

# Joanna Elantkowska-Białek

---

## Materialność a uczucia : analiza wizualna fragmentu fińskiej powieści graficznej Isä

---

Acta Philologica nr 49, 309-319

---

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Joanna Elantkowska-Białek

Uniwersytet Warszawski

## Materialność a uczucia. Analiza wizualna fragmentu fińskiej powieści graficznej *Isä / Father*

[P]rzypominanie było równe byciu niepodobnym,  
a obrazowanie równe defiguracji.

(Georges Didi-Huberman)

### Abstract

#### **Materiality and Feelings: A Visual Analysis of Finnish Graphic Novel *Isä / Father***

This paper analyses selected images from Hanneriina Moisseinen's autobiographical graphic novel *Isä / Father*. The aim here is to investigate the new dimension added by the unusual form (based on the use of techniques like collage and embroidery) to Moisseinen's comic. The analysis is based on Georges Didi-Huberman's theoretical reflections, which emphasize the *visuality* (*visuel*) and materiality of images, and Hermann Schmitz's concept of *bodysphere* (*ciałosfera*). In this paper, I try to consider not only the connections between bodysphere, space and feelings, but I also investigate the role memory plays in the community.

**Key words:** memory, feelings, embroidery, Finnish comics, body

### Wprowadzenie

W roku 2012 nakładem fińskiej niezależnej oficyny komiksowej<sup>1</sup> Huuda Huuda ukazała się autobiograficzna powieść graficzna artystki wizualnej Hanneriiny Moisseinen (*Isä / Father*). W jej skład weszła opublikowana wcześniej w ramach antologii nowego komiksu fińskiego<sup>2</sup> seria tekstylnych kolaży zatytułowana „Pikkusisko” / „Little sister”. Pierwotna wersja dzieła Moisseinen zawierała słowa, towarzyszył jej również obszerny odautorski komentarz. Tekst ten zapoznawał odbiorcę z kontekstem powstania serii oraz tajemnikami warsztatu artystki. Autorka opowiedziała w nim o tragicznym wydarzeniu z przeszłości (tajemnicze, nigdy niewyjaśnione zaginięcie ojca), które wywołało u niej

---

1 Osoby zainteresowane działaniem fińskiego rynku komiksowego odsyłam do artykułu Miki Lietzéną „Małe jest piękne” (27–34).

2 W antologii przedstawione zostały sylwetki oraz twórczość szesnastorga młodych artystów komiksowych, którzy w 2012 roku zaprezentowali swe prace w Muzeum Sztuki Nowoczesnej Kiasma w Helsinkach.

„szok” (traumę)<sup>3</sup> i doprowadziło do utraty wspomnień. Procesowi powstawania kolaży towarzyszyło odżywianie dawnych odczuć: pojawiło się bolesne poczucie „zbyt wielkiej przestrzeni”, wrażenie „nieba spadającego na głowę” (Moisseinen, „Pikkusisko” 91). Ostatecznie jednak praca nad „Pikkusisko” przywróciła pamięci artystki wyparty obraz młodszej siostry. Tekst Hanneriiny Moisseinen stał się dla mnie pierwszym impulsem do przyjrzenia się związkom uczuć z ciałem i materią.

Przedłożony artykuł stanowi analizę wizualną wersji „Pikkusisko” zamieszczonej w autobiograficznej powieści graficznej<sup>4</sup> *Isä / Father*. Komiks ten składa się w głównej mierze z rysowanych epizodów prezentujących kolejne wydarzenia z życia dorastającej autorki: poczynszy od lat dziecięcych po dorosłość. W początkowych fragmentach zaakcentowana została silna emocjonalna więź z ojcem, której nagłe przerwanie okazało się brzemiennie w skutkach. Kolejne epizody ukazują osamotnienie bohaterki: trudności w kontaktach z rówieśnikami, brak wsparcia ze strony matki (szukającej pociechy w alkoholu), obciążenie odpowiedzialnością za młodszą siostrę. Ostatnia część komiksu traktuje o odbudowie rodzinnej więzi: po wielu latach matka i córka powracają w rozmowie do bolesnych tematów z przeszłości, zamykając tym samym pewien rozdział w swoim życiu. Rysowane sekwencje stanowią zapis przebiegu wydarzeń oraz przekazują informacje na temat stanów emocjonalnych bohaterki. Uczucia zostały w nich zilustrowane na kilka – dość kanonicznych – sposobów: przy użyciu skonwencjonalizowanych znaków (rozedrgane linie sugerujące zdenerwowanie), poprzez oddanie wyrazu twarzy bądź pozycji ciała. Śladów tych emocji poszukiwać będę w serii „Pikkusisko”. Seria – podobnie jak pozostałe kolaże włączone do powieści – stanowi wyjątkowy zapis towarzyszących minionym wydarzeniom przeżyć emocjonalnych, które *przebiły się* przez warstwę zapomnienia i, po wielu latach, odżyły w artystce. Charakterystyczny dla kolaży jest ponadto brak dosłowności widocznej w rysowanych fragmentach komiksu. Co prawda na obecność uczuć w serii „Pikkusisko” częściowo nadal wskazują symbole (łzy), istota emocji została tu jednak wyrażona przede wszystkim poprzez materię: nici, farby i obiekty (koraliki, igły).

