

Getekend: Trauma, Getuigenis en Allegorie in *Maus*

Comment faire de la pensée ce qui garderait
l'holocauste où tout s'est perdu, y compris la
pensée gardienne?

Maurice Blanchot (Blanchot 1980: 80.)

There's so much I'll never be able to under-
stand or visualize. I mean, reality is too *com-*
plex for comics... So much has to be left out
or distorted.

Maus II: 16

Trauma en genre

De holocaust is een gebeurtenis die we geneigd zijn te betitelen als “onvergelijkbaar” of “onvoorstelbaar”, maar die niettemin dringend om voorstelling vraagt – om een “kommendes / Wort / im Herzen” (Celan). Het personage Art in Art Spiegelmans (auto-)biografische strip *Maus* is op zoek naar zo'n woord in de getuigenis van zijn vader Vladek, een overlevende van Auschwitz, die hij aanspoort zijn verhaal te vertellen omdat hij er een boek over wil maken.

Vladek: It would take *many* books, my life, and no one wants anyway to hear such stories.

Art: I want to hear it. Start with mom... Tell me how you met. (*Maus I*: 12)

Het is duidelijk dat Art het meest verlangt naar een woord over zijn moeder, een andere *survivor* die zelfmoord pleegde toen hij 20 was. Als hij achter het bestaan van haar memoires komt, maar vervolgens blijkt dat Vladek deze in een wanhopige gemoedstoestand heeft verbrand, is hij razend. Hij noemt zijn vader een “moordenaar” (*Maus I*: 159), omdat dit document werkelijk een “Wort / im Herzen” geweest zou zijn: een *levend* woord rechtstreeks uit de dodenkampen.

Dit verlangen naar het levende, het directe en het authentieke is ook kenmerkend voor de meest gangbare opvattingen over holocaustrepresentatie in literatuur. Er is hier sprake van een waar para-

digma van het “leven”: van de overlevende, van het beleefd en doorleefd hebben, van de levende stem, van de herinnering die levend gehouden moet worden. De voorkeur voor historische genres – dagboeken, memoires, getuigenissen – hangt hier natuurlijk nauw mee samen, evenals de negatieve waardering van een vrijere, imaginatieve verwerking van de Shoah (vergelijk Van Alphen 1997: 16-17). Een dergelijke aanpak zou te esthetisch, te frivol en te indirect (gemedieerd) zijn. Is het immers niet barbaars om poëzie te schrijven na Auschwitz? Het geaccepteerde ideaal van holocaustrepresentatie is dan ook niet zozeer representatie maar *presentatie*: directe, authentieke tegenwoordigstelling.

Ondanks de drang naar authenticiteit van de hoofdpersoon, lijkt *Maus* slecht gedeeltelijk te voldoen aan dit ideaal. *Maus* vertelt het verhaal van Spiegelmans vader Vladek, wiens getuigenis – afgelegd over een periode van meerdere jaren – min of meer verbatim lijkt gereproduceerd. Tegenover deze historisch correctheid – Spiegelman categoriseert zijn werk uitdrukkelijk als non-fictie – staat de ongehoorde vorm waarin de getuigenis is gegoten: een allegorisch stripverhaal, waarin de joden zijn voorgesteld als muizen, de Duitsers als katten en diverse andere nationaliteiten als o.a. varkens, rendieren, kikkers en honden. Strip, dierenfabel en allegorie lijken de ahistorische, imaginatieve genres bij uitstek en zijn dus in de context van holocaustrepresentatie uiterst controversieel. De stripvorm, bijvoorbeeld, wordt toch vooral geassocieerd met jeugdige lezers en triviaal vermaak. Wat mij echter – voordat ik *Maus* daadwerkelijk had gelezen – het meest tegen de borst stuitte was de allegorische vorm. Wat is er zo schandalig aan deze stijlfiguur?

