

**Wiesław Waclawczyk**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0002-9449-0615

DOI: <https://doi.org/10.35464/1642-672X.PS.2024.3.05>

## O społeczno-wychowawczej tożsamości komiksu

### On the socio-educational identity of comics

**ABSTRACT:** The article focuses on the genre called comic books (comic strips). It discusses the distinctive features of this genre, with its undoubtedly didactic character, as well as a number of doubts concerning its specificity. These doubts regard, inter alia, the question whether comic strips are looked upon as part of literature – or rather as a genre difficult to classify. In this connection, two Polish comic books are in the centre of attention: *Tytus, Romek i A'Tomek jako rycerze Bolesława Krzywoustego* and *Śląski komiks powstańczy*. Some regard was given to such renowned authors of comic books as George Herriman or Art Spiegelman. The context for these reflections are opinions expressed by Polish, English, German and Russian experts.

**KEYWORDS:** comic book, literature, image, text, work of art.

**STRESZCZENIE:** Przedmiotem rozważań jest tu specyfika formy wypowiedzi nazwanej komiksem. W centrum uwagi znalazła się kwestia wyznaczników gatunkowych tego przekazu – z jego niewątpliwie dydaktycznym przesłaniem – oraz związanych z tym kontrowersji i wątpliwości. Dotyczą one m.in. pytania, czy komiks to literatura, czy też raczej twór trudny do jednoznacznego zaklasyfikowania. W związku z tym artykuł porusza m.in. kwestię dwóch komiksów polskich (*Tytus, Romek i A'Tomek jako rycerze Bolesława Krzywoustego* oraz *Śląski komiks powstańczy*). Uwagę poświęcono też uznanym komiksom takich twórców, jak George Herriman czy Art Spiegelman. Kontekstem niniejszych przemyśleń pozostają w znacznym stopniu opinie wyrażone przez specjalistów w źródłach polskich, angielskich, niemieckich i rosyjskich.

**SŁOWA KLUCZOWE:** komiks, literatura, obraz, tekst, dzieło sztuki.

## Wprowadzenie

W publicystycznych refleksjach na temat zasygnalizowany w tytule niniejszych rozważań można na przykład przeczytać: „Komiks już dawno wyszedł z piwnicy. Wyszedł też z dziecięcego pokoju. Jednak nadal wiele osób nie wie, jak go sklasyfikować. Czy to jeszcze literatura, czy już tylko rysunek? Może to połączenie różnych form sztuki? I najważniejsze pytanie – czy komiks w ogóle można nazwać sztuką?” (Czy komiks to literatura?, 2019).

W sensie publicystycznym na ostatnie z zadanych wyżej pytań należałoby odpowiedzieć twierdząco, zważywszy na popularność rodzaju wypowiedzi będącej tu przedmiotem zainteresowania. Osiągnąć taką popularność to nie la-da sztuka. Czy jednak komiks można uznać za dzieło literackie?

Jeden z polskich słowników specjalistycznych podaje, że komiks to „fabuła opowiedziana za pomocą serii obrazków rysunkowych wspomaganych wątlým tekstem słownym” (Głowiński i in., 2002, s. 251). W definicji tej znac powątpiewanie w literackość komiksu – jako przekazu plastycznego, wspomaganego tylko „wątlým tekstem słownym”. Przytaczany słownik omawia znaczenie samego terminu „literackość”, pod pojęciem którego autorzy rozumieją zespół „właściwości swoistych dla literatury jako sztuki słowa, decydujących o jej nieredukowalności do jakichkolwiek innych sposobów posługiwania się językiem w celach poznawczych, ekspresywnych czy perswazyjnych” (Głowiński i in., 2002, s. 283).

Brak hasła „komiks” w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich* (Kadłubek, Mytych-Forajter, Nawarecki, 2018) zdaje się kwestionować literackość formy, o której mowa. Z kolei w *Słowniku gatunków literackich* Marka Bernackiego i Marty Pawlus przedstawia się komiks jako „jeden z podstawowych gatunków XX-wiecznej kultury masowej, zrodzony w Stanach Zjednoczonych u schyłku XIX w., oznaczający seryjne historyjki obrazkowe o charakterze rozrywkowym i tematyce najczęściej przygodowej, humorystycznej i fantastyczno-naukowej, zaopatrzone w skąpy tekst [...]” (Bernacki, Pawlus, s. 541). Nietrudno zauważyć, że charakterystyka ta przypomina uwagi poczynione w słowniku autorstwa Głowińskiego, Kostkiewiczowej, Okopień-Sławińskiej i Sławińskiego. W obu źródłach zwraca się uwagę na zdecydowaną przewagę obrazu nad słowem – jako konstytucyjną cechę komiksu.

