

## **Kot w worku, czyli komiksy o Holocauście: *Maus*, *Achtung Zelig!***

Sposób istnienia problemu Holocaustu w ludzkiej pamięci to zagadnienie niezwykle ciekawe. Nie wiadomo właściwie, gdzie leży granica tabu mówienia o tamtych zdarzeniach, ile wolno pokazać na jego temat w dziele artystycznym i w jaki sposób. Kłopoty sprawia tutaj zarówno dopuszczalny powszechnie w przekazach zakres treści, jak i dobór najlepszej dla niej formy. Problemy z treścią wiążą się przede wszystkim z zagadnieniami winy i odpowiedzialności. Czy winnym jest tylko bezpośredni sprawca? A jeśli tak, kto nim jest – ten, który wydał rozkaz, czy ten, który zamykał drzwi stodoły z ludźmi w środku i podpalał ją? Czy bierność wobec sytuacji również wymaga wzięcia na siebie odpowiedzialności za jej zaistnienie, czy też można ją usprawiedliwić czynnikami historycznymi i psychologicznymi<sup>1</sup>? Problemy z formą opowieści poniekąd wynikają z tych już wymienionych. Forma – czyli dobór medium i, wewnątrz niego, konwencji fabuły – może zostać odczytana przez odbiorców niezgodnie z intencjami autora. Dzieje się tak, jeśli dzieło (zwłaszcza dzieło artystyczne) wyda się odbiorcom prowokacją do roztrząsania wyżej wspomnianego problemu winy i odpowiedzialności. Pewne środki artystyczne, zastosowane w utworze, mogą niebezpiecznie uderzyć w funkcjonujące w określonych grupach odbiorców klisze myślowe.

Jednym z przykładów nadwiślańskich problemów z interpretacjami utworów artystycznych opowiadających o Holocauście jest recepcja komiksów, których akcja dzieje się w jego czasie. Mowa o dwóch pełnometrażowych opowieściach graficznych: *Maus* Arta Spiegelmana i *Achtung Zelig! Druga*

---

<sup>1</sup> Przykładami pokazującymi istnienie i zarazem ważkość tego problemu są między innymi teksty: J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto* [w:] „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2; oraz H. Grynberg, *Winię Europę* [w:] „Res Publica Nova”, wrzesień 2002.

wojna Krzysztofa Gawronkiewicza do scenariusza Krystiana Rosenberga<sup>2</sup>. Pierwsza, wydana w Stanach Zjednoczonych w latach 1986–1991 w polskim tłumaczeniu ukazała się w 2001 roku nakładem nieznanej wówczas z publikowania komiksów oficyny Post. Opowieść Spiegelmana nad Wisłą była przedmiotem plotek już dużo wcześniej – Polacy otrzymywali dotyczące jej informacje z trzeciej ręki. Artur Górski pisał o niej w 1997 roku w „Polityce”:

„Prawdopodobnie »Mysz« ukaże się wkrótce na naszym rynku, choć wydawcy cały czas mają obawy przed wzburzeniem, jakie wywoła. »Mysz«, opowieść o wojennych losach ojca artysty – Vladka, to praca, jak większość ambitnych komiksów, czarno-biała. Jest też taka w prezentowaniu narodów, występujących w komiksie. Czarne barwy zostały przeznaczone dla kotów, czyli Niemców i świń, czyli Polaków. A właściwie wyłącznie dla Polaków; ocena Niemców i tego, co uczynili w Oświęcimiu, jest bowiem poza wszelkim komentarzem. Spiegelman chciał zdemitologizować wojenne cierpienie Polaków i udowodnić, że w obozach koncentracyjnych pełnili oni bezpieczne funkcje kapo, które wykorzystywali do znęcania się nad Żydami. Co więcej, że ich bestialstwo przetrwało czas wojny (gdy moralność miała charakter względny) i dalej, że posłużę się komiksową metaforą, tępili myszy”<sup>3</sup>.

Dyskusja o wymowie i stosowności *Mausa* ciągnęła się nad Wisłą przez parę lat. W 2001 roku, na łamach tej samej „Polityki” skomentowana została przez Mariusza Czubaję:

„Dawno temu niemiecki filozof Teodor Adorno stawiał pytanie, czy możliwa jest poezja po Oświęcimiu. Tym samym pytał, jaki jest sens wszelkiej ludzkiej działalności estetycznej w obliczu gigantycznej zbrodni. Kwestia ta w innej formie wraca w przypadku »Myszy«: Spiegelmana pytano wielokrotnie, czy stosowne jest rysowanie komiksu o Holokauście? (...) konwencja wywołała lawinę nieporozumień, a u nas nawet histeryczne reakcje, zwłaszcza tych, którzy komiksu nie mieli w ręku. Telewizja Puls podała informację o wydaniu »Mausa« w Polsce, łącząc ją z wizytą ministra Bartoszewskiego w Stanach Zjednoczonych i rozmowami o Jedwabnem. Intencja takiego przekazu była oczywista: my się

---

<sup>2</sup> A. Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. I. Mój ojciec krwawi historią*, Kraków 2001, Idem, *Maus. Opowieść ocalałego. II. I tu się zaczęły moje kłopoty*, Kraków 2001, K. Rosenberg, K. Gawronkiewicz, *Achtung Zelig! Druga wojna*, Poznań 2004. Cytaty w tekście za tymi wydaniem. Zostaną opatrzone podanymi w nawiasie numerami stron.

