

Bartłomiej Krzysztań

Wydział Nauk Społecznych
Uniwersytet Wrocławski

▶ PEŁZĄCE KULTURY

CZŁOWIEK-ZWIERZĘ, ZWIERZĘ-CZŁOWIEK. POSTHUMANIZM I POSTPOLITYCZNOŚĆ MAUSA ARTA SPIEGELMANA

Man-Animal, Animal-Man. Posthumanism and Post-politics in
Art Spiegelman's *Maus*

Art Spiegelman's comic book *Maus* was the inspiration for Marianne Hirsch during the work over the concept of Post-memory. As far as "generation memory" and question of trauma seems to be the crucial element of narration, interesting interpretation field is connected also with "animal metaphor". In context of relation between "human"–"animal"–"unhuman" the article with usage of case study is attempting to analyse the reasons and consequences of chosen visual representation and its ethical adequacy. Additionally is the attempt to answer the question where is located the border between "human being" and "animal" in contemporary philosophy and description of its political character.

Key words: Holocaust, representation, posthumanism, post-politics, *Maus*

Wstęp

25 lat od pierwszej edycji komiksu Art Spiegelman podejmuje próbę zmierzenia się z obciążeniem dziedzictwem *Mausa*¹ w *MetaMausie*². W *Mausie* wykorzystał ciekawy zabieg w postaci wyeksponowania pozornego głównego bohatera. W *MetaMausie* nie ma potrzeby kontynuacji takiego zabiegu. Ważny jest twórca i efekt jego pracy jednocześnie interpretowany jako błogosławieństwo i klątwa³. Pozwala to po-

¹ A. Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią. I tu zaczęły się moje kłopoty*, przeł. P. Bikont, Post, Kraków 2011.

² A. Spiegelman, *MetaMaus*, Pantheon Books, New York 2011.

³ D. Ulin, *The Writing Life: Art Spiegelman Explores Living in the Shadow of "Maus"*, „Los Angeles Times”, 16.11.2011, <http://articles.latimes.com/2011/oct/16/entertainment/la-ca-art-spiegelman-20111016> (data dostępu: 6.05.2014). Spiegelman o życiu w cieniu *Mausa* opowiada również w audycji w National Public Radio: *Spiegelman: MetaMaus. The Secret Behind Maus*, 5.05.2011,

nownie odczytać komiks, w którym autor ma mi czytelnika, rzekomo opowiadając historię swego ojca Władka, by w rzeczywistości najważniejszą postacią uczynić siebie i swą dziedziczną traumę. W tej narracji Holocaust jest jedynie pretekstem, mimo że objętościowo zajmuje najwięcej miejsca. Dla tworzącego autoterapeutyczne dzieło autora jest, zdaje się, chaosem, który należy zracjonalizować i zinterpretować, aby zrozumieć i zwalczyć własne lęki. Stara się on więc wytłumaczyć niewytłumaczalne, co okazuje się tylko częściowo wykonalne dzięki wykorzystaniu metafory. Pytanie, jakie stawia sobie twórca, brzmi: dlaczego Zagłada, niebędąca elementem mojego doświadczenia, oddziałuje na mnie tak istotnie i znacząco? Marianne Hirsch w koncepcji postpamięci stwierdziła: „postpamięć jest wpływową formą pamięci, przede wszystkim dlatego, że jej połączenie z obiektem czy źródłem podlega dyskusji nie przez wspomnienie, ale przez reprezentację, projekcję i kreację”⁴. Esej nie podejmuje jednak samego zagadnienia postpamięci, ale sposoby jej istnienia – reprezentację (poprzez analizę metafory zwierzęcej), kreację (poprzez dzieło sztuki, które estetycznie wplata się w to, co polityczne) i projekcję (jak nam się to jawi).

Kwestia re-reprezentacji i reprezentacji

Praca Spiegelmana ma istotne znaczenie dla zagadnienia reprezentacji Holocaustu, a właściwie dla podkreślenia niewłaściwości i moralnej kontrowersji z nią związanej. Paul Ricœur twierdził, że możliwa jest reprezentacja rozumiana w co najmniej trzech sensach⁵. Po pierwsze, jako ponowne uobecnienie w umyśle tego, co nieobecne. Chodzi tu o nieobecność w czasie, a nie w przestrzeni. W kontekście Holocaustu jest to wskazana re-reprezentacja, zapisana z dywizem, czyli operacja przypominania o „nieobecnym” za pomocą reprezentanta czy przedstawiciela. W tym sposobie rozumienia reprezentacja Holocaustu pełni między innymi funkcję ostrzeżenia, by nie doprowadzić do powtórki historycznej tragedii. Komiks Spiegelmana zakwestionował powszechną obawę, że bez Ocalałych ten aspekt reprezentacji stanie się niemożliwy⁶. Należy podkreślić, że nawet świadectwa Ocalałych nie są pełną re-reprezentacją. Giorgio Agamben zastrzega w całej swej trylogii o *homo sacer*, kontynuując bezpo-

<http://www.npr.org/2011/10/05/141085597/spiegelmans-metamaus-the-secrets-behind-maus> (data dostępu: 6.05.2014).

⁴ Tłumaczenie własne. M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Post-memory*, „The Yale Journal of Criticism” 2001, vol. 14, no. 1, s. 8. Cyt. za: P. Kohli, *The Memory of Trauma in Art Spiegelman's Maus*, „Prandium: The Journal of Historical Studies”, vol. 1, no. 1 (Spring 2012), s. 3.

⁵ Trzeci z sensów *reprezentacji* – odniesienie dla historyka – jest w naszych rozważaniach nieistotny.

⁶ Istotne jest mimo wszystko, że mowa o przypominaniu tylko częściowym, bo zrekonstruowanym. Zob. P. Ricœur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 252–253.

średnio myśl Primo Leviego, że jedynie „muzułman”⁷ lub też ktoś, kto nie przeżył, może wiarygodnie i, przede wszystkim, w uniwersalnym znaczeniu poświadczyć⁸. To część odpowiedzi na pytanie, które postawił sobie włoski filozof: „w jaki sposób istota nieludzka może świadczyć o człowieku (...)?”⁹. W tym kontekście należy zapytać, czy w *Mausie* zwierzęce znaczy nieludzkie?

Spiegelman wywołuje kontrowersję w przypadku drugiego zagadnienia reprezentacji. Wciąż dominujące wydaje się przeświadczenie wywodzone od Theodora Adorna, że reprezentacja Holocaustu, rozumiana jako przedstawienie, nie ma sensu, a wręcz, że wszelka kultura po Auschwitz jest tylko śmietniskiem¹⁰. Podobną opinię wysnuwa Jean-François Lyotard, porównując Holocaust do trzęsienia ziemi, które niszczy seismografy. Żaden istniejący wcześniej sposób narracji nie może być adekwatny dla *sublime*. Ulegamy nieprzekraczalnemu limitowi przedstawiania¹¹. W tym rozumowaniu przedstawienie Zagłady po pierwsze będzie zawsze spłycone, po drugie nigdy nie będzie możliwe stworzenie opowieści pomocnej dla zrozumienia tego świata czy wyciągnięcia esencji w postaci „prawdy”¹². Stosowniejsze jest milczenie. Pojawia się też problem semantyczny. Otóż samo użycie terminów „Holocaust”, „Shoah” czy „Auschwitz” powoduje zamknięcie możliwości dowolnej interpretacji¹³.

