

BEATA PAWLETKO

## Trauma, pamięć, afekt: echa terroru w powieści graficznej *Сурвило* Olgi Ławrientiewej

### Trauma, memory, affect: Echo of terror in graphic novel *Survilo* by Olga Lavrenteva

**Abstract.** The article analyzes Olga Lavrenteva's graphic novel *Survilo*, which echoes the terror, especially the Stalinist repression and the blockade of Leningrad. Lavrenteva is a graphic artist, author of comic books, representative of the third generation, who presents the story of her grandmother, Valentina Survilo, and her relatives in an unconventional form. Translated into the language of comic books, this family story focuses on the fate of many inhabitants of the Soviet Union. At the same time, as if on the sidelines, Lavrenteva raises an important issue – the coexistence of memory and affect, which is the result of long-term silence. *Survilo* is not only a record of the past but also of the emotional states of her grandmother, the paralyzing fear that accompanied her, i.e. the physical and psychological costs that the survivors had to bear. Lavrenteva's graphic novel successfully fits into the new practices of commemoration and witnessing, which are still a novelty in Russia, carrying a great potential for critical revision of the dark past, and – above all – for building a community of memory based on the foundations of intergenerational dialogue.

**Keywords:** Olga Lavrenteva, graphic novel, terror, trauma, memory, affect

Beata Pawletko, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Sosnowiec – Polska, [beata.pawletko@us.edu.pl](mailto:beata.pawletko@us.edu.pl),  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1430-1547>

Trauma i pamięć to kategorie dobrze już rozpoznane na gruncie badań literackich w Rosji i poza jej granicami. Są one wykorzystywane w odniesieniu do najważniejszych traumatycznych wydarzeń XX i XXI wieku, tj. represji, wojny i blokady Leningradu. Współcześnie prowadzone badania nad tymi katastrofami i nowe praktyki analityczne, obejmujące m.in. teorię afektów, wyrastają, co ciekawe, z zachodnich studiów nad Holocaustem. Nierzadko również są dziełem badaczy pochodzących z Rosji, pracujących w znanych ośrodkach slawistycznych w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. To choćby *casus* Iriny Sandomirskiej, Siergieja Uszakina, Poliny Barskowej czy Aleksandra Etkinda.

Pisząc o specyfice i następstwach traumy represji i czystek stalinowskich w książce *Кривое горе. Память о непогребенных*, Etkind podkreśla paradoksalność położenia kata i ofiary. Z jednej strony dzieli ich ogromny dystans, wręcz przepaść, z drugiej zadziwiająca prawidłowość stanowi fakt, że kaci z czasem sami stają się ofiarami systemu. Ponadto badacz wskazuje na samobójczy charakter Gułagu – i kaci, i ofiary pochodzą wszak z tych samych grup etnicznych, klas społecznych. Wszystko to utrudnia wytyczenie wyraźnej granicy między oprawcą i ofiarą, i co za tym idzie, wskazanie i ukaranie winnych. Trudno w ogóle oszacować dokładną liczbę ofiar, podobnie jak i tych, którzy zostali zrehabilitowani. Nic dziwnego, że opisując wnikliwie następstwa traumatycznych zdarzeń w łagrach, Etkind proponuje, by zamiast terminem trauma na gruncie rosyjskim operować określeniem *горе*, które w języku polskim można oddać różnie – począwszy od słowa smutek, poprzez ból, cierpienie, aż do żałoby, melancholii, lamentu i gorczy. Słowo to, zdaniem Etkinda, lepiej wpisuje się w nastroje towarzyszące przedstawicielom kolejnych pokoleń zmagającym się z mrocznym dziedzictwem Gułagu, które zdaje się nie mieć końca (Etkind 26–27).

Za nierozliczoną, biorąc pod uwagę rozmiary, należy uznać również inną tragedię, czyli oblężenie Leningradu. Jak podkreśla Siergiej Użakin, blokada postrzegana jako doświadczenie graniczne musiała najpierw zostać postawiona w centrum największych katastrof humanitarnych XX wieku, włączona w szeroki dyskurs dotyczący traumy, pamięci, etyki wywodzący się ze studiów nad Holocaustem. By jednak mówić o jej specyfice, o tym, co wyróżnia tę sytuację graniczną oraz świadectwa oblężonych na tle relacji ofiar innych doświadczeń, należy, zdaniem badacza, na powrót zanurzyć się w „lokalności” tego wydarzenia (Użakin et al., źródło elektroniczne). To nie tylko specyficzny język oblężonych, którym zajęła się Sandomirskaja w książce *Блокада в слове*, ich zachowania przypominające do pewnego stopnia te z zony, ale przecież dziejące się, jak podkreśla badaczka, w „mieście-głódzie” (Sandomirskaâ 173), a więc w przestrzeni znanej i obcej jednocześnie. O specyfice tego doświadczenia granicznego świadczy także zadziwiająco duża liczba zapisków, wspomnień, rysunków i szkiców, tj. świadectw cywilnych mieszkańców miasta pochodzących z różnych warstw społecznych, w tym szczególnie wielu inteligentów, przedstawicieli świata nauki, kultury, literatury. Co ciekawe, nierzadko byli to ludzie, którzy pamiętając głód lat 20. oraz ten panujący w Piotrogradzie, nagle postawieni zostali w obliczu innej klęski głodu, tym razem w oblężonym Leningradzie. Po raz kolejny zatem widmo śmierci uderza nie tylko w nich samych, ale i w ich rodziny, doprowadzając często do sytuacji, w której najbliżsi sobie ludzie stają się nagle największymi wrogami. Kryzysem relacji rodzinnych i międzyludzkich w oblężonym mieście, zagadnieniami etyki jego mieszkańców zajął się petersburski historyk Siergiej Jarow w książce *Блокадная этика*.

