

harvey blume **Usta**

Od czasu kiedy w 1992 roku Art Spiegelman dostał nagrodę Pulitzera za *Maus*, swoją mistrzowską opowieść komiksową o Holokauście, czytelnikom komiksów „dla dorosłych” zaiskrzyły się oczy. W *Maus* poprzez sportretowanie Żydów jako myszy, Polaków jako świnię, a nazistów jako koty, Spiegelman stworzył niezwykle i kontrowersyjny kontekst dla swojej wstrząsającej opowieści. Jego komiksy znane są ze swej surowej, minimalistycznej formy i prowokacyjnej treści. W swoim odczycie *Comix 101* Spiegelman daje swojej publiczności możliwość chronologicznego prześledzenia ewolucji komiksu przez wszystkie jego okresy, wyjaśniając jaką wartość posiada to medium współcześnie i dlaczego nie powinno być ignorowane. Wierzy, że w naszej politerackiej kulturze komiks powinien się rozwinąć, ponieważ: „odzwierciedla sposób działania ludzkiego umysłu. Ludzie myślą w ikonograficznych obrazach, a nie hologramach, i w strzępach języka, nie paragrafach czy akapitach”.

Art Spiegelman urodził się w 1948 r. w Sztokholmie, w Szwecji. Wychował się w dzielnicy Queens w Nowym Jorku. W latach 1979–1986 uczył historii i estetyki komiksu w School of Visual Arts. Jest współzałożycielem i wydawcą „RAW”, magazynu prezentującego prace komiksowej awangardy. Jego rysunki były publikowane w wielu czasopismach, takich jak „The New Yorker”, którego jest współredaktorem i wystawiane w wielu galeriach w kraju i za granicą.

W 1992 r. za *Maus I* i *Maus II* został uhonorowany Nagrodą Pulitzera. Opublikował także książkę dla dzieci *Open Me... I'm A Dog* i ilustracje do książki Josepha Moncure'a *Marcha z 1928 r. The Wild Party*. Aktualnie pracuje wspólnie z kompozytorem Philipem Johnstonem nad scenografią do opery *Drawn to Death: A Three Panel Opera*.

Wydał antologię dla dzieci *Little Lit*. Do innych przyznanych mu zaszczytów należą m.in. Guggenheim Fellowship i nominacja do National Book Critics Circle Award. Obecnie Spiegelman mieszka w Nowym Jorku.

Art Spiegelman: Usta – wywiad przeprowadzony przez Harveya Blume’a.

Harvey Blume: Jednym z najważniejszych zagadnień sztuki współczesnej jest integracja tekstu i obrazu. Ale po twoim pokazie. *Drawn to Text: Comix Artists as Book Illustrators*, który zorganizowałeś w Nowym Jorku, staje się oczywiste, że artyści komiksowi zajmują się tym od długiego czasu. Na przykład Robert Crumb czyni to w fantastyczny sposób w swojej interpretacji *Głodomora* Franza Kafki.

Art Spiegelman: Można powiedzieć, że to, co zrobił Crumb jest bardziej regularnym komiksem niż książką ilustrowaną. To tak jakby on bardziej skupił się na opowiadaniu niż na słowach, które się na nie składają. Wszystkie inne materiały w tym pokazie używają języka oryginału. Sposób w jaki miałem wykorzystywać i przeplatać obraz z tekstem był jednym z moich głównych problemów estetycznych przy *The Wild Party*. Wybrałem przerysowanie. Dzięki temu udało mi się obecności obrazów przypisać takie znaczenie jakie ma np. w muzyce riff jazzowy wokół centralnej melodii. Przerysowanie zostało tutaj pomyślane jako „dostarczyciel” odbitek rzeczywistości. Jeśli masz słowa: „studio, sypialnia, kąpiel, kuchenka” masz już wszystko. Pokazywanie tego, nadawanie temu formy odbitki światłodrukowej, nie odbiera niczego samemu tekstowi, raczej działa równolegle z nim. Innym przykładem jest zdanie „wykręcił jej nadgarstek| i masz obrazek przedstawiający rękę ze strzałką skierowaną w kierunku, w którym on ją wykręca. Przerysowanie umożliwiło mi funkcjonowanie w roli komentatora i kogoś na kształt improwizatora wokół tekstu, ozdabiającego książkę i umożliwiającego jej kupno. Ta książka nigdy nie zostałaby wydana gdybym sam nie zechciał jej narysować.

