



AUTOBIOGRAFIA nr 1 (8) 2017 s. 121–132
ISSN 2353-8694
DOI: 10.18276/au.2017.1.8-09

SŁOWNIK PISARSTWA AUTOBIOGRAFICZNEGO

ELŻBIETA KLIMEK-DOMINIAK*

Uniwersytet Wrocławski

Żydowsko-amerykański komiks (auto)biograficzny: powieść graficzna czy pamiętnik graficzny?

Streszczenie

Pierwsze polskie zbiorowe wydanie *Mausa* Arta Spiegelmana w trzydziestą rocznicę oryginalnej publikacji zbiegło się w czasie ze spóźnioną polską debatą o różnicach pomiędzy komiksem a powieścią graficzną pomijającą protesty autora/rysownika przeciw klasyfikowaniu jego nagradzanej żydowsko-amerykańskiej (auto)(bio)graficznej narracji jako literatury pięknej i powieści graficznej. Skoro amerykańscy teoretycy i teoretyczki medium komiksowego zidentyfikowali tendencję do nadużywania określenia „powieść graficzna” z powodu prestiżu i względów komercyjnych, warto by również polscy krytycy i krytyczki graficznych narracji **rozważyli stosowanie takich kategorii jak (auto)biograficzna powieść graficzna i graficzny pamiętnik**. Graficzne pamiętniki problematyzujące wpływ rasowych, klasowych i płciowych hierarchii na proces powstawania hybrydycznych tożsamości etnicznych stanowią ważny wkład wielu uznanych amerykańskich rysowników i rysowniczek pochodzenia żydowskiego aktywnych w nurcie undergroundowego lub alternatywnego komiksu. Polskie antologie mogłyby też uwzględnić perspektywę autobiograficzną i stosowanie nowych, bardziej precyzyjnych terminów odmian gatunkowych w klasyfikacji tekstów intermedialnych.

Słowa kluczowe

(auto)biografia, powieść graficzna, pamiętnik graficzny, żydowsko-amerykański komiks, alternatywny komiks

* Kontakt z autorką: elzbieta.klimek-dominiak@uwr.edu.pl

Chociaż *Maus. Opowieść Ocalałego* Arta Spiegelmana nie był pierwszą (auto)biograficzną narracją graficzno-werbalną o żydowskiej tożsamości i historii, to jednak jako pierwszy komiks, któremu przyznano najwyższą amerykańską literacką nagrodę Pulitzera, niewątpliwie zasługuje na szczególne uznanie. Kanoniczny status *Mausa* potwierdzają też liczne wznowienia z okazji niedawnej trzydziestej rocznicy amerykańskiego wydania jego pierwszej części *Mój ojciec krwawi historię*, tłumaczenia na niemal trzydzieści języków oraz niezliczone opracowania krytyczne. Mimo początkowych kontrowersji na temat przedstawiania Holocaustu w popkulturowym medium, późniejszy sukces *Mausa* pokazuje, jaką siłę oddziaływania intelektualnego i afektywnego może mieć komiksowa narracja łącząca wątki autobiograficzne i biograficzne na temat świadectw ocalałych i wpływu wielopokoleniowych traum na relacje interpersonalne¹. Pierwsze polskie wydanie tego przełomowego utworu w 2001 roku było znacznie opóźnione w stosunku do amerykańskiej publikacji z 1986 roku przede wszystkim z uwagi na niekonwencjonalne wizualne przedstawienie uniwersum Zagłady przy pomocy zantropomorfizowanych zwierząt, stereotypy kulturowe i brak polskiej tradycji opowiadania o trudnych, poważnych, złożonych tematach w komiksie. Wiele polskich wydawnictw z obawy przed bojkotem odmówiło polskiemu tłumaczowi Piotrowi Bikontowi zgody na wydanie *Mausa*². Kiedy po dekadzie starań doszło do jego pierwszego polskiego wydania, Bikont zwrócił uwagę, w tekście zatytułowanym ironicznie „Kto się boi myszy?”, że zabiegał o wydanie tej wybitnej książki Spiegelmana przez wiele lat oraz zauważył, że nałożyło się ono przypadkowo na dyskusję na temat współodpowiedzialności polskich sąsiadów za pogrom jedwabieńskich Żydów³. W nawiązaniu do niechęci wielu oburzonych osób nieznaną całą tego tekstu, jaką wzbudzała zwłaszcza kwestia przedstawienia Polaków – w mikrokosmosie

