

CODZIENNOŚĆ ROZSZCZELNIONA. O CODZIENNEJ WALCE MANU LARCENETA

DAMIAN KAJA

Instytut Badań Literackich PAN
Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences
damian.kaja@ibl.waw.pl
ORCID 0000-0003-4643-6398

W ujęciu literaturoznawczym kwestia relacji codzienności i opowieści o niej wydaje się zwodniczo prosta: w *mimesis* literatura wykształciła narzędzie nader przychylne odwzorowywaniu dnia powszedniego, a ostatecznie, choć nie bez oporów, dopuściła zapis widoków i doświadczenia codzienności jako godny literackiej reprezentacji. Ontologiczna i epistemologiczna irredenta codzienności w sztuce rozpoczęła się dopiero w wieku XIX, wszak wcześniej, jak pisze Aneta Mazur, „jej impulsy roztapiały się w szeroko rozumianej, symbolicznej reprezentacji świata”¹. Rzecz to dobrze rozpoznana: nieprzypadkowo codzienność wkroczyła na karty literatury w pełnej krasie w dobie rozwoju powieści pod panowaniem realizmu i w dalszej kolejności zaanektowała te gatunki wypowiedzi, w których dokonywała się na szeroką skalę emancypacja „opowiadania siebie”, narracyjnego ujmowania własnej biografii czy – mówiąc dosadniej – scalania własnej biografii poprzez narrację. W tym ostatnim punkcie komiks, którego dzieje związków z codziennością nie są tak burzliwe, jak dzieje literatury, także rośnie w siłę: komiksowa intymistyka czy reportaż to naturalne rezerwuary kodów powszedniości, zwykłości, pospolitości, mapy światów intymnych, domowych, lokalnych, podręczniki mikrohistorii, a często konfesjonały i artykuły samoidentyfikacji². Łatwo byłoby wskazać i te realizacje komiksowe,

¹ A. Mazur, *Słowo wstępne*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007, s. 7.

² Komiks ma więc swoich apologetów codzienności, którzy z „życiopisania” i „życiorysowania” uczynili sztukę, takich jak: Justin Green, Robert Crumb, Harvey Pekar, Art Spiegelman, Joe Matt, Chester Brown, Seth, jak i tych, którzy codzienne rysowanie

w których reprezentacja codzienności podporządkowana zostaje bądź to estetyce odkształcającej realizm przedstawić³, bądź też konceptowi wizualno-fabularnego eksperymentu, jak na przykład w *Tutaj* (2014; wyd. pol. 2016) Richarda McGuire'a czy w twórczości Chrisa Ware'a. Osobną grupę stanowią opowieści obrazkowe, w których motywy powszedniości służą zabawie z konwencją sensacyjno-przygodowej opowieści superbohaterskiej⁴, jak i takie, w których sprzęgają się z twórczymi poszukiwaniami konkretnych nurtów, np. banalizmu⁵ czy postmodernizmu⁶.

komiksowych kadrów i regularne publikowanie ich w Sieci traktują jako swoistą formę kalendarza, odmierzenia czasu. To drugie zjawisko wykazuje zresztą głęboki związek z pierwocinami cyklicznych opowieści obrazkowych jako gatunku prasowego. Zob. A.J. Kunka, *Autobiographical Comics*, New York–London 2018; I. Cates, *Diary Comics*, w: *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, ed. by M.A. Chaney, Madison–London 2011, s. 209–226.

³ Myślę tu np. o ujęciach realizmu magicznego, jak w *Daytripper. Dzień za dniem* (2010; wyd. pol. 2013) braci Fábio Moona i Gabriela Bá, czy innych modyfikacjach konwencji realistycznej otwierającej się na fantastykę, jak w *Osiedlu Swoboda* Michała Śledzińskiego.

⁴ W schemacie tzw. dnia z życia herosa, przybierającym dwie postaci: 1. odkrywania waloru niecodzienności w czynnościach dnia powszedniego; 2. narzucania zrutyinizowanej powtarzalności na sensacyjne, „niecodzienne” przygody. Zob. np. opowiadkę *24/7* (scen. Devin Grayson, rys. Roger Robinson) opublikowaną w Polsce w tomie *Batman. Najlepsze opowieści* (pierwodruk w zeszycie *Batman: Gotham Knights #32* z 2002 roku; wyd. pol. 2012) czy premierowy numer serii *Astro City* (1995) Kurta Busieka (scen.) i Brenta Andersona (rys.) o tytule *In Dreams*, opowiadający o inkarnacji Supermana, Samarytaninie.

⁵ Więcej na temat założeń nurtu zob. M. Lachman, *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2, s. 129–155. Przykładem literatury graficznej może być tutaj *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001* (2001) Wilhelma Sasnała.

⁶ Np. ponowoczesne *Klatki* (1998; wyd. pol. 2017) Dave'a McKearna zderzają obrazowanie zwyczajności z fantastyczną bądź groteskową anormalnością. Celowo monotonne sekwencje wnoszenia po schodach mebli, mycia naczyń czy przelotnego „gadania” objęte są ramą narracyjną, zaczynającą się od prozatorskich opisów stworzenia świata, a kończącą w momencie dialogu „osobistego” boga jednej z postaci z kotem. Całość fragmentarycznej opowieści o splocie życia i twórczości (oraz Stworzenia) podporządkowano naczelnej metaforze utworu zawartej w tytule, której wykładnią są

Trudniej wyłuskać z tego repertuaru te szeroko rozumiane narracje, które wędrówek po codzienności nie uzależniają od przychyłnej zagadnieniu umowy gatunkowej (diarystyka, memuar, reportaż, autobiografia) czy manifestacyjnych poszukiwań formalnych (wspomniane *Here McGuire'a*). W tym właśnie miejscu lokować należy oryginalność i otwartość na interpretacje *Codziennej walki* (oryg. *Le Combat Ordinaire*) Manu Larceneta⁷. Po pierwsze, komiks Francuza stroni od rewirów zarezerwowanych dla świadectw stricte autonarracyjnych. Larcenet wierzy w prestiż fikcji. Jego ogląd zwyczajności życia zamyka się w ramach fikcjonalnie skomponowanej kryptoautobiografii⁸, choć sam artysta dystansuje się od takiej kwalifikacji gatunkowej. Po drugie, autor odmawia uczestnictwa w grze konwencjami – jego narracja nie ucieka się ani do eksperymentów formalnych w warstwie wizualnej, ani ostentacyjnego eksponowania w treści bezzdarzeniowości, banału, nudy. W proponowanej lekturze powieści graficznej codzienność jawi się nie tylko jako tworzywo świata przedstawionego, ale i jako zasadniczy, choć bynajmniej nieoczywisty – mimo wizualno-fabularnego dostatku nośników powszedniości – temat opowieści. Niespektakularna narracja Larceneta, prowadzona w tonacji rozpiętej między buffo a serio, pokazuje ukrytą za fasadą rytuału codzienność jako trud, zadanie, ryzyko, problem istnienia,

zarówno fabularne tropy wolności/zniewolenia (np. uwięzienie pisarza Jonathana Rusha w mieszkaniu), motywy wizualne (np. okna budynku), jak i podkreślana materialność komiksowej klatki-kadru (wskazująca, że wszelkie próby imitacji pozatekstowej rzeczywistości są wtórne wobec „tekstualności” powieści graficznej). Czytelnik od początku lektury nie ma więc wątpliwości, że rejestrowana „poklatkowo” codzienność to portal do sensów zawartych poza potocznym doświadczeniem powszedniości. Zob. S.J. Konefał, hasło ‘Dave McKean Cages’, w: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S.J. Konefał, Warszawa 2015, s. 343–345.