Tę refleksję warto uzupełnić jeszcze o interpretację wizualności Holocaustu dokonaną przez Jeana-Luca Nancy’ego w eseju *Zakazana reprezentacja*¹⁴. Badacz stwierdza, że nazizm jest sam w sobie nad-reprezentacją. Taka interpretacja jest dopuszczalna przez nazistowską zasadę *Weltanschauung*, wizji świata, w której wszyst-

⁷ Agamben i Levi mówili tylko o „muzułmanie”. Pojawiają się interpretacje, według których drugą oś re-reprezentacji w nazizmie wyznacza figura esesmana (zob. J.-L. Nancy – poniżej).

⁸ Zob. G. Agamben, *Muzułman*, [w:] *idem, Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 41–87.

⁹ *Ibidem*, s. 83.

¹⁰ F. Ankersmit, podobnie jak Ricœur, nazywa ten sposób „substytutem nieobecnego przedmiotu”. Podaje tę informację za A. Maksimowską (przypis poniżej). G. Agamben, *op. cit.*, s. 81–82.

¹¹ J.F. Lyotard, *The Difference: Phrases and Disputes*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. 58, cyt. za: A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005, s. 137.

¹² Zdanie przeciwne przedstawia na przykład G. Didi-Huberman. Zob. np. A. Maćkowiak, *Antropologia obrazu według Didi-Hubermana: obrazy mimo wszystko czy obrazy-fetysze?*, „Obieg”, 13.07.2009, <http://www.obieg.pl/ksi%C4%85%C5%BCKi/12838> (data dostępu: 6.05.2014).

¹³ A. Maksimowska, *Kryzys reprezentacji. O niemożliwym przedstawieniu rzeczywistości i urzeczywistnionych przedstawieniach*, „Cyfrowa Etnografia”, http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/4631/Strony+od+antropolog_wobec_ost-7_Maksimowska.pdf (data dostępu: 6.05.2014). Celowo pomijam trzecie rozumienie terminu *reprezentacja* zaproponowane przez Ricœur’a, mianowicie reprezentację jako przedmiot badania, odniesienie dla historyka. Tym sposobem zajęlibyśmy się, gdyby zależało nam na odczytywaniu *Mausa* przez pryzmat postpamięci, ale której ten rodzaj reprezentacji jest właśnie przedmiotem badania.

¹⁴ J.-L. Nancy, *Zakazana reprezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 113–134. Oryginalnie tekst ukazał się w książce J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Gallimard, Paris 2003.

ko musiało być reprezentacją¹⁵. Żydzi zwykle „nie mieścili się” w nazistowskim systemie reprezentacji, a jeśli już, to jako burzyciele jego porządku. Zatem zgodnie z założeniami propagandowymi należy im uniemożliwiać wszelką reprezentację. Konsekwentnie wytwarza się więc dwustronny system – według Nancy’ego mogą być w nim reprezentowani tylko „muzułman” lub esesman. Częściowo zgadza się to z opinią Agambena. To zderzenie nad-człowieka z nie-człowiekiem, bo jak pisał Primo Levi: „Oni, anonimowa masa, bezustannie odnawiana i zawsze tożsama, nie-ludzie, w których zgasała boża iskra i którzy maszerują i zamartwiają się w ciszy, już zbyt puści, aby prawdziwie cierpieć. Waham się, czy nazwać ich żywymi: waham się nazwać śmierć śmiercią, której się nie boją, ponieważ są zbyt wyczerpani, aby ją zrozumieć”¹⁶. Nancy nie jest jednak tak radykalny jak Adorno. Dla niego reprezentacja Holocaustu nie jest niemożliwa (chyba że w formie idolatrii), ale po prostu zakazana. Spiegelman w tym rozumieniu wykracza poza zakaz reprezentacji, a nie samą reprezentację. Pozostaje jednak pytanie: czy metafora zwierzęca jest tylko środkiem projekcji, czy też mówi nam, znów odnosząc się do Leviego, że włączając się w tryb myśli arystotelesowsko-kartezjańskiej, gdzie zwierzę jest człowiekowi podległe, jest przedmiotem, a nie podmiotem, dajemy przyzwolenie na prostą analizę przez pryzmat dehumanizacji?

W ten dyskurs wkracza Spiegelman, wykorzystując jako narzędzie reprezentacji, pisanej bez dywizu, medium percypowane częstokroć jako „wulgarne” i „plebejskie”¹⁷. Spiegelman, tłumacząc *Mausa* w *MetaMausie* oraz w licznych rozmowach, podkreśla potrzebę promocji komiksu jako sztuki czystej, a nie przez tradycyjne podejście jako komercyjnej rozrywki¹⁸. W konsekwencji skazał się na cykliczne oskarżenia o bluźnierstwo. Podjęcie tematu „niereprezentacyjnego” w komiksie logicznie musiało się stać podstawą licznych kontrowersji¹⁹. *Maus* wydaje się potwierdzeniem niemożności stworzenia zintegrowanego modelu reprezentacji

¹⁵ Autor wskazuje, że to podstawowe rozumienie reprezentacji realizowało się najlepiej w tzw. sztuce monumentalnej i „otoczce”.

¹⁶ P. Levi, *Si c'est un homme*, Julliard, Paris 1987, s. 96–97. Cyt. za: J.-L. Nancy, *Zakazane...*, *op. cit.*, s. 131 (w przypisie).

¹⁷ J. Szyłak, *Komiks*, Znak, Kraków 2000, s. 174–178.

¹⁸ Najciekawszą próbę przedstawienia sylwetki Spiegelmana podjął L. Weschler, *Syn*, [w:] *idem*, *Opowieści środkowoeuropejskie*, przeł. P. Bikont, M. Lavergne, R. Lesisz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 119–144. Zob. m.in.: J. Adams, *Art Spiegelman. The Man Who Made Graphic Novels Mainstream Gets Vancouver Retrospective*, The Global and Mail, 31.12.2012, <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/art-spiegelman-the-man-who-made-graphic-novels-mainstream-gets-vancouver-retrospective/article6820170/> (data dostępu: 6.05.2014); H. Whittle, *Comics Artist Spiegelman Takes Off "Maus" Mask*, Deutsche Welle.de, 24.09.2012, <http://www.dw.de/comics-artist-spiegelman-takes-off-maus-mask/a-16255327> (data dostępu: 6.05.2014).

¹⁹ Przykładowo Frank Ankersmit pisał, że pewne sposoby wizualizacji, ale także pisarskiej prezentacji są ze względów etycznych niedopuszczalne. Zob. F. Ankersmit, *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1–2, s. 81–87.