¹ Por. (auto)(bio)graficzne narracje opublikowane przez autorów żydowskiego pochodzenia zamieszkujących w krajach innych niż Stany Zjednoczone, np. Joe Kubert, *Josel. 19 kwietnia 1943. Opowieść o powstaniu w warszawskim getcie* (Warszawa: Egmont Polska, 2006); *Kompot. Polsko-izraelski album komiksowy*, red. Monika Powalisz (Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza, 2008); *Złote pszczoły. Żydzi międzywojennej Warszawy. Antologia komiksów* (Warszawa: Gmina Wyznaniowa Żydowska w Warszawie, 2011); Martin Lemelman, *Córka Mendla* (Warszawa: Wydawnictwo Komiksowe, 2013); Rutu Modan, *Zaduszki*, (Warszawa: Kultura Gniewu, 2013), Jérémie Dres, *Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz* (Warszawa: MF Studio, 2013); Nicolas Presl, *Fabryka* (Kraków: Lokator, 2013) oraz opracowania krytyczne, np. Piotr Forecki, „Zagłada i krajobraz po Zagładzie w komiksowych kadrach”, *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 45 (2015), 25: 275–308; Justyna Czaja, „W poszukiwaniu śladów przeszłości – komiks jako medium małej i wielkiej historii (przykład powieści graficznych *Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz* Jérémiego Dresy i *Zaduszki* Rutu Modan), *Images XVII* (2015), 26: 139–150; Paweł Wolski, „Droga do *Maus*. Komiks a literackie paradygmaty w dyskusji wokół przedstawialności Holocaustu”, *Śląskie Studia Polonistyczne* 1 (2011), 1: 131–153.

² Laurence Weschler, „Field Notes. Pig Perplex”, *Lingua Franca* 11 (2001), 5, dostęp 11.07.2017, http://lingua-franca.mirror.theinfo.org/print/0107/field_notes.html.

³ Piotr Bikont, „Kto się boi myszy?”, *Przekrój*, 8.04.2001, 5, dostęp 11.07.2017, http://mbc.malopolska.pl/Content/90385/przekroj_2001_014.pdf.

metaforycznych myszy, kotów, psów i żab – jako świń, Bikont podkreślał wartość tej opowieści jako literatury dokumentu osobistego „Maus” nie jest komentarzem do holocaustu ani do stosunków polsko-żydowskich. Mimo zaskakującej formy, książka Arta Spiegelmana to pedantyczny, dokumentalny zapis autobiograficznej opowieści ojca, który przekazuje synowi swoje doświadczenia”⁴. Pomimo tych wyjaśnień, jak przypomina Michał Traczyk, w Polsce *Maus* „został oskarżony o znieważenie narodu polskiego, czego efektem było podjęcie działań wyjaśniających przez prokuraturę”⁵. Jednak narrator *Mausa*, rysownik Art, przedstawia nie tylko Polaków jako zróżnicowane jednostki poddane presjom wojennym, czasem wspierające, czasem zdradzające jego krewnych, ale nawet swojego ojca portretuje w ambiwalentny sposób, zarówno jako wzbudzającego współczucie ocalałego z Holocaustu, jak i osobę chorobliwie oszczędną, pielęgnującą rasowe uprzedzenia, często skupioną na sobie i trudną w kontakcie. Niemniej jednak stosunkowo wielu potencjalnych polskich czytelników obawiało się przede wszystkim jednoznacznych ocen moralnych swoich rodaków w tej werbalno-graficznej, posługującej się ironią, opowieści (auto)biograficznej⁶.

Początkowo polska recepcja po ukazaniu się obu przekładów *Mausa* była dość chłodna⁷, dopiero ich niedawne pierwsze polskie zbiorcze wydanie wywołało ponowną, spóźnioną teoretyczną debatę w polskim środowisku naukowym i mediach⁸. Dociekania te często dotyczyły tematu różnic pomiędzy komiksem a powieścią graficzną, terminem używanym pierwotnie dla odróżnienia młodzieżowego komiksu eskapistycznego od literackiej, często awangardowej narracji o bardziej złożonych zjawiskach społecznych. W opublikowanym niedawno imponującym polskim opracowaniu zatytułowanym *Powieści graficzne. Leksykon* (2015) (określonym przez redaktora tomu, filmoznawcę Sebastiana Jakuba Konefała jako „pozycja pionierska na polskim rynku wydawniczym... o charakterze tekstu akademickiego”, porządkującym

⁴ Bikont, „Kto się boi myszy?”.

⁵ Michał Traczyk, „Art Spiegelman. *Maus Opowieść Ocalałego*”, w: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. Sebastian Jakub Konefał (Warszawa: timof i cisi wspólnicy, 2015), 225.

⁶ O rzekomo tendencyjnym obrazie Polaków w *Mausie* np. Zbigniew K. Rogowski, „Antypolski zwierzyniec: Korespondencja z Chicago”, *Gazeta Polska* 38 (1997), 17.

⁷ Porównaj np. Krzysztof Masłoń, „Myszy i ludzie”, *Rzeczpospolita* 104 (2001): D4. Szerzej m.in. o polskiej recepcji *Mausa* po jego polskim wydaniu pisze Tomasz Łysak, „Contemporary Debates on the Holocaust in Poland: The Reception of Art Spiegelman’s ‘Graphic Novel’ Maus”, *Polin: A Journal of Polish-Jewish Studies* 21 (2008), 469–479.

