

„Comics making as a form of prayer?”
Komiksowa materialność
na przykładzie komiksu
Deserto / Nuvem Francisco Sousy Lobo

ABSTRACT. Jankowski Jakub, „Comics making as a form of prayer?”. *Komiksowa materialność na przykładzie komiksu Deserto / Nuvem Francisco Sousy Lobo* [“Comic-making as a form of prayer?” Comic materiality – the example of Francisco Sousa Lobo’s comic strip *Deserto / Nuvem*]. “Images” vol. XXXV, no. 44. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 33–62. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.35.44.3>.

Francisco Sousa Lobo (Portugal) touches on religious themes in many of his comics. In real life, he has been both for and against Catholics, and now he prefers to watch the world from above, sitting on a high comic book wall. In the split-book *Deserto/Nuvem*, which I propose to analyse in this article, he decides to create a reportage about the Catholic Carthusian order from Évora: in *Deserto* he presents a record of a week spent among monks, and *Nuvem* consists of 20 letters written to a monk. I would like to look at these comics in response to the question with which Pedro Moura concluded the *Deserto/Nuvem* review – “Comic-making as a form of prayer?” and through the concepts of the materiality of the comic book (Aaron Kashtan *Between Pen and Pixel. Comics, Materiality, and the Book of the Future*) and the performativity of the act of experiencing the comic book (Ian Hague *Comics and the Senses: A Multisensory Approach to Comics and Graphic Novels*).

KEYWORDS: materiality, Carthusians, translinearity, Francisco Sousa Lobo, Portuguese comic books

*Badacze komiksów coraz częściej uznają,
że nasze interpretacyjne i afektywne
doświadczenie komiksu jest zasadniczo
uwarunkowywane przez konkretną formę,
w jakiej z danym tytułem się zapoznajemy*[1].

Aaron Kashtan

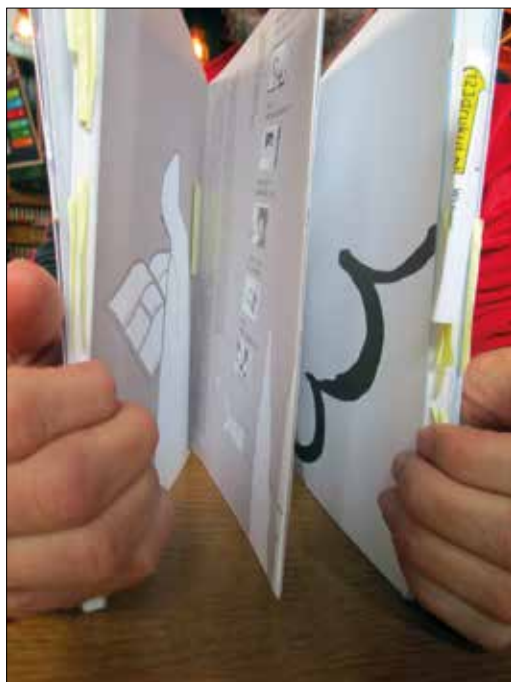
Francisco Sousa Lobo (FSL) na „łączniku” [2] komiksów *Deserto* (‘samotnia, pustynia’ lub ‘opuszczony/bezludny’) i *Nuvem* (‘chmura’), które stanowią jeden przedmiot skleiony trzecimi stronami swoich

[1] Wszelkie fragmenty oryginalnie w językach obcych przedstawiam we własnym przekładzie; czasami podaję dwie możliwości tłumaczenia, zaznaczając je „/”, kiedy oryginał zawiera celową dwuznaczność semantyczną, nieprzetłumaczalną pojedynczymi jednostkami leksykalnymi. Nie podaję stron cytatów z komiksu *Deserto / Nuvem*, gdyż komiks oryginalny nie posiada numeracji. Sądzę, że jej brak jest celowym

zabiegiem autora, nie tylko estetycznym, lecz także znaczeniowym: ma w tym komiksie wpływać na „otwartość” podejścia do doświadczania nieskrepowanej materialności komiksu-przedmiotu, a także podkreślać „otwartość” translinearnego charakteru powiązań w obrębie treści osobnych narracji oraz między nimi. [2] Żeby lepiej to zrozumieć: ten łącznik to miejsce fizycznego sklejenia narracji *Deserto* z narracją *Nuvem*



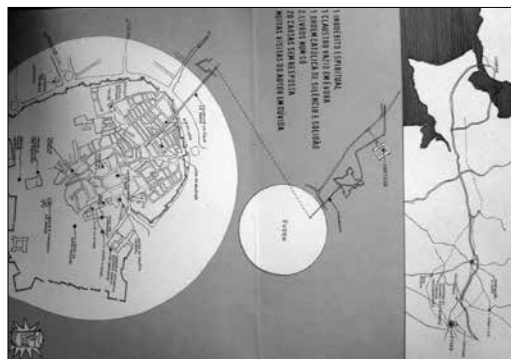
Il. A. „Sklejenie” narracji *Deserto* z narracją *Nuven* od sztytego „grzbietu”



Il. B. „Sklejenie” narracji *Deserto* z narracją *Nuven* od strony, z której przewracamy kartki komiksu



Il. C. Trzecie strony okładki (widziane tak, jak trzymany przedmiot; aby zapoznać się z treścią, należy obrócić komiks do pionu)

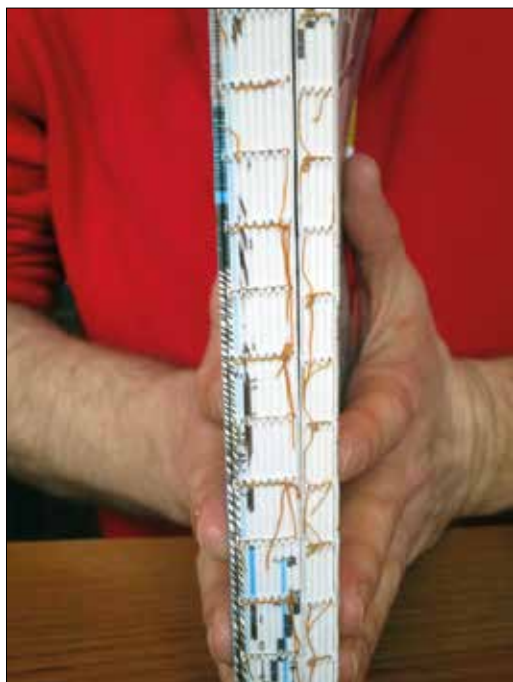


Il. D. Czwarte strony okładki (widziane tak, jak trzymany przedmiot; aby zapoznać się z treścią, należy obrócić komiks do pionu)

okładek niczym „komiks syjamski”[3] (oba odnoszą się, *grosso modo*, do zakonu kartuzów i mają punkty styeczne; tylko na pierwszy rzut oka, choćby przez odpowiednio beżowy [il. 1] i niebieski kolor dominujący [il. 2], są całkowicie rozdzielne), pisze o nich tak:

(il. A i il. B); składa się z dwóch stron wewnętrznych (można je traktować jako trzecie strony okładki – il. C) i z dwóch zewnętrznych (można je traktować jako czwarte strony okładki – il. D).

[3] Drukarski termin na określenie takiej oprawy to „dos-à-dos binding” lub ściślej „tête-bêche”. *Deserto / Nuven* jednak nie spełnia wszystkich wyznaczników tych typów oprawy: nie ma klasycznego grzbietu,



Il. E. Brak klasycznego grzbietu z widocznym szyciem i klejeniem stron

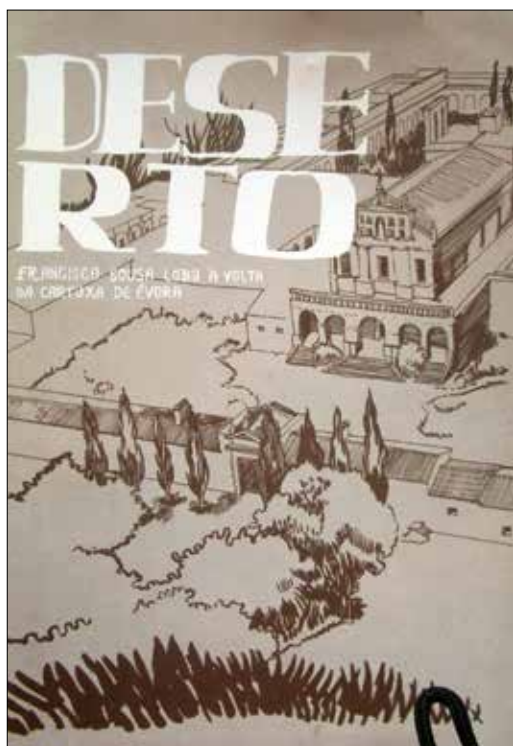
Deserto i *Nuven* to dzieła długodystansowe/dalekobieżne, w których próbuję pojąć sposób funkcjonowania w kartuzji w Évorze, gdzie kilku mnichów opiera się zwyczajom świata zewnętrznego, żyjąc w absolutnej ciszy i odosobnieniu. To pojmowanie jest dla mnie pretekstem, aby przyjrzeć się samej naturze ludzkiej wiary, przywiązaniu do doczesności, temu, co ma dla nas sens. *Deserto* to jedna linia narracyjna skoncentrowana na opowiedzeniu o tygodniowym pobycie u stóp Scala Coeli (Schody do Nieba), jak mówi się o kartuzji w Évorze. To niemal dziennikarski zapis wydarzeń. *Nuven* składa się z dwudziestu listów zaadresowanych do kartuskiego mnicha i może być czytany jako próba oporu wobec obu ekstremów, które dotyczą wiary – tego, które wie, że Bóg nie istnieje, i tego, które zadowolona się absurdami[4].

Wydawca w tym samym „łączniku”, ale na kolejnej jego wewnętrznej stronie dodaje, że są to dwie książki, między którymi istnieje dialog (dlatego też zapewne połączono je w jeden przedmiot), i stanowią one szósty tom kolekcji LowCCCost. Do obu stron tego łącznika dochodzimy niezależnie od tego, czy lekturę rozpoczniemy od części *Nuven*, czy od *Deserto*. Aby jednak czytać *Nuven* po *Deserto* albo *Deserto* po *Nuven*, musimy przejść do pierwszej strony okładki każdego z nich, obracając przedmiot w naszych rękach. „Łącznik” jest

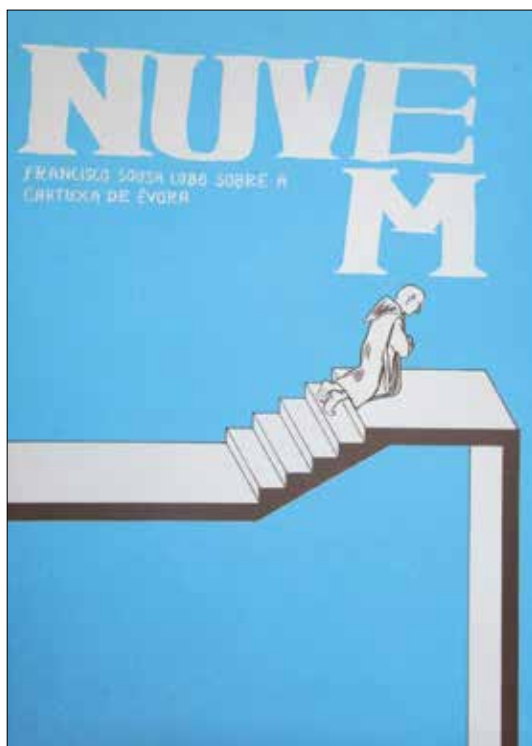
widzimy szycie i klejenie stron (il. E), ma „czwarte” strony okładkowe do każdej części, które znajdują się w przestrzeni tego, co nazywam „łącznikiem”. Określenie „komiks syjamski” odnosi się tutaj do ścisłego

„zrośnięcia” obu narracji poprzez wiodący temat, dotyczący mnichów kartuskich.

[4] F. Sousa Lobo, *Deserto / Nuven*, Cascais 2017.



Il. 1. Beżowy kolor z okładki dominuje w części komiksu *Deserto*



Il. 2. Niebieski kolor z okładki dominuje w części komiksu *Nuven*

bowiem tylko fizycznym spotkaniem tych dwóch opowieści, a nie płynnym przejściem od jednego świata przedstawionego do drugiego, które musi odbyć się przez zewnętrzne okładki jednej bądź drugiej narracji.

Na grzbiecie publikacji widać szycie i klejenie „składek”, które zostały pozbawione tradycyjnego grzbietu okładki, na nim znalazłyby się tytuł, imię i nazwisko autora oraz prawdopodobnie logo wydawnictwa. Kiedy rozłożymy przedmiot spoczywający w naszych rękach od grzbietu, dotrzemy do czwartych stron okładek znajdujących się w łączeniu, gdzie trafimy na element tradycyjnego layoutu serii Low-CCCost[5]. Oprócz mapy wskazującej położenie miasta Évora, gdzie udał się autor, aby stworzyć część *Deserto*, oraz planu samego miasta ze wskazaniem jego najważniejszych punktów znajdziemy tutaj także następującą informację: „1 dochodzenie duchowe, 1 pusty zakon w Évorze, 1 zakon katolicki ciszy i odosobnienia, 2 książki w jednej,

[5] Aby go sobie zmaterializować, można sięgnąć po polskie wydanie komiksu *Kassumai* Davida Camposa, który oryginalnie należy do tej samej serii – w polskim wydaniu na mapie, zawsze umieszczanej w tej linii wydawniczej na czwartej stronie okładki,

zaznaczono, oprócz Gwinei Bissau i Portugalii, także Polskę; mapa ta zawsze zawiera geograficznie dookreślone punkty, które mają związek z wydarzeniami w świecie przedstawionym, oraz ewentualne odniesienie do nowego kontekstu publikacyjnego.

