

Martyna Steckiewicz

Dlaczego Superman nie mógł być Żydem? : tożsamość żydowska w komiksie amerykańskim i frankońskim

Kultura Popularna nr 3 (45), 28-41

2015

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Martyna Steckiewicz

Dlaczego Superman nie mógł być Żydem?

Tożsamość żydowska w komiksie amerykańskim i frankońskim

Historia komiksu niemal od samego początku była ściśle związana z zagadnieniem tożsamości twórców, ponieważ medium to powstawało w wieloetnicznym amerykańskim społeczeństwie imigranckim, w którym niemal każdy mieszkaniec miał osobistą historię związaną z przybyciem i osiedleniem się w nowym kraju. Należała do niego też większość rysowników, dlatego współczesnych badaczy tak bardzo interesują analogie historii komiksowych z kodami kulturowymi ich twórców. Nie oznacza to jednak, że opowiadali oni historie o sobie i przeznaczone jedynie dla swoich rodaków. Umieszczali tam najwyżej pewne odwołania do swojej tożsamości i to dopiero współczesne odczytania i reinterpretacje pokazują wyraźnie, jak istotną pełniły rolę społeczną i kulturotwórczą.

Specjaliści w zakresie kultury popularnej, opisując ją i interpretując jej teksty, często sięgają po metaforę maski. Amerykańscy badacze związków imigracji z kulturą popularną Rachel Rubin i Jeffrey Melnick używają jej, między innymi pisząc o amerykańskim filmie gangsterskim z lat 30. Analizując pojawiających się w nim bohaterów żydowskich, zastanawiają się, jakie było znaczenie gangsterskiej maski dla Żydów i nie-Żydów i co przesłaniała (Rubin, Melnick, 2007: 21–22). Przenosząc to pytanie na grunt komiksu, należałoby się więc zastanowić nad tym, co wyraża maska superbohatera i w jakim celu zostaje zastosowana.

W ten właśnie sposób można między innymi na nowo odczytać historię o pierwszym komiksowym superbohaterze – Supermanie. Jej twórcy, Joe Shuster i Jerry Siegel pochodzili z rodzin żydowskich imigrantów. Dorastając w atmosferze pogrążonego w kryzysie Nowego Jorku¹, żyli sprawami istotnymi dla mieszkańców ówczesnych Stanów Zjednoczonych: „Fascynacja problemami społecznymi Siegela i Shustera, sięga ich własnej młodości przypadającej na czasy Wielkiego Kryzysu” (Kaplan, 2008: 20). Z jednej więc strony istotne znaczenie dla powstania Supermana miały uniwersalne problemy dnia codziennego milionów imigrantów pochodzących z różnych miejsc, próbujących stworzyć swoje życie w na nowo pogrążonym w kryzysie państwie, jednocześnie zaś równie ważne było osobiste doświadczenie dorastających żydowskich nastolatków.

Był to grunt, na którym wyrósł pomysł stworzenia historii o bohaterze posiadającym nadnaturalne moce, na co dzień prowadzącym życie przeciętnego mieszkańca miasta. Nie była to pierwsza próba wykreowania bohatera podobnego typu w rozwijającej się wówczas dynamicznie amerykańskiej kulturze masowej. Arie Kaplan, analizując historię związku Żydów z przemysłem rozrywkowym, jako poprzedników Supermana wymienia między innymi postać Tarzana z książek Edgara Rice’a Burroughsa czy stworzonego przez Lestera Denta Doca Savage’a heroicznego bohatera, o którym historie publikowane były w *pulp magazines* w latach 30. (Kaplan, 2008: 13–14). Usytuowanie bohatera Shustera i Siegela w określonym porządku pokazuje, że medium komiksu nie było odosobnionym fenomenem, a raczej częścią całego systemu, który może najlepiej obrazują zdjęcia ówczesnych stojaków prasowych, gdzie obok gazet codziennych (publikujących reklamy najnowszych filmów) znajdowały się krzykliwe okładki *pulp magazines*, a także ilustrowane pisma czy komiksowe magazyny. Co więcej, wszystkie te gatunki pozostawały we wzajemnych relacjach: ważnym źródłem inspiracji dla komiksu była literatura typu *pulp*, a motywy w niej obecne zostały przez Shustera i Siegela zwizualizowane

Martyna Steckiewicz – doktorantka kulturoznawstwa na SWPS Uniwersytecie Humanistycznospołecznym, pracuje w Centrum Kultury Jidysz w Warszawie.

1 Tam się spotkali, choć Shuster urodził się i pierwsze lata życia spędził w Toronto.

w postaci superbohatera oraz przyjęły kształt i formę komiksu, a potem także filmu, tworząc w ten sposób wspólne uniwersum popkulturowych odniesień.

Posiadający nadludzkie cechy Superman był doskonałą odpowiedzią na potrzeby społeczeństwa, które, identyfikując się ze skromnym, borykającym się z kłopotami życia codziennego Clarkiem Kentem, marzyło jednocześnie o zmianach warunków bytowych i awansie na wyższe szczeble drabiny społecznej. Pasował także do politycznej wizji potęgi Stanów Zjednoczonych, którą zaburzyły lata wielkiego kryzysu.

W historii stworzonej przez duet nowojorskich twórców można odnaleźć kilka mniej lub bardziej wprost wyrażonych aluzji odnoszących się do elementów tradycji żydowskiej w postaci Supermana. Zacząć należałoby od samej koncepcji nadczłowieka zaczerpniętej z filozofii Friedricha Nietzschego, która mogła jednocześnie mieć swoje korzenie w żydowskiej legendzie o golemie – powstałej z gliny istocie mającej bronić Żydów przed pogromami i aktami antysemityzmu.

Innym, być może nawet bardziej oczywistym, skojarzeniem ze światem kultury i religii żydowskiej jest powiązanie historii przybycia na Ziemię Supermana z ideą mesjańską. Superman jako człowiek naznaczony specjalnymi cechami umożliwiającymi mu niesienie ratunku może być postrzegany jako wyobrażenie współczesnego wybawiciela zesłanego w sam środek nowoczesnej metropolii. Co prawda komiksowa postać pomaga nie wybranej, oczekującej go grupie, ale wszystkim tym, którzy tej pomocy potrzebują, jednak samo skojarzenie pojawienia się na Ziemi nadczłowieka z żydowskim oczekiwaniem na mesjasza umożliwia umieszczenie historii Shustera i Siegela w kontekście kultury, z której się wywodzili.

