

Droga do *Maus*

Komiks a literackie paradygmaty

w dyskusji wokół przedstawialności Holocaustu*

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2008–2009 jako projekt badawczy.

1 Mam przy tym na uwadze raczej pewną wspólnotę perspektyw narracyjnych w książce Spiegelmana i w projekcie badawczym, jaki prezentuje White, niż konkretne komentarze tego ostatniego do *Maus* (np. H. WHITE: *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*. Tłum. E. DOMAŃSKA. W: IDEM: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA i M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000, s. 217–218; konkluzja White'a o tym, że *Maus* może być przykładem kontrmonumentalizacji pamięci o Zagładzie, choć słuszna, nie jest dla niniejszych rozważań najważniejsza).

2 Lang uznaje konstrukcyjność także annalistycznego pojedynczego zapisu, niemniej za odpowiednią płaszczyznę dyskusji o Holokauście uważa narrację bliską historyzmowi plasującemu się raczej po stronie annalistów niż narratywistów czy konstruktywistów.

3 B. LANG: *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*. Tłum. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, oraz H. WHITE: *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*. Tłum. E. DOMAŃSKA. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.

4 K. CHMIELEWSKA: *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI et al. Kraków 2005.

W niniejszym artykule zamierzam, po pierwsze, pokrótce opisać dyskusję wokół przedstawialności Holocaustu w literaturze, po drugie, umieścić na jej tle dwa komiksy: *Maus* Arta Spiegelmana i *Josela* Joego Kuberta, po trzecie zaś, w skrócie odnieść oba wątki (dyskusja wokół przedstawialności Holocaustu oraz omawiane komiksy) do dwu spośród istotnych dla literatury Zagłady wyznaczników narracyjnych, tj. opowiadań Tadeusza Borowskiego i tekstów Primo Leviego. W efekcie zarysuję przejrzysty dwutorowy układ: Lang – Josel – Levi z jednej i White – Maus¹ – Borowski z drugiej strony, podkreślając jednak, że im bardziej ów układ wydaje się przejrzysty, tym bardziej też jest podejrzany, ale być może dzięki temu – i bardziej interesujący.

I
Najporęczniejszym sposobem ujmowania dyskusji wokół przedstawialności doświadczenia Holocaustu jest rozpięcie jej pomiędzy poglądami Berela Langa i Haydena White'a, czyli – ujmując rzecz najprościej – między zwolennikami pisania historii w twardej, opartym na faktach znaczeniu² a przedstawicielami narratywizmu, uznającymi konstrukcyjność każdego, w tym „faktycznego” zapisu (ontologiczną kontrowersję między obrońcami wyjątkowości zdarzenia Holocaust i zwolennikami wpisania go w szereg innych zdarzeń historycznych można wywieść – choć na pewno nie bez reszty do niej sprowadzić – z tej epistemologicznej różnicy). W Polsce zestawienie owych nazwisk jako emblematyczne dla dyskusji wokół przedstawialności Holocaustu dokonało się m.in. za sprawą umieszczenia obok siebie – w układzie wyraźnie dialogicznym – tekstów White'a i Langa w znanym numerze „Literatury na Świecie”³, a następnie uobecniło się m.in. w książce *Stosowność i forma. Jak opowiadać o zagładzie?*⁴. Jak nęcąco wyrazisty jest to układ, przekonywać może wygłoszony podczas konferencji *Pisanie historii jako czytanie literatury* (rok 2007) referat Bartłomieja Krupy, który choć mocno polemiczny wobec zamieszczonego w *Stosowności i formie* tekstu *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, jest z nim zgodny co do takiego dwupolowego ujmowania poglądów

na przedstawialność Holocaustu. Jak jednak przy tym niewystarczający – o tym zaświadczać mogą liczne wymykające się podziałom dwójkowym układy stanowisk w tej sprawie.

Tę „niedwójkowość” ja jednak sprowadzę do układu dwójkowego i postaram się ją uzasadnić z pomocą książki *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustie* z jednej oraz też Giorgio Agambena z drugiej strony.

Stanowiska przedstawione w obu pracach rozbijają uproszczony podział na „faktografów” i narratywistów (czy też partykularystów i uniwersalistów), choć czynią to w odmienny sposób i w odniesieniu do innych zjawisk literackich. Autorzy *Eksperymentów* odnoszą się przede wszystkim do komentujących wydarzenie Holocaustu historyków, filozofów itp. i dzielą ich na trywialistów, czyli podważających wyjątkowość Holocaustu (co dotyczy zarówno ontologicznego zagadnienia tożsamości żydowskiej jako centralnej dla zrozumienia Holocaustu, jak i epistemologicznej kwestii możliwości ujęcia wyjątkowości w opisie)⁵, absolutystów, wyjątkowość tę afirmujących⁶, i wreszcie kontekstualistów, czyli tych, którzy „uznali, że mogą istnieć cechy wyróżniające Holocaust i mogą one mieć większe znaczenie niż jego podobieństwo do innych masowych mordów”, a którzy uważają jednocześnie, że „Holocaust zawsze należy badać w jego historycznym kontekście”⁷. Na przeciwnym krańcu tak naszkicowanego układu głosów w dyskusji wokół przedstawień Holocaustu znajdowałby się Giorgio Agamben⁸, który w jednej z części *Homo sacer* zdaje się sugerować, że jedynym sposobem mówienia o doświadczeniu Zagłady jest mówienie z perspektywy muzułmana, człowieka pozbawionego człowieczeństwa – a więc i władzy mówienia. Tym samym włoski komentator Primo Levięgo nie mnoży jak Milchman i Rosenberg dostępnych wizji przedstawialności Zagłady, lecz redukuje je do jednej, stanowiącej zresztą raczej wartość zerową.

„Niebinarność” rzeczywistego stanu dyskusji wokół przedstawialności Zagłady jest rzeczą dość oczywistą. Światem być może rządzi asymetria, jak twierdził jeden z najsłynniejszych i tu komentowanych autorów narracji obozowych⁹, ale niezależnie od tego nasze opisy owego świata opierać się muszą na binarnych opozycjach – jak z kolei przekonywali konstruktywiści mający swój własny udział w zamieszaniu wokół granic narracji (wcale zresztą do symetrii nie przywiązani). Przedstawiam ją właściwie po to, żeby wskazać, że niemal każde stanowisko wobec Holocaustu zmusza do określenia układu narrator – bohater – autor (uznając, że te kategorie mogą służyć również do opisu narracji niefikcyjnych). Milchman i Rosenberg tropią stosunek do Holocaustu Heideggera, de Mana, Foucaulta, twierdząc, że jest

5 W tej grupie autorzy wymieniają E. Noltego, P. Papaziana, J. Neusnera (A. MILCHMAN, A. ROSENBERG: *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustie*. Auschwitz, nowoczesność i filozofia. Tłum. L. KROWICKI, J. SZACKI. Warszawa 2003, s. 99–100).

6 Do tej grupy należeć by mieli A. Roy Eckhardt, A.L. Echardt, M. Rosensaft. Ibidem, s. 100–101.

7 Do tych zaliczają siebie i swój sposób badania Zagłady. Ibidem, s. 101 i nast.

8 G. AGAMBEN: *Co zostaje z Auschwitz*. Tłum. S. KRÓLAK. Warszawa 2008, s. 83.

9 Zob. P. LEVI: *Assimetria e la vita*. Torino 2002.

10 B. LANG: Wstęp. W: IDEM: *Nazistowskie ludobójstwo. Akt i idea*. Tłum. A. ZIĘBIŃSKA-WITEK. Lublin 2006, s. 20.

11 Ibidem, s. 132.

12 Np. B. LANG: *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore-London 2000.

13 O czym przeczytać można np. w: A. HUNGERFORD: *The Holocaust of Texts. Genocide, Literature and Personification*. Chicago-London 2003, s. 82.