20 listów bez odpowiedzi, wiele wizyt autora, który ma wątpliwości” [6] (takie kontekstowe wyliczenie zawsze trafia na czwartą stronę okładki LowCCCostowych publikacji).

Nieprzypadkowo wybranej do tego osobie dałem do ręki egzemplarz opisanego w powyższym wstępie w swojej materialnej formie komiksu *Deserto / Nuvem* Francisco Sousy Lobo. W jego twórczości z różnym natężeniem powraca refleksja nad ludzkim stosunkiem do religijności oraz motyw artystycznej autorefleksji nad wpływem religii na życie autora. Nieprzypadkowo wybrana osoba, zanim zapoznała się z jakimkolwiek tekstem, z którejkolwiek okładki, obróciła komiks tak, że zaczęła go oglądać od części *Deserto*, gdzie pod *de facto* wieloznacznym tytułem (poza religijnym znaczeniem słowa – ‘samotnia’ – w tekście pojawia się ono jeszcze jako ‘pustynia/odosobnienie’ oraz dwukrotnie w znaczeniu przymiotnikowym ‘opuszczony/samotny’ w odniesieniu do Boga, np. w tym fragmencie: „Kartuzję zainaugurowało siedmiu mnichów, siedem gwiazd na nocnym niebie, w 1084. Poszukiwali Boga na pustyni/w odosobnieniu i w samotności, osamotnionego Boga, spragnionego, czystego” [7]) przeczytała na głos podtytuł: *Francisco Sousa Lobo wokół kartuzji w Évorze* [8] („wokół”, gdyż w samej kartuzji autor zamieszkać nie może, odwiedza ją tylko, a śpi i pracuje nad tą częścią komiksu w pobliskim domu). Potem przekartkowała komiks, doszła do „łączenia” i zorientowała się, że za łączaniem jest druga część, *Nuvem*, którą trzeba czytać nie po kolei, ale po odwróceniu komiksu, od drugiej okładki, gdzie znów trafiła na podtytuł: *Francisco Sousa Lobo o kartuzji w Évorze* [9]. Łączenie zostało przez tę nieprzypadkowo przeze mnie wybraną osobę określone przelotnie „a tu jakieś dziury są” i zbadane pobieżnie tylko od środka, nie od szytego i klejonego grzbietu, co spowodowało, że zauważona została tylko zawartość z jednej strony „łączenia”, z trzech stron okładek (z notką o autorze i samym komiksie, którą cytuję w pierwszym akapicie, oraz z innymi tytułami z serii LowCCCost; z drugiej strony, tej niezauważonej przez nieprzypadkowo wybraną osobę, znajduje się mapka i tradycyjna szata tej serii wydawniczej, o której też już wspominałem).

Streszczam tę scenkę, aby pokazać jedną z możliwych reakcji każdego czytelnika, który weźmie ten komiks do rąk po raz pierwszy. Jego narzucająca się materialność sprawia naturalne zainteresowanie przedmiotem i jego dotykową analizę jako artefaktu. Aaron Kashtan pisał, że „w prozie istota materialności zostaje zazwyczaj przesłonięta dominującym etosem **kryształowego kielicha designu** [zaznaczenie – J.J.] książki oraz przez powiązany z tym fakt, iż czytelnik jest przyzwyczajony do czytania transparentnego, bez zwracania uwagi na materialność” [10]. Już sam sposób wydania *Deserto / Nuvem*, forma

Materialne spotkania pierwszego stopnia

[6] F. Sousa Lobo, op. cit.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem.

[9] Ibidem.

[10] A. Kashtan, *Between Pen and Pixel. Comics, Materiality, and the Book of the Future*, Columbus 2018,

przedmiotu, nie pozwala, aby ten komiks „czytać transparentnie”. Jak zobaczymy dalej, nie pozwala na to również projektowanie plansz (m.in. z aktywnym i znaczeniowoczym udziałem w doświadczaniu komiksu „linii zgięcia” oraz krawędzi stron). To, jak potoczą się losy dalszego obcowania z tym przedmiotem, również nie będzie jednoznaczne, ale z całą pewnością do końca naznaczone świadomością, że jest jeszcze „ta druga część”.

Ja sam, dwukrotnie sięgając po ten komiks, aby go przeczytać, mając za sobą podobny do opisanego na początku kontakt, zawsze rozpoczynałem lekturę od części *Deserto*. Towarzyszyły temu wątpliwości i obawa przed niezrozumieniem połączenia jego treści z konceptem, stojącym za takim, a nie innym, umaterialnieniem. Owe uczucia potęgowały, jak sądzę, typowe dla pewnego rodzaju komiksu kompresja wątków i elementów wizualnych w jeden przekaz, gęste nawarstwianie kontekstów interpretacyjnych, których obawiam się nie znać (np. przed lekturą *Deserto / Nuvem* nie wiedziałem absolutnie nic o kartuzach). Obawa poprzedza u mnie lekturę niektórych autorów, co do których mam pewną wiedzę i świadomość tego, jak kondensują elementy graficzne i kontekstowe w swoich narracjach. Chodzi mi tutaj o wszystkie te elementy własnego doświadczenia psychicznego, artystycznego i kulturalnego danego autora, które budują tworzony przez niego heterogeniczny tekst. Niepewność przed rozpoczęciem doświadczania danego tekstu wynika jednak nie tylko z postrzegania komiksu jako szczególnie skompresowanej formy wyrazu, lecz także ze znajomości innych prac konkretnego autora. Głównym wyzwaniem w czytaniu komiksów FSL jest podążanie za skomplikowaną werbalizacją trapiących go kwestii, jak również sama wizualizacja przestrzeni (wynikająca, jak sądzę, z wykształcenia architektonicznego FSL).

Wyobraźcie sobie przestrzeń niczym z *Przygód nikogo* Mikołaja Tkacza^[11], w której ktoś wpuścił wyglądające na zagubione postaci oraz wypełnił ich kontury jednym dodatkowym kolorem (jak sugerują nam okładki, w *Deserto* będzie to beż, a w *Nuvem* niebieski), a mniej więcej odnajdziecie drogę do świata FSL. Atmosfera panująca tutaj jest niczym designerski minimalizm w domu pewnego kolekcjonera sztuki, który we wczesnych latach 90. XX wieku zaprosił Davida Batchelora na przyjęcie:

Wewnątrz tego domu znajdował się w pełni osobny świat, bardzo czyste i zorganizowane uniwersum. Ale był to także bardzo paradoksalny, wywrócony na zewnątrz świat, świat, w którym otwarte było jednocześnie zamkniętym, prostota była zarazem komplikacją, a jasność zamętem. Był to świat, który nie bez wahania dopuszczał istnienie innych światów. A jeśli

s. 11 (za wersją cyfrową na czytnik Kindle). Gwoli ścisłości dodam tylko, że cytowany fragment pojawia się u Kashtana w toku wywodu rozpoczynającego się opisem materialności elementów wewnętrznych komiksu, choć jest oczywiście natury ogólnej.

[11] Myślę, że dla tych, którzy tego komiksu nie znają, dobrym punktem zaczepienia będzie ta recenzja z podlinkowanymi odsyłaczami do innych tekstów: J. Jankowski, *Nic, nigdzie, o niczym*, Poltergeist, 24.06.2013, <https://polter.pl/komiks/Przygody-Nikogo-c25731> (dostęp: 8.02.2022).

to robił, to niechętnie i z urazą oraz przy całkowitym braku empatii. Był to świat, który od czasu do czasu przypominał ci, ot tak, o wszystkim, czym nie byłeś, o wszystkim, czym nie zdołałeś się stać, o wszystkim, czego nie zdołałeś osiągnąć, o wszystkim, czego mogłeś nawet nie próbować osiągnąć. Wszystko miało sprawiać wrażenie, jakby pozostawało poza twoim zasięgiem, jak gdybyś patrzył przez teleskop nie z tej strony, co trzeba[12].

Opis tego domu doskonale oddaje sposób wizualizowania miejsc w twórczości FSL i stany emocjonalne autora, który najczęściej jest bohaterem swoich komiksów (autobiografizm to bardzo istotna kwestia diegetyczna związana z materialnością jego twórczości). Batchelor mówi w tym fragmencie o otoczeniu, które określa „bielszym niż białe”, ale nie chodzi mu *de facto* o konkretne kolory, ale o wrażenie, które odpowiednio zorganizowana przestrzeń może wywołać. Jej doświadczenie wraz z całym bagażem znaczeń, które nakazuje nam odnaleźć i przyswoić, sprowadza się do próby pokonania pewnej niedostępności tego, co nas otacza. Przy wejściu do kartuzji w Évorze widnieje napis „Kartuzji nie można odwiedzać/się nie zwiedza”[13]. FSL dostaje się tam na specjalną prośbę i po pełnym duchowo-filozoficznym doświadczeniu miejsca dodaje do tej dewizy, że „to ona odwiedza nas”[14]. Fizyczne doświadczenie zamknięcia przekształcone zostaje w poczucie wolności, metoda kartuska wyzwala autora, o czym mniej więcej w połowie *Deserto* pisze on tak:

Po trochu to, co było gniazdem tajemnicy i zamknięcia, zyskuje wymiar zewnątrz. Po trochu to świat zewnętrzny zaczyna tchnąć klaustrofobią. Sądzę, że tak właśnie jest, jak mówią, że po tej stronie panuje wolność, i że niekoniecznie musi to być paradoks, czy też inwersja albo akt sublimacji. Jest to prostu tym, czym jest[15].

Deserto / Nuvem jest dla autora właśnie tą materialną przestrzenią refleksji, która pozwala ostatecznie spojrzeć przez teleskop z właściwej jego strony, choć wydawać by się mogło, że zamknięcie zarówno fizyczne w kartuzji, jak i artystyczne w formie komiksu, by na to nie pozwoliły.

Wróć jeszcze na chwilę do własnych obaw wstępnych. Obawa niezrozumienia językowego prac FSL dotyczy nie tyle stopnia poziomu opanowania przez mnie języka portugalskiego[16], co konceptów wyrażanych w odautorskich przemyśleniach. Gęsty wywód kontrastuje u niego z czystą, niemal prototypowo architektoniczną czy też „designerską” przestrzenią strony wizualnej. Ewentualność złego lub chybiłego odczytania skłoniła mnie do zmierzenia się najpierw z krótszą

[12] D. Batchelor, *Chromophobia*, London 2000, s. 10.

[13] F. Sousa Lobo, op. cit.

[14] Ibidem.

[15] Ibidem.

[16] I/lub angielskiego – autor często wydaje komiksy w wersji dwujęzycznej; to inny ciekawy aspekt materialności komiksów FSL, choć akurat nie dotyczy *Deserto / Nuvem*. Czasami tekst przekładu w komiksach FSL umieszczany jest u dołu strony z numeracją,

odpowiadającą numerowi porządkowemu kadru na danej stronie. Tekst przekładu istnieje więc w materialnej przestrzeni planszy równoległe z tekstem wyjściowym, ale poza światem przedstawionym, co sprawia, że użytkownik przekładu musi przenosić uwagę w (zazwyczaj) transparentną znaczeniowo przestrzeń – tło dla kadrów – przedmiotu, który trzyma w dłoniach.

częścią *Deserto / Nuvem*, czyli z *Deserto* właśnie. Dzięki zapoznaniu się z materialną charakterystyką przedmiotu możliwe było niejako złagodzenie potencjalnego niezrozumienia: głowa pamiętała, a ręce wyczuwały^[17], że za „łączeniem” jest druga część, w której być może znajdą się odpowiedzi na to, czego nie zrozumieć w części pierwszej. Wstępnej obawy, wynikającej również z wiedzy o tym, co jest głównym tematem tej publikacji, nie był w stanie w moim przypadku przezwyciężyć nawet bardziej przyciągający błękit grubszej części *Nuvem* (do kwestii kolorów zaraz jeszcze powrócę).

Kwestią związaną ze wstępną materialnością *Deserto / Nuvem* (nazwijmy ją materialnością pierwszego stopnia) jest też to, czy liczyć tę publikację jako dwa komiksy, czy jeden. Osobne ich czytanie jest oczywiście możliwe i rzecz jasna prowadzić będzie do różnych wniosków i reakcji. Nie interesuje mnie w niniejszym artykule pokazanie tego, do jakich konkretnie, a oczywiste jest stwierdzenie, że obie te części będą się konstruktywnie uzupełniać (prowadzić ze sobą dialog, jak wskazuje informacja wydawcy). Ciekawe jest jednak to, że FSL zdecydował się na wyraźne rozdzielenie części reportażowej *Deserto*, w której udaje się do kartuzji w Évorze, od części *Nuvem*, w której wizualizuje listy pisane do jednego z braci kartuzów. Teoretycznie mógł przecież wizualizacjami listów przeplatać rejestrację tygodniowego „pojmwania” kartuzji. Nie zrobił tego. Mógł wydać dwa osobne komiksy-przedmioty. Tego też nie zrobił, a ich inność podkreślił nie tylko takim wyraźnym rozdziałem światów przedstawionych na dwie narracje (reporterską i epistemologiczną), lecz także kolorystyką: beżowy reporterski vs. listowy błękit; poszarzały beż kojarzy się z kolorem niegościnnych, pustynnych piasków, co zmyślnie łączy się z dwuznacznym słowem tytułowym; jak pisałem wcześniej, może ono oznaczać po prostu pustynię i pojawiać się w opozycji do błękitu nieba, do którego prowadzą kartuskie schody, na których górze znajduje się, również tytułowa, chmura. Kwestia łączności-rozłączności *Deserto / Nuvem* i liczenia tej publikacji jako dwóch komiksów lub jednego nie daje mi spokoju w odniesieniu do wyzwania „Przeczytam w tym roku 52 komiksy (lub więcej)”. Czy po zapoznaniu się z *Deserto / Nuvem* mam dopisać sobie do listy dwa komiksy, czy jeden? Wątpliwości rozwiewa to, co pisze wydawca na jednej ze stron „łączenia”, gdzie wspomina o dwóch książkach. Wątpliwości nie rozwiewa znaczeniowótórcza materialna forma przedmiotu, który trzymam w rękach przy każdej lekturze.

