednio pogłębionym namyśle metodologicznym – a taki postaram się zaproponować w dalszych partiach tekstu – mogłaby stać się znaczącym uaktualnieniem narratologicznej „skrzynki z narzędziami”, z której skorzystać mogliby oczywiście przede wszystkim obserwatorzy (trans)medialnej kultury.

Dominujący dziś wzór myślenia o tak zwanej transmedialności wyznaczony został stosunkowo wcześniej, bo już na początku lat 90. ubiegłego wieku przez Marszę Kinder – autorkę głośnej oraz wpływowej na gruncie amerykańskiego medioznawstwa książki *Playing with Power in Movies, Television and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles* (Kinder 1991). Praca Kinder – zawierająca analizę amerykańskiego przemysłu rozrywkowego – stanowiła próbę zrozumienia nowego rodzaju tekstualno-produkcyjnej organizacji szczególnie popularnych w USA ofert multi-medialnych dla dzieci (jak wspomniane Muppety czy Wojownicze Żółwie Ninja) z punktu widzenia zmieniającej się organizacji oraz struktury medialnych konglomeratów. Zaproponowane przez autorkę rozumienie transmedialności odznaczało się ekonomicznym myśleniem, zwracającym uwa-

gę przede wszystkim na merkantylne zyski wynikające z rozwijania danej franczyzy i towarzyszących jej fabuł w obrębie kilku zazębiających się kanałów medialnych (jak np. kino, komiks i telewizja). Propozycja Kinder – aczkolwiek pionierska w swoim czasie – obarczona była jednak kilkoma znaczącymi ograniczeniami, widocznymi przede wszystkim z punktu widzenia współczesnej lektury *Playing with Power...* Najważniejszym zastrzeżeniem byłoby tu zatem poświęcenie niewielkiej uwagi zagadnieniom *stricte* narratologicznym. Autorka, jak zostało to już wspomniane, koncentruje się raczej na analizie przemian instytucjonalnych, jedynie pośrednio poświęcając uwagę zmieniającym się sposobom prezentowania danej fikcyjnej opowieści w nowym, transmedialnym paradygmacie. Intelktualne ziarno zasiane przez badaczkę wyjątkowo szybko obrodziło jednak w kolejnej koncepcje transmedialne, domyślnie zmierzające coraz bardziej w kierunku większego zaakcentowania konieczności zbilansowania analiz organizacyjnych oraz narracyjnych.

## Projekt transmedialnej narratologii

Na początku XXI wieku hasło „transmedialności” stało się odmienianym przez wszystkie przypadki sloganem, który w mniej lub bardziej pogłębiony sposób definiować miał dokonującą się w środowisku tzw. nowych mediów ilościową i jakościową zmianę w wytwarzaniu oraz konsumowaniu wybranych obiektów popkultury. Stosunkowo bliskie idei Marshy Kinder, coraz bardziej nowatorskie terminy, jak „cross-medialność” (Bechmann Pedersen 2009), „multiplatformowość” (Jeffrey-Poulter 2003), „media hybrydowe” (Boumans 2015), „wspólnoty

intertekstualne” (Marshall 2004) czy też „światy transmedialne” (Klastrup i Tosca 2004) zmierzały zatem do uzupełnienia wniosków zawartych w *Playing with Power...* o dwa aspekty. Po pierwsze, nowe, jeszcze bardziej zintensyfikowane praktyki nadawczo-odbiorcze wynikające z medialnej hipersaturacji (Kopecka-Piech 2017) oraz, po drugie, następujące w ich wyniku zmiany w sposobie opowiadania danej popularnej fikcji jako możliwym punkcie wyjścia dla zupełnie nowych strategii narracyjnych w ramach transmediatyzowanych historii. O ile pierwsze zadanie spotkało się z w miarę satysfakcjonującą realizacją, o tyle drugie wciąż pozostaje projektem do wykonania, przynajmniej z powodu jego obecnej, nadmiernej w moim przekonaniu, powierzchowności.

Powyższy dualizm poznawczy najpełniej oddaje zresztą książka, którą zazwyczaj uznaje się za tekst przełomowy w kształtowaniu współczesnego wyobrażenia o narratologii transmedialnej. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* Henry’ego Jenkinsa to praca ważna, którą tym bardziej warto jednak poddać krytycznemu namysłowi, szczególnie z zasygnalizowanych wcześniej pozycji narratologicznych, gdyż sam autor posługuje się pojęciem narracji transmedialnych w sposób wyjątkowo znaczący. Jak słusznie zauważają Carlos A. Scolari oraz Indrek Ibrus (2014), o esencjalnym znaczeniu specyficznego podejścia Jenkinsa do transmedialnej narratologii najlepiej świadczy dalekosiężny wpływ, jaki praca Amerykanina odniosła na terenie USA oraz Europy Zachodniej. Bowiem krótko po publikacji *Kultury konwergencji* opisywane przez samego Jenkinsa przemysły rozrywkowe szybko przechwyciły, jak piszą Scolari i Ibrus, koncept transme-

dialności jako nowe ogniwo w produkcyjnym schemacie medialnej rozrywki, o czym świadczyć miałyby chociażby powołanie do życia nowego zawodu „transmedialnego producenta” (Scolari, Ibrus 2014). Ponownie jednak, przyglądając się samej propozycji z punktu widzenia narratologicznego, trudno nie zauważyć, iż wysiłek Jenkinsa skupiony jest przede wszystkim na rekonstrukcji określonych zależności instytucjonalno-medialnych, bez zasadniczego zainteresowania przemianami w obrębie sfery narracji. Konkretnie fragmenty *Kultury konwergencji* zdają się zresztą potwierdzać owo myślenie o transmedialnej narracyjności. Jenkins pisze między innymi:

Postawmy sprawę jasno: istnieją silne ekonomiczne przesłanki do tworzenia opowiadań transmedialnych. Przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi jest w erze konwergencji mediów nieuchronny. [...]. Wszystko, co dotyczy struktury współczesnego przemysłu rozrywkowego powstało w jednym celu – konstrukcji i wzmocnienia marek rozrywkowych. (Jenkins 2006: 103–104)

Ów ekonomiczny determinizm widoczny u Jenkinsa ponownie nie pozwala na właściwe rozpoznanie opowiadań/narracji transmedialnych. Po raz kolejny nie sposób ustalić, ile *de facto* narracji znajduje się w narracjach transmedialnych, to jest, z jakim konkretnym zjawiskiem mamy do czynienia pod względem oferowanych przez nie przemian w prowadzeniu opowieści poprzez różnorodne media. Aby zaproponować pewnego rodzaju wyjście z tego metodologicznego impasu, należy jednak odnieść się nie tyle do prac współczesnych medioznawców – którzy często nazbyt intuicyjnie dodają określenie „narracyjny” do opisywanych przez siebie zja-

wisk – ile do szerszego kontekstu przemian w ramach samej narratologii, z której w drugiej dopiero kolejności wyłonić się może innowacyjny model (trans)teoriopoznawczy. Posługując się zatem rozróżnieniem na tak zwaną narratologię klasyczną oraz postklasyczną<sup>1</sup>, transmedialny wariant badań nad narracją powinien sytuować się bliżej kategorii postklasycznej. Jak słusznie rekonstruuje bowiem Kamila Tuszyńska, oryginalne rozstrzygnięcia narratologiczne – kojarzone powszechnie z fundamentalnymi opracowaniami strukturalistycznymi Władimira Proppa, Rolanda Barthesa czy Claude'a Lévy-Straussa – posługiwały się znacząco ograniczonym rozumieniem narracji jako domyślnie „odczłowieczonego” modelu organizacji tematu/fabuly w obrębie wybranego dzieła (Tuszyńska 2016). Jak zauważa w innym miejscu Bogdan Owczarek (2001: 12): „opowiadaniu jako całości daje się przypisać pewną semantyczną strukturę, która bez względu na różnorodne realizacje materialne zachowuje się jak gramatyka języka, funkcjonująca na podobieństwo urządzenia generującego [...] egzemplarze opowieści”. W dokonującym się na początku lat 70. przejściu do wariantu postnarracyjnego dominowała zatem potrzeba uzupełnienia wcześniejszego, silnie „zmechanizowanego”, myślenia o narracji o elementy pozafabularne, jak kontekstowość dzie-

<sup>1</sup> Narratologia klasyczna – nazywana również strukturalną – bazuje przede wszystkim na pracach Umberto Eco, Tzvetana Todorova, Rolanda Barthesa czy Claude'a Bremonda. Jej fundamentalnym założeniem jest doszukiwanie się w tekstach (przede wszystkim literackich) „gramatyki narracji”, tzn. niezmiennych reguł i schematów organizujących struktury opowieści oraz działających na wzór gramatyki języka. Narratologia postklasyczna – poststrukturalna – proponuje z kolei zerwanie z „mechanicyzyczną” koncepcją narracji reprezentowaną przez wariant wcześniejszy, kierując się jednocześnie ku definiowaniu specyfiki narracji poprzez bardziej subiektywne i refleksyjne doświadczenia odbiorców (stąd też wynika kluczowa dla wariantu postklasycznego pozycja kategorii doświadczalności narracji).

