UWM 2026 PRACE LITERATUROZNAWCZE XIV ISBN 2353–5164
203–220 e-ISBN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.12260
Mateusz Kossakowski
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5478-9092
e-mail: mateusz.kossakowski@uwm.edu.pl

Nekropolityka, archeologia pamięci i zwrot forensyczny w hiszpańskiej powieści graficznej. Studium twórczości Paco Roci na przykładzie *Otchłani zapomnienia*

Necropolitics, the Archaeology of Memory, and the Forensic Turn in the Spanish Graphic Novel: A Study of Paco Roca's Work through the Lens of *The Abyss of Oblivion*

Słowa kluczowe: Paco Roca, Otchłań zapomnienia, powieść graficzna, pamięć historyczna, zwrot forensyczny, frankizm
Keywords: Paco Roca, El abismo del olvido, graphic novel, historical memory, forensic turn, Francoism

Abstract

This article analyses El abismo del olvido (2023) by Paco Roca and Rodrigo Terrasa as a paradigmatic example of documentary graphic narrative shaped by the forensic turn in contemporary memory studies. Through close narrative and visual analysis, it demonstrates how the graphic novel mobilises material traces—human remains, personal objects, and burial sites—as narrative evidence that challenges Francoist necropolitics and the legacy of enforced forgetting. Drawing on theoretical frameworks, the study argues that the work enacts a symbolic act of reburial, transforming exhumation into a reparative practice that restores dignity, agency, and historical visibility to the defeated.

Powieść graficzna wobec „boomu pamięci" w Hiszpanii XXI wieku

Krajobraz kulturowy Hiszpanii pierwszych dekad XXI wieku został w istotny sposób ukształtowany przez zjawisko określane mianem „boomu pamięci" (*el boom de la memoria*). Jest to złożony proces o charakterze społeczno-politycznym

i artystycznym, którego zasadniczym celem stała się redefinicja narodowej tożsamości poprzez konfrontację z traumatycznym dziedzictwem wojny domowej (1936–1939) oraz następującej po niej dyktatury generała Francisco Franco (1939–1975) (Loaiza Torres 2022: 157). W odróżnieniu od okresu transformacji ustrojowej (*la transición*), zdominowanego przez strategię instytucjonalnego zapomnienia (*pacto del olvido*), mającego zapewnić stabilność nowo ustanowionej demokracji (Alary 2016: 7), początek XXI wieku przyniósł wyraźną intensyfikację praktyk odzyskiwania przeszłości. Proces obejmował zarówno symboliczne i dyskursywne formy przywracania pamięci, jak i działania o charakterze materialnym, w tym ekshumacje masowych grobów ofiar represji frankistowskich (Davis 2005: 860).

Warto w tym miejscu przywołać tezy Daniela Vogla zawarte w pracy *Historia a postkolonializm. Pisanie historii narodowej i jej obecność w krytyce i literaturze postkolonialnej* (2007), które pozwalają spojrzeć na to zjawisko w szerszej perspektywie. Vogel wskazuje, że odzyskiwanie własnej historii jest niezbędnym etapem wyzwalania się z dominacji narracyjnej narzuconej przez systemy opresyjne. Historia przestaje być jedynie zapisem faktów, a staje się aktywnym narzędziem politycznym, służącym demistyfikacji narracji „imperialnej" – w tym przypadku frankistowskiej – i wprowadzaniu podmiotowości grup dotąd marginalizowanych (Vogel 2007: 7–18).

W tym społeczno-kulturowym kontekście komiks – bądź, posługując się terminologią podkreślającą jego aspiracje artystyczne i literackie, powieść graficzna[1] – wyłonił się jako jedno z istotnych mediów pamięci. Przejście od tradycyjnego *tebeo*, pojęcia silnie zakorzenionego w hiszpańskiej kulturze popularnej, kojarzonego przede wszystkim z periodyczną formą komiksu dziecięcego, do formuły *novela gráfica* nie ograniczało się do zmiany nomenklatury czy formatu wydawniczego. Oznaczało głęboką transformację paradygmatu twórczego, umożliwiającą podejmowanie tematów obciążonych historycznie i afektywnie, adresowanych do dojrzałego odbiorcy (Alary 2011: 240). W konsekwencji komiks uzyskał nowy status kulturowy, stopniowo zyskując legitymizację literacką i akademicką (Merino, Tullis 2012: 213).

[1] Teoretycy wskazują, że powieść graficzna charakteryzuje się zamkniętą, dłuższą formą narracyjną oraz wyższą złożonością artystyczną, co odróżnia ją od seryjnych publikacji zeszytowych (Rothschild 1995: 10–15; Weiner 2003: 17). Według Wojciecha Birka powieść graficzna stanowi kolejne stadium rozwoju medium, w którym rysunek podlega indywidualizacji, a narracja dąży do równowagi między słowem a obrazem (Birek 2009: 5–8). Z kolei Jan Baetens definiuje ją jako „samoświadomą grę" z tradycyjną formą komiksu, stanowiącą specyficzny typ narracji wizualnej o ambicjach literackich, odróżniającą się od tradycyjnego komiksu na poziomie formy, treści oraz formatu wydawniczego (Baetens, Frey 2015: 8–19).

Proces ten należy rozpatrywać w szerszym kontekście przemian sztuki komiksowej w Hiszpanii, która od lat dziewięćdziesiątych XX wieku charakteryzuje się stopniowym odchodzeniem od krótkiej, seryjnej formy zeszytowej na rzecz książkowej powieści graficznej o wyraźnie autorskim charakterze i tematyce zorientowanej na doświadczenie historyczne[2]. Przemiana zbiegła się z rozwojem niezależnych wydawnictw, profesjonalizacją rynku oraz instytucjonalnym uznaniem komiksu jako pełnoprawnej formy wypowiedzi artystycznej, czego symbolicznym potwierdzeniem było ustanowienie Narodowej Nagrody Komiksu w 2007 roku (McKinney i Richter 2020: 3). Równolegle nastąpił intensywny wzrost zainteresowania narracjami pamięciowymi w literaturze i sztukach wizualnych, co pozwala mówić o specyficznym dla Hiszpanii splocie przemian estetycznych i społeczno-politycznych, w ramach którego powieść graficzna zajęła uprzywilejowaną pozycję jako medium refleksji nad przeszłością (Alary 2022: 18).