14 E. JEDLIŃSKA: *Sztuka po Holocauście*. Łódź 2001, s. 194.

15 A. UBERTOWSKA: *Świadekstwo - trauma - głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007, s. 160, przypis 18.

to konieczne dla zrozumienia ich tez, które są z kolei niezbędne, by zrozumieć sam Holokaust. Agamben uznaje, że jedyną figurację „ja” dającą możliwość przedstawienia nieprzedstawialności Holokaustu, stanowi taka, która zdolna jest ukazać osobistą niezdolność ujrzenia i ukazania śmierci. Wreszcie – to przykład najbardziej przejrzysty – Lang w *Nazistowskim ludobójstwie*, zanim wprowadzi swe tezy o immanentnej niefiguralności prawdy o Zagładzie, określi swoją wobec niej pozycję, pisząc: „[...] skoro nie miałem świadomości, aby wrócić do [...] [Holokaustu – P.W.] drogą pamięci, będę obecny tam teraz, poprzez akt pisania”¹⁰. Taka deklaracja stanowi tylko pozorną sprzeczność z uporczywie wmawianym Langowi projektem uznania za wartościowe w pisaniu o Holokauście jedynie faktów (bez wątpienia wiarygodnych dopiero wtedy, gdy było się ich świadkiem), jakoby bez zrozumienia z jego strony, że czysta obiektywność jest tylko pewną metaforą. Stanowisku rozumianemu w tak uproszczony sposób przeczą pewne fragmenty z cytowanej przed chwilą książki (np. taki: „Jednak dostęp do faktów ludobójstwa za pomocą tego »instrumentu« [tj. pisarstwa – P.W.] wymaga zrozumienia jego wpływu na proces reprezentacji, dostrzeżenie tego, jak kształtuje lub wyraża daną tematykę”¹¹), jak też obszernie ustępy z książek innych¹². Kronikarskie fakty mogą poza tym stać się intencjonalnym obiektem osobistej więzi, jak udowadnia projekt US Holocaust Memorial Museum, w którym zwiedzającym rozdawane są skonstruowane w sposób kronikarski właśnie biografie ludzi zamordowanych w obozach koncentracyjnych¹³. Przy czym konieczność umieszczenia własnej perspektywy w mówieniu o Holokauście nie oznacza wprowadzania terrorku uniemożliwiającego dyskusję szantażu etycznego (a o taki łatwo; zob. np.: „Sztuka, jak każda inna dziedzina ludzkich działań, po doświadczeniu Zagłady musi określić swe istnienie poprzez odniesienie do problemu ludobójstwa; jest to imperatyw moralny każdego [sic!] i każdy musi się doń ustosunkować”¹⁴); w niniejszym tekście tropienie tego zjawiska ma na celu jedynie próbę wyjaśnienia narracyjnej specyfiki ciekawszych opowieści o Zagładzie.

Być może jednocześnie, jak za Czaplińskim zauważa Ubertowska, sprawa przedstawialności Zagłady jest przypadkiem granicznym, a zatem modelowym całej literatury¹⁵; tak więc przemiany osoby w literaturze wojny i Zagłady to to samo, co przemiany „ja” mówiącego w literaturze w ogóle – tylko „bardziej”. Niezależnie od odpowiedzi na tak postawione wątpliwości (rodzące zresztą wątpliwości następne – teleologizacji i instrumentalizacji Holokaustu) nie można nie zauważyć, że powszechnie uznane narracje o doświadczeniu wojny i obozu (Wiesel, Levi, Kertész, Borowski) lub o zapośredniczonej pamięci tego doświadczenia

(Rymkiewicz, Bieńczyk) w jakiś sposób naruszają klasyczny (dla narracji nieautobiograficznych) układ autor – narrator; naruszają go na tyle, że przy innej okazji można by się nad nim zastanowić jako nad wyznacznikiem literatury Zagłady jako gatunku.

II

Kwestię referencji autorskiej w narracjach o Zagładzie chciałbym przedstawić na przykładzie dwóch książek: *Maus* i *Josel*. Przy czym ten znów binarnie uproszczony przykład wprowadzam świadom tego, że:

1. Traktowanie *Maus* jako jednej książki zmusza do pominięcia faktu, że cała opowieść składa się z dwóch napisanych w różnych okresach części, spośród których druga stanowi wobec pierwszej intensyfikację opisywanego zjawiska narracyjnego; tu pomijam tę różnicę stopnia, skupiając się na zasadniczej jakości właściwej obu częściom.

2. Traktowanie *Maus* i *Josela* jako bez reszty ujmujących całość komiksowego przedstawienia Holokaustu pomijałoby tak istotne książki, jak te z serii *Adolf* Osamu Tezuki czy *Poszukiwanie*¹⁶, w pewnej mierze mieszczące się w omawianym temacie *Berlin. Miasto kamieni* Jasona Lutesa¹⁷ czy w Polsce *Achtung Zelig*¹⁸ lub niektóre nowele z *Września. Wojny narysowane*¹⁹. *Wrzesień* jednak jako całość nie dotyczy obozu, nie o tym też traktuje *Zelig* (choć to, jak w tej książce opisuje się Zagładę, mogłoby być bardzo dla całego tematu istotne), oba przy tym dotyczą raczej obrazu pamięci społecznej w ogóle, nie zaś „historii indywidualnej, która spotyka się z dużą historią”, jak w odniesieniu do komiksów Spiegelmana pisała Katarzyna Bojarska²⁰. Z kolei *Poszukiwanie* jest komiksem przeznaczonym dla szkół nauczania początkowego i choć wpisuje się w paradygmat, do którego ja zaliczam *Josela*, to jego uproszczenia uzasadniać by można właśnie celami dydaktycznymi (co choć pewnie nieobce i *Joselowi*, to nie wprost formułowane, a zatem niebędące, jak w przypadku *Poszukiwania*, celem głównym). Również *Adolf* dotyczy raczej użycia Holokaustu jako metafory Zagłady niż jej doświadczenia jako elementu niemieckiego programu ludo- i etnობójstwa (lub pamięci jej doświadczenia). Na koniec wreszcie *Josela* i *Maus* łączy wyrażenie formułowany program osławiania postpamięci, nieobecny w pozostałych wymienionych tu komiksach. Z tych powodów oraz w celu zachowania jasności wyводу wymienione (i niewymienione, lecz pozostające w domyśle) zjawiska literackie na użytek moich rozważań ujmuję w nawias.

3. Mówię o komiksach, komentując raz ich warstwę słowną, raz ikonyczną, tej ostatniej, w komiksie niezwykle istotnej, nie poświęcając wcale najwięcej miejsca; czasem tylko odwołuję się

16 E. HEUVEL, R. VAN DER ROL, L. SCHIPPERS: *Poszukiwanie*. Tłum. H. TOBY. Oświęcim 2008. Informacje o komiksie (i kontrowersjach wokół niego) można znaleźć m.in. w artykule Roberta KOWALIKA *Holocaust na kolorowych obrazkach*. Tryb dostępu: <http://wiadomosci.gazeta.pl/Wiadomosci/1,80708,4987644.html>. Ostatnia aktualizacja: 11.03.2008, 21:44. Data ostatniej odwiedzin: 13.01.2009 r.

17 J. LUTES: *Berlin. Miasto kamieni*. Tłum. W. GÓRALCZYK. Warszawa 2008.

18 K. GAWRONKIEWICZ, K. ROSENBERG: *Achtung Zelig! Druga wojna*. Warszawa–Poznań 2004.

19 *Wrzesień. Antologia komiksu polskiego. Wojna narysowana*. Wybór T. KOŁODZIEJCZAK. Warszawa 2003.

20 K. BOJARSKA: *Komiksem w historię. „Zagłada Żydów”* 2006, nr 2, s. 387.

21 K.T. TOEPLITZ: *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*. Warszawa 1985.

22 Jako autora m.in. książki *Komiks i okolice pornografii; Komiks: świat przerysowany, Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku; Komiks i okolice kina; Poeztyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa; Zgwałcone oczy. Komiksowe obrazy przemocy seksualnej*.

23 W. BIREK opublikował kilka artykułów naukowych o komiksie, np. *Komiks a film – pokrewieństwa i związki w książce Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych* (Red. K. SOBOTKA, przy współpracy Z. BATKO. Łódź 1993), a także *Komiks – kłopotliwy obiekt edukacji* („Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie” 1999, z. 6) oraz *Komiksowe adaptacje literatury – propozycje klasyfikacyjne* (W: *Sztuka komiksu w perspektywie polskiej komiksologii*. Red. K. SKRZYPCZYK. Łódź 2001).

24 K.T. TOEPLITZ: *Sztuka komiksu...*, s. 50.

25 J. SZYŁAK: *Poeztyka komiksu: warstwa ikoniczna i językowa*. Gdańsk 2000, s. 91.

26 M.in.: M. CZUBAJ: *Zagłada, myszy, świnię*. „Polityka” 2001, nr 17, s. 53; K. MASŁOŃ: *Myszy i ludzie*. „Rzeczpospolita”, dodatek „Plus-Minus” 2001, nr 18, s. 4; K. DUNIN: *Polskie świnię*. „Res Publica Nowa” 2001, nr 154, s. 63.

