

Dwie wieże, dwa wydarzenia: Art Spiegelman i trauma odzyskana.

Katrzyna Bojarska

Katarzyna BOJARSKA

Dwie wieże, dwa wydarzenia: Art Spiegelman i trauma odzyskana

W tamtej chwili czas się dla mnie zatrzymał, a kiedy znów ruszył, był zwichnięty. Biegł zarówno do tyłu, jak do przodu.¹

Art Spiegelman

Maus, obszerne rozmowy prowadzone przez Artę Spiegelmana z ocalałym z Zagłady ojcem, Vladkiem Spiegelmanem, ukazały się w wielu różnych formach i czasach, począwszy od trzystronicowej wersji z 1972 roku, serii pasków komiksowych publikowanych w magazynie „Raw” w latach 1980-1991², po dwa tomy powieści

- 1 *Ephemera and the Apocalypse*. Zapis wykładu wygłoszonego przez Artę Spiegelmana na Uniwersytecie Cooper Union, Nowy Jork, 10 września 2004, http://64.23.98.142/indy/autumn_2004/spiegelman_ephemera/i [dostęp online 05.05.2007].
- 2 „Raw” to magazyn założony w 1980 roku przez Artę Spiegelmana i jego partnerkę, Françoise Mouly. Czasopismo publikowało komiksy takich autorów, jak m.in. Kaz, Mark Newgarden, Gary Panter czy Charles Burns. Na marginesie warto wspomnieć, że technika komiksowa, jaką Spiegelman posłużył się w *Mausie*, jak również w *In the Shadow of No Towers*, należy do tak zwanego kanonu undergroundowego. Undergroundowa estetyka ukształtowała się w USA w opozycji do zasad ustanowionych w 1954 roku przez Code of the Comics Magazine Association of America. Akt ten powstał w wyniku umowy między wydawcami i miał doprowadzić do ograniczenia i wykluczenia nieprzyzwoitych treści i obrazów z publikacji komiksowych. Komiksy undergroundowe celowo szokowały wizerunkami perwersyjnego seksu, zażywania narkotyków i innymi społecznymi zachowaniami. *Maus* wielokrotnie odsyła do swoich undergroundowych korzeni, czego najlepszym przykładem jest swoiście proto-*Mausowa* „wkładka” „Więzień piekielnej planety”.

Bojarska Dwie wieże, dwa wydarzenia...

graficznej *Maus: A Survivor's Tale* (1986) oraz *My Father Bleeds History* (1991)³. W 1992 nowojorskie Museum of Modern Art przygotowało wystawę plansz *Mausa*, jak również innych materiałów towarzyszących powstawaniu książki, dwa lata później wydano CD-ROM w znacznej mierze składający się z materiałów prezentowanych na wystawie. Dobrze widać, że hybrydyczny charakter tego dzieła wykracza daleko poza okładki samej książki. W istocie to, co Spiegelman przedstawił jako *Maus*, książką, czy też wyłącznie książką, nigdy nie było. To podwójna autobiografia odgrywana w poszczególnych aktach rozmów i aktach pamięci jej dwóch głównych bohaterów: ojca (Vladka) i syna (Arta) i przy milczącej obecności nieżyjącej Andzi Spiegelman, której dzienniki i zapiski Vladek spalił w akcie wściekłego żalu po jej samobójczej śmierci. Do dziś o *Mausie* napisano setki artykułów, tekstów krytycznych i rozpraw naukowych⁴.

Spiegelman choć nie przestał budzić kontrowersji, został uznany za klasyka, za głos drugiego pokolenia przełamujący upamiętniające konwencje mówienia o Zagładzie, za przedstawiciela pokolenia postpamięci, rewelatora języka komiksowego i języka świadectwa. W dyskusjach nad „stosownością formy” *Mausa* powracał argument dotyczący tego, że nie sposób traktować go jako dzieło fikcyjne nie tylko dlatego, że autor zdecydował się swój komiksowy świat Zagłady zaludnić myszami (Żydzi), świniami (Polacy), kotami (Niemcy), żabami (Francuzi) czy psami (Amerykanie), ale również przez wzgląd na to, że wiele innych jego wyborów artystycznych przełamuje, jeśli nie neguje realistyczną konwencję *non-fiction*. *Maus* przysparzał krytykom i interpretatorom wielu problemów⁵: z jednej strony absurdalne wydawało się bowiem potraktowanie go jako materiału (a na-

3 Polski przekład obu tomów autorstwa Piotra Bikonta ukazał się nakładem wydawnictwa Post (Kraków) w 2001 roku jako: *Maus I. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią* oraz *Maus II. Opowieść ocalałego. I tu się zaczęły moje kłopoty*.

4 Z okazji 25. rocznicy wydania *Mausa*, jedyne komiksu, który jak dotąd otrzymał Nagrodę Pulitzera, jego autor, Art Spiegelman, zdecydował się opublikować obszerny tom zatytułowany *MetaMaus*. Znalazły się w nim transkrypcje wywiadów Spiegelmana z ojcem, długa rozmowa z samym Artem i krótsza z jego żoną, Françoise, i dziećmi, Nadją i Dashem, wczesne szkice do *Mausa*; a także liczne reprodukcje rozmaitych inspiracji od Kaczora Donalda po Primo Levięgo. Ponadto książce towarzyszy DVD z archiwum dźwiękowym *Mausa*. Zob. A. Spiegelman *MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic, Maus* (książka + DVD-R), Pantheon, New York 2011.

5 Wśród publikacji, które ukazały się w Polsce, na szczególną uwagę zasługują: J. Jarniewicz *Myszy i ludzie*, „Literatura na Świecie” 1997 nr 10-11, s. 419-424; J. Jarzębski *Myszy i inne zwierzęta*, „Tygodnik Powszechny” 20.05.2001; K. Dunin *Polskie Świnie*, „ResPublica Nowa” 2001 nr 6; *Jak wyśpiewać sekcję zwłok?* Rozmowa redakcyjna z udziałem Lidii Burskiej, Andrzeja Chłopeckiego, Małgorzaty Dziewulskiej, Piotra Gruszczyńskiego, Marii Poprzęckiej i Marka Zaleskiego, „ResPublica Nowa” 2001 nr 7, s. 75-82; M. Czubaj *Zagłada, myszy, świnie*, „Polityka” 2001 nr 17, s. 52-54; a także *Rysunek sprawozdawczy. Z Artem Spiegelmanem rozmawia Konstancy Gebert*, „Midrasz” 2001 nr 9, s. 45-47.

wet źródła) historycznego, z drugiej Spiegelman wielokrotnie nalegał, że jego dzieło nie ma charakteru fikcyjnego. Zasadniczy problem dotyczący *Mausa* podsumowują słowa krytyczki, Arlene Fish Wilner: „najbardziej oczywisty rozdźwięk zachodzi rzecz jasna między eskapizmem często kojarzonym z planszami komiksowymi a przerażającym realizmem podjętego przez Spiegelmana tematu”⁶.

Formalny „eksperyment” Spiegelmana Terence Des Pres nazywa tarczą chroniącą twórcę przed nieprzedstawialnością realnego. Pisze: „Wydaje się oczywiste, że bajka o kotach i myszach, jak również format książki komiksowej, mają za zadanie po brechtowsku wyalienować odbiorcę, sprowokować go i wymusić nową uwagę wobec starej historii”⁷. Ta „stara historia” to ciężar powagi i przekonanie o konieczności tworzenia mimetycznej opowieści, prawdopodobnej a *de facto* skonwencjonalizowanej jako wspomnienie z czasów grozy i pogardy. *Maus* nie pozwala na komfort łatwego oswojenia i rozbrojenia formy, a także rozpoznania się w formie, wprowadza odbiorcę w stan dyskomfortu zbliżonego do tego, który sam odczuwa w obliczu swojej i nie-swojej pamięci. Nawet jeśli forma ta nie zawsze okazywała się skuteczna czy też możliwa do zaakceptowania, trudno nie docenić jej krytycznego potencjału, trudno zignorować realistyczny wysiłek dotknięcia realnego a nie zatapiania się w czystej niemożności.

Po wydaniu *Mausa* Spiegelman nie rysował i nie pisał komiksów przez następne piętnaście lat. Zamiast tego zajmował się tworzeniem zapadających w pamięć, a niekiedy skandalizujących okładek tygodnika „New Yorker”, stał się ekspertem od komiksu, autorem dziesiątek wstępów do książek i antologii innych pisarzy, promotorem amerykańskiej i europejskiej undergroundowej sceny komiksowej, często nieznanych dotąd twórców komiksowych, wydawcą i redaktorem zbiorowych opracowań, rozmówcą wielu krytyków. Sam nie pisał. Jak mówi w jednym z wywiadów, dopiero doświadczenie związane z wydarzeniami 11 września 2001 roku w Nowym Jorku skłoniły go do ponownego sięgnięcia po medium komiksowe. W *In the Shadow of No Towers* (2004), gdzie ponownie kryzys historyczny figuruje jako historia rodzinna i opowieść autobiograficzna, motorem narracji tekstowo-obrazowej staje się trauma nie odziedziczona, ale własna, historyczna katastrofa doświadczana bezpośrednio i na żywo. Historia powszechna i historia Spiegelmanów znów na siebie zachodzą w momencie grozy i paradoksalnie ciężar związany z postpamięcią zostaje w pewnym sensie zawieszony⁸. Artysta bierze tu na siebie odpowiedzialność nie tylko za pamięć (dotyczącą historycznego samo-rozumienia), ale także, a może przede wszystkim za samego siebie; odpowiedzialność, któ-

6 Zob. *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's „Survivors Tale” of the Holocaust*, ed. D.R. Geis, University Alabama Press, Tuscaloosa 2007 (teksty m.in. M.G. Levine, B.A. Katz, N.K. Miller, M. Rothberg, A.F. Wilner i in.).

