

Krzysztof Lichtblau (Szczecin)

Komiks i topika Zagłady

Bez wątpienia o komiksie mówimy dziś jako o osobnym medium wyrazu artystycznego. Na rynku pojawia się coraz więcej nowych komiksów o zróżnicowanej tematyce i sposobach artystycznego przekazu. Przede wszystkim jednak widoczna jest pogłębiona naukowa refleksja nad tym medium, co tylko potwierdza fakt, że do mówienia o komiksie potrzebujemy nowych narzędzi analitycznych i interpretacyjnych.

Sam komiks „zagładowy” zajmuje tutaj osobne miejsce do rozważań. *Endlösung* jest często powracającym tematem komiksowym w wielu krajach. Dodatkowo widoczne jest duże zróżnicowanie tych prac. Od komiksów autobiograficznych, biograficznych, edukacyjnych i adaptowane z innych mediów po fikcjonalne narracje o Zagładzie.

W swoim artykule poświęconym wstępnym rozpoznaniom topiki Zagłady Sławomir Buryła pisze:

Rodzima poezja i proza stanowią naturalny i najlepszy kontekst dla stworzenia matrycy *loci communes* Holocaustu. Dzieje się tak z dwóch oczywistych powodów. Po pierwsze, literatura polska zawiera najbogatszy objętościowo kompleks tekstów o Shoah, przewyższając pod tym względem zarówno zbiór anglojęzyczny, jak i ten utrwalony w jidysz oraz w hebrajskim. Zagłada znalazła w polskiej prozie (ale też poezji, w mniejszym stopniu w dramacie) najliczniejszą reprezentację spośród wszystkich literatur światowych. Po drugie, jako że Holocaust dokonał się na obszarze oraz w realiach społecznych, kulturowych i politycznych ziem, które wchodziły w skład II Rzeczypospolitej, rodzimi twórcy znaleźli się w uprzywilejowanej sytuacji: byli bezpośrednimi lub pośrednimi świadkami tego, co się działo¹.

Poddamy analizie ten fragment z perspektywy komiksowej. W przypadku komiksu nie sposób wskazać polskiej twórczości komiksowej jako dominującej w tym względzie. Przy tym trudno mówić o którejkolwiek jako tej wiodącej. Przełomowy dla całego medium *Maus* Arta Spiegelmana², to tylko jeden z wielu przykładów zagranicznych publikacji. Komiksy tego typu powstają przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, Belgii, Izraelu i Francji. Co ciekawe, wymienione kraje, uchodzą za najważniejsze miejsca kultury komiksowej.

Oczywiście i w Polsce powstaje wiele komiksów poświęconych Zagładzie. To Polacy tworzyli autobiograficzne grafiki, jak choćby zbiór szkiców anonimowego więźnia z 1943 r., wydanych przez Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, jako *Szkicownik z Auschwitz*³, czy ponad 300 wstrząsających rysunków również wykonanych w KL Auschwitz przez

¹ S. Buryła, *Topika Holocaustu. Wstępne rozpoznanie*, „Rocznik Słupski” 2012 t. 10, s. 131.

² Zob.: A. Spiegelman, *Maus*, przeł. P. Bikont, Kraków 2010.

³ Zob.: *Szkicownik z Auschwitz*, Oświęcim 2011.

Mieczysława Kościelniaka⁴. Dziś jednak większość polskich komiksów „Zagładowych” związana jest edukacyjną misją muzeów pamięci, co nie może pozostać bez wpływu na same te komiksy, ale i na problem topizacji Zagłady.

Inaczej ta sprawa wygląda w zagranicznych komiksach. Wskazać można, że duża ich część to publikacje, których autorami jest drugie pokolenie. Jak choćby wspomniany *Maus*, ale też *Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz* Francuza Jérémy’ego Dresy⁵, *Zaduszki* izraelskiej ilustratorki i autorki komiksów Ruty Modan⁶ czy *Drugie pokolenie. Czego nie powiedziałem mojemu ojcu* belgijskiego Żyda Michela Kichka⁷. Jak więc widać, twierdzenie Buryły dotyczące literatury nie pokrywa się z twórczością komiksową. Chodzi tu o narodowość twórców, po drugie o fakt bycia świadkiem. W tym ostatnim, dodatkowo zwrócić możemy uwagę na fakt, że świadectwa literackie są adaptowane na język komiksu, jak dzieje się to np. w *Aptekarzu w Getcie Krakowskim* Tomasza Bereźnickiego, który powstał na podstawie wspomnień Tadeusza Pankiewicza⁸ i *Szczęściarzu z rocznika 1917* Agnieszki Kosko-Hołowczyc (scenariusz) i Wandy Swajdy (rysunki), odnoszącego się do doświadczeń wojennych Felicjana Łady – więźnia obozu koncentracyjnego Stutthof⁹.