<sup>3</sup> K. Górski, *Jak ze złego snu. Czy komiks może opowiadać o tragedii Oświęcimia?* [w:] „Polityka” nr 51, 20 grudnia 1997, s. 67. O „polakożerczości” komiksu pisał także: A. Echolette, *Polakożercza „Mysz”* [w:] „Nasza Polska” 17 kwietnia 2001, nr 16.

tłumaczymy i przepraszamy, oni nas poniżają i szkalują. Bardziej jeszcze radykalni krytycy ukuli slogan, że >tylko świnie czytają »Mysz«<»<sup>4</sup>.

Tymczasem, pamiętajmy, że komiks otrzymał w 1992 roku prestiżową amerykańską Nagrodę Pulitzera w specjalnie dla niego stworzonej kategorii.

*Achtung Zelig!* z kolei, z racji daty ukazania się po dziele Spiegelmana (2004 w czerni i bieli w Polsce, 2005 we Francji w wersji kolorowej) i pozornie podobnej tematyki miał potencjał, aby zostać potraktowany jako polska odpowiedź na *Mausa*. Często postrzegano go w ten sposób niekiedy próbując mu nawet nadać, analogicznie do pracy amerykańskiej, status dokumentu prawdziwych wydarzeń<sup>5</sup>. Opowiadał bowiem, o rodzinie polskich Żydów, którzy wpadli w ręce Niemców i pojawiało się w nim przedstawienie ludzi ze zwierzęcymi głowami. Próby umieszczenia go w dyskusji na temat słuszności konwencji przedstawień wojny i polskich kompleksów narodowych z góry skazane były jednak na niepowodzenie. Nieporozumienie wynikało z jednej strony z niezrozumienia konwencji onirycznej groteski, jaką przyjęli autorzy, z drugiej – z nieznamomości właściwej genezy opowieści. Otóż w polskim środowisku komiksowym *Achtung Zelig!* przez długi czas funkcjonował jako legenda – praca, o której wiadomo, że powstaje, że istnieje już co najmniej parę plansz do niej<sup>6</sup>, natomiast ciągle czeka na wydanie. Gawronkiewicz w rozmowie z Marcinem Hermanem przeprowadzonej dla czasopisma internetowego „Esensja” przyznał, iż pomysł na komiks powstał w gruncie rzeczy przypadkowo – inspiracje do stworzenia głównych bohaterów, dało z jednej strony zdjęcie z czasopisma „Film”, fotografia ojca prowadzącego za rękę syna; na tym zdjęciu rysownik, swoim zwyczajem, mimochodem doszkicował kilka

---

<sup>4</sup> M. Czubaj, *Zagłada, myszy, świnie. Komiks o Holokauście – po polsku* [w:] „Polityka” 28 kwietnia 2001, nr 17, s. 53-54.

<sup>5</sup> Pisze o tym między innymi: A. Rusek [w:] *Leksykon polskich bohaterów i serii komiksowych*, Warszawa 2007, treść artykułu o Zeligu dostępna jest w Internecie w witrynie czasopisma teoretycznokomiksowego „Zeszyty Komiksowe” pod adresem <http://www.zeszytykomiksowe.org/strona.php?strona=leksykon>. Zob. też komentarz redaktora naczelnego pisma Żydów Polskich „Midrasz” dla „Gazety Wyborczej”: <http://serwisy.gazeta.pl/kultura/1,34169,2003244.html> oraz artykuł W. Orlińskiego, *Rosenberg, Krystian, Gawronkiewicz, Krzysztof: Achtung Zelig!* [w:] „Gazeta Wyborcza” 2 kwietnia 2004, dostępny w Internecie pod adresem: <http://www.gazetawyborcza.pl/1,75517,2003232.html>

<sup>6</sup> Krótki czteropłanszowy epizod z *Achtung Zelig!* ukazał się w czasopiśmie komiksowym „AQQ” 1993, nr 1.

elementów, z drugiej artykuł wspomnieniowy z czasów wojny o dwu Żydówkach – matce i córce<sup>7</sup>.

Widać tutaj, jak łatwo dzieła artystyczne obrastają w dodatkowe, niezamierzone przez twórców treści. Zauważmy przy okazji, że w Polsce medium komiksowe jest szczególnie podatne na czytelnicze manipulowanie znaczeniami. Poza środowiskiem specjalistów mało wiadomo o specyficznym charakterze komiksu wyróżniającym go wśród innych dzieł sztuki. Dlatego też, co widać zresztą w wielu recenzjach opowieści obrazkowych pojawiających się w prasie niespecjalistycznej, dominuje jego odczytanie fabularne, gdyż to właśnie podobieństwa poszczególnych elementów fabuły (postaci, czasu i miejsca wydarzeń) stają się podstawą zestawiania różnych prac. Tymczasem, podstawowym kodem komiksu jest kod semiotyczny – elementy rysunku, fragmenty tekstu i elementy fabuły mają drugie, głębsze znaczenie, które należy odcyfrować, aby zrozumieć przekaz, a nierzadko i pełnię fabuły, historii. W przypadku *Mausa* i *Achtung Zelig!* warstwa elementów fabuły wydaje się podobna, jednak ich głębsze znaczenie różni się w sposób istotny. Jako komiksy osadzone we wciąż wzbudzającym żywe dyskusje fragmencie historii wpływają na postawy wobec niej i świadomie proponują interpretację pewnych jej elementów. Warto w obliczu nieporozumień narosłych wokół tych prac przyjrzeć się, co faktycznie i w jaki sposób komunikują nam **one** o Holocauście.