7 T. Des Pres *Holocaust Laughter?*, w: *Writing and the Holocaust*, ed. B. Lang, Holmes&Meier, New York 1988, s. 228-229.

8 Zob. K. Orbán *Trauma and Visuality: Art Spiegelman's Maus and In the Shadow of No Towers*, „Representations” winter 2007 no. 97, s. 57-89.

Bojarska Dwie wieże, dwa wydarzenia...

ra kładzie nacisk na konieczność osobistego i bezwarunkowego zaangażowania w proces podejmowania (artystycznych, moralnych, politycznych) decyzji. W *In the Shadow of No Towers* Spiegelman zdaje się pokazywać – co z początku wydaje się paradoksalne – że ruch pamięci niekoniecznie łączy się z przeszłością. Pamięć nie tylko zabezpiecza i przechowuje przeszłość, jest też zawsze zwrócona w stronę przyszłości, tego, co nadchodzi, co wydarzy się jutro.

Narrator *In the Shadow of No Towers* bywa Artem-Myszą, a nawet cała rodzina Spiegelmanów zostaje przedstawiona jako myszy w sytuacji, kiedy autorowi zależy na podkreśleniu ich osobności i/lub obcości. Relacja między *In the Shadow of No Towers* a *Mausem* zostaje najmocniej ustanowiona za pośrednictwem dymu. Traumatyczne wspomnienie smrodu spalenizny, który ogarnął dolny Manhattan po zawaleniu się Twin Towers, a właściwie zmaganie się z jego komiksową reprezentacją przywodzi narratorowi na myśl obozowe wspomnienia ojca: „Pamiętał, jak ojciec próbował opisać, jaki zapach miał dym w Auschwitz. Wszystko, co był w stanie powiedzieć, to, że to «nie do opisanania». Tak właśnie pachniało powietrze na Dolnym Manhattanie po 11 września!”. Związek między jedną a drugą przeszłością, między jednym a drugim wspomnieniem opiera się na doświadczeniu somatycznym, cielesnym, jakby w ciele właśnie zakorzenione miało być to, co teoretycy nazywają międzypokoleniowym łańcuchem transmisji pamięci traumatycznej i jej odgrywania⁹.

Nie wydaje mi się, aby słuszne było stwierdzenie, że Spiegelman widzi i doświadcza jednego zdarzenia (ataków na Twin Towers i ich zburzenia) przez konceptualny ekran innego wydarzenia (Zagłady). Wręcz przeciwnie, dziesięć plansz oddających jego „niezapośredniczoną” traumę z całą mocą dowodzi, co postaram się wykazać, nie tylko nieporównywalności tych dwóch wydarzeń, ale przede wszystkim tego, że w 2001 roku doświadcza się inaczej, inaczej się widzi i inaczej (nie) pamięta. Innymi słowy, można powiedzieć, że w kontekście *Mausa* problem obrazu w reprezentacji Zagłady ściśle wiąże się z kondycją ówczesnej kultury wizualnej (której warunki i ramy stanowią raczej przeszkodę dla bycia czy stawania się świadkiem), podczas gdy w kontekście reprezentacji ataku na World Trade Center te same warunki współczesne wobec wydarzenia stały się problematycznym sposobem zaświadczenia, który stanowi przeszkodę dla uhistorycznienia.

9 Amerykański pisarz młodego pokolenia Jonathan Safran Foer opublikował powieść *Strasznie głośno, niesamowicie blisko* (2005), W.A.B., Warszawa 2007, w której ataki 11 września stają się punktem wyjścia dla opowieści o dziewięcioletnim Oskarze Schellu, który próbuje sobie poradzić z żałobą po tragicznej śmierci ojca w jednej z wież WTC. Historia sięga czasów II wojny światowej – tematu pierwszej powieści Foera *Wszystko jest iluminacją* (2002), która przyniosła mu rozgłos. *Strasznie głośno, niesamowicie blisko* w przeciwieństwie do pierwszej powieści posługuje się licznymi eksperymentalnymi technikami łączenia słowa i obrazu. To wzajemne ich połączenie a właściwie skażenie, jak również obecność podobnych wątków związanych z traumą, jej międzypokoleniową transmisją i zapomnieniem, wydaje się w interesujący sposób łączyć Foera i Spiegelmana.

Szkice

Na zakończenie tej części pragnę przywołać słowa Judith Butler, które pochodzą z jej własnej interwencji w obliczu wydarzenia, jakim był i nie przestaje być 11 września:

Chciałabym położyć nacisk na fakt, że rama dla rozumienia przemocy wylania się wespół z doświadczeniem, jak również, że jej działanie skierowane jest zarówno na wykluczenie pewnych pytań, pewnych kwestii historycznych, jak również na ustanowienie moralnego uzasadnienia odwetu. Zasadniczą sprawą jest zajęcie się tą ramą, jako że to ona decyduje z całą mocą o tym, co możemy usłyszeć, czy jakiś pogląd zostanie uznany za wyjaśnienie czy za oczyszczenie, czy możemy usłyszeć różnicę i przestrzegać jej.¹⁰

Postaram się pokazać, w jaki sposób Spiegelman zajmuje się ową ramą i jaką wobec niej zajmuje pozycję, jak usiłuje ją dekonstruować, przekształcać, wydobywać pewne pytania i kwestie historyczne, nastrajać siebie i swojego odbiorcę na inne słyszenie czy też inne słuchanie. Art Spiegelman – komiksiarz w czasach terroru.

Data

W książce poświęconej jednemu obrazowi Gerharda Richtera, *September*, amerykański krytyk sztuki, Robert Storr podkreśla z całą mocą, jak wyjątkowe wydaje się to, że w odniesieniu do tego wydarzenia (jak żadnego innego) używa się zapisu 9/11 zamiast 9/11/01, a więc skrótu (miesiąca i dnia) zamiast pełnej daty z uwzględnieniem roku. Czemu miałyby to służyć? Dlaczego nie w pełni? Czyżby chodziło o to, aby wydarzenie to niejako wyrwać z historii, z dziejów, naznaczyć je hasłem, niczym brandem. Oznaczając tę datę wyłącznie jako 9/11 nadaje się wydarzeniu wyjątkowość, szczególność, wyróżnia ów dzień spośród innych dat, kiedy miały miejsca inne krwawe ataki, wojny etc. Storr zauważa, że choć Franklin Delano Roosevelt nazwał dzień ataku na Pear Harbour „dniem, który przetrwa w infamii”, nie mówi się przecież o 12/7; nie mówi się też o zrzuconiu przez Amerykanów bomby atomowej na Hiroszimę w 1945 roku jako o 8/6. Autor dotyka jeszcze innej istotnej kwestii (świadczącej w jego przekonaniu o ignorancji i zadufaniu USA), w najnowszej historii obu Ameryk jest przecież inny 9/11, 11 września 1973 roku, dzień, kiedy generał Augusto Pinochet obalił legalnie wybranego prezydenta Chile, Salvadora Allende, wprowadzając reżim terroru, przemocy, tortur, który pociągnął za sobą tysiące ofiar, zamordowanych, zaginionych etc.¹¹ Dlaczego to wydarzenie nie ma w zasadzie nazwy, dlaczego oznacza je data, w dodatku niekompletna, która, jak zauważył Jacques Derrida, odsyła do amerykańskiego numeru alarmowego (911), stanowi więc o absolutnym stanie wyjątkowym, stanie alarmu.

10 J. Butler *Explanation and Exoneration or What We Can Hear*, „Grey Room” spring 2002 no. 07, s. 59.

11 R. Storr *September. A History Painting by Gerhard Richter*, afterword Sir B. Urquhart, Tate Publishing, London 2011, s. 11.

Bojarska Dwie wieże, dwa wydarzenia...