H.B.: Sam zrobiłeś paginację.

A.S.: Zaplanowałem układy stron. Ta książka jest dobrze złożona, jak się zwykło mawiać w tym biznesie.

H.B.: Są chwile w *The Wild Party* kiedy jesteś bardzo aktywnym ilustratorem i inne, w których jest wręcz przeciwnie.

A.S.: Momenty, w których obrazowanie ma marginesowy charakter i inne, gdzie nie ma żadnych ilustracji, w których ograniczyłem swoją rolę stwierdziwszy, że na tych stronach nie trzeba niczego ilustrować, bo książka posiada swój własny rytm. Chciałbym tutaj podkreślić, że książka Celine'a pokazana na *Drawn to Text* autorstwa Jacquesa Tardiego – rysownika bardzo znanego we Francji, miała w sobie prawdziwą siłę. Tardi porwał się na pisarza, którego pozycja we Francji jest bardzo niepewna i potraktował go w pierwszorzędny sposób.

H.B.: Celine był neofaszystowskim antysemitą, to znaczy neofaszystowskim antysemitą, który był niezwykłym pisarzem.

A.S.: Więc Tardi, który jest człowiekiem lewicującym, bez zażenowania ilustruje *Podróż do kresu nocy* i *Śmierć na kredyt*, tworzy z Celine'a powieść ilustrowaną. To zaskakuje ludzi. Książka jest wielkim sukcesem we Francji, gdzie sprzedała się w nakładzie stu tysięcy egzemplarzy. To bardzo solidna praca z setkami obrazków wzbudzająca zainteresowanie wokół Celine'a, które doprowadziło do rewizji poglądów na jego temat.

H.B.: Tak więc mamy lewicowego ilustratora zajmującego się prawicowym pisarzem i tworzącego coś, co porusza wszystkich. To wszystko prowadzi mnie do pytania o *Maus*, który także jest trudny do zaklasyfikowania. Zauważyłem, że księgarnie wystawiają go jako powieść, a przecież nią nie jest. Tutaj wszystko wymyka się wszelkim prostym kategoriom z podziałem na wyższą i niższą kulturę włącznie. Ta nieuchwytność gatunkowa nie jest tutaj niczym przypadkowym.

A.S.: *The Wild Party* także niełatwo znajdzie sobie miejsce w księgarniach. Mogłoby zostać umieszczone na półkach z poezją, ale wyjście to również nie będzie dla niego zbyt szczęśliwe – jest książką, nad którą pracowałem jak nad poematem.

H.B.: W swoim wstępie do *The Wild Party* napisałeś: „W tym postmodernistycznym momencie możemy zobaczyć wszystkie te rzeczy równocześnie: surowość lat 30., ludobójstwo lat 40. i koturny lat 70. Odczuwamy to właśnie teraz, gdy brniemy w kierunku końca milenium, tak jakbyśmy tonąc widzieli całą naszą przeszłość migoczącą ponad nami”. Gdyby ktoś mnie poprosił o podanie dobrego przykładu postmodernizmu, wskazałbym *Maus*.

A.S.: Nie wiedziałem czym jest postmodernizm, dopóki nie przeczytałem eseju Todda Gitlina w „New York Times Book Review”, w którym podaje *Maus* za jego przykład. Mam nadzieję, że nie przeinaczam jego słów, kiedy mówię, że podał *Maus* jako przykład postmodernizmu zaangażowanego w problematykę etyczną. Założył, że postmodernizm w coraz większym stopniu odchodzi od tego typu tematyki, zmierzając raczej w kierunku czegoś na kształt amoralnego kolazu.

H.B.: Postmodernizm zakłada „płynność” gatunków, tak że duża trudność sprawia klasyfikowanie rzeczy, nawet w kategoriach faktu i fikcji.

A.S.: Miałem bardzo zabawną sytuację z „New York Times Book Review”, kiedy *Maus* stał się bestsellerem i ukazał się na liście pod kategorią fikcja. Napisałem notę w której stwierdziłem, że David Duke byłby bardzo szczęśliwy gdyby przeczytał, że to, co przydarzyło się mojemu ojcu było fikcją, i że zdaję sobie sprawę z tego, że *Maus* ukazuje problemy w pewnej konwencji, ale w moim mniemaniu przynależy raczej do kategorii faktu. Opublikowali sprostowanie i przenieśli *Maus* na to miejsce. Ale wygląda na to, że odbyła się bardzo burzliwa dyskusja między redaktorami. Najzabawniejsza wypowiedź na ten temat, jaka do mnie doszła, to propozycja jednego z redaktorów, który powiedział: „Zadzwońmy do drzwi Spiegelmana. Jeśli otworzy gigantyczna mysz, wsadzimy *Maus* pod fakty”.

