

PAWEŁ CIOŁKIEWICZ

KOMIKSOWE OBLICZA WOJNY

PRZYCZYNEK DO ANALIZY BIOGRAFICZNYCH NARRACJI WOJENNYCH

PAWEŁ CIOŁKIEWICZ

Doktor socjologii, absolwent Uniwersytetu Łódzkiego, adiunkt w Uczelni Nauk Społecznych w Łodzi. Zainteresowania naukowe: analiza dyskursu, kulturowe oddziaływanie mediów, kultura popularna oraz komiks. Autor książki *Pamięć zbiorowa w dyskursie publicznym. Analiza polskiej debaty na temat wypędzeń Niemców po drugiej wojnie światowej* (2012) i kilkudziesięciu artykułów w takich czasopismach jak: „Przegląd Socjologiczny”, „Studia Socjologiczne”, „Kultura i Społeczeństwo”, „Przegląd Humanistyczny”, „Studia Kulturoznawcze”, „Władza Sądzenia” oraz monografiach. Publikuje również w magazynach internetowych poświęconych kulturze popularnej („Esensja”, „KZ”, „Paradoks”).

Obrazy wojny stanowią stały element współczesnego krajobrazu medialnego. Toczące się w różnych rejonach świata konflikty zbrojne są na bieżąco relacjonowane przez dziennikarzy nierzadko ryzykujących swoje życie, by zdobyć cenne informacje i przekazać je światu. Choć to właśnie rezultaty ich pracy w znacznym stopniu kształtują wyobrażenie człowieka o wojennych traumach, warto zwrócić uwagę także na inne formy narracji wojennych. Szczególnie interesującym, choć nadal jeszcze niedocenianym obszarem analizy wydaje się być komiks. Na gruncie tego medium tematyka wojenna podejmowana jest na różne sposoby. Znajdziemy tu, zresztą podobnie jak i w innych utworach kultury popularnej, zarówno typowo rozrywkowe opowieści osadzone na tle wojennych zdarzeń, jak i poważne próby opisanie wpływu konfliktów zbrojnych na życie jednostek i całych społeczeństw.

W niniejszym artykule skupię się na komiksach, w których kluczową rolę odgrywają wplecione w fabułę autobiograficzne narracje osób mających za sobą doświadczenie koszmaru wojny. Proponuję zatem analizę trzech utworów: *Maus. Opowieść ocalałego*, *Josel. 19 kwietnia 1943* oraz *Strefa Gazy. Przypisy*¹. Choć każdy z nich opowiada o wojnie w inny sposób, łączy je ambitna próba ukazania jej koszmaru z perspektywy zwykłych ludzi. W pierwszej kolejności opisuję specyfikę analizowanych komiksów, koncentrując się głównie na ich aspekcie biograficznym. Następnie prezentuję analityczną ramę odniesienia wywodzącą

¹ A. Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego*, Wydawnictwo Komiksowe, Warszawa 2016; J. Kubert, *Josel. 19 kwietnia 1943*, Egmont, Warszawa 2006; J. Sacco, *Strefa Gazy. Przypisy*, Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa 2017.

się z socjologii interpretatywnej. W głównej części tekstu podejmuję próbę rekonstrukcji biograficznych narracji stanowiących podstawę analizowanych komiksów. W podsumowaniu przedstawiam ogólne wnioski odnoszące się do specyfiki strategii narracyjnych stosowanych przez świadków zdarzeń.

OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA ANALIZOWANYCH KOMIKSÓW

Komiksy wybrane do analizy wyróżniają się swoistym autobiografizmem. Ich autorzy oddają bowiem głos świadkom opisywanych zdarzeń, którzy opowiadają o swoich doświadczeniach. Odnotować jednak trzeba, że ci narratorzy bardzo się od siebie różnią. W przypadku *Mausa* świadkiem zdarzeń, a zarazem bohaterem komiksu, jest ojciec autora – Wladek Spiegelman. W komiksie Joego Kurberta świadkiem dramatu rozgrywającego się w Auschwitz jest postać fikcyjna, która jednak powstała – jak deklaruje autor – na podstawie gruntownych analiz literatury obozowej. Komiks Joego Sacco oparty jest natomiast na narracjach osób, które uczestniczyły w relacjonowanych zdarzeniach i po latach opowiadają autorowi komiksu o tym, co udało im się zapamiętać. Bez względu jednak na te różnice we wszystkich komiksach obecne są elementy narracji autobiograficznej, pozwalające na zastosowanie kategorii analitycznych wypracowanych na gruncie socjologicznych badań biograficznych.

Najbardziej znanym spośród analizowanych tu komiksów jest *Maus* Arta Spiegelmana. Zdobył on uznanie krytyki oraz czytelników, o czym świadczy chociażby przyznanie mu licznych nagród, w tym w 1992 roku Nagrody Pulitzera. Opowieść o wojennych doświadczeniach ojca autora zdobyła również najważniejsze nagrody w przemyśle komiksowym (Eisnera, Harveya oraz Międzynarodowego Festiwalu Komiksu w Angoulême). Dość powszechnie uważa się, że właśnie publikacja *Mausa* zapoczątkowała stopniową zmianę nastawienia wobec komiksu, który był traktowany jako niezbyt poważne medium adresowane głównie do dzieci. Był to jednak proces długotrwały i Spiegelman niejednokrotnie musiał odpowiadać na pytanie, czy tworzenie komiksu o Holocauście nie jest czymś niestosownym. Trzeba też odnotować, że nawet w dyskusji nad *Mausem* nie brakowało prób wyłączenia tego dzieła z medium komiksowego, co pozwalałoby na wpisanie go w obszar literatury przy jednoczesnym utrzymaniu dotychczasowej tezy o miałości historii obrazkowych. Taki punkt widzenia zdają się reprezentować np. Lawrence L. Langer, który rozpoczyna swoją recenzję od stwierdzenia, że „Art Spiegelman nie rysuje komiksów”², oraz Elizabeth Hess, która stwierdza, że „Maus nie jest do końca komiksem; komiksy są dla dzieci”³. Choć i dziś nie brakuje osób, które postrzegają je właśnie w ten sposób, to tworzenie komiksów podejmujących poważne tematy nie jest już czymś wyjątkowym, a zajmowanie się nimi nie jest traktowane jako ekstrawagancja grupy fanów. Dowód na to stanowi systematycznie rosnąca liczba publikacji naukowych i popularnonaukowych

2 L.L. Langer, *A fable of the Holocaust*, „New York Times Book Review” 3 listopada 1991; <http://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html> (24 maja 2017).

3 E. Hess, *Meet the Spiegelmans*, „Village Voice” 87/1992.

poświęconych temu medium. Zresztą właśnie *Maus* stanowi tu przykład dzieła, które obrosło ogromną liczbą analiz uwzględniających różne jego aspekty⁴. Stało się to nawet źródłem tez mówiących o swoistej kanonizacji tego komiksu dokonującej się w środowisku akademickim⁵.

Głównym bohaterem komiksu jest Władek Spiegelman – Żyd polskiego pochodzenia, któremu udało się przeżyć pobyt w Auschwitz. Jego perypetie śledzimy w dwóch perspektywach czasowych. Po pierwsze, obserwujemy go jako sędziego człowieka, który opowiada historię swojego życia synowi Artiemu, twórcy komiksów planującemu przedstawienie losów swego ojca (komiksowy Artie jest rzecz jasna odpowiednikiem autora komiksu). Po drugie, widzimy go jako młodego chłopaka próbującego przetrwać wojenną zawieruchę. Stary mężczyzna opowiadający swoją historię oraz młody chłopak robiący wszystko, by zapewnić przetrwanie własnej rodzinie w czasach zagłady, to dwaj zupełnie różni ludzie. Ten pierwszy stanowi ucieleśnienie antysemitckiego stereotypu Żyda – skąpy, wyrachowany, małostkowy, egoistyczny i pełen rasistowskich uprzedzeń człowiek, niebędący w stanie wzbudzić sympatii czytelnika. Władek z czasów wojny jest kimś zupełnie innym – to przedsiębiorczy mężczyzna, który pragnie pomóc tym, których kocha⁶.