Przełomową – nie tylko w odniesieniu do obłężenia – publikacją, w której ujęte zostały pomijane przez dziesięciolecia aspekty, tj. trauma, pamięć i afekty, stała się *Księga blokady* (*Блокадная книга*, 1979) Alesia Adamowicza i Daniła Granina. Nic dziwnego, że nawet jej ocenzurowana, okrojona wersja napotykała przeszkody na drodze do publikacji. *Księga blokady* stanowi bowiem wyłom, skupia uwagę na mikronarracjach cywilnych mieszkańców miasta, odsłaniając budzące wstyd i wstręt zachowania, a jednocześnie, biorąc pod uwagę wielość zgromadzonych tu opowieści i różnorodność świadków, pokazuje, że wobec głodu i zimna ludzie zachowują się podobnie, a na myśl o tych wydarzeniach z perspektywy kilkudziesięciu lat towarzyszą im podobne odczucia i emocje. Potwierdzeniem może być film dokumentalny Aleksandra Sokurowa *Czytając „Księgę blokady”* (*Читаем „Блокадную книгу”*, 2009), w którym współcześni mieszkańcy Petersburga – ludzie różnych profesji i w różnym wieku – odczytujący bez uprzedniego przygotowania i bez dubli wybrany dla nich fragment *Księgi blokady*, mierzą się nie tylko z emocjami świadków katastrofy, ale i z własnymi, wynikającymi z pozornej nieprzystawalności doświadczenia, a jednocześnie niewiedzy obejmującej to, co działo się w obłożonym mieście. Stąd zaburzenia płynności czytanego tekstu, drżący czy matowy głos, przerwy, przyspieszony lub ciężki oddech, szloch i płacz. Interakcja bohaterów dzieła Adamowicza i Granina z bohaterami i widzami filmu Sokurowa przynosi zatem dzielone wspólnie emocje, porusza do głębi. Warto podkreślić, że afektywny sposób wyeksponowania głosów uczestników i świadków traumatycznych wydarzeń znajdzie ciąg dalszy m.in. w powieściach polifonicznych Swietłany Aleksijewicz poświęconych ofiarom wojen i katastrof, a w ostatnim czasie zaistniał w tomie poetyckim *Babi Jar. Na głosy* (*Бабин Яр. Голосами*, 2017) ukraińskiej poetki Marianny Kijanowskiej.

Nakreślone tu problemy pokazują, jak wiele jest jeszcze wątpliwości, nierozstrzygniętych kwestii i sporów dotyczących zarówno Gułagu, jak i tym bardziej blokady Leningradu, która z wydarzenia postrzeganego w kontekście Wielkiej Wojny Ojczyźnianej i zwycięstwa nad nazistami dość późno stała się przedmiotem analiz utrzymanych w kluczu *trauma studies*. W dyskursie publicznym widoczna jest permanentna niechęć wielu Rosjan i opór władzy, by poruszać się w kręgu niewygodnych zagadnień. Wspominaniu przeszłości nieustannie towarzyszą skrajne emocje i zdecydowane reakcje. Dotyczą one bezmiaru cierpienia, przekłamań i przemilczeń, o których wielu wciąż nie chce słyszeć. W konsekwencji dochodzi nie tylko do prób usunięcia pewnych zagadnień z debaty publicznej, ale i działań zmierzających do likwidacji instytucji mających ogromne doświadczenie i zasługi w propagowaniu wiedzy o ofiarach represji i walce o prawa człowieka, jak choćby stowarzyszenie Memoriał, które po ponad trzydziestu latach działalności zostało pod koniec grudnia 2021 roku decyzją rosyjskiego Sądu Najwyższego postawione w stan likwidacji.

Przełom XX i XXI wieku rzeczywiście przyniósł lawinowy wzrost publikacji tekstów zakazanych, zatrzymanych przez cenzurę czy też dzienników, wspomnień, zapisków wyciąganych na bieżąco z archiwów i szuflad. Na proces ich przywracania potomnym i jednocześnie naukowego namysłu nad nimi – co w odniesieniu do blokady Leningradu jest domeną poetki i badaczki pochodzącej z Petersburga, a związanej z Uniwersytetem Kalifornijskim w Berkeley, Poliny Barskowej – nakładają się inne praktyki upamiętnienia i przepracowywania, z wykorzystaniem odmiennych form i gatunków. Skutkuje to m.in. problemem, którym chcemy w niniejszym tekście zająć się w sposób szczególny, tj. (nie)stosownością form służących upamiętnianiu, ale i odkłamywaniu wydarzeń, które z racji nieprzepracowania nie mogą być „zamknięte, przypisane wyłącznie do przeszłości” (Tabaszewska 271). Bardzo ważną kwestią jest przy tym świadomość, że to przepracowywanie odbywa się w warunkach zmiany pokoleniowej. Z jednej strony odeszli już bądź odchodzą świadkowie tamtych wydarzeń, z drugiej nowe pokolenia zaczynają ujmować przeszłość w zupełnie odmienny sposób, drażąc kwestie podlegające wcześniej tabuizacji, co tak naprawdę prowadzi do stopniowego oczyszczania przestrzeni wokół spornych zagadnień i różnorodności ich rozpoznania. Każde pokolenie ma własny język, gdy mowa o kulturze, ale i kodzie etycznym. A przy tym nowe pokolenia nie dają się tak łatwo cenzurować i przenoszą dyskusję poza dyskurs polityczny czy akademicki, w świat wirtualny i w przestrzeń kultury popularnej, dostępnej znacznie szerszemu kręgowi odbiorców, stąd coraz częściej mamy do czynienia z tym, że o traumatycznych zdarzeniach z przeszłości powstają seriale czy komiksy. W Rosji na razie są to próby nieśmiałe, ważne jednak, że w ogóle są podejmowane, bo to m.in. w obrębie dyskusji o ich dopuszczalności, stosowności należy upatrywać szans na to, że narracja nie zostanie na powrót zawłaszczona przez polityków, ale wywoła pożądaną wymianę myśli w kręgu różnych grup społecznych i generacji.