27 T. ŁYSAK: *Autobiografia (auto)biografii*. „Maus” *Arta Spiegelmana*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o zagładzie?* Red. M. GŁOWIŃSKI et al. Kraków 2005, s. 358.

28 Zob. ibidem, s. 355–358.

29 Ibidem, s. 352.

bezpośrednio do aparatury badawczej wypracowanej w Polsce m.in. przez Krzysztofa Teodora Toeplitza²¹, Jerzego Szyłaka²² czy Wojciecha Birka²³.

W związku z tym śpieszę wyjaśnić, że moje czytanie *Maus* i *Josela* jest w ogromnej mierze inspirowane ich badaniami, i to właśnie ta inspiracja każe mi szukać drogi pośredniej między ortodoksją Toeplitza, uznającego pomysł czytania – w odróżnieniu od oglądania – komiksu za „niedorzeczny”²⁴, i stanowiskiem Szyłaka, który twierdzi, że „tekst słowny [...] odsyła czytelnika do innej [...] tradycji czytania – do tradycji literackiej, tym samym ujawniając, że to na niej wspiera się konstrukcja opowiadań komiksowych i że to jej struktury komiks naśladuje”²⁵.

Maus

Maus wzbudził ogromne zainteresowanie zarówno za granicą (nagroda Pulitzera w USA, włączenie do kanonu lektur szkolnych w Niemczech), jak i w Polsce. Pierwsza fala polskiej dyskusji wokół *Maus* dotyczyła jednak przede wszystkim zwierzęcych sylwetek bohaterów²⁶, a najostrejsza polemika rozgorzała wokół świńskich postaci Polaków. Mniej uwagi zwracała szczególnie konstrukcja „ja” opowiadającego i jego roli w opowiadaniu. Wątek ten, co prawda, pojawiał się w dyskusji redaktorów „Res Publici Nowej”, jednak nie został rozwinięty bardziej, niż pozwolić na to mogły ramy redakcyjnej rozmowy.

Szerzej pisał o nim Tomasz Łysak, wspominając zarówno o skomplikowanym układzie „ja” piszącego/rysującego *Maus*, jak i o tym, że komiks ten „wielokrotnie odwołuje się do swojej genezy i procesu tworzenia”²⁷, odwołując się jednak przy tym przede wszystkim do języka psychoanalizy (*notabene* w swoim szkicu Łysak jako chyba pierwszy w Polsce – i niekoniecznie tylko tu – przeprowadził skrupulatną analizę *Więźnia piekielnej planety* – komiksu wcześniejszego od *Maus*, który został do *Maus* włączony²⁸; Łysak wprowadza też i funkcjonalizuje ważną informację, że w USA wydano *Maus* na płycie CD-ROM oraz że „edycja ta zawiera dodatkowe materiały: pierwsze wersje paneli i stron oraz robocze transkrypcje ustnej narracji Vladka, a także zapis audio”²⁹; informacji tej nie wykorzystuję z dwóch powodów: po pierwsze, jest ona jedynie wzmocnieniem tezy o skomplikowanym autobiograficznym „ja” *Maus*, po drugie zaś, w odróżnieniu od Łysaka badam *Maus* w stanie, w jakim funkcjonuje jako element polskiej dyskusji wokół literatury Zagłady; wątek materiałów dodatkowych wykorzystam w dalszej części artykułu).

Napomknął też o *Maus* Jerzy Jarzębski, twierdząc, że tak jak Białoszewski w *Pamiętniku* opisywał akt własnego pisania, tak Spiegelman opisuje akt własnego słuchania (opowieści ojca

o Mauschwitz), „zagarniający obok historii właściwej także okoliczności, w których ona do słuchacza dociera”³⁰. Tę ostatnią, marginalną w kontekście całego artykułu uwagę (zajmującą na większej przestrzeni również Łysaka, acz, jak wspomniałem, przy użyciu nieco innej aparatury badawczej) uważam za wartą rozwinięcia.

Gdzie indziej i na podstawie nieco innego rodzaju narracji starałem się udowodnić, że formacja dyskursywna literatury Zagłady wykształciła pewien dominujący model układu autor – narrator – bohater, który nawet jeśli nie zastosowany, to jest punktem odniesienia każdej możliwej realizacji opowieści o doświadczeniu obozu. Mam na myśli taką postawę narracyjną, która poprzez uczynienie ironicznej relacji „ja” tekstowe – „ja” pozatekstowe zasadniczym tropem włącza w obręb potencjalnie dostępnych tropów narracyjnych referencję fikcjonalną dominującą nad referencją niefikcjonalną. Czyli, ujmując rzecz krócej, taką opowieść, w której to, co „fikcyjne”, wyznacza granice tego, co „prawdziwe” – a nie odwrotnie. Ten tekstualny paradoks jest zarówno przejawem topicznego już stwierdzenia o nieprzekazywalności doświadczenia Zagłady, jak i jednym z tropów potencjalnie dostępnych powojennym narracjom o Zagładzie³¹. Uważam, że właśnie to zjawisko leży u podstaw fenomenu *Maus* Spiegelmana i jest w gruncie rzeczy istotniejsze niż zwierzęce sylwetki bohaterów, które są dopiero wynikiem przyjęcia takiej postawy narracyjnej.

W obu częściach *Maus* narrator narzuca czytelnikowi „pakt fikcjobiograficzny”, tzn. taki, w którym to, co mamy uznać za wyznacznik prawdy, zostanie określone przez tekst. W części pierwszej dzieje się tak w obrazie podsumowującym przedakcję *Opowieści ocalałego* (tak brzmi podtytuł *Maus*), którą stanowi historia przedmażeńskiego romansu Władka, ojca Arta (ryc. 1). Ojciec zabrania rysownikowi włączenia tej historii do książki, argumentując, że historia ta nie ma nic wspólnego z Zagładą i Hitlerem, czemu syn się przeciwstawia, mówiąc: „[...] to wspomniały materiał, to bardziej urealnia wszystko – czyni bardziej ludzkim”³², choć ostatecznie przyjmuje zakaz. Taka potrzeba urealnienia opowieści jest potrzebą odzywającą się nie tylko w literaturze świadectwa (i „postświadcstwa”). Tak oto pisał o niej Adorno już w roku 1958 i w odniesieniu do nowoczesnej – w tym przedwojennej – powieści: „Im ściślej [autor – P.W.] [...] troszczy się o gesty weryfikujące, tym bardziej nierzeczywiste staje się każde słowo [...]”³³. Potrzeba ta, zdaniem Jamesa Younga, jest jednak szczególnie niebezpieczna w przypadku autorów narracji świadczących Zagładzie, umieszcza ich bowiem w podwójnym potrzasku: jeśli nie ujmą w świadectwie swojej roli jako świadka,

31 P. WOLSKI: *Proszę Państwa na Umschlagplatz. Narrator Borowskiego a współczesne przekształcenia polskiej dyskusji wokół doświadczenia wojny*. W: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2002*. Cz. 2: *Idee, ideologie, metodologie*. Red. A. GALANT, I. IWASIÓW. Szczecin 2008.

32 A. SPIEGELMAN: *Maus. Opowieść ocalałego*. [Cz.] 1: *Mój ojciec krwawi historią*. Tłum. P. BIKONT. Kraków 2001, s. 25, podkr. – P.W. (dalej: *Maus I*). W oryginalne „more human” – co jeszcze bardziej problematyzuje interpretację swoimi humanistyczno-biologicznymi konotacjami. A. SPIEGELMAN: *Maus. A Survivor's Tale. Part 1: My Father Bleeds History*. New York 1986, s. 23.

33 T. ADORNO: *Miejsce narratora we współczesnej powieści*. W: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Antologia. Wybrał, oprac. i przeł. R. HANDKE. Kraków 1980, s. 360.

34 J.E. YOUNG: *Writing and Rewriting the Holocaust*.
Bloomington 1988, s. 24-25.

35 J. LEOCIAK: *Tekst wobec Zagłady*. (O relacjach z getta warszawskiego). Wrocław 1997, s. 129.

to pozostawia tekst jako świadectwo, które jest jednak z konieczności świadectwem niepełnym, bo wyłączającym postać, ciało świadka; jeśli zaś świadek swoją obecność ujmie w opowieści, wówczas odejdzie od konwencji prawdy i obiektywności, stworzy więc świadectwo nieobiektywne, czyli niewiarygodne³⁴. Podobnie pisze o tym Jacek Leociak, zwracając uwagę na komunikacyjny wymiar owego „potrzasku”: „[...] paradoks postawy samych świadków (»musisz i zarazem nie możesz zrozumieć«) spotyka się z paradoksalną postawą adresatów świadectwa (»możemy to zrozumieć tylko dzięki niezrozumiałemu językowi«)³⁵.