W dalszej części swojego artykułu Buryła wymienia i dzieli topozy Zagłady na trzy grupy: Getto, Lager i Życie po aryjskiej stronie. We wstępnym indeksie stworzonym przez badacza pojawia się wiele haseł, choć autor tomu *Opisać Zagładę* zdaje sobie sprawę, że nie wyczerpuje w całości tej listy. Pojawiają się na niej m.in.: inny świat, dym, milczenie, szmalcownik, szafa, kat, mydło, selekcja, pociągi, muzułman (nazwa używana powszechnie w Auschwitz i w innych niemieckich obozach koncentracyjnych; w obozowym żargonie oznaczała więźnia skrajnie wycieńczonego; w KL Lublin muzułman był nazywany gamlem), rampa, świadek i postacie: Anielewicz, Rumkowski, Czerniakow itd.¹⁰ Na tej liście brakuje toposu, który dla komiksu wydaje się zdecydowanie najważniejszy – fotografii.

Tutaj wskażmy jeszcze na rozumienie samego pojęcia toposu przez Buryłę. Ogólną definicję tego zagadnienia można tu ująć jako powtarzający się motyw w przestrzeni sztuki, w tym przypadku sztuki holocaustowej. To o wiele szersze rozumienie niż to, które było związane z retoryką Arystotelesa pisarstwem Roberta Ernsta Curtiusa¹¹. W tym klasycznym rozumieniu opisuje to raczej w swojej książce Władysław Panas¹².

⁴ www.mieczyslawkoscielniak.com/, [data dostępu: 3.03.2016].

⁵ Zob.: J. Dres, *Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz*, przeł. N. Okuniewski, Warszawa 2013.

⁶ Zob.: R. Modan, *Zaduszki*, przeł. Z. Solakiewicz, Warszawa 2013.

⁷ Zob.: M. Kichka, *Drugie pokolenie. Czego nie powiedziałem mojemu ojcu*, przeł. K. Czerska, Kraków 2015.

⁸ Zob.: T. Bereźnicki, *Aptekarz w getcie krakowskim*, Kraków 2012.

⁹ Zob.: *Szczęściarz z rocznika 1917*, A. Kosko-Hołowczyc (scen.), W. Swajda (rys.), Sztutowo 2014.

¹⁰ Buryła, s. 132.

¹¹ Zob.: „Topos”, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 2010, s. 584.

¹² W. Panas, *Topika judajska*, w tegoż: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 117-141.

Komiks i topika Holocaustu

W narracjach komiksowych autorzy często wykorzystują wymienione przez Buryłę topoty Zagłady. Są one doskonale widoczne już choćby w *Mausie*. Obydwie części tego komiksu rozpoczynają się od propagandowych tekstów:

Żydzi z pewnością są rasą, ale nie ludzką.
Adolf Hitler¹³

Myszka Miki jest najbardziej haniebnym ideałem, jaki kiedykolwiek został wynaleziony (...). Zdrowy rozsądek podpowiada każdemu myślącemu, dorastającemu i prawemu młodzieńcowi, że to obrzydliwe, brudne plugastwo, ten największy nosiciel bakterii w świecie zwierzęcym, nigdy nie może stać się prawdziwym zwierzęciem – przykładem do naśladowania (...) Koniec ze zdziczałością narodów za sprawą Żydów! Precz z Myszką Miki! Noście swastyki!¹⁴

Żydzi w stereotypowym myśleniu antysemickim będą więc: pasożytami, szybko rozmnażającą się plagą i grupą pozbawioną moralności. To udaje się Spiegelmanowi wydobyc, zastosowując zabieg animalizacji.