Obie warstwy komiksu nieustannie się przeplatają, co sprawia, że można go czytać albo jako historyczną opowieść o Holocauście, albo jako dramat psychologiczny. Jakkolwiek kluczowa wydaje się warstwa historyczna, to tej psychologicznej również nie można pomijać. W tym ujęciu *Maus* staje się bowiem freudowskim rozliczeniem dokonywanym przez samego Spiegelmana. Młody rysownik nieustannie porównuje się z ojcem i te porównania wpędzają go w depresję, bo za każdym razem dochodzi do wniosku, że jest od niego gorszy. Zapis rozmów ojca z synem i wplecione w narrację zwierzenia Arta jawią się jako rozpaczliwa i już w punkcie wyjścia skazana na porażkę próba wyjścia z cienia Władka.

Josel Kuberta – w przeciwieństwie do komiksu Spiegelmana – jest opowieścią opartą na fikcyjnych biografiach. Rodzice autora zdołali uciec z Polski przed nazistowską zawieruchą do USA, zatem obsadzając ich i samego siebie w opowieści rozgrywającej się w getcie, snuje on fikcyjną opowieść o tym, co by było, gdyby ucieczka się nie powiodła. Obaj autorzy – Kubert i Spiegelman – są zatem emocjonalnie związani z problematyką Holocaustu, ale o ile u Spiegelmana widzimy próbę przepracowania doświadczeń oraz wspomnień ojca, o tyle u Kuberta dają o sobie znać liczne uproszczenia i stereotypy zniekształcające obraz historii. Spiegelman podejmuje trud zmierzenia się z przeżyciami swojego ojca, który na własnej skórze doświadczył traumy obozu koncentracyjnego, a Kubert tworzy

4 Por. np. *Considering Maus: approaches to Art Spiegelman's „Survivor's Tale” of the Holocaust*, red. D.R. Geis, University Alabama Press, Tuscaloosa 2010; P. Smith, *Reading Art Spiegelman*, Routledge, London 2015.

5 B. Beaty, *Komiks kontra sztuka*, Timof i Cisi Wspólnicy, Warszawa, 2013, s. 129–139.

6 Autobiograficzne wymiary komiksu związane z różnymi strategiami konstruowania tożsamości narratorów analizuje m.in. Tomasz Łysak, zob. T. Łysak, *Autobiografia (auto)biografii. Maus Arta Spiegelmana*, [w:] *Stosowność i forma. Jak opowiadać o zagładzie?*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków 2006, s. 349–368.

fikcyjną – choć, jak sam deklaruje, opartą na solidnych studiach historycznych – opowieść, w której w dość swobodny sposób daje wyraz własnym, ukształtowanym w USA, poglądom na temat Holocaustu. Śledzimy w niej losy kilkunastoletniego Josela, żydowskiego chłopca biorącego udział w powstaniu w warszawskim getcie. W trudnych czasach wiódł on w miarę spokojne życie głównie dzięki swojej pasji. Chłopak uwielbiał komiksy i za sprawą lektury oraz rysowania przenosił się w wyobraźni do alternatywnej rzeczywistości. W 1939 roku rodzina Josela – jak wiele innych żydowskich rodzin – została wyrzucona z własnego domu i przeniesiona do getta. Chłopak obserwował otaczającą go zewsząd biedę i śmierć, ale nie przestał rysować, co stało się jego sposobem na przetrwanie wojennego piekła. Niemieccy żołnierze widząc utalentowanego, młodego rysownika, postanowili wykorzystać jego umiejętności. Josel zaczął rysować dla nich różne rzeczy w zamian za żywność i pewne przywileje. Ta względna stabilizacja nie trwała jednak długo. Pewnego dnia rodzina Josela została przeniesiona do Auschwitz, a on sam uniknął tego losu tylko dzięki swojemu talentowi. O okropnościach Auschwitz chłopak dowiedział się z opowieści uciekiniera z nazistowskiego obozu, który pojawił się w getcie.

Pomimo że komiks Kuberta jest opowieścią fikcyjną, został on osadzony w realiach historycznych, a autor wykorzystał formalne właściwości zarezerwowane dla literatury Holocaustu – Josel opowiada o swoim życiu tak, jak opowiadają o nim autorzy wspomnień czy dzienników⁷. Podstawowa różnica polega jedynie na wyborze medium – opowieść chłopaka ma formę rysunkową. Autor wzmacnia wrażenie, że mamy do czynienia z dziennikiem, zostawiając swoje rysunki w formie szybkich, niewykończonych szkiców z miejsca zdarzenia. Co więcej, wplata do narracji wstrząsającą relację świadka zdarzeń z Auschwitz, skonstruowaną według schematów prawdziwych pamiętników i opartą na realnych wspomnieniach tych, którzy przetrwali pobyt w niemieckim obozie zagłady. Przemieszanie elementów fikcyjnych z prawdziwymi nie tylko decyduje o specyfice tego komiksu, ale także stanowi źródło krytyki. Wielu polskich komentatorów wskazywało na zawarte w nim oczywiste błędy⁸. Najczęściej powtarzany zarzut dotyczył tego, że wymieniając ofiary Auschwitz, nie wspomniał w ogóle o Polakach, choć poza Żydami wymienił: „sowieckich jeńców wojennych, cyganów, świadków Jehowy i homoseksualistów”.

W przeciwieństwie do obu scharakteryzowanych powyżej komiksów *Strefa Gazy. Przypisy* nie dotyczy II wojny światowej, lecz podejmuje problematykę konfliktu izraelsko-palestyńskiego. Warto odnotować, że twórczość Sacco jest ściśle związana z tematyką wojenną⁹. Co więcej, jego komiksy są od lat systematycznie

7 Według Pawła Wolskiego ta właściwość komiksu sprawia, że w ramach uproszczonego podziału na „konstruktywistów” i „kronikarzy” można go zaliczyć do tego drugiego obozu (podczas gdy *Maus* lokuje się w tym pierwszym), zob. P. Wolski, *Droga do Maus. Komiks a literackie paradygmaty w dyskusji wokół przedstawialności Holocaustu*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 1/2011, s. 146.

8 Katarzyna Bojarska stwierdza np., że „Josel w pewnym sensie pokazuje, jak stereotypowe, a jednocześnie niebezpieczne dla pamięci zbiorowej jest myślenie o Holocaustie w Stanach Zjednoczonych”, zob. K. Bojarska, *Komiksem w historię*, „Zagłada Żydów” 2/2006, s. 389.

9 Komiksowo-reporterską twórczość Joego Sacco obszernie opisuje Jakub Jankowski, zob. J. Jankowski, *Joe Sacco – uzależniony od wojny*, cz. 1, „Zeszyty Komiksowe” 19/2015, s. 12–21; cz. 2, „Zeszyty Komiksowe” 20/2015, s. 106–113.