Ryc. 1: „[...] to wspaniały materiał, to bardziej urealnia wszystko - czyni bardziej ludzkim” - urealniona, czyli (bardziej) ludzka historia w zwierzęcym języku *Maus* staje się nieprawdziwa; prawdopodobieństwo („urealnienie”) nie mieści się w tekstowym języku literatury Zagłady.

Źródło: *Maus I*, s. 25.

36 „Trzeba zauważyć, że pozycja Arta w tekście nie jest wyłącznie pozycją pisarza, lecz również modelem, *Maus* to też jego autobiografia (jednakże błędem jest mniemanie, że postać Arta i rzeczywisty Art Spiegelman to jedno” – tak w sposób dobitny i zwięzły rzecz tę ujmuje Tomasz Łysak. T. ŁYSAK: *Autobiografia (auto)biografii...*, s. 352.

37 D. ULICKA: *Ja czytam moje czytanie (o podmiocie wypowiedzi literackiej i literaturoznawczej)*. W: EADEM: *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*. Kraków 2006.

38 Strona internetowa: www.maus.com.pl, zakładka: Autor. Data ostatnich odwiedzin: 23.11.2008 r.

39 A. SPIEGELMAN: *Maus*. *Opowieść ocalałego*. [Cz.:] 2. *I tu się zaczęły moje kłopoty*. Tłum. A. BIKONT. Kraków 2001, s. 16 (dalej: *Maus II*).

40 J. JEZIORSKA-HAŁADYJ: *Dialog jako wykładnik fikcji*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2. Przywołanie przeze mnie tego tekstu ma na celu ukazanie pozornej łatwości, z jaką tropić można indeksy ortodoksyjnie rozumianej fikcjonalności, nie zaś całkowitą zgodę na tezy autorki.

W *Maus* owo „urealnianie” ma jednak status jeszcze bardziej wieloznaczny. Art historię, której obiecał nie ujmować, mimo wszystko przecież opisał. Opisał jednak też swoje jej opisywanie i to, że opisywać jej nie miał. Pytanie pierwsze brzmiałoby tak: co podlega owemu „urealnieniu” – pisanie o życiu Władka czy pisanie o pisaniu o życiu Władka? Jeśli wziąć pod uwagę, że obie części *Maus* zaczynają się i kończą na Arcie, nie Władku³⁶, wówczas odpowiedź na nie umieszczalaby ten komiks gdzieś w okolicach spenetrowanej już przez Danutę Ulicką literatury autobiograficznej³⁷ (nie przeszkadza nawet tak bardzo, że w analizach badaczki literatura ta dotyczy raczej pisania akademickiego – Spiegelman „w latach 1979 do 1986 [czyli w okresie powstawania *Maus* – P.W.] uczył historii i estetyki komiksu w School of Visual Arts”³⁸). Pytanie drugie rzecz jednak komplikuje. Brzmi ono: co w komiksie, który zdaje się sugerować, jakoby możliwość przedstawienia prawdy o Zagładzie tkwiła w zwierzęcych postaciach bohaterów, oznacza to, że opowieść ta jest „urealniona”, czyli – jak dodaje Art – (bardziej) „ludzka”? Otóż odpowiedź brzmi: w odczytanym w proponowany przeze mnie sposób tekście układ „ludzkie” i „realne” oznacza „nieholokaustowe” i „pozatekstowe” – a więc nieprawdziwe, bo urealnienie oznacza uczynienie bardziej ludzkim i mniej zwierzęcym, czyli niezrozumiałym w kontekście zwierzęcego języka *Maus*.

W drugiej części *Maus* odnaleźć można podobny sygnał mylący tropy „ja”. W toku wypowiedzi ważnej, bo stanowiącej metakomentarz komiksowych granic przedstawialności Zagłady, Art mówi do słuchającej go narzeczonej: „Myślę, że przecież... w rzeczywistości nigdy nie dałabyś mi mówić tak długo bez przerywania”³⁹ (ryc. 2). To niepokojące zdanie można dość łatwo – na gruncie chociażby tezy o dialogu jako wykładniku fikcji⁴⁰ – wyjaśnić: w pozakomiksowej rzeczywistości wypowiedź Arta zostałaby przerwana lub byłaby co rusz przetykana wtrąceniami. Niepokoń jednak wzrasta, gdy przypomnimy sobie, że ten sam bohater w toku tego samego monologu utrzymuje, jakoby podstawową trudnością komiksowego przedstawienia było to, że w komiksie „za wiele robi się pominąć” zdarzeń z rzeczywistości, która „jest zbyt złożona jak na komiks”. Rysownik nie pominął przy tym tak oto brzmiącej uwagi (przerywającej mu) narzeczonej: „Bądź w tym tylko uczciwy [...]” (*Maus II*, s. 16). Na czym owa uczciwość ma więc polegać? Na uwzględnianiu czy na nieuwzględnianiu „pominąć” – które tu, mimo uwagi o komiksowych pominięciach, zostały uwzględnione? I czy jeśli autor uwzględni pominięcia, to pisze rzeczywistość czy komiks? Odpowiedź, zgodnie z sugerowaną tu interpretacją, brzmiałaby tak: Spiegelman pisze komiks, który wyznacza ramy rzeczywistości, on sam (on sam-komiks



Ryc. 2: „Rzeczywistość jest zbyt złożona jak na komiks... za wiele robi się pominięć, zniekształceń [...] w rzeczywistości nigdy nie dałabyś mi mówić tak długo bez przerywania” – opowieść wyznacza ramy rzeczywistości (poza które wychodzi – patrz dymek poza kadrem), stając się referencjalną dominantą.

Źródło: *Maus II*, s. 16.

i on sam-Spiegelman) znajduje się bowiem gdzieś pomiędzy nierozróżnialnymi sferami rzeczywistości i „fikcji”.

Aleksander Madyda w toku obrony wyraźnej granicy między autobiografią a narracją fikcjonalną twierdzi: „[...] kto lepiej zna życiorys twórcy, tego udziałem będzie pełniejszy odbiór dzieła”⁴¹. Przystać na takie *dictum* można tylko wtedy, gdy uznamy dosłowne znaczenie wyrazu „życiorys” – czyli ‘pisanie o życiu’, a więc znaczenie takie właśnie, w którym najpierw stoi pisanie, potem życie, w którym narracja jest pierwotna względem życia. Albo gdy uznamy – na użytek tekstu o komiksie „holokaustowym” i posttraumatycznym – znaczenie etymologiczne słowa „życiorys” w jego podwójnym sensie, tj. „rysowanie życia” i „wskazywanie skaz życia”⁴². „Skaza”, „rana” i „pęknięcie” to zresztą typowe topoi dyskursu pamięci i postpamięci. Przywołuje je również warstwa ikoniczna cytowanego fragmentu *Maus*, w którym wypowiedzi w dymkach wychodzą poza kadr. Jerzy Szyłak uznaje podobny zabieg za istotny element interpretacji komiksu, pisząc, że taka „»ikono-lingwistyczna metafora« rozciąga swoje symboliczne

41 A. MADYDA: O interpretacji utworów autobiografistycznych. W: *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie*. Red. M. KALINOWSKA, E. OW CZARZ, J. SKUCZYŃSKI, M. WOŁEK. Toruń 2006, s. 49.

42 W. BORYŚ: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 2005, hasło: „rysować”, s. 530.



Ryc. 3. Odwrócenie relacji referencjalnych między tekstem i rzeczywistością – przykład 1.

Źródło: *Maus I*, s. 102.

43 J. SZYŁAK: *Poetyka komiksu...*, s. 123.

44 T. ŁYSAK: *Autobiografia (auto)biografii...*, s. 357.

sensy na znaczenie całego komiksu i podpowiada czytelnikowi, jakiego klucza interpretacyjnego powinien użyć [...]”⁴³. W odniesieniu do innego fragmentu książki (komiksu w komiksie, czyli *Więźnia piekielnej planety*) tak pisze o tym zabiegu cytowany już Łysak: „[...] tym samym poziom napisu oddzielony jest od poziomu wypowiedzeń”⁴⁴, tropiąc w nim ślady pęknięcia – a zatem właśnie „skazy”, „rany”.

