

EGEREK ÉS EMBEREK

KISANTAL TAMÁS

KISS GÁBOR ZOLTÁN

Art Spiegelman:

Maus. Egy túlélő története

Ford. Feig András

Ulpius Ház, Budapest, 2005. 296 old., 2980 Ft

A MAUS A BUDAPESTI METRÓBAN

2005 márciusában és áprilisában a budapesti Holokauszt Emlékközpont Art Spiegelman Pulitzer-díjas híres képregényének, a *Maus*-nak tizenöt részletét helyezte el negyvenhat, a budapesti 2-es és 3-as metróvonalon közlekedő szerelvényben.¹

Április elejéig körülbelül egymillió ember láthatta a plakátokat (azaz a *Maus* egy-egy részét); a közönség válaszait az Emlékközpont egy e-mail-címen gyűjtötte. Ez a rendkívül eredeti akció, amelyről a nemzetközi sajtó is megemlékezett, bizonyára segített felhívni a nagyközönség figyelmét a frissen megjelent, teljes magyar nyelvű *Maus*-ra; az alapos, értő interpretációnak azonban nyilvánvalóan nem a metró volt a helye. Az itt következő írás viszont éppen erre tesz kísérletet.

Azon a meglehetősen széles irodalmi palettán, amelyen a holokauszt megjelenítésével kísérletező művek szerepelnek, különleges helyet foglal el Art Spiegelman képregénye. A *Maus* státusát nem feltétlenül irodalmi értékének köszönheti – bár elbeszélő technikája rendkívül érdekes –, sokkal inkább annak, hogy ábrázolásmódjával gyökeresen elüt a „holokauszt-kánon” egyéb szövegeitől, formája és műfaja nyíltan felveti a (történelmi) reprezentáció etikájának problémáját. Van-e joga e peremműfajnak feldolgozni a világtörténelem talán legborzasztóbb eseményét? A képregényforma visszatetsző is lehet, s vitákat gerjeszthet. A holokauszt (képregényes) cselekményesítésének és a képregény „nagykorúságának” kérdése (azaz hogy képes-e felnőni a feladathoz) egymástól elválaszthatatlan. A *Maus*-receptió fő témái – az emlékezés és a trauma, a zsidó-amerikai identitás, illetve a képregény mint műfaj – közül a médiumra vonatkozó kérdés számos tartalmi (a műtfeldolgozást is érintő) szempont tisztázásában lehet segítségünkre.

A képregény nagykorúsításáért folytatott mozgalomban a *Maus* jegyző Spiegelman pályája kezdetétől döntő szerepet vállalt. 1975-ben társszerkesztője

volt a kor legnevesebb alternatív képregényrajzolóinak műveiből válogató *Arcade* antológiának, majd 1980-ban feleségével együtt elindította az azóta már legendássá vált *RAW* sorozatot, maga köré gyűjtve azokat az underground szerzőket, rajzolókat, akik a képregény megújulásáért és önálló művészeti ágként való elismertetéséért küzdöttek. A *Maus* első része is itt jelent meg először; a művet később adta ki Spiegelman két, egymást követő, önálló kötetben. A *Maus* – nagy vonalakban – a holokauszt eseményeit, illetve Anja és Vladek Spiegelmannak, a szerző szüleinek a történetét meséli el a harmincas évek közepétől 1945-ig, illetve áttételesen a nyolcvanas évek elejéig. A szokványosnak egyébként sem nevezhető történet külön érdekessége, hogy a szerző saját születési körülményeit is belefoglalja az elbeszélésbe.

A kötetnek elsősorban a műfaja provokatív, bár ebben a tekintetben a legkevésbé sem egyedülálló: a traumatikus múlt képregényes feldolgozása ma már külön alműfaj. Ismert példái: *Barefoot Gen* (Keiji Nakazawa, 1979), *When the Wind Blows* (Raymond Briggs, 1982) és a 2001. szeptember 11-i terrortámadás traumáját feldolgozó *In the Shadow of No Towers* (Spiegelman, 2004). Ám a *Maus* ábrázolásmódja ezen túl is problematikus, hiszen radikális feszültséget teremt a rajzok viszonylagos realizmusa és a szereplők szándékos stilizáltsága között. A szereplők furcsa hibridek, embertestű állatfigurák – minden nációt más-más állat testesít meg (a zsidók egerek, a németek macskák, a lengyelek disznók stb.). Sokak szerint a holokausztot így ábrázolni kegyeletsértés, sőt egyesek szerint tulajdonképpen a rasszizmus népszerűsítése. Spiegelman az antropomorf állatfigurákat alkalmazó képregény- és rajzfilmtradícióval is szembemegy, amikor lemezteleníti karaktereit – ez a revízió persze eltörpül a rendhagyó holokauszt-ábrázoláshoz képest.

1 ■ Közreműködők és támogatók: Ulpius-Ház Kiadó; Miniszterelnöki Hivatal („A II. világháború befejezésének 60. évfordulója” Emlékbizottság); Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma; hvg.hu; Média a Jövőért Alapítvány; @@@.

2 ■ Bernie Krigstein: *Master Race* (1955), Pascal Croci: *Auschwitz* (2004). A *Wrzeslen – Antologia Komiksu Polskiego* (2003) egész képregény-antológiát szentelt a témának.

3 ■ Orbán Katalin: Láthatatlanná tett képek Art Spiegelman holokauszt-képregényében. Ford. Simon Vanda. *Enigma*, 42 (2004), 81. old.

4 ■ Orbán: *i. m.* 72. old.

5 ■ <http://www.moviepoopshoot.com/longbox/11.html>

6 ■ Idézi Orbán Katalin, *uo.*

A cselekményesítés mikéntje körüli vita általában elnyomja az egyéb lehetséges értelmezési szempontokat a holokauszt-képregények² vagy -filmek, mint az *Életvonat* (*Train de vie*, 1998) vagy *Az élet szép* (*La vita è bella*, 1997) esetében. Ha Orbán Katalinnal egyetértve³ elfogadjuk is, hogy a *Maus* képeiben „a múlt traumatikus eseményeihez fűződő változó, fejlődő viszonyunk testesül meg”, akkor a rasszizmus vádjától csak-csak megszabadíthatjuk, de még korántsem „fejtettük meg” Spiegelman botránykönyvét.