doceniane nie tylko w środowisku komiksowym, największym sukcesem tego autora było zdobycie w 1996 roku American Book Award za komiks *Palestyna* oraz Nagrody Eisnera za *Strefę bezpieczeństwa Gorąźde*. Warto dodać, że ten komiks – opisujący czystki etniczne w Bośni – został również uznany za komiks roku 2000 przez magazyn „Time” oraz za ważną książkę (Notable Book) przez „New York Times”. Analizowana tu *Strefa Gazy. Przypisy* była natomiast w 2009 roku nominowana do nagrody Los Angeles Times Book Prize, a rok później zdobyła Ridenhour Book Prize. W 2012 roku komiks znów został doceniony, zdobywając Oregon Book Award. Jest to wstrząsająca relacja ze zdarzeń, jakie rozegrały się w listopadzie 1956 roku w Strefie Gazy. Chodzi o dwie masakry ludności cywilnej dokonane przez żołnierzy izraelskich w miastach Chan Junis oraz Rafah. Autor na podstawie rozmów z naocznymi świadkami rekonstruuje przebieg zdarzeń, ukazując okrucieństwa, jakie miały tam miejsce. Podczas lektury stajemy się świadkami egzekucji dokonywanych 3 listopada w Chan Junis. W tym dniu zginęło – według oficjalnych danych – dwieście siedemdziesiąt pięć osób, głównie mężczyzn i młodych chłopców. Kolejnych sto jedenaście ofiar doliczono do tego bilansu kilka dni później w Rafah. 12 listopada rozegrał się tam dramat określany przez mieszkańców miasta jako „dzień szkoły”. Autor komiksu poszukuje uniwersalnych mechanizmów, które napędzają zdarzenia w tak ekstremalnych sytuacjach. Przedstawiciele skonfliktowanych narodowości mają tendencję do uruchamiania retoryki dehumanizującej wroga w celu usprawiedliwiania swoich poczynań. Dowodzą tego takie na przykład fragmenty: „Tych o najlepszych zdolnościach do adaptacji i przeżycia wyłoni proces doboru naturalnego, a pozostali zmarnieją. Część umrze, ale większość, jako ludzkie szczątki i wyrzutki społeczeństwa, zapewne dołączy do najbiedniejszych warstw w krajach arabskich”¹⁰. Jest to cytat z raportu izraelskiego MSZ z roku 1949, opisującego sytuację w Palestynie. Szok wywołują zarówno sformułowania, jak i to, że ich autorami są przedstawiciele narodu, który kilka lat wcześniej traktowano podobnie.

Wprawdzie rysunki nie są głównym przedmiotem analizy, ale na zakończenie tej charakterystyki warto odnotować kilka szczegółów. Opowieść Spiegelmana przedstawiona została w konwencji bajki zwierzęcej, w której Żydzi to myszy, Niemcy – koty, a Polacy – świnie¹¹. Będąca literacką fikcją opowieść Kuberta utrzymana jest w konwencji realistycznej. Autor zdecydował się na formę ołówkowych szkiców, które stwarzają wrażenie rysunków wykonywanych w miejscu akcji. Komiks Sacco stanowi natomiast precyzyjny zapis dramatycznych zdarzeń, oparty na połączeniu realizmu z undergroundową kreską. Tła zostały ukazane w realistyczny sposób, natomiast postacie mają w sobie coś ze stylistyki komiksów

¹⁰ J. Sacco, *Strefa Gazy...*, dz. cyt., s. 42.

¹¹ Właśnie ten element wywołał w Polsce burzliwą dyskusję w 2001 roku, kiedy to komiks się ukazał. Trzeba pamiętać, że za sprawą debaty wokół książki *Sąsiedzi* Jana Tomasza Grossa był to bardzo gorący okres w polskiej sferze publicznej. Zgodnie z przewidywalnym schematem środowiska liberalno-lewicowe chwaliły komiks, koncentrując się na jego walorach artystycznych i rozliczeniowej tonacji, natomiast konserwatywno-prawicowe poddały go radykalnej krytyce. Ten aspekt komiksu był także przedmiotem sporu w środowisku akademickim, ale te dyskusje pozbawione były instrumentalnego charakteru i odnosiły się raczej do ogólnych kwestii związanych ze zjawiskiem antropomorfizacji oraz problematyką Holocaustu, zob. B. Beaty, *Komiks kontra sztuka*, dz. cyt., s. 133–134.

alternatywnych. Cechą wspólną wszystkich komiksów jest to, że autorzy zrezygnowali z kolorów, przedstawiając zdarzenia albo w czerni i bieli, albo w odcieniach szarości.

KATEGORIE ANALITYCZNE

Doniosłość problemów podejmowanych w analizowanych komiksach oraz wykorzystanie w nich formuły narracyjnej charakterystycznej dla autobiograficznych relacji świadków sprawiają, że w analizie warto wykorzystać narzędzia wywodzące się z socjologii interpretatywnej. Szczególnie interesujące poznawczo wydaje się sięgnięcie po pojęcia wypracowane na gruncie badań biograficznych. Dzięki nim można udzielić odpowiedzi na pytanie, z jakim typem narracji biograficznej mamy do czynienia i jak jej autor definiuje samego siebie i swoje działania w kontekście omawianych zdarzeń. Po drugie, można ustalić, w jaki sposób definiowane są opisywane zdarzenia – czy narratorzy przedstawiają je jako dramatyczne i wyjątkowe, czy jako zwyczajne i codzienne.

Przede wszystkim zatem warto sięgnąć do biograficznego podejścia Fritza Schützego¹². Choć jego propozycja odnosi się do badań realnych doświadczeń, a nie beletrystyki, zastosowanie jej do analizy przedstawień komiksowych jest uzasadnione. Tym bardziej że pewne aspekty ilustruje np. fragmentami *Procesu Kafki*¹³. Z punktu widzenia problematyki niniejszego tekstu kluczowe znaczenie mają cztery struktury procesowe, które przywołuję za Kają Kaźmierską¹⁴. Pierwszą z nich jest biograficzny schemat działania. Chodzi o takie typy narracji, w których podkreślane jest to, że jednostka starała się realizować autonomicznie stworzony plan. Wzorzec instytucjonalny, czyli druga z wyróżnionych przez Schützego struktur narracyjnych, odpowiada sytuacjom, w których działania były podporządkowane instytucjonalnie określonym i odgórnie narzuconym wzorcom. Trzeci typ struktur narracyjnych odnosi się do sytuacji, w których jednostka traci kontrolę nad swoim życiem – podobnie jak Józef K., bohater powieści Kafki. Schütze nazwał ten typ doświadczenia trajektorią. Z podobną pod względem formalnym sytuacją mamy do czynienia w przypadku czwartej struktury, czyli metamorfozy. O ile jednak trajektorię rozpoczynają zdarzenia negatywne (zdiagnozowanie nieuleczalnej choroby, uwięzienie w obozie koncentracyjnym), o tyle w przypadku metamorfozy w grę wchodzi zdarzenia pozytywne (wygrana na loterii, uwolnienie z obozu). W obu przypadkach to okoliczności przejmują kontrolę nad życiem jednostki¹⁵.

Uzupełniając tę propozycję, warto zadać pytanie, jakie aspekty kontekstu akcentują narratorzy. Alicja Rokuszewska-Pawełek wyróżnia dwa warianty trajektorii

12 F. Schütze, *Trajektorie cierpienia jako przedmiot badań socjologii interpretatywnej*, „Studia Socjologiczne” 1/1997, s. 13–51.

13 Tamże, s. 13–21.

14 K. Kaźmierska, *Wywiad narracyjny – technika i pojęcia analityczne*, [w:] *Biografia i wojna. Metoda biograficzna w badaniu procesów społecznych*, red. R. Dopierała, K. Waniek, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

15 Tamże, s. 69–70.

okupacyjnych¹⁶. W pierwszym jednostka funkcjonuje w warunkach zewnętrznego przymusu wywołanego sytuacją okupacyjną. Chodzi m.in. o ograniczenia dnia codziennego, deficyt dóbr oraz przymus podejmowania niewolniczej pracy. Ten typ strukturalnych uwarunkowań autorka nazywa gehenną. Drugi wariant związany jest z przemocą i terrorem, stanowiącymi trwałe elementy okupacyjnej rzeczywistości. Aresztowania, uwięzienia, pobicia, deportacje, osadzenia w obozach zagłady oraz egzekucje to trajektoryjne uwarunkowania, które charakteryzują codzienność jednostek żyjących pod okupacją. Dla określenia tego aspektu sytuacji autorka używa pojęcia matni¹⁷. Jednostka funkcjonująca w warunkach okupacji musi zatem radzić sobie w rzeczywistości, na którą składają się zarówno przejawy bezpośredniej przemocy (matnia), jak i utrudnienia codziennego życia (gehenna). Pojęć gehenny i matni używam nie tylko w odniesieniu do trajektorii, ale także do określenia innych sytuacji.