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie, w jaki sposób doświadczenia artystki związane z pracą nad serią zostały wyrażone poprzez kolaże. Użytecznych narzędzi do wizualnej analizy przedstawionych w nich uczuć upatruję w koncepcjach niemieckiego fenomenologa Hermanna Schmitza. Odwołanie się do jego definicji emocji jako atmosfer (22) pomaga wyobrazić sobie właściwości uczuć – chociażby poprzez skojarzenia z pogodą. Język Schmitza charakteryzuje ponadto wyjątkowa plastyczność: opisuje on uczucia przy użyciu takich terminów jak miękkość, jasność czy gęstość (35). Tym, co wyróżnia kolaże na tle pozostałych części komiksu, są nietypowa technika wykonania oraz pewna abstrakcyjności składających się na nie obraz(k)ów<sup>5</sup>. Z tego względu metoda

3 Przyczyną stanu określonego przez artystkę mianem „szoku” (Moisseinen, „Pikkusisko” 91) było charakterystyczne dla wydarzeń/przeżyć traumatycznych doświadczenie „ekstremalnej bezradności” (Kankades 617).

4 Klasyfikacja wydawcy (por. przypis 25 i 27).

5 Obrazek jest synonimem słowa kadr. Zapis obraz(ek) ma podkreślać, że kolaże Hanneriiny Moisseinen przynależą zarówno do świata sztuki, jak i komiksu.

analizy zapożyczona zostanie z obszaru sztuk plastycznych i oparta na propozycjach francuskiego filozofa i historyka sztuki Georgesa Didi-Hubermana. Kluczowe pojęcia, do których będą się odnosić, stanowią wizualność i materialność. Tło analizy tworzą ponadto ustalenia antropologów dotyczące fińskich obrzędów pogrzebowych – jako że tworzące serię kolaże nawiązują swą formą do tradycyjnych karelskich tkanin rytualnych zwanych *käspaikka*<sup>6</sup> (Kelly; Komulainen; Konkka; Kosmenko; Pentikäinen; Vilkuna).

## Teoria

Koncepcja Harmanna Schmitza sformułowana w książce *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia* opiera się na wyrażonym w tytule przekonaniu o wpływie uczuć na postrzeganie/odczuwanie przestrzeni przez człowieka. Emocje uznaje Schmitz za zjawiska ponadindywidualne, przepływające pomiędzy wszelkimi bytami i oddziałujące na nie w rozmaity sposób. Zaproponowana przez badacza klasyfikacja uczuć stanowi rozbudowany i skomplikowany system; z punktu widzenia niniejszego artykułu szczególnie istotny wydaje się podstawowy podział na uczucia wyzwalające oraz tłumiące impuls witalny (35). Schmitz pisze również o trzech rodzajach postrzegania/odczuwania przestrzeni, nazywanych kolejno przestrzenią miejsca, przestrzenią ciałaśferyczną oraz uczuć (49). Przestrzeń miejsca dominuje w naszym myśleniu, ponieważ – będąc uporządkowaną za sprawą linii i płaszczyzn – daje nam poczucie bezpieczeństwa; jest też jedyną uznaną przez nauki matematyczno-przyrodnicze<sup>7</sup>. Jej znaczenie rośnie wraz z rozwojem osobowościowym człowieka i wiąże się bezpośrednio ze zdolnością do wyodrębnienia siebie z otoczenia (pod-porządkowania go sobie). Przestrzeń ciałaśferyczna pozostaje blisko związana z przestrzenią uczuć; obie odnoszą się do tego, co człowiek odczuwa w okolicy swojego ciała, czego jednak nie da się w żaden sposób zmierzyć (50–69). Przestrzenie te dominują we wczesnych etapach rozwoju i związane są z brakiem samoświadomości. Nie oznacza to jednak, że wraz z ukształtowaniem się własnego „ja” przestrzenie te zupełnie zanikają. Powrót do nich następuje w momentach silnego poruszenia emocjonalnego.

Didi-Huberman przeciwstawia się tradycyjnemu podejściu do obrazu, które redukuje go do dwóch aspektów – widzialności i symboliki – odsyłając tym samym do jakiejś rzeczywistości poza nim samym (świata zewnętrznego bądź idei)<sup>8</sup>. W swoim projekcie odnowy historii sztuki francuski filozof postuluje powrót do istoty obrazu – jego materialności (Leśniak 21–22, 25). Refleksji poddaje również założenie widzialności obrazu, zastępując je pojęciem wizualności (Didi-Huberman 122); zasadnicza

6 *Käspaikka* (ręcznik) to tylko jedno z wielu spotykanych określeń; ograniczę się tutaj do wymienia dwóch innych, jako że eksponują one istotne z punktu widzenia niniejszego tekstu funkcje tkanin: *itkuliina* (chusta płaczu) oraz *muistiliina* (chusta pamięci) (Säppi & Oino 244).