[17] W sposób nieprzerwany do tego łagodzącego uczucia odsyłał mnie zmysł dotyku, umaterialniający doświadczenie lektury w porządku zarówno tzw. *generic touch* (elementy dotykowości wynikające z cech inherentnych komiksu drukowanego), jak i *directed touch* (zaplanowane przez autora elementy dotykowości), w rozumieniu multizmysłowego czytania komiksów Iana Hague’a. Hague dotykowe doświadczenie czytanego przedmiotu zestawiał z innozmysło-

wym doświadczeniem tegoż w następujący sposób: „O ile wizualna, słyszalna, wyczuwalna i smakowalna zawartość może służyć wyabstrahowaniu nas z fizycznej przestrzeni i od komiksu jako przedmiotu [choć na zupełnie różne sposoby], dotyk w sposób ciągły przywołuje materialność”. I. Hague, *Comics and the Senses: A Multisensory Approach to Comics and Graphic Novels*, London – New York 2014, s. 98 (za wersją cyfrową na czytnik Kindle).

Wykorzystanie konceptu materialności na gruncie badań nad komiksem do ćwiczenia obcowania z *Deserto / Nuvem* (w duchu *close experiencingu*[18]), czyli z opowieścią o ulotności/nieuchwytności/niedookreśloności wątpliwości związanych z wiarą, może wydawać się albo metodologicznym błuznierstwem, albo wyzwaniem. Pamiętajmy jednak, że taką formę swoim komiksowym, metafizycznym rozważaniom nadał sam autor, a więc perspektywa materialności obejmuje w tym przypadku akt zarówno (s)twórczy, jak i odtwórczy. W przypadku *Deserto / Nuvem* materialność wydobywana w akcie multizmysłowego performansu czytania i analizowania zdaje się perspektywą uzasadnioną oraz wzbogacającą nasz *reading experience*.

Nie tylko szczególnie wygląd przedmiotu, lecz także organizacja treści w nim uzasadniają materialistyczną perspektywę badawczą. *Deserto / Nuvem* spełnia wyjściowe założenia materialności na poziomie dwóch napięć (*tensions*), które w odniesieniu do komiksu opisał Charles Hatfield jako „sequence vs. surface” (sposób pokazania sekwencji na planszy/planszach) i „text as experience vs. text as object” (tekst jako doświadczenie i tekst jako przedmiot)[19]. Według Hatfielda materialność obejmuje

nie tylko design / layout strony komiksowej, ale także fizyczną naturę tekstu, na którą składają się jego rozmiar, kształt, oprawa, papier i druk [...]. W zasadzie wiele komiksów uniemożliwia rozróżnienie między tekstem *per se* i jego drugorzędnymi aspektami takimi jak *design* i fizyczne ramy, gdyż te elementy w sposób ciągły przywołują owe wskazane aspekty, które wpływają na udział czytelnika w tworzeniu znaczenia[20].

Wiemy już, jak wygląda przedmiot *Deserto / Nuvem*, wiemy również, co jego fizyczność zamyka w sobie (metafizyczne rozważania o wierze i odosobnieniu). Co z tą wiedzą zrobimy w ćwiczeniu doświadczenia i do jakiego rodzaju lektury ten konkretny przedmiot nas zmusi oraz co z nami robi, jest kwestią indywidualną. Hatfieldowsko rozumianą materialność (choć niekoniecznie wychodząc od konkretnych Hatfieldowskich konceptów) dalej rozwijali przywoływani już przeze mnie m.in. Ian Hague (multizmysłowy performans doświadczenia komiksu za każdym razem wydobywa fizyczne cechy komiksu-przedmiotu) i Aaron Kashtan (rozumienie materialności Kashtana przedstawię bezpośrednio po małym wtrąceniu poniżej).

[18] W zupełnie innym miejscu rozwinę jeszcze rozumienie i zakres stosowania tego terminu. Sądzę, że na potrzeby niniejszego tekstu wystarczy zasygnalizować, że łączy on w sobie *close reading* (na potrzeby komiksowe ze wszystkimi implikacjami płynącymi z przyjęcia szerokiej, semiotycznej definicji słowa „tekst”) opisany przeze mnie w rozprawie doktorskiej *close viewing* (który odnosi się do poznawania komiksów definiowanych tylko poprzez wizualność [zob. zderzenie kategorii definicji określanych jako *elemental definitions* i *knowingly incomplete definitions*

w: I. Hague, op. cit., s. 15–20], czyli w odniesieniu do zmysłu wzroku), a także performatywność aktu zapoznawania się z komiksami w ujęciu Iana Hague’a, czyli przy świadomej refleksji nad tym, jak oprócz zmysłu wzroku również zmysły słuchu, dotyku, smaku i powonienia uczestniczą w obcowaniu z komiksami-przedmiotami.

[19] Ch. Hatfield, *Alternative Comics: An Emerging Literature*, Jackson 2005, s. 48–64.

[20] *Ibidem*, s. 58–59.

Ciekawe jest to, że *Deserto / Nuvem* nie jest jedynym komiksem autora, w którym pojawia się kwestia religii i wiary, ale jedynym, który w tak otwarcie materialny sposób mierzy się z tym zagadnieniem. „Kryzys formy, kryzys znaczenia”, czyli koncept rozwinięty przez FSL w jego rozprawie doktorskiej, prowadzi go do artystycznych poszukiwań granicznej, zawieszanej w jakimś limbo formy ekspresji. Według niego najlepiej te kryteria spełnia komiks, sztuka niedopowiedziana/niewidzialna (interpretuję to określenie FSL jako pogłębione rozumienie McCloudowskiej „sztuki niewidzialnej”), w której dodatkowo można mówić o własnych kryzysach. Kryzysy FSL (materializowania artystycznych konceptów i rozumienia wiary) stwarzają więc autorowi okazję – to, co Aaron Kashtan, pisząc o wieszczonym upadku książki drukowanej, przywołuje w formie konceptu „crisitunity”. Według Kashtana pozorny kryzys słowa drukowanego i rozwój cyfrowych publikacji kosztem druku mogą stwarzać dla książki drukowanej okazję, sytuację określaną chińskim słowem tłumaczonym na „crisitunity” (*crisis* – ‘kryzys’, *opportunity* – ‘okazja’)[21]. Okazja w kryzysie polega na wykorzystaniu takich cech książki drukowanej, których nie da się skonceptualizować w żadnej innej formie tak, aby wywołały dokładnie taki sam odbiór czytelniczy. FSL wykorzystuje materialność komiksu-przedmiotu, znajdującego się w kryzysie (jak każda książka drukowana), aby mówić o swoim osobistym kryzysie, związanym z duchowością we współczesnym świecie. Z jednej strony pomnaża przestrzenie kryzysowe, z drugiej materializuje to, co metafizycznie uduchowione, co być może powinno pozostawać niewypowiedziane. Zauważmy jeszcze, że ta materializacja zostaje powielona w kilkuset egzemplarzach. Zauważmy też, że FSL wykorzystuje znaczeniową materialność przedmiotu w sposób bardzo wyważony i dosyć dyskretny. Nie epatuje fizycznymi cechami *Deserto / Nuvem*, ale wykorzystuje kilka z nich w zmyślny sposób znaczeniowtwórco.

Czy owa komiksowo-materialna metoda twórczo-terapeutyczna FSL spełnia warunki definicji materialności, z którą mierzy się Kashtan? Przywoływana przez Kashtana Katherine Hayles określała materialność jako „wzajemne oddziaływanie między fizycznymi cechami tekstu i jego znaczeniowymi strategiami”. Sam Kashtan stwierdza, że rozumie materialność „jako sposób, aby fizyczne, technologiczne i zmysłowe komponenty artefaktu medialnego wspomagały kształtowanie recepcji czytelniczej tegoż artefaktu medialnego”. W innym miejscu Kashtan przywołuje jeszcze materialność według Johanny Drucker, która określała ją jako „punkt skrzyżowania między fizyczną, rzeczywistą substancją tekstu i aktywizowaniem przez niego kodów znaczeniowych, które operują poprzez relacyjność i różnicę. Dla Drucker materialność zawiera dwa główne, ściśle ze sobą połączone wątki: relacyjnej, niewcielonej i nietranscendentnej różnicy oraz fenomenologicznej, pojmowalnej i immanentnej substancji...” Wydaje mi się, że wszystkie powyższe perspektywy należy mieć na uwadze, gdyż

[21] A. Kashtan, op. cit., s. 55.

materialność zawiera zarówno wizualny, jak i materialny substrat tekstu oraz konotacje kulturowe związane z takimi wizualnymi i materialnymi substratami. W ten sposób rozumiana materialność jest aktywna zarówno wówczas, gdy fizyczne i technologiczne formy media-tekstu wpływają na doświadczenie czytania, jak i wtedy, kiedy fizycznym i technologicznym formom media-tekstu nadaje się takiego kształtu, aby spełnić możliwość aktywizowania specyficznego doświadczenia czytania[22].

W tym rozumieniu funkcjonuje *Deserto / Nuvem*: FSL nadaje mu pewną materialność i ta materialność aktywizuje jeden z zamierzonych sposobów czytania. Ale należy mieć również na uwadze to, co wynika z performatywnego charakteru obcowania z komiksem postulowanego przez Iana Hague'a w *Comics and the Senses*. Hague jasno mówi, że komiks odbieramy wszystkimi zmysłami, nie tylko wzrokiem, i każdy z tych zmysłów dokłada coś do jednostkowego performansu czytania, a co finalnie różni kolejne akty lektury. Choć Kashtan twierdzi, że refleksja Hague'a „koncentruje się przede wszystkim na rozszerzaniu rozumienia konceptu czytania komiksów, a nie na włączaniu komiksów w szersze spektrum kwestii w polu materialności” [23], to należy jednak zauważyć, iż wszystkie zmysły zaangażowane w odbiór komiksu, co właśnie postuluje Hague, będą podkreślały jego materialną formę. To zdaje się być punktem wyjściowym Hague'a, aby w ogóle mówić o komiksie jako o performansie.

Powtórzyć raz jeszcze: pamiętajmy, że doświadczenie *Deserto / Nuvem* wpisane w tak szerokie rozumienie konceptu materialności (Kashtan + Hague) leży zarówno po stronie twórcy, jak i po stronie odbiorcy. Dla autora performansem jest tworzenie wizualnej spowiedzi komiksowej, a dla czytelnika podglądanie autora staje się aktem skrajnej niedyskrecji o takich cechach performansu, jakie tylko uda mu się aktywizować poprzez interpretacyjne łączenie formy i treści.

Do tej pory zajmowało mnie głównie sprobematyzowanie materialnej funkcji przedmiotu *Deserto / Nuvem* w dużej mierze w odebraniu od szczegółów samego tekstu, ale oczywiście to szczególne doświadczenie materialności nie zaistnieje rozłącznie od tego, co FSL pisze i rysuje. Zarówno w reportażowej części *Deserto*, jak i w epistemologicznej *Nuvm* znajdziemy sporo faktografii dotyczącej kartuzów, których medytacyjna droga do prawdy nadaje kształt snutej przez niego refleksji.

Zanim jednak o tym w szczegółach, to jeszcze krótka dygresja: ponieważ FSL w głównej mierze tworzy komiksy autobiograficzne, kwestia zaistnienia *Deserto / Nuvm* materializuje się w jego twórczości także w porządku translinearnym, czyli w napomknięciach o kartuzach w innych komiksach (być może to właśnie ma na myśli FSL, pisząc o *Deserto / Nuvm* jako o dziele długodystansowym?). Odniesienia do kartuzów znajdziemy m.in. w *Pequenos problemas* (w historyjce

Komiksowi kartuzi

[22] Ibidem, s. 6 (wszystkie cytaty w tym akapicie, do tego miejsca, pochodzą z tej samej strony). [23] Ibidem, s. 14.

Obsceno, która otwiera tę antologię, FSL-postać staje na scenie na przeciw czytelników-widzów i uchyla kurtynę-strony komiksowe, pokazując, co znajduje się-stoi za opowiadanymi przez siebie historiami, i jeden z przedmiotów opisuje tak: „widać książki o kartuzji. Koronkę zrobioną przez kartuzów z Évory”) czy w *O andar de cima* („Nigdy nie śpię więcej niż trzy godziny z rzędu, zupełnie jak kartuski mnich”). To pokazuje, że kartuzi interesowali go od dawna, przed (*O andar de cima* wydany został w 2014 r.) i po (*Obsceno* pochodzi z 2018 r.) *Deserto / Nuvem* (2017). W pewnym sensie, jeśli nie będziemy zapoznawali się z twórczością FSL chronologicznie, to możemy uznać, że te dwa napomknięcia odsyłają zainteresowanych kartuzami do *Deserto / Nuvem*, czyli tej jednej pracy w całości im poświęconej.

Dewiza kartuzów, *Stat crux dum volvitur orbis*, oznacza „Krzyż trwa, podczas gdy świat się zmienia”. W oczywisty sposób jej znaczenie wchodzi w interakcję z refleksją FSL o prawdziwej otwartości zamkniętego świata kartuzji względem pozornej otwartości świata wobec niej zewnętrznego. Przywoływałem ten aspekt już w pierwszej części niniejszego artykułu. Sama kartuzja w Évorze, choć się jej „nie odwiedza/zwiedza”, otwiera się przed nami na poznanie wraz z otwarciem komiksu-przedmiotu *Deserto / Nuvem* oraz każdą jego przerzuconą stroną. FSL zatem poprzez stworzenie materialnego przedmiotu-komiksu pozwala nam zajrzeć w niedostępną przestrzeń kartuzji i mistycznych praktyk medytacyjnych mnichów oraz swojej odautorskiej refleksji. Materializuje w książce te trzy niedostępne ogółowi wymiary: architektoniczny, duchowy i artystyczny, łącząc je w jedno doświadczenie.