⁸ „*Maus. Opowieść ocalałego*. Rozmawiają: Paweł Kierzniewski, Agnieszka Lichnerowicz, Adam Ozga, Dionisios Sturis, Paweł Sulik, Patrycja Wanat, Łukasz Wojtusik”, *Poczytani*, TokFm 7.01.2017, dostęp 1.10.2017, <http://audycje.tokfm.pl/podcast/-Maus-Opowiesc-ocalalego-Rozmawiaja-Lukasz-Wojtusik-Ewelina-Szymczak-Aneta-Pytrus-Adam-Ozga-Agnieszka-Lichnerowicz/45125>.

również „najważniejsze zagadnienia poetyki i ewolucji powieści graficznych”⁹) zamieszczono omówienie *Mausa* autorstwa Michała Traczyka, który klasyfikuje go jako powieść graficzną. W eseju teoretycznym *O powieściach graficznych*, wprowadzającym do tego leksykonu, Jerzy Szyłak, filmoznawca i literaturoznawca z Uniwersytetu Gdańskiego, jak również autor wielu publikacji na temat komiksu, proponuje następującą definicję: „Formalnie [...] powieść graficzna to utwór komiksowy opublikowany jednak w formie książki i zawierający rozbudowaną (w stosunku do typowych amerykańskich komiksów) fabułę, będącą dziełem jednego autora lub duetu, składającego się z rysownika i scenarzysty”¹⁰. Jeden z podrozdziałów zatytułowany jest dowcipnie *Komiks, komiks i komiks*, co jest swojego rodzaju grą językową z twórczym, choć pomijającym różnice między komiksem undergroundowym i powieścią graficzną tłumaczeniem oryginalnej nazwy historii komiksu Rogera Sabina *Comics, Comix and Graphic Novel*. Omawiając w nim kontrowersje wokół Willa Eisnera (jako protoplasty tej odmiany komiksu¹¹) i jego *Umowy z Bogiem*, która choć nosi podtytuł powieść graficzna, jest właściwie zbiorem opowiadań, Szyłak uznaje jednak Eisnera również za ojca takich komiksów. Eisner, syn nieortodoksyjnych europejskich Żydów, którzy wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych, nie był twórcą terminu „powieść graficzna” ani pierwszym jej autorem. Jednak Szyłak, za Duncanem i Smithem, podsumowuje, że Eisner opowiadający o życiu nowojorskich żydowskich emigrantów „zasługuje na to, by uznać go za ojca powieści graficznej, gdyż ujawnił on potencjał tkwiący w nowym formacie, poprzez użycie go do opowiadania o intymnych ludzkich dramatach”¹². Niewątpliwie autor ten wprowadził nowe tematy do medium komiksowego znanego dawniej głównie z mrozących krew w żyłach przygód superbohaterów i przyczynił się do upowszechnienia „uwznioślającego” komiksową narrację pojęcia „powieść graficzna”, choć powieść, podobnie do komiksu, też na początku była uważana za gatunek dla niewybrednych czytelników¹³.

Szyłak zwraca również uwagę na kontekst kulturowy, który wpłynął na tak szeroką popularyzację tej nowej odmiany komiksu. Zwłaszcza zwrot poststrukturalistyczny i dyskusja o kryzysie klasycznej powieści sprzyjały tworzeniu i stosowaniu nowej nazwy dla „graficznego odpowiednika powieści”¹⁴. Nie bez znaczenia było również zacieranie się różnic mię-

⁹ Sebastian Jakub Konefał, wstęp do *Powieści graficzne. Leksykon*, 11.

¹⁰ Jerzy Szyłak, „O powieściach graficznych”, w: *Powieści graficzne. Leksykon*, 15–28.

¹¹ Richard Kyle jest uważany za twórcę pojęcia „powieść graficzna”. Por. Jan Baetens, Hugo Frey, *The Graphic Novel. An Introduction* (New York: Cambridge University Press, 2015), 69.

¹² Szyłak, „O powieściach graficznych”, 16.

¹³ Porównaj np. „Powieść brukowa”, w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989), 383.

¹⁴ Szyłak, „O powieściach graficznych”, 21.

dzy gatunkami wysokimi i popularnymi, co sprzyjało komercyjnemu wykorzystaniu nowej nazwy do podkreślenia zmian w ofercie wydawniczej, choć duże wydawnictwa szybko zaczęły nadużywać tej nazwy również do określenia zbiorczego wydania seryjnych komiksów. Szyłak przyznaje, że również autobiografizm, także w umownej formie „szczerego wyznania”, stał się ważną inspiracją dla omawianych w nim m.in. *Mausa* Spiegelmana, *Persepolis* Marjane Satrapi, *Blankets* Craiga Thompsona i *Fun Home* Alison Bechdel, ale nadal umieszcza je on w rozdziale o powieściach graficznych, czasem stosując ich zmodyfikowaną wersję „opowieści graficznych”. Choć autor ten odnotowuje funkcjonowanie pojęcia „komiks autobiograficzny” w anglosaskiej teorii tego medium, to jednak omawia ten termin głównie w kontekście aspiracji literackich jego twórców manifestujących się wprowadzaniem wątków autotematycznych i autokreacji, które według niego wyróżniają tę odmianę komiksu¹⁵.

