

Joanna Strzelczyk

Ojciec Art, Syn Władka

Poszukiwanie tożsamości w komiksie *Maus* Arta Spiegelmana

Praca zaliczeniowa na zajęcia z teorii literatury,
prowadzone przez dr Beatę Przymuszałę

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Kierunek: Filologia Polska.

Poznań 2007

Budowanie tożsamości, tożsamość zburzona

Charles Taylor we *współczesnych źródłach tożsamości* pisze, iż tożsamość można pojmować różnorako: jako coś osobistego – wymyślonego lub wybranego, umieszczającego człowieka w świecie moralnym¹. Podmiot kształtujący swoją tożsamość musi ją zaakceptować. Nie jest jednak możliwe funkcjonowanie bez odniesień do społeczeństwa: *żeby być sobą, jednostka musi zostać uznana*². Działaniem będzie więc próba wynegocjowania swojej tożsamości, uzgodnienie jej ze społeczeństwem. Tożsamość społeczna polega na identyfikacji i przynależności grupowej, a także zależna jest od tego, jak człowiek postrzegany jest przez innych ludzi³. Natomiast tożsamość wewnętrzna, jak zauważa M. Melchior – dotyczy subiektywnego postrzegania siebie, jest poszukiwaniem odpowiedzi na pytania: *kim jestem?, jaki jestem?*⁴.

¹ Ch. Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości*, w: *Tożsamość w czasach zmiany – rozmowy w Castel Gandolfo*, przeł. A. Pawelec, Kraków 1995, s. 11 – 12.

² Ibidem, s. 13.

³ Vide, M. Melchior, *Zagłada a tożsamość*, Warszawa 2004, s. 389 – 390.

⁴ Ibidem, s. 389.

Jak jednostka buduje samoświadomość? Dla ukonstytuowania własnego *ja* najważniejsze jest utrzymanie w jedności wszystkich składników tożsamości. Leszek Kołakowski wymienia ich pięć, są to kolejno: substancja – strona niematerialna, dusza; pamięć; świadoma antycypacja – wybieganie w przyszłość; ciało oraz początek – możliwy do umieszczenia na linii czasu⁵. Tak więc istotne dla jednostki jest utrzymanie ciągłości. Utrzymanie kontaktu z przeszłością, funkcjonowanie w teraźniejszości i nieustanne wybieganie w przyszłość. Zatem najważniejszą kategorią staje się czas. Poszukiwanie tożsamości okazuje się być poszukiwaniem trwałości w czasie, który jest zmienny. Jednak subiektywna percepcja nie pozwala na obiektywne spojrzenie w przeszłość – każda jednostka określa się świadomie – tym samym ma prawo do wybiórczego traktowania swojej historii⁶. Również według Agnieszki Przychodzkiej, konieczne jest wpisanie jednostki w czas, w historię: *Tożsamość, jako kategoria w sposób wyraźny określająca sens zjawisk, wpisana jest w historię, historia i jej czasowość rzutują na ludzkie wytwory; są z kolei wpisane w tożsamość jako element specyficznie ludzkiego świata*⁷. Wyłania się z tych słów jeszcze jedno znaczenie tożsamości – jest ona poszukiwaniem sensu, a więc wyjaśnienia dla pewnych zaistniałych zjawisk, zrozumienia ich.

Przeszkodą dla kształtującej się świadomości może być tragiczne wydarzenie, coś co nie pozwala na utrzymanie ciągłości tożsamości i jest nagłym wtargnięciem *Innego* w rzeczywistość podmiotu. Konsekwencją zetknięcia się z *Innym*, nieznanym, nienazywalnym, może być fragmentaryzacja osobowości. W obliczu *Innego*, zadawane pytania o sens, pozostają bez odpowiedzi. Takim wydarzeniem *przekształcającym* jest Holocaust.

A. Michman i A. Rosenberg w ten właśnie sposób określają Holocaust, wykazując trzy istotne cechy: *po pierwsze postępujący charakter „wydarzenia”, w przeciwieństwie do stałości, która zwykle jest właściwa temu określeniu, po drugie (...) jego nadejście, zbliżanie się do nas, coś przyszłościowego; po trzecie, że stawką jest tu objawienie – w znaczeniu*

⁵ L. Kołakowski, *O tożsamości zbiorowej*, w: *Tożsamość w czasach zmiany – rozmowy w Castel Gandolfo*, op. cit., s. 44 – 47.

⁶ Vide, M. Melchior, op. cit., s. 414. Badaczka pisze, iż jednostka może wybiórczo traktować swoje dziedzictwo, czyli może odnosić się do wybranego przez siebie fragmentu przeszłości.