Internetowy słownik *Cambridge Dictionary* definiuje komiks (*comic strip* lub *cartoon strip*) jako „krótki ciąg zabawnych rysunków z niewielką ilością tekstu pisanego” (*a short series of funny drawings with a small amount of writing*) (Cambridge Dictionary). W innym słowniku z 2003 r., można znaleźć

podobne określenie komiksu: „a series of pictures drawn inside boxes that tell a story” (*Longman Dictionary of Contemporary English*, s. 303).

W poszukiwaniu adekwatnej terminologii na określenie omawianej tu formy przekazu pojawiło się w języku angielskim wyrażenie *pictorial narrative*. W odróżnieniu od pojęcia *picturesque narrative*, będącego synonimem-metaforą barwnej narracji słownej, termin *pictorial narrative* miałby odnosić się do narracji złożonej z obrazów. Zważywszy na fakt, że komiks łączy w sobie ilustrację i tekst, można by o nim mówić jako o narracji obrazowo-słownej, a nie słowno-obrazowej, skoro warstwa plastyczna okazuje się w nim silniejsza niż warstwa werbalna.

### Spółeczne narracje komiksu

Kwestię *pictorial narrative* podjął między innymi Aaron Meskin z Uniwersytetu w Leeds (Meskin, *Defining Comics?*). Odnosi się on z dystansem do prób definiowania istoty komiksu przez odwołania do sposobów narracji, poza tym kwestionuje w ogóle sens poszukiwania definicji *comic strip*. Zdaniem Meskina komiks w ciągu swej długiej historii bez tego zyskał status sztuki, a to za przyczyną tak znaczących publikacji, jak: *Krazy Kat* George’a Herrimana czy *Maus* Arta Spiegelmana (1986) (Meskin, s. 376).

Nie jest to odosobniona opinia o komiksie, który ma coraz widoczniej rozwijać się „jako forma artystyczna, sztuka literacka i graficzna” (Jaworski, 2007, s. 103). Zdaje się o tym świadczyć nowy rodzaj czytelnika, „szukającego w komiksowym przekazie wyzwania artystycznych spod znaku sztuki wysokiej” (Birek, 2014, s. 27) Za pierwsze arcydzieło gatunku uznaje się czasem wspomnianą wyżej publikację G. Herrimana *Krazy Kat*, o której tak pisze jeden z polskich znawców tematu: „Specyficznie surrealistyczne spojrzenie na świat, połączone z poetyką absurdu i wsparte oryginalną – wyróżniającą tę historijkę z szeregu innych, rysowanych bardziej stereotypowo – kreską sprawiło, że komiks został życzliwie przyjęty przez czytelników wywodzących się z nowojorskiej elity intelektualnej. Jednak te same cechy wpłynęły na to, że wielu przeciętnych czytelników gazet uważało go za dziwaczny, niedorzeczny i absolutnie niezrozumiały. O tym, jak mało popularny był to komiks, może świadczyć fakt, że publikowało go zaledwie trzydzieści pięć gazet, podczas gdy *Blondie* Chica Younga ukazywała się w ponad tysiącu. Redaktorzy lokalnych wydań prasy publikowanej przez koncern Hearsta toczyli prawdziwą batalię o usunięcie historyjki Herrimana ze swoich szpalt i gdyby nie upór właściciela, który poczuł się mecenasem artysty, komiks najprawdopodobniej zniknął-

by z rynku dość szybko. Stało się jednak inaczej i *Krazy Kat* jako pierwszy zyskał miano arcydzieła gatunku” (Szyłak, 1998, s. 26).

