

Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
Wydział Filologiczny  
Instytut Literatury Polskiej

Łukasz Stasiak

## Obraz i słowo o Holocauście w komiksie *Maus* Arta Spiegelmana



Praca magisterska  
napisana pod kierunkiem  
dr hab. Marii Jakitowicz

Toruń 2007

## Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	3
<b>Rozdział I – Powstanie <i>Mausa</i></b> .....	6
1. O AUTORZE .....	6
2. UNDERGROUND .....	7
3. O UTWORZE .....	10
4. RECEPCJA <i>MAUSA</i> W POLSCE .....	12
<b>Rozdział II – Obraz</b> .....	17
1. CZYM JEST OBRAZ W KOMIKSIE? .....	17
2. SUROWY RYSUNEK .....	21
3. DIABEŁ TKWI W SZCZEGÓŁACH .....	28
4. DODATKOWE ZNACZENIA .....	30
5. PRZYODZIANIE MASEK .....	35
<b>Rozdział III – Słowo</b> .....	45
1. CZYM JEST SŁOWO W KOMIKSIE? .....	45
2. ZABIEGI TEKSTOWO-KOMIKSOWE W <i>MAUSIE</i> .....	49
3. JĘZYK, TYTUŁ I OKŁADKA .....	51
4. ZŁOŻONA NARRACJA I PŁASZCZYZNY CZASOWE .....	55
5. <i>MAUS</i> JAKO POWIEŚĆ GRAFICZNA .....	60
<b>Rozdział IV – Holocaust w komiksie</b> .....	64
1. DRUGIE POKOLENIE ŚWIADKÓW .....	64
2. FORMA A TREŚĆ .....	71
<b>Zakończenie</b> .....	81
<b>Bibliografia</b> .....	83

## Wstęp

Zamierzeniem niniejszej pracy jest analiza komiksu *Maus* Arta Spiegelmana, dotycząca w głównej mierze powiązań pomiędzy różnymi elementami formy, a treścią skupioną na temacie Holocaustu i historii ocalałego z Auschwitz, polskiego Żyda – Władka Spiegelmana. Zdaję sobie sprawę, że komiks w ogólnym wyobrażeniu nie jest postrzegany jako gatunek literacki, a raczej element kultury popularnej. Jednakże w wypadku *Mausa* nie oceniamy książki po okładce, skądinąd niezwykle wymownej. Wszakże nie wszystkie utwory literackie mieszczą się w granicach literatury pięknej. Podobnie jest z komiksem, występuje niższa i wyższa półka, a *Maus*, co mam nadzieję czytelnik pracy uzna również za swój wniosek, jest z półki najwyższej i to nie tylko w ujęciu komiksowym, ale pomimo odmiennej formy także literackim. Niniejsza praca niech będzie też próbą wprowadzenia czytelnika w medium, jakim jest komiks i przekonanie go, że komiks może być poważnym i dojrzałym dziełem.

Pierwszy rozdział pracy stanowi swego rodzaju prezentację analizowanej książki. Znajdują się w nim informacje obejmujące barwny życiorys autora i jego działalność komiksową. Postać Arta Spiegelmana wymaga przedstawienia nie tylko ze względu na to, iż jest on autorem analizowanego utworu, ale również dlatego że zajmuje w nim miejsce bohatera i narratora. Ponadto w tymże rozdziale mieszczą się wiadomości na temat powstawania *Mausa*, które trwało przeszło 11 lat. W ostatnim podrozdziale przedstawione zostały opinie i stanowiska polskich krytyków wobec wydania *Mausa* w Polsce.

Drugi rozdział poświęcony jest analizie obrazu – jednego z dwóch najważniejszych elementów poetyki komiksu. W pierwszym podrozdziale znajduje się ogólny szkic teoretyczny, pokazujący czym jest obraz w komiksie. Ta część stanowi jednocześnie podstawę do dalszych podrozdziałów, które dotyczą analizy istotnych zagadnień obrazu w samym *Mausie* oraz ich odniesienia do treści utworu. Najpierw omówiony został rysunek, wykorzystana technika tworzenia, styl oraz problem świata przedstawionego. W kolejnym podrozdziale zwrócono uwagę na szczegółowość w obrazowaniu wybranych zagadnień. Dalsza część, na podstawie wybranych obrazów, pokazuje artystyczne ujęcia i ukryte w nich znaczenia. Ostatni podrozdział zawiera obszerną analizę problemu przedstawienia bohaterów pod postaciami zwierząt.

Trzeci rozdział stanowi spojrzenie na warstwę słowa w *Mausie*. Podobnie jak w poprzednim rozdziale, tak i tutaj znajduje się wstęp teoretyczny wskazujący rolę tekstu w komiksie. Następny podrozdział wyróżnia najistotniejsze zabiegi tekstowo-komiksowe występujące w analizowanym *Mausie*. Dalej – omówione zostały ważne elementy jak: okładka, język i tytuł oraz poruszony został problem złożonej narracji i płaszczyzn czasowych. Ostatnia część zajmuje się analizą gatunkową *Mausa* i wskazaniem jego cech jako reprezentanta powieści graficznej.

Czwarty rozdział dotyka kwestii przedstawiania Holocaustu we współczesnych ujęciach. Rozdział ten został podzielony na dwie części. Pierwsza, na przykładzie Arta Spiegelmana, pokazuje stanowiska i odczucia drugiego pokolenia świadków, czyli twórców, którzy nie doświadczyli Holocaustu bezpośrednio. Natomiast w drugiej części pojawiają się rozważania na temat współczesnego przedstawiania Holocaustu.

Pisanie o *Mausie* nie jest łatwe, ze względu na nieobecność w Polsce literatury przedmiotowej dotyczącej tej właśnie książki. Dostępne są jedynie skromne recenzje i artykuły, opublikowane w związku z kontrowersyjnym przyjęciem dzieła w naszym kraju. Ponadto, z podobnych względów, trudno analizować sam gatunek jakim jest komiks. Niestety niewiele jest opracowań naukowych na ten temat, a te które istnieją, w przeważającej mierze zajmują się ogólną analizą komiksu, bez dokładnego badania poszczególnych zagadnień czy twórczości wybranych autorów. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na „trylogię” Jerzego Szyłaka, będącą wartościowym szkicem teoretycznym i historycznym. Cennym źródłem natomiast okazał się Internet oraz biblioteka elektroniczna, pozwalająca dotrzeć do tekstów anglojęzycznych.

Niech wprowadzeniem w *Mausa* będą dwie poniższe opinie na jego temat:

*Maus* jest książką, od której nie można się oderwać. Kiedy dwie myszy mówią o miłości, jesteś poruszony, kiedy cierpią - płaczesz. Powoli w trakcie tej małej przypowieści zawierającej w sobie cierpienie, humor i codzienne wybory życiowe zostajesz pochłonięty przez język wschodnioeuropejskiej rodziny i wciągnięty w jej hipnotyzujący rytm; a kiedy kończysz *Mausa*, jesteś nieszczęśliwy, że porzuciłeś ten magiczny świat i czekasz na następną część, dzięki której do niego powrócisz <sup>1</sup>.

Umberto Eco

---

<sup>1</sup> [www.maus.com.pl](http://www.maus.com.pl), (dn. 30.11.2006 r.)

Jest to książka niezwykła. Jej nowoczesność, czy raczej postnowoczesność, wyraża się w przechodzeniu od powagi do śmiechu, w przemieszaniu gatunków - nie tylko literackich, ale także tych, które należą do sztuk wizualnych. Nie wiadomo jak pisać o Holocauście, ale wiadomo, że kultura masowa robi z tej niepojętej katastrofy papkę do wyciskania łez. Tymczasem *Maus* odwołuje się do kultury masowej, ba, sytuuje się w samym środku kultury rozrywkowej: komiksu, Myszki Miki, gwiazd typu Rudolfa Valentino. Jednocześnie jest to wielopoziomowa, wzruszająca opowieść autobiograficzna i historyczna. Spiegelman znalazł sposób na proste, pozbawione patosu, a jednocześnie dojmujące przedstawienie Holocaustu <sup>2</sup>.

Irena Grudzińska-Gross

---

<sup>2</sup> Ibid.

## Rozdział I – Powstanie *Mausa*

### 1. O AUTORZE

Art Spiegelman jest nie tylko autorem jednego z najbardziej znanych komiksów na świecie, ale również jego bohaterem i narratorem. Wątek relacji między ojcem, a synem stanowi niemniej ważny element dzieła niż wątek Holocaustu i historii Władka Spiegelmana. Art Spiegelman (słowo *art* w ang. znaczy *sztuka*) to znana i ceniona postać w dziedzinie komiksu – szczególnie w jej nurcie artystycznym. To także osoba kontrowersyjna o barwnym życiorysie.

Urodził się w 1948 r. w Sztokholmie, dokąd jego rodzice przenieśli się po wyzwoleniu z Auschwitz.<sup>1</sup> Dwa lata później Spiegelmanowie wyemigrowali do USA. Art dorastał w amerykańskich realiach, w nowojorskiej dzielnicy Queens. Wiele o życiu rodziny Spiegelmanów można dowiedzieć się z lektury samego *Mausa*, gdzie dzieje ojca i matki autora – polskich Żydów - przedstawione są w postaci wspomnień ocalałego. Czytelnik poznaje losy Władka i Andzi od ich pierwszego spotkania, poprzez wspólne doświadczenia czasów wojny i pobytu w obozie, aż do śmierci; od młodzięczego optymizmu do pesymizmu osób starszych po tragicznych przejściach. Art wychowywany był przez rodziców, na których psychice okupacja odcisnęła swoje piętno; twórca tak opisuje ten czas:

(...) wcale nie dziwiło mnie, że moi rodzice budzą się w środku nocy z krzykiem na ustach. Chyba uważałem, iż w każdym domu tak jest albo, że jedynym prezentem, jaki matka dostawała od ojca na swoje urodziny była szeroka bransoleta zakrywająca wytatuowany na jej ramieniu numer obozowy. Kiedy podchodziły do niej jakieś dzieci z pytaniem, co to znaczy, odpowiadała, że to numer telefoniczny, który zanotowała żeby nie zapomnieć<sup>2</sup>.

Rodzice chcieli, aby ich jedyny syn został dentystą, jednak Artie już od młodych lat rysował i czytał, zwłaszcza magazyn komiksowy „Mad” - popularny wówczas magazyn satyryczny, który miał wpływ na twórczość wielu artystów komiksu. Art pomimo nalegań pozostał przy swoim i w wieku piętnastu lat pracował już jako grafik w lokalnym piśmie i gazecie dla kubańskich uchodźców, redagował również gazetę w

<sup>1</sup> Większość informacji na temat życia i twórczości Arta Spiegelmana pochodzi z: L. Weschler, *Bajki zwierzęce*, tłum. Ł. Sammer, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 100, s. 15-17, L. Weschler, *Ojciec Arta, Syn Władka*, [w:] [www.maus.com.pl/maus.html](http://www.maus.com.pl/maus.html), (dn. 27.05.2006 r.) oraz *Art Spiegelman*, [w:] [http://pl.wikipedia.org/wiki/Art\\_Spiegelman](http://pl.wikipedia.org/wiki/Art_Spiegelman) (dn. 27.05.2006 r.)

<sup>2</sup> Weschler, *Ojciec...*

High School of Art and Design (Wyższa Szkoła Sztuki i Projektowania), a później sam zaczął wydawać gazetkę „Wild” („Dziki”) i „Blase” („Zblazowany”).

Art coraz bardziej oddawał się rysowaniu, czemu rodzice zdecydowanie byli przeciwni. Konflikt narastał, a w 1966 młody Spiegelman opuścił dom i dołączył do eksperymentalnego kampusu w Binghamton Uniwersytetu Stanowego Nowy Jork. To jednak nie rozwiązało problemu. Stan psychiczny uległ pogorszeniu, na co znaczny wpływ miały również narkotyki i burzliwe życie towarzyskie. Mieszkał wówczas w leśnej chacie i jak sam to nazywa - doznawał „niepohamowanych iluzji wspaniałości”. Z załamaniem nerwowym i stanem maniakałnym Spiegelman w końcu wylądował w szpitalu psychiatrycznym. Po miesiącu brania leków, wypełniania zaleceń lekarza i zrzucania winy na LSD został zwolniony. Niestety konflikt z rodzicami trwał nadal i niedługo po wyjściu ze szpitala jego matka popełniła samobójstwo. Jak wspomina autor:

(...) sposób, w jaki to uczyniła, to ja miałem być tym, który miał odnaleźć ciało tylko, że zawsze wracałem późno do domu i kiedy przyszedłem, było już po wszystkim. Czy mój pobyt w zakładzie psychiatrycznym był tego powodem? Nie. Czy był jakiś związek? Jasne, że tak. Po wojnie byłem dla niej wszystkim. Stałem się kimś na kształt jej powiernika raczej niż jej syna. Nie mogła znieść rozdzielania, a ja nie chciałem jej, albo raczej ich skrzywdzić. Po prostu musiałem się od tego uwolnić<sup>3</sup>.

To tragiczne wydarzenie stało się później tematem komiksu *Więzień piekielnej planety* - krótkiego, artystycznie zobrazowanego opowiadania o samobójstwie Andzi; zostało ono wplecione w książkowe wydanie *Mausa*. W niedługi czas po śmierci matki Art przeniósł się do Kalifornii. Dołączył tam do nurtu zwanego Underground - ruchu, który zmienił oblicze komiksu.

## 2. UNDERGROUND

Komiks podziemny w USA miał ogromny wpływ na twórczość Spiegelmana i wygląd *Mausa*. Źródłem powstania nurtu Underground było pojawienie się cenzury komiksowej, zwanej Kodeksem Komiksowym<sup>4</sup>. Kodeks ów został stworzony na skutek

---

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Informacje dotyczące nurtu Underground pochodzą z: Jerzy Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 1998, s. 57-61.



sprzeciwu wobec komiksu artystycznego, coraz częściej poruszającego tematy przemocy czy erotyzmu, wykorzystującego czarny humor, obrazy grozy i okrucieństwa. To wszystko odbierano jako przyczynę deprawacji moralnej. Wprowadzono wiele ograniczeń, zakazano przedstawiania niektórych tematów, scen, bohaterów itp.

Odpowiedzią na ujednolicenie i homogenizację komiksu były właśnie narodziny Undergroundu, publikującego dzieła niedopuszczone przez cenzurę. Twórcy komiksu podziemnego, nieograniczeni żadnymi zasadami realizowali swoje własne założenia ideologiczne, sprzeciwiając się przy tym powszechnie głoszonymu ideałowi amerykańskiego stylu życia. Komiksy powstałe w tym nurcie wyróżniały się zróżnicowaniem form rysunkowych; poruszano rozmaite tematy, zaczynając od religii, poprzez politykę czy rasizm, a kończąc na erotyce. Każdy rysownik mógł tworzyć według swoich założeń, przełamywać ogólnie przyjęte normy, wyrażając przy tym własne postawy estetyczne. Dzięki temu powstały dzieła zaliczane dzisiaj do klasyki gatunku, wyróżniające się artystycznie i przełamujące ogólnie przyjęte wyobrażenie o komiksie jako grupce obrazków dla mało wymagającego czytelnika, pozbawionego wrażliwości artystycznej. Za twórcę ruchu uważa się Roberta Crumba (ur. 1943), który sam wydawał i sprzedawał najpopularniejszy magazyn undergroundowy „Zap comix”; na jego łamach pojawiły się prace wielu młodych, zbuntowanych rysowników. To był wybitny i płodny okres dla komiksu.

Art Spiegelman czuł się w środowisku undergroundowym idealnie, a z czasem wyrósł na mistrza ruchu awangardowego. Wspomniany wcześniej komiks *Więzień piekielnej planety*, stylizowany na niemiecki ekspresjonizm jest tego dobitnym przykładem. Od 1975 r. Art współtworzył wydawanie kwartalnika komiksowego „Arcade” („Arkada”) przeznaczonego dla profesjonalnych rysowników. W 1977 r. wraz z Françoise Molly – kobietą swojego życia, odwiedził Europę i poznał komiks europejski; zachwycił się różnorodnością tematów i stylów, poznał wielu wybitnych artystów i ich, nieznane dotychczas, dzieła rysunkowe. Olśniony, z mnóstwem komiksów wrócił do Stanów. W tym samym roku wydał antologię pt. *Breakdowns (Załamania)*, w której zawarł własne założenia dotyczące komiksu artystycznego. Według nich komiks powinien być indywidualnym, subiektywnym dziełem autora, grą słów i obrazu, w której dozwolone są wszelkie eksperymenty, prowadzące do zaskoczenia czytelnika.



Spiegelman - rysownik już znany i ceniony - rozpoczął w 1979 pracę jako wykładowca historii i estetyki komiksu w School of Visual Arts (Szkoła Sztuk Wizualnych). Rok później wspólnie z ukochaną Francoise zaczął wydawać awangardowy magazyn komiksowy „Raw” („Na surowo”), będący odpowiedzią na wypalający się komiks podziemny (Underground).<sup>5</sup> Jego znakiem rozpoznawczy stała się nazwa *Magazyn graficzny, który zmienia swój podtytuł przy każdym numerze* i tak, zgodnie z założeniem, pierwszy numer nosił tytuł *Magazyn graficzny odroczonej samobójstwa*. „Raw” zachwycał różnorodnością, każdy kolejny numer był inny od poprzedniego, urzekał jakością estetyczną i edytorską, zawierając prace wybitnych rysowników amerykańskich i europejskich. W takim artystyczno-awangardowym wydaniu komiks podnosił swój prestiż i w pełni zasługiwał na nazwanie go dziedziną sztuki.

W 1992 r. za *Mausa I* i *Mausa II* Spiegelman został uhonorowany Nagrodą Pulitzera i stał się znany na całym świecie, a szkice i dokumenty z *Mausa* wystawiano na wielu galeriach w kraju i zagranicą. Zdobył ugruntowaną pozycję wybitnego twórcy komiksu artystycznego. Kolejnymi pracami były m.in.: książka dla dzieci pt. *Open Me I'm A Dog (Otwórz! Jestem psem)*, ilustracje do książki Josepha Moncure Marcha z 1928 r. pt. *The Wild Party (Dzika impreza)*, antologia dla dzieci *Little Lit (Literatura dziecięca)*.

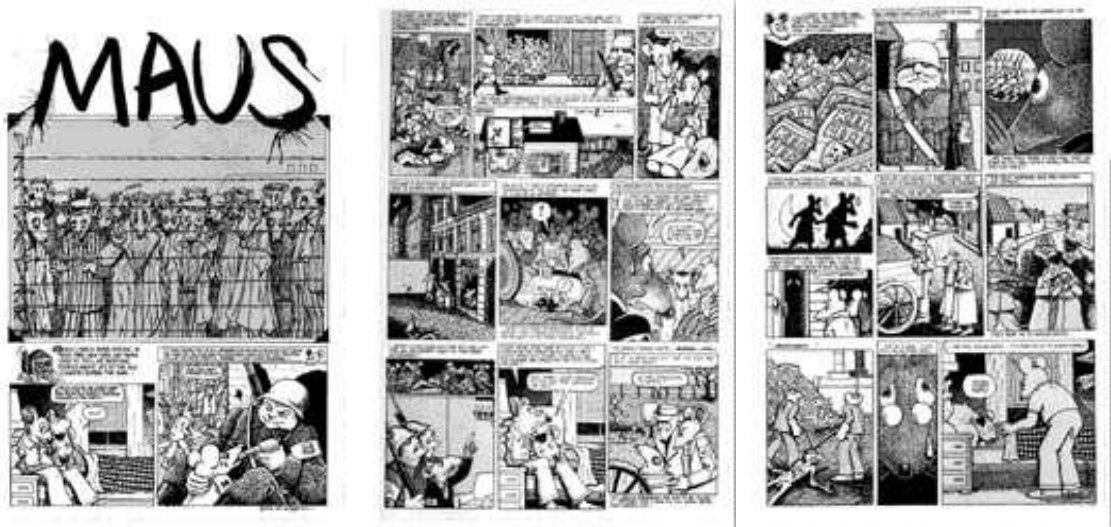
Po sukcesie *Mausa*, w 1992 roku Spiegelman rozpoczął pracę jako dyrektor graficzny tygodnika „The New Yorker”, w którym projektował ilustracje, okładki i umieszczał komiksy. Jako przeciwnik administracji prezydenta Busha i tzw. wojny z terroryzmem, często wyrażał sprzeciw na łamach tygodnika, czemu nieprzychylnie były władze redakcji. Kiedy prace Spiegelmana zostały cenzurowane, po 10 latach pracy odszedł z tygodnika. Od tamtego czasu zaczął publikować przeważnie w Europie, m.in. w niemieckim czasopiśmie „Die Zeit”, gdzie w odcinkach pojawiał się komiks *In the Shadow of No Towers (W cieniu nieistniejących wież)*, poruszający problem zamachów z 11 września 2001. Obecnie Spiegelman tworzy w rozmaitych dziedzinach sztuk wizualnych.

---

<sup>5</sup> A. Spiegelmana, „Raw”, [w:] [www.maus.com.pl/raw.html](http://www.maus.com.pl/raw.html), (dn. 27.05.2006 r.)

### 3. O UTWORZE

Pierwsza, undergroundowa wersja *Mausa* powstała jeszcze przed *Więźniami Piekielnej Planety* i została opublikowana w antologii komiksowej pt. *Funny Animals (Wesołe zwierzęta)*.<sup>6</sup> To krótka historia, przedstawiająca ojca, który opowiada synkowi bajkę na dobranoc, bajkę o tragicznych przeżyciach, zakończoną dotarciem rodziców do Mauschwitz. Ukazane wydarzenia pojawiają się później w książkowej wersji.



Pierwsza undergroundowa wersja *Mausa*

Art w *Mausie* poruszył temat dotyczący całej rodziny Spiegelmanów; ojca i matki – cudem ocalałych z Auschwitz i ich syna wychowywanego przez rodziców, wciąż wspominających tragiczne lata wojny i napiętnowanych doświadczeniami tamtego okresu. Rysownik, aby tworzyć musiał powrócić do domu i nawiązać kontakt z ojcem, z którym ciągle nie potrafił się porozumieć. Po samobójstwie Andzi, Władek Spiegelman ponownie ożenił się z Żydówką, również ocalałą z obozu, jednak nie było to udane małżeństwo, co można zauważyć czytając *Mausa*. Art zaczął spotykać się i rozmawiać z ojcem, a z czasem nagrywać jego wspomnienia. Relacje między nimi były napięte, rozmowy o Holocauście stały się jedyną nicią porozumienia. Widoczne to jest w utworze - spotkania ojca z synem i powolne zbieranie informacji, faktów, poznawanie szczegółów składających się w całość.

Wszystko zaczyna się w połowie lat 30-tych, młody i ambitny Władek zaręcza się z pochodzącą z bogatej rodziny Andzią i przenosi się do jej domu rodzinnego w Sosnowcu. Zaczyna kierować fabryką tekstylną, na świat przychodzi syn Rysiu.

<sup>6</sup> Weschler, *Ojciec...*

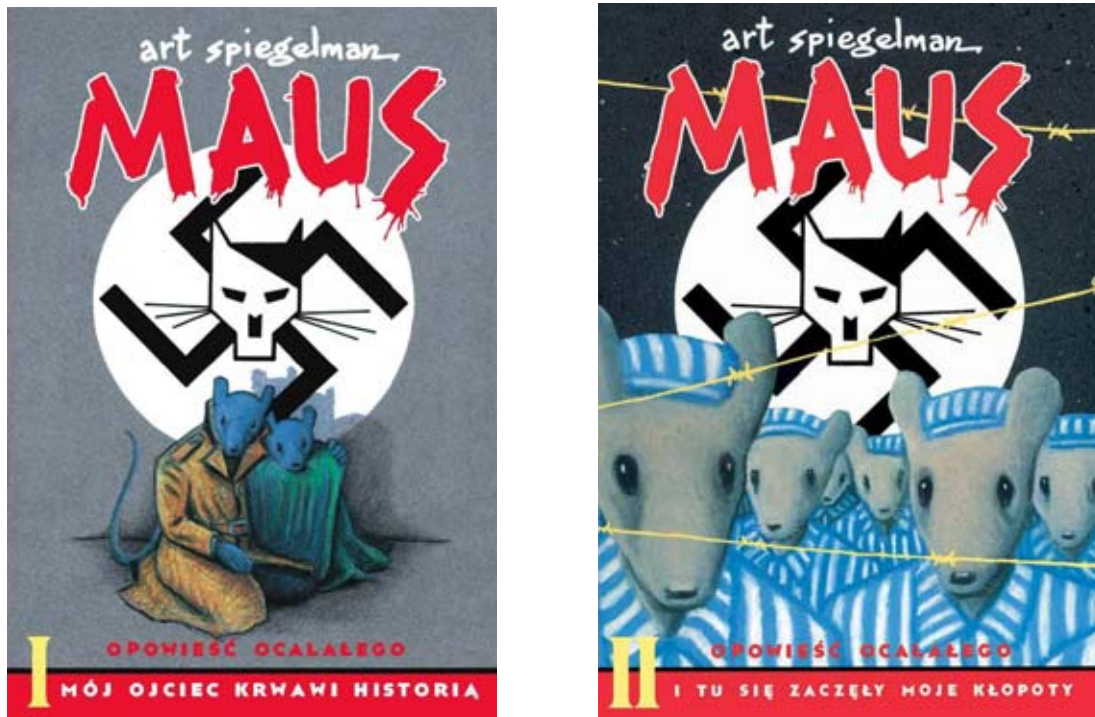
Spiegelmanowie byli wówczas majątni i należeli do zamożnej części społeczeństwa. Niestety nie trwało to długo, coraz częściej Żydzi spotykali się z oznakami nienawiści. Zaraz po rozpoczęciu wojny Władek został wysłany na front jako żołnierz polski, trafił do niewoli, a po szczęśliwym uwolnieniu z obozu jenieckiego wrócił do rodziny w Sosnowcu. Jednak nic nie było już tak jak wcześniej, zaczęły się rozruchy antysemickie, łapano i wywożono Żydów do obozów. Spiegelmanowie zostali przeniesieni do getta; dalsze ich losy to pełne obaw próby przetrwania, ucieczki przed łapankami. Władek i Andzia przez dłuższy czas ukrywali się w różnych miejscach, przenosili się z kryjówek do kryjówek. W końcu podczas zaplanowanej próby wyjazdu na Węgry zostali złapani i wysłani do obozu w Auschwitz. Udało im się tam przetrwać do końca wojny. Autor szczegółowo opisuje pobyt rodziców w obozie, zwracając uwagę na wygląd przedmiotów i wykonywane czynności. Przedstawia prace, którymi zajmował się Władek w obozie, jego zachowanie i relacje ze współwięźniami, atmosferę panującą w tym tragicznym miejscu. Po zakończeniu wojny i uwolnieniu, Władek i Andzia spotkali się dopiero w Sosnowcu, próbowali wrócić do domu rodzinnego, wszystko niestety było przejęte przez Polaków. Wówczas dowiedzieli się również o tragicznej śmierci ich ukochanego synka, oddanego wcześniej pod opiekę. W Polsce Spiegelmanowie nie znaleźli już miejsca dla siebie; wyemigrowali do Szwecji. Na tym kończy się opowieść Władka. Jednak książka nie przedstawia jedynie losów bohaterów podczas II wojny światowej, wspomnienia dotyczą również wydarzeń wcześniejszych, jak i późniejszych, często pojawia się nieżyjąca już Andzia. Czytelnik poznaje również okres, w którym powstawało dzieło, wspólne spotkania i rozmowy, a przede wszystkim skomplikowane relacje między ojcem a synem. *Maus* powstawał powoli i zaczął pojawiać się w magazynie „Raw”. Władek zmarł w sierpniu 1982 r., komiks nie był jeszcze gotowy w całości. Jak wspomina autor:

(...) byłem mniej wstrząśnięty jego śmiercią niż z początku sądziłem. Może, dlatego że był już starym człowiekiem, a może, dlatego że nie było już możliwości zmiany tej relacji. Poszedłem na jego pogrzeb jak reporter zainteresowany końcem historii. Ale moje uczucia były zbyt wyciszone, aby stać się dobrą opowieścią. Miałem już nagrany całą opowieść, zanim zaczął tracić świadomość, dobrze ułożoną, rozdział po rozdziale z wyjątkiem zakończenia i nadal jeszcze nie wiem, jakie będzie. Kiedy po raz ostatni go widziałem leżał samotnie w domu starców. Bardzo możliwe, że mnie nawet nie poznał <sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Ibid.