7 Ze względu na mierzalność ograniczających ją płaszczyzny (48–49).

8 Taki sposób postrzegania obrazu został ugruntowany w dobie renesansu. W sposób szczególnie przyczyniło się do tego dzieło włoskiego malarza Giorgio Vasariego *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550) (por. Didi-Huberman 42, 65, 83).

różnica między tymi terminami wiąże się z czytelnością: Huberman twierdzi, że to, co widoczne (na obrazie), wcale nie musi być czytelne, a więc jednoznaczne, sprowadzalne do znaku. Odwołując się do słownika psychoanalizy porównuje wizualność do symptomu (127, 141–142, 176–178)<sup>9</sup>. Podobnie jak symptom – a w przeciwieństwie do symbolu – wizualność jest tym, co widoczne, lecz czego sens pozostaje ukryty. Na przykładach zaczerpniętych ze sztuki średniowiecznej dowodzi, że funkcją obrazu nie zawsze musi być tworzenie reprezentacji. Dzieła takie jak Pala d’Oro<sup>10</sup> z Bazyliki św. Marka w Wenecji czy fresk Zwiastowanie autorstwa Fra Angelico (około 1440–1441) miały raczej oddawać istotę boskości, uobecniać tajemnicę, niż przedstawiać konkretne wydarzenia czy postaci (20–21, 25).

Koncepcje materialności oraz wizualności umożliwiają zbliżenie się do kolaży serii „Pikkusisko”. Wykorzystanie przez artystkę tak nietypowego dla komiksu nośnika (tkaniny zamiast papieru) sprawia, że *tło* przestaje być przejrzyste (por. Ryan 1–2). Fakt ten pozwala założyć, że tkanina aktywnie uczestniczy w przekazywaniu wrażeń i tworzeniu sensów. Konsekwencją wyboru metody Hubermana jest rezygnacja z ambicji dotarcia do pełnej, kompletnej wiedzy o dziele sztuki. Materialność wymyka się porządkowi symbolicznemu, a to skazuje badacza/odbiorcę na niepewność. To spotkanie z Innością, które pozbawia nas pewności, ma jednak ogromną wartość – zmusza do nowego spojrzenia, dając tym samym szansę dotarcia do całkiem nowej wiedzy<sup>11</sup>. Wobec obrazu warto zatem przyjąć otwartą, pozbawioną uprzedzeń postawę antropologa oraz zdać się na intuicję i wyobraźnię – niczym archeolog skonfrontowany z brakiem, śladem po obecności<sup>12</sup> (Leśniak 18, 26).

### ***Isä / Father i kryzys wspólnoty***

Z zamieszczonego na końcu powieści *Isä / Father* tekstu czytelnik dowiaduje się, że latem 1989 roku podczas służbowego pobytu na wyspie Iivarisalo ojciec artystki zniknął w tajemniczych okolicznościach, jego ciała nigdy nie odnaleziono, a przyczyny/motywy zaginięcia pozostały niewyjaśnione. Niepewność losu, jaki spotkał Seppä Moisseinena, znacząco wpłynęła na funkcjonowanie pozostałej części rodziny. Pustki powstałej po jego zniknięciu nie sposób było wypełnić – tym bardziej, że wobec braku jednoznacznych dowodów śmierci los jego pozostawał niepewny. Struktura rodzinna została naruszona, a odbudowa jej nie była możliwa – zarówno z przyczyn formalnych (matka artystki została oficjalnie uznana wdową dopiero po dziesięciu latach (Moisseinen, *Isä /*

9 „«Symptom» mówi nam o ruchu, w którym wizualność wyłania się z widzialności, a obecność – z przedstawienia” (Didi-Huberman 110).

10 Pala d’Oro (Złoty Ołtarz) określa się w języku angielskim mianem złotej szaty/chusty (*Golden Cloth*).

11 Jak pisze Didi-Huberman, wizualność ma „charakter wydarzenia <<świętego>>”, „prawdy wcielonej”, „czegoś innego” (25).

12 Kategorii śladu poświęcają w swoich artykułach sporo uwagi Ari Tahuanpää oraz Andrzej Zawadzki (Tahuanpää 16; Zawadzki 65–67).

*Father* 145), jak i emocjonalnych (niezгода na śmierć)). Uwięzienie na takim etapie przejściowym tradycja ludowa wiąże z brakiem bądź niemożnością odprawienia rytuałów pogrzebowych oraz odbycia żałoby (Konkka; Pentikkäinen; Vilkkuna)<sup>13</sup>. Zaginiony nie zostaje pochowany, nie można go zatem wspominać, a więc budować więzi w oparciu o wspólną przeszłość. W konsekwencji milczenia (artystka pisze, że przestały z matką rozmawiać o ojcu, ponieważ wątpliwość: „był” czy „jest”? powracała z każdym zdaniem (150)) rodzina oddaliła się od siebie, a każda z kobiet dźwigała swój ból w samotności. W przypadku autorki sytuacja ta doprowadziła do utraty wspomnień.