W *Deserto* dominującym według mnie motywem materialności jest podejście do pokazania ciszy oraz wizualizacja procesu twórczego FSL. Dlatego też, mimo iż w *Deserto* znajdziemy scenki z życia évorskiej kartuzji, to nie będę się na nich skupiał w tym fragmencie. Skupię się teraz na dokładniejszych opisach kartuskiego życia z epistemologicznej części *Nuvem*, które FSL przedstawił w intrygujących wizualizacjach umaterialniających doświadczenie *Deserto / Nuvem*.

Głównym zabiegiem estetycznym w części *Nuvem* (choć nie jedynym, ponieważ bogactwo kompozycyjne i interfejsowe^[24] jest tu ogromne) będzie bardzo szczególne łamanie tzw. linii zgięcia komiksu. Jest to przez twórców komiksowych na różne sposoby wykorzystywany aspekt fizyczności przedmiotu-książki w danym formacie. Kompozycja rozkładówki w porządku całkowitego lub częściowego „ignorowania linii zgięcia” lub „działania na przekór linii zgięcia”, uwypukla fakt tworzenia przedmiotu / obcowania z przedmiotem. Autorzy komiksów są tego świadomi, a niektórzy, jak np. Daniel Chmielewski w *Zapętlaniu*, problematyzują ten zabieg:

[24] Mam tu na myśli interfejs jako strukturę dostępu do znaczeń komunikatów wizualnych w rozumieniu Johanny Drucker, opisaną w książce *Graphesis. Visual*

Forms of Knowledge Production, Cambridge – London 2014.

Otwierasz komiks, książkę, cokolwiek, co jest złożone i ma grzbiet i zszywki. Prostokąt okładki zostaje podwojony, powstaje nowy prostokąt wyodrębniony z przestrzeni (z założenia, bo jednak za tym prostokątem najczęściej widnieją kolana albo blat stołu, albo kółdra – co może być ciekawym tropem kompozycyjnym). Trzeba zdać sobie sprawę z siły tego prostokąta – z rozkładówki[25].

Chmielewski ma świadomość, że większe kompozycje siatek kadrów zmieściłby na jednej stronie w większym formacie, ale słusznie zauważa, że zwiększając format celem zmieszczenia sekwencji zaplanowanej na „złamaną”, „pozbawiamy się możliwości”[26].

FSL z premedytacją tych możliwości postanawia się nie pozbawiać. Zdarza mu się umieścić na stronach obok siebie w górnej części rysunek panoramiczny na całej szerokości sąsiadujących plansz, a pod spodem siatki kadrów, które należy czytać nie poprzez łamanie linii zgięcia, ale w porządku danej strony, najpierw lewej, potem prawej. Zdarza się FSL w panoramicznym rysunku u góry sąsiadujących stron zawrzeć wizualne przeciwieństwa, które jasno zabraniają czytelnikowi przekraczać linię zgięcia. Zdarza się FSL zakomponować strony sąsiadujące w sprzecznym porządku tekstowo-wizualnym: tekst czytamy w obrębie strony, ale wizualnie postrzegamy dwie plansze jakby tworzyły rozkładówkę. Zobaczmy kilka związanych z samymi kartuzami przykładów tego typu zabiegów estetyczno-znaczeniowych.

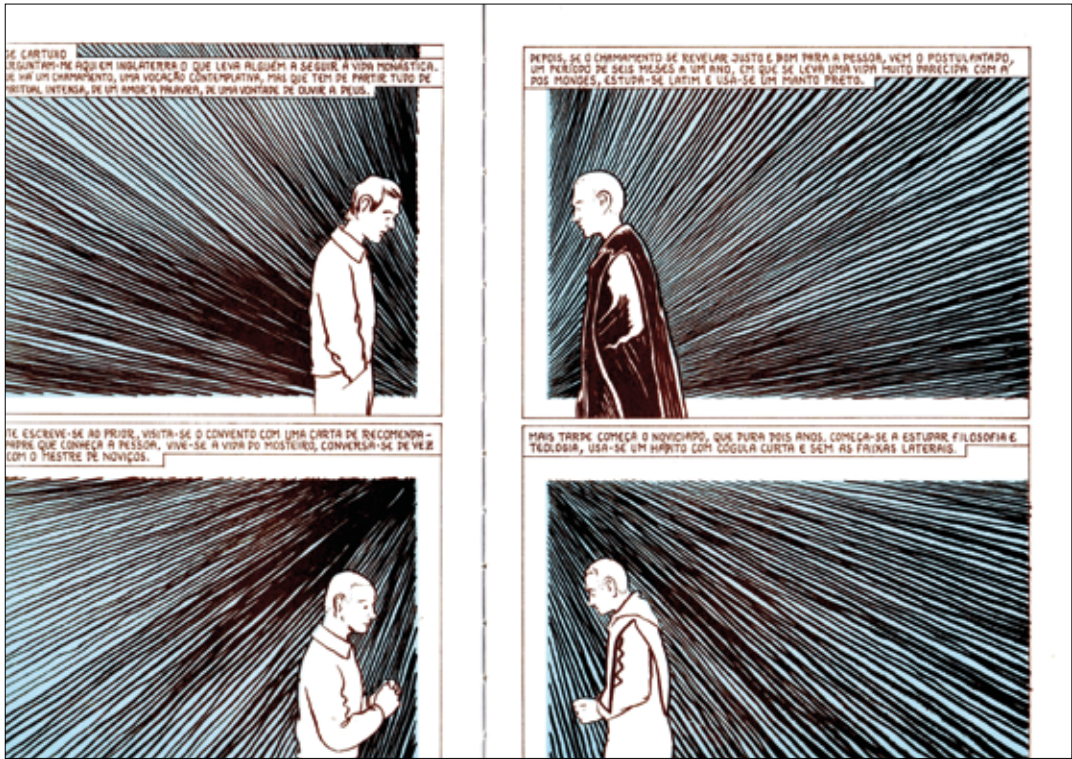
W liście dziewiątym, zatytułowanym *Kroki mnicha*, na pierwszych dwóch sąsiadujących ze sobą planszach (il. 3[27]) widzimy z lewej i prawej strony po dwa duże kadry poziome. Linia zgięcia jest wyraźnie zaznaczona i przebiega przez nią szeroki pionowy pas, więc teoretycznie nie potraktujemy go jako przestrzeni nazywanej przez McClouda *gutter*[28] (przestrzeń między kadrami, w której dzieje się „niewidzialna sztuka”), ale właśnie jako fizyczne rozdzielenie sąsiadujących ze sobą plansz (które również może spełniać funkcję *gutter*, gdyż *de facto* kończąc doświadczenie siatki kadrów w obrębie jednej planszy,

[25] D. Chmielewski, *Zapętlenie*, Warszawa 2014, s. x.

[26] Ibidem.

[27] Materialna forma komiksu *Deserto / Nuvem* nie pozwala mi na dostępnym skanerze zeskanować rozkładówek 1:1, więc będą miały one zawsze przycięte krawędzie boczne i/lub dolne; wszelkie rozbieżności między moim opisem a jakością szczegółów w skanach wynikają z niedoskonałości sprzętu, który zmaterializowane plansze przedmiotu-komiksu transformuje w ich cyfrowy odpowiednik. Od czasu do czasu w skanie mogą pojawić się post-ity, których używałem do notowania uwag do niniejszego artykułu bezpośrednio na planszach komiksu, a których przed skanowaniem mogłem zapomnieć odkleić – według mnie dodaje to procesowi tworzenia niniejszego artykułu, czyli opisowi doświadczenia samego komiksu, frapującej materialności.

[28] Z rozmysłem używam tutaj terminu w angielskim brzmieniu, choć istnieje jego spolszczenie; podobnie rzecz ma się z innymi konceptami McClouda. Po pierwsze, wersje angielskie są zwięzłe, nie opisowe, jak na słowa-klucze przystało, po drugie, polskie tłumaczenia powstały czasami w moim odczuciu wbrew intencji tekstu McClouda. Więcej o aspektach polskiego przekładu pracy McClouda, który uzasadnia przyjętą w niniejszym tekście perspektywę, piszę w dwóch artykułach opublikowanych na łamach „Zeszytów Komiksowych”: *Rozumiejąc przekład – czy „Zrozumieć Komiks” Scotta McClouda i „Understanding Comics. The Invisible Art” Scotta McClouda to ten sam komiks?* oraz *Diabeł tkwi w szczególe, rynnice czy między kadrami? Czyli o polskim przekładzie McClouda raz jeszcze*.



Il. 3. Pierwsze kroki, by zo-
stać kartuskim mnichem

przenosimy się na kolejną poprzez wariację *gutter* naznaczoną fizyczną linią zgięcia; w przestrzeni linii zgięcia też przecież działa magia „niewidzialnej sztuki”). Czyli na pierwszy rzut oka zdaje się, że czytać będziemy w porządku stron, a nie w porządku całej rozkładówki. Kiedy jednak popatrzymy na zawartość czterech kadrów i ułożenie w nich czterech postaci (lub jednej i tej samej w różnych krokach ku zostaniu mnichem), możemy mieć pewne wątpliwości: wszystkie postaci stoją po tej stronie kadrów, która sąsiaduje z przestrzenią linii zgięcia; wszystkie mają lekko pochylone głowy, ale stoją zwrócone do siebie, jakby w przestrzeni fizycznej stały naprzeciwko, a jednak pozostają wyraźnie oddzielone. Wątpliwość co do kolejności czytania rozwiewa tekst listu (umieszczony w prostokątach narracyjnych), w którym FSL opisuje kolejno kroki życia klasztornego: od poczucia wezwania i powołania kontemplacyjnego (kadr 1, strona lewa), przez pierwszą, zapoznawczą wizytę w klasztorze z rekomendacji listownej duchownego, który zna kandydata (kadr 2, strona lewa), okres postulatu od sześciu do dwunastu miesięcy, podczas którego żyje się symulacją mnisiego życia, studiuje łacinę oraz nosi czarną szatę (kadr 1, strona prawa), oraz dwuletni nowicjat, podczas którego studiuje się filozofię i teologię oraz nosi habit z krótką kukullą (kadr 2, strona prawa). Jest to jednak tylko kolejność czytania, a nie postrzegania tej planszy. W przestrzeni wizualnej nasz wzrok po przeczytaniu pierwszej ramki narracyjnej może powędrować na prawo, do trzeciego kadru rozkładówki, a nie w dół,

do drugiego, gdyż kątem oka widzimy, że na kadrze na prawej stronie stoi postać zwrócona przodem do tej z pierwszego kadru, w którym czytamy. Analogicznie z kadrem drugim – nasz wzrok może powędrować do kadru czwartego całej rozkładówki. Linia zgięcia jest więc przez nas przekraczana kilka razy, gdyż tak prowadzą nas wizualne sygnały kompozycji kadrów. Po przeczytaniu trzeciej i czwartej ramki analogicznie kolejno wracamy do kadrów widocznych po lewej stronie. To właśnie linia zgięcia, namacalny element komiksu-przedmiotu, zostaje wykorzystana przez FSL jako integralna część typowego *gutter*. Dodatkowym elementem wizualnym w kadrach, który nakazuje nam poszukiwać więcej niż jednego porządku doświadczania tej planszy, są linie w tle kadrów: ukośne, zależnie od naszej interpretacji uciekające na zewnątrz od środka umieszczonego w białej, poziomej przestrzeni zgięcia w samym środku tej rozkładówki lub schodzące się do tego pustego środka. Te linie zamknięte zostają w kadrach, ale skąd biegną lub dokąd się schodzą? Czy biel w linii zgięcia odpowiada funkcją tytułowej chmurze, umieszczonej u góry schodów kartuzji Scala Coeli, za którą znajduje się prawda (Bóg lub nic)? Intuicyjnie taką interpretację podpowiada zawartość samego listu, który pokazuje, jaką drogę podejmują poszukujący Boga mnisi. Ułożenie postaci w kadrach oraz linie poprzeczne zagęszczają się im bliżej rogów kadrów, ale już poza kadrami mamy w środku czystą biel naruszoną tylko linią zgięcia. Nie widzimy tu w zasadzie nic więcej, ale owo „nic” nie oznacza braku (gdyby oznaczało, to takie odczytanie wizualne tego layoutu kwestionowałoby wiarę kartuzów w istnienie Boga), a co najwyżej nieokreśloność istoty, do której mnisia medytacja ma prowadzić. Jej niedostępność na etapach, do których odnosi się ten fragment kartuskiej inicjacji. Na kolejnych dwóch planszach, które dopełniają wizualizację tego listu, FSL wyraźnie wizualnie rozdziela treści na strony i w żaden sposób nie sugeruje dodatkowego sposobu *experiencingu*. Píše na tych planszach o dalszych krokach kartuskiego mnicha, zagłębiającego się w kwestie związane z powołaniem, i robi to w kontrastującej z pierwszą rozkładówką jasności kadrów. W tym przypadku nie wypełnia ich gęstymi liniami, tak jakby ten etap prowadzący do uroczystego ślubowania był wyjściem/wychodzeniem z mroku.

W liście kolejnym, dziesiątym, zatytułowanym *Liturgia godzin*, poznajemy rozkład kartuskiego dnia. Na obu rozkładówkach (il. 4 i il. 5), które wizualizują list, mamy w górnej części panoramiczny rysunek.