W 1986 r. został wydany pierwszy tom *Mausa*, tytuł oryginalny brzmi: *Maus I. A survivor's tale. My father bleeds history*, w Polsce przetłumaczony: *Maus I. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią*. Książka spotkała się z życzliwym przyjęciem krytyków i w krótkim czasie stała się bestsellerem. Spiegelman nie spoczął na laurach i kontynuował pracę nad dalszą częścią, czego wynikiem było wydanie w 1991 r. drugiego tomu - *Maus II. A survivor's tale. And here my troubles began*, (*Maus II. Opowieść ocalałego. I tu się zaczęły moje kłopoty*.) *Maus* zdobył wiele nagród, a jego sprzedaż po wydaniu drugiej części przekroczyła dwadzieścia milionów egzemplarzy, został przetłumaczony na wiele języków, m.in. hebrajski, niemiecki, francuski, japoński. W Polsce tomy I i II pojawiły się w 2001 r., opublikowane przez krakowskie wydawnictwo Post.



Okładki polskiego wydania *Mausa*

#### 4. RECEPCJA MAUSA W POLSCE

W Polsce *Maus* został wydany dopiero piętnaście lat po premierze pierwszego tomu w USA. Długo trwał proces dojrzewanania do przyjęcia tej książki, która na przykład w Niemczech została wydana w roku 1989, a na dodatek dzisiaj znajduje się tam na liście lektur szkolnych. W końcu, kiedy doszło do publikacji *Mausa* także w



naszym kraju, wzbudził on wiele kontrowersji. Zwrócono uwagę w głównej mierze na formę przedstawienia Holocaustu i na zabieg antropomorfizacji, w którym Polacy przedstawieni zostali jako świnie. Szczególnie ten ostatni element dzieła spotkał się z nieprzychylną reakcją w kraju, gdzie Holocaust wciąż jest tematem trudnym, żeby nie nazwać – tematem tabu. I na dodatek komiks, czyli w Polsce gatunek niedoceniany, w ogólnym przeświadczeniu daleko odstający od tego, co nazywa się sztuką.

Szczególnie negatywnie zareagowały na *Mausa* organizacje prawicowe i narodowe, doszukując się w książce „antypolonizmu”. Niedługo po wydaniu odbył się przed wydawnictwem „Przekrój” protest, w którym demonstranci sprzeciwiali się sportretowaniu Polaków jako świń i obarczaniu Polski współodpowiedzialnością za Holocaust.<sup>8</sup> Protest zakończył się symbolicznym zniszczeniem *Mausa*. Jeszcze poważniejszy sprzeciw wyraziło stowarzyszenie „Naród-Państwo-Niepodległość”, pozywając wydawców komiksu do sądu pod zarzutem zniesławienia narodu polskiego.<sup>9</sup> Dochodzenie w tej sprawie umorzono, prokuratura uznała bowiem, iż przedstawienie narodu polskiego jako grupy zwierząt to artystyczna wizja twórcy i jednocześnie znany i powszechnie akceptowany środek artystycznego wyrazu.

Jako pierwszy na wydanie *Mausa* wśród prasy opiniotwórczej zareagował „Przekrój”, umieszczając nawet wizerunek książki na okładce tygodnika. Piotr Rypson pisał:

*Mausa* czytałem kilkakrotnie. Za każdym razem dziwiłem się zdolnościom narracyjnym autora, jego darowi opowiadania słowami i rysunkami. Tak, myślę że *Maus* to książka znakomita, Pulitzer zasłużony, rzecz cała jednak nieprosta<sup>10</sup>.

Publicysta pokrótce analizuje cały utwór, wychwalając niemalże każdy z elementów dzieła. Zwraca uwagę na zabieg przedstawienia bohaterów pod postaciami zwierząt, odnotowując przy tym, że dzięki użytym „kliszom” Spiegelman dociera do ludzi, którzy tych „klisz” doświadczają. Ponadto recenzent chwali nowatorskie zabiegi formalne, będące „fascynującym doświadczeniem wizualnym”.

Na walory artystyczne *Mausa* zwrócił uwagę również publicysta „Wprost” – Jacek Borowski. W swoim artykule pt. *Komiks o Holocaustcie* zaznacza, iż komiks

<sup>8</sup> Zob. KAW, *Komiks Maus. Protest organizacji prawicowych*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 123, s. 3.

<sup>9</sup> M. Żelazny, *Antypolonizm literacką fikcją*, „Nasz Dziennik” 2002, nr 62, s. 1.

<sup>10</sup> P. Rypson, *Mysz zdobywa Pulitzera*, „Przekrój” 2001, nr 14, s. 10.

Spiegelmana jest pierwszą poważną opowieścią obrazkową w Polsce i jednocześnie stanowi ważny punkt w rozwoju nowoczesnej sztuki. Jak pisze:

Poważne, zaangażowane projekty literackie, ukazujące się w formie albumu komiksowego, to jeden z ciekawszych przykładów twórczości postmodernistycznej, nie tylko mieszającej gatunki, ale przede wszystkim znoszącej - lub przynajmniej kwestionującej - podział na sztukę wysoką i niską. A pytanie o wzajemne relacje tych pozornie oddzielonych poziomów jest dla współczesnej kultury tak samo ważne, jak ważne dla życia społecznego jest pytanie o zbrodnie, odpowiedzialność i pamięć.<sup>11</sup>

Obszerniej zajął się *Mausem* na łamach „Tygodnika Powszechnego” Jerzy Jarzębski, który jednocześnie przyznał, że komiksów nie przegląda, ale *Mausa* przeczytał natychmiast od deski do deski. W artykule szczególnie rozpatrzona została kwestia budząca największy sprzeciw opinii publicznej. Już na początku autor zaznacza, że w większości przeciwnikami książki są osoby, które jej nie przeczytały, a swoje opinie opierają na negatywnym stereotypie „Polak = świnia”. Jarzębski stwierdza:

W istocie ta kwalifikacja nie ma charakteru obelżywego, a w komiksie Polacy przedstawieni są nader obiektywnie – raz jako wierni przyjaciele, zbawcy Żydów, innym razem jako obojętni świadkowie tragedii lub cyniczni szmalcownicy, tak jak to w życiu bywało.

(...) Pierwsze czytelniczne wrażenie wiąże się więc w *Maus* z grą konwencjami: dziwny to komiks o tak natężonej świadomości gatunkowej. Ale przecie jest to historia o raptownym przejściu ze świata organizowanego przez pogodne mity dzieciennego pokoju do świata, w którym zza owych pocziwych schematów wyłania się apokalipsa<sup>12</sup>.

Badacz zwraca również uwagę na dwie historie w jednej książce – ojca i syna - i związane z tym różne płaszczyzny narracji, miejsca i czasy akcji. Pod tym względem przyrównuje *Mausa* do *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Białoszewskiego:

Tyle że Białoszewski opisywał niejako własny akt opowiadania, podporządkowania się dziejów powstania we własnej, subiektywnej i zanurzonej w upływający czas świadomości – Art Spiegelman zaś opisuje raczej akt słuchania, zagarniający obok historii właściwej także okoliczności, w których ona do słuchacza dociera<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> J. Borowski, *Komiks o Holocauście*, „Wprost” 2001, nr 16, s. 123.

<sup>12</sup> J. Jarzębski, *Myszy i inne zwierzęta*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 20, s. 12.

<sup>13</sup> Ibid.

Jerzy Jarzębski zaznacza, że *Maus* jest na tyle złożony i rozbudowany, iż nie stanowi jedynie prowokacyjnej opowieści o zagładzie Żydów, jak ocenia go wielu krytyków. Ta wielowarstwowa, artystyczna publikacja spotyka się w Polsce ze spojrzeniem wyłącznie na jeden aspekt, tak naprawdę niewiele znaczący wobec całości dzieła. Profesor stwierdza również, iż niełatwo zrozumieć tę osobliwą książkę w kraju, gdzie tak trudno spojrzeć krytycznym okiem na własne doświadczenia związane z Holocaustem. Jednocześnie wyjątkowy komiks stworzony przez Żyda, pokazuje bez zniekształceń wierny obraz Żydów, z jednej strony wspólnoty tragicznie doświadczonej przez historię, a z drugiej zwykłych ludzi o różnych charakterach.

Na dwóch stronach „Polityki” zmierzył się z *Mausem* Mariusz Czubaj. Pochwalił książkę przede wszystkim za autentyczność; według niego: „siłą tej historii jest sposób, w jaki opowiada o zagładzie rodziny Spiegelmanów. A rysownik robi to w sposób niemal ascetyczny, bez przerysowań czy narzucającego się w tej sytuacji patosu.”<sup>14</sup> Dalej autor artykułu, oprócz wskazania poszczególnych wątków i problemów książki, zwraca uwagę, że *Maus* pokazuje Holocaust bez doszukiwania się jego przyczyn i źródeł, co często widoczne jest w innych publikacjach na ten temat.

Na koniec jeszcze dwa polemiczne artykuły, dotyczące w dużej mierze głównego problemu dla polskiego odbiorcy – wizerunku Polaków. Krzysztof Masłoń w swojej recenzji w „Rzeczpospolitej” śledzi książkę, doszukując się ujęć, w których Polacy zostali pokazani w negatywnym świetle. Krytyk wymienia niemalże wszystkie sceny z *Mausa*, gdzie Polacy zachowywali się wrogo wobec Żydów, szczególnie sprzeciwia się przedstawieniu antysemickiego zachowania polskich dzieci uciekających przed Żydem. Ostatecznie uznaje zastosowany przez Spiegelmana wizerunek jako odniesienie do hitlerowskich wyobrażeń Polaków i Żydów:

A jednak jest coś takiego w *Mausie*, co każe mi go odrzucić i zakwestionować jego przesłanie. Gdybym miał bowiem powiedzieć, z czego ta książka wyrasta, z jakiej tradycji, odpowiedziałbym, że goebbelsowskiej. To dla propagandystów hitlerowskich byliśmy „polskimi świniami”, a Żydzi równali się wszom i tyfusowi plamistemu. Tu wszy zamienione zostały na myszy, ale jedne i drugie nadają się tylko do wytępienia. Oczywiście, Spiegelman uczynił tak nie ze zwykłej niefrasobliwości, był to zabieg głęboko przemyślany<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> M. Czubaj, *Zagłada, myszy, świnie*, „Polityka” 2001, nr 17, s. 52.

<sup>15</sup> K. Masłoń, *Myszy i ludzie*, „Rzeczpospolita”, „Plus-Minus” 2001, nr 18, s. 4.



Takiej ocenie sprzeciwia się Kinga Dunin w swoim tekście *Polskie świnie*, opublikowanym w „Res Publica Nowa”. Dunin krytykuje nie tylko Masłonia, ale wytyka Polakom problem własnej tożsamości i trudności z samokrytyką. Jak dosadnie pisze:

Przede wszystkim warto pojąć, choćby rozumem, że „polska świnia” boli tak samo jak każda inna nalepka. I nie ma sensu spierać się o nie – Niemcy to mają lepiej, bo ich przedstawiona jako koty – kiedy ohydna jest sama zasada. W cieniu tej ohydnej zasady toczy się cała opowieść zawarta w *Maus*, także jej współczesna część. My również żyjemy w jej cieniu, choćby wówczas, gdy moja przyjaciółka, która napisała do kolorowego magazynu tekst o *Maus*, dostaje takie same listy jak Rottenberg<sup>16</sup>. Masłoń z pewnością takich nie dostanie, nigdy więcej nie dowie się jak to jest. Będzie cierpiał w imieniu polskich świń, choć zapewne nigdy nie dostał listu, a tym bardziej stosu listów zaczynających się od słów: ty parszywa polska świnio<sup>17</sup>.

Wydanie *Mausa* w Polsce nie przeszło bez echa i wzbudziło dyskusje. Kontrowersyjne przyjęcie na pewno wpłynęło na większe zainteresowanie tą osobliwą publikacją i podziałało pozytywnie na postrzeganie niedocenianego w Polsce gatunku, jakim jest komiks. Okazuje się, że nie stanowi on wyłącznie książeczki dla dzieci, ale może być oryginalnym, artystycznym utworem, poruszającym trudny temat. *Maus* stanowi również wzór dla twórców komiksowych, jest dowodem na to, że także komiks może dotyczyć spraw poważnych.

---

<sup>16</sup> Chodzi o Andę Rottenberg, która pojawiała się z gwiazdą Dawida na piersi w miejscach publicznych. Wybór pełnych nienawiści listów adresowanych do Andy Rottenberg opublikował Tadeusz Komendant na łamach „Twórczości” (2001, nr 5)

<sup>17</sup> K. Dunin, *Polskie świnie*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 154, s. 63.

## Rozdział II – Obraz

### 1. CZYM JEST OBRAZ W KOMIKSIE?

Celem niniejszego rozdziału jest analiza obrazu jako ważnego elementu *Mausa*, przedstawienie charakterystycznych zabiegów oraz wskazanie znaczeń poszczególnych chwytów, odgrywających niebagatelną rolę w odczytaniu i zrozumieniu utworu. Przed omówieniem cech wyróżniających obraz w *Mausie*, właściwym wydaje się ogólny szkic tego niezwykle złożonego zagadnienia komiksowego.

Komiks to zgodnie z definicją gatunku - historia opowiedziana za pomocą obrazków, zwykle uzupełniona tekstem słownym, inaczej - opowiadanie narysowane.<sup>1</sup> Obraz znany jest od zamierzchłych czasów, prehistoryczne rysunki skalne, średniowieczne płaskorzeźby, freski czy ikony, przez niektórych teoretyków nazywane są „prakomiksami”. Obok słowa, obraz stanowi najistotniejszą część, upodabniając komiks do dzieł plastycznych i podlegającą wielu zasadom rządzącym tym rodzajem sztuki. Jednakże nie można komiksu klasyfikować wyłącznie jako twórczość plastycznego; pomimo korzystania z elementów plastycznych, czerpie on również z innych gałęzi, szczególnie literatury i filmu. Powstałe poprzez owe przemieszanie relacje i zależności, charakterystyczne są wyłącznie dla komiksu, co pozwala nazwać go odrębną dziedziną sztuki. Komiks nie jest ani literaturą, ani malarstwem, rządzi się własnymi prawami i chce być nazywany sztuką.

Obraz w komiksie przybiera rozmaite formy i kształty, jednocześnie zawsze służy tym samym celom - przekazaniu określonych treści i zbudowaniu wizualnej historii. W komiksie obrazy nie występują samodzielnie, znajdują się we wzajemnej zależności. Ta zasadnicza cecha odróżnia komiks od sztuk plastycznych, gdzie jeden obraz to jedno tworzywo. Malarz stara się ukazać w swoim dziele wycinek rzeczywistości; posługując się różnymi zabiegami przedstawia pewne doznanie wzrokowe, które jednocześnie stanowi całość pokazu. Jeden widok pozwala na szeroką interpretację i doszukanie rozmaitych znaczeń, co często jest zamierzeniem autora.<sup>2</sup> Twórca komiksowy natomiast rejestruje ciąg zdarzeń. Poprzez obrazy wypełnione dodatkowymi zabiegami pokazuje

<sup>1</sup> J. Dunin, J. Szyłak, *Komiks*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997, s. 176.

<sup>2</sup> J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 12.

splot sytuacji o określonej długości czasowej, a dostrzeżone przez odbiorcę podobieństwa i różnice pomiędzy kolejnymi obrazkami, pozwalają odczytać bieg wydarzeń rozwijających się w czasie. Jeden obraz komiksowy może być wycinkiem sytuacji lub wiecznością, stanowi jednak tylko część przekazu, a nie całość jak w obrazie malarskim.

Ponadto obraz komiksowy podlega ograniczeniom polegającym na podporządkowaniu większej całości.<sup>3</sup> Zdarzają się oczywiście w komiksach samodzielne, jednorodne obrazy, wyróżniające się od pozostałych i wybiegające poza łańcuch. Służą one głównie podkreśleniu konkretnych sytuacji lub zwróceniu uwagi na odpowiedni szczegół. Jednak są to wyjątki potwierdzające regułę, iż komiks zbudowany jest z obrazków, które dopiero wspólnie stanowią opowiadanie.

Analizując komiks jako zespół zależnych od siebie obrazków, nasuwa się skojarzenie ze sztuką filmową. Filmowe określenie - „kadr” idealnie nadaje się również do nazwania obrazu komiksowego. Kadry w komiksie, postawione jeden obok drugiego, stanowią ciąg podobny do łańcucha klatek na taśmie filmowej. Następujące po sobie kadry w obu przypadkach tworzą opowieść, jednakże w komiksie występują jednocześnie na kartce papieru, a w filmie zmieniają się błyskawicznie na ekranie i stanowią ruchomy obraz. Autor komiksu opiera się na podobnych technikach konstrukcji kadru, jakie wykorzystywane są w filmie.<sup>4</sup> Kadr komiksowy analogicznie do filmowego pokazuje układ postaci w tym samym czasie i miejscu z konkretnego punktu widzenia. Twórca korzysta przy tym z rozmaitych zabiegów: planu ogólnego, pełnego, średniego, półzbliżenia, zbliżenia i wielu innych. Wszystkie te chwytły służą wywołaniu określonego efektu wizualnego, zbudowaniu nastroju, np. zbliżenie przedmiotu dostarcza dodatkowych informacji lub wywołuje określone wrażenia emocjonalne. Podobne zabiegi wykorzystywane są pomiędzy kadrami, jedno wydarzenie może być pokazane na jednym kadrze, podkreślając rezultat danej sytuacji lub na kilku znajdujących się obok siebie kadrach, zwracając uwagę odbiorcy na sam przebieg zdarzenia.

Kadry komiksowe mogą mieć różne wielkości i kształty, organizując w ten sposób rozmaite modele stron komiksowych. Wyróżnia się kilka typów stron.<sup>5</sup> Najprostszy

---

<sup>3</sup> Ibid., s. 13.

<sup>4</sup> Ibid., s. 45.

<sup>5</sup> K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1986, s. 88.

i zarazem najstarszy rodzaj strony podzielony jest na regularne kadry, przedstawiające plany niezmiennie. Takie ujęcie, wykorzystywane często w krótkich komiksach gazetowych, ujawniło możliwości przekazu za pomocą obrazków i stanowiło podstawę dla dalszej ewolucji komiksu. Strona może również zawierać jednakowe kadry, ale o planach zmiennych, czyli przedstawienie akcji z odmiennych punktów widzenia; podobnie jak różne ujęcia kamery w filmie. Najbardziej rozbudowany typ składa się z niejednakowych kadrów i planów zmiennych, czego efektem są niezwykle zróżnicowane połączenia obrazów. Ten rodzaj daje twórcom duże możliwości kompozycyjne. W takiej strukturze strona zmontowana jest z kadrów o różnych kształtach, ilustracje mogą się zwiększać, zmniejszać, wydłużać, przenikać lub nawet nie mieć żadnych ram, jedyną granicę stanowi wówczas kartka papieru.

Warunkiem w budowie komiksu staje się zachowanie spójności, opowieść musi być bowiem czytelna. Wpływają na to różne czynniki. Po pierwsze kadry na stronie stanowią układ, zazwyczaj mający ciąg „od lewej do prawej”. Po drugie wymagane jest następstwo kadrów, wyznaczające upływ czasu. Owe następstwo osiąga się poprzez powtarzalność odpowiednich elementów. Kolejny obrazek zawiera „coś” z poprzedniego, wzbogacając jednocześnie „czymś” nowym, zachowując przy tym chronologię; prosty przykład to postać bohatera, pojawiająca się najczęściej. Istotna jest również jednorodność stylistyczna, tzn. rysunek powstały w jednym stylu; możliwe są oczywiście odstępstwa od normy, ale nie utrudniające odbioru dzieła. Spójność w komiksie przybiera rozmaite formy. Wraz z ewolucją gatunku rozwijały się również sposoby organizacji obrazów w komiksie. Początkowo dość proste, wyraziste połączenia obrazów z czasem przerodziły się w bardziej skomplikowane, a reguły spójności uległy rozluźnieniu.

W ramach spójności komiks można porównać do rebusa, jeden i drugi bowiem są komunikatami wizualnymi.<sup>6</sup> Tak jak w rebusie odbiorca, aby rozszyfrować zagadkę zmuszony jest do odpowiedniego zestawienia poszczególnych rysunków, tak i w komiksie zbiór obrazków wymaga znalezienia związku prowadzącego do odczytania łącznego sensu. Komiks jednakże jako dzieło wizualne, w porównaniu z rebusem jest bardziej złożony, szczegółowy, a przy tym zwarty i ciągły, co ułatwia jego odbiór. Często wykorzystywane przez twórców zatarcie odrębności pomiędzy kadratami służy

---

<sup>6</sup> Ibid., s. 22.

ujednoceniu fabuły w czasie. Dzięki temu czytelnik nie kroczy poprzez obrazy, ale płynie w nurcie opowieści.

Pomiędzy kadrami znajduje się pusta przestrzeń, która wbrew pozorom pełni niezwykle istotną funkcję w łączeniu obrazów i jednocześnie ich odczytaniu przez odbiorcę.<sup>7</sup> W tej pustej przestrzeni mieści się bowiem „informacja”, o tym co wydarzyło się między jednym, a drugim obrazkiem. To „informacja”, którą adresat poznaje poprzez wyobrażenie. Często zdarza się, iż obrazki pokazują sytuacje „przed” i „po”, omijając najistotniejsze wydarzenie, nakazując w ten sposób domyślić się odbiorcy. Czytelnik i jednocześnie obserwator, zmuszony jest odkrywać, śledzić i odtajniać zależności pomiędzy obrazami, tak aby połączyć wszystko w ciąg stanowiący jeden przekaz.

Obrazy komiksowe podobnie jak w sztuce plastycznej są zróżnicowane pod względem formy, jak dzieła malarskie podlegają wpływom różnych stylów i konwencji. Nietrudno znaleźć komiksy rysowane akwarelą, zbliżone do szkiców ołówkiem, czerpiące z ekspresjonizmu czy kubizmu lub powstałe poprzez wykorzystanie po prostu zdjęć fotograficznych. Dzięki temu twórca ma duże pole do popisu i powstają naprawdę artystyczne dzieła o wybitnych walorach plastycznych. Wycinek rzeczywistości w komiksie może być więc pokazany na wiele sposobów, byle tylko realizował fabułę. Odmienne rzecz ma się w sztuce filmowej, gdzie występuje jeden model obrazu – bezpośrednie odwzorowanie rzeczywistości, podobnie w fotografii. Komiks natomiast operuje obrazem umownym, pozwalając „coś” uwypuklić lub zlikwidować, przerysować czy zdeformować, widać to szczególnie w komiksach satyrycznych, stanowiących podwaliny gatunku.

Na koniec warto zastanowić się nad zagadnieniem świata przedstawionego - terminem znanym dobrze z literatury - w komiksie natomiast odnoszącym się do warstwy plastycznej. W utworze literackim pojęcie świata przedstawionego dotyczy rzeczywistości uformowanej za pomocą znaków językowych i ich znaczeń.<sup>8</sup> W tym wypadku czytelnik, na podstawie określonej informacji, pośrednio wyobraża sobie wygląd i kształt świata. Świat ten obejmuje szeroki zakres zjawisk, a w szczególności dziedzin egzystencji ludzkiej. W komiksie wygląda to zupełnie inaczej. Świat przedstawiony czy raczej wizerunek świata jest tutaj obrazem, wycinkiem z

---

<sup>7</sup> J. Szyłak, *Komiks*, Kraków 2000, s. 12.

<sup>8</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 42.

rzeczywistości przedstawionym w określony sposób, którego poznanie polega na bezpośrednim oglądzie obrazka. Świat przedstawiony, o którym mowa jest tworem wizualnym polegającym na odniesieniu obrazu do rzeczywistości i dostrzeżeniu podobieństwa. Obraz zostaje w pewien sposób uproszczony, wyimaginowany wobec rzeczywistości; odtworzenie polega na pewnym uogólnieniu. Kierunki owej generalizacji zależne są od intencji autora obrazu i celów przekazu. Świat plastyczny w obrazach komiksowych dotyczy części zewnętrznej świata realnego, widzialnego gołym okiem. Trudnym byłoby ukazanie głębokiego życia wewnętrznego, czego wyrażenie możliwe jest w utworze literackim. Oczywiście różnic w odbiorze i przedstawieniu świata pomiędzy obrazem literackim a komiksowym czy ogólniej plastycznym jest o wiele więcej i bez wątpienia można by napisać na ten temat odrębną pracę.

Trudno porównywać literaturę z komiksem, a szczególnie tekst pisany z obrazem. Jednakże obrazki w komiksie zestawione razem dają efekt, taki jak tekst w powieści czy opowiadaniu – następstwo zdarzeń i upływ czasu.

## 2. SUROWY RYSUNEK

Najpopularniejszy i najczęściej wykorzystywany chwyt w tworzeniu obrazu komiksowego to po prostu rysunek kreską i ten wykorzystał Art Spiegelman w swoim dziele. W komiksach artystycznych i bardziej nastawionych na efekt plastyczny twórcy często posługują się innym zabiegami, jak akwarela czy szkic ołówkiem. Najważniejsze jest stworzenie opowiadania wizualnego poprzez spełnienie odpowiednich warunków, o których była mowa w poprzednim podrozdziale. Rysunek ma być imitacją rzeczywistości zrozumiałą dla odbiorcy. Natomiast styl rysowania to już zupełnie inna sprawa, można rzec – ilu twórców tyle stylów, zupełnie jak w malarstwie.

Jaki rysunek występuje w analizowanym *Mausie*? Krótka odpowiedź - bardzo prosty. Wystarczy spojrzeć na przykładowy fragment dzieła.





Jak widać na powyższej ilustracji Spiegelman posłużył się prostą, niezwykle grubą kreską. Postaci mają zarysowane kontury, bez specjalnego zaznaczania szczegółów. Twarze bohaterów narysowane są w niemal identyczny sposób, czasami z pewnymi dodatkami; zawierają podobne oczy w kształcie kropek, brwi i uszy, których tylko odpowiedni układ ujawnia określony wyraz twarzy. W kadrze z Artem i Władkiem, jedyna różnica pomiędzy postaciami, to taka, że ojciec ma na sobie czapkę i okulary. W innych ujęciach autor dorysował kreskę pod oczami jako oznaczenie zmarszczek. Na powyższym rysunku złość i wzburzenie bohaterki widać jedynie we właściwym ułożeniu brwi i postury (pomijając wypowiedź). Nie znając kontekstu i dalszych kadrów, trudno byłoby stwierdzić czy omawiana postać to kobieta czy mężczyzna. Często wyjaśnieniem płci albo przynależności do określonego środowiska jest odpowiedni rodzaj garderoby, jak np. mundur, opaska. Takie ujęcie nazwać można schematycznym, szczegóły bowiem w tym wypadku nie są istotne, najważniejsze to po prostu określenie jakie zwierzę i co symbolizuje.