ła, subiektywizacja jego percepcji i tak dalej, zamykające się w znaczącym określeniu, iż narracja nie może istnieć bez człowieka.

W tego rodzaju rozumieniu narracyjności jako doświadczalności, gdzie zachodzi „quasi-mimetyczne przywołanie rzeczywistych doświadczeń” (Tuszyńska 2016: 80), na pierwszy plan w procesie analitycznym wysunęły się narzędzia związane z szeroko rozumianym podejściem kognitywnym oraz uwrażliwiającym wybraną narrację na otaczającą ją rzeczywistość społeczno-kulturową. Tego rodzaju swoiste „otwarcie” narracji i narratologii wydaje się być najwłaściwszym krokiem, jak pisze za Moniką Fludernik Kamila Tuszyńska, przede wszystkim w kontekście analiz właśnie fenomenów transmedialnych, gdzie „zapośredniczenie nie oznacza zapośredniczenia przez dyskurs (narratora), lecz zapośredniczenie przez świadomość (*consciousness*)” (Tuszyńska 2016: 80). Owo skrajne zsubiektywizowanie narracji przekładać zatem miałyby się bezpośrednio na „narzędziownię” narratologiczną, która w miejscu modeli strukturalnych powinna postawić raczej kognitywną analizę mentalnych modeli narracji, wytwarzanych przy każdorazowym, indywidualnym kontakcie z transmedialną opowieścią. Uzupełnienie postulatów klasycznej narratologii o wpływy kognitywizmu stanowi jednak jedynie pojedynczy aspekt dokonującego się w obrębie wariantu postklasycznego „zwątpienia” w stałość i niezmienną narracji. Nie bez powodu bowiem hasła „śmierci autora” lub „zaniku opowiadania” stały się sztandarowymi niemalże kategoriami „nowej narratologii”, poddającej w wątpliwość „mechaniczne” oraz „obiektywizujące” spojrzenie na narracje reprezentowane przez strukturalistów. Poststruktural-

realistyczne podejście chętniej odwoływało się zatem do kategorii dyskursu i ideologii – jako antymechanicznych i pozatekstualnych reguł kształtowania wybranej narracji – oraz skrajnej subiektywizacji „repcji” opowiadania, gdzie ostateczną instancją sensotwórczą okazywał się już nie demiurgiczny autor, lecz konkretny odbiorca posiadający określony „bagaż” kognitywno-kulturowy. Wspomniane wcześniej „zwątpienie” postklasycznych narratologów ponownie warto zatem odczytać nie tyle jako utracenie zainteresowania samą opowieścią, lecz raczej jej postulowane otwarcie na szereg poza-tekstualnych czynników, kształtujących reguły wytworzenia i konsumowania danej narracji.

Według tak zdefiniowanego problemu narratologii transmedialnej – wyprowadzonej z dokonujących się przemian na polu badań nad narracją – najistotniejszymi wydają się przede wszystkim dwie konsekwencje w sposobie myślenia, a w rezultacie i badania tego typu zjawisk. Po pierwsze zatem, na co zwraca uwagę również Katarzyna Kaczmarczyk, „otwarcie” narratologii przekłada się w sposób bezpośredni na kluczową dla transmedialności kwestię „uwrażliwienia na medium”, to znaczy „namysłu nad narracyjną specyfiką mediów, a dokładnie nad ich możliwościami i ograniczeniami w zakresie reprezentowania narracji, lub [...] nad stymulowaniem jej mentalnego wytworzenia” (Kaczmarczyk 2015: 6). Rzeczywiście bowiem zbyt często zdarza się, iż – rzekomo – transmedialne analizy pozostają całkowicie obojętne na kwestię specyfiki konkretnych nośników i towarzyszących im narracyjnych właściwości. Badacze działający w tym paradygmacie nieuchronnie popadają zatem w błędny narracyjny uniwersalizm, niewła-

ściwie zakładający, iż na przykład film i komiks rozwijają daną transmedialną narrację w sposób niemalże identyczny, co wynika wielokrotnie z zasadniczego braku interdyscyplinarnego przygotowania akademika, niedysponującego wystarczająco pogłębioną wiedzą na temat specyfiki wybranych mediów, które stara się komparatystycznie opisać<sup>2</sup>. Po drugie jednak – jako swoiste kontrspojrzenie na powyższą separację „narracyjnej specyfiki mediów” – postklasyczne rozumienie transmedialnej narratologii skutkuje jednocześnie zasadniczym przewartościowaniem definicji medium (jako strukturalnie i materialnie ustalonego fenomenu) w kierunku bardziej refleksyjnej kategorii „medialności”, gdzie „medium realizowane jest [...] poprzez relacje – z innymi mediami, obiektami, praktykami społecznymi” (Kaczmarczyk 2015: 11). I ta sugestia wydaje się tutaj całkowicie słuszna, podkreślając fakt, iż w przypadku wybranych transmedialnych zjawisk zarówno ich poszczególne elementy składowe, jak i strategie percepcyjno-poznawcze kształtowane są nie tyle na bazie wybranego nośnika, lecz w sieci korelacji wielu źródeł, rozwijających daną postać lub temat.

W przeprowadzonej do tej pory rekonstrukcji narratologii transmedialnej w perspektywie postklasycznej, kognitywno-kontekstualnej narratologii dostrzegam jednak pewien zasadniczy brak, który w moim odczuciu zauważalny jest przede wszystkim z poziomu metodologii nauk społecznych – jak

<sup>2</sup> Tego rodzaju podejście ignoruje zresztą fundamentalną już dla współczesnego medioznawstwa konstatację Marshalla McLuhana, zwracającego uwagę na nieusuwalną zależność pomiędzy specyfiką środka przekazu a końcowym kształtem samej, przekazywanej przez niego informacji (zob. M. McLuhan 2004).



socjologia czy kulturoznawstwo – dla których modele kognitywne niekoniecznie muszą znaleźć najlepsze zastosowanie. Preferując bardziej „tradycyjne” socjo-kulturowe podejście, zgadzam się zatem w pełni z Carlosem A. Scolarim i Indrekiem Ibrusem, którzy sugerują, że:

analiza transmedialnych praktyk powinna zatem zrobić krok do tyłu, odchodząc od uniwersalizujących oraz niesprecyzowanych obserwacji zachowań indywidualnych konsumentów oraz ekonomicznych możliwości przemysłów medialnych i przechodząc w kierunku analizy historycznych oraz społecznych okoliczności, które albo umożliwiają, albo ograniczają powstawanie nowych praktyk, związków, zestawień i form. Musimy zreinterpretować transmedialność [...] jako źródło znaczących współczesnych zależności kulturowych i społecznych – nie tylko odnoszących się do nowych form tekstualnych i instytucjonalnej organizacji mediów, ale także w kontekście nowych rodzajów nierówności czy walki o władzę. (Scolari, Ibrus 2014: 2193)

Propozycja Scolariego i Ibrusa trafia w moim przekonaniu w samo sedno transmedialnej metodologii, definiowanej z poziomu nauk społecznych i nauk o kulturze, jako potencjalnie nowy sposób rozumienia społecznych współzależności oraz praktyk odbiorczych, towarzyszących określonemu zjawiskom w zmieniających się historycznie i kulturowo kontekstach<sup>3</sup>. Jak kontynuują ci sami badacze:

<sup>3</sup> Tak rozumiana propozycja wpisuje się jednocześnie w klasyczne już rozpoznanie Michela Foucaulta, dotyczące potrzeby analizowania „historyczności” dyskursów oraz dyskursów o historii odchodzących jednak od poziomu „ogólności” ku większemu urefleksyjnieniu się na heterogeniczność historycznego języka oraz świadomości (zob. Foucault 1977).