Holocaustu, który obejmowałby wszelkie jego aspekty²⁰. Częstkowa reprezentacja (w obu sensach) możliwa jest w komiksie Spiegelmana jedynie przez wykorzystanie metafory zwierzęcej. Zaczynają się pojawiać pytania. Czy *Mausa* możemy przypisać jeszcze do dyskursu antropocentrycznego, do kartezjańskiej wizji widzenia różnicy na binarnej osi Człowiek–Zwierzę? John Maxwell Coetzee ustami Elisabeth Costello, fikcyjnej pisarki, której postać stworzył na potrzeby wykładów Tannera, twierdzi: „Kartezjusz mówi, że zwierzę żyje tak jak maszyna. Zwierzę to tylko mechanizm, który stanowi o istnieniu maszyny; jeżeli ma duszę, to ma ją w taki sposób, jak maszyna baterię, która daje iskrę pozwalającą na rozruch i działanie (...) istota, która nie wykonuje operacji zwanej przez nas myśleniem, staje się w pewien sposób istotą drugiej kategorii”²¹. Czy Holocaust, ukazany przez alegorię zwierzęcą w *Mausie*, oznacza zaprzeczenie ludzkiej umiejętności myślenia? Jeśli tak, który ze wskazanych przez Nancy’ego (re)prezentantów obozu jest tą bezmyślną maszyną – „muzulman” czy esesman? Czemu winne są zwierzęta? Czy metafora Spiegelmana jest tylko płaską próbą odzwierciedlenia dehumanizacji? Czy może jednak przez taki sposób prezentacji możemy włączyć *Mausa* do dyskusji wokół posthumanizmu i relacji ludzkie–niehumaniczne, a w efekcie do rozważań nad nowymi sposobami interpretacji polityczności i relacji między estetyką i polityką?

MetaMaus jest próbą dekonstrukcji komiksu, który sam jest dekonstrukcją powszechnych prawd i pojęć. Zredukowanie wieloaspektowych organizmów narodowych i grup etnicznych do określonego gatunku zwierzęcia jest doskonałą realizacją idei Lyotarda – *petit recits*²². Twórca stawia trzy kluczowe pytania powracające do niego przez ćwierćwiecze: dlaczego komiks, dlaczego Holocaust i dlaczego myszy?²³

Zoomorfizacja

Podstawowe źródło metafory zwierzęcej wypływa z historii undergroundowego komiksu amerykańskiego przełomu lat 60. i 70. XX wieku. Użycie antropomorfizacji (lub teriomorfizmu bądź zoomorfizacji²⁴) było sposobem trawestowania rzeczywi-

²⁰ D.D. Miller, *Representing History in Art Spiegelman’s Maus II*, „Student Pulse”, vol. 3, 4.11.2011, <http://www.studentpulse.com/articles/517/representing-history-in-art-spiegelmans-maus-ii> (data dostępu: 6.05.2014).

²¹ J.M. Coetzee, *Żyoty zwierząt*, przeł. A. Dobrzańska-Gadowska, Świat Książki, Warszawa 2004, s. 46–47.

²² Za: S. Friedländer, *Trauma, Transference and Working-Through*, „History and Memory” 1992, nr 4, s. 39–55, <http://www2.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html> (data dostępu: 7.05.2014).

²³ „*MetaMaus*”: *The Story Behind the Spiegelman’s Classic*, 5.10.2011, <http://www.npr.org/2011/10/05/141085597/spiegelmans-metamaus-the-secrets-behind-maus> (data dostępu: 6.05.2014).

²⁴ W „maszynie antropologicznej” Agamben używa terminu „teriomorfizm”, jednak wydaje się, że znacznie ciekawsze mogłoby być użycie terminu „zoomorfizacja”. Przedrostek „zoo-” automatycznie bowiem sugeruje, kontekst zamknięcia i bezsilności zdaje się niezbywalny w przypadku dyskursu wokół Holocaustu. Popularna antropomorfizacja jest w tym kontekście najmniej odpowiednia.

stości. W 1971 roku rysownik Justin Green składa Spiegelmanowi propozycję wzięcia udziału w projekcie *Funny Animals*. W tym samym czasie Ken Jacobs, reżyser i wykładowca akademicki, pokazuje mu wycinki z rasistowskich komiksów i animacji oraz fragmenty programów rozrywkowych opierających się na tradycji *minstrel shows*, tworzonych w czasach przejścia od kina niemego do dźwiękowego. Twórca *Mausa* zwraca uwagę na animalistyczny sposób kreacji czarnoskórych bohaterów. Po latach opowiada w wywiadzie udzielonym Hillary Chute: „Czarni byli radośnie przedstawieni jako podludzie, małpopodobne stwory z ogromnymi ustami minstreli. Był to obraz stereotypowych postaci kradnących kurczaki i arbuzy, grających w kości, tańczących i śpiewających. Po prostu zwyczajny «towar na składzie» naszego rasistowskiego dziedzictwa w komiksie”²⁵. Spiegelman postanawia stworzyć krótką historię rasizmu w Ameryce, szybko jednak zauważa, że krytyka rasizmu przy wykorzystaniu narzędzi używanych przez rasistów do niczego nie prowadzi²⁶. Zdaje sobie sprawę, że podchwycona metafora może być użyta do przedstawienia własnego doświadczenia. Rysuje więc, wykorzystując po raz pierwszy zabieg zoomorfizacji i kreując postaci kotów i myszy, trzystronicowe wyobrażenie swych dziecięcych koszmarów, których głównym tematem były powtarzające się nazistowskie oblavy na Żydów. Po 10 latach rozterek, załamań psychicznych oraz trudnej relacji z ojcem zaczyna publikować fragmenty *Mausa* w magazynie „Raw”²⁷. Jak wyraźnie obrazuje proces twórczy, metafora „zwierzęca” w dziele nie jest odkrywczą perspektywą. Wykorzystanie zwierząt, bytów trudnych do określenia, bytów, których podmiotowość stanowi w dalszym ciągu filozoficzny i teologiczny problem, nie jest nową ideą w sztukach wizualnych²⁸. Na polu komiksu Spiegelman dokonuje jednak dekonstrukcji i trawestacji. Przed Spiegelmanem teriomorfizacja bądź zoomorfizacja spełnia dwojaką funkcję: jest używana w charakterze czysto rozrywkowym i ludycznym, jak w animacjach Walta Disneya, albo też stanowi środek do wyrażania pejoratywnej

²⁵ H. Chute, A. Spiegelman, *Why Mice?*, „New York Review of Books”, 20.11.2011, <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2011/oct/20/why-mice/> (data dostępu: 7.05.2014).

²⁶ W jednym z wywiadów Spiegelman wspomina o Alu Jolsonie, amerykańskim wokaliście znanym z filmu *Śpiewak jazzbandu*. Jolson zasłynął jako najstynniejszy wykonawca rekonstruujący tradycję amerykańskich minstreli. Ich głównym scenicznym atrybutem były tzw. *blackfaces* – teatralne makijaże, dzięki którym biali wykonawcy mogli odgrywać role czarnoskórych. Istotne jest, że charakterystyczna podkreślała rasistowskie uprzedzenia, gdyż zwyczajowo twarz wykonawcy była małpopodobna. Zob. *Art Spiegelman and Making of the Maus*, http://www.pbs.org/pov/inheritance/photo_gallery_special_maus.php#_UY9gU7WnY3Z (data dostępu: 7.05.2014).