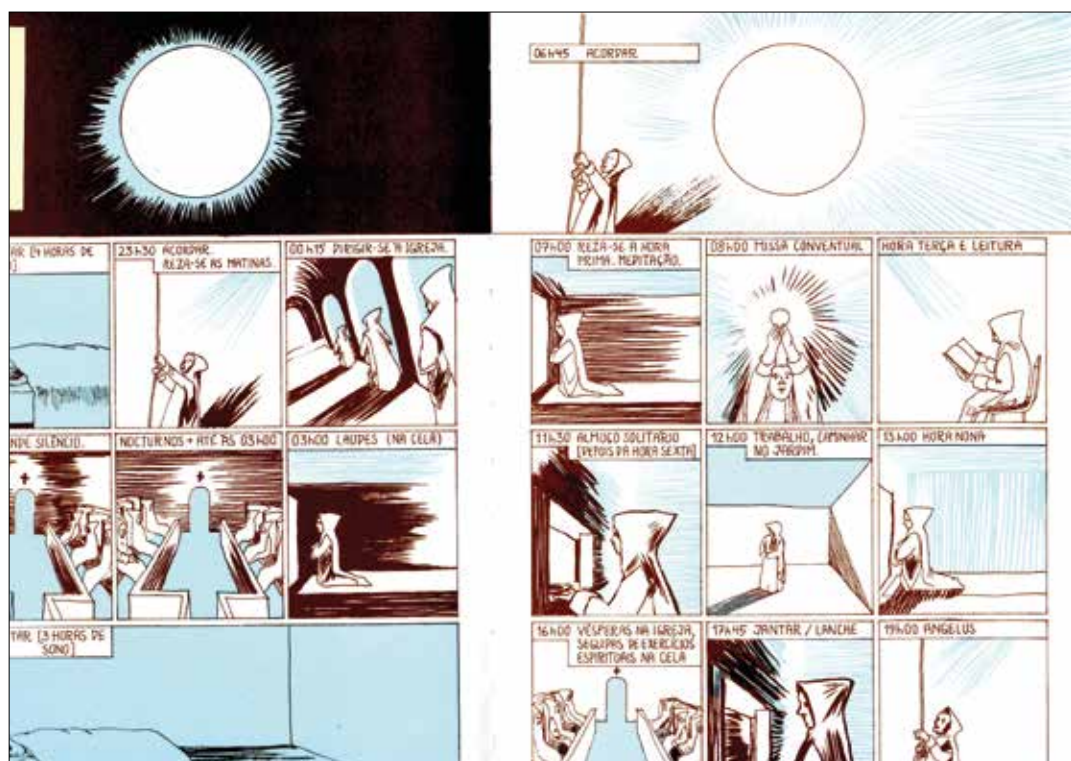
Na pierwszej rozkładówce (il. 4) widzimy mnicha oraz księżyc w pełni, a na dole na każdej ze stron po jednym kadrze. Linia zgięcia w przestrzeni panoramicznego rysunku jest oczywiście widoczna, ale nie rozdziela jego zawartości na dwa osobne kadry. Kompozycja ilustracji sprawia, że przebiegamy ją wzrokiem od prawej do lewej strony, gdyż to z prawej strony widzimy głowę mnicha ukazaną z profilu oraz księżyc. Te elementy rysunku przyciągają do siebie wzrok w pierwszej kolejności, gdyż lewą stronę obrazka wypełnia w większości bardzo ciemny odcień brązu. To bardzo ciekawy sposób, w jaki FSL sugeruje



Il. 4. Noc w kartuzji

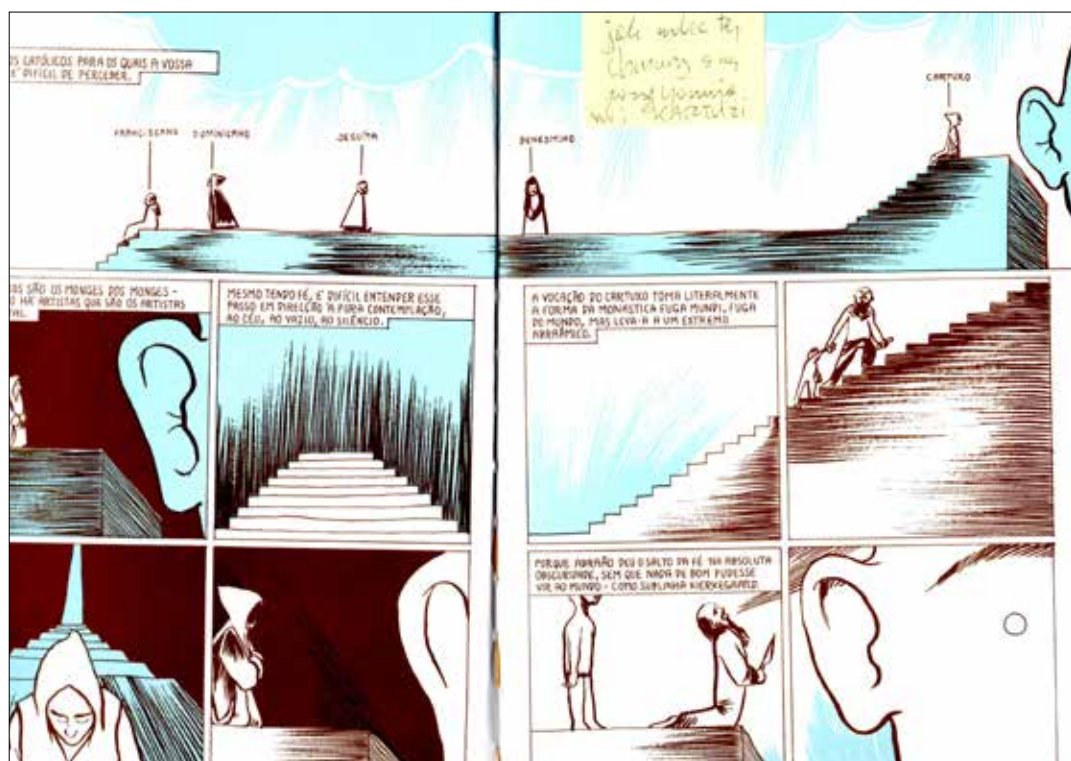
nam czytanie tej strony, gdyż jeśli wykonamy ruch od prawej do lewej, to naturalnie potem skierujemy się w dół, zgodnie z chronologią wprowadzania informacji na tej planszy. Oczywiście i tak najpierw zapoznalibyśmy się z kadrem z lewej planszy, ale efekt zostaje wzmocniony poprzez fizyczne manipulowanie naszego wzroku estetycznymi punktami zaczepienia. W dolnej części mamy do czynienia z klasycznym, pustym międzykadrowym *gutter* (choć jest to dokładnie taka sama biała przestrzeń z linią zgięcia jak na rozkładówce omawianej w przypadku listu dziewiętego), który wypełniamy, przechodząc od lewego do prawego kadru.

Na drugiej rozkładówce (il. 5), w górnej części *gutter* nie zostaje zaznaczony (*de facto* jego funkcję pełni linia zgięcia), dwa osobne rysunki są ze sobą zlepione w porządku panoramicznym, choć jasno kontrastują ze sobą na nich noc i dzień: z lewej strony widzimy księżyc z niebieskawym halo w pełni na ciemnym niebie nocy, a z prawej biały okrąg słońca, promieniujący niebieskawym światłem, oraz bijącego na pobudkę mnicha. Z prawej strony pojawia się jeszcze prostokąt mówiący „6:45 pobudka”. Wizualnie oczywiście od razu rozumiemy, poprzez kontrast, że górnej części nie będziemy czytać w porządku rysunku panoramicznego, choć wcześniejsze zabiegi FSL mogłyby nas ku temu popchnąć. Podobnie oddziałuje na nas brak zwizualizowanej przestrzeni *gutter*. W siatkach małych kadrów poniżej mamy odpowiednio po lewej stronie kartuską noc, a po prawej kartuski dzień. W obu



siatkach kadrów rozdzielanie opiera się na wyraźnie zaznaczonych *gutter*. Noc: 19:30 – cztery godziny snu; 23:30 – pobudka na odmawianie Matutinum; 00:15 – droga do kościoła; 00:30 – wielkie milczenie; nokturny do 3:00; 3:00 – Laudesy w celi; 3:30 – trzy godziny snu vs. Dzień: 6:45 – pobudka; 7:00 – Prima; 8:00 – msza klasztorna; Tertia i lektura; 11:30 – śniadanie w samotności [po Sexta]; 12:00 – praca, spacer w ogrodzie; 13:00 – Nona; 16:00 – Vesperae w kościele, a potem ćwiczenia duchowe w celi; 17:45 – kolacja / lunch; 19:00 – Angelus. Podział na te małe siatki kadrów podkreśla bardzo szczegółowy rozkład kartuskiego dnia. Co uwypukla umieszczenie dnia i nocy obok siebie? Zapewne ciągłość kartuskiego rytuału, postrzeganie innej organizacji 24 godzin z życia kartuskiego mnicha. Gdyby ta noc i ten dzień nie sąsiadowały ze sobą w przestrzeni rozkładówki, a po dwóch stronach tej samej kartki, wówczas moglibyśmy stwierdzić, że FSL chciał podkreślić rozdział dnia i nocy. Tymczasem – choć panoramiczny pasek u góry zawiera w sobie kontrastujące przestrzenie dnia i nocy, to kontrast wizualny stonowany został rezygnacją z wstawienia tam białej przestrzeni z widoczną linią zgięcia, a sama linia zgięcia wtapia się w przestrzeń rozkładówki. Osobne siatki kadrów natomiast nie zawierają wizualnie różnic, które estetycznie dzieliłyby dzień i noc. Choć linia zgięcia między nimi jest widoczna, to szereg innych zabiegów zdaje się mieć na celu tonowanie kontrastu dnia i nocy i podkreślenie kartuskich 24 godzin jako kontinuum czasoprzestrzennego.

Il. 5. Noc i dzień w kartuzji



Il. 6. *Scala Coeli*, czyli schody do nieba

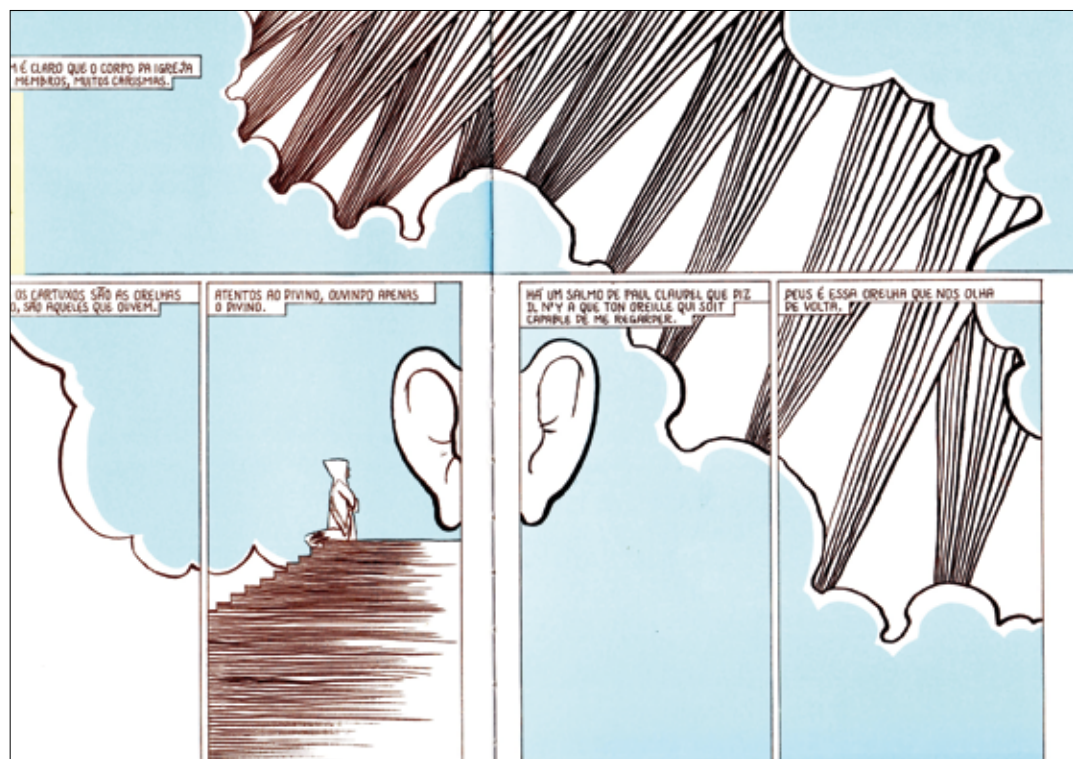
Ostatni przykład grania linią zgięcia, który chcę tutaj omówić, dotyczy przypadku schodów, a więc odnosi się bezpośrednio do nazwy kartuzji évorskiej, *Scala Coeli*, Schody do Nieba. Zwizualizowany został przez FSL w liście jedenastym, zatytułowanym *Ucho wewnętrzne*.