H.B.: Słyszałem także, że wzięłeś udział w dyskusji o *Liście Schindlera*, w której stwierdziłeś, że film nie ukazuje Żydów tak, jak wyglądali podczas Holokaustu, na co ktoś odpowiedział: „Oh, czyżby Spiegelman uważał, że wyglądali jak myszy”.

A.S.: Tak. Zostałem wciągnięty w dyskusję o *Liście Schindlera* dla „Village Voice”. Starłem się jakoś z tego wywinąć, ale w końcu wzięłem w niej udział. Chciałem uniknąć tego, co zrobił Claude Lanzmann, którego obsesją stało się krytykowanie *Listy Schindlera* i podkreślanie swojego własnego wyobrażenia o ludobójstwie.

H.B.: Tak jakby Holokaust należał do niego.

A.S.: Tak, a ja zupełnie nie miałem ochoty mówić, że jeśli istnieje jakaś wiedza o Holokauście, to powinna raczej płynąć z *Maus* niż z *Listy Schindlera*. Z drugiej strony, film był dla mnie pomyłką, nawet jeśli okazał się wielkim sukcesem kasowym. Chodzi mi o to, że nie podjęto w nim problemu reprezentacji związanego ze specyfiką terytorium. Patrzenie na wydarzenia oczami protagonisty, określonego bohatera jest czymś ryzykownym. Wtedy podstawowym problemem staje się opowiedzenie historii ludobójstwa starającej się być swego rodzaju ogólnym hołdem dla ofiar, która widziana z perspektywy sprawiedliwego człowieka nie-Żyda nie byłaby mylona z jego osobistym dramatem. Dochodzą do tego jeszcze pewne chwytły będące specyfiką Hollywoodu: każdy moment seksualnego zbliżenia jest poprzedzony przemocą, a właściwie masową śmiercią. Pojawia się tutaj pewien rodzaj erzacu, próba stworzenia ogólnej prawdziwej wizji, która z góry jest skazana na porażkę. Jest głupotą twierdzić np., że aktorzy byli zbyt dobrze odżywieni, ale to jest czymś z czym trzeba się liczyć. Zwykle aktor nie wygląda nie wygląda jak szkielet. Nie możesz głodzić aktorów przez dwa lata przed nakręceniem filmu, więc stwarza to pewne problemy. Najbardziej efektowny dla mnie moment w filmie był zarazem najslabszy – chwila, gdy prawdziwi ocaleni idą obok aktorów.

H.B.: Zaraz po zaśpiewaniu piosenki w języku hebrajskim, tak jakby zostali nauczeni izraelskich piosenek przed Holokaustem na wypadek, gdyby okazały się przydatne później.

A.S.: W środku tego obłąkanego momentu pojawia się inna możliwość. Gdybyś miał tych ocalonych w całym filmie, pokazujących aktorom, jak to się wydarzyło i jak to powinno zostać zrobione miałbyś film w stylu Pirandella.

H.B.: Mówisz, że narracja hollywoodzka jest nieadekwatna do opisanie Holocaustu. Jednym z powodów załamania się tradycyjnego opowiadania filmowego jest Holocaust sam w sobie, który kawałkuje tradycyjne style i konwencje artystyczne. *Maus* – na przykład – jest z jednej strony książką bardzo poważną, a z drugiej strony czarującą. I jest komiksem, więc po prostu starasz się temu przyjrzeć. W prosty sposób wprowadzasz metanarrację: rysujesz *Maus* i w tym samym czasie piszesz o jego tworzeniu. Nie jest to skomplikowane ani zniechęcające; raczej zajmujące, gdy się widzi siebie zastanawiającego się nad koncepcją książki, gdy ją rysujesz. Wszystko wpływa i wynika z siebie w sposób naturalny.