Ważnym zabiegiem wykorzystanym przez autora jest obraz czarno-biały. Rezygnacja z ujęcia kolorowego i jednocześnie stosowanie jednolitego koloru czarnego, bez jakichkolwiek odcieni sprawia pewne problemy twórcze. Tak jak w obrazie barwnym, kolor stanowi dodatkową cechę odróżniającą rzeczy od siebie, tak w pokazie czarno-białym ta zasada nie istnieje. W dodatku użycie jednej barwy czarnej, bez rozjaśnień nie pozwala cieniować odpowiednich elementów obrazu. Spiegelman



posługuje się jedynie czarną kreską. Jednakże kreska ta ma rozmaite grubości i występuje w różnych ilościach. W miejscach gdzie obraz powinien być ciemniejszy w związku z określonym układem światła lub po prostu dla odróżnienia przedmiotów, pojawia się więcej kresek ułożonych gęsto lub skrzyżowanych. Nierzadko polega to na swobodnym zamazaniu, a tam gdzie to wymagane użyciu całkowitej czerni. Przyglądając się jakiegokolwiek kartce komiksu, odnosi się wrażenie, iż strony są ciemne, miejscami niemal czarne, o dużym natężeniu różnej grubości kresek. Jednocześnie kreska, stanowiąca kontur postaci najczęściej jest gruba, co ma służyć zwróceniu uwagi czytelnika przede wszystkim na bohatera.

Innym ważnym aspektem obrazu jest technika rysowania w skali 1:1, co dokładniej znaczy tyle, że rysunki, które ogląda czytelnik są bezpośrednim tworzywem artysty. Rysownicy komiksowi dość często kreślą obrazy większe, a następnie zmniejszają do wielkości strony. Dzięki temu rysunek zawiera wiele szczegółów i zachwyca precyzją wykonania. Spiegelman natomiast przekazuje do oglądu własny, ręczny wyrób, bez dodatkowych działań kosmetycznych. W tym wypadku obraz jest prawdziwy, sprawia wrażenie autentycznego przeniesienia doznań artysty na dzieło.

Przedstawienie rysunkowe w *Mausie*, ogólnie rzecz ujmując, jest zwykłym, prostym odtworzeniem rzeczy przedstawianej. Oczywiście pojawiają się dodatkowe zabiegi plastyczne, ale o nich mowa w dalszych podrozdziałach. Wykorzystana przez autora technika rysunkowa pokazuje schematyczne wizerunki rzeczy, zaznaczone linią konturową. Taka podstawowa metoda rysowania pojawiła się w latach 30-tych ubiegłego stulecia w serii komiksowej pt. *Tintin* autorstwa belgijskiego rysownika – Hergego. Twórca tej techniki, nazwanej *ligne claire*, w swoich rysunkach posługiwał się linią konturową dla wyodrębnienia postaci, przedmiotu, obiektu od otoczenia.<sup>9</sup> W ten sposób poszczególne obiekty zostają oddzielone od siebie i oznaczone, dzięki czemu dany obraz jest wyrazisty i czytelny. Spiegelman podobnie jak Herge przejrzysto i dobitnie zaznacza postaci i najważniejsze przedmioty, dodając cieniowanie kreskowe. Jednocześnie pomija wszelkie rzeczy nieistotne, unika nadmiaru cieni i detali, które nie wnoszą nic do opowieści. Dlatego też często tło jest ubogie, pozbawione szczegółów, a czasami zupełnie puste - czarne lub białe. Tego typu ujęcie

---

<sup>9</sup> Szyłak, *Poetyka...*, s. 22.

służy skupieniu odbiorcy na jednej rzeczy lub zwróceniu uwagi na tekst (wypowiedź bohatera lub narratora) jako najistotniejszego elementu w danym kadrze.

Świat przedstawiony, a raczej narysowany, opiera się na odwzorowaniu świata realnego (omijając oczywiście zwierzęcy wizerunek postaci), czyli prezentuje układ złożony z elementów naturalnych, oczywiście w określonych miejscach i ustalonych warunkach historycznych, które w wypadku *Mausa* ogrywają znaczącą rolę. Rzeczywistość narysowana odpowiada utwierdzonym społecznie stereotypom, jest w miarę realnym odwzorowaniem rzeczywistości w odpowiednim przekroju historyczno-społecznym. W szczególności dotyczy to fragmentów przedstawiających życie w okupowanej przez hitlerowców Polsce, gdzie tło i realia mają znaczący wpływ na losy bohaterów. Należy niewątpliwie pamiętać, że analizowany przekaz to obraz rysunkowy i nie stanowi idealnego odzwierciedlenia rzeczywistości, jakie możliwe jest na przykład na zdjęciu fotograficznym czy w dziele filmowym. Obraz jest wynikiem selekcji, wyborem spośród elementów realnego świata; stworzony został na zasadzie daleko posuniętego uogólnienia, jest to rysunek w pełni podporządkowany swojemu twórcy. Jednakże nie można odmówić realizmu omawianemu obrazowi, narysowanemu na podobieństwo rzeczywistego wyglądu świata. Spiegelman zachował regularność rysowanej rzeczywistości, posługując się obiektywnymi prawidłowościami. Wielkości rysowanych przedmiotów i postaci są proporcjonalne względem siebie, analogicznie do świata realnego. Pomimo wykorzystania prostej kreski i unikania kosmetyki zachodzi w *Mausie* stosunek podobieństwa do rzeczywistości i to rzeczywistości w pełni określonej pod względem czasu i miejsca.



Jaki rezultat osiągnął twórca poprzez taki właśnie rodzaj ilustracji? Prosty, czarno-biały rysunek, gruba kreska dopiero w kontekście zostają właściwie zrozumiane. Z pewnością celem autora nie było stworzenie obfitego wizualnie świata przedstawionego, bogatego w szczegóły i artystyczne chwytły plastyczne, choć takowe się pojawiają, o czym będzie mowa w następnych podrozdziałach. Rysunek został perfekcyjnie dobrany do treści. Prostota i dzięki temu surowość znakomicie pasują do tematu Holocaustu i opowieści o ocalałym Władku Spiegelmanie. Tragiczne wydarzenia, smutne momenty z życia w okupowanej Polsce i dalej w Auschwitz, pokazane poprzez zimny, ascetyczny, a wręcz srogi rysunek, wywołują zamierzone emocje i budują nastrój dramatu. Czytelnik-observator pomimo tego, że ogląda skąpy rysunek, w pełni odbiera przekaz, a przedstawione realia II wojny światowej stają się wręcz namacalne. Dodatkowym walorem rysunku jest to, że sprawia wrażenie ręcznego odwzorowania wydarzeń, stworzonego przez naocznego świadka. Tak jakby twórca był w okupowanej Polsce i rysował na kolanie własne spostrzeżenia. Powstałe obrazy przybierają formę pamiętnika powstałego w czasach Holocaustu, którego autor jest uczestnikiem i poprzez rysunki pokazuje własne życie w obliczu nazistowskiego okrucieństwa. Jednocześnie pozostawiając na papierze informacje i dowody zbrodni tamtego okresu. Szczególnie druga część dzieła, dotycząca pobytu Władka Spiegelmana w Auschwitz swą formą i rysunkiem przypomina pamiętnik obozowego artysty.



*Orkiestra - Mirosław Kościelniak*

Porównując z przykładową, rzeczywistą ilustracją (na poprzedniej stronie) narysowaną przez więzionego w Auschwitz w latach 1942-45 Mieczysława Kościelniaka łatwo zauważyć pokrewieństwo. Obrazy stworzone zostały w podobnym stylu. Narysowane w pośpiechu, przez więźnia i uczestnika tragicznych wydarzeń, mającego do dyspozycji jedynie ołówek i skromną kartkę papieru.

Odrębnego omówienia wymaga wplecione w *Mausa* opowiadanie pt. *Więzień piekielnej planety*. Ta kilkustronicowa historia powstała jeszcze przed *Mausem*. Głównym bohaterem i narratorem jest tutaj sam Art Spiegelman. Niezwykle artystyczny komiks pokazuje przeżycia 20-letniego Arta zaraz po samobójczej śmierci matki. Tragedia, która spotkała Spiegelmana, stała się tematem osobliwego dzieła o kunsztownej formie wyrazu. A oto kadry z tego krótkiego komiksu.



Odmienność rysunku i stylu w porównaniu z *Mausem* jest wprost zauważalna. Tak jak główny wątek książki rysowany jest z zachowaniem zasad na wzór świata realnego (omijając postaci zwierzęce), tak tutaj zauważyć można daleko posuniętą deformację rzeczywistości. Postaci pomimo tego, że wciąż ludzie, pokazane są w zniekształcony sposób. Twarze zdecydowanie bogatsze w szczegóły niż w *Mausie*, narysowane są grubą kreską, wyjątkowo uwypuklającą brzydotę. Bohaterowie i przedmioty mają ostre kontury, podobne do figur geometrycznych, czasami pokrzywione i znacznie zdeformowane. Wszystko to służy wyeksponowaniu graficznego szkieletu kompozycji. Przedstawione obrazy nie są prostym odzwierciedleniem rzeczywistości, ale starannie skomponowaną subiektywną wizją autora. Wszystkie te cechy idealnie pasują do



kierunku w sztuce, rozwijającego się z początkiem XX w. w Niemczech, nazwanego ekspresjonizmem. Porównując kadr z *Mausa* z najbardziej znanym dziełem



Kadr z *Mausa* (*Więzień piekielnej planety*) i *Krzyk* Edwarda Muncha

ekspresjonizmu – *Krzykiem* Edwarda Muncha, łatwo zauważyć podobieństwo. Obaj twórcy, posługując się tą samą techniką deformacji rzeczywistości, wyrażają przede wszystkim określone odczucia. Przedstawienie realnego wyglądu rzeczy staje się nieistotne, najważniejszym jest wywołanie emocji. Uczucia, siła wyrazu i dynamizm to podstawowe założenia ekspresjonizmu. W rysunku Spiegelmana, tak jak w obrazach ekspresjonistycznych widać ogromne zaangażowanie emocjonalne twórcy. Autor wyraża własne uczucia związane z tragiczną śmiercią matki. Smutek po stracie bliskiej osoby, przerażenie, żal, histeria szczególnie widoczne są na twarzach ojca i syna. Podobnie jak na twarzy postaci z obrazu Muncha najważniejszy jest krzyk, przerażenie – emocje wyrażone wyjątkowo sugestywnie. Spiegelman głęboko przeżył samobójczą śmierć swojej matki, ten komiks stał się wyrazem rozpacz i poczucia winy. Jednocześnie należy zaznaczyć, iż pomimo odrębności tej krótkiej historii od reszty utworu, została ona umiejętnie i sensownie wkomponowana w całość. W dużej mierze przecież sam autor jest jednym z bohaterów *Mausa*.

Porównując dwa różne style rysunku w *Mausie* widać, iż pełnią one zupełnie inne funkcje. W pierwszym ujęciu poznajemy tragiczne realia życia bohaterów, w drugim uwagę zwraca emocjonalny stosunek twórcy wobec własnego dzieła. Pierwszy bardziej obiektywny, rysowany pod wpływem opowieści ojca, drugi natomiast osobisty i wyjątkowo subiektywny.

### 3. DIABEŁ TKWI W SZCZEGÓŁACH

Istotny, wymagający omówienia zabieg rysunkowy w *Mausie* to obrazowa szczegółowość, czyli dodatkowe ujęcia rysunkowe, dokładnie przedstawiające wybrane zagadnienia. Analizując rysunek w poprzednim podrozdziale, stwierdzono, że obraz w utworze jest prosty i pozbawiony konkretności. Oczywiście wniosek słuszny, jednakże należy zaznaczyć, iż dotyczy ogólnej oceny rysunku z punktu widzenia całości dzieła. Drobiazgowość, którą posłużył się twórca to chwyt dodatkowy, występujący tylko w niektórych fragmentach, niemniej jednak odgrywający znaczącą rolę.

Szukając przykładów, wystarczy spojrzeć na tylną okładkę książki, gdzie znajduje się dokładna mapa Polski z zaznaczonymi ważnymi miejscami II wojny światowej. Występuje tam również mniejsza mapka, pokazująca dzielnicę Rego Park w Nowym Yorku, w której mieszkali Spiegelmanowie i gdzie autor spotykał się, i rozmawiał z ojcem. We wnętrzu komiksu odnaleźć można dodatkowe mapy, ułożone zależnie od miejsca i czasu akcji na danej stronie. Najważniejsze pojawiają się w drugim tomie *Mausa* i związane są z pobytem Władka i Andzi w Auschwitz. I tak czytelnik poznaje plan Auschwitz i Birkenau, wskazujący położenie krematoriów, baraków, warsztatów, centrali SS i przybliżający pojemność poszczególnych budynków. Na dalszych stronach znajduje się dokładny rysunek jednego z krematoriów z wyszczególnieniem pomieszczeń i urządzeń, od toalety aż po komorę gazową. Informacje dotyczą miejsc, w których przebywał bohater oraz stanowią ogólny zarys sytuacji panującej w obozie koncentracyjnym. Autor w oparciu o wspomnienia ojca - i co łatwo zauważyć materiały historyczne - stara się przedstawić fakty. W ten sposób Spiegelman łączy opowieść świadka z relacją historyczną, dwa źródła przeplatają się i uzupełniają nawzajem.<sup>10</sup> Art jest jedynie słuchaczem, pochodzi z pokolenia, dla którego Holocaust to moment

---

<sup>10</sup> V. A. Elmwood, "Happy, Happy, Ever After": *The Transformation of Trauma Between The Generations Art Spiegelman's Maus: A Survivor's Tale*, tłum. własne, "Biography" 2004, vol. 27, nr 4, s. 698.

historyczny. Dlatego też twórca próbuje być obiektywny w prezentowaniu faktów. Z kolei wspomnienia naocznego świadka to subiektywny punkt widzenia, czasami opowieść niedokładna i niewyraźna, dlatego wymagająca konfrontacji z innymi dokumentami. Ponadto należy zaznaczyć, iż w pewnym stopniu *Maus* to książka historyczna, a zaleceniem literatury Holocaustu jest wierność faktom.<sup>11</sup>

Spiegelman na przykładzie swojego ojca pokazuje realia życia w okupowanej Polsce. Wiele narysowanych szczegółów związanych jest z wydarzeniami, w których uczestniczyli Władek i Andzia. Dodatkowe rysunki, często natury technicznej, prezentujące rozmaite plany, mapki i przekroje pokazują w jak ciężkiej sytuacji znajdowali się bohaterowie, na czym polegało ukrywanie się przed nazistami, czym była praca w obozie koncentracyjnym. Rysownik na przykład, w oparciu o



wspomnienia ojca, pokazuje przekrój boczny kryjówek w piwnicy, gdzie przetrzymywano węgiel, a dalej bunkra zrobionego na strychu domu. Rysunki przedstawiają dokładny układ ścian, przedmiotów, wejść i wzbogacone są tekstem. Szczególnie interesujący wydaje się dodatkowy kadr wraz z opisem, przedstawiający sposób naprawy butów; tym bowiem zajmował się Władek przez jakiś czas w Auschwitz. Na przedostatniej kartce dzieła znajduje się natomiast zdjęcie Władka Spiegelmana zrobione w Auschwitz.

Autor poprzez tego typu dodatki rysunkowe zwraca uwagę odbiorcy na dane zagadnienie, przybliża warunki życia postaci w okupowanej Polsce. Czytelnik dokładniej poznaje sytuację, w jakich znajdowali się bohaterowie, problemy ukrywających się Żydów, sposoby radzenia sobie z różnymi trudnościami, a dalej warunki pobytu w

<sup>11</sup> T. Doherty, *Art Spiegelman's Maus: Graphic Art and the Holocaust*, tłum. własne, „American Literature” 1996, vol. 68, nr 1, s. 81. Zasadę dotyczącą literatury Holocaustu autor zauważa jedynie w drugim tomie *Mausa*, wydanym w 1992 r.



obozie koncentracyjnym. Jednocześnie dzięki dodatkowym ujęciom, przedstawiane sytuacje, czasami trudne do zrozumienia są prawidłowo odczytane, a ciekawość czytelnika zostaje zaspokojona. Prezentowane fakty stają się bardziej autentyczne i dramatyczne, wzbudzając równocześnie określone emocje. Wspomagające rysunki zastępują to czym w utworze literackim jest opis przedmiotu czy sytuacji.

Na końcu warto zwrócić uwagę na symbolikę pewnych drobiazów rysunkowych. Poniżej znajduje się przykładowy kadr przedstawiający na pierwszym planie Władka na rowerze treningowym, a za nim siedzącego Artę; ogólnie rzecz ujmując normalna scenka życiowa. Rysunek jest prosty, wydawałoby się pozbawiony jakichkolwiek szczegółów. Jednakże na ręce bohatera zauważyć można numer – 17511, będący



pozostałością po pobycie w Auschwitz. Detal, którego wobec całego, prostego rysunku mogłoby nie być, niemniej jednak twórca postanowił go umieścić. Drobiazg niezwykle istotny, zawierający głębsze treści – to ważny numer jednego z więźniów obozu koncentracyjnego, pozwalający rozpoznać skazańca w Auschwitz. To numer ocalałego Władka Spiegelmana, obozowy tatuaż, który pozostanie do końca życia wraz z głębokim urazem Holocaustu. Na innych kadrach odnaleźć można dodatkowe drobiazgi - gwiazdę Dawida na żydowskim ubraniu czy swastykę na mundurze. Stanowią one znaki symboliczne, klasyfikujące postaci, pokazujące pozycję w hierarchii, to jednocześnie tragiczne znaki Holocaustu.

#### 4. DODATKOWE ZNACZENIA

*Maus*, co zostało zaznaczone wielokrotnie, jest historią o pozornie prostej budowie rysunkowej. Przy analizie konstrukcji i kompozycji obrazów wstępnie dochodzi się do podobnego wniosku. Na większości stron układ kadrów stanowi regularne zestawienie prostokątnych ramek, często o zbliżonej wielkości i kształcie, oddzielonych od siebie pustą przestrzenią. Czytelnik-obszernik w takim harmonijnym układzie podąża po kolei z obrazka na obrazek, jednocześnie poznając bieg wydarzeń w

czasie. W poznawaniu opowieści komiksowej, szczególnie w omawianym dziele, istotną rolę odgrywa oczywiście tekst słowny, ale o tym będzie mowa w dalszej części pracy.

Jeśli chodzi o ujęcia i plany kadrów, Spiegelman najczęściej stosuje ujęcie z jednego punktu widzenia. Czytelnik ogląda sytuację, stojąc jakby naprzeciwko danego wydarzenia, obserwuje bohaterów w planie pełnym i półpełnym, czyli od stóp lub od pasa do głowy. Takie przedstawienie umieszcza człowieka w kontekście warunków geograficznych i środowiskowych<sup>12</sup> i wydaje się zabiegiem trafnym w odniesieniu do wydarzeń dziejących się w okupowanej Polsce, gdzie świat zewnętrzny odgrywa znaczącą rolę w życiu bohaterów. W obrazkach, w których Art spotyka się z ojcem tło nie jest już tak istotne, dlatego częściej elementem dominującym są postaci.

Po głębszej analizie stron komiksu kompozycja i konstrukcja dzieła wydają się nieco bardziej skomplikowane. Rysownik nie jest wierny ogólnie przyjętym założeniom i stosuje zabiegi dodatkowe, łamiąc wskazane wyżej zasady. Dzięki temu ujęcia wyróżniające się od pozostałych, stają się naprawdę wyjątkowe, zauważalne i nakazują czytelnikowi zatrzymać się dłuższą chwilę w drodze przez kadry. Pojawia się zmiana punktu widzenia - na przykład widok rodzinnego obiadu przez okno domu czy spojrzenie jakby oczami bohatera, czasami ujęcie z góry pokazujące szerszą perspektywę. Zdarzają się również zmiany planu - zabieg szczególnie celnie wykorzystany w przedstawieniu ogrodu w sanatorium oraz podczas hitlerowskiej pułapki w Sosnowcu, gdzie z jednego ujęcia widać cały stadion i zgromadzonych tam Żydów. Ponadto dodatkowym efektem, jednak raczej rzadko występującym, są zbliżenia, np. trzy kadry przedstawiające twarz opiekunki młodego Spiegelmana, która woli otruć dzieci niż oddać w ręce hitlerowców. Takie zbliżenie służy pokazaniu mimiki i złości bohatera, potęgując w ten sposób nastrój dramaturgii danej sceny. Czasami zbliżenia dotyczą szczegółów, odgrywających przecież niezwykle znaczącą rolę, a niemożliwych do zobaczenia w tradycyjnym ujęciu. Rysownik wplótł w niektóre strony kadry odmiennych kształtów, okrągłe, a w większości bez ram, co pozwala odróżnić płaszczyzny narracji, na jednej stronie bowiem akcja może dziać się w różnych miejscach i w innym czasie.

---

<sup>12</sup> J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 12, cyt. za: Szyłak, *Poetyka...*, s. 47.

Często punkt odniesienia dla zrozumienia przekazu stanowi cała strona komiksu, zawierająca skomplikowaną konstrukcję kadrów. Kartka komiksu obejmuje wyjątkowy układ obrazków, oryginalne połączenia rysunkowe, dodatkowe mniejsze kadry. Jak wiadomo sens opowieści wyłania się z zestawienia poszczególnych kadrów i dopiero wówczas możemy mówić o odczytaniu komiksu. W wypadku nieregularnego zestawienia strony, działa ona jako kompozycyjna całość i przeznaczona jest do oceny jako całość. Szczególnie widoczne to jest na stronie pokazującej przyjazd Władka i Andzi do Auschwitz, na której wielki kadr przedstawia bramę wjazdową do obozu, i jednocześnie jest tłem dla pozostałych obrazków. Interesujący układ zawiera również strona, ujawniająca wspomnienia Władka, dotyczące losów poszczególnych członków rodziny. Na stronie znajdują się rysunki zdjęć postaci ułożone swobodnie poza



kadrami, jakby opadające na dół kartki. Natomiast na ostatniej stronie dzieła, poza ramami widnieje rysunek grobu bohaterów głównych, co wydaje się celnym zakończeniem rysunkowym.

Czytając *Mausa* i poznając opowieść poprzez poszczególne ilustracje, czasami wymagane jest zatrzymanie się na chwilę i przeanalizowanie obrazka, który wyróżnia



się od innych i kryje w sobie dodatkowe znaczenia. Występują bowiem w omawianym komiksie obrazy symboliczne, odbiegające od przyjętego schematu i łamiące ustaloną zasadę realności. A z boku prosty przykład. Czyż droga, którą podążają bohaterowie nie jest drogą do tragedii? Dalsze losy bohaterów po dojściu do Sosnowca to ciągłe ukrywanie się i ucieczka przed żołnierzami ze swastykami na mundurze. Przedstawiony obraz jest niezwykle sugestywny. Prosty rysunek skrzyżowania w kształcie swastyki pokazuje Władka i Andzię szukających miejsca dla siebie, podążających drogą wśród niebezpieczeństw, drogą hitlerowską, której koniec trudno przewidzieć. Dany przykład można interpretować na wiele sposobów, podobnie jak dzieło malarskie. Ilustracja poprzez symbolikę staje się przekazem głębszym o zabarwieniu emocjonalnym, bezsprzecznie można nazwać ten obraz - artystycznym. Poniżej kolejne przykłady interesujących ujęć. Na pierwszym obrazku widać, iż autor umieścił swastykę na tle miasteczka.



Takie ujęcie symbolizuje przejście miasta przez hitlerowców i tępienie narodu żydowskiego; idealnie pasuje do opowieści Władka o działaniach antysemitycznych. Na kartce komiksu, z której pochodzi wskazany przykład, tło w kształcie swastyki znajduje się na każdym z kadrów przedstawiających tragiczne losy Żydów. Na drugiej ilustracji zamiast prostokątnej ramy rysownik stworzył kadr w kształcie gwiazdy Dawida, ekspresywnie pokazując przynależność narodową bohatera. To kolejne pomysły



zatrzymanie, trafnie umiejscowione wśród pozostałych kadrów pokazujących Władka zmuszonego do przejścia obok łapanki na Żydów. To także kolejny obrazek z emblematem gwiazdy żydowskiej, również symbol tragedii Żydów. Spiegelman często posługuje się symbolami gwiazdy Dawida i swastyki, znakami określającymi dwa narody, z których jeden starał się wypłenić drugi. W ten sposób przekaz wizualny trafia wprost do odbiorcy, wywołując określone emocje.

Innym interesującym, wartym uwagi obrazem jest kadr przedstawiający zrozpaczonego, płaczącego Władka, siedzącego przy oknie, a przy nim Andzię i bawiącego się na podłodze ich synka (ilustracja po prawej). W tle natomiast widać konających Żydów, którzy zostali tego dnia powieszani na pokaz i których bohater dobrze znał. Dramatyczny rysunek należałoby odczytywać jako wyobrażenie



bohatera, wciąż niezapomniany widok powieszonych współtowarzyszy i jednocześnie poczucie niepewności własnego losu, każdy bowiem mógł znaleźć się na miejscu zabitych. Obraz ujawnia co dzieje się w głowie bohatera, o czym myśli. Na tym rysunku tragiczna jest również postać bawiącego się synka, zupełnie nieświadomego zagrożenia i desperacji rodziców.

Na koniec nieco inny przykład artystycznego ujęcia. W drugim tomie dzieła, a dokładniej w drugim rozdziale czytelnik, zaczynając drogę poprzez kadry widzi najpierw Artę w masce myszy siedzącego przed biurkiem oraz, co istotne, latające wokół muchy. Podobny wygląd ma następnym kilka kadrów. Do tego dołączone są wypowiedzi autora, będące jakby prologiem dla dalszej części rozdziału. Uwagę zwracają owe muchy, pojawiające się jakby znikąd. Źródło pobytu owadów w pokoju twórczym widać na ostatnim kadrze strony, zawierającym obszerniejszą perspektywę. Otóż wokół biurka i siedzącego Artę znajdują ciała nagich Żydów i dopiero teraz czytelnik zdaje sobie sprawę skąd w tym miejscu tyle much. Ponadto w znajdującym się na tym kadrze oknie, widać obozową wieżę obserwacyjną, a siedzący twórca, podobnie jak na wcześniejszych kadrach, jest jakby oświetlony światłem z wieży. Cały rozdział,

noszący tytuł *Auschwitz*, jest dokładną opowieścią pobytu Władka w obozie, a przedstawiona tutaj pierwsza strona stanowi wprowadzenie. W tym fragmencie główną postacią jest Art, który ujawnia swoje emocje twórcze i własne odczucia związane z tragiczną historią ofiar Holocaustu. Twórca objawia się jako przeżywający bohater, samoistnie wplątujący się w opowieść ojca; to już nie jest obojętny słuchacz, który stara się przedstawiać suche fakty. Przekaz w formie całej strony jest dosadny i mocny, to kolejny przykład ujęcia artystycznego, nakazujący czytelnikowi ruszyć wyobraźnię i przemyśleć odbiór.