W *Mausie* – przez ten zabieg – widoczny też jest inny topos. Chodzi tu o „dobry” lub „zły” wygląd, co oczywiście odnosi się do pewnych stereotypów związanych z fizjonomią etniczną. Jerzy Jarzębski zwraca uwagę na bardzo ważne zagadnienie uproszczenia i standaryzacji, jakie może się dokonać przez taki zabieg¹⁵. Standaryzacja postaci i pozbawienie niejako cech indywidualnych to często wykorzystywane argumenty przeciw temu komiksowi. Jednak, jak pisze Piotr Rypson: „Użycie stereotypu daje szansę Spiegelmanowi nie tylko na przełamania, ale dekonstrukcji zastosowanej kliszy. Gdy już czytelnik oswoi się z podziałami na »naszych« i »obcych«, nagle musi się uczyć odczytywać maski na nowo, bo spod jednej wyziera druga. »Przyjazna« mysz zdradza, podobnie jak uczciwe na pierwszy rzut oka prosię”¹⁶.

Narracja komiksowa, która prowadzona jest przede wszystkim przez następujące po sobie kadry¹⁷, wymaga przeniesienia większości elementów odnoszących się do topiki Zagłady do warstwy ikonicznej. I tak przedstawianie „żydowskości” – „złego” wyglądu, wymusza często na autorach stworzenie charakterystycznego obrazu Żyda w komiksach. Takie przedstawienia widoczne są choćby w komiksie *Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz Dresy i Drugie pokolenie. Czego nie powiedziałem mojemu ojcu Kichki*. Tutaj autorzy otrzymują zamierzony efekt przez proste zabiegi, takie jak powiększony nos, charakterystyczny zarost, albo po prostu posiadanie jarmułki. Zupełnie inaczej efekt ten osiągnąć jest

¹³ Spiegelman, s. 14.

¹⁴ Z artykułu w niemieckiej gazecie codziennej na Pomorzu, połowa lat trzydziestych: *ibidem*, s. 159.

¹⁵ J. Jarzębski, *Myszki i inne zwierzęta*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 20, s. 12.

¹⁶ P. Rypson, *Mysz zdobyła Pulitzera*, „Przekrój” 2001, nr 14, s. 13.

¹⁷ Zob.: S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2015, s. 8-11.

w *Fabryce* Nikolasa Presli¹⁸ i *Achtung Zelig! Druga wojna* Krystiana Rosińskiego (scenariusz) i Krzysztofa Gawronkiewicza (rysunki)¹⁹. W tym pierwszym autor przedstawił wynaturzone postacie Żydów i Niemców, przez co doskonale daje się odróżnić jednych od drugich. W polskim komiksie dwoje głównych bohaterów – Żydów, przedstawionych jest jako niezidentyfikowane postacie przypominające kosmitów, a Żydzi przez nich uwolnieni jako sprytni i szybkie koty.

W podobny sposób, czyli przez odpowiednie narysowanie postaci, prezentowany jest inny holocaustowy topos – „muzułmana”. Kichka osiąga ten efekt dzięki nieco karykaturalnym rysunkom, na których widać to niewyobrażalne zagłódnienie i tępy wzrok²⁰. Oczywiście „muzułmana” znajdziemy również w innych komiksach, jak np. w *Mausie*, czy *Janie Karskim. Człowieku, który odkrył Holocaust*²¹. Praktycznie nie jest widoczny „muzułman” w serii *Epizody z Auschwitz*²². Choć komiksy te mają zastrzeżenie dotyczące wieku potencjalnych czytelników (14+ i 16+) i mimo, że akcja w całości dzieje się w KL Auschwitz, to w zasadzie opisywaną tragedię zminimalizowano do przedstawianego wątku, a nie wykorzystania kreski. Nie musi być to jednak *casus* komiksu instytucjonalnego (*Epizody z Auschwitz* wydane są jako komiksy edukacyjne przez Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu), gdyż zupełnie inaczej wygląda to w *Szczęściarzu z rocznika 1917* (wydanego przez Muzeum Stutthof w Sztutowie) – komiksie opowiadającym o losach więźnia obozu koncentracyjnego Stutthof Felicjanie Ładzie – gdzie wykorzystano możliwości ilustracyjne do zobrazowania fatalnych warunków panujących w obozie oraz złej kondycji więźniów.

W wielu komiksach pojawiają się również osoby, które funkcjonują jako pewne odnośniki do Holocaustu. Wskazać tu możemy komiksy biograficzne poświęcone: Janowi Karskiemu, Janowi Nowakowi-Jeziorańskiemu, Tadeuszowi Pankiewiczowi czy mniej oczywiste, ale również symptomatyczne dla całej narracji opowiadające o Harrym Haftcie (Mojżeszu Friedlerze). Po drugie, część z tych postaci pojawia się w komiksach, jak chociażby Chaim Rumkowski, Adam Czerniakow, czy z drugiej strony Hans Frank i Hans Biebow.