Z kolei wizerunek Clarka Kenta do złudzenia przypomina stereotypowy obraz amerykańskiego Żyda-intelektualisty co, jak zauważa Kaplan, mogło być elementem osobistego doświadczenia autorów (Kaplan, 2008: 14).

Oczywiście pochodzenie etniczne twórców to nie jedyny z tropów kulturowych, przez pryzmat których możemy odczytywać pomysł stworzenia postaci nadczłowieka w okresie złotej ery komiksu. Dodać można do nich interpretacje wskazujące na wpływ idei komunistycznych na postać Supermana i innych późniejszych superbohaterów, czy też na wyrażony w tej formie *american dream* o idealnym i dostatnim życiu w nowoczesnym społeczeństwie. Na takie możliwości interpretacji wskazuje Tomasz Majewski, który w eseju *Powrót mimesis: komiks, animacja i tożsamość etniczna* pisze:

Człowiek ze stali, obrońca skrzywdzonych i bezbronnych, to jednak nie kryptopropaganda idei komunistycznych – podobny trop potwierdza jedynie, że mamy do czynienia z amalgamatem różnorodnych utopijnych wyobrażeń przełomu lat 30. i 40., w którym idee komunistyczne mogły być – obok „amerykańskiego snu” – tylko jednym z wielu nawarstwiających się czynników. (Majewski, 2012: 223)

Inne tropy wiodące do odczytania historii Kenta/Supermana w odniesieniu do tradycji żydowskiej związane są z jego pochodzeniem. Zwraca się uwagę na paralełę między historią wysłania bohatera na ziemię przez rodziców w statku kosmicznym i biblijną historią uratowania Mojżesza przed zarządzeniem Faraona (Majewski, 2012: 14). Jeśli zaś spojrzymy na niego właśnie jako na ocalałego z katastrofy, na myśl nasuwa się też naturalnie kontekst Żydów uciekających w latach 30. z Europy do Stanów Zjednoczonych. Siegel sam

powrócił do kontekstu Zagłady w późniejszych latach, publikując w 1963 historię o dniu pamięci o Krypton, w której nawiązał do ustanowionego w 1953 w Izraelu Yom HaShoah – Dnia Pamięci o Zagładzie.

Kolejnym, nieco bardziej uniwersalnym kontekstem łączącym postać Supermana z żydowskim doświadczeniem jest jego imigrancki los, a co za tym idzie poczucie wyobcowania. Posiadający niecodzienne umiejętności i pochodzący z innego świata Kent bywa postrzegany jako Inny, który mimo próby dostosowania się do otoczenia i tak wyraźnie odczuwa swoją obcość. Bagaż innej niż dominująca tożsamości przez lata towarzyszył Żydom żyjącym w diasporze. Jednak w wieloetnicznym Nowym Jorku był on bliski również innym grupom imigrantów. Superman-imigrant wzbudzał w nich wszystkich jasno wyrażone bądź ukryte nadzieje na powodzenie i zdobycie wymarzonej pozycji w społeczeństwie nowego kraju.

Ciekawa w tym kontekście jest kolejna uwaga Tomasza Majewskiego, który, analizując kwestię tożsamości etnicznej komiksowych bohaterów, zauważa, że popkulturową maską jest w tym przypadku nie peleryna – rozpoznawczy znak Supermana, ale jego tożsamość niemal idealnego WASP, pod którą skrywa się próbujący zasymilować się imigrant: „Wskazywana przez imię i nazwisko anglosaska tożsamość Clarka Kenta jest maską, dzięki której Kal-El nie rzuca się społeczeństwu w oczy” (Majewski, 2012: 221).

Zakładając, że Superman był przede wszystkim ukrywającym właściwą tożsamość odmieńcem, z tym pozornie całkiem zasymilowanym bohaterem, który wyglądem nie różnił się od przeciętnego mieszkańca miasta, mogły identyfikować się wszystkie w jakiś sposób odstające od reszty społeczeństwa jednostki. Istotą nie była tu więc konkretna tożsamość (reinterpretowana teraz po latach przez badaczy komiksu jako żydowska), liczyły się raczej opozycje: superherosa walczącego na rzecz bezpieczeństwa ludzkości oraz przeciętnego, zajętego mikrosprawami własnego życia mieszkańca Metropolis; idealnie zasymilowanego obywatela oraz zachowującego swoją inność przybysza; czy wreszcie uniwersalnego bohatera i postaci o cechach bliskich żydowskiemu imigrantowi. Ta podwójność była w pewien sposób dostępna także czytelnikom – ich zwyczajne życie przerywane było momentami obcowania z komiksem, który przenosił ich w świat nieskończonych możliwości. Oni także na ten czas zarzucali swoją, w dużym stopniu rozmytą już w realiach emigracyjnego życia tożsamość, stając się przeciętnymi Amerykanami. Postać Supermana była bowiem ucieleśnieniem pragnień i ambicji imigrantów – ich emocji, strachów, ale też celów, do których dążyli na co dzień poprzez zwykłą, nieheroiczną pracę.

Okres narodzin superbohaterów przedstawił w wydanej w 2000 roku powieści *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay* amerykański pisarz Michel Chabon i choć książka ta przedstawia fikcyjną opowieść, w interesujący sposób odtwarza czasy złotej ery komiksu oraz warunki, w jakich tworzyli młodzi żydowscy twórcy. Bohaterami są dwaj kuzyni. Jeden z nich: Sam Clay, to pełen kompleksów nastolatek, syn żydowskich imigrantów żyjących na Brooklynie i wielki miłośnik komiksów. Drugi, uciekający z czeskiej Pragi początkujący magik-iluzjonista Joe Kavalier, niespodziewanie zjawia się w Nowym Jorku tuż przed wybuchem II wojny światowej. Uzdolnieni kuzyni tworzą razem postać superbohatera nazwanego przez nich The Escapist, co na fali popularności podobnych historii zleca im jeden z nowojorskich wydawców.