Komiks kończy sekwencją przedstawiającą rozmowę córki i matki na temat minionych wydarzeń. Stojące na stole, w otoczeniu świec, zdjęcie ojca sugeruje, że rodzina w końcu uznała go za zmarłego (żaden z rysowanych epizodów nie zawiera jednak informacji, jak do tego doszło)<sup>14</sup>. W swoim artykule postaram się pokazać, że seria „Pikkusisko” stanowi wizualny zapis procesu odbudowy wspólnoty.

### ***Käspaikka***

*Käspaikka* to rytualna tkanina, po dziś dzień spotykana w obrzędach kościoła prawosławnego. Jej korzenie sięgają jeszcze kultury przedchrześcijańskiej, dlatego też symbolika tradycyjnych *käspaikka* obejmuje motywy ludzkie (bogini), roślinne (drzewo życia), zwierzęce (ptaki) i geometryczne i odnosi się głównie do płodności (Säppi & Oino 10–11, 20–29). Jest to związane z charakterystycznym dla społeczności agrarnych sposobem postrzegania świata, którego główną cechą jest cykliczność. Konsekwencję takiego podejścia stanowi wpisanie pojedynczego życia w krąg narodzin i śmierci: indywidualne istnienie (a co za tym idzie, również indywidualna śmierć) zostaje przekroczone – zmarły trwa w pamięci kolejnych pokoleń. Rola *käspaikka* polegała zatem na wsparciu wspólnoty doświadczonej śmiercią<sup>15</sup>. Rodzaj *käspaikka* zwany chustą płaczu (*itkuliina*) towarzyszył zmarłemu w jego ostatniej drodze: *itkuliina* ozdabiano kondukt żałobny (Konkka 45; Säppi & Oino 240), a następnie wieszano na krzyżu lub rosnącym przy grobie drzewie (Konkka 48, 49). Chusty płaczu rozdzielano również między żałobników (Konkka 46), w dni zaduszne zaś rozwieszano w domostwach. *Käspaikka* była zatem niezbędna zarówno zmarłym, jak i żywym; tym, którzy odeszli, wskazywała „drogę na drugą stronę”<sup>16</sup> – tych, którzy pozostali, chroniła przed nawiedzeniem (nieoczekiwany powrót zmarłego do domu miał wprowadzać chaos w życiu rodziny)

13 Zdaniem antropologów istotą rytuałów związanych ze śmiercią oraz pochówkiem jest zapewnienie społeczności powodzenia w konfrontacji z wydarzeniem, które naruszyło jej strukturę: zmarły ma zostać oddzielony od żywych, by wspólnota – pomniejszona o jednego członka, lecz wzbogacona o kolejnego przodka, mogła odrodzić się w nowym kształcie.

14 Film dokumentalny *Laulu / Song* uzmysławia jednak, że istotną rolę odegrała w tym procesie praca nad koniakiem, szczególnie zaś nad kolażami (głównie haftowanie).

15 Tkaniny te znajdowały zastosowanie również w życiu codziennym, o czym świadczy już samo słowo *käspaikka*, oznaczające ręcznik.

16 Użyte przez autorkę powieści fińskie słowo *tuon/puoleinen* (153), a więc pośmiertny, pozagrobowy wskazuje na *tamtą stronę*.

(Konkka 46, 53; Vilkkuna 119; por. Moissenen, *Isä / Father* 152)<sup>17</sup>. Haftowanie *käspaikka* było ponadto czynnością, której towarzyszyło wspomnianie przodków, a gotowe chusty pamięci (*muistiliina*), przekazywane kolejnym pokoleniom, służyły zachowaniu ciągłości rodu (Komulainen & Tirronen 12; Konkka 48, 54).

## Kolaże

Kolaże zaprezentowane w komiksie stanowią interesujące nawiązanie do tradycyjnych *käspaikka*. To kulturowe skojarzenie skłania czytelnika do refleksji nad przemijaniem oraz pamięcią. Fakt ten nabiera szczególnego znaczenia w kontekście deklaracji artystki, że motywacja do pracy nad komiksem wynikała z pragnienia odzyskania przeszłości. Z jej relacji wynika, że ślad minionych wydarzeń zachował się w ciele; poruszona atmosferą wiersza Sairi Susiluoto powróciła do odczuć z dzieciństwa, które wyraziła następnie na płótnach serii (Moissenen, „Pikkusisko” 91). W efekcie w jej umyśle pojawił się na nowo obraz małej wówczas siostry. Odblokowanie wspomnień nastąpiło nie w wyniku namysłu, lecz za sprawą emocji oraz fizycznej pracy, poprzez kontakt ciała z tkaniną. Pozostaje zatem zapytać, w jaki sposób związek pamięci z uczuciami oraz ciałosferą i materią, został wyrażony wizualnie w serii „Pikkusisko”<sup>18</sup>.

## Opis i charakterystyka serii „Pikkusisko”

Rodzaj zastosowanej przeze mnie analizy (analiza wizualna) wymaga zamieszczenia szczegółowego opisu serii „Pikkusisko”, w którym uwzględnione zostaną zarówno elementy przedstawienia, jak i wykorzystane techniki i materiały. Opis ten ma ponadto ułatwić czytelnikowi przedłożonego artykułu prześledzenie toku analizy, której organizacja nie odzwierciedla chronologii obraz(k)ów.