Autor *Pisma i różnicy* twierdzi, że prawdziwe wydarzenie, które zostawia swój własny znak, jest pojedyncze i bezprecedensowe, znaczący datę w historii – zdarza się po raz pierwszy i ostatni, nie potrafimy go zidentyfikować, określić, rozpoznać, ani zanalizować, ale czujemy (czujemy, bardziej niż wiemy), że powinno pozostać w sferze tego, co nie daje się usunąć z pamięci. Jednocześnie jeśli nieustannie powracamy do kwestii swoistej bezimienności tego wydarzenia, dowodzimy, że język przyznaje się do bezwładności i bezsilności i sprowadza się do mechanicznego powtarzania liczb, do czegoś na kształt rytualnej inkantacji. Derrida stwierdza:

Powtarzamy to, musimy to powtarzać, i tym bardziej konieczne jest powtarzanie tego, im dłużej nie wiemy, co jest nazwane w ten sposób, jak gdyby po to, by za jednym zamachem wygorszyczymować dwa czasy: z jednej strony przyzwać jak gdyby magicznie tę rzecz samą, strach lub grozę, które ona wywołuje, z drugiej zaprzeczyć tak precyzyjnie, jak to tylko możliwe, temu językowemu aktowi, tej enuncjacji naszej bezsilności w nazwaniu tego we właściwy sposób, w scharakteryzowaniu, w pomyśleniu owej rzeczy, w wyjściu poza zwyczajową deiktyczność daty.¹²

Widać stąd zatem, że jeśli wydarzenie, jakim są ataki 11 września 2001 roku, potraktować jako „wydarzenie”, już od początku jest ono ustanawiane (konstruowane) jako trauma¹³. Ważne zatem, by oddzielić (idąc tropem Derridy) wydarzenie od wrażenia, a następnie dalej prowadzić pracę rozróżniania i różnicowania. Wrażenie, że 11 września jest wielkim wydarzeniem, trudno podważyć. Szczególnie, że to wrażenie na skalę globalną, którego nie sposób oddzielić od afektów, interpretacji, retoryki i ideologii. Derrida wskazuje, że w istocie to dwa przenikające się ze sobą i czasami trudne do oddzielenia wrażenia: z jednej strony współczucie, smutek w obliczu bólu, śmierci i utraty, odraza wobec przemocy, oburzenie i potępienie, które powinny być bezgraniczne, bezwarunkowe i nieskazitelne, z drugiej zaś strony wrażenia – ukształtowane przez polityczne i kulturowe interpretacje – które sprawiają, że wierzymy, iż to jest „wielkie wydarzenie”. Pamiętać należy, że między nagim faktem (faktem, że coś zachodzi, zaskakuje) a całym systemem, który produkuje i reprodukuje informacje o tym fakcie, zachodzą niezwykle złożone relacje. Aby skonstruować wydarzenie nie wystarczy przy użyciu zaawansowanej technologii czy materiałów wybuchowych spowodować śmierć kilku tysięcy cywi-

12 Cyt za: G. Borradori *Filozofia w czasach terroru: rozmowy z Jürgenem Habermasem i Jacques'em Derridą*, przeł. A. Karalus, M. Kilanowski, B. Orlewski, red. i wstęp A. Szahaj, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 117.

13 W duchu derridiańskim: wydarzenie jest tym, co przybywa i przybywając okazuje się niespodzianką – zaskakuje i zawiesza zdolność pojmowania: wydarzenie jest przede wszystkim tym, czego (jeszcze) nie pojmujemy. Zawiera się w tym – w fakcie, że nie pojmujemy: w tym braku pojmowania. Z konieczności pojawia się ruch przywłaszczenia (pojęcia, rozpoznania opisanego, interpretacji etc.) i chociaż jest on nieredukowalny i nieuchronny, to nie istnieje wydarzenie godne swojej nazwy, jeśli to przywłaszczenie nie potknie się o jakąś granicę.

łów. Potrzebna jest do tego cała rama. Nawet szok nie jest ani naturalny, ani w pełni spontaniczny.

Czy ataki 11 września 2001 roku na USA były nieprzewidywalne a tym samym absolutnie zaskakujące? Zgadzam się z Derridą, że przewidzenie ataku „terrorystycznego” na symboliczny budynek czy instytucję państwa-symbolu świata zachodniego nie było niemożliwe. Co więcej, zostało już ono wielokrotnie wyobrażone i przedstawione przez kulturę popularną: filmy katastroficzne, gry komputerowe, literaturę science-fiction czy komiksy o superbohaterach. Nie można więc powiedzieć, że to co się stało, było niewyobrażalne, przeciwnie, wydarzało się już wielokrotnie właśnie w wyobraźni. Stąd też wynika konieczność rekonstrukcji fantazmatów (miłości i nienawiści), którymi karmi się kultura popularna¹⁴.

Czy przekraczają one granice rozumienia i dynamiki mechanizmów geopolitycznych? Pisano przecież obszernie, że pod wieloma względami wydarzenie to jest późnym efektem zimnej wojny, czasów, kiedy USA szkoliły i ekwipowały wrogów ZSRR także poza Afganistanem. Co zatem znaczy wciąż powtarzane w tym kontekście „wielkie wydarzenie”? Derrida przypomina, że jakościowo porównywalne morderstwa, a często większe, jeśli liczyć ofiary (choć martwych w różnych częściach globu liczy się inaczej), nigdy nie powodują tak intensywnego wrażenia, jeśli dzieją się poza Europą i Ameryką¹⁵. A zatem tym, co stanowi o wielkości i nowości tego wydarzenia, jest fakt zdestabilizowania superwładzy, obsadzonej w roli strażnika dominującego na świecie porządku, fakt zdestabilizowania tego porządku. To rana zadana globalnie: sprowadzenie koszmaru absolutnej niestabilności do świata stałej i solidnej architektury. To spełnienie fantazji apokaliptycznej, która karmiła się dotąd obrazami trzęsień ziemi, wybuchów wulkanów, powodzi, huraganów, katastrof kosmicznych etc. Ataki 11 września 2001 roku rozbiły spójność amerykańskiego miejskiego krajobrazu, którego chlubę stanowiły emblematy jego własnej niezłomności i stabilności – drapacze chmur – teraz na oczach wszystkich objawiające swoją kruchość i zniszczalność¹⁶.

14 Zob. S. Žižek *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, Verso, Londyn 2002.

15 Zob. G. Borradori *Filozofia w czasach terroru...*, s. 122.

16 W tym kontekście warto wspomnieć zamach terrorystyczny w Oklahoma City, który miał miejsce 19 kwietnia 1995 przed budynkiem federalnym. Wybuchła wówczas wypełniona ropą i nawozem azotowym ciężarówka, powodując zawalenie się 7-piętrowego budynku (siedem pięter to nie wieżowiec!) i śmierć 168 osób oraz zranienie 680. Wybuch uszkodził 324 budynki w promieniu 6 ulic, spłonęło 86 samochodów, w 258 pobliskich budynkach popękały szyby. Straty oszacowano na 652 miliony dolarów. Z zeznań jednego ze sprawców, Timothy'ego McVeigha, wynika, że atak miał stanowić zemstę za oblężenie w Waco, które skończyło się 19 kwietnia 1993 r. szturmem budynku okupowanego przez wyznawców apokaliptycznej sekty Gałąź Dawidowa dowodzonej przez guru Davida Koresha.

Architektura plansz

Format *In the Shadow of No Towers* nie przypomina zupełnie „książkowych” rozmiarów *Mausa*, i właściwie nie nadaje się do (swobodnego) czytania. Powiela (powtarza) on rozmiar broadsheet’a, jakim jest „New York Times” (9,5 na 14 cali). Komiks Spiegelmana po otwarciu (i przeczytaniu odautorskiego wstępu) należy obrócić o 90 stopni zgodnie z kierunkiem wskazówek zegara. Pierwsza część książki to dziesięć wielobarwnych i niezwykle heterogenicznych plansz, które składają się z licznych nieregularnie rozmieszczonych poziomych, pionowych i skośnych układów, klatek i pasków. W jedynym z wywiadów Spiegelman zwrócił uwagę na to, że w języku angielskim słowo „story” ma podwójne znaczenie: z jednej strony to oczywiście opowieść, fabuła, z drugiej zaś kondygnacja budynku, i zaznaczył, że rozmiar *In the Shadow of No Towers* ma stanowić paralelę dla rozmiaru bliźniaczych wież¹⁷. Ponadto książka wykonana jest z twardej, stosunkowo grubej tektury. Doświadczenie czytania/oglądania staje się zatem przygodą całego ciała.

Każda plansza tej książki funkcjonuje jak obraz: ujęta w ramy konstrukcja, której odcodowanie może nastąpić dopiero po żmudnym procesie lektury. Posiada ona nie tylko różne poziomy znaczeń, ale przede wszystkim wiele poziomów tekstowych i obrazowych odniesień, które raz po raz zaczepiają o siebie i na siebie zachodzą. Ruch „odczytywania” odbywa się zatem nie tylko po powierzchni planszy, ale także w głąb. Można nawet powiedzieć, że w pewnym sensie ów ruch to dynamika wędrówki po planszy niczym po budynku; wędrówki krokiem niepewnym, z obecnym na horyzoncie widmem zagubienia. Książka ta ma iście kubitystyczny charakter: łączy wielość perspektyw i niewspółmierność ujęć; narratorzy i bohaterowie patrzą i mówią z wielu stron w tym samym momencie doprowadzając do ruiny wszelką linearną logikę czasowości a nawet nielinearną logikę pamięci. Plansza-obraz daje silny efekt uderzeniowy, operuje nagłością i bezpośredniością, które jednak są dopiero zapowiedzią długotrwałego procesu odcodowywania czy odpakowywania znaczeń. To rozpakowywanie ich w głowie przypomina rozbijanie bomb.