Drugi zestaw kategorii pozwoli uchwycić te aspekty komiksowych narracji o wojnie, które odnoszą się nie tylko do sposobów działania, ale też do stylów snucia opowieści. Z jednej zatem strony mielibyśmy styl, w którym chodziłoby o nadawanie narracji dramatycznego charakteru, z drugiej zaś o przedstawianie jej jako czegoś najzupełniej zwyczajnego. Pierwszy sposób, odwołując się do Ervinga Goffmana, proponuję określić mianem dramatyzacji, drugi natomiast, za Harveyem Sacksem, określam jako uzwyczajnienie.

Goffman, analizując interakcje społeczne z perspektywy dramaturgicznej, zauważył, że ludzie dążą do akcentowania niektórych elementów własnego postępowania. „W obecności innych jednostka z reguły wyposaża swoją działalność w znaki pozwalające dramatycznie oświetlić i wydobyć z cienia przemawiające na jej korzyść fakty, które w innym przypadku mogły pozostać niewidoczne lub niezauważone”¹⁸. W goffmanowskiej optyce ta tendencja jest elementem szerszego kompleksu zjawisk odnoszących się do procesu kontrolowania wrażeń w obecności innych. Przeniesienie jej na grunt biograficzny jest uzasadnione specyfiką sytuacji, w jakiej przeprowadzany jest wywiad – tu też mamy do czynienia z interakcją, w której narrator przedstawia swoje doświadczenia zgodnie z własnym wyobrażeniem o tym, jak sprawy miały się w przeszłości. Kaja Kaźmierska w swoich analizach biografii wojennych również stosuje tę kategorię, jednak w znaczeniu odbiegającym od goffmanowskiego. Z jej punktu widzenia dramatyzacja własnej biografii to „przyjęcie przez opowiadającego takiej formuły prezentacji, jak gdyby jednym z podstawowych doświadczeń (szczególnie w określonych fazach wojennej biografii) było cierpienie”¹⁹. Możemy zatem przyjąć, że ta autobiograficzna dramatyzacja stanowi pewien wariant dramatyzacji interakcyjnej opisywanej przez Goffmana. Nie chodzi tu bowiem o akcentowanie

16 A. Rokuszewska-Pawełek, *Doświadczenia wojenne Polaków – analiza trajektorii okupacyjnych*, [w:] *Biografia i wojna*, dz. cyt., s. 263.

17 Tamże, s. 263.

18 E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Aletheia, Warszawa 2008, s. 60.

19 K. Kaźmierska, *Dramatyzacja obrazu doświadczeń czasu wojny w opowiadaniu biograficznym. Analiza przypadku*, [w:] *Biografia i wojna*, dz. cyt., s. 302.

jakiegokolwiek aspektu ludzkiej działalności, ale tego odnoszącego się do doświadczenia cierpienia. W dalszej części artykułu używam tego pojęcia w szerszym znaczeniu – z dramatyzacją będziemy mieć do czynienia zawsze wtedy, gdy narrator podkreśla ważne aspekty przeszłości, a nie tylko, gdy koncentruje się na cierpieniu.

Uzwyczajnienie odnosi się natomiast do praktyk interakcyjnych usytuowanych na przeciwstawnym biegunie narracyjnego kontinuum. O ile w przypadku dramatyzacji chodziło o uwypuklenie określonych zdarzeń, o tyle uzwyczajnienie polega na przedstawieniu ich jako odpowiadających codziennej normie. Marek Czyżewski oraz Alicja Rokuszewska-Pawełek, analizując autobiografię Rudolfa Hössa, zwrócili uwagę, że w jego relacjach dotyczących niezwykle przecież bolesnych zdarzeń obecny jest zaskakująco spokojny sposób opisu: „Uderzającą cechą autobiografii Hössa [...] jest to, że mimo relacjonowania w niej wydarzeń o drastycznym, niekiedy szokującym charakterze relacja utrzymana jest zazwyczaj w spokojnej, zrównoważonej tonacji, tak jak gdyby dotyczyła wydarzeń najzupełniej zwyczajnych, często spotykanych w życiu codziennym”²⁰. Owa zwyczajność kojarzy się autorom z kategorią zaproponowaną przez Harveya Sacksa, który „zauważył, że w życiu codziennym posługujemy się zazwyczaj «zwyczajnym usposobieniem» (*ordinary cast of mind*), które pozwala nam na przedstawianie niezwykle wyjątkowych wydarzeń tak, jak gdyby były one zwyczajne”²¹. Dzięki temu, że człowiek potrafi przyjąć takie zwyczajne usposobienie, nawet najstraszniejsze wydarzenia mogą być przedstawione jako zwyczajne. O ile Sacks zajmował się zwyczajnym usposobieniem manifestującym się w codziennych interakcjach, o tyle przykład ilustrujący jego specyfikę zaczerpnął z literackiego opisu pierwszego dnia pobytu w kobiecym obozie koncentracyjnym pochodzącego z powieści *Zwyczajny obóz* (*Un camp très ordinaire*) Micheline Maurel, co może stanowić uzasadnienie użycia tej kategorii w niniejszej analizie.

Z jednej strony zatem, będę starał się ustalić, o jakim działaniu jest mowa w komiksowych narracjach, z drugiej zaś, w jaki sposób to działanie jest przedstawiane. Narracja, w ramach której świadek zdarzeń pokazuje swój wojenny los jako trajektorię, może albo eksponować związane z nią cierpienie, albo też je minimalizować. Opowieść pozwalająca określić funkcjonowanie jednostki w warunkach wojennych jako realizację planu działania również może podkreślać albo związane z tym wyrzeczenia, albo zwyczajny charakter tych przedsięwzięć. Warianty wynikające z nałożenia na siebie obu zestawów kategorii znajdują się w tabeli, a zawarte w niej określenia poszczególnych taktyk narracyjnych stanowią roboczą propozycję, która otwarta pozostaje na ewentualne modyfikacje. Zastosowanie ich w niniejszym tekście wynika głównie z faktu, że pozwalają one w bardziej płynny sposób opisywać konkretne fragmenty analizowanych narracji.

20 M. Czyżewski, A. Rokuszewska-Pawełek, *Analiza autobiografii Rudolfa Hössa*, [w:] *Biografia i wojna*, dz. cyt., s. 413.

21 Tamże, s. 413.

Tab. Kategorie analityczne

Styl narracji/ styl działania	Plan działania	Wzorzec instytucjonalny	Trajektoria	Metamorfoza
Dramatyzacja	Misja	Kariera	Koszmar	Dobra wróżba
Uzwyyczajnienie	Powinność	Rutyna	Problem	Szczęśliwy przypadek

ANALIZA

W dalszej części artykułu przedstawiam rezultaty analizy trzech opisywanych komiksów. W przypadku *Mausa* ograniczam się tylko do narracji ojca autora, Władka. Mamy tu do czynienia z opowieścią, w której dominuje biograficzny plan działania, przedstawiany w sposób uzwyyczajniający. Władek jawi się jako postać, która próbuje panować nad własnym życiem i wykazuje się zaradnością nawet w najtrudniejszych sytuacjach. Nie traci przy tym werwy i konsekwentnie minimalizuje wszelkie cierpienia, jakich doświadczał podczas wojny. Daje tu o sobie znać wspomniana już dwoistość jego narracji – o ile Władek młody stara się nieustannie mieć wszystko pod kontrolą i nie zwracać uwagi na niedogodności, o tyle Władek sędziwy jest zagubiony i nieustannie mówi o swoim cierpieniu (np. wtedy, gdy żali się synowi: „A teraz na moim jedynym oku wyrosła katarakta. Czy ty widzisz, jak ja muszę cierpieć?”, s. 43)²².