Podstawowe pytanie, jakie musi tu zostać zadane, dotyczy perspektywy nadawcy obu historii. W *Mausie* Arta Spiegelmana funkcjonują dwaj. Obaj są w gruncie rzeczy autorami opowieści, obaj posiadają swoje imienne reprezentacje wśród postaci świata przedstawionego. Obaj, choć w różny sposób, cierpią z powodu piętna, jakie na ich życiu wywarła Zagłada. Władek Spiegelman, ojciec Arta, polski Żyd z Sosnowca, który przeżył obóz koncentracyjny i po wojnie wyemigrował wraz z pierwszą żoną przez Skandynawię do Stanów

---

<sup>7</sup> Zob. M. Herman, *Wizja wojny nieprawdziwej* [w:] „Esensja”: <http://esensja.pl/komiks/wywiady/tekst.html?id=664>

Zjednoczonych, jest zarazem podmiotem opowieści komiksowej i dawcą fabuły. Składają się bowiem na nią dwa wątki: historyczny, dotyczący okresu hitlerowskiego i współczesny – opowieść o stosunkach Artiego z ojcem i powstawaniu oraz recepcji (w drugim tomie, wydanym w kilka lat po pierwszym, po śmierci Władka) *Mausa*. O czasach wojennych opowiada Władek: jest zarazem narratorem, jak i bohaterem. Ta część historii powstała na podstawie prowadzonych przez komiksiarza i nagranych na kasety rozmów z ojcem<sup>8</sup>. Głos Władka występuje tu w dwojakiej postaci – w dymkach oraz w umieszczonych obok obrazków polach, wskazujących narratora zajmującego zewnętrzną pozycję w stosunku do opisywanej sytuacji. Zachowana została nawet specyficzna maniera językowa starego Żyda, dla którego język angielski, w którym snuje opowieść, nie jest przecież językiem rodzimym, tylko wyuczonym. W komiksie jednak tekst pełni jedynie służebną rolę wobec rysunku<sup>9</sup> – dopowiada lub modyfikuje jego znaczenie. Narracja rozwija się jednak przede wszystkim w sferze graficznej – to tu widać ruch i przebieg zdarzeń, tutaj też przyjęta konwencja graficzna i celowa odautorska hiperbolizacja i minimalizacja rozmaitych elementów świata przedstawionego podpowiada nam, jak mamy interpretować całość opowieści. Michał Błażejczyk zwrócił uwagę, na to że:

„Narracja jest wspólnym mianownikiem wszystkich fabularnych opowieści, niezależnie od formy ich przedstawienia. To, że zwykle kojarzymy ją z prozą, świadczy tylko o sile naszych przyzwyczajzeń. W komiksie tekst komentarza jest tylko jedną z możliwych postaci wypowiedzi narratora. Podobnie jest nią każdy rysunek. To narrator pokazuje nam perypetie bohaterów, operuje »kamerą«, obrazuje ruch i czas. Każdy kadr komiksu, choćby nie zawierał ani jednej litery, jest wypowiedzią narratora o świecie przedstawionym, jest jakby zdaniem, akapitem albo stroną powieści. Dymki są przytoczonymi przez narratora

---

<sup>8</sup> Więcej o dziejach powstawania *Mausa*: E.B. Fein, *Holocaust as a Cartoonist's Way Of Getting to Know His Father* [w:] „New York Times”, 10 december 1991.

<sup>9</sup> Najlepiej charakteryzuje to pierwsza na świecie wypowiedź teoretyczna z 1833 roku, którą podał rysownik Rudolphe Töpffer: „rysunek bez tekstu posiada znaczenie okrojone, tekst bez rysunku nie znaczy nic” - Tłumaczenie MP za: P. Gaumer, *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée*, collaboration C. Montelini, Larousse 2001, wyd. 2., s. 783.

wypowiedziami postaci. Narrator pokazuje czytelnikowi fikcyjny świat, prowadzi go przez niego, dokonuje arbitralnych wyborów, które wydarzenia powinny zostać pokazane, które zaś ukryte, nadaje im dynamikę i podejmuje mnóstwo innych decyzji, przez co nadaje opowieści kształt i charakter”<sup>10</sup>.

Nad opowieścią Władka dominuje tak naprawdę jego syn – który zinterpretował ją, przerabiając na inne medium – z nagrania audio na komiks. Jest więc, choć nie odzywa się werbalnie, drugim narratorem. Pozornie, ogląda historię z większej niż jego ojciec perspektywy. Pozornie, gdyż wątek współczesny, przenikający narrację starego Żyda podaje to twierdzenie w wątpliwość. W tych fragmentach opowieści nie pojawia się żaden głos zza kadru, nie ma narratora pośredniego. Jest za to pokaz behawioralny – obserwujemy graficzne reprezentacje autora i jego ojca wzajemnie na siebie wpływających, dyskutujących i omawiających opowieść Władka. Mamy tu metakomentarz do narracji seniora Spiegelmana, pokazujący jakie znaczenie miało dla Arta to, że jego ojciec był dotknięty syndromem Holocaustu. Tok opowieści wygląda na przykład tak:

Spoza kadrów, na których widać młodego Władka w obozie:

„Pozamykali nas w barakach. Siedzieliśmy na sianie, tylko czekając na śmierć. W sianie były wszy... od wszy brał się tyfus. Do jedzenia dawali tylko chleb i zupę, ale najpierw musiałeś pokazać koszulę... Jak były na niej wszy, to nie dawali ci zupy, no, ale te wszy były wszędzie! A Boże uchowaj, żeby ktoś kogoś trącił wylewając mu choćby kropelkę zupy... Zaraz bili się ze sobą, jak dzikie zwierzęta, aż do polania krwi. Ty nie wiesz, co to jest być głodnym”.