A.S.: Zdecydowanie więcej z tego, co nazywa się postmodernizmem można znaleźć w moich komiksach z wcześniejszego okresu niż w *Maus*. W *Maus I* w przeciwieństwie do *Maus II* podjąłem decyzję bycia postmodernistycznym – i tak się też stało. Narracja mojego Ojca nie była ułożona chronologicznie. Musiałem zdecydować, czy trzymać się łańcucha myśli tak, jak go od niego otrzymałem – asocjacji idei, które prowadziłyby z jednego wydarzenia w latach 50. do następnego z lat 30. Albo wprowadzić dziewiętnastowieczne pojęcie ciągłości, które implikuje chronologię. Pomyślałem, żeby zrobić to bezpośrednio z naszych rozmów i wtedy zdałem sobie sprawę, że to co by się ze mną stało byłoby w ostateczności ugrzęźnięciem w kolejnym zestawie konwencji i sposobów równie sztucznych jak te związane z chronologią – tak fantastycznie zbadanych przez Joyce’a; nie dziękuję, to musiało mieć do czynienia ze strumieniem świadomości.

H.B.: *Maus* ma nie tylko skomplikowaną chronologię, ale i poziomy komentarz. Ty jako postać *Maus* masz ciężką relację z Ojcem, taką jaką mają synowie ze swoimi Ojcami. W tym samym momencie, ty jako pisarz portretujesz Władka jako człowieka, który robił tyle niezwykłych rzeczy, że czytelnik może je wyłącznie podziwiać.

A.S.: Ma to swoje źródło w sposobie w jaki XX wiek wpływa na dziewiętnastowieczne konwencje. Było rzeczą niemożliwą przyjąć narrację bezpośrednią, linearną, celem, do którego zmierzałem, było raczej opowiedzenie tej historii w jak najbardziej przejrzysty sposób.

H.B.: W komiksie o twojej matce, który stworzyłeś wcześniej i wykorzystałeś w *Maus* forma jest o wiele bardziej dopracowana i wystylizowana. Tak porównując *Maus* wygląda przy nim zdecydowanie prościej.

A.S.: Komiks o samobójstwie mojej matki narysowałem w 1972 r., a nad *Maus* zacząłem pracę w 1978 r. Każda z tych prac wymagała innego podejścia. Ta wcześniejsza: . *Więzień Piekielnej Planety* wykorzystywała wizualne konwencje niemieckiego ekspresjonizmu dla oddania stanu „podwyższonej” emocjonalności, organicznie związanej z moimi próbami ustosunkowania się do samobójstwa matki. Doświadczenia, które przeżywałem nawet wtedy, gdy o nim opowiadałem. *Maus* miał inne wymagania. Otrzymywałem transmisję, którą później przekazywałem dalej – to wymagało większego stopnia neutralności niż *Więzień Piekielnej Planety*.

H.B.: W pokazie *Drawn To Text* pojawiła się ciekawa uwaga o tym jak bardzo w Europie rozróżnienia między tzw. „wyższą” i „niższą” kulturą były mało wyraźne. W sumie pojęcie komiksu jako medium wygnanego, marginalnego zostało stworzone w Stanach Zjednoczonych.

A.S.: Komiks w Europie był popularny i ogólnie dostępny. Ludzie znani jako malarze pracowali także jako artyści komiksowi.

H.B.: W pewnym sensie ta sytuacja uwolniła tutejszy komiks od konieczności bycia sztuką.

A.S.: To prawda.

H.B.: Powiedziałeś, że *Maus* jest przykładem postmodernizmu, który nie porzuca moralności. Jest także pewien rodzaj przekazu moralnego w *The Wild Party*. Odbieram *The Wild Party* jako uwolnione libido. Tak jak masz u Josepha Moncure'a Marcha: „Drzwi gwałtownie odskoczyły / gliny weszły do środka”, moralność spaja całą książkę.