⁷ W szkicu pojawiają się odwołania do wydania polskiego, obejmującego cztery oryginalne albumy ukazujące się we Francji w latach 2003–2008: M. Larcenet (scen. i rys.), P. Larcenet (kolor), *Codzienna walka*, przeł. W. Birek, Warszawa 2016. Cytaty oznaczono w tekście głównym przez podanie numeru strony w nawiasie.

⁸ Na temat subtelności rozróżnień genologicznych w ramach pisarstwa biograficznego zob. np. M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970; Cz. Kłak, *Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP Rzeszów. Nauki Humanistyczne” 1968, z. 3.

w którego „szczelinach” i dzięki nim – jak pisała onegdaj w głośnym eseju Jolanta Brach-Czaina – pojawiają się najważniejsze doświadczenia egzystencji, określane dialektyką życia i śmierci, zdrowia i choroby, natury i kultury.

Dokonując rekonesansu związków literatury i życia codziennego, Grażyna Borkowska zadała pytanie, którego powtórzenia wymaga niniejsze dociekanie: „czy teksty fikcjonalne mogą być jakimś obrazem lub miernikiem codzienności?”⁹. Odpowiedź twierdząca znajduje uzasadnienie w trzech argumentach, które zakreślają granice interpretacji komiksu francuskiego twórcy: 1. codzienność zadamawia się w fikcji za sprawą *mimesis*; 2. kontakt z codziennością na prawach epifanii może być źródłem objawienia prawdy duchowej (przy pewnym retuszu koncepcji Brach-Czainy nazwijmy ten fenomen „rozszczelnieniem” codzienności); 3. literacki obraz powszedniości jest miejscem zbliżenia literatury i socjologii, a więc, powtarzając za Fernandem Braudem, literatura – a w tym przypadku komiks – ma swój udział w odsłanianiu struktur codzienności¹⁰. W granicach tych trzech przesłanek przedstawiam kluczowe wymiary „codziennej walki” Larceneta: od tekstualnej (etymologicznej) gry¹¹, której stawką jest aksjologia dnia powszedniego (problematyka intymnego dziennika, wartości zawodu dziennikarza), po usensownienie lokalności oraz konstrukcję tożsamości w oparciu o pamięć i postpamięć.

NAŚLADOWANIE CODZIENNOŚCI: ATRYBUTY, PEJZAŻE, METONIMIE

Tytuł komiksu – jeśli nie traktować go zarazem potocznie i minimalistycznie, jako dalekiego echa egzystencjalnego lamentu Hioba: „Bojowanie jest żywot człowieczy na ziemi” (Hi 7,1) – zapowiada dialog z programowo

⁹ G. Borkowska, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans)*, w: *Codziennosc w literaturze...*, s. 37.

¹⁰ Zob. ibidem, s. 37–38.

¹¹ Rdzenne semantyczne pokrewieństwo kategorii „codziennosc”, „dziennik” i „dziennikarstwa” uderza oczywiście w polszczyźnie – w oryginale komiks nosi tytuł *Le Combat Ordinaire*, zaś np. w tłumaczeniu angielskim *Ordinary Victories*. Zarówno „codziennosc”, jak i „walka” podlegają translacyjnym przemieszczeniom.

zdevaluowaną formułą epicką¹². Tam, gdzie rozbrzmiewają odgłosy „walki”, pojawia się „bohater” – i nawet jeśli bierze udział w batalii zgoła nieheroicznej zwanej prozą życia, to przemieszcza się po opowieści zakomponowanej fabularnie, od zdarzenia do zdarzenia, nie zaś po diariuszowym, stenograficznym zapisie potoczności. Codziennosc, jak pisze Jolanta Brach-Czaina, wciąga nas w formy dramatyczne, w wahadłowy ruch zaangażowania i obojętności¹³. Tak właśnie wygląda historia byłego fotografa wojennego Marca Louisa, bohatera *Codziennego walki*: jego przebudzenia do świadomego i odpowiedzialnego życia¹⁴ poprzez doświadczenie choroby i spotkanie ze śmiercią, poprzez odnalezienie miłości i założenie rodziny, konfrontację z dziedzictwem biedy i kolonialną historią Francji.

Wystrój kadrów Larceneta wybrany został z rekwizytorni tzw. szarej rzeczywistości: blokowiska, domy i kamienice (s. 98, 105), sznury dróg, autostrad i samochodów (s. 14, 21), uliczne korki (s. 195), parkingi i domofony (s. 63), dachy miasta (s. 100, 133) i ściany stoczni, obok nich żelastwo kontenerów i żurawi (s. 158, 195), obficie powracające kłębowiska śmieci (s. 41), przestrzeń graciarni (s. 124, 143, 227), tłumy przechodniów (s. 179); odmalowywane z tkliwą pedanterią pozamiejskie zakątki natury; dni odmierzane leżeniem (s. 44), grą na komputerze (s. 98), oglądaniem telewizji, telefonicznymi rozmowami (s. 52), paleniem skrętów (s. 70, 112–113) albo spacerami (s. 105); akcentujący rutynę życia podział na czas prywatny i czas pracy zawodowej, oznajmiany porannym alarmem budzika (s. 177); „profanacyjne” dialogi o strachu przed sraczką w komunikacji miejskiej (s. 67) oraz nieobsceniczna, acz fizjologicznie dosadna czynność sikania do morza (s. 127); sceny utarczek z listonoszką (s. 109) (il. 1).

¹² Na temat innego wymiaru aluzyjności tytułu komiksu por. np. J. Kurkiewicz, *Książki tygodnia. Komiksowe arcydzieło, które musiał znać Knausgard, prozatorski debiut Sieńczyka i Dawid, następca Mikołajka*, Wyborcza.pl, 7.01.2017, <https://wyborcza.pl/7,75517,21211389,ksiazki-tygodnia-komiksowe-arcydzieło-ktore-musial-znac.html> (dostęp 10.10.2022).

¹³ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 89.