²⁷ Poza wywiadem przeprowadzonym przez H. Chute Spiegelman opowiadał o swojej drodze do metafory zwierzęcej również w: H. Whittle, *Comic Artist...*, *op. cit.*; „*MetaMaus*”: *The Story Behind...*, *op. cit.*; R. Cook, *Art Spiegelman: „Auschwitz Became Safe Place for Us”*, „The Guardian”, 23.10.2011, <http://www.guardian.co.uk/books/2011/oct/23/art-spiegelman-maus-25th-anniversary> (data dostępu: 7.05.2014).

²⁸ Wspomnijmy chociażby fascynujące ryciny autorstwa Jeana Ignace’a Isidore’a Grandville’a. Pierwszych antropomorfizacji i zoomorfizacji można się doszukiwać już w sztuce antyku, głównie hellenistycznej.

байд агресыўнае выключажайце палітыкі wobec Innego²⁹. W konsekwencji objawia się drugie źródło.

Spiegelman częstokroć wspominał, że jego najbliższym współpracownikiem przy tworzeniu *Mausa* był Adolf Hitler. Należy zauważyć, że język angielski stawia znak równości pomiędzy „współpracownikiem” i „kolaborantem” w słowie *collaborator*, co implikuje dwuznaczność wypowiedzi. Spiegelman po pierwszym użyciu metafory zwierzęcej w *Funny Animals* dociera do zrealizowanej w 1940 roku „dokumentalnej” agitki antysemitki w reżyserii Fritza Hipplera pt. *Der ewige Jude*. Pseudodokument przedstawia sytuację Żydów w gettach okupowanej Polski, gdzie gnieźdzą się oni w przerażających warunkach, przypominając myszy bądź szczury³⁰. Spiegelman zwraca również uwagę na sformułowanie wypowiedziane przez Goebbelsa, iż Żydzi są pasożytami czy też szkodnikami ludzkości. Zauważa ponadto, że cyklon B początkowo był pestycydem używanym do likwidacji much i karaluchów³¹. Następnie odnajduje w „Der Stürmer”, propagandowym piśmie redagowanym przez Juliusa Streichera, karykatury autorstwa Fipsa, czyli Philippa Rupprechta, na których dostrzega bezpośrednie przedstawienia Żydów w postaci myszy i szczurów. Dochodzi do wniosku, że tak ukazana dehumanizacja stanowiła jedną z podstaw Ostatecznego Rozwiązania³². Wraca do zagadnienia re-prezentacji przy użyciu odwróconej metaforyki. Wskazuje także na źródło lingwistyczne – niemieckie słowo *mauscheln*. Po pierwsze, zawiera ono częśćkę *maus*. Po wtóre, wywodzi się najprawdopodobniej z jidysz, a tłumaczy się je jako: „mówić jak Żyd” bądź bardziej bezpośrednio – „kantować jak Żyd”³³. Spiegelman wykorzystuje prosty zabieg zmiany intencji użycia środka. Odwraca agresywnie negatywny wydzźwięk nazistowskiej propagandy. Myszy przestają być szkodnikami, zaczynają być bezbronną masą, która podlega eksterminacji tylko ze względu na fakt, że tę myszą masę stanowi. Przedstawienie zbrodniarza musi być konsekwentnie proste. Spiegelman wybiera kolejne ogniwo łańcucha pokarmowego – koty. W kontekście naszych rozważań zwróćmy jednak uwagę na inną charakterystyczną rzecz. Obie przedstawione przyczyny reprezentacji w *Mausie* są odwróceniem metafor już wcześniej obecnych. Co istotne, z całą pewnością obecnych w tradycyjnym dyskursie kartezjańskim opartym na binarnej opozycji człowieka i zwierzęcia. Spróbujmy zdekonstruować więc metaforę zwie-

²⁹ O banalności dyskursu w dziełach Disneya pisał między innymi J. Berger w słynnym eseju *Po cóż nam patrzeć na zwierzęta?*, [w:] *idem, O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Aletheia, Warszawa 1999.

³⁰ W Polsce najczęściej używany jest tytuł *Wieczny Żyd*. W bazie Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt0156524/> (data dostępu: 7.05.2014).

³¹ Słowo „eksterminacja” było używane w pierwotnym znaczeniu na określenie likwidacji pasożytów. Jako ekwiwalent ludobójstwa pojawia się dopiero po Holocauście. Zaczyna się określać tym terminem wcześniejsze masowe ludobójstwa, jak rzeź katarów, rzeź Nankinu, ludobójstwo w Kongu Belgijskim, rzeź Herero i Namaqua czy też ludobójstwo Ormian. Zob. *A. Spiegelman about Making of the Maus*, http://www.pbs.org/pov/inheritance/photo_gallery_special_maus.php#.UY9gU7WnY3Z (data dostępu: 7.05.2014).

³² A. Spiegelman w wywiadzie z H. Chute.

³³ Zob. www.shmoop.com/maus/what-animal-allegory-symbol.html (data dostępu: 7.05.2014).

rzeczą zgodnie z tym sposobem myślenia. Rozumiejąc Holocaust jako dehumanizację, Spiegelman przedstawia żydowskie ofiary w postaci myszy, a Sinti i Romów w postaci ciem. Nie tylko ofiary zostają zdehumanizowane. Dehumanizacja staje się udziałem nazistowskich katów przedstawionych pod postacią kotów, amerykańskich wyzwolicieli pod postacią psów, Polaków pod postacią świń, Francuzów – żab, Brytyjczyków – ryb i Szwedów – reniferów. Co więcej, postawiony zostaje znak równości między dehumanizacją i pozbawieniem podmiotowości. Podmiotowość w tradycyjnym dyskursie jest przynależna jedynie człowiekowi, a zwierzę zawsze było w związku z tym powodem niepewności. Jeśli jednak umownie uznamy, że rzeczywiście zwierzę nie posiada podmiotowości, a więc w konsekwencji postawimy znak równości między tym, co zwierzęce, a tym, co nieludzkie, wówczas wy tłumaczenie metafory zwierzęcej staje się proste. Żydzi-myszy bez podmiotowości tracą indywidualność, eksterminując więc, likwiduje się masę. Zwierzę, przeciw czemu mocno protestował Jacques Derrida, zawsze jest „zwierzęciem w ogóle” – słowem, nie istnieje Zwierzę w liczbie pojedynczej³⁴. Zwierzęcość kotów-katów jest już ściśle „zwierzęca”, a w tym kontekście oznacza to, że nieludzka. Tkwiąc w językowych pułapkach, używamy określeń typu: „zachowuje się jak zwierzę” czy „to bestia”, czy przytaczając słowa Coetzee: „szli jak owce na rzeź”³⁵. Tak można postrzegać nazistów w postaci kotów, wiecznych drapieżców i naturalnego wroga myszy. Według tego schematu pojawiają się Amerykanie w postaci psów. Polacy natomiast uzyskują u Spiegelmana status świń, również dzięki inwencji Goebbelsa³⁶. Interpretacja kusząca, aczkolwiek problem polega na tym, że po Derridzie i Agambenie, a poniekąd i Martinie Heideggerze³⁷, stawianie znaku równości między tym, co zwierzęce, a tym, co nieludzkie, jest zdecydowanie anachronizmem. Również bardzo niebezpieczne jest określanie Zagłady przymiotnikiem „nieludzka”. Nie bez powodu wśród zróżnicowanej krytyki wobec Spiegelmana pojawił się zarzut następujący: Dlaczego zwierzęta? Czymże one zawiniły? Przecież Zagłada to pomysł na wskroś ludzki. Stąd też wykorzystanie ekwipunku, jakim jest maska.

