

## **Życie w odbiciu – autobiograficzne *Persepolis* Mardżan Satrapi na skrzyżowaniu kultur**

W październiku 2011 roku w Tunisie grupa około trzystu demonstrantów ruszyła na siedzibę prywatnej telewizji Nessma TV. Policja aresztowała pięćdziesięciu salafitów, którzy chcieli podpalić budynek stacji. Dzień wcześniej telewizja ta nadała animowany film *Persepolis*, na podstawie komiksu Mardżan Satrapi, opisującej swoje dojrzewanie w czasach irańskiej rewolucji islamskiej. „Film co prawda nie miał nic wspólnego z Tunezją, ale znakomicie ukazywał rozczarowanie irańskiej młodzieży, która wraz z dojściem do władzy islamistów straciła wolność kulturową i społeczną”<sup>1</sup>. Oficjalnie przyczyną ataków było pokazanie wizerunku Allaha, co jest traktowane w islamie jako bluźnierstwo, jednak Szirin Ebadi, która przywołuje te wydarzenia w książce *Kiedy będziemy wolne. Moja walka o prawa człowieka*, prawdziwej przyczyny zamieszek upatruje gdzie indziej. Zdaniem Ebadi islamscy fundamentaliści przestraszyli się przesłania płynącego z filmu (a pierwotnie z komiksu), pokazującego bezbronność osób świeckich w czasie rewolucji religijnej. Rok później dyrektor Nessma TV został skazany przez sąd na karę grzywny za „zakłócanie porządku publicznego oraz obrazę przyzwoitości i moralności”<sup>2</sup>. Jak na ironię wyrok ogłoszono w Światowy Dzień Wolności Prasy.

Wspomnienia Szirin Ebadi, irańskiej laureatki Pokojowej Nagrody Nobla, wpisują się w nurt autobiograficznych historii pisanych przez Iranki na emigracji. Zmagają się one często z faktem bycia w zawieszaniu „pomiędzy” nowym miejscem, które wciąż na różnych poziomach pozostaje obce i niedostępne, a ojczyznę, do której tęsknią, ale do której powrót jest niemożliwy. Pisanie staje się dla nich rodzajem mostu przerzuczonego między kulturą, w której wyrosły, i tą, której muszą się dopiero nauczyć.

Jednak twórczość Satrapi umiejscowiona na tle innych osobistych wspomnień kobiet, które wyemigrowały z Iranu, pozostaje jednocześnie osobna i wyjątkowa. Ta irańsko-francuska rysowniczką, autorka komiksów i reżyserka popularność zyskała dzięki czterem tomom komiksu *Persepolis*, wydawanego we Francji w latach 2000–2004. Prestiżowa nagroda za najlepszy scenariusz na Międzynarodowym Festiwalu Komiksu w Angoulême zwróciła uwagę zagranicznych wydawców, dzięki czemu komiks Satrapi został przetłumaczony na wiele języków. Natychmiast pojawiły się także propozycje jego

---

<sup>1</sup> Sz. Ebadi, *Kiedy będziemy wolne. Moja walka o prawa człowieka*, tłum. A.M. Nowak, Kraków 2017, s. 283–284.

<sup>2</sup> Associated Press, *Tunisian court fines TV station boss for airing animated film Persepolis*, „The Guardian” z 3 maja 2012 <https://www.theguardian.com/world/2012/may/03/tunisian-court-tv-station-persepolis>, [dostęp: 11.11.2017].

filmowych adaptacji. Pomiędzy ofertami hollywoodzkich producentów znalazła się zadziwiająca oferta stworzenia serialu dla młodzieży, który przypominałby *Beverly Hills 90210*, ale jego bohaterki byłyby ubrane w czadory<sup>3</sup>.

*Persepolis* to autobiograficzna opowieść o dzieciństwie autorki spędzonym w Iranie, o wyjeździe do szkoły w Wiedniu i powrocie do Iranu na studia. Typowa historia dojrzewania i poszukiwania swojej tożsamości zostaje skonfrontowana z gwałtownymi przemianami politycznymi, które naznaczyły historię Iranu w ostatnim stuleciu. Mardzi – bohaterka komiksu, o której Satrapi w wywiadach często mówi po prostu „ja”, wzmacniając tym samym „pakt autobiograficzny” zawarty z czytelnikiem – musi stale określać się wobec zewnętrznych okoliczności, zarówno w kraju, jak i za granicą.