Kadr pierwszy (rys. 2). Technika mieszana. Półzbliżenie na ujęte z profilu dziecko w trudnym do określenia wieku. Ciemne płócienne tło pokryte zaciekami i plamami farby w różnych odcieniach szarości i przybrudzonej bieli, przywodzące na myśl nocny, leśny krajobraz. Wyhaftowany oddech postaci faluje w powietrzu przerywaną linią.

Kadr drugi (rys. 2). Jednolite czarne tło (płótno). Niewielkich rozmiarów, lewitująca w nieodróżnianej przestrzeni (brak jakichkolwiek linii wyznaczających płaszczyzny) postać dziecka umieszczona w prawej dolnej części obrazka (haft). Bliżej górnej lewej strony kadru dwa odwrócone trójkąty, jakby zatrzymane w ruchu ku dołowi. W środku jednej z figur przezroczysty koralik w kształcie łyzy. W centralnej części obrazka kilkanaście zorientowanych poziomo, przerywanych linii, przypominających fale lub prądy powietrza.

17 *Käspaikka* umożliwiała przywołanie, a następnie ponowne odesłanie zmarłego w zaświaty. Moissenen wspomina w komiksie, że ojciec jawił jej się przez długi czas jako zjawia (152).

18 Doświadczenie artystki potwierdza niejako rolę *muistiliina* jako strażniczki pamięci.

Kadr trzeci (rys. 3). Ciemne tekstylne tło, pokryte plamami farby. Haftowane przerywane linie krzyżują się ze sobą u dołu obrazka. Ostry, zębaty wzór w jego środkowej oraz górnej części.

Kadr czwarty (rys. 3). Tło pokryte poziomymi zaciekami. Twarz dziewczyny ujęta z półprofilu i w pełnym zbliżeniu (technika mieszana). Wyprowadzone z ust, trudne do zidentyfikowania cienkie przerywane linie (haft). Na zarys głowy postaci zachodzą linie stanowiące powtórzenie wzoru z kadru drugiego. Na czole dziewczyny płatanina grubej białej nici.

Kadr piąty (rys. 4). Tło niejednorodne, ciemne. Płaczące dziecko siedzi w piaskownicy. Wyhaftowane w jej wnętrzu kreski zdają się wciągać postać w głąb ziemi (wody?, bagna?). Kontury skrzyni wyznaczają przerywane linie. Z nieba sypią się odwrócone trójkąty (nachylone ku postaci w większym bądź mniejszym stopniu).

Kard szósty (rys. 4). Białe, płócienne tło. U dołu małe piaskownica, stojące w niej, płaczące dziecko wyciąga ręce w stronę pochylającej się nad nim osoby. Z lewej strony widoczne ślady, wyprowadzone spoza kadru. Większość powierzchni obrazka wypełniają olbrzymie haftowane kwiaty. Środek jednego z nich tworzy gęsty koncentryczny ścieg; w centrum okręgu (wiru?) błyszczący koralik. W tle bardzo drobne czarne punkty, formujące strugi pionowych linii. Nić wycierająca spod płótna tuż nad głową dorosłego, przepływa swobodnie przez całą wysokość kadru i, przytwierdzona igłą, spoczywa przy lewym górnym brzegu ramki.

Strona bez kadru (rys. 5). Białe płótno. Na środku niedokończona (końce nici puszczane wolno) robótka w kształcie zbliżonym do kwadratu i regularnym, geometrycznym wzorze; wykonana białą nicią – identyczną, jak ta na czole dziewczyny z kadru czwartego.

Mimo iż seria zawiera sporo elementów spoza porządku fabuły, czytelnik bez większego trudu odczytuje z niej historię pozostawionego w piaskownicy, płaczącego dziecka, które w końcu doczekało się powrotu dorosłego. Z zamieszczonych w antologii *Päin näköä!* słów artystki wynika, że są to matka i siostra artystki. Mimo to ani tożsamość postaci, ani związki między nimi (a tym samym związki między poszczególnymi kadrami) nie jest oczywista; wynika to z niekonsekwencji w obrazowaniu postaci (potencjalnie ta sama osoba przedstawiana jest na różne sposoby), nieczytelności tła i umieszczonych na nim wzorów oraz obiektów (koralików). Przedłożona analiza nie dąży do ujednoznacznienia elementów przedstawienia, lecz zbliżenia się do – uobecnionej przez nie – tajemniczej istoty dzieła.

## Analiza wizualna

„Pikkusisko” oddaje naturę emocji<sup>19</sup> oraz procesów pamięci. Do postawienia takiej tezy zachęca ostatni kadr serii, który posłuży również za punkt wyjścia poniższej analizy. Jego symbolika oraz narracyjny charakter ułatwiają odnalezienie tropów, prowadzących do treści i sensów ukrytych w pozostałych, dużo bardziej enigmatycznych obraz(k)ach.