Każdy z pokazanych przykładowo obrazów, a jest ich o wiele więcej, dzięki walorom artystycznym można by oceniać jako odrębne dzieło rysunkowe. Wskazane chwytły plastyczne dodają komiksowi wartości estetycznych. Oryginalne kadry odbiegają budową od reszty – harmonijnie ułożonego ciągu obrazków. Jednocześnie nie wpływają ujemnie na spójność opowieści. Dzięki tego typu kadrom wyrównany ciąg nie jest nużący, a monotonia graficzna zostaje umiejętnie rozbita. Wszelkie dodatkowe zabiegi posłużyły Spiegelmanowi do podkreślenia istotnych zagadnień i zwrócenia uwagi czytelnika, a przy tym oderwania od równomiernego czytania kadru za kadrem. Odbiorca, aby zrozumieć przekaz, zmuszony jest zastanowić się nad kompozycją obrazu i odniesieniem do całości. A co najważniejsze - dzięki nacechowanym uczuciowo obrazom *Maus* zyskuje wymiar opowieści emocjonalnej, a nie - jak często ocenia się komiks - po prostu historii w obrazkach.

## 5. PRZYODZIANIE MASEK

Patrząc na okładkę *Mausa* i dalej na pierwszą stronę, uwagę czytelnika przykuwa - jeden z najważniejszych chwytów wykorzystanych w omawianym dziele – zabieg antropomorfizacji<sup>13</sup>. Przypisywanie cech ludzkich zwierzętom, roślinom czy przedmiotom to upodobnienie wykorzystywane w literaturze od dawien dawna, a szczególnie widoczne w bajkach. Postaci zwierzęce często używane są przez twórców do pokazania określonych charakterów ludzkich, a świat zwierząt bywa uczłowieczony, podlegając prawom działającym w świecie ludzkim. Zwierzęta pokazane w taki sposób zazwyczaj noszą w sobie typowe cechy ludzkie i jak człowiek borykają się z kolejami życia; krótko ujmując – to postaci fizycznie zwierzęce, a psychicznie ludzkie. Zabieg

---

<sup>13</sup> Głowiński, *op. cit.*, s. 48.

antropomorfizacji znany powszechnie w literaturze równie często występuje w sztuce komiksu.

Na początku warto zaznaczyć różnicę formy. Z punktu widzenia literackiego antropomorfizacja jest bowiem chwytem językowym, w komiksie natomiast stanowi zabieg wizualny, składnik obrazu. W książce czytamy, że dany bohater to postać zwierzęca, w opowieści obrazkowej wynika to z rysunku. Pomimo różnicy formy omawiany zabieg w obu przypadkach pełni taką samą rolę. Stanowi alegorię, czyli zawiera znaczenie ukryte, domyślne. Warto zatrzymać się dłuższą chwilę i wyjaśnić różnicę pomiędzy literackim ujęciem danego chwytu artystycznego, a jego komiksowym odpowiednikiem, czy szerzej – odpowiednikiem obrazowym. I nie chodzi już w tym momencie tylko o alegorię, ale również inne zabiegi. Jak na przykład wygląda metafora w sztuce wizualnej - zabieg artystyczny tak dobrze znany w literaturze? Wydaje się, że metafora to zjawisko wyłącznie językowe - oparte bowiem na konfiguracji pojęć, powodującej zmiany znaczeniowe, co niewykonalne jest w ujęciu wizualnym.<sup>14</sup> Obraz nie pozwala na tak daleko idące interpretacje odległych znaczeń, jakie możliwe są w tekście literackim. Jednakże zgodnie ze stwierdzeniem Romana Ingardena - obraz wizualny podobnie jak utwór literacki zawiera pewne miejsca niedookreślone, pozwalające obserwatorowi odnaleźć ukryte znaczenia, znajdujące się poza wyglądem ustalonym.<sup>15</sup> Tak więc obraz można interpretować i doszukiwać się ukrytych znaczeń pod warunkiem odpowiedniego odniesienia do świata realnego, czego podstawę stanowi pewna wiedza i znajomość konwencji. Obraz może zawierać cechy obce dla rzeczy przedstawianej, odsyłać do znaczeń powszechnie nie kojarzonych z ujętym przedmiotem.

Wracając do antropomorfizacji - Spiegelman rysując postaci wykorzystał ten zabieg, przypisując bohaterom odpowiedni wygląd zwierzęcy zależnie od tożsamości narodowej. W ten sposób Żydzi zostali ukazani jako myszy, Niemcy – koty, Polacy przybierają wizerunek świń, pojawiają się również Francuzi przedstawieni jako żaby, Amerykanie – psy, Anglicy – ryby, Szwedzi - renifery, a Kanadyjczycy - łosie. Wykorzystana alegoria zwraca uwagę już od pierwszych stron, gdzie występują myszy; gdy z czasem pojawią się świnie, a potem koty, czytelnik na podstawie wyglądu

<sup>14</sup> M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980, nr 6, cyt. za: S. Wyślouch, *Literatura a sztuka wizualna*, Warszawa 1994, s. 63.

<sup>15</sup> R. Ingarden, *Obraz i jego konkretyzacja. Malarski przedmiot estetyczny*, [w:] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t.2, Warszawa 1958, s. 98-104, cyt. za: Wyślouch, *op. cit.*, s. 65.



zwierzęcego wprost rozpoznaje pochodzenie postaci. To z kolei umieszcza bohaterów na odpowiednim miejscu w hierarchii. Inaczej patrzy się na Niemców o twarzach kotów, a inaczej na Żydów o twarzach myszy. Koty w świadomości społecznej postrzegane są jako drapieżniki silniejsze, polujące na myszy, które z kolei uważa się za szkodliwe gryzonie do wytępienia. Kontrast pomiędzy kotami a myszami idealnie nadawał się do ukazania relacji – Niemcy a Żydzi. Niemcy – dominujący, polujący na ukrywających się i słabych Żydów, wszystko zgodne z historią, oparte na nazistowskim wyobrażeniu świata. Poprzez takie ujęcie, czytelnik dowiaduje się, po której stronie znajduje się dany bohater, czy jest tym „łapiącym” czy „uciekającym”. Pomimo podziału z racji pochodzenia, postaci nie są przy tym określone pod względem charakteru; mysz lub świnia, mimo iż znajdują się w gorszej sytuacji, to niekoniecznie bohaterowie pozytywni. Na przykład pojawia się Żyd – Haskel, przyjmujący od rodaków kosztowności, a nie zawsze w zamian odpłacający oczekiwaną pomocą. Z drugiej strony występuje pozytywna postać Niemki, zamężnej z Żydem i opiekującej się nim przez całą wojnę.

Idealnym określeniem wykorzystanego przez autora zabiegu wydaje się nazwanie go „nałożeniem zwierzęcych masek”<sup>16</sup>. Bohaterowie, pomimo swego wyglądu, nie są bowiem zwierzętami, a ludźmi; zachowują się jak ludzie, myślą i czują. Przywdziana „maska” staje się alegorią i oznaką warstwy społecznej, do której bohater przynależy. Powstaje w ten sposób łatwa do zrozumienia sytuacja modelowa. *Maus* posługuje się bowiem stereotypem myślowym, gotowym wizerunkiem. Na marginesie warto dodać, iż jest to chwyt najczęściej stosowany w utworach propagandowych i raczej negatywnie ocenianym przez krytykę literacką.<sup>17</sup> Tutaj jednakże to zabieg w pełni udany i celny, ułatwiający porozumienie dzieła z czytelnikiem.

Warto zastanowić się dłużej nad motywem maski i jego znaczeniem. Maską jako zabieg artystyczny, ogólnie rzecz ujmując, ukrywa pewne cechy, jej główną funkcją jest schronienie osoby noszącej maskę. Maską po pierwsze służy kamuflowaniu indywidualności, a po drugie w symboliczny sposób nadaje nową tożsamość.<sup>18</sup> W *Mausie* wygląda to nieco inaczej. Oczywiście indywidualność zewnętrzna zostaje

<sup>16</sup> Sformułowanie takie pojawia się w artykule: J. Borowski, *Komiks o Holocauście*, „Wprost” 2001, nr 16, s. 122-123.

<sup>17</sup> A. Nasiłowska, *Alegoria*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997, s. 23.

<sup>18</sup> A. Bohom, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. A. Mencwala, Warszawa 2005, s. 658.

odrzucona i postaci są z góry określone, osoby zupełnie różne, o innych charakterach i odmiennym wyglądzie prezentują się niemal identycznie. Jednakże celem takiego kamuflażu jest ujawnienie narodowości, która przecież w rzeczywistości stanowi informację ukrytą. Działanie zabiegu maski daje tutaj efekt odwrotny wobec ogólnie przyjętego - zasłanianie postaci jednocześnie ujawnia ich pochodzenie; bohaterowie są czytelnii wprost i uporządkowani w odpowiednie grupy zwierząt zależnie od pochodzenia. Głównym celem autora było nałożenie masek odpowiednio sytuujących postaci wedle nazistowskich wyobrażeń i zależności międzyludzkich panujących podczas II wojny światowej. Maską bowiem „zawsze jednak wyraża określoną wizję świata i uczestnictwo tłumu w wydarzeniach, które kierują losami tego świata”.<sup>19</sup>



Idealnym przykładem ilustrującym użycie maski są sceny, kiedy bohaterowie, wędrując w poszukiwaniu schronienia, udają Polaków i wówczas mają twarze świń - maski przedstawiające w utworze właśnie Polaków. Realnym było bowiem ukrywanie własnego pochodzenia, próba oszukania i pokazania się jako ktoś inny, czego w omawianym komiksie symbolem staje się maska przyodziana na maskę narzuconą odgórnie, czyli nałożenie maski świni – tutaj kamuflującej, na maskę myszy – identyfikującą (ilustracja powyżej).

Należy zaznaczyć, że autor jest konsekwentny i wykorzystał chwyt „uzwierżenia” postaci również we fragmentach, gdzie akcja dzieje się w Nowym Jorku już długo po wojnie. Postaci są nadal uporządkowane zewnętrznie pod względem rasowym, pomimo że hitlerowska hierarchia to już daleka przeszłość. Tutaj jednak maska wydaje się elementem „nienaturalnym”. Przykładem niech będzie scena w tomie

<sup>19</sup> J-T. Maertens, *Maska i lustro. Esej z antropologii okrycia twarzy*, [w:] *Antropologia...*, s. 675.

drugim, kiedy to maska myszy znajduje się ewidentnie na ludzkiej głowie Arta. W tym wypadku maska staje się możliwa do zdjęcia i po takim czynie odmienność rasowa



stałaby się niewidoczna. Tutaj maska nie jest już odgórnie narzuconym symbolem, ale po prostu maską – jawnym nakryciem twarzy o określonym znaczeniu. Czytelnik ma bowiem do czynienia ze starciem wojennych losów Polski, gdzie odmienność rasowa odgrywała niezwykle istotną rolę, ze współczesnym obrazem Ameryki, pozbawionej hitlerowskiej hierarchii.

Poprzez takie użycie maski, jak w powyższych przykładach, twórca daje jasno do zrozumienia, iż zabieg maskowania w dziele jest zabiegiem pozornym. Jak pisze Piotr Rypson w swoim artykule *Mysz zdobyła Pulitzera*:

Użycie stereotypu daje szansę Spiegelmanowi nie tylko przełamania, ale dekonstrukcji zastosowanej kliszy. Gdy już czytelnik oswoi się z podziałami na „naszych” i „obcych”, nagle musi się uczyć odczytywać maski na nowo, bo spod jednej wyziera druga. „Przyjazna” mysz zdradza, podobnie jak uczciwe na pierwszy rzut oka prosię. „Używanie tych kodów, myszy i kotów jest w istocie sposobem pozwalającym na dojście przez koty do ludzi, którzy kodów doświadcniają” – powiada Spiegelman w wywiadzie dla „The New Comics”<sup>20</sup>.

W ten sposób można wskazać pewne zniekształcenie alegorii zwierzęcej. Obok podanych wyżej przykładów, ową deformację idealnie pokazuje scena, kiedy Władek już po opuszczeniu Auschwitz wraz z przyjacielem odwiedza Żyda ożenionego z Niemką. Zgodnie z przyjętym stereotypem Żyd ma postać myszy, a jego żona postać pasiastego kota. Natomiast dzieci tego wielonarodowego małżeństwa to pasiaste myszki. Regularność alegorii zostaje wiele razy zaburzona, co wprost pokazuje jej pozorność w dziele.

Dlaczego akurat Spiegelman wybrał takie zwierzęta dla przedstawienia poszczególnych narodów? Powodów jest wiele. Przy analizie wizerunku postaci ukrytych pod zwierzęcymi maskami należy zaznaczyć, iż historię Holocaustu autor przedstawia z punktu widzenia indywidualnej jednostki, jednego uczestnika wydarzeń. W związku z tym jakiegokolwiek opinie na temat innych osób nie są obiektywne. To ocalały ojciec, opowiadając o tragicznych doświadczeniach, wspominał poszczególne

<sup>20</sup> P. Rypson, *Mysz zdobyła Pulitzera*, „Przekrój” 2001, nr 14, s. 13.

postaci i jeśli ktoś jest pokazany w negatywnym świetle to takim właśnie widział go Wladek Spiegelman, i maska nie ma w tym wypadku żadnego znaczenia. Pojawiają się sceny ukazujące Polaków jako antysemitów czy obozowych kapo, ale również pomagających i uczciwych współtowarzyszy. Takich właśnie spotkał Wladek podczas swoich doświadczeń w okupowanej Polsce.



Zacznijmy od Polaków. Twórca posłużył się alegorią, czerpiąc z tego samego źródła historycznego, które wykorzystał przy identyfikowaniu Żydów; odwołał się bowiem do określenia używanego przez niemiecką propagandę, nazywającą Polaków „polonische Schweine” (polskie świnie). Różnica między myszami a świniami jest taka, iż te pierwsze przeznaczone są do eliminacji, a drugie do hodowli, tak jak Polacy przede wszystkim wykorzystywani byli do pracy niewolniczej, a Żydzi podlegali eksterminacji. Tak określał to Hitler i autor wykorzystał ten hitlerowski punkt widzenia. Jak wyjaśnia sam Spiegelman:

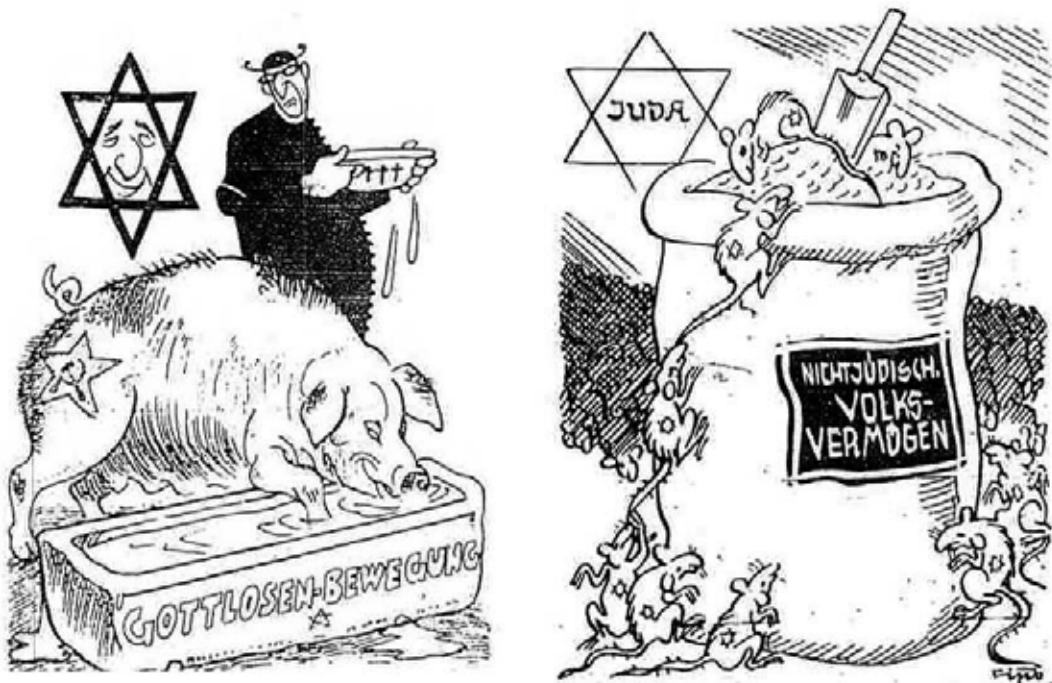
Polacy zostali świniami, bo świnie nie uczestniczą w łańcuchu pokarmowym, łączącym koty z myszami. Po drugie, na fermie myszy się tępi, a świnie tuczy na ubój. Ale po trzecie, skojarzenie ze świniami jest także obelżywe, szczególnie dla Żydów, którzy dochowują koszeru - świnia jest zwierzęciem trefnym. Tak to widział Wladek, a ja opowiadałem jego, a nie moją historię. (...) Wreszcie - najpopularniejszym polskim produktem w USA jest kiełbasa wieprzowa, i to skojarzenie też chciałem wykorzystać <sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Wywiad z Artem Spiegelmanem przeprowadzony przez Konstantego Geberta, [w:] [http://www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01\\_1.html](http://www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01_1.html), (dn. 25.06.2006 r.)



Jak widać „maska”, w którą przyodziani zostali Polacy ma kilka znaczeń. Symbol świni w Polsce nie jest widziany pozytywnie, raczej nazywa się w ten sposób człowieka niemoralnego, czyniącego świństwo; określenia przychodzące na myśl, kojarzone z tym zwierzęciem to: niegodziwość, łajdactwo, nieuczciwość. Dlatego też wydanie komiksu w Polsce spotkało się ze sprzeciwem wielu środowisk narodowych i dlatego również utwór został opublikowany tak późno, piętnaście lat po wydaniu oryginalnym. Zarzucono Spiegelmanowi antypolonizm i zniesławienie narodu polskiego. Jednak zgodnie z założeniami, którymi kierował się autor, wydaje się, iż nie miał on zamiaru znieważać i ośmieszyć żadnego narodu, a wręcz udało mu się wykić i obnażyć tragiczny, i fałszywy światopogląd nazistów. Poza tym wykorzystany zabieg ma swoją długą historię literacką i należy go uznać za artystyczną wizję jako pełne prawo twórcy.

Maska myszy, w którą zostali przyodziani Żydzi ma swoje korzenie również w stereotypach wizualnych symboliki III Rzeszy.<sup>22</sup> Wystarczy spojrzeć na przykładowy obrazek z propagandowego *Der Sturmer* – złośliwego, antysemitckiego tygodnika, powstającego pod nadzorem Goebbelsa (ilustracja poniżej). Rysunek dosadnie pokazuje Żydów jako myszkujące w worku ze zbożem gryzonie - szkodliwe dla ludzkości.



Obrazki z *Der Sturmer* (marzec 1937)

<sup>22</sup> Doherty, *op .cit.*, s. 74.

Inny przykład wykorzystania nazistowskiej ikony to film Fritza Hipplera z roku 1940, pt. *Der ewige Jude*, ukazujący wspólne życie mieszkańców getta i gromady szczurów ze ścieków.<sup>23</sup> Żydzi w hierarchii ludzkości wyznawanej przez hitlerowców indeksowani byli najniżej, stąd wiele ujęć propagandowych z ówczesnego okresu, często z wizerunkiem Żydów jako toksycznych i niepotrzebnych gryzoni. Ten motyw stał się jednym ze źródeł antropomorfizacji w *Mausie*. Należy również zaznaczyć, iż hitlerowcy zwracali szczególną uwagę na zewnętrzny wizerunek, po którym rozpoznawali pochodzenie.

Spiegelman wykorzystując taką, a nie inną formę przedstawienia tożsamości narodowej bohaterów, w dużej mierze oparł się na światopoglądzie nazistowskim. Jednocześnie owy fałszywy i tragiczny światopogląd zostaje w ten sposób ośmieszony.

Innym powodem takowego przedstawienia postaci jest jej długa tradycja w sztuce komiksu. Zabieg antropomorfizacji związany był z komiksem niemal od początku istnienia tego gatunku - przeznaczonego przecież w dużej mierze dla dzieci, podobnie jak bajka, gdzie zwierzęta to najczęściej główni bohaterowie. Przykładów można podać mnóstwo. Jednym z pierwszych komiksów, którego głównymi reprezentantami są kot i mysz był *Krazy Kat* – historia dwojga nienawidzących się, a jednocześnie kochających zwierzątek.<sup>24</sup> Wyjątkowe, surrealistyczne spojrzenie na świat, opierające się na specyficznym humorze, spotkało się z życzliwym przyjęciem nowojorskiej elity intelektualnej i zyskało miano arcydzieła gatunku. Znanym powszechnie przykładem wykorzystania schematu konfliktu pomiędzy kotem a myszą jest komiks i kreskówka pt. *Tom i Jerry*. No i wreszcie sławna na całym świecie *Myszka Miki*, stanowiąca ikonę kultury masowej.

Nad postacią tej ostatniej myszy warto zatrzymać się dłuższą chwilę. Stworzona przez Walta Disneya pod koniec lat 20-tych, szybko stała się reprezentantem popularnej kultury amerykańskiej. Równie szybko, właśnie za ów symbol, została skrytykowana przez nazistów. A jakie to ma odniesienie do omawianego *Mausa*? Spiegelman naprowadza czytelnika, umieszczając cytaty z artykułu zaczerpniętego z niemieckiej gazety codziennej, wydawanej na Pomorzu w połowie lat 30-tych:

Myszka Miki jest najbardziej haniebnym ideałem, jaki kiedykolwiek został wynaleziony...

Zdrowy rozsądek podpowiada każdemu myślącemu, dorastającemu i prawemu

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Szyłak, *Komiks: świat ...*, s. 26.



młodzieńcowi, że to obrzydliwe brudne plugastwo, ten największy nosiciel bakterii w świecie zwierzęcym, nigdy nie może stać się prawdziwym zwierzęciem – przykładem do naśladowania... Koniec ze zdziczałością narodów za sprawą Żydów! Precz z Myszka Miki! Noście swastyki!<sup>25</sup>

Tak więc Spiegelman nawiązał do Myszkki Miki, nie tylko jako postaci zwierzęcej tego samego gatunku, co bohaterowie *Mausa*, ale również jako symbolu Ameryki, tak nie pasującego do nazistowskich wyobrażeń kultury. Poprzez ukazanie bohaterów jako myszy Spiegelman przenosi Auschwitz do ziemi Myszkki Miki – przenosi Holocaust do Ameryki, w której osiadł po wojnie Władek Spiegelman i w której przecież wychowywał się sam autor.

Poza wskazanymi odniesieniami do dzieł komiksowych, można w *Mausie* odnaleźć nawiązania do dzieł literackich. Nie ma sensu wymieniać utworów, w których posługiwano się zabiegiem antropomorfizacji, gdyż lista byłaby niezwykle długa. Dwa istotne, z którymi powiązanie *Mausa* wydaje się o wiele głębsze niż tylko zgodność w wykorzystaniu motywu „uzwierzęcenia”, to: *Folwark zwierzęcy* Geорга Orwella i *Śpiewaczka Józefina, czyli Naród Myszy* Franza Kafki. Pierwsza, sławna książka posługuje się chwytem antropomorfizacji dla pokazania okrutnych mechanizmów systemu totalitarnego. Podobnie jak w *Mausie* panuje tutaj pewna hierarchia zwierząt, w której najwyżej stoją rządzące świnie, będące analogią konkretnych postaci ze świata realnego. Kolejne podobieństwo - grupy zwierząt reprezentują określone wartości, np. psy to służby milicyjne, a owce – łatwowierna część społeczeństwa. Ponadto wśród negatywnych bohaterów zdarzają się również pozytywne i na odwrót, taka sytuacja ma miejsce również w *Mausie*, gdzie znaleźć można dobrego kota i złą mysz.

Drugi ze wskazanych utworów stanowi analogię podaną przez samego autora, który nazwał swoją ulubioną nowelę Kafki metaforą Żydów i żydowskości.<sup>26</sup> Wszakże nie mamy tutaj do czynienia z zabiegiem antropomorfizacji, ale z krytycznym spojrzeniem na naród, nazwany w tytule – „narodem myszy”. Wystarczy przeczytać poniższy fragment:

Nasze Życie jest już takie, że dziecko, gdy tylko jako tako biega i potrafi trochę się rozejrzeć po świecie, musi się troszczyć o siebie jak dorosły; obszary na których musimy

<sup>25</sup> A. Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. I tu się zaczęły moje kłopoty*, tłum. P. Bikont, Kraków 2001, t. II, s. 3.

<sup>26</sup> L. Weschler, *Ojciec Arta, Syn Władka*, [w:] [www.maus.com.pl/maus.html](http://www.maus.com.pl/maus.html), (dn. 27.05.2006 r.)

ze względów gospodarczych żyć w rozproszeniu, są zbyt duże, za wielu mamy wrogów, niebezpieczeństwa, które zewsząd czyhają na nas, są zbyt nieprzewidziane – nie możemy także trzymać dzieci z dala od walki o byt, a gdybyśmy to učinili, byłby to ich przedwczesny kres. Do tych smutnych powodów dochodzi jeszcze jeden, co prawda wzniosły: płodność naszego plemienia (s.239)<sup>27</sup>

Naród Żydów to w ujęciu Kafki, który przecież sam miał pochodzenie żydowskie, naród wciąż borykający się z problemami i szukający własnego miejsca, to również naród, „który przywykł do cierpień, nie oszczędza się, jest szybki w decyzjach, dobrze obeznany ze śmiercią, żyje na pozór lękliwy, w atmosferze szaleńczej odwagi i ponadto jest na równi płodny jak desperacki” (s.237) Opisy wygnanego „narodu myszy” zawierają w sobie wiele ironii, ujawniając znane powszechnie wady i zalety kultury żydowskiej. Wydaje się, iż wizerunek pokazany przez Kafkę zgadza się z wyobrażeniem Arta Spiegelmana i w tym należałoby upatrywać analogię. Spiegelman bowiem w żaden sposób nie wynosi Żydów na piedestał, wręcz krytykuje i ujawnia ich ułomności narodowe, a na pierwszym miejscu gani własnego ojca. Zwraca na to uwagę Jerzy Jarzębski w swoim artykule *Myszy i inne zwierzęta*. Badacz analizując *Mausa* stwierdza:

Autorowi udaje się coś z punktu widzenia grupowej samooceny bardzo istotnego: uwalnianie się od mitologii zbiorowej, od obrazu własnego narodu jako jednorodnej, poddającej się zbiorowym charakterystykom „osoby” – coś, czego nigdy prawie nie potrafili uniknąć Polacy, zawsze skłonni do kolektywnej autoafirmacji lub samoobrony. To, co poddaje się stereotypowym kwalifikacjom, przychodzi bowiem u Spiegelmana z poetyki komiksu czy poetyki bajki zwierzęcej. Żydzi w jego historii nie wiedzą, że są myszami i że czatują na nich krwiożercze koty: mają się świadomie za ludzi - czyli istoty w swej ludzkości równe napastnikom<sup>28</sup>.