Chabon, nawiązując do współczesnych reinterpretacji postaci Supermana, pokazuje w swojej powieści różne wspomniane wcześniej elementy, które wskazywane są przez badaczy jako źródła inspiracji dla rzeczywistych

artystów komiksowych tamtych lat. Jest więc postać posiadającego nadludzkie moce superbohatera, nawiązująca do tradycji mesjańskiej i legendy o golemie (nieprzypadkowy wątek praski), a coraz bardziej pogrążony w rozpacz Joe, którego rodzina została w Pradze, umieszcza w komiksie dosłowne wątki walki Escapisty z nazistami, które stają się wyrazem jego osobistej niemocy i żądzy zemsty.

Chabon pokazuje, w jaki sposób bezsilność imigrantów żydowskich wobec ginących w Europie rodzin i bliskich zyskała rodzaj wentylu w postaci popkulturowych narracji. Oczywiście skojarzenie związane z imieniem powieściowego superbohatera wskazuje na eskapistyczną rolę, jaką komiksy, powieści typu *pulp* i inne teksty kultury masowej miały pełnić dla społeczeństwa. Pełne dynamizmu, zwrotów akcji i przemocy komiksy czy popularne powieści miały dać czytelnikom rozrywkę i umożliwić oderwanie się od codzienności. Jednocześnie paradoksalnie w latach 40. wątki wojenne były w nich powszechnie obecne i ogromnie popularne. Amerykańska badaczka Paula Rabinowitz zwraca uwagę na ścisłą zależność między wojną a rozwojem *pulps* – z jednej strony wzrosło bowiem w czasie wojny zapotrzebowanie na popularne i tanie książki (które były też wysyłane żołnierzom na front), z drugiej wątki wojenne zdominowały narracje powieści tego typu, a ich okładki zachęcały czytelników, obiecując między innymi prawdziwe i szokujące historie o obozach koncentracyjnych (Rabinowitz, 2014: 209–217). Co ciekawe, jako że rzeczywistość wojenna z perspektywy amerykańskiego czytelnika urodzonego w Stanach była często niejasna, *pulps* pełniły ważną rolę edukacyjną w zakresie topografii, szczegółów technicznych czy historii geopolitycznej (Rabinowitz, 2014: 209). Rabinowitz stwierdza:

Druga wojna ułatwiła rozprzestrzenianie książek typu *pulp*, ale następstwo wojennych horrorów – obozy zagłady, użycie bomb atomowych i zimna wojna – zglobalizowało terror w zaskakujący sposób. *Pulp* skrzystalizowało owe obszary lęku, paradoksalnie oswajając je poprzez ukazanie w formie lokalnych problemów. Prawda też poddana została *pulpizacji*. (Rabinowitz, 2014: 210)

Horror wojny widziany z odległej perspektywy wpisywał się w konwencję historii na pograniczu SF czy mocnych, pełnych przemocy i seksu miejskich powieści typu *pulp*.

Użyte przez Michela Chabona w fikcyjnym komiksie o The Escapist wątki walki z nazistami ukazane są równoległe z motywacjami tworzących go kuzynów, szczególnie z propozycjami scenariuszowymi Joego Kavaliera². Michel Chabon stara się więc uchwycić połączenie tych dwóch wymiarów – twórczości rysowników oraz ich biografii, dokonać literackiej symulacji komiksowego sejsmografu, który niemal natychmiast reagował na bieżące wydarzenia, a z drugiej strony kształtował wyobraźnię milionów czytelników.

Podczas gdy Joe cierpi na typowy dla ocalańców kompleks odzyskanego życia, pokolenie urodzonych i wychowanych w Stanach żydowskich bohaterów powieści nie do końca rozumie jego uczucia. Ciekawy wydaje się jeden z ostatnich epizodów historii, w którym Joe intensywnie zaczyna studiować księgi mistyczne i teksty rabinów, a jednocześnie kompulsywnie

2 Warto odnotować, że żaden z fragmentów poświęconych właściwej akcji komiksu o The Escapist nie został w powieści zwizualizowany. Mamy więc do czynienia z rodzajem literackiej transkrypcji komiksu albo raczej literackiej transkrypcji wyobrażenia o komiksie.

gromadzić archiwalne numery zeszytów komiksowych. Coś, co dla amerykańskich Żydów wydaje się bardzo odległe i związane z *di alte welt* – starym światem, który ich rodziny pozostawiły daleko za oceanem, a oni nie czują się już jego częścią – dla Joego jest formą powrotu do metaforycznego domu (choć pochodził z rodziny zasymilowanych Żydów praskich, mistycyzm był ważną częścią europejskiej żydowskości) i w naturalny sposób łączy się z komiksowym uniwersum postaci superbohaterów. Ten powrót także przekształca się zresztą w formę komiksu. Joe potajemnie tworzy bowiem historię o superbohaterze – golemie – która wydaje się idealnym połączeniem dwóch wymiarów jego tożsamości: mistycyzmu praskich Żydów i nowoczesnej wyobraźni wielkomijskiej. Można przypuszczać, że w podobny sposób autorzy komiksów wykorzystywali czasem superbohaterów do metaforycznego ukazania doświadczenia żydowskiego³.

Przykład Supermana skupia w sobie warunki społeczno-polityczne, w jakich funkcjonował amerykański komiks. Wraz ze zmianą kontekstu zmieniał się także bohater, który ewoluował w zależności od warunków politycznych. W czasie wojny na przykład wykorzystywany był w celach propagandowych. Lise Benkemoun w artykule, który ukazał się w 1989 roku w „L’Arche”, cytuje Daniela Rousa, znawcę tematyki komiksu, który zauważa: „Gdy Superman przechodzi z epoki do epoki, następuje zmiana w całym komiksie, rysunku, w historii, a nawet w reklamach, które się tam znajdują” (Benkemoun, 2001).

Historie komiksowe więc, niezależnie jak dalece zakorzenione w estetyce science fiction i dziejące się w wymyślonych światach pełnych nierealnych postaci, zachowują ścisły kontakt z rzeczywistością i z rynkiem – w swoich początkach historie obrazkowe miały przecież na celu zwiększenie sprzedaży prasy, a więc musiały odpowiadać na zapotrzebowanie czytelników. Aby tego dokonać, twórcy musieli znaleźć sposób na dotarcie do odbiorców, którzy pochodzili z różnych kultur, na uniwersalny przekaz swoich opowieści. Komiks wydawał się idealnym do tego środkiem już przez swoją graficzną formę, ułatwiał bowiem komunikację z osobami w różnym stopniu posługującymi się językiem.

