



<https://doi.org/10.16926/trs.2021.06.02>

Data zgłoszenia: 10.01.2021 r.

Data akceptacji: 30.03.2021 r.

Marcin JAWORSKI

<https://orcid.org/0000-0003-2244-2152>

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Sztuka komiksu i problematyka sytuacji granicznej. Estetyka, forma, treści

Comic book art and the problems of the border situation. Aesthetics, form, content

Abstract: The issue of border experience has been, and still is, a very important topic in ancient and contemporary art. The themes of death, guilt, loss and suffering have attracted the attention of artists representing various art disciplines, aesthetics and modes of artistic expression: literature and poetry, visual arts, film as well as multimedia arts. The aim of this article is to draw attention to an area which is rarely discussed in relation to the theme of a border situation. Contrary to common opinions, contemporary comic books (especially graphic novels) are a kind of contemporary art in which important and difficult issues are discussed, and their authors search for such means of artistic expression (based on the symbiosis of word and image) in order to present those difficult issues in a remarkable and visually attractive way. On the example of the comic strip by Fabien Grolleau and Jérémie Royer, *Audubon. On the Wings of the World*, describing the life and work of J.-J. Audubon, a pioneer of American ornithology and an outstanding illustrator of nature, an attempt will be made to analyse aesthetics, form and content in the face of the problem of limits and relations between the human and the non-human.

Keywords: comics, graphic novel, Fabien Grolleau, Jérémie Royer, *Audubon. On the Wings of the World*, a border situation.

Doświadczenie graniczne stanowiło i nadal stanowi jedno z podstawowych tematów sztuki. Celem artykułu nie jest jednak analiza klasycznych wytworów

kultury „wysokiej” (literatury, poezji czy sztuk plastycznych) podejmujących zagadnienie doświadczenia granicznego, lecz przywołanie obszaru sztuki popularnej, tj. sztuki komiksu odważnie egzemplifikującej omawiane zagadnienie. Komiks utożsamiany jest raczej z przekazywaniem treści ludycznych, a nie dramatycznych, dlatego zaproponowana perspektywa spojrzenia na problematykę doświadczenia granicznego w sztuce popularnej może być interesująca poznawczo. I wbrew stereotypowym przekonaniom – uzasadniona. Jednym z wyznaczników artystycznego statusu komiksu (oprócz jego wartości estetycznych i formalnych) jest poruszana w opowieściach rysunkowych tematyka: społeczna, polityczna i egzystencjalna. Dotyczy to przede wszystkim szczególnego gatunku narracji komiksowych, a mianowicie powieści graficznych. Celem niniejszego artykułu nie jest jednak przytoczenie argumentów przemawiających za tym, że wbrew utartym opiniom opowieści komiksowe mogą aspirować do miana sztuki ze względu na poruszane w nich ważne treści, kojarzone z poważnymi wytworami artystycznymi. Ważniejsze jest ukazanie tego, w jaki sposób artyści komiksowi to szczególne doświadczenie starają się wyrazić w swojej twórczości. Każda dziedzina sztuki – ze względu na preferowane środki wyrazu artystycznego – czyni to na swój odrębny sposób. Reprezentujący ją artyści postrzegają taką problematykę z innej perspektywy – i co istotne – mogą w związku z tym coś odmiennego o niej opowiedzieć. Również komiks jako określona forma narracji może ze względu na swoją specyfikę (o której będzie jeszcze mowa) dodać do istniejącego już zasobu „opowieści granicznych” swój oryginalny wkład. Zgodnie z zasadą postulowaną przez Milana Kunderę w odniesieniu do sztuki powieści – czeski pisarz twierdził, że powieść ma sens wtedy, gdy pozwala odkrywać „to, co tylko powieść odkryć potrafi”¹. Z tego punktu widzenia zasadniczym wątkiem tych rozważań jest przedstawienie tego, co w kontekście doświadczenia granicznego, tylko komiks odkryć potrafi. Należy jednak zacząć od zarysowania problematyki doświadczenia granicznego i jego ważnego miejsca w kulturze oraz w sztuce. Pomocne w tym będzie odwołanie się do poglądów filozoficznych Karla Jaspersa.

Horyzonty doświadczenia granicznego w kulturze i sztuce

Głównym problemem w filozofii Jaspersa jest zagadnienie Bytu. Nie tyle jego natura, ale to w jaki sposób objawia się on podmiotowi. Ważnym terminem, którym posługuje się w tym kontekście niemiecki filozof jest pojęcie horyzontu. Z jednej strony pozwala mu ono opisywać wysiłki poznawcze czło-

¹ Milan Kundera, „Wzgardzone dziedzictwo Cervantesa”, przeł. Marek Bieńczyk, w Milan Kundera, *Sztuka powieści* (Warszawa: PIW, 2004), 8.

wieka dążące do przekraczania kolejnych granic Bytu. Z drugiej strony horyzont to również trafna metafora egzystencjalnej kondycji człowieka, który w swoich usiłowaniach zmierzających do tego, aby dowiedzieć się, co kryje się za kolejnym horyzontem egzystencji, skazany jest na niespełnienie. Horyzont bowiem (i ten poznawczy i ten najbardziej oczywisty, w którego stronę kieruje się wędrowiec) wciąż się oddala. Losem człowieka jest więc mozolne pokonywanie granic kolejnych horyzontów ze świadomością, że dotrzeć do tego ostatniego (będącego spełnieniem drogi) nie sposób. Nie ma wyjścia poza to, co Jaspers określa jako Ogarniające (Obejmujące) i co jest „pierwotniejsze od wszystkich skończonych horyzontów poznawczych [...]”.² Podmiot nie ma też oparcia w nikim i w niczym, kiedy zderza się ze szczególnym rodzajem horyzontu, który Jaspers nazywa sytuacją graniczną. Chodzi o traumę, konflikt, cierpienie, winę, śmierć... To granice najtrudniejsze do przekroczenia i niosące za sobą pełną goryczy wiedzę o kondycji człowieka w świecie. „Ujawnia się w nich problematyczność bytu świata i bytu człowieka w świecie. Do istoty sytuacji granicznej należy to, że «usuwa ona ziemię pod stopami» [...]. W sytuacjach granicznych ukazuje się wg J. [Jaspersa – M.J.] możliwość nicości”.³ Warto przy tym podkreślić, że wydarzenie graniczne niesie za sobą dużą dozę ambiwalencji. Człowiek doświadcza w nim skrajnej formy samotności i opuszczenia oraz swojej skończoności. Ale jednocześnie bez doznania tych sytuacji jego człowieczeństwo byłoby niepełne ponieważ sytuacje graniczne są nieodmienną częścią życia. Jak dowodzi Jaspers:

Dopiero wstrząs, którego doznajemy, gdy sytuacje graniczne stają się naszym doświadczeniem, przywodzi nas jako możliwą egzystencję nas samych. Przesłaniając je sobie, pozostajemy dla samych siebie ciemnością, tak jak ciemnością pozostają dla nas wszelkie sprawy istotne.⁴

Pomimo więc faktu radykalnej problematyczności doświadczenia, gdzie: „Każde pytanie rodzi kolejne pytania i każda granica odsłania następne granice”⁵ – istnieje jeszcze możliwość transcendencji, wychylenia podmiotu ku nowym obszarom. Język transcendencji „nie jest językiem przedmiotowym, ani językiem podmiotu, lecz wieloznacznym językiem mitów i symboli, rozumianych przez Jaspersa jako szyfry Transcendencji. Zadaniem filozofii jest wyjaśnianie szyfrów”.⁶ Można powiedzieć, że jest to zadanie kultury w ogóle – w tym oczy-

² Tadeusz Gadacz, „Jaspers Karl,” w *Encyklopedia religii*, t. 5, red. Tadeusz Gadacz i Bogusław Milerski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002), 176–177.

³ Tadeusz Gadacz, „Jaspers Karl,” 176–177.

⁴ Karl Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. Grzegorz Sowiński (Kraków: Znak, 1999), 407.

⁵ Tadeusz Gadacz, *Historia filozofii wieku XX. Nurty Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*, t. 2 (Kraków: Znak, 2009), 433.

⁶ Tadeusz Gadacz, *Historia filozofii wieku XX. Nurty Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*, t. 2.

wiście sztuki. Wszak sztuka, od jej zarania (a w każdym razie od okresu, który dziś określa się jako sztukę pradziejową) była próbą ujęcia egzystencji człowieka doświadczeniowo i poznawczo, także w wymiarze granicznym. Odwołując się do pojęć stosowanych przez Jaspersa, sztuka była (i nadal jest) wysiłkiem człowieka zmierzającym do tego, aby zbliżyć się do rozwikłania wspomnianych przez niemieckiego filozofa „szyfrów Transcendencji”. Kiedyś i dzisiaj nie chodzi przecież o zrozumienie, wyjaśnienie Bytu za pomocą sztuki. Analizy, badania i gromadzenie danych empirycznych o rzeczywistości materialnej to zadania nauki. Artysta ma inny cel. Próbuje przekazać, w jaki sposób Byt objawia się podmiotowi. Posługuje się przy tym poetyckim językiem symboli, metafor i form wizualnych. Inaczej mówiąc, dąży do ujęcia doświadczania Bytu w określonej formie artystycznej i do uniwersalizacji swojego jednostkowego doświadczenia, tak aby stało się ono także udziałem innych.

Sztuki plastyczne, poezja, literatura, filozofia pozwalały przez stulecia wyrazić doświadczenie graniczne. Czy sztuka komiksu może sprostać takiemu wyzwaniu? Tak. W taki sposób, w jaki tylko twórcy komiksów zrobić to potrafią. Żeby to jednak wyjaśnić, należy wcześniej przybliżyć problematykę szczególnego rodzaju komiksów, a mianowicie powieści graficznych.