⁷ A. U. Przychodzka, *Zatracona tożsamość Jerzego Kosińskiego – doświadczenie Holocaustu*, Łódź 2006, s. 15.

ujawnienia – czegoś istotnego, czegoś przekształcającego w jego wpływie na rodzaj ludzki⁸. Dlatego też, można mówić o przerwaniu ciągłości tożsamości jednostek, które zetknęły się z tym wydarzeniem bezpośrednio, nie można również zaprzeczyć, że wydarzenie to rzutuje na tożsamość kolejnych pokoleń. Ponieważ doszło do zburzenia jednego, uporządkowanego świata, a w jego miejsce wtargnął inny – *świat śmierci*, musiała wytworzyć się nowa świadomość, przed którą stanęło zadanie uporania się z przeszłością. Częstokroć jednostki już dorosłe zmuszone były do rewizji wcześniej ukształtowanego poczucia tożsamości. Dziećmi uszkodzonej cywilizacji stali się ludzie zagubieni, poszukujący sensu swojego ponownego zaistnienia – ci, którzy ocalili. Przed ogromnym wyzwaniem stanęły dzieci ocalonych, które musiały uporać się z Holokaustem, nie wiedząc, czym to wydarzenie tak naprawdę było. Ocaleni stracili świadomość swojego początku, który pozostał za granicą Holokaustu, ciągłość została radykalnie zerwana. Problemem jest pamięć, która nosi w sobie dwa światy – *świat sprzed* i *świat po*. Barbara Skarga podkreśla, że *ja musi pamiętać, gdyż całe jego istnienie stałoby się zbiorem oderwanych wydarzeń i przeżyć, jakimiś odrębnymi fragmentami istnienia*⁹. W przypadku ocalonych, pamięć zostaje zaburzona, zdominowana przez traumę, której doświadczyli. Jednostki czują się wyobcowane, wyartykułowanie doświadczenia staje się trudnym zadaniem – często niewykonalnym. Trudność artykulacji powodowana jest przez emocjonalne traktowanie przeżyć, niemożność osiągnięcia dystansu. Maria Orwid dostrzegła, że ci, którzy ocalili, bardzo szybko zaczęli budować nową rzeczywistość, tym samym zanegowali istnienie przeszłości, nie chcieli odwoływać się do swojej pamięci – ustanawiali swój nowy początek¹⁰. Niemożność podzielenia się emocjami rzutuje na związki rodzinne. Budowane relacje są kruche, nie ma wyjaśnień, nie ma wzajemnego zrozumienia. *Pod pozorami zwyczajności i normalności ukrywały się niejasne i nieokreślone napięcia i tajemnice. Dotyczyły przeszłości rodziny, aktualnych konfliktów, relacji ze światem*

⁸ A. Michman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście: Auschwitz jako wydarzenie przekształcające*, w: *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście – Auschwitz nowoczesność i filozofia*, Warszawa 2003, s. 11 – 12.

⁹ B. Skarga, *Tożsamość ja i pamięć*, „Znak” 1995, nr. 5. s. 5.

¹⁰ M. Orwid, *Przeżyć i co dalej*, rozm. K. Zimmerer, K. Szwajca, Kraków 2006, s. 271

zewnątrznym¹¹. Drugie pokolenie musiało uporać z się doświadczeniem rodziców. Orwid pisze, że podstawą dla kształtowania tożsamości stała się lojalność wobec tych, którzy doświadczyli traumy, a więc konieczne jest zmierzenie się z tajemnicą, której nie da się usensownić i nie da się jej zrozumieć¹².

W dalszej części pracy, chcę przedstawić próbę uporania się z przeszłością i własną tożsamością, jakiej dokonał Art Spiegelman w swojej *graphic novel* – *Maus*¹³, będącą zarówno historią ocalonego ojca, jak i syna.

Zburzona tożsamość – poszukiwanie formy scalającej

Poszukiwanie tożsamości odbywa się poprzez kształtowanie autonarracji, chodzi o uporanie się z żywiołem czasu. *Ja* aby oswoić czas dokonuje przekształcenia go w czas opowieści¹⁴. Literatura i jej narracyjna formuła, jest szansą, czy też, jak pisze Przychodzka, obietnicą odzyskania tożsamości¹⁵. Art Spiegelman stanął przed takim właśnie wyzwaniem – musiał uporać się z historią swojego ojca, by móc powoli osiągnąć samoświadomość. Ricoeur pisze, iż *narracje właściwe danemu pokoleniu, zawierają narracje jednego lub dwóch pokoleń wcześniejszych i że wspomnienia obecnego pokolenia przekazywane są pokoleniom młodszym*¹⁶.

Art stanął w obliczu niewyraźnego, a więc pierwszym wyzwaniem jakie podjął, było uporanie się z wyborem formy opowieści. Niewyraźność Holokaustu jest problemem rozpatrywanym w wielu artykułach. Barel Lang wskazuje na konsekwencje moralne literatury, na niewystarczalność przedstawienia figuratywnego (które i tak w przypadku

¹¹ M. Orwid, op. cit., s. 281 – 282.

¹² Ibidem, s. 285.

¹³ A. Spiegelman, *Maus – opowieść ocalałego – mój ojciec krwawi historią; Maus – opowieść ocalałego – i tu się zaczęły moje kłopoty*, przeł. P. Bikont, Kraków 2001, t.1 i t.2. W dalszej części pracy jako *Maus I* i *Maus II*.

¹⁴ A. Bielik-Robson, *Słowo i Trauma: czas, narracja, tożsamość*, w: *Narracja i tożsamość*, red. R. Nycz, W. Bolecki, Warszawa 2004, s. 16.

¹⁵ A. U. Przychodzka, op. cit., s. 96.