A.S.: Jest to moralny opis amoralnego środowiska. Myślę, że Joseph Moncure March był znakomitym dziennikarzem. Opisywał ludzi, których potrafił obserwować, a niekoniecznie tych, z którymi się utożsamiał. Dużo myślałem nad etycznym aspektem *The Wild Party* – Dobra, jeszcze raz jest tutaj seks ukarany śmiercią, co jest dominującym motywem w amerykańskiej prozie. Ale to nie do końca pasuje do *The Wild Party*. Mamy tutaj całą plejadę seksualnie aktywnych ludzi, którzy wcale nie są karani za swój styl życia. Jedyna osoba, której zostaje wymierzona kara jest zdecydowanie czarnym charakterem: znęca się nad kobietami, zwyrodniały, po prostu zły człowiek. On ginie. Inną postacią jest Black, który jednak cierpi z nie z powodu seksu z Queenie, ale w konsekwencji własnej naiwności. Jest to kara za niewinność. Ma to bezpośredni związek poczuciem straconego pokolenia. *The Wild Party* wyszło wtedy, kiedy w prasie zaczęły się pojawiać tworzone „na szybko” reportaże „z ulicy”, a *Czarna Mask*a zaczęła wychodzić razem z Dashielle Hammettem. Coś interesującego wisiało w powietrzu, ale jeszcze nie potrafię tego ukonkretnić. Jestem raczej na początku akcji promocyjnej niż przy końcu.

H.B.: Wiesz więcej na końcu niż na początku?

A.S.: Zdarzało mi się to już wcześniej. Wyostrzenie myśli. Zaraz po tym jeżdżenie z książką staje się udręką, ale do tego momentu jest interesujące. Istnieje pewien typ wrażliwości pojawiający się w latach 20., który ma do czynienia z utratą niewinności. Można to wyraźnie zobaczyć u Chandlera, Hammeta, Hemingwaya i Josepha Moncure'a Marcha. Może nie są

zbyt podobni do siebie, ale wszyscy starają się to „coś” sformułować. Jest to związane ze światem zniszczonym przez I wojnę światową i poszukiwaniem umożliwiającej życie postawy tam, gdzie jakieś proste, jasne centrum nie ma już racji istnienia. Tą postawą jest cynizm, rodzaj przyziemności, który umożliwia ci bycie nieosądzającym, a równocześnie pozwala na działanie we własnej obronie. To jest emocjonalną wartością książek Fitzgeralda i Josepha Moncure'a Marcha. Po tych autorach dochodzisz do wniosku, że nie wiesz już, co ta postawa u nich maskuje. To, co było dla mnie najbardziej atrakcyjną rzeczą w *The Wild Party* to przyjemność w odkrywaniu upodlenia pijanych towarzyszt. Gorący Jazz jest chyba najlepszym porównaniem. March był osobą znającą się na poezji. Tworzy echo, synkopowane rytmy. Tak jak w „hot jazzie” jest wrażliwość, niewinność i cynizm zmieszane ze sobą. Jest tam ta prawdziwa przyziemność i prawdziwe istnienie, które kocham w Jazzie i malarstwie z lat 20.

H.B.: Co takiego jest w tym momencie utraty niewinności?

A.S.: To zawsze mnie interesowało; jakiś rodzaj egzystencji pomiędzy kategoriami. Wtedy kiedy jedno spotyka drugie ale jeszcze nie przeszło w coś innego. Żeby podać przykład powrócę do Seurata. Zawsze lubiłem jego malarstwo. W zależności od tego, w którym miejscu stoisz widzisz kropki albo ludzi w parku. Ale to nie są tylko kropki na powierzchni i tylko ludzie w parku. To właśnie odkrycie jest celem, ponieważ nie ma prostych kategorii. Jest to prawdą dla Seurata i dla tego konkretnego momentu *Zeitgeistu* jaki miał miejsce w latach 20., i jest też prawdą dla komiksu stającego się literaturą, kiedy traci swoją główną funkcję czegoś, co podwyższa sprzedawalność gazety.

H.B.: Więc załamanie konwencji jest momentem możliwego odkrycia.

A.S.: To nie jest związane tylko z załamaniem konwencji, ale bardzo często jest to także załamaniem wartości. Konwencja jest tylko powierzchowną manifestacją.

H.B.: Ludzie przyzwyczaili się szukać w konwencjach gwarancji. Fikcja jest fikcją, a fakty pozostają faktami. Kiedy te rozróżnienia słabną, staje się to trudne do wytrzymania.