Jeszcze szerzej definiuje powieść graficzną – kluczowe pojęcie w przywołanym leksykonie – kulturoznawca Przemysław Zawrotny, stwierdzając, że „z pewnymi wątpliwościami do tego grona dałoby się dołączyć reportaże komiksowe”, m.in. Joego Sacco¹⁶ na temat konfliktów izraelsko-palestyńskiego czy w Bośni¹⁷. Zawrotny proponuje bardzo elastyczne stosowanie tego terminu, nie tylko w odniesieniu do powieści graficznych (bez wyodrębnienia odmiany (auto)biograficznych powieści graficznych), ale i do komiksowych reportaży, za jeden z ważniejszych wyróżników przyjmując zamkniętą, od początku lub po zakończeniu cyklu np. seryjnych narracji superbohaterskich, kompozycję. Postulowana przez Zawrotnego koncepcja „płynnej powieściowości” do wyboru tekstów omawianych w leksykonie¹⁸ rozmywa istotne rozróżnienia genologiczne komiksu. Ponieważ różnorodne jego odmiany coraz częściej pojawiają się na listach lektur akademickich kursów, warto wyróżnić bardziej precyzyjne kryteria niż te stosowane w marketingu¹⁹. W takim „płynnym” ujęciu specyficzna wartość graficznej literatury faktu²⁰ i gatunków (auto)biograficznych podkreślana na przykład

¹⁵ Tamże, 26–27.

¹⁶ Przemysław Zawrotny, „Powieść graficzna jako zjawisko”, w: *Powieści graficzne. Leksykon*, 55.

¹⁷ Jednak Szyłak dystansuje się od tego ujęcia, nazywając je „narysowanymi reportażami”. Por. Szyłak „O powieściach graficznych”, 27.

¹⁸ Zawrotny, „Powieść graficzna jako zjawisko”, 56, 59. Objętość leksykonu to 544 stron formatu A4 (144 utwory). Paradoksalnie, mimo takiej objętości leksykonu oraz sukcesów rysowniczek, tylko kilka ich utworów zostało wybranych do omówienia w tym opracowaniu.

¹⁹ Np. Grażyna Gajewska wskazuje, że także w Polsce komiksy „stały się również przedmiotem zainteresowania środowiska akademickiego i to nie tylko tego, które zajmuje się kulturą popularną, lecz także metodologów historii, antropologów kultury współczesnej, feministek”. „Słowo – obraz – pamięć w labiryntach komiksu”, *Biblioteka* 21 (2008), 12: 101–102.

²⁰ Por. Hillary L. Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 2016).

przez Hillary L. Chute, wybitną specjalistkę komiksu, wykładowczynię m.in. w Uniwersytecie Harvarda i redaktorkę *MetaMaus* Arta Spiegelmana, który zdobył National Jewish Book Award w 2011 roku i Nagrodę Eisnera w 2012, staje się mniej widoczna. W swoim eseju na temat potrzeby zredefiniowania gatunków komiksu literackiego zatytułowanym *Comics as Literature? Reading Graphic Narrative* Chute zwraca uwagę, że podstawową kategorią medium komiksu nie powinna być nadużywana od lat kategoria powieści graficznej, ale raczej bardziej pojemne pojęcie (autobiograficznej) narracji graficznej opisujące różnorodne utwory wizualno-werbalne o dużej objętości, wydane w formie książki. To właśnie te odmiany niefikcyjnego komiksu, choć klasyfikowane są często z powodów komercyjnych także jako „powieść graficzna”, według tej badaczki są najliczniej reprezentowane i mają najwyższą jakość artystyczną²¹. Ponadto Chute wyjaśnia, że autobiografizm, który jest dominującą cechą wielu współczesnych (autobiograficznych) narracji graficznych, wyrósł z eksperymentalnej fazy „undergroundowej rewolucji komiksowej”²². Pierwsza koncepcja i fragment *Mausa* powstały właśnie w okresie, kiedy Art Spiegelman był zaangażowany w awangardowy, inspirowany autobiograficznymi odwołaniami, kontrkulturowy ruch komiksowy lat siedemdziesiątych XX wieku na zachodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych. W związku z tym teoretycy i teoretyczki komiksu nie powinni zapominać o tym, że sam Spiegelman przeciwstawiał się publicznie klasyfikowaniu jego wielokrotnie nagradzanego utworu o historycznej i emocjonalnej, subiektywnej pamięci jego ojca oraz o ich skomplikowanej relacji jako powieści graficznej oraz że udało mu się przekonać redaktorów list bestsellerów „New York Timesa” do przeniesienia *Mausa* z kategorii „literatura piękna” do kategorii „literatura faktu”²³.