Na tym tle wykształcił się nurt powieści graficznych podejmujących temat wojny domowej i frankizmu z perspektywy mikrohistorii, pamięci rodzinnej oraz doświadczeń grup marginalizowanych. Do jego kluczowych reprezentantów należą m.in. *Paracuellos* Carlosa Giméneza, *Un largo silencio* Miguela Gallardo i Francisco Gallardo Sarmiento, dyptyk *Sztuka latania (El arte de volar) i Złamane skrzydło (El ala rota)* autorstwa Antonia Altarriby i Kima[3] czy *Jamás tendré 20 años* Jaimego Martína. W tych przykładach komiks staje się narzędziem do ukazania pamięci „przegranych" (*los vencidos*), rekonstruując losy jednostek i rodzin, które przez dekady pozostawały poza oficjalnym dyskursem historycznym. Konstrukcja fabularna tych utworów sytuuje się pomiędzy dokumentem a fikcją literacką. Poprzez intertekstualne sploty archiwaliów i świadectw ustnych autorzy dążą do nadania minionym doświadczeniom formy w pełni komunikowalnej, a zarazem etycznie odpowiedzialnej, co pozwala na przywrócenie głosu grupom dotąd marginalizowanym (Alary 2016: 9).

Centralną postacią tego nurtu pozostaje Paco Roca, którego dorobek artystyczny wyznacza spójną i konsekwentnie rozwijaną refleksję nad pamięcią – od jej wymiaru indywidualnego i cielesnego po wymiar zbiorowy, historyczny oraz postpamięciowy. W *Zmarszczkach* (2007) autor koncentruje się na doświadczeniu zaniku pamięci w przebiegu choroby Alzheimera, ujmując je jako proces stopniowej erozji tożsamości jednostkowej i relacji społecznych (Biedma Amado 2022: 335).

[2] Ta tendencja jest oczywiście zauważalna także na innych rynkach komiksowych jak Francja, Wielka Brytania, Szwecja itp.

[3] Używam polskich tłumaczeń wyłącznie, gdy komiks został oficjalnie wydany w Polsce. Komiksy ukazały się w 2025 roku nakładem wydawnictwa Timof Comics w przekładzie Jakuba Jankowskiego z dodatkowych tytułem *Epopeja hiszpańska.*

Koleje losu (2021) koncentrują się na pamięci historycznej oraz na odtwarzaniu losów hiszpańskich republikanów z kompanii La Nueve. Narracja przyjmuje formę wywiadu z fikcyjnym świadkiem wydarzeń, operując narzędziami i konwencją właściwą dla metodologii oral history (Sabbah 2020: 4–5). Z kolei *Dom* (2015) to niezwykle osobista historia rodzeństwa, które rok po śmierci ojca powraca do jego letniskowego domku. Proces sprzątania i wystawiania nieruchomości na sprzedaż staje się pretekstem do konfrontacji ze wspomnieniami, gdzie każdy przedmiot – od zepsutego kranu po stare narzędzia ogrodowe – staje się materialnym nośnikiem pamięci o zmarłym i własnym dzieciństwie.

Powrót do Edenu (2020) podejmuje problematykę pamięci rodzinnej, rekonstruowanej na podstawie starej fotografii z 1946 roku, ujawniając mechanizmy postpamięci oraz afektywnego dziedziczenia przeszłości w realiach powojennej nędzy. Ten ciąg dzieł ukazuje ewolucję Roci od introspekcji ku zaangażowaniu społecznemu.

Komiks *Otchłań zapomnienia* (2023), zrealizowany we współpracy z dziennikarzem Rodrigo Terrasą, stanowi efekt wieloletnich poszukiwań oraz jednocześnie wyraźny zwrot w stronę narracji dokumentalnej.

Celem niniejszego artykułu jest analiza sposobów wykorzystania przez Paco Rocę strategii komiksu dokumentalnego w celu wizualnego opracowania tzw. „pamięci podziemnej" (Pollak 2006: 28). Studium dąży jednocześnie do usytuowania narracji Roci w obrębie paradygmatu zwrotu forensycznego w badaniach nad pamięcią zbiorową i przemocą polityczną.

Ślady, które mówią. Zwrot forensyczny i poetyka pamięci w twórczości Paco Roci

Zrozumienie specyfiki najnowszych hiszpańskich narracji graficznych wymaga osadzenia ich w szerszym kontekście przemian metodologicznych w badaniach nad ludobójstwem i przemocą polityczną. Kluczowym pojęciem jest tu „zwrot forensyczny", który opisuje fundamentalne przesunięcie uwagi badawczej i artystycznej z relacji ocalałych świadków ku materialnym śladom zbrodni – szczątkom ofiar, przedmiotom osobistym, dokumentom i architekturze (Keenan i Weizman 2012: 70; Dziuban 2017: 19).

Jak wskazują Eyal Weizman i Thomas Keenan, pionierzy badań nad estetyką forensyczną, zmiana zaciera tradycyjną granicę między podmiotem a przedmiotem. Kości, czaszki oraz artefakty wydobywane z ziemi przestają funkcjonować wyłącznie jako nieme obiekty badawcze, a zostają włączone w dyskurs pamię-

ci jako alternatywne formy świadectwa. Zyskują zdolność reprezentowania doświadczenia ofiar w sytuacji, gdy głosy bezpośrednich świadków zanikły lub zostały trwale wymazane. W tym sensie materialne pozostałości przemocy stają się nośnikami „śladu żywego podmiotu", pełniąc jednocześnie funkcję dowodową i narracyjną (Keenan i Weizman 2012: 62).

Zuzanna Dziuban w dyskursie o Holokauście w drugiej połowie XX wieku sygnalizuje zmierzch „ery świadka" i nadejście „ery forensycznej". W nowym paradygmacie pamięć zbiorowa opiera się w mniejszym stopniu na relacjach ocalonych, obciążonych subiektywnością, wybiórczą pamięcią i nieciągłością, a w większym na namacalnych dowodach wydobywanych w trakcie prac archeologicznych, analiz laboratoryjnych oraz kwerend archiwalnych (Dziuban 2017: 20). Przemiana posiada wyraźny wymiar polityczny i reparacyjny. W odniesieniu do Hiszpanii Francisco Ferrándiz, jeden z najważniejszych badaczy ekshumacji ofiar wojny domowej, wskazuje, że „głosy z grobów" zaczynają stopniowo rezonować w przestrzeni publicznej, podważając wieloletnią ciszę utrwaloną przez *pakt zapomnienia*[4]. Obraz masowej mogiły odsłanianej przez archeologów i antropologów sądowych stał się trwałym elementem hiszpańskiej wyobraźni zbiorowej (Ferrándiz 2013: 38) oraz kluczowym punktem odniesienia dla współczesnych debat o sprawiedliwości i odpowiedzialności.

W tym kontekście należy zdefiniować „poetykę pamięci" jako zespół środków artystycznych i narracyjnych służących nadawaniu formy wspomnieniom i śladom przeszłości, tak aby mogły one funkcjonować w obiegu kulturowym. Nie jest to jedynie odtwarzanie faktów, lecz aktywne kształtowanie instytucji i struktur, dzięki którym określona wizja przeszłości może być przekazywana kolejnym pokoleniom (Tabaszewska 2016: 18). Poetyka pamięci w komiksie wykorzystuje specyficzny język medium – relację słowa i obrazu, rytm kadrów oraz pauzy – do budowania emocjonalnego i etycznego zaangażowania odbiorcy w proces odzyskiwania historii.