¹⁴ Streszczenie procesu dojrzewania i „przytomnienia” Larcenet z lekkością potrafi wpleść do fabuły w scenie, kiedy Marco uświadamia sobie, że tekst piosenki, którą zna od zawsze, ma tzw. drugie dno (s. 150).

historyczno-społecznych, te zaś partycypują w konstruowaniu tożsamości Louisa. Przykładów można by oczywiście dokładać, z figurą Domu na szpicy tego wyliczenia. W tym typie opowiadania – opowiadania codzienności – wyznaczanym przez dystans podmiotu do przedmiotu narracji, rozciąga się, mówiąc za Claudiem Magrisem, „trudna oryginalność porządku i ciągłości”¹⁵. Co prawda, nie widać na jego powierzchni epifanijnych „szczelin”, dostrzec można jednak wyraźny brak zainteresowania autora fabularnym ascetyzmem, wirtuozerią powolności, sytuacyjną bezzdarzeniowością, mechaniczną reprodukcją monotonii życia. Śladom zagubienia bohatera w dyskretnym rytmie zjawisk towarzyszy podjęcie trudu zapanowania nad „nieznośną lekkością bytu”. I wszystko to niejako „zanim” Larcenet zdecyduje się opowiedzieć o codzienności, a więc podnieść ją do rangi tematu.

Dwa motywy, związane z problemem dnia powszedniego już na poziomie etymologii, zamieniają się na kartach komiksu w metonimie codzienności. Interesuje francuskiego autora swoście utekstwowiona aktualność – w percepcji prywatnej i ponadindywidualnej – mianowicie w formie dziennika intymnego i deontologii dziennikarstwa.

Po samobójstwie cierpiącego na postępującą chorobę Alzheimera Antoine’a Louisa w ręce Marca trafia album ojca – rodzaj dziennika czy raczej swoisty urywkowy tekst „chwytania dnia”: luźne notatki z mijającego życia, ułamki myśli, drobiazgi wypisane z potocznej obserwacji świata, sylwiczne „donosy rzeczywistości”, tu i ówdzie poprzetykane domowymi fotografiami. Niekiedy zaskakująco poetyckie („20 stycznia 1996: wkrótce przyjadą turyści. Dopiero jesień zatrze ślady tego afrontu”, s. 168), kiedy indziej uderzają doniosłością moralnego imperatywu („2 marca 1997 – trzeba zapomnieć o pięknie i przedstawiać to, co najcenniejsze”, s. 179). Przy pierwszym kontakcie z pozostawionym przez ojca „projektem pamięci”, dziennikiem intymnym, Marco rzuca deprecjonująco i w rozgoryczeniu: „To tak intymne jak kalendarz” (s. 140). Dla Antoine’a, weterana wojny w Algierii, prowadzenie codziennych zapisków było wpisane w scenariusz walki z przemijaniem w takim samym stopniu, jak zbieranie przez niego z pozoru nieużytecznych przedmiotów. W oczach Marca ten rodzaj zgody na zakotwiczenie w terażniejszości zyskuje uznanie znacznie później, kiedy

¹⁵ Cyt. za: A. Mazur, op. cit., s. 10.

jako fotograf przygotowujący zdjęcia dla gazety trafia do domu zmarłego niedawno mężczyzny, który cierpiał na syllogomanię, kompulsywne zbieractwo (s. 193–195). W stercie śmieci, jeszcze jednej rysunkowej emanacji bałaganu, bohater dostrzega ślady boju z nietrwałością świata. W obrazach przedmiotów, które nie umierają wraz ze swymi właścicielami – najpierw tych pochodzących z warsztatu ojca, utrwalanych przez fotografika na zdjęciach, a później tych odnalezionych w graciarni obcego człowieka – Larcenet nie tropi subtelnych tonów „poezji rupieci”. Pokazuje raczej, jak dyskurs chorobowy i społecznie kształtowane pojęcie normy przykrywają trudną obecność człowieka, zakładnika tymczasowości, w „teraz” – nie tyle w egzystencji w ogóle, ile w życiu z dnia na dzień. Chaos rzeczy dokumentuje niezgodę na prowizoryczność rzeczywistości.

Napięcie między doraźnością i prozaicznością zajęć, w które wpisana jest tymczasowość, a zadaniami wiecznotrwałej sztuki przebiega przez całą narrację *Codziennej walki*. Kiedy Marco stara się doprowadzić do wystawy fotograficznych portretów stoczniovców, spotyka go wątpliwy zaszczyt biesiadowania z bufonowatym gwiazdorem fotografii, który podczas spotkania obraża kelnera i kolegów po fachu. Fabrice Blanc kończy tyradę o gnojkach brukających „prawdziwych artystów” swoją miąłkością słowami: „Musimy się angażować! To niepodważalna moralna i artystyczna powinność... Inaczej staniemy się tylko... dziennikarzami! Gównianymi dziennikarzami!” (s. 70). Rysując wracającego ze spotkania Marca jako piechura przywiązanego do zwykłości i „przyziemności” miejskich ulic, Larcenet chce nadać bohaterowi jakiś rodzaj dystansu wobec kabotyńskiego wyobrażenia o sztuce. Mimo to chwilę później fotograf surowo ocenia swoje prace jako banalne, zaś banalności bynajmniej nie odczuwa jako wartości pożądaney (s. 77–78). Ostatecznie decyduje się jednak zawalczyć z kustoszka wystawy o ocalenie zawartego w portretach autentyzmu. Nobilitacja zwyczajności „znikających twarzy” stoczniovców wydaje się godna galerii sztuki (s. 94). Czy jednak sama sztuka jest godna robotniczych portretów? Kolejne spotkanie z uprawiającymi tromtadractwo fotografikami upewnia bohatera, że twórczość, która wzięła rozbrat z życiem, utraciła zdolność artykułowania prawdy (s. 101–103). Rzekomy komplement o „utrwalaniu modeli w ułudzie ponadczasowości” Marco odbiera jako drażniące pustostowie (s. 111). Mimo to artystyczna wrażliwość napęlnia go przekonaniem, że tego, co istotne, należy wypatrywać w horyzoncie „długiego trwania”. Dlatego

zdjęcia pracowników stoczni – po zakończeniu ograniczonej czasowo ekspozycji – zamierza wydać w formie zwartej publikacji, bo: „Książki to nie to samo co gazety... Zostają” (s. 152).

Sceny te warte są przywołania nie dlatego, by za Larcenetem wypowiedzieć trywialną prawdę o rozdzielności artysty i jego dzieła (w monologu wewnętrznym protagonisty, s. 104). Widać w nich natomiast, że dla bohatera *Codziennej walki* proces docierania do autentyzmu sztuki dokonuje się za sprawą zaprzeczenia rozłące twórczości z życiem i jednocześnie poprzez skojarzenie życia z konkretem przelotnego „tu i teraz”.