Kolejne pokolenia imigrantów wychowywały się już na historiach obrazkowych, posiadały tym samym wspólny, ponadetniczny język komunikacji i aluzji, którego źródłem była właśnie kultura masowa. Znajdziemy też przykłady, w których językowa warstwa komiksu była niejako odzwierciedleniem amerykańskiej (głównie nowojorskiej) mieszanki językowej, w której słowa z języków rodzimych na stałe wchodziły do angielszczyzny, tworząc niepowtarzalny miejski slang. Taką interpretację języka komiksu o Krazy Kacie, gdzie nie tylko pojawiają się obce słowa, lecz także wykoślawione zostały wszystkie wypowiedzi tytułowego bohatera, proponuje Tomasz Majewski.

Kulturowe znaczenia i odklejające się od znaczeń dźwięki mowy wyrażają w tych komiksowych dialogach cały amerykański *melting pot* w sposób dorównujący złożonością eksperymentom językowym Jamesa Joyce’a. (Majewski, 2012: 213)

Ten modernistyczny eksperyment językowy toczy się jednak nie na kartach powieści dublińskiego pisarza, ale na polu kultury popularnej w myśl zasady wyrażonej przez

3 Zauważa to także Kaplan (Kaplan, 2008: 209).

Rabinowitz, że „W Ameryce modernizm nie może być oddzielony od kiczu, kultury masowej, wernakularnej i innych popularnych form”. (Majewski, 2012: 35)

Za sprawą swojej uniwersalności i akulturowości superbohaterzy przyczyniali się do wzmacniania poczucia nowoczesnej, amerykańskiej tożsamości wśród społeczeństwa zróżnicowanego pod względem etnicznym na niespotykaną dotąd skalę. Ani władzom amerykańskim, ani imigrantom aspirującym do tego, by stać się pełnoprawnymi członkami społeczeństwa, nie zależało na propagowaniu postaci, które prezentowałyby jednoznaczną tożsamość określonej mniejszości. Także autorzy nie chcieli tworzyć dla jednej, wybranej grupy etnicznej, a wydawcy nie mieli z tego żadnego pożytku. Komiks miał być medium powszechnym i dostępnym dla każdego, stąd i jego przekaz musiał pozostać zrozumiały i odnosić się do ogólnie rozpoznawalnych wzorców kulturowych. Symbole, które się w nim pojawiały, nie pochodziły spoza narracji komiksowej – to komiks tworzył nową symbolikę i miejską mitologię, która była punktem odniesienia dla wykorzenionych z rodzimej kultury potomków imigrantów. Jednak poprzez dodanie niewyrażonego wprost kontekstu etnicznego twórcy przyczyniali się jednocześnie do włączenia go w ogólny nurt popkultury, a kultura żydowska przestawała być cechą zamkniętej grupy etnicznej. Stawała się w pewien sposób uniwersalna – współtworzyła odąd kulturę amerykańską.

Powieść graficzna i Zagłada

Z kilkudziesięciu następujących po Złotej Erze komiksu lat i wielu punktów zwrotnych w jego historii, jeden był szczególnie istotny dla omawianego tu tematu. Było nim rozwinięcie krótkich do tej pory, seryjnych epizodów w dłuższą i spójną formę wypowiedzi komiksowej – powieść graficzną. Za jej pioniera uznaje się Willa Eisnera i jego wydany w 1978 roku album *Umowa z Bogiem*, który sam autor nazwał powieścią graficzną. Eisner nie był pierwszym, który użył tego określenia – pojawiało się ono gdzieś już od lat 60., jednak to on na dobre wprowadził je do komiksowego słownika (Kaplan, 2008: 153). Widoczną zmianą w twórczości Eisnera w porównaniu do jego wcześniejszych komiksów było od czasów *Umowy z Bogiem* poruszanie wprost kwestii związanych z tradycją i religią żydowską oraz wykorzystywanie autobiograficznych wątków z jego dzieciństwa. O ile Eisner odcinał się jednoznacznie od jakichkolwiek prób reinterpretacji wątków pojawiających się na przykład w fabułach o stworzonym przez niego w latach 40. bohaterze *The Spirit* jako nawiązań do jego korzeni żydowskich, o tyle w opowiadaniach takich jak *W środek burzy, czy Marzyciel*⁴ elementy autobiograficzne są już wyraźną inspiracją, którą autor wyraża wprost. Tym, co twórcy zyskali wówczas wraz z postępującą emancypacją komiksu i fizycznym zbliżeniem jego wyglądu do książki, była wolność doboru tematyki i odzyskanie autorstwa swoich prac, po dziesiątkach lat anonimowej pracy w zespołach nadzorowanych przez wydawców, odpowiadających na oczekiwania czytelników i spodziewających się przede wszystkim rosnących dochodów.

Nawet jednak słynne eisnerowskie powieści nie są autobiografiami sensu stricto. Autor umieszczał w swoich komiksach wątki osobiste, nie pisał jednak

4. Obie wydane po polsku w zbiorze: *Życie w obrazkach*.

o sobie wprost. Tej zmiany, w sposób spektakularny i żywo komentowany do dziś, dokonał natomiast inny amerykański autor – Art Spiegelman.

Komiks Spiegelmana to opowiedziana wprost autobiograficzna historia dialogu rysownika z jego ocalałym z Zagłady ojcem. *Maus* ukazał się w 1991 roku (pol. wyd. 2001) i wzbudził wiele kontrowersji, między innymi dlatego, że po raz pierwszy historia ludobójstwa Żydów europejskich została przedstawiona za pomocą popkulturowej formy komiksu w tak bezpośredni sposób.

Akcja komiksu toczy się jednocześnie w kilku perspektywach czasowych i w różnych przestrzeniach. Część współczesna rozgrywa się pod koniec lat 70., głównie w nowojorskiej dzielnicy Queens, gdzie mieszka ojciec autora – Wladek Spiegelman. Główna część historyczna natomiast obejmuje okres od połowy lat 30. XX wieku do pierwszych lat powojnia i toczy się w Polsce.

Źródłem opowieści jest bezpośredni kontakt ze świadkiem i jego pamięcią o wydarzeniach z przeszłości, przy czym czytelnik nie otrzymuje zamkniętej ramami określonego czasu spójnej narracji o okresie okupacji nazistowskiej w Polsce, ale jakby ciągły *work in progress* – zbliżania i oddalania się ojca i syna, a tym samym teraźniejszości i przeszłości.

