

Art Spiegelman sau de la Mickey Mouse la Maus(chwitz)

Nu puțini s-ar îndoi, poate, că un roman grafic este tocmai „la locul său” în spațiul alocat, de obicei, literaturii „pursânge”. Ideea de a-l include aici nu este, însă, pe-atât de „exotică” pe cât ar putea să pară: *Maus* * al lui Art Spiegelman are, de fapt, (mult) mai multe în comun cu romanul secolului XX (de la romanul distopic la cel contemporan) – ca să nu mai vorbim despre marile memoriale ale holocaustului – decât cu *Tom și Jerry*. De altfel, termenul în sine de „roman grafic” poartă amprenta – destul de apăsată – a acestei istorisiri cu șoricel și pisici, premiată cu Pulitzer în 1991. Căci, dacă Will Eisner (cu al său *A Contract with God*) a fost cel care a propus, în 1978, conceptul „pe piață”, Art Spiegelman l-a umplut cu „conținut” (și l-a consacrat), luând (nu doar cantitativ) distanța (necesară) în raport cu ceea ce se înțelege, de obicei, prin „comic book(s)” și/sau „bandă desenată”. Realizare, la origine, a culturii *underground* americane a anilor 1980, *Maus* nu face parte, în mod categoric, din același „trend” nici cu povestirile cu super-eroi, nici cu *Pif și Hercule*, *Tintin* sau *Asterix* (poate, doar, ca notorietate), și nici (chiar) cu Eisner sau cu desenele animate cu Mickey Mouse (cu care, altfel, intră într-un dialog intertextual sofisticat). Dimpotrivă, teoreticieni (ai literaturii!) dintre cei mai serioși, printre care i-aș aminti aici pe un Umberto Eco sau Linda Hutcheon, nu s-au ferit să salute apariția acestui „roman” în două volume (fie el și „grafic”) sau să îl includă ca referință în scrierile lor științifice.

Traducerea lui *Maus* în limba română este, așadar, un eveniment editorial important – și un câștig însemnat pentru piața BD din România – care, deși a început să prindă contur și chiar să producă creații originale, este încă firavă și foarte „tânără” (la propriu și la figurat) în comparație cu cea (sau cele) din Occident. Nu voi intra, aici, în analiza comparativă a diferențelor de mentalitate (în termeni de cultură a imaginii) care ne separă de spațiul euroatlantic. Prefer să îmi exprim, mai degrabă, speranța că „romanul” lui Spiegelman – un „clasic” tocmai pentru că a reușit (printre altele) să extindă limitele „genului” și să înlăture o bună parte din prejudecățile care îi mărgineau receptarea – va

izbuti să repete această performanță și în România. Prin urmare, trebuie salută inițiativa editurii „Art” de a fi inițiat (în colaborare cu „Asociația Jumătatea Plină”) colecția intitulată „Romanul Grafic” – cuprinzând, deocamdată, în afară de *Maus*, trei titluri prestigioase (*Stigmata* de Lorenzo Mattotti și Claudio Piersanti, *Persepolis* și *Broderii* de Marjane Satrapi).

Albumul Spiegelman propus de echipa de la „Art” este o „integrală”, conținând ambele volume din *Maus: A Survivor's Tale* (i.e. *My Father Bleeds History/Prin venele tatălui meu curge istorie* și *And Here My Troubles Began/Și-aici încep necazurile mele*) apărute, inițial, în format serializat, în revista *Raw* (1980-1991) și „culese” ulterior în format-carte de „Pantheon Books” (1986, 1991). Lăudabilă – adică, pe măsură – este, de altfel, și prezentarea grafică a ediției românești, chiar dacă traducerea (semnată de Cristian Neagoe) are și (mărunte) neajunsuri.

Rod al unui efort constant depus pe parcursul unei perioade de treisprezece ani („geneza” propriu-zisă a „romanului” începe în 1978), *Maus* a ridicat, odată cu reeditările succesive, serioase probleme de „încadrare”. Nu este de mirare că Spiegelman a obiectat el însuși, inițial, nu doar la „eticheta” de „roman grafic” (care i se părea că îi descalifică lucrarea, asociind-o cu ceea ce se numise astfel până la el), ci și la includerea albumului în categoria operelor de ficțiune: natura și trăsăturile (extrem de) specifice ale proiectului său justifică, măcar în parte, aceste tribulații.