W swoim zarysie biografii „autografii”²⁴, kategorii zaproponowanej przez Gillian Whitlock nie tylko dla różnych realizacji autobiografizmu w komiksie, ale i w innych multimediami²⁵, Jared Gardner również potwierdza, że wczesne lata siedemdziesiąte XX wieku były punktem

²¹ Hillary Chute, „Comics as Literature? Reading Graphic Narrative”, *PMLA* 123 (2008), 2: 452–465, 452, dostęp 8.07.2017, https://www.jstor.org/stable/25501865?seq=1#page_scan_tab_contents.

²² Tamże, 456.

²³ Tamże, 457.

²⁴ Jared Gardner, „Autography’s Biography”, *Biography* 31 (2008), 1: 1–26.

²⁵ Gillian Whitlock, „Autographics: The Seeing ‘I’ of the Comics”, *MFS Modern Fiction Studies* 52 (2006), 4: 965–979. Można tę kategorię zastosować też np. do (auto)biograficznych performance’ów, np. projekcji z cyklu „pomnikoterapia” Krzysztofa Wodiczki, artysty reprezentującego przetworzoną pamięć drugiego pokolenia po Holocauście. Krzysztof Wodiczko, *Wodiczko Socjoestetyka. Rozmawia Adam Ostolski* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015).

zwrotnym dla autobiograficznego komiksu²⁶. Ważnym twórcą tego nurtu był rysownik żydowskiego pochodzenia Justin Green, którego pionierski pamiętnik graficzny o dużej objętości *Binky Brown Meets Holy Virgin Mary* (1972) miał wpływ na wielu innych wybitnych żydowsko-amerykańskich twórców autobiograficznych komiksów, m.in. Arta Spiegelmana, Roberta Crumba i Aline Kominsky-Crumb. Zainspirowana poetyką wyznania Greena Kominsky-Crumb stworzyła ikoniczną postać „Goldie: A Neurotic Woman” o pseudonimie przypominającym skróconą wersję jej panieńskiego nazwiska Goldsmith, w prekursorskim kobiecym autobiograficznym pasku komiksowym²⁷. Jej prace również stymulowały zainteresowanie komiksem dokumentu osobistego kolejnych rysowniczek, zwłaszcza z undergroundowej serii kobiecego kolektywu wydawanego przez Kominsky-Crumb wraz z Triną Robbins *Wimmen’s Comix*²⁸ oraz antologii *Twisted Sisters* wydawanej przez Kominsky-Crumb i Diane Noomin. Autobiograficzne wątki były również obecne we wspólnych pracach Kominsky-Crumb i jej męża Roberta Crumba zatytułowanych *Dirty Laundry*. Autobiografizm heterogenicznej narracji *Need More Love* Kominsky-Crumb, noszącej ważny podtytuł „pamiętnik graficzny”²⁹, inspirował też młodsze utalentowane autorki komiksów (auto)biograficznych, takie jak Alison Bechdel czy komiksowe diarystki – Julie Doucet i Phoebe Gloeckner. Ponadto prace Kominsky-Crumb wpłynęły na autobiograficzną narrację *American Splendor* amerykańskiego rysownika żydowskiego pochodzenia Harveya Pekara³⁰. Komiksy Pekara zanurzone w robotniczej codzienności Bronxu wywarły z kolei znaczny wpływ na alternatywne komiksowe pamiętniki Gabrielle Bell. Warto zauważyć, że oprócz wzrostu popularności awangardowego komiksu inspirowanego często kreatywną ekspresją intymności w latach siedemdziesiątych XX wieku

²⁶ W Polsce nurt komiksów autobiograficznych rozwinął się później, na przełomie XX i XXI wieku. Por. Tomasz Pstrągowski, „Polski komiks autobiograficzny”, *Autobiografia* 5 (2015), 2: 33–47. O wątkach autobiograficznych w polskim komiksie kobiet pisała Olga Wróbel, „Z szuflady na barykady”, *Znak* 745 (2017), 100–105.

²⁷ M.in. Hillary L. Chute podkreśla, że Kominsky-Crumb jest uznawana za pierwszą rysowniczkę, która stworzyła autobiograficzną historię komiksową w: Hillary L. Chute, *Outside the Box: Interviews with Contemporary Cartoonists* (Chicago: The University of Chicago Press, 2014), 81.

²⁸ Gardner, „Autography’s Biography”, 14.

²⁹ Definicja pamiętnika graficznego jako rozbudowanej narracji autobiograficznej opublikowanej w formie albumu komiksowego np. Mihaiela Precup, *The American Graphic Memoir. An Introduction*. (București: Editura Universității din București, 2013), 17.