Maszyna antropologiczna

Paweł Mościcki, analizując maszynę antropologiczną, pisze:

Agamben stwierdza, że źródłem i siłą napędową działania maszyny antropologicznej jest fakt, iż *homo sapiens* nie jest ani jasno zdefiniowaną substancją, ani jasno zdefiniowanym rodzajem.

³⁴ P. Mościcki, *Zwierzę, które umieram. Heidegger, Derrida, Agamben*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4 (287), s. 64.

³⁵ J.M. Coetzee, *op. cit.*, s. 29.

³⁶ Wydaje się, że występuje tu podobne odwrócenie metafory jak w przypadku myszy. Wówczas wszelkie argumenty uznające *Mausa* za dzieło niechętnego Polakom mściciela stają się kompletnie absurdalne, gdyż polscy bohaterowie otrzymują status ofiar.

³⁷ Nie zgadza się z tym A. Żychliński, pozostawiając Heideggera w kręgu myślicieli na wskroś antropocentrycznych. Zob. A. Żychliński, *Zwierzę, którego nie ma. Experimentum de hominis natura*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4, s. 52–53.

Stawanie się człowiekiem jest zatem procesem, który przebiega wewnątrz samego człowieka i pozwala mu zwalczać swoją nieokreśloność. Określanie swojej tożsamości, jej produkowanie, jest jednocześnie swoiście ludzkim działaniem oraz procesem, w wyniku którego człowiek staje się sobą – efektem swojej własnej działalności, swoim własnym dziełem³⁸.

Dodajmy, że zwyczajowo stawanie się człowiekiem następowało w opozycji do zwierzęcości. Człowiek był tym, co odróżniało go od zwierząt – kulturą. Zwierzę z kolei było tym, czego nie posiadało, było konstytuowane w wyniku „różnicy przez brak”³⁹. I tak w *Mausie* istotne są fragmenty, gdzie przynależność bohaterów do zwierzęcego gatunku podlega dyskusji. Mysia lub świńska twarz jest w rzeczywistości maską. Przykładem żona Arta – Françoise. Im dłużej trwa praca nad *Mausem*, tym częściej jej zabia, francuska maska zmienia się w mysia, żydowską. Będąc uczestnikiem procesu twórczego, który przecież jest swoistym dziedziczeniem traumy, a także znajdując się pod intensywnym wpływem zarówno Arta, jak i Władka, Françoise sama staje się reprezentantką i uobecnieniem traumy w drugim pokoleniu. Znacznie bardziej skomplikowane wydaje się zanalizowanie koncepcji masek w części historyczno-pamięciowej. Aby zrozumieć istotność maski, należy przypomnieć jeszcze jeden element wiążący dla maszyny antropologicznej Agambena. Otóż „granica między człowiekiem i zwierzęciem przebiega przede wszystkim wewnątrz człowieka”⁴⁰. Maszyna antropologiczna, oddzielając ludzkie i zwierzęce, wpływa wyłącznie na człowieka. A działanie to sprowadza się do oddzielenia specyficznie ludzkiego życia, czyli *biosu*, od życia całkowicie pasywnego, czyli *zoe*. Podkreślmy, że nie jest to życie zwierzęce, lecz życie wegetatywne, życie graniczne. I tu wracamy do postaci „muzułmana”. Właśnie ta obozowa figura, „prawie” najlepszy ze świadków Zagłady, staje się najdoskonalszą egzemplifikacją *zoe* oraz nagiego życia. W *Mausie* na twarzy Władka odciska się maska, która w przeciwieństwie do „stałej mysiej twarzy” jest ucieczką od nagiego życia. Maski można się ze swojej twarzy pozbyć, tym samym nabierając indywidualności i podmiotowości.

Żydowscy bohaterowie Spiegelmana mają inny problem – ogon. Ten jest zamontowany na stałe. Staje się powodem zadenuncjowania lub uniemożliwia ukrycie. To z kolei bardzo elegancka metafora traumy. Nigdy już nie uda się wyzbyć tego, co doświadczamy przez Auschwitz. Ogon to dziedziczenie – w ostateczności Art także ma z nim problem. Ta alegoria zdaje się mieć podwójny wymiar – z jednej strony tożsamościowy, z drugiej etyczny. W maszynie antropologicznej człowiekiem stajemy się w wyniku procesu przebiegającego wewnątrz, który pozwala zwalczać nie-

³⁸ P. Mościcki, *Gombrowicz i nieludzkie*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, 4.06.2007, http://www.pfl.uw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=192&Itemid=43 (data dostępu: 8.05.2014).

³⁹ Kategorię *différence par défaut*, stworzoną przez Florence Burgat, przywołuję za P. Mościckim.

⁴⁰ G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002. Cyt. za: J. Bednarek, *Maszyna antropologiczna – instrukcja demontażu*, „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne”, 18.09.2008, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article435> (data dostępu: 8.05.2014). Autorka korzystała z tłumaczenia na język angielski: G. Agamben, *The Open: Man and Animal*, przeł. K. Attell, Stanford University Press, Stanford 2004.

określoność. Tylko człowiek jest zdolny do określenia własnej tożsamości⁴¹. Jednak nazistowskie państwo to najdoskonalszy przykład biowładzy, a ta dąży przecież do włączającego wykluczenia, w przypadku Auschwitz – skrajnego, czyli doprowadzenia jednostki do nagiego życia⁴².

Kafka, człowiek, zwierzę, karykatura

Metafory Spiegelmana i Agambena łączą się z twórczością Franza Kafki. Kafka przyczynił się do rozwoju refleksji nad relacją między zwierzęcym i ludzkim. Bohaterowie *Jamy*, *Sprawozdania dla Akademii* i *Głodnego artysty* sytuują się gdzieś pomiędzy. Nie wystarcza tu prosta dystynkcja ludzkie–zwierzęce. W swej refleksji nad granicami człowieczeństwa Kafka stworzył kreatury nieludzkie, niedookreślone, niepewne swego ontycznego statusu. Spiegelman wyjaśnia wpływ, jaki praski pisarz wywarł na *Mausa*. W przypadku Agambena rzecz nie jest już tak oczywista, ponieważ nie dysponujemy w pracach włoskiego filozofa bezpośrednim nawiązaniem. Analogia zdaje się jednak nieunikniona. „Zwierzęce” opowiadania i nowele Kafki znakomicie egzemplifikują działanie maszyny antropologicznej, z kolei *Przemiana* to najczystszy przykład nagiego życia⁴³.