Przeskok na widok współczesny – wewnątrz samochodu, widać Arta gładzącego starego ojca po twarzy, który mówi, tym razem w dymku: „Tam, w Dachu, ja dostałem zakażenie na rękę...”. Powrót do widoku obozu, głos zza kadru: „Staralem się zrobić to zakażenie coraz gorsze... Chciałem, żeby wzięli mnie na izbę chorych” (t. II, s. 90-91).

---

<sup>10</sup> M. Błażejczyk, *Przeciąganie liny czyli narrator w komiksie* [w:] portal „Zeszytów Komiksowych”: <http://www.zeszytkomiksowe.org/strona.php?strona=narracja>

Zmiany perspektywy narracyjnej są płynne, nierzadko chaotyczne – co z kolei reprezentuje chaos panujący w psychice obu bohaterów. Dla każdego z nich opowieść – rozmowy z synem dla Władka, rysowanie komiksu dla Arta – jest formą autoterapii, próbą poradzenia sobie ze świadomością uczestnictwa – pośredniego lub bezpośredniego – w tragedii Żydów. Z kart komiksu wiemy, że Holocaust dotknął nie tylko ojca autora, ale odbił się na całej rodzinie – pierwsza żona Władka i matka Arta popełniła samobójstwo (już przebywając w USA), a w czasie wojny, jeszcze przed narodzeniem autora komiksu, zginął jego starszy brat.

Wątpliwości polskiego czytelnika może budzić to, dlaczego Art Spiegelman rozliczając się z przeszłością własnej rodziny, wybrał właśnie formę opowieści graficznej. Nieprzypadkowo nad Wisłą zdecydowano się wydać *Mausa* dopiero kilka lat po ukazaniu się komiksu na Zachodzie. Dla masowego odbiorcy z Polski na początku lat dziewięćdziesiątych historie rysowane były równoznaczne z prostymi opowieściami rozrywkowymi, przygodowymi lub fantastycznymi. „Głębszego czytania” wymagały jedynie prace typu *Funkiego Kowala*<sup>11</sup>, w których umieszczano współczesne aluzje polityczne, pełniące zbliżoną funkcję do języka ezopowego w twórczości Jacka Karczmarskiego i innych „bardów Solidarności”. Satyryczne rysunki Andrzeja Mleczki i Andrzeja Czeczota, choć inspirowane stylem komiksu amerykańskiego, rzadko kojarzono z komiksami. Prześmiewczy i komentujący problemy społeczne komiks punkowy (prace Krzysztofa „Prosiaka” Owedyka czy Dariusza „Pały” Palinowskiego) należały do twórczości jedynie subkulturowej. Tymczasem, w świecie francuskojęzycznym oraz w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii komiks już od lat sześćdziesiątych traktowany był jako pełnowartościowe

---

<sup>11</sup>Seria wychodziła od 1982 roku w czasopiśmie „Fantastyka”, pierwsze wydania albumowe: B Polch, M. Parowski, J. Rodek, odpowiednio: *Bez oddechu* [w:] „Komiks Fantastyka” 1987 nr 1, *Sam przeciw wszystkim* [w:] „Komiks-Fantastyka” 1988 nr 2, *Wbrew sobie* [w:] „Komiks” 1992, nr 5. Rejestr dostępnych w Polsce w latach 1998-2000 komiksów podają Janusz Pawlak, zob. <http://www.warlock.mfirma.net/archiwum/> oraz Marek Misiora, zob. M. Misiora, *Bibliografia komiksów wydanych w Polsce w latach 1945-1989: albumy, magazyny, komiksy z gazet, książki o komiksie*, wyd. I zamknięte w 31 egzemplarzach, Tarnów 2001, wyd. II okrojone [bez komiksów z gazet] Tarnów 2003.

medium artystyczne, dobre dla przekazywania ważnych treści etycznych i społecznych. Co najważniejsze jednak, w USA na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych rodzi się tak zwany nurt „underground”. Twórcy, którym przewodził Robert Crumb, autor takich prac uważanych dziś już za klasyki, jak *Mr. Natural* i *Fritz the Cat*, sprzeciwiając się sztuczemu kodeksowi obyczajowemu, jaki nałożono na opowieści w obrazkach, celowo epatowali wulgaryzmami i przemocą, a warstwę graficzną swoich dzieł deestetyzowali. Stosowali groteskę, często decydowali się na autotematyzm, wprowadzając do opowieści, jak to zrobił na przykład Crumb, graficzne, zakotwiczone silnie w fabule reprezentacje samych siebie. Wszystko po to, aby w sposób jak najbardziej dosadny móc przekazywać treści ważne i zmuszać odbiorcę do samodzielnego myślenia a nie jedynie śledzenia narysowanej historii<sup>12</sup>. Art Spiegelman to jedna z ważniejszych postaci na scenie amerykańskiego komiksu artystycznego i undergroundowego – założyciel i redaktor magazynu „Raw”<sup>13</sup>.