z powodu dynamiczności i wielowymiarowości badanych obiektów, proponowana strategia analityczna powinna mieć charakter interdyscyplinarny oraz opierać się na uznanych tradycjach naukowych, takich jak studia kulturowe (zainteresowane złożonością codziennego budowania znaczeń), ekonomia mediów (wraz z empiryczną wiedzą na temat rynków medialnych) oraz innych podejść realizowanych w obrębie studiów nad mediami, komunikacją i kulturą. Także [...] (trans)medialna archeologia powinna znajdować się pod nieustanną obserwacją. (Scolari, Ibrus 2014: 2193)

W zarysowanej powyżej perspektywie transmedialnej narratologii objawiają się przede wszystkim dwa – kluczowe z proponowanego dalej punktu widzenia – wskazania dotyczące towarzyszącej jej metodologii. Po pierwsze, wyraźnie dostrzegalna jest tu próba poszerzenia perspektywy o wątki społeczno-kulturowe, które w większości analiz transmedialnych sprowadzane są do pochodnych procesów ekonomiczno-technologicznych. Chodziłoby więc zatem o odwrócenie milcząco przyjmowanego technocentryzmu w kierunku bardziej kontekstowo uwrażliwionych – jak sugerowała wcześniej chociażby Katarzyna Kaczmarek – obserwacji o charakterze jakościowym. Po drugie, jak proponują Scolari i Ibrus, właściwie rozumiany projekt narratologii transmedialnej powinien mieć charakter interdyscyplinarny, to znaczy angażujący specyfikę badawczą dyscyplin odpowiednio oddelegowanych do obserwacji wybranych medialnych fenomenów (jak filmoznawstwo, literaturoznawstwo czy *game studies*), tworzących dane transmedialne środowisko. Pozwolę sobie jednak w tym miejscu zasugerować nieco bardziej radykalne rozwiązanie kwestii

postulowanej przez Scolariego i Ibrusa interdyscyplinarności, twierdząc, iż wyczerpujące rozeznanie transmedialnych narracji powinno raczej być uprawiane w paradygmacie badań transdyscyplinarnych. Jak podaje bowiem Justyna Tabaszewska (2013: 115):

badania interdyscyplinarne to: *indywidualnie dokonywana konfrontacja własnej dyscypliny z inną (bądź innymi)*. Definicja [...] wskazuje na wagę indywidualnego wysiłku badacza, który podejmuje ryzyko wyjścia poza własną dyscyplinę naukową, by w pełniejszy sposób analizować interesujące go fenomeny. Jak łatwo zauważyć, tak rozumiana interdyscyplinarność nie narusza przekonania o istnieniu względnie odrębnych dyscyplin i konieczności szanowania wywodzących się z nich metodologii.

W przypadku badań nad transmedialnością pojawia się jednak zasadnicza trudność metodologiczna wynikająca z niewłaściwie domniemanej „szczelności” pomiędzy indywidualnymi (trans)medialnymi składnikami oraz przypisanymi im narzędziami analitycznymi. Jak konkluduje zresztą Ryszard Nycz (2006: 29–30):

Tak rodzi się utopia interdyscyplinarności: solidarnie przez przedstawicieli różnych dyscyplin podejmowanych badań, które doprowadzić powinny do zintegrowania opisu całej danej dziedziny przedmiotowej, opisu, który mógłby być współczesną wersją dawnego ideału opisu pełnego, pewnego i obiektywnego.

Rodząca się w ten sposób naukowa „iluzja” interdyscyplinarności, jak komentuje Tabaszewska,

może jednak zostać przewyżczona właśnie dzięki wprowadzeniu metod transdyscyplinarnych, które w założeniu

zmierzają [...] z jednej strony do identyfikacji powolnych przedmiotowo-problemowych idących w poprzek (poniżej, powyżej) istniejących granic dyscyplinowych, z drugiej zaś – uchwycenia historycznych procesów kształtowania i transformacji sztuk i nauk, procesów prowadzących współcześnie do powolnego wylaniania się zarówno zarysów nowych dyscyplin, jak do stopniowej rekonfiguracji dyscyplinowych podziałów całego pola humanistycznej wiedzy. (Tabaszewska 2013: 117)

Proponowany projekt badań transmedialnej narratologii powinien zatem zajmować się „obszarami, których przyporządkowanie do określonej dyscypliny nie jest jednoznaczne, albo które nie dają się objąć za pomocą przyjmowanych podziałów między poszczególnymi dyscyplinami” (Tabaszewska 2013: 117–118), a obszarami tymi są przecież owe wielomedialne (i wymagające odpowiednio wielodyscyplinarnego namysłu) narracje transmedialne. Ponownie jednak warto podkreślić, iż Tabaszewska zdecydowanie artykułuje wagę obserwacji historycznych dla pełnego zrozumienia transmedialności, słusznie zakładając, iż diachroniczna procesualność stanowić powinna obszar szczególnie interesujących zagadnień analitycznych. Dlatego też tak ważne jest, aby podkreślić wagę „uhistorycznienia” transmedialnej narratologii – zajmującej się w końcu historyczną procesualnością narracji, co stanowi wreszcie ostatnie wskazanie Scolariego i Ibrusa, kryjące się w hasle medialnej archeologii, rozumianej tu jednak nie w znaczeniu proponowanym

przez Siegfrieda Zielinskiego (jako śledzenie obecności mechanizmów tzw. starych mediów w ramach mediów nowych), ale raczej jako obserwację ewolucji sfery semantycznej i odbiorczej w środowisku transmedialnym.

Jak słusznie zauważa w swoim artykule *Durée as Reproduction. Cultural-historical analysis* Marta Kosińska, przyjmując iż korpus lektur uznawanych za fundament współczesnych badań nad kulturą stanowią klasyczne opracowania z kręgu Brytyjskiej Szkoły Studiów Kulturowych, badacz kultury pamiętać musi, iż jego praktyka akademicka ufundowana została na tekstach mocno odwołujących się do myślenia historycznego. Zdaniem Kosińskiej (2014: 74):

[przywołani badacze – TŻ] wpisali się w logikę wyzwań i odpowiedzi, nie ograniczonych jednak wyłącznie do zmian społecznych, kulturowych czy ekonomicznych [...], ale uwzględniających także historyczne przełomy, zmiany, przerwy i interwencje. Stanowiło to podstawę dla uformowania zarysu analizy kulturowej, która jednakże nie była traktowana inaczej, niż – jak sugerował Fernand Braudel – analiza historyczna.

Kosińska bardzo słusznie zwraca zatem uwagę na nieco zapomniany dzisiaj fakt, iż właściwie rozumiana analiza kulturowa pozbawiona charakteru komparatystycznego (w perspektywie synchronicznej i diachronicznej), czyli *de facto* pozbawiona myślenia historycznego, stanowić może jedynie przyczynkowy opis wybranego zjawiska, a nie jego wyczerpujące zrozumienie. W takim ujęciu proponowane tu ujęcie „historyczności” badań nad kultu-

rą (ale także i badań nad narracją) wykazuje się znaczącą złożonością, o której Krzysztof Moraczewski (2014: 88–89) pisze, iż:

Dualizm badań synchroniczno-strukturalnych oraz badań diachronicznych stanowi odbicie dualizmu pojmowania samej historii: jako podzielonej na historię rozumianą jako wiedzę o przeszłości, dążącą do rekonstrukcji przeszłości i nieistniejących już obrazów świata oraz historii jako wiedzy o przemianach, mającej na celu wyjaśnienie procesów oraz relacji pomiędzy ludźmi i czasem.