Na skrzyżowaniu kultur znajduje się już jako dziecko w szkole, która do czasu rewolucji była koedukacyjną dwujęzyczną placówką francuską, a zaledwie po roku staje się miejscem zupełnie obcym, w którym panują nowe zasady. Chłopcy i dziewczynki uczą się oddzielnie, a te drugie muszą także obowiązkowo zakrywać głowy chustami.

Już pierwsze rysunki komiksu pokazują jego subwersywny charakter. Mardzi poznajemy właśnie w szkole, w 1980 roku. Jest sama, przedstawiona *en face*, z chustą na głowie. Podpis do kolejnego obrazka wyjaśnia, że jest to zdjęcie klasowe. Cztery niemal identyczne dziewczynki siedzą ze smutnymi minami. Żadna się nie uśmiecha. Każda nosi chustę, która odbiera jej indywidualność, unifikuje. Mardzi nie ma na tym zdjęciu, a właściwie widać kawałek jej ramienia, tak jakby nie miało znaczenia, czy kolejna podobna do innych dziewczynka znajdzie się na fotografii.



Taki sposób przedstawienia bohaterki od razu wskazuje na kilka elementów, które będą istotne w dalszej części komiksu. Po pierwsze, osobność Mardzi, która nie znalazła się na zdjęciu grupowym. Jest „oddzielona”, ponieważ została pokazana w osobnym kadrze, i „fragmentaryczna”, jej wizerunek w relacji z rówieśnikami dopiero się tworzy.

<sup>3</sup> H. Naficy, *A Social History of Iranian Cinema. Vol. 4: The Globalizing Era, 1984–2010*, Londyn 2012, s. 494.

Po drugie, choć dziewczynki wyglądają łądząco podobnie, jeśli przyjrzymy się dokładnie, dostrzeżemy ich cechy charakterystyczne. To wyzwanie, które stawia przed sobą i przed odbiorcami autorka – chce pokazać, że nie wszystkie noszące chustę kobiety w Iranie zachowują się, myślą i czują tak samo, a jednocześnie, że kochają i cierpią podobnie – nadanie opowiadanej historii uniwersalnego rysu jest jednym z podstawowych założeń Satrapi. I po trzecie, już w tych dwóch pierwszych kadrach widać specyficzne, zdystansowane poczucie humoru, którym obdarzona jest zarówno autorka, jak i bohaterka komiksu.

Jurgen Bolten zauważa, że „kultury są historycznie po większej części rezultatem interkulturowych procesów, do których zaliczają się w szczególności wędrówki ludów, stosunki handlowe i kolonizacje”<sup>4</sup>. Kultura jest zatem rezultatem historycznych procesów komunikacyjnych z „obcymi”, do których dochodzi na skutek podbojów, emigracji czy też wymiany. O ile multikulturowość zakłada współistnienie obok siebie członków różnych kultur, o tyle interkulturowość kładzie nacisk na wzajemne relacje między członkami tych kultur.

Interkulturowość komiksów Satrapi, a w szczególności obu części *Persepolis*, można wyodrębnić na trzech poziomach.

## 1. Forma opowieści

Wybór formy komiksu (powieści graficznej) do opowiedzenia osobistej historii, a także historii kraju, był podyktowany chęcią zachowania dystansu i humoru, którego brakowało Satrapi, gdy to samo próbowała opisać prozą. W komiksie „nośnikiem narracji są obrazy, »opowiadają fabułę«, przedstawiają postacie, określają relacje między nimi, stopniują napięcie, komunikują znaczenia”<sup>5</sup>. Zamiast opisu pojawia się rysunek, który uruchamia w odbiorcy proces interpretacji i nadawania znaczeń. To, czego brakuje na rysunku, zostaje dopowiedziane, ale sam brak także może być znaczący.

Obrazom Satrapi towarzyszą słowa, dzięki którym odbiorca może poznać historię Iranu, „słuchając” opowieści taty Mardzi o losach jej rodziny. Tym samym czytelnik skazany jest na zajęcie pozycji dziecka. Satrapi w wywiadach podkreśla często, że *Persepolis* to komiks edukacyjny, który ma na celu uruchomienie nowych skojarzeń z Iranem, wykraczających poza obraz religijnych fanatyków i terrorystów. Słowa umiejscowione w dymkach i podpisach pod rysunkami mają podobną funkcję do głosów towarzyszących często eksperymentalnym obrazom w filmach interkulturowych, o których pisała Laura Marks:

„wiele dzieł kina interkulturowego opiera się na słowie mówionym, aby poprzez przekaz ustny, wyjaśnienia zza kadru i dialogi przedstawić kulturową alternatywną pamięć przeciwstawioną dominującej pamięci zbiorowej. Filmy te opierają się na słowach, aby powiedzieć to, czego nie można pokazać”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> J. Bolten, *Interkulturowa kompetencja*, tłum. B. Andrzejewski, Poznań 2006, s. 40.