Opowieść komiksowa i powieść graficzna

Rozważania na temat powieści graficznej zacząć trzeba od tego, że komiks w najbardziej podstawowym wymiarze jest opowieścią. Jako opowieść zaś odpowiada na głęboko antropologiczną potrzebę tworzenia, dzielenia się narracjami i ich słuchania. Z tej ludzkiej potrzeby kreowania światów wyobrażonych i spotkania tego, który opowiada, z tym, który słucha, wyrasta sztuka w ogóle – także literatura i komiks. Komiks-opowieść ma dwa zasadnicze źródła. Pierwsze to długa tradycja opowiadania obrazami sekwencyjnymi. Drugie wynika ze związków komiksu z literaturą. Praktyka opowiadania obrazami sekwencyjnymi, które układają się w określone ciągi znaczeniowe, jest oczywiście starsza niż sam komiks. Wystarczy pamiętać o takich dziełach jak np.: tkanina z Bayeux, średniowieczne obrazy pasyjne z sekwencjami kolejnych etapów męki Chrystusa, prace malarskie i graficzne Williama Hogartha, czy XIX wieczne, drukowane w popularnej prasie historyjki obrazkowe⁷. Natomiast związki komiksu z literaturą wynikały z tego, że sztuka w II połowie wieku XIX-tego, a więc w okresie, kiedy komiks się kształtował, miała charakter wybitnie literacki i narracyjny. Zarówno w sztukach plastycznych (w sztuce akademickiej), jak i w sztuce powieści,

⁷ Bartosz Kurc, *Komiks. Opowiadanie obrazem* (Łódź: Piątek Trzynastego, 2003), 9–14.

która przeżywała wtedy rozkwit, dominowały tzw. wielkie tematy. Człowieka i jego losy opisywano w kontekście historii, religii oraz jego miejsca w społeczeństwie. Można powiedzieć, że był to okres, w którym słowo i obraz wzajemnie wspierały się w kreowaniu wielkich wizji świata i człowieka. Sztuki plastyczne miały charakter literacki, a opowieści literackie (szczególnie te drukowane w popularnej prasie codziennej) często nie mogły obejść się bez ilustracji. Komiks nie przynależy wprost również do sztuk plastycznych. Lokuje się gdzieś pomiędzy sztukami plastycznymi, literaturą a sztuką filmową. Dlatego błędem jest wartościowanie tego medium albo jako literatury albo jako malarstwa, grafiki czy rysunku. Chodzi bowiem o to, że komiks lokując się pomiędzy innymi dziedzinami sztuki – z tego szczególnego umiejscowienia – czerpie z nich wszystkich, tworząc oryginalną oraz jedyną w swoim rodzaju jedność słowa i obrazu; formalną, estetyczną i treściową.⁸ To, co łączy komiks z literaturą, to także pojemność formy artystycznego wyrazu, która zdolna jest pomieścić w sobie nie tylko charakterystyczne dla komiksu treści ludyczne, ale również te tragiczne. Żeby wyjaśnić, jak doszło do tego, że dzieło strukturalnie (od strony formy i treści) ludyczne może w interesujący i nie banalny sposób przekazać tematykę, która z komiksem się nie kojarzy, tzn. tematykę „poważną”, a nawet dotyczącą sytuacji granicznych, należałoby odwołać się do historii tego medium. Pomijając jednak szczegółowe eksploracje, podkreślę tylko, że kształtujący się przez sto lat komiks jako tekst kultury popularnej, przeznaczony dla masowej publiczności,⁹ rozszerza swoje spektrum tematyczne w latach sześćdziesiątych XX wieku za sprawą pojawienia się komiksu undergroundowego w Stanach Zjednoczonych,¹⁰ w którym pojawiły się treści „dorosłe” (seks, narkotyki, radykalne poglądy obyczajowe i polityczne), dopełnione stosowaną przez Roberta Crumba konwencją radykalnego (bo nie uznającego żadnych tabu) humoru.¹¹

Jako początek historii powieści graficznej wielu badaczy wskazuje wydanie w 1978 r. przez amerykańskiego rysownika Williego Eisnera komiksu *A Contract with God and Other Tenement Stories*,¹² który opatrzone podtytułem *A Graphic Novel*. Według Jerzego Szyłaka kształtowanie się po-

⁸ Jerzy Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000).

⁹ Roger Sabin, *Comics, Comixs & Graphic Novels* (Phaidon: London 1996), 14–26.

¹⁰ Jerzy Szyłak, *Komiks* (Kraków: Znak, 2000), 67–80.

¹¹ Judith O’Sullivan, *The Great American Comic Strip. One Hundred Years of Cartoon Art* (Bulfinch Press Book, Boston-Toronto-London, 1990), 109–114. W komiksach Crumba antropomorfizowane zwierzątka dyskutowały o polityce, używały wulgaryzmów, brały narkotyki i uprawiały wolną miłość. Por. polskie wydanie Robert Crumb, *Kot Fritz*, przeł. Anna Warso (Warszawa: Kultura Gniewu, 2007).

¹² Por. polskie wydanie Will Eisner, *Umowa z Bogiem*, przeł. Jacek Drewnowski (Warszawa: Wydawnictwo Egmont, 2014).

wieści graficznej zbiegło się z poszukiwaniami nowych form wyrazu w ramach powieści postmodernistycznej:

W tym czasie pisarze (a przynajmniej ich część) szukali sposobu, by [...] sztuczność, konwencjonalność, umowność podkreślać, w pastiszowej formie wykorzystując literackie konwencje uważane za zużyte lub należące do literatury popularnej, nasycając swoje utwory autotematycznymi (lub metatekstowymi) komentarzami, szukając powrotu do fabuły, która jednak byłaby traktowana z dystansem.¹³

Głoszący ideę końca tradycyjnej powieści pisarze postmodernistyczni zwrócili swoją uwagę na powieść graficzną „ponieważ konwencja «opowiadania obrazkami» zawsze była postrzegana jako «sztuczna», ale teraz okazywała się być równie sztuczna jak konwencja, «opowiadania słowami».”¹⁴ Nieprzypadkowo scenarzystami powieści graficznych zostawali także pisarze postmodernistyczni, tacy jak Neil Gaiman. Opisujący mechanizm zachodzący na gruncie literatury zrozumieli najpierw rysownicy amerykańscy. Ich europejscy koledzy starali się w latach siedemdziesiątych XX w. dystansować od ludycznej tradycji komiksu i poprzez szereg eksperymentów formalnych włączyć to popularne medium w obszar tzw. kultury wysokiej.¹⁵

Zasadnicza i jakościowa zmiana na tym polu, która przeorientowała sposób traktowania przez twórców, czytelników, a także wydawców i krytyków, komiksu jako współczesnego tekstu kultury o walorach estetycznych dokonała się w latach osiemdziesiątych XX w. W 1986 r. Alan Moor wraz Dave'em Gibbsonem opublikował cykl *Strażnicy*,¹⁶ Frank Miller z Klausem Jansonem i Lyn Varley wydał *Powrót Mrocznego Rycerza*,¹⁷ a Art Spiegelman *Mausa*.¹⁸ Pojawił się nurt wydawniczy komiksów przeznaczonych dla czytelników dojrzałych, tzn. takich, którzy posiadali wystarczająco duże zasoby wiedzy

¹³ Eisner, *Umowa z Bogiem*, 21.

¹⁴ Eisner, *Umowa z Bogiem*.

¹⁵ Jak podkreśla Jerzy Szyłak: „Podczas gdy europejscy twórcy szukali sposobu, by podkreślić ironię, dystans i umowność swoich graficznych opowieści, Eisner przybliżył się do ideału, wyrzekając się dystansu. I ujawnił, że dystans wobec opowieści tkwi w samym fakcie jej narysowania. Jego podejście z powodzeniem wykorzystali i rozwinęli inni amerykańscy twórcy: Spiegelman, rysujący w *Mausie* świat, którego nigdy nie widział i opowiadający obrazkami historię kogoś, komu nie do końca wierzy – Seth, który w *Życie* nie jest takie złe, jeśli starcza ci sił stworzyć pozór intymnego wyznania, Alison Bechdel opowiadająca w *Fun Home* o tym, że tak naprawdę niewiele ze swojego dzieciństwa pamięta i może je tylko próbować zrekonstruować”. Jerzy Szyłak, „O powieściach graficznych,” w *Powieści graficzne. Leksykon*, red. Sebastian Jakub Konefał (Warszawa: Wydawnictwo timof i cisi współnicy, 2015), 23.

¹⁶ Alan Moor i Dave Gibbson, *Strażnicy*, przeł. Jacek Drewnowski (Warszawa: Wydawnictwo Egmont Polska, 2017).

¹⁷ Frank Miller, Klaus Janson i Lynn Varley, *Powrót Mrocznego Rycerza*, przeł. Tomasz Kreczmar (Warszawa: Wydawnictwo Egmont Polska, 2002).

¹⁸ Art Spiegelman, *Maus*, przeł. Piotr Binkont (Poznań: Wydawnictwo Post, 2011).

i kompetencje kulturowe, aby partycypować w treściach wyrafinowanych pod względem literackim, z licznymi odniesieniami do różnych dziedzin kultury i sztuki, w nowych, innowacyjnych opracowaniach plastycznych. Był to impuls do zmiany tematyki scenariuszy (i pogłębiania poruszanych treści), a także do poszerzania dotychczasowych ram estetyki i języka formalnego. Z powodu tej odmienności treściowej i formalnej komiksy te nazwano powieściami graficznymi (*graphic novels*). Okazało się, że komiks może otwierać odbiorców nie tylko na świat humoru, fantazji, ale i przekazywać sytuacje bardziej złożone, trudne, a nawet pełne tragizmu – w specyficzny dla siebie sposób.