Równie istotnym terminem jest „nekropolityka", sformułowana przez Achille'a Mbembe, która stanowi rozwinięcie foucaultowskiej koncepcji biowładzy. Nekropolityka to ostateczny wyraz suwerenności państwa, objawiający się w jego zdolności do decydowania o tym, kto może żyć, a kto musi umrzeć. Władza realizuje się tu poprzez zarządzanie śmiercią i tworzenie „światów śmierci", w których całe populacje są skazywane na egzystencję w stanie zawieszenia między życiem a unicestwieniem. W sferze symbolicznej nekropolityka oznacza kon-

[4] Było to nieformalne porozumienie polityczne zawarte podczas hiszpańskiej transformacji ustrojowej, polegające na zaniechaniu rozliczeń prawnych i politycznych za zbrodnie wojny domowej oraz dyktatury frankistowskiej w celu zapewnienia stabilności nowej demokracji (Aguilar Fernández 2002: 15).

trolę nad tym, którzy zmarli zasługują na panteon bohaterów, a którzy mają zostać wymazani z pamięci zbiorowej jako bezimienne szczątki (Mbembe 2003: 11–12).

Z nekropolityką nierozerwalnie wiąże się „archeologia i topografia pamięci". Archeologia pamięci to metoda badania przeszłości skupiona na wydobywaniu materialnych artefaktów z niższych warstw czasu, gdzie każdy odnaleziony przedmiot – jak but oficera czy skrawek odzieży – jest traktowany jako autonomiczny nośnik historycznego sensu (Zalewska 2016: 125–140). Z kolei topografia pamięci, w ujęciu Martina Pollacka, to sposób odczytywania krajobrazu jako zapisu traumatycznych wydarzeń, gdzie miejsca pozornie zwyczajne, jak leśne polany czy cmentarne murki, okazują się być naznaczone śladami zbrodni i ukrytej historii. Topografia nie jest uporządkowaną mapą, lecz zbiorem emocjonalnych i materialnych punktów odniesienia, które wymagają aktywnego „odczytania" przez badacza lub artystę (Pollack 2016: 10).

Splot tych perspektyw generuje specyficzną „estetykę forensyczną", rozumianą jako sposób prezentacji i interpretacji materialnych dowodów w polu kultury i sztuki. Ekshumacja funkcjonuje w tym ujęciu jako akt symbolicznego przywracania podmiotowości: masowy grób zostaje przekształcony w przestrzeń publicznego ujawnienia, w której szczątki ofiar „zeznają" o popełnionej zbrodni, a ziemia odsłania to, co przez dekady pozostawało wyparte lub przemilczane (Keenan i Weizman 2012: 70).

Wrażliwość forensyczna zyskuje w medium komiksu unikalną płaszczyznę ekspresji, sprzyjającą powstawaniu form dokumentalnych o charakterze śledczym. Hillary Chute w swojej monografii *Disaster Drawn* argumentuje, że komiks posiada unikalną zdolność do wizualnego ukazania traumy. Sekwencyjna natura komiksu pozwala na łączenie dokumentalnej precyzji (reprodukcja dowodów, map, zdjęć) z subiektywną ekspresją artystyczną, co jest kluczowe w reprezentacji zdarzeń granicznych (Chute 2016: 73–75).

Zdaniem Chute komiks pozwala także na ukazanie tego, co pozostaje niewyrażalne w innych mediach. Rysunek umożliwia rekonstrukcję scen pozbawionych dokumentacji fotograficznej, jak ma to miejsce w przypadku tajnych egzekucji czy nieudokumentowanych aktów przemocy, a jednocześnie – poprzez świadome operowanie kadrowaniem oraz przestrzenią międzykadrową (*gutter*) – sygnalizuje milczenie, nieciągłość i traumatyczne pęknięcia narracji. Przestrzeń między kadrami pełni w tym sensie funkcję swoistej „pauzy pamięci", wymagającej aktywnego zaangażowania odbiorcy i odzwierciedlającej fragmentaryczny charakter pamięci o przemocy (Chute 2016: 19–23; Lee 2021: 4–7).

W hiszpańskim kontekście dzieła Antonia Altarriby czy Miguela Gallardo odegrały istotną rolę w przełamywaniu tabu milczenia, jednak to najnowsze reali-

zacje, konsekwentnie integrujące estetykę forensyczną, wyznaczają nowy kierunek badań nad wizualnymi formami pracy z przeszłością.

Na tym tle twórczość Paco Roci jawi się jako modelowy przykład ewolucji od komiksu o charakterze introspektywno-humorystycznym ku zaangażowanej powieści graficznej pełniącej funkcję dokumentalną i forensyczną.

Faza wczesna: humor i obserwacja obyczajowa. We wczesnej fazie twórczości Roca eksplorował formę autobiograficznej humoreski, czego przykładem są *Memorias de un hombre en pijama* (2011). Komiks stanowi antologię krótkich, prasowych form narracyjnych o charakterze paska komiksowego, charakteryzujących się lekkim, ironicznym tonem oraz skupieniem na egzystencjalnym wymiarze codzienności (Trabado Cabado 2015: 295). Ten etap pozwolił autorowi wypracować rozpoznawalny styl narracyjny oraz zbudować trwałą relację z odbiorcami. Jednocześnie Roca wskazywał, że konieczność podtrzymywania komediowego rejestru wiązała się z autocenzurą tematyczną, co sytuowało jego wczesne realizacje w znacznym oddaleniu od problematyki przemocy historycznej i traumy zbiorowej.

Faza przejściowa: historia mówiona i reportaż. Przełom w twórczości Roci nastąpił wraz z publikacją *Kolei losu* (2013). Komiks obrazuje losy hiszpańskich republikanów z kompanii „La Nueve", którzy brali udział w wyzwoleniu Paryża. Narracja została zbudowana w formie reportażu. Odwołuje się do konwencji oral history i opiera się na wywiadach przeprowadzonych z weteranami. Wśród nich znalazł się między innymi Miguel Campos. Wprowadzenie do komiksu postaci autora w roli reportera pełni funkcję metatekstową: wzmacnia wiarygodność przekazu, a zarazem ujawnia mechanizmy przekazywania pamięci między pokoleniami (Fernández de Arriba 2015: 10–12). To etap pośredni, w którym centralne miejsce zajmuje jeszcze „żywa pamięć" świadków, jednak narracja wyraźnie antycypuje moment jej zaniku i konieczność oparcia rekonstrukcji przeszłości na innych nośnikach.