Z zupełnie inną sytuacją komunikacyjną mamy do czynienia w przypadku komiksu Rosenberga i Gawronkiewicza. *Zeligowi*, zanim jeszcze został wydany w Polsce, towarzyszyła, podobnie jak *Mausowi*, swoista legenda. Nie dotyczyła ona jednak tym razem treści publikacji. Zwróćmy uwagę, że gdy w 2004 roku album ukazał się, polski czytelnik komiksów był już zaznajomiony ze swoistością projektów Krzysztofa Gawronkiewicza. Znał między innymi serię *Mikropolis*<sup>14</sup>. Wiadomo, że po historiach, które rysował „Gawron” należy spodziewać się głębokiej symboliki w warstwie graficznej i fabularnej, motywów snu, nagromadzonych wokół ważnych tematów filozoficznych i etycznych. Jerzy Szyłak, najbardziej płodny teoretyk komiksu w Polsce,

---

<sup>12</sup> Ciekawa praca magisterska poświęcona komiksowi undergroundowemu i jego recepcji w Polsce, umieszczona jest na portalu „Zeszytów Komiksowych”. Zob. M. Puźniak, *Współczesny komiks polski – wersja niezależna*, Rzeszów 2005: <http://www.zeszytykomiksowe.org/skladnica/puzniak2005.pdf>

<sup>13</sup> Tu też ukazała się pierwsza wersja *Mausa* – dużo bardziej nasycona emocjami od tej albumowej. Zob. [http://www.aqq.com.pl/publicystyka\\_03.html](http://www.aqq.com.pl/publicystyka_03.html)

<sup>14</sup> Seria *Mikropolis* autorstwa Dennisa Woydy i Krzysztofa Gawronkiewicza ukazała się po raz pierwszy w magazynie komiksowym „Kelvin & Celsjusz” w 1994 roku, później publikowana była między innymi w „Meblach” i dodatku „Co Jest Grane” do „Gazety Wyborczej”. Cytaty pochodzą z wydania zbiorczego: D. Woyda, K. Gawronkiewicz, *Mikropolis. Przewodnik Turystyczny*, Wrocław 2001, s. 39.

scenarzysta i bywalec konwentów, następująco skwitował twórczość komiksjarza:

„Chyba sam Gawronkiewicz nie wie, o czym zrobił komiks. Znam metody jego pracy – to jest najczęściej swoiste *jam session* na kartce papieru. Czasem bywało tak, że Gawronkiewicz prosił scenarzystów, aby dopisali mu scenariusz do tego co już narysował. *Achtung Zelig!* tak właśnie wygląda”<sup>15</sup>.

Temat Holocaustu jest tu właściwie przypadkiem – o genezie postaci ojca i syna Zeligów wspomniano już w tym artykule. Historia o losach żydowskich uciekinierów z transportu – ojca o twarzy obcego i syna z głową żaby, którzy w polskim lesie spotykają patrol hitlerowski dowodzony przez dziwacznego karła Emila w czapce czarodzieja ze swastykami zamiast gwiazd i przebranych za koty bojowników armii ludowej – to oniryczna, na wpół baśniowa przypowieść. Autorzy nie są bezpośrednio zaangażowani w akcję, nie ma w komiksie sygnałów, aby ich rodziny lub oni sami ucierpieli w czasie Zagłady. Są co prawda Polakami (obco brzmiące nazwisko scenarzysty Rosenberga to pseudonim, w rzeczywistości nazywa się on Rosiński – jest siostrzeńcem autora sławnego *Thorgala*) i opowiadają historię, która zdarzyła się w ich kraju. Na tym kończą się wszelkie zbieżności. Między autorami a narratorem istnieje tutaj ogromny dystans – ci pierwsi nie są w ogóle zaangażowani w świat przedstawiony, działają raczej jako dawcy zdarzeń *dei-ex-machina*, ten drugi zaś jest ich uczestnikiem i interpretatorem. Narrator w tej opowieści to tytułowy Zelig – syn. W pewnym sensie jego sytuacja podobna jest do sytuacji Władka z *Mausa* – także opowiada swoje dzieje po latach. W ostatnim kadrze stwierdza:

„Upłynęło tyle dni, tyle lat – a ja mam wciąż te obrazy przed oczami... Co prawda pamięć płata mi już figle i nie jestem pewien, które z tych zdarzeń miały miejsce w rzeczywistości – które zaś były tylko wymysłem dziecięcej fantazji... Tak oto wyglądał początek naszej – mojej i taty – wędrówki. Jej najgorszy etap był dopiero przed nami...” (s. 58).

---

<sup>15</sup> Wywiad z J. Szyłakiem przeprowadzony przez K. Kujdę dla „art.&design. webesteem magazine”: <http://art.webesteem.pl/7/szylak.php>. Opinia Szyłaka znajduje potwierdzenie w wywiadzie M. Hermana z Krzysztofem Gawronkiewiczem, op. cit.