Trama, aparent simplă, are la bază schema povestirii în ramă: evreu polonez, Vladek Spiegelman rememorează, la cerea fiului său (Art), experiențele traumatizante trăite (alături de prima sa soție, Anja) în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Numai că istorisirea bătrânului revelează o poveste cu atât mai dramatică, cu cât ea este una „adevărată”: deși materialul de bază este chiar biografia, aproape „nealterată” ficțional, a tatălui artistului, narațiunea avansează pe toate coordonatele unei experiențe arhetipale (și totale) a holocaustului. Informațiile reale inserate în text (de la numele personajelor și istoriile lor personale – de cele mai multe ori cutremurătoare – la

scheme, hărți și fotografii de arhivă sau de familie), valoarea documentară a opului constituie, fără îndoială, una dintre atracțiile sale principale.

Nu este vorba, aici, însă, (doar) de o simplă transcriere grafic-literară a unei/unor realități bulversante. Biograficul, deloc „cosmetizat”, reflectă, pe de o parte, într-adevăr, cu un firesc „înpăimântător de uman” [The Times], atât oroarea generalizată și justificată politic la nivel de „rase” și „specii” (nazismul), cât și grotescul comportamentelor individuale (egoismele, rasismele și intoleranța, meschinăriile cotidiene, prejudecățile de tot felul). Conceptul nu ratează, însă, nimic nici din sublimul unor reacții, unor afecte, ironia (de multe ori neagră) a unor situații, duplicitatea morală a gesturilor mai mult sau mai puțin extreme. Pe scurt, nimic nu se pierde din complexitatea naturii umane, iar personajele – în frunte cu cel al lui Vladek – dobândesc o uimitoare adâncime. În al doilea rând, exploatarea biograficului se face, aici, prin aplicarea unui principiu autenticist-autoficțional, specific literaturii (și/sau) artei (post)moderne în general.

Nu lipsesc, de altfel, nici alte procedee tipice literaturii „înalte” de tipul *mise en abyme*-ului sau tehnicilor metaficțiunii, decupaje „filmice”: un experiment BD de tinerețe (intitulat *Prizonier pe planeta iad: studiu de caz*) este inserat în interiorul poveștii care se scrie/desenază sub ochii cititorului; tânărul Art încearcă, în timpul „interviurilor” cu tatăl său, să „dirijeze” spre o oarecare ordine narativă amintirile disperate ale acestuia, intervenind chiar în timp ce Vladek povestește; procesul de creație este, în repetate rânduri, (ironic sau nu) deconspirat. „Vezi... în viața reală nu m-ai fi lăsat niciodată să vorbesc atât de mult fără să mă întrerupi”, îi mărturisește personajul Art alter-ego-ului soției sale, Françoise, după ce observă, descurajat, că „Realitatea e prea *complexă* [s.a.] pentru BD-uri... Tre' să dai la o parte și să denaturezi prea mult” [p.176].

Dimensiunea autoficțională nu este prezentă, însă, doar prin „întruparea”, cu nume și biografie proprie, a artistului în personaj. Rezonând, de pildă – *bel et bien* – cu (mai recentul) *Truismes* al Mariei Darrieussecq, personajele se regăsesc, aici,



(parțial) transfigurate: ele poartă măști cu figuri animale (uneori desenate – nu întâmplător – chiar ca deghizări): evreii sunt șoa-reci, germanii – pisici, americanii – câini, polonezii – porci, francezii – broaște... Deși controversată, încărcătura simbolică a metaforei animaliere se poate traduce, aici, într-o multitudine de semnificații posibile. Dincolo de marcarea vizuală a etnicității personajelor (transfer care evită extrem de eficient surplusul verbal) se pot „citi” multiple intertexte, de la trimiterea (implicită) la Orwell la dialogul (intrucâtva explicit) cu Walt Disney (și al său – celebru – Mickey Mouse). Expresivitatea (negru-ironică) a asocierilor între „tipologizările” sau schematisme culturale clișeizate și aceste reprezentări (anti-)fetișizante se constituie într-o critică extrem de „plastică” a teoriilor politice naționalist-organiciste. Și în fine, corespondența alegorică cu animalitatea (bestialitatea) este una care vine, de fapt, să demaște, chiar cu ajutorul „măștilor” din bestiar, natura umană în abisalitatea ei cea mai obscenă.