Faza dojrzała: estetyka forensyczna. Kulminacją tej ewolucji jest *Otchłań zapomnienia* (2023), stworzona we współpracy z dziennikarzem Rodrigo Terrasą. Powieść graficzna dokonuje pełnej syntezy dokumentalizmu z forensyczną poetyką pamięci. Utwór opowiada historię Pepiki Celdy i jej walki o ekshumację ojca z masowego grobu w Paternie. Otwierająca scena, w której zamordowany „wychodzi z grobu" i zabiera głos, stanowi wizualizację tezy o ekshumacji jako akcie odzyskiwania podmiotowości. Następuje literalne urzeczywistnienie metafory „głosów z grobu". Roca przedstawia symboliczne ujęcie, w którym zamordowany wychodzi z mogiły, stwierdzając, że „odzyskują głos na swobodzie" niczym mumie wydobyte z ciemności. Kluczową postacią staje się tu Leoncio Badía, gra-

barz, który potajemnie chował ofiary reżimu z buteleczkami zawierającymi ich nazwiska przy ciałach oraz zachowywał skrawki ich ubrań czy pukle włosów dla rodzin. Te materialne obiekty – narysowane przez Rocę z pietystyczną dokładnością – stają się centralnymi dowodami w narracji.

Struktura powieści graficznej *Otchłań zapomnienia* Paco Roca i Rodrigo Terrasa

W kontekście hiszpańskim, gdzie sprawiedliwość karna wobec sprawców zbrodni frankistowskich została w dużej mierze zablokowana przez *ustawę o amnestii* z 15 października 1977 roku (*Ley 46/1977 de Amnistía*), powieść graficzna przejmuje funkcję trybunału kultury. *Otchłań zapomnienia* nie tylko dokumentuje zbrodnię, ale poprzez swoją wizualną formę dokonuje również symbolicznego „ponownego pochówku", który Antonius Robben uznaje za kluczowy element procesu leczenia traumy społecznej po okresach masowej przemocy (Robben 2015: 53–55).

Struktura fabularna utworu została podporządkowana rygorowi właściwemu dochodzeniu sądowemu, co stanowi bezpośredni rezultat współpracy Paco Roci z dziennikarzem Rodrigo Terrasą, od lat dokumentującym ekshumacje prowadzone w regionie Walencji. Choć narracja zachowuje płynność i silny rezonans emocjonalny, opiera się konsekwentnie na zweryfikowanych danych historycznych, co nadaje jej wyraźny charakter dowodowy. Oś opowieści rozpięta jest między dwoma planami czasowymi: realiami powojennych represji lat czterdziestych XX wieku oraz współczesnymi działaniami rodzin ofiar, podejmowanymi w XXI wieku w celu odzyskania szczątków bliskich.

Centralną postacią powieści graficznej jest José Celda Beneyto, rolnik z Walencji, który stał się ofiarą systematycznej czystki ideologicznej przeprowadzonej przez reżim Franco po zakończeniu działań wojennych. Roca z dużą precyzją rekonstruuje ostatnie dni Celdy, aresztowanego pod zarzutem sympatii republikańskich i przetrzymywanego w więzieniu w warunkach permanentnego zagrożenia życia (Greco 2025: 184). Scena egzekucji z 14 września 1940 roku została przedstawiona nie jako akt wojenny, lecz jako rutynowa procedura administracyjna. Celda, wraz z jedenastoma innymi mężczyznami – wśród nich Ramónem Gandíą Beldą, Francisco Fenollosą Soriano i Manuelem Gimeno Ballesterem – został rozstrzelany pod murem cmentarnym w Paternie, znanym jako *Paredón de España*, gdzie frankiści dokonali egzekucji ponad 2238 osób. Ciała ofiar wrzucono następnie do masowego grobu nr 126 i zasypano wapnem oraz ziemią, w geście mającym na celu nie tylko fizyczną eliminację, lecz także wymazanie ich tożsamości. Tożsamość ofiar miała

zostać zatarta poprzez ich anonimizację w bezimiennych dołach oraz chemiczne zniszczenie szczątków wapnem, co w logice reżimu definitywnie wykluczało zmarłych z obiegu społecznego i rodzinnego (Roca i Terrasa 2024: 7–29).

Równolegle narracja prowadzi czytelnika przez plan współczesny, koncentrując się na losach Josefy „Pepiki" Celdy, córki José. Przedstawiona jako starsza kobieta, dźwiga ciężar traumy międzypokoleniowej, a jej biografia staje się narzędziem diagnozy stanu hiszpańskiej pamięci zbiorowej. Pepica, która w chwili śmierci ojca miała osiem lat, przez całe dorosłe życie dążyła do spełnienia obietnicy złożonej matce: odnalezienia szczątków ojca i pochowania ich w rodzinnym grobie. Opowieść dokumentuje jej wieloletnie zmagania z biurokracją demokratycznej Hiszpanii, która – mimo uchwalenia ustawy o pamięci historycznej z 26 grudnia 2007 roku (*Ley 52/2007 de Memoria Histórica)* – często pozostawała obojętna na roszczenia rodzin ofiar. Roca i Terrasa konsekwentnie ujawniają mechanizmy politycznego oportunizmu, pokazując, w jaki sposób zmiany rządów oraz ograniczanie środków finansowych na ekshumacje, zwłaszcza po objęciu władzy przez Partię Ludową w 2011 roku, wpływały bezpośrednio na losy konkretnych osób (Ferrándiz 2019: 65). W tej perspektywie Pepica przyjmuje rolę współczesnej Antygony, domagającej się prawa do żałoby wbrew państwowemu imperatywowi zapomnienia.

Trzecim i, z perspektywy analizy nekropolitycznej, kluczowym wątkiem jest historia Leoncia Badíi. Był on młodym nauczycielem o przekonaniach republikańskich, który uniknął egzekucji, lecz został skazany na „śmierć cywilną" poprzez przymusową pracę jako grabarz na cmentarzu w Paternie. Autentyczna postać Badíi urasta w narracji Roci do roli cichego bohatera oporu. W obliczu masowych egzekucji podejmował ryzykowne działania, mające na celu zachowanie tożsamości ofiar. Potajemnie umieszczał przy ciałach wrzucanych do dołów niewielkie szklane buteleczki z kartkami zawierającymi imiona i nazwiska zamordowanych. Równocześnie gromadził fragmenty odzieży, guziki oraz pukle włosów, które przekazywał rodzinom jako jedyne materialne ślady istnienia ich bliskich. Jego działania stały się fundamentem późniejszych procesów identyfikacyjnych prowadzonych przez archeologów i antropologów sądowych.

Komiks spaja te wątki w jednolitą strukturę narracyjną, wykorzystując zabiegi metanarracyjne. W kadrach pojawiają się postacie samego Paco Roci oraz Rodrigo Terrasy, dyskutujące o procesie badawczym, dylematach etycznych i trudnościach związanych z rekonstrukcją przeszłości. Ten autotematyczny gest, znany zarówno z *Mausa* Arta Spiegelmana, jak i wcześniejszych powieści graficznych Roci, wzmacnia wiarygodność przekazu, odsłaniając przed czytelnikiem nie tylko efekt narracyjny, lecz także proces mozolnego odzyskiwania faktów z niepamięci.