Plansze *In the Shadow of No Towers* są niczym widok stołu, na którym układa się, rozkłada, rozmieszcza, zestawia rozmaite „wycinane” kawałki wspomnień lub obrazów, strzępy rozmów i własnych niewypowiedzianych myśli. W ten sposób powstają najbardziej zaskakujące analogie, które (w sensie wizualnym, obrazowym, tekstowym, ale i głębszym) organizują reprezentację tamtego wydarzenia i doświadczenia jego traumatyzujących skutków: przeżyć członków rodziny Spiegelmanów, refleksji nad stanem polityki USA i nad (nie)możnością reprezentacji licznych konfliktujących emocji. W sposób dużo bardziej subtelny autor ustanawia kolejną analogię: między pierwszą częścią książki a drugą, składającą się z wy-

17 Por. Art Spiegelman. *Conversations*, ed. J. Witek, University Press of Mississippi, Jackson 2007.

branych przez Spiegelmana przedruków plansz historycznych komiksów. Nie chodzi tu rzecz jasna o proste „historia lubi się powtarzać”, ale o nieco głębszą refleksję nad naturą konstrukcji historycznej w określonym kontekście dominującej ideologii i obrazu Ameryki. Zarówno pierwszą, jak drugą część książki poprzedzają dwustronicowe teksty, w których autor wyjaśnia okoliczności powstania książki i włączenia do niej owych historycznych cytatów. Tekst zapowiadający drugą część to rodzaj skróconej historii gazetowego komiksu w USA.

Ta książka to tekstowo-obrazowy dziennik¹⁸ dni, tygodni i miesięcy po 11 września 2001 pomieszczony w dziesięciu rozdziałach. Chaotyczne i gęste plansze oddają to, co można by nazwać szaleńczą jednoczesnością, która zdominowała doświadczenie tego wrześniowego dnia. Spiegelmanowi udaje się rozstrzelić tę narrację między wiele różnych czasów, miejsc, rejestrów i głosów, co można by uznać za symptom szaleństwa (traumy), jednak pod tą chaotyczną powierzchnią płynie skrupulatnie przemyślana konstrukcja, którą nazywam realizmem traumatycznym. Leitmotiv opowieści stanowi płonąca i zawalająca się wieża, która powraca na kolejnych planszach jako moment i obraz zastygnięty w czasie, „stop klatka”, do której wraca się, by raz jeszcze w pełni doświadczyć jej upadku, by go wreszcie zobaczyć, i która powraca by nawiedzać zdruzgotaną psychikę bohatera. To obraz zapisany na spodzie powieki. We wstępie Spiegelman nie pozostawia wątpliwości, że motorem dla stworzenia tej książki była z jednej strony niepohamowana żaloba, smutek i potępienie dla ślepej przemocy, z drugiej zaś polityczna mobilizacja związana z Bushowską ideologią odwetu, kolonialną przygodą USA na Bliskim Wschodzie; świeże rany i stare paranoje.

In the Shadow of No Towers to dzieło oporne (w znacznie większym stopniu niż *Maus*), a każda próba opowiedzenia komiksu musi skończyć się niepowodzeniem, nie sposób bowiem oddać złożonej dynamiki nie tylko relacji między słowem a obrazem, ale także pomiędzy poszczególnymi frazami, poszczególnymi obrazami. Treści (formy) tego, co Spiegelman zawarł w tej książce, nie sposób po prostu przekazać, należałoby ją zreprodukować. A wynika to przede wszystkim z tego, że autor podjął wysiłek stworzenia zapisu wydarzenia możliwie niatelewizyjny i możliwie przez to nieprzeźroczyisty i polityczny zarazem. Wspomniana wieloperspektywiczność, polifoniczność i zaskakujące powinowactwa a przede wszystkim autorski głos i materialność tej opowieści zakorzeniają ją głęboko w pozatelewizyjnej rzeczywistości, w traumie wypadającej poza ramę skonstruowaną i nieustannie ponawianą przez obowiązujący porządek doświadczenia. Spontaniczne odczucie

18 Spiegelman nazywa tę książkę „slow-motion diary”, czyli dziennikiem w zwolnionym tempie. Zastrzega, że choćby chciał, nie jest w stanie stać się komiksiarzem politycznym, komentującym na gorąco przebieg wydarzeń. Pracuje bowiem zbyt wolno (wstęp do *In the Shadow of No Towers*, strony nienumerowane). W tym właśnie zdaje się leżeć jego siła. Gdyby nie pracował tak wolno, a więc nie wytworzył koniecznego (ironicznego) dystansu, prawdopodobnie pisałby wiersze, które tak go nie poruszały i których Nowy Jork był pełen po 11 września 2001 roku.

Bojarska Dwie wieże, dwa wydarzenia...

zakorzenienia spowodowane „byciem tam” i, paradoksalnie, niebyciem patriotą, niespełnianiem. Realizm tego przedstawienia skupia się na oporze przeciw realizmowi telewizyjnych powtórzeń, przeciw archiwum obrazów i emocji, które raz za razem można aktywować, by spełniły swoją modelującą rolę.

Co-mix¹⁹

11 września kazał Spiegelmanowi sięgnąć do własnej głowy i tego, co przez te wszystkie lata od ukończenia *Mausa* się tam odkładało, w sensie doświadczenia historycznego, ale i czytelniczego. W obliczu przeżycia szoku związanego z atakami i frustracji związanej z amerykańską polityką, autor udaje się na wycieczkę sto lat (komiksu) wstecz, żeby znaleźć sens tego, czego doświadcza, i język (wizualny i werbalny) do wyrażenia swojego doświadczenia, a także, co sam deklaruje, przestrzeni do znalezienia przewrotnego pocieszenia: to tylko powtórzenie z (pewną) różnicą. Na drugą część *In the Shadow of No Towers* („Comic Supplement”) składają się przedruki historycznych plansz komiksowych: te same wątki i obsesje amerykańskiego ducha, starannie dobrane motywy i postaci, sytuacje, czasami jakby zapowiedź tego, co się stało, albo przepowiednia tego, co ma się stać.

Spiegelman tak mówi o swojej wyprawie w świat historycznych komiksów prasowych: „Jedynie artefakty, które mogły przedrzeć się przez cały ten system obronny przed zalewem wizerunków płonących wież, były stare paski komiksowe; żywotne, bezpretensjonalne zjawy z optymistycznego początku XX wieku”²⁰. Czemu ma służyć ten powrót, odwrót? Czego Spiegelman naprawdę szuka w historycznych paskach i planszach komiksowych? I dlaczego decyduje się, by to właśnie tych siedem plansz towarzyszyło jego dziesięciu? Z jednej strony wydaje się, że w ten sposób Spiegelman chce się wpisać w pewną tradycję komiksowego komentowania rzeczywistości, której daleko od dziecinnej i niewinnej lekkości czy żartu, i która, jeśli potraktować ją poważnie, ma o wiele więcej do powiedzenia niż bylibyśmy skłonni przyznać. Cytując te historyczne plansze wykonuje za swoich odbiorców wysiłek tworzenia swoistych obrazów dialektycznych czy też konstelacji, które rozbłyskują znaczeniem w momencie grozy. Spiegelman i tutaj, podobnie jak w *Mausie* sięga do opowieści innych i podobnie jak tam, tu także poka-

19 Spiegelman proponuje, by posługiwać się słowem „comix” zamiast „comics”, żeby podkreślić mieszankę (mix) obrazu i tekstu, z jednej strony, z drugiej zaś – aby oddalić ją od kontekstu lekkiego, żartobliwego, komicznego związanego z komiksowymi żartami i komiksami dla dzieci. O wyborze tym pisali m.in. D. LaCapra (*It Was the Night Before Christmas: Art Spiegelman's Maus*, w: tegoż *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca–London 1998, s. 145) oraz J.E. Young (*The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's „Maus” and the Afterimages of History*, „Critical Inquiry” vol. 24 no. 3, s. 27).

20 A. Spiegelman *Comic Supplement*, w: tegoż *In the Shadow of No Towers*, Pantheon Books, New York 2004.

Szkice

zuje, w jaki sposób sam uwikłany jest w te opowieści i jak one wikłają się w jego opowieść²¹.

Spiegelman zaprzęga słowa, obrazy i mieszanki słowno-obrazowe do odegrania czy też odtworzenia niemożności widzenia, ale i niemożności niepatrzenia razem. Struktura poszczególnych plansz, na co starałam się już zwracać uwagę, zmusza odbiorcę do nieustannego ruchu: cofania się i wybiegania o kilka klatek wprzód, patrzenia na fragmenty tekstu, do odkodowywania obrazów, odszyfrowywania wizualnych cytatów. W tym wymuszonym ruchu (a właściwie odbiorczej ruchliwości), błędzeniu wzrokiem, słowa nabierają niezwyklej materialności, a obrazy stają się pełne treści. Ruch ten, za francuskim teoretykiem sztuki komiksowej możemy nazwać *tressage*, czyli rozciągniętym w czasie procesem tworzenia sieci wizualnych i semantycznych korespondencji²².