Sklonność do kontrolowania swojego życia daje o sobie znać już przed wojną, kiedy Władek poznaje niejaką Lusię Grynberg. Spotyka się z nią przez cztery lata, ale – wbrew naleganiom dziewczyny – nie ma zamiaru się jej oświadczyć. Przyczyna jest prozaiczna: „Jej rodzina była miła, ale z brakiem pieniędzy, oni nie mieli pieniędzy nawet na posag” (s. 19). Władek poznaje jednak Annę Zylberg, która spełnia jego oczekiwania, gdyż jest „Niezwykle inteligentna, z bogatej rodziny” (s. 19). Przyznaje, że nie była tak piękna jak Lusia, ale przecież „wygląd to nie wszystko” (s. 21). Wydaje się, że kluczowe znaczenie dla niego miało to, że „Zylbergowie mieli pończoszniczą fabrykę – jedną z największych w Polsce” (s. 23). Władek i Anna bardzo szybko się zaręczyli i pobrali. Widać tu zatem wyrazisty biograficzny plan działania – Władek, opowiadając o małżeństwie, akcentuje zamiary, które zostały zrealizowane wbrew wszelkim przeszkodom (m.in. naleganiom Lusi, podejmowanym przez nią próbom zniechęcenia do niego rodziny Zylbergów). Odwołując się do zaproponowanych powyżej kategorii, można powiedzieć, że opowieść o zawarciu małżeństwa wpisuje się w schemat powinno-

²² Numery stron podawane w niniejszym fragmencie zawsze odnoszą się do analizowanych komiksów.

ści – jest to bowiem realizacja określonego planu działania przedstawiona w kategoriach uzwyczajnienia. Władek mówi o tym jako o czymś zupełnie zwyczajnym, czymś, co po prostu trzeba było zrobić.

Przedsiębiorczość Władka daje o sobie znać także w 1940 roku, gdy wraca z obozu jenieckiego do swojej rodziny mieszkającej w Sosnowcu. Sytuacja już wtedy była bardzo zła. Choć widoczne były jeszcze resztki dawnego luksusu, wszystko zmierzało ku katastrofie – fabryki zostały przejęte przez „aryjskich zarządców”, żywność była reglamentowana, a za najmniejsze wykroczenie trafiało się do obozu pracy. Rodzina Władka mieszkała wówczas u jego teściów – łącznie z nim było dwanaście osób, ale tylko on troszczył się o środki do życia. Dzięki dawnym znajomościom zaczął zarabiać pieniądze, dostarczając tkaniny dla swojego najlepszego klienta sprzed wojny. I znów widzimy systematyczną realizację planu, dzięki której Władek mógł powiedzieć: „Tak więc już na pierwszy tydzień od powrotu do domu zarobiłem trochę ładnych złotych. Teściowi, pamiętam, bardzo się tym spodobałem” (s. 81). Warto odnotować, że skłonność do planowania wszystkiego w najdrobniejszych szczegółach daje o sobie znać nie tylko w działalności zarobkowej Władka, ale także w jego ograniczonym zaufaniu do rodziny – „Ale ja im powiedziałem oczywiście tylko połowę tego, co ja naprawdę zarobiłem. Inaczej to oni by nic nie zaoszczędzili” (s. 81).

Zaradność Władka była poddawana kolejnym próbom, gdy jego rodzina najpierw została przeniesiona do getta, a później musiała ukrywać się u polskich gospodarzy. Prawdziwe problemy zaczęły się jednak dopiero w Auschwitzu. Zaraz po przybyciu do obozu, w roku 1944, małżeństwo zostało rozdzielone. Po formalnościach związanych z przyjęciem nastąpił jeden z dwóch momentów, kiedy Władek doświadczył załamania. Odwołując się do zaproponowanych powyżej kategorii, można powiedzieć, że plan działania, który zawsze dominował w narracji, został na krótko zawieszony i pojawiły się symptomy zapowiadające wejście na ścieżkę trajektoryjną, ale szybko udało mu się wrócić do zwykłego nastawienia.

Za pierwszym razem widzimy Władka, który krótko po przejściu procedur związanych z przyjęciem do obozu siada pod ścianą – „Byłem wykończony, miałem dreszcze i trochę płakałem. Nikt nawet nie spojrzał” (s. 190). Ten moment załamania „zakłócił” polski ksiądz, który starał się go pocieszyć. Poprosił mianowicie o pokazanie wytatuowanego na ramieniu numeru i wykazując się dużą wiedzą z zakresu numerologii i hebrajskiej symboliki, dokonał jego interpretacji w kategoriach znaku, który miał zapewnić Władkowi przetrwanie. Kończąc opis tej sceny, Władek mówi do swojego syna: „Ja zacząłem wierzyć. Mówię Ci, on we mnie tchnął nowe życie. I kiedykolwiek było bardzo źle, ja zawsze powiedziałem: «Tak. Ten ksiądz miał rację!»”. Mamy tu zatem do czynienia z momentem, w którym narracja przebiega według schematu biograficznej metamorfozy. Władkowi, gdy tego najbardziej potrzebował, przytrafia się coś niespodziewanego i optymistycznego. Spotkanie z polskim księdzem jest tu przedstawione jako moment przełomowy, nowy początek – „on tchnął we mnie nowe życie”. Co więcej, Władek nadaje temu momentowi wyjątkowe znaczenie, rezygnując z typowego dla siebie tonu uzwyczajnienia, i dokonuje narracyjnej dramatyzacji. Z uwagi na kontekst i specyfikę tego zdarzenia można określić go jako dobrą wróżbę.

Drugi moment załamania nastąpił, gdy Władkowi skradziono „bogactwo” (chleb, papierosy), jakie zgromadził, by opłacić przeniesienie żony do nowych baraków w celu zwiększenia jej szans na przetrwanie. Zdobyć tych rzeczy kosztowało go mnóstwo wyrzeczeń: „Głodziłem się, żeby móc przenieść Andzię” (s. 226). Któregoś dnia po powrocie do baraku Władek odkrył, że pudełko, które ukrywał pod materacem na swojej pryczy, zniknęło. To go całkowicie załamało: „Ja ci mówię. Ja chciałem płakać” (s. 226). Jednak ten nastrój trwał krótko i Władek szybko otrząsnął się z tragedii, tym razem bez niczyjej pomocy. Sytuacja, która mogła stać się początkiem trajektorii, została zatem dzięki uzwyczajnieniu zdefiniowana jako problem i szybko rozwiązana – „Więc ja drugi raz zebrałem cały majątek i rozdałem łapówki, żeby przenieść Andzię” (s. 226). Przedstawiając zakończenie tej historii, Władek pozwala sobie na większe emocje i częściowe odejście od tonu uzwyczajnienia. Kiedy mówi o tym, że udało mu się załatwić przeniesienie Andzi, doskonale zdaje sobie sprawę, że jest to wyłącznie jego zasługa: „I to ja załatwiłem. To był jeden raz w Auschwitz, że ja byłem szczęśliwy” (s. 226). W tym momencie można mówić o pojawieniu się schematu misji, czyli udramatyzowanym wariacie planu działania.

Poza tymi dwoma krótkimi momentami załamania, w których istniało ryzyko, że opowieść Władka zacznie przebiegać według schematów trajektoryjnych, pobyt w Auschwitz wyznaczany jest konsekwentnymi realizacjami kolejnych planów działania. Władkowi udało się zapewnić sobie przywileje dzięki lekcjom angielskiego, których udzielał polskiemu kapo. Pozwoliło mu to na zdobycie dodatkowego pożywienia, które oczywiście gromadził, by zamienić je na inne produkty i przywileje. Dzięki tej znajomości udało mu się także dostać do brygady robotników – najpierw w charakterze blacharza, później szewca (w obu profesjach radził sobie dobrze, choć nie miał w nich żadnego doświadczenia).

Podsumowując, można stwierdzić, że z tej opowieści wyłania się obraz zaradnego człowieka, który wbrew skrajnie niesprzyjającym okolicznościom realizuje biograficzny plan działania. Co więcej, wszystko to przedstawione jest w chłodnym tonie, bez nadmiernego akcentowania trudności i cierpienia, które się z tym wiązały. Władek mówi o tym, dokonując uzwyczajnienia swoich działań, co sprawia, że można je rozpatrywać w kategoriach swoistej powinności, którą po prostu musiał spełnić. Co ważne, unika mówienia o własnych cierpieniach nawet wtedy, gdy oczywiste jest, że wiele musiał wycierpieć. Na przykład gdy strażnik zauważył go rozmawiającego z żoną, został dotkliwie pobity, ale mimo tego nie wyjawiał mu, z kim rozmawiał. Opowiadając o tym, Władek ogranicza się do stwierdzenia: „No zbił mnie, co ci mam mówić? Chwała Bogu, że Andzia też nie dostała takiego lania. Ona by tego nie przeżyła” (s. 219). Poza tym doświadczenia obozowe są tu interpretowane w kategoriach gehenny, wymagającej pokonywania codziennych trudności.