O tym, że jest to droga niełatwa, przekonał się reżyser filmu *Праздник* Aleksiej Krasowski. Informacja, że ma powstać czarna komedia o oblężonym Leningradzie, spowodowała lawinę komentarzy i krytycznych ocen pod adresem twórcy, oskarżanego o kalandrię świętości i brak szacunku dla ofiar. Kontrowersje wzbudziła zwłaszcza zapowiedź reżysera, że oprócz tematów tabu związanych z przeszłością, tj. istnieniem w oblężonym mieście uprzywilejowanych grup, które nie zaznały koszmaru blokady (w tym szczególnie wierchuszki partyjnej), swoim filmem pragnie zwrócić uwagę na przywileje elit we współczesnej Rosji. Już na etapie realizacji filmu w związku z tą deklaracją reżysera odsądzano od czci i wiary, grożono mu i odmówiono wsparcia finansowego, a nawet wszczęto śledztwo. Rezultat to dokończenie projektu za pieniądze własne i osób, które zechciały wesprzeć go finansowo oraz umieszczenie obrazu w otwartym dostępie na platformie YouTube, co miało miejsce 3 stycznia 2019 roku.

Przypadek Krasowskiego potwierdza tak naprawdę, że w realizacji wywołujących opór i kontrowersje projektów – filmów, seriali, gier czy komiksów – podejmujących tematy tabu i formułujących przy okazji niewygodne pytania o przeszłość i jej brzemię w teraźniejszości, społecznościowe wsparcie materialne (*crowdfunding*) ma ogromne znaczenie. Po pierwsze, gwarantuje twórcom niezależność finansową, jest to więc specyficznie rozumiane i realizowane zamówienie, po drugie, zapewnia szeroki odbiór w mediach społecznościowych, co docelowo ma się przełożyć na próbę osławiania i akceptacji innych form upamiętniania oraz docenienie siły oddziaływania projektów popkultury w sytuacji, gdy odwołując się do statystyk rosyjskich, ok. połowa respondentów w wieku 18–24 lat nic nie wie o masowych represjach, a co czwarty nie potrafi rozszyfrować słowa Gułag (*Nesmešnye kartinki. Sbornik komiksov o žertvah Gulaga*, źródło elektroniczne). To dlatego Muzeum Historii Gułagu i agencja reklamowa BBDO Moscow – pomysłodawcy projektu *Вы-жившие*, którego celem było przybliżenie tematu łagrów i ofiar represji młodemu pokoleniu Rosjan – postanowili odwołać się do konwencji komiksowej, mając jednocześnie świadomość, że gatunek ten kojarzony jest z lekką formą, częściej oferującą odprężenie, rozrywkę niż przekazywanie ważkiej wiedzy historycznej.

Takie podejście ma związek z dość długo pokutującym przeświadczeniem, że komiks, będąc formą synkretyczną, na pograniczu literatury, sztuk plastycznych oraz filmu, jest tak naprawdę ich parodią (Szyłak 2000: 34). Dodatkowo, kojarzony jest głównie z opowieściami o przygodach superbohaterów. Stąd skłonność niektórych badaczy, ale i autorów, by zamiast terminem komiks posługiwać się określeniem powieść graficzna, gdyż mamy do czynienia z utworem opublikowanym w formie książki, zawierającym „rozbudowaną fabułę, będącą dziełem jednego autora lub duetu, składającego się z rysownika i scenarzysty” (Klimek-Dominiak 124), w której często przewijają się wątki autobiograficzne i autotematyczne. Warto jednak podkreślić, że ograniczeniem terminu powieść graficzna jest to, że w większym stopniu odsyła on do kategorii literatura piękna. Jak czytamy w opracowaniu Elżbiety Klimek-Dominiak:

[...] 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. [...] udało mu się przekonać redaktorów list bestsellerów „New York Timesa” do przeniesienia *Mausa* z kategorii „literatura piękna” do kategorii „literatura faktu” (Klimek-Dominiak 126).

Obecnie, w dobie coraz bardziej płynnych granic między kulturą wysoką i popkulturą oraz dominacji kultury obrazkowej, w wielu opracowaniach natrafiamy na zamiennie stosowane określenia komiks i (o)powieść graficzna, stąd decyzja, by w niniejszym tekście również pójść tym tropem, szczególnie, że omawiane

poniżej projekty przeznaczone są przede wszystkim dla młodego czytelnika, dla którego komiks pozostaje bardzo atrakcyjną formułą, a dla wydawców często jest słowem kluczem, gdy mowa o sukcesie recepcyjnym i marketingowym.

W komiksie, który ukazał się w 2019 roku dzięki wspomnianemu wyżej finansowaniu społecznościowemu najpierw w wersji elektronicznej, a potem na papierze, mamy czworo bohaterów, którzy odkrywają przed odbiorcą różne aspekty funkcjonowania łagrów w ZSRR. Przedstawiona w formie wizualnej opowieść o ich losach jest oparta na rozmowach z nimi (można je zobaczyć, w komiksie są linki do filmów na platformie YouTube). Ważną częścią są biografie bohaterów, ogólne informacje o Gułagu, a także odwołania do liczb i statystyk. Odbiorca dowiaduje się m.in., jak długo istniały łagry, ile ofiar pochłonęły. Jak jednak przyznaje dyrektor Muzeum Historii Gułagu Roman Romanow, jeden z pomysłodawców projektu, liczby bez konkretnych, indywidualnych historii nie przemawiają do odbiorców (*Nesmešnye kartinki...*, źródło elektroniczne). O rozmiarach tragedii, paragrafach, losach dzieci „wrogów narodu”, deportacjach, warunkach bytowych, słowem, o głębi „innego świata” najlepiej zatem opowiadać z perspektywy pojedynczego człowieka, snując i kreśląc jego indywidualną i ciekawą dla odbiorcy opowieść – z detalami, realiami, ale i emocjami mu towarzyszącymi. Połączenie w tym zakresie dwóch rodzajów mediów wizualnych i audiowizualnych, tj. filmu i komiksu, daje jeszcze lepsze efekty. Warto podkreślić, że scenariusz komiksu jest oparty na historii czworga bohaterów i narysowany przez czworo twórców – co miało dodatkowo zindywidualizować przekaz. Największym wyzwaniem pozostawało dokonać kompilacji opowiadanych historii, wybrać z nich kluczowe, przełomowe momenty, stworzyć scenorys, po czym dobrać do niego tekst, który również odgrywa ważną rolę ze względu na poszukiwanie równowagi między zawartością merytoryczną a długością wypowiedzi, dosłownością a metaforycznością języka.