Pierwsza rozkładówka z tego listu (il. 6) w rysunku panoramicznym pokazuje, jak daleko od schodów do nieba mają mnisi różnych zakonów, i stanowi jeden rysunek, przez który przechodzi widoczna linia zgięcia. Kartuz znajduje się najbliżej „ucha” (wyjaśnię tę wizualizację w dalszej części) na szczycie schodów, daleko za nim widzimy na płaskim „półpiętrze” między dwoma seriami schodów benedyktyna, kawałek dalej jezuitę, tuż przy kolejnych stopniach dominikanina, a na samych stopniach po lewej stronie franciszkanina. Towarzyszy temu rysunkowi tekst listu: „Jest naprawdę wielu katolików, którym wasze powołanie trudno zrozumieć”. A potem kolejne jego fragmenty w dwóch siatkach czterokadrowych, czytanych osobno w porządku lewej, a potem prawej planszy. Lewa: „Kartuzi to mnisi nad mnichami – tak, jak istnieją artyści, którzy są artystami nad artystami. [w kadrze: mnich u szczytu *Scala Coeli* przed uchem] / Nawet jeśli ma się wiarę, trudno zrozumieć ten krok w kierunku czystej kontemplacji, ku niebu, pustce, ciszy” [w kadrze: widok *Scala Coeli* od dołu; kolejne dwa kadry dolne bez tekstu; pierwszy pokazuje mnicha na szczycie schodów od przodu, lekko z góry; drugi pokazuje to samo z profilu, podobnie jak kadr pierwszy tej siatki]; prawa: „Powołanie kartuza

przybiera dosłownie formę klasztornej *fuga mundi*, ucieczki od świata, lecz prowadzi go ku ekstremum jak Abrahama [w kadrach górnych: w drugim nie ma tekstu; pierwszy pokazuje dół schodów z boku, również z boku drugi wyższy ich fragment, na którym Abraham ciągnie do góry za rękę syna]; „Gdyż Abraham rzucił się w swej wierze w absolutną ciemność, a światu nic dobrego z tego przyjść nie mogło – jak podkreśla Kierkegaard” [w kadrach dolnych: w pierwszym z lewej syn Abrahama, z prawej Abraham z nożem; w drugim ucho, do którego z pierwszego kadru mówi Abraham, i połowa twarzy]. Rozdzielenie tych siatek ze stron sąsiadujących jest tak oczywiste, jak oczywista jest ciągłość górnego rysunku panoramicznego. Tam chodzi o pokazanie jednych schodów, prowadzących do poznania, a tutaj o analogię między kartuzami a Abrahamem, rzucającymi się w nieznanne, dążącymi do jakiegoś ekstremum. Co jednak na tej planszy robi ucho, powtórzone w rysunkach w czterech różnych miejscach?

W drugiej rozkładówce z tego listu FSL wyjaśnia, iż ciało kościoła ma wielu członków / wiele członków (nie tylko w znaczeniu kończyn), a kartuzi być może są uszami tego ciała, tymi, którzy uważnie słuchają wezwania boskiego. Następnie sieje w nas zwątpienie, że może owo narysowane ucho należy jednak do Boga, że jest tak, jak Paul Claudel w jednym z psalmów napisał, „Bóg jest tym uchem, które odwzajemnia nasze spojrzenie”. Na drugiej rozkładówce tego listu (il. 7), w części pod panoramiczną, mamy po dwa pionowe kadry, których najbardziej

Il. 7. Patrzące ucho



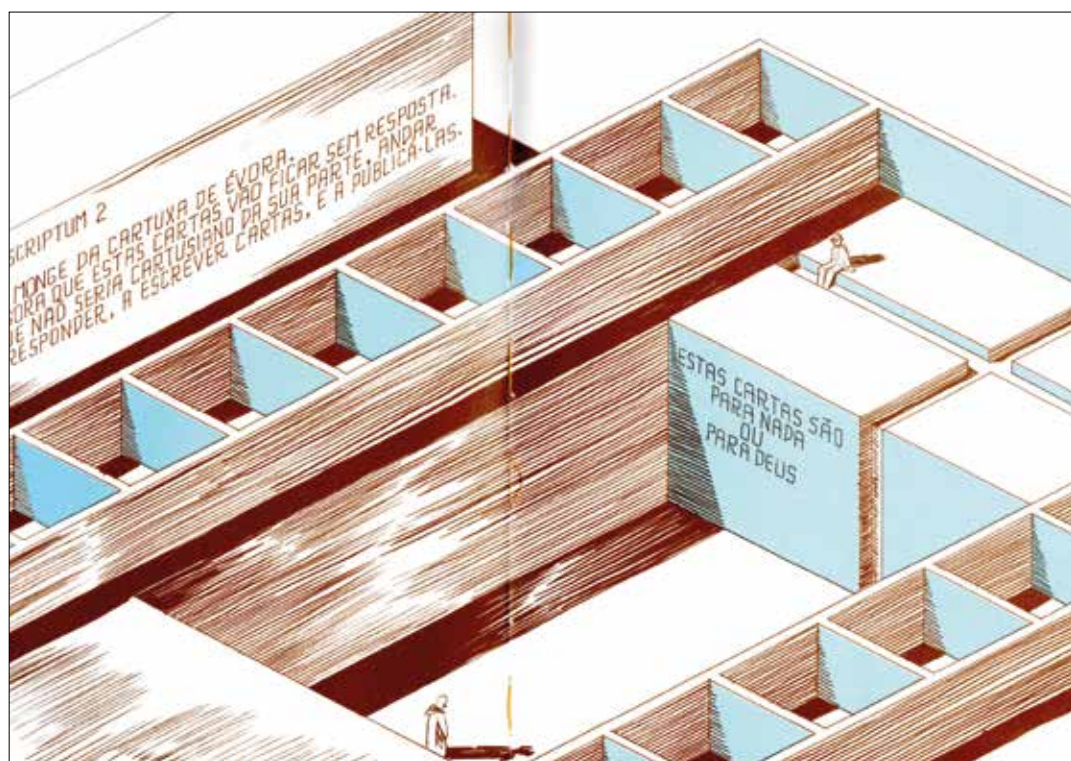
zauważalnym elementem są lustrzane uszy, rozdzielone przestrzenia linii zgięcia (przestrzeń ta działa tutaj jak klasyczny *gutter*, gdyż cztery dolne kadry tworzą sekwencję). U góry prawego dolnego kadru lewej planszy widzimy kartuza u szczytu Scala Coeli przed uchem, a u góry lewego dolnego kadru z prawej planszy widzimy niemal lustrzane odbicie ucha zawieszony w błękitnie naruszonym płamą, która wygląda jak chmura (ta chmura widoczna jest także w części panoramicznej, a także w ostatnim kadrze dolnym, jest jakby transkadrowym tłem całej rozkładówki, podobnie jak błękit). Dokładne wyjaśnienie tej metafory ucha w odniesieniu do psalmów (postrzeganych jako jedyna lekcja tego, jak się modlić) dostajemy w drugiej rozkładówce listu jedenastego pt. *Wszystko, co pragnąłeś wiedzieć o kanale usznym*: „A może to Bóg jest uchem, ale takim, co widzi. A kartuz jest tym, który uczy się słuchać, jak Bóg nas postrzega. / (...) / Bóg wskazuje mnichów, mnisi wskazują psalmy, a psalmy z powrotem wskazują na Boga. / Jedyne ucho, które jest zdolne nas widzieć/zobaczyć”. Ucho zastępuje więc na chwilę chmurę, która w metaforze kartuskiej drogi do prawdy, prowadzącej ku górze Scala Coeli, tam właśnie się znajduje. Jeśli medytacja (modlitwa) komiksowa FSL ma prowadzić do interpretacji kartuskiej reguły i jej celu, to w tej właśnie wizualizacji najlepiej łączą się porządki wizualny i metaforyczny: chmura (fenomen widzialny w realnej czasoprzestrzeni) zmienia się w swoją metaforyczną funkcję i staje się uchem. Fenomen wizualny zyskuje wymiar słyszalny, choć bardzo szczególny. Pamiętajmy bowiem, że kartuska medytacja zakłada śluby milczenia, a więc widzieć musimy, słuchając / słysząc, widząc.

Na tych trzech przykładach widzimy przede wszystkim, jak fizyczna linia zgięcia, przypominająca o materialności komiksu-przedmiotu, może prowadzić do interpretacji i odnajdywania znaczeń. Jak wspomniałem na początku, zabawa linią zgięcia jest w tej części epistemologicznej ulubionym środkiem wyrazu FSL, ale nie jedynym, a opisane powyżej przykłady wybrałem tak, aby przy okazji pokazać te treści, które mają bezpośredni związek z klasztorną i kartuską duchowością. Te, które FSL zmaterializował w formie komiksowej.

Innym istotnym czynnikiem umaterialniającym zapoznanie się z treścią *Nuvm* jest architektoniczna, niemal wystawowa wizualizacja pisanych listów, ale o tym, między innymi, już zaraz, w kolejnym fragmencie.

Znaczeniowe materialności, niedoczesne zbytki

Rozważania nad kartuskim sposobem życia, które FSL zamyka w konkretnych kompozycjach plansz i wizualizacjach, to jeden z aspektów podkreślających umaterialnienie medytacyjnej sfery duchowej w formie komiksowej. Znajdziemy jednak więcej takich przejawów i symulakrów materialności, na przykład kiedy FSL-postać objaśnia swój twórczy warsztat. Ale nie tylko: również pewne diegetyczne elementy wymuszają bardzo szczególne obracanie w rękach komiksu, a więc wchodzenie w interakcję z tymże za pomocą zmysłu dotyku, który kieruje naszą uwagę ku materialnej formie *Deserto / Nuvm*. Jak



Il. 8. Listy do szuflady

twierdzi Hague, „jeśli słyszenie jest dodatkiem do wizualnych elementów komiksu, dotyk z pewnością jest fundamentem, leżącym u ich [wszystkich zmysłów – przyp. J.J.] podstaw”[29]. Dotyk staje się więc zmysłem dostępu do doświadczania komiksu również innymi zmysłami.

Część epistemologiczną, 20 wizualizacji listów, poprzedza krótki wstęp, podzielony na dwie części, z których najpierw zajmę się częścią zatytułowaną *Post scriptum 2*[30] (do pierwszej części wstępu do listów wrócę osobno we fragmencie ostatnim przed konkluzjami). Ta część, wraz z pierwszymi czterema listami, wizualizuje szczególną przestrzeń rozważań autora. Najpierw, przy rzeczonym *post scriptum 2*, widzimy autora siedzącego w czymś na kształt szuflady pełnej ryz papieru (il. 8), które stanowią zwartą bryłę, na której ścianie widnieje napis „te listy są po nic albo do Boga / do niczego albo do Boga” (w rzeczywistości możemy stwierdzić, że to my jesteśmy ich odbiorcami, naruszającymi prywatność korespondencji naszym fizycznym wdzieraniem się w zawartość komiksu). W treści *post scriptum 2* FSL pisze o tym, iż ma świadomość, że na te listy skierowane do mnicha kartuzjańskiego odpowiedzi nigdy nie dostanie[31], gdyż byłoby to „niekartuskie”. Dość

[29] I. Hague, op. cit., s. 117.

[30] W momencie pisania niniejszego artykułu nie udało mi się stworzyć przekonującej mnie samego interpretacji tego, dlaczego jest to „drugie” *post scriptum*.

[31] Choć niekoniecznie, gdyż kartuzi podobno „trzy razy w roku mogą też wysłać list do kogoś ze świata zewnętrznego”. Zob. M. Wójcik, R. Żak, *Cisza*, Warszawa 2017, s. 102.

oczywista jest zatem wizualizacja, poprzez którą FSL uzmysławia czytelnikom, że *de facto* pisał do szuflady (metafora ta funkcjonuje zarówno w języku polskim, jak i w portugalskim), a teraz postanawia te listy wizualizować na potrzeby komiksu (zgaduję, że tak właśnie się stało, choć kuszące jest stwierdzić, że listy powstały tylko w takiej graficznej formie, choćby dlatego, że FSL po ukończeniu komiksu przekazał go do évorskiej kartuzji). W głównej części „szuflady”, przed stertą listów i bokiem bryły z napisem widzimy kartuskiego mnicha. Nakazuje nam to na obraz szuflady nałożyć jeszcze jeden, kiedy weźmiemy pod uwagę postać mnicha w otoczeniu pustych, małych kubików po bokach głównej części szuflady. W liście siódmym pt. *Wielkości / Niemożliwości / Przesadności* FSL pokazuje nam plan przestrzenny évorskiej kartuzji, na którym widzimy podobne do szufladowych kubików przestrzenie. Skojarzenie tej „szufladowej” przestrzeni z mnisimi celami wydaje się oczywiste i nienaciągane, a cała organizacja rozkładówki łączy w sobie przestrzeń wewnętrzną refleksji autora z fizyczną przestrzenią (odwiedzoną kartuzją), która do tej refleksji miała prowadzić.

Rozłożenie treści pierwszych czterech listów jest również bardzo znaczące i w podobny sposób łączy prawdziwą przestrzeń z refleksją, ale tym razem chodzi o przestrzeń wystawy, której pilnowaniem FSL zajmował się w czasie pisania (?) listów do kartuzji. FSL wspomina o tym już w pierwszym liście, a potem pokazuje samego siebie podczas czynności pisania lub np. sprzątanania czegoś w sali wystawowej. W przestrzeni tej wystawy, z której widzimy tylko fragmenty (napisy po angielsku[32]), umieszcza fragmenty listów zawieszane niczym obrazy na intrygująco zamontowanych poprzecznych belkach (il. 9). FSL, zachowując podstawowe zasady perspektywy dla organizacji przestrzeni galeryjno-wystawowej, zachowuje również odpowiednią perspektywę dla tekstu w samym tekście. Podkreśla w ten sposób przeniesienie materialnych cech skonceptualizowanej przestrzeni na zawartość listów. One jednocześnie tam są i ich nie ma, gdyż *de facto* nie były przecież częścią wystawy, ale tylko elementem metafizycznego doświadczenia ich autora. Czasami FSL fragmenty stwierdzeń z listów umieszcza również na samych belkach.

Zwróćmy uwagę na to, że materialne listy zostają przełożone przez FSL na formę metaforycznych wizualizacji. Zostają one opublikowane w formie komiksu-przedmiotu, którego akcja w pierwszych czterech listach dzieje się w przetworzonej przestrzeni galerii sztuki, a galeria ta tak naprawdę istnieje poza komiksem. To jednoznacznie łączy refleksję FSL z twórczą medytacją poprzez żonglowanie przestrzeniami „dziania się”. Świadomość tego, że te przestrzenie fizycznie gdzieś zaistniały, intensyfikuje obcowanie z materialną lub/i przematerializowaną formą *Deserto / Nuvem*.

[32] Nie będę się zajmował ich ewentualnym znaczeniowym związkiem z treścią listów oraz przestrzenią wystawy, ale warto zaznaczyć, że to kolejny aspekt

komiksu FSL, który warto rozwinąć, choć zdecydowanie w innym artykule, gdyż tutaj wykraczałby poza przyjęte przeze mnie ramy pisania o materialności.