³⁰ Warto zauważyć, że pamiętniki graficzne autorstwa Julie Doucet (*My New York Diary*), Joyce Brabner i Harveya Pekara (*Our Cancer Year*), Alison Bechdel i Majane Satrapi czy reportaż Joe Sacco *Palestyna* zostały omówione w *Powieści graficzne. Leksykon*, podczas gdy (auto)biograficzne prace Aline Kominsky-Crumb, Triny Robbins, Diane Noomin czy Phoebe Gloeckner są pominięte w tym leksykonie. Wydaje się to pewną niekonsekwencją w zakresie stosowania kategorii „płynnej powieściowości” graficznej. Dla porównania Hillary L. Chute uznaje Aline Kominsky-Crumb, Lyndę Barry, Phoebe Gloeckner, Alison Bechdel, Majane Satrapi za wybitne przedstawicielki awangardowego autobiograficznego komiksu w: Hillary L. Chute, *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics* (New York: Columbia University Press, 2010).

za kolejny ważny okres dla komiksowego autobiografizmu, ze względu na publikacje wielu utalentowanych rysowników i rysowniczek, można uznać też pierwszą dekadę XXI wieku³¹.

W eseju analizującym kwestię przedstawiania etnicznej różnorodności we współczesnych amerykańskich narracjach (autobio)graficznych Derek Parker Royal zwraca uwagę na rozpoznaną przez Willa Eisnera skłonność medium komiksowego do stereotypizacji oraz sugerowany przez Arta Spiegelmana i ważnego teoretyka komiksu Scotta McClouda „paradoksalny skutek etnicznej identyfikacji w komiksie”³². Jako przykład ryzyka, jakie niesie często wizualno-werbalna reprezentacja etniczności, Royal przywołuje *The Jew of New York* Bena Katchora poddający krytyce rasowe uprzedmiotowienie i esencjalizowanie tożsamości żydowskiej. Katchor wprowadza postacie opierające się jednoznacznej etnicznej i geograficznej identyfikacji, mimo że niektóre z nich ryzykują nawet etykietkę „zawodowego oszusta”³³ i wyalienowanie jako Inny. Taka perspektywa przyjęta przez Katchora często przyczynia się do zdekonstruowania skostniałych stereotypów społecznych i poszerzenia spektrum wyobrażeń o mieszających się i zmieniających się etnicznych tożsamościach oraz kulturowej różnorodności Stanów Zjednoczonych.

Hybrydyczne tożsamości etniczne uosabiają też rysowniczk/autorki zróżnicowanych konfesyjnych narracji graficznych z nagrodzonej m.in. prestiżową nagrodą Will Eisner Award książki *Graphic Details: Jewish Women’s Confessional Comics in Essays and Interviews*³⁴ opracowanej przez Sarah Lightman, która była również kuratorką (wraz z Michaeliem Kamine-rem) wcześniejszej świetnie przyjętej wystawy prac o podobnym tytule³⁵. Wśród 18 artystek problematyzujących swoje złożone biografie i żydowskie pochodzenie w komiksie (auto)biograficznym znajdują się wymieniane wcześniej Aline Kominsky-Crumb, Trina Robbins, Diane Noomin, ale też inne autorki, m.in. Kanadyjka izraelskiego pochodzenia Miriam Libicki, czy sama kuratorka/autorka Sarah Lightman, która jest również pochodzącą z Anglii artystką o żydowskich korzeniach. Podobną tematykę podejmuje też opracowanie o humorystycznym tytule nawiązującym do częstych operacji plastycznych mających ułatwić asymilację żydowsko-amerykańskim kobietom, „*How Come Boys Get to Keep Their Noses?*”: *Women and*

³¹ Gardner, „Autography’s Biography”, 1.

³² Derek Parker Royal, „Drawing Attention: Comics as a Means of Approaching U.S. Cultural Diversity”, w: *Teaching Comics and Graphic Narratives: Essays on the Theory, Strategy and Practice*, red. Lang Dong (Jefferson: McFarland, 2012), 67–79.

³³ Tamże, 77.

³⁴ Sarah Lightman, *Graphic Details: Jewish Women’s Confessional Comics in Essays and Interview* (Jefferson: McFarland, 2014).

³⁵ Sarah Lightman, Michael Kamine, wystawa „Graphic Details: Confessional Comics by Jewish Women”, *The Jewish Daily Forward*, dostęp 25.05.2017, <http://forward.com/graphic-details/>.

Jewish American Identity in Contemporary Graphic Memoirs autorstwa Tahneer Oksman³⁶. W podtytule Oksman zwraca uwagę, że odmiana „współczesnego pamiętnika graficznego” jest ulubioną formą wypowiedzi zebranych w tomie artystek/autorek żydowskiego pochodzenia. Podkreślając koncepcję tożsamości ambiwalentnej lub ufundowanej na buncie, ta niedawna analiza przedstawia w zniuansowany sposób ważny temat roli rysowniczek żydowskiego pochodzenia w kreowaniu innowacyjnego, wizualnego przedstawienia złożonych problemów związanych nie tylko z identyfikacją z etniczną tożsamością, ale i z kobiecością przez długi czas marginalizowaną w zmaskulinizowanym świecie komiksu.