Nie są to jedyne fragmenty książki, w których odnaleźć można taki układ referencji, odwracający hierarchię odniesień wewnątrz- i zewnątrztekstowych. Niektóre z pozostałych i prezentujących tę część rozważań fragmentów, wraz z krótkim komentarzem, cytuję na rycinach 3, 4, 5 i 6.

Czy to zdjęcie (ryc. 3) uwiarygodnia komiks z przeszłości czy komiks z przeszłości uwiarygodnia zdjęcie? Wypowiedzi Spiegelmana nie ułatwiają rozstrzygnięcia:

Komiks o samobójstwie mojej matki narysowałem w 1972 r., a nad *Maus* zacząłem pracę w 1978 r. Każda z tych prac wymagała innego podejścia. Ta wcześniejsza pt. *Więźnia Piekielnej Planety* wykorzystywała wizualne konwencje niemieckiego ekspresjonizmu dla oddania stanu „podwyższonej” emocjonalności, organicznie związanej z moimi próbami ustosunkowania się do samobójstwa matki. Doświadczenia, które przeżywałem nawet wtedy, gdy

Czas leci, latają muchy...



Ryc. 4. Odwrócenie relacji referencyjnych między tekstem i rzeczywistością – przykład 2.

Źródło: *Maus I*, s. 102.

45 Art Spiegelman w rozmowie z Harveyem Blume'em. Wywiad umieszczony na stronie: www.maus.com.pl. Data ostatnich odwiedzin: 18.11.2008 r., podkr. – P.W.

o nim opowiadałem. *Maus* miał inne wymagania. Otrzymywałem transmisję [sic!], którą później przekazywałem dalej – to wymagało większego stopnia neutralności niż *Więzień Piekielnej Planety*⁴⁵.

Jeśli *Maus* wymagał „większej neutralności”, to czy zdjęcie umieszczone na tle „nienutralnego” *Więźnia*... ma poświadczать „neutralność” *Maus*, którego teraz i zdjęcie, i *Więzień*... stają się częścią, czy też zdjęcie to przejmuje „nienaturalność” *Więźnia*...? W tym splocie referencja fikcyjna i niefikcyjna stają się trudno odróżnialne, natomiast objęcie ramą *Maus* zdjęcia i innego komiksu każe czytać *Maus* przez dominującą kategorię fikcji, wyznaczającej ramy referencji niefikcyjnej.

Ryc. 5. Odwrócenie relacji referencjalnych między tekstem i rzeczywistością – przykład 3.

Źródło: *Maus I*, s. 102.



Ludzki Art pod mysią maską opisuje swoje pisanie o życiu, w którym nie zgadza się na film (ryc. 4). A jednak głos z offu ujawnia, że film taki powstaje. To pisanie wyznacza referencjalny układ odniesienia. We fragmencie tym zarysowuje się układ fikcja – rzeczywistość, jaki obserwować można w opowiadaniach Borowskiego, tzn. – w uproszczeniu – narrator jest wątpliwą etycznie wersją biografii autora⁴⁶. Tu Art przyjmuje intratną propozycję zrobienia z *Maus* hollywoodzkiej produkcji, w pozatekstowej rzeczywistości propozycję tę odrzucił⁴⁷.

Fotografia urzeczywistnia opowieść (ryc. 5) – to układ konwencjonalny. Tu jednak postać na fotografii uwieczniona jest w pasiaku wypożyczonym („nowym i czystym”). A zatem to, co ma urealnian opowieść, nie jest odwołaniem do rzeczywistości, ale do stworzonej w jej ramach konwencji tego, co ma ją poświad-

46 Zob. T. DREWNOWSKI: *Ucieczka z kamiennego świata. (O Tadeuszu Borowskim)*. Warszawa 1962, s. 65–80.

47 Zob. Chris Goffard *Talks to Art Spiegelman*. Strona WWW The National Yiddish Book Center. Tryb dostępu: <http://www.yiddishbookcenter.org/+10050>. Data ostatnich odwiedzin: 30.11.2008 r.



Ryc. 6. Odwrócenie relacji referencyjnych między tekstem i rzeczywistością – przykład 4.

Źródło: *Maus I*, s. 102.

48 I. KURZ: *Codzienne i niecodzienne w obiektywie „fotomatorów”*. W: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*. Red. S. BURYŁA, P. RODAK. Kraków 2006, s. 65.

czać. W tym kontekście ciekawie brzmią słowa Iwony Kurz: „Codziennosc jest semiotycznie przezroczysta, groza, zdawałoby się, nie. Mogłyby się spotkać na fotografii – technika pisarska Borowskiego zachęca do takich medialnych porównań”⁴⁸.

Próba opisanego Władka poza ustalonymi konwencjami (do których, poza stereotypem Żyda skąpca, należy również rasistowska konwencja przedstawiania Żydów jako szkodników: myszy, szczury, karaluchy) jest niemożliwa: to tekst i jego konwencja ustalają, jaki będzie Władek (ryc. 6).

49 J. KUBERT: *Josel*. 19 kwietnia 1943. [b.m.w.] 2006 (dalej: *Josel*) (wszystkie strony nienumerowane). Komiks, wydany w USA w 2003 roku, w Polsce w 2006 roku, podobnie jak *Maus* dotyczy pamięci zapośredniczonej, opowiada jednak przede wszystkim o getcie warszawskim (co deklaruje już podtytuł). Wspólnotę tematyczną z *Maus* tworzy jednak nie tylko poprzez przynależność do nurtu postpamięci, nie tylko poprzez żydowską tożsamość głównego bohatera, ale też wężej – poprzez wątek fabularny (poboczny co prawda, acz stanowiący obszerny i przełomowy *passus*) umieszczający akcję w obozie koncentracyjnym. Poza tym jednak na poziomie narracyjnym jest to raczej kontrpunkt *Maus* (o czym w dalszej części artykułu).

50 J. KUBERT: *Wstęp*. W: IDEM: *Josel*...

51 Odczytać ten fragment w zaproponowany tu sposób można niezależnie od interpretacji innej, być może powszechniejszej, ale zakrywającej wątek pamięci odziedziczonej. Według owej innej wersji chodziłoby o rzeczy tak okropne, że należałoby raczej do koszmarnych wizji niż zdarzeń, jakie obserwować można na jawie.

52 T. ADORNO: *Miejsce narratora*...

Josel

Książkę⁴⁹ otwiera *Wstęp*, w którym Kubert tak pisze o swoim albumie: „To fikcja literacka, oparta na koszmarze, który był faktem”⁵⁰. Ten pozornie złożony splot referencji jest w gruncie rzeczy dość przejrzysty: fikcja literacka, tu rozumiana chyba jako „zmyślenie”, powstała na bazie zdarzeń – faktów – przeżytych jednak przez kogoś innego, a więc niegwarantowanych ciałem słuchacza, tak jak poza ciałem odbywa się senne marzenie i koszmar⁵¹. Fikcja literacka ulega jednak skomplikowaniu, gdy Kubert stara się wskazać, jakie to fakty ma na myśli. Wcześniej bowiem wyjaśnia:

Napisałem i narysowałem tę książkę, opierając się na opowieściach rodziców, na tym, co przeczytałem, i dostępnych mi danych historycznych. Zawarłem w niej informacje z listów, które rodzice dostawali od ocalałych krewnych w czasie wojny i po jej zakończeniu. Ponownie przeczytałem poświadczone źródła dotyczące dat, godzin i miejsc. To było bardzo osobiste doświadczenie, trochę przerażające i w gruncie rzeczy oczyszczające. Czuję, że muszę to zrobić.

Josel, podkr. – P.W.