Naród zatracenia to komiks przygotowany przez Macieja Świerkockiego (scenariusz) i Mariusza Sołtysika (rysunki) na zlecenie Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Łodzi²³. Głównym bohaterem narracji jest fikcyjna postać Dawida. Główne wątki budowane są jednak w oparciu o losy Rumowskiego. Obraz Przełożonego Starszeństwa Żydów w getcie łódzkim jest dość wymowny. Postać ta wydaje się prześladować Dawida. Już samo imię przybranego ojca głównego bohatera – Rum – jest kryptogramem nazwiska Przełożonego. Autorzy szczegółowo przedstawili jak Rumkowski w getcie przystaje na warunki Niemców, by wywalczyć pewne przywileje dla najbliższego otoczenia. Jak pisze we fragmencie

¹⁸ Zob.: N. Presl, *Fabryka*, Kraków 2013.

¹⁹ Zob.: *Achtung Zelig! Druga wojna*, K. Rosiński (scen.), K. Gawronkiewicz (rys.), Poznań 2004.

²⁰ M. Kichka, s. 10 i 60.

²¹ Zob.: *Jan Karski. Człowiek, który odkrył Holocaust*, M. Rizzo (scen.), L. Bonaccorso (rys.), przeł. A. Hołub, Kraków 2014.

²² Zob.: *Epizody z Auschwitz. Miłość w cieniu Zagłady*, M. Gałek (scen.), M. Nowakowski (rys.), Oświęcim 2009; *Epizody z Auschwitz. Raport Witolda*, M. Gałek (scen.), A. Klimek (rys.), Oświęcim 2009; *Epizody z Auschwitz. Ofiara*, M. Gałek (scen.), Ł. Poller (rys.), Oświęcim 2010; *Epizody z Auschwitz. Nosiciele tajemnicy*, M. Gałek (scen.), M. Pyteraf (rys.), Oświęcim 2011.

²³ *Naród zatracenia*, M. Świerkocki (scen.), M. Sołtysik (rys.), Łódź 2014.

Dawid: „[Żydzi – przyp. K.L.] Byli bowiem tylko trybikami w ogromnej i coraz sprawniej funkcjonującej maszynie. Obsługiwał ją Prezes, wykonujący polecenie Niemca, Amtisleitera Biebow, pana życia i śmierci w getcie Litzmannstadt. Jeśli prezes był królem, jak mówili niektórzy Żydzi, to Biebow był cesarzem, którego król musiał słuchać. I żywić. Poddani byli jego mięsem”²⁴.

Ten fragment rozpatrywać możemy (wraz z ilustracją do niego) w kontekście dyskursu fabryki śmierci, o których pisali Zygmunt Bauman i Norman G. Finkelstein. Ten sam topos fabryki wykorzystany jest we wspomnianym już komiksie *Fabryka* Nikolasa Presli.

Powróćmy jednak do przytoczonego cytatu, który naprowadza nas na jeszcze jedno zagadnienie. We wstępie do *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum*, który przygotowała Elżbieta Cherezińska, Szewach Weiss pisze o Rumkowskim: „Kim on był? Kim był ten, którego nazywano „Cesarzem”, „królem Chaimem” albo nawet „królem żydowskim”? Przez ponad 60 lat, które minęły od likwidacji getta łódzkiego, jego postać stała się legendą. Czarną legendą, dodajmy”²⁵. Te elementy tytułatury zaczerpnięte są z pewnością również ze wspomnień Etki, a w zasadzie Estery Daum, która przez 1653 dni była sekretarką Rumkowskiego. Widzimy więc pewne inspiracje w tworzeniu postaci Estery – przybranej siostry głównego bohatera. Oczywiście różnic biograficznych tych postaci jest bardzo wiele, choćby taka, że postać fikcyjna zostaje powieszona, zaś prawdziwa Estera umiera w 2001 r. na terenie Izraela. Autorzy wykorzystali tylko pewien element życiorysu. Obydwie miały podobne zadania w pracy getta. Celem zastosowania takiego zabiegu było po pierwsze stworzenie logicznego powodu do przebywania Dawida w niedalekiej odległości Przełożonego, a po drugie – uwiarygodnienie tych obserwacji z najbliższej perspektywy.