Podsumowując, warto zwrócić uwagę, że w artykule pt. *Wstępna charakterystyka powieści graficznej. W stronę genologii humanistycznej* Michał Wróblewski, podobnie jak autorzy esejów i haseł w wielkim leksykonie *Powieści graficzne* pod redakcją Konefała, postuluje przyjęcie w polskiej teorii komiksu szerokiej definicji „płynnej powieści” graficznej jako heterogenicznego gatunku w ponowoczesnej wersji genologii „humanistycznej”³⁷. Wydaje się jednak, że również w polskich analizach komiksu warto stosować nieco bardziej precyzyjne rozróżnienia wypracowane dla literatury dokumentu osobistego³⁸, kiedyś również niecieszącej się wysokim prestiżem. Za amerykańskimi teoretykami i teoretyczkami narracji graficznych można posługiwać się nie tylko terminami tak ogólnymi, jak komiks autobiograficzny, ale też dokładniej opisywanymi innymi jego odmianami, takimi jak (auto)biograficzna powieść graficzna, oraz włączyć przydatną kategorię (postmodernistycznego) pamiętnika graficznego. Ta ostatnia odmiana komiksu, podobnie jak złożone, różnorodne współczesne redefinicje żydowskich tożsamości, może być hybrydyczna i może konstruować intymną wizję indywidualnego doświadczenia w subiektywny i artystycznie wyrafinowany sposób poruszający zarówno emocje, jak i rozum. Tym bardziej że taka odmiana pojawia się jako spolszczony podtytuł „memuar”³⁹ w jednym z najnowszych komiksów (auto)biograficznych *Totalnie nie nostalgia* Wandy Hagedorn i Jacka Frąsia⁴⁰, podkreślając subiektywność tej narracji, co nie przeszkadza wielu krytykom w zadawaniu pytań o obiektywizm tej wizualno-werbalnej

³⁶ Tahneer Oksman, „How Come Boys Get to Keep Their Noses?": *Women and Jewish American Identity in Contemporary Graphic Memoirs* (New York: Columbia University Press, 2016).

³⁷ Michał Wróblewski, „Wstępna charakterystyka powieści graficznej. W stronę genologii humanistycznej”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 53 (2010), 2: 153–181, dostęp 8.07.2017, <http://hdl.handle.net/11089/17122>.

³⁸ Porównaj np. Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (Kraków: Universitas, 2000).

³⁹ Po angielsku *graphic memoir*.

⁴⁰ Wanda Hagedorn, Jacek Frąs, *Totalnie nie nostalgia. Memuar* (Warszawa: Wydawnictwo Komiksowe Kultura Gniewu, 2017).

rekonstrukcji wspomnień z dzieciństwa i dorastania⁴¹. Być może warto też rozważyć włączenie do analitycznego repertuaru odmian komiksu autobiograficznego polskiego przekładu pojęcia *autobifictionalography* zaproponowanego przez filipińsko-amerykańską rysowniczkę Lyndę Barry w jej albumie *One! Hundred! Demons!* dla zaakcentowania jego niejednoznacznego wariantu⁴².

Bibliografia

- Baetens, Jan, Hugo Frey. *The Graphic Novel: An Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Barry, Lynda. *One! Hundred! Demons!* Montreal: Drawn & Quarterly, 2017.
- Bikont, Piotr. „Kto się boi myszy?”. *Przekrój*, 8.04.2001, 5. Dostęp 11.07.2017. http://mbc.malopolska.pl/Content/90385/przekroj_2001_014.pdf.
- Chute, Hillary L. „Comics as Literature? Reading Graphic Narrative”, *PMLA* 123 (2) (2008): 452–465. Dostęp 8.07.2017. https://www.jstor.org/stable/25501865?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Chute, Hillary L. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Chute, Hillary L. *Outside the Box: Interviews with Contemporary Cartoonists*. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.
- Chute, Hillary L. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 2016.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2000.
- Gajewska, Grażyna. „Słowo – obraz – pamięć w labiryntach komiksu”. *Biblioteka* 21 (2008), 12: 101–115.
- Gardner, Gared. „Autography’s Biography”. *Biography* 31 (2008), 1: 1–26.
- Hagedorn, Wanda, Jacek Frąś. *Totalnie nie nostalgia. Memuar*. Warszawa: Wydawnictwo Komiksowe Kultura Gniewu, 2017.
- Konefał, Sebastian Jakub. Wstęp do *Powieści graficzne. Leksykon*, red. Sebastian Jakub Konefał, 11. Warszawa: timof i cisi współnicy, 2015.

⁴¹ Porównaj np. Spotkanie z Wandą Hagedorn i Jackiem Frąsiem, Facebook: Wydawnictwo Komiksowe. Transmisja wideo ze spotkania w Klubie Proza 23.05.2017, dostęp 1.10.2017, <https://www.facebook.com/totalnienienostalgia/>.

⁴² Lynda Barry, *One! Hundred! Demons!* (Drawn & Quarterly: Montreal, 2017), 5.