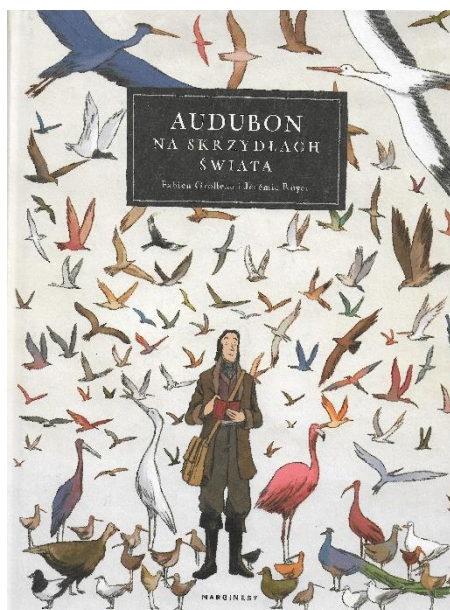
Audubon. Na skrzydłach świata – opowieść w opowieści

W artykule przedstawiony zostanie szczególny przykład opisanej tendencji. Chodzi o powieść graficzną *Audubon. Na skrzydłach świata*¹⁹ autorstwa dwóch francuskich twórców: Fabiena Grolleau (scenariusz) i Jérémie Royera (rysunki). To ujęte w formę komiksu dzieje życia i dokonań francuskiego ornitologa Jean'a-Jacquesa Audubona (1785–1851), który do historii przeszedł jako twórca czterotomowego arcydzieła *Ptaki Ameryki* zawierającego ręcznie wykonane ilustracje przedstawiające ptasią faunę. Dzieło, które opublikowano w latach 1827–1838, było plonem wieloletnich wędrówek Audubona po mało znanych lub niezbadanych obszarach Ameryki. W trakcie tych wypraw francuski ornitolog starał się zbadać i utrwalić w postaci rysunków i obrazów malarskich okazy napotykanych gatunków ptaków. Oparcie scenariusza tej powieści graficznej o biografię postaci historycznej nie oznacza jednak, że jest to narracja o charakterze dokumentalnym lub nawet paradokumentalnym. To przede wszystkim opowieść. Pisał o tym we wstępie do komiksu sam Fabien Grolleau:

Człowiek o wielu tożsamościach, który przeżył wiele życ – postać skomplikowana i żądna przygód. Choć jego historia obfitowała w przygody jak najbardziej prawdziwe, to nie wystarczało człowiekowi, który doświadczył ich na własnej skórze. Nie ulega wątpliwości, że niektóre epizody wymyślił, podkoloryzował lub pozamieniał – czasem w dobrej wierze, a czasem przez zapomnienie, aż wreszcie sam zaczął wierzyć w swoje zmyślenia. [...] opowieść przedstawiona tutaj – wprawdzie inspirowana życiem Audubona, a w szczególności jego zapiskami – została częściowo zmyślona (tym razem przez nas) i mamy nadzieję, że ukaże nie tyle prawdę historyczną, ile osobowość bohatera.²⁰

¹⁹ Fabien Grolleau, Jérémie Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, przeł. Olga Mysłowska (Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2019).

²⁰ Grolleau i Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, 3.



Ilustracja 1: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – okładka komiksu

Wymiar literacki – tak charakterystyczny dla powieści graficznej – polega w tym wypadku na kreowaniu powieści z opowieści. Jedna dotyczy przemyślanego przez autorów (i przełożonego na język wizualny) życia ornitologa. Podstawą dla jej powstania była inna opowieść, tzn. zapiski Audubona o swoim życiu i pracy (w ten sposób mamy podwojenie opowieści).

Jednocześnie komiks jest powieścią graficzną, w której słowo i obraz tworzą spójną całość. Dość umowne i dalekie od konwencjonalnego realizmu rysunki nadają opowieści szczególną aurę barwnej narracji podróźniczej, w której uwieczniono piękno i rozległość krajobrazów amerykańskich, różnych gatunków fauny i flory. Pomogło w tym zastosowanie przez Royera klasycznych technik rysunkowych (pasteli, miękkich kredek), jak również spokojne prowadzenie narracji z logicznie, linearnie rozwijającą się akcją – bez eksperymentów formalnych. Powstała w ten sposób niezwykle atrakcyjna wizualnie interpretacja rysunkowa życia i twórczości sławnego Francuza, która przypomina do pewnego stopnia aurę jego albumów przyrodniczych. To wrażenie jest tym mocniejsze, że właśnie oddaniu plastycznemu elementów przyrody poświęcono w komiksie wiele uwagi, natomiast postaci ludzkie przedstawiono stosunkowo umownie, niekiedy w uproszczony sposób. Dobrze ilustruje to prezentowany poniżej fragment komiksu, w którym widać, że (co najmniej) równorzędnym bohaterem historii jest natura i jej rozległe przestrzenie, w których człowiek gubi się jako mało znaczący element.



Ilustracja 2: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

Komiks *Audubon* to jednak coś więcej niż zbiór barwnych ilustracji i interesujących epizodów podróżniczych. To opowieść o doświadczeniu granicznym. Niezależnie od legendy życia Audubona – nieustraszonego globtrotera i myśliwego, wyeksponowane zostały wątki dramatyczne. Obok opisów długotrwałych pieszych wędrówek po bezdrożach i ryzykownych spływów tratwą po rzekach wiążących się z realnym niebezpieczeństwem utraty zdrowia, a nawet życia przez podróżnika, świadectwa wyczerpania organizmu (nazbyt obciążonego wysiłkiem fizycznym i narażonego na groźne choroby), czy też zagrożenie ze strony innych ludzi i dzikich zwierząt, a także negatywne skutki dla psychiki Audubona wieloletniej rozłąki z rodziną, w analizowanej powieści graficznej wyeksponowano jednak inny dramatyczny element dotyczący życia francuskiego badacza. Można go uznać za

konstruujący dla całej opowieści. Chodzi o skutki pasji Audubona dla niego samego. Najpierw pasja ta dotyczyła głównie badań ornitologicznych (naukowych), a później przekształciła się w potrzebę ekspresji i wejścia w rolę artysty owładniętego niemal szaleństwem obsesji i pragnącego zbadać i uwiecznić w rysunku wszystkie ptaki Ameryki. Analizowana powieść graficzna przedstawia złożoną tożsamość Audubona o podwójnej wrażliwości. Wrażliwość naukowa nakazywała traktować zwierzę jako przedmiot badań. Ta artystyczna pozwalała dostrzec w nim piękno. Należy jednak zaznaczyć, że graniczny wymiar analizowanej powieści graficznej nie polegał na tym, że te trudne do pogodzenia osobowości „zbiegły” się w jednym człowieku, wywołując w nim (godny zainteresowania ze strony psychoanalitka) konflikt wewnętrzny. Złożoność postaci bohatera (tym bardziej, jeśli rodzi wewnętrzne napięcie) jest dla fabuły elementem korzystnym i atrakcyjnym dla czytelnika. Jednak należy zaznaczyć, że w omawianym przypadku osobowości naukowca i artysty (choć odmienne) bardziej do siebie „przylegały” niż się wykluczały. Doświadczenie graniczne eksplorowane w tej powieści graficznej wynikało z faktu, że dla ornitologa czy rysownika ptaki musiały zostać pozbawione życia(sic!) zanim stały się obiektem badań czy też „bohaterem” pięknej ryciny. Ten właśnie fakt, w paradoksalny sposób, łączył dwie sprzeczne osobowości w ich stosunku do natury.

Audubon-naukowiec

Niemiecki filozof Josef Simon zauważył, że nauki przyrodnicze (tak samo jak i inne dziedziny) operują określonym systemem znaków i tylko w obszarze tego wypracowywanego nieustannie pola (do czego służy matematyka) są one w ogóle możliwe:

Poza daną nauką i «jej» światem, do którego należy też aparatura i umiejętne obchodzenie się z nią, nie można zrozumieć, na jakie pytania odpowiada ta nauka. Nie wyjaśnia ona bezpośrednio *przyrody*, lecz swoje *własne* znaki, które są już *odpowiedziami* na spostrzeżenia.²¹

Audubon-przyrodnik obserwujący naturę poprzez pryzmat dostępnego mu dyskursu naukowego nie widział natury, ale jej naukowej obraz. Był wrażliwy na znaki nauki, a nie znaki natury. Nic dziwnego, że przy autentycznej pasji poznawania przyrody cechowało go poczucie obcości wobec tego, co nie-ludzkie. Podziwiał przemyślność zwierząt, ich zdolności do przetrwania w trudnych warunkach, celowość i doskonałość odkrywanych za sprawą podejmowanych badań mechanizmów natury. Z tego punktu widze-

²¹ Josef Simon, *Filozofia znaku*, przeł. Jarosław Marecki (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2004), 125.

nia obserwowane przezeń ptaki były interesującymi elementami tej złożonej maszynierii i jako takie w świadomości przyrodnika nie miały żadnej indywidualnej podmiotowości. Nie budziły też empatii. Patrząc na to z punktu widzenia współczesnej wrażliwości, można się zastanawiać, jak możliwe było pogodzenie w jednym podmiocie tak – wydawałoby się – sprzecznych uczuć, tzn. autentycznego zachwytu nad „przyrodniczą” doskonałością zwierzęcia z zupełną obojętnością na jego los jako przedmiotu naukowych analiz? Odwiedzający Audubona w jego pracowni lekarz na widok dziesiątek martwych ptaków wiszących u powały, piętrzących się na stołach i umocowanych na specjalnych stelażach, by można je było malować, zdumiony zauważył: „Musiał Pan ich zabić całe tuziny, prawda?” Na co Francuz odpowiedział: „Zawsze powtarzam, że jeśli któregoś dnia zabiłem mniej niż sto ptaków, to musiały być niezwykle rzadkie.”²² Nieprzekraczalne poczucie obcości wobec tego co nie-ludzkie wynikało być może z tego, że ornitolog był spadkobiercą nowożytnej, XVII-wiecznej wizji przyrody: niebezpiecznej, wrogiej człowiekowi, z którą musi on toczyć nieustanną walkę o przetrwanie i która budzi odrazę. Także estetyczną.

Rzeczy, które tak bardzo pociągają nas dzisiaj, napełniały ówczesnego mieszkańca Europy strachem albo obrzydzeniem. Wielkie morza przerażały ludzi z powodu swej nieskończoności. Wysokie góry uważano często za «wstrętne». Nazywano je «kalekim wytworem natury», «brodawkami» albo «wrzodami». [...] Niechętnym okiem spoglądano także na lasy, uważając, że są równie groźne jak i bezużyteczne. Nie nadają się bowiem do uprawy, stanowią natomiast kryjówkę dla wielu dziwnych, strasznych, ponadnaturalnych stworzeń, bandytów i dzikich bestii. W pewnym słowniku dla poetów, pochodzącym z połowy XVII w., takie słowa jak: «ponury», «straszny», «posepny» czy «nawiedzony» uważano za cechy, które kojarzyły się ze słowem «las».²³

Przyroda była czynnikiem destruktywnym, irracjonalnym w swej nieprzewidywalności i należało ją opanować. Zapoczątkowany w XVII stuleciu proces stopniowego racjonalizowania postaw wobec przyrody (np. poprzez poddawanie jej ładowi geometrii),²⁴ u progu wieku XIX został wzmocniony przez nabierającą rozpędu rewolucję przemysłową i wkraczał w kolejną fazę. Coraz bardziej systematycznym badaniom nad przyrodą²⁵ towarzyszyła jej eksploatacja na skalę przemysłową. Dla Audubona, który wierzył, że natura była zasobem oddanym przez Stwórcę we władanie człowiekowi – zwierzę, a więc ptak, którego opisywał, mierzył, ważył i ilustrował – był czymś obcym, odseparowanym od tego, co ludzkie. Także czymś mieszczącym się poza kręgiem współczucia.