Komiks powstawał w kilku etapach. Najpierw dochodziło do spotkań, w trakcie których Wladek opowiadał, a Artie rejestrował jego głos na taśmach. Następnie Spiegelman wydobywał wspomnienia raz jeszcze i układał chaotycznie opowiadane czasem przez Władka wydarzenia w porządku chronologicznym. W ten sposób stały się kanwą opowieści obrazkowej w formie kadrów układających się w spójną historię. Jak wspomina autor, tym, co chciał w ten sposób osiągnąć, było prześledzenie zarówno jego własnych wspomnień, jak i tych, które zostały mu przekazane (Spiegelman, 2013). Praca nad komiksem i gotowe dzieło mają źródło w dwóch różnych zasobach pamięci przedstawicieli dwóch generacji po Zagładzie.

Sama sytuacja, w której Artie prosi ojca o opowiedzenie o swoich wojennych przeżyciach, odwołuje się do procesu transferu pamięci mówionej świadka określonego wydarzenia historycznego, a więc do bezpośredniego kontaktu z uczestnikiem wydarzeń. Istotne jest przy tym to, że transferu dokonuje się w ramach rodziny, co sprawia, że opowiadana historia ma ściśle osobisty charakter dla obu stron.

Okoliczności powstania komiksu *Maus*, jak również jego opisane powyżej cechy narracyjne, zostały rozpoznane przez amerykańską badaczkę Marianne Hirsch jako elementy struktury postpamięci. Jest to szczególna forma pamięci o traumatycznym dla jednostki bądź grupy wydarzeniu z przeszłości, które powraca po latach w formie narracji przejmowanej i podejmowanej przez kolejne pokolenia, które nie doświadczyły wydarzenia osobiście. Przekaz ten przebiega często podświadomie, pozostając przez lata w sferze podejrzeń i domysłów – tabu, o którym rodzice nie chcą rozmawiać wprost. Kiedy jednak potomkowie dowiadują się o przeszłości swoich rodziców bądź dziadków, zaczynają identyfikować się z nią, reinterpreterując pojęcie własnej tożsamości, i pod znakiem zapytania stawiają oczywisty dotąd fakt przynależności do określonej grupy etnicznej.

Kontynuatorem tematyki poruszonej przez Spiegelmana jest belgijski rysownik Michel Kichka, który w wydanym w 2012 roku opowiadaniu autobiograficznym *Drugie pokolenie. Czego nie powiedziałem mojemu ojcu* (Kichka, 2012) podejmuje próbę stworzenia autobiograficznego komiksu o historii swojej rodziny, a w szczególności obozowej przeszłości ojca, Henri Kischki. Komiks również ma charakter opowieści konfesyjnej, w której autor stał się głównym bohaterem komentującym wydarzenia z przeszłości, opowiadającym o pracy

nad komiksem oraz próbującym wyrazić to, czego nie potrafił do tej pory opowiedzieć swojemu ojcu. Różni się jednak kontekst geograficzny – o ile w przypadku komiksu Spiegelmana współczesna część opowieści toczyła się w Stanach Zjednoczonych, o tyle tu bohaterowie pozostają w wyczuwalnej bliskości z miejscami wydarzeń sprzed lat.

Mimo przetartej przez Spiegelmana ścieżki w drodze komiksu do podejmowania tej tematyki Zagłady w formie historii słowno-obrazkowej, twórcę belgijskiego dopadały liczne wątpliwości co do stosowności użycia komiksowej formy ekspresji dla opowieści o ojcu i swoich relacjach z rodzicami. Pomysł ten długo nie dawał mu spokoju, nie potrafił jednak zabrać się do jego wykonania. Co ciekawe, oprócz strachu przed zmierzeniem się z własną historią, Michel Kichka zastanawiał się między innymi nad tym, czy uda mu się zrealizować projekt poważnej powieści graficznej: „Miałem już duże doświadczenie w rysunkach dla prasy i w książkach dla dzieci. Ale narysowanie całego komiksu, to nie była fraszka. Czy byłem gotów na ten wielki skok?” (Kichka, 2012: 102).

Narratorem w opowiadaniu *Drugie pokolenie* jest Michel Kichka, który przedstawia historię dzieciństwa i dorastania w rodzinie ocalałych z Zagłady Żydów. Jako twórca o belgijskich korzeniach utrzymał komiks w stylistyce charakterystycznej dla tradycji komiksu franko-belgijskiego, stosując między innymi nawiązania do twórczości (również reinterpretowanej współcześnie, choć tym razem w dyskursie postkolonialnym) Hergé.

Rodzice Michela, Henri Kichka i Lucia Świerczyńska, poznali się w Brukseli w 1948 roku, a historie ich ocalenia były różne. Rodzinie matki udało się na czas przedostać do Szwajcarii, gdzie przetrwała wojnę, ojciec natomiast wraz z rodziną został deportowany z Brukseli i jako jedyny przeżył pobyt w Auschwitz oraz innych obozach pracy. Z tego powodu w rodzinie od zawsze panowało przekonanie o dysproporcji między ich doświadczeniem, oraz o prawach ojca do wyłączności na historię wojennej przeszłości.

W przeciwieństwie do historii Artiego i Władka rozładowanie napięcia niewiedzy nie następuje jednak poprzez międzypokoleniowy dialog i uwolnienie pamięci o przeszłości świadka (i zarazem uczestnika) wydarzeń. Nie w bezpośredniej rozmowie w każdym razie. Michel pisze, że nigdy nie ośmielił się zadawać ojcu pytań, nawet kiedy był już świadomy tego, że jest najprawdopodobniej jedynym z rodziny, który przeżył: „Czułem, że był to tak bolesny temat, że lepiej było go nie poruszać. [...] «sam na świecie» brzmiało jak «sam przeciwko wszystkim», jak w tych westernach klasy B, gdzie dobry zawsze na końcu wygrywa”. Z perspektywy kilkudziesięciu lat, strategia rodziców (a szczególnie ojca) wydaje się rodzajem gry – układanki, w której Michel zbiera urywki rozmów, znaki na ciele, pojedyncze anegdoty, by pod wpływem lektur ułożyć je w dorosłym życiu w całość. Tyle że rozmowa z ojcem konfrontująca ten obraz z jego wspomnieniami nigdy nie nastąpiła.