Przyjmuje jednak inną postawę, niż stary Spiegelman. Tamten opowiada historię dla niego wciąż żywą, wiarygodną. Zelig zdaje sobie sprawę z podwójnego zamglenia własnej narracji: po pierwsze, z powodu zawodności własnej pamięci, co do przywoływanych, odległych w czasie zdarzeń, po drugie, z powodu specyficznego, dziecięcego postrzegania świata, jakie mu wtedy towarzyszyło. Zwróćmy uwagę na to, że, o ile Władek w czasie wojny działa racjonalnie i żyje chwilą obecną, a fakt Holocaustu analizuje dopiero po latach, o tyle bohater polskiej opowieści obrazkowej obłaskawia trudną, przygniatającą psychicznie rzeczywistość na bieżąco. Czyni to, ubierając świat w charakterystyczne dla dzieci obrazowe, nielogiczne z dorosłego punktu widzenia skojarzenia, uciekając do własnego, wewnętrznego świata, który w planie graficznym symbolizuje morze klamek, pojawiających się po wewnętrznej stronie przedniej i tylnej okładki a także wypełniających sen bohatera (s. 38). Partyzanci i hitlerowcy nie przelewają krwi, ale walczą na pięści (s. 47). Moment, w którym hitlerowcy wchodzą w rolę oprawców, jest sygnalizowany za pomocą gotyckiej czcionki, a zmiana jej następuje, gdy okazują oni ludzkie odruchy. Co więcej, największego zagrożenia dla Zeligów, jak się okazuje, nie stanowią bynajmniej sami Niemcy jako tacy. Dowódca oddziału, który spotykają bohaterowie, ujęty ich inteligencją planuje nie tylko wypuścić ojca z synem, ale też obdarować podarkami. Zmienia zdanie dopiero wtedy, gdy czuje, że z premedytacją uniemożliwiają mu oni wypełnianie rozkazów, a tym samym podkopują zdobytą przezeń z trudem pozycję. Większym jednak zagrożeniem od ludzi Emila okazuje się dowódca oddziału Armii Ludowej, którego ludzie uwalniają Zeligów z rąk niemieckich. Nie pojawia się on osobiście na kartach komiksu – poznajemy go tylko z opowieści jego podwładnego i niejasnych uwag narratora na końcu opowieści graficznej.

„Partyzant: Dowódca... obywatel porucznik przecież wie, co się z nim ostatnio dzieje.

Zelig syn: Zachorował?

Porucznik: W pewnym sensie...” (s. 49).

Być może, chodzi tu o pokazanie zasady, że najbardziej przeraża to, co obce, niejasne i nieznanne. Świat zewnętrzny, ogarnięty chaosem wojny jest dla Zeligów obcy i niebezpieczny, tak samo jak oni uznawani są przez ich otoczenie za obcych i niebezpiecznych.

„No cóż – mówi w pewnej chwili narrator – przecież wojna rządzi się własnymi prawami... Mało nas to zresztą obchodziło – zawsze żyliśmy na uboczu. Żydzi w miasteczku nigdy nie uważali nas za swoich, chociaż nasza rodzina żyła w nim od pokoleń. To pewnie przez ten nasz wygląd” (s. 7).

Zatrzymajmy się tu i zestawmy obie opowieści graficzne, *Mausa* i *Achtung Zelig!* Oto dzieje Spiegelmanów, choć reprezentują pewien szerszy problem społeczny, tak zwany syndrom Holocaustu występujący wśród rodzin ocalałych i zapoznają czytelnika ze specyfiką funkcjonowania obozów koncentracyjnych, są tak naprawdę historią bardzo konkretnych osób, przedstawioną z prywatnych pobudek, opowiadającą, w większym jeszcze stopniu, niż o tragedii Holocaustu, o trudności poradzenia sobie ze wspomnieniem o nim. Więcej tu psychologii niż ocen etycznych. Zelig z kolei to historia głęboko paraboliczna, której tematem mogłaby być chyba nie tylko nośna jako motyw literacki Zagłada, ale każda sytuacja prześladowania i piętnowania jednostki jako obcego. Zelig, pozbawiony ludzkiej twarzy, to jednocześnie doskonały nikt i swoisty *everyman*. Nawet jego nazwisko na to wskazuje – pierwszy Zelig (dokładniej Leonard Zelig) to bowiem bohater filmu Woodyego Allena, który nie posiada własnej osobowości, natomiast umie się upodobnić do każdego. W komiksie Zelig – dla którego tożsamość narodowa nie stanowi żadnego oparcia, dla wszystkich, nawet dla Żydów jest obcy, inny, zamiast upodobnić się do świata, upodabnia świat do siebie – oswaja go i czyni bezpieczniejszym dla własnej psychiki, interpretując go jako baśń.

Oba omawiane tutaj komiksy przepełnia głęboka symbolika. Ona właśnie zresztą dała pretekst do dyskusji toczącej się dookoła *Mausa* – niechęć budziły sposoby przedstawienia poszczególnych narodów. Doszukiwano się w nich ocen

etycznych postaw poszczególnych grup ludności wobec nagonki na Żydów i masowego ich mordowania. Wątpliwości budzili zwłaszcza Polacy, przedstawieni jako świnie. Tymczasem, autor bynajmniej nie miał takiej intencji. Negatywne oceny postaw owszem, pojawiają się na łamach komiksu, jednak zawsze dotyczą jednostek. Ujęte zostały w przebiegu fabularnym oraz subiektywnych komentarzach Władka. Kostiumy zwierzęce bohaterów pełnią funkcję znaku, jednak nie należy interpretować ich znaczenia zgodnie z tradycją bajki zwierzęcej, w której określone stworzenia są nosicielami określonych cech. Kostium zwierzęcy będzie raczej czymś na kształt po Gombrowiczowsku rozumianej „gęby” – sposobem pokazania tego, jak dana osoba lub grupa osób jest postrzegana przez inne. Przedstawienie Polaków jako świń wiąże się bezpośrednio z hitlerowskim określeniem „polska świnia” – *polonische Schweine*, faktycznie nie stanowi więc etycznej oceny nosicieli świńskich masek, ale dokument chwili. Francuzi okazują się żabami, Szwedzi łosiami, a Amerykanie psami – nie są to epitetki oceniające, ale przywodzące na myśl skojarzenia z elementami charakterystycznymi dla danych krajów. Przedstawienie Niemców jako kotów, a Żydów jako myszy znajduje uzasadnienie w retoryce niemieckiej owego czasu. Sam autor zwrócił (w wywiadzie udzielonym Konstantemu Gebertowi) uwagę, że:

„Moim zamiarem było stworzenie serii samozaprzeczących sobie stereotypów. Gdy się czyta *Maus*, to trudno jest o Arcie czy Władku myśleć jak o myszach. Oni naprawdę są przecież ludźmi, a myszami stali się jedynie w czyichś oczach. Narysowałem jednego z więźniów mieszanego pochodzenia raz jako mysz, raz jako świnie. Ale w końcu ten człowiek staje się myszą, bo jak powiedział Władek, »dla Niemców był Żydem«. Przyjęcie metafory za prawdę stanowi istotę Ostatecznego Rozwiązania. By to pokazać, używam metafor coraz bardziej groteskowych: Anglicy jako ryby, bo Anglia jest wyspą, Szwedzi jako renifery...”<sup>16</sup>.

Oprócz świadectwa o hasłach owego czasu, zwierzęce wizerunki bohaterów służą komiksiarzowi do wyrazistego przedstawiania problemów z kulturową identyfikacją jednostki i umożliwiają sformułowanie pytania, czemu

---

<sup>16</sup> [http://www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01\\_1.html](http://www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01_1.html)

identyfikacja taka może służyć. Widzimy więc, jak na tożsamość jednostki wpływa sytuacja osaczenia podczas Holocaustu: oto jeden z więźniów obozu, mieszanego pochodzenia, nie potrafi odnaleźć się w tamtej rzeczywistości, gdyż dla żydowskich współwięźniów jest Niemcem – kotem, dla Niemców zaś – żydowską myszą (t. II, s. 50). Art Spiegelman rozmyślając o tym, w jakiej zwierzęcej postaci przedstawić swoją żonę, z pochodzenia Francuzkę, która judaizm przyjęła ze względu na małżeństwo, zastanawia się, jakie czynniki tak naprawdę określają przynależność do grupy narodowej – pochodzenie, religia czy związki rodzinne (t. II, s. 1). Wreszcie, obserwujemy, jak łatwo sami ludzie akceptują przyklejone im gęby. Oto w ramach wątku współczesnego, Art Spiegelman pokazuje krótką historię o tym, co przeżył po publikacji pierwszego tomu swojej opowieści. W tym fragmencie postaci nie są zwierzętami – wyraźnie widać na rysunkach, że to ludzie, noszący maski zwierząt. Choć to, co mówią, wskazywałoby, że nie zgadzają się z doklejoną „gębą” i chcą się jej pozbyć, nikt nie zdejmuje jej sam. „Koty” pytają Arta o to, czemu młodzi Niemcy, którzy przyszli na świat po Zagładzie „Mieliby czuć się winni”, „myszy” każą mu się zastanowić, czy, gdyby robił komiks o Żydach zamieszkałych w Izraelu, wybrałby inne zwierzę na ich reprezentanta (t. II, s. 42.). Animizacja bohaterów, pomijając drobną, narysowaną w duchu ekspresjonistycznym wstawkę o relacjach autora z matką w I części, właściwie wyczerpuje sferę symboli u Spiegelmana.

Chwył wyobcowania postaci ze społeczeństwa poprzez ich wygląd pojawia się również w *Achtung Zelig!*. Jednak uzasadnieniem rozwiązań graficznych przyjętych dla prezentacji postaci świata przedstawionego nie będą realia powiązane bezpośrednio z okresem Zagłady. Karzeł Emil nie rozpozna bynajmniej Zeligów jako Żydów po ich dziwacznych głowach, ale zwyczajnie, po opaskach z gwiazdą Dawida noszonych na rękawach ubrań. Koty, u Spiegelmana oznaczające Niemców, tutaj reprezentowały będą ludność Polski. Trudno doszukiwać się w tym rozwiązaniu polemiki z *Mausem* – brak tu

wspólnej płaszczyzny pojęciowej, która mogłaby posłużyć za jej podstawę. Koty Rosenberga i Gawronkiewicza nie są antropomorfizowane – to zwierzątka, nieme i bezbronne wobec człowieka. A jednocześnie noszące w sobie dziwną tajemnicę. Wydają się pełnić w perspektywie opowieści rolę wieloznacznego symbolu, gdy te u Spiegelmana należy raczej potraktować jako alegorię. Podobno, jak twierdzi karzeł Emil, każdy nazista z SS musi zdać „egzamin z kota”. To bardzo niejasne... Młody Zelig, próbując je przeniknąć, sięga do wyobrażeń metonimicznych i tłumaczy je sobie jako udowodnienie umiejętności spadania zawsze na cztery łapy (s. 19). Partyzanci noszą – w sensie dosłownym – maski kotów, przyjmują kocie pseudonimy (porucznik Mruczek, kapral Miau), aby w oczach nazistów wydać się nieszkodliwymi (s. 36). Poprzez elementy wyglądu, zostaje scharakteryzowany również karzeł Emil. On także jest osobą wyobcowaną ze społeczeństwa, sam zresztą o tym mówi:

„W pewnym sensie wiele nas łączy. Przyznam wam się w zaufaniu, że ja też czuję się nieswojo we własnej skórze. Kiedyś pracowałem w cyrku – byłem klaunem, miałem nawet własny program »Emil i rozrabiaki« – może słyszeliście? To były czasy (...). Ale potem wybuchła wojna. Cyrk wcielono do wojska, a ja dostałem przydział wróżbity – tropiciela, specjalisty od spraw ezoteryki i intuicji. I tak tu tkwię w tym żalnym kostiumiku i szpiczastej czapeczce... A tak naprawdę zawsze chciałem być lotnikiem i szybować w przestworzach. ...Ale byłem ...za mały” (s. 12).