Finał utworu, w którym dochodzi do ekshumacji i identyfikacji szczątków José Celdy dzięki wskazówkom pozostawionym dekady wcześniej przez Leoncia Badíę, domyka kompozycję całości, symbolicznie zamykając cykl przemocy i otwierając przestrzeń dla żałoby.

Nekropolityka frankizmu

W *Otchłani zapomnienia* Paco Roca wizualizuje logikę nekropolityczną w sposób konsekwentny i systemowy. Frankistowski reżim działający w Paternie nie ograniczał się do fizycznej eliminacji przeciwników politycznych, lecz dążył do całkowitego unicestwienia ich istnienia społecznego i symbolicznego. Sceny pokazujące postępowania sądowe – będące w istocie pozorem sprawiedliwości – transporty więźniów na miejsca egzekucji oraz same rozstrzelania ujawniają mechanizmy skrajnej dehumanizacji. Ciała zamordowanych republikanów nie są traktowane jako ludzkie szczątki wymagające szacunku, lecz jako odpad biologiczny, który należy usunąć w sposób uniemożliwiający identyfikację (Mbembe 2003: 35). Zastosowanie wapna palonego w masowych grobach, przedstawione przez Rocę w sugestywnych kadrach, pełni funkcję technologiczną w obrębie tej nekropolityki: przyspiesza rozkład, zaciera indywidualne cechy ofiar i stapia je w bezimienną masę.

Istotnym uzupełnieniem tej perspektywy jest pojęcie „apartheidu funeralnego", wprowadzone przez Francisco Ferrándiza w kontekście badań nad hiszpańskimi ekshumacjami (Ferrándiz 2013: 42; Ferrándiz 2022: 76). Analizując powojenną topografię śmierci, badacz wskazuje na radykalny podział przestrzenny wytworzony przez reżim Franco. Z jednej strony funkcjonowała sfera śmierci „uświęconej" i publicznie upamiętnionej – cmentarze zwycięzców, pomniki oraz monumentalna Dolina Poległych (*Valle de los Caídos*), gdzie spoczął sam dyktator. Z drugiej strony pokonanym (*los vencidos*) przypisano „przestrzeń hańby": przydrożne rowy, obrzeża cmentarzy i anonimowe doły śmierci, takie jak te w Paternie.

Roca dokonuje wizualnej operacjonalizacji tej koncepcji. Kadry przedstawiające cmentarz w Paternie wyraźnie wyznaczają granice między obiema strefami. Mur cmentarny, pod którym przeprowadzano egzekucje, funkcjonuje jako linia ontologicznego podziału – oddziela świat uznanych pochówków od obszaru nekropolitycznego wykluczenia. Ciała wrzucane do dołów nr 126 czy 112 zostają skazane na formę wewnętrznego wygnania, które – jak zauważa Ferrándiz – miało trwać bezterminowo (Ferrándiz 2011: 58; Saqqa Carazo i in. 2025: 142). Ten porządek nie uległ automatycznemu rozpadowi po śmierci Franco. Trwał on

w postaci „fantomowego militaryzmu", który w warunkach demokracji utrudniał procesy ekshumacyjne, przedstawiając je jako zagrożenie dla narodowej zgody i stabilności politycznej (Ferrándiz 2019: 62).

Z kolei Antonius Robben, analizując doświadczenia masowej przemocy w Argentynie i Chile, zwraca uwagę na zjawisko „gwałtownej śmierci masowej" jako czynnika niszczącego tkankę społeczną poprzez uniemożliwienie procesu żałoby (Robben 2014: 335–345; Robben 2015: 53). Brak ciała zawiesza rodziny ofiar w stanie niekończącej się straty: zmarli, pozbawieni grobu, nie mogą zostać symbolicznie włączeni do wspólnoty przodków, pozostając figurami nieustannego nawiedzenia. W komiksie Roci ten stan ucieleśnia postać Pepiki Celdy. Jej powściągliwość emocjonalna, widoczna już w scenie dziecięcej obietnicy „niepłakania", oraz trwające dekady poszukiwania szczątków ojca, są wyrazem traumy zablokowanej przez brak materialnego miejsca żałoby. W ujęciu Robbena ekshumacja staje się aktem jednocześnie terapeutycznym i politycznym: formą „ponownego pochówku", który przywraca porządek symboliczny i umożliwia reintegrację wykluczonych ze wspólnotą żywych (Robben 2015: 55).

Otchłań zapomnienia ukazuje również długofalowe skutki nekropolityki dla tych, którzy przeżyli. Rodziny ofiar, zmuszone do milczenia i ukrywania żalu, funkcjonują w stanie zastraszenia. Roca oddaje ten mechanizm przemocy poprzez obrazy szeptanych rozmów, napiętej atmosfery domowej oraz konieczności ukrywania pamiątek po zamordowanych. Władza sprawowana nad ciałami zmarłych przekłada się bezpośrednio na dyscyplinowanie ciał żywych: wdowy i sieroty zmuszone są do podporządkowania się reżimowi, który odebrał im najbliższych. To „życie w cieniu śmierci" stanowi wizualną realizację tezy o wszechobecności suwerennej przemocy w codziennym doświadczeniu poddanych (Mbembe 2003: 36).

Archeologia pamięci i figura Leoncia Badíi

W kontrze do nekropolitycznej machiny państwa *Otchłań zapomnienia* wprowadza postać, która staje się ucieleśnieniem oporu poprzez pamięć materialną – grabarza Leoncia Badíę. Jego rola w strukturze komiksu jest fundamentalna; to on jest łącznikiem między światem zmarłych a światem żywych, między przeszłością a teraźniejszością. Badía, nauczyciel republikański zmuszony do pracy przy pochówkach swoich towarzyszy broni, dokonuje aktu, który można określić mianem kontr-archiwizacji.

Działania Leoncia są precyzyjną negacją intencji reżimu. Jeśli celem frankistów było zatarcie tożsamości ofiar poprzez wrzucenie ich do masowego dołu,

Leoncio podejmuje walkę o zachowanie ich indywidualności. Jego metoda – umieszczanie przy ciałach małych szklanych buteleczek po lekarstwach, zawierających kartki z imionami i nazwiskami – jest aktem geniuszu w swojej skuteczności i prostocie. Szkło, jako materiał odporny na działanie czasu i chemikaliów (w tym wapna), staje się kapsułą pamięci, zdolną przetrwać dziesięciolecia. Roca wizualizuje te butelki z niezwykłą dbałością, nadając im status relikwii. W kadrach komiksu widzimy dłonie Leoncia, które z czułością układają te kruche przedmioty przy kościach, co kontrastuje z brutalnością żołnierzy wrzucających ciała do mogił.