Zmowę milczenia, która panowała w rodzinie, przerwało nieoczekiwane nieszczęście, w wyniku którego Henri Kichka postanowił zacząć mówić o przeszłości: wydał książkę (Kichka, 2005), a także podjął współpracę z Shoah Foundation zajmującą się organizacją wycieczek na teren byłego obozu Auschwitz w towarzystwie świadków, którzy opowiadają o własnych przeżyciach związanych z tym miejscem. Od tej pory jego kalendarz zapełnił się notatkami o wyjazdach do Auschwitz, co przerażony zmianą, jaka zaszła w zachowaniu ojca, Michel przyrównuje do makabrycznie dla niego brzmiących planów wakacyjnych na trasie: „Bruxelles-Auschwitz-Bruxelles”. „ – A więc tato, jak tam Twoja podróż do Auschwitz, była w porządku? – Znakomita!

Wiele razy doprowadziłem ich do łez!” (Kichka, 2012: 45) – tak relacjonuje w komiksie ich telefoniczne rozmowy.

Zasadnicza część komiksu dotyczy jednak innego problemu: Michel odmawia pojechania z ojcem na teren Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau. Swoje postanowienie podtrzymuje mimo nalegań ojca, który bez ustanku pyta: „Kiedy pojedziesz do Auschwitz?”, a także opinii innych osób, które radzą mu posłuchać prośby ojca i pojechać z nim. Jedna ze znajomych stwierdza, że nie zdążyła tego zrobić, bo jej ojciec zmarł zbyt wcześnie i teraz bardzo tego żałuje. Inny kolega przyznaje, że pojechał tam ze swoim ojcem i radzi Michelowi zrobić to samo, póki Henri ma jeszcze siłę. Prosi go o to także matka.

Michel powraca do swojej przeszłości, patrząc na nią przez pryzmat uwolnionej opowieści ojca. Za sprawą fabularyzowanej historii jego wojennych przeżyć syn jest bardziej świadomy tego, co rzeczywiście wydarzyło się w młodości Henriego. Wiele niezrozumiałych wcześniej znaków zyskało wytłumaczenie. Dzięki temu może opowiedzieć ojcu o tym wszystkim z własnej perspektywy, wykorzystując do tego znane sobie dobrze schematy z dzieciństwa. Schematy, które były zrozumiałe i fascynująco przewidywalne jak zakończenia westernów klasy B czy niewiarygodne przygody Tintina, choć treści, które w ten sposób przedstawia, nie mieszczą się w ramach cech gatunkowych.

Warto w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednym komiksie, który, choć ukazał się w podobnym czasie (2006), dotyczy autobiograficznych przeżyć osoby z pierwszego pokolenia po Zagładzie, a w dodatku, wbrew generalnej tendencji silnie maskulinizowanego komiksowego rynku, został stworzony przez kobietę. Miriam Katin w komiksie *Skazane na siebie* pokazuje wojenną tułaczkę, w którą wyruszyła wraz z matką jako kilkuletnia dziewczynka. Aspekt płci jest tu bardzo istotny, bowiem pozostałe narracje niemal zupełnie pozbawione są elementów wojennego doświadczenia kobiecego.

Katin urodziła się w Budapeszcie, w rodzinie emancypowanych, nowoczesnych Żydów. Po wybuchu wojny jej ojciec został powołany do wojska, a ona wraz z matką uciekły z miasta, starając się po drodze zatrzeć ślady swojej prawdziwej tożsamości.

Podobnie jak w przypadku komiksów Spiegelmana i Kichki, akcja opowiadania graficznego Katin toczy się jednocześnie w dwóch perspektywach czasowych – wojennych Węgier oraz powojennego Nowego Jorku, gdzie autorka emigrowała w latach 60. Dwie perspektywy czasowe swojej historii zaznacza za pomocą rozróżnienia kolorystycznego: akcja tocząca się podczas wojny rysowana jest ołówkiem z głębokimi, czasem pokrywającymi znaczną część kadru cieniami, natomiast ilustracje wydarzeń z lat późniejszych są wykonane są kredkami i utrzymane w pastelowych kolorach.

Również u Katin pojawia się wątek dialogu międzygeneracyjnego – z tą różnicą, że ucieczka przed nazistami w poszukiwaniu bezpiecznego miejsca na węgierskiej wsi stanowi ich wspólne doświadczenie. Pamięć o tych wydarzeniach w przypadku Miriam, która była wtedy kilkuletnim dzieckiem, jest zamazana i fragmentaryczna. Z komiksu dowiadujemy się jednak, że temat ten nie był w jej rodzinie tabu, a w rozmowach telefonicznych matka wielokrotnie przywołuje momenty z przeszłości, których Miriam – jak twierdzi – nie może sobie przypomnieć. Jednak właśnie z tych wywoływanych przez matkę obrazów z przeszłości, a także pod wpływem obserwacji dorastania własnego dziecka, Miriam odtwarza w formie komiksowych epizodów swoją wojenną wędrówkę.

Do tego, że obie przeżyły wojnę, przyczyniły się osoby, które spotkały na swojej drodze. Kilka rodzin zgodziło się ukrywać je w swoich domach, pomagały im zdobyć jedzenie i zajęcie. Nieświadoma wtedy wielu okoliczności Miriam mimowolnie staje się świadkiem przemocy, również seksualnej, której doświadczała matka. W historii tej pojawia się jednak nie tylko wątek obawy o własne przetrwanie, lecz także desperackiej walki o życie dziecka. Wydaje mi się to ogromnie ważne, jeśli weźmie się pod uwagę przewagę zarówno rysowników nad rysowniczkami w przemyśle komiksowym, jak i męskich linii dialogu międzypokoleniowego w omawianych tu przykładach. Oczywiście w obu wcześniejszych historiach także pojawia się wątek kobiecy. W przypadku Arta Spiegelmana samobójstwo matki może być interpretowane jako moment rozpoczynający proces odtwarzania historii rodzinnej (tak widzi to na przykład Miriam Hirsh). U Michela Kichki natomiast narrację matki przesłania historia ojca, jednak autor wydaje się wobec tego faktu krytyczny.

W ostatnich latach sytuacja jeszcze bardziej się zmieniała. Na skutek dynamicznego rozwoju medium eksplorującego nowe tematy oraz dzięki poprzednikom, którzy postanowili ująć rodzinne historie w ramy komiksowych kadrów, kolejni twórcy decydują się opowiedzieć swoje historie.