To nie przypadek, że jedyną szczerą i zarazem przenikliwą opinię o zdjęciach Louisa wygłasza przyszły wydawca jego albumu, były dziennikarz (s. 147). Refleksja o potrzebie uważnej i aksjologicznie spotencjalizowanej obecności w chwili terażniejszej ostatecznie dojrzewa w głównym bohaterze opowieści, kiedy ten angażuje się w pracę reporterską¹⁶. Spoglądając na rozbierane zakłady pracy, stoczniowcy wystosowują rozpaczliwy apel, by w protestach towarzyszyli im dający posłuch ich tragedii dziennikarze (s. 199). Historia znajduje jednak swój finał w odrzuceniu tematu przez redaktora gazety. Wydaje się, że aktualność i gorączkowość dramatów zwyczajnego życia przegrywają dwukrotnie – obśmiane w galerii sztuki i cynicznie przemilczane w dyskursie publicznych wiadomości. Ocaleją jedynie w pojedynczym świadectwie Marca Louisa. Dla spotkanych na kartach komiksu artystów zainteresowanie lokalnością i niesensacyjną egzystencją maluczkich było wyrazem duchowej prowincjonalności – dla robiącego zdjęcia dziennikarza rozbudzenie w sobie świadomości społecznej okazuje się momentem ekspiacyjnym.

Poprzez metonimie dziennika i dziennikarstwa Manu Larcenet nie tylko opowiada o codzienności, ale też opowiada o tym, jak opowiadać o codzienności – i jak dorasta się do odpowiedzialnego o niej opowiadania. Natomiast ów pierwszy tryb „księgowania codzienności” – w formie intymnego diariusza – wkracza w rejony zarezerwowane dla rozpatrywania się w prawach egzystencji.

¹⁶ Uwagę o tym rodzaju dojrzałej uważności wygłasza niczym prorocstwo na wczesnym etapie opowieści Gilbert Mesribes: „Jeśli zmieni pan swoje życie, stanie się bardziej uważny na wszystko, co pana otacza, ponieważ, jak w przypadku dziecka, będzie od tego zależeć pańskie życie...” (s. 34).

ROZSZCZELNIENIE CODZIENNOŚCI (ALBO: WALKA O UDZIAŁ W ISTNIENIU)

W *Szczelinach istnienia* Jolanta Brach-Czaina wyczuła puls egzystencji osadzonej w sekwencjach dni, w powtarzalności z pozoru błahych działań o krótkim terminie ważności:

Osobliwa forma, w jakiej realizuje się w większości nasze bytowanie – codzienność – ma własności paradoksalne: brutalnie konkretna i dotkliwa, pomimo to jest niezauważalna. Łączy natarczywą realność z ulotnością. Co to może znaczyć, że rzeczywistość codzienna objawia nam się tak natrętnie obecna, a jednocześnie niezauważalna? Jakby zmieszane w niej było „jest” i „nie ma”¹⁷.

W konstrukcji codzienności z komiksu Larceneta dostrzec można jej rozszczelnienie podwójne: szczeliny, które dopuszczają sens istnienia – albo raczej sens walki istnienia z nicością – i szczeliny, przez które wycieka „namacalna” codzienność, jej pierwotne doświadczenie, rozlewając się po wielkich tematach literackich. Przypadek pierwszy należy rozumieć w zgodzie z koncepcją epifanii opisywanej w kontekście literatury przez Ryszarda Nycza – nie chodzi w niej o iluminację w wymiarze religijnym, lecz o pozornie banalne sceny czy obrazy, które dzięki zagęszczeniu sensów otwierają się na dodatkową przestrzeń znaczeniową¹⁸. Chodzi więc o epifanię na sposób świecki, obwarowaną poetyką wypowiedzi artystycznej, która ułożona jest z pospolitości gestów, wyrażona ściganiem tajemnicy i magazynowaniem w rysunkowych kadrach skrawków „przyziemnej” metafizyki. To trywialność zjawiskowego świata pogłębiona sensem filozoficznym. Drugie „rozszczelnienie” oznacza wyjście poza codzienność jako terażniejszość i spojrzenie na to, jak literatura pracuje nad traumami społeczne.

¹⁷ J. Brach-Czaina, op. cit., s. 85.

¹⁸ „W przeciwieństwie do tego rodzaju manifestacji pozaempirycznych esencji i transcendentального porządku – objawienia rejestrowane przez literaturę nowoczesną ewokują poczucie niepowtarzalnej wartości istnienia świata zwykłego i przygodnego; indywidualnych, stających się i przemijających »istnień poszczególnych«, wypełniających świat codziennego doświadczenia”. R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 21. Zob. też: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

Cząstki egzystencji, jakimi są rytmicznie ponawiane, zwyczajne czynności życia, choć grają w fabule swą rolę, nie układają się w obrazach *Codziennej walki* w „krzątactwo” z filozoficznego eseju Brach-Czainy, a więc w formę uczestnictwa w codzienności będącą „obecnością poprzez ponawianie”¹⁹ tego, co powszednie, niezauważalne i koniecznie krótkotrwałe. A przynajmniej nie w sposób prosty i oczywisty. To miejsce zajmuje gest inny, ponawiany obficie, na poły „krzątaczy” – robienie zdjęć. Marco kontaktuje się ze światem za pośrednictwem aparatu fotograficznego i kliszy – powtarza gest spojrzenia i powtarza rzeczywistość w jej odbiciu. Odtwarzanie na kartach powieści graficznej aktu fotografowania utwierdza rzeczywistość, afirmuje istnienie jej i patrzącego.

Inaczej istnieją sploty ulic czy gęstwy drzew w kadrach „obiektywnych”, inaczej w należących do narracji subiektywnej. Taką funkcję pełnią oddane za pomocą rysunku zdjęcia wykonywane przez głównego bohatera, skojarzone z jego monologiem wewnętrznym. Zmiany trybu narracji sprawiają, że codzienność, zdawało się, scenograficzna odsłania w pełnej nagości zwanie trwania i przemijania. „Krzątactwo osadza codzienność w metafizycznym porządku rzeczy, w którym istnienie konfrontowane jest z nicością”, pisze Brach-Czaina²⁰. Fragmenty rzeczywistości – jak rozpisany na szereg rysunków-zdjęć monolog o kalectwie kontaktu bohatera z kobietami (s. 35) – mogą odsłonić sens drobin istnienia²¹, ukazać kształt egzystencjalnego konkretności. Kiedy w kontemplacyjnych obrazkach Larceneta pojawiają się przedmioty z warsztatu Antoine’a Louisa, a później zabawki Maude, córki Marco (s. 185, 206), czułe spojrzenie fotografa odławia je z anonimowości, przemienia w obiekty, te zaś mają szansę obnażyć swój wymiar metafizyczny (il. 2).

Walka istnienia z nicością na arenie codzienności nie jest filozoficznym czy literackim wyolbrzymieniem – nicość naciska na bohaterów Manu Larceneta zewsząd, i od strony natury, i w dziedzinie społecznej. Groza unicestwienia przychodzi do świata *Le Combat Ordinaire* pod postacią likwidacji stoczni, zmierzchania świata, jaki ukształtował Marco. Ale przecucie nicości wybrzmiewa też z zasłyszanego w telewizji doniesienia o kurczącej się populacji jaskółek. Komunikat, może i daleki od stereotypowego

¹⁹ J. Brach-Czaina, op. cit., s. 103.