A Spiegelmant cinikus rasszistának minősítők elsiklanak azon tény fölött, hogy a történetbeli maszkok végső soron *maszkok*, a *Maus* egerrei pedig *embeerek*. A különbséget több ponton hangsúlyozza a szerző – az egyik legáltaláltozóbb hely a pincében bujkáló Spiegelmanék beszélgetése: Anja fél a patkányoktól, mire Vladek megnyugtatja, csupán egerekről van szó (149. old.). A német „macskák” „igazi” kutyákkal keresik a zsidókat (113. old.), Pavelnél, az elbeszélő-rajzoló pszichológusánál „hemzsegnek a kóbor kutyák és macskák” (203. old.) – ezekben a példákban sem kétséges, hogy állatokról, nem pedig „amerikaiakról” vagy „németekről” van szó (a nemzetkaraktrológiáról később). Artie az imént idézett mondat után, a valódi és az allegorikus állatok körüli esetleges zavar tudatában teszi fel a kérdést a Pavel-jelenetben: „Vajon megemlíthetem ezt, vagy teljesen elcsebszi a hasonlatomat?” A maszkok arra szolgálnak, hogy – a fajelmélet abszurdításának érzékeltetésén túl – az olvasó figyelmét a szenvedő emberi arcról és testről elterelve, a történésekre irányítsák.

Mindez elvezet a reprezentáció etikájának tágabb értelmezéséhez. A történet megjelenítése állatfigurákkal magát az elbeszélést rekontextualizálja: nyíltan allegorikussá s ezzel együtt fikcionalissá teszi. Spiegelman a holokauszt *igaz* történetét egy allegorikus fikcióban beszéli el, az ábrázolásmód a *Maus* radikálisan fikcionalissá teszi. Ez a formai megoldás rendkívül kihívó abban a diskurzusbán, ahol az eseményekhez való legnagyobb hűség és a lehető legpontosabb megjelenítésük az ábrázolás elfogadhatóságának az egyik legfontosabb (vagy egyenesen kizárólagos) feltétele.

Spiegelman már a hetvenes években próbálkozott a holokauszt állatszereplős megjelenítésével. 1972-ben a Robert Crumb-mal közösen jegyzett underground képregénymagazinban, mely a *Funny Animals* (sic!) címet viselte, háromoldalas képregényt tett közzé *Maus* címmel. Itt már megjelennek a későbbi mű bizonyos elemei, ám a kétkötetes változathoz képest gyökeres különbségekkel. Az *ős-Maus* szereplői sokkal egyénitettebbek, valódi arcuk van – amely a humoros képregények egébrázolásainak és a zsidókról elterjedt „faji sajátosságoknak” a keverékéből áll össze. A rajzok sokkal kidolgozottabbak – ám paradox módon annál kevésbé hatásosak. Az egyéni tulajdonságok majdani visszazoritása és a figurák erő-

sebb stilizálása a reprezentáció által megképzett allegorizációról s egyben mind a *mainstream*, mind az *underground* képregény-tradíciótól való eltávolodásról tanúskodik.

A *Maus* mérsékelt, korlátok közé szorított realizmusának tipikus példája az auschwitzi bádogosműhely ábrázolása kapcsán tett kitérő – a tudatos lázadás a dokumentarista igénnyel szemben –, amely ismét a maszkokra hívja fel a figyelmet: „Nem tudom, milyen szerszámokat rajzoljak. Nincs dokumentáció. [...] Talán gépek nélkül is megmutathatom a műhelyt. Utálok gépeket rajzolni.” (206. old.) Az eljárás célja: elfedni a külsőségeket, kibújni a közvetlen (holokauszt-)ábrázolás terhe alól.

A fikcionalitás kérdése a *Maus* recepciójában egészen nyíltan fogalmazódik meg. Miután a két kötet megjelent, Spiegelman nehezményezte, hogy könyvét a *New York Times Book Review* a szépirodalom (*fiction*) kategóriájába sorolta. Szerinte ez azt sugallja, hogy a szöveg nem hű a tényekhez. Csakhogy a *Maus* formájánál fogva tényirodalomnak (*non-fiction*) sem minősíthető, s ezért Spiegelman szellemesen külön osztályt javasolt a számára: *non-fiction: mice* (magyarul talán: „egeres non-fiction”). A mű beskatulyázhatatlanságát jelzi, hogy 1992-ben, a Pulitzer-díj átadásakor is jobb híján az „egyéb” kategóriába sorolták. A tétováság csak részben írható a fikcionalitás számlájára: a műfaji hovatartozás épp elég zavart okozhatott a zsűri számára.

A *Maus*ra mint képregényre „könnyen a népszerű szórakoztatás árnya vetülhet”⁴ – holott méltatói szerint magasabb besorolásra tarthat igényt. A műfaj prókátorainak kedvelt stratégiája, hogy az intézményesebb médiumokhoz (film, irodalom) mérkőz a kilencedik művészet érdemibb teljesítményeit, ám kérdés, mit nyer e kifejezésforma az összehasonlítással. A „filmszerű” képregény atyja, Will Eisner (a wellesi, hitchcocki film képregényre átültetője) a képregényt a filmet is felölelő szekvenciális művészet (*sequential art*) kategóriájába foglalta. Bryan Talbot *Luther Arkwright* (1978, 1982) című kultusképregénye Nicolas Roeg filmjeire (például *The Man Who Fell to Earth*, 1976) hajaz – az általa alkalmazott elbeszélői eszköz, a *dekompreszió* (a képi sűrítés ellentéte) azonban nem kizárólag filmes eredetű: Eddie Campbell kimondottan a képregények ihlették, amikor kialakította a maga változatát.⁵

Spiegelman a szabadkozókkal ellentétes utat követ; szerinte még a nyolcvanas–kilencvenes évek felnőtt-képregényének ünnepelt terminusa, a *graphic novel* („grafikus regény”) is a műfaj önmentegetésének a jele, a „felettes énnel az ösztön-én [ellenében gyakorolt] nyelvi korrekcióját”⁶ mutatja. Az irodalmi médiumnak tett behódoló gesztus – ugyanúgy, mint a „film párhuzamok” – a műfaj önérvényét erodálja, amikor az ismerőség nyújtotta téves biztonságért feláldozza a képregény tisztázatlan, de saját szempontjait. A *Maus*-receptiót áttekintő Orbán Katalin szerint „nagyon nem mindegy, melyik vonzza jobban

az olvasót: *lát*ni akarja a mű képeit vagy *átlát*ni rajtuk” – az utóbbi igény a *Maus*-kritika fősodrárt jellemzi, az előbbi azt a talán méltányosabb igényt vagy „készítést”, „hogyan Spiegelman képeit indexikusan maszknak vagy önmagát eltörő figyelmeztetésnek fogjuk fel, és ezzel párhuzamosan felmagasztaljuk a szót”.⁷ Spiegelman számára⁸ a feszültség adja a mű valódi értékét az elbeszélői szándék és a megragadási formai eszközei között.