Komiks jako sztuka sekwencyjna potencjalnie umożliwia dużą złożoność i subtelność powiązań zarówno w układach przestrzennych poszczególnych kadrów, pasków i paneli, jak i w relacjach czasowych między kolejnymi partiami narracyjnymi i dialogami. Połączenie synchroniczności komiksowego *tableau* jako układu przede wszystkim przestrzennego z narracyjnym trwaniem poszczególnych sekwencji jako układów czasowych może ciążyć w jednym lub drugim kierunku. W wypadku *In the Shadow of No Towers* efekt *tableau* przeważa: obrazy i ich konstelacje dominują do tego stopnia, że niekiedy stawiają opór partiom narracyjnym, przyprowadzają o zawrót głowy: jedne motywy przechodzą w drugie, przenikają, wzajemnie się komentują i znoszą. Skojarzeniami rządzi pokrętna logika, ukryte paralele, balansowanie na granicy sensu, innym razem na granicy dobrego smaku czy akceptowalności (skojarzeń czy aluzji). Strategię artystyczną Spiegelmana można by nazwać sztuką układania różnicy. Jak pisze Georges Didi-Huberman: „Pokazujemy, przedstawiamy o tyle, o ile rozmieszczamy: nie same rzeczy – ponieważ układać coś, to tyle, co komponować w obraz czy prosty katalog – ale ich różnice, ich

21 W kontekście tym nie sposób nie wspomnieć jeszcze innej literackiej próby powiązania historii, komiksu i historii komiksu. Myślę tu o nieprzełożonej dotychczas na język polski, nagrodzonej w 2001 roku Pulitzerm, powieści Michaela Chabona *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*. Jest to historia dwóch kuzynów: czeskiego artysty Josefa Kavaliera i mieszkającego na Brooklynie Sammy'ego Klaymana. Praski Żyd, Kavalier, uciekając przed Zagładą z czeskiej Pragi trafia do Nowego Jorku i wspólnie z Clayem stają się głównymi bohaterami złotej ery komiksu. Tworzą wspólnie antyfaszystowskiego super-bohatera imieniem *Escapist*. Chabon w niezwyklej sposób opowiada wiele historii naraz. Trudno w przypisie zmieścić całe bogactwo tej książki zarówno w jej warstwie treściowej, jak i formalnej. Poprzestanę więc na tym ubogim streszczeniu. Zob. także katalog z wystawy *Heroes. Freaks and Super-Rabbis. The Jewish Dimension of Comic Art*, która miała miejsce w Muzeum Żydowskim w Berlinie od 30 kwietnia do 8 sierpnia 2010.

22 Zob. T. Groensteen *The System of Comics*, trans. B. Beaty, N.N. Jackson, University of Mississippi Press, Jackson 2007.

Bojarska Dwie wieże, dwa wydarzenia...

wzajemne zderzenia, konfrontacje, konflikty”²³. Montaż staje się tu metodą poznania, tym, co ma pozwolić przedrzeć się pod powłokę rzeczywistości skonstruowanej. Podobnie jak w okresie międzywojennym jest chwytem zrodzonym z wojny, uznającym chaos świata i kryzys percepcji²⁴. Spiegelmanowski montaż jest również metodą postpopartowską, samoświadomym chwytem manipulacji przeciw manipulacji. Ten rodzaj poznania poprzez montaż ustanawia alternatywę dla standardowej wiedzy historycznej i bieżącego przekazu informacyjnego oraz ujawnia w swojej artystycznej kompozycji – która jest jednocześnie dekompozycją i dekonstrukcją – liczne, dotąd niedostrzeżone motywy, symptomy, analogie i powinowactwa na przecięciu wydarzeń i wspomnień. Jest miejscem przenikania się doświadczenia historycznego, politycznego i artystycznego zaangażowania. Przegląd słów i obrazów w traumatycznym wspomnieniu Spiegelmana jawi się jako rozważna improwizacja, zbiór szczątków nadwyreżonej spójności wywróconej na nice. Jest w tym bez wątpienia duch przewrotnej zabawy, anarchistyczna a zarazem prawdziwie archeologiczna żyłka: autor *In the Shadow of No Towers* wydobywa nie tyle to, czego nie zauważa wzrok, ile to, co nie jest dostępne wszechogarniającemu i wszechobecnemu (za sprawą technologicznych ekstensji) oku, co nie mieści się w ramie dokumentalności.

Można również powiedzieć, że owa odbiorcza ruchliwość, czytanie-oglądanie, stymulowane przez logikę montażu jest elementem swoistej estetyki traumy, jaką tworzy i odgrywa *In the Shadow of No Towers*: charakteryzowałyby ją ponadto fragmentaryczność, nielinearność, „pocięcie” plansz na małe kadry, które niejako nie mieszczą treści i ostatecznie pokazują, że same plansze pękają pod naporem skojarzeń, aluzji, nawiązań, powtarzanie motywów i wątków, przeskakiwanie narracji od pierwszoosobowej do trzecioosobowej, mieszanie rzeczywistości i fikcji, postaci historycznych i fikcyjnych, ludzkich i komiksowych (na tej samej płaszczyźnie opowieści). Stosując graficzne zabiegi rozrywania, przerywania, wtrącenia, wielu równoległych chronologii i głosów, Spiegelman stara się sprzeciwić traumatycznej retoryce dominującego dyskursu politycznego, wbrew rzeczywistości „koniecznej wojny”. Zasadne wydaje się również spostrzeżenie, że na pewnym poziomie autor opowiada nam także historię o tym, jak poniósł porażkę, próbując zrealizować swój pierwotny plan, a więc opowiedzieć (jak niegdyś jego ojciec), co się zdarzyło i czego doświadczył podczas i w następstwie tego historycznego wydarzenia. Plansza po planszy coraz bardziej oddalamy się od tej możliwości, by w końcu całkowicie ją porzucić. A opowiadanie o przeszłości zamienić na opowiadanie o przeszłości amerykańskiego komiksu prasowego.

Szczególnie wspomniane „pęcznienie” kadrów i plansz sprawia, że z jednej strony chce się uciec wzrokiem od nadmiaru widoku, z drugiej chce się wejść jesz-

23 G. Didi-Huberman *Strategie obrazów, Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Ha!art, Kraków 2011, s. 90-91.

24 Por. *Montage and Modern Life 1919-1942*, ed. M. Teitelbaum, MIT Press, Cambridge Mass. 1994.

cze głębiej, zobaczyć więcej, poza ram(k)ą. Czyż więc jest to, co się naprawdę widzi? I co się tu naprawdę pokazuje? Spiegelman we wstępie do książki pisze: „Chciałem oddzielić fragmenty, których doświadczyłem, od tych, które widziałem za pośrednictwem mediów. Bałem się, że obrazy z mediów zawładną całym moim doświadczeniem i nie będę wiedział, co naprawdę widziałem”²⁵. Zupełnie jakby autor chciał „zbadać”, które obrazy naprawdę go zraniły, które naprawdę zbombardowały jego aparat psychiczny, odcisnęły się „na spodzie powiek”. Ten rozpaczliwy niemal proces poszukiwania i oddzielania jednych obrazów od drugich wydaje się jednak skazany na porażkę, bo jak autor sam przyznaje, bohatera nawiedzają obrazy, których nie był świadkiem. Te obrazy zostały dla niego skonstruowane i wypreparowane, a następnie zapętlone i raz za razem odtwarzane, aby uczynić z niego podmiot strauumatyzowany. On jednak chce być strauumatyzowany „naprawdę” (i nie może). Innymi słowy, chcąc doświadczyć niemożności doświadczenia tego nadmiaru grozy, bohater doświadcza niemożności spreparowanej. Dlatego też podejmuje wysiłek odpodobnienia słów i obrazów, by niejako na nowo nabrały swojej (prawdziwie) chorobotwórczej mocy, by ta choroba rozsądziła ramy istniejącego consensusu. To reakcja na stan, w którym za pomocą słów i obrazów przekształcono rzeczywistą utratę w odwet i bohaterskie zwycięstwo poprzez śmierć, na tym miał się teraz zasadzać charakter narodowy – wspólnota strauumatyzowanych.

Świetnym przykładem takiego rozsądzania ramy jest plansza druga (czy też epizod drugi), w którym trzecioosobowy narrator mówi:

Zobaczył płonące wieże, kiedy wraz z żoną biegł Canal Street w kierunku szkoły... ale kiedy dobiegał do kolejnego skrzyżowania, coś zasłoniło mu widok. Widział jedynie gęsty dym kłębiący się za gigantycznym billboardem... Był to jakiś glupkowaty nowy film o terroryzmie ze Schwarzeneggerem.

Na kolejnym obrazku widać ów gigantyczny plakat filmu *Collateral Damage* (polski przekład *Na własną rękę*), okrzyk: „O mój Boże” i komentarz: „Dziwnie, po 11 września wielu ekspertów twierdziło, że Ironia jest Martwa”²⁶. „Collateral damage” to w języku angielskim eufemizm oznaczający niezamierzone ranienie lub zabicie ludności cywilnej wskutek działań wojskowych. Co Spiegelman chce powiedzieć umieszczając kopię tego plakatu w swoim wspomnieniu ulic Manhattanu. Kto odniósł przypadkowe i niezamierzone rany? Czyżby autor próbował powiedzieć, że wszyscy zostaliśmy trafieni rykoszetem i żyjemy jako żywe trupy lub śmiertelnie ranni świadkowie *per procura*? Wydaje się, że robi tu coś zgoła innego,

25 A. Spiegelman, *In the Shadow...*

26 Film *Collateral Damage* w reżyserii Andrew Daviesa reklamowany na billboardach w Nowym Jorku we wrześniu 2001 roku został uznany za nieodpowiedni w kontekście ataków 11 września i ostatecznie wszedł na ekrany kin dopiero w lutym 2002 roku. To opowieść o tym, jak strażak decyduje się na odnalezienie winnych i odwet po tym, jak jego rodzina ginie w ataku terrorystycznym.