Lista źródeł układa się więc wzdłuż sinusoidy pamięć – historia. Nad osią, w obszarze wartości dodatnich, umieścilibyśmy źródła historyczne (ma się wrażenie, że tam umieściłby je autor), czyli: książki (to, „co przeczytałem”), dane historyczne, „poświadczone źródła dotyczące dat, godzin i miejsc”, pod osią zaś źródła osobiste: opowieści rodziców i listy (których status w tym układzie jest cokolwiek niepewny). Źródła te wymieniane są właśnie w rytmie sinusoidalnym: pamięć – historia – pamięć – historia, co uznać można za owe wcześniej wspomniane „gesty weryfikujące”, o których pisał Adorno i z winy których „bardziej nierzeczywiste stają się każde słowo”⁵². Ostatecznie są one jednak opisane wspólną wartością doświadczenia: „To [czyli zarówno słuchanie opowieści rodziców, jak i lektura dokumentów – P.W.] było bardzo osobiste doświadczenie [...]” (*Josel*). Taki stosunek do pisma, poświadczony ostatnią sceną albumu, w której życie zabitego w powstaniu Josela symbolizuje rzucona kartka z jego szkicownika, pozwoliłby na włączenie komiksu do grupy książek, w której znajduje się także *Maus*, tj. takich, które włączają w swą narrację autora, czynią z niego wewnątrztekstowy trop. Albo też do książek, o których pisze w *The Holocaust of Texts* Amy Hungerford, dowodząca, że ważnym elementem literatury Zagłady jest osobisty stosunek autorów do tekstu, traktowanie zapisu jak życia, które może być ocalone lub spalone. Taki szczególny układ referencyjny, jak starałem się udowodnić w poprzednim fragmencie wywodu, można

zauważyć w komiksie Spiegelmana. *Maus* również poddaje się tezie Hungerford – na ostatniej stronie pierwszej części *Maus Art* komentuje wiadomość o tym, że jego ojciec spalił dzienniki jego matki słowem „Morderca” (ta scena to zresztą jeden z dowodów Hungerford na potwierdzenie tezy jej książki). Art mówi to jednak z pogranicza wnętrza i zewnątrz tekstu, jako metonimia czy też metafora autobiograficznego „ja”.

Kubert zaś mnoży sygnatury w sposób, który nie pozwala posądzać jego tekstu o umieszczanie „ja” między niemożliwym zewnętrznym wnętrzem i wewnętrznym zewnętrzem, czy w przekładzie „z Derridy na Younga”: między świadectwem doświadczenia a doświadczeniem świadectwa. Podpis pod *Wstępem* bowiem to: Joe Kubert, imię bohatera zaś – Josel. Dzielią oni kilka szczegółów biograficznych: miejsce urodzenia, zawód ojca itp., ale autor jednoznacznie się od bohatera odcina (książka jest wynikiem „gdybania”), choć ta separacja przychodzi mu z trudem („Czułem, że muszę to zrobić”). Autor jest wyraźnie na zewnątrz swojego tekstu, który zresztą nie otwiera żadnej szczeliny dopuszczającej obecność opowiadacza problematyzującego swój tekstowy status. Nie pozwala na to omówione już wstępne rozgraniczenie na fikcję i fakt, literaturę i dokument, przejawiające się – wracam do rozważań, jakimi zacząłem ten wątek – w próbach „sinusoidalnego” uprawomocnienia narracji: źródła osobiste są wnet podpierane świadectwami historycznymi, które same jednak wymagają natychmiast poparcia „osobistym doświadczeniem”.

Być może to jest właśnie punkt, który wystawił *Josela* na ostrą krytykę, przynajmniej w Polsce. Paweł Sawicki szczegółowo omawia liczne pomyłki faktograficzne książki⁵³, cytowana już Katarzyna Bojarska zaś zauważa, że „[b]łędny, jakie popełnia Kubert, wydają się niezrozumiałe, ponieważ inne elementy, niekiedy mniej istotne, oddane są precyzyjnie”⁵⁴ (*notabene* nie ustrzegł się takich błędów i Spiegelman, np. rysując ustęp w Auschwitz-Mauschwitz, wyglądający jak dość komfortowa, choć zbiorowa toaleta, różna od tych, jakie znamy z opisów świadków – *Maus II*, s. 67).

Otóż gdyby nie owo zapętlone samopoświadczanie – raz pamięci historią, raz historii pamięcią – ufundowane na zdecydowanym rozgraniczeniu autora i narratora, książka ta stanowiłaby opowieść o tym, jak film, literatura, historia tworzą pamięć doświadczenia i jak ta z kolei reprodukuje wszelkie narracje o Zagładzie. To zapewne ma na myśli Bojarska, gdy pisze: „Autor powiela pewne klisze i schematy, ale w przeciwieństwie do twórców *Achtung Zelig* nie jest tego świadomy [...]”⁵⁵. *Josel* to bowiem książka, która stanowi przykład powielania klisz i schematów (również narracyjnych), ale nie komentarz do nich.

53 P. SAWICKI: *Joe Kubert – „Josel”. Piękne rysunki, merytoryczny bełkot*. Artykuł zamieszczony na stronie projektu „Europa według Auschwitz”. Tryb dostępu: http://www.reporter.edu.pl/europa_wg_auschwitz/do_czytania/joe_kubert_josel. Data ostatnich odwiedzin: 20.11.2008 r.

54 K. BOJARSKA: *Komiksem w historię...*, s. 389.

55 *Ibidem*.

***Maus* i *Josel* a (niestałe) granice przedstawialności Zagłady**

Czas odnieść dotychczasowe rozważania o *Maus* i *Joselu* do wstępnych ustaleń dotyczących literatury Zagłady. Otóż w układzie uproszczonym (konstruktywiści – kronikarze) *Maus* plasuje się po stronie tych pierwszych, *Josel* zaś – tych drugich. *Maus* bowiem przedstawia taką konstrukcję narratora, co do której nie można jednoznacznie rozstrzygnąć, czy należy do świata rozumianego jako rzeczywistość ontologicznie ustalona i poznawalna, czy też do sfery narracji niepoznawalnej inaczej jak poprzez narrację. *Josel* natomiast jest „fikcją opartą na faktach” – i cokolwiek takie sformułowanie może znaczyć, pewne jest to, że stawia zdecydowaną granicę między fikcją a faktami i że ustala dla nich hierarchię ważności: tylko fakty mogą wyznaczać granice fikcji. Jednak takie dwubiegunowe rozróżnienie („white’owski” *Maus* – „langowski” *Josel*) ma wartość komunikatywności, ale niekoniecznie rzetelności. Bo *Joselowi* przyznać jednak trzeba, że autorskim *Wstępem* nieco problematyzuje układ referencjalny. Jeśli *Wstęp* ten odnieść przy tym do pewnych fragmentów książki, można by mieć wątpliwości co do przejrzystego układu autor – narrator – bohater (tu wspomnę tylko jeden z tych fragmentów: wątek ucieczki rabina z Auschwitz; opowiadający o wielomiesięcznym głodzie i wycieńczeniu rabin, przedstawiany jako wychudzony szkielet, w jednym tylko rysunku *Josela* prezentuje się jako umięśniony, potężny heros – zob. ryc. 7 – jak gdyby wyobraźnia rysownika w pewnym momencie nie potrafiła przedstawić go inaczej niż przedstawiała Flasha Gordona, Batmana, Tarzana i innych superbohaterów, których wcześniej rysował Kubert). Tyle tylko, że w tekście nie ma niczego, co uprawnia do uznania tego problematycznego układu za tekstowy trop; najwyżej można przyjąć, że to aporia, przez którą interpretator, jeśli zechce, może się do tekstu dostać – by uczynić go bardziej interesującym niż jest on bez interpretacji. Jeśli sądzić po wywiadach udzielanych przez Spiegelmana, także wpisywanie *Maus* w paradygmat, którego emblematem czynię tu program Haydena White’a, jest raczej sprawą intencji tekstu niż autora. Co wcale nie umniejsza wartości takiej interpretacji, tyle tylko, że ją problematyzuje w świetle koncepcji autorskiego „ja” stającego się elementem tekstu. A zatem mimo że utrzymuję opinię o ciężeniu *Maus* w stronę pola narratywizmu, *Josela* zaś w kierunku ortodoksji w pisaniu o Holokauście, to pragnę zaznaczyć, że sprawa ta, jako że dotyczy czerpania z przepastnego imaginarium literackiego (i nie tylko), zaciera granice między narracyjną ortodoksją i narracyjnym liberalizmem (ten ostatni, jak zawsze w kwestiach dotyczących zdarzeń skonwencjonalizowanych, jest zresztą pozorny).

Ryc. 7. Ten sam bohater przedstawiony raz w konwencji „marvelowskiej”, raz w dominującej w *Joselu* figurze odwołującej się do stylizowanego obrazu ofiary Zagłady.

Źródło: *Josel*.