Badacze Zagłady często podkreślają, że to dzięki nagrodzonemu Pulitzerem komiksowi Arta Spiegelmana *Maus. Opowieść Ocalałego* (*Maus: A Survivor's Tale*, 1991) możliwe było otwarcie nowego rozdziału w dyskusji o stosowności innych form reprezentacji Zagłady (Forecki 275). Co ciekawe, recepcja komiksów Spiegelmana w Polsce była utrudniona przede wszystkim z racji zastosowanej przez autora animalizacji i przedstawienia Polaków jako świni (Forecki 275). Z kolei w Rosji największe kontrowersje wywołała karykaturalnie zobrazowana swastyka na okładce. Zaburzenia z odczytaniem antyfaszystowskiego przesłania utworu i oskarżenia o rozpowszechnianie faszyzmu pojawiły się w okresie świętowania w Rosji 70. rocznicy zakończenia II wojny światowej i zwycięstwa ZSRR nad faszystami, co przełożyło się na wycofywanie dostępnych egzemplarzy przekładu *Mausa* z niektórych księgarń rosyjskich. Akcja ta odbiła się szerokim echem nie tylko w rosyjskich, ale przede wszystkim światowych mediach. Sam Spiegelman określił te działania jako hańbiące i wzbudzające niepokój w kon-

tekście upamiętniania Zagłady („*Maus*” *pretknoveniâ. Goneniâ na komiks v RF i kuda èto vse skatilos*’, źródło elektroniczne). Dziś *Maus*, wyłączając incydentalne próby jego usunięcia z programu lektur, znajduje się na liście utworów rekomendowanych do rozpowszechniania wiedzy o Holokauście, jednak status zainspirowanych tym dziełem projektów wygląda zgoła odmiennie. Choć pojawia się ich z czasem coraz więcej, nie wszystkie reprezentują wysoki poziom artystyczny, nie zawsze też ich autorom udaje się uniknąć kontrowersji czy moralizatorstwa, wpadania w sidła stereotypizacji, patosu czy wręcz propagandy.

Jeśli chodzi o Rosję, to oprócz wspomnianego wyżej projektu *Вы-жившие* w tym samym 2019 roku ukazał się jeszcze jeden komiks, w którym pobrzmiwają echa terroru. Mowa o książce *Сурвило* Olgi Ławrientiewej, będącej w odróżnieniu od projektu *Вы-жившие* opowieścią rodzinną. Jest to dzieło o wymiarze osobistym, konfesyjnym, dopracowane w każdym detalu, nagrodzone już kilkoma nagrodami. Ławrientiewa to urodzona w 1986 roku rysowniczka, graficzka, twórczyni komiksów historycznych, dokumentalnych, a także społeczno-politycznych, związana z Petersburgiem. Artystka z powodzeniem odnajduje się w technice cyfrowej i kolażu, choć najczęściej rysuje tradycyjnie, z wykorzystaniem tuszu. Jej prace były pokazywane podczas wystaw w Rosji, USA, Finlandii, Norwegii, Szwajcarii, Polsce, na Węgrzech. Oprócz komiksu *Сурвило* do jej najbardziej znanych projektów należą *Процесс двенадцати*, czyli reportaż graficzny, na który złożyły się szkice wykonane podczas procesu narodowych bolszewików odbywającego się w Petersburgu w 2012 roku oraz *Нерпизнанные государства. Одиннадцать историй о сепаратизме*. Jak czytamy na stronie internetowej artystki, jest to seria dokumentalno-abstrakcyjnych, eksperymentalnych prac wykonanych w technice kolażu o najbardziej szalonych próbach utworzenia własnego państwa we współczesnym świecie i rezultatach tych działań (Lavrent’eva, źródło elektroniczne). Kolejny projekt *Borderline State* dotyczy prawdziwej i mitycznej Północy, powstał w Norwegii w 2015 roku, tekst jest napisany po angielsku. I jeszcze jedno kultowe dzieło, o którym warto wspomnieć – gotycka powieść kryminalna w ośmiu rozdziałach, z prologiem i epilogiem, zatytułowana *Шув* – historia dwójki dzieci, które na własną rękę prowadzą śledztwo w sprawie śmierci sąsiada i rekonstruują wydarzenia, tworząc komiks. Już ten pobieżny przegląd dokonań Ławrientiewej potwierdza, że książka *Сурвило* zdecydowanie wyróżnia się na tle wcześniejszych projektów artystki, dla której komiks jest jedną z najbardziej interesujących i złożonych form sztuki z pogranicza grafiki, literatury i reżyserii: „Komiksy to najlepszy sposób na opowiedzenie o tym, co dzieje się teraz, albo wydarzyło się dawno temu, albo nigdy nie miało miejsca” (Lavrent’eva, źródło elektroniczne). Uwaga ta znajduje potwierdzenie w tekście Lawrence’a L. Langer’a, autora prac poświęconych Zagładzie, prekursora badań nad różnymi rodzajami pamięci i narracji:

Wizualny język komiksu pozwala mu na kondensację czasu i przestrzeni w syntetyczny sposób, nieosiągalny w zwykłej prozie. Na jednej stronie książki może przenosić się z Europy do Ameryki, z miasta na wieś. [...] Może na przemian posługiwać się zbliżeniem i panoramą, pokazywać tę samą scenę z zewnątrz i widzianą oczami jej bohaterów. [...] Równie szybko jak plany przestrzenne może zmieniać plany czasowe, dzięki czemu przeszłość i teraźniejszość splatają się w jedną nierozdzieloną tkaninę opowieści (Langer 2004: 99–100).