W przypadku *Josela* Joego Kuberta sytuacja wygląda inaczej. Szczegółowej analizie poddaję narrację uciekiniera z obozu koncentracyjnego, który pojawił się w getcie i przedstawił swoją wersję zdarzeń spotkanej grupie ludzi. Z jego opowieści wyłania się inna strategia przetrwania od tej, którą stosował bohater

Mausa. O ile bowiem Władek niejednokrotnie dawał dowody swojej zaradności, realizując rozmaite plany działania, o tyle narrator Josela zapewnił sobie lepsze warunki tylko i wyłącznie dzięki sumiennemu wykonywaniu codziennych prac: „Ciężko pracowałem. Zmuszałem się do ogromnego wysiłku. Byłem najlepszym robotnikiem moich panów, mogli na mnie polegać. Robiłem swoje. Nie musieli mnie bić ani popychać. Pracowałem z entuzjazmem” (s. 54). Widzimy tu zatem dopasowanie się do obowiązującego w obozie wzorca instytucjonalnego. Co więcej, narrator dokonuje dramatyzacji własnej działalności, zestawiając ją z postępowaniem współwięźniów – „Inni więźniowie wiedzieli, czemu to robiłem. Rozumieli. W ich oczach nie widniała złość, tylko żal. Gdyby mogli, postępować tak jak ja, zrobiliby podobnie. Ale byli słabi, chorzy, zmęczeni, okaleczeni. Albo nie chcieli się poddać tak całkowicie jak ja” (s. 54). Za pomocą tego kontrastu narrator eksponuje te aspekty własnego postępowania, które mogłyby nie zostać dostrzeżone. Dzięki porównaniu wysiłku mężczyzny z apatią i rezygnacją innych, można docenić jego znaczenie. Działanie narratora przedstawione jest jako udratyzowana realizacja wzorca instytucjonalnego w warunkach gehenny. Taką sytuację – godząc się na ryzyko z tym związane – określam tymczasowo mianem kariery. Zwieńczeniem tych działań i „nagrodą” wpisaną w reguły systemu obozowego było przydzielenie narratora do pracującego na terenie obozu oddziału:

Po pewnym czasie zostałem nagrodzony pracą w Sonderkommando, grupie Żydów wyznaczonych do pilnowania innych Żydów. Do naszych zadań należało też oddzielanie starych i chorych od reszty, zbieranie ciał do palenia. Za tę pracę dostawałem trochę więcej jedzenia. Brałem łapówki od innych Żydów. Zadowolilem moich panów (s. 54).

Daje się tu zauważyć postępowanie zgodne z wyznaczoną instytucjonalnie ścieżką kariery. Narrator podporządkowuje się jej nie dlatego, że wynika ona z jego autonomicznych planów działania, ale dlatego, że widzi w niej jedyną szansę na przetrwanie. Autor opowieści znów używa sformułowania, które potwierdza jego podporządkowaną pozycję wobec Niemców: „Zadowolilem moich panów”. Dla porównania warto podkreślić, że w opowieści Władka nie było miejsca na takie stwierdzenia – nieustannie akcentował on podmiotowe działanie, kontestujące oficjalne reguły, podczas gdy narrator *Josela* sprowadził swoje działania do całkowitego podporządkowania się instytucjonalnym ramom życia obozowego.

Dalej bohater opisuje kolejne zadanie, które musiał wykonywać jako członek *Sonderkommando*. W tej narracji dają o sobie znać gorliwość, z jaką wypełniał obowiązki, i usprawiedliwianie jej chęcią przeżycia: „Postanowiłem, że przeżyję – bez względu na koszty. Swoją pracę w *Sonderkommando* wykonywałem z pełnym zaangażowaniem” (s. 61). Nie ma tu zatem miejsca na bunt czy kwestionującą reguły zaradność, liczy się jedynie gorliwość w postępowaniu zgodnym z oczekiwaniami „panów”. Nie zawsze jednak udawało mu się panować nad odruchami. Taka sytuacja miała na przykład miejsce, gdy został zaangażowany do pracy przy przyjęciu kolejnego transportu. Okazało się, że ludzie, których przywieziono, zamiast trafić do baraków, od razu zostali zaprowadzeni na egzekucję. To wtedy

nastąpiło pierwsze załamanie. Widząc, co się dzieje, chciał otworzyć drzwi do pomieszczenia, w którym właśnie trwał dramat – „Bez namysłu złapałem za klamkę. Ostra komenda ostrzegła mnie, że jeśli się nie cofnę, dołączę do tych wewnątrz” (s. 65). Dopiero te słowa sprawiły, że więzień zapanował nad swoim postępowaniem.

W konsekwencji tego zdarzenia do opowieści zostają włączone określenia sugerujące narastanie potencjału trajektoryjnego oraz dominację elementów charakterystycznych dla matni: „Wszystko zdawało się czymś nierzeczywistym. Wpadłem w odrętwienie. Poruszałem się jak we śnie, z którego nie mogłem się obudzić” (s. 67). Kolejne dni pogłębiają to uczucie. Narracja staje się w coraz większym stopniu naznaczona elementami trajektoryjnymi – bohater traci poczucie kontroli nie tylko nad własnymi działaniami, ale też ciałem: „Czułem się tak, jakby moje ciało – skóra, mięśnie i kości – już do mnie nie należało. Zamieszkiwałem je chwilowo. Tylko do czasu, kiedy mnie też wrzucą do krematorium” (s. 70). Apatia i przygnębienie pogłębiały się z każdym dniem. Narastało też poczucie bezradności i braku wpływu na przebieg zdarzeń i własny los – „Ale w rzeczywistości zabicie i palenie trwało. Nie mogłem nic zrobić, by to powstrzymać” (s. 72). Właśnie wtedy pojawiła się myśl, że jedyną szansą na przeżycie jest ucieczka. Świadomość braku innej możliwości sprawiła, że myślenie o przetrwaniu dzięki uległości zostało zastąpione planowaniem ucieczki. Wzorzec instytucjonalny ustąpił miejsca biograficznemu planowi działania.

Narracja więźnia obozu może być zatem rozpatrywana w ramie wyznaczonej przez dwie kluczowe struktury narracyjne. Pierwszą i dominującą jest wzorzec instytucjonalny, który przejawia się w całkowitym podporządkowaniu się bohatera wymaganiom życia obozowego. W tej strategii upatruje on swoją szansę na przetrwanie. Dopiero w wyniku nagromadzenia się skrajnie traumatycznych doświadczeń, związanych z uświadomieniem sobie braku możliwości ujęcia z życiem, narrator podejmuje decyzję o ucieczce, którą można potraktować jako przejaw biograficznego planu działania. Tej transformacji towarzyszy także zmiana postrzegania okoliczności – gehenna stopniowo przeradza się w matnię.

Dwie zupełnie inne historie zostały opowiedziane w komiksie *Strefa Gazy. Przypisy*. Proponuję tu wstępną analizę tylko jednej z nich. Na podstawie rozmów z naocznymi świadkami wydarzeń wojennych Sacco podjął mianowicie próbę rekonstrukcji zdarzeń, jakie rozegrały się w Chan Junis. Były to systematyczne egzekucje Palestyńczyków dokonywane przez wojska izraelskie. W przeciwieństwie do *Mausa* i *Josela* Sacco tworzy jedną, spójną narrację o tych tragicznych zdarzeniach, zestawiając relacje kilku świadków. Podobnie jednak jak w komiksach Spiegelmana i Sacco tymi świadkami są ofiary.