19 Terminu emocje Schmitz używa wymiennie ze słowem uczucia (61).



Pierwszą wizualną wskazówką, zawartą w wyżej wspomnianym kadrze, jest dla czytelnika scena, w której dwie nachylone ku sobie postaci – dorośli i dziecko, chwytają się za ręce. Można założyć, że zilustrowane w ten sposób wydarzenie – (ponownego?) nawiązania kontaktu – poprzedza i warunkuje żałoba, jako że obraz usytuowany został poniżej symbolizujących ją czarnych kwiatów. Myśl tę zdają się potwierdzać drobne punkty widniejące poniżej roślinnego motywu, tworzące strugi deszczu i przypominające – oddane w identyczny sposób – łzy dziecka. Oba elementy (roślinny wzór oraz punkty) nadają serii charakter *itkuliina* (chusty płaczu), stając się znakiem wspólnie przeżywanego bólu, zjednoczenia w cierpieniu. Dodatkowo budowa kwiatu, którego delikatne płatki wyhaftowane zostały wokół dominującego (za sprawą gęstego ścięgu oraz czarnego koloru nici) wnętrza, kieruje uwagę odbiorcy ku naturze silnych przeżyć emocjonalnych, towarzyszących doświadczeniom granicznym, takim jak śmierć bliskiej osoby. Przyczyna żałoby bohaterki obrazka nie stanowi – w kontekście powieści – tajemnicy: opłakiwany jest ojciec artystki; samo doświadczenie straty pozostaje jednak nieprzeniknione. Materialność (namacalność, taktylność) kolistego wzoru, zawarta w nim sugestia ruchu, pozwalają mimo to zbliżyć się do istoty tego przeżycia: doznania niezwykle intensywnego, autorytarne wobec innych uczuć. Motyw wskazuje ponadto na specyfikę emocji, związaną z ich zdolnością do odradzania się. Cecha ta implikuje czasowe skomplikowanie przedstawionej w serii opowieści: poszczególne kadry stanowią fuzję minionego i aktualnego. Potwierdzeniem tego są słowa artystki, która przyznaje, że pracując nad serią powróciła do emocjonalnego stanu z przeszłości. Odczucie autorki pozostaje dla czytelnika niedostępne, jednak – za sprawą materialności dzieła – uzyskuje on wgląd w jego naturę. Istotnym nośnikiem informacji staje się chociażby połączenie we wzorze-wirze przeciwstawnych elementów: nie-przejrzystego (gęstego) ścięgu oraz przezroczystego (bezbarwnego) koralika. Obydwa konfrontują odbiorcę z tajemnicą: haft jest nie-przenikniony, koralik natomiast okazuje się nie-uchwytny (podczas fotografowania na jego powierzchni pojawił się refleks, który zamazał kontury). Jest to spotkanie z Innością, w którą można się zagłębiać bez końca; z płynnością formy, która implikuje niepojętość nieśmiertelności<sup>20</sup>. Materialność elementów uzmysławia nam, że uczucia żyją poza czasem, a ludzki intelekt pozostaje wobec nich bezradny.

Przyjrzyjmy się teraz, czy pozostałe obrazki serii pozostają w zgodzie z powyższymi ustaleniami.

Podstawową właściwością uczuć jest ich „bezszałtne rozlanie” oraz zdolność „ogarniania ciałosfer” (Schmitz 22–26). Cechy te zostały zilustrowane w rysunkowych częściach komiksu, gdzie przerywane linie wskazują na stan emocjonalnego poruszenia bohaterki (por. rys. 1: w momencie, w którym matka dowiaduje się o zaginięciu męża, jej postać zostaje otoczona rozedrganymi liniami). Widoczne w kolażach oddalenie linii od postaci wyraża charakter emocji: są one ponadindywidualne, wypełniają przestrzeń oraz wpływają na jej postrzeganie/odczuwanie (por. rys. 1: poczucie zagrożenia Hanneriiny ilustrują zanikające kontury pomieszczenia). Analiza zmian zachodzących w obrębie przestrzeni, powinna zatem dopomóc zbliżyć się do zapisanych w kadrach emocji.

20 W kontekście owej nieuchwytności warto również wspomnieć o związkach fotografii ze śmiercią, o której pisali zarówno Roland Barthes jak i Susan Sontag (por. Barthes 164; Sontag 80).

Skoro przerywane linie sugerują rozpad przestrzeni miejsca, implikując tym samym takie uczucia jak niepewność czy strach, jaki efekt wywołuje u odbiorcy umieszczenie postaci dziecka w zupełnie pustej przestrzeni (rys. 2)? Brak punktów odniesienia oznacza nieobecność podziału na „ja” i świat – stan typowy dla wieku dziecięcego<sup>21</sup>, mogący jednak pojawić się również za sprawą przerażenia, w sytuacji poczucia całkowitej bezradności (Schmitz 48–49). Fakt, że również dorosły może powrócić do przestrzeni uczuć, pozwala dostrzec związek między kadrami drugim, trzecim i czwartym. Ich wspólnym mianownikiem są zwizualizowane emocje (linie/kreski) – to one budują serię/ciąg z pojedynczych obraz(k)ów (dla przykładu: samotne dziecko (rys. 2) poddane jest wpływowi tej samej, ciężkiej (gęstej?) atmosfery, co starsza dziewczynka (rys. 3)). Ten formalny zabieg podkreśla metaforyczny charakter ostatniego kadru serii, który uznaliśmy za symbol odbudowy emocjonalnej więzi. Nie sposób rozstrzygnąć, kogo dokładnie to zbliżenie dotyczy: matki i siostry czy też siostry i samej autorki. W tej sytuacji można zatem założyć, że odnosi się ono do całej rodziny.