O altă calitate majoră a cărții este, ca atare, caracterul său experimental. Pornind de la principiile unui minimalism funciar (atât grafic, cât și retoric), această „povestire epică spusă în imagini mici” [New York Times] își reconstituie efectul „brutal” de expresiv [Boston Globe] la un alt nivel. Avem aici de a face cu o tehnică extrem de rafinată a deschiderii/închiderii sau a dezvăluirii/ascunderii. Dacă discursul grafic tipic al benzii desenate este unul care mizează pe teatral, pe mișcări largi și mimici exagerate, atunci *Maus* este, în acest sens, o creație absolut atipică. Figurile animale schematice, reduse în mare măsură la trăsăturile de bază (la care se adaugă unele detalii specifice „regnului”), nu promiteau, în sine, nimic din puterea de impresie a cărții. La fel, liniaritatea simplificatoare a formelor sau picturalitatea aspră a petei de tuș, împrumutate unor tradiții grafice mai vechi, de început, ale benzii desenate.

Privirile (aparent) goale/negre se redimensionează, însă, asemeni întregului – amintind în același timp de chipurile spaimei din *The Wall* (1982) și, din nou, de ochii lui Mickey Mouse (acest personaj benign, care, atacat și el în presa *nazi* într-un fragment decupat și utilizat ca *motto* de Spiegelman, capătă proporții angoasante). Aceste măști ajung să ascundă în aceeași măsură în care revelează – tot așa după cum discursul lui Vladek se închide în sine (prin prejudecăți, idei fixe, carențe subiective) în aceeași măsură în care se deschide, progresiv, spre comunicarea cu fiul său. Minimalismul discursiv și grafic „insolitează”, intensifică expresia tocmai prin absența prezizibilului

și printr-un fel de abstenență a limbajelor. „O singură ieșire avem de-aici, noi toți... sus, pe coșurile alea [coșurile crematoriului de la Auschwitz, n.m.]” – este replica cu care îl întâmpină pe Vladek, la Auschwitz, un prieten de-al său – iar lăconicul „supraviețuitor” adaugă (neutru): „Era ultima dată când îl vedeam pe Abraham... Cred c-a ieșit pe coș” [p.187]. Cartea este plină de astfel de relatări (cumplite) redade „cu surdina”. Chiar discursul lui Art, deși „subiectiv” și (câteodată, teribil de) „sincer” (o spune chiar el), este în același timp dezumanizat, traumatizat, postbelic, (post)industrial. „Nici măcar n-a făcut infarct... voia să fie sigur că-l sun înapoi!”, constată, furios, alter-ego-ul artistului, deranjat că este constrâns să îngrijească un tată bătrân, bolnav – și care este, altfel, departe de a avea o personalitate agreabilă. „De multe ori, tata e fix ca-n caricaturile rasiste cu jidanul bătrân și zgârcit. [...] Îmi doresc să fi scris povestea mamei cât trăia încă. Ea era mai sensibilă... Ar fi echilibrat puțin cartea”, se plânge, câteodată, Art-personajul [pp.133-134].

Ficțiunea se impune, deci, ca dimensiune esențială a cărții, prin re-semnificarea simbolică pe care o implică (alunecând spre o artă subliminală a absurdului) și prin perspectiva autenticistă, individuală, (programatic) idiosincronică asupra istoriei – pe care o menține, paradoxal, (și – sau tocmai) prin artificiozitate. Cartea depășește, așadar, nu doar „genul” „grafic” și/sau biografic; ea atinge performanțe (de multe ori) greu accesibile chiar literaturii propriu-zise. Tratamentul surprinzător de matur – și de actual – al unor teme capitale (memoria, istoria, boala/bătrânețea, moartea, vina, traumele războiului, paternitatea și *generational gap*-ul, neantul existențial), reflecțiile crude asupra naturii umane, alchimia atentă a diverselor discursuri și *ready-made*-uri culturale, ipostazierea în construct/obiect a individului (post)modern – sau, pe de altă parte, bizarul/insolitul profund „artist(ic)” al reprezentării fac din acest album grafico-literar o experiență tulburătoare, care merită în toate sensurile.

* Art Spiegelman. *Maus*, București, Editura „Art”, 2012.

Traducere de Cristian Neagoe.

Înștiințare: Această lucrare este realizată cu sprijinul Programului Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU), ID76945 finanțat de Fondul Social European și de Guvernul României.