W odróżnieniu od analizowanych wcześniej narracji mamy tu do czynienia z krótkotrwałą sytuacją, charakteryzującą się dużą dynamiką, nasyceniem przemocy i ogromnym potencjałem trajektoryjnym wynikającym z faktu, że bezbronni cywile stanęli naprzeciwko uzbrojonych żołnierzy. Można powiedzieć, że była to matnia, czyli doświadczenie bezpośredniego i brutalnego terroru, podczas gdy w obu wcześniejszych narracjach – choć ze wspomnianymi powyżej zastrzeże-

niami dotyczącymi Josela – dominowała gehenna. Ogólną ramą dla opisywanych zdarzeń był konflikt izraelsko-palestyński, który można rozpatrywać w kategoriach gehenny, jednak to, co zdarzyło się 3 listopada 1956 roku, wiązało się z gwałtownym przejściem w stan matni. Widoczny jest też pewien paradoks – dzięki temu, że narratorzy tę tragedię przeżyli, w opowieściach obecne są elementy biograficznej metamorfozy – nagrody, którą w tej sytuacji była zakończona sukcesem ucieczka przed śmiercią.

Salih Sziblak, jeden z bohaterów komiksu, tak opisuje początek zdarzeń: „Izraelczycy zaczęli stukać do drzwi, zbierać ludzi, rozstrzeliwać ich we własnych domach” (s. 91). Żołnierze weszli także do jego mieszkania, wyrzucili kobiety, dzieci i starców, a następnie zgromadzili pozostałych mężczyzn – samego narratora, jego brata i dwóch kuzynów. „Tuż po tym, jak podnieśliśmy ręce do góry, zasypali nas gradem kul” (s. 92). Mimo ran Salihowi udało się przeżyć – „Leżałem bez czucia pół godziny, może 45 minut... Zobaczyłem, że inni w pokoju nie żyją” (s. 92). Jeszcze dramatyczniejsza jest opowieść Misbaha Aszura. Zaczęło się podobnie, jednak egzekucja odbyła się na zewnątrz. Żołnierze wyprowadzili wszystkich na ulicę, gdzie Misbah zobaczył pozostałych sąsiadów ustawionych w rzędzie. Po chwili żołnierze zaczęli do nich strzelać z ciężkich karabinów maszynowych – „Upadłem, a na mnie zaczęły padać ciała innych. [...] Długo strzelali. Potem nastąpiła cisza. A potem usłyszeliśmy... jak wkładają nowe magazynki. Strzelali tak aż cztery razy” (s. 95–96). Egzekucję udało się przeżyć tylko trzem osobom: Misbahowi, jego bratu i jeszcze jednemu mężczyźnie. Ten schemat powtarza się w narracjach innych świadków – wejście żołnierzy izraelskich, oddzielenie kobiet od mężczyzn i egzekucja, albo w domu, albo na ulicy. Wszystkie można uznać za udramatyzowane opowieści trajektoryjne – w proponowanych tu kategoriach jest to zatem koszmar.

Narracje łączy również wspomniany powyżej motyw szczęśliwego zakończenia. Charakterystyczne jest jednak to, że żaden ze świadków nie jest w stanie wyjaśnić swojego ocalenia. Opowieść Abdulaha al-Huraniego zaczyna się podobnie jak te przytoczone wcześniej, jednak on nie czeka, aż żołnierze zaczną strzelać. Wykorzystując to, że został ustawiony na skraju muru, ucieka:

I nagle, bez żadnego namysłu, zupełnie bez żadnego namysłu, poczułem, że pędzę, biegnę... Poczułem, jak całe moje życie uderza mi krwią do nóg. Przez te parę sekund, zanim przygotowali karabiny, odbiegłem może jakieś 50 metrów. Zaczęli strzelać, ale skręciłem w jeszcze jeden zaułek. I biegłem, aż dobiegłem do morza. Zupełnie nieświadomie. Ani razu się nie oglądając. Dopiero później się dowiedziałem, że wszyscy inni zostali, niestety, zabici (s. 112–113).

Świadkowie, mówiąc o swoim ocaleniu, nie wykorzystują zatem okazji do tego, by nadać mu aurę dramatyzmu. Dominuje raczej smutek z powodu śmierci innych, a własny ratunek nie jest tłumaczony w kategoriach cudownego ocalenia, ale raczej szczęśliwego przypadku. Abdulah al-Hurani, opisując jak żołnierze ustawiali go pod ścianą, mówi: „mur kończył się tutaj. A tuż obok była mała uliczka. Nie planowałem, że stanę akurat tu, na końcu. Tak mnie popchnęli. Tu się

znalazłem. Czysty przypadek!” (s. 111). W sytuacji dramatycznego i intensywnego doświadczenia terroru ocalenie jest opisywane w sposób przywołujący skojarzenia z uzwyczajnieniem. Inaczej niż miało to miejsce w opisaney powyżej sytuacji Władka, który biograficznej metamorfozie nadał znaczenie nasycone symboliką i niezwykłością.

WNIOSKI

W przekazach kulturowych zawsze istotną rolę odgrywała swoista – jak określa to Ludwik Stomma – apoteoza wojny, dzięki której można było łatwo wytyczać granicę pomiędzy „nami” a „obcymi”, chwalić siłę „naszych” wojowników, ukazywać ich ekscytujące przygody²³. Wydaje się, że analizowane tu dzieła Spiegelmana, Kuberta oraz Sacco stanowią próbę zakwestionowania tej gloryfikacji, opartą na ukazaniu koszmaru wojny i jej destrukcyjnego wpływu na jednostki. Warto zatem zasygnalizować kilka tymczasowych wniosków na temat sposobów owego kwestionowania, odnoszących się do specyfiki narracji biograficznych zawartych w analizowanych komiksach. Po pierwsze, najbardziej oczywiste zaprzeczenie owej apoteozy wojny stanowią same narracje bohaterów będących ofiarami działań wojennych²⁴. W każdej z nich dominuje jeden wyrazisty schemat narracyjny. Pojawiają się także inne, ale stanowią one raczej dodatki do głównej opowieści. Powstaje więc pytanie, na ile jest to uniwersalna właściwość narracji wojennych i jakie są uwarunkowania tej powtarzalności (1). Po drugie, istotną staje się kwestia wyjątkowości Holocaustu, który stanowi ważny punkt odniesienia we wszystkich materiałach (2)²⁵. Ostatnią kwestią domagającą się komentarza jest relacja między literackimi i faktograficznymi formami pisania o wojnie (3).

1. W każdej z powyższych narracji dominuje jeden wyrazisty schemat narracyjny, wokół którego pojawiają się schematy dodatkowe. W opowieści Władka przedstawionej w *Mausie* dominuje powinność, czyli biograficzny plan działania w formie uzwyczajnionej. Bohater jawi się jako przedsiębiorczy i zaradny człowiek, szukający możliwości zwiększenia szans na przetrwanie – swoich i rodziny. Tylko raz w jego opowieści pojawia się metamorfoza w wersji udratyzowanej (dobra wróżba). Inaczej sprawa wygląda w przypadku *Josela*. W opowieści zbiega z obozu koncentracyjnego dominuje wzorzec instytucjonalny w wersji udratyzowanej (kariera). Narrator przedstawia swoje życie w obozie jako konsekwentne podporządkowywanie się ściśle określonemu systemowi kar i nagród, który umożliwił mu poprawienie swojej obozowej pozycji. Tylko raz pojawia się zakwestionowanie tej ścieżki – w momencie, kiedy autor opowieści zdaje sobie sprawę, że to i tak nie pomoże mu uratować życia, i podejmuje decyzję o realizacji pla-

23 L. Stomma, *Antropologia wojny*, Iskry, Warszawa 2014, s. 202–250.

24 Ważnym uzupełnieniem tego typu analizy powinna być, pozostająca z konieczności poza ramami niniejszego tekstu, próba rekonstrukcji narracji oprawców. Wydaje się, że zaproponowana tu perspektywa oraz układ pojęć mogłyby posłużyć również do tego celu.