¹⁶ P. Ricoeur, *Pamięć – zapomnienie – historia*, przeł. J. Migasiński, w: *Tożsamość w czasach zmiany – rozmowy w Castel Gandolfo*, op. cit., s. 22.

obrazowania Holocaustu dąży do przedstawienia Historycznego), badacz obawia się generalizacji oraz zniekształcenia tematu przez pisarza¹⁷. Można więc założyć, że groźba kryje się w ujęciu subiektywnym. Jednak jak wskazuje Głowiński, literatura *po Zagładzie* nie ma swoich korzeni, jest bardziej narażona na odkonkretnienie¹⁸. Stąd problem formy jest bardzo istotny, ryzyko kryje się w zachwianiu zasady Decorum, lub też w uprawomocnieniu jej zniesienia. Skoro, jak pisze Czapliński, kategorie całościowe ufundowały Zagładę, to można by przyjąć, że kategorie całościowe, tradycyjne są do jej opisu nieadekwatne¹⁹. *Piśmiennictwo Holocaustu niemal od samego początku przenika ostry konflikt pomiędzy imperatywem świadectwa i – nazwijmy to tak – nieufnością wobec stylu*²⁰. Nadszedł czas poszukiwania formy, która pozwoli na pogodzenie niewystarczalności języka z ogromem i ciężarem zdarzeń domagających się ujawnienia. Potrzebna jest forma, która będzie adekwatna do przedstawienia zburzonej tożsamości – pokaże próbę jej rekonstruowania. Choć na przykład Anthony Esthope twierdzi, że żadna z narracji nie jest odpowiednia dla przedstawiania Zagłady²¹. Badacz zwraca się jednak w stronę kina – nie literatury. Jest to istotne o tyle, iż Spiegelman zdecydował się na formę z pogranicza literatury, kina i malarstwa – opowieść ojca i swoją przedstawił w formie komiksu.

Spiegelman jako rysownik, jeden z twórców magazynu poświęconego komiksowi – *Raw*, znał dobrze tę formę przedstawiania. O komiksie mówi, iż *jest medium, które daje możliwość bardzo zwięzłego i wydajnego opowiadania historii*²². Wyzwanie kryje się w tym, że nie o sam opis wydarzeń tu chodzi, rysowanie jest jednoczesnym rozumieniem tego, co chce się przedstawić. *Te części historii mojego ojca, które już narysowałem są dla mnie*

¹⁷ B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „*Literatura na świecie*”, 2004, nr. ½, s. 40 – 50.

¹⁸ M. Głowiński, *Wprowadzenie*, w: *Stosowność i forma – Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, Kraków 2005, s. 12.

¹⁹ P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „*Teksty Drugie*”, 2004, nr. 5., s. 9 – 15.

²⁰ Ibidem, s. 18. Autor wskazuje także na to, że można przyjąć niewyraźność, jako normę komunikacji międzyludzkiej.

²¹ A. Esthope, *Holocaust i niemożność przedstawiania*, przeł. M. Pietrzak-Merta, „*Res Publica Nowa*”, 1997, nr. 11. s. 59.

²² *Ojciec Arta, Syn Władka*, z Artem Spiegelmanem rozmawia Lawrence Weschler, s.2, www.maus.com.pl/maus.html, [16.03.2007].

jasne. Inne, do których jeszcze nie doszedłem są jeszcze rozmyte²³. Dla Arta ważny w przedstawianiu jest element czasu – zwyczajna kompozycja nie pozwala na swobodne nim manipulowanie, natomiast kadr komiksowy rolę tę spełnia doskonale, dlatego artysta może swobodnie lawirować między przeszłością, a terażniejszością. Art zapytany bezpośrednio, dlaczego akurat ta forma, odpowiada: *komiks potrafi odtwarzać sposób, w jaki umysł przetwarza informacje, łącząc w jedno znaczący obraz, krótką treść językową i pojedynczy ton emocjonalny*²⁴. Jak pisze Szyłak: „Żaden komiks nie da się sprowadzić do bycia czymś opowiadaniem i w składających się nań obrazkach nie można zobaczyć jedynie unaocznienia treści, towarzyszącego kadrom komentarza, lub tego, co by się znalazło w komentarzu, gdyby nie został zastąpiony obrazem²⁵. Komiksu nie da się czytać oddzielając treść literacką od narracji obrazkowej. Istotą tego medium, jest łączenie zarówno literatury, jak i sztuki przedstawiania obrazem. Narracja prowadzona obrazem i słowem stawia trudniejsze zadanie czytelnikowi – musi on przedrzeć się przez dosłowność i dotrzeć do zawartego głębiej sensu dzieła. Do miejsca w którym splata się pamięć ojca, z terażniejszością, w której funkcjonują i on, i syn. Jak autor rysuje wzajemny dramat, którego powodem i tłem jest niszczące doświadczenie Holokaustu, które wyziera z przeszłości ojca i rządzi życiem syna?

Poszukiwanie ja – zwielokrotnione ja w tekście

Jeśli przyjrzeć się życiu Arta, można dostrzec w nim elementy pewnego schematu, który dotyczy całego drugiego pokolenia żyjącego *po Holokauście*. Cechy tego pokolenia wymienia Krzysztof Szwejca (także syn ocalonych): są to najczęściej ludzie wykształceni, dobrze sobie radzą na płaszczyźnie finansowej, mają jednak niestabilizowane życie osobiste, nie potrafią się z nikim na dłużej związać, mnoży się w ich głowach wiele pytań dotyczących tego, co powinni zrobić, jak ustosunkować się do przeszłości rodziców, odciąć się, czy czuć

²³ ibidem, s. 3.

²⁴ Z Artem Spiegelmanem rozmawia Konstanty Gebert, www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01_1.html, [13.02.2007].