²⁰ Ibidem, s. 104.

²¹ Zob. ibidem, s. 9.



Il. 2. Chaos rzeczy i porządek fotografii (s. 131)

wyobrażenia znaku czasów ostatecznych, prowokuje nieco melodramatyczną (czy aby na pewno?) konstatację bohatera: „koniec świata jutro zapuka do drzwi...” (s. 224). Larcenet wcale nie składa deklaracji, że zanurzenie w codzienność to remedium na choroby historii, wojen czy wielkiej polityki. Filozofię trwania, zwodniczo prostą, wykląda za to nieoczekiwanie Gilbert Mesribes, były oprawca z czasów wojny algierskiej: „Kiedy człowiek nie umiera, trzeba jakoś żyć...” (s. 175). Końcowe ujęcia opowieści francuskiego autora – umieszczony w fabularnych ramach idyllicznego rodzinnego pikniku widok ojca z synami, a dalej kadr przedstawiający ptaki siedzące na

przewodach energetycznych – ostatecznie, jak się wydaje, wpisują tymczasowość egzystencji w scenariusz przetrwania:

Dwa ostatnie kadry *Codziennego walki* do samego końca przemycają w rysunkach kontrabandę sprzeczności: koalicja jaskółek na elektrycznej trakcji i powtórzona z wcześniejszych partii albumu stareńka fotografia ojca z synami, patrzących na zaskrońca wijącego się po leśnej ścieżce. „[...] w lesie nie jesteśmy u siebie... Tylko tędy przechodzimy. Zaskrońiec tu mieszka...” [s. 192 – D.K.], tłumaczył mężczyzna, w kondycji przechodnia szukając ukojenia dla bolączki życiowego prowizorium, tragedii bezdomności. Przechodzimy, to znaczy idziemy skądś dokądś – takie są parametry naszej przytomności, warunki naszego wojowania. Z kolei pierwszy obraz to przypomnienie jednego z zapisków ojca i zarazem katastroficznego alarmu o ginącej populacji jaskółek, który wcześniej przeraził Marco. A jednak – wystarczy dobrze spojrzeć – są. Samą obecnością raportują apokaliptykom, by „nie gryźli jabłek w nieustannej grozie”. Są – nawet jeśli w rysunku Larceneta przypominają nuty na zdekompletowanej pięciolinii, zapisujące nieskończenie wadliwą melodię świata²² (il. 3–4).

Oba obrazy wywodzą się ze szczelin codzienności – zwyczajnej przechadzki po lesie oraz telewizyjnej wiadomości, z której bohater wyłowić tony eschatologiczne. Oba też odsyłają do innego tożsamościowego wątku opowieści, mianowicie poszukiwania Domu²³.

²² D. Kaja, *Manu Larcenet i utrata nieprzytomności*, „Zeszyty Komiksowe” 2017, nr 23, s. 115.

²³ Figura Domu ma w *Codziennym walce* różne oblicza: od realizacji całkiem dosłownych, utrwalonych w kodzie wizualnym, po alegoryczne i metafizyczne. W rozmowie z bratem w początkowych partiach komiksu Marco przyznaje, że niemożność znalezienia swojego miejsca w świecie wypchnęła go za granicę (s. 13); później boi się zamieszkania we wspólnym domu z Émilie, a więc założenia rodziny (s. 36, 76). Indywidualne poszukiwanie miejsca zakorzenienia rozgrywa się na tle pomniejszych walk o własne terytoria: w ten sposób przedstawione zostają przekroczenia prywatnych granic sąsiedzkich (s. 27–28 i nast.) czy obszarów opanowanych przez wandali w wielkomiejskiej dzielnicy (s. 235). „Tutejszość” ma konotacje polityczne: Bastounet, stoczniowiec i przyjaciel Marca z lat młodości, tłumacząc, dlaczego głosował na Jeana-Marie Le Pena, zwraca się do fotografa z wyrzutem: „Nie wiesz, co się tu teraz dzieje! Nie wiesz, jak się tu żyje! Nie pouczaj mnie na mojej ziemi!” (s. 84). Wreszcie w perspektywie społecznej i politycznej – domem jest Francja, należąca także do



Il. 3. Przecucie apokalipsy i scenariusz przetrwania (s. 240)

Jedną ze strategii zakorzenienia w świecie jest sojusz z naturą (il. 5). Jego wagę pojmuje Pablo, jeden ze stoczniovców, pouczający Marca podczas karmienia sowy: „To natura daje nam prezenty, a nie odwrotnie” (s. 156). Analogiczna próba kontaktu ze zwierzęciem podjęta przez protagonistę *Codziennej walki* kończy się fiaskiem – spowity leśnym mrokiem puchacz pozostaje w bezruchu, jakby przynależał do innego świata (s. 166). Fotograf stoi przecież zrazu po stronie kultury i cywilizacji – w początkowych scenach komiksu nie pozwala swojemu kotu bawić się myszą, bezwarunkowo narzucając na świat zwierząt ludzką moralność (s. 34). Nie zauważa też

imigrantów (s. 234), a więc tych, którzy całkiem dosłownie przez dziesięciolecia zabudowywali kraj mieszkaniami (s. 40), a stale żyją w lęku wydziedziczenia, w poczuciu braku przynależności. Nad tymi porządkami rozmyślań pojawia się koncepcja Domu będącego rezultatem zgody na rzeczywistość, na to, co jest – dane i zadane.



Il. 4. Przecucie apokalipsy i scenariusz przetrwania (s. 242)

melancholijnego spojrzenia, jakim przelatującego ptaka obrzuca Gilbert Mesribes podczas jednego z wczesnych spotkań obu mężczyzn (s. 43). Jednak sowa powraca, kiedy Marco doświadcza napadu lęku, dowiedziawszy się prawdy o ojcowskim zaangażowaniu wojennym (s. 176–177)²⁴. Wymiana spojrzeń między fotografem i nocnym ptakiem zamienia się w doświadczenie epifanii. Paktowanie z naturą ma wymiar metafizycznej konsolacji. Ale nie tylko.

Natura w rzeczywistości *Codziennej walki* – przepojonej dywagacjami o sztuce i prawdzie – to najważniejszy, choć niewyeksponowany kontekst twórczości. Należy jasno stwierdzić, że Larcenet przedstawia raczej formę

²⁴ Rozbudowana wzmianka o stanach lękowych bohatera pojawia się w komiksie w jego monologu wewnętrznym skojarzonym z obrazami-zdjęciami natury, głównie drzew (s. 26), a wcześniej w opowieści o jeździe samochodem (s. 14).