25 Nawet w komiksie *Strefa Gazy. Przypisy* świadkowie niejednokrotnie zastanawiają się, dlaczego naród, który tyle wycierpiał podczas wojny, powtarza działania oprawców.

nu działania – ucieczki. Jeszcze inny wariant narracji obecny jest w *Strefie Gazy*. Świadkowie konstruują opowieści według wzorca trajektorii w wersji udramatyzowanej (koszmar). We wszystkich podkreślana jest beznadziejność sytuacji. Ze względu na status świadków obecne są też elementy uzwyczajnionej metamorfozy (szczęśliwy przypadek). Różnice wynikają w znacznym stopniu z odmiennego charakteru zdarzeń. O ile narracje w *Mausie* i *Joselu* dotyczą długotrwałego przebywania w obozie koncentracyjnym związanego z sytuacją gehenny, o tyle opowieść świadków mordu dokonanego w Strefie Gazy dotyczy krótkotrwałego, ale traumatycznego zdarzenia charakterystycznego dla matni. Ta obserwacja stanowi ważną wskazówkę w dalszych badaniach. Kluczowe znaczenie w tego typu analizie ma bowiem kontekstualizacja analizowanych narracji. Nie da się zrozumieć wojennych opowieści bez uwzględnienia sytuacji, której dana narracja jest elementem.

2. Fakt zestawienia ze sobą dwóch opowieści podejmujących problematykę Holocaustu z opowieścią o konflikcie izraelsko-palestyńskim, w której to Żydzi obsadzeni zostali w roli oprawców, skłania do refleksji na temat problemu wyjątkowości Holocaustu. Odwołując się do ustaleń autorów książki *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustie*, warto podkreślić, że proponowane tu podejście sytuuje się w ramach perspektywy reprezentowanej przez kontekstualistów, formułowanej w opozycji do trywialistów i absolutystów²⁶. Według trywialistów kwestia wyjątkowości Holocaustu jest wątpliwa, bo wszystkie wydarzenia historyczne są w pewnym sensie wyjątkowe. W opozycji do tego stanowiska absolutyści są przekonani, że nie ma w ludzkiej historii wydarzenia, które przypominałoby Holocaust. Kontekstualiści odrzucają natomiast oba przekonania, sugerując, że Holocaust jest zdarzeniem, które zawsze musi być – zresztą tak, jak inne – badane w kontekście historycznym. Według Milchmana i Rosenberga podejście kontekstualistyczne daje szansę na uniknięcie zarówno historyczyzacji postulowanej przez trywialistów, jak i wyjątkowości zakładanej przez absolutystów²⁷. Z punktu widzenia propozycji analitycznych zawartych w niniejszym tekście podejście kontekstualistyczne oferuje jeszcze jedną możliwość. Pozwala mianowicie analizować różne narracje wojenne w ramach jednego schematu teoretycznego. Zestawienie opowieści dotyczących Holocaustu oraz konfliktu izraelsko-palestyńskiego umożliwia koncentrację na poszukiwaniu formalnych różnic i podobieństw oraz pozwala uwzględnić kontekst społeczno-kulturowy, którego dotyczą.

3. Podobnie sprawa wygląda w przypadku dyskusji na temat sposobów stosownego mówienia o tragediach wojny. Można tu bowiem wyróżnić dwa przeciwstawne głosy, które w najbardziej wyrazisty sposób są formułowane – podobnie jak kwestia omawiana wcześniej – w odniesieniu do Holocaustu. Z jednej strony mamy pogląd, zgodny z którym jest to zdarzenie domagające się narracji historycznej, opartej na rzetelnej analizie źródeł. Z tego punktu widzenia literackie

²⁶ A. Milchman, A. Rosenberg, *Eksperymenty w myśleniu o Holocaustie. Auschwitz, nowoczesność i filozofia*, tłum. L. Krowicki, J. Szacki, Scholar, Warszawa 2003.

²⁷ Tamże, s. 98–102.

formy uważane są za mało wartościowe, a czasami wręcz niestosowne. Taki pogląd można znaleźć chociażby u Berela Langa²⁸. W tym kontekście pytania o stosowność komiksu na temat Holocaustu zadawane Spiegelmanowi stają się bardziej zrozumiałe. Z drugiej strony natomiast mamy do czynienia z poglądem, według którego narracje literackie również są wartościowe i mogą przyczynić się do zrozumienia fenomenu wojny. Tę perspektywę prezentuje chociażby Hayden White, który zresztą zupełnie inaczej niż Lang zapatruje się na kwestię fabularyzacji narracji historycznych w ogóle²⁹. O ile ten pierwszy uważa, że fabularyzacji trzeba unikać, koncentrując się na ustalaniu faktów, o tyle drugi twierdzi, że jest to niemożliwe, bowiem fakty mogą być przedstawione jedynie w ramach narracji, dzięki którym uzyskują znaczenia. Inaczej mówiąc, nie da się mówić o zdarzeniach z przeszłości inaczej, niż nadając im określoną formę fabularną.

Z perspektywy „fabularyzacyjnej” zestawienie obok siebie materiałów dokumentalnych i fikcyjnych wydaje się w pełni uzasadnione. Trzeba jednak zastrzec, że analizując narracje zawarte w *Joselu*, w gruncie rzeczy badamy wyobrażenia jego autora o tym, czym był Holocaust, ukształtowane na podstawie specyficznej mieszanki wiedzy historycznej, opowieści zasłyszanych od rodziny i szeregu stereotypów, którymi te przekazy obrosły przez lata. Z tej perspektywy błędy merytoryczne obecne w komiksie są przejawem funkcjonowania stereotypów i uprzedzeń kształtujących świadomość danego środowiska, i jako takie stają się godnym uwagi przedmiotem analizy. Nie znaczy to oczywiście, że od podobnej stronniczości wolni są autorzy opowieści opartych na relacjach prawdziwych świadków zdarzeń, ale bez wątpienia konieczność konfrontowania własnych wyobrażeń z doświadczeniem świadków sprawia, że dzieła mają zupełnie inny charakter.

Niniejsza propozycja spojrzenia na komiksy podejmujące problematykę wojenną stanowi jedynie wstęp do badań zakrojonych na szerszą skalę. Dalsze postępowanie badawcze warto prowadzić w dwóch kierunkach. Po pierwsze, trzeba sprawdzić, na ile zaproponowany tu schemat można zastosować do innych komiksów wojennych, na przykład takich, które uwzględniałyby również biograficzne relacje sprawców. Po drugie, warto popracować nad udoskonaleniem i rozwinięciem schematu analitycznego. W obecnej postaci pozwala on bowiem zająć się tylko jednym aspektem analizowanych materiałów – odnoszącym się do warstwy narracyjnej. Tymczasem trzeba jeszcze uwzględnić warstwę wizualną, która w przypadku komiksów jest równie ważna. Wydaje się, że ze względu na walory poznawcze komiksów opowiadających o wojennych traumach warto podjąć trud związany z takim postępowaniem badawczym.

28 B. Lang, *Przedstawianie zła: etyczna treść a literacka forma*, „Literatura na Świecie”, 1–2/2004, s. 15–63.

29 H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, „Literatura na Świecie”, 1–2/2004, s. 65–79.

THE COMICS IMAGES OF WAR.
A BRIEF STUDY OF THE BIOGRAPHICAL WAR NARRATIVES ANALYSIS

The article examines war comics containing biographical narratives of people who experienced war trauma. Three publications provided the material for the analysis. These are, namely, *Maus* by Art Spiegelman, *Yossel* by Joe Kubert and *Footnotes in Gaza* by Joe Sacco. Despite the fact that each one of them describes war differently, they all attempt to depict it from the viewpoint of ordinary people, witnesses and victims of terror. The author starts with the analysis of the characteristics of the discussed publications, especially in their biographical aspect. This is followed by the formulation of a theoretical – analytical reference framework using the interpretative sociology method, whilst the main body of the text is a reconstruction of the biographical narratives of the main characters. Conclusions on the narrative strategies characteristics used by terror witnesses and suggestions for further work are included in the summary.