Podobny status zdobył także przywołany komiks Spiegelmana *Maus: A Survivor's Tale*, za którego książkową wersję autor otrzymał w 1992 r. Nagrodę Pulitzera. Już sam temat publikacji: Holocaust – podkreśla, że przeznaczeniem komiksu nie jest za wszelką cenę rozweselanie odbiorcy. *Maus* to nietypowy zapis doświadczeń wojennych głównego bohatera (ojca autora komiksu) i jego żony w okupowanej Polsce, m.in. w Oświęcimiu. Jak zaznacza J. Szyłak, Art Spiegelman, „podkreślił nieprzystawalność opowieści do formy komiksu, przedstawiając Żydów jako myszy, a Niemców jako koty” (Szyłak, 1998, s. 63). Oceniając wyniki swoistego eksperymentu Spiegelmana, David Levine, amerykański ilustrator znany z łamów dwutygodnika „The New York Review of Books”, uznał, że *Maus* to „nowy rodzaj literatury”, mający siłę oddziaływania tekstów Franza Kafki. (Spiegelman, s. 2, okładka).

Jak się wydaje, jeszcze w minionym wieku sposób tworzenia i odbioru komiksów zaczęła ewoluować. Przynajmniej niektóre z nich postrzegano już jako społecznie znaczące przekazy literackie, a nie tylko jako produkty obrazowo-słowne o charakterze rozrywkowym. W przypadku wspomnianego utworu Spiegelmana tematem stał się porażający przykład ludobójstwa z lat drugiej wojny światowej. Ten szczególny przykład historycznego doświadczenia ludzkości mógł się wydawać bezprecedensowym wyzwaniem rzuconym dotychczasowej formule komiksu pełniącego wcześniej z reguły funkcję ludyczną, czasem zaś wręcz terapeutyczną, pozwalającą uciec od rzeczywistości, którą chciałoby się odrzucić. Tak pisze o tym we wstępie do swej książki autorka wspominająca czasy Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej: „Polskie dzieła pokazywane były i zdobywały nagrody na wielu zagranicznych konkursach. Jednak nikt spoza ojczyzny nie potrafiłby zrozumieć, czym dla mieszkańców komunistycznego kraju położonego nad Wisłą były wiszące na ulicach plakaty, sprzedawane spod lady kolorowe komiksy, pełne filozofii i pragnienia wolności filmy animowane wyświetlane przed seansem w każdym polskim kinie. Nikt oprócz obywateli bloku wschodniego nie mógłby sobie wyobrazić, jakim wytchnieniem była sztuka w czasach dyktatury, gdy zniewolone umysły przepęłniał strach i niepewność jutra. [...] A że najbliższa ludziom była wtedy sztuka masowa, komiks, plakat i film animowany, wyrastająca w socjalistycznej rzeczywistości jak maki na betonie, dlatego w *Kolorach Peereleu* opowiemy właśnie o niej” (Jałochowska, 2021, s. 9).

Trudno nie zgodzić się z tą opinią, jeśli zważyć, że w okresie PRL, trwającym prawie pół wieku, formuła komiksu pozwalała w jakimś stopniu oszukać cenzurę. W związku z tym warto zadać pytanie, dlaczego obecnie wybie-

ra się czasem tę formułę do przedstawienia ważnych wydarzeń historycznych. Za przykład może posłużyć opublikowany w 2022 r. *Śląski komiks powstańczy: antologia prac konkursowych*. Organizatorzy wspomnianego konkursu tak uzasadniają we wstępie wspomniany wyżej wybór: „W latach 2019–2021 przypadały setne rocznice pierwszego, drugiego oraz trzeciego Powstania Śląskiego, a także Plebiscytu na ziemiach Górnego Śląska. W wyniku tych wydarzeń obszar Górnego Śląska został podzielony między Niemcy i Polskę. W 1922 roku część Górnego Śląska włączona została do II Rzeczypospolitej. Przedwojenne województwo śląskie było motorem napędowym gospodarki polskiej, a jego rolę podkreślała autonomia (m.in. Sejm i Skarb Śląski). Dziś nikt nie ma złudzeń, że II Rzeczpospolita nie rozwijałaby się tak dynamicznie bez Śląska. Ten jakże różnorodny Śląsk odbudowywał, scalał i napędzał rozwój Polski.

Mimo podejmowania wielu działań propagujących rolę Śląska w Polsce oraz historię regionu, również poprzez kulturę popularną i inne liczne projekty, w powszechnej świadomości waga wydarzeń sprzed stu lat jest niedoceniana.