Z powyższych ustaleń metateoretycznych, dotyczących historyczności badań nad kulturą, wynikają jednak także wnioski bardziej szczegółowo odnoszące się do zagadnienia postulowanej tu metodologicznej ścisłości transmedialnej narratologii. Uważam bowiem, że w jej dojrzałym wariancie niezbędne jest ściślejsze uwzględnienie wielomedialnej i wielonarracyjnej perspektywy synchroniczno-diachronicznej, która pozwolić powinna nie tylko na szczegółowe zanalizowanie wybranych przypadków, ale i stanowiących dla nich kontekst historyczny przemian i procesów, towarzyszących danej marce/postaci/tytułowi w jego różnorodnych medialnych wcieleniach. Innymi słowy, mowa tutaj o pogłębionej i rzetelnej transmedialno-narratologicznej komparatystyce historycznej, która powinna umożliwić badaczowi usytuowanie wybranego fenomenu w szerszym spektrum przemian dotyczących zarówno sposobów (medialnych, ekonomicznych, kulturowych itd.) konstruowania danej narracji, jak i jej recepcji (ponownie uwrażliwionej na zmienne historycznie uwarunkowania społeczne, gospodarcze i polityczne). Do propo-



nowanego zatem modelu transmedialnej triangulacji badawczej, który proponuje Katarzyna Kaczmarek, uwzględniającej narrację, medium i umysł (kognitywny wymiar rozumienia transmediów) należałoby tym samym bezwzględnie dodać właśnie ów komponent historyczny, domykając w ten sposób nowy projekt transmedialnego „kwadratu” metodologicznego, składającego się z układu: narracja–media–umysł–czas. Tym życzliwiej zatem należy powitać formujący się od pewnego czasu w zachodnim medioznawstwie nurt transmedialnej archeologii jako wariantu transnarratologii bardziej uwrażliwionej na obserwacje historyczne, gdzie: „Cofanie się w czasie oznacza identyfikowanie tekstualnych sieci w poszukiwaniu tekstualnych *skamielin* i rekonstruowaniu praktyk produkcyjnych oraz konsumpcyjnych” (Scolari, Bertetti, Freeman 2014: 6).

Zmierzając zatem do konkluzji rozważań dotyczących specyfiki przedstawionej tu propozycji transmedialnej narratologii jako nowatorskiego wariantu badań nad transmedialnymi przemianami narracji w układzie synchroniczno-diachronicznym, warto odnieść się jeszcze do ostatniego problematycznego punktu, który często w moim przekonaniu sprowadza transmedialne obserwacje do zbyt intuicyjnej i powierzchownej analizy. Mowa tutaj o wspomnianym już wcześniej odchodzeniu w ramach większości teorii transmedialnych od klasycznego rozumienia medium na rzecz bardziej refleksyjnej „medialności”, w domyśle zwracającej uwagę na „remediacyjny” – jak pisze Marie-Laurie Ryan (2004) w nawiązaniu do Richarda Grusina i Davida Jay Boltera – charakter dzisiejszych technologii medialnych, stano-

wiących domyślnie zbiór wzajemnie cytujących swoją specyfikę mechanicznych narzędzi. Tego typu uniwersalizujące założenie nie służy jednak – w moim przekonaniu – szczegółowości badań transmedialno-narratologicznych, pozbawiając je kolejnej warstwy obserwacji o charakterze komparatystycznym – tym razem na poziomie medialnej specyfiki poszczególnych elementów transnarracji. Postuluję zatem, aby w myśleniu o mediach w wariacie transmedialno-narratologicznym zwrócić się raczej ku koncepcji Lisy Gitelman (2006), która sugerowała swego czasu potrzebę przywrócenia „twardego” rozumienia medium, nie tyle z uwagi na przywrócenie przekonania o „szczelności” tychże w zakresie ich narracyjno-twórczego potencjału, ale raczej poprzez podkreślenie znaczenia odrębności konkretnych technologii na poziomie materialnym (w formie tzw. protokołów technicznych) oraz społecznym (w formie tzw. protokołów społecznych). Zdaniem Gitelman traktowanie medium jako całkowicie efemerycznego zjawiska jest znaczącym błędem, zaś powrót do jego postrzegania przez pryzmat konkretnej fizyczności i technicznej funkcjonalności jest docelowo bardziej adekwatnym dla badacza kultury zadaniem, gdyż pozwala ono zdać sobie na nowo sprawę z bezpośrednich powiązań pomiędzy konkretnym nośnikiem i towarzyszącymi mu praktykami. W kontekście projektu narratologii transmedialnej jest to wartość niebagatelna, jako że pozwala ona dopełnić wskazany wcześniej konieczny charakter synchroniczno-diachroniczny tego typu badań, podkreślający złożoność czasową, ale też i medialną danego fenomenu, analizując dany wycinek transnarracji w obrębie wybranych protokołów techniczno-społecznych.

Reasumując wszystkie powyższe ustalenia i sugestie, sądzę, iż możliwym wyjściem z impasu, w jakim znalazła się transmedialna narratologia, częstokroć nie będąca zresztą *de facto* narratologia, a raczej obserwacjami o charakterze ekonomiczno-technologicznym, jest wypracowanie modelu refleksyjnego transstrukturalizmu. Nie rezygnując zatem całkowicie z dotychczasowych badań transnarratologicznych, sądzę, iż zasadnym jest jednocześnie podkreślenie w ich obrębie znaczenia badań komparatystycznych, rozwijających się na poziomie tekstualno-medialnym. Rezygnując z takowych, a zmierzając wyłącznie w kierunku obserwacji indywidualistycznych strategii percepcji, narratologia transmedialna świadomie odrzuca bowiem możliwości transdyscyplinarnej komparatystyki medialnej, uprawianej w modelu kulturowo-historycznym. Tylko takie podejście dać może finalnie wierny obraz złożoności towarzyszącej wielu współczesnym fenomenom transmedialnym, akcentując jednocześnie ewoluujący charakter określonych historii i towarzyszących im strukturalno-narracyjnych schematów. Tym bardziej zatem należy podkreślić zasadność postulowanych współcześnie ujęć badań komparatystycznych, powtarzając chociażby za Andrzejem Hejmejem (2016) czy Adamem Regiewiczem (2014: 60), iż:

Podobnie podstawą refleksji komparatystycznej nie jest już dosłownie rozumiany przedmiot badania jako konkretny wytwór czy substancja kulturowa (tekst literacki – tekst nowych mediów), które w duchu porównawczym domagałyby się skonkretyzowania, a co za tym idzie, uniemożliwiałyby dostrzeżenie głębszego – istotowego podobieństwa, ale raczej pro-

cesy, zdarzenia, relacje odsłaniające sposoby funkcjonowania poszczególnych komponentów komunikacji kulturowej, a także wzajemne kontakty, oddziaływania, przenikania się i nakładania, a więc to wszystko, co dzieje się nie tyle wewnątrz struktury, ile poza nią, na styku przekazu i urządzenia, wewnętrznej organizacji i otoczenia medialnego, języka i kontekstu jego użycia itd.

W ramach proponowanego powyżej ujęcia transmedialnej narratologii należałoby zatem stanowczo podkreślić dwa kluczowe dla niej wskazania metodologiczne. Byłyby nimi zatem, po pierwsze, komparatystyczny a zatem i transdyscyplinarny charakter prowadzonych obserwacji, skłaniający badacza do konfrontowania ze sobą zarówno formalnej specyfiki tekstów, jak i towarzyszących im metod analitycznych. Po drugie, konieczne jest tu także większe uwrażliwienie refleksji na perspektywę historyczną, rozpatrującą wybrane narracje w toku ich historycznej ewolucji (a co za tym idzie, także zmieniających się warunków ekonomicznych, politycznych czy artystycznych). Sądzę, iż dzięki przyjęciu zasygnalizowanych tu wskazań transmedialna narratologia ma szansę zasadniczo rozwinąć wiedzę dotyczącą przede wszystkim fenomenów kultury popularnej, stanowiących przecież zestaw tekstów o multimedialnej i procesualnej (w sensie ich historycznego trwania) specyfice. Przykładem zaś tego rodzaju „zestawu”, którego dogłębne zrozumienie domaga się niemalże transmedialnego spojrzenia, okazują się popularne narracje komiksowe. To na ich gruncie bowiem historycznie kształtowana „wielowariacyjność” medialna stanowi podstawowy obszar koniecznych do zrekonstruowania danych.