²² Grolleau i Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, 134.

²³ Peter Englund, *Lata wojen*, przeł. Wojciech Łygaś (Gdańsk: Wydawnictwo Finna, 2003), 612.

²⁴ Peter Englund, *Lata wojen*, 613–614.

²⁵ Niebawem w swoje pierwsze podróże naukowe miał wyruszyć Karol Darwin.



Ilustracja 3: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

Do takiego podejścia przyczyniał się także obowiązujący dyskurs prawny, który tradycyjnie uznawał za podmiot prawa tylko i wyłącznie człowieka, przyznając mu określone prawa oraz nakładając nań obowiązki. Zwierzę, czyli to, co nie-ludzkie (i tym samym pozbawione praw oraz obowiązków) znajdowało się w oczywisty sposób poza sferą ludzkiej uwagi i empatii.²⁶

²⁶ „Ogólnie w europejskiej tradycji filozoficznej [...], nie pojmuje się (skończonego) podmiotu prawa, który by nie był podmiotem obowiązku (Kant dostrzega tylko dwa wyjątki od takiego prawa: Boga, którego prawa są bez obowiązków, i niewolników, którzy mają tylko obowiązki, a nie mają praw). Istnieją więc, powtórzmy, odziedziczone pojęcia podmiotu, podmiotu politycznego, obywatela, suwerennego samookreślenia i podmiotu prawa...” Jacques Derrida i Elisabeth Roudinesco, *Z czego jutro... Dialog*, przeł. Waleria Szydłowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2016), 107.

Osobowość Audubona-przyrodnika ukazana w powieści graficznej bliższa była zarysowanemu modelowi naukowo-prawnemu. Ornitolog tropił, obserwował, zabijał, a następnie drobiazgowo analizował kolejne okazy ptaków. Wreszcie, po odpowiednim wypreparowaniu ich martwych ciał (co było okazją do dokładnego zbadania ich budowy wewnętrznej, zwyczajów żywieniowych itd.), a także po ich stosownym „upozowaniu” w taki sposób, aby wyglądały na żywe, dokumentował ich wizerunki. Chodziło o to, aby namalowany ptak prezentował się tak, jakby znajdował się w swoim środowisku naturalnym. Wymagała tego naukowa wiarygodność rycin, gdyż sztuka (w tym wypadku) miała tylko charakter pomocniczy (ilustracyjny) w prowadzonych przez naukowca badaniach.

Wrażliwość Audubona-naukowca pozostawała więc w zgodzie z logiką jego postępowania: „Dziś rano długo obserwowałem te sójki. Cudowne! Zabiłem je niespełną parę godzin temu.”²⁷ Takie stwierdzenie, pełne zapału, wypowiedziane jednym tchem, nie wynikało oczywiście z okrucieństwa ornitologa. Jako naukowiec nie był w stanie przekroczyć granicy poznawczej, poza którą rozciągała się przestrzeń na innego rodzaju spotkanie z tym, co nie-ludzkie. Chodzi o perspektywę estetyczną. Audubon-naukowiec widział piękno ptaka („Cudowne!”), ale go nie dostrzegał („Zabiłem!”). Zwierzę oglądał z perspektywy, którą za estetykiem Wolfgangiem Welschem można określić jako „przeddarwinistyczną”. Taki model przeżywania piękna wpasowywał się „w stary (metafizyczny) model «nieskończonej różnicy dzielącej ludzi i zwierzęta», głoszony na przykład przez Kanta i Hegla.”²⁸ Karol Darwin – pisał Welsch – „widział zwierzęcą i ludzką estetykę jako ciągłość” i utrzymywał, że „podstawy estetyki zrodziły się już w świecie zwierząt”.²⁹ W darwinowskiej koncepcji estetyki zwierząt nie ma cechującego wielu przyrodników epoki Audubona, (ale i niektórych współczesnych ewolucjonistów) apriorycznego założenia, że sprawność (np. w kontekście doboru naturalnego) reguluje wszystko.³⁰ U Darwina nie występuje dogmatyczny scjentyzm,

²⁷ Grolleau i Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, 67.

²⁸ Wolfgang Welsch, „Estetyka zwierząt” przeł. Katarzyna Guetzalska, w Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2005), 173.

²⁹ Welsch, „Estetyka zwierząt,” 176. Darwin twierdził, że w obszarze doboru płciowego pojawia się miejsce na pewien naddatek, który wykracza poza zadania czysto funkcjonalne związane z prokreacją. Samce nie tylko walczą o samice, ale chcą je oczarować, zaś samice wybierają partnera kierując się „żeńskim zmysłem piękna”. „Czy więc uznanie estetyczne jest uznaniem tego co użyteczne? Tak i nie. Męskie ozdoby są użyteczne w kontekście oczarowania i pozyskania samicy. Są też jednak, w wielu przypadkach, bezużyteczne lub nawet szkodliwe w walce o przetrwanie [...]. Darwin chętnie podkreśla oba zjawiska – seksualną użyteczność i naturalną bezużyteczność piękna.” Welsch, „Estetyka zwierząt,” 182.

³⁰ Welsch, „Estetyka zwierząt,” 192.

o którym Jacques Derrida słusznie napisał, że nie należy bezrefleksyjnie utożsamiać go z nauką, ponieważ „zniekształca to, co w nauce najbardziej zasługuje na szacunek”.³¹ U Darwina – należy raz jeszcze to podkreślić:

Czynnik estetyczny pozostaje niezastąpiony w sensie *funkcjonalnym*, choć zależny w sensie *energetycznym*. [...] Pomiędzy pociągiem płciowym a postrzeganiem piękna zachodzi związek wyjątkowości, kooperacji, zależności. [...] To, że samica w *ogóle* doбира partnera, jest powodowane *seksualnością*, ale to, że wybiera *właśnie* tego partnera określone jest już *estetycznie*.³²

Warto odnotować, że na kartach komiksu dochodzi do spotkania francuskiego ornitologa i brytyjskiego przyrodnika. Młody i nieznany jeszcze Karol Darwin odwiedził wystawę prac malarskich Audubona na wystawie w Londynie. Dochodzi do rozmowy na temat ptaków, przyrody, ale do porozumienia Darwina ze znanym wówczas podróżnikiem i ornitologiem – już nie. Audubon-naukowiec (i zapalony myśliwy) nie dostrzegał głoszonej przez Darwina korelacji „sprawności” mechanizmów natury i ich estetycznej „bezużyteczności”, które wspólnie budują ład ewolucyjno-estetyczny świata natury. Dlatego pozostał nieuważny na piękno przyrody. Jednak Audubon był również artystą obdarowanym wrażliwością i nie pozbawionym ambicji. Jego pasja, która przemieniła się w obsesję, w równym stopniu dotyczyła jego dokonań naukowych, co artystycznych.

Audubon-artysta

Jak trafnie zauważył niemiecki filozof Ernst Bloch: „każdy wydaje się tym lub owym. Nikt jednak nie jest tym, co sobie myśli, a na pewno nie tym, co sobą przedstawia.”³³ Ta sentencja dobrze odpowiada temu, co „przydarzyło się” francuskiemu ornitologowi. Chodzi o jego „podwojenie”, aż do momentu, kiedy w jednej postaci zamieszkały dwie „przylegające” do siebie osobowości. Oczywiście tym osobliwym sobowtórem Audubona-naukowca był Audubon-artysta. W powieści graficznej – przynajmniej w jej pierwszej części – naukowiec dominuje nad artystą. Niezwykłe zdolności plastyczne służyły przez długi czas głównie pracy przyrodnika. Na wyprawach badawczych, w pierwszej połowie XIX w. (w czasach, które nie znały jeszcze aparatu fotograficznego) umiejętności rysunkowe były niezbędnym elementem warsztatu pracy każdego przyrodnika i służyły celom naukowym – obok no-

³¹ Derrida i Roudinesco, *Z czego jutro... Dialog*, 71.

³² Welsch, „Estetyka zwierząt”, 195.

³³ Ernst Bloch, *Ślady*, przeł. Anna Czajka (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 27.

tatek dotyczących zwyczajów ptaków i innych uwag zamieszczanych w dzienniku badań. Nie było więc tak, że nagle „zza pleców” naukowca wyłonił się jego sobowtór-artysta. Na dodatek przeciw niemu zbuntowany. Co oznacza dezaprobata humanisty wobec przedstawiciela świata nauki dobitnie wyraził rosyjski myśliciel religijny Wasilij Rozanow. Na temat Herberta Spencera – filozofa, socjologa i klasyka ewolucjonizmu – napisał (z typową dla siebie gniewno-żartobliwą bezpośredniością): „Nie mam najmniejszej ochoty spierać się ze Spencerem: mam jedynie ochotę wczepić się w jego porządne bokobrody i wyrwać połowę.”³⁴ „Przyleganie” dwóch osobowości w jednym podmiocie nie prowadziło do takich napiętych relacji wewnętrznych. W przypadku Audubona rzecz nie dotyczyła przecież konfliktu dwóch osobowości, ale narastającego pragnienia płynącego z dwóch źródeł (naukowego i artystycznego) i zbiegającego się w jednym człowieku. Nic więc dziwnego, że w powieści graficznej wcześniej pojawia się wątek innego niż naukowe pragnienia, a mianowicie pragnienia realizacji określonej wizji artystycznej i spełnienia ambicji artystycznych. Ważną w tym kontekście postacią był Alexander Wilson (1766–1813), jeden z najwybitniejszych obok Audubona pionierów ornitologii w Stanach Zjednoczonych, autor imponującej, ukazującej się od 1808 r. *Ornitologii amerykańskiej*. W powieści graficznej Wilson został ukazany jako znakomity autor ilustracji ptaków, ale posiadający odmienną od Francuza wizję ich przedstawiania. Wilson był wspaniałym ilustratorem, ale jego praca podporządkowana była przede wszystkim trosce o dokumentalną wierność w oddaniu wizerunków zwierząt. Audubon dążył zaś do czegoś innego. Oprócz realistycznej dokładności chciał wyrazić jeszcze ducha ich nieskrępowanej, dzikiej witalności. Ich żywotność. Dla Wilsona były to nieuprawnione „romantyczne” próby uwznioślenia natury, zaś autor, który projektuje na obiekt badań subiektywne uczucia, popełnia oczywisty błąd. Zarysowany spór dobrze ilustruje gwałtowna wymiana zdań pomiędzy rysownikami:

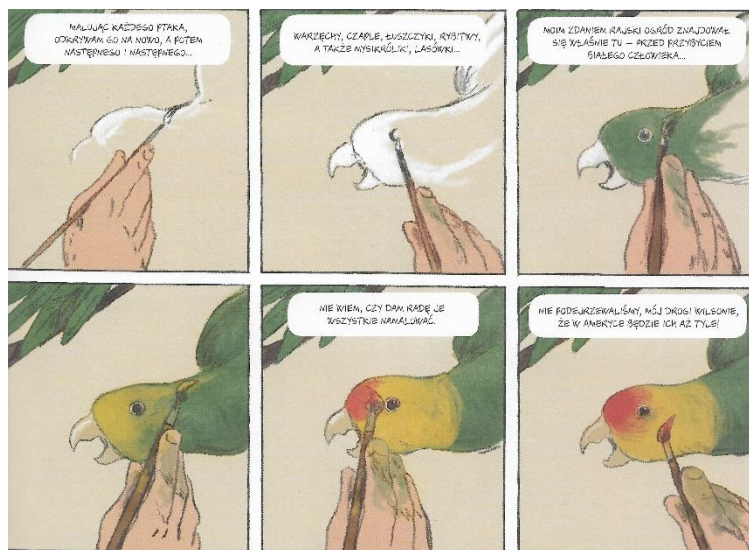
Wilson: „Johnie Jamesie, twoje rysunki są naprawdę wspaniałe... Jednak nie są naukowe. Są zbyt ekspresyjne, zbyt sentymentalne, jeśli wiesz co mam na myśli [...]. Wykazujesz punkt widzenia artysty, nie naturalisty”.

Audubon: „Ptak to żyjąca istota, a nie martwa natura! Tak, namalowałem sokoła skrzeczącego, krzyczącego i dziobiącego wciąż ciepłe wnętrze kaczki! Jedzącego jej mięso, z zakrwawionym dziobem! Tak! Tak! Tak! Dlatego, że właśnie tak wygląda życie! Trzeba obserwować zwyczaj sokoła i ukazywać je tak, jak prezentują się w środowisku naturalnym! Tak, mój drogi Wilsonie, tak właśnie rozumiem rysunek!”³⁵

³⁴ Wasilij Rozanow, *Opadłe liście*, przeł. Jacek Chmielewski i Ireneusz Kania (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013), 57.

³⁵ Grolleau i Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, 64–66.

Wilson bliższy był Audubonowi-przyrodnikowi, który dążył do drobiazgowej, maksymalnie obiektywnej (w sensie naturalistycznym) analizy okazów fauny. Natomiast Audubon-artystę można określić jako „minimalistę ogromu”. Malując pojedynczą sowę, czaplę lub sokoła, próbował zarazem utrwalić więcej: witalność natury. Francuz chciał w swoich pracach zatrzymać jak najwięcej z tego przebogatego życia. Oto źródła jego pragnienia jako artysty. Wilson był dla niego przez całe życie widmowym rywalem,³⁶ z którym toczył nieustanną walkę o wizję artystyczną i o sławę. Albo inaczej, Wilson – nawiedzający Audubona w koszmarnych snach, chorobliwych majakach – był bardzo ważnym czynnikiem pobudzającym wysoką temperaturę jego pragnienia. Myślenie o nim (dawno zmarłym w nędzy ilustratorze) było obsesją, która rodziła obsesję jeszcze większą: namalować wszystko i lepiej oraz prawdziwiej niż Wilson.



Ilustracja 4: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

Można wyrazić przypuszczenie, że gdyby Audubon-artysta nie był skonfrontowany z realnym Wilsonem potrzebowałby kogoś takiego sobie wymyślić. Prezentowany powyżej fragment komiksu uświadamia się tego osobliwego związku z wyobrażonym antagonistą. Straszliwie schorowany i przymierający głodem, pracujący w cuchnącej od rozkładających się ptaków-rekwizytów pracowni, artysta niestrudzenie maluje i jednocześnie prowadzi dziwny monolog, który okazuje się dialogiem. Z kim? Z dawno nieżyjącym Wilsonem.

³⁶ Widmowy ponieważ Alexander Wilson zmarł długo przed Audubonem. Była to wojna prowadzona głównie w wyobraźni francuskiego artysty.

Malując każdego ptaka, odkrywam go na nowo, a potem następnego i następnego... Warzęchy, czaple, łuszczyki, rybitwy, a także mysikróliki, lasówki... Moim zdaniem rajski ogród znajdował się właśnie tu – przed przybyciem białego człowieka... Nie wiem, czy dam radę je wszystkie namalować. Nie podejrzewaliśmy, mój drogi Wilsonie, że w Ameryce będzie ich aż tyle!³⁷

W powieści graficznej pokazano moment, w którym Audubon-artysta wychodzi wreszcie z cienia Audubona-naukowca. Jak do tego doszło? „Przyłgnięcie” obu tożsamości było w pewnym sensie wypadkową pracy naukowca. Nie chodziło nawet o szczególne ukierunkowanie tej pracy, co o jej niebywałą intensywność. Jak to rozumieć? Polski filozof Aleksander Bocheński zauważył, że szczęście jest efektem ubocznym pracy (ludzkiej aktywności). Nie można zadekretować szczęścia i nie warto poszukiwać go w jakiejś abstrakcyjnej formule (np. ideologicznej). Szczęście – pisał Bocheński – wydziela się na podobieństwo ciepła, które powstaje w wyniku formowania klocka drewna na tokarce przez wykonującego swoją robotę tokarza. Szczęście pojawia się nieoczekiwanie, jakby przypadkiem w wyniku bardzo dużego zaangażowania podmiotu w coś zupełnie innego. I podobnie było z pasją artystyczną Audubona. Obok intensywności analiz naukowych i związanego z tym pragnienia ujawniła się inna intensywność wynikająca z innego pragnienia. Była mowa o tym, że Audubon-naukowiec podziwiał celowość natury. Rozumiał jej mechanizmy. Widział ją (w obrębie dostępnej mu racjonalności nauki), ale jej nie dostrzegał (w sensie szerszym np. estetycznym). Okazuje się, że nie tylko zrozumienie może stać się stanem szoku.³⁸ Może być nim również i dostrzeganie. Katalizatorem dla wywołania tej nowej sytuacji było zadziwienie, które otworzyło możliwość zbudowania innego stosunku podmiotu do przyrody. Zachwytu nad nią. Być może było tak, jak pisał Gilles Deleuze, analizując przemiany bohaterów literackich w twórczości Franza Kafki (ich przechodzenie z form ludzkich w nie-ludzkie). Istotą takich przemian była zmiana dotychczasowego umiejscowienia podmiotu możliwa nie dzięki wyraźnej translokacji, ale za sprawą natężenia intensywności. Wiązało się to z „absolutną deterioryzacją człowieka, w przeciwieństwie do względnych deterioryzacji, których człowiek dokonuje, przemierzając się i podróżując; stawanie-się-zwierzęciem to nieruchoma podróż w miejscu, którą można zrozumieć lub przeżyć tylko w jej intensywności (przekraczać progi intensywności)”.³⁹ Również w analizowanym przypadku nastąpiło swoiste przekroczenie „progu intensywności”, a na-

³⁷ Grolleau i Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, 133.

³⁸ Claude Jaeglé, *Portret oratorski Gilles'a Deleuze'a o kocim spojrzeniu*, przeł. Małgorzata Jacyno (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2013), 65.

³⁹ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. Anna Zofia Jaskander i Kajetan Maria Jaskander (Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2016), 147.

stępnie związanego z tym „przyrostu mocy”.⁴⁰ Oczywiście już w promieniowaniu innej wrażliwości niż ta scjencyczna. Wrażliwość artysty była wyrazem odmiennego pragnienia, więc inaczej się ujawniała: „Intensyfikacja tejże może dokonać się tylko poprzez zwiększenie puli afektów (zdolności do działania i odczuwania, ilości twórczych połączeń), to zaś poprzez wypróbowanie nowych kombinacji: co jeszcze mogą pobudzić, przez co jeszcze mogą zostać pobudzony?”⁴¹ Innymi słowy, wraz z przekroczeniem pewnej granicy intensywności związanej z pracą przyrodnika pojawiła się przestrzeń dla innej logiki działania – artysty. Nie była to już tylko logika poszukiwania obiektywnych faktów i prawdy naukowej, ale i eksperymentu oraz zadziwienia, a potem zachwytu. Autorzy powieści graficznej przedstawili moment tej fascynującej deterioracji. Ukazuje go prezentowany poniżej fragment komiksu (ilustracja 5). Na pierwszej stronie widać przyrodnika, który przybywa do lasu, aby naszkicować ogromny stary platan. Po wielu nieudanych próbach jednak rezygnuje, jakby nie mógł tego dnia skupić uwagi na rysowanym obiekcie. Był on tak ogromny, że przerażał (to dobre określenie) zdolności percepcyjne rysującego. Nawet naszkicowanie drzewa było zbyt wielkim wysiłkiem. Początkowy zapal przeszedł w poczucie bezradności i zniechęcenia.