Ten eerste heeft de allegorie in de loop der tijd flink ingeboet aan literair prestige. Vooral de (post-)romantische literatuurtheorie met haar onderscheid tussen allegorie en symbool heeft hier veel aan bijgedragen (vergelijk Fletcher 1975: 13-19). Sindsdien neemt de allegorie in de literaire hiërarchie een plaats in die is gemarkeerd als kunstmatig, zinloos indirect en simplistisch. Zij zou nog het meest geschikt zijn voor kinderliteratuur met didactische doeleinden.¹

Het lijkt inderdaad een extreme en onverdedigbare vereenvoudiging van de historische werkelijkheid om de joden als muizen, de Duitsers als katten uit te beelden. En getuigt het bovendien niet van een etnisch essentialisme precies als dat van de nazi's?

1 Er is tenminste één kinderboek (Bunting 1992) dat de holocaust allegorisch verbeeldt, nl. als een reeks verdwijningen in een dierenbos.

De allegorie veronderstelt natuurlijk, meer dan welke vorm ook, een stabiel cultureel kader. Hedendaagse, niet-ingewijde lezers hebben een uitgebreid notenapparaat nodig om een allegorisch gedicht als *The Faerie Queene* te kunnen ontcijferen; we delen nu eenmaal niet de codes van protestants England ten tijde van Elizabeth I. Eén van de redenen voor het wegwijnen van de allegorie is ongetwijfeld het feit dat het de moderniteit ontbreekt aan een cultureel universalisme: ook binnen één cultuur, één tijdvak of één taalgebied spreken we niet meer allemaal de zelfde taal. In het geval van *Maus* lijkt een claim op een dergelijk universalisme bijzonder ongepast, omdat de holocaust, geïnterpreteerd als apotheose van de moderniteit, nu juist de definitieve vernietiging inhoudt van elk stabiel cultureel kader en elke mogelijke aanspraak daarop. De allegorische vorm suggereert een algemeen gedeeld begrip van een gebeurtenis die we intuïtief als onbegrijpelijk ervaren.

Tenslotte is er, in de context van holocaustrepresentatie, een ernstig bezwaar tegen de genus van de allegorie: de vergelijking of metafoor. Ernst van Alphen spreekt met recht van een vorm van geweld:

The war's uniqueness implies that those tropes aimed at expressing similarity between two items, such as comparison and metaphor, are by definition inadequate. For the claim to similarity automatically renders the unique quality of the experience radically but slyly unspeakable, violently overruling it with the notion of similarity to something else (Van Alphen 1997: 125).

Hannah Arendt heeft pijn ooit de ervaring van “uiterste subjectiviteit” genoemd (Arendt 1999: 58) Het is een dergelijke ervaring – volkomen persoonlijk en uniek –, waaraan de allegorie op onbeschofte wijze voorbij lijkt te gaan door het onvergelijsbare in de economie van de vergelijking te trekken. Dit is een gevolg van het bekende streven van de allegorie naar intersubjectieve algemeenheid en abstractie. De romantici karakteriseerden haar dan ook als een zeer *afstandelijke* vorm: intellectualistisch, mechanistisch, oppervlakkig, onpersoonlijk of zelfs onmenselijk. Kortom, het zou de allegorie ontbreken aan *leven*.²

2 Tegen bovenstaande kwalificaties stelt, zoals gezegd, een bepaalde, invloedrijke traditie het symbool – een figuur dat ten nauwste verbonden is met de romantische conceptie van de intensief subjectieve ervaring (*Erlebnis*). Het is dit type ervaring waarover ik in deze alinea spreek, en die in de allegorie afwezig zou zijn. Voor de samenhang tussen leven, *Erlebnis* en symbool in de (post-)romantische subjectieve esthetiek vergelijk Gadamer 1989: 55-81.

Toch zal ik betogen dat het juist deze “levenloze” vorm is die *Maus* uittilt boven het niveau van een knap geïllustreerde getuigenis. In zeker opzicht is Spiegelmans beeldverhaal inderdaad een gemedieerde representatie – met joden als muizen, Duitsers als katten –, maar op een ander, essentiëler niveau streeft de allegorie wel degelijk naar het ideaal van ongemedieerde presentatie. Dit doet ze echter niet volgens de doctrine van de historische genres, maar via wat Van Alphen een holocausteffect noemt: de uitbeelding (of *reenactment*) van een (aspect van een) trauma (Van Alphen 1997: 10).