Bojarska Dwie wieże, dwa wydarzenia...

wskazuje na nieubłaganą ironię tamtej i tej sytuacji; to wszystko już było: dzielni strażacy-mściciele, ataki na WTC, kłęby dymu nad Manhattanem etc. To, co teraz ogląda, jest tylko powtórzeniem, więc jak sprawić, byśmy zobaczyli to inaczej, poza gotowymi tropami, kliszami, postawami etc. Mamy tu do czynienia z paradoksem, reprodukcją stanu strauatyzowania sprawia, że przestajemy widzieć różnice, nie jesteśmy więc w stanie doświadczyć traumy, jesteśmy natomiast doskonałą glebą dla wszelkich paranoi (o czym Spiegelman pisze we wstępie, wspominając o teoriach spiskowych). W *In the Shadow of No Towers* autor mobilizuje niemal wszystkie dostępne chwyt, by pogodzić perspektywę szczerej żałoby i atmosferę autentycznej grozy z cynicznie konstruowanym i reprodukowanym „wrażeniem wydarzenia”, pod ciężarem którego ma się ugiąć całe społeczeństwo, a może nawet cała społeczność międzynarodowa.

Powidoki

Pracę nad „11 września” Spiegelman zaczął od zaprojektowania okładki dla numeru tygodnika „The New Yorker” z 24 września 2001. Podobnie jak sam komiks, okładkę tę niełatwo jest opisać, a właściwie niełatwo jest oddać jej „efekt”. Na czarnym tle widnieją dwie czarne wieże. I tu chyba lepiej niż gdziekolwiek indziej widać związek między materialnością a widzeniem, który Spiegelman powtórzył na okładce swojej książki (choć z pewną różnicą). Efekt ten można w pełni zobaczyć wyłącznie na wydrukowanej okładce: sylwetki wież (czy też cieni wież) zostały pokryte lakierem UV, stąd efekt widzenia czarnego na czarnym; widmowy efekt widzialności niewidzialnego²⁷.

Nie od rzeczy wydaje się przywołanie koncepcji powidoków polskiego artysty i teoretyka sztuki Władysława Strzemińskiego. Powidok to przede wszystkim fizjologiczne zjawisko reakcji fotochemicznych zachodzących w oku, polegające na tym, że obraz (czy też „odcisk”) rzeczy utrzymuje się jeszcze wówczas, gdy zwróciło się ono ku innej rzeczy, gdy widzi już coś innego. W ten sposób postrzeżenia zachodzą jedno na drugie, nakładają się na siebie i częściowo mieszają. Strzemiński pisał:

Stojąc na gruncie historycznego narastania świadomości wzrokowej nie możemy uznać, jak to czynią idealiści, że istnieje jakiś jeden pozaczasowy, pozahistoryczny obraz rzeczywistości, zbudowany na zasadzie tych samych praw wzrokowych, podług których oko każdego normalnego człowieka widzi tę rzeczywistość. O widzeniu rzeczywistości decyduje nie biologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz współpraca widzenia i myśli – historycznie uwarunkowany rozwój świadomości widzenia. Nie abstrakcyjna próżnia widzenia „normalnego”, lecz historyczny, narastający konkretny rozwój świadomości wzrokowej.²⁸

27 Zob. A. Spiegelman *Re: Cover. How It Came to Be*, „New Yorker” Online, 03.10.2001, http://www.newyorker.com/online/covers/articles/011008on_onlineonly01 [dostęp online].

28 W. Strzemiński *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 14-15.

Strzeмиński przekonany jest więc o tym, że w każdym postrzeżeniu spotykają się i mieszają różne dane doświadczenia. Widzenie nie jest nigdy prostą relacją oglądającego i oglądanego, a zatem reprezentacja tego procesu nie może bazować na prostej mimesis. Złożony charakter mimesis, na który w teorii powidoków zdaje się wskazywać Strzeмиński, odnosi się również do tego, co leży poza prostą komunikacją wizualną i werbalną, co czeka uśpione w przemilczeniach, wyparciach, gestach i nawykach – a więc rozmaitych odciskach zostawionych przez przeszłość i jej procesy. Wszystko to ciąży, choć pozostaje (wciąż jeszcze) niewyartykułowane.

To zniekształcenie czy też zaburzenie percepcji wiąże się przede wszystkim z czasem. Obrazy bowiem trwają nawet wówczas, gdy w pewnym (tylko) sensie już się skończyły, gdy ich czas rzeczywisty minął. Pozostał jednak ich czas percepcyjny. Przebieg procesów związanych z zapisywaniem się obrazu w oku trwa dłużej niż sam moment widzenia; procesy te są więc wewnętrznie pęknięte, nietożsame, wiążą się bowiem z obecnością pewnej niezbywalnej, wizualnej resztki przedmiotu, która pozostaje niejako w pamięci oka (a więc i podmiotu). Ta resztką, jaką są powidoki, przypomina o tym, że już nie ma tego, co wciąż jest poza naszym widzeniem. Powidok to nieuświadomione wizualne echo przedmiotu, które może się uaktywnić wraz z kolejnym postrzeżeniem, nałożyć na nie, nadać mu sens lub ów sens zmienić. W podobnym trybie autor *Teorii widzenia* zdaje się rozumieć zjawisko realizmu. Nie polega on na naśladowaniu form świata zewnętrznego, ale jest realizmem widzenia, w którym przedmioty nigdy nie zjawiają się bezpośrednio.

Dotatkową ramę dla opowieści snutej przez Spiegelmana stanowi przedrukowana jeszcze przed wstępem pierwsza strona amerykańskiej gazety „The World” z 11 września 1901 roku z dominującym w prawej części strony nagłówkiem: „President’s Wound Reopened” (Prezydencka rana otworzyła się), po lewej widnieje informacja o aresztowaniu Emmy Goldman, oskarżonej o konspirację „królowej anarchistów”. Można by zatem powiedzieć, że trauma i panika 11 września 2001 to powtórzenie innej, wcześniejszej (w znacznej mierze już zapomnianej, choć nie nieobecnej czy nieoddziałującej) zbiorowej traumy Amerykanów (wydarzenia wielokrotnie w historii powielanego), jaką było zastrzelenie prezydenta. W tym wypadku chodzi o Williama McKinley’a. W sensie dosłownym tytuł artykułu odnosi się do faktu, że aby oczyścić postrzałową ranę prezydenta, chirurdzy musieli zdjąć szwy i ją „otworzyć”. Jednak w sensie figuratywnym można pokusić się o interpretację, według której Spiegelmanowska wizja historii zasada się na serii powiązanych ze sobą niezagojonych ran, które otwierają się w pewnych szczególnych momentach historycznych²⁹. Kolejne wydarzenia, które trafiają na okładki gazet, mają w sobie ten trudny do przetworzenia potencjał traumatyczny. Kolejne

29 Szczególnym rodzajem powtórzenia jest „wojna z terroryzmem”. Jak zauważa Samuel Weber w tekście *War Terrorism and Spectacle, or: On Towers and Caves*, „Grey Room” spring 2002 no. 07, s. 14-23, po zamordowaniu prezydenta Johna F. Kennedy’ego jego następcą, Lyndon B. Johnson, ogłosił „wojnę z biedą” w następstwie mniej metaforycznej wojny w Wietnamie i południowo-wschodniej Azji. Kolejni prezydenci ogłaszali „wojnę z narkotykami”.

Bojarska Dwie wieże, dwa wydarzenia...

traumy niczym powidoki następujących zdarzeń nakładają się na siebie i retroaktywnie nadają sobie nie tylko sens, ale i „chorobotwórczy” potencjał, który aktywuje się raz za razem. Towarzyszą temu zazwyczaj panika i lęk, których symptomem jest druga zawarta na okładce „The World” informacja: o królowej anarchistów – znalezienie wroga, dobrze znany mechanizm naznaczenia kozła ofiarnego³⁰.

Powidokiem w samym komiksie pozostaje wieża, wzniosła i nieustannie płonąca wieża tuż przed upadkiem. Format książki a także ułożenie niektórych paneli usiłują w pewnym sensie powtórzyć wysoką wieżę, nie tyle być jak ona, ile być nią. Leitmotiv wieży powraca w dwudziestu siedmiu klatkach na dziesięciu planszach komiksu i staje się kluczowym przypadkiem rozpuszczenia konkretnego przedmiotu (widzenia) w materialności komiksu, tkance świata przedstawionego, grze barw i kształtów, a więc czymś, co już nie odsyła poza siebie. Wizerunki wieży nakładają się na siebie i na inne obrazy, jedne kształty przechodzą w inne, obrazy widziane, obrazy cyfrowe, obrazy telewizyjne, obrazy „tekstowe” etc. A wszystkie one nie pozwalają widzieć więcej. Ta wielość obrazów wież pozostaje w opozycji i napięciu do tytułu książki, między obrazem a słowem narasta dysonans, ilustrujący niejako efekt traumatyczny: im bardziej nie ma wież, tym więcej obrazów tych wież nawiedza bohatera, tym bardziej wypełniają one przestrzeń jego wspomnienia i kładą się cieniem na jego teraźniejszości. Spiegelman stara się oddać ów prawdziwie traumatyczny paradoks: to, co nieobecne, nadaje kształt wszelkiej obecności, to, co już niewidoczne, stanowi o widzialności wszystkiego innego, wyznacza ramę tego, co można i w pewnym sensie trzeba zobaczyć w miejscu tej pustki „no towers”.