To moment, który znają wszyscy artyści, kiedy dochodzą do kresu swych możliwości twórczych. Wtedy albo podmiot się cofa i rezygnuje, albo zdobywając się na jeszcze większe zaangażowanie przesuwając próg intensywności w stronę zasobów, które jak chce wierzyć, kryją się gdzieś w nieznanym perspektywie. W przypadku Audubona-artysty doszło do tej drugiej sytuacji. Na kolejnej stronie (ilustracja 6) ukazano widok tego, co rysownik już nie tylko widzi (obserwuje), ale zaczyna dostrzegać. Pierwszy z ukazanych czterech kadrów – ten rzekomo „pusty” (przedstawiający nagie i puste konary platanu) – zawiera w sobie informację o analizowanej przemianie. A trzy kolejne ją potwierdzają. Sam moment można określić jako „zerowe stadium znaczeniowe”.⁴² To sytuacja, w której widok (lub obraz) wyzwala się z oków logiki celowości i użyteczności (w tym wypadku naukowej), a to, co się widzi, przestaje być „powierzchnią wiedzy zorganizowanej”,⁴³ stając się dla patrzącego „przygodą”.⁴⁴

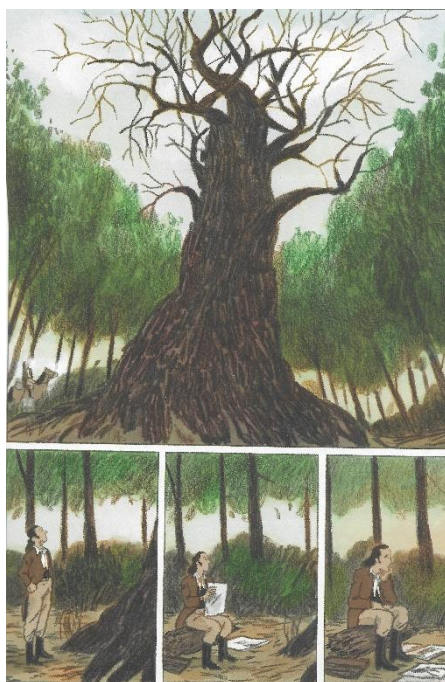
⁴⁰ Cezary Rudnicki, „Protokół z eksperymentu,” w Deleuze i Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 13.

⁴¹ Rudnicki, „Protokół z eksperymentu.”

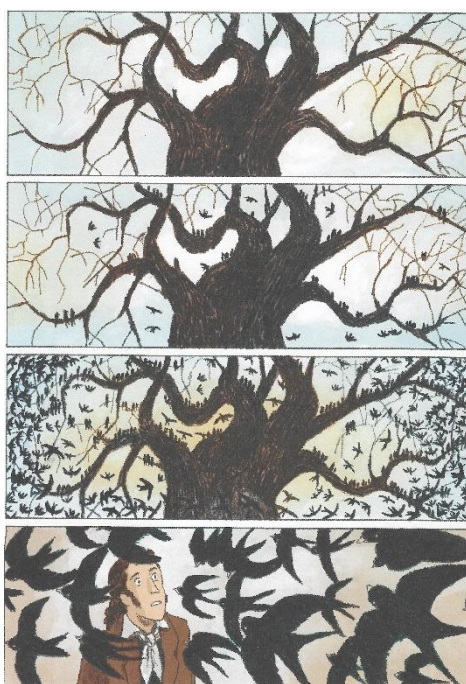
⁴² Podaję za: Helmut Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*, przeł. Elżbieta Kalinowska (Kraków: Universitas, 2016), 94.

⁴³ Podaję za: Helmut Lethen, *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*.

⁴⁴ Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 39.



Ilustracja 5: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu



Ilustracja 6: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

Audubon-artysta nie oglądał latających wokół jaskółek, co raczej odnalazł jedność z tym tysięcznym i szeleszczącym skrzydłami strumieniem ptaków tworzącym wokół niego i starego drzewa rodzaj powietrznego wiru. Audubon-artysta nie analizował tego faktu. Zaczął to robić niedługo później. Jednak w tamtej chwili był po prostu częścią doświadczanej rzeczywistości. Być może nawet zamknął oczy, by lepiej dostrzec istotę tej „przygody”, na pewnym poziomie intensywności skupienia oko rysownika musi przestać patrzeć i musi zacząć słuchać.⁴⁵ W opisywanym momencie artysta doznawał ogromnego zadziwienia, bo pojął, że chociaż wpatrywał się w to stare drzewo długi czas, to przecież dostrzegł je po raz pierwszy. I to było zachwycające. Innymi słowy, źródłem zadziwienia i zachwytu był fakt, że pokonanie kolejnego progu intensywności pozwoliło artyście „rozsunąć granice swego świata”⁴⁶ i zobaczyć go w zupełnie inny sposób. W tej nieoczekiwanej perspektywie to już nie wiedza naukowa, ale Audubon-artysta stał się centralnym punktem odniesienia dla tego, co widział. Taki stan adekwatnie oddaje uwaga Rolanda Barthesa na temat jego osobistej recepcji pewnych fotografii: „Ja jestem odniesieniem każdej fotografii i dlatego prowadzi ona do zdziwienia, stawiając zasadnicze pytanie: dlaczego żyję właśnie *tu i teraz*?”⁴⁷ To właśnie uderzające doświadczenie i nie mniejsze zadziwienie oraz zachwyt Audubona uchwycił na ostatnim kadrze analizowanej strony komiksu Royer. Dążenie, by je ponowić z pewnością podsycalo pragnienie artystyczne bohatera komiksu.

Opisywany proces miał też wymiar estetyczny. Audubon-naukowiec (w przeciwieństwie do swojego młodszego kolegi Darwina) nie łączył w metafizycznej perspektywie piękna i przyrody. Audubon posiadał jeszcze świadomość „przeddarwinistyczną” i nie utożsamiał piękna przyrody z procesami ewolucyjnymi. „Piękna” była celowość jej funkcjonowania, za którą stał ład stworzony przez Boga. W przypadku Audubona-artysty było inaczej. Gilles Deleuze oraz Félix Guattari słusznie zauważyli, że w świecie literatury (i sztuki) można wyróżnić dwa modele działania. Jeden związany jest z „wielką literaturą”, nazywaną „literaturą zastanego porządku”, która „określana jest przez wektor przebiegający od treści do ekspresji: skoro treść jest dana z góry w określonej formie, należy tylko znaleźć, odkryć albo dostrzec odpowiednią dla niej formę ekspresji”.⁴⁸ To sztuka, która reprezentuje „porządek przedsta-

⁴⁵ Zgodnie z zasadą wyrażoną przez jednego z wielkich mistrzów rinzai, Rosi Yamadę Muma, który stwierdził: «Dopiero jeśli słyszy Pan za pomocą oka, naprawdę odczuwa Pan intymność». Zob. Jean-François Lyotard, *Co malować? Arami, Arakawa, Buren*, przeł. Monika Murawska i Piotr Schollenberger (Warszawa: PWN, 2015), 40.

⁴⁶ Kajetan Maria Jaksender, *Apologia kreta, w Deleuze i Guattari, Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 328.

⁴⁷ Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, 148, 151.

⁴⁸ Deleuze i Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 126.

wienia: treść (np. przedmiot, świat lub charakter bohatera) uznaje się za uformowaną, gotową, zamkniętą w swojej tożsamości i poszukuje się jedynie odpowiedniej formy ekspresji, która odbije, przekalkuje, czyli po prostu przedstawi ową uformowaną treść.”⁴⁹ I jest również „literatura mniejsza”, która:

zaczyna jednak od wypowiedzi, dopiero później przechodząc do widzenia lub pojmowania [...]. Ekspresja powinna rozbić formy, dokonywać nowych cięć i tworzyć nowe rozgałęzienia. Starszy formę w proch, powinna odtworzyć treść, która z konieczności będzie zrywała z wcześniejszym porządkiem rzeczy.⁵⁰

Audubon-artysta był artystą m.in. dlatego że – szczególnie w takich momentach, jak opisane „zerowe stadium znaczeniowe” – zaczynał od porządku ekspresji i dopiero potem dochodził do porządku treści. Odwrotnie niż jego konkurent, Wilson, który dokumentując rzeczywistość przyrody, tworzył sztukę „zastanego porządku” i nie mógł wyjść poza – wspianą niewątpliwie – ale tylko ilustrację (czyli naukową treść). Audubon-artysta dzięki temu, co określono jako model ekspresji, za którym dopiero szła określona treść, zdołał uchwycić w swoich pracach więcej niż faktograficzną doskonałość, a mianowicie witalność portretowanych ptaków.



Ilustracja 7: Jean-Jacques Audubon, Orzeł białogłowy – portret ptaka

Źródło: <https://www.wikiart.org/en/john-james-audubon/plate-31-white-headed-eagle>

⁴⁹ Rudnicki, „Protokół z eksperymentu”, w Deleuze i Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 22.

⁵⁰ Deleuze i Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 126.

Warto wyjaśnić zastosowane określenie „portretowane ptaki”. Audubon-przyrodnik – zgodnie z tradycją naukowo-prawną – nie dostrzegał w zwierzęciu podmiotu, ale przedmiot badań. Audubon-artysta nigdy nie stał się twórcą o wrażliwości ekologa (w dzisiejszym tego słowa rozumieniu). Nie chodziło mu też o antropomorfizację ptaków celem np. ich szczególnego dowartościowania (emancypacji) i zbliżenia ich status do tego, jakim cieszył się człowiek. A jednak nie były to naukowe, czysto „techniczne” ryciny.



Ilustracja 8: Jean-Jacques Audubon, Dzikie indyki - „portret” ptaka

Źródło: <https://www.wikiart.org/en/john-james-audubon/plate-1-wild-turkey>

To portrety żyjących ptaków, jak portrety osób. To nieobecny u Wilsona naddatek wynikający z przesunięcia progu intensywności. „Zwierzę nie jest człowiekiem, ale jest osobą”.⁵¹ Z tym wiązał się problem przemocy i doświadczenia granicznego.

⁵¹ Donata Subbotko, „Wszystko albo nic,” *Książki. Magazyn do czytania Gazety Wyborczej*, 2 (2019): 45.

Doświadczenie graniczne

Graniczne doświadczenie w analizowanej powieści graficznej związane z elementem przemocy znosi różnicę pomiędzy Audubonem-naukowcem i Audubonem-artystą, czyniąc te figury tak mocno do siebie „przylegające”, że tworzą one jedną i koherentną postać, a mianowicie Jean’a-Jacquesa Audubona. Warto zapytać o przyczynę przemocy. Wynikała ona z pragnienia, z niegasnącej i nie dającej się zaspokoić pasji poznawania naukowego i artystycznego, która z biegiem lat przerodziła się w rodzaj obsesji, a nawet obłądu. Tylko człowiek dotknięty chorobliwą megalomanią lub manią wielkości mógłby naprawdę uwierzyć, że można w tak trudnych i prymitywnych warunkach zbadać i namalować wszystkie ptaki Ameryki. Tragizm Audubona polega na tym, że kierujące nim pragnienia tak dalece przesłoniły mu rzeczywistość, że Francuz brał swój obłąd za przejaw zdrowia.