Tu należy jeszcze zauważyć, że to nie jedyne elementy wykorzystane przez autorów. Czerpią oni również z innych odwołań do kolejnych narracji holocaustowych. Po pobycie w getcie Dawid udaje się w drogę po walczącej Europie. Odwiedza on m.in. obóz zagłady w Chełmnie nad Nerem, jest na froncie, zaś swoją podróż kończy w miejscu, które podołało mu się najbardziej – w KL Auschwitz. W tym obozie znajduje na ziemi *Boską komedię* Dantego. Dzieło to przywołuje oczywiście narrację Primo Leviego²⁶. Dawid otwiera książkę, która nie jest *Starym Testamentem*, jego jedyną lekturą, którą bohater na kartach komiku reinterpretuje, a w zasadzie dekonstruuje. U Dantego czyta fragment, tuż po przekroczeniu bram piekła:

Przeze mnie droga w miasto utrapienia,
Przeze mnie droga w wiekuiste męki,
Przeze mnie droga w naród zatracenia.
Jam dzieło wielkiej, sprawiedliwej ręki²⁷.

²⁴ *Ibidem*, s. 61.

²⁵ E. Cherezińska, *Byłam sekretarką Rumkowskiego. Dzienniki Etki Daum*, Poznań 2008, s. 6.

²⁶ Dokładnie to wykorzystanie motywów *Boskiej komedii* w twórczości Prima Leviego z perspektywy narratystycznej opisuje: H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, w tegoż: *Proza historyczna*, Kraków 2009, s. 199-220.

²⁷ D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Kraków 2005, s. 16.

Fragment ten naprowadza nas na interpretację tytułu komiksu. Jednak dopiero komentarz bohatera na obraz KL Auschwitz jest podkreśleniem wielkości dramatu: „Ten obóz nie był wytworem rozumu, lecz jego zaprzeczeniem, szyderstwem człowieczeństwa. Straszniejszego i bardziej beznadziejnego miejsca nie widziałem nigdy wcześniej ani potem”²⁸.

W komiksie natrafimy również na rzeczy, które Holocaust redefiniuje. Te ślady Holocaustu, które znamy choćby z twórczości Tadeusza Różewicza, a opisywała je m.in. Bożena Shallcross, są kolejnym elementem, którym autorzy swobodnie operują na kartach *Narodu zatracenia*. Jak pisze badaczka: „Z upływem czasu niesamowitość owych niemych, materialnych przedmiotów – włosów, okularów, ubrań czy walizek – wyeksponowanych za szkłem i w gablotach, więc umuzealnionych, przerodziła się w dominujące wyobrażenie o Zagładzie”²⁹. Tak w komiksie dzieje się chociażby z włosami. Dawid ma kontakt z nimi od samego dzieciństwa, przecież jego opiekun Rum jest perukarzem. Chłopiec bardzo lubi te peruki. Później te wszystkie ślady obserwuje w Kanadzie (tu: miejsce, w którym gromadzono i sortowano zrabowane więźniom rzeczy przed ich wywózką), gdzie widzi buty, okulary, protezy. Przedmioty te nie tylko rozszerzają swoje pole semantyczne, lecz zaczynają się komplikować i zmieniają swój status podstawowy z użytkowego na ślad Zagłady.

Widoczne jest tu więc wiele „hasel” z tego słownika toposów Holocaustu Butyły. Będą się one powtarzały również w wielu innych komiksach. Oczywiście będą się pojawiały też pozostałe toposy, takie jak: pociąg, rampa, brama KL Auschwitz etc.

Powyższy fragment nie wyczerpuje więc zagadnienia toposów Holocaustu w komiksie, a ma na celu zasygnalizowanie, że konieczne jest włączenie dzieł wykonanych w tym medium do całościowego ujęcia tego zagadnienia.

Komiks wobec fotografii

Wspomniane zostało, że jednym z częściej wykorzystywanych toposów Holocaustu jest fotografia. Wskazać należy, że wykorzystanie zdjęć jest w ogóle częstym elementem komików historycznych, reportażowych i (auto)biograficznych. Występują one w formie „przerysowania” przez autora do komiksu, choć zdarzają się warianty, w których są umieszczane w oryginale.

Georges Didi-Huberman w swojej książce *Obrazy mimo wszystko* zderza się z twierdzeniem Gérarda Wajcmana, że nie ma obrazu Zagłady. Ten drugi stwierdza, że wizualność, w tym fotografie nie mówią nam nic nowego, nawet mogą skłaniać obserwatora do nadinterpretacji, do błędu, do halucynowania, do wiary, do voyeuryzmu, do fetyszyzmu³⁰.