Leoncio Badía nie ogranicza się jednak do oznaczania ciał. Staje się również depozytariuszem „afektywnych śladów" ofiar. Kradzież fragmentów ubrań, guzików, a nawet ucinanie pukli włosów przed zasypaniem grobu, to działania, mające na celu stworzenie alternatywnego, prywatnego muzeum pamięci dla rodzin. Te przedmioty, przekazywane potajemnie wdowom, stają się elementami pamięci, substytutami ciał, których rodziny nie mogą odzyskać. W komiksowej narracji obiekty nabierają mocy sprawczej – guzik czy kawałek materiału są dowodem na to, że „oni tam są", że nie rozpłynęli się w niebycie. Jest to forma „materialnego świadectwa", która wyprzedza to, co współczesna humanistyka nazywa zwrotem forensycznym – Leoncio rozumie, że gdy zabraknie świadków, mówić będą musiały przedmioty.

Figura grabarza w komiksie dekonstruuje również kulturowy stereotyp tej profesji jako związanej z nieczystością i współudziałem w ukrywaniu zbrodni. Leoncio jest postacią niezwykle etyczną. Jego praca, choć polega na obsłudze machiny śmierci, zostaje przekształcona w akt miłosierdzia i oporu. Roca przedstawia go jako „strażnika" patrolującego granice między zapomnieniem a pamięcią. Sporządzona przez niego mapa cmentarza – z zaznaczoną lokalizacją poszczególnych ciał oraz układem warstw w masowych grobach – stała się bezcennym dokumentem dla współczesnych zespołów archeologicznych, umożliwiając precyzyjną lokalizację szczątków po ponad siedemdziesięciu latach.

W kontekście teoretycznym, działalność Leoncia można interpretować jako tworzenie „archiwum przeciwhegemonicznego". W czasach, gdy oficjalne archiwum państwowe zakłamuje rzeczywistość, Leoncio tworzy archiwum prawdy ukryte w ziemi. Ferrándiz zauważa, że ekshumacje są procesem odczytywania tego podziemnego zapisu (Ferrándiz 2013: 40). Komiks Roci, wizualizując ten proces, pokazuje, jak gesty Leoncia sprzed dekad rezonują w teraźniejszości. Scena, w której archeolodzy wydobywają butelkę i odczytują nazwisko, jest momentem triumfu Leoncia nad Franco – pamięć przetrwała, a nekropolityczny projekt wymazania poniósł klęskę.

Topografie pamięci. Strategie narracyjno-wizualne w *Otchłani zapomnienia*

Komiks jako medium wizualne dysponuje słowno-obrazowym zespołem środków formalnych, umożliwiającym przedstawianie doświadczenia traumy oraz procesów pamięciowych. Paco Roca wykorzystuje te możliwości w *Otchłani zapomnienia* w sposób konsekwentny i precyzyjny, podporządkowując warstwę graficzną nie tylko funkcji ilustracyjnej, lecz także budowaniu złożonej struktury znaczeń. Analiza narracyjno-wizualna ujawnia stopień formalnego przemyślenia utworu, w którym obraz współtworzy sens narracji historycznej i afektywnej.

Jednym z kluczowych elementów tej strategii jest konsekwentne operowanie kolorem. Roca wprowadza wyraźne rozróżnienie chromatyczne pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, konstruując swoistą wizualną „topografię pamięci". Sekwencje współczesne, dokumentujące działania Pepiki Celdy oraz prace archeologów, utrzymane są w jasnej, naturalistycznej palecie barw, często zdominowanej przez intensywne, śródziemnomorskie światło Walencji. Tego rodzaju estetyka może być odczytywana jako wizualna metafora ujawniania prawdy i wydobywania jej na światło dzienne, ale również jako znak bezwzględnego upływu czasu, który obciąża starzejącą się bohaterkę.

Z kolei przeszłość – lata czterdzieste, sceny więzienne i egzekucje – jest zanurzona w palecie zgaszonej, monochromatycznej, z dominacją szarości, sepii, brudnego błękitu i zieleni. Te barwy budują atmosferę duszności, strachu, chłodu i beznadziei, oddając klimat epoki autarkii i represji. Co istotne, te dwie palety kolorów nie są od siebie szczelnie odizolowane. W momentach ekshumacji dochodzi do ich przenikania: brąz i czerń ziemi (reprezentujące przeszłość i śmierć) wkraczają w jasną teraźniejszość kadru archeologicznego. Czerwone akcenty – krew, element ubioru, flaga republikańska – pojawiają się rzadko, ale z dużą intensywnością, działając jak wizualne punkty zapalne, kierujące uwagę na cierpienie i ideologiczne tło konfliktu.

Równie istotną rolę odgrywa kompozycja plansz i układ kadrów, za pomocą których Roca reguluje tempo narracji oraz emocjonalne zaangażowanie czytelnika. W scenach egzekucji autor często posługuje się fragmentaryzacją obrazu, koncentrując się na detalach – dłoni zaciskającej różaniec, lufie karabinu czy spadających okularach José Celdy (Greco 2025: 184). Tego rodzaju rozbicie przedstawienia przenosi ciężar przedstawienia aktu przemocy do przestrzeni międzykadrowej, zmuszając odbiorcę do jego mentalnego dopełnienia. Zabieg ten pozwala uniknąć dosłowności i estetyzacji śmierci, a jednocześnie oddaje jej gwałtowny i dezorganizujący charakter.

Zastosowanie całostronicowych pojedynczych plansz w kluczowych momentach – np. widok masowego grobu z góry, przypominający mapę stratygraficzną – zatrzymuje narrację, zmuszając odbiorcę do kontemplacji skali zbrodni. Te kadry działają jak wizualne dokumenty, mapy „krajobrazu terroru" (Ferrándiz 2011: 58). Z kolei sekwencje rozmów Pepiki z dziennikarzem mają rytm spokojniejszy, bardziej regularny, oparty na bardziej klasycznych kadrach, co odzwierciedla żmudny proces rekonstrukcji pamięci poprzez dialog.

Pamięć materialna jako etos oporu

Otchłań zapomnienia stanowi dopełnienie wieloletniej refleksji autora nad pamięcią, ujmując ją jako proces nie tylko indywidualny, lecz przede wszystkim zbiorowy i polityczny. Paco Roca operuje estetyką dokumentu i przenikającą się, pełną empatii narracją, dzięki czemu ekshumacja zyskuje formę świadectwa ocalającego głos ofiar frankizmu.

Powieść graficzna zyskała wymiar szczególnej aktualności w kontekście gwałtownego zaostrzenia sporu o pamięć frankistowską w Hiszpanii w latach 2024–2025. Choć w 2022 roku uchwalono *Ustawę o Pamięci Demokratycznej*, formalnie potępiającą reżim Franco i zobowiązującą państwo do spisu oraz poszukiwań ofiar, implementacja tych przepisów napotkała na opór legislacyjny na poziomie regionalnym. Wprowadzenie w Walencji, Aragonii oraz Kastylii i León tzw. *Ustaw o Zgodzie* (*Leyes de Concordia*) przez koalicje prawicowe miało na celu zrównanie ofiar dyktatury z ofiarami II Republiki i zatarcie specyfiki represji frankistowskich (EFE 2025; Concerned Historians 2024). Dzieło Roci – podobnie jak założenia ustawy krajowej z 2022 roku – przywraca świadomość rodzinnych dramatów, przeciwstawiając się narzucaniu jednej, zrelatywizowanej oficjalnej narracji. Kulminacją tego napięcia stała się interwencja Trybunału Konstytucyjnego w maju 2025 roku, który zawiesił kluczowe artykuły walenckiej ustawy o zgodzie (Valencia Plaza 2025), co koresponduje z wymową komiksu, upominającego się o nienaruszalność dowodów zbrodni.