Bardzo wyraźnie – ponownie: poprzez swój symboliczny kształt – wskazuje na uczucia koralik-łza widoczny w drugim kadrze serii (rys. 2). Umieszczenie go w środku figury trójkąta stanowi kolejny dowód na związek emocji z ciałosferą; połączenie obydwu motywów pojawiło się we wcześniejszej, rysowanej scenie przekazania córce wiadomość o wypadku: łzy płaczącej matki nałożyły się tam na trójkątny desień sukni. W „Pikkusisko” haftowane trójkąty nie wskazują dłużej na związek z ciałem matki, ale, odłączone od niego, wyemancypowane, oddziałują na inną ciałosferę – dziecka. Pojawiające się u czytelnika skojarzenie figur z pogodą (burza wisząca w powietrzu) nabiera mocy w kontekście kolejnego kadru (rys. 4), na którym pojawia się dziecko oraz spadające na nie deszczem odłamków trójkąty. Obydwa kadry stanowią wyraz ciałosferycznej natury doświadczeń emocjonalnych: uczucia oddziałują na ciałosfery, są również w stanie pobudzić człowieka do działania bądź też unieruchomić go (przytłoczyć)<sup>22</sup>. Potwierdzają to reakcje postaci: wybuchające fontanną łez, krzyczące dziecko przejawia aktywność (rys. 4); podczas gdy linie wyprowadzone z ust starszej dziewczynki (pozbawiony słów szept<sup>23</sup>) ilustrują niezdolność do podjęcia podobnego, zdecydowanego działania. Przyjrzyjmy się jeszcze, jak kategoria materialności pozwala opisać takie doświadczenie – związane z bezradnością i niezdolnością do zwerbalizowania własnych uczuć/odczuć<sup>24</sup>.

Na czole dziewczynki z kadru czwartego (rys. 3) zalega przykuwająca uwagę odbiorcy biała nić. Na tle pozostałych, tworzących precyzyjne wzory, wyróżnia się grubością i chaotycznością (nie-uporządkowaniem). Ta płatanina jest wizualna: widoczna, wręcz namacalna, ale i Inna – nie-czytelna. Jeśli odnosi się do uczuć artystki, to wyraża ich intensywność, realność, nie ujawnia jednak treści.

Ostatnia strona serii świadczy o tym, że z uczuciami można się ułożyć (por. Schmitz 82): ta sama biała nić posłużyła artystce do wykonania kunsztownej robótki. Chaos

21 Schmitz wiąże przebywanie w przestrzeni ciałosferycznej/uczuć z brakiem samoświadomości.

22 Schmitz mówi o wyzwoleniu bądź zduszeniu impulsu witalnego (35).

23 Podobne, pozbawione stałej formy i wymykające się definicjom fenomeny Didi-Huberman określa terminem *informe* (Tahuanpää 15).

24 Por. Bennett 145–179.

płataniny zastąpiony został przez porządek, ale wymagało to czasu i wysiłku. Co więcej, pozostawienie pracy nieukończonej (końce nici są wolno puszczone), sugeruje, że proces nie został zakończony. Robótka może zatem wyrażać naturę emocji, których nie da się w pełni kontrolować, czy też okiełznać raz na zawsze. Podobne przesłanie zdają się nieść pozostawione w kadrze szóstym igła i nitka: przedzieranie się przez warstwy (nie)pamięci to zadanie bolesne i czasochłonne. Wiemy, że w przypadku artystki zostało ono zwieńczone sukcesem: dotarciem do żywego wspomnienia małej siostry. I ten obraz(ek) nie został jednak ukończony, a porzucona nić wije się na nim przez niemal całą wysokość kadru. Być może przyczyną zarzucenia pracy był ból (zmęczenie oczu, zdrętwienie dłoni, ucisk w sercu spowodowany napływem wspomnień?); być może właśnie w tym momencie do pamięci artystki powrócił obraz siostry, a robótka ma to niejako poświadczyć? Jeśli tak było, to tworzenie kolaży można porównać z doświadczeniem hafciarek tradycyjnych *muistiliina* (wspominających zmarłych podczas wyszywania), a całą serię „Pikkusisko” uznać za unikatową chustę pamięci.