Il. 5. Natura jako tajemnica i konsolacja (s. 155)

przeżywania natury, nie zaś jej koncept, na którego fundamencie wzrastałaby jakaś teoria sztuki. Jednak paralela między pogłębiającą się świadomością sztuki a dorastaniem głównego bohatera do rozumienia i czucia świata jest tyleż oczywista, co niewypowiedziana. Moment wymiany spojrzeń z sową zawiera nie tylko argument za oswojeniem śmierci, dopuszczeniem jej obecności. To także milczące potwierdzenie, że twórczość pojawia się w miejscu braku stwarzanego przez naturę²⁵. Nie można być artystą, nie

²⁵ „Rozstrzygnięcie problemu przyczyny celowej sztuki, a chodzi o przyczynę ostateczną, znajdziemy w znanej już greckim myślicielom, aforystycznej tezie: »Czego nam brak, tego nam dostarcza sztuka«. Tezie tej towarzyszyło inne spostrzeżenie, według którego »sztuka naśladuje naturę«. Te dwa wątki uwzględnił w teorii sztuki Arystoteles, a powiązał je z sobą Tomasz z Akwinu: »[...] ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit [...]« (»sztuka naśladuje naturę i dopełnia zastane w niej braki«). Tak więc ostateczną racją istnienia sztuki są braki bytowe, zastane i poznane przez człowieka, sposobem zaś ich eliminacji jest naśladowanie natury. W Tomaszowej formule występują trzy niezmiernie ważne w filozofii

doznawszy braku. Głębokim sensem naśladowania w sztuce (powtarzania poprzez sztukę) jest przecież naśladowanie natury w jej zdolności do tworzenia.

Czy jednak zdjęcia rzeczywiście kontestują przemijanie? Czy przez unieruchomienie chwili stają się depozytem pamięci? Czy może służą li tylko „uwiecznieniu upadku”, jak mówi o fotografiach stoczni brat głównej postaci? O sprawach najważniejszych Larcenet myśli z ambiwalencją właściwą artyście i pisarzowi – rozdarcie rzeczywistości daje się diagnozować, ale niekoniecznie protezować. Ostatecznie serie zdjęć – ułożone zawsze rytmicznie, sekwencyjnie, w równych kadrach, po osiem na planszy, przeciwstawiające się pozostałym partiom obiektywnej narracji wizualnej – są próbą porządku. Uparta celowość tego ładu stawia i bohatera, i czytelnika po stronie istnienia.

INNE SZCZELINY

Doświadczenie zwykłego życia przefiltrowane dyskursem literackim sprawia, że codzienność egzystencji ukrywa się za niecodziennością, a więc za literaturą – z jej ideałami i wielkimi tematami, jak tożsamość, śmierć czy pamięć. Opowiadanie o codzienności ujawnia więc także swój wymiar ściśle literacki. Rozmowy prowadzone przez bohaterów przeobrażają się w perypatetyckie dialogi, w wyrafinowane rezonerstwo wzniesione na gnomiczności tekstu. *Codzienna walka* to nie tylko fikcjonalna opowieść o konstruowaniu tożsamości z drobin dnia codziennego, zapis agonu między istnieniem a nicością, ale także kronika społeczna, żywo – „dziennikarsko”, choć przecież na sposób powieściowy – zajęta tematami polityki i historii. Opatrzeć fotografie zawarte w *Le Combat ordinaire* wyłącznie interpretacją metafizyczną z pominięciem ich wymiaru społecznego to tyle, co zbierać argumenty na poparcie tezy Brunona Latoura, że nasze życie intelektualne jest źle urządzone²⁶.

Przerysowywane fotografie Larceneta paradnie zrzucają z siebie materialność, by nie podważać autorytetu fikcji. *Codzienna walka* to inny

pojęcia: natury, braku oraz naśladowania”. H. Kiereś, *Realistyczna koncepcja sztuki*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, t. 56, nr 1, s. 147.

²⁶ Zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011, s. 15.

tryb wypowiedzi wizualnej niż, dajmy na to, *Maus* Arta Spiegelmana czy *Fotograf* Didiera Lefèvre'a i Emmanuela Guiberta, inny też niż przetykany rysowanymi zdjęciami autobiograficzny *Fun Home* Alison Bechdel²⁷. Mimo to na jedną jedyną chwilę – skutecznie rozszczelniającą diegetyczną zwartość świata przedstawionego – opowieść rysunkowa zyskuje powagę archiwum: w kadrze pojawiają się reprodukowane w wersji fotograficznej plakaty wyborcze przedstawiające uczestników drugiej tury wyborów prezydenckich we Francji w 2007 roku, Nicolasa Sarkozy'ego i Ségolène Royal (il. 6, s. 229). Polityka – jej wymiar społeczny – to nacisk realności, niemieszczący się w rysunkach, głodny innego autentyzmu. Szturm Realnego na pozycje bohaterów przypuszczony zostaje kilkakrotnie – czasem wywołuje odruchy psychosomatyczne, jak stany lękowe Marca, inny razem wkrada się pod postacią śmierci zwierzątka w niewinny świat dziecka. Szczególny status nadaje jednak historii. Jeśli codzienność to odbitka teraźniejszości, przeszłość jest kliszą, z której teraźniejszość wywołano. W tym porządku istnienia pojawia się w komiksie idea postpamięci²⁸.

Marianne Hirsch rozumie postpamięć jako strukturę inter- czy transpokoleniowej transmisji traumatycznej wiedzy i doświadczenia. Z semiotycznego punktu widzenia pamięci nie można przekazywać: przysługuje jej indeksalność, tj. prowadzi ona od (doświadczenia) wydarzenia do pamięci o nim. Pracując nad swą koncepcją, Hirsch zaczęła wyjaśniać charakter *post-memory* na sposób pragmatyczny, wynikający z jej badań nad fotografiami Holocaustu i ich społecznym funkcjonowaniem – jednym z preparatów jej kiełkującej teorii był *Maus* Arta Spiegelmana. Kategorią „pamięci wtórnej”, odnoszącej się do pamięci drugiej generacji, badaczka opisywała relację podmiotu do obiektu zapośredniczoną przez inwestycję wyobraźni (kreatcji),

²⁷ Na temat przerysowanych i prawdziwych fotografii w narracji komiksowej oraz szerzej – łączenia różnych porządków wypowiedzi wizualnej – zob. prace Nancy Pedri, np. *Introduction: Mixing Visual Media in Comics*, „ImageText: Interdisciplinary Comics Studies” 2017, Vol. 9, No. 2 (numer tematyczny zredagowany przez autorkę przywoływanego wstępu; tu także obszerna bibliografia zagadnienia); eadem, *Thinking about Photography in Comics*, „Image & Narrative” 2015, Vol. 16, No. 2, s. 1–13.

²⁸ Zob. M. Hirsch, *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, Vol. 17, No. 4, s. 659–686; eadem, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, No. 1, s. 103–128.