W kontekście zaprezentowanego powyżej modelu transmedialnej narratologii medium komiksowe – konkretnie zaś jego tak zwany wariant popularny, zdominowany przez narracje superbohaterkie – może zostać uznane za modelowy wręcz obszar badawczy, pozwalający dostrzec sugerowane wcześniej zależności synchroniczno-diachroniczne. Komiks jest zresztą tekstem medialnym podwójnie znaczącym dla teorii transmedialności, stanowiąc w swoim bazowym formacie (jako unifikacja warstwy graficznej i językowej) fundamentalny wręcz przykład transmedium, to znaczy kooperacji dwóch porządków medialnych celem wykreowania końcowego znaczenia w umyśle odbiorcy. Jak się zresztą okazuje, owych transmedialnych poziomów jest w przypadku narracji graficznych znacznie więcej, co przekonująco udowadnia w swojej książce *Alternative Comics: An Emerging Literature* Charles Hatfield. Zdaniem badacza, na gruncie komiksu wyróżnić można co najmniej cztery poziomy transmedialnych zależności, które nazywa on napięciami (Hatfield 2005). Poza bazowym „napięciem” pomiędzy warstwą słowa i obrazu występującymi w ramach pojedynczego kadru komiksowego, kolejne „napięcia” pojawiają się w trakcie lektury komiksu w formie konfrontowania przez czytelnika pojedynczego kadru z serią ilustracji poprzedzających go lub następujących bezpośrednio po nim. Trzeci poziom dotyczy relacji pomiędzy sekwencją kadrów a stroną komiksu jako jednostką w najściślejszy sposób organizującą układ ciągu pojedynczych obrazów. Wreszcie czwartym poziomem „napięć” okazuje się stosunek komiksu jako ciągu kadrów (sekwencji wizualno-werbalnej) do jego wymiaru fizycznego, czyli materialności komiksowego

nośnika. Faktura strony, grubość komiksu, rodzaj okładki i druku – te wszystkie namacalne czynniki także wpływają na wytworzenie swoistego transmedialnego połączenia, które konstruuje się pomiędzy wielozmysłowością komiksu jako obiektu a narracyjno-fabularnym kodem komiksu jako opowieści. W kontekście późniejszych ustaleń warto zresztą poszerzyć optykę Hatfielda o elementy dotyczące przede wszystkim tytułów serializowanych. W tym wypadku mówić bowiem można także o „napięciach” rodzących się pomiędzy poszczególnymi etapami serialu komiksowego (lub też wkładem konkretnego scenarzysty w całościową mitologię komiksowego superbohatera) a jego bogatą przeszłością i przyszłością fabularną. Owo napięcie dotyczyłoby zatem przede wszystkim odniesienia aktualnego kształtu narracyjno-fabularnego serii komiksowej do jej historii oraz (najczęściej projektowanej przez wydawnictwo z dużym wyprzedzeniem) przyszłości czekającej daną postać.

Warto również – szczególnie w wariantcie zasugerowanych przeze mnie narracji superheroicznych – zastanowić się nad dodaniem jeszcze jednego poziomu do klasyfikacji Hatfielda. Ów poziom opisywać mógłby kolejne „napięcie” rozgrywane się pomiędzy konkretnym komiksem jako układem materialno-tekstualnym a jego dostępnymi transmedialnymi rekonfiguracjami w postaci adaptacji filmowych, telewizyjnych, literackich, komputerowych (w formie gier) i tak dalej. Na tym bowiem właśnie proponowanym poziomie napięcia transmedialna narratologia objawić może wreszcie swoje właściwe analityczne zastosowanie.

## Polityczne (trans)narracje w komiksie

Wśród niezwykle bogatego katalogu komiksowych superbohaterów, którzy stanowią mogą punkt wyjścia dla obserwacji o charakterze transmedialno-narratologicznym, Kapitan Ameryka – heros powołany do fikcyjnego życia w 1941 roku przez Joe'go Simona i Jacka Kirby'ego – okazuje się jednym z najbardziej interesujących pod względem swojej medialno-czasowej specyfiki. Analizując transmedialne wcielenia tej postaci, można dojść do wniosku, iż stanowią one mogą doskonały obszar dyskusji na temat zmieniających się porządków tekstualnych, medialnych czy ideologicznych, z racji mocnego uwikłania Kapitana Ameryki w projekt merkantylno-polityczny, jakim jest próba „sprzedania” masowej widowni herosa stanowiącego odbicie zmieniającego się wizerunku Stanów Zjednoczonych. Warto odnotować tu, iż sam moment „narodzin” Kapitana był mocno ulokowany w dyskursie politycznym. Wydany w marcu 1941 roku pierwszy numer *Captain America Comics* – na kilka miesięcy przed przystąpieniem USA do II wojny światowej – stanowił wprost wyrażone wezwanie Amerykanów do przystąpienia do walki. Legendarna już oraz wielokrotnie analizowana okładka komiksu – prezentująca amerykańskiego herosa uderzającego w twarz samego Adolfa Hitlera – była tu pierwszą wyraźną oznaką ulokowania tego nowego superbohatera w świecie realnych zagrożeń, na przekór innym herosom raczej broniącym się przed poruszeniem tematyki wojennej. Kapitan Ameryka tymczasem, nie tylko z uwagi na swój pseudonim, okazywał się graficzną reprezentacją amerykańskiej siły i patriotyzmu, ale też docelowo manifestacją wojennej propagandy, dla której ko-

miksy *Captain America Comics* stały się niezwykle istotnym i chętnie kupowanym przez czytelników nośnikiem.

Bohatera Simona i Kirby'ego można zresztą uznać za wzorcowy przykład tak zwanego ruchomego znaczącego (ang. *mobile signifier*), o którym pisali swego czasu Tony Bennett i Janet Woollacott na przykładzie postaci Jamesa Bonda (Bennett, Woollacott 2009). Zdaniem badaczy w obrębie kultury popularnej wyróżnić da się określone charakterologiczne typy – jak wspomniany Bond czy też właśnie Kapitan Ameryka – stanowiące rodzaj upostaciowionej ideologii, oznaczającej tutaj między innymi zmieniające się warunki geopolityczne ze szczególnym uwzględnieniem sugerowanego oblicza tak zwanego Zachodu. W myśl takiego ujęcia James Bond nie jest zatem odgórnie określonym reprezentantem wybranego modelu filozofii polityczno-kulturowej, lecz stanowi rodzaj „papierka lakmusowego” aktywnie reagującego na zmieniające się konteksty polityczne, w których zanurzona jest także jego widownia. W taki sam sposób działają figury komiksowych superbohaterów, na czele z ich najbardziej „upolitycznionym” reprezentantem, czyli właśnie Kapitanem Ameryką. Fakt ten sprawia, iż transmedialne analizy synchroniczno-diachroniczne dotyczące narracji towarzyszących tej postaci pozwalają odsłonić nie tylko zmieniający się kontekst medialny czy tekstualny, lecz także i jego „zaplecze polityczne”, decydujące o „mobilnym oznaczaniu” przez tę postać zmieniających się warunków produkcyjnych.

Narratologiczno-archeologiczne podejście do fikcyjnej postaci Kapitana Ameryki i jej transmedialnych





Źródło: [https://www.marvel.com/comics/issue/7849/captain\\_america\\_comics\\_1941\\_1](https://www.marvel.com/comics/issue/7849/captain_america_comics_1941_1)

wcieleń okazuje się szczególnie pomocne w ukazaniu odpowiednio trans-politycznego charakteru tego bohatera. Jako typowy komiksowy przykład *mobile signifier* Kapitan na przestrzeni lat oraz kolejnych, przyjmowanych przez siebie, form medialnych ulegał bowiem wielorakim, a częstokroć nawet wewnątrznie sprzecznym, reinterpretacjom, obrazując jednocześnie ewoluujące umocowanie amerykańskiego przemysłu komiksowego, filmowego czy telewizyjnego w specyficznym dla swoich czasów (i medialnych możliwości) kontekście. Już bowiem proponując swego rodzaju transstrukturalistyczne spojrzenie na najwcześniejsze realizacje przygód Kapitana Ameryki – sięgające aż do czasów jego komiksowego debiutu w roku 1941 – można stwierdzić, iż Kapitan „rodził się” z konkretnym ideologicznym przekazem, jakim było wspieranie amerykańskiej propagandy wojennej, na kilka miesięcy przed atakiem na Pearl Harbor, decydującym o przystąpieniu Amerykanów do drugiej wojny światowej.