*Сурвило* to opowieść o babci Ławrientiewej, kobiecie, która przeżyła piekło blokady Leningradu, a wcześniej jej rodzinę w dramatyczny sposób dotknęły represje stalinowskie. Pretekstem do powstania komiksu były babcine wspomnienia, tytuł odsyła zaś do nazwiska pradziadka autorki i wsi, z której się wywodził. Ławrientiewa to zatem przykład artystki, która wpisuje się w międzypokoleniową transmisję traumy, to przedstawicielka trzeciego pokolenia. Co ciekawe, jest to sytuacja dość często obserwowana w ostatnich latach w praktykach upamiętniania, wynikająca tak naprawdę z przewlekłości istnienia systemu, który doprowadził do traumatycznych wydarzeń i snucia przez dekady narracji zwycięskiej, a co za tym idzie, milczenia rodziców, a to zaś przekłada się na niewiedzę i narastającą obcość w relacjach mąż – żona, rodzic – dziecko (por. Żejmo 50). To m.in. dlatego przedstawiciele drugiego pokolenia jako autorzy nie są tak często obecni nawet w publikowanych po latach tekstach pamięciowych i postpamięciowych. Uwaga ta dotyczy również komiksów. Okazuje się jednak, że zarówno w odniesieniu do represji, jak i blokady Leningradu istnieją świadectwa uczestników tamtych wydarzeń, które można odnieść do tej kategorii. Mowa chociażby o niekonwencjonalnej próbie zmierzenia się z represjami i doświadczeniem łagrów, które podjęła Jefrosinia Kiersnowska w książce *Ile wart jest człowiek* (*Сколько стоит человек*, 2000–2001). Jej obszerne wspomnienia, a zwłaszcza towarzyszące tekstowi rysunki, mają ogromne znaczenie, gdy mowa o odtwarzaniu historii i detali dotyczących realiów życia w łagrach, ale i torowaniu drogi dla późniejszych wizualnych reprezentacji terroru oraz przełamaniu strachu i milczenia, szczególnie wobec faktu zarekwirowania Kiersnowskiej pierwszego wariantu zapisków bezpośrednio po odzyskaniu wolności, jeszcze w Norylsku (Pawletko 2018: 72). W kontekście blokady Leningradu Polina Barskowa przywołuje z kolei tworzone podczas oblężenia i opatrzone krótkim komentarzem słownym rysunki architekta Aleksandra Nikolskiego, określając je zresztą jako komiks czasu blokady. Przechowywany obecnie w Ermitażu ilustrowany dziennik Nikolskiego jest dowodem na to, że czasami traumatyczne wydarzenia, trudno poddające się wyrażeniu, łatwiej narysować niż opisać (Oborin, źródło elektroniczne). Dlatego osobnym zagadnieniem – tu jedynie wywołanym, choć bez wątplenia wartym głębokiego namysłu – pozostaje analiza tych świadectw w powiązaniu z metodą arteterapii.

Milczenie obejmujące ofiary i przedstawicieli drugiego pokolenia (Matusiak 12; Żejmo 51–53) pobrzmiewa, co ciekawe, także w komiksie Ławrientiewej.

Chodzi nie tyle o przemilczanie tematów w przypadku babci czy niewiedzę jej córki, ale niemoc, bezradność, bezsilność dotyczącą tego, co zrobić z rozproszonymi wspomnieniami o przeszłości, jak je utrwalić, jak wreszcie przekuć paraliżujący strach, który zawsze kładł się cieniem na relacjach rodzinnych, o czym tu jeszcze będzie mowa, w coś pozytywnego, oczyszczającego. Podczas wyprawy Olgi wraz z matką i bratem w 2014 roku do obwodu pskowskiego, gdzie Jelena Surwiło spędzała każde wakacje u dalekich krewnych, pojawia się idea, by stworzyć książkę o babci Walentinie. Pomysł podsuwa właśnie matka Olgi: „Ты не думала сделать книгу про бабушку? Про её жизнь? Она видела такое. Это тоже уйдёт. Потом будет не собрать. Не восстановить!” (Lavrent'eva 269). W rzeczywistości, jak podkreśla artystka w jednym z wywiadów, idea powstania komiksu dojrzewała w niej stopniowo (*Kak govorit' o blokade i repressiâh na âzyke komiksa. Interv'û s hudožnicej Ol'goj Lavrent'evoy*, źródło elektroniczne). Nie wskazuje ona jakiegoś momentu zwrotnego, zwraca jedynie uwagę, że to jej czwarty komiks, górę nad pojawiającymi się wątpliwościami wzięło zatem doświadczenie, umiejętność selekcji materiału, stworzenia spójnego scenariusza, ale i ułożenia w głowie, jak zmierzyć się ze skomplikowanym historycznie i emocjonalnie tematem, jak ująć na przestrzeni prawie trzystu stron okres od początku XX wieku aż do współczesności – ostatnie przedstawione w komiksie wydarzenia mają miejsce w 2017 roku.