Ciężar wszechwidzialności

Dwie najczęściej powtarzające się opinie w kontekście „naocznego” charakteru ataku na WTC dotyczą po pierwsze tego, że 11 września był najbardziej sfotografowaną i sfilmowaną katastrofą w dziejach, po drugie, że było to jedno z niewielu wydarzeń już wyobrażonych, istniejących w fantazji, zwizualizowanych i zo-

30 Szczególne znaczenie w tym kontekście ma użycie słów „terroryzm” i „terrorysta”. Jak pisze wspomniany wyżej Weber, terroryzm oznacza mniej więcej zorganizowane stosowanie przemocy przez jednostki inne niż legalnie istniejące państwa. „Terroryzm” nie jest jednak nigdy czysto deskryptywnym, konstatującym pojęciem; to pojęcie wiążące się automatycznie z oceną. Tradycyjnie, przemoc uznaje się za nielegalną, złą i moralnie naganną, p o n i e w a ż stosują ją organizacje, grupy czy jednostki niebędące częścią państwa czy też niepaństwowe. Państwo jest zatem strażnikiem prawa i porządku. Jednak w pewnych historycznych wypadkach to rozróżnienie się załamywało, czego dobrym przykładem są lata 1940-1944, kiedy to nazistowska okupacja w różnych częściach Europy uznawała za terrorystyczne wszelkie ruchy oporu. Państwo dysponuje więc monopolem przemocy zorganizowanej stosowanej w imię pokoju i bezpieczeństwa i odmawia „prawa do przemocy” swoim adwersarzom, których nazywa „terrorystami” i z którymi w imię powyższych wartości walczy przemocą.

brazowanych za pomocą filmowych efektów specjalnych. Co istotne, twierdzenia te podważają i niejako znoszą uprzywilejowany status bezpośrednio świadka (bycia na miejscu zdarzenia i przeżywania go za pomocą całego aparatu sensorycznego). Idea doświadczania i bycia świadkiem za pośrednictwem telewizji, jak również tego, co Luc Boltanski nazywa tele-cierpieniem czy tele-emptią, wydaje się nie brać pod uwagę licznych ograniczeń wynikających z takiej mediacji³¹. Zatem wyzwanie, jakie 11 września stawia artystom pracującym z obrazem, dotyczy przede wszystkim problematycznej widzialności tego wydarzenia jako jego cechy konstytutywnej i kondycji obrazu wobec wydarzenia historii najnowszej i jej pamięci³².

Warto mieć na uwadze, że dokumentacja wizualna 11 września powstawała natychmiast, równocześnie do dziejących się zdarzeń, a także był to przede wszystkim zapis elektroniczny i cyfrowy. Nie może tu zatem być mowy z jednej strony o żadnym czasowym opóźnieniu, z drugiej zaś o materialnej relacji, jaka charakteryzuje tradycyjną fotografię analogową, rozumianą jako chemiczny ślad przedmiotu oglądu i rejestracji. Wcześniejsze, porównywalne zdarzenia, takie jak na przykład porwanie w 1970 roku przez Ludowy Front Wyzwolenia Palestyny czterech samolotów lecących do Nowego Jorku, nie miały tego komponentu (wszech)widzialności, ponieważ technologia satelitarna była w znacznie mniejszym stopniu zaawansowana i rozpowszechniona. Z innej strony telewizyjna transmisja wydarzeń 11 września stanowi zdaniem wielu komentatorów kulminację fascynacji i obsesji przemocą i grozą, jaka charakteryzuje amerykańskie media.

In the Shadow of No Towers na wiele sposobów podkreśla swoją relację z elektronicznymi, telewizyjnymi obrazami i takimże widzeniem. Po pierwsze obrazy te pojawiają się w materii komiksu (jako temat), po drugie sama materialność książki stanowi na nie reakcję i sprzeciw wobec nich. Spiegelman zdaje się walczyć z „nieznośną lekkością” i nieograniczoną dostępnością obrazu wydarzenia (a przez to jego doświadczania). Czyni to przede wszystkim poprzez szczególny, materialny charakter swojej książki. *In the Shadow of No Towers*, o czym była już mowa, to przede wszystkim obiekt materialny, który swoją materialnością stawia opór, za-

31 Zob. L. Boltanski *Distant Suffering: Morality, Media, and Politics*, trans. G.D. Burchell, Cambridge University Press, New York 1999.

32 W tym kontekście, amerykański krytyk i kurator sztuki współczesnej zwrócił uwagę na swoistą demokratyzację fotografii amatorskich, które dokumentowały wydarzenie. Na Prince Street, kilka przecznic od dawnych WTC, zorganizowano wystawę *Here Is New York*, w której udział mógł wziąć każdy: wydrukować swoje zdjęcia, przynieść i powiesić w galerii. Wszystkie sprzedawano za \$25, a dochód przekazywano na pomoc ofiarom i rodzinom ofiar tragedii. Główny kurator fotografii w nowojorskim MoMA, Peter Galassi, zorganizował wystawę zatytułowaną *Life in the City*, do której włączył pokaz slajdów z *Here Is New York* i wydruki około 500 zdjęć, które zostały подарowane muzeum. Zob. D. Friend *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, Strauss and Giroux, New York 2006.

wadza: to wydrukowany, trójwymiarowy, niewirtualny przedmiot, którego materialność mieści się w określonej czasoprzestrzeni. Jego forma i format stanowią rodzaj przeciwwagi dla lekkiego obrazu wirtualnego czy szerzej, danych cyfrowych. Książka nie tylko jest duża i nieporęczna, jest też ciężka. Ilość użytych kolorów, farb i komiksowych poetyk sprawia, że komiks Spiegelmana staje się wielowarstwowym palimpsestem nie tylko w sferze treści. Nakładanie na siebie różnych materiałów wywołuje efekt głębi i nieprzezroczystości, ale także uzmysławia rzemieślniczy charakter całej tej komiksowej roboty. Doświadczenie lektury to także doświadczenie taktylne; namacalność tej opowieści wydaje się nie do pominięcia. Ona bowiem zakorzenia odbiorcę w lekturze, podobnie, jak „bycie tam” zakorzeniło Spiegelmana w historii i zaalarmowało cały jego sensoryczny i intelektualny system. Nie chodzi tu więc o widzenie poza czy w głąb, ale o inny rodzaj widzenia, a co za tym idzie i wiedzenia; o dotykalność, która z całą mocą sprzeciwia się telewizyjnej abstrakcyjności czy wirtualności. I nie chodzi tu bynajmniej o stworzenie iluzji „bycia tam”, ale o podważenie identyczności doświadczeń i sprobлемatyzowanie strauumatyzowania na skalę globalną i globalnej empatii³³.

Estetykę Spiegelmanowską nazwałabym rodzajem radykalnej estetyki zmysłowo-pamięciowej, w której kluczową rolę odgrywa haptyczne doświadczenie lektury i ujęcie historii jako traumy, gdzie rozumienie przybiera postać inną niż zdystansowana. Odejście od obrazu do materialności można by potraktować jako gest swego rodzaju nostalgiczny, jednak *In the Shadow of No Towers* nie nosi śladu owej naiwności; jest dziełem świadomym wszechogarniającej reprodukowalności, a nie szukającym powrotu do przedtechnologicznego raju utraconego. Fascynujące i atrakcyjne są obrazy nowej historii (grzyb atomowy, upadająca wielka budowla, która staje się mogiłą dla setek ludzi, zbombardowane miasta, wysadzone w powietrze samoloty, samochody etc.), powszechna obecność, dostępność i bliskość tych obrazów sprawia, że same wydarzenia, ich złożony, wielowymiarowy charakter redukuje się do dwuwymiarowej ilustracji, znaku, potem symbolu: ofiary łatwo stają się abstrakcyjnymi liczbami, śmierć – spektaklem telewizyjnym. W kontekście tym widzenie i obraz znoszą raczej wszelką bliskość między podmiotem a wydarzeniem, tworząc iluzję tej bliskości, wywołując kryzys widzialności.

Zdaniem badacza obrazów i kultury wizualnej W.J.T. Mitchella, 11 września rozpoczął nową, charakteryzującą się znaczną intensywnością epokę w historii tego, co nazywa on zwrotem obrazowym (*pictorial turn*). Wojna z terroryzmem to wojna z obrazami i wojna obrazów, szczególnie forma wojny psychologicznej, posługująca się obrazami zniszczenia w celu strauumatyzowania zbiorowości poprzez mass media i skierowanie wyobraźni przeciw niej samej. Zdaniem badacza, to także wojna z emocjami, takimi jak współczucie, miłość, nienawiść.