A *Maus* formájából és műfajából adódóan talán legelőször a „klasszikus” populáris képregények és rajzfilmek állatfiguráit juttatja eszünkbe, egy népszerű műfaj konvencióival folytat ironikus játékot (a könyv alcíme – *A Survivor's Tale* – is a mese műfajára utal). Ám míg a népszerű képregények állatszereplői rendszerint egyénített, mondhatni „emberarcú” szereplők, addig a *Maus*ban a figurákra inkább az arctalanság, avagy az „egyenarc” jellemző, mely csak származásukról árulkodik, egyéniségükről nem. Az egyes figurákat jobbra csak ruházatuk, esetleg bizonyos tárgyak (például az idősebb Vladek szemüvege) különbözteti meg egymástól, arcuk alapján összekeverhetők. Ha néha egy-egy szereplő külsejét, kinézetét az elbeszélő-rajzoló leírja, ezt bizonyos kulturális utalásokkal teszi. Ilyen például az apa fiatalkori ábrázolása, akiről azon közlés alapján alkothatunk képet, hogy hasonlított Rudolf Valentínóra, s ezt olyan rajz reprezentálja, amely a színész leghíresebb, *A sejk* (*The Sheik*, 1921) című filmjének plakátját egérracú alakokkal jeleníti meg (15. old.). Több kritikus szerint az arcok közvetlen allegóriák, amennyiben Spiegelman az eseményeket egy macska-egér harc konvencionális kontextusába helyezi. Az ilyesfajta megközelítés a mű közvetlen allegorikusságát hangsúlyozza, és az állatmesék, valamint Orwell *Allatfarmja* által képviselt hagyomány továbbélését látja a *Maus*ban. Ebben az esetben a holokauszt a zsidó nép egyfajta „örök áldozattételeként” volna értelmezhető, ahol a német nép a zsidóság őselenségeként lépne színre. Az üldözés, az elpusztítás e kontextusban tulajdonképpen „természetes” folyamat lenne, a macska-egér ábrázolás pedig afféle „zsidó sorselbeszélés” allegóriája.

Ha az ábrázolást allegorikusnak tekintjük, akkor közelebbi vizsgálatra szorul, milyen korábbi, megelőző jelet ismétel meg ez az allegória. Spiegelman az állatfigurákkal kapcsolatban azt nyilatkozta,⁹ hogy e tipizálást tulajdonképpen nem is ő találta ki, hanem csak szó szerint vette a korabeli náci ideológia metaforáit: nem csupán a zsidók esetében (a zsidó nép kártékony rágcshalóként aposztrofálása köztudottan az antiszemita diskurzus egyik kedvenc metaforájának számított), hanem például a lengyelekében is, akiket a németek *Schweim*nak, vagyis disznónak neveztek. Ám a többi náció ábrázolása már egyáltalán nem ilyen egyértelmű. A *Maus* recepciójában számos, néha homlokegyenest eltérő magyarázatkísérellet született az egyes nemzetek „állatkaraktérének” megindolására. Az amerikaiak kutya

formájú megjelenítését például értelmezték úgy, mint az *Allatfarmra* tett utalást, ahol a kutyák korcsok, s e kevertség alkalmasnak látszott az amerikai nép (de)kódolására. Más – Spiegelman felől talán lokálpatriótának tűnő – interpretációk szerint a kutya az ember legjobb, leghűségesebb barátja, s mint ilyen a „legmegfelelőbb” az amerikaiak megjelenítésére. A francia-békát indokolhatja a franciák angol gúnyneve (*frog*), netalán kedvelt eledelük, a békacomb. Bizonyos nációk megfelelő magyarázata azonban kimondottan nehéz, már csak azért is, mert a könyv sem mindig fedi fel, melyik állatfigura melyik népre utal (az első kötet szanatórium-jelenetén a parkban a disznók, kutyák és egerek mellett láthatunk zsiráfot, lovat, elefántot is [36. old.]). A képregény egyszerre szolgál a figurák egyértelmű magyarázatával, s zavarja össze az ilyen értelmezés lehetőségét. A második kötet például egy különös jelenettel indul: a rajzoló Art próbálgatja, milyen formában rajzolja is le francia feleségét, Françoise-t (171. old.). Françoise ábrázolása a jelenet szerint két szempontból sem könnyű: probléma, hogy Artie milyen figurákkal jelenítse meg a franciákat (vázlatain szarvas, béka, kutya és nyúl szerepel), de az sem világos, hogy a zsidó vallásra áttért Françoise-t milyen formában kellene megjelenítenie (a képregényben egyébként egérfiguraként szerepel).

A két kötet mottói elvileg a zsidó-egér azonosítás magyarázatául szolgálhatnak. Mindkét paratextus a fasizmus korszakából származó, szélsőségesen ideologikus megfogalmazás. Az első Adolf Hitlerrel szembeállítva, s így hangzik: „A zsidó kétségtelenül egy faj, de nem emberi.” A második egy harmincas évekből való: „Mickey Egér a valaha felmutatott leghitványabb eszménykép [...] Minden önállóan gondolkodó fiatalembernek és tiszteletre méltó ifjúnak azt kell hogy súgják egészséges érzéseik, hogy ez az ocsmány és koszos élősd, az állatvilág ezen legnagyobb bacilushordozója nem lehet az eszményi állat. [...] Ne hagyjuk, hogy a zsidók tovább aljasítsák az emberiséget! Le Mickey Egérrel! Viseljen mindenki horogkeresztet!”