A.S.: I to jest właśnie tym zastraszającym momentem, który może prowadzić do objawienia. Fakt wiąże siebie ze światem zewnętrznym, a Fikcja z wrażliwością. Istnieje punkt, w którym te rzeczy muszą się spotkać i tak się też dzieje. U Seurata masz ten post-impresjonistyczny moment, kiedy naczelnym zagadnieniem staje się pytanie, co jest obrazem? Czy jest nim kwadrat, okno czy płótno? Różne wartości i różne światopoglądy implikują różne odpowiedzi. Nie jest to tylko kwestią stylu, ale i sztuki. A wszystko to w wypadku Seurata dąży w kierunku szczególnego rodzaju abstrakcji. Jakiegokolwiek wartości bym nie znalazł w malarstwie totalnie niefiguratywnym lub figuratywnym, to właśnie moment kolizji jest tym, na który zwracam największą uwagę. Jest to prawda lat 20., zanim jeszcze nadeszła mentalność lat 30.. Ta szczególna niewinność lat 20. jest ciągle czymś dla mnie ważnym; i jeśli jest jakiś poziom, na którym *The Wild Party* posiada znaczenie w dzisiejszym świecie to jest to związane z czymś czego jeszcze nie potrafię dokładnie określić. Chodzi tutaj o szczególny rodzaj zderzenia, kolizję pomiędzy światem rymowanym i jego przeciwnością.

H.B.: To rzuca nowe światło na twoją kontrowersyjną okładkę „New Yorkera” z Walentynek 1993 r., kiedy w czasie konfliktu pomiędzy chasydami i Afroamerykanami na Brooklynie, sportretowałeś chasyda, obejmującego czarną kobietę. Kolidujące wartości i światy, spotykają się.

A.S.: Nie było dla mnie szokiem, że ludzie zwrócili na to taką uwagę. Interesuję się znakami wizualnymi, a to jest najważniejszym aspektem okładki „New Yorkera” jak i, na odmiennych zasadach, częścią *The Wild Party*.

H.B.: Jak to wygląda w przypadku okładki „New Yorkera”?

A.S.: Znaki są czymś, co łatwo rozpoznać. Znak przedstawiający chasyda jest jasny i nieunikniony, bez zwyczajowej antysemickiej fizjonomii, która za nim idzie. Znak afro-amerykańskiej kobiety jest równie nieuniknionym, nawet bez wykorzystywania stereotypów w rodzaju Aunt Jemima. Ale istnieją również inne znaki, które mają do czynienia ze specyfiką kartki Walentynkowej – pocałunek, czerwień z koronkową dekoracją wokół niej, wszystko to posiada swoje własne znaczenie. Ironia polega na tym, że masz tutaj do czynienia z dwoma skłóconymi grupami, o których aktualnie się mówi. To czyni sztuczną wszelką zmysłowość, więc Walentynki, obraz Walentynek przestaje być przedstawieniem zmysłowości, ale życzliwej, romantycznej miłości. To, co było dla mnie najzabawniejsze – to istnienie wszystkich tych znaków na jednym obrazie i ich rzeczywista niemożliwość. To, co wtedy zdenerwowało ludzi, to nie wykorzystanie do tego tematu standardowych znaków, których zwykle używa się w czasopiśmie, ale coś pod ich powierzchnią, rodzaj gry desygnatami. Wielebny Dougherty, reprezentant Czarnej Społeczności na Crown Heights, był bardzo przejęty tym, że wykorzystałem motyw Czarnej kobiety: Powiedział, że jest to jeszcze jeden przykład dyskryminacji czarnych kobiet. Dlaczego nie użyłem czarnego mężczyzny i chasydzkiej kobiety. Nie wiem czy jest dobrym wielebnym, ale na pewno jest złym art directorem. Chasydzki mężczyzna jest zdecydowanie łatwiejszy do rozpoznania niż kobieta z chustą na twarzy. W terminologii znaku wizualnego masz jedną rzecz, która ci pasuje i inną, która nie. A co ważniejsze, odpowiedziałem mu, gdybym pokazał czarnego mężczyznę z chasydzką kobietą, zaczęłyby narzekać, że jeszcze raz pokazaliśmy czarnych jako gwałcicieli, poniżających białe kobiety. To pokazuje, że problem nie ma nic wspólnego z pokazanymi znakami, ale ich brzmieniem w ludzkich głowach. Ten sam problem ukazywały listy od czytelników. Pewna kobieta w „New York Timesie” bardzo urażona okładką „New Yorkera” pisała o lubieżnych ustach żyda. Inna osoba równie wzburzona, pisała w „Washington Post” o żydowskich pedantycznych ustach. Niestety nie potrafię narysować ust, które byłyby lubieżne i zarazem pedantyczne; jestem ograniczony.

H.B.: Oczywiście, że potrafisz.

A.S.: Jasne, że tak. Po prostu narysowałem usta.