Aby podjąć się popularyzacji wiedzy na temat tego, co działo się na Śląsku w latach 20. ubiegłego wieku, Fundacja Domena Rozwoju oraz Stowarzyszenie Pokolenie wyszły z inicjatywą organizacji konkursu na komiks, który dotyczyłby historycznych wydarzeń ważnych dla regionu [...]. Jest to pierwsza publikacja tego typu, ale mamy nadzieję, że nie ostatnia” (*Śląski komiks powstańczy*, s. 3)

Dlaczego akurat komiks uczyniono narzędziem popularyzacji wiedzy o powstaniach śląskich? Odpowiedź na to pytanie nasuwa się sama. Chodzi o popularność, jaką w ciągu ponad stu lat rozwoju zyskała sobie na świecie ta forma wypowiedzi, upowszechniona w końcu XIX w. między innymi przez pisma Josepha Pulitzerza (*New York World*) i Williama Randolpha Hearsta (*New York Journal*). Postać Żółtego Chłopca (*Yellow Kid*), lansowana przez obu magnatów prasowych, stała się symbolem lekkiej rozrywki mającej wywoływać uśmiech. Obecnie, jak widać, formułę komiksu nadaje się także przekazom z natury niehumorystycznym – między innymi po to, aby pozyskać dla nich odbiorców.

Z pragmatycznego punktu widzenia decyzję wydawców *Śląskiego komiksu powstańczego* można zrozumieć. Po komiks sięga obecnie wielu czytelników w różnym wieku, co może zwiastować sukces publikacji na rynku. Problem powstań śląskich doczekał się już wprawdzie licznych opracowań naukowych i popularnonaukowych, co jednak – zdaniem inicjatorów konkursu – nie poprawiło stanu wiedzy o ich znaczeniu w historii Polski. Wydawcy książki dołożyli starań, aby nadać jej estetyczny wygląd (format albumu, papier kredowy, ilustracje różnej wielkości i w różnych barwach). Edukacyjny charakter

publikacji podkreśla fakt, że w jednej z jej części (*Opowieść*) bohaterowie mówią po śląsku.

Dydaktyzm jest niewątpliwie wpisany w historię komiksu. Jak zauważa cytowany wcześniej autor, „[...] przez wiele lat ta forma służyła przede wszystkim celom dydaktycznym (przeróbki komiksowe książek należących do literatury pięknej, a także o treści historycznej, religijnej, przeznaczone dla dzieci i młodzieży)” (Jaworski, 2007, s. 103). Co w związku z tym można sądzić o decyzji wydawców omawianej tu publikacji, którzy trudny temat postanowili ubrać w formę komiksu? Jest on adresowany nie tylko do młodzieży, co przyznają sami inicjatorzy przedsięwzięcia, mówiąc o docieraniu do „powszechnej świadomości”. Wydaje się więc oczywiste, że mamy tu do czynienia głównie z celem poznawczym. Chodzi o to, aby czytelnicy w różnym wieku dowiedzieli się czegoś więcej o ważnym fragmencie polskiej historii.

W *Śląskim komiksie powstańczym* uderza jedno: jego bohaterowie prawie nie uśmiechają się. Obrazy przedstawiają twarze poważne, zatroskane, przestraszone, czasem podekscytowane. W sumie przekaz może sprawiać wrażenie propedeutycznego manifestu skierowanego do polskich odbiorców, którzy powinni uzmysłowić sobie, jakie znacznie miały dla ich kraju wydarzenia na Śląsku z lat 1919–1921.

Zupełnie odmienny charakter ma prześmiewczy utwór Henryka Jerzego Chmielewskiego, zatytułowany *Tytus, Romek i A'Tomek jako rycerze Bolesława Krzywoustego* (2014). I w tym wypadku historia wysuwa się na pierwszy plan, tyle że w zupełnie innej konwencji. Bohaterowie Papcia Chmiela noszą tu odpowiednio zmodyfikowane imiona: Tytusław, Romeło i Atomir – odgrywają bowiem role wspomniane w tytule komiksu. Los rzuca ich w różne miejsca, takie jak Wrocław (Wrotizla, Vrotislav), Giecz, Santok, Bytom, Gniezno, Płock, Kraków, Erfurt, Bamberg, Głogów...