Dramatyzm sytuacji Audubona polegał również na tym, że przy całej swojej determinacji był w tej opowieści jedynie obsadzony w roli ornitologa-artysty. W istocie rzeczy realizował inne zadanie, o którym – ryzykując zdrowie i życie – nie miał nawet pojęcia. Badając, rysując i wykazując się wielkim poświęceniem, jak również zabijając, odsłaniał coś, co było poza nim i od niego niezależne. Wyjaśnienia dostarczą słowa Deleuzego, który podkreśla, że „literatura podąża drogą przeciwną i ustanawia siebie jedynie wtedy, gdy pod pozornymi osobami odkrywa moc tego, co bezosobowe, które bynajmniej nie jest ogólnością, lecz poszczególnością w najwyższym punkcie: mężczyzna, kobieta, zwierzę, brzuch, dziecko...”⁵² Powieść graficzna *Audubon. Na skrzydłach świata* ujawnia to, co jest bezosobowe, tj. sytuację graniczną wynikającą z dramatycznego paradoksu, że zdobycie wiedzy, podobnie jak chęć wydobycia i utrwaleń piękna obiektu, poprzedza akt unicestwienia (życia) przedmiotu badań. Innymi słowy, wiedza i piękno, o której pisze francuski filozof, to ogólność, a „poszczególnością” w tym wypadku jest ornitolog, artysta, ptaki.

Przypadek Audubona dowodzi istnienia szerszej tendencji, wykraczającej poza kontekst jego czasów i jego osobistej sytuacji. Przemoc wynikała z pragnienia. Audubon był niewątpliwie spadkobiercą tradycji filozoficznej wywodzącej się jeszcze z Renesansu, kiedy po raz pierwszy „udało się ustanowić wyrazisty związek między świadomością i naturą rozumianą jako przedmiot badań, nie zaś jako pretekst do kontemplacji czy magicznego uniesienia.”⁵³ Była to tradycja, zgodnie z którą ideę prawdy i działania za-

⁵² Gilles Deleuze, *Krytyka i klinika*, przeł. Bogdan Banasiak i Paweł Pieniążek (Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2016), 8.

⁵³ Mircea Eliade, *Przyczynki do filozofii renesansu. Wędrowniki włoskie*, przeł. Ireneusz Kania (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 7.

często łączyć w nierozłączną parę. Komentując te przemiany niemiecki filozof Hans Blumenberg zauważył, że w okresie wczesnej nowożytności „poznanie nabiera charakteru pracy”.⁵⁴ Pracy niezwykle wytężonej, ponieważ nie polegała ona na spokojnym kontemplowaniu prawdy, ale na aktywnym jej poszukiwaniu. Wymagało to od badacza zastosowania całego arsenału sposobów, a nawet podstępów skierowanych przeciw naturze. Jak przekonywał nowożytny filozof Francis Bacon, przyroda skrywa tajemnice, „a my musimy ją podejść i je przechwycić”.⁵⁵ Miało to niezwykle istotne znaczenie nie tylko dla konstruowania metod badań (w sensie ich aspektu metodologicznego), ale i wpływało na wyobraźnię naukową takich myślicieli jak Bacon, a w następnych stuleciach kolejnych pokoleń przyrodników takich jak Audubon. Dokonujące się znaczące przekształcenie dotychczasowego modelu wyobraźni naukowej, można wyjaśnić – za Blumenbergiem – zmianą rozumienia „metaforyki siły prawdy”. Jawnie manifestowane pragnienie dotarcia do prawdy było społecznie traktowane jako przejaw postawy niestosownej, a nawet niebezpiecznej. Dla starożytnych myślicieli, takich jak Seneka, taka postawa wiązała się „nieumiarkowaniem”. Z kolei dla teologów, takich jak Augustyn, była wyrazem niedopuszczalnej „żądzy badania i odkrywania”.⁵⁶ Zmiana myślenia polegała więc na tym, że „cała metaforyka siły prawdy odwraca się i przechodzi w wyobrażenie przemocy, jaką człowiek musi stosować wobec prawdy, aby ją pozyskać”.⁵⁷ Fakt, że prawda oderwała się od swojego transcendentalnego kontekstu zbawienia oznaczał, że człowiek nie jest już prawdą obdarowywany. On prawdę zdobywa. Przemocą: „Wszystko prawdziwe jest zdobyczą, już nie darem”.⁵⁸ Ten nowy stosunek do prawdy, wyzbyty zahamowań, niezwykle aktywistyczny i oparty na jej dynamicznym wydobywaniu spowodował przesunięcie horyzontu wyobraźni naukowej i ustanowienie określonego stosunku do natury przez ludzi nauki. Uznano, że wykradanie⁵⁹ jej tajemnic w oczywisty sposób związane jest z przemocą. W takiej perspektywie „świat staje się trybunałem, człowiek sędzią i śledczym prowadzącym docieklive przesłuchanie, któremu poddaje się przyrodę”.⁶⁰ W ten sposób pragnienie zdobywania prawdy (wiedzy) zrodziło przemoc wobec obiektu badań, w tym wypadku przyrody. W takiej roli występował jednak nie tylko Audubon-przyrodnik, ale i Audubon-artysta. Obaj

⁵⁴ Hans Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, przeł. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017), 41.

⁵⁵ Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, 42.

⁵⁶ Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, 40.

⁵⁷ Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, 41.

⁵⁸ Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, 41.

⁵⁹ O „wydzieraniu” tajemnic natury lubili mówić przyrodnicy w XIX w.

⁶⁰ Blumenberg, *Paradygmaty dla metaforologii*, 42.

wszak dążyli do tego samego, aby za wszelką cenę zdobyć całą prawdę naukową o ptakach i utrwalić jej piękno. Nieumiarkowana rządziła prawdy zrodziła niepoohamowane pragnienie, które przyniosło przemoc. I obłąd. Temu kto przemoc stosował. Poniższy fragment komiksu ilustruje właśnie ten kluczowy aspekt sytuacji granicznej:



Ilustracja 9: F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata* – fragment komiksu

Przemoc obróciła się przeciwko Audubonowi także w sensie bardziej uniwersalnym. Przywołajmy fragment wiersza Davida Wagonera *Autor Ornitologii amerykańskiej rysuje ptaka dziś wymarłego gatunku (Alexander Wilson, Wilmington, N.C., 1809)*⁶¹ opowiadający o pracy ornitologa-malarza i rejestrujący dramatyczny wymiar tego zajęcia:

⁶¹ Czesław Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych* (Kraków: Znak, 2000), 27–28. Audubon nie byłby zadowolony z dalszego biegu tych analiz ponieważ bohaterem wspomnianego utworu był jego rywal Alexander Wilson.

Przy obiedzie opowiadał,
 Jak to, chcąc rysować ptaki z natury,
 Trzeba je najpierw strzelać, żeby potem
 Mogły być w książkach, żywe na zawsze”.⁶²

Czesław Miłosz, komentując treść tego utworu, napisał:

W tym wierszu badacz-rysownik i dzięcioł przebywają w dwóch tak różnych światach, że nie może być żadnej nadziei porozumienia, skoro nawet dla ludzi postępowanie badacza jest trudno zrozumiałe. Tłumaczy im, że dzięcioł musi być zabity, żeby zacząć istnieć w książkach, czyli, niby w przewrotnej teorii estetycznej, co ma żyć w sztuce, musi najpierw umrzeć w rzeczywistości. Nie spotkałoby się to z życzliwym przyjęciem ze strony ptaka. Mógłby nawet odpowiedzieć, że zabierane jest mu jego własne jedyne życie, po to, żeby na papierze pojawił się portret nie jego, ale jego gatunku.⁶³

O konsekwencjach tego układu ufundowanego na przemocy człowieka wobec tego, co człowiekiem nie jest, a co jest przecież osobą, pisał Jacques Derrida. Francuski filozof zauważył, że: „Jakkolwiek by ją kwalifikować, przemoc zadawana zwierzętom będzie głęboko oddziaływała (świadomie i nieświadomie) na obraz, który ludzie wytwarzają o sobie samych.”⁶⁴ W tym kontekście, graniczny wymiar sytuacji takich postaci jak Wilson czy Audubon, wybitnych ornitologów i artystów, polegał na tym, że takiej świadomości – wtedy kiedy żyli – mieć nie mogli. Nie zmienia to jednak faktu, że ich zbudowane na przemocy relacje z naturą, będące podstawą ich pracy, chociaż wydawały im się oczywiste, to jednak niszczyły nie tylko to, co nie-ludzkie (czyli ptaki), ale również to, co w nich samych było do głębi ludzkie. Chodzi o współ-czucie, czyli relację niebywale prostą i zarazem złożoną. Jej szczególny charakter dobrze uchwycił Miłosz, pisząc o granicznym doświadczeniu przyrody przez człowieka współczesnego. To relacja, w której jest zarówno dojmujący ból, jak i trudny do wyrażenia zachwyty.⁶⁵

Mimo wszystko, chciałoby się jednak wierzyć, że to właśnie współ-czucie dla smutnego losu rysowanego ptaka, który „nie przestawał kwilić, jakby w stronę cyprysowych gajów”⁶⁶ zdołałoby pogodzić dwóch zawziętych rywali; Alexandra Wilsona i Jean’a-Jacquesa Audubona. I że – co nawet ważniejsze – zgodziliby się z końcowym przesłaniem wiersza Wagonera, w którym ornitolog-artysta uświadomił sobie, że nie tylko ów ptak, którego

⁶² Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, 27.

⁶³ Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, 26.

⁶⁴ Derrida i Roudinesco, *Z czego jutro... Dialog*, 94–95.

⁶⁵ „Pewnie, doznałem wpływu sentymentalnych i romantycznych wyobrażeń o przyrodzie. Po-tem nic z tego nie zostało. Przeciwnie, ukazała mi się jako ból. Ale przyroda jest piękna, co na to poradzić.” Czesław Miłosz, *Abecadło* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 255.