²⁵ J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 108.

się winnymi, jak się od tego doświadczenia uwolnić²⁶? Szwajca pisze, że *budowanie tożsamości u tak zwanego drugiego pokolenia ocalałych z Holocaustu to przewyciężenie wstydu i poczucia gorszości, to praca nad tajemnicą, nad formą prezentacji siebie innym, to sposób radzenia sobie z lękiem, z lojalnościami wobec rodziców często pozostającymi ze sobą w głębokim konflikcie*²⁷. Spiegelman borykał się z tymi samymi problemami, przyjął postawę buntownika – zdecydował się na zawód rysownika, choć rodzice chcieli by uprawiał zawód przynoszący większe dochody. Ciężała mu świadomość, że nie poznał brata, który stał się ofiarą Zagłady. Rodzice byli nadopiekuńczy, matka nie chciała rozstawać się z synem. Art nie rozumiał przyczyn ich zachowania, nie chciał przebywać w domu. Uciekał w lekturę książek – zaczytywał się w Kafce. Zaczął brać narkotyki, aż dotarł na kres załamania nerwowego²⁸. Zmusił się do wizyt u psychoterapeuty, któremu zwierzał się, iż czuje się więźniem swoich rodziców. Podjął decyzję o opuszczeniu domu. Miesiąc po tym zdarzeniu jego matka popełniła samobójstwo (był rok 1968)²⁹.

Splot tragicznych wydarzeń znajduje odbicie w *Maus*. Dramat staje się tym, co konstytuuje dzieło – zagubiony artysta pragnie przekazać historię rodziców, własne odczucia i ciężar pracy nad powstawaniem komiksu. Spiegelman wyznacza sobie kilka ról – jest jednocześnie narratorem i podwójnym bohaterem – Żydem-myszą i Artem; synem Władka. *Wielokrotne ja to: historyk Holocaustu, artysta i syn*³⁰. Prócz tego, mamy jeszcze w komiksie radykalny sposób przedstawienia bohaterów – w postaci zwierząt. Czyli jak zauważa Łysak, mamy bohatera w postaci myszy, tego, kto kryje się pod maską myszy oraz osobę bez maski, we wkomponowanym w całość krótkim komiksie o samobójstwie matki: *Prisoner on the Hell Planet*³¹. Język jakim posługuje się tu autor, to język obrazu. Chodzi mu nadanie masek, wprowadzenie gry z czytelnikiem, uniknięcie wartościowania – jest to próba obiektywnego

²⁶ K. Szwajca, *Problemy tożsamości u dzieci ofiar Holocaustu*, „Znak”, 2004, nr. 1, s. 49 – 53.

²⁷ Ibidem, s. 57.

²⁸ M. Orwid, op. cit., s. 272. Badaczka szerzej opisuje relacje zachodzące między rodzicami i dziećmi, podkreśla jednak jak trudno było rodzicom rozstawać się z dziećmi.

²⁹ Wszystkie informacje dotyczące życia Spiegelmana zaczerpnęłam z wywiadu L. Weschlera, op. cit.

³⁰ T. Łysak, *Autobiografia (auto) biografii – Maus Arta Spiegelmana, w: Stosowność i forma – Jak opowiadać o Zagładzie?*, op. cit., s. 351.

³¹ vide, T. Łysak, op. cit., s. 351.

przedstawienia, nie ma charakteru obelżywego³². Posługiwanie się pewnymi uproszczeniami jest charakterystyczne dla komiksu, jednak Spiegelman stawia czytelnika przed koszmarną bajką zwierzęcą, gdzie spod masek zwierząt wyglądają oprawcy i ofiary. Bajka nie kończy się dobrze, a gorzki morał pokazuje, że taka historia nie może zakończyć się triumfem ludzkiego ducha³³.

Art sam jest jednocześnie twórcą i bohaterem – człowiekiem i ściganą myszą. Nadanie sobie takiej samej twarzy, jak pozostałym Żydom, może być próbą identyfikacji, manifestacji przynależności do tej grupy narodowej. Artysta nie odcina się od swoich korzeni. Nie poszukiwanie swoich korzeni żydowskich jest dla niego najważniejsze – artysta próbuje oswoić swoje życie poprzez wniknięcie w historię ojca, a tym samym historię Holokaustu.

To właśnie manifestacja tego co obce, inne odbywa się poprzez zwielokrotnienie *ja*. Aleksandra Ubertowska łączy zwielokrotnienie *ja* z zagubioną tożsamością: *uwikłanie kategorii ja mówiącego w sieć ról na różnych poziomach tekstu jest (...) niemal oczywistym wewnątrztekstowym śladem zaburzonej, powikłanej tożsamości*³⁴.

Spiegelman musiał zwrócić się w stronę historii swojego ojca, ponieważ ich wzajemna relacja kształtuje tożsamość rysownika. Bez historii Vladka nie byłby w stanie zrozumieć swojej historii i wszystkiego, co się w jego życiu zdarzyło. Skomplikowane relacje zawarte są w wielopoziomowej narracji i na różnych płaszczyznach czasowych.