Il. 6. Realne (i polityczne) (s. 229, kadr 1)

nie zaś mechanizm przypominania. W charakterystyce postpamięci mieści się przerwanie pasa transmisji biologicznej (wygnanie z przestrzeni tożsamości) – jeden z wymiarów bezdomności bohatera *Codziennej walki*. Postpamięć nadaje narracyjny kształt niedającej się odzyskać przeszłości. Podstawy wypracowanej przez siebie kategorii Hirsch odnalazła w studiach Jana i Aleidy Assmanów. Wykorzystując zaproponowaną przez niemieckich teoretyków klasyfikację form pamięci zbiorowej (koncepcji przedłożonej przez Maurice'a Halbwachsa²⁹), w pierw dzielonej na pamięć komunikacyjną i kulturową, a dalej na pamięć indywidualną i rodzinną/grupową oraz pamięć narodową/polityczną/społeczną i kulturową/archiwalną, uzupełniła formułę postpamięci, mediatyzowanej za pomocą fotografii³⁰. Zdjęcia mogą być nośnikiem pamięci transpokoleniowej, powielanej tylko przez systemy ikoniczne i otwarte na symbolizacje, a następnie na narracje.

W swoich pracach krytycznych Jennifer Howell i Ann Miller wpisują *Codzienną walkę* w cykl opowieści graficznych rozliczających się na prawach

²⁹ Zob. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przekł. i wstęp M. Król, Warszawa 2008.

³⁰ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory...*, s. 109–111.

postpamięci z algierską wojną o niepodległość (1954–1962), kończącą epokę francuskiego imperium kolonialnego³¹. W komiksie *Larceneta* fotografia – narzędzie kreowania tożsamości Marca Louisa – okazuje się artefaktem obcym, przychodzącym z zewnątrz, a przy tym potwierdzającym naznaczenie rodziny bolesnym doświadczeniem wojennym. Kiedy bohater rozpoznaje na zdjęciu znajdującym się w mieszkaniu sąsiada postać własnego ojca w mundurze, rozpoczyna dochodzenie w sprawie rodzinnego dziedzictwa ufundowanego na przemilczeniu wojennej traumy. Zarówno źródło osobiste, fotografia (przez swój ekwiwalent rysunkowy), jak i sama zależność rodzinna podlegają fikcjonalizacji. Manu Larcenet nie pozostawia w tym zakresie tropów dokumentu autobiograficznego – w swojej strategii narracyjnej ucieka się do form dystansu (sygnalizowana kreacyjność, np. fabularna koincydencja spotkania z sąsiadem zamieszany w historię rodziny) czy figur autentyczności (fotografia oddana w formie rysowanej). Sama transmisja postpamięci ważna jest o tyle, o ile doświadla tożsamość Louisa w „tu i teraz” oraz dookreśla samo „tu” i samo „teraz” (trudy wielokulturowości, rozbudzoną niechęć do imigrantów w postkolonialnej Francji XXI wieku).

ZAKOŃCZENIE

Rozpoznawczy artykuł poświęcony związkom literatury i życia codziennego Grażyna Borkowska puentuje domagającym się komentarza wyliczeniem:

Kategoria życia codziennego pojawia się w kulturze europejskiej w tym samym mniej więcej czasie, co kategoria autobiografii, indywidualizmu, co dysputy na temat wolności osobistej i społecznej. [...] Codziennosc wyraża istotę społecznego nastawienia podmiotu, jego sposób istnienia w świecie. Oznacza nie tylko realizację wzorów narzuconych, ale aktywny stosunek do środowiska i otoczenia. Dlatego nie może się obejść bez takich terminów, jak praca, wysiłek, współdziałanie, gra, narracja, twórczość³².

³¹ A. Miller, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Bristol-Chicago 2007, s. 168–171; J. Howell, *French Comics as Postmemory*, w: *The Algerian War in French-Language Comics: Postcolonial Memory, History, and Subjectivity*, Lanham–London 2016, s. 151–194.

³² G. Borkowska, op. cit., s. 38.

Z socjologicznego punktu widzenia skomponowana fabularnie koncepcja codzienności Larceneta bliska jest kategorii *Lebensführung* Maxa Webera, tłumaczonej na polski jako „sposób życia”, na angielski zaś jako *conduct of life*, a więc wierniejsze oryginałowi „kierowanie swoim życiem”³³. Codziennność, jak poświadczają przykłady literackie z XIX wieku, to tyle co „obecność”. Kategorie indywidualizmu, pracy czy twórczości nałożone na życie Marca Louisa, który przestaje być fotografem śmierci, by odnaleźć się jako świadek i uczestnik życia, pasują do postrzegania codzienności przez Alfreda Schütza:

Dla Schütza świat codzienny jest światem pracy (*the world of working*), ale mówi on o pracy w bardzo szerokim znaczeniu. Chodzi o wszelkie akty, dzięki którym działający ma w jakiś sposób do czynienia ze światem zewnętrznym i go zmienia. [...]

Pracę jako typ działania umiejscawia Schütz w siatce innych pojęć, takich jak postawa refleksyjna, która umożliwia interpretację przeszłego doświadczenia, a zatem nadanie mu znaczenia³⁴.

Dzięki postawie refleksyjnej możliwe jest zadomowienie się bohatera *Codziennej walki w hic et nunc*, wymagające uprzedniego przepracowania traumy przeszłości. Zasadniczo jednak należy przywołać te fundamentalne dla socjologii życia codziennego koncepcje, by uwidocznic, jak silnie – choć „po cichu”, na sposób literacki, i w dyskusjach o sztuce, i w momentach epifanii – codzienność u Larceneta wychyla się w stronę tego, co społeczne (il. 7).

Lektura opowiadania codzienności i opowiadania o codzienności wskazuje, odpowiednio, na zewnątrz (sztafaż, konwencję przedstawieniową) i wewnątrz (metonimiczność dziennika i dziennikarstwa, napięcie między „dziennym” i „nie-dziennym”, obraz walki istnienia z nicością w szczelinach egzystencji, społeczny kontekst pamięci) narracyjnego ujęcia codzienności jako przestrzeni walki o autoidentyfikację jednostki. Odsłanianie przez literaturę i komiks struktur codzienności to tyleż ustalanie jej obrazu, co zapis jego utraty. „Nieszczelność” fikcjonalnej codzienności, portretowanej

³³ E. Hałas, *Powrót do codzienności? Szkic problematyki socjologii życia codziennego*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Warszawa 2009, s. 57.

³⁴ *Ibidem*, s. 59.



Il. 7. Moment metafizyczny i kontekst społeczny (s. 228, kadry 1–6)

jako „ważna nieważność”, oznacza zastępowanie jej dyskursem literackim, filozoficznym, socjologicznym. Rację miał zapewne Henri Lefebvre, gdy pisał – wbrew potocznemu doświadczeniu – że: „Pojęcie codzienności bierze się z filozofii i bez niej nie da się go zrozumieć”³⁵.