III

W ostatniej części artykułu chciałbym powtórzyć i rozszerzyć zasadniczą tezę mojego wywodu. Brzmi ona tak: spośród istniejących modeli narracji o Zagładzie można wyróżnić taką postawę narracyjną, która poprzez uczynienie relacji: „ja” tekstowe – „ja” pozatekstowe, zasadniczym tropem, włącza w obręb potencjalnie dostępnych tropów narracyjnych referencję fikcyjną dominującą nad referencją niefikcyjną. Punktem wyjściowym, ponieważ założeniem leżącym u podstaw takiej konstrukcji narracyjnej jest przyjęcie przez dyskurs Zagłady toposu nieprzekazywalności doświadczenia Holokaustu. Topos ten, gdy ulega werbalizacji, staje się w najmniej przychylniej interpretacji zaprzeczeniem samego siebie, w interpretacji życzliwej zaś ukazaniem niemocy w obliczu doświadczenia obozu⁵⁶. W przypadku takiej konstrukcji narracyjnej, jaką opisałem na marginesie rozważań o *Maus*, topos ten jest jednak niemocy tej doświadczeniem i świadectwem jednocześnie. Uważam, że owa postawa narracyjna, która zyskuje status narracyjnego tropu, tzn. taka, która od pewnego, trudnego do wyznaczenia momentu, zaczyna funkcjonować na równi z metaforą itp. lub jako metafora, ironia itd., stanowi jeden z przynajmniej dwóch (ta liczba, która chyba do końca będzie patronować mojemu tekstowi, stanowi też obiecanie rozszerzenie wstępnej tezy) koniecznych punktów odniesienia innych narracji o Zagładzie.

W Polsce za taką narrację założycielską uznać można opowiadania Borowskiego. Układ narracyjny autor – bohater – narrator jego opowiadań jest czymś zasadniczo różnym od np. zabiegów metatekstowych w *Pamiętnikach z powstania warszawskiego*, i to w tym układzie zasada się podstawowa metoda zapisu nieredukowalności ocen moralnych doświadczenia Zagłady do norm sprzed Auschwitz. Dowodem na taki pogląd niech będzie cytowana już recenzja *Maus* Jerzego Jarzębskiego, który do opisu rozdzielenia dwóch narracji: ojca i syna, stosuje porównanie do

⁵⁶ Przegląd kilku stanowisk wobec konieczności milczenia w obliczu Zagłady podaje w cytowanej już książce Jacek LEOCIĄK: *Tekst wobec Zagłady...*, s. 125.

57 „[...] [Fabularne – P.W.] skutki są bolesne – niczym w opowiadaniach Borowskiego. Ofiar Holocaustu nie opromienia w *Maus* żadna dana im z góry i na zawsze wartość moralna”. J. JARZĘBSKI: *Myszy i inne zwierzęta...*, s. 12.

58 Fragment wypowiedzi A. Spiegelmana zamieszczonej na stronie www.maus.com.pl, zakładka: *Galeria*, dział: *Galeria audio. Fragmenty rozmów z Władkiem, opinie Arta*, link: *Art o Borowskim*. Data ostatnich odwiedzin: 30.11.2008 r.

59 Tu: w opowiadaniach Borowskiego, które stały się punktem odniesienia w rozważaniach na temat moralności autora, nie zaś narratora.

60 Np. ze znanej monografii Drewnowskiego, który przytacza opinie o zgoła innej niż vorarbeitera Tacka postawie Borowskiego w Auschwitz. Zob. T. DREWNOWSKI: *Ucieczka z kamiennego świata...*, s. 65–80. Tak ujął to zwięźle Jerzy Ziomek: „[...] związek życia i twórczości w wypadku Borowskiego był nie tylko wyjątkowo ścisły, ale i złożony, i programowy, co nie przeszkadza, że myślący”. J. ZIOMEK: *Śmiech pokoleń*. W: IDEM: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994, s. 366.

Pamiętników Białoszewskiego. Gdy jednak przechodzi do podsumowania tego, co owo rozszczepienie znaczy dla etyki czytania i pisania o Zagładzie, to pierwsze skojarzenie, zdawałoby się najlepiej opisujące moralne metarozważania Arta, staje się niewystarczające. Jarzębski sięga więc po przykład narracji Borowskiego⁵⁷. Bo też właśnie *Maus* realizuje ten paradygmat, do jakiego, jak uważam, należą (lub który został przez nie zapoczątkowany – rozstrzygnięcie tej kwestii jest chyba równie niemożliwe, co niekonieczne) narracje tego właśnie autora.

Zanim przejdę do *Josela*, winny jestem jedno komparatystyczne ustalenie w sprawie owej zależności, czy raczej wspólnoty opowieści Spiegelmana i Borowskiego (do której oczywiście można dodać i teksty innych autorów, np. Kertésza). Data powstawania *Maus* to rok 1978. Opowiadania Borowskiego stają się jednym z koniecznych punktów odniesienia literatury Zagłady w Ameryce wraz z momentem opublikowania ich w serii Penguin Twentieth Century Classics w roku 1976. Co prawda, już w roku 1967 były dostępne w nakładzie wydawnictw Viking Press i Cape, ale był to nakład marginalny (i – co będzie ważne dla dalszych rozważań – nieopatrzonego wstępem Jana Kotta).

Pozornie chronologia powstawania tych tekstów uprawnia do spekulacji na temat wpływu tekstów Borowskiego na kształt narracji w *Maus*, więcej nawet: potwierdza go w wywiadzie sam Spiegelman (jego sposób lektury Borowskiego – który w odczytaniu autora *Maus* „dzielił z innymi polskimi więźniami pewien rodzaj antysemityzmu i który jako niezagrożony bezpośrednio śmiercią, jak więźniowie żydowscy, miał możliwość rozglądania się i opisywania tego, co widzi”⁵⁸ – to problem na osobną rozprawę – choć dotyczącą tej samej kwestii, tj. relacji między biografią utrwaloną w dominującym tekście⁵⁹ a biografią znaną z innych tekstów⁶⁰). Mówiąc o wspólnocie owych tekstów mam bowiem na myśli czerpanie ze wspólnego residuum świadomości narracyjnej, nie zaś klasyczną koncepcję recepcji literackiej. Obrazem tego zjawiska chciałbym uczynić kształt edytorski, w jakim *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen* ukazała się na czytelnym rynku amerykańskim. Otóż istotnym jej elementem jest wstęp Jana Kotta. Odnieść nawet można w pewnych momentach wrażenie, że w gruncie rzeczy jest to element nie mniej istotny niż opowieść samego Borowskiego. Jan Kott występuje tu w roli niemal współtwórcy tekstu – jego biogram jest dłuższy niż biogram Borowskiego – tekst Kotta zaś stanowi w dużej mierze opis jego doświadczenia, i to zarówno doświadczenia wojny, jak i doświadczenia lektury tekstów Borowskiego. Recepcja narracji o Zagładzie w USA była więc otwarta na taką narrację, która zaznaczałaby z konieczności pośredniczące medium opisu Holo-

kaustu. Być może zresztą był to jedyny styl narracji, jaki recepcja doświadczenia Zagłady w USA mogła uznać. To, co w Polsce stało się przyczyną dyskusji wokół „sprawy Borowskiego”, czyli stosunek biografii Tadeusza Borowskiego do biografii vorarbeitera Tacka, w USA uległo silniejszemu jeszcze rozszczepieniu, bo na biografię autora (w całej jej autofikcyjnej złożoności, niekoniecznie czytelnej dla amerykańskiego odbiorcy) i biografię komentatora (Kotta). Dość konserwatywna i na gruncie polskiego stanu badań nad opowiadaniem Borowskiego raczej błędna lektura Spiegelmanna („niezagrożony bezpośrednio śmiercią, jak więźniowie żydowscy, miał możliwość rozglądania się i opisywania tego, co widzi”) jest wciąż jednak lekturą, która musiała zakładać rozszczepienie instancji nadawczych i dlatego też autor owej bardzo ograniczonej lektury jest jednocześnie autorem tekstu utrzymanego w stylu, jaki przynależałby lekturze bardziej złożonej, znanej z tekstów Drewnowskiego, Wernera, Buryły – czyli (*toutes proportions gardées*) autorem *Maus*. Nie należy do celów tego tekstu odpowiedź na (zasadne skądinąd) pytanie, czy taki stan świadomości narracyjnej w opowieściach o Zagładzie nie wynika przypadkiem ze specyfiki amerykańskiego doświadczenia wojny, a tylko stwierdzenie, że *Maus*, powstający w atmosferze narracyjnego podważania statusu autora w opowieściach o wojnie i Zagładzie, jest wyraźną realizacją paradygmatu, o jakim tu mowa.