Tekst skrzy się dowcipem, głównie sytuacyjnym i językowym. Kiedy książkę Bolesław Krzywousty mówi przed bitwą z Niemcami, że ci mają dużą przewagę, dlatego Polakom trudno będzie im stawić czoła w polu, jego wierni rycerze oświadczają kolejno: „Podejmiemy walkę partyzancką” [Atomir – dop. WW]; „Będziemy deptać po piętach i uszczykiwać maruderów” [Romeło – dop. WW]; „Głupiś, Romeło. Oni nie mają pięt, bo jadą konno. Można im będzie deptać tylko po kopytach” [Tytusław – dop. WW] (Chmielewski, 2014, s. 27). W innym fragmencie książkę Bolesław, od którego posłowie cesarza Henryka V żądają okupu w zamian za wycofanie swych wojsk z terytorium zaatakowanej Polski, odpowiada patetycznie: „Wolę stracić życie i królestwo, broniąc jego niepodległości, niż żyć w hołdownictwie, w niewoli, hańbie poddaństwa”. W innym stylu zwraca się do Niemców jego poddany, Tytu-

sław, radząc im: „Spieprzajcie w świńskim galopie, skąd was diabły przyniosły” (Chmielewski, 2014, s. 55).

Trudno wyobrazić sobie dwa bardziej różniące się dziełka określone mianem „komiks”. Łączy je tylko to, co zewnętrzne: format albumu i duże ilustracje na kredowym papierze. Różni przede wszystkim ton, prawie patetyczny w *Śląskim komiksie powstańczym* i skrajnie krotochwilny w *Tytusie, Romku i A'Tomku*. W związku z tym należy się zastanowić, czy humor pozostaje wciąż jedną z cech gatunkowych komiksu, czy też nie. Za pierwszą opcją zdaje się opowiadać cytowana już wcześniej autorka, zaznaczająca, że w „szarych czasach komunizmu” komiks dawał polskim czytelnikom radość (Jałochowska, 2021, s. 14). Poza tym termin *comics (comic strip)* nawiązuje w oczywisty sposób do czegoś, co jest z natury zabawne, budzi śmiech i wesołość. Taki właśnie charakter miała postać Żółtego Chłopca, stworzona przez amerykańskiego karykaturzystę Richarda F. Outcaulta, spopularyzowana na łamach wspomnianych wcześniej pism J. Pulitzerza i W. R. Hearsta.

Na tę cechę wczesnych komiksów zwraca uwagę Dietrich Grünewald, pierwszy uczony niemiecki, który historyjki słowno-obrazkowe uczynił przedmiotem swoich dociekań akademickich. W jednym z wywiadów radiowych podkreślał on, że u zarania swej historii komiks był śmieszny (*komisch, lustig*). Zwracając uwagę na jego esencjonalną cechę, czyli połączenie obrazu ze słowem, Grünewald podkreśla, iż w Niemczech cecha ta okazała się wyzwaniem dla odbiorców, bo słowu oddawano tu tradycyjnie zdecydowane pierwszeństwo (Comic – das Zusammenspiel von Wort Und Bild).

Inaczej wypowiada się na ten temat rosyjski literaturoznawca Anatolij Barzach (Анатолий Барзах). Jak pisze w tekście poświęconym poetyce komiksu, istotą tej formy wypowiedzi jest „narracja w obrazkach” (*рассказ в картинках*), a nie „obrazki do narracji” (*картинки к рассказу*) (Барзах, 2010, s. 10). Czy można na tej podstawie wyciągnąć wnioski o naturalnej predylekcji Rosjan do przedkładania obrazu nad słowo? Kwestia ta mogłaby stać się tematem odrębnych rozważań – niekoniecznie dotyczących komiksu. Warto tu natomiast zwrócić uwagę na to, jak Barzach przedstawia istotę relacji między słowem a obrazem właśnie w tej formie wypowiedzi. Pisze on w związku z tym o dążeniu autorów komiksów do „wizualizacji gier językowych”; do tego, aby cel ten osiągnąć w pełni (Barzach, 2010, s. 42).

Ten sam autor odnotowuje jednostronne próby kategoryzowania komiksu, głównie – choć nie tylko – w warunkach rosyjskich. Chodzi tu zwłaszcza o redukowanie jego istoty do funkcji pedagogicznej, często w kwestiach banalnych, dotyczących prozy życia codziennego (Barzach, 2010, s. 15–16).

Czy musiało to nieuchronnie prowadzić do podważenia aspiracji tych twórców komiksu, którzy dostrzegali w nim formę sztuki wysokiej?