Aporie w tekście – wielopoziomowa narracja i czas

³² Celowo pomijam dyskusję jaka rozgorzała na temat tego, czy przedstawienie ludzi jako zwierząt było dobre, czy też nie. Temat ten, porusza duża część recenzji komiksu, które ukazały się w prasie zaraz po polskim wydaniu *Maus*. Np.: M. Czubaj, *Zagłada, myszy, świnie*, „*Polityka*”, 2001, nr 17, s. 52 – 54; J. Borowski, *Komiks o Holocauście*, „*Wprost*”, 22 kwietnia 2001, s. 122 – 123; J. Jarzębski, *Maus Arta Spiegelmana po polsku – Myszy i inne zwierzęta*, „*Tygodnik Powszechny*”, 20 maja 2001, nr. 20, s.12. Pisze także na ten temat J. Szyłak, *Komiks świat przerysowany*, Gdańsk 1998, s. 62 – 63. Recenzję można także przeczytać na stronie internetowej magazynu AQQ: T. Nowak, *Myszy i Świnie*, www.aqq.com.pl/publicystyka_03.html, [16.03.2007].

³³ Confer, L. L. Langer, *Dwa głosy: Cynthia Ozick i Art Spiegelman*, przeł. J. Mikos, w: „*Literatura na świecie*”, op. cit., s. 96.

³⁴ A. Ubertowska, *Aporie, skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie*, „*Teksty Drugie*”, 2002, nr. 1/2, s. 136.

Jednostka poszukująca swojej tożsamości gubi się, poszukuje definicji siebie samego – jej dążenia do samoświadomości mają charakter narracyjny, zawarte są w formie opowieści. W komiksie ustanowione są różne poziomy narracji – związane jest to, z tym, o czym pisze Katarzyna Rosner: wywodzi ona narracyjne myślenie, od filozofii Heideggera – ujęcia rozumienia, jako *bycia*³⁵. Rozumienie zawiera się w trzech perspektywach czasowych – w przeszłości, teraźniejszości i musi wybiegać w przyszłość. W *Maus* pojawia się kilka płaszczyzn czasowych, które się wzajemnie przenikają. Forma komiksowa, pozwala to doskonale zobrazować – swobodne ustawienia kadrów pozwalają na swobodniejsze operowanie czasem narracji, niż klasyczne ukształtowania powieściowe. Czas traktowany jako trauma, jako rzeczywistość nadchodząca zbyt wcześnie – teraźniejszość, daje się oswoić w fazie narracji³⁶. Jednak faza narracji, przychodzi zawsze później – jak wskazuje badaczka, są to zwyczajne procesy ludzkiego umysłu³⁷. Rozumienie jest możliwe dlatego, ponieważ historia musi być najpierw przeżyta, a dopiero potem może zostać opowiedziana. Narrację można traktować jako próbę autoterapii, osiągnięcia samorozumienia. Jak już wcześniej podkreślałam za Kołakowskim, ciągłość ja, zakłada utrzymanie ciągłości pamięci³⁸, a także jak twierdzi Ricoeur, nie da się mówić o teraźniejszości, bez spojrzenia w przeszłość i przyszłość.

W *Maus* historia przeżyta, to historia ojca – Art-słuchacz stara się ją zrozumieć. Pierwszy poziom narracji to zatem historia opowiedziana przez Vladka. Tę historię, można czytać jako jedno z wielu świadectw ocalałych – jest oczywiście ujęciem subiektywnym i nie pretenduje do miana dokumentu historycznego. Nie można jednak twierdzić, że jest zmyśleniem – jest po prostu relacją kogoś, kto przeżył Zagładę i nosi to doświadczenie cały czas w sobie. Pamiętać jednak należy, iż historię ojca próbował zawłaszczyć Art., on ją przekazuje, dąży do uczciwego jej przekazania – jest to ważne dla niego samego, ponieważ prawda ma dla niego znaczenie. Chce poznać ojca i to, co go ukształtowało – dlatego stara się

³⁵ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 17.

³⁶ A. Bielik-Robson, op. cit., s. 16 – 17.

³⁷ A. Bielik-Robson, op. cit., s. 18.

³⁸ L. Kołakowski, op. cit., s. 46.

to zrobić uczciwie, odnotowując jego historię tak, jak została opowiedziana. Art zawiera pamięci ojca – nie dokonuje jej weryfikacji.

Drugi poziom narracyjny jest bardziej skomplikowany – dotyczy relacji ojca i syna. *Napięcia pomiędzy ojcem i synem dotyczą nie tylko kształtu tekstu, ale i spraw codziennych*³⁹. Szczególnie na płaszczyźnie tej narracji mieszają się plany czasowe – z jednej strony mamy przeszłość ojca, dzieciństwo Arta – z drugiej ich współczesną relację. Całość jest dodatkowo podsumowana w drugim tomie *Maus*, który pisany był po śmierci ojca. Spiegelman nie był blisko z ojcem, słucha jego historii i dopiero wtedy zaczyna sobie uświadamiać, że nie jest w stanie jej pojąć i uporządkować – Holocaust wymyka się ludzkiemu rozumieniu. Syn nie godzi się by ojciec przenosił doświadczenia z przeszłości w teraźniejszość. Nie rozumie przyzwyczajień ojca – tego, że rodziły się one ze strachu przed utratą życia [*Maus I*, s. 54]. Nie potrafi też pomóc mu uporać się ze stratą ukochanej osoby – Ani. Towarzyszące ojcu poczucie starty, które nie przerodziło się w żalobę, jest dla Arta katorgą – obwinia się za śmierć matki [*Maus I*, s. 69], rywalizuje ze zmarłym bratem [*Maus II*, s. 15]. Z dużą śmiałością Spiegelman przedstawia swojego ojca jako postać pełną wad: *On jest, w pewien sposób jak rasistowska karykatura starego żyda-skapca*⁴⁰, także jako rasistę – Wladek nie chce się pozbyć stereotypów dotyczących murzynów [*Maus II*, s. 99 – 100]. Choć ojciec stara mu się przekazać: *Ty wiesz, że teraz w moim życiu wszystko nie może być w porządku*⁴¹?