Motyw autobiograficznego ujęcia w komiksowe ramy żydowskiej tożsamości autorów jest tylko jednym z elementów szerszego zjawiska, które obserwuje się dziś szczególnie w przypadku komiksu europejskiego lub jeszcze konkretniej komiksu frankofońskiego. Obecnie bowiem kwestia tożsamości i kraju pochodzenia odgrywa coraz większą rolę, a rysownicy w centralnym punkcie umieszczają własne doświadczenia i historie swoich rodzin. Przy czym szczególnie widoczną tendencją komiksowych narracji jest poruszanie kwestii migracji: wyjazd z kraju, poszczególne etapy podróży oraz próba rozpoczęcia życia w nowych warunkach, a także powroty do kraju pochodzenia w kolejnych pokoleniach. Co ważne, komiksy te mają najczęściej formę opowieści całkowicie lub quasi-autobiograficznych, często też reportaży, a ich autorzy pochodzą nie tylko z krajów Zachodnich, lecz także z różnych części świata. Ten nomadyzm komiksowych bohaterów można postrzegać jako formę odbicia współczesnych zjawisk geopolitycznych i społecznych, dotyczy bowiem kwestii ściśle związanych z wielokulturowością i globalnymi przemieszczeniami ludności.

Na tym tle można analizować na przykład komiks francuskiego rysownika Jérémiego Dresy *Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz*, który ukazał się w 2011 roku (wyd. pol. 2013). Jest to rodzaj komiksowego dziennika z podróży autora do Polski. Pochodzący z rodziny polskich Żydów Dres przez całe dzieciństwo słyszał negatywne opinie o kraju swoich przodków. Jego dziadkowie przybyli do Francji w międzywojniu: dziadek emigrował z Żelechowa w 1921, babcia Thérèse natomiast wyjechała z Warszawy w 1930 roku. Bezpośrednią przyczyną ich emigracji były panujące wówczas nastroje antysemickie, stąd zachowali w pamięci przede wszystkim negatywny obraz polskiej agresji wobec Żydów. Tak przedstawiali kraj swoim dzieciom i wnukom, co było dość typowym zjawiskiem w międzypokoleniowej transmisji pamięci żydowskich emigrantów.

Podobnie jak w przypadku historii Michela Kichki, tu także istnieje wyraźny nacisk ze strony otoczenia, by odwiedzić teren byłego nazistowskiego obozu w Auschwitz, co postrzegane jest nie tylko jako odrobienie lekcji niezbędnej dla zachowania pamięci o historii przodków, lecz także stanowi jedyną narrację o Polsce jaka członkom rodziny przychodzi do głowy. Krewni Jérémiego na wieść o tym, że jedzie do Polski, oprócz zdziwienia bądź ostrzeżeń przed

„polaczkami”, pytają go o to, czy planuje pojechać do Auschwitz – to jedyne geograficzne skojarzenie, jakie pada w ich rozmowach. Jérémie tymczasem stwierdza: „Auschwitz – trauma wciąż jeszcze tak silnie obecna, że przeszłoniłaby całą resztę. To tej reszty pojechałem szukać do Polski”.

Podczas swojej podróży wraz z bratem zwiedzają więc Warszawę i rozmawiają z przedstawicielami organizacji żydowskich. Odnajdują macewy swoich pradziadków i pozostałości cmentarza w Żelechowie. Biorą udział w wydarzeniach odbywających się w ramach Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie oraz dowiadują się, że nie są jedynymi potomkami mieszkających w Polsce przed laty Żydów, którzy decydują się na powrót do kraju przodków.

Komiks Dresy nie jest pozbawiony uproszczeń: cała wizyta trwa kilka dni, a bracia Dres wykazują się sporą ignorancją w wiedzy historycznej i współczesnej na temat Europy Środkowo-Wschodniej. Swoją podróż traktują jako swego rodzaju przygodę pod hasłem „Na tropach babci Thérèse”, ignorując przy tym wiele niuansów oraz traktując odwiedzane miejsca z dużym kulturowym dystansem (szczególnie widać to w przypadku wizyty w Żelechowie, nazywanym przez nich konsekwentnie „polską wsią”, gdzie wszędzie wyczuwają wrogość polskich antysemitów).

To, co istotne, dzieje się w rozmowach z rabinami, członkami Żydowskiej Ogólnopolskiej Organizacji Młodzieżowej czy Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Żydów w Polsce. Bracia Dres – sami niepraktykujący ani nieczujący związku z kulturą swoich przodków, pytają w nich, co to znaczy być Żydem w Polsce. Pośrednio sami zastanawiają się nad swoją tożsamością: tym, czym jest dla nich miejsce pochodzenia przodków, ich religia, kultura i język jidysz, którym mówiła babcia, oraz skąd właściwie pochodzi strach przed zdemaskowaniem ich żydowskiej tożsamości.

Podobny motyw powrotu, którego powodem jest życie przodków, pojawia się w komiksie *Zaduszki izraelskiej* autorki Rutu Modan. W tej, fikcyjnej tym razem, historii przyjazdu do Polski babci z wnuczką Miką, bezpośrednim powodem podróży nie jest międzypokoleniowy dialog o przeszłości, tylko chęć odzyskania pozostawionej przed wojną nieruchomości. Z każdym dniem jednak topografia współczesnej Warszawy coraz bardziej przypomina babci jej dawne życie. Wnuczka poznaje natomiast obraz Polski, który znacznie różni się od tego prezentowanego młodzieży izraelskiej przyjeżdżającej do kraju na wycieczki poprzedzające służbę wojskową.

Mika nie analizuje swoich związków z Polską, jak robi to Jérémie Dres, jednak mimo to podróż okazuje się istotna dla jej osobistej historii rodzinnej. Babcia opowiada Mice o swojej rodzinie, a w urzędach i archiwach wnuczka dowiaduje się, jak wyglądała przedwojenna Warszawa. Podobnie jak bracia Dres znajduje w pewnym momencie materialny dowód obecności jej rodziny w tym mieście: ogłoszenie o ich fabryce opublikowane w gazecie. Staje się ono dowodem na jej związek z miejscem, w którym pozostały tylko nieliczne ślady dawnego życia żydowskiego.