FSL w tej galeryjno-epistemologicznej przestrzeni *Nuvem* stosuje jeszcze jeden bardzo zmysłny zabieg, który nie tylko nie pozwala zignorować tego, że mamy w rękach przedmiot, lecz także wręcz przypomina o tym, z każdą przerzuconą stroną. Tuż przed stroną tytułową listu czwartego natrafiamy na bardzo ciekawą kompozycję: całkowicie białą planszę, w której dolnym lewym rogu widać brązowy gruby pas złączony z jeszcze grubszym jasnoniebieskim pasem, cieniutką brązową linię, a w samym rogu małej białej trójkąt (il. 10). Całość tworzy trójkątną przestrzeń w dolnym lewym rogu tej planszy. Trójkąt wygląda na element całkowicie płaski w tej przestrzeni. Być może nie każdy czytelnik zastanowi się „co to w ogóle ma znaczyć?”, ale ten który to zrobi, na pewno odwróci stronę na poprzednią rozkładówkę (il. 11), której prawa plansza pokazuje belkę wystawową, przecinającą całą białą przestrzeń bliżej dolnej części strony. Do linii zgięcia wędruje nią „pod górę” kartuski mnich, a w stronę końca strony „schodzi autor” (nie jest to bez znaczenia: mnich wędruje w kierunku tabliczki z treścią listu, a FSL „wychodzi” z tego rozdziału, który na następnej stronie się kończy). Napis na bocznej stronie belki, po której wędrują, głosi „cisza i nadmiar”. Jeśli stronę z nietrójwymiarowym trójkątem dołożylibyśmy w miejscu, gdzie kończy się belka z rozkładówki, otrzymalibyśmy jej przedłużenie. Jeśli jednak obejrzymy sobie rozkładówkę pod światło, to zobaczymy, że strona z trójkątem nie jest przedłużeniem belki w prostej

Il. 9. Wizualizacja przestrzeni galeryjnej, w której „zawieszono” listy do kartuzów



Il. 10. Trójkątną przestrzeń w dolnym lewym rogu planszy – kontynuacji wcześniejszej rozkładówki

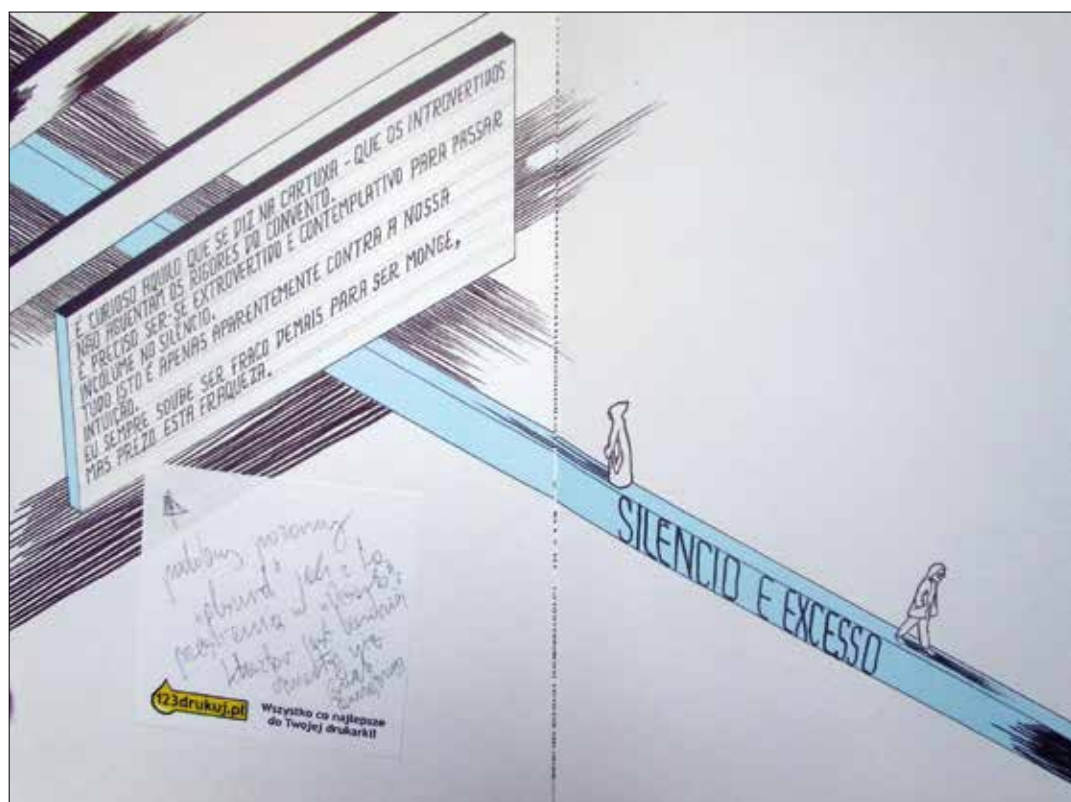
Po takim komentarzu FSL może spokojnie odejść w stronę „przesady/nadmiaru”, która ukazuje nam się na kolejnej planszy jako niemal nie-naruszona biała przestrzeń.

Wykonajmy teraz, postawieni wobec takiej przestrzeni świata przedstawionego w *Deserto / Nuvem*, ćwiczenie z Groensteenowskiej translinearności połączeń w obrębie układu kadrów w jednym dziele, która sugeruje postrzeganie wewnętrznej organizacji komiksu jako *the network*: czyż ta trzyplanszowa (pokazana na il. 10 i il. 11) sekwencja nie łączy się ze spostrzeżeniem autora, które przywołałem na początku we fragmencie „architektonicznym”, kiedy cytowałem Batchelora oraz FSL, mówiącego o tym, że to kartuzja jest przestrzenią otwarcia, a świat na zewnątrz jest klaustrofobiczny? Jeśli czytelnik zacznie podejrzewać taką łączność, to z tego miejsca *Nuvem* rozciągnie jedną z nici *the network* i połączy ją z tamtym fragmentem *Deserto*. Świadomość translinearnej natury komiksu spowoduje, że będzie musiał na pierwszy plan *close experiencingu* na chwilę przesunąć materialne doświadczenie obracanego przedmiotu *Deserto / Nuvem* i kartkowanie *Deserto* w poszukiwaniu tamtego fragmentu. Kiedy już go odnajdzie, zostaną one na planie

linii. Jest zawinięciem tej belki w drugą stronę. Tak czy inaczej, dopiero spojrzenie pod światło^[33] sprawia, że dostrzegamy to zagięcie, a sam trójkąt staje się trójwymiarowym przedłużeniem belki z poprzedniej strony. Ta belka zawija się zgodnie z ruchem przerzucania strony wzdłuż jej krawędzi. Kompozycja planszy kończącej list trzeci łączy się ze słowem „przesada / nadmiar”, które znajduje się na belce, po której „wychodzi” z tej historyjki FSL. Wychodzi na stronę, która tej „przesady” / tego „nadmiaru” jest pozbawiona. A to z kolei łączy się z treścią listu, w stronę którego wzdłuż słowa „cisza” wspina się mnich kartuski. List brzmi tak:

To ciekawe, co mówi się w kartuzji, że introwertycy nie są w stanie podolać rygorom klasztornym. Trzeba być ekstrawertykiem o kontemplującym nastawieniu, aby trwanie w ciszy nic nam nie wyrządziło. To wszystko pozornie dzieje się wbrew naszej intuicji. Ja sam wiedziałem, że jestem zbyt słaby, aby zostać mnichem, lecz cenię sobie tę słabość.

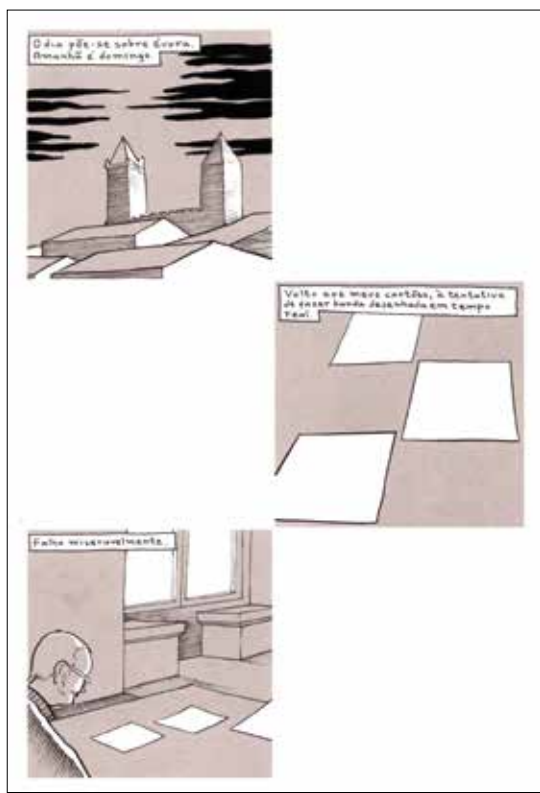
[33] Na tej samej zasadzie belki wystawowe łączą się ze sobą w obrębie każdego z listów, którego tłem jest układ galeryjny.



mentalnym doświadczenia komiksu ze sobą połączone. Takich połączeń w dziele FSL będzie więcej i tylko z braku miejsca omawiam aspekt tego typu materialności *Deserto / Nuvem* na jednym przykładzie. W moim mniemaniu w sposób najpełniejszy ilustruje on szczególną fizyczność performatywnego doświadczenia komiksu FSL. Autor ma świadomość, że nie nadaje się na mnicha, dlatego odchodzi w stronę „nadmiaru”, ale jednocześnie wie również, że tam, gdzie idzie, nie znajdzie prawdziwego spokoju, że jest on dany tylko tym, którzy mają preferencje do zostania kartuzem. Tymczasem FSL wpada w Batchelorowską przestrzeń „bielszą niż biała”, za którą kryje się cały świat, tworzący nasze frustracje. Z tego świata FSL nie potrafi się wydostać.

Istotną rzeczą *a propos* materialności jest także to, co FSL mówi o metodzie twórczej, przyjętej dla stworzenia *Deserto / Nuvem*. W *Nuvem* stwierdza, że chciał „mówić głosem autentycznym, dlatego dosłownie postanowiłem ten komiks narysować na kolanie”, a w *Deserto* podkreśla, że „akurat teraz pracuję na tym, co trzymacie w rękach” oraz wraca do kwestii „rysowania na kolanie” (tutaj można sobie wysnuć kolejną Groensteenowską nić translinearną między *Deserto* a *Nuvem*), kiedy sam sobie zadaje pytanie: „co to w ogóle był za pomysł, żeby rysować ten komiks na bieżąco, na kolanie, używając kartki z bloku, żeby osobno narysować każdy kadr tego wywiadu z ciszą?”. Stosując taką metodę twórczą FSL nie pozwala zapomnieć czytelnikowi,

Il. 11. Wcześniejsza względem „trójkątnej przestrzeni” rozkładówka



Il. 12. Jak się materializuje niemoc twórcza

winiety, które nie powstały z powodu niemocy twórczej FSL. Siatka zakładała łącznie sześć równych kadrów ułożonych po dwa w jednej linii, a otrzymujemy tylko trzy: pierwszy, czwarty i piąty: dokładnie te kadry-kartki z bloku leżą na stole przed FSL (to drugi narysowany kadr na planszy w miejscu czwartego w zaplanowanej, a niewypełnionej siatce), jeszcze puste, co wnioskować możemy z dokładnie takiego samego ich ułożenia jak kadry narysowane na planszy. FSL nie potrafi dotrzymać kroku pomysłowi rysowania i pokazuje to czytelnikowi w takiej organizacji przestrzennej. Możemy też uznać, że to te kadry (kartki z bloku), których brakuje na tej planszy, leżą na kadrach narysowanych pod postacią trzech pustych kartek z bloku, których brak na planszy. Oczywiście możemy odczytać, że na tej planszy jednak zaistniały pod postacią białych winiet na białej przestrzeni planszy. Taką suprematyczną interpretację uwiarygadnia fakt, iż kadry w całym tym komiksie nigdy nie mają konturu, zatem i tutaj mogą istnieć jako puste kartki z bloku, puste kadry, których FSL nie zdołał zarysować. Z drugiej jednak strony, trzymamy w rękach gotowy komiks, który FSL narysował, a więc fizycznie dociera do nas w podwójny sposób to, co można nazwać doświadczeniem materialności: FSL przenosi konkretne działanie na layout strony i neguje ów zwizualizowany kryzys twórczy w postaci stworzonego komiksu-przedmiotu. Wykorzystuje okazję

że to, o czym czyta, istnieje gdzieś w formie materialnej, której tylko powielenie (również w formie fizycznej) zostało mu udostępnione.

Translinearność manifestuje się nie tylko między dwoma częściami komiksu, lecz także w obrębie jednej całości. Na przykład w innym miejscu *Deserto* FSL pisze tak: „Wracam do moich kartek z bloku, próbując robić ten komiks na bieżąco. Ponoszę całkowitą porażkę”. W obrębie świata przedstawionego *Deserto* autor powtarza kwestię metody twórczej, która go zawodzi (ta nić zostaje rozciągnięta tylko między elementami *Deserto*). Koncept absolutnej klapy rysowania na bieżąco zostaje podkreślony na dwa sposoby: na kadrach z tymi dwoma tekstami widzimy najpierw puste kartki, a następnie FSL, który siedzi przy stole i gapi się na te kartki, jakby pogrążony w niemocy (il. 12). Dokładnie to dzieje się w świecie przedstawionym *Deserto*. Natomiast konceptualizacja niemocy twórczej na zmaterializowanej przed czytelnikiem planszy zostaje pokazana w następujący sposób: na białym tle widzimy trzy kadry, pomiędzy którymi istnieją wolne przestrzenie na te

w kryzysie (*crisitunity*). Pamiętajmy jednak, że w rękach mamy nie namacalny oryginał, ale *de facto* jego reprodukcję (*Ceci n'est pas une pipe*).