Ten poziom narracji zostaje przerwany – do fabuły wpleciony jest komiks o śmierci matki – utrzymany w estetyce ekspresjonistycznej, gdzie nie ma już Arta-myszy, jest Art-człowiek. *Prisoner on the Hell Planet*, jest próbą zrozumienia śmierci matki, świadczy o całkowitym zagubieniu sensu przez młodego Arta. Chłopak nie wie kogo obwiniać za jej śmierć, umieszcza w jednym z kadrów przerażające słowa: *Hitler to zrobił, suka, mamusiu!*⁴² Dalej widać już tylko oskarżenia: *Zamordowałaś mnie. Mamusiu i zostawiłaś tu, żeby jeszcze spadła na mnie kara!!*⁴³ Ojciec znajduje ten komiks, który ożywia w nim wszystkie

³⁹ T. Łysak, op. cit., s. 352.

⁴⁰ A. Spiegelman, *Maus I*, op.cit., s. 133.

⁴¹ Ibidem, s. 100.

⁴² Ibidem, s. 105.

⁴³ Ibidem, s. 105.

wspomnienia, przyznaje się, że cały czas pamięta o matce. Kiedy Art dowiaduje się, że ojciec spalił notatki matki, jest wściekły. Pierwszy tom *Maus* kończy się kadrem, w którym rysownik nazywa ojca mordercą [*Maus I*, s. 161]. Świadomość tego, że nigdy nie dotrze do notatek matki jest dla niego tragiczna dlatego, ponieważ blokuje mu szansę dotarcia do własnej przeszłości, być może liczył na to, że znajdzie tam coś, co pozwoli mu już więcej się nie obwiniać za jej śmierć. Łysak dostrzega tu jeszcze jeden problem: *Nieumiejętność osiągnięcia wspólnoty w przeżywaniu tragedii staje się podstawowym problem opowieści Prisoner. Choć nie tylko Arta dotknęła samobójcza śmierć matki, to od niego wymaga się przyjęcia roli żałobnika i pocieszyciela*⁴⁴ [*Maus I*, s. 103 – 104].

Trzeci poziom narracyjny to metanarracja – historia powstawania komiksu, zawarta na jego kartach. W większej części zawarta jest w tomie drugim, rozpoczynającym się dedykacją dla nieżyjącego brata Rysia i córeczki Nadii. Umieszczenie dedykacji jest ciekawym zabiegiem zachowania łączności między przeszłości z teraźniejszością, a także przyszłością – Nadia całe życie ma dopiero przed sobą. Metanarracja służy ukazaniu trudności, jakie przeżywa rysownik, ma pokazać jak mozolna pracą jest konstruowanie dzieła (i zarazem konstruowanie własnej tożsamości, historii samego siebie). Art zastanawia się jak tworzyć postaci – analizuje jak narysować swoją dziewczynę Francois – w końcu (choć jest Francuzką) decyduje się narysować ją jako mysz (Żyda). Ma wątpliwości, co do wybranej formy przedstawiania: *Czuję w tym coś niestosownego, że próbuję odtworzyć rzeczywistość gorszą niż mój najkoszmarniejszy sen; Tak wielu rzeczy nigdy nie będę umiał zrozumieć, ani zwizualizować. Rzeczywistość jest zbyt złożona jak na komiks... za wiele robi się pominąć, zniekształceń*⁴⁵. Jednak w rzeczywistości istotą opowieści narracyjnej jest to, iż zawiera się w niej tylko najważniejsze momenty, konieczne dla odtworzenia ciągłości fabuły. Luki są nieuniknione. I choć na kartach komiksu Art ma wątpliwości, w wywiadzie mówi: *Czytelnikowi może się wydawać(...), że sytuacje opisane w książce są tylko małym fragmentem tego, co się składało na tak zwaną więź pomiędzy mną i Władkiem. Ale to*

⁴⁴ T. Łysak, op. cit., s. 356.

⁴⁵ A. Spiegelman, *Maus II*, op. cit., s. 16.

właśnie one nią były⁴⁶. W komiksie niezrozumienie jest dramatem syna: *Nie umiem zrozumieć nawet mojej relacji z własnym ojcem... więc jak mam zrozumieć cokolwiek na temat Auschwitz?... albo Zagłady?*⁴⁷. Kształtowanie tożsamości Arta rozbija się cały czas o pytanie, czym była Zagłada, czym był Auschwitz. Sensu szuka w wyjaśnieniu zdarzeń, które są niepojęte, a jednocześnie są elementem jego życia. Próba rozwikłania relacji z ojcem jest niemożliwa bez uporządkowania zdarzeń z przeszłości, które stanowią barierę komunikacyjną. Art zwraca się do pamięci ojca, która dla Władka jest tylko przywołaniem cierpienia, jego powtórzeniem – dla syna szansą dotarcia do istoty problemu. Jest tak, jak pisze Szwejca – jest to nieustanna praca nad tajemnicą⁴⁸. Spiegelman woła o pomoc, pisanie książki, nie przynosi ukojenia, tak jakby tworzenie narracji, nie do końca spełniało swoją funkcję. Kiedy dziennikarze odwiedzają go w domu, artysta krzyczy: *Ja chcę...ROZGRZESZENIA. Nie...Nie...Ja chcę...Ja chcę...do MAMUSI!*⁴⁹ Istotne jest to, że Art powie, iż nie czuje się jak dorosły – jest tak, bo nie uporał się jeszcze ze swoją tożsamością. (ważne jest tutaj operowanie rysunkiem – w kadrze widzimy pomniejszoną mysz, wzmaga to wrażenie zagubienia i nieporadności postaci)[*Maus II*, s. 42 – 43].