Wymownie uderzający w twarz samego Hitlera na okładce swojego pierwszego zeszytu, superheros stosunkowo szybko, bo już w 1944 roku, doczekał się pierwszej pozakomiksowej adaptacji w postaci serialu kinowego wyprodukowanego przez Republic Pictures. Z punktu widzenia analizy transstrukturalistycznej, lub też inaczej, narratologicznej archeologii transmedialnej, kluczowe okazuje się tutaj skonfrontowanie obu wcieleń Kapitana jako strukturalnie różnych, a jednak ideologicznie zbieżnych tekstów. Serial wytwórni Republic trudno uznać bowiem za wierny przekład komiksu – z oryginalnego tytułu nie zostało tu praktycznie nic, poza pseudonimem i kostiumem głównego

bohatera. Cherlawego Steve’a Rogersa, który w komiksie Simona i Kirby’ego staje się muskularnym Kapitanem, zastąpił w serialu... prokurator okręgowy Grant Gardner, który pozbawiony nadludzkich mocy oraz charakterystycznej tarczy mierzył się z siatką antyamerykańskich spiskowców. Spoglądając na oba przekazy – komiksowy oraz serialowy – w perspektywie komparatystycznej, można zauważyć, że ich pozorna rozbieżność fabularna okazuje się paradoksalnie wspólnym punktem dla logiki obu tych narracji. Radykalne zmiany charakterologiczne poczynione przez Republic Pictures nie są bowiem jedynie konsekwencją ówczesnych warunków produkcyjnych studia (związanych z ograniczonymi możliwościami realizacyjnymi), ale stanowią raczej logiczne rozwinięcie komiksowej ideologii. Jak sugeruje chociażby badacz historii filmu komiksowego William Schoell, zastąpienie Steve’a Rogersa – młodocianego rekruta – osobą Granta Gardnera miało w sobie dodatkowy bagaż społeczno-politycznego przekazu. Serialowy Kapitan Ameryka okazywał się bowiem herosem walczącym o sprawiedliwość nawet w swoim cywilnym wcieleniu, gdzie jako prokurator okręgowy podążał za literą prawą w obronie amerykańskich obywateli. Grant Gardner był bowiem Kapitanem Ameryką, jakiego w 1944 roku zdecydowanie popierałby prezydent Franklin Delano Roosevelt, autor wcześniejszej doktryny *New Deal*, stanowiącej wezwanie dla zwykłych obywateli do codziennej walki o dobro swojej społeczności.

Transstrukturalistyczne spojrzenie na narracje towarzyszące Kapitanowi Ameryce nie musi zresztą mieć charakteru ściśle transmedialnego. Także bowiem w obrębie samego medium komiksowego



postaci tej przypisywany był szereg politycznych podtekstów, obrazujących nieustannie zmieniającą się rolę samego bohatera oraz polityczne umocowanie amerykańskiego przemysłu komiksowego. Stanowiąc jeden z żelaznych oręży amerykańskiej propagandy w latach 40., w późniejszych dekadach najważniejsi komiksowi wydawcy w Stanach Zjednoczonych umocowali swoją pozycję bardziej po lewej stronie sceny politycznej, niejednokrotnie komentując poprzez swoich fikcyjnych nadludzi kolejne afery republikańskiej administracji. Tak było chociażby w roku 1974 roku za sprawą przełomowej, nie tylko dla samego Kapitana Ameryki, historii komiksowej *Tajne Imperium* autorstwa Steve'a Engleharta i Sala Buscemy. W tej nad wyraz upolitycznionej opowieści Kapitan starał się powstrzymać tajemniczą organizację działającą pod przykrywką ówczesnego amerykańskiego rządu (na czele z prezydentem Richardem Nixonem). W zaskakującym finale prowodyrem antyamerykańskiego spisku okazuje się tajemniczy Numer 1, którego twarzy czytelnik nigdy nie może dostrzec w całości, lecz który poprzez wymowny okrzyk Kapitana Ameryki („Dobry Boże! To ty! Ale przecież ty jesteś...”) w domyśle okazuje się samym prezydentem Nixonem. Mająca swoją premierę na kilka tygodni przed ustąpieniem Nixona z urzędu w wyniku afery Watergate (pierwszy numer *Tajnego Imperium* trafił do czytelników w lipcu 1974 roku, podczas gdy prezydentura Nixona zakończyła się 9 sierpnia), komiksowa opowieść znów okazała się znaczącym barometrem swoich czasów. W kontekście analizy komparatystyczno-diachronicznej tym bardziej istotną, iż jej reinterpretacja z roku 2017 niemal kompletnie odwróciła sens oryginalnej narracji.

Analizując amerykańskie serie komiksowe w perspektywie historycznej, należy pamiętać, iż ich powstawaniem rządzi reguła cyklicznego powracania do szczególnie popularnych motywów lub tytułów, które zdołały już zyskać zainteresowanie w przeszłości. Nie powinno więc zatem dziwić, iż co jakiś czas czytelnicy tego rodzaju komiksów otrzymują „kolejne części” znanych już wcześniej fabuł (w przypadku wydawnictwa Marvel są to kontynuacje w rodzaju *Tajnych Wojen II* czy też *Wojny domowej II*). Pamiętać jednocześnie należy, iż nie zawsze są to bezpośrednie kontynuacje „części pierwszych”, lecz raczej odtworzenia konkretnych fabuł w nowych warunkach narracyjnych, w jakich aktualnie znajdują się bohaterowie danego wydawnictwa. Z takim właśnie przypadkiem mamy do czynienia w kontekście nowego wcielenia *Tajnego Imperium*, będącego ważnym wydarzeniem w świecie komiksowych superbohaterów Marvela w roku 2017.

Punktem wyjścia tej „nowej” historii okazuje się zdrada, jakiej dopuszcza się sam Kapitan Ameryka, który okazuje się zakamuflowanym od lat agentem postnazistowskiej organizacji HYDRA. Przejmujący stopniowo kontrolę nad Stanami Zjednoczonymi Kapitan wprowadza nacjonalistyczno-kse-nofobiczne rządy, co aż nadto oddaje krytyczne spojrzenie liberałów (w tym m.in. przedstawiciele przemysłu komiksowego) na obecną administrację prezydenta Donalda Trumpa. Jedną z najbardziej ironicznych paralel pomiędzy moralnie wątpliwymi działaniami komiksowego „złego” Kapitana Ameryki a zapowiedziami aktualnego amerykańskiego prezydenta jest istotny dla narracji komiksowej wątek otoczenia planety Ziemia specjalną



Źródło: <https://www.polygon.com/comics/2017/5/11/15615614/marvel-secret-empire-watergate-steve-englehart>.

tarczą ochronną (nazywaną Planetarną Tarczą Ochronną), mającą zapobiec niekontrolowanej inwazji pozaziemskich istot. W jednym z kadrów pochodzących z tak zwanego numeru 0 serii *Tajne Imperium* fikcyjny Kapitan wygłasza znamiennej sentencję, wyjaśniając jednocześnie zasadność wstrzy-

mania „międzyplanetarnego” ruchu wokół Ziemi. „Cóż innego może powstrzymać kolejny najazd obcych, a potem następny? A każdy z nich może być bardziej gwałtowny od poprzedniego?” – pyta retorycznie marvelowski superbohater, a jego retoryka nie różni się zbyt od argumentów mają-





Źródło: <https://www.critical-hit.net/comics-toys/marvels-secret-empire-has-kicked-off-with-a-revelation-about-captain-america/attachment/secret-empire-8-jpg/>



cych przemawiać za koniecznością budowy muru oddzielającego Meksyk od Stanów Zjednoczonych, co stanowi przecież żelazny punkt w planach administracji prezydenta Trumpa. Oba warianty *Tajnego Imperium* – jako rodzaj superbohaterskiej metafory Ameryki za czasów prezydentów Nixona i Trumpa – ujawnić zatem mogą znaczący potencjał dopiero w kontekście wspomnianej komparatystyki transnarratologicznej, obrazując tym samym to, w jaki sposób zmienia się politycznie umocowany koncept głównego bohatera jako pierwotnie rozczarowanego nadużyciami władzy, a w 2017 roku będącego już samodzielnym źródłem społecznych niepokojów.