Didi-Huberman obala tę tezę przez analizę czterech zdjęć wykonanych w Auschwitz przez *Sonderkommando*. Francuski badacz pisze: „Zbliżyliśmy się do sedna sporu. Dotyczy ono wyrażenia mimo wszystko, które charakteryzowało w poprzednim tytule słowo obrazy:

²⁸ Świerkocki, Sołtysik, s. 115.

²⁹ B. Shallcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 7.

³⁰ Por.: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 47.

nie obrazy wszystkiego (Zagłady jako Absolutu), ale obrazy mimo wszystko. Co oznacza przede wszystkim »wyrwane«, mimo niesłuchanego ryzyka, rzeczywistości, której rzecz jasna nie miały czasu zbadać”³¹.

Co ciekawe, wspomniany już Spiegleman adaptuje jedno z omawianych przez Diego-Hubermana zdjęć. Chodzi o fotografię palenia zwłok w dołach spaleniskowych na wolnym powietrzu, przed krematorium V. Marianne Hirsch w kontekście *Mausa* pisze:

Umieszczając w swojej powieści graficznej trzy fotografie, Art Spiegelman podnosi nie tylko kwestię tego jak przedstawić Zagładę czterdzieści lat po *dictum* Adorna, ale także, w jaki sposób różne media – komiksy, fotografie, narracje, świadectwa – mogą wchodzić ze sobą w interakcje i wytwarzać bardziej przenikalne i wielorodne teksty, które będą w stanie postawić problematykę reprezentacji Zagłady w nowym świetle i ostatecznie znieść wszelkie ostre granice między tym, co dokumentalne, a tym, co estetyczne³².

Takich odwołań do fotografii holocaustowej znajdziemy w komiksach wiele. W *Mausie* umieszczone zostało również nawiązanie do zdjęcia bramy KL Auschwitz i do fotografii z górą ludzkich ciał. To drugie widoczne jest w kadrze, w którym postać Arta przygotowuje plansze swojego komiksu, a ciała te przygniatają autora, co jest wyraźnym wskazaniem na postpamięć. W podobny sposób takie ujęcie ciał występuje w *Drugim pokoleniu*. Dodatkowo w tym komiksie znaleźć możemy również fotografie, które przedstawiają łapanki na ulicach miast. W szerzej omawianym *Mieście zatracenia* znajdziemy np. „przerysowaną” fotografię mostu przy kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny z łódzkiego getta³³. Przez wielu twórców komiksów wykorzystywane i przerabiane jest zdjęcie z wyzwolenia więźniów obozu w Buchenwaldzie, wykonane w kwietniu 1945 r. Inną kategorią są fotografie różnych postaci wykorzystane w komiksach (auto)biograficznych, jak np. na okładce *Aptekarza w getcie krakowskim*.

Autorzy wykorzystują fotografie w komiksach z różnych powodów, a jednym z nich jest uwiarygodnienie swojej narracji. Powodowane jest to faktem odwołania do naszej pamięci o Zagładzie. Jest jednym z powodów wyboru formy przez artystów, czyli rysunku monochromatycznego. Takie obrazy odwołują się do zdjęć z lat wojny, które były czarno-białe. Tutaj zwróćmy jeszcze uwagę na jeden aspekt. W kontekście fotografii reportażowej Kazimierz Wolny-Zmorzyński pisze: „(...) fotoreportaże czarno-białe syntezują rzeczywistość, kolor natomiast odciąga uwagę odbiorców od zasadniczego problemu, rozprasza ich, zagłusza zawartą w obrazie informację”³⁴. Podobnie jest w przypadku komiksu, dla którego konstytutywne jest, że szczegóły wykorzystane są funkcjonalnie.

³¹ *Ibidem*, s. 50.

³² M. Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańskiej, Poznań 2011, s. 259.

³³ www.lodzgetto.pl/mosty_getta.html, 6, [data dostępu: 4.05.2016].

³⁴ K. Wolny-Zmorzyński, *Fotografia dziennikarska. Teoria – praktyka – prawo*, Warszawa 2011, s. 35.