<sup>5</sup> J. Szyłak, *Poetyka komiksu: warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 11.

<sup>6</sup> L. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000, s. XV.

Komiks – rozpięty między literaturą a filmem – rozwijał się w tym samym czasie co kino. Pierwsze *comic strips* zaczęto publikować w amerykańskich gazetach pod koniec XIX wieku. Podobnie jak film komiks przemawiał do masowego odbiorcy i przed wojną cieszył się w Stanach Zjednoczonych dużą popularnością. Pierwsze komiksy były satyrycznymi grafikami. Po II wojnie światowej komiks zaczął kojarzyć się z historyjkami dla dzieci lub superbohaterami, którzy zawładnęli popkulturą. Dopiero komiksy takie jak *Maus*. Opowieść ocalałego Arta Spiegelmana „odzyskały” powieść graficzną dla poważnych tematów i dla historii autobiograficznych.

Komponując kadry w *Persepolis*, Satrapi zrezygnowała z koloru, a często nawet z naskicowania drugiego planu. Z tła rzadko wyodrębnione zostają przedmioty, bohaterowie na pierwszym planie dryfują w bliżej nieokreślonej przestrzeni, z której czasem wyłaniają się fragmenty łóżka, okna czy drzwi. Narratorką jest na początku mała dziewczynka i dość schematyczne, czarno-białe rysunki korespondują z jej wiekiem, uwiarygodniając przekaz. Brak koloru miał sprzyjać uniwersalizacji historii i był celowym zabiegiem służącym uproszczeniu procesu interpretacji. Kolor, tło rozpraszałyby odbiorcę, niepotrzebnie odwracając uwagę od głównego tematu opowieści.

„Kreskówka (...) jest sposobem widzenia, a nie tylko sposobem rysowania, więc celowe uproszczenie znaków i obrazów może być skutecznym narzędziem: »spójrz na zdjęcie lub realistyczny rysunek twarzy – widzisz to jako twarz innej osoby, ale kiedy wejdiesz do świata kreskówki – widzisz siebie«<sup>7</sup>.

Czerń i biel podkreślają dokumentalizm opowiadanej historii. Komiks stał się świadectwem dorastania „straconego pokolenia”, jak często mówi się o Irańczykach, których młodość przypadła na czasy rewolucji islamskiej. Jawna autobiograficzność, obca kobietom w kulturze irańskiej, pozwala na „opowiedzenie o doświadczeniu, które wcześniej zostało przemilczane i poddane represji. Tym samym głos zyskują grupy zmarginalizowane, których podmiotowość była dotychczas odrzucana”<sup>8</sup>.

Tak jak kino interkulturowe czerpie z wielu tradycji reprezentowania pamięci i doświadczeń, łącząc je ze współczesnymi zachodnimi metodami filmowania<sup>9</sup>, tak Satrapi zestawia ze sobą perską ornamentykę, irańskie symbole, słynną rzeźbę Michała Anioła i malarstwo figuratywne w komiksie, który jako medium jest kulturowo obcy tradycyjnemu i porewolucyjnemu Iranowi (bo wcześniej Mardzi z komiksów mogła dowiedzieć się, kim jest Marks i co to jest materializm dialektyczny). Obcy jest także autobiografizm, dający głos kobietom, które opowiadając o indywidualnych doświadczeniach, wpisują je w historię zbiorową.

<sup>7</sup> N. Naghibi, A. O'Malley, *Estranging the Familiar: „East” and „West” in Satrapi’s Persepolis*, „English Studies in Canada” 2005, vol. 31, no. 2–3, s. 228.

<sup>8</sup> A. Miller, *Reading Bande Dessinee: Critical Approaches to French-Language Comic Strip*, Chicago 2007, s. 231.

<sup>9</sup> L. Marks, op. cit., s. 1.

## 2. Historyczny konflikt kulturowy w Iranie XX wieku



W przedmowie do *Persepolis. Historia dzieciństwa* Satrapi kreśli szkic historii Iranu od jego powstania w drugim tysiącleciu przed naszą erą. W czasie kolejnych tysiącleci Iran najeżdżany był przez wojska Aleksandra Wielkiego, Arabów, Turków i Mongołów. „Mimo tych wszystkich inwazji język perski przetrwał, a sami najeżdźcy zasymilowali się z tą silną i bogatą kulturą, w pewnym sensie stając się Irańczykami”<sup>10</sup>.