Kolejną historią poświęconą Kapitanowi Ameryce, która dostarczyć może interesujących wniosków w zakresie proponowanej powyżej transmedialnej komparatystyki narratologicznej, jest *Zimowy Żołnierz* – opowieść pierwotnie napisana przez Eda Brubakera i narysowana przez Steve'a Eptinga w 2005 roku, a następnie przeniesiona na ekran kinowy w roku 2014. *Zimowy Żołnierz* wyznacza tym samym co najmniej dwie ciekawe ścieżki dla swojej komparatystycznej interpretacji, dotyczące odpowiednio medialnego umocowania obu wcieleń (jako opowieści komiksowej oraz filmu zrealizowanego wewnątrz Kinowego Uniwersum Marvela, czyli serii produkcji kinowych bazujących na komiksowych przygodach bohaterów wydawnictwa Marvel) oraz ponownie prezentowanego przez nie kontekstu ideologicznego. Szczególnie dobrze kontekst ów objawia się poprzez porównanie sposobu, w jaki w obu tytułach zdefiniowani zostali główni złoczyńcy, a zarazem przeciwnicy Kapitana – Aleksander Lukin (w komiksie) oraz

Alexander Pierce (w filmie). Oba reprezentują nieco odmienne sposoby ilustrowania zagrożenia, które w danym momencie kolejni twórcy wskazują jako główne niebezpieczeństwo dla szeroko rozumianego Zachodu. Jak sugeruje Christian Steinmetz (2009), najciekawszym zabiegiem związanym z konstrukcją złoczyńcy w komiksie Brubakera i Eptinga jest jego powiązanie z interesami globalnych korporacji – Lukin przewodzi bowiem międzynarodowemu konglomeratowi Kronas Corporation, w cieniu którego kryje się post-sowiecki sentyment Lukina. Głównym złem – jak sugerują autorzy *Zimowego Żołnierza* – okazują się niemalże makiaweliczni w swoich działaniach biznesmeni, stanowiący jednocześnie – do pewnego stopnia – załączek swoistego korponazizmu. Jak podsumowuje Steinmetz (2009: 200):

Symbolika transnarodowych instytucji i korporacji okazuje się tutaj bardziej ksenofobiczna, niż jakikolwiek wizerunek terrorysty. Towarzyszące komiksowi wcześniejsze skandale, dotyczące wątpliwych posunięć realnych firm, tłumaczą wykreowanie korporacji Kronas jako zagrożenie w micie Kapitana Ameryki. Skandal związany chociażby z programem Oil-For-Food Organizacji Narodów Zjednoczonych oraz szereg napięć pomiędzy ONZ a administracją Busha tłumaczą wreszcie negatywne spojrzenie w komiksie na instytucje i firmy działające poza jurysdykcją ONZ.

Tymczasem główna oś narracji filmowej produkcji zostaje tutaj znacząco „zaktualizowana” – Aleksandara Lukina i złą korporację Kronas zastępuje Alexander Pierce, przedstawiciel rządowej agencji wywiadowczej, która w wyniku zaskakującego

zwrotu akcji okazuje się instytucją od dawna infiltrowaną przez pozostałości nazistowskiej organizacji HYDRA. Wektor politycznej krytyki znacząco się zatem radykalizuje – w miejscu efemerycznej transnarodowej firmy pojawia się tutaj samo centrum amerykańskiej służby obronnej, co ponownie konkretyzuje także krytyczną wymowę filmu. Zdaniem Grega Carpentera (2014):

*Zimowy Żołnierz* sugeruje triangulację trzech czynników: prewencyjnych działań, politycznie umotywowanego chaosu oraz tajnego nadzoru. [...] Co jest prawdopodobnie najbardziej uderzające, kulminacją filmu okazuje się uczestnictwo głównego superbohatera w rozpowszechnieniu tajnych rządowych informacji poprzez Internet, co przywodzi skojarzenia z osobami Chelsea Manninga, Edwarda Snowdena i działalnością Wikileaks.

Jak ciekawie zauważa ten sam autor, już pierwsza wypowiedź słyszana w filmie *Zimowy Żołnierz* sugeruje następującą później w toku rozwijania się fabuły polityczną wykładnię. „Po twojej lewej” – krzyczy biegnący Kapitan Ameryka do swojego kompana w porannym joggingu, co aż nadto wymownie wskazuje na domniemaną interpretację ideologiczną tej historii.

Dodatkowym wątkiem analitycznym towarzyszącym postaci Kapitana Ameryki, który świetnie odnajduje się w warunkach transmedialnej narratologii, jest zresztą również kwestia „nieoficjalnych” wcieleń tej postaci, wychodząca poza układ towarzyszących jej tekstów kultury na rzecz użyc (lub też raczej: nadużyć) na poziomie lokalnych praktyk. Warto bowiem podkreślić, iż w przed-

stawionym powyżej ujęciu dominowała amerykańsko-centryczna perspektywa, którą należałoby w sposób znaczący poszerzyć o konteksty transnarodowe i transkulturowe. W przypadku komiksowych herosów takich jak Kapitan Ameryka nad wyraz ciekawe okazuje się skonfrontowanie towarzyszących im narracji i dyskursów, które „zderzają” wyjściowy, mocno liberalny mit z lokalnymi, na przykład polskimi, kontekstami prawicowymi i nacjonalistycznymi.

„Kapitan Polska”, czyli biało-czerwona, wyposażona w tarczę ozdobioną białym orłem wariacja na temat zachodniego oryginału, to motyw szczególnie często występujący w polskich mediach prawicowych, przechwytyjących ikonografię tego superbohatera w celu wyartykułowania polskiej dumy narodowej oraz towarzyszących jej wartości. Niekiedy przyjmuje to zresztą nie do końca zamierzone efekty humorystyczne, jak w przypadku posłużenia się wizerunkiem „Kapitana Polski” przez administratorów portalu dietapatriotyczna.pl, którzy opatrzyli mocarny wizerunek nadwiślańskiego herosa następującym komentarzem:

Dzisiejsze nowoczesne pokolenie jest przesadnie nastawione na dietetyczne mody. Zajadanie się tropikalnym awokado, meksykańskim zbożem czy japońskimi wodorostami za 500 zł za kg, zostało nakreślone przez marketing żywieniowy. Dziesiątki polskich produktów posiada podobne lub dużo lepsze właściwości odżywcze, niestety wyparte są one przez zagraniczne zamienniki, które trzeba sprzedać w środkowo-wschodnim kraju. Proponujemy diety bazujące w większości na polskich, naszych, zdrowych produktach. Chcemy udowodnić, że moż-



### Mam polski organizm i to co polskie, Nasze mi nie szkodzi !

Dzisiejsze nowoczesne pokolenie jest przesadnie nastawione na dietetyczne mody. Zajadanie się tropikalnym awokado, meksykańskim zbożem czy japońskimi wodorostami za 500zł za kg, zostało nakręcone przez marketing żywieniowy. Dziesiątki polskich produktów posiada podobne lub dużo lepsze właściwości odżywcze, niestety wyparte są one przez zagraniczne zamienniki, które trzeba sprzedać w środkowo-wschodnim kraju.

Proponujemy diety bazujące w większości na polskich, naszych, zdrowych produktach. Chcemy udowodnić, że można robić formę jedząc polskie ziemniaki, polskie sezonowe warzywa i polskie mięso

Wkrótce startujemy !! Nieprzypadkowo 11 listopada

Źródło: <https://wiesci24.pl/2017/11/09/patriotyczna-dieta-dla-polakow-internauci-szoku-sadza-ze-zart/>.

na robić formę jedząc polskie ziemniaki, polskie sezonowe warzywa i polskie mięso.

Dość nieoczekiwanie zatem sztandarowy bohater liberalnego przemysłu komiksowego okazuje się nośnikiem ideologii antywegańskiej, jednocześnie ponownie udowadniając swój bogaty potencjał jako „ruchomego znaczącego”. Należy jednocześnie podkreślić, iż nie tylko prawa strona polskiej sceny politycznej posłużyła się w ostatnim czasie „lokalnym” wariantem Kapitana Ameryki. W ramach odpowiedzi na szeroko komentowaną okładkę tygodnika „Do Rzeczy” z 15 lutego 2016 roku – przedstawiającą prezesa Jarosława Kaczyńskiego z ciałem Supermana i wymownym podpisem: „Europejscy lewacy drżą przed naszą konserwatywną kontrrewolucją” – media lewicowe odwołały się do podobnej konwencji w celu obśmiania patosu tygodnika. Wśród licznych przeróbek okładki zna-

lazł się oczywiście również wariant wkładający Jarosława Kaczyńskiego w kostium imitujący uniform Kapitana, ponownie zastępujący amerykańską gwiazdę polskim orłem.