Artysta ze swoimi problemami kieruje się do terapeuty (czeskiego Żyda Pavla). Wszystko go przeraża, czuje wyrzuty z powodu pisania o ojcu i sobie, nie widzi powodu, dla którego miałby kontynuować pracę. Terapeuta zastanawia się, czy kolejne opowieści o Zagładzie są konieczne: *Czy ludzie od tego stali się lepsi?... Może trzeba im nowej, większej zagłady?*⁵⁰. Rozważania te, zawarte w metanarracji, są istotne, ze względu na wyrażanie podstawowych wątpliwości dotyczących pisania *po Holokauście*. Czy słowo jest potrzebne, wystarczające? Te rozważania podsumowane są krótką wymianą zdań między Artem a Pavlem. Pavel cytuje Becketta: *Każde słowo jest jak niepotrzebna plama na ciszy i nicości*⁵¹, Art odpowiada, że jednak Beckett to powiedział. Pytanie o sens tworzenia kolejnych narracji,

⁴⁶ L. Weschler, op. cit., s. 9.

⁴⁷ A. Spiegelman, *Maus II*, op. cit., s. 14.

⁴⁸ K. Szwejca, op. cit., s. 49.

⁴⁹ A. Spiegelman, *Maus II*, op.cit., s. 42

⁵⁰ Ibidem, s. 45.

⁵¹ Ibidem, s. 45.

zostaje bez odpowiedzi. Spiegelmanowi nie chodziło o rozstrzygnięcie problemu, czy wartościowanie – istotne było zaprezentowanie wątpliwości jakie niesie ze sobą każda próba stworzenia opowieści o Zagładzie. Drugi tom *Maus* jest ich pełen.

Wielopoziomowość narracji stanowi przeszkodę dla odbiorcy, a jednocześnie jest wskazówką dla dobrego odczytania⁵². *Narracja przebiega w trzech trybach, poprowadzona jest z perspektywy myszy, meta-poziom obnaża konwencjonalność pierwszego sposobu przedstawienia, natomiast trzeci tryb [relacje ojciec – syn] unika konkretnego przyporządkowania*⁵³. W tekście splata się biografia ojca, autobiografia syna o oraz metatekst dotyczący powstawania komiksu.

Maus dla autora – Maus dla czytelnika – podsumowanie

Opowieść bohatera *krwawiącego historią* kończy śmierć. Jak orzekła Burska, przeszłość w tym komiksie, jest niezaleczoną raną pamięci⁵⁴. Choć mamy pewność, że to Vladek jest ocalałym, można zapytać za Weschlerem, o którego tak naprawdę tu chodzi: o ojca, czy o syna? Ponieważ czytelnik staje się świadkiem opowieści zarówno ojca, jak i syna – to jednak ma się wrażenie, że Art chce pokazać, jak trudne zadanie sobie wyznaczył próbując opowiedzieć tak osobiste wydarzenia. Jak ciężką drogę przebył próbując dotrzeć do roli przeszłości w jego życiu. Historia nie prowadzi do rozwiązania tajemnicy, przesiąknięta jest tragizmem. Odzyskanie przeszłości nie przynosi ukojenia ani Władowi, ani Artowi. Tak naprawdę, żadnemu z nich się nie udało. Vladek aż do śmierci pozostał więźniem wspomnień. Jak pisze Łysak: *Niestety spadek Arta uniemożliwia posiadanie wiedzy, którą jesteśmy w stanie łączyć ze zrozumieniem*⁵⁵.

⁵² vide, J. Szyłak, *Komiks – Warstwa Ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 53.

⁵³ T. Łysak, op. cit., s. 353.

⁵⁴ *Jak wyśpiewać sekcję zwłok?*, rozmawiają: L. Burska, A. Chłopecki, M. Dziewulska, P. Gruszczyński, M. Poprzecka, M. Zalewski, „*Res Publica Nowa*”, 2001, nr. 7, s. 75.

⁵⁵ T. Łysak, op. cit., s. 368.

Syn Władka poznał historię, która doprowadziła go do wniosku: *Gdyby ocaleli tylko ludzie godni podziwu moralnym, można by z tego wywnioskować stwierdzenie, że ludzie mogli przeżyć Zagładę tylko ze względu na ich godność osobistą, a nie dlatego, że byli po prostu ludźmi*⁵⁶. Zdanie to rzutuje także na sposób przedstawiania w *Maus*, Spiegelman chciał pokazać, że wśród każdej nacji byli ludzie zarówno dobrzy, jak i źli. Każdego człowieka należy oceniać po uczynkach – nie po tym, jakiej jest narodowości. Choć może się wydawać, że mowa tu o truizmach, należy sobie uświadomić, że w obliczu Holokaustu, właśnie oczywiste prawdy i wartości były zapominane.