Wykorzystanie w komiksie fotografii prowadzi do stworzenia dłuższej perspektywy narracyjnej dla zdjęcia, które zatrzymuje przecież czas w swojej prezentacji. Jak pisze Didi-Huberman:

Każde stworzenie obrazu wyrwane jest z niemożliwości opisanego rzeczywistości. Zwłaszcza artyści nie chcą ulec nieprzedstawialności, której w oczywisty sposób doświadczyli – jak każdy, kto zetknął się ze zniszczeniem człowieka przez człowieka. Wtedy tworzą serie, montaż mimo wszystko – wiedzą również, że katastrofy są pomnażalne w nieskończoność. Callot, Goya czy Picasso – ale również Miró, Fautrier, Strzebiński lub Gerhard Richter – „przerobili” nieprzedstawialność we wszystkie możliwe strony, by wydobyć z niej cokolwiek poza samym milczeniem. Świat historii staje się w ich dziełach obsesją, tj. plagą wyobrażenia, proliferacją postaci – podobieństw i niepodobieństw – w tym samym wirze czasowym³⁵.

Zdjęcia, które otoczone są w komiksie kadrami i usytuowane w przestrzeni planszy, zyskują pełniejszą wymowę. Milczenie widoczne w pojedynczej fotografii jest zastąpione próbą wyrażenia Zagłady przez całą nadbudowę proponowaną przez autora. Wszystko to dzieje się dodatkowo za sprawą innych obrazów. Nie jest to więc kolejna próba opisu, ale pokazanie tego co realne – fotografia w przestrzeni estetyki autorskiej. To co „wyrwane” z niewyobrażalnego, zostaje – posługując się metaforą różewiczowską – usytuowane w pewnej mozaice Zagłady.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jedno zagadnienie związane z fotografiami w komiksie: z jednej strony samą fotografię traktować możemy jako topos Holocaustu, z drugiej strony multiplikuje ona inne toposy. Zdjęcie dołów spaleniowych przed krematorium V jest toposem niesamowitej odwagi i walki o pamięć. Jednak sama jego treść odwołuje się do innych toposów, np.: *Sonderkommando* czy – wspominany przez Buryłę – dym.

Topizacja Zagłady w komiksie

Arkadiusz Morawiec zwraca uwagę na pewien problem związany z narracjami holocaustowymi. Chodzi o wykorzystanie obozu koncentracyjnego, jako tła narracji, które nic nie wnosi do samej treści³⁶. Temat dzieła poświęcony zagadnieniom oderwanym od Zagłady, ale wplątany tylko w jej kontekst powoduje, że staje się ona zwyczajną przestrzenią, że wyrwana zostaje jej wyjątkowość, której tu nie potrzeba bronić.

Przyjrzyjmy się krótko komiksom, które do tej pory nie pojawiły się w tym omówieniu. Chodzi tu o bardzo popularny amerykański komiks o superbohaterach. I tak np. Magneto z serii X-Men to niemiecki Żyd, który był więźniem obozu KL Auschwitz. Po latach, jako jeden z mutantów, staje przeciw ludzkości, po której spodziewa się chęci eksterminacji takich jak on. Trauma bycia Żydem przeniesiona zostaje na traumę innej mniejszości

³⁵ Didi-Huberman, s. 72.

³⁶ Zob.: A. Morawiec, *Lagerland, czyli o rzeczywistości w topos przemienionej*, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczyński i M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 93-95.

– mutantów³⁷. Wprowadzony jest tu więc ten sam mechanizm „innego”, który odnosi się podczas II wojny światowej do Żydów, zaś w tych komiksach do mutantów. Przy tym, ci ostatni, obawiają się zagłady, która może spaść na nich z rąk ludzkich. Widoczne jest tu inne zagadnienie, które nie było omawiane szerzej. Chodzi o topikę kultury popularnej, która będzie oczywiście pojawiała się przy okazji dyskusji o komiksie. Superbohater z jednostkowym rodowodem jest nie wątpliwie takim przykładem.

Buryła w swoim tekście również odwołuje się do kultury popularnej i pisze: „Pojęcie Holocaustu podlega procesowi konwencjonalizacji. Zagłada stała się synonimem zbrodni przekraczającej ludzkie wyobrażenia. Jako metafora bestialstwa na niespotykaną skalę wykorzystywana jest do nazywania najróżniejszego rodzaju zjawisk”³⁸.

Nie ulega wątpliwości, że komiks również, a może nawet tym bardziej, poddaje Zagładę topizacji. Możemy tu postawić sparafrazowane pytanie Giorgia Agambena: co zostanie z Auschwitz w komiksie? Należy tu wskazać na istnienie różnych rejestrów tych komiksów. Z jednej strony takich właśnie fantastyczno-przygodowych, a z drugiej te, w których autorzy w rzeczywisty sposób ścierają się z zadaniem opisanego niewyraźnego.