## Podsumowanie

Komiksowe narracje superbohaterskie stanowią, jak starałem się wykazać powyżej, niezwykle bogate źródło materiałów atrakcyjnych dla szeroko rozumianej transmedialnej narratologii, rozumianej w ściśle metodologicznym ujęciu jako projekt o charakterze synchroniczno-diachroniczno-komparatystycznym. Zaproponowany w niniejszym artykule model analityczny, wraz z jego przykładowymi aplikacjami dotyczącymi sfery narracyjno-kontekstowej wybranych tekstów, stanowić powinien punkt wyjścia dla rozwijania tego niezwykle aktualnego oraz pożytecznego podejścia



**NAJMŁODSZY TYGODNIK OPINII W POLSCE**

**Kukiz dla „Do Rzeczy”: PiS nas ignoruje** | **Tajemniczy esbek Wałęsy pod lupą Cenckiewicza** | **Ziemkiewicz: Alfabet wściekłych profesorów**

TYGODNIK LISICKIEGO  
**DO RZECZY**  
CENA 5,90 Zł (W TYM 8% VAT)  
NR 7/158 15-21 LUTEGO 2016

SSN 2299-8500 Nieredukcja 788829  
9 1772299 850000  
Kukiz: 133 tys. egzemplarzy

**PŁEĆ A ZDROWIE**  
**DLACZEGO KOBIECY MUSZĄ DBAĆ O SERCE BARDZIEJ OD MĘŻCZYŹN**



**STRACH PRZED POLSKĄ**  
EUROPEJSCY LEWACY DRŻĄ PRZED NASZĄ KONSERWATYWNĄ KONTRREWOLUCJĄ

 Deser.pl

Źródło:  
[http://  
buzz.  
gazeta.  
pl/  
buzz/  
1,156947,  
19629553,  
jaroslaw-  
kaczyn-  
ski-  
juz-zo-  
stal-  
superma-  
nem.  
html.](http://buzz.gazeta.pl/buzz/1,156947,19629553,jaroslawkaczynski-juz-zostal-supermanem.html)

badawczego, pozwalającego na w pełni transmedialne oraz transdyscyplinarne uchwycenie współczesnych fenomenów (pop)kulturowych. Jak udowadniają chociażby teoretycznie „proste” fabuły komiksowe i ich multimedialne reinterpretacje, częstokroć to właśnie dopiero w porównawczym oglądzie badacza ujawnić się mogą polityczne czy też ideologiczne znaczenia konkretnych narracji, które w odseparowaniu od siebie znacznie tracą na naukowej atrakcyjności. Narratologia transmedialna powinna zatem stać się istotnym elementem szerszego projektu współczesnej komparatystyki już nie tyle intermedialnej, co właśnie transmedialnej. Jeśli bowiem, jak pisał Andrzej Hejmej (2012), o specyfice optyki komparatystycznej decydować powinna triangulacja czynników

interdyscyplinarności, intermedialności oraz interkulturowości, to być może warto dziś postawić pytanie o zasadność przesunięcia punktu ciężkości w zakresie badań porównawczych w kierunku transdyscyplinarności, transmedialności i transkulturowości. Kluczowym założeniem powinno być tu wobec tego przeświadczenie o już nie tyle dokonujących się „migracjach” lub też zapożyczeniach w sferze metodologicznej, medialnej czy odbiorczej, ale o istnieniu zasadniczego meta-poziomu badawczego, tekstualnego i percepcyjnego, wobec którego obserwatorzy współczesnej kultury (oraz jej szczególnie ukierunkowanych na transtekstualność fenomenów, jak komiks popularny) powinni zdecydowanie śmieiej formułować nowatorskie propozycje analityczne.

## Bibliografia

Bechmann Pedersen Anja (2009) *Crossmedia: Innovationsnetwork for traditionelle medieorganisationer*. Diss: Aarhus University.

Boumans Jelle (2015) *Taking Stock of the Toolkit*. „Digital Journalism”, vol. 4, no. 1, s. 8–23.

Carpenter Greg (2014) *The Politics of Captain America: The Winter Soldier* [dostęp: 12 listopada 2017]. Dostępny w Internecie: <<http://sequart.org/magazine/41559/the-politics-of-captain-america-the-winter-soldier/>>.

Foucault Michel (1977) *Archeologia wiedzy*. Przełożył Andrzej Siemek. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Gitelman Lisa (2006) *Always Already New. Media, History and the Data of Culture*. Cambridge: The MIT Press.

Hatfield Charles (2005) *Alterantive Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University of Mississippi Press.

Hejmej Andrzej (2012) *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas.

Hejmej Andrzej (2016) *Komparatystyka intermedialna*. „Rocznik Komparatystyczny”, nr 7, s. 9–23.

Jeffrey-Poulter Stephen (2003) *Creating and Producing Digital Content across Platforms*. „Journal of Media Practice”, vol. 3, no. 3, s. 155–164.

Jenkins Henry (2006) *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Przełożyli Mirosław Filiciak i Małgorzata Bernatowicz. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

Kaczmarczyk Katarzyna (2015) *Narratologia transmedialna. Założenia, cele i badania*. „Tekstualia”, nr 4(43), s. 3–16.

Kinder Marsha (1991) *Playing with Power in Movies, Television and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press.

- Klastrup Lisbeth, Tosca Susana (2014) *Game of Thrones: Transmedial Worlds, Fandom, and Social Gaming* [w:] Marie-Laure Ryan, Jan-Noël Thon, eds., *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, s. 295–314.
- Kopecka-Piech Katarzyna (2017) *Media Saturation as a Techno-Social Phenomenon. Selected Examples of Smartphonisation in Social Life*. „Studia Kulturoznawcze”, nr 3(13), s. 99–108.
- Kosińska Marta (2014) *Durée as reproduction. Cultural-historical analysis* [w:] Andrzej Bełkot, Stanisław Kandulski, Marta Kosińska, eds., *Cultural theory and history: The Change and everyday life*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, s. 73–106.
- Marshall David (2002) *The new intertextual commodity*. London: British Film Institute.
- McLuhan Marshall (2004) *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*. Przełożyła Natalia Szczucka. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- Moraczewski Krzysztof (2014) *Cultural Theory and History: Theoretical Issues*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM.
- Nycz Ryszard (2006) *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* [w:] Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, red., *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas, s. 5–40.
- Owczarek Bogdan (2001) *Od poetyki do antropologii opowiadania* [w:] Bogdan Owczarek, Zofia Mitosek, Wincenty Grajewski, red., *Praktyki opowiadania*. Kraków: Universitas.
- Regiewicz Adam (2014) *Komparatystyka jako sposób badania nowych mediów*. „Teksty Drugie”, nr 2, s. 49–70.
- Ryan Marie-Laure (2004) *Introduction* [w:] Marie-Laure Ryan, ed., *Narrative across Media*. London: Lincoln, s. 1–41.
- Scolari Carlos A., Ibrus Indrek (2014) *Transmedia Critical: Empirical Investigations into Multiplatform and Collaborative Storytelling*. „International Journal of Communication”, vol. 8, s. 2191–2200.
- Scolari Carlos, Bertetti Paolo, Freeman Matthew (2014) *Introduction: Towards an Archeology of Transmedia Storytelling* [w:] Carlos Scolari, Paolo Bertetti, Matthew Freeman, eds., *Transmedia Archeology. Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*. New York: Palgrave, s. 1–14.
- Steinmetz Christian (2009) *A Genealogy of Evil: Captain America vs. the Shadows of the National Imagined Community* [w:] Robert G. Weiner, ed., *Captain America and the Struggle of the Superhero*. Jefferson: McFarland & Company, s. 190–203.
- Tabaszewska Justyna (2013) *Wędrujące pojęcia. Koncepcja Mieke Bal – przykład inter- czy transdyscyplinarności?* „Studia Europaea Gnesnensia”, nr 8, s. 113–130.
- Tuszyńska Kamila (2016) *Narracja w powieści graficznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Woollacott Janet, Bennett Tony (2009) *The Moments of Bond* [w:] Christoph Linder, ed., *The James Bond Phenomenon. A Critical Reader*. Manchester: Manchester University Press, s. 13–34.
- Zielinski Siegfried (2010) *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

## Cytowanie

Żaglewski Tomasz (2018) *Wprowadzenie do narratologii transmedialnej jako projektu kulturoznawczo-medioznawczej archeologii. Casus politycznych narracji Kapitana Ameryki*. „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 14, nr 4, s. 126–149 [dostęp dzień, miesiąc, rok]. Dostępny w Internecie: <[www.przegladsocjologiijakosciowej.org](http://www.przegladsocjologiijakosciowej.org)>. DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1733-8069.14.4.07>.



## **An Introduction to a Transmedial Narratology as an Archeology of Culture and Media. The Case of *Captain America's* Political Narratives**

**Abstract:** The article stands as a proposition of a methodological clarification of the so called transmedial narratology as a comparative studies. By using the existing applications and understandings of transmedial narratology the author is suggesting a necessity of broadening the dominant models with a historical (diachronical) perspective connected with a transmedial archeology approach to a given narratives. The author is trying to illustrate his project by showing a comparative look at some of the Captain America's fictional narratives with their different ideological and political meanings according to a changing (trans)medial and temporal realities.

**Keywords:** transmedial narratology, transmedial archeology, media comparative studies, comic books, Captain America