Een gebeurtenis zonder getuigen

Een traumatische ervaring is een *mislukte* ervaring – “een mislukte ontmoeting met het reële”(Lacan 1977: 54.) –, d.w.z.: een ervaring die op het moment zelf, door het gebrek aan een adequaat referentiekader, niet gesymboliseerd kan worden.³ Als gevolg hiervan kan een trauma ook niet *herinnerd* worden, enkel *herhaald*. Deze herhalingsdwang is volgens Freud een verlate reactie van de onbewuste driften om alsnog weerstand op te bouwen.

Als we de holocaust opvatten als trauma – hetzij persoonlijk, hetzij cultureel-historisch –, heeft dat grote gevolgen voor de representatiewijze. Louter historisch feitenmateriaal en persoonlijke herinneringen zijn dan niet in staat recht te doen aan de traumatische kern van “Auschwitz”. Als semiotisch enigma is de holocaust letterlijk onvoorstelbaar (want niet te symboliseren) en onmogelijk (omdat ze buiten elk referentiekader valt). Het is een “gebeurtenis zonder getuigen”:

[T]hat what precisely made a Holocaust out of the event is the unique way in which, during its historical occurrence, *the event produced no witnesses*. Not only, in effect, did the Nazis try to exterminate the physical witnesses of their crime; but the inherently incomprehensible *and* deceptive psychological structure of the event precluded its own witnessing, even by its very victims (Felman en Laub 1992: 80).

Als “gebeurtenis zonder getuigen”, als onverwerkt trauma, is de holocaust nooit simpelweg een herinnering aan het verleden, maar een ahistorisch zwart gat dat evengoed trekt aan de tegenwoordige tijd. Ook in *Maus* is dit het geval. Vladeks pathologische zuinigheid bij-

3 Voor een uitwerking van trauma als “semiotic incapacity” vergelijk Van Alphen 1997: 41-64.

voorbeeld is duidelijk een voortzetting van de logica van Auschwitz: “Ever since Hitler I don't like to throw out even a crumb” (*Maus II*: 78). Ook Vladeks kwakkelende gezondheid is een constante herinnering aan de oorlog: aan het einde daarvan werd bij hem diabetes geconstateerd (*Maus II*: 129). Art zelf stelt een correcte diagnose als hij over zijn vader zegt: “But in some ways he *didn't* survive” (*Maus II*: 90).

Het tweede hoofdstuk van *Maus II* heeft als ondertitel ‘Time Flies’: een ironische verwijzing naar het blijven steken in het absolute moment van “Auschwitz” (Vergelijk Van Alphen 2001). Tegelijk wordt met “flies” gedoeld op de vliegen die aan het begin van dit hoofdstuk (*Maus II*: 41) afkomen op de stapel lijken onder Arts teken tafel, en op de insecten die Art en zijn vrouw Françoise lastig vallen, als ze ‘s avonds op de veranda van Vladeks vakantiehuisje zitten. Deze “vliegen van de tijd” dringen de alledaagse werkelijkheid binnen als buitenaardse wezens van de planeet “Auschwitz”:

Françoise: *Sigh*. It's so peaceful here at night. It's almost impossible to believe Auschwitz ever happened.

Art: Uh-huh. *Ouch!* But these damn bugs are eating me alive!

Françoise: Me too (*Maus II*: 74).

Het is dus niet alleen Vladek die leeft in twee tijden tegelijk, maar ook Art en met hem zijn vrouw en, zo lijkt het, de hele wereld. Bovendien vormt de traumatische ervaring van tijd en geschiedenis op verschillende manieren een structureel onderdeel van *Maus*. Zo zijn er de drie foto's – respectievelijk van Arts moeder Anja, van Vladek en Anja's eerste kind Richieu, en een foto van Vladek in gevangensintue, gemaakt in een souvenirwinkel vlak na de oorlog – die letterlijk en figuurlijk uit het raamwerk van de getekende dierenfabel breken. Marianne Hirsch verbindt ze met Roland Barthes' concept van het *punctum* en leest ze als traumafragmenten die de status van het alledaagse souvenir ontstijgen, en metonymieën worden voor “a history we cannot take in” (Hirsch 1992:93).