Kiedy zawodzi się, we własnym mniemaniu, na Zeligach, przekształceniu ulega jego stosunek do świata. Zmienia więc czapkę. Zdejmuje prześmiewczy kapelusz czarodzieja w swastyki i zakłada nakrycie głowy z narysowanym na nim znakiem zapytania, przypominające połączenie hełmu czołgisty z budionówką. Po każdej stornie konfliktu (Żydzi, Niemcy, Armia Ludowa) znajduje się zatem ktoś samotny, którego dalsze losy trudno czytelnikowi – ale też pozostałym postaciom należącym do świata przedstawionego – przewidzieć.

Świat przedstawiony w Zeligu jest światem fragmentarycznym, składającym się z niejasnych znaków. Co ciekawe, nie zawsze wynikają one bezpośrednio z rzeczywistości wojennej. Na sen Zeliga ojca składają się dwa

hasła – wojenne „nur für Deutsche” i „Proszę, ustąp mi miejsca”, wzięte z nalepek w autobusach w Warszawie z przełomu XX i XXI wieku (s.39.). Schematyczne rozrysowanie bitwy Niemców i partyzantów prawdopodobnie ma swoje źródło w schematach sytuacji piłkarskich, dzięki którym, złożonym w teczce egzaminacyjnej, Gawronkiewicz dostał się do liceum plastycznego<sup>17</sup>. Sam rysownik, tłumacząc, czym naprawdę dla niego jest album *Achtung Zelig!*, stwierdził:

„Kiedy to rysuję, to wyobrażam sobie, że ta historia to wojna widziana naszymi oczami – trzydziestoparolatków, którzy znają ją wyłącznie z filmów propagandowych, seriali, które niegdyś bardzo nam się podobały i nadal podobają, na przykład *Cztery pancerni i pies*, czy *Stawka większa niż życie*. W komiksie jest bardzo dużo tego typu odnośników. To zostało przepuszczone przez filtr – wizję wojny nieprawdziwej, nieprawdziwych bohaterów, nieprawdziwych dialogów, często przerysowanych, wyolbrzymionych i przestylizowanych, ale zderzonych z czymś więcej niż to, co znamy z *Czterech pancernych*”<sup>18</sup>.

Podsumujmy zatem: W obu komiksach piętnowany jest nazizm – ale rozumiany jako odgórny system, wpływający na jednostki, a nie jako przekonania, wynikające z ich własnego charakteru. *Maus*, to opowieść dwu uczestników Holocaustu. Jeden poznał go pośrednio, drugi – w sposób bezpośredni. Spiegelman ukazuje proces psychicznego radzenia sobie z takim bagażem. Wojna i Zagłada zostają pokazane jako zło, ale taka ich prezentacja, przynajmniej w Polsce, kraju, w którym naocznie doświadczono koszmaru wojny i ciągle się go przypomina, nie wnosi pod tym względem nic nowego do publicznego dyskursu. Jedynie, przy okazji publikacji, okazuje się, że przy tak ważkim temacie niezwykle łatwo uruchamiają się narodowe kompleksy – u nie do końca kompetentnych czytelników medium komiksowego, którzy zamiast odczytać zgodnie z założeniami autora znaczenie opowieści, odbierają ją przez własne klisze myślowe. Zwróćmy uwagę, że czytelnikowi amerykańskiemu *Maus* może faktycznie pokazać wiele mało znanych faktów – dotyczących życia

---

<sup>17</sup> Zob. M. Herman, *Zaczęło się od „Tarzana”... Krzysztof Gawronkiewicz jako twórca komiksów* [w:] „Zeszyty Komiksowe” marzec 2007, nr 6, s. 25.

<sup>18</sup>M. Herman, *Wizja wojny nieprawdziwej*, op.cit.

Żydów w Polsce u zarania II wojny światowej i codzienność obozów koncentracyjnych.

*Achtung Zelig!* to poniekąd następny krok w polskiej dyskusji o Zagładzie. Na przykładzie recepcji tego komiksu daje się zaobserwować, jak mogą ją postrzegać osoby z młodych pokoleń, których tamte wydarzenia nie doświadczyły, nieobcy jest im natomiast szum medialny narosły wokół problemu. Na wspomniany szum składają się rozmaite mity i klisze. Może on rodzić w odbiorcach wtórne wobec tekstu poczucie jego perswazyjności... Z drugiej strony, opowieść o Zeligach wykracza poza ramy jednej sytuacji i jednej wojny; to opowieść o wyobcowaniu jednostek i próbie poradzenia sobie z tym odczuciem. W świecie jednak, niezależnie od wniosków, do których tutaj doszliśmy, historia Zeligów jest odbierana jako historia o Holocauście (pokazują to standardowe opisy albumu we francuskich księgarniach internetowych). Interpretacja tekstów kultury dotyczących ważkich problemów wciąż żywej historii rodzi się bowiem często apriorycznie... i utrudnia niestety filologiczne, pokrywające się z założeniem autora odczytanie dzieła przez czytelników.