Ławrientiewa udowadnia, że przekazywane z pokolenia na pokolenie opowieści rodzinne odgrywają nie tylko rolę terapeutyczną, scalającą rodziny, ale stanowią istotną część wiedzy o przeszłości, uzupełnienie historycznych ujęć i przekazów. Już po pobieżnym zapoznaniu się z komiksem uwagę zwraca wielka dbałość autorki o staranne i wierne odtworzenie realiów. Choć artystka pracuje w gatunkach kojarzonych z popkulturą, to najważniejsza w tym przypadku była pamięć ludzka z jej wybiórczością, białymi plamami, subiektywnością odbioru otaczającej rzeczywistości, przekładającą się na zapamiętywanie przedziwnych okruczeń, detali. W toku coraz bardziej szczegółowego zapoznawania się z książką dostrzegamy skupienie na precyzyjnie kreślonej opowieści o rodzinie – rodzicach i siostrze Lali, ujętej właśnie z perspektywy babci oraz wyeksponowaniu charakterystycznych przedmiotów i czynności związanych z codziennym bytem, takich jak palenie w piecu, pranie, gotowanie. W ich odtworzeniu poza opowieściami Walentyny Surwiło pomocne były fotografie rodzinne, ale i plakaty, obrazy radzieckich artystów, filmy radzieckich reżyserów. Przygotowując tło, Ławrientiewa nie korzystała natomiast świadomie z przekazów innych świadków, nie czytała ich wspomnień, by szczegóły zawarte w ich opowieściach nie nakładały się na to, co opowiadała babcia (*Kak govorit' o blokade i repressiâh...*, źródło elektroniczne)

Jednocześnie jednak w przełożonej na język komiksu historii Walentyny Surwiło jak w soczewce skupiają się koleje losu wielu mieszkańców Związku

Radzieckiego, szczególnie w odniesieniu do lat 30. i 40. XX wieku, o czym świadczyć może przerwanie milczenia na temat stygmatyzacji, wykluczenia ze społeczeństwa radzieckiego członków rodzin domniemych wrogów ludu, ostracyzm wobec drażących temat bliskich i ich losów po zniknięciu oraz zabiegi zwieńczone gorzką satysfakcją z powodu ich pośmiertnej rehabilitacji. Mamy tu przekrojowo ukazane etapy funkcjonowania jednostki w okresie istnienia ZSRR i po jego upadku – od narastającej atmosfery lęku, przerażenia w latach 20. i 30., poprzez odwilżową ulgę z powodu pozyskania dokumentu o oczyszczeniu z domniemych zarzutów, po pierestrojkową próbę dowiedzenia się czegoś więcej na temat losów bliskiego po jego aresztowaniu i zniknięciu z domu, czyli etap otwarcia archiwów. Ze współczesnością należy natomiast kojarzyć przełamanie lęku i snucie przez babcię opowieści podczas wielu spotkań, przygotowania wnuczki do złożenia świadectwa w jej imieniu: „Ты теперь многое помнишь лучше меня. Вместо меня” (Lavrent’eva 14), a także wyprawę Olgi i jej brata w rodzinne strony Walentyny w poszukiwaniu śladów i tropów rodzinnych, chęć zrozumienia przeszłości, po której właściwie nie został żaden materialny ślad poza kilkoma fotografiami, choć otoczenie do złudzenia przypomina to znane z opowieści babci.

W komiksie Ławrientiewa dyskretnie upomina się o zacierającą się coraz bardziej przeszłość, o utrwalanie jej poprzez rozmowy ze świadkami historii. Nie jest to jednak otwarcie „krytyczne przepracowanie historii” (Forecki 302). Nie ma tu próby przekroczenia narracji tradycyjnych i konwencjonalnych (Forecki 281), mimo iż mamy do czynienia z nieoczywistym – gdy mowa o ujęciach terroru czy blokady Leningradu – medium i że znakiem rozpoznawczym artystki są, jak czytamy w albumie *City stories II. Kadry i ramki: rosyjsko-polskie konfrontacje komiksowe*, „eksperymentalne historie graficzne” (Ławrientjewa, Timofiejuk 52). W warstwie wizualnej powieści graficznej *Сурвило* dominuje surowa, oszczędna kreska. W warstwie tekstowej z kolei próżno szukać zabiegów intertekstualnych, umowności, gry z odbiorcą. Wydaje się, że jest na to jeszcze zdecydowanie za wcześnie. *Сурвило* to przede wszystkim hołd złożony babci.

Trudno jednak nie zauważyć, że niejako przy okazji, na marginesie snutej i kreślonej opowieści rodzinnej, autorka porusza ważki problem, a mianowicie współlistnienie pamięci i afektów. *Сурвило* to nie tylko zapis przeszłości, ale i stanów emocjonalnych babci, kosztów fizycznych i psychicznych, które przyszło ponieść tym, którzy przeżyli. W jakiej są kondycji? Jakie są ich relacje rodzinne, społeczne? Jak funkcjonują i reagują w trudnej, po(st)traumatycznej codzienności? Komiks „magazynuje, archiwizuje” (Budrewicz 9) skutki długotrwałych przemilczeń, pozwala zrozumieć, czym jest afektywne drugie dno snutej narracji o przeszłości. Wszak ofiary często nie potrafią nazwać, określić precyzyjnie tego, co się z nimi stało i wciąż dzieje nie tylko w sensie emo-

cyjnym, ale wręcz fizycznym, cielesnym. W przypadku Walentyny Surwiło afektem jest paraliżujący strach, o którym z czasem babcia coraz częściej mówi otwarcie: „Вся жизнь под гнётом этого страха”. [...] Я знаю, что со мной трудно, с моим вечным страхом. Знаю, но ничего не могу с собой поделаться. Этот страх – часть меня. Предчувствие беды. Оно никогда не исчезает” (Lavrent’eva 275). Jest on widoczny już w początkowej scenie grzybobrania. Ławrientiewa stara się uświadomić odbiorcom, że paniczny strach babci, wywołany zniknięciem wnucząt, które w poszukiwaniu grzybów nieznacznie się oddaliły, nie jest cechą odziedziczoną po przodkach, ale wynikiem traum, a także wciąż obecnych w przestrzeni śladów wojennej rzeczywistości, m.in. lejów i jam po bombach. Kobieta jest przekonana, że nieszczęście stale towarzyszy człowiekowi, wie to, pamięta i dlatego w cieniu trwogi Walentyny dorasta matka Olgi, Jelena, która podkreśla, że w epoce bez telefonów każde jej spóźnienie do domu wywoływało fizyczne wręcz cierpienie matki. Co ciekawe, wspomniany telefon pojawia się w komiksie Ławrientiewej jako znak współczesności w różnych, charakterystycznych odśłonach – wnuczka nie tylko dzwoni do babci, informując ją, że już wraca, ale również, posługując się nawigacją w telefonie, odnajduje miejsca związane z przeszłością Walentyny i dodatkowo dokumentuje je, robiąc zdjęcia wbudowanym w telefon aparatem.