Wymiar sprawczy *Otchłani zapomnienia* potwierdza jej szeroka recepcja społeczna i instytucjonalna, wykraczająca poza ramy krytyki literackiej. Uznanie dzieła za Najlepszą Pracę Krajową przez ACD Cómic w 2024 roku oraz przyznanie nagrody Prix de la BD Citoyenne we Francji w 2025 roku dowodzą uniwersalności przekazu o zagrożeniach totalitaryzmu (RTVE 2024; Mundo Obrero 2025). Co więcej, komiks znalazł się wśród rekomendowanych lektur w hiszpańskich szkołach średnich jako narzędzie do omawiania praw człowieka i historii współ-

czesnej, wypełniając luki obecne w podręcznikach (Layana Ilundáin i Gastón Aguas 2025). Znamiennym dowodem na przenikanie dyskursu artystycznego do sfery polityki samorządowej jest rehabilitacja postaci Leoncia Badíi, grabarza z Paterny i jednego z bohaterów komiksu. Dzięki popularyzacji jego historii przez Rocę i Terrasę, władze Paterny przyznały mu pośmiertnie w 2024 roku Złotą Odznakę Miasta (*Insignia de Oro de la Villa de Paterna*), honorując jego działalność jako formę humanitarnego oporu (Ayuntamiento de Paterna 2024).

Frekwencyjny sukces wystawy monograficznej w Instytucie Cervantesa w 2025 roku, którą odwiedziło blisko 25 tysięcy osób, oraz przyznanie Paco Roci Wielkiej Nagrody Comic Barcelona w 2025 roku za całokształt twórczości, wskazują, że społeczeństwo hiszpańskie poszukuje form upamiętnienia łączących rygor dokumentalny z empatią (Instituto Cervantes 2025; Paseando a Miss Cultura 2025).

Podsumowując, przeprowadzona analiza pozwala wykazać, że w ujęciu Paco Roci pamięć funkcjonuje jako etos oporu wobec przemocy symbolicznej i instytucjonalnego wymazywania przeszłości. *Otchłań zapomnienia* nie tylko rekonstruuje doświadczenie ofiar frankizmu, lecz także wpisuje się w szerszy proces renegocjowania społecznych narracji o transformacji ustrojowej. Kulturowa siła tej narracji nie tyle uzupełnia działania na rzecz rozliczenia z dziedzictwem dyktatury, ile je wzmacnia, zwłaszcza w obliczu współczesnych prób legislacyjnego „wybielania" historii podejmowanych w ramach inicjatyw takich jak Leyes de Concordia (Hepworth 2023: 274–275)[5]. Powieść graficzna ujawnia tym samym pęknięcia w dominującej narracji o hiszpańskiej transformacji, podważając *pactum oblivionis* (Alary 2016: 7) – długotrwałą zmowę milczenia, która skazała ofiary na społeczną niewidzialność – i przekształcając ją w przestrzeń dialogu z odbiorcą.

Roca pokazuje, że pamięć historyczna nie ogranicza się do funkcji upamiętniającej, lecz ma wymiar sprawczy. Każda ekshumacja jawi się jako akt elementarnej sprawiedliwości, a artystyczna reprezentacja tych procesów przyczynia się do symbolicznej reparacji i zbiorowego procesu uzdrawiania. *Otchłań zapomnienia* dowodzi tym samym, że sprzeciw wobec zapomnienia może przyjmować różnorodne formy: obok relacji świadków pojawiają się głosy rekonstruowane z materii grobów i materialnych śladów przemocy. Integrując indywidualne do-

[5] Leyes de Concordia – potoczne określenie inicjatyw legislacyjnych podejmowanych od 2022 roku przez regionalne rządy wspólnot, mających na celu uchylenie lub istotne osłabienie obowiązujących Leyes de Memoria Democrática. Projekty odwołują się do pojęcia „zgody narodowej" (concordia) i postulują zastąpienie polityk pamięci narracją pojednawczą, która unika jednoznacznej oceny zbrodni frankistowskich oraz rezygnuje z aktywnego wsparcia dla ekshumacji i identyfikacji ofiar. Krytycy wskazują, że inicjatywy te prowadzą do relatywizacji przemocy dyktatury oraz reprodukują logikę *pactum oblivionis*, przesuwając odpowiedzialność za pracę pamięci z instytucji państwowych na sferę prywatną i społeczną.

świadczenie straty z postulatem publicznego przywrócenia godności ofiar frankizmu, powieść graficzna Roci wpisuje się w proces renegocjowania dominującej narracji o przeszłości. Stawką tego procesu nie jest abstrakcyjna „demokratyzacja pamięci", lecz odzyskanie społecznej kontroli nad interpretacją historii – w tym ponowne określenie zakresu odpowiedzialności sprawców oraz miejsca ofiar w zbiorowej świadomości. Komiks ukazuje, że bez publicznej, opartej na dowodach konfrontacji z przeszłością – obejmującej zarówno świadectwa, jak i materialne ślady zbrodni – transformacja pamięci pozostaje niepełna.

Bibliografia

Aguilar Fernández Paloma (2002), *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*, Berghahn Books, London.

Alary Viviane (2011), *La historieta española en Europa y en el mundo*, "Arbor", vol. 187 (Extra 2): 239–253.

Alary Viviane (2016), *El pacto del olvido en el cómic español contemporáneo*, "CuCo. Cuadernos de cómic", No. 6: 7–32.

Alary Viviane (2022), Memoria-historia: el cómic como espacio dialógico, "Neuróptica. Estudios sobre el cómic", No. 4: 17–34.

Baetens Jan, Frey Hugo (2015), *The Graphic Novel: An Introduction*, Cambridge University Press, New York.

Biedma Amado Manuel (2022), *Procesos testimoniales y memoriales: contradicciones y reconstrucciones del testigo en la novela gráfica Los surcos del azar de Paco Roca*, "Recial", vol. 13, No. 22: 323–337.

Birek Wojciech (2009), *Powieść graficzna, Komiks*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", t. 52, z. 1–2: 5–22.

Chute Hillary L. (2016), *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, Harvard University Press, Cambridge, MA.

Davis Madeleine (2005), *Is Spain Recovering Its Memory? Breaking the Pacto del Olvido*, "Human Rights Quarterly", vol. 27, No. 3: 858–880.