Heden en verleden klappen echter op de meest opvallende manier in elkaar in de rolverdeling van de dierenfabel zelf. Ook in het heden van het verhaal zijn de joden getekend als muizen, d.w.z.: als slachtoffers. Dit maakt van *Maus*' narratieve ruimte een angstwekkend *univers concentrationnaire*, waaraan niets lijkt te ontsnappen. Een schijnbaar onschuldig toponiem als “Catskills” bijvoorbeeld – een populair vakantiegebied boven New York waar ook Vladek een

bungalow huurt, en waarvan de naam is opgenomen in de tweede ondertitel van *Maus II*: ‘From Mauschwitz to the Catskills and Beyond’ – krijgt in een dergelijk universum een morbide bijklank. Het zwarte gat van “Auschwitz” trekt niet alleen aan Vladek of aan Art, maar aan de hele wereld, d.w.z.: zoals die wereld wordt beleefd/gefocaliseerd door het personage dat haar *tekent*.⁴ “Maybe *everyone* has to feel guilty. *Everyone! Forever!*” (*Maus II*: 42).

Maar we lijken voorbij te gaan aan een wezenlijk probleem: de getuigenis. Als de holocaust, zoals Felman en Laub beweren, een traumatische “gebeurtenis zonder getuigen” is, wat is dan de status van de getuigenis, van *testimony*? Het is immers een getuigenis die de basis vormt van *Maus*.

Laub zegt: “The victim’s narrative – the very process of bearing witness to massive trauma – does indeed begin with someone who testifies to an absence, to an event that has not yet come into existence.” (Felman en Laub 1992: 57.) Het doel van getuigenis lijkt dan het opvullen van die leegte, d.w.z.: het verwerken van het trauma en er een onplezierige herinnering voor in de plaats stellen, precies zoals dat in de Freudiaanse praktijk gebeurt. *Wo Es war soll Ich werden*. Het laatste hoofdstuk van Felman en Laubs *Testimony* heet ‘The Return of Voice’: de levende stem en de tegenwoordige herinnering – in een geësthetiseerde vorm “like the unique performance of a singing” (Ibid. 278) – komen in de plaats van de extreme discontinuïteit van het trauma. Deze visie op getuigenis is misschien de logische consequentie van de psychoanalytische metafoor van het trauma die we gekozen hebben. Nietemin lijkt ‘The Return of Voice’ een verbazingwekkend optimistisch motto voor een lacaniaans perspectief op de holocaust. Ik denk dan ook dat er in onze context – die van de holocaust en *Maus* – een radicalere, meer vruchtbare invulling te geven is aan het cruciale concept van de getuigenis.

In zijn studie over Auschwitz en de zgn. *Muselmänner* trekt Giorgio Agamben een meer gedurfde conclusie uit een begrip van de holocaust als “gebeurtenis zonder getuigen”. Hij haalt Primo Levi aan die wijst op de onvolledigheid van elke getuigenis: “I must repeat: we, the survivors, are not the true witnesses....” (Agamben 1999: 33). De “ware” getuigen van Auschwitz, van de productie van de dood zelf, zouden diegenen zijn die bij wijze van spreken de gaskamers vanbinnen hebben gezien:

4 De tekeningen kunnen gezien worden als het eerste focalisatieniveau van *Maus*: het personage Art, een striptekenaar, is een visuele verteller. Verschillende andere niveaus zijn dan in dit raamwerk ingebed.

The “true” witnesses, the “complete witnesses”, are those who did not bear witness and could not bear witness. They are those who “touched bottom”: the Muslims, the drowned. The survivors speak in their stead, by proxy, as pseudo-witnesses; they bear witness to missing testimony (Ibid. 34).



Afbeelding Nummerreeks Afbeelding

Op individueel psychologisch niveau heeft deze pseudo-status van de getuige alles te maken met *schuldgevoel*, zowel bij de overlevenden als bij de zgn. “tweede generatie”. De “ware”, “volledige” getuige zou in het geval van *Maus* Richieu zijn, Vladek en Anja's eerste kind