W wywiadzie dla National Public Radio Spiegelman stwierdza:

Kolejna fala obrazów objawiła się w mojej głowie dzięki utworowi *Śpiewaczka Józefina albo naród myszy*. Opowiadanie Kafki może być czytane tak, że myszy alegorycznie przedstawiają Żydów. Jest to obraz, który jeszcze bardziej fundamentalnie pokazuje traktowanie Żydów przez Hitlera jak pasożyty ludzkości, które muszą zostać poddane eksterminacji⁴⁴.

Wyrażone zostaje tu zróżnicowanie wewnątrz samego pojęcia „zwierzę”, które wyczytać można z Kafki. W kulturze zwykliśmy dokonywać dywersyfikacji zwierząt, zależnie od okoliczności nadawać im zróżnicowany status, sakralizować bądź wprost przeciwnie – profanować. Różnić się będzie spojrzenie człowieka na zwierzę udomowione, od człowieka zależne, a więc podległe. W przypadku zwierząt domowych następuje indywidualizacja⁴⁵. W tym przypadku „ludzkie” będzie oznaczało „należące do ludzi” lub „rozumiane przez ludzi”. Niezrozumiałe jest to, czego człowiek usidlić nie może. Gregor Samsa nie zmienił się przecież w domowego psa bądź

⁴¹ J. Bednarek, *op. cit.*

⁴² Pisz o tym między innymi M. Zaremba Bielawski: *Higieniści. Z historii eugeniki*, przeł. W. Chudoba, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011, s. 220–223. M. Foucault, *Narodziny biopolityki*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 199–201.

⁴³ Ł. Musiał, *ZwierzozłekoKafka*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4 (287), s. 69–75. Interpretację procesu pominięcia u Agambena autor przedstawia w przypisach.

⁴⁴ Tłumaczenie własne za przywołanym już wywiadem w NPR.

⁴⁵ Znacznie lepiej ten problem oddaje język angielski, gdzie zwierzęta domowe to po prostu *pets*. Zwróćmy uwagę, że nie mamy w nazwie cząstki *animal*. Być może moglibyśmy mówić o swoistym „odz zwierzęczeniu” (ale czy „wyzwoleniu” w rozumieniu Petera Singera?) zwierząt domowych.

kota. Stał się ogromnym insektem, a więc pasożytem. Nienawiść wobec Gregora nie bierze się z obrzydzenia zwierzęciem. Jest ona głęboko zakorzenionym wstrętem wobec nieludzkiego, wobec tego, co Agamben nazwał nagim życiem⁴⁶. Mysz to zwierzę dwuznaczne. Posiada charakter zarówno zwierzęcia domowego, jak i szkodnika. Może być traktowane w charakterze masy, jak też indywidualnie. Stąd możliwe jest wykorzystanie tej metafory zarówno w kontekście nazistowskim, jak i w narracji Spiegelmana. Jest zatem mysz zwierzęciem „środka”. Być może metaforę zwierzęcą w *Mausie* możemy potraktować jako Kafkowskie „odkształcenie”, zamiast poszukiwać jej zrozumienia przez relację ludzkie–zwierzęce?⁴⁷

Jak metafora zwierzęca służy zrozumieniu polityczności

Na koniec warto przyjrzeć się kwestii tego, co polityczne w *Mausie*. Zdaje się, że jest ona bardziej skomplikowana, aniżeli mogłaby nam się jawić na początku. Jeśli zgodzimy się na obecność (nieuniknioną) wątku politycznego, wówczas logika nabiera niejednoznaczności *Mausa*. Komiks jest opowieścią o idealnej realizacji systemu biowładzy, z drugiej zaś strony ukryty faktyczny główny bohater (wyeksponowany we współczesnej warstwie komiksu), *alter ego* autora, reprezentuje swą polityczność w kategoriach postpolitycznych.

Przyjrzyjmy się pierwszej z wymienionych warstw. Agamben i Foucault bez wątpliwości wskazują czynniki, które pozwalają sytuować Holocaust i historię Trzeciej Rzeszy w ogóle w ramach szerokiego dyskursu o upolitycznieniu każdego aspektu życia, co następuje najczęściej w sposób nieświadomiony. Nabieranie podmiotowości w tym modelu nie jest decyzją samego podmiotu, ale wolą suwerena⁴⁸. Ten proces zawiera się najlepiej w przytaczanej za Foucaultem przez Agambena zmianie relacji władzy do kwestii życia i śmierci. Tam, gdzie tradycyjna władza terytorialna mówiła *skazywać na śmierć* i *pozwalać żyć*, władza suwerenna mówi: *kazać żyć* i *pozwoić umierać*. Agamben dodaje, że totalitarna władza mówi: *kazać żyć* i *kazać umierać*⁴⁹. Jeżeli uznamy, że Władek jest tylko częściowym świadkiem, gdyż nigdy nie został „muzułmanem”, wówczas ten najistotniejszy element polityczności Holo-

⁴⁶ Dodajmy, że *Przemiana* doczekała się niezwykle interesującej interpretacji w postaci komiksu. Czytając dzieło, warto zwrócić uwagę na brak istotnej różnicy w prezentacji twarzy „ludzkich” postaci opowiadania i przemienionego Gregora. F. Kafka, *The Metamorphosis*, adapt. by P. Kuper, Three Rivers Press, New York 2003.

⁴⁷ O Kafkowskich „odkształceniach” jako pierwszy pisał W. Benjamin. Termin zaczerpnąłem za pośrednictwem Ł. Musiała. Do przykładu Kafki i zestawienia Holocaustu oraz współczesnej rzezi zwierząt przez odwołanie do innego bohatera Kafki – Czerwonego Piotrusia, mówi J.M. Coetzee ustami E. Costello. Zob. J.M. Coetzee, *op. cit.*, s. 33–39.