A náci viszonya a képregényhez és a Disney-típusú rajzfilmhez azonban meglehetősen ambivalens volt. Egy részüket szélsőségesen elítélték: 1934-ben Berlinben *Tarzan*-regényeket és képregényeket is égettek, sőt Goebbels propagandaminiszter a német birodalmi gyűlésben egyszer kijelentette, hogy „Süperman zsidó”. Ez a gyűlölet leginkább annak tudha-

7 ■ Uo. 80. old.

8 ■ http://www.tcj.com/2_archives/1_spiegelman.html – Spiegelman interviewed by Gary Groth, excerpted from *The Comics Journal* 180. & 181.

9 ■ <http://www.geocities.com/Area51/Zone/9923/ispieg2.html> – J. Stephen Bolhafner: Art for Art's Sake: Spiegelman Speaks on RAW's Past, Present and Future. *The Comics Journal*, 145 (1991. október), 96. old.

10 ■ Idézi Joseph Witek, in: *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. University Press of Mississippi, Jackson–London, 1989. 102. old.

tó be, hogy a háború idejére az amerikai képregény- és rajzfilmgyártás propagandacélokat is szolgált: a szuperhősök már nem emberfeletti gonosztevők, hanem a német hadsereg ellen vetették be erejüket (ekkor látott napvilágot *Captain America*, aki az első, 1941-es képregényszám címdoldalán magát Hitlert vágja orrba). A Disney-stúdióknak is jelentek meg propagandafilmjei, például az 1943-as *Education for Death. The Making of the Nazi*, amely a tréfás, gúnyos rajzfilm eszközeivel mutatja be a német gyerekek nevelését.

A német felső vezetésben a homlokegyenest ellenkező nézet is megnyilvánult. Hitler például 1937 nyarán látott először Disney-filmet, s annyira megtetszett neki, hogy karácsonyra Goebbelstől tizenkét tekerés Mickey Egér filmet kapott ajándékba. Nem sokkal ezután Goebbel megbízta Karl Neumant, aki korábban egy nacionalista, háborús társasjátékkal hívta fel magára a figyelmet, hogy alapítson rajzfilmstúdiót. Itt a Disney-filmekhez hasonló munkákat hoztak létre, kettős célból. Egyrészt ezeket a filmeket a mozikban a filmhíradók előtt vetítették, arra számítva, hogy a közönség nem csupán a nagyfilmre megy be a mozi- ba, hanem – mivel a humoros, szórakoztató rajzfilmre is kíváncsi – végig kell néznie a fasiszmust és a német hadsereg nagyságát dicsőítő híradót is. Másrészt e rajzfilmek gyakorta maguk is nyíltan és erőteljesen ideologikusak voltak, a fasiszta és antiszemita eszmét terjesztették. Az állatfigurákkal való ábrázolás a nemzetiszocialista propagandában meglehetősen elterjedt, nemcsak „közérthetősége” miatt, hanem mert az állatfajok látványos különbözősége allegoriaként közvetlenül támogatta a fajelméletet.

Spiegelman az állatábrázolást egyebek mellett azért is tartotta célszerűnek, mert valamennyire kiküszöbölhető vele az a távolság, amely a jelenkori megjelenítést óhatatlanul elválasztja a múltbeli hiteles eseménytől. Egy interjúbán nyilatkozta: „Ha az ilyesféle anyagot emberekkel rajzolnám meg, semmi jó nem származna belőle, még hozzá leginkább azért, mert sosem éltem át efféle eseményeket [...], és nem volna túl szerencsés azt színlelni, hogy a rajzok a valóban megtörtént dolgokat ábrázolják. Fogalmam sincs, hogy nézett ki egy német, aki egy különleges kisvárosban furcsa dolgokat művelt. Elképzeléseim csupán egy marék fotóból és pár filmből származhatnak. Arra vagyok kárhóztatva, hogy ne legyenek hiteles. Attól is félek, hogy ha emberekkel ábrázolnám az eseményeket, nagyon elkoptatott lenne. Valamiféle szimpátiabeszéd, amolyan »Emlékezz a hatmillió áldozatra!« típusú felkiáltás válna belőle, s ez éppenséggel nem állt szándékomban. Azért használtam a macska-egér kódrendszert, mert rávetíthető azokra az emberekre, akik megtapasztalták ezt a korszakot. Ezzel sokkal közvetlenebbül férhettem hozzá az engem foglalkoztató eseményekhez.”¹⁰

Spiegelman az állatkódrendszerrel törekszik a múlt torz diskurzusának jelenbeli reprezentációjára. A

*Maus*ban tehát a történelem nyíltan fikcionalizálódik, de éppen maga a történelem, a család története mutat rá e fikció ideologikusságára és történetiségére.

Az allegorikusságot az állatábrázoláson túl a *Maus* képisége is alátámaszthatja. A szerző nagy gondot fordított a korabeli helyszínek megrajzolására s a történelmi hitelesség érzékeltetésére. Ám csak több-kevesebb sikerrel, sőt helyenként láthatólag szándékosan nem akart hiteles lenni. Bizonyos esetekben a nagyon direkt metaforák, szimbólumok a történetiséget mintegy alátámasztják, felerősítik, s lehetővé teszik, hogy akár egyetlen képkockába sűrítse az egész korszak miliójét. Ennek talán legérzékletesebb példája az első kötet azon jelenete, amelyben Vladek és Anja menedéket keresve városról városra kóborol. Spiegelman egyetlen közvetlen szimbólummal érzékelteti a korszak hangulatát s a házaspár menekülésének kilátástalanságát: az útelágazás, amelyhez elérnek, horgkereszt alakú (127. old.).

Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a *Maus* története két idősíkon mozog. Egyrészt a múlt eseményeit ábrázolja, másrészt a képregény(-forgatókönyv) elkészülésének történetét, azt a folyamatot, amelyben a szerző apja elmeséli fiának az eseményeket. A második, jelenbeli idősíki ábrázolása is ugyanazon állatfigurákkal történik: vagyis a múlt ideológiája a mában is tovább él, a háború végével nem semmisül meg egyszer s mindenkorra. A szövegben emellett a szereplők három különböző módon jelenhetnek meg: állatfiguraként, illetve néhány alkalommal emberként – ám ebben az esetben mindig valamiféle „idegen elemként” intertextuális funkciót töltenek be. Ilyen a szerzőnek édesanyja 1968-ban bekövetkezett öngyilkosságát feldolgozó, *A Pokol Bolygó rabja* című (eredetileg a *RAW*-ban megjelent) képregénybetétje, amelyet a történetben egy helyütt az apa véletlenül megtalál és elolvas. A *Maus* három fényképet is tartalmaz: az egyik a képregénybetét legelején található, s a szerzőt és édesanyját ábrázolja. A második a második kötet elején, az ajánlás alatt, s valószínűleg Richieu-nek, a szerző bátyjának képe, aki a holokauszt idején halt meg, így az 1948-ban született Art sohasem találkozhatott vele. A harmadik fénykép a kötet utolsó előtti oldalán a szerző apját, Vladeket ábrázolja. A kép történetét az apa meséli el: akkor készült, amikor az amerikai hadsereg felszabadította az auschwitzi tábor, s a foglyok megtisztálkodva, tiszta rabruhában „szuvenírfotókat” készíthettek magukról. Ez megmagyarázza a kép furcsaságát is: a fotón egy rabruhás, ám szemmel láthatóan egészséges és tiszta férfi látható.

A harmadik, talán legkülönlegesebb ábrázolásmód a képregény „metafikciós” epizódjában szerepel – a második kötet második fejezetének elején, ahol is az elbeszélő-rajzoló művének kifejezőmódjára reflektál. Itt az emberi figurák állatábrában szerepelnek, szemmel láthatóan maskban, amely elkülönül a valódi arctól (az elbeszélő például egérálarcos férfiként jelenik meg). A – konkrét, nem az általános állatábrázó-

lášhoz használt – maszk korábban, a történelmi epizódokban is nagy szerepet kapott: ha a főszereplők valamelyike saját faji identitását letagadva, inkognitóban, lengyelként menekült, akkor az egérszereplő fejére disznóárlarc került. A maszk itt egyrészt szerepet jelöl, álarcot, amely eltakarja a valódi identitást, másrészt a valódi és a felvett szerep közti különbségre utal: arra, hogy a figura egyszerre akar valaminek látszani, s valami mást – igazi valóját – elrejtteni.

A *Mausban* az emlékezés szerepe, emlékezet és valóság, múlt és jelen viszonya több szinten tematizálódik. A történetet az apa meséli, s az elmesélt események tükrében figurája egyértelműen pozitív, mi több, némileg talán idealizált is: a család históriája az áldozatok és a szerencsés túlélők története. Az elbeszélés *képíleg* is utal az emlékezés aktusára: Vladek legelső visszaemlékezése előtti tétováságát nyújtott panel jelzi (amelyen „véletlenül” kivételesen a karjára tetovált szám). Ezt három hosszúkás kép követi: az első az eddigi jelenetet viszi tovább (Artie gyözködi Vladeket); a második a szobabiciklizó Vladek lábfejről mutatott közeli, mely a tekintet elkalandozásával az emlékezés *fizikai aktusát* érzékelteti. A harmadik, kör alakú panel már az emlék idejében játszódik (14. old.). A visszaemlékező Vladek részvétet keltő idős ember, aki a jelenben, az apa és Art kapcsolatát bemutató részekben már egészen másként mutatkozik: rigolyás, kiállhatatlan, zsugori, s – mint egy helyütt Art mondja róla – olyan, „mint a zsigori öreg zsidóról rajzolt rasszista karikatúra” (133. old.). Sőt a második kötetben kiderül, hogy ő maga is rasszista, az egyik jelenetben ugyanis, miután egy afroamerikai stoppost felvettek kocsijukba (akit Spiegelman fekete kutyaaként ábrázol), az apa a feketét gyalázza, s amikor fia szemére veti, hogy úgy beszél, mint annak idején a náci, csak annyit válaszol: „össze sem lehet hasonlítani a svarcereket a zsidókkal” (259. old.). Feszültség van tehát a múltbeli, elbeszél és a jelenbeli elbeszélő apa személyisége között – bár feltehető, hogy a holokauszt és a felesége öngyilkossága tette ilyenné (Art egyszer azt mondja róla Françoise-nak: bizonyos értelemben nem élte túl Auschwitzot).

A múlt és a jelen apafigurájának különbsége a *Maus* nyelvi síkján is megjelenik. A mesélő Vladek egészen furcsa, jiddis szerkezetekkel átítatott angolul beszél, a múltbeli pedig tökéletes angolsággal szólal meg (mintegy jelezve az akkori lengyel anyanyelvet – amely Art számára természetesen már idegen, csak jelzésszerűen, a tökéletes *angol* nyelvhasználat révén közvetíthető. A magyar kiadásban ez a nyelvi diszkrepancia sajnos elsikkad.). Vladek és Art nem igazán képes megérteni egymást: nemzedéki, gondolkodásmódbeli ellentétüket csak tetézi, hogy Art kilépett a zsidó hagyományból, francia nőt vett feleségül, s a zsidó vallási-kulturális kódokat sem ismeri. Erről érzékletesen árulkodik az első kötet egyik jelenete, amikor Vladek hadifogolyélményeiről beszél, s elmeséli

álmat, amelyben nagyapja szózatot intézett hozzá, miszerint pársász trumó (*parashat trumah*) napján meg fog szabadulni. Art értetlenül visszakérdéz, hisz ő már nem ismeri ezt az ünnepet (59. old.).

A család történetéről Vladek beszámolóján kívül még egy forrás maradt fenn, az anya háború utáni, kifejezetten Art számára írt naplója. Am ez, mint kiderül, Vladek egy depressziós pillanatában elégette. A második kötetből azt is megtudjuk, hogy a szerző a képregény nagy részét már évekkel apja halála után készítette: tehát az ő beszámolója is valószínűleg átstilizálódott, még kevésbé autentikus. Spiegelman egy alkalommal azt nyilatkozta, hogy amennyire lehetséges, próbálta hitelesen közvetíteni apja történetét, ám a magnón fennmaradt elbeszélés jelentős át szerkesztésére kényszerült. Vladek elbeszélése ugyanis nem lineáris, inkább asszociatív, csapongó. Spiegelmannak ezért radikálisan át kellett alakítania, újra kellett cselekményesítenie.¹¹