Widząc z perspektywy lat fatalne skutki obezwładniającego strachu o najbliższych oraz zacierające się w pamięci szczegóły – „В памяти всё слилось в одно большое серое пятно” (Lavrent’eva 14), Walentyna Surwiło mozolnie, krok po kroku, podejmuje próbę odtworzenia historii rodzinnej, starając się pokonać „afekt, skutecznie blokujący możliwość narracyjnego opisanie tego, co miało miejsce” (Tabaszewska 272). Jest gotowa, by opowiedzieć wnuczce wszystko, co pamięta: „Бабушка, надо было всё записать давно. – А я только сейчас доросла... Поняла, что главная история – самая важная – она всегда была рядом” (Lavrent’eva 14). Imperatywem z pewnością pozostają też i te słowa skierowane do wnuczki: „Запиши это, так и запиши: я живу за всех” (Lavrent’eva 15). I w innym miejscu: „Память тоже зарастает лесом. Все путается. Детали теряются. Остаётся только добро и любовь. Я помню всех, благодаря кому я жива. И тех, вместо кого я живу” (Lavrent’eva 293). Mamy tu zatem odsyłające do doświadczeń wielu ocalonych poczucie winy i przekonanie, że przeżyło się, by zaświadczyć, ocalić od zapomnienia tych, którym to się nie udało. W jej wspomnianiu przeszłości odbiorcę uderza ponadto prostota, pogodzenie z losem, niechęć, by kogokolwiek oskarżać, ziać nienawiścią, przeświadczenie, że nie ma się wpływu na wydarzenia toczące się poza samą sobą, dodatkowo wzmocnione wieloletnim poczuciem wykluczenia z kolektywu.

Olga Ławrientiewa udowadnia swoim komiksem, że historia widziana oczami jednostki jest bardziej wiarygodna, nie ma w niej legend, mitów, czarno-białe-

go widzenia świata, przekłamań i niedomówień – jak w przeglądanych przez nią w archiwum ocenzonej wciąż dokumentach dotyczących pradziadka. Są natomiast emocje, zawiedzione marzenia i wątpliwości – stąd, choć komiks jest czarno-biały, pełno w nim odcieni szarości, stron z nieprecyzyjnymi rysunkami mającymi podkreślić właśnie afektywność doświadczenia, zagubienie i bezsilność człowieka w odniesieniu do sytuacji, które go przerastają i których czasem nie potrafi nawet dokładnie określić, nazwać. I właśnie dlatego rolą, misją przedstawicieli młodszych pokoleń jest wykazywanie się empatią, słuchanie, utrwalanie w imieniu świadków przeszłych zdarzeń, ale również pomaganie w uświadomieniu, gdzie tkwią źródła afektów i jak można, mierząc się z nimi wspólnie z innymi, podjąć próbę ich przezwyciężenia, przekucia doświadczenia somatycznego, które jak podkreśla Marek Zaleski, uchyla się reprezentacji, w materialność dzieła sztuki, tekstu (Zaleski 14).

W ten sposób tworzy się „horyzont pamiętania pokoleniowego” (Traba 379), w którym ważną rolę odgrywają właśnie afekty. W ostatnich latach w Rosji i byłych republikach radzieckich wiele się zmienia, gdy mowa o afektywnym potencjale współodczuwania, współświadczania i współoddziaływania na odbiorcę przez przedstawicieli kolejnych pokoleń, którzy towarzysząc świadkom, odgrywają rolę „uczestniczącego w akcie świadczenia” (Dauksza 76). Co więcej, jak podkreśla Agnieszka Dauksza,

bez uczestniczącego nie ma wszak ani świadectwa, ani świadczącego, istnieje dopiero jego potencjał. [...] Przeżywca/świadek potrzebuje kogoś, komu można przedstawić słowo, gest, odczucie, kto przyczyni się do aktu ustanawiania i kto pomoże w przejściu od martwych do żywych, od „wtedy” i „tam”, własnej bezsilności i obojętności, presji i zagrożenia, do nieokreślonego i dynamicznego „tu” i „teraz” (Dauksza 76–77).

Za projektami realizującymi ten zamysł, wpisującymi się w przestrzeń nauki, literatury, (pop)kultury i nowych mediów stoją bliscy ofiar i ocalańców, ale również twórcy niewiukłani rodzinnie w traumatyczne wydarzenia, którzy z własnej inicjatywy i nierzadko na własną rękę mapują doświadczenia afektywne, obejmujące dziedzictwo represji i łagrów, blokady Leningradu i Holokaustu, tworząc nowe praktyki upamiętniania i świadkowania. Dzieła jednych i drugich należy traktować, jak podkreśla Matusiak, jako kanały transmisyjne „doświadczenia noszącego znamię traumy Nieobecnego” (Matusiak 25). To proces, który trwa i któremu warto się uważnie przyglądać, bo niesie w sobie ogromny potencjał nie tylko podjęcia wreszcie udanej próby przezwyciężenia, przepracowania, krytycznej rewizji mrocznych odśłon przeszłości i mozolnego odgruzowywania „rumowiska pamięci” (Langer 2015), ale przede wszystkim budowy wspólnoty pamięci, opartej na fundamentach dialogu międzypokoleniowego.