Czy zatem można mówić o powodzeniu konstruowania narracji? Sam autor komiksu twierdzi: „(...) nie było w tym ani zamiaru naprawienia świata, ani dążenia do poskromienia moich wewnętrznych demonów. Nie należy mylić komiksów i psychoterapii. Psychoterapia jest dużo bardziej kosztowna”⁵⁷. Słowa te trochę przewrotne w stosunku do treści *Maus*, a jednak mogą być przestrożą przed całkowitym zawierzeniem w terapeutyczną moc literatury.

⁵⁶ L. Weschler, op. cit., s. 9.

⁵⁷ K. Gebert, op. cit., s. 2.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTU:

1. A. Spiegelman, *Maus – opowieść ocalałego – mój ojciec krwawi historią; Maus – opowieść ocalałego – i tu się zaczęły moje kłopoty*, przeł. P. Bikont, Kraków 2001, t.1 i t.2.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTU:

1. Bielik-Robson A., *Słowo i Trauma: czas, narracja, tożsamość*, w: *Narracja i tożsamość*, red. R. Nycz, W. Bolecki, Warszawa 2004, s. 14 – 25.

2. Borowski J., *Komiks o Holocauście*, „Wprost”, 22 kwietnia 2001, s. 122 – 123.

3. Czapliński P., *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie”, 2004, nr. 5 s. 9 – 22.

4. Czubaj M., *Zagłada, myszy, świnie*, „Polityka”, 2001, nr 17, s. 52 – 54.

5. Esthopy A., *Holocaust i niemożność przedstawiania*, przeł. M. Pietrzak-Merta, „Res Publica Nowa”, 1997, nr. 11, s. 59 – 65.

6. Głowiński M., *Wprowadzenie*, w: *Stosowność i forma – Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, Kraków 2005, s. 7 – 20.

7. *Jak wyśpiewać sekcję zwłok?*, rozmawiają: L. Burska, A. Chłopecki, M. Dziewulska, P. Gruszczyński, M. Poprzecka, M. Zalewski, „Res Publica Nowa”, 2001, nr. 7, s. 75 – 82.

8. Jarzębski J., *Maus Arta Spiegelmana po polsku – Myszy i inne zwierzęta*, „Tygodnik Powszechny”, 20 maja 2001, nr. 20, s.12.

9. Kołakowski L., *O tożsamości zbiorowej*, w: *Tożsamość w czasach zmiany – rozmowy w Castel Gandolfo*, Kraków 1995.
10. Lang B., *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „*Literatura na świecie*”, 2004, nr. ½, s. 15 – 63.
11. Langer L. L., *Dwa głosy: Cynthia Ozick i Art Spiegelman*, przeł. J. Mikos, w: „*Literatura na świecie*”, 2004, nr. ½, s. 81 –93.
12. Łysak T., *Autobiografia (auto) biografii – Maus Arta Spiegelmana*, w: *Stosowność i forma – Jak opowiadać o Zagładzie?*, red. M. Głowiński, Kraków 2005, s. 349 – 369.
13. Melchior M., *Zagłada a tożsamość*, Warszawa 2004.
14. Michman A., Rosenberg A., *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście: Auschwitz jako wydarzenie przekształcające*, w: *Eksperymenty w myśleniu o Holokauście – Auschwitz nowoczesność i filozofia*, Warszawa 2003, s. 11 – 49.
15. Orwid M., *Przeżyć i co dalej*, rozm. K. Zimmerer, K. Szwajca, Kraków 2006.
16. Przychodzka A. U., *Zatracona tożsamość Jerzego Kosińskiego – doświadczenie Holokaustu*, Łódź 2006.
17. Ricoeur P., *Pamięć – zapomnienie – historia*, przeł. J. Migasiński, w: *Tożsamość w czasach zmiany – rozmowy w Castel Gandolfo*, Kraków 1995

18. Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
19. Skarga B., *Tożsamość ja i pamięć*, „Znak” 1995, nr. 5, s. 4 – 18.
20. Sz wajca K., *Problemy tożsamości u dzieci ofiar Holocaustu*, „Znak”, 2004, nr. 1, 49 – 61.
- J. Szyłak, *Komiks – Warstwa Ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.
21. J. Szyłak, *Komiks świat przerysowany*, Gdańsk 1998.
22. J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.
23. Taylor Ch., *Źródła współczesnej tożsamości*, w: *Tożsamość w czasach zmiany – rozmowy w Castel Gandolfo*, przeł. A. Pawelec, Kraków 1995, s. 9 – 21.
24. Ubertowska A., *Aporie , skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie*, „Teksty Drugie”, 2002, nr. ½, s. 125 – 139.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

1. T. Nowak, *Myszy i Świnie*, www.aqq.com.pl/publicystyka_03.html, [16.03.2007].
2. Z Artem Spiegelmanem rozmawia Konstanty Gebert, www.midrasz.home.pl/2001/wrz/wrz01_1.html, [13.02.2007].
3. *Ojciec Art, Syn Władka*, z Artem Spiegelmanem rozmawia Lawrence Weschler, s.2, www.maus.com.pl/maus.html, [16.03.2007].