- Lightman, Sarah. *Graphic Details: Jewish Women's Confessional Comics in Essays and Interviews*. Jefferson: McFarland, 2014.
- Lightman, Sarah, Michael Kamine. Wystawa Graphic Details: Confessional Comics by Jewish Women. *The Jewish Daily Forward*. Dostęp 25.05.2017. <http://forward.com/graphic-details/>.
- Lysak, Tomasz. „Contemporary Debates on the Holocaust in Poland: The Reception of Art Spiegelman's 'Graphic Novel' Maus”. *Polin: A Journal of Polish-Jewish Studies* 21 (2008): 469–479.
- Masłoń, Krzysztof. „Myszy i ludzie”. *Rzeczpospolita* 104 (2001): D4.
- „Maus. Opowieść ocalałego. Rozmawiają: Paweł Kierzniewski, Agnieszka Lichnerowicz, Adam Ozga, Dionisios Sturis, Paweł Sulik, Patrycja Wanat, Łukasz Wojtusik”. *Poczytalni*. TokFm, 7.01.2017. Dostęp 1.10.2017. <http://audycje.tokfm.pl/podcast/-Maus-Opowiesc-ocalalego-Rozmawiaja-Lukasz-Wojtusik-Ewelina-Szymczak-Aneta-Pytrus-Adam-Ozga-Agnieszka-Lichnerowicz/45125>.
- Oksman, Tahneer. „How Come Boys Get to Keep Their Noses?": *Women and Jewish American Identity in Contemporary Graphic Memoirs*. New York: Columbia University Press, 2016.
- „Powieść brukowa”. W: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, 383. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Precup, Mihaiela. *The American Graphic Memoir. An Introduction*. București: Editura Universității din București, 2013.
- Pstrągowski, Tomasz. „Polski komiks autobiograficzny”. *Autobiografia* 5 (2015), 5: 33–47.
- Rogowski, Zbigniew K. „Antypolski zwierzyniec: Korespondencja z Chicago”, *Gazeta Polska* 38 (1997): 17.
- Royal, Derek Parker. „Drawing Attention: Comics as a Means of Approaching U.S. Cultural Diversity”. W: *Teaching Comics and Graphic Narratives: Essays on the Theory, Strategy and Practice*, red. Lang Dong, 67–79. Jefferson: McFarland, 2012.
- Spotkanie z Wandą Hagedorn i Jackiem Frąsiem. Facebook: Wydawnictwo Komiksowe. Transmisja video ze spotkania w Klubie Proza. Wrocław 23.05.2017. Dostęp 1.10.2017. <https://www.facebook.com/totalnienienostalgi/>.
- Szyłak, Jerzy. „O powieściach graficznych”. W: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. Sebastian Jakub Konefał, 15–28. Warszawa: timof i cisi wspólnicy, 2015.
- Traczyk, Michał. „Art Spiegelman. Maus Opowieść Ocalałego”. W: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. Sebastian Jakub Konefał, 224–226. Warszawa: timof i cisi wspólnicy, 2015.
- Weschler, Laurence. „Field Notes. Pig Perplex”. *Lingua Franca* 11 (2001), 5. Dostęp 11.07.2017, http://linguafranca.mirror.theinfo.org/print/0107/field_notes.html.
- Whitlock, Gillian. „Autographics: The Seeing 'I' of the Comics”. *MFS Modern Fiction Studies* 52 (2006), 4: 965–979.
- Wodiczko, Krzysztof. *Wodiczko Socjoestetyka. Rozmawia Adam Ostolski*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.

- Wróbel, Olga. „Z szuflady na barykady”. *Znak* 745 (2017): 100–105.
- Wróblewski, Michał. „Wstępna charakterystyka powieści graficznej. W stronę genologii humanistycznej”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 53 (2010), 1–2: 153–181. Dostęp 8.07.2017. <http://hdl.handle.net/11089/17122>.
- Zawrotny, Przemysław. „Powieść graficzna jako zjawisko”. W: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. Sebastian Jakub Konefał, 53–61. Warszawa: timof i cisi wspólnicy, 2015.

Jewish American Autobiographical Comics

Summary

The first Polish edition of Art Spiegelman’s *The Complete Maus* coincided with the 30th anniversary of the original American publication of *Maus* and stimulated a delayed Polish debate about the differences between comics and a graphic novel which disregards the author’s/cartoonist’s protests against classifying his award-winning Jewish American (auto)(bio)graphical narrative as fiction and the graphic memoir. Since American theoreticians and critics of comics medium identified the tendency to overuse the term “the graphic novel” for prestige and commercial reasons, it would be useful if Polish specialists of graphic narratives also considered using such terms as the (auto)biographical graphic novel and the graphic memoir. Graphic memoirs problematizing impact of intersecting race, class and gender hierarchies on the formation of hybrid ethnic identities constitute an important contribution of many accomplished underground or alternative American male and female cartoonists of Jewish descent and it would be good if Polish anthologies reflected this trend.

Keywords

auto/biography, graphic novel, graphic memoir, Jewish American comics, alternative comics

Translated by Elżbieta Klimek-Dominiak

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Elżbieta Klimek-Dominiak, „Żydowsko-amerykański komiks (auto)biograficzny: powieść graficzna czy pamiętnik graficzny?”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2017), 8: 121–132. DOI: 10.18276/au.2017.1.8-09