A történet idősíkjai közti váltásokat (például a háborús történetből kiszóló, jelen idejű közbevetéseket) *képíleg* a panelhatárok hiánya jelzi, vagy éppenséggel megkettőzésük hangsúlyozza – ilyenkor egyfajta időnkívülségbe lépünk át. Máskor egyedi szövegbuborékok (mondjuk, vonatjegy) alkalmazásával jelzi az idő- és helyszínváltást; míg az elbeszélés elejtett fonolának felvételét ugyanazon képkocka ismétlése jelzi (46–49. old.). A tér-idő váltások általában magyarázó, asszociatív, néha egészen esetleges módon következnek be: Vladek az éppen csak elkezdett háborús elbeszélést a könyökével levert pirlásdobozzal szakítja meg – a kép a mozdulatot a jelenben ábrázolja! –, s ezzel egészen a fejezet végéig hátrátja az elbeszélést: „Na, mára elég lesz, nem? Fáradt vagyok, és még ki kell számolnom a pirlákat.” (41. old.) A képregényszerző és teoretikus Will Eisner szerint a képregény lényegét az idő és az időzítés (*timing*) megkülönböztetése adja.¹²

A gyakorlatban ez annyit jelent, hogy a panelek száma az eltelt idővel, elrendezésük az idő ütemezésével függ össze – ez az elv a *Mausban* is végigkövethető. Az oldal egészében elfoglalt helyük mellett az egyes panelek alakja, arányaik szintén befolyásolják

11 ■ Idézi Joshua Brown: *Of Mice and Memory*. <http://voyager.learnitech.com/catalog/maus/indepth/>. A tanulmány eredeti megjelenési helye: *Oral History Review*, 1988. tavasz.

12 ■ Will Eisner: *Comics & Sequential Art*. Poorhouse Press, Tamarac, 1985.

13 ■ E képi megoldásra Spiegelman a szeptember 11-ét feldolgozó képregényében is rájátszik. Ott az elbeszélő-rajzoló füstölő cigarettája megy át a támadás utáni, füstölő World Trade Center tornyának képébe. Vö. Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*. Penguin Books, 2004.

14 ■ Scott McCloud: *Understanding Comics*. HarperCollins, 1993.

15 ■ Neil Cohn – Eisnerhez hasonlóan – a panelek oldalon belüli elrendezésével is számol, illetve az időtényezőt is bevonja a felosztásba; nála McCloud kategóriái továbbiakkal kiegészülve az „időben előrehaladó” és a „homályos időbeliségű” csoportokba sorolódnak. <http://www.webcomicsnation.com/Neil-Cohn/theory/>

az elbeszélést – fokozatos elvékonyodásuk például a fokozódó feszültséget jelzi. A panel határvonala a képregény „nyelvtanában” a jelen/múlt idő, a feszültség, az érzelmek, a bizonytalanság jelzésére szolgál. A panelhatár érzelme kifejező eszközként csak ritkán, igen indokolt esetben fordul elő, mint amilyen Vladek és Anja letartóztatása a vonaton (157. old.). A panelhatár (ritka) hiánya ugyancsak jelentős: a kötetzáró, Vladek sírkövét ábrázoló panel kerete hiányzik, ami időtlenséggel ruházza fel a képet.

A szélsőséges érzelmi megnyilvánulásokhoz is sajátos panelelrendezés kapcsolódik: Anja kétségbeesését Vladek csapodársága felett *ferde* panel jelzi – ami megismétlődik az Anja szülés utáni depressziójára visszaemlékező Vladek elbeszélésében. A *ferde* panelek a második kötetet – Vladek elbeszélését – záró, összegző részben is megjelennek: Spiegelman itt az oldalra „hanyagul odavetett” (rajzolt) fényképekkel ér el dokumentarista hatást. A horogkereszt és a Dávid-csillag is megjelenik a képkockák kompozícióiban; az előbbi a sorsdöntő útkeresztvezetéshez érő Anja és Vladek elkerülhetetlen sorsát jelzi, az utóbbi funkciója a reflektorfényéhez (*spotlight*) hasonló – keretet ad a benne foglalt képnek, s egyúttal a menekülő zsidó dilemmáját érzékelteti: „Ha lassan megyek, elkapnak... Ha futásnak erede, lelőnek!” (82. old.). A „nagy egymásra találások” pillanatait is *spotlight* – fekete, négyszögű panelbe foglalt kör alakú, fehér panel – jelzi. Az effajta megoldások következetes alkalmazásával Spiegelman saját „érzelmi nyelvtant” alakít ki.

Az alapelbeszélést rendszeresen „kifejtős” részek szakítják meg – amit gyakran panelbe ágyazott panelekkel old meg a szerző (58., 63. old.). A beágyazott panelek egyúttal az időváltások és a jelen idejű kommentárok kiemelt eszközei is (76., 79. old.). Az Auschwitz-Birkenau térképébe ágyazott kisebb paneleken Vladek a táborok szerkezetét magyarázza, míg háttérben álló napernyő sziluettje fokozatosan fekete füstöt okádó kéménnyé válik (211. old.). Nem sokkal később – egy újabb beillesztett képen – konkrét, füstölgő kéményeket látunk, s a kommentár kimondatlanul is egyértelmű: „Ekkortájt ezrével, százezrével érkeztek oda magyar zsidók” – meghalni (215. old.). Másutt a kémény füstje mintha Art cigarettájából kanyarogna elő (229. old.).¹³

A történetben (főként a második kötetben) többször előfordulnak az események reprezentálhatóságát s az elbeszélőnek a család élettörténetéhez fűződő viszonyát érintő önreflexív utalások. Jó példa Art és Françoise beszélgetése az első fejezet elején. A kötet azzal indul, hogy a házaspár a Catskills nevű üdülőhelyen meglátogatja Vladeket. Útközben Art arról beszél feleségének, hogy alkotói válságba került, nem hiszi, hogy szüleivel való kapcsolatáról és a történelmi eseményekről hiteles képet tudna alkotni. Ezután Art a gyermekkoráról és a halott testvérhez, Richieu-höz fűződő viszonyáról vall:

„Gyermekkoromban nem sokat gondoltam rá... Inkább csak egy nagy, homályos fénykép volt a szüleim hálószobájának a falán. – Én azt hittem, az a kép téged ábrázol – vág közbe Françoise –, bár nem nagyon hasonlított rád. – Látod, ez a lényeg. Rólam nem kellett kép a szobájukba... én éltem!... A fotó sosem cirkusozt. Sosem keveredett bajba... Esményi kölyök volt, én meg csak bosszúságot okoztam. Nem tudtam versenyezni vele. Nem beszéltek Richieu-ról, de az a kép maga volt a szemrehányás. Belőle orvos lett volna, és gazdag zsidó lányt vett volna feleségül... A patkány! [...] Sosem volt büntudatom Richieu miatt. De voltak olyan rémálmaim, hogy SS-ek rontanak be az osztályba, és aki zsidó, azt elhurcolják. Félre ne érts! Nem voltam rögeszmés... Csak néha elképzeltem, hogy Ciklon B jön a zuhanyrózsából víz helyett.” (175–176. old.) E kontextusban a Richieu-t ábrázoló fénykép a második kötet elején új értelmezést nyer: valószínűsíthetően ugyanaz a kép, amelyről Art beszélt. Így válik a könyvet indító fotó a rajzoló-narrátor múltához fűződő viszonyának ikonjává, olyan fantomná, amely egyaránt kísért a könyv minden egyes képkockájában és az elbeszélő életében. A képregényszöveg létrehozása tulajdonképpen kísérlet komplexusa feldolgozására.

Az (ön-)reprezentáció a tartalmi vonatkozások mellett a formai megoldásokban is megmutatkozik. A képregény elméletét képregényformában megíró Scott McCloud szerint¹⁴ a műfaj lényegét a panelek közti képátmenetek adják. Ha valakit – mint írja – képregényszerzőként két kép közt megölünk, azzal ezer halálra ítéljük; a tényleges aktus a képkockák közti *csatornában* zajlik (McCloud a *closure* – zárlat, bezáródás – kifejezést használja erre az effektusra). Hatféle képátmenetet különböztet meg: a pillanatról pillanatra, a történésről történésre, a tárgyról tárgyra, a színről színre és az aspektusról aspektusra történő váltást. (A hatodik, a *non sequitur* típusú átmenet nem feltételez kapcsolatot a képek között, nincs elbeszélő szerepe.)¹⁵ A *Maus* a klasszikus „nyugati” képregényre jellemző történésről történésre típusú képátmenetek, illetve a tárgyról tárgyra, kisebb mértékben pedig a színről színre váltó átmenetek uralják. Ritka kivétel a pillanatról pillanatra típusú átmenet, amelynek itt érzelmfokozó funkciója van. Vladek szobabiciklizés közben Richieu haláláról beszél, miközben mintegy „akaratlanul” feláll a nyeregben, majd megáll – a fájdalmas emlék felidézésének verbális nehézségét fizikai mozgásképtelenség jelzi: „Ilzeczki és a felesége nem élte túl a háborút... De a fia igen: a miénk meg nem.” (83. old.). A képregényforma a *Maus*-ban az ehhez hasonló helyeken érvényesül a leghatásosabban. Hasonló, pillanatról pillanatra történő változást ábrázoló átmenet szerepel a Mengele előtt, a *Selektionon* körbeforgó Vladekról. Itt az utolsó panelen idősíkot vált a képsor: Artie helyére a meztelen apjára ordító német tiszt kerül (218. old.).

Sajátos oldalelrendezés szerepel *A Pokol Bolygó rabja* kezdetekor: a zárványszerű elbeszélést – több-

szőrös keretbe ágyazva – Artie „tartja a kezében” (101–102. old.). A *Pokol Bolygó* képkockákban belül megtört perspektívájú, expresszionista képi világa – a mélységesen személyes hangvétellel párosulva – ha lehet, még a főelbeszélésnél is nyomasztóbb. Mivel a két kötet képátmeneteit és oldalrendezéseit tekintve igen konvencionális – egyenletes tempó és (zömmel) 2x4 paneles oldalak jellemzik –, az efféle, nem konvencionális megoldások igen nagy hatásúak.

A történésről történésre haladó képátmenet-logika parodisztikus, túlfeszített példája a második kötet elején Artie és Françoise háromoldalnyi, huszonkét panelen megrajzolt párbeszéde. Artinak kétségei vannak, rekonstruálható-e a valóság – mely a legsötétebb rémálmon is túlszab –, sőt szerinte a képregényforma önmagában alkalmatlan a realitás ábrázolására. Mindezt a *képregényen belül* állítja, s a beszélgetést a képregény időütemezésére utaló, önironikus kiszólással zárja le: „érted, mire gondolok... A valós életben sosem beszélhetnék ilyen hosszan anélkül, hogy félbe ne szakítanál.” (176. old.)

Spiegelman a szuperhős-képregények kötelező szerkezeti elemét, a *splash screent* (egész oldalas, a címet és az alkotók névsorát magában foglaló, valamely jelentős pillanatot megragadó képet) több helyütt alkalmazza, például a második fejezet elején – ahol a horogkereszt minden vonzatával együtt belép a történetbe (34. old.). Hasonló, finomabb megoldás szerepel a negyedik fejezet eleji vacsorajelenetben, amikor a családi idill az ablaktáblák börtönné változtatják, ezzel is előrevetítve a későbbieket (76. old.). A nagyalakú panelek vagy expozíciós szerepet töltenek be, vagy kiemelt történésekre hívják fel a figyelmet – mint amilyen Vladek már említett látomása a hadifogolytáborból történő szabadulásáról (59. old.), vagy a hadifoglyok erdei kivégzésének tablója (63. old.). Az első kötet múlt idejű elbeszélését lezáró nagyalakú panel (159. old.), az auschwitzi megérkezés pillanata hasonló szerepet tölt be – a kép kimerevítésével lezárja az elkerülhetetlen előli menekülés történetét, és megnyitja a „mauschwitz” történetiszálát: „tudtuk, hogy innét többé nem kerülünk ki élve. [...] Tudtunk mindent, és most itt voltunk.” Ha egyetértünk McClouddal abban, hogy a képregény a *csatornában (gutter)* játszódik, azaz a megörökített-sűrített képeket összekötő hiányban, akkor a *Maus* hatását az olvasóra feltehetően szintén ez a hiány magyarázza – a (mérsékelt) formabontó történet elhallgatásai, a hagyományos képregényes elbeszélő szerkezet megbicsaklásai, melyeket az olvasói képzelet hivatott kitölteni és helyretenni.