To zatem wojna z wymyślonym duchem czy fantazmatem, wojna przeciwko nieuchwytnemu, niewidzialnemu i trudnemu do zlokalizowania wrogowi, wojna, która nieustan-

33 Por. M.-J. Mondzain *Can Images Kill?*, trans. S. Shafto, „Critical Inquiry” Autumn 2009 vol. 36 no. 1.

Szkice

nie chybia celu, w której strzela się na oślep sprowadzając w toku tych działań masowe zniszczenia na niewinnych ludzi.³⁴

Szczególnym okresem tej nowej epoki obrazów jest zdaniem Mitchella okres 2001-2004, który wyznaczają i określają trudne do zapomnienia, dziś już ikoniczne obrazy zniszczenia bliźniaczych wież WTC³⁵ i torturowania więźniów przez amerykańskich żołnierzy w więzieniu Abu Ghraib. To ostatnie zdarzenie można potraktować jako swoiste, mroczne spełnienie traumy tego, co ma nadejść.

Bezczas

Spiegelmana „zabawy” z czasowością w przedstawieniu komiksowym sięgają *Mausa*, a nawet wcześniej, pochodzących z lat 70. *Breakdowns*. Autor zrezygnuje się równoczesnymi czasowościami, równoległym przebiegiem wielu akcji na równouprawnionych płaszczyznach: fantazji, wspomnienia, snu, cytatu komiksowego i wreszcie opisu realnych zdarzeń. Sposób, w jaki organizuje poszczególne kadry, paski i całe plansze, ustanawia trwały stan wyjątkowy narracji, w którym trudno zająć bezpieczną i stałą pozycję odbiorczą. Spiegelman nieustannie przerywa sobie, swoim narratorom i bohaterom, wprowadza wątki i równie niespodziewanie je wyprowadza, wciąż sprawdzając najlepsze drogi reprezentacji swojego „traumatyzowanego” ja wobec „traumatyzującej” rzeczywistości. Czas opowieści nigdy nie jest tu zatem czasem linearnym, w którym wydarzenia rozwijałyby się wskazując na następstwo przyczyn i skutków. Jednak, choć pierwszoosobowy narrator *In the Shadow of No Towers* wielokrotnie zaznacza i podkreśla, że czas się dla niego zatrzymał, ciągłość zerwała, a kontekst rozpadł, cały wysiłek złożenia tej książki jest wysiłkiem wyjścia poza wrzesień 2001. Spiegelman przewrotnie pozwala nam wierzyć, że nie może i nie umie się wydostać z tamtego poranka, że wciąż biegnie po Nadję do szkoły, że wciąż widzi wieże, że wciąż czuje dym, tym łatwiej, jak sądzę, jest mu przemycać komunikaty, których najmniej się spodziewamy od tak zbombardowanego podmiotu (komunikaty te są właśnie niezwykle przytomnym, ironicznym i złośliwym komentarzem rzeczywistości politycznej poprzedzającej i następującej po atakach z 11 września, a także całej ramy kulturowej, która niespodziewanie zachwiała się w posadach).

Niemal boleśnie wolno postępująca akcja *In the Shadow of No Towers* odpowiada powolnemu procesowi rozkodowywania kolejnych plansz komiksu, wchodzenia włąb poszczególnych detali i wątków, splatania ich ze sobą i z pozatekstowy-

34 W.J.T. Mitchell *Cloning Terror*, w: *Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics*, ed. D. Costello, D. Willsdon, Cornell University Press, Ithaca, NY 2008, s. 185.

35 Zniszczenie Twin Towers Mitchell odczytuje jako klasyczny akt ikonoklazmu (zniszczenie idola Innego) i stworzenie przeciw-ikony, która na swój sposób stała się znacznie silniejsza niż to, co zastąpiła. Miejsce ataków natychmiast oznaczono jako „ground zero”, nazwano miejscem poświęconym, ofiary uznano za bohaterów i męczenników. Zob. W.J.T. Mitchell *Cloning Terror*, s. 186-187.

Bojarska Dwie wieże, dwa wydarzenia...

mi/obrazowymi informacjami. Rytm tej lektury wyznaczają powtórzenia motywów wizualnych i tekstowych. Jak zostało już powiedziane, czasowe spectrum książki obejmuje stulecie, w istocie więc Spiegelman chce powiedzieć o czymś więcej niż pojedynczym momencie, w którym zatrzymał się czas. W tym właśnie widzę jego oryginalność: nie próbuje reprodukować traumatycznych efektów wszechobecnych za pośrednictwem mass mediów, obchodów rocznicowych, świadectw ocalonych, ale rozbroić strukturę owej traumatyczności, jednocześnie sięgając do istoty własnego doświadczenia. Zdaje się świadom tego, że „wydarzenia historyczne nigdy nie wydarzają się po prostu w jednym momencie, nawet jeśli takimi się jawią poprzez swą nagłość, niespodziewany i pełen przemocy i grozy charakter. Sięgają zazwyczaj daleko wstecz i w przód, jak również dotyczą miejsc niedotkniętych bezpośrednimi skutkami. Stopniowo ujawniają swój sens, swoją rzeczywistą historyczność”³⁶. Sedno tej historyczności, o czym wspominałam nieraz, zasadza się na rozpoznaniu i uznaniu, że istnieje w niej niezbywalny element, reszta, która nie podlega wyjaśnieniu, oswojeniu i opracowaniu.

Ostatni z dziesięciu paneli komiksu – najbardziej uporządkowany i jednorodny – dobrze oddaje ów specyficzny efekt czasowości, na(d) którym pracuje Spiegelman. Widzimy tu dwie wieże (pionowe paski komiksowe) skonstruowane z mniejszych klatek. Między nimi samolot (wyżej) i płomień (niżej). Nieokreślona czasowość tego tableau nie pozwala się przyszpilić, jak gdyby czas tej kompozycji był czasem stop-klatki zawsze chwilę wcześniej, zanim samolot uderzy w wieżę; strumień niepołączonych momentów skompresowanych w jeden powracający obraz i zamrożony moment, kiedy wieże stoją (znów) obok siebie. To znów można rozumieć jako ponowne odtworzenie dokumentu z archiwum 11 września, efekt *replay* zupełnie jak na ekranie telewizora, czy też ponowne przeżywanie we wspomnieniu tego momentu, tego obrazu. Powrót do sceny wydarzenia, by podjąć kolejną próbę doświadczenia i doznać nieadekwatności. (Świetnym tego przykładem jest telewizyjny wywiad, jakiego Spiegelman-jako-Hapless-Hooligan³⁷ udziela NBC obnażając swój absolutny brak patriotyzmu). Całość kończy zagadkowe: „Szczęśliwej rocznicy”, które z jednej strony znów sięga do powtórzenia, swoistego *replaya*, jakim są obchody rocznicowe wydarzeń 11 września, z drugiej gra na napięciu między powagą a ironią. Pytania, które nasuwają się w tym kontekście, dotyczą przede wszystkim tego, jak zachować żywą pamięć, ostrość politycznego widzenia i zmysł krytyczny wobec wydarzenia, w którym jest się głęboko zanurzonym, z którym wiąże się realne poczucie utraty i bólu, z drugiej zaś strony, które-

36 F. Jameson *The Dialectics of Disaster*, w: *Dissent from the Homeland: Essays After September 11*, ed. S. Hauerwas, F. Lentricchia, Duke University Press, Durham, N.C. 2003, s. 58-59.

37 *Happy Hooligan* to jedna z popularnych bohaterek początków amerykańskiego komiksu prasowego (pasków komiksowych) autorstwa rysownika Fredericka Burra Oppera. Komiks ten opowiadał o pechu i nieszczęściach, jakich doświadcza bohater ze względu na swój wygląd i nędzną pozycję społeczną.

Szkice

go oficjalny i publiczny kształt stał się aktorem w politycznym spektaklu wojny? W jaki sposób tworząc mikronarrację, rodzaj prywatnego pamiętnika, zapisu ocalałego z apokalipsy, można nadwątlić monolit oficjalnej reprezentacji, rozbić logikę przyczynowo-skutkową, która wciąż obowiązuje reprodukując przemoc i opresję?

Spiegelman stwarzając swój jakże osobny efekt rzeczywistości dąży do przeniesienia tego wydarzenia i wyrwania zeń tego, co najistotniejsze, samej istoty doświadczenia historii jako traumy. Książkę, w całej jej opisanej wyżej materialności i przedmiotowości, można potraktować jak rodzaj antypomnika, który z jednej strony przywodzi na myśl te spontanicznie powstające minipomniki, które masowo zaczęły pojawiać się w Nowym Jorku po 11 września w postaci zdjęć zaginionych, listów pożegnalnych, „kapliczek” ulicznych etc., z drugiej jednak jest to pomnik ładu anarchizujący, rozbijający neutralność samej pamięci i aktu upamiętniania, dekonstruujący „szaleństwo” świętowania rocznic, ideę rocznicy jako takiej. To powrót realnego.

Abstract

Katarzyna BOJARSKA

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Two towers, two events: Art Spiegelman and trauma regained

Beginning with *Maus*, the graphic novel on the experience(s) of the Holocaust, its memory and the son-father relationship, which made Art Spiegelman famous beyond the comic art world, the author analyses his next comic book, *In the Shadow of No Towers*, dedicated to 9/11. The interpretation concentrates on the distorted structure of time in the narrative, on the protagonist's historical experience, on materiality of this resistant visual and on textual work which seems to resist the dominant discourses and ideologies of trauma which in the aftermath of 9/11 have lead to political actions and the transformation of collective identity of the Americans. Detailed discussion of Spiegelman's artistic strategy serves to highlight some new ways for realism in the face of the global historical and political event, recorded and transmitted live.