Brytyjczyk David Kunzle, który w Stanach Zjednoczonych – podobnie jak Dietrich Grünewald w Niemczech – nadał badaniom nad komiksem charakter akademicki, zwraca uwagę na wkład, jaki w rozwój tej formy przekazu wniósł szwajcarski twórca Rodolphe Töpffer (1799–1846). W poświęconej mu monografii Kunzle podkreśla pionierskość osiągnięć Töpffera, którego utwory były raczej powieściami graficznymi (*graphic novels*) niż tradycyjnymi komiksami. Tym, co różni „nowe powieści graficzne” od „starych komiksów” ma być długość narracji, jedność tematu i prawdziwe przesłanie moralne (*real moral fokus*) (Kunzle, 2007, s. XI). Biorąc pod uwagę te kryteria, za powieść graficzną należałoby także uznać przywołane wyżej dzieło Arta Spiegelmana.

Z rozważań Kunzle wynika jasno, że Amerykanie nie mogą uchodzić za ojców komiksu. Töpffer tworzył i publikował narracje obrazkowe kilkadziesiąt lat wcześniej, zanim Pulitzer i Hearst mogli zamieścić w swych pismach te stworzone przez Outcaulta. To że narracji tych nie wymyślono w Stanach Zjednoczonych podkreślił zresztą w przywołanym tu wywiadzie Grünewald. Wymienił on Europę, Amerykę i Azję jako środowiska, w których niezależnie rozwijał się komiks.

Uwagi Kunzle rzucają światło na ewolucję jaką komiks przeszedł w swej historii. Na początku miał on wywoływać głównie uśmiech na twarzy odbiorcy, później zaczęto w nim również stawiać pytania o kondycję moralną ludzi. Kwestia ta nie okazała się być może przewrotem kopernikańskim w historii komiksu, stała się jednak istotnym wątkiem dyskusji o jego tożsamości. Świadczą o tym choćby dwa przywołane wcześniej przekazy: *Tytus, Romek i A'Tomek jako rycerze Bolesława Krzywoustego* oraz *Śląski komiks powstańczy*. Trudno uznać, że łączy je cokolwiek poza zewnętrzną formą: obrazy plus tekst (tekst plus obrazy).

Podjąwszy kwestię specyfiki komiksu jako formy wypowiedzi, warto na koniec tych rozważań postawić pytanie o celowość jej zastosowania w odniesieniu do historii. Wydaje się, że takie działanie ma swój sens: może ono wywołać zainteresowanie u osób, które historia – szkolna czy akademicka – śmiertelnie nudzi. Tyle że czasem skomiksowanie historii może grozić jej trywializacją, bo niewiele komiksów osiąga jakość *Mausa* Spiegelmana.

## Bibliografia

Барзах А. (2010). О поэтикекомикса. W: Ю. Александров, А. Барзах (red.). Русский комикс: Сборник статей— М.: Новое литературное обозрение.



- Bernacki M., Pawlus M. (1999). *Słownik gatunków literackich*. Bielsko-Biała.
- Birek W. (2014). *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*. Poznań: Fundacja Tranzyt/Centrala – mądre komiksy.
- Chmielewski H. J. (2014). *Tytus, Romek i A'Tomek jako rycerze Bolesława Krzywoustego*. Warszawa.
- Comic – das Zusammenspiel von Wort und Bild. Interview mit Dietrich Grünewald, [https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/comic\\_das\\_zusammenspiel\\_von\\_wort\\_und\\_bild?nav\\_id=4486](https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/comic_das_zusammenspiel_von_wort_und_bild?nav_id=4486) (dostęp: 12.06.2024).
- Czy komiks to literatura?, <https://www.czytamwszedzie.pl/o-ksiazkach/artikul/czy-komiks-to-literatura/> (dostęp: 04.05.2024).
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. (2002). *Słownik terminów literackich*. Wrocław.
- Jałochowska E. (2021). *Kolory PRL: plakat, komiks, film animowany*. Warszawa.
- Jaworski S. (2007). *Podręczny słownik terminów literackich*. Kraków.
- Kadłubek Z., Mytych-Forajter M., Nawarecki A. (2019). *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*. Gdańsk.
- Kunzle D. (2007). *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*. Jackson.
- Longman Dictionary of Contemporary English, (2003). Pearson Education Limited.
- Meskin A., Defining Comics? (2007). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65, 4 (Autumn, 2007).
- Spiegelman A., *Maus: A Survivor's Tale*, Penguin Books, <https://www.district205.net/cms/lib/IL01001003/Centricity/Domain/118/Maus%20-%20Full%20Text.pdf>
- Szyłak J. (1998). *Komiks: świat przerysowany*. Gdańsk.
- Śląski komiks powstańczy: antologia prac konkursowych (2022). Katowice.