## Bibliografia

- Ârov, Sergej. *Blokadnaâ ètika*. Moskwa, ZAO Izdatel'stvo Centrpoligraf, 2013.
- Budrewicz, Zofia. „Wstęp”. *Pamięć i afekty*. Red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 2014, s. 7–14.
- Dauksza, Agnieszka. „Ustanawianie świadka”. *Teksty Drugie*, 3, 2018, s. 69–96.
- Èpple, Nikolaj. *Neudobnoe prošloe. Pamât' o gosudarstvennyh prestupleniâh v Rossii i drugih stranah*. Moskwa, Novoe literaturnoe obozrenie, 2020.
- Ètkind, Aleksandr. *Krivoie gore. Pamât' o nepogrebennyh*. Per. Vladimir Makarov. Moskwa, Novoe literaturnoe obozrenie, 2016.
- Forecki, Piotr. „Zagłada i krajobraz po Zagładzie w komiksowych kadrach”. *Poznańskie Studia Polonistyczne*, 25 (45), 2015, s. 275–308.
- Harris, David Alan. „The Paradox of Expressing Speechless Terror: Ritual Liminality in the Creative Arts Therapies' Treatment of Posttraumatic Distress”. *The Arts in Psychotherapy*, 36, 2009, s. 94–104.
- Kak govorit' o blokade i repressiâh na âzyke komiksa. Interv'û s hudożniczej Ol'goy Lavrent'evoy*. Web. 22.07.2021. <https://www.the-village.ru/weekend/art/342387-komiks-o-blokade>.
- Klimek-Dominiak, Elżbieta. „Żydowsko-amerykański komiks (auto)biograficzny: powieść graficzna czy pamiętnik graficzny”. *Autobiografia*, 1 (8), 2017, s. 121–132.
- Langer, Laurence L. „Dwa głosy: Cynthia Ozick i Art Spiegelman”. *Literatura na Świecie*, 1–2, 2004, s. 95–103.
- Langer, Laurence L. *Świadectwa Zagłady: w rumowisku pamięci*. Przeł. Marcin Szuster. Warszawa, Żydowski Instytut Historyczny, 2015.
- Lavrent'eva, Ol'ga. *Obo mne*. Web. 22.08.2021. <https://olga-lavrenteva.ru/biography/>.
- Lavrent'eva, Ol'ga. *Survilo*. Sankt-Peterburg, Bumkniga, 2020.
- Ławrientjewa, Olga (rysunki), Paweł Timofiejuk (scenariusz). „Koty Ermitaża”. *City stories II. Kadry i ramki: rosyjsko-polskie konfrontacje komiksowe*. Red. Ewa Stępień. Łódź, Stowarzyszenie Twórców Contur, 2016, s. 53–70.
- Matusiak, Agnieszka. *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną*. Wrocław, KEW im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2020.
- „Maus” *pretknoveniâ. Goneniâ na komiks v RF i kuda èto vse skatilos'*. Web. 12.08.2021. [https://medialeaks.ru/2804mess\\_maus/](https://medialeaks.ru/2804mess_maus/).
- Nesmešnye kartinki. Sbornik komiksov o žertvah Gulaga*. Web. 15.08.2021. <https://www.svoboda.org/a/29851508.html>.
- Oborin, Lev. *Priehat' i najti ničego*. Web. 15.08.2021. <https://polka.academy/materials/830>.
- Pawletko, Beata. *Blokada Leningradu i jej reprezentacje w świetle innych doświadczeń granicznych*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk” i SIW, 2016.
- Pawletko, Beata. „Szkice (z) przeszłości. O wizualnych reprezentacjach Gułagu”. *Przegląd Rusycystyczny*, 3, 2018, s. 65–80.
- Sandomirskáâ, Irina. *Blokada v slove. Očerki kritičeskoj teorii i biopolitiki âzyka*. Moskwa, Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
- Sbornik grafičeskih novell „Vy-živšie. Gulag"*. Web. 29.07.2021. <https://planeta.ru/campaigns/rememberthegulag>.
- Szylak, Jerzy. *Coś więcej, czegoś mniej. Poszukiwanie formuły powieści graficznej w komiksie 1832–2015*. Poznań, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, 2016.
- Szylak, Jerzy. *Komiks*. Kraków, Znak, 2000.

- Tabaszewska, Justyna. „Zepsuty afekt”. *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. Adam Lipszyc, Marek Zaleski. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 2015, s. 268–307.
- Talwar, Savneet. „Accessing Traumatic Memory through Art Making: An Art Therapy Trauma Protocol (ATTP)”. *The Arts in Psychotherapy*, 34, 2007, s. 22–35.
- Traba, Robert. „Procesy zbiorowego pamiętania i zapominania. Trzy przypadki i ich konsekwencje dla badacza pamięci zbiorowej”. *Pamięć i afekty*. Red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 2014, s. 367–394.
- Tuszyńska, Kamila. *Narracja w powieści graficznej*. Warszawa, PWN, 2015.
- Tuszyńska, Kamila. „Polskie komiksy okolicznościowe i użytkowe: historyczne, religijne, społeczne”. *Napis*, 17, 2011, s. 347–362.
- Ušakin, Sergej, Ekaterina Mahotina, Mihail Gabovič, Nikita Lomagin, Dar’â Hlevnûk, Liza Kiršenbaum, Irina Sandomirskáâ. „Pamât’ o blokade – blokada pamâti”. *Neprikosnovennyj zapas*, 5, 2019. Web. 12.08.2021. <https://magazines.gorky.media/nz/2019/5/pamyat-o-blokade-blokada-pamyati.html>.
- Zaleski, Marek. „Historyczna terażniejszość, czyli przestrzeń afektu”. *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. Adam Lipszyc, Marek Zaleski. Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 2015, s. 308–366.
- Żejmo, Bożena. „Imperium traumy, czyli między szeptem a milczeniem (*Dziewczyna moich marzeń* Bułata Okudźawy)”. *Przegląd Rusycystyczny*, 3, 2018, s. 48–64.