Wróćmy jednak do sygnalizowanej na początku szkicu zwodniczej prostej związków literatury i dnia codziennego mierzonych mimetycznością, które w wyliczeniu Grażyny Borkowskiej sprowadzałyby się do – anon-sowanej, ale nieomówionej przez badaczkę – kategorii gry. Teksty fikcyjne stanowią bowiem nie tylko odbitkę doświadczenia powszedniości, ale

³⁵ Cyt. za: G. Borkowska, op. cit., s. 29. Zob. H. Lefebvre, *The Critique of Everyday Life*, transl. J. Moore, London–New York 1991.

jednocześnie uczestniczą w jego kreowaniu, a i samo doświadczenie już na poziomie życia społecznego może być fikcjonalizowane, konstruowane jako rojenie odsuwające napastliwą bezpośredniość codzienności. W komiksie matka Marca obnaża romantyczne wyobrażenie syna o poszukiwaniu własnych korzeni wśród pracowników stoczni (s. 202) – Larcenet pokazuje, jak mocą dyskursów tożsamościowych zasłania się pragmatyczne wybory podyktowane rachunkiem ekonomicznym, czyli w tym konkretnym przypadku biedą.

Obok opowiadania codzienności i o codzienności pojawia się opowiadanie codziennością, w którym uwikłanie podmiotu w zależności społeczne sprawia, że opowieść przekazuje więcej, niż chciałby powiedzieć jej nadawca. Protagonista *Codziennej walki* przestaje być fotografem śmierci, by zostać fotografem życia. Przede wszystkim jednak jest fotografem, podczas gdy jego ojciec był robotnikiem pracującym w stoczni – każde wykonane zdjęcie Marca to walka o istnienie, o tożsamość artysty, ale równocześnie dokument porzuconej tożsamości klasowej. Nieprzypadkowo Pierre Bourdieu w fotografii dostrzegał sztukę typową dla klasy średniej: „Praktyki klasy średniej przypominałyby też w zaproponowanej przez autora analizie zabieganie o alibi, ponieważ żadna praktyka nie jest tu praktyką, jeśli nie ma na nią dowodu. Wokół gromadzenia dowodów czy racji własnego istnienia skupia się życie tych, którymi rządzi Weberowskie poczucie p o w i n n o ś c i tożsame z poczuciem winy i wstydu”³⁶. Odczytanie *Codziennej walki* przez pryzmat teorii Bourdieu to jednak zadanie na osobny szkiełko.

Bibliografia

- Borkowska Grażyna, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans)*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Warszawa 1992.

³⁶ M. Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 1997, s. 103 (wyróżnienie w cytacie pochodzi od autorki). Co prawda Bourdieu omawia w swojej koncepcji praktyki klasy średniej podejmowane w relacji do klasy wyższej, ale w przypadku roli fotografii zasadne wydaje się przeniesienie tej relacji na doświadczenie klasy średniej i robotniczej.

- Cates Isaac, *Diary Comics*, w: *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, ed. M.A. Chaney, University of Wisconsin Press, Madison–London 2011.
- Halbwachs Maurice, *Spoleczne ramy pamieci*, przekł. i wstep M. Król, Aletheia, Warszawa 2008.
- Hałas Elzbieta, *Powrot do codzienności? Szkic problematyki socjologii życia codziennego*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.
- Hirsch Marianne, *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, Vol. 17, No. 4.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, No. 1.
- Howell Jennifer, *French Comics as Postmemory*, w: eadem, *The Algerian War in French-Language Comics: Postcolonial Memory, History, and Subjectivity*, Lexington Books, Lanham–London 2016.
- Jacyno Małgorzata, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1997.
- Jasińska Maria, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, PWN, Warszawa 1971.
- Kaja Damian, *Manu Larcenet i utrata nieprzytomności*, „Zeszyty Komiksowe” 2017, nr 23.
- Kiereś Henryk, *Realistyczna koncepcja sztuki*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, t. 56, nr 1.
- Kłak Czesław, *Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP Rzeszów. Nauki Humanistyczne” 1968, z. 3.
- Konefał Sebastian Jakub, hasło ‘Dave McKean Cages’, w: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S.J. Konefał, Wydawnictwo Timof i cisi współnicy, Warszawa 2015.
- Kunka Andrew J., *Autobiographical Comics*, Bloomsbury Publishing, New York–London 2018.
- Lachman Magdalena, *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2.
- Larcenet Manu (scen. i rys.), Larcenet Patrice (kolor), *Codzienna walka*, przekł. W. Birek, Wydawnictwo Komiksowe, Warszawa 2016.
- Latour Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przekł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Lefebvre Henri, *The Critique of Everyday Life*, transl. J. Moore, Verso, London–New York 1991.
- Mazur Aneta, *Słowo wstępne*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stifera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Miller Ann, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Intellect Books, Bristol–Chicago 2007.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.

- Nycz Ryszard, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.
- Pedri Nancy, *Introduction: Mixing Visual Media in Comics*, „ImageText: Interdisciplinary Comics Studies” 2017, Vol. 9, No. 2. Tekst dostępny online: www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v9_2/introduction/introduction/shtml (dostęp 12.03.2019).
- Pedri Nancy, *Thinking About Photography in Comics*, „Image & Narrative” 2015, Vol. 16, No. 2.

Źródła internetowe

- Kurkiewicz Juliusz, *Książki tygodnia. Komiksowe arcydzieło, które musiał znać Knausgard, prozatorski debiut Sieńczyka i Dawid, następcą Mikołajka* [recenzja], Wyborcza.pl, 7.01.2017, <https://wyborcza.pl/7,75517,21211389,ksiazki-tygodnia-komiksowe-arcydzieło-które-musiał-znac.html> (dostęp 10.10.2022).

Everyday Life Unsealed: Manu Larcenet’s *Ordinary Victories*

In the proposed reading of Manu Larcenet’s *Le Combat Ordinaire*, everyday life appears not only as the setting of the story but also its fundamental—though by no means obvious, despite the abundance of everyday life imagery and motifs—theme. In Larcenet’s unspectacular narration, conducted in a tone oscillating between buffo and serious, human day-to-day affairs, obscured by the facade of ritual, appear as an effort, a task to complete, a risk to be taken, a problem of existence in the “cracks” of which the most important experiences occur, defined by the dialectics of life and death, health and illness, nature and culture, order and disorder. The article presents an analysis of the key dimensions of this “everyday struggle:” from the textual game whose stake is the axiology of everyday life (the issue of intimate diary, the value of journalism as a profession), to the sense of locality and the construction of identity based on memory and postmemory, to use Marianne Hirsch’s concept (references to the war in Algeria). The interpretation of Larcenet’s graphic novel was carried out based on three premises: (1) the everyday settles into fiction thanks to mimesis; (2) contact with everyday life may lead to an epiphanic revelation of a spiritual truth (drawing on Jolanta Brach-Czaina’s concept described in her philosophical essay *Szczeliny istnienia* [Cracks in Existence], this phenomenon can be called the “unsealing” of everyday life); (3) literary depictions of human daily existence are where literature and sociology intersect, as a result of which literary works (or, comics in this case) help reveal the structures of everyday life.

Keywords: everyday life in literature; epiphany; comics; Manu Larcenet; memory; postmemory; identity