⁴⁸ To oczywiście nawiązania do jednego z intelektualnych odnośników włoskiego filozofa – Carla Schmitta. Zob. Ch. Mouffe (red.), *Carl Schmitt. Wyzwanie polityczności*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

⁴⁹ G. Agamben, *Co zostaje...*, *op. cit.*, s. 156.

caustu przestaje mieć w *Mausie* znaczenie. Zmagania Władka i Anji są bowiem przede wszystkim głęboko uświadomionym trzymaniem się życia, jakkolwiek by ono wyglądało. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że system opresyjny, w efekcie którego muszą budować „małe narracje przetrwania”, jest tylko tym, co się wydarza. Podobna wola życia, podobne mechanizmy interakcji kulturowych, jednakże teleologicznie, mogłyby zaistnieć w odmiennych okolicznościach historycznych. Krótko mówiąc, tożsame byłoby zachowanie bohaterów, gdyby aparat represji był czasem Wielkich Czystek w latach 30. XX wieku w ZSRS czy czasem maczet w Rwandzie w 1994 roku. Praktyka „konieczności ciągłej ucieczki”, mimo że świadectwa bardzo często w warstwie ogólnej są do siebie zbliżone, przypominają raczej praktykę przetrwania Michela de Certeau⁵⁰. W systemie, gdzie opresja (nie-ludzkie?) staje się stanem codziennej zwykłości, to ucieczka od wszechobecnej totalitarnej polityczności wyznacza ramy egzystencji. To, co de Certeau nazwał praktyką przetrwania w warunkach konsumpcjonizmu i kultury masowej, tu jest praktyką przetrwania w kulturze dehumanizacji i wyłączenia, kulturze, która selektywnie wyznacza tych, wobec których Freudowskie kulturowe ograniczenia nie obowiązują⁵¹. Wynika to z faktu, że jeśli nadreprezentacja (bycie nadczłowiekiem) pozwala na swobodne wykorzystanie *nakazu śmierci i nakazu życia*, wówczas decyduje też o wszystkim innym, co dotyczy niereprezentowanego, sprowadzonego do nie-ludzkiego⁵².

Jednak wybór Spiegelmana co do środka wyrazu, a więc tego, co Hirsch nazwała by projekcją, przynosi ściśle określone polityczne konsekwencje. Jacques Rancière, definiując politykę, zwracał uwagę na fakt, że najważniejszym aspektem jej działania jest estetyczne dzielenie dostrzegalnego. Polityczność decyduje o tym, co z estetycznego (a więc zdaniem filozofa – wszystkiego, co nas otacza) dopuszczalne, a co zakazane. Tak więc „[p]olityka dotyczy tego, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby widzieć, i predyspozycje, aby mówić, oraz sposobów zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem”⁵³. Spiegelman odrzuca to spojrzenie. Dla niego nie jest istotny zakaz reprezentacji, więc poprzez własną mikrohistorię sprzęga sztukę z politycznością. Pozbywa się jednocześnie „estetyki wzniosło-

⁵⁰ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, t. 2, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

⁵¹ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Aletheia, Warszawa 2013.

⁵² Doskonałą analizę i opis tego binarnego stosunku w Schmittiańskim podziale Wróg–Przyjaciel przedstawił Jonathan Littell w książce *Suche i wilgotne*. Korzystając z odniesień do myśli Klausa Theweleita i przykładu belgijskiego kolaboranta Léona Degrelle’a, odrysowuje to, co w nazistowskiej propagandzie można by nazwać osią natura–kultura bądź też ludzkie–zwierzęce. Zob.: J. Littell, *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009; K. Theweleit, *Male Fantasies*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.

⁵³ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 70.

ści” – tego, co filozof nazywa „odwiecznym długiem wdzięczności wobec Innego”⁵⁴. Podjęcie więc tematu Holocaustu i projekcja za pomocą metafory zwierzęcej mogą być rozpatrywane w kategorii decyzji politycznej. Szczególnie wyraźnie taka interpretacja nabiera uzasadnienia, jeśli spojrzymy na inny z ważnych elementów składowych koncepcji Rancière’a. Obraz jest niemy. Obraz niczego odbiorcy nie mówi⁵⁵. Wyobraźmy sobie, że *Maus* jest jedynie serią obrazków połączonych w logiczną całość, lecz pozbawioną elementu tekstualnego. Z całą pewnością można stwierdzić, że taki twór kultury byłby pozbawiony istotności *Mausa* dla dyskursu. Suwerenna decyzja twórcy powoduje jednak, że *Maus* jest elementem dyskursu, wplata się w kolaż tekstualności i wizualności już przez swoją świadomą formę. Może z tego płynąć taki wniosek, że Spiegelman zdaje sobie sprawę z performatywnej siły komiksu, a więc również w tym kontekście wkracza w polityczność.

Następnie, już bardziej nieświadomie, Spiegelman zadaje Agambenowskie pytanie: jakie są polityczne i ontologiczne przeszkody w budowaniu nadchodzącej wspólnoty, w której nie będzie już rozróżnienia na *zoe* i *bios*? A przede wszystkim jak urządzić to, co polityczne, bez „katastrofalnych konsekwencji dla tego, co nie-ludzkie”⁵⁶? I tu czas wrócić do początku, a więc aktu dekonstrukcji.

Zakończenie

Czysty akt dekonstrukcji metafory jest zamierzonym bluźnierstwem, częstokroć przewijającym się jedynie migawkowo. Spiegelman opowiada, że metafora jest tylko środkiem, że służy temu, by rozbić ją na drobne kawałki. Autor mówi o przemieszaniu pojęć – w *Mausie* jego matka Anja pod postacią myszy boi się szczurów, podobnie jak Kaczor Donald jeździł do Babci Kaczki, aby wspólnie raczyć się świątecznym indykiem⁵⁷. Ta dekonstrukcja daje sygnał, że metafora zawsze będzie niewystarczająca, że opowiadać o Holocaustie można jedynie za pomocą skrawków. Niemożliwe zdaje się dookreślenie, gdzie należałoby *Mausa* umieścić. Jest poniekąd wykonalne jego odczytanie w tradycyjnym zwierzęcym dyskursie, możliwa jest próba interpretacji przez maszynę antropologiczną, możliwe również nadanie dziełu znaczenia politycznego performatywu.

Meandrując pomiędzy zagadnieniami adekwatności i moralnej dopuszczalności reprezentowania Holocaustu przy użyciu komiksu i zwierzęcej metafory, oddaliśmy się od podstawowego problemu dyskusji, którą *Maus* sprowokował. Kto w rzeczy-

⁵⁴ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 23.

⁵⁵ A. Żmijewski, *Polityczne gramatyki obrazów*, [w:] J. Rancière, *Estetyka...*, s. 8.

⁵⁶ Pytanie jest połączeniem myśli Agambena z *Otwartego*, jej interpretacji dokonanej przez Matthew Calarco oraz „interpretacji interpretowanego” dokonanej przez A. Żychlińskiego. Zob. A. Żychliński, *Zwierzę...*, s. 55.

⁵⁷ L. Weschler, *Opowieści...*, s. 139–140.

wistości dał nam etyczne prawo do oceny tego, co słuszne i niedopuszczalne w dyskursie wokół Zagłady? Wracamy tu do początku i do opinii Agambena o niewystarczalności jakiegokolwiek świadectwa. Wydaje się, że Spiegelman definiuje swoją polityczność w odniesieniu do niezgody na estetyczny zakaz. Najdobitniej ujął to w odpowiedzi na pytanie dziennikarza podczas promocji pierwszego tomu komiksu w Niemczech w 1987 roku. Zadano mu wówczas pytanie: „Czy nie uważa pan, że komiks o Holocauście jest w złym guście?”. Spiegelman odpowiedział: „Nie. Sądzę, że to Holocaust był w złym guście”⁵⁸.