## Podsumowanie

Niniejszy artykuł powstał w wyniku namysłu nad specyfiką uczuć, ich powiązaniem z ciałośferą i pamięcią oraz rolą wspomnień w życiu wspólnoty rodzinnej. Nietypowe rozwiązania formalne<sup>25</sup> zaproponowane w komiksie Hanneriiny Moisseinen skierowały refleksję nad pamięcią na jej procesualny charakter oraz na związek mechanizmów przypominania z materią: zarówno ciałem, jak i tkaniną. Odzyskanie kontaktu z własną ciałośferą oraz uczuciami – możliwe dzięki manualnej pracy nad kolażami serii „Pikkusisko”, okazało się w przypadku artystki warunkiem przywrócenia wspomnień i odbudowy wspólnoty. Seria kolaży stanowi wyraz żałoby po zaginionym ojcu, buduje tym samym pomost pomiędzy przeszłością a teraźniejszością<sup>26</sup> oraz między członkami rodziny. Skoncentrowanie analizy na związkach wspomnień z uczuciami, ciałem i przestrzenią oraz ich czasowym uwikłaniu pozwoliło dostrzec istnienie szczególnego rodzaju powiązań pomiędzy poszczególnymi kadratami. Jesliby zatem chcieć określić „Pikkusisko” terminem innym niż seria kolaży, z powodzeniem można by użyć zarówno słowa komiks, jak i powieść graficzna<sup>27</sup>.

## Bibliografia

- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Bennett, Jill. „Wnętrze, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka”. Tłum. Anna Kowalczewicz-Pawlik, Tomasz Bilczewski. *Pamięć i afekty*. Red. Zofia Budrewicz, Ryszard Nycz, Roma Sedyka. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014. 145–179.

25 Tak charakterystyczne dla tego typu komiksu, jakim jest powieść graficzna (por. Eisner 141).

26 Czasowej komplikacji wpisanej w autobiografię oraz wpływom teraźniejszości na kształt wspomnień poświęcają wiele uwagi liczni badacze twórczości autobiograficznej (por. Czerwińska 8–10).

27 Por. McCloud (9) oraz Eisner (141).

- Czermińska, Małgorzata. „O autobiografii i autobiograficzności”. *Autobiografia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009. 8–10
- Didi-Huberman, Georges. *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*. Tłum. Barbara Brzezicka. Gdańsk: wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011.
- Eisner, Will. *Comics & Sequential Art*. Poorhouse Press, 1990. 141.
- Ernst, Nina. „Authenticity in Graphic Memoirs. Two Nordic Examples”. *Image & Narrative* 16.2 (2015): 65–83.
- Haavio, Martti. *Mitologia fińska*. Tłum. Jerzy Litwiniuk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- Kacandes, Irene. „Trauma”. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Red. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laura Ryan. London and New York: Routledge, 2005. 617.
- Kelly, Mary B. „Käspaikka – esihistoriallisen symboliperinnön kantaja”. *Käspaikka. Muistiliina*. Red. Leena Säppi & Lauri Oino. Helsinki: Maahenki Oy, 2010. 9–37.
- Komulainen, Terttu & Tirronen, Varpu-Leena. *Karjalainen käspaikka*. Joensuu: Pohjois-Karjalan Kirjapaino Oy, 1979.
- Konkka, Aleksi. „Tuulivuote puussa – tekstiilivalmisteiden rituaalisesta käytöstä Vienan ja Pohjois-Aunuksen Karjalassa”. *RIHMA-aineksia*. Red. Helena Lonkila & Anneli Meriläinen. Kajaani: Rihma, 1999. 35–60.
- Kosmenko, A. P. *Karjalan kansantaidetta. Karjalaisten kuvataide*. Petroskoi: Karjalakustamo, 1977.
- Laulu / Song* Reż. Selma Vilhunen. 2014.
- Leśniak, Andrzej. *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*. Kraków: Universitas, 2010.
- Lietzén, Mika. „Mała jest piękna”. *Czas Kultury* 143.2 (2008): 27–34.
- McCloud, Scott. *Zrozumieć komiks*. Tłum. Michał Błażejczyk. Warszawa: Kultura Gniewu, 2015.
- Moisseinen, Hanneriina. *Isä / Father*. Helsinki: Huuda Huuda, 2013.
- Moisseinen, Hanneriina. „Pikkusisko”. *Päin näköä! 16 suomalaista sarjakuvataiteilijaa*. Red. Ville Hänninen & Harri Römpötti. Helsinki: Like Kustannus, 2011. 91.
- Pentikäinen, Juha. *Suomalaisen lähtö. Kirjoituksia pohjoisesta kuolemankulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1990.
- Ryan, Marie-Laure. „Introduction”. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Red. Marie-Laure Ryan. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2004. 1–2.
- Schmitz, Hermann. *Ciałosfera, przestrzeń, uczucie*. Tłum. Bolesław Andrzejewski. Poznań: Garmond Oficyna Wydawnicza, 2001.
- Sontag, Susan. *O fotografii*. Tłum. Sławomir Magala. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2009.
- Tanhuanpää, Ari. „Ei ole ei-mitään. Georges Didi-Hubermanin tuskin havaittavan fenomenologia”. *Synteesi* 33.3 (2014): 14–34.
- Vilkuna, Janne. *Suomalaiset vainajien karsikot ja ristipuut. Kansatieteellinen tapatutkimus*. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1992.
- Zawadzki, Andrzej. „Ślad sztuki, sztuka śladu: wokół estetycznych koncepcji Jeana-Luca Nancy’ego, Gianniego Vattima i Georges’a Didi-Hubermana”. *Didaskalia* 103/104. (2011): 62–67.