Jeszcze innym przykładem współczesnych komiksów poruszających tematykę żydowską jest wydany w 2014 roku *Superman n'est pas juif (...et moi un peu)* [Superman nie jest żydem (...a ja trochę tak)] francuskiego scenarzysty Jimmego Bemona oraz rysowniczkii Emilie Boudet. Bemona opowiada w nim inspirowaną własnym doświadczeniem historię Benjamina – chłopca, który w dwojaki sposób odkrywa swoją żydowskość: najpierw słysząc o tym, że słynne postaci intelektualistów i twórców były Żydami, a następnie orientując się, że oznacza to bycie odmiennym z powodu obrzezania. Jego reakcja na odkrycie tożsamości żydowskiej w czasach dzieciństwa oscyluje pomiędzy

dumą i wstydem, co sprawia, że najpierw z entuzjazmem informuje wszystkich o swojej żydowskości, a potem stara się ją ukryć na wszelkie możliwe sposoby. W każdej z tych sytuacji bycie Żydem dotyczy spojrzenia otoczenia, któremu Benjamin chce zaimponować kulturowymi konotacjami z Einsteinem i Spinozą (oraz tytułowym Supermanem), ale orientuje się, że słowo Żyd rozumiane jest przez rówieśników w zupełnie inny sposób. Wywołuje ono zasłyszane od rodziców uprzedzenia dotyczące żydowskiego bogactwa, winy za śmierć Jezusa czy wrodzonego skąpstwa. Benjamin musi skonfrontować się ze stereotypami, które w żaden sposób nie dotyczą jego życia, co rodzi w nim jeszcze większą konsternację. W miarę dorastania stopniowo stara się zrozumieć, co właściwie oznacza posiadanie żydowskiej tożsamości.

Jego sytuację komplikuje to, że jest rozdarty pomiędzy dwiema kulturami: żydowską ojca i chrześcijańską matki. To sprawia, że kwestia jego przynależności jest niejasna, szczególnie, że rodzice nie są religijni, a więc kategoria żydowskości staje się zupełnie oderwana od tradycyjnych form kulturowych. Powraca za to pod postacią rodzinnych spotkań, wspólnych szabatów i potraw przygotowywanych przez babcię, pochodzących z kuchni algierskich Żydów sefardyjskich.

Już na przykładzie omówionych tu komiksów widać wyraźnie przemianę: od akulturowych superbohaterów, których tożsamości mogliśmy się domyślać, odczytując zakodowane w ich historiach tropy kulturowe, przez wczesne próby wplecenia autobiograficznych wątków przez Willa Eisnera, aż do wyraźnych wprost osobistych opowieści o rodzinnych losach z okresu Zagłady. Dziś tożsamość jest przez twórców rozważana, filtrowana poprzez komiks, a kolejne kadry i panele stanowią zapis procesu dochodzenia do istoty tego, co to znaczy być Żydem. Czy jednak można się zgodzić ze słowami Kapłana: „Dzisiejsi żydowscy zawodowi twórcy komiksów, z dumą noszą swoją etniczność na rękawach” (Kaplan, 2008: xv)?

Europejscy twórcy wypowiadają się na ten temat za pomocą autobiograficznych opowieści o powrotach do kraju przodków, przywracaniu pamięci o losach ich rodzin czy też dochodzeniu do tego, co znaczy być Żydem. Jednak ważne jest, by ich narracji nie izolować od kontekstu współczesnych tendencji w komiksie i kulturze w ogóle. Wydaje się bowiem, że są one charakterystyczne dla generalnych zmian: dywersyfikacji kulturowej (i płciowej w przypadku komiksu) twórców, którzy zaczynają poruszać tematy dotąd nieobecne w głównym nurcie tego medium; przemian struktur pamięci w przypadku twórców żydowskich; zainteresowania własną tożsamością w warunkach otwartych, wielotetnicznych społeczeństw; czy wreszcie współczesnej mobilności i rozbudowanych sieci międzynarodowych kontaktów możliwych dzięki nowoczesnym technologiom. W przypadku rynku komiksu frankofońskiego niebagatelną rolę w zróżnicowaniu tematyki odgrywa pojawienie się małych, niekomercyjnych wydawnictw, które umożliwiły zabranie głosu autorom wcześniej nieobecnym w głównym nurcie. Podobną rolę pełni także internet, który pozwala na nieograniczoną ekspresję oraz poszerza zasięg odbiorców.

To samo pośrednio lub wprost mówią sami twórcy: żydowskość w ich komiksach jest jedynie jedną z form naznaczenia społecznego – Inności, która sprawia, że jak Clark Kent w pewnych okolicznościach muszą ukrywać tę część swojej tożsamości, która właściwie nie jest do końca zrozumiała dla nich samych. Zarówno Jérémie Dres, jak i Jimmy Bemon nie są religijni ani nie kultywują tradycji przodków, która w obu komiksach sprowadzona zostaje głównie do babcinej kuchni. Jednocześnie są świadomi bagażu dziedzictwa kulturowego, które w jakiś, nie do końca dla nich jasny sposób naznacza ich

życie. Praca nad komiksem pomaga im wyrazić te wątpliwości i pokazać zmagania osób, które stoją pomiędzy różnymi kulturami, w warunkach zmieniających sztywną dotychczas strukturę społeczeństw państw europejskich.

Jimmy Bemon w wywiadzie dla wydawnictwa La Boîte à Bulles przyznał, że podczas pracy nad komiksem po raz kolejny zadał sobie samemu pytanie o to, co to znaczy być Żydem: „To kategoria taka sama jak inne, tak jak możemy być pochodzenia włoskiego, maghrebskiego, hiszpańskiego, czy kreteńskiego...” – stwierdził w końcu i właśnie z takiej perspektywy postanowił opowiedzieć historię swojego bohatera.

BIBLIOGRAFIA

- Kaplan A. (2008). *From Krakow to Krypton: Jews and Comic Books*. Philadelphia, 2008.
- Kichka H. (2005). *Une adolescence perdue dans la nuit des camps*. Liège.
- Kichka M. (2012). *Deuxième génération: ce que je n'ai pas dit à mon père*. Paris 2012.
- Majewski T. (2012). *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*. Łódź.
- Rabinowitz P. (2014) *American Pulp. How Paperbacks Brought Modernism To Main Street*. Princeton.
- Rubin R., Melnick J. (2007). *Immigration and American Popular Culture: An Introduction*. New York.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Spiegelman A. (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=3xTM-ewN9yM> [25.09.2015].