A *Mausban* olyan történetiség bontakozik ki, amelyben történelem és emlékezet, történelem és reprezentáció, személyes történetek és nagy események nem választhatók el többé egymástól. A képregény egyrészt a történelmi situációt, másrészt a múlttól való beszéd lehetőségeit, valamint a jelennek (konkrétan a második generációs holokauszt-túlélőknek) a múlttól alkotott képét ábrázolja. Vagyis jelen és múlt

ambivalens viszonyáról, az emlékezés, a személyes történet és a „felülnézeti” történelem szétválaszthatatlanságáról, a holokauszt eseményét övező trauma feldolgozhatatlanságáról és ábrázolhatatlanságáról is szól.

Jól példázza mindezt a könyv zárása: Vladek a háború végén találkozik Anjával. A jelenet enyhén melodramatikus, mégis igen hatásos. A házaspár körül mindenki sírni kezd, majd a következő képen csak őket láthatjuk, és a történet mesei fordulattal zárul: „Többet nem kell mondanom. Nagyon boldogok voltunk, és attól fogva boldogan éltünk.” (296. old.) Persze itt is az apa szemszöge érvényesül, ő zárja le itt és így az elbeszélést: a korábbiakból az olvasó már tudja, hogy a házaspár boldogsága nem tarthatott hosszú ideig, hiszen Anját (és végső soron Vladeket is) végképp tönkretette a holokauszt (Anja folyamatos depresszióval küzd egészen huszonhárom évvel későbbi öngyilkosságáig). Az utolsó képeken Vladek már beteg, a halálos ágyán fejezi be történetét, s az elbeszélés elmondása tulajdonképpen saját életének lezárását is jelöli. Artot Richieu-nek szólítja, s ezzel a múltbeli, halott, áldozat-kísértet fiút azonosítja az élővel, az események hallgatójával és későbbi újraelbeszélőjével. A névcsere Art személyes frusztrációjára utal, egyúttal az apjával való kapcsolatának örök problémájára: Vladek számára tudat alatt a fiú, az egyetlen gyerek mindig is Richieu volt s maradt halála után is. A szülők sírkövét ábrázoló utolsó kép – az apa és az anya születési és halálozási dátuma – alatt az „Art Spiegelman” szignó, továbbá a könyv kezdő és befejező dátuma szerepel. Az elrendezés azt sugallja, hogy ahogyan a műbe beleíródik a család története, úgy – átvitt értelemben – a család történetébe is beleíródik a képregény; úgy, ahogyan a *Maus* olvasása során az esztétikai tapasztalatba is beleíródik, belevonódik a történelmi tapasztalat – és fordítva.

Mindenképpen nagy öröm, hogy végre olvasható magyar nyelven a teljes *Maus*. Hangsúlyoznunk kell a teljes szót, hiszen az első rész már 1989-ben napvilágot látott, ám (sajnos) meglehetősen gyorsan és visszhangtalanul tűnt el a magyar könyvforgalmazás süllyesztőjében.¹⁶ Az új kiadás nemcsak bővebb, hanem teljesen új fordítás is.¹⁷ Az eredetivel azonos méretben, jó minőségű papíron jelent meg, márpedig a méret és a lapok minősége a képregénynél döntő. A fordítás pontos, bár sajnos a szöveg minden rétegét képtelen visszaadni. Így például az apa angol-jiddis tört. keveréknyelvre itt alig jön át, s bizonyos szójátékok, többjelentésű angol szavak elsikkadnak. Egy példa – nem a fordítást kárhoztandó, mivel éppen a szöveg és a kép szoros összefüggése miatt szinte lehetetlen lefordítani –, amely a magyar fordításból „kimarad”: a második kötet második fejezetének címe: *Auschwitz. Repül az idő (Auschwitz. Time flies)*. A fly egyszerre jelent „repülést” és „legyet”, s a fejezet végig rájátszik a kettős jelentésre: a címlapon a képen kívül – elvileg a „tisztá lapon” – le-

gyek mászkálnak (199. old.), az első oldalon – amikor az (egérmaszkot viselő) elbeszélő-rajzoló a hajdani eseményekre, saját életére és a képregény keletkezésére vonatkozó önreflexív megjegyzéseket tesz – a kép alján látható hullahegyről legyek szállnak fel, s köröznek Art feje felett (201. old.), végül a fejezet végén Artie rovarirtóval fújja le a verandán repkedő rovarokat (234. old.) –, keserű iróniával utalva az auschwitzi gázkamrára. A probléma semmiképp sem a fordítót terheli, inkább azt mutatja, hogy a látszattal ellentétben korántsem biztos, hogy a képregény könnyen fordítható műfaj, hiszen bizonyos nyelvi árnyalatok képi megjelenítése lehetetlenné teszi a megszokott fordítási módokat – a szójátékot, a körülírást stb.

A teljes *Maus* magyarországi megjelenése – ahogy maga a mű is – kettős célt tölthet be. Olvasható (és nézhető) lett a holokauszttal újszerű, nagy vitákat kiváltó ábrázolása, a képregény műfajának olyan, mára már klasszikus alapműve, amely ékesen bizonyítja, hogy ennek az önálló művészeti ágának saját hagyománya és formanyelve van, s fontos, nagy műveket teremhet. □

16 ■ Art Spiegelman: *Maus, egy túlélő regénye*. Ford.: Szakonyi Péter. Napra-forgó, Bp., 1989.

17 ■ A 89-es kiadás fordítási problémáival kapcsolatban lásd: Orbán Katalin: Mauschwitz, avagy a hibrid esztétikája. *Café Babel*, 1995. 3. szám, 23–33. old.

MO ST

kell előfizetni

*a BUKSZ–Budapesti Könyvszemlére,
mert érdemes!*

*2006-tól egy-egy szám ára 1000 Ft,
de az éves előfizetési díj csak:*

2500 Ft

*Előfizetés átutalással
a Budapesti Könyvszemle Alapítvány
számlájára:*

*Kereskedelmi és Hitelbank
10402166-21634716*

*(vagy kérésre a szerkesztőség
küld sárga befizetési csekkszelvényt;
1126 Budapest, Németvölgyi út 6.,
telefon/fax: 212-2827)*

**Az új előfizetők
ingyen válogathatnak
a szerkesztőségben a korábbi lapszá-
mokból.**