Dziuban Zuzanna (red.) (2017), *Mapping the "Forensic Turn": Engagements with Materialities of Mass Death in Holocaust Studies and Beyond*, New Academic Press, Vienna.

Fernández de Arriba David (2015), *La memoria del exilio a través del cómic*, "CuCo. Cuadernos de cómic", No. 4: 7–33.

Ferrándiz Francisco (2011), *Autopsia social de un subtierro*, "Isegoría", No. 45: 525–544.

Ferrándiz Francisco (2013), *Exhuming the defeated: Civil War mass graves in 21st-century Spain*, "American Ethnologist", vol. 40, No. 1: 38–54.

Ferrándiz Francisco (2019), *Unburials, Generals, and Phantom Militarism: Engaging with the Spanish Civil War Legacy*, "Current Anthropology", vol. 60: 62–76.

Ferrándiz Francisco (2022), *Exhumaciones, generales y militarismo fantasma: cómo confrontar el legado de la guerra civil española*, "Alteridades", vol. 32, No. 64: 73–85.

Greco Beatriz (2025), *Un beso sobre las calaveras: la violencia silenciosa en El abismo del olvido de Paco Roca*, in: Imágenes de la violencia en la literatura y las artes hispánicas (siglos XX y XXI), ed. A. Candeloro, Dykinson, Madrid: 184–195.

Hepworth Alex (2023), *Memory Activism as Advocacy for Transitional Justice: Memory Laws, Mass Graves and Impunity in Spain*, "International Journal of Transitional Justice", vol. 17, No. 2: 268–285.

Keenan Thomas, Weizman Eyal (2012), *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*, Sternberg Press, Berlin.

Layana Ilundáin Carlos, Gastón Aguas José María (eds.) (2025), *Historia con memoria en la educación: II Congreso Internacional*, Gobierno de Navarra, Pamplona.

Lee Jiwon (2021), *Graphic Nonsense and Historical Trauma in Fred Chao's Johnny Hiro*, "CLCWeb: Comparative Literature and Culture", vol. 23, No. 3.

Loaiza Torres Alejandro (2022), El boom de la memoria, doctoral dissertation.

Mbembe Achille (2003), Necropolitics, "Public Culture", vol. 15, No. 1: 11–40.

McKinney Catherine, Richter David F. (eds.) (2020), *Spanish Graphic Narratives: Recent Developments in Sequential Art*, Palgrave Macmillan, Cham.

Merino Ana, Tullis Ben (2012), *The Sequential Art of Memory: The Testimonial Struggle of Comics in Spain*, "Hispanic Issues On Line", No. 11: 211–225.

Pollack Martin (2016), *Topografia pamięci*, przeł. Karolina Niedenthal, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

Pollak Michael (2006), *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*, Al Margen, La Plata.

Robben Antonius C.G.M. (2014), *Massive Violent Death and Contested National Mourning in Post-Authoritarian Chile and Argentina: A Sociocultural Application of the Dual Process Model*, "Death Studies", vol. 38, No. 5: 335–345.

Robben Antonius C.G.M. (2015), *Exhumations, Territoriality, and Necropolitics in Chile and Argentina, in: Necropolitics: Mass Graves and Exhumations in the Age of Human Rights*, eds. F. Ferrándiz, A.C.G.M. Robben, University of Pennsylvania Press, Philadelphia: 53–75.

Roca Paco (2021), *Koleje losu*, przeł. Katarzyna Sajdakowska, Kultura Gniewu, Warszawa.

Roca Paco, Terrasa Rodrigo (2024), *Otchłań zapomnienia*, przeł. Tomasz Pindel, Kultura Gniewu, Warszawa.

Rothschild D. Aviva (1995), Graphic Novels: A Bibliographic Guide to Book-Length Comics, Libraries Unlimited, Englewood, CO.

Sabbah Julie (2020), *Historia e historización, ficción y metaficción en Los surcos del azar, de Paco Roca*, "Cahiers de civilisation espagnole contemporaine", No. 24.

Saqqa Carazo Marta, Palacios González Daniel, Kerangat Zaira (2025), *Las fosas comunes durante el franquismo: exhumaciones, olvidos y resistencias*, "El Futuro del Pasado" (preprint).

Tabaszewska Justyna (2016), *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Trabado Cabado José Manuel (2015*), La autoficción cómica en Paco Roca: del humor como punto de fuga al modelo traumático de novela gráfica*, "Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos", vol. 3, No. 2: 295–323.

Vogel Daniel (2007), *Historia a postkolonializm. Pisanie historii narodowej i jej obecność w krytyce i literaturze postkolonialnej*, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Raciborzu, Racibórz.

Weiner Stephen (2003), *Faster Than a Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*, NBM Publishing, Nowy York.
Zalewska Anna (2016), *Archeologia współczesności*, Stowarzyszenie Naukowe Archeologów Polskich, Warszawa.

Źródła internetowe

Ayuntamiento de Paterna (2024), *Leoncio Badía, conocido como "el enterrador de Paterna"*, distinguido a título póstumo con la Insignia de Oro de la Villa de Paterna 2024, https://www.paterna.es [dostęp: 22.12.2025].
Concerned Historians (2024), Annual Report 2024, https://www.concernedhistorians.org/content_files/file/ar/24.pdf [dostęp: 9.01.2026].
Instituto Cervantes (2025), *La exposición de Paco Roca en el Instituto Cervantes reúne a casi 25.000 personas*, https://cervantes.org/es/sobre-nosotros/sala-prensa/notas-prensa/exposicion-paco-roca-instituto-cervantes-reune-casi-25000 [dostęp: 19.12.2025].
Paseando a Miss Cultura (2025), *Paco Roca, Gran Premio Cómic Barcelona 202*5, https://www.paseandoamisscultura.com/2025/04/paco-roca-gran-premio-comic-barcelona.html [dostęp: 17.12.2025].
RTVE (2024), Paco Roca y Rodrigo Terrasa ganan el premio ACDCómic a la mejor obra nacional de 2023 por ‚El abismo del olvido', https://www.rtve.es/noticias/20240221/paco-roca-rodrigo-terrasa-premio-acdcomic-mejor-obra-nacional-2023-abismo-olvido/15979843.shtml [dostęp: 14.12.2025].
Valencia Plaza (2025), *El Constitucional suspende varios artículos de la Ley de Concordia valenciana*, https://valenciaplaza.com/valenciaplaza/comunitat-valenciana1/el-constitucional-suspende-varios-articulos-de-la-ley-de-concordia-valenciana [dostęp: 17.12.2025].
Vidal Jesus Lacasa (2025). , «El abismo del olvido» galardonado en París con el premio Bulles d'Humanité, Mundo Obrero. https://mundoobrero.es/2025/09/16/el-abismo-del-olvido-galardonado-en-paris-con-el-premio-bulles-dhumanite/ [dostęp:17.12.2025].