⁶⁶ Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, 27.

uśmierciwszy uwiecznił, ale i on sam (poprzez ten właśnie akt uśmiercenia) uczestniczył w sytuacji granicznej:

Rysował i badał przez kilka dni, jadł, spał
Pod dziki taniec i głośnie bębnienie
Białego dzioba, który nie chciał orzechów ni chrząszczy,
Kasztanów ani słodko kwaśnych owoców magnolii,
I tylko kuł dziurę za dziurą w stole, ciął go w palce i kwilił.

Patrzył na jego koniec, jak mówi, z wielkim żalem.⁶⁷

References

- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Translated by Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Bloch, Ernst. *Ślady*. Translated by Anna Czajka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Blumenberg, Hans. *Paradygmaty dla metaforologii*. Translated by Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2017.
- Borges, Jorge, and Luis Ferrari Osvaldo. *W dialogu I*. Translated by Ewa Nawrocka. Gliwice: Wydawnictwo Helion, 2007.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Warszawa: Dowody na Istnienie, 2018.
- Chiaromonte, Nicola. *Co pozostaje. Notesy 1955–1971*. Translated by Stanisław Kasprzyśiak. Warszawa: Czytelnik, 2001.
- Crumb, Robert. *Kot Fritz*. Translated by Anna Warso. Warszawa: Kultura Gniewu, 2007.
- Deleuze, Gilles. *Bacon. Logika wrażenia*. Translated by Anna Zofia Jaskander. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2018.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Kafka. Ku literaturze mniejszej*. Translated by Anna Zofia Jaskander, and Kajetan Maria Jaskander. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2016.
- Deleuze, Gilles. *Krytyka i klinika*. Translated by Bogdan Banasiak, Paweł Pieniążek. Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2016.
- Derrida, Jacques, and Elisabeth Roudinesco. *Z czego jutro... Dialog*. Translated by Waleria Szydłowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2016.
- Eisner, Will. *Umowa z Bogiem*. Translated by Jacek Drewnowski. Warszawa: Wydawnictwo Egmont, 2014.
- Eliade, Mircea. *Przyczynki do filozofii renesansu. Wędrowniki włoskie*. Translated by Ireneusz Kania. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.

⁶⁷ Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, 28.

- Englund, Peter. *Lata wojen*. Translated by Wojciech Łygaś. Gdańsk: Wydawnictwo Finna, 2003.
- Gadacz, Tadeusz. „Jaspers Karl.” In *Encyklopedia religii*, vol. 5, edited by Tadeusz Gadacz, and Bogusław Milerski, 176–177. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Gadacz, Tadeusz. *Historia filozofii wieku XX. Nurty Neokantyzm, filozofia egzystencji, filozofia dialogu*, vol. 2. Kraków: Znak, 2009.
- Grolleau, Fabien, and Jérémie Royer. *Audubon. Na skrzydłach świata*. Translated by Olga Mysłowska. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy, 2019.
- Harari, Yuval, Noah. *Sapiens. A Brief History of Humankind*. Translated by the author with the help of John Purcell and Haim Watzman. London: Vintage, 2015.
- Jaeglé, Claude. *Portret oratorski Gilles’a Deleuze’a o kocim spojrzeniu*. Translated by Małgorzata Jacyno. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2013.
- Janowska, Katarzyna, and Piotr Mucharski. *Rozmowy na koniec wieku*. Kraków: Znak, 1997.
- Jaksender, Kajetan, Maria. „Apologia kreta.” Translated by Anna Zofia Jaskander, Kajetan Maria Jaskander. In Gilles Deleuze, and Félix Guattari. *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 328. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2016.
- Jaspers, Karl. *Wiara filozoficzna wobec objawienia*. Translated by Grzegorz Sowinski. Kraków: Znak, 1999.
- Konstandinos Kawafis, *Jeżeli do Itaki wybierasz się w podróż...* Translated by Antoni Libera, 21. Kraków: Znak, 2011.
- Krzymianowski, Grzegorz. *Sztuka powieści. Antologia wywiadów I z „The Paris Review.”* Translated by Dobromiła Jankowska, Adam Pluszka. Wrocław: Wydawnictwo Książkowe Klimaty, 2016.
- Kundera, Milan. „Wzgardzone dziedzictwo Cervantesa.” Translated by Marek Bieńczyk. In Kundera, Milan. *Sztuka powieści*, 8. Warszawa: PIW, 2004.
- Kurc, Bartosz. *Komiks. Opowiadanie obrazem*. Łódź: Piątek Trzynastego, 2003.
- Lethen, Helmut. *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*. Translated by Elżbieta Kalinowska. Kraków: Universitas, 2016.
- Lytard, Jean-François. *Co malować? Arami, Arakawa, Buren*. Translated by Monika Murawska, and Piotr Schollenberger. Warszawa: PWN, 2015.
- Miller, Frank, Klaus Janson, and Lynn Varley. *Powrót Mrocznego Rycerza*. Translated by Tomasz Kreczmar. Warszawa: Wydawnictwo Egmont Polska, 2002.
- Miłosz, Czesław. *Abecadło*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Miłosz, Czesław. *To*. Kraków: Znak, 2004.

- Miłosz, Czesław. *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków: Znak, 2000.
- Moor, Alan, and Dave Gibbons. *Strażnicy*. Translated by Jacek Drewnowski. Warszawa: Wydawnictwo Egmont Polska, 2017.
- Nowosielski, Jerzy. *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*. Kraków: Znak, 2012.
- O'Sullivan, Judith. *The Great American Comic Strip. One Hundred Years of Cartoon Art*. Boston-Toronto-London: Bulfinch Press Book, 1990.
- Sabin, Roger. *Comics, Comixs & Graphic Novels*. London: Phaidon, 1996.
- Rozanow, Wasilij. *Opadłe liście*. Translated by Jacek Chmielewski, and Ireneusz Kania. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013.
- Rozanow, Wasilij. *Przez śmierć*. Translated by Piotr Nowak. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2017.
- Rudnicki, Cezary, „Protokół z eksperymentu.” Translated by Anna Zofia Jaskander, and Kajetan Maria Jaskander. In Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, 13–22. Kraków: Wydawnictwo Epe-rons-Ostrogi 2016.
- Simon, Josef. *Filozofia znaku*. Translated by Jarosław Marecki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2004.
- Sołowjow, Włodzimierz. *Sens miłości*. Translated by Henryk Paprocki. Kęty: Wydawnictwo Derewiecki, 2013.
- Spiegelman, Art. *Maus*. Translated by Piotr Binkont. Poznań: Wydawnictwo Post, 2011.
- Subbotko, Donata. „Wszystko albo nic.” *Książki. Magazyn do czytania Gazety Wyborczej*, no. 2 (2019): 45.
- Szyłak, Jerzy. *Komiks*. Kraków: Znak, 2000.
- Szyłak, Jerzy. „O powieściach graficznych.” In *Powieści graficzne. Leksykon*, edited by Sebastian Jakub Konefał, 16–23. Warszawa: Wydawnictwo timof i cisi współpracownicy, 2015.
- Szyłak, Jerzy. *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Welsch, Wolfgang. „Estetyka zwierząt.” Translated by Katarzyna Guczalska. In Welsch, Wolfgang. *Estetyka poza estetyką*, 173–195. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2005.

Comics und die Grenzsituation. Ästhetik, Form, Inhalt

Abstract: Die Frage der Grenzerfahrung war und ist ein sehr wichtiges Thema in der antiken und zeitgenössischen Kunst. Die Themen Tod, Schuld, Verlust und Leid haben die Aufmerksamkeit von Künstlern aus verschiedenen Kunstdisziplinen, Ästhetiken und künstlerischen Ausdrucksformen auf sich gezogen: Literatur und Poesie, bildende Kunst, Film und Multimedia-Kunst. Ziel dieses Artikels ist es, die Aufmerksamkeit auf einen Bereich zu lenken, der im Zusammenhang mit dem Thema einer Grenzsituation selten diskutiert wird. Entgegen der

landläufigen Meinung sind zeitgenössische Comics (insbesondere Graphic Novels) eine Art zeitgenössischer Kunst, in der wichtige und schwierige Themen behandelt werden und deren Autoren nach solchen künstlerischen Ausdrucksmitteln (aufgrund der Symbiose von Wort und Bild) suchen, um diese schwierigen Themen auf bemerkenswerte und visuell ansprechende Weise darzustellen. Am Beispiel des Comics von F. Grolleau, J. Royer, *Audubon. On the Wings of the World*, die das Leben und die Arbeit von J.-J. Audubon, einem Pionier der amerikanischen Ornithologie und herausragenden Naturdarsteller, thematisiert, werden ästhetische, formelle und inhaltliche Aspekte der Grenzsituationen und die Beziehungen zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen analysiert.

Schlüsselwörter: Comics, Graphic Novel, Fabien Grolleau, Jérémie Royer, *Audubon. On the Wings of the World*, Grenzsituation.

Sztuka komiksu i problematyka sytuacji granicznej. Estetyka, forma, treści

Abstrakt: Problematyka doświadczenia granicznego była i nadal jest bardzo ważnym zagadnieniem w sztuce dawnej i współczesnej. Tematyka śmierci, winy, utraty, cierpienia przykuwała uwagę artystów reprezentujących różne dyscypliny sztuki, różne estetyki i sposoby ekspresji artystycznej: literaturę i poezję, sztuki plastyczne, film, jak również sztuki multimedialne. Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na obszar, który rzadko jest przedmiotem rozważań w odniesieniu do tematyki sytuacji granicznej. Współczesny komiks (szczególnie powieść graficzna) jest – wbrew utartym opiniom – tym rodzajem sztuki współczesnej, w której poruszane są ważne i niełatwe treści, a ich autorzy szukają takich środków artystycznego wyrazu (opartego na symbiozie słowa i obrazu), aby te niełatwe zagadnienia w sposób niebanalny i atrakcyjny wizualnie przedstawić. Na przykładzie komiksu autorstwa F. Grolleau, J. Royera, *Audubon. Na skrzydłach świata*, opisującego dzieje życia i twórczości J.-J. Audubona, pioniera ornitologii amerykańskiej i wybitnego ilustratora przyrody, podjęta zostanie próba analizy estetyki, formy i treści wobec problematyki graniczności i relacji między tym, co ludzkie i co nie-ludzkie.

Słowa kluczowe: komiks, powieść graficzna, Fabien Grolleau, Jérémie Royer, *Audubon. Na skrzydłach świata*, sytuacja graniczna.