Bibliografia

- Adams J., *Art Spiegelman: The Man Who Made Graphic Novels Mainstream Gets Vancouver Retrospective*, The Global and Mail, 31.12.2012, <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/art-spiegelman-the-man-who-made-graphic-novels-mainstream-gets-vancouver-retrospective/article6820170/> (data dostępu: 6.05.2014).
- Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Agamben G., *Muzułman*, [w:] *idem*, *Co zostaje z Auschwitz*. *Archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 41–87.
- Agamben G., *The Open: Man and Animal*, przeł. K. Attell, Stanford University Press, Stanford 2004.
- Ankersmit F., *Język a doświadczenie historyczne*, przeł. S. Sikora, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1997, nr 1–2, s. 81–87.
- Art Spiegelman and Making of the Maus*, http://www.pbs.org/pov/inheritance/photo_gallery_special_maus.php#UY9gU7WnY3Z (data dostępu: 7.05.2014).
- A. Spiegelman about Making of the Maus*, http://www.pbs.org/pov/inheritance/photo_gallery_special_maus.php#UY9gU7WnY3Z (data dostępu: 7.05.2014).
- Bednarek J., *Maszyna antropologiczna – instrukcja demontażu*, „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne”, 18.09.2008, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article435> (data dostępu: 8.05.2014).
- Berger J., *Po cóż nam patrzeć na zwierzęta?*, [w:] *idem*, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Aletheia, Warszawa 1999.
- Certeau M. de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, t. 2, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Chute H., Spiegelman A., *Why Mice?*, „New York Review of Books”, 20.11.2011, <http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2011/oct/20/why-mice/> (data dostępu: 7.05.2014).
- Coetzee J.M., *Żywy zwierzę*, przeł. A. Dobrzańska-Gadowska, Świat Książki, Warszawa 2004, s. 46–47.
- Cook R., *Art Spiegelman: „Auschwitz Became Safe Place for Us”*, „The Guardian”, 23.10.2011, <http://www.guardian.co.uk/books/2011/oct/23/art-spiegelman-maus-25th-anniversary> (data dostępu: 7.05.2014).

⁵⁸ Tłumaczenie własne. D. Garner, *After the Quarter Century, an Author Looks Back at His Holocaust Comic*, „The New York Times”, 12.10.2011, http://www.nytimes.com/2011/10/13/books/metamaus-by-art-spiegelman-review.html?_r=1& (data dostępu: 9.05.2014).

- Foucault M., *Narodziny biopolityki*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Aletheia, Warszawa 2013.
- Friedländer S., *Trauma, Transference and Working-Through*, „History and Memory” 1992, nr 4, s. 39–55, <http://www2.iath.virginia.edu/holocaust/spiegelman.html> (data dostępu: 7.05.2014).
- Garner D., *After the Quarter Century, an Author Looks Back at His Holocaust Comic*, „The New York Times”, 12.10.2011, http://www.nytimes.com/2011/10/13/books/metamaus-by-art-spiegelman-review.html?_r=1& (data dostępu: 9.05.2014).
- Hirsch M., *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, „The Yale Journal of Criticism” 2001, vol. 14, no. 1, s. 8.
- Kafka F., *The Metamorphosis*, adapt. by P. Kuper, Three Rivers Press, New York 2003.
- Kohli P., *The Memory of Trauma in Art Spiegelman's Maus*, „Prandium: The Journal of Historical Studies”, vol. 1, no. 1 (Spring 2012).
- Levi P., *Si c'est un homme*, Julliard, Paris 1987, s. 96–97.
- Littell J., *Suche i wilgotne. Krótka wyprawa na terytorium faszysty*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.
- Lytard J.F., *The Difference: Phrases and Disputes*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988.
- Maćkowiak A., *Antropologia obrazu według Didi-Hubermana: obrazymimo wszystko czy obrazy-fetysze?*, „Obieg”, 13.07.2009, <http://www.obieg.pl/ksi%20C4%85%C5%BCki/12838> (data dostępu: 6.05.2014).
- Maksimowska A., *Kryzys reprezentacji. O niemożliwym przedstawieniu rzeczywistości i urzeczywistnionych przedstawieniach*, „Cyfrowa Etnografia”, http://www.cyfrowaetnografia.pl/Content/4631/Strony+od+antropolog_wobec_ost-7_Maksimowska.pdf (data dostępu: 6.05.2014).
- „MetaMaus”: *The Story Behind the Spiegelman's Classic*, 5.10.2011, <http://www.npr.org/2011/10/05/141085597/spiegelmans-metamaus-the-secrets-behind-maus> (data dostępu: 6.05.2014).
- Miller D.D., *Representing History in Art Spiegelman's Maus II*, „Student Pulse”, vol. 3, 4.11.2011, <http://www.studentpulse.com/articles/517/representing-history-in-art-spiegelmans-maus-ii> (data dostępu: 6.05.2014).
- Mościcki P., *Gombrowicz i niehumanizm*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, 4.06.2007, http://www.pfl.uw.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=192&Itemid=43 (data dostępu: 8.05.2014).
- Mościcki P., *Zwierzę, które umieram. Heidegger, Derrida, Agamben*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4 (287), s. 64.
- Mouffé Ch. (red.), *Carl Schmitt. Wyzwanie polityczności*, przekł. zbiorowy, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Musiał Ł., *ZwierzoczekoKafka*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4 (287), s. 69–75.
- Nancy J.-L., *Au fond des images*, Gallimard, Paris 2003.
- Nancy J.-L., *Zakazana prezentacja*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 113–134.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006.
- Spiegelman A., *Maus. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią. I tu zaczęły się moje kłopoty*, przeł. P. Bikont, Post, Kraków 2011.
- Spiegelman A., *MetaMaus*, Pantheon Books, New York 2011.
- Spiegelman: MetaMaus. The Secret Behind Maus*, 5.05.2011, <http://www.npr.org/2011/10/05/141085597/spiegelmans-metamaus-the-secrets-behind-maus> (data dostępu: 6.05.2014).
- Szyłak J., *Komiks*, Znak, Kraków 2000.
- Theweleit K., *Male Fantasies*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- Ulin D., *The Writing Life: Art Spiegelman Explores Living in the Shadow of "Maus"*, „Los Angeles Times”, 16.11.2011, <http://articles.latimes.com/2011/oct/16/entertainment/la-ca-art-spiegelman-20111016> (data dostępu: 6.05.2014).
- Weschler L., *Syn*, [w:] *idem, Opowieści środkowoeuropejskie*, przeł. P. Bikont, M. Lavergne, P. Lesisz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 119–144.
- Whittle H., *Comics Artist Spiegelman Takes Off "Maus" Mask*, Deutsche Welle.de, 24.09.2012, <http://www.dw.de/comics-artist-spiegelman-takes-off-maus-mask/a-16255327> (data dostępu: 6.05.2014).
- Zaremba Bielawski M., *Higienisci. Z historii eugeniki*, przeł. W. Chudoba, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011.
- Ziębińska-Witek A., *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005.
- Żmijewski A., *Polityczne gramatyki obrazów*, [w:] J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Żychliński A., *Zwierzę, którego nie ma. Experimentum de hominis natura*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2009, nr 4, s. 52–53.