Innym dostępnym stylem mówienia o Zagładzie stał się styl, który można by z braku innych terminów nazwać autobiograficznym (styl – a nie gatunek!). Ma on swoje realizacje mniej i bardziej udane. Pośród tych drugich umieścić chciałbym teksty Primo Leviego. Narracje te tym różnią się od „paradygmatu Borowskiego”, że właściwie nie ustalają takiego układu referencjalnego, w którym odniesieniem jest raczej świat tekstowy niż pozatekstowy. Nie znaczy to jednak, że go nie problematyzują – tyle tylko, że problematyzacja ta nie jest zaznaczonym w tekście tropem. W tekstach Leviego narrator sygnalizuje swą obcość lub niepełną tożsamość z pozatekstowym autorem poprzez przemieszanie języków opisu. Alberto Cavaglione wykazuje ten ambiwalentny układ referencjalny w pisarstwie Leviego na przykładzie stosowanych przez niego autocytatów, które rozszczepiając się na dwa rodzaje autonawiązań (fabularne: rozwijanie fabularnego szczegółu⁶¹ – najczęściej z *Czy to jest człowiek*, i „naukowe”: objaśnianie i analiza danego wątku – znów najczęściej z tej samej książki⁶²), czynią go autokomentatorem występującym z dwóch pozycji: raz utożsamiającej, raz dystansującej go wobec autora *Czy to jest człowiek*. Claudio Mengaldo natomiast dokonał szczegółowej analizy owego pomieszczenia na poziomie leksykalnym, wskazując walkę słownic-

61 A. CAVAGLIONE: *Il termitaio*. In: *Primo Levi: un'antologia della critica*. A cura di E. FERRERO. Torino 1997, s. 84.

62 Ibidem, s. 85.



Rys. 8. Przerysowane zło na twarzach Niemców – heroiczna postawa Żydów (obok).
Źródło: Josel.



Z DZIKIM WRZASKIEM MORDECHAJ SKOczył NA RÓWNE NOGI. STAJĄC NA TLE SMUGI ŚWIATEŁA, WYGLĄDAŁ JAK WYCIĘTA Z KARTONU SYLWETKA. ODWRÓCIŁ SIĘ DO NAS, STAJĄC TYŁEM DO WROGA, KTÓREGO NIE WIDZIELIŚMY. JEJÓ OSTRY GŁOS ODBIJAŁ SIĘ OD KAMIENNYCH ŚCIAN KANAŁU.

„KONIEC UKRYWANIA SIĘ! WSTAŃCIE! WALCZCIE!”

WSZYSCY WSTAŁIŚMY I ZACZĘLIŚMY STRZELAĆ W STRONĘ ŚWIATEŁA. OTWORZYŁEM USTA I KRZYKNAŁEM COŚ NIESKŁADNIE.

NIE CZUŁEM BÓLU, KIEDY TRAFIAŁY MNIE POCISKI. TYLKO NACISK - JAK WTEDY, GDY REBE DZGAŁ MNIE PALCEM, TŁUMACZĄC COŚ W CZASIE NAUKI TORY.

STRZELAŁEM W STRONĘ ŚWIATEŁA RAZ PO RAZ, AŻ SZCZĘKNĘŁA IGLICA.

63 P.V. MENGALDO: *Lingua e scrittura in Levi*. In: *Primo Levi...*, s. 188–190.

64 H. WHITE: *Historical Discourse and Literary Writing*. In: *Tropes for the Past. Hayden White and the History/Literature Debate*. Ed. K. KORHONEN. New York 2006.

65 P. LEVI: *Czy to jest człowiek*. Tłum. H. WIŚNIEWSKA. Kraków 1978, s. 10. White pisze o tym fragmencie mniej więcej tak: jeśli żaden z faktów nie jest zmyślony, to co mogłoby w ogóle być zmyślone, jeśli w tej książce są tylko fakty? I jeśli nie potrzeba tego dodawać, to dlaczego jest to dodane? Otóż oznacza to – zdaniem White’a – że według Leviego fakty są faktami, ale fakty w książce mogą być faktami lub mogą nimi nie być, a zatem rozróżnienie na fakty i fikcję jest zagadnieniem badania tropów, a nie dokumentalnej weryfikacji. H. WHITE: *Historical Discourse...*, s. 31.

stwa technicznego z potocznym w *Czy to jest człowiek* lub słów z rejestru wysokiego ze słownictwem pospolitym w *La tregua*⁶³.

Hayden White z kolei wskazuje na widoczne już w autorskiej przedmowie do *Czy to jest człowiek* ścieranie się tradycyjnego rozumienia fikcji z niejednoznacznym statusem, jaki po bardziej wnikliwej analizie ma ona dla Leviego jako osoby wewnątrztekstowej⁶⁴. Opisując rzecz krótko: w powieściach Leviego, ujętych w ramy dość klasycznego na pozór paktu autobiograficznego, narracja świadcząca o rzeczywistości pozatekstowej przechodzi w taką konstrukcję „ja”, która co rusz podważa swą przynależność do którejkolwiek – tekstowej i „pozatekstowej” – rzeczywistości. *Josela* można by – przy pewnych oczywistych różnicach – uznać za należące do tekstów tak właśnie konstruujących układ narracyjny. Tyle tylko, że to, co u Leviego widoczne zarówno w cytowanym przez White’a autorskim wstępie („Nie potrzebuję chyba dodawać, że żaden z faktów nie jest zmyślony”⁶⁵), jak i w całym tekście *Czy to jest człowiek* (a moim zdaniem, także w innych powieściach oraz w niektórych opowiadaniach), u Kuberta zarysowuje się w jego komentarzu. Brakuje tego zaś w samym albumie, który skądinąd jest dość uczciwą realizacją pewnego rodzaju komiksowej konwencji wraz z jej uproszczeniami etycznych ocen, przerysowaną charakterystyką postaci (zob. ryc. 8), nie wytrzymuje jednak ciężaru narracyjnego skomplikowania opowieści o Holokauście.

Dziękujemy Wydawnictwu „Post”, które opublikowało polską edycję powieści obrazkowych A. Spiegelmanna, oraz Wydawnictwu „Egmont”, które opublikowało polską wersję „Josela” J. Kuberta, za łaskawą zgodę na wykorzystanie materiału ilustracyjnego, jaki towarzyszy artykułowi pana Pawła Wolskiego.

Paweł Wolski

A Road to *Maus*

A cartoon and literary paradigms in a discussion on the presentability of the Holocaust

Summary

The author considers theoretical entanglements of cartoon presentations of the Holocaust. In the beginning he reminds of exclusive researchers' opinions claiming that the truth about this horrible event is either substantially narrativised, structures in subsequent literary presentations or a description allows for pure and „non-literary”

facts exclusively as any other attitude is considered unethical. A detailed analysis of *Maus* by Art Spiegelman and *Josef* by Joe Kubert, allows for treating the former as a group of narrativised texts while the latter as the group of chronicle ones. The very dichotomic division is doubtful from the very beginning. The author points to various combinations of factographic and constructivist qualities in each cartoon. The aim of the article is to formulate a hypothesis according to which a narrator telling about the Extermination is divided into a textual and extra-textual „I“, as a result of which the whole story is fictitious in nature and testifies to a substantial non-transmittability of the truth about the Holocaust.

Paweł Wolski

Chemin à *Maus*

La bande dessinée et les paradigmes littéraires dans la discussion autour la représentation de l'Holocauste

Résumé

L'auteur étudie les implications théoriques des représentations de l'Holocauste dans les bandes dessinées. En préface il rappelle des opinions divergentes des chercheurs en ce domaine, qui trouvent que la vérité sur cet événement affreux est soit narrativisée, construite dans des représentations littéraires successives, soit la description doit baser sur des faits « nus », non-littéraires, car toute autre attitude est immorale. Une analyse détaillée des bandes dessinées *Maus* d'Art Spiegelman et *Josef* de Joe Kubert permet de ranger la première oeuvre parmi les textes « narrativisés » et le second dans le rang des « chroniques ». Cette classification dichotomique est dès le début de l'article questionnée. L'auteur démontre de différents assemblages des valeurs factographiques et constructivistes dans chaque des bandes dessinées. Le but de l'article est de formuler la thèse selon laquelle le narrateur qui raconte dans les oeuvres sur l'Holocauste est décomposé en le « je » textuel et le « je » hors texte. Par conséquent, toute l'histoire a un caractère fictif et prouve l'impossibilité primaire de transmettre la vérité sur la Shoah.