Wiek XX w Iranie to okres ciągłych walk, rewolucji, głośnych i cichych przewrotów, uciezek władców i ich powrotów na tron. Mimo że Iran nie był kolonią, bogate złoża ropy naftowej zwróciły uwagę Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Dowiadujemy się tych faktów z retrospektywnej opowieści ojca.

W 1901 roku Wielka Brytania otrzymała koncesję na wydobycie ropy naftowej. Przekleństwo obfitości złóż ropy sprawiło, że Iranem zainteresowały się także Stany Zjednoczone. Z inspiracji zachodnich mocarstw w 1941 roku na tronie zasiadł ostatni szach Mohammad Reza Pahlavi. Początkowo nastawiony prozachodnio, otworzył Iran na demokrację. W 1951 roku premier Mohammed Mossadegh znacjonalizował ropę naftową. Rząd brytyjski z pomocą CIA wywarli nacisk na szacha, by usunął premiera. Od tej chwili Pahlavi rękami tajnej policji politycznej SAWAK skutecznie utrzymywał władzę aż do 1979 roku, kiedy wybuchła rewolucja, która doprowadziła do obalenia szacha i przekształcenia Iranu w republikę islamską. Burzliwa historia dwudziestowiecznego Iranu, który jeszcze do 1935 roku nazywany był Persją, targanego nieustannymi konfliktami, sprawiło, że kraj do dziś pozostaje wewnętrznie rozdarty.

Mardzi na początku nie wie, jak ustosunkować się do noszenia chusty. Na jednym z obrazków wprost pokazana jest jej kulturowa „złożoność”. Połowa ciała w zwykłym

<sup>10</sup> M. Satrapi, *Persepolis. Historia dzieciństwa*, tłum. W. Nowicki, Kraków 2006, s. 5.

ubrani na tle przedmiotów symbolizujących nowoczesność: linijki, młotek, trybów maszyny. Druga połowa na tle ornamentów, zakryta czadorem. Obie części to Mardzi, wierzżąca, wychowana w awangardowym domu przez matkę, której ulubioną lekturą była *Druga płeć* Simone de Beauvoir. Podobną hybrydę widać w kadrze pokazującym Mardzi na początku lat 80., kiedy rodzice przywieźli jej z wycieczki do Turcji pożądany model butów Nike, plakaty z Iron Maiden i Kim Wilde, jeansową kurtkę i przypinkę z Michaeliem Jacksonem. Jasne buty i kurtka kontrastują z resztą ubrania bohaterki nie tylko kolorem, lecz także stylem. Choć są wyrazem podążania za modą, która ogarnęła niemal cały świat, w Iranie stanowią element wyróżniający, a przez to też potencjalnie niebezpieczny. W społeczeństwie nauczonym przez reżim, że manifestacja indywidualizmu jest podejrzliwa, bezpieczniej jest wyglądać i zachowywać się jak wszyscy. Strój Mardzi zwraca uwagę Strażniczek Rewolucji, pilnujących, by kobiety na ulicach były odpowiednio zakryte.

Motyw ubrania jako zewnętrznego przejawu poglądów powraca w *Persepolis* kilkakrotnie, także wtedy gdy Satrapi zestawia obok siebie wizerunki typowych zwolenników rewolucji i tak zwanych postępów. W Iranie krawat lub zarost niosą ze sobą naddatek znaczenia. Takie zestawienia działają na zasadzie montażu atrakcji, budząc w odbiorcy silne emocje, wynikające z paradoksalnego połączenia na jednej stronie rysunków podkreślających tragizm wojny i rewolucji.

Równoległość, a zarazem odmiennosć losów młodych Irańczyków autorka przedstawia w rozdziale pod tytułem *Klucz*. Plastikowe pozłacane klucze rozdawano w szkołach młodym biednym chłopcom, obiecując, że jeśli zginą w walce, klucz otworzy im drzwi do raju. „Tysiące młodych otrzymywało obietnicę lepszego życia i z kluczem na szyi wylatywało w powietrze na polach minowych”<sup>11</sup>, a zaraz potem: „A w tym czasie ja posłałam na pierwszą prywatkę. (...) Wyglądałam odłotowo”. Oba teksty są umieszczone na jednej stronie pod dwoma obrazkami pokazującymi alternatywne wersje dzieciństwa w Iranie. W pierwszym kadrze widać wylatujące w powietrze czarne sylwetki z kluczami na szyjach. W drugim – roztańczoną Mardżan i jej przyjaciół na imprezie.