Ten proces topizacji i – jak to określa Paweł Wolski – pewien rodzaj leksykalizacji Holocaustu, rozumiany jako odnośnik do innych znaczeń niż *Endlösung*³⁹ w komiksie pojawiał się już zaraz po wojnie. To w zasadzie dopiero w ostatniej dekadzie XX wieku stało się jasne, że komiks daje możliwość stworzenia idiomatycznego języka do reprezentacji Holocaustu, nie tylko w odniesieniu do estetyki, ale również historiografii. Z drugiej jednak strony, ten język komiksu holocaustowego, podobnie jak dzieje się to w innych mediach, wydaje się niekiedy „zapożyczony” przez komiksy o innej treści. Co z tej perspektywy może być pewnym ostrzeżeniem.

Dla większości autorów komiksów Holocaust jest – jak określa to Buryła – doświadczeniem zapożyczonym, czyli nie tworzonym przez obserwatora i uczestnika, nie mających w rodzinie osób doświadczonych Zagładą, a nawet z takimi nie mającym kontaktu. Oczywiście bez problemu wskażemy też inne przykłady, jak komiksy tworzone na podstawie materiałów dokumentalnych, ale również dyskusji ze świadkami, jak np. wspomniany już *Szczęściarz z rocznika 1917, czy Siła i nadzieja. Dziewczęta z Ravensbrück*⁴⁰.

Trudno się przy tym nie zgodzić ze zdaniem badacza, że: „Należy przyjąć, że topika Holocaustu (jak to już można zauważyć) w większym stopniu będzie przechwytywana przez szeroko pojętą kulturę popularną i masową: film, internet, estetykę rocka (teksty piosenek, okładki płyt i działania sceniczne), świat reklamy. **Może to oznaczać fascynację faszystowską supremacją siły i przemocy** z uwzględnieniem nazistowskich emblematów

³⁷ Zob.: [marvel.com/universe/Magneto_\(Max_Eisenhardt\)](http://marvel.com/universe/Magneto_(Max_Eisenhardt)), [data dostępu: 4.08.2016].

³⁸ Buryła, s. 149.

³⁹ P. Wolski, *Holocaust online czyli internetowa topizacja Zagłady*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3.

⁴⁰ Zob.: *Siła i nadzieja. Dziewczęta z Ravensbrück*, Warszawa 2015. Komiks jest pokłosiem projektu „Tworzymy razem komiks historyczny Dziewczęta z KL Ravensbrück” został realizowany przez Fundację na Rzecz Kobiet JA KOBIEITA w partnerstwie z LXXXIII Liceum Ogólnokształcące w Warszawie. Polegał on na wykonaniu przez licealistów krótkich komiksów na podstawie rozmów z byłymi więźniarkami obozu w Ravensbrück.

i prowadzić do kiczu, pustej zabawy ignorującej konteksty historyczne i moralne⁴¹. Należy jednak zwrócić uwagę, że w pewien sposób komiks, funkcjonując jako medium kultury popularnej, może być sygnałem do pewnego optymizmu na przyszłość, co nie zaprzecza stwierdzeniu Wolskiego, że: „Można zaryzykować tezę, że Holocaust w ogóle, nie tylko w Internecie, stał się swoistym residuum toposów, zbiorem gotowych metafor służących do opisanania rzeczywistości”⁴².

Krzysztof Lichtblau (ur. 1989 r. w Szczecinie) – doktorant w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Szczecińskim. Sekretarz redakcji kwartalnika literacko-kulturalnego „elewator”. Publikował m.in. w „Pograniczach”, „Midraszu”, „Odrze”, „Tyglu Kultury”, „Fabulariach” i „Zeszytach Komiksowych”. Wiceprezes Fundacji Literatury imienia Henryka Berezy.

⁴¹ Buryła, s. 151.

⁴² Wolski, s. 158.

Comics and topica of the Holocaust

This article is an attempt to include comics into a broader field of research, namely into the topic of Holocaust. In this context, understanding of the topic is related to motifs recurring in this kind of writing. In his text, Sławomir Buryła has enumerated the following keywords: another world, smoke, silence, shmaltsovník, torturer, selection, trains, Muslim etc. Their presence and functioning in Polish and foreign comics is discussed in the article. Additionally, the author focuses on another motif – photography – which is featured in comics on various different levels. It invokes the reality which is outside a text and, in a way, authenticates the vision presented by comics. The summary elaborates on the dangers of simplification which is characteristic for pop culture. Hence, the article is an attempt to answer the question posed by Giorgio Agamben: “What remains of Auschwitz?”