Spiegelman, pomimo wykorzystania wizerunków zwierzęcych, pokazuje swoich bohaterów jako ludzi, niestety zmuszonych do uczestnictwa w tragedii. Jednocześnie autor stara się ujawniać prawdę o ludziach; nie zwracając uwagi jaką maskę nosi na sobie bohater, czy jest Żydem czy Polakiem, Spiegelman pokazuje jakim jest człowiekiem w obliczu Holocaustu.

<sup>27</sup> F. Kafka, *Śpiewaczka Józefina*, [w:] F. Kafka, *Nowele i miniatury*, przeł. R. Karst, Warszawa 1961, s. 229-249.

<sup>28</sup> J. Jarzębski, *Myszy i inne zwierzęta*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 20, s. 12.

## Rozdział III – Słowo

### 1. CZYM JEST SŁOWO W KOMIKSIE?

Słowo jest równie ważnym elementem sztuki komiksu jak omówiony wcześniej obraz i podobnie podlega określonym zasadom charakterystycznym wyłącznie dla tego gatunku literatury. Tekst słowny to podstawa istnienia utworu literackiego, stanowi bowiem kod pozwalający na komunikację pomiędzy twórcą a czytelnikiem. W dziele komiksowym słowo dopiero w połączeniu z obrazem czyni kod zrozumiałym. To wszystko, co w utworze literackim stworzone jest za pomocą tekstu, w komiksie zostaje rozdzielone pomiędzy obraz i słowo. Owe połączenie stwarza sformalizowany system, którego zrozumienie możliwe jest dopiero po poznaniu konwencji i skierowaniu uwagi w stronę odczytania opowiadania komiksowego jako kompozycji czasowo-przestrzennej.<sup>1</sup> Komiks jest rysunkowo-słownym odpowiednikiem literatury. W tym momencie można by zadać pytanie czy komiks czyta się czy ogląda? Pełniący określone funkcje tekst słowny jest zespolony z obrazem, dlatego też pełne zrozumienie jego roli polega na odniesieniu do rysunku, a nawet nazwanie rysunkiem. Jak pisze Krzysztof Teodor Toeplitz:

Mamy tu do czynienia z niemożliwością nieomal, a więc z mową i dźwiękiem narysowanym, i to nie narysowanym tak, jak czyni to zapis nutowy, kojarzący w sposób konwencjonalny abstrakcyjne znaki z określonymi dźwiękami, lecz w sposób ekspresyjny, plastycznie wymowny i łatwy do identyfikacji<sup>2</sup>.

Najważniejsze dwie pozycje słowa w komiksie to dialog, czyli wypowiedzi bohaterów oraz dźwięki nieartykułowane w formie mowy. W pierwszym wypadku język jakim posługują się bohaterowie rzadko można nazwać językiem o walorach literackich, często bowiem jest odbiciem potocznych rozmów, żargonu środowiskowego, przy tym bywa skrótowy, co wynika z ograniczeń natury technicznej. Bynajmniej nie jest to wadą, gdyż tekst komiksowy rządzi się swoimi prawami, podlega rysunkowi, a jednocześnie wydaje się być „wyzwolony”, podobnie jak wyzwolone było

<sup>1</sup> K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985, s. 49.

<sup>2</sup> Ibid., s. 50.

słowo w utworach futurystów.<sup>3</sup> Zapisane wypowiedzi postaci przestają być tekstem do czytania, w połączeniu z rysunkiem i w odpowiednim ujęciu graficznym, stają się językiem jakby słyszalnym, żywą mową bohaterów. Można to porównać z dialogami w filmie, gdzie słyszymy rozmowę bezpośrednio, traktując jako rzecz naturalną.

Słowo odgrywa również ważną rolę jako komentarz narracyjny, co szczególnie widoczne jest w omawianym *Mausie*. Należy niewątpliwie pamiętać, że komiks to przede wszystkim opowiadanie obrazkowe, w którym misję narratora najczęściej pełni rysunek i on właśnie tworzy fabułę. Mylnym byłoby jednak stwierdzenie, iż tekst słowny stanowi element dodatkowy. Dla zrozumienia i spojenia bywa niezbędny, a czasami daleko posunięta narracja tekstowa może odgrywać rolę pierwszoplanową w prawidłowym odczytaniu dzieła. Narracja w komiksie to zagadnienie złożone, prezentujące się inaczej wśród wielu dzieł komiksowych. Jerzy Szyłak wydziela kilka typów tejże narracji<sup>4</sup>:

1. teksty słowne nie pojawiają się wcale, a jedyny komentarz o charakterze literackim ma formę tytułu;
2. narracja jest prowadzona wyłącznie obrazem, ale w komiksie znajdują się przytoczenia wypowiedzi postaci umieszczone w tak zwanych dymkach – konwencjonalnych znakach graficznych, oznaczających w tym gatunku przytoczenie;
3. prowadzona obrazem narracja jest sporadycznie opatrywana komentarzami słownymi;
4. narracja jest prowadzona dwutorowo: do każdego obrazu jest dołączony tekst słowny, w którym mogą się także pojawić wypowiedzi postaci (w tym wypadku całkowicie upodróbnione wobec narracji słownej)

Warto zaznaczyć, iż narracja prowadzona poprzez obraz sprawia wrażenie bezpośredniości przedstawienia. Ukazane przez ilustrację zdarzenie podlega obserwacji i ocenie odbiorcy, dzięki czemu jest historią jakby bez komentarza, oczywiście narysowaną w określonym stylu. Narracja za pomocą tekstu słownego natomiast zawsze nazywa, opowiada historię często z konkretnego punktu widzenia, na przykład: obiektywnego narratora lub bohatera komiksu, co z kolei narzuca, albo inaczej, pomaga w odpowiednim odebraniu opowiadania.

<sup>3</sup> Porównanie zaczerpnięte przez Toeplitza z artykułu R. Guidota, *Bande Dessinee et la Quotidienne*, „Exposition Itinerantes CCI”, Nr 5, Paris 1977.

<sup>4</sup> J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 93.

Komentarz narracyjny najczęściej pojawia się na górze kadru i stanowi wprowadzenie czytelnika w akcję, od informacji ogólnych do bardziej szczegółowych. Podobnie jak w epickich utworach literackich, narrator w komiksie występuje z określonego punktu widzenia i zmuszony jest do zajęcia stanowiska względem opowiadanej historii. Oczywiście owe stanowisko bywa różne, mniej lub bardziej widzialne, a zależy to od wielu czynników. Zazwyczaj jednak wszechwiedzący narrator ukrywa się za rysunkiem i w obiektywny sposób przedstawia fabułę, w której najważniejszą rolę pełnią bohaterowie. Rzadko narrator ujawnia swoją obecność, pełniąc rolę pośredniego opowiadacza stara się niezauważony wprowadzić odbiorcę w akcję, sugerując wizualny odbiór obrazu. W ten sposób czytelnik poprzez komentarz narracyjny zostaje wtajemniczony w fabułę i dalej podąża wraz z opowieścią poprzez poszczególne kadry, spotykając się z narratorem jako pomocnikiem przy ewentualnych zmianach fabularnych. Narrator pojawia się w miejscach, gdzie następuje naruszenie ciągłości czasowej, miejsca akcji lub zmiana punktu widzenia i nadaje spójność opowiadaniu.<sup>5</sup> Niewątpliwie taki rodzaj narracji nie jest regułą i istnieje mnóstwo komiksów, w których narrator pełni zupełnie inną rolę. Może być bezpośrednio widoczny i zwracać uwagę na własny punkt widzenia, na przykład nadając przedstawieniu ton humorystyczny i wywołując wraz z rysunkiem śmiech czytającego. Zdarza się również, że narratorem jest jednocześnie bohater dzieła, który opowiada historię z przeszłości lub w formie monologu ujawnia własne przemyślenia związane z bieżącą sytuacją widoczną na rysunku.

Tekst słowny, aby nazwać go komiksowym musi spełniać kilka warunków. Po pierwsze, aby komponował się z rysunkiem i przy tym spełniał funkcje wizualne powinien być ręcznie napisany przez twórcę.<sup>6</sup> Utwory rysunkowe, w których tekst drukowany znajduje się pod rysunkiem i w związku z tym brak w nich płaszczyzny kompozycyjnej przez większość krytyków nie są uznawane za komiksy. Słowo jest bowiem tak jak rysunek tworem autora i dzięki zastosowaniu określonej kreski, twórca może mu nadać swój własny styl i manipulować jego wyglądem, dostosowując w odpowiedni sposób do ilustracji. Po drugie, jeśli chodzi o wypowiedzi bohaterów, występują one w narysowanych dymkach czy chmurkach wydobywających się jakby z ust osoby mówiącej. W owych dymkach znajdują się zarówno słowa wypowiedane

---

<sup>5</sup> Ibid., s. 102.

<sup>6</sup> Toeplitz, *op. cit.*, s. 99.



przez postaci, jak również ich myśli i stany emocjonalne, co zazwyczaj można rozpoznać po różnicy w kształcie danej chmurki. A kształty bywają różne, zależnie od charakteru danej wypowiedzi i sytuacji fabularnej, np. mogą być zygzakowate, podkreślając w ten sposób sprzeciw lub oburzenie, często związane są z gestami i mimiką osoby mówiącej. Forma dymków zawiera, więc już jakieś znaczenie, staje się ikoną i dopełnieniem słów, które obejmuje. Zdarza się również, szczególnie w komiksach humorystycznych, że w dymku nie znajduje się tekst, a rysunek zawierający te same treści, np. zamiast przekleństw - rysunczki błyskawic, trupich czaszek albo inne znaki.<sup>7</sup>

Słowo w komiksie wyróżnia się niezwykle urozmaiconym liternictwem. Dotyczy to zarówno wypowiedzi bohaterów jak i komentarza narracyjnego, a przede języka naturalnego. Onomatopeja, o której mowa, to jeden z pierwszoplanowych chwytów językowych w komiksie; wyjątkowo zróżnicowany i zarazem dający autorowi duże pole do popisu. Znaczenia różnorodnych wyrażen dźwiękowych, jak: „buum”, „bach”, „ach” zostają tutaj wzbogacone efektem rysunkowym i w ten sposób komunikat staje się niebywale sugestywny, dając jednocześnie dowód na to, jak płynna jest granica pomiędzy słowem a obrazem. Jak pisze badacz – Ryszard K. Przybylski:

O napisie, który swą postacią graficzną niesie dodatkową informację nabudowaną niejako nad znaczeniem słowa w określonym języku naturalnym, powiedzieć można, że odrywa się on swą postacią wizualną od zwrotów językowych, które reprezentuje i naturalnie znajduje się bliżej informacji komunikowanej za pomocą znaków ikonicznych<sup>8</sup>.

Onomatopeje, służące przekazaniu brzmienia odgłosu nie wydawanego przez człowieka, znajdują się poza dymkami i odróżniają się od wypowiedzi czy narracji kolorem i kształtem liter. Na przykład odpowiednio zestawione wyrażenie „ooooaaaaa” może wskazywać tor jazdy samochodu i jednocześnie jego szybkość. Tego typu zabiegi językowe najczęściej wskazują źródło dźwięku i stanowią część świata przedstawionego, dzięki czemu staje się on bardziej realny. Tworzenie wizualnych

<sup>7</sup> Szyłak, *op. cit.*, s. 113.

<sup>8</sup> J. Przybylski, *Słowo i obraz w komiksie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 242.

wyrażeń dźwiękowych to oryginalna zdolność, niemożliwa do realizacji w podobny i okazały sposób w innych dziedzinach sztuki.<sup>9</sup>

Tekst i obraz w komiksie uzupełniają się wzajemnie i zależą od siebie. Niemożliwością jest istnienie komiksu bez któregoś z tych elementów, słowo i obraz pełnią bowiem zupełnie inne funkcje i dopiero wspólnie tworzą dzieło komiksowe. Słowo nazywa, wprowadza, podaje informacje, naprowadza czytelnika; obraz natomiast pokazuje świat, ujawnia kształty, przedstawia bohaterów i ich poczynania. Ponadto i jedno, i drugie może podlegać pewnym manipulacjom, czego efektem są artystyczne, nowatorskie dzieła komiksowe.

## 2. ZABIEGI TEKSTOWO-KOMIKSOWE W *MAUSIE*

Tekst słowny w analizowanym *Mausie* to wyjątkowo ważny element, odgrywający istotną rolę fabularną i semantyczną. Spiegelman posługuje się słowem w sposób znacząco rozbudowany w porównaniu z ogólnie przyjętą tendencją w sztuce komiksu. Mowa tutaj przede wszystkim o obszerności tekstu i treści jaką ze sobą niesie. Poprzez rozbudowany tekst utwór w dużym stopniu zbliżony jest do dzieła literackiego, a nawet nie byłoby błędem stwierdzenie, że sam tekst oderwany od obrazu mógłby być zrozumiałym utworem literackim, jednakże nie tak efektywnym jak w połączeniu dwóch warstw.

Jeśli chodzi o tekstowe chwytły komiksowe, autor opiera się w większości na tradycyjnych zabiegach przedstawionych w poprzednim podrozdziale. Spiegelman wykorzystał pospolite dymki, w których umieścił wypowiedzi bohaterów. Posłużył się przy tym ręcznym pismem o grubej kresce, w podobnym surowym stylu jakim charakteryzuje się obraz. Dymki zawierające słowa bohaterów zazwyczaj stanowią po prostu linię dookoła tekstu, czasami przybierają inny kształt dla zaznaczenia tonu lub barwy wypowiedzi. Na przykład, kiedy starsza kobieta, widząc Andzię krzyczy: **NA PODWÓRKU JEST ŻYDÓWKA! POLICJA!**, dla podkreślenia głośności i brzmienia wrzasku, wypowiedziane słowa otoczone są linią zygzakowatą. O wiele bardziej rozbudowane cechy wizualne zawiera liternictwo. Wszędzie tam, gdzie występuje istotne sformułowanie czy wyraz, kreska jest pogrubiona lub pojawia się odmienna od reszty czcionka. W ten sposób odbiorca skupia swoją uwagę na tym właśnie - wzbogaconym

---

<sup>9</sup> Szyłak, *op. cit.*, s. 132.

wizualnie – słowie. Ten zabieg potęguje ekspresję wypowiedzi i wzbudza emocje oglądającego. Ciekawym rozwiązaniem posłużył się autor dla udzielenia istotnych informacji. Na niektórych kadrach znajdują się czytelne ogłoszenia, dotyczące na przykład nagrody w postaci 1 kg. cukru za wskazanie nie zarejestrowanego Żyda czy rozporządzenie o przeniesieniu z dotychczasowego miejsca zamieszkania do wydzielonego getta. Podobnie w kadrach ze szczegółowymi rysunkami dołączono odpowiednie opisy lub strzałki z istotnymi nazwami, jak na przykład we wskazanej wcześniej ilustracji, przedstawiającej sposób naprawy butów lub na rysunku kryjóWKi przygotowanej przez Władka, na którym czytelnik widzi przekrój boczny i dokładny układ wraz z opisem poszczególnych części schronienia.

Obok zróżnicowanego liternictwa uwagę zwracają również wszelkie znaki ikoniczne, będące aluzją brzmieniową zjawisk językowych oraz pojawiające się onomatopeje. W dymkach zdarzają się zwroty, jak: „ach”, „och”, „au”, „laaa” – odnoszące się do dźwięków wydawanych podczas określonych zachowań ludzkich – płaczu, bólu, krzyku, zdenerwowania itp. Szczególnie widać to na poniższym kadrze, gdzie rysownik przytoczył jęki chorych po zjedzeniu tortu upieczonego z proszkiem do prania. Komentarz narracyjny omawiający zdarzenie oraz głosy wydobywające się z



budynków stają się najważniejszą częścią obrazka. Dzięki wizualnemu przedstawieniu dźwięków, ilustracja jest bardziej ekspresywna, wywołując określone odczucie odbiorcy. Na marginesie warto zaznaczyć humorystyczną wymowę danej sceny, która pojawia się w środku tragicznej opowieści Władka.



Dla odtworzenia brzmień różnorodnych zjawisk otaczającego świata autor zastosował onomatopeje znajdujące się poza dymkami. Występują więc wyrażenia dźwiękonaśladowcze o szczególnych walorach brzmieniowych, np.: „dzzzyń” – dźwięk dzwonka telefonu, „bach, bach, bach” – strzały z karabinu, „bum” – głośne zamknięcie drzwi. Poprzez tego typu zabiegi językowe obrazy plastyczne zostają udźwiękowione, tworząc pewien nastrój przekazu, co z kolei wywołuje określone wrażenia emocjonalne. Kiedy oglądamy scenę jak kapo uderza więzionego Żyda w twarz i obok widnieje dużymi literami zwrot KRAK, wydaje się, iż było to bolesne uderzenie.

Rzadko pojawiają się w utworze komiksowe chmurki, ujawniające myśli bohaterów. Większość obszernego tekstu w *Mausie* zawiera się w komentarzach narracyjnych i dialogach. Jeśli chodzi o pierwszy element to, jak już zaznaczono, występuje w przeznaczonych do tego dymkach, drugi natomiast nie ma stałego miejsca. Pojawia się pod lub nad tekstem, znajduje się również w specjalnie do tego przeznaczonych, kanciastych dymkach. Zdarza się, że jako tekst wprowadzający w akcję występuje na tle rysunku lub nawet zajmuje cały kadr. Ponadto pojawia się w wypowiedziach bohaterów, co stanowi rzadkość w komiksie. Zagadnienie narracji zostało dokładniej omówione w dalszym podrozdziale.

### 3. JĘZYK, TYTUŁ I OKŁADKA

Odrębnego omówienia wymaga język, jakim posługuje się Władek Spiegelman. Czytając polską wersję *Mausa*, nietrudno zauważyć liczne błędy językowe w wypowiedziach głównego bohatera. Na przykład w scenie, kiedy młody Artie przybiega do ojca poskarżyć się na kolegów, Władek wypowiada słowa: „Ty ich zamknij na tydzień do jednego pokoju, bez żadnego jedzenia, to ty wtedy dopiero będziesz widzieć, jakie oni są przyjaciele”. W polskim przekładzie dość często pojawiają się tego typu pomyłki, mylne końcówki, niepoprawny szyk, błędne sformułowania. Czytelnik mógłby uznać to za potężny lapsus w tłumaczeniu. Nic bardziej mylnego, wystarczy na jednej z pierwszych stron przeczytać słowa tłumacza:

Art i Władek Spiegelmanowie rozmawiają ze sobą po angielsku. Syn jest wykształconym Amerykaninem, ale dla ojca jest to już co najmniej czwarty kolejny język. Dlatego też jak wielu emigrantów, kaleczy angielską mowę w charakterystyczny, zabawny sposób. Powstaje tu poważny problem translatorski, i to zwłaszcza przy opracowaniu wersji polskiej, bo przecież Władek Szpiegelman, chłopak z Częstochowy, mówił po polsku doskonale, a stary Władek żydłaczy po angielsku, a nawet wręcz po amerykańsku. Tłumacz nie może tu tworzyć nowego, sztucznego żargonu, ale musi tę cechę postaci zachować. Mógłby to być styl Amerykanina, który się uczy polskiego, ale chyba lepiej widzieć we Władku przede wszystkim polskiego Żyda<sup>10</sup>.

Tak więc Władek rozmawiał z synem po angielsku, kalecząc doszczętnie ten język i tłumacz zwrócił na to uwagę w polskim przekładzie. Jednakże Władek posługiwał się płynnie językiem polskim i w rzeczywistości nie popełniał tego typu błędów, jakie występują w polskim przekładzie.

Próbując wiernie odtworzyć język jakim posługują się postaci, należałoby związać go z miejscem akcji. W Nowym Jorku czy ogólnie w USA - ojciec z synem mówią po angielsku, ale kiedy akcja dzieje się w Polsce bohaterowie posługują się językiem polskim, tam też pojawiają się inne języki – niemiecki, angielski, francuski, hebrajski. Jak wiadomo, tego typu ścisłość w dziele literackim sprawiłaby kłopoty zarówno dla twórcy jak i odbiorcy. Niemniej jednak Art Spiegelman starał się zaznaczyć różnice językowe, wskazujące jednocześnie pochodzenie postaci i ich miejsce w hierarchii. Kilkakrotnie pojawiają się sceny, w których występują zwroty niemieckie: „Juden raus”, „halt”, „eins, zwei, drei”, „schnell”.

Godną uwagi, szczególnie w oryginalnej, angielskiej wersji dzieła, jest scena kiedy ojciec złości się na żonę Artę, która zatrzymała samochód, aby zabrać autostopowicza - Murzyna (ilustracja na następnej stronie). Władek wyładowuje swój szowinizm i ujawnia rasistowskie poglądy, używając języka polskiego, niezrozumiałego dla reszty pasażerów. Jak zaznaczył tłumacz, Władek to polski Żyd i nigdy nie zapomniał narodowego języka.

---

<sup>10</sup> A. Spiegelman, *Maus I. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią*, tłum. P. Bikont, Kraków 2001, t. I, s. 5.





Ta scena, jak zauważa Alan Rosen w artykule *Język przetrwania. Angielski jako metafora w Mausie Spiegelmana*, przedstawia Władka jako ocalałego z II wojny światowej, mieszkającego w USA.<sup>11</sup> Język i zachowanie pasują idealnie do takiego wizerunku, ale co należy zaznaczyć, który zauważy przede wszystkim amerykański czytelnik. Nafaszerowane błędami wypowiedzi bohatera sprawiają, iż jest on bardziej przekonujący jako ocalały świadek Holocaustu.

Badając komiks, należy zwrócić uwagę na zagadnienia tytułu oraz okładki dzieła. W utworach literackich owe elementy nie odgrywają, aż tak wielkiej roli jak w sztuce komiksu, gdzie stanowią pierwszy, a zarazem istotny krok w odbiorze. Mamy więc tytuł *Maus* i podtytuł *Opowieść ocalałego*. Analizując według kryteriów podanych przez Sewerynę Wysłouch w książce *Literatura a sztuki wizualne*, należałoby umiejscowić tytuł wśród identyfikujących, czyli tych, które nazywają przedmioty przedstawione.<sup>12</sup> Jednakże w tym wypadku tytuł zawiera w sobie dodatkowe znaczenia, które zostają dopiero rozszyfrowane podczas lektury. To spostrzeżenie pozwala zaliczyć omawiany tytuł również do tytułów o funkcji pragmatycznej, a dokładniej tytułów – kluczy, zmuszających do szukania odpowiedników w utworze. Słowo „maus” w tytule, czyli „mysz” odnosi się do głównego bohatera, jak również do Żydów ogółem, gdyż taki właśnie wizerunek zastosował twórca. Należy także zwrócić uwagę, iż autor pomimo tworzenia po angielsku, wykorzystał w tytule niemieckie słowo „maus” i w żadnym wydaniu obcojęzycznym tytuł nie jest tłumaczony. Taki bowiem obraz Żydów - jako

<sup>11</sup> A. Rosen, *The Language of Survival: English As Metaphor in Spiegelman's Maus*, tłum. własne, "Proof texts" 1995, nr 15, s. 259.

<sup>12</sup> S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 141.

myszy - to hitlerowski punkt widzenia wykorzystany w utworze i tytuł to pierwszy ruch w kierunku jego zrozumienia. Tytuł *Maus* jest intrygujący i w pewnym stopniu enigmatyczny, gdyż podane znaczenia czytelnik dopiero poznaje, przesuając się dalej w głąb książki. Mówimy tutaj o związku pomiędzy tytułem i komiksową opowieścią, który Jerzy Szyłak nazywa metatekstowym.<sup>13</sup> Jak stwierdza badacz - ten związek lokuje komiks w „horyzoncie literatury”.

Jeśli chodzi natomiast o podtytuł, łączność z fabułą jest o wiele bardziej wyrazista. *Opowieść ocalałego* – ten podtytuł ujawnia formę komiksu, pokazuje, iż nie jest to serial komiksowy, ale jednolita książka. Czytelnik po przeczytaniu podtytułu zdaje sobie sprawę, że ma do czynienia z opowieścią pewnej ocalałej osoby. Do tego wszystkiego dochodzą tytuły tomów, w pierwszym: *Mój ojciec krwawi historią* – później łatwo odczytywany jako słowa autora, a w drugim - *I tu się zaczęły moje kłopoty* – słowa wypowiedziane przez ocalałego ojca. Tytuły tomów są wprowadzeniami w treść poszczególnych części.

Analizując okładkę, na początek należy wyjaśnić różnicę pomiędzy znaczeniem tego elementu w komiksie i w utworze literackim. W tym pierwszym zarówno okładka, jak i zawartość, stanowią najczęściej produkt plastyczny tego samego twórcy i owe połączenie jest bliskie, dając odbiorcy już pewne rozeznanie; w utworze literackim natomiast mamy do czynienia z opozycją - obraz wizualny a tekst słowny.<sup>14</sup>

Okładka *Mausa* jest niezwykle wymowna (ilustracje na 12. stronie pracy). Na górnej części okładek obu tomów znajduje się napisany dużymi, czerwonymi literami, jakby ociekający krwią tytuł - *Maus*. W tle widać swastykę w środku z głową kota - jednoznacznie kojarzącą się z osobą Hitlera. Na okładce pierwszego tomu, na pierwszym planie znajdują się skulone dwie myszy; natomiast w drugim tomie widać za drutem kolczastym myszy w strojach obozowych. Oba ujęcia, podobnie jak podtytuły, stanowią wprowadzenie w dalszą część utworu, odnoszą się do głównych wątków: ucieczki i poszukiwania schronienia w pierwszym, pobycie w Auschwitz w drugim. Kompozycja okładki daje do zrozumienia zainteresowanemu odbiorcy, że nie ma w ręku humorystycznego komiksu czy historyjki dla dzieci. Jednocześnie plastyczna forma podkreśla komiksowość dzieła, ale dzieła o poważnej treści. Przy tym wszystkim

---

<sup>13</sup> Szyłak, *op. cit.*, s. 139.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 156-7.

uwagę zwraca kontrast pomiędzy elementami dramatycznej historii świata i postaciami zwierzęcymi, raczej kojarzonymi z bajkami.

#### 4. ZŁOŻONA NARRACJA I PŁASZCZYZNY CZASOWE

*Maus* jest utworem komiksowym o złożonej narracji i to interesujące zagadnienie, wymaga odrębnego, szczegółowego przebadania. Najrozsądniejszym będzie po prostu zacząć od przykładu.

W pierwszym tomie znajduje się scena, kiedy Władek opowiada synowi o tym, jak wielu członków rodziny Andzi zginęło lub zostało wysłanych do obozu i jak starał się podtrzymać na duchu zrozpaczoną - myślącą o śmierci – żonę (ilustracja poniżej). Na pierwszym kadrze widać Władka stojącego za zdesperowaną żoną i próbującego ją pocieszyć. Na następnym obrazku Władek kontynuuje swoje słowa pocieszenia, podobnie na trzeciej z kolei ilustracji. Do tej pory akcja dzieje się w Polsce i oglądamy młodego Spiegelmana z gwiazdą Dawida na płaszczu i siedzącą z boku Andzię. Zupełnie inaczej wygląda to na kadrze czwartym, gdzie następuje przeskok i wypadki dzieją się już w Nowym Jorku; widać starego Władka, mówiącego jakby do żony: „I jeszcze zobaczysz, że razem przetrwamy”, a niżej słowa skierowane do słuchającego syna, stanowiące jednocześnie wyjaśniającą wypowiedź narratora. Na wszystkich kadrach występuje ta sama osoba wypowiadająca, ale na trzech pierwszych słowa skierowane są do Andzi, natomiast na czwartym do syna. Tak można to odczytać



podążając za rysunkami. Ostatni kadr przenosi czytelnika z wizualnie przedstawionej przeszłości do teraźniejszości, w której ojciec opowiada synowi o pokazanym wcześniej wydarzeniu. Dystans czasowy pomiędzy sytuacjami zostaje zatarty, nie tylko poprzez

przeciągniętą do terazniejszości wypowiedź, ale również kompozycję kadrów, trzeci i czwarty bowiem prezentują się podobnie, pomimo wielkiej różnicy miejsca akcji.

Inny przykład, idealny dla wskazania cech narracji, znajduje się w połowie drugiego tomu książki (ilustracja poniżej). Art i Władek spacerują i ojciec opowiada o tym, jak więźniowie w Oświęcimiu kierowani byli do lekarzy, gdzie odbywała się selekcja i wybierano chorych, których wysyłano do gazu.<sup>15</sup> Na pierwszym kadrze Władek zaczyna swój wywód mówiąc, że w całym obozie były selekcje i on sam dwa razy spotkał się z doktorem Mendele. Dalej kontynuuje opowieść, jednocześnie pokazując synowi, jak kazano mu wykonywać ruchy żołnierskie. Na kolejnym kadrze nadal wyjaśnia, obracając się i cytując rozkazy lekarza: „W LEWO TWARZ!”



Ostatni obraz pokazuje rzeczywistą sytuację w jakiej znalazł się opowiadający; to ujęcie podobnie jak w poprzednim przykładzie przenosi widza w przeszłość. Widać tutaj nagą postać Władka, wykonującą wedle rozkazu ponowny obrót przed hitlerowskim lekarzem. Objasniające słowa narratora znajdują się już nie w dymku, ale w oddzielnym do tego miejscu na górze kadru, rozkaz natomiast wypowiada lekarz znajdujący się w miejscu, gdzie wcześniej stał słuchający syn. Dwa wydarzenia odróżnia i rozgranicza wizualnie obraz, a łączy narracja i główny bohater. Z jednej strony mamy starego Władka na spacerze z synem, a z drugiej młodego, mizernego Władka – więźnia obozu koncentracyjnego. Czytelnik poznaje opowieść tej samej

<sup>15</sup> Ten przykład jako wzorcowy omówiony jest w artykule: E. McGlothlin, *No Time Like the Present: Narrative and Time in Art Spiegelman's Maus*, tłum. własne, "Narrative" 2003, vol. 11, nr 2, s. 177-178.



osoby, uzupełnioną i wzmocnioną rysunkiem. Przenosi się z parku w Nowym Jorku do lekarskiej sali w Auschwitz, w której zapadają decyzje o wysyłaniu więźniów do gazu.

W *Mausie* przeszłość splata się z teraźniejszością, dwie płaszczyzny czasowe są zależne od siebie i uzupełniają nawzajem. Czas Holocaustu nie tylko zespała się z czasem rozmów na jego temat, ale niemal wżyna się w teraźniejszość wysuwając się na plan pierwszy.<sup>16</sup> Granica pomiędzy okresami jest płynna i najczęściej odbiorca widzi spotkanie Arta z Władkiem, dalej ojciec zaczyna swoją opowieść i po czasie akcja zostaje również wizualnie przeniesiona w przeszłość. W ten sposób przekaz jest w pełni zrozumiały i stanowi spójną całość.

Starając się ustalić granice narracji – na pierwszym miejscu należałoby wskazać opowieść Władka o swojej przeszłości; ten poziom obejmuje: życie Władka w Polsce niedługo przed wybuchem wojny, doświadczenia czasów wojennych, pobyt w Auschwitz oraz ocalenie. Kolejna płaszczyzna narracji skupia się na wydarzeniach dotyczących spotkań i rozmów ojca z synem - co jak już zaznaczono na początku - stanowi odrębny wątek dzieła. Bynajmniej to nie wszystko - Erin McGlothlin w swoim artykule o *Mausie*, w oparciu o analizy innych badaczy, wyszczególnia trzy warstwy narracji.<sup>17</sup> Oprócz wymienionych wcześniej występuje również warstwa składająca się z refleksji Arta związanych z opowieścią o Holocaustie i problemem twórczym opartym na stworzeniu narracji wizualnej. Chodzi w tym wypadku o rolę i miejsce Arta w przedstawieniu historii ocalałego. Młody Spiegelman na tej płaszczyźnie narracji z jednej strony wyłania się nie jako bierny słuchacz opowieści, ale świadek rozmów stanowiących źródło tworzywa, z drugiej natomiast twórca zmuszony do wyobrażenia sobie losu ojca i odpowiedniego ujęcia go w formę artystyczną tak, aby zachować wymagany autentyzm.<sup>18</sup> Odpowiedni rysunek i układ obrazów stanowią efekt interpretacji i zrozumienia przez autora usłyszanej opowieści ojca, jego przeżyć, emocji i urazów psychicznych. Ten trzeci poziom narracji przejawia się w wizualnym ujęciu, które zmuszony jest zrozumieć czytelnik-obszernik. Pierwsza, wskazana płaszczyzna narracji opiera się na komentarzu narracyjnym, opisującym wydarzenia przeszłości ocalałego oraz dialogach pomiędzy postaciami z tegoż okresu, narratorem jest tutaj Władek Spiegelman. Druga warstwa stanowi opowieść autora. Art podobnie jak

<sup>16</sup> D. LaCapra, *History and memory after Auschwitz*, tłum. własne, Ithaca 1998, s. 155.

<sup>17</sup> E. McGlothlin, *op.cit.*, s. 180.

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 181.



Władek opowiada historię – przygodę spotkań i rozmów. Trójstopniowa narracja składa się w jeden ciąg, relacja ojca poprzez działanie syna staje się opowieścią wizualną.<sup>19</sup>

Główni bohaterowie są narratorami w pełni określonymi i w tej sytuacji granica pomiędzy narracją, a światem przedstawionym zostaje zatarta. Mamy do czynienia z indywidualnym widzeniem rzeczywistości. Czytelnik, obserwując obraz jednocześnie zna punkt widzenia narratora wobec danej sytuacji. W dużej mierze efektem takiego układu jest wzbudzenie określonych emocji u odbiorcy.

Omawiając narrację w *Mausie*, nieuniknionym jest zatrzymanie się nad aspektem autonarracji. Jak stwierdzono wcześniej - Art jawi się w dziele jako postać dwuosobowa, z jednej strony autor, a z drugiej syn. Czytając dzieło i starając się skupić uwagę na tym właśnie bohaterze widać, iż Art oscyluje pomiędzy dwoma płaszczyznami własnej osoby. Jako autor dzieła, postać jakby patrząca z zewnątrz, próbuje obiektywnie przedstawić zeznania ocalałego z Auschwitz Żyda. Stąd: wskazywany wcześniej realizm w rysunku, szczegółowość nakazująca wierzyć w zaprezentowane fakty oraz pewnego rodzaju obiektywność w ujęciu wizerunku ojca, polegająca na ujawnieniu licznych wad charakteru. Jednakże Art czasami zbacza z wyznaczonego sobie celu i jakby nieświadomie staje się bohaterem-synem. Wówczas ujawniają się jego wspomnienia związane z dzieciństwem, jak samobójcza śmierć matki. Szczególnie interesujący jest fragment z drugiego tomu (omówiona wcześniej pracownia pełna trupów) pokazujący rozterki Arta jako twórcy, z jednej strony obciążonego sukcesem po wydaniu pierwszego tomu, z drugiej twórcy zmagającego się z tak trudnym tematem, jakim jest Holocaust i jednocześnie odczuwającego tragizm tamtego okresu. Monolog Arta pokazuje jak wielką rolę pełni on we własnej książce i jak wielka zależność występuje pomiędzy poszczególnymi warstwami narracji:

Władek zmarł na wylew 18 sierpnia 1982 ... Françoise i ja byliśmy u niego w Catskills w sierpniu 1979. Władek zaczął pracować w Auschwitz wiosną 1944... Ja zacząłem pracować nad niniejszą stroną po sam koniec lutego 1987. W maju 1987 Françoise i ja spodziewamy się dziecka... Między 16 maja 1944, a 24 maja 1944 w Auschwitz zagazowano ponad 100000 Żydów z Węgier... We wrześniu 1986, po 8 latach pracy ukazała się pierwsza część *Maus*. Zdobyła uznanie krytyki i sukces rynkowy. W przygotowaniu jest co najmniej 15 tłumaczeń. Otrzymałem cztery poważne propozycje,

---

<sup>19</sup> Ibid., s. 184.

żeby przerobić moją książkę na film lub TV. (odmówiłem) W maju 1968 moja matka się zabiła (nie zostawiła listu). Ostatnio popadłem w depresję<sup>20</sup>.

Przytoczony wyżej fragment stanowi wprowadzenie do rozdziału o znamienym tytule *Czas leci*.

Liczne elementy autobiograficzne, szczególnie widoczny spór ojca z synem, sprawiają, że młody Spiegelman staje się istotną częścią własnego dzieła, które w ten sposób nabiera cech osobistych. Sam autor w wywiadzie mówił, że książka:

(...) ta nie ma być dziełem dydaktycznym typu: „Musisz dowiedzieć się jak to było, żeby coś takiego nigdy nie mogło się powtórzyć. Ta książka była dla mnie drogą do zrozumienia i wyjaśnienia mojej własnej przeszłości, historii, moich myśli. No i miałem nadzieję, że ktoś ją przeczyta.”<sup>21</sup>

Tworzone dzieło stało się jedyną nicią porozumienia pomiędzy tragicznie doświadczonym i trudnym we współpracy ojcem, a synem próbującym zrozumieć problem Holocaustu. Na tej podstawie można wysnuć wniosek, że *Maus* powstał ku czci rodziców i zrozumienia ich cierpienia, ale również dla zrozumienia samego siebie.

Wskazując w utworze perspektywy czasowe, należy zaznaczyć, że każda z nich jest wprost rozpoznawalna poprzez różnice w procesie narracji, zależnego od przedstawianego okresu historycznego. Pomimo przemieszania szyku i braku jakiegokolwiek maskowania czasów, ten splot jest płynny i tak jak narracja podzielona została na trzy części, tak perspektywy czasowe można podobnie rozdzielić. Zachowując te same odpowiedniki, co przy określaniu narracji wyróżnimy: przeszłość - historia Władka, terażniejszość - przesłuchanie Arta i wieczność – dzieło stworzone przez Arta.<sup>22</sup> Mówiąc o płaszczyznach czasowych akcji, uwagę zwraca zależność terażniejszości, czyli czasu kiedy ojciec opowiada historię, od przeszłości, czyli również tego czego dotyczy dana opowieść. Poruszane przez ojca wątki wywołują wśród rozmawiających refleksje, wspomnienia, określone odczucia. W ten sposób przeszłość kształtuje terażniejszość, opowieść ojca wpływa na przebieg wydarzeń w terażniejszości.

<sup>20</sup> A. Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. I tu się zaczęły moje kłopoty*, tłum. P. Bikont, Kraków 2001, t. II, s. 41.

<sup>21</sup> *Myszy i świnię. Rozmowa z Artem Spiegelmanem*, „Komiks” 1992, nr 3, s. 45.

<sup>22</sup> McGlothlin, *op. cit.*, s. 194.

## 5. MAUS JAKO POWIEŚĆ GRAFICZNA

Nietrudno zauważyć, że omawiany *Maus* odbiega swą budową i treścią od ogólnie przyjętego wyobrażenia o komiksie – medium w powszechnej opinii raczej przeznaczonego dla mało wymagającego czytelnika. Najczęściej komiks kojarzy się z krótkim opowiadaniem obrazkowym, występującym w gazecie lub zeszytem obrazkowym wydawanym w odcinkach. I wiele w tym prawdy, bo komiks to w przeważającej mierze produkt występujący w formie pasków (takie są jego początki) oraz w formie zeszytowej, jako opowieść w odcinkach o superbohaterach czy historyjka dla młodszych czytelników. Stąd też często umiejscawia się komiks w kulturze masowej. Ponadto wśród stereotypów panuje przeświadczenie o niskich walorach artystycznych komiksu, który „uznany został za synonim drugorzędności i prymitywu, zanim jeszcze zdołano sobie zdać dokładnie sprawę z jego istoty i znaczenia dla kultury współczesnej”<sup>23</sup>. Owszem, duża część tegoż tworzywa skierowana jest do szerokiego grona odbiorców, niemniej jednak należy zaznaczyć, iż komiks dzieli się wewnętrznie na utwory z wyższej i niższej półki, zupełnie jak literatura, gdzie z jednej strony mamy twórczość brukową, a z drugiej literaturę piękną. Na szczęście komiks coraz bardziej zyskuje miano dziedziny sztuki, sztuki autonomicznej; powstają artykuły, recenzje oraz prace naukowe na jego temat. Coraz częściej wyróżnia się twórców i ich dzieła, zauważa różnice w stylach i konstrukcjach, komiks zaczyna być doceniany.

Nie ulega wątpliwości, że omawiany *Maus* jest komiksem, czyli według definicji - historią opowiedzianą w obrazkach uzupełnioną z reguły wypowiedzią postaci lub narratora.<sup>24</sup> „Uzupełnioną” to zwrot odnośnie *Mausa* nie do końca trafny, narracja bowiem, a szerzej słowo jest w tym dziele elementem niezwykle złożonym i odgrywa znaczącą rolę i w związku tym słusznym byłoby nazwanie go po prostu historią słowno-obrazkową. Można by nawet posunąć się dalej i wywyżżyć znaczenie słowa w porównaniu z innymi komiksami. Jednak, jako że *Maus* składa się z warstwy graficznej i słownej, niewłaściwym jest redukowanie przekazu i skupienie się na jednej warstwie; wówczas dzieło nie zostałoby w pełni zrozumiane. Komiks jest właśnie dlatego odrębnym medium, gdyż stanowi efekt połączenie dwóch wskazanych warstw, pojedynczo odczytywanych w zupełnie inny sposób.

<sup>23</sup> Toeplitz, *op. cit.*, s. 6.

<sup>24</sup> J. Dunin, J. Szyłak, *Komiks*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997, s. 179.

Podobnie jak w literaturze komiks również dzieli się gatunkowo; ten podział nie jest oczywiście tak zróżnicowany, jednakże ułatwia rozróżnienie i umiejscowienie danego komiksu. Oprócz wskazanych komiksów gazetowych, zwanych paskami oraz zeszytów, czyli krótszych wydań ukazujących się w regularnych odstępach czasowych, wyróżnia się także: album – określenie jednego obszerniejszego egzemplarza, który może być również zeszytem, haceki i trade`y – nazwy odnoszące się szczególnie do komiksów amerykańskich, stanowiących wydanie zbiorcze kilku zeszytów w twardej lub miękkiej oprawie oraz wyróżniająca się od pozostałych - *graphic novel*, czyli powieść graficzna<sup>25</sup> Ten ostatni gatunek wymaga szczególnej uwagi, należy bowiem do niego omawiany w pracy *Maus*. Warto zaznaczyć, iż *Maus* jako pierwsza powieść tego typu w Polsce, jednocześnie zapoczątkował istnienie terminu *graphic novel*<sup>26</sup> w naszym kraju.

*Maus* przede wszystkim jest jednorazową, obszerną książką wydaną w dwóch tomach i to pierwsza cecha powieści graficznej. Opowieść przedstawiona przez Spiegelmana jest historią zamkniętą, charakteryzującą się oryginalną, niepowtarzalną fabułą, zawierającą początek, rozwinięcie i zakończenie. Układ przeciwny wobec komercyjnych serii komiksowych, w których mamy do czynienia z formą otwartą, umożliwiającą dołączenie kolejnej części z powtarzającymi się epizodami i nieśmiertelnymi bohaterami. Jeśli chodzi o bohaterów - powieść graficzna zawiera złożony portret psychologiczny postaci, w *Mausie* nieznani na początku bohaterowie poprzez całą książkę stają się określone, następuje proces głębszego poznania i ostatecznie czytelnik jest w stanie ocenić ich postępowanie i charakter. W zeszytach komiksowych natomiast bohater nie podlega tego typu analizie, jest ogólnie znany czytelnikowi i to wystarcza, ważniejszą rolę odgrywa akcja. Inną znaczącą różnicę stanowi miejsce autora. *Maus* to przykład szczególny, Spiegelman bowiem to nie tylko autor, ale także jeden z głównych bohaterów. W powieści graficznej autor odgrywa istotną rolę jako twórca, podobnie jak w literaturze, gdzie często czytelnik najpierw kojarzy nazwisko, a dopiero po nim tytuł. W komiksach wydawanych cyklicznie rzecz wygląda nieco inaczej, najważniejszy jest tytuł, a zazwyczaj główny bohater, zaś autor scenariusza czy rysunku może się zmieniać; w tym wypadku chodzi raczej o utrzymanie

<sup>25</sup> Podany podział gatunkowy znajduje się pod hasłem *komiks*, [w:] <http://pl.wikipedia.org/wiki/Komiks> (dn. 16.12.2006 r.)

<sup>26</sup> Informacje na temat *graphic novel*, [w:] [http://en.wikipedia.org/wiki/Graphic\\_novel](http://en.wikipedia.org/wiki/Graphic_novel), (dn. 16.12.2006r.)

cyklu (np. większość z nas słyszała o *Supermanie*, ale niewielu zna twórców tego komiksu - Joe Shustera i Jerrego Siegela). Dalej - należy wyróżnić *Mausa* ze względu na poważną i dojrzałą tematykę, co również stanowi cechę powieści graficznej. Dzięki oryginalnej tematyce i wyrafinowanej formie, powieść graficzna wywyższa się wśród powszechnych komiksów. Niektórzy badacze wręcz odsuwają ten gatunek od komiksu, nazywając nawet odrębnym ruchem artystycznym; odrzucają w ten sposób ujemne skojarzenia z opowieścią obrazkową i umiejscawiają powieść graficzną wśród gatunków sztuki wyższej.<sup>27</sup> Z pewnością ten rodzaj komiksu – komiksu najwyższej jakości - zasługuje na miano gatunku artystycznego, ale zamiast być odłączanym od całości, powinien raczej podwyższyć jej wizerunek, co jednak wobec utartych stereotypów jest niezwykle trudne.

*Maus* jako komiks skupiony w dużej mierze na przekazie literackim nosi w sobie cechy różnych gatunków epickich; niektóre odnaleźć można w warstwie graficznej dzieła, a inne w warstwie słownej. Po pierwsze omawiany komiks imituje powieść – wszystkie wskazane wcześniej cechy, odróżniające od zeszytu komiksowego pasują do powieści. Przede wszystkim utwór zawiera fabułę wielowątkową, obejmującą dzieje Władka i Art Spiegelmanów. Ponadto w związku z rozbiciem chronologicznym fabuły i dwoma planami akcji, z jednej strony dynamicznym, a z drugiej statycznym, mamy również do czynienia z dwoma kompozycjami tła – rozbudowanym tłem historycznym i raczej skromnym współczesnym. Jeśli chodzi natomiast o wspomnienia ocalałego Władka Spiegelmana, formą przypominają pamiętnik z autentycznych przeżyć wojennych opowiadającego. Dalej można wskazać cechy utworu autobiograficznego, zarówno w opowieści ojca, jak i syna. Postaci zwierzęce nasuwają skojarzenia z gatunkiem bajki, w której ten zabieg jest najbardziej popularny. Można też nazwać *Mausa* dokumentem pokazującym realia życia w okupowanej Polsce i w obozie koncentracyjnym. Hayden White w swojej książce *Poetyka pisarstwa historycznego* nazywa *Mausa* „gorzką satyrą na Holocaust”<sup>28</sup>. Badacz dostrzega komizm w zabiegu alegorii wykorzystującym motyw gry w kotka i myszkę oraz w samej formie komiksu; i jedno, i drugie nie pasują do tematu „Ostatecznego Rozwiązania”. Rozbieżność

<sup>27</sup> Por. S. Frąckiewicz, *Komiks w polskiej komunikacji społecznej po 1989 roku*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Przemysława Czaplińskiego; Poznań 2006, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu, [w:] [www.zeszytykomiksowe.org/skladnica/frackiewicz2006.pdf](http://www.zeszytykomiksowe.org/skladnica/frackiewicz2006.pdf), (dn. 13.01.2007r.), s. 75.

<sup>28</sup> H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod. red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, s. 217.



pomiędzy treścią a formą to zagadnienie niezwykle istotne – ten problem dokładniej jest omówiony w następnym rozdziale.

Na koniec warto zastanowić się, w jakim dziale literatury można umieścić *Mausa*. Ciekawa okoliczność, dotycząca tego dylematu związana jest z wydaniem książki w USA, jak wspomina sam autor:

Miałem bardzo zabawną sytuację z New York Times Book Review, kiedy *Maus* stał się bestsellerem i ukazał się na liście pod kategorią fikcja. Napisałem notę, w której stwierdziłem, że David Duke byłby bardzo szczęśliwy gdyby przeczytał, że to co przydarzyło się mojemu ojcu było fikcją, i że zdaję sobie sprawę z tego, że *Maus* ukazuje problemy w pewnej konwencji, ale w moim mniemaniu przynależy raczej do kategorii faktu. Opublikowali sprostowanie i przenieśli *Mausa* na to miejsce. Ale wygląda na to, że odbyła się bardzo burzliwa dyskusja między redaktorami. Najzabawniejsza wypowiedź na ten temat, jaka do mnie doszła, to propozycja jednego z redaktorów mówiącego: "Zadzwońmy do drzwi Spiegelmana. Jeśli otworzy gigantyczna mysz, wsadzimy *Mausa* pod Fakty"<sup>29</sup>.

Irena Grudzińska-Gross natomiast zalicza *Mausa* do nurtu literatury „konferencyjnej”:

Konflikt pomiędzy ojcem i synem – klasyczny temat literacki – wpisany jest tu w dokumentalne tło historyczne. Usiłując zrozumieć ojca syn odtwarza jego przeszłość. Ta rama narracyjna sprawiła, że prawda o Zagładzie staje się historią indywidualnego nieszczęścia, jasno widoczną i dotkliwie przejmującą<sup>30</sup>.

*Maus* oscyluje pomiędzy kategoriami literackimi, czerpie z wielu gatunków literackich, jednocześnie nie będąc żadnym z nich. Na pewno jest wybitnym komiksem i pod taką nazwą należy go szukać w księgarni.

---

<sup>29</sup> A. Spiegelman: *Usta* - wywiad przeprowadzony przez Harleya Blume`a, [w:] [www.maus.com.pl/autor.html](http://www.maus.com.pl/autor.html), (dn. 20.11.2006 r.)

<sup>30</sup> I. Grudzińska-Gross, *Rasa, ale nie ludzka*, „Polityka” 2001, nr 14, s. 16.

## Rozdział IV – Holocaust w komiksie

### 1. DRUGIE POKOLENIE ŚWIADKÓW

Art Spiegelman jest przykładem artysty z pokolenia urodzonego po II wojnie światowej, znającego Holocaust w dużej mierze ze wspomnień, pamiętników, opowieści, fotografii, dokumentów; jednocześnie pokolenia próbującego zrekonstruować i wykorzystać tragedię przeszłości jako myśl twórczą. Nazwijmy tę generację pośrednich uczestników – „drugim pokoleniem świadków”<sup>1</sup>. Dodajmy do tego termin „postpamięci”, czyli współczesnej pamięci Holocaustu.<sup>2</sup> Chodzi tutaj o pamięć tragedii tych, którzy nie przeżywali jej bezpośrednio, nigdy nie mogli jej w pełni zrozumieć, a zostali zmuszeni do zmagania się z jej następstwami. Obciążenie Holocaustem dotyka bowiem nie tylko pojedynczych ocalałych, ale również szersze rzesze ludzi.

Tworzenie na temat zagadnienia, którego nie było się naocznym świadkiem, a które szczególnie wymaga dokładnego i precyzyjnego rozpatrzenia jest zadaniem wyjątkowo trudnym. Wydaje się, iż podstawę w tym wypadku stanowi oparcie o wiedzę i doświadczenie naocznych świadków, którzy zmuszeni zostali do uczestnictwa w Zagładzie. Jednakże jaką pozycję w swoich pracach zajmują sami autorzy – wtórni świadkowie, jakie jest ich miejsce pomiędzy rzeczą przedstawianą, a przedstawieniem?

Zamiast wspominać i ujawniać fakty historyczne, młodzi twórcy często starają się pokazać własny stosunek do przeszłości oraz wpływ Holocaustu na pokolenia powojenne. Jak pisze James E. Young w swoim eseju *Holocaust jako pochodna przeszłość*:

Po latach od tragedii, ta generacja artystów, pisarzy, architektów i nawet kompozytorów nie próbuje przedstawiać tamtych wydarzeń jakby sama ich doświadczyła, ale prezentuje przede wszystkim własny punkt widzenia oparty na wspomnieniach świadków. To już nie jest generacja niechętna lub niezdolna do przywołania tragedii, ale generacja przedstawiająca Holocaust na swój sposób. (...) Przez pokazywanie Holocaustu jako

---

<sup>1</sup> Taka nazwa pojawia się na przykład w artykule: A. Huyssena, *Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno*, tłum. własne, „Dialectic of Enlightenment” 2000, nr 81, s. 65-82.

<sup>2</sup> J. Tokarska-Bakir, *Historia jako fetysz*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 39, s. 20.

okresu minionego, artyści starają się utrzymywać granicę pomiędzy własnym twórczym, a świadectwem pokolenia ich rodziców<sup>3</sup>.

Pokolenie pochodnych świadków zdaje się skupiać uwagę nie na ludobójstwie jako fakcie historycznym, ale raczej na procesie odbierania tamtych wydarzeń przez współczesnych. Mamy tutaj do czynienia z nową wizją przeszłości, kształtowaną przez artystów nie uczestniczących bezpośrednio w tragicznych wydarzeniach Holocaustu, pełniących natomiast rolę pośredników.

Należy w tym momencie zaznaczyć różnicę pomiędzy historycznym a artystycznym spojrzeniem na zagadnienie. W tym pierwszym istotne są fakty, w drugim emocje i przeżycia ludzkie. Historia jest czymś, co przewyższa granice pojedynczego spojrzenia, zawiera elementy rzadko obecne we wspomnieniach, takie jak czynniki polityczne, ekonomiczne i demograficzne; wspomnienia świadków są natomiast żywym świadectwem.<sup>4</sup> Mogłoby się wydawać, że artyści zniekształcają historię. Oni w odróżnieniu od historyków ujawniają własne wrażenia i uczucia związane z traumatycznym przeżyciem, z którym przyszło im się zmierzyć. Starają się odpowiedzieć na nurtujące ich pytania, szukają rozmaitych źródeł tragedii, odmiennych od tych, które próbują znaleźć historycy. Często pojawia się niepewność, niejasność przedstawianych historii; na przykładzie samego *Mausa* można się zastanowić czy opisywane sytuacje miały naprawdę miejsce, bo w końcu poznajemy historię opowiedaną wyłącznie przez jednego świadka. Niemniej jednak, pomimo tych wątpliwości, drugie pokolenie artystów dzięki nowym spojrzeniom i przy tym ożywym formom wyrazu, pozwala w szerszym stopniu poznać współczesnemu odbiorcy tragedię Holocaustu.

Poza samym Holocaustem w twórczości młodych artystów ważny jest również okres jego przetwarzania i transformacji do współczesności. Tworząc bowiem na ten temat, trudno ominąć drogę jego poznania; zlekceważenie tego etapu byłoby zignorowaniem wiedzy i przemyśleń o Holocaustcie, rozwijających się przez ponad pół wieku. Dalej - oprócz samych świadków Holocaustu, znacząca rolę odgrywają twórcy i ich indywidualny punkt widzenia na poznaną przeszłość. Ten problem szczególnie

<sup>3</sup> J. E. Young, *The Holocaust as Vicarious Past: Restoring the Voices of Memory to History*, [w:] *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, tłum. własne, New Haven, London 2000, s. 71.

<sup>4</sup> V. E. Elmwood, "Happy, Happy Ever After": *The Transformation of Trauma Between The Generations in Art Spiegelman's Maus: A Survivor's Tale*, tłum. własne, "Biography" 2004, vol. 27, nr 4, s. 716.

widoczny jest w *Mausie*. Jak powiedział sam autor: „Nie o to nawet chodzi, czy [ojciec] mówił prawdę, raczej o to, co rzeczywiście przeżył, co rozumiał ze swoich doświadczeń, co ja rozumiałem z jego opowieści i co sam opowiedziałem”<sup>5</sup>. Dla syna przedstawiającego historię, prawda o Holocauście zawiera się nie tylko w zobrazowaniu Auschwitz, ale też w pokazaniu własnego, pośredniego doświadczenia.

Holocaust poza ocalałymi dotyka również ich dzieci i ten wpływ wyraźnie widzialny jest na przykładzie rodziny Spiegelmanów. Spotkania i rozmowy świadków, tego bezpośredniego i tego pośredniego, wywołują określone uczucia. Władek psychicznie przeżywa Holocaust na nowo, ujawnia wpływy doświadczeń wojennych na własną osobowość. Art natomiast poznaje Holocaust, zaczyna rozumieć traumę rodziców; jego wiedza historyczna oraz własne wyobrażenie zostają skonfrontowane z obrazem przedstawianym przez uczestnika. Czytając *Mausa* można odnieść wrażenie jakby ujawniana tragedia z przeszłości wciąż żyła, zarówno w świadomości ocalałych, jak i osób im najbliższych.

Próbując ustalić stanowiska bohaterów w postrzeganiu Holocaustu, wydaje się, że ojciec wspomina naoczne przeżycia, a syn raczej dostrzega ich skutki. Jednak obu postawom towarzyszą również emocje. Art stara się przede wszystkim pokazać Władka jako ocalałego, próbuje być obiektywny, ujawniając liczne wady, w dużej mierze wynikające z doświadczeń wojennych. Już w pierwszej scenie książki, kiedy syn przybiega do ojca, aby poskarżyć się na kolegów, w słowach Władka wyraźnie odzywają się wspomnienie wojenne: „Ty ich zamknij razem na tydzień do jednego pokoju bez żadnego jedzenia... to ty wtedy dopiero będziesz wiedzieć jakie oni są przyjaciele”<sup>6</sup>. Ojciec nie jest świadomy porady jakiej udziela swojemu 10-letniemu synowi, zupełnie nie orientującemu się w tragicznej przeszłości rodziców.

Czytelnik poznaje Władka w dwóch odsłonach. W pierwszej, kiedy bohater sam opowiada o własnych doświadczeniach wojennych, szczególnie o próbach ukrycia się przed nazistami i pobycie w Auschwitz. Wówczas jawi się on jako uparty, pomysłowy, pracowity mąż i ojciec, starający się zapewnić przetrwanie sobie i najbliższemu. W drugim obrazie natomiast odbiorca widzi schorowanego dziadka, na którego psychicze Holocaust odcisnął swoje piętno. Ta obiektywna, stworzona przez syna perspektywa

<sup>5</sup> L. Weschler, *Bajki zwierzęce*, tłum. Ł. Sammer, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 100, s. 17.

<sup>6</sup> A. Spiegelman, *Maus I. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią*, tłum. P. Bikont, Kraków 2001, t. 1, s. 8.

pokazuje człowieka pogrążonego w wiecznej traumie. Następstwem dramatycznych wydarzeń i ekstremalnych sytuacji z jakimi przyszło się zmierzyć jest mentalność ofiary. Władek to osoba potwornie oszczędna i przerażająco skąpa, jak wspomina w książce syn: „Kiedykolwiek potrzebowałem jakichś przyborów szkolnych, albo ubranie, mama błagała go i wyklócała się tygodniami zanim zdołał wydusić z siebie jakiś grosz”<sup>7</sup>. Władek przelicza pigułki, rozdziela gwoździe, nakazuje dać synowi drewniany wieszak na kurtkę zamiast drucianego, rozkazuje zjadać wszystko z talerza, zbiera śmieci, oszczędza zapałki; pomimo posiadania pieniędzy żyje jak biedak; wszystkie wady wskazane przez syna wydają się być wynikiem warunków życia z jakimi spotkał się bohater podczas wojny. Szczególnie interesująca jest scena, kiedy Władek – ofiara nazizmu, wyraźnie głosi swoje rasistowskie poglądy wobec Murzyna, który zostaje wzięty jako autostopowicz.<sup>8</sup> Władek sprawia wrażenie osoby nieświadomej własnych wad i ich źródła, w przeciwieństwie do syna, który bez żadnych przeszkód staje się krytykiem ojca. Sam Art nazywa ujawniony wizerunek ojca: „rasistowską karykaturą, starego Żyda-skąpca”<sup>9</sup>. Nieświadomość i wewnętrzna trauma zostają wyjątkowo ujawnione w scenie końcowej. Art żegna się z chorym, leżącym w łóżku ojcem, który zwraca się do niego - Rysiu – imieniem pierwszego syna, tragicznie umarłego w czasie wojny. W głowie Władka doświadczenia okupacyjne zostały na całe życie.

W tym miejscu warto zaznaczyć ważny element dzieła, na który zwrócił uwagę Jerzy Jarzębski w swojej recenzji *Mausa*. Chodzi o umiejętność samokrytycyzmu. Spiegelman uwalnia się od jednorodnej oceny nie tylko własnego ojca, ale również własnego narodu<sup>10</sup>. Autor nie obawia się pokazać wad ludzkich, nie przedstawia ocalałych jako usprawiedliwionych ofiar, którym należy współczuć. Pokazuje postaci Żydów współpracujących z nazistami, narzekających, manipulujących, żeby przetrwać; dalej prezentuje ocalałych takimi, jacy są naprawdę, często zniszczeni mentalnie i zdemoralizowani. Spiegelman wyzbywa się tego, co często widoczne jest u polskich twórców, mianowicie ukazywania ocalałych w wyższości moralnej i utożsamiania się z ich tragedią dla samooczyszczenia. *Maus* pozbawiony jest żałobnej prawości, tak widocznej w innych utworach o Holocauście.

<sup>7</sup> Ibid., s. 131.

<sup>8</sup> Zob. 53. strona pracy.

<sup>9</sup> Ibid., s. 133.

<sup>10</sup> J. Jarzębski, *Myszy i inne zwierzęta*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 20, s. 12.



Wpływ Holocaustu widać również w psychice syna. Pomimo prób obiektywnego ustosunkowania się do przeszłości rodziców i zachowania dystansu, autor zdaje sobie sprawę z osobistych znamion Holocaustu. Wymowny w tym względzie jest fragment książki, przedstawiający wizytę Arta u psychoterapeuty Pavla – *nota bene* również Żyda ocalałego z Auschwitz. Autor opowiada o swoim zagubieniu w kontaktach z ojcem i poczuciu niższości, według syna nic, co mógłby sam osiągnąć nie da się porównać z przetrwaniem Auschwitz. Czuje się rozdarty pomiędzy słuchaniem opowieści o tragedii, a własnym wyobrażeniem dramatu, którego sam nie doświadczył, a który przedstawia. Art ujawnia swoje rozterki i wątpliwości także w rozmowie z żoną:

- Znów masz depresję?
- Ciągłe myślę o swojej książce, to trochę aroganckie z mojej strony. To znaczy nie umiem zrozumieć nawet mojej relacji z własnym ojcem... więc jak ja mam zrozumieć cokolwiek na temat Auschwitz?... Albo zagłady? Jako dziecko często się zastanawiałem, które z rodziców pozwoliłbym hitlerowcom wziąć do pieca, gdybym mógł uratować tylko jedno z nich... Najczęściej oszczędzałem matkę. Myślisz, że to normalne?
- Nikt nie jest normalny.
- Ciekaw jestem, czy gdyby Rysiu żył, to byśmy się ze sobą lubili.
- Twój brat?
- Brat – duch, ponieważ zabili go zanim zdążyłem się urodzić. Miał tylko pięć, czy sześć lat. Po wojnie moi rodzice reagowali na każdą pogłoskę i szukali w sierocińcach całej Europy. Nie mogli uwierzyć, że on zginął. Ja niewiele o nim myślałem w dzieciństwie... Istniał dla mnie głównie jako duża, zamglona fotografia w sypialni rodziców. (...) Ta fotografia zawsze była grzeczna i nigdy nie przysparzała kłopotu ... To było dziecko idealne, a ja byłem zakałą. Nie miałem żadnych szans. (...) Nigdy nie miałem wobec Rysia poczucia winy. Miewałem za to nocne koszmary – że do klasy wpadają esesmani i wygarniają wszystkie żydowskie dzieci. Zrozum mnie dobrze to nie była żadna obsesja... Ot, tylko czasem fantazjowałem, że z naszego prysznicza zamiast wody wydobywa się cyklon B. Wiem, że to brzmi kretyńsko, ale w pewnym sensie żałuję, że nie mogłem być w Auschwitz razem z rodzicami, żeby zrozumieć co oni naprawdę przeszli!... To chyba jednak ma coś wspólnego z poczuciem winy, że mam łatwiejsze życie, niż oni mieli <sup>11</sup>.

Źródłem wewnętrznego rozdarcia stają się dla Arta doświadczenia dzieciństwa. Ojciec despotyczny i nerwowy, nigdy nie potrafił nawiązać kontaktu z synem, matka natomiast

<sup>11</sup> A. Spiegelman. *Maus II. Opowieść ocalałego. I tu się zaczęły moje kłopoty*, tłum. P. Bikont, Kraków 2001, t. II, s. 14-16.

krucha i potrzebująca, sprawiała wrażenie męczennika. Zawsze wokół unosiła się aura tragicznej przeszłości, którą Art - jak sam mówi – aby naprawdę zrozumieć w pewnym sensie wolałby doświadczyć na własnej skórze. Dla samego Arta, ale również dla Władka, życie syna jest niewspółmierne do przeżyć ojca. Doświadczenia rodziców dyskontują przeżycia syna, przy tym ojciec nie zdaje sobie sprawy, iż Holocaust, pomimo braku bezpośredniego uczestnictwa, dosięga także jego dziecko.

Centralną rolę w urazie Arta odgrywa śmierć matki. Tak jak dla niej dramatycznym wstrząsem był okres okupacji, tak dla Arta szokujące wydarzenie to samobójstwo matki. Autor daje temu wyraz w dołączonym do *Mausa* ekspresjonistycznym komiksie *Więzień piekielnej planety*<sup>12</sup>. W tej kilkustronicowej opowieści Art łamie ogólnie przyjęte zasady tworzenia; po pierwsze - nie występują tutaj postaci zwierzęce, tylko ludzie, po drugie - rysunek ma zupełnie inny styl. Wyróżniająca się pod względem formy historia, pokazuje tragiczne chwile w życiu autora – samobójstwo matki, pogrzeb, a dalej wewnętrzną depresję. Syn ponad wszystko czuje się winny śmierci matki. Znamionym jest, jak widać na ilustracji, iż sam autor w tej opowieści ma na sobie strój więźnia obozowego z Auschwitz, co wydaje się być alegorią doświadczeń rodziców. Teraz młody Spiegelman jest bezpośrednim świadkiem i w jego odczuciu przeżywa podobny koszmar, jak jego rodzice w Auschwitz. Samobójcza śmierć matki, odczytywana jako przegrana



<sup>12</sup> Zob. 26. strona pracy.

w walce z doświadczeniami przeszłości, zbliża Arta do zrozumienia Holocaustu. To tragiczne wydarzenie staje się dla Spiegelmana mostem łączącym z Holocaustem.<sup>13</sup>

Z postacią matki związany jest także wątek zaginionych pamiętników. Kiedy okazuje się, że Władek spalił pamiętniki matki opisujące pobyt w okupowanej Polsce, Art wyraża swą niebywałą złość, nazywając ojca „mordercą”. Ten epizod pokazuje jak duży jest dystans pomiędzy pokoleniami. Władek pod wpływem emocji pozbył się pamiętników, które kojarzyły się z tragedią Holocaustu, Art natomiast pożył dodatkowych materiałów, niezwykle przydatnych w tworzeniu *Mausa*. Problemem emocjonalnym Arta są także wspomnienia tragicznie zmarłego brata – Rysia. Został on podczas wojny oddany opiekunce, która otruła swoich podopiecznych chcąc uratować przed śmiercią z rąk nazistów. Ten dramat zostawił największy uraz w psychice rodziców i poprzez nich dociera także do żyjącego syna. Na marginesie warto dodać, że Spiegelman właśnie nie poznanemu bratu dedykuje swoją książkę. Relacje pomiędzy ojcem, synem, matką i nieżyjącym bratem noszą znaki traumy, co stanowi przykład tego, jak tragiczne wydarzenia mogą negatywnie działać na następne pokolenia. Mamy tutaj do czynienia z transmisją rodzinnych wspomnień, czy inaczej dziedzictwem pokoleniowym.<sup>14</sup>

Wpływ dramatycznych wydarzeń II wojny światowej jest znacznie szerszy niż mogłoby się wydawać. *Maus* łączy w sobie cierpienia bezpośrednich uczestników zagłady z rozterkami drugiego pokolenia świadków, które bezpośrednio nie doświadczyło tragedii, ale nosi w sobie jej znamiona. Pomimo iż Spiegelman stara się rozdzielić historię od osobistych wspomnień, często ta granica zostaje przełamana i odbiorca widzi młodego, zagubionego, wtórnego świadka Holocaustu. Na przykładzie przeżyć Arta można zauważyć jak druga generacja świadków zmuszona jest radzić sobie i pogodzić się z doświadczeniami rodziców. Należy jednak pamiętać, iż skutki w następnych pokoleniach są różne. Z jednej strony znikome, z drugiej głębokie. W dużej mierze wynikają ze sposobu poznania tragedii, kontaktu z bezpośrednimi świadkami, a także indywidualnego nastawienia. Spiegelman w jednym z wywiadów przytacza reakcje na dzieło, co stanowi idealny przykład różnicy we wspomnianiu Holocaustu przez inne pokolenia:

---

<sup>13</sup> Elmwood, *op. cit.*, s. 716.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 692.

Pamiętam jak byłem u ojca z pierwszą trójstronicową wersją *Mausa*. Jak zwykle siedziało u niego paru przyjaciół grających w karty, będących tak, jak Władek ocalałymi - i pokazałem im komiks. Obejrzel go i zaraz zaczęli sobie opowiadać "Ach tak, pamiętam to, ale ze mną było tak..." itd. Nikt z nich nie był poruszony metaforą myszy. Nawet jej nie zauważyli. Parę dni później, musiałem zrobić prezentację części mojej pracy dla jednego magazynu. Siedziałem w pokoju wydawcy razem z moimi kolegami rysownikami i pokazałem im swoją pracę. Spojrzeli i komentowali "młody jest niezłą myszą" rzekł jeden, na co inny odpowiedział "tak koty też są niezłe". Kompletnie nie obchodził ich temat Holocaustu <sup>15</sup>.

Jeśli chodzi o przetwarzanie Holocaustu dla współczesności - drugie pokolenie świadków szuka połączenia pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, trudno bowiem mówić dzisiaj o tej tragedii, jakby dopiero co się wydarzyła. Pamiętajmy, że ocaleli stanowią już tylko garstkę. Istotne w tym wypadku wydaje się źródło wiedzy i proces poznawania. Ominięcie tych zagadnień ogranicza, a z pewnością utrudnia wypowiadanie się na temat Holocaustu. Rekonstruowanie przeszłości w dużej mierze polega na filtrowaniu wspomnień tak, aby zostały zrozumiane przez współczesnych. Twórcy pełnią tutaj rolę mediatorów. Ponadto tylko oni mogą ujawnić wpływ Holocaustu na późniejsze pokolenia. Próbując spojrzeć w przyszość, można odnieść wrażenie, że kiedy generacja naocznych świadków zaniknie, pozostaną jedynie pokolenia, które miały z nimi bezpośredni kontakt; jednak kiedy te pokolenia również zaginą, pamięć o Holocaustie będzie zawarta tylko w pracach, które po nich zostaną.

## 2. FORMA A TREŚĆ

Jak pisać o Holocaustie, jak przedstawić najtragiczniejszą zbrodnię dwudziestego wieku tak, aby została właściwie odebrana, szczególnie w czasach współczesnych - ponad pół wieku od tragedii? Andreas Huyssen w eseju *Myszy i mimesis: czytając Spiegelmana z Adorno* stwierdza, iż dopiero od lat 80-tych zaszłego stulecia artyści uwolnili się od nakazu pomijania Holocaustu w tworzeniu swoich dzieł.<sup>16</sup> Przekonanie, iż pisanie po Auschwitz to barbarzyństwo stworzone, przez niemieckiego filozofa - Adorno straciło na ważności i dzisiaj w wielu dziedzinach sztuki można znaleźć prace oparte o temat Holocaustu. Słusznie wspomniany eseista konstatuje: „pytanie nie brzmi

---

<sup>15</sup> Weschler, *op. cit.*, s. 17.

<sup>16</sup> Huyssen, *op. cit.*, s. 65.

już czy, ale raczej jak prezentować Holocaust w literaturze, filmie i sztukach wizualnych?”

Holocaust to temat specyficzny, wydaje się, iż rządzi się własnymi, w dużej mierze ograniczającymi zasadami tworzenia. *Maus* jest w tym wypadku dziełem wyjątkowym, z jednej strony bajkowa forma, a z drugiej poważna treść, wspólnie tworzą prawdziwą i głęboką opowieść. Zanim jednak rozpatrzony zostanie sam *Maus* warto zastanowić się jakie są wymagania stawiane wobec literatury Holocaustu i jaka jest granica pomiędzy właściwym a niewłaściwym przedstawieniem?

Szeroko patrząc, opisywanie zjawisk historycznych wiąże się z takim ujęciem, które opierając się o źródło pozwala odbiorcy poznać prawdę.<sup>17</sup> Zagadnienie Holocaustu stanowi tutaj przykład szczególny. Problem polega nie tylko na możliwościach twórczych i trafności pokazania tego tragicznego wydarzenia, ale również wskazaniu granic interpretacji. Jeśli mówimy o literaturze, istotnym aspektem jest relacja pomiędzy fabułą a faktami, czyli odniesieniem opowieści do wydarzeń autentycznych. Jak bowiem powinno wyglądać dzieło przedstawiające Holocaust we właściwy sposób? Stosownymi rodzajami wydają się być: tragedia, epos oraz wszelkie opowieści „rzeczywiste” (oparte na faktycznych wydarzeniach) lub „prawdziwe” (oparte na faktach wyprowadzonych z krytycznych badań źródłowych).<sup>18</sup> Natomiast niestosownymi gatunkami są opowieści komiczne, humorystyczne, radosne; trudno na przykład wyobrazić sobie sielankę o nazistach.

Należy przy tym pamiętać o metaforycznych ujęciach, gdzie „prawdziwość zawierałaby się w zasadach rządzących naszą oceną prawdy fikcji”<sup>19</sup> i wówczas możliwe jest wykorzystanie pozornie nie pasujących zabiegów w celu pokazania prawdy. Trudno jednak określić tego typu utwory, brak w nich bowiem bezpośredniego powiązania z faktami historycznymi. Ponadto poprzez wszelkiego rodzaju dodatki i zabiegi twórcze fakty zostają zatarte, a uwaga odbiorcy zamiast na poznanie prawdy zostaje skierowana na inne aspekty, takie jak: autor, forma, bohaterowie. Przekaz staje się nieprawdziwy i czytelnik odbiera go bardziej jako fikcję literacką, tracąc orientację w tym, co jest prawdą, a co fikcją. Tak więc najwłaściwszym sposobem opisywania Zagłady jest przedstawianie dosłowne, oparte na realnej rzeczywistości. Za cel tego

<sup>17</sup> Zagadnieniem przedstawiania zjawisk historycznych szeroko zajmuje się Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000.

<sup>18</sup> White, *op. cit.*, s. 215.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 216.



typu literatury należałoby uznać uświadamianie odbiorców i dawanie wiernego świadectwa tragedii II wojny światowej.

Holocaust to epizod w historii świata wciąż budzący grozę. Nadal można znaleźć zwolenników twierdzenia, iż nie nadaje się on w ogóle do opisywania, bo wszelkie próby spłycają i zniekształcają prawdę. Skrajny punkt widzenia nakazuje pozostawić nazistowskie ludobójstwo w zupełnej ciszy. Według jednego z badaczy – Langa - Holocaust nie może zostać właściwie przedstawiony w żadnej formie, wymaga bowiem pełnej autentyczności, a najbliższą spełnienia tych wymagań jest jedynie „najczystsza kronika faktu”.<sup>20</sup> Szczególnie ganiona jest w tym względzie poezja, która nadmiernie skupia się na kwestiach dekoracyjnych, a nie na tym, co najważniejsze, czyli faktach. Ponadto ten sam teoretyk uważa, że rozważania o Holocauście powinny być prowadzone nie w sposób subiektywny lub obiektywny, ale z punktu widzenia uczestnika zdarzeń, a dzisiaj najwłaściwszą do tego celu osobą jest Żyd, piszący o „Ostatecznym Rozwiązaniu” jakby sam go doświadczył i starający się określić swoje miejsce w tragedii.<sup>21</sup>

Pomimo tych wszystkich ograniczeń i raczej wygórowanych zasad już od dłuższego czasu mamy do czynienia z bardziej otwartym i tolerancyjnym podejściem do tematu Holocaustu. Można nawet rzec, iż stał on się pożywką dla współczesnych artystów. Nowe pokolenia przestały traktować tamte wydarzenia jako fakt dziejowy i odrzuciły dyskurs historyczny jako jedyny nadający się do opisywania ludobójstwa. Prace wcześniej krytykowane, a wręcz niemożliwe do pokazania, dzięki zmianie moralności, stylu, mody oraz większej liberalizacji sztuki zostają wystawiane do oceny publicznej. Z jednej strony nowe tworzywa spotykają się z krytyką, gdyż „pod pozorem wiernego przedstawiania przerażających faktów z życia Niemiec hitlerowskich w istocie estetyzują cały obraz i przekształcają jego zawartość w fetysze i przedmioty sadomasochistycznych fantazji”<sup>22</sup>. Na pewno krytycznej oceny wymagają wszelkie zwykłe przedstawienia, pobieżnie traktujące temat i wykorzystujące go jedynie dla zwrócenia uwagi. Z drugiej strony, dzięki nowemu spojrzeniu na tragedię i wykorzystaniu ożywczych form przedstawiania, Holocaust nie odchodzi w

<sup>20</sup> B. Lang, *Act and Idea*, s. 160, cyt. za: White, *op. cit.*, s. 222.

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 228.

<sup>22</sup> S. Friedlnder, *Reflets du Nazisme*, Paris: Seuil. 1982, s. 76, cyt za: White, *op. cit.*, s. 217.

zapomnienie i nadal stanowi nauczkę dla kolejnych pokoleń. Trudno obrać jednoznaczne stanowisko.

Idealnym przykładem zmiany nastawienia do przedstawiania Holocaustu i pojawienia się nowych dróg opisu jest właśnie *Maus* Arta Spiegelmana, czerpiący z kultury masowej i nie naruszający powagi zagadnienia. Nie będzie błędem stwierdzenie, że *Maus* jest kamieniem milowym w przedstawianiu Holocaustu. Znalazł się on w miejscu niepokojącego przecięcia historii i sztuki, i nic dziwnego, że ta ryzykowna próba wywołała falę niepewności. Mamy w końcu komiks, czyli medium sztuki popularnej, połączony z największą tragedią zeszłego wieku. Dominick LaCapra porównuje *Mausa* do *Pani Bovary*, gdzie Flaubert wykorzystał banalny temat cudzołóstwa na prowincji i zrobił z tego wielką powieść, co na tamte czasy było znacznym przekroczeniem granic.<sup>23</sup>

Na początek można się zastanowić czy komiks jest właściwą formą? Na pewno przeciwstawia się wszelkim utworom patetycznym, jak wspomniane wcześniej epos, tragedia, powieść historyczna. Niewykluczone, że mamy do czynienia z przesytem tradycyjnych form pokazywania Holocaustu i współczesny czytelnik poszukuje nowych rozwiązań. Dalej - w związku z rozwojem sztuki, a dokładniej rozwojem komiksu może stał on się w końcu doceniony na tyle, aby bez sprzeciwu zająć się poważnymi tematami. Sam autor tłumaczy:

Komiks pozwala opowiedzieć historię w wyjątkowo zwartej i wyrazistej postaci - mówi Spiegelman. - A tutaj jest to jakby próba opowiedzenia całej powieści w formie telegraficznej. W prozie mógłbym po prostu napisać: "A potem zawlekli mojego ojca przez tę bramę do obozu", ale tutaj muszę te słowa przeżyć, dostosować, przerobić na coś już gotowego, tak by w końcu je zobaczyć i przekazać, co zobaczyłem. Czy rosły tam kępy trawy, czy na drodze były koleiny, a w koleinach kałuże? Jak wysokie były domy, ile miały okien, czy były w nich kraty, czy byli jacyś ludzie? Jaka była pora dnia? Jak wyglądał horyzont? Bardzo czasochłonne zajęcie<sup>24</sup>.

*Maus* podczas lektury zwraca uwagę nie tyle formą, co jej złożonością. Elementy fantastyczne mieszają się z symbolami rzeczywistości. A co najważniejsze – całość sprawia wrażenie autentycznej opowieści, czyli spełnia podstawowy warunek literatury Holocaustu. Wspominany LaCapra wskazuje się czterech oddziałujących na siebie

<sup>23</sup> D. LaCapra, *History and memory after Auschwitz*, tłum. własne, Ithaca 1998, s. 139.

<sup>24</sup> Weschler, *op. cit.*, s. 15.

relacji, dzięki którym *Maus* jest autentyczny i zarazem opowiedziany z pełną świadomością.<sup>25</sup> Po pierwsze mamy autora i jego tekst, po drugie – ocalałego i jego opowieść, dalej relacje rodzinnej traumy pomiędzy ojcem i synem, i na końcu reakcje czytelnika wobec osobliwej formy dzieła, na czele z postaciami zwierzęcymi. Czytelnik dostaje do ręki nie tylko nowe medium, przez które musi przebrnąć, ale także różne charaktery i spojrzenia na przeszłość. Droga do zrozumienia Holocaustu jest zawiła i rozbudowana. Rdzeniem opowieści jest Władek Spiegelman, opowiadający na tyle przekonująco, że czytelnik uznaje jego historię jako prawdziwą. Ponadto sam autor, ilustrujący czasy II wojny światowej, stara się być jak najwierniejszy faktom historycznym. Znamienna scena, pokazująca zaangażowanie twórcy w przedstawianie prawdziwych wydarzeń dotyczy kłótni pomiędzy ojcem i synem o orkiestrę w Auschwitzu. Władek nie pamięta tego faktu i stwierdza, że w obozie nie istniała żadna orkiestra. Art natomiast upiera się, że obecność orkiestry w Auschwitzu jest udokumentowana. Ta niewielka sprzeczka tym bardziej utrzymuje odbiorcę w przeświadczeniu, że ma do czynienia z autentyczną opowieścią. Można by zarzucić *Mausowi* frywolność i komediowość; zabawa pomiędzy kotami i myszami nie pasuje do przedstawienia nazistowskiego ludobójstwa. Nic bardziej mylnego, *Maus* jest niezwykle poważny, ale nie patetyczny. Zwraca na to uwagę Hayden White w swoim, nie pozbawionym pochwał, osądzie książki:

*Maus* jest wyjątkowo ironiczną i szokującą wizją Holocaustu, ale z drugiej strony – jest to jedna z najbardziej poruszających relacji na ten temat, jakie znam, i nie mniej istotna, gdyż kłopot z odkryciem i opowiedzeniem całej prawdy nawet o drobnej części Holocaustu stanowi zarówno część opowieści, jak też zdarzeń, których znaczenie stara się ona odkryć, ponieważ zdobywa się ona na trud odkrycia i opowiedzenia całej prawdy nie tylko o małej części opowieści ojca Spiegelmana, czy też części jego historii, ale i o wydarzeniach, których sens stara się odkryć sam Spiegelman.

Z pewnością *Maus* nie jest historią tradycyjną, choć jest ona przedstawieniem rzeczywistych wydarzeń z przeszłości lub przynajmniej wydarzeń, które przedstawione są jako takie, które faktycznie miały miejsce. (...) Z drugiej strony, ta komiczna książka jest arcydziełem stylizacji, metaforyzacji i alegoryzacji. Dostosowując wydarzenia Holocaustu do konwencji przedstawienia komicznego, dzięki absurdalnej mieszance „niskiego”

---

<sup>25</sup> LaCapra, *op. cit.*, s. 142.

gatunku z wydarzeniami najwyższej wagi, udaje się postawić wszystkie kluczowe pytania związane z „granicami przedstawienia”<sup>26</sup>.

Czy *Maus* w związku z popularną formą nie jest komercyjnym przedstawieniem skierowanym do masowego odbiorcy? Wydanie komiksu z roku 1994 w USA - zawiera na przykład płytę z nagraniem rozmowy syna z ojcem. Z jednej strony można to nazwać kolejnym zabiegiem marketingowym, a z drugiej dopełnieniem prawdziwości przekazu. Gdzie w tym momencie jest granica, po której przekroczeniu mamy do czynienia z „holokiczem”? Problem komercjalizacji tragicznej przeszłości poruszony został również na łamach książki. W drugim tomie *Mausa*, na początku drugiego rozdziału widzimy kryzys twórczy Arta, związany z sukcesem po wydaniu pierwszej części dzieła. Do siedzącego przy stole kreślarskim bohatera zgłasza się telewizja, pytając o przesłanie książki, dalej dziennikarze wypytyują o wydanie *Mausa* w Niemczech, o przedstawienie Żydów z Izraela, a na koniec zgłasza się biznesmen z plakatem: „Maus. Przeczytałeś książkę. A teraz kup kamizelkę” i zachęca autora do podpisania kontraktu, i oferuje 50% zysku. Bohater wpada w furję i udaje się psychoterapeuty. Ta wymowna scena pokazuje jak utwór, poruszający temat ludobójstwa zostaje wykorzystany w celach marketingowych i jak Holocaust może pełnić rolę chwytu komercyjnego.

Kilka lat temu w Muzeum Żydowskim w Waszyngtonie odbyła się specyficzna wystawa, która wzbudziła wiele kontrowersji. Można było na niej zobaczyć popiersie doktora Josepha Mengele, zwanego rzeźnikiem z Auschwitz, zdjęcie młodzieńca pijącego coca-colę w obozie koncentracyjnym, Ewę Braun oddającą mocz na Hitlera.<sup>27</sup> Pojawił się tam również projekt Zbigniewa Libery - model obozu koncentracyjnego zbudowany z dziecinnych klocków lego. W pierwszej chwili, tego typu wystawa bulwersuje i wzbudza sprzeciw, wydaje się bowiem że dopuszczalna granica przedstawiania została przekroczona. Omijając jednak wrażenia wizualne, wydaje się, że owa prowokacja nakazuje zastanowić się nad aktualnym wizerunkiem Holocaustu w kulturze. Twórcy zdają się wysyłać sygnał ostrzegawczy przed traktowaniem tragedii ludobójstwa jako towaru i źródła rozrywki. Współczesny widz zatracił szacunek do Zagłady i nic dziwnego, że po obejrzeniu wystawy ludzie pytają, gdzie można kupić

---

<sup>26</sup> H. White, *op.cit.*, s. 218.

<sup>27</sup> A. Osęka, *Hi, Hitler*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 186, s. 18.

klocki, aby wybudować obóz koncentracyjny. Kultura masowa tworzy zabawki, lalki w oparciu o dramat, w którym zginęło około 6 milionów ludzi. Znacznie tragedii przestaje być ważne.

Wydaje się, że aktualny widz został uodporniony na pamięć tamtych wydarzeń. Jedyną rzeczą, która zwraca jego uwagę jest obrazowe pokazywanie ludobójstwa lub nowa forma przekazu. Dzisiaj bardziej przekonujące są źródła, które można zobaczyć na własne oczy. Szczególny gatunek sztuki w tym względzie to film, od dłuższego czasu korzystający pełnymi garściami z tematu Holocaustu. Warto zatrzymać się dłuższą chwilę przy tym popularnym medium i przytoczyć kilka przykładów, wyróżniających się interesującym ujęciem zagadnienia. Na marginesie należy dodać, że Spiegelman sprzeciwił się zrobieniu filmowej wersji *Mausa*, gdyż według niego oznaczałoby to spłylenie jego opowieści.

Jednym z najważniejszych filmów na temat Holocaustu w historii kina jest *Shoah* nakręcony przez Claude'a Lanzmanna (*Shoah* po hebrajsku znaczy zagłada, zniszczenie i jest synonimem słowa Holocaust). Po jedenastu latach podróży po całym świecie i rozmowach z ocalałymi powstał dziewięćipółgodzinny film, co niezwykle istotne, pozbawiony archiwalnych dokumentów, fotografii, bezpośrednich dowodów z okresu II wojny światowej. *Shoah* przedstawia wywiady Lanzmanna prowadzone z uczestnikami Holocaustu – ocalałymi Żydami, biorącymi udział w procedurze zabijania, nazistami organizującymi mordy, a także Polakami będącymi bezpośrednimi świadkami ludobójstwa. Lanzmann pokazał świadków i miejsca, jak Auschwitz, Birkenau, Treblinkę i Chełmno już długi czas po tragedii i oparł wizerunek Holocaustu jedynie na wspomnieniach. Siłą *Shoah* jest przedstawienie tragedii bez obrazów milionów zabitych i wizualnych dowodów mordownia Żydów. Ten powolny i monotony film sprzeciwia się komercji, stara się bez zniekształcania pokazać prawdę. Jak mówi sam autor: „To jest fikcja, gdzie rzeczywistość Zagłady przeżywana jest na nowo”<sup>28</sup>. *Shoah* w wielu aspektach zbliżona jest do *Mausa*. Przede wszystkim zwraca uwagę podobna rola autora; w obu ujęciach to jednocześnie mediator wypytujący świadków i pośrednik pomiędzy dziełem a odbiorcą.

Wielkim wydarzeniem we współczesnej sztuce Holocaustu była premiera filmu *Lista Schindlera* Stevena Spielberga. To czarno-biały, hollywoodzki obraz historii

<sup>28</sup> A. Binkot. *A on krzyczał: „Wszyscy jesteście kapo”*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 04.10.1997, s. 10.



nazistowskiego przedsiębiorcy - Oskara Schindlera, który uratował ponad tysiąc polskich Żydów przed wysłaniem do obozu zagłady. Autentyczna opowieść została sfabularyzowana w sposób wzbudzający ciekawość i trzymający widza w napięciu. Dlatego też film idealnie trafił do świadomości prostego odbiorcy. Uhonorowany wieloma nagrodami spotkał się również z falą krytyki za zbyt patetyczne ujęcie i moralizatorstwo. Sam Art Spiegelman tak ocenił dzieło Spielberga:

(...) ja zupełnie nie miałem ochoty mówić, że jeśli istnieje jakaś wiedza o Holocauście to powinna raczej płynąć z *Mausa* niż z *Listy Schindlera*. Z drugiej strony film był dla mnie pomyłką, nawet jeśli okazał się wielkim sukcesem kasowym. Chodzi mi o to, że nie podjęto w nim problemu reprezentacji związanego ze specyfiką terytorium. Patrzenie na wydarzenia oczami protagonisty, określonego bohatera jest czymś ryzykownym. Tym bardziej problematycznym staje się opowiedzenie historii ludobójstwa widzianej oczami sprawiedliwego człowieka nie-Żyda nie mylonej z jego osobistym dramatem, starającej się być swego rodzaju ogólnym hołdem dla ofiar. Dochodzą do tego jeszcze pewne chwytły będące specyfiką Hollywoodu: każdy moment seksualnego zbliżenia jest poprzedzony przemocą, a właściwie masową śmiercią. Pojawia się tutaj pewien rodzaj ersatzu, próba stworzenia ogólnej prawdziwej wizji, która z góry jest skazana na porażkę. Jest głupotą twierdzić np., że aktorzy byli zbyt dobrze odżywieni, ale to jest czymś, z czym trzeba się liczyć. Aktor nie wygląda normalnie jak szkielet. Nie możesz głodzić aktorów przez dwa lata przed nakręceniem filmu, więc stwarza to problemy. Najbardziej efektowny dla mnie moment w filmie był zarazem najślabszy - chwila gdy prawdziwi ocaleni idą obok aktorów<sup>29</sup>.

*Lista Schindlera* dba o doznania odbiorcy, z pewnością jest filmem komercyjnym, w odróżnieniu od *Shoah*, które nie skupia się na odbiorze dzieła, a raczej przeżyciach bohaterów. Jednakże to *Lista Schindlera* poruszyła wielu ludzi, przypomniała grozę przeszłości i zachęciła do dalszych rozważań na temat Holocaustu.

Na koniec kinowych przykładów warto wspomnieć interesujący obraz Holocaustu – uhonorowany wieloma nagrodami film Roberta Benigniego pt. *Życie jest piękne*. W większości notatek filmowych, przy nazwie gatunku pojawia się – komedia i od razu rodzi się pytanie - jak można pokazać olbrzymią tragedię ubiegłego wieku w taki sposób? Okazuje się, że można i to całkiem udanie. Satyryczne ujęcie może wywoływać śmiech, ale jednocześnie zmusza do refleksji. Akcja filmu rozgrywa się w

<sup>29</sup> A. Spiegelman: *Usta* - wywiad przeprowadzony przez Harleya Blume'a [w:] [www.maus.com.pl/autor.html](http://www.maus.com.pl/autor.html) (dn. 20.11.2006 r.)

obozie koncentracyjnym, do którego trafia sympatyczny Żyd wraz ze swoim synem. Ojciec, aby uchronić dziecko przed koszmarem, w zabawny i ryzykowny sposób stara się utrzymać go w przeświadczeniu, że cały obóz to fikcyjna rzeczywistość, a wszyscy dookoła biorą udział w wielkiej grze. Film Beghiniego został skrytykowany za pobieżne potraktowanie faktów historycznych, a pochwalony za emocjonalność i wrażliwość. Na pewno zaletą tego filmu jest brak patetyczności i pozowania na dokument, co często widoczne w produkcjach na ten temat. Pod względem formy przedstawienia Holocaustu, wartym obejrzenia jest również film Petera Kassovitza pt. *Jakub Kłamca*, opowiadający o Żydzie, który usłyszawszy przypadkowo o wygranej wojsk sowieckich nad Niemcami, przekazuje wiadomość innym mieszkańcom getta i widząc ich reakcję, dla podtrzymania współtowarzyszy na duchu, wymyśla i rozpowszechnia kolejne historie. Ten film oprócz samej formy tragikomedii, zwraca uwagę również ironicznym przedstawieniem narodu żydowskiego. Żydzi w tym ujęciu, podobnie jak w *Mausie*, nie podlegają zbiorowej idealizacji, są natomiast przedstawieni jako zwykli ludzie zmuszeni do radzenia sobie w obliczu tragedii.

Zarówno *Życie jest piękne*, *Jakub Kłamca*, *Lista Schindlera* jak i *Maus* mają w sobie coś z baśni. Ta forma, która wydaje się nie pasować do poruszanego tematu, spełnia oczekiwania współczesnego adresata. Dzisiejszy odbiorca potrzebuje pojedynczego bohatera, najlepiej wyzwoliciela, z którym może się utożsamiać, pragnie napięcia i grozy, ale w optymistycznym wydaniu, pożąda słodkiego przekazu z *happy endem*, łasknie wyciskacza łez.<sup>30</sup> Ponadto przydatny jest patos dla podtrzymania powagi i morału, tak żeby zapamiętać Holocaust i nie popełnić tego samego błędu w przyszłości. Mamy do czynienia z baśnią popartą dokumentami i świadkami, czyli w miarę wiarygodną.

W ten sposób Holocaust powoli staje się mitem i tak zostanie zapamiętany, już teraz wyobrażenie o nim nie do końca zgadza się z tym, co naprawdę miało miejsce. Staje się mitem tragedii przeszłości, symboliczną opowieścią o dramatycznych wydarzeniach dla zapamiętania przez następne pokolenia. Jak pisze Michał Cichy w artykule pt. *Baśnie dokumentalne Hanny Krall*:

Po Holocauście ludzkość jest jak dziecko, które musi znów nauczyć się "bać się bezpiecznie" i "żyć po ludzku" po koszmarze, który naruszył zbyt wiele tradycyjnych

<sup>30</sup> M. Cichy, *Baśnie dokumentalne Hanny Krall*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 19, s. 16.

nadziei i wiar - chociażby w przyrodzoną dobroć człowieka i w cywilizującą siłę kultury. Dlatego, jak powiada Grynberg, nie ma ważniejszego tematu niż Holocaust. Dlatego hollywoodzkie filmy, komiksy i reportaże mogą nagle okazać się krewnymi biblijnych ksiąg, dlatego należy spojrzeć na mitologię nie jak na antykwariat kultury, ale jak na wiecznie odradzającą się w nieoczekiwanych formach gałąź drzewa mądrości.<sup>31</sup>

Współczesne spojrzenie na Holocaust spowodowane jest w dużej mierze dystansem wobec niego. Odbiorca nie czuje się już ofiarą tragedii, uwolnił się również od mentalności opłakującego winowajcy, która wcześniej stwarzała barierę z jednej strony poznawczą, a z drugiej twórczą. W taki sposób, po wyzbyciu się kompleksu Holocaustu, właśnie dzieła typu *Maus* zostają prawidłowo zrozumiane.<sup>32</sup> Jeszcze do niedawna w Polsce Holocaust stanowił tabu i dlatego droga do wszelkich nowatorskich przedstawień był zamknięta, a na *Mausa* trzeba było długo czekać. Dzisiaj takie nastawienie powoli jest wypierane ze świadomości Polaków, choć chyba jeszcze za wcześnie na takie prace jak wspomniana wystawa w Waszyngtonie.

---

<sup>31</sup> Ibid, s. 16.

<sup>32</sup> Huyssen, *op. cit.*, s. 81.

## Zakończenie

Sformułowanie - „komiks o Holocauście” wywołuje raczej mieszane odczucia i większość osób, słysząc o historyjce w obrazkach i dymkach, zajmującej się tragedią zagłady Żydów, raczej nie potraktuje tego poważnie. Ponadto sposób przedstawienia bohaterów pod postaciami zwierząt, gdzie Żydzi są myszami, Niemcy drapieżnymi kotami, a Polacy świniami wzbudza zaniepokojenie. Jednakże każdemu, kto zadaje pytanie czy komiks o Auschwitz nie jest „w złym guście”, można odpowiedzieć tak, jak zrobił to Art Spiegelman, mówiąc, że to Auschwitz było „w złym guście”<sup>1</sup>.

Dzieło Spiegelmana daleko odbiega o typowego komiksu, kojarzonego raczej z dynamiczną opowieścią o herosach niż ambitną i artystyczną publikacją. *Maus* to złożona z wielu elementów, skomplikowana i poważna powieść graficzna. Stylistyka czarno-białego rysunku, schematyczność w przedstawieniu postaci i scenografii, w połączeniu ze szczegółowymi ujęciami, pokazującymi warunki życia w okupowanej Polsce i w Auschwitz, tworzą wizualną, dramatyczną i wzruszającą opowieści. W *Mausie* oglądamy na przykład obrazy ukazujące próby ukrywania się przed nazistami, kadry z informacjami na temat krematoriów i pracy w obozie, artystyczne ujęcia kryjące w sobie dodatkowe znaczenia. Szczególnym środkiem artystycznego wyrazu jest sposób przedstawienia bohaterów, będący trafną alegorią relacji pomiędzy nazistami i Żydami. Metafora użyta przez Spiegelman ma wiele źródeł, ale przed wszystkim oparta została na wizerunku stworzonym przez nazistów, w którym Żydzi postrzegani byli jako szkodniki przeznaczone do wytępienia. Jednocześnie postaci Spiegelmana mają tylko zwierzęce maski, zachowują się i czują bowiem jak ludzie, niestety ludzie, którzy zmuszeni zostali do uczestnictwa w tragedii. Obrazowanie zdarzeń, wykorzystanie symboli, wyrazista, gruba kreska dają poczucie realności przedstawianej historii. Strona graficzna dzieła idealnie komponuje się z poruszaną tematyką.

Nazywanie *Mausa* komiksem o Holocauście nie jest do końca trafne, gdyż nie występuje tutaj zarys historyczny Zagłady, ale opowieść o pojedynczym ocalałym – Władku Spiegelmanie, który przeżył prześladowanie i obóz Auschwitz. Ponadto mamy do czynienia z osobistym rozliczeniem samego autora. Przejawia się to w rozbudowanej

---

<sup>1</sup> Wywiad z Artem Spiegelmanem przeprowadzony przez Konstantego Geberta, [w:] [http://www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01\\_1.html](http://www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01_1.html), (dn. 25.06.2006 r.)

narracji i płaszczyznach czasowych, obejmujących oprócz lat II wojny światowej również okres spotkań i rozmów ojca z synem oraz pracy autora nad komiksem. Czytelnik zmuszony jest do spróbować się z zeznaniami ocalałego w formie stworzonej przez syna. W takim wydaniu droga do poznania i zrozumienia Holocaustu nie jest łatwa.

Niniejsza praca była zmierzeniem się z formą *Mausa* i poprzez analizę słowa i obrazu odkryciem znaczeń poszczególnych elementów, ze zwróceniem szczególnie uwagi na problem Holocaustu. Okazuje się, że komiks w pełni zdolny jest do zajmowania się poważnymi tematami. *Maus* nie dość, że stanowi artystyczne dzieło wizualne, to podczas lektury zmusza do przemyśleń i zastanowienia się nad tragedią dwudziestego wieku. Ponadto stanowi przełom nie tylko w sztuce komiksu, ale również we współczesnych formach dotyczących problem Holocaustu. *Maus* jest także dowodem na to, że komiks w pełni zasługuje na miano dziedziny sztuki.



## Bibliografia

### BIBLOGRAFIA PODMIOTOWA:

1. F. Kafka, *Śpiewaczka Józefina, czyli Naród Myszy* [w:] F. Kafka, *Nowele i miniatury*, przeł. R. Karst, Warszawa 1961, s. 229-249.
2. A. Spiegelman, *Maus I. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią*, tłum. P. Bikont, Kraków 2001, t. I.
3. A. Spiegelman, *Maus II. Opowieść ocalałego. I tu się zaczęły moje kłopoty*, tłum. P. Bikont, Kraków 2001, t. II.
4. A. Spiegelman, *The Complete Maus*, London 2003.

### BIBLOGRAFIA PRZEDMIOTOWA:

1. *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. A. Mencwala, Warszawa 2005.
2. A. Binkot, *A on krzyczał: „Wszyscy jesteście kapo”*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 04.10.1997, s. 10.
3. J. Borowski, *Komiks o Holocauście*, „Wprost” 2001, nr 16, s. 122-123.
4. M. Cichy, *Baśnie dokumentalne Hanny Krall*, „Gazeta Wyborcza” 1999, nr 19, s. 16.
5. M. Czubaj, *Zagłada, myszy, świnie*, „Polityka” 2001, nr 17, s. 53-54
6. T. Doherty, *Art`s Spiegelman Maus: Graphc Art and the Holocaust*, tłum. własne, „American Literature” 1996, vol. 68, nr 1, s. 69-84.
7. J. Dunin, J. Szyłak, *Komiks*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997, 176-179
8. K. Dunin, *Polskie świnie*, „Res Publica Nowa”, nr 154, s. 63.
9. V. E. Elmwood, *“Happy, Happy Ever After”: The Transformation of Trauma Between The Generations in Art Spiegelman`s Maus: A Survivor`s Tale*, tłum. własne, „Biography” 2004, vol. 27, nr 4, s. 691-720.
10. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986.
11. R. Grossman, *Mauschwitz*, tłum. własne, „The Nation” z dn. 10.01.1987 r., s. 23-24.

12. I. Grudzińska-Gross, *Rasa, ale nie ludzka*, „Polityka” 2001, nr 14, s. 16-17.
13. A. Huyssen, *Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno*, tłum. własne, “Dialectic of Enlightenment” 2000, nr 81, s. 65-82.
14. J. Jarzębski, *Myszy i inne zwierzęta*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 20, s. 12.
15. J. Jastrzębski, *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Wrocław 1982.
16. KAW, *Komiks Maus. Protest organizacji prawicowych*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 123, s. 3.
17. D. LaCapra, *History and memory after Auschwitz*, tłum. własne, Ithaca 1998, rozdz. *'Twas the Night before Christmas: Art Spiegelman`s Maus*, s. 139-179.
18. M. Lenc, *Gry z konwencjami – Holocaust w komiksie Maus Arta Spiegelmana*, [w:] *Po żydowsku... Tradycje judaistyczne w kulturze i literaturze*, pod. red. D. Kalinowskiego, Słupsk 2005, s. 177-187.
19. K. Masłoń, *Myszy i ludzie*, “Rzeczpospolita”, “Plus –Minus” 2001, nr 18, s. 4.
20. E. McGlothlin, *No Time Like the Present: Narrative and Time in Art Spiegelman`s Maus*, tłum. własne, “Narrative” 2003, vol. 11, nr 2, s. 177-198.
21. *Myszy i świnie. Rozmowa z Artem Spiegelmanem*, „Komiks” 1992, nr 3, s. 45.
22. A. Osęka, *Hi, Hitler*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 186, s.18.
23. *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980.
24. A. Rosen, *The Language of Survival: English As Metaphor in Spiegelman`s Maus*, tłum. własne, “Prooftexts” 1995, nr 15, s. 249-260.
25. P. Rypson, *Mysz zdobyła Pulitzera*, „Przekrój” 2001, nr 14, s. 10-15.
26. T. Sobolewski, *Baśń o Zagładzie*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 51, s. 8.
27. T. Sobolewski, *Księga audiowizualna*, „Gazeta Wyborcza” 1998, s. 18.
28. *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997.
29. L. Stone, *Chasing History*, tłum. własne, “The Nation” 1992, vol. 6, nr 13, s. 28-29.
30. J. Szyłak, *Komiks*, Kraków 2000.
31. J. Szyłak, *Komiks: Świat przerysowany*, Gdańsk 1998.

32. J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk 1999.
33. J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.
34. S. E. Tabachnick, *The Religious Meaning of Art Spiegelman`s Maus*, tłum. własne, "Shofar" 2004, vol. 22, nr 4, s. 1-13
35. J. Tokarska-Bakir, *Historia jako fetysz*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 39, s. 20.
36. K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985.
37. L. Weschler, *Bajki zwierzęce*, tłum. Ł. Sammer, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 100, s. 15-17
38. H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000.
39. M. Wojtczuk, *Kontrowersyjny komiks*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 91, s. 4.
40. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
41. J. E. Young, *The Holocaust as Vicarious Past - Maus and the Afterimages of History*, tłum. własne, "Critical Inquiry" 1998, nr 24, s. 666-669.
42. J. E. Young, *The Holocaust as Vicarious Past: Restoring the Voices of Memory to History*, [w:] *At Memory`s Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, tłum. własne, New Haven, London 2000, s. 71-87.
43. M. Żelazny, *Antypolonizm literacką fikcją*, „Nasz Dziennik” 2002, nr 64, s. 1-2.

#### ŹRÓDŁA INNE:

1. W. Birek, *Główne problemy teorii komiksu*, Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Stanisława Eliasza, Rzeszów 2004, *Wstęp, Rozdział VI - Ontologia komiksu. Paradygmat komiksu, Zakończenie* [w:] [www.zeszytykomiksowe.org/skladnica/birek2004.pdf](http://www.zeszytykomiksowe.org/skladnica/birek2004.pdf)
2. S. Frackiewicz, *Komiks w polskiej komunikacji społecznej po 1989 roku*, Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Przemysława Czaplińskiego; Poznań 2006, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu [w:] [www.zeszytykomiksowe.org/skladnica/frackiewicz2006.pdf](http://www.zeszytykomiksowe.org/skladnica/frackiewicz2006.pdf)
3. A. Spiegelman: *Usta* - wywiad przeprowadzony przez Harleya Blume`a [w:] [www.maus.com.pl/autor.html](http://www.maus.com.pl/autor.html) (dn. 20.11.2006 r.)
4. A. Spiegelman, „Raw” [w:] [www.maus.com.pl/raw.html](http://www.maus.com.pl/raw.html), (dn. 27.01.2006 r.)

5. Wywiad z Artem Spiegelmanem przeprowadzony przez Konstantego Geberta, [w:] [http://www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01\\_1.html](http://www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01_1.html) , (dn. 25.06.2006 r.)
6. L. Weschler, *Ojciec Arta, Syn Władka*, [w:] [www.maus.com.pl/maus.html](http://www.maus.com.pl/maus.html), (dn. 27.05.2006 r.)
7. *Graphic novel*, [w:] [www.wikipedia.org/wiki/graphic\\_novel](http://www.wikipedia.org/wiki/graphic_novel), (dn. 16.12.2006 r.)
8. *Art Spiegelman*, [w:] [http://pl.wikipedia.org/wiki/Art\\_Spiegelman](http://pl.wikipedia.org/wiki/Art_Spiegelman) ( 27.05.2006 r.)
9. *Komiks*, [w:] <http://pl.wikipedia.org/wiki/Komiks> (16.12.2006 r.)
10. *Shoah* (1985), produkcja: Francja, reżyseria Claude Lanzmann, scenariusz Claude Lanzmann.
11. *Lista Schindlera* (1993), produkcja: USA, reżyseria Steven Spielberg, scenariusz Steven Zaillian.
12. *Życie jest piękne* (1997), produkcja: Włochy, reżyseria Roberto Benigni, scenariusz Roberto Benigni, Vincenzo Cerami.
13. *Jakub kłamca* (1999), produkcja: Francja, USA, Węgry, reżyseria Peter Kassovitz, scenariusz Peter Kassovitz, Didier Decoin, na podstawie powieści Jurka Beckera.