Część *Deserto* kończy fragment stworzony przez autora w Londynie. FSL podróżuje klasycznym *double-deckerem* i rozmyśla o tym, co też zrobił za komiks, o czym i po co. Istotne jednak jest to, że ów autobus najpierw wygląda jak z kartonu, a kiedy FSL w końcu z niego wychodzi, jakby był budynkiem. Zdaje się, że w tej sekwencji łączy się perspektywa twórcza (rysowania na kartkach z bloku) z perspektywą przebywania w zamkniętej kartuzji. Ponieważ podróż po duchowym świecie kartuzów dobiega końca, FSL opuszcza „kartonowy budynek na kółkach”. Dokładnie w tym momencie mówi o wstydlivosti gestu podarowania kartuzom komiksu-przedmiotu: „Podarowuję im ten komiks z ogromnym wstydem/skromnością, wiedząc, że zamieszka w tej samej bibliotece, co Proust i Patrologia, będąc niepasującym do tamtego miejsca, niedorzecznym gościem”^[34]. Metafizyczna refleksja komiksowa nie musi jednak dobiegać końca. Jeśli zaczęliśmy czytać od tej części, to wiemy, że mamy jeszcze do przeczytania część *Nuvm*.

– Chcę... porozmawiać z tymi mnichami.

– Ale czy oni nie są milczący?

– No tak, są.

– Więc co zamierzasz na tym zyskać?

– Ciszę.

FSL, *Deserto*

Cisza! Będą się modlić! „Comics making as a form of prayer?”

Pedro Moura w swojej recenzji *Deserto / Nuvm* postawił na koniec pytanie „Comic making as a form of prayer?”^[35], odnosząc się do tego, czym dla FSL jest wprowadzanie wątków autobiograficznych, silnie związanych z procesem twórczym i wątpliwościami wiary, do tworzenia narracji komiksowych. Mając na uwadze to, że w przypadku *Deserto / Nuvm* mowa jest o zachowujących śluby milczenia kartuzach, można przyjąć, że faktycznie stworzenie tego komiksu jest w pewnym sensie odmawianiem modlitwy (czy też medytacją). Z jednej strony padają tutaj słowa, jak w prawdziwej modlitwie, ale słowa te zostają uciszone przez formę wyrazu. Choć w wizji doświadczania komiksu wszystkimi zmysłami, którą proponuje nam Ian Hague, a która przy czytaniu performatywnym *Deserto / Nuvm* jest wskazana (w ten sposób odtwarzamy performatywny charakter tworzenia komiksu przez autora), nie pomija się „słyszenia”, to akurat w *Deserto / Nuvm* modlitwa zostaje w pewnym sensie jednocześnie wyciszona i podgłośniona. Słyszymy więc tę modlitwę oczami? Byłby zatem odbiór *Deserto / Nuvm* przetworzeniem Claudelowskiego „Bóg jest tym uchem, które odwzajemnia nasze spojrzenie?” na „Komiks jest tym głosem, który odwzajemnia nasze spojrzenie? Autor jest spojrzeniem, które do nas

[34] F. Sousa Lobo, op. cit.

[35] P. Moura, *Nuvm/Deserto*. Francisco Sousa Lobo (*Chili Com Carne*), Yellow Fast Crumble, 31.10.2017,

<https://yellowfastcrumble.wordpress.com/2017/10/31/nuvmdeserto-francisco-sousa-lobo-chili-com-carne/> (dostęp: 8.02.2022).

przemawia? A my jesteśmy tymi, którzy uczą się słuchać, jak autor widzi naszą rzeczywistość i nas w niej?”. Sara Figueiredo Costa we wstępie do antologii FSL *Pequenos problemas* pisze o tym, że FSL woli zadawać pytania, niż na nie odpowiadać^[36]. Na podobnej zasadzie i ja, jako pilny uczeń FSL, nie odpowiem na postawione tutaj pytania. Sugerują one bowiem jedno z wielu wskazówek do czytania *Deserto / Nuvem*.

Komiks FSL jest cichy na wielu poziomach (od prawie całkowitej rezygnacji z onomatopei, poprzez brak dymków dialogowych w epistemologicznej części *Nuvem*, po opis dźwięku ograniczony do słów w części *Deserto*). Jak się zdaje po to, aby oddać (zmaterializować) pietyzm, z jakim kartuzi stosują się do reguły zachowania milczenia. FSL też zachowuje milczenie, ale szczególnie, ponieważ zwizualizowane. Jeśli jego metoda twórcza, która staje się rodzajem medytacji, nie jest modlitwą, to może być równie dobrze wyznaniem podczas spowiedzi. Na ten trop naprowadza nas poprzedzająca epistemologiczną część *Nuvem* scena, w której FSL przywołuje czasy swojego dzieciństwa i pisze, że „nie było konfesjonału w kościele w mojej wiosce”, po czym siada naprzeciwko spowiadającego go „ojca hipisa” i mówi do niego normalnym tonem głosu, nie ściszone, o tym, co powinno pozostać tajemnicą spowiedzi. W podobny sposób możemy postrzegać *Deserto / Nuvem*: FSL z jednej strony niby wyłączył głos, sięgając po komiks, ale z drugiej strony sięgnął przecież po medium powielane w setkach egzemplarzy. Obnażył się więc przed czytelnikami. Ponieważ robi wywiad z ciszą, odczuwa potrzebę przeniesienia tej „ciszy” w świat materialny, ale doświadczany przede wszystkim innymi zmysłami niż słuchem. W *Deserto* mówi nawet w rozmowie z jednym z kartuzów, że podobnie jak w filmie, tak też w komiksie można odtworzyć ciszę. FSL osiąga to jednak nie tylko typowymi zabiegami komiksowymi, lecz także integralnym sprowadzeniem swojej medytacji do materialnej formy komiksowej. Zawieszona struktura komiksowa pozwoliła FSL coś powiedzieć, zachowując drogie kartuzom milczenie. FSL milczy dźwiękiem, ale nie obrazem. W pewnym sensie czyni z performatywnego doświadczania swojego komiksu bardzo specyficzne odtworzenie 4’33” Johna Cage’a: ciszę panującą przy lekturze zagospodarowuje sam odbiorca i za każdym razem zostaje ona wypełniona innymi dźwiękami.

„Dekonstrukcja mistyczna” (określenie użyte przez FSL) w *Deserto / Nuvem*, która jest powtórzeniem doświadczenia spowiedzi poza konfesjonałem, okazuje się dźwiękiem zaklętym w ciszę, który odtwarza czytelnik:

Dziewiątego kwietnia 1860 roku Édouard-Léon Scott de Martinville, francuski zecer i księgarz, robi nie lada sztuczkę. Zamyka dźwięk w czymś, co samo w sobie milczy. Urządzenie, które mu to umożliwia, nazywa fonografem, a dźwięk, który rejestruje, to piosenka ludowa *Au clair de la lune, mon ami Pierrot*. Tym samym udaje się po raz pierwszy w historii zarejestrować dźwięk.

[36] S. Figueiredo Costa, [bez tytułu], [w:] F. Sousa Lobo, *Pequenos problemas*, Cascais 2018.

Zasada działania maszyny jest prosta. Tuba wylapuje dźwięki z otoczenia, membrana przenosi drgania na rylec, który odwzorowuje je na papierowym cylindrze, osmolonym wcześniej dymem. Minus tej technologii jest jeden – nie pozwalała na odtwarzanie zapisanych dźwięków, a jedynie na graficzny zapis tego, co usłyszy maszyna. Scott opracował urządzenie po to, żeby badać dźwięk, a nie zakładać imperium fonograficzne. Udaje mu się przekształcić dźwięk w ciszę graficznego zapisu.

W 2008 roku amerykańscy naukowcy znajdują w archiwum Francuskiej Akademii Nauk kilkanaście czarnych od dymu kartek, z dziwnymi białymi rysami. Udaje się napisać program komputerowy, który pozwala na odczytanie treści zapisanej w tych liniach. Kiedy program zaczyna analizować „zapisane” rysami kartki, badacze słyszą słowa piosenki [*Au clair de la lune, mon ami Pierrot*][37].

Czy zatem FSL jest Édouardem-Léonem Scottem de Martinville, a my amerykańskimi naukowcami? Czy może jednak ostatecznym celem FSL jest osiągnięcie ciszy, czyli spokoju w głowie, której można dostąpić, żegnając się z całym bagażem posiadanej wiedzy? Wiedzy, która zdaje się brzemieniem, przeszkadzającym w rozumieniu doświadczenia ciszy, hałasem?

...

*Wykorzystuję każdy komiks,
żeby pojąć jakąś niewidzialną rzecz.
Komiksy zabierają mnie w miejsca,
do których nigdy bym sam nie poszedł.*

FSL, *Construção*

FSL w wielu swoich pracach, dłuższych i krótszych, porusza wątki religijne i kwestie wiary. Jak sam mówi, „w prawdziwym życiu był już zarówno po stronie katolików, jak i przeciw nim, a teraz woli przyglądać się światu z góry, siedząc sobie na wysokim murku komiksowym”[38]. Według Pedro Moury komiksy tworzone przez FSL powinny być czytane jako seria tekstów i rozrzuconych w nich elementów jednej układanki[39], co jasno wskazywałoby na translinearny charakter dokonań autora, a to z kolei umaterialniałoby doświadczenie jego twórczości. Uznanie zasadności takiego podejścia sprawi, że będziemy mogli otworzyć się na uczestniczenie w jego światach przedstawionych z pełną świadomością materialnych bodźców, które najpełniej oddziałują na nas w *Deserto / Nuvem*. To właśnie ten komiks jest realizacją obnażania się postulowaną przez FSL w krótkiej historyjce *Obsceno* ze zbioru *Pequenos problemas*. Autor staje w niej naprzeciw swojej publiczności i uchyla kurtynę, za którą znajduje się jego życie. W *Deserto / Nuvem* próbował rozwiązać przed nami chmurę,

[37] M. Wójcik, R. Żak, op. cit., s. 56.

[39] P. Moura, op. cit.

[38] F. Sousa Lobo, op. cit.

wieńczącą nie tylko kartuskie Scala Coeli, lecz także jego wątpliwości. Stopień otwarcia na materialność tego doświadczenia komikсового zależy tylko od czytelnika. *Deserto / Nuvem* aż prosi się o to, żeby raczej je pokazywać, trzymać, oglądać, jednym słowem: doświadczać, niż o nim mówić czy pisać. Dla mnie jednak pisanie o *Deserto / Nuvem* jest najwyższym stopniem otwarcia na doświadczenie tego komiksu. I choć opis słowny doświadczenia materialności wymaga ogromnej liczby znaków (większej niż dopuszczalny limit znaków na większość artykułów naukowych; i jeszcze większej niż nawet zwielokrotniony ekwiwalent słowny obrazka^[40]), to istnieją takie przypadki komiksowe, do których inaczej podejść się nie da.

Sousa Lobo, tworząc *Deserto / Nuvem*, zadał pytanie, co oznacza w dzisiejszych czasach wiara. Wydaje się, że dla niego jest ona rodzajem zawieszenia, a materializacją zawieszenia między ciszą a mówieniem o niej okazuje się forma komiksowa, którą w tym konkretnym przypadku dzieli na dwa nierozzerwalnie złączone ze sobą komiksy, zarówno fizycznie, jak i treściowo.

BIBLIOGRAFIA

- Batchelor D., *Chromophobia*, London 2000
 Chmielewski D., *Zapęlenie*, Warszawa 2014
 Drucker J., *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge – London 2014
 Figueiredo Costa S., [bez tytułu], [w:] F. Sousa Lobo, *Pequenos problemas*, Cascais 2018
 Hague I., *Comics and the Senses: A Multisensory Approach to Comics and Graphic Novels*, London – New York 2014
 Hatfield Ch., *Alternative Comics: An Emerging Literature*, Jackson 2005
 Jankowski J., *Diabeł tkwi w szczególe, rynnice czy między kadrami? Czyli o polskim przekładzie McClouda raz jeszcze*, „Zeszyty Komiksowe” 2018, nr 25, s. 90–101
 Jankowski J., *Nic, nigdzie, o niczym*, Poltergeist, 24.06.2013, <https://polter.pl/komiks/Przygody-Nikogo-c25731> (dostęp: 8.02.2022)
 Jankowski J., *Rozumiejąc przekład – czy „Zrozumieć Komiks” Scotta McClouda i „Understanding Comics. The Invisible Art.” Scotta McClouda to ten sam komiks?*, „Zeszyty Komiksowe” 2017, nr 23, s. 62–78
 Kashtan A., *Between Pen and Pixel. Comics, Materiality, and the Book of the Future*, Columbus 2018
 Liniers, *Macanudazo*, t. 1–10, Barcelona 2015
 Moura P., *Nuvem/Deserto. Francisco Sousa Lobo (Chili Com Carne)*, Yellow Fast Crumble, 31.10.2017, <https://yellowfastcrumble.wordpress.com/2017/10/31/nuvemdeserto-francisco-sousa-lobo-chili-com-carne/> (dostęp: 8.02.2022)
 Sousa Lobo F., *Construção*, [w:] *Pentangulo #3*, Cascais 2019
 Sousa Lobo F., *Deserto / Nuvem*, Cascais 2017
 Sousa Lobo F., *O andar de cima*, Lizbona 2014
 Sousa Lobo F., *Obsceno*, [w:] *Pequenos problemas*, Cascais 2018
 Wójcik M., Żak R., *Cisza*, Warszawa 2017

[40] Doktor Berenstein odkrył po wielu latach badań, że jeden obraz jest wart dokładnie 947 słów (zob. Liniers, *Macanudazo*, t. 1–10, Barcelona 2015, s. 362),

a licznik LibreOffice Writera wskazuje, że materialność komiksu *Deserto / Nuvem* warta jest dokładnie 8598 słów (bez bibliografii i spisu grafik).