### 3. Szok kulturowy w zderzeniu z „Zachodem”

Gdy Mardzi po raz kolejny przez swoją szczerość naraża się w szkole na potencjalne represje, rodzice decydują się wysłać ją do Wiednia. Początkowo dziewczynka cieszy się, że będzie mogła żyć jak dorosła – jest już nastolatką, więc rodzice nie są jej potrzebni. Samotne życie w nowym miejscu przerasta ją jednak, zwłaszcza że trafia do internatu prowadzonego przez siostry zakonne, a zatem znowu styka się z kodeksem zasad i ograniczeń. Tak rozpoczyna się druga część *Persepolis. Historia powrotu*.

Tożsamość kształtuje się w relacji z innym, obcym. Ale w Wiedniu obca jest także sama Mardzi. W trakcie pobytu w Europie przechodzi przez wszystkie elementy szoku kulturowego, zmuszona do konfrontacji ze stereotypami na swój temat, w pewnym momencie zaprzecza nawet własnemu pochodzeniu. Eksperymenty z wyglądem i doświadczenia

<sup>11</sup> Ibidem, s. 109.

z narkotykami stają się elementami eskapizmu, który pozwala na ukojenie tęsknoty za domem i Iranem, gdzie trwa właśnie wojna z Irakiem. Dopiero zawód miłośny odziera Mardzi z iluzji. Po kłótni z kobietą, u której wynajmuje pokój, bohaterka traci dach nad głową i staje się bezdomna. Dzięki temu uświadamia sobie, że – metaforycznie – w Austrii od początku była skazana na bezdomność. Decyduje się na powrót do Iranu i znów musi założyć chustę na głowę, wyrzekając się tym samym wolności na rzecz własnego pokoju.

Satrapa w komiksach zawsze wychodzi od „własnego pokoju”, od tego, co osobiste. W kraju, gdzie dyktator traktowany jest jako ojciec narodu, życie rodzinne niczym w soczewce skupia problemy Iranu.

Po powrocie do Teheranu Mardzi popada w depresję, nie potrafiąc odnaleźć się ani w relacjach z pozornie wyzwolonymi koleżankami, ani w mieście-cmentarzu, gdzie niemal każda ulica została przemianowana, aby uczcić męczennika, który zginął na wojnie. Mardzi decyduje się zdawać na Akademię Sztuk Pięknych. Ćwicząc do egzaminu, tworzy rysunek bazujący na *Piecie* Michała Anioła. Maryja ma na głowie czador, a Jezus jest ubrany w wojskowy mundur. Na czarnym tle „wyrastają” główki tulipanów – popularnych w Iranie kwiatów, o których mówi się, że wyrastają z krwi męczenników. W ten sposób do ikonografii znajomej dla zachodniego czytelnika wkradają się elementy obce, podważając jego dotychczasowe założenia i zastaną wiedzę.

Po ukończeniu studiów i nieudanym małżeństwie dwudziestoczteroletnia Mardzi decyduje się znów opuścić Iran. Tym razem jednak wie, kim jest i czego chce. Wyjeżdża na zawsze.

\*\*\*

Gdy Mardżan Satrapa zdecydowała się w końcu stworzyć animowaną adaptację *Persepolis*, wybrała tradycyjną metodę ręcznego rysowania każdej klatki filmu. Prawie dwieście osób odtwarzało kolejne kadry komiksu. Inspiracją dla sposobu ożywienia, uruchomienia obrazów stały się z jednej strony japońskie filmy z *Godzillą*, z drugiej niemiecki ekspresjonizm Friedricha W. Murnaua, reżysera filmu *Nosferatu – symfonia grozy*. W zderzeniu animacji z horrorem udało się uchwycić życie Iranki.

### **Summary**

#### **The Reflection of Life – Marjan Satrapa's Autobiographical *Persepolis* at the Crossroads of Cultures**

In the autobiographical comic book *Persepolis*, Marjane Satrapa combines the themes of coming of age and the search for identity with a depiction of the Islamic revolution that led to a radical cultural change in Iran. The choice of a comic as a medium for conveying the memories of youth emphasizes the inseparability of the cultures of the East and the West, between which the heroine is suspended. The intercultural

dimension of Satrapi's work is manifested through the form of the story, the outline of the cultural conflict in Iran in the 20th century, and the cultural shock after the heroine's arrival in Europe.

**Keywords:** autobiography, memories, history of Iran, interculturalism, subversion, comic book, feminism, conflict, cultural shock, Islam

**Słowa kluczowe:** autobiografia, wspomnienia, historia Iranu, interkulturowość, subwersywność, komiks, feminizm, konflikt, szok kulturowy, islam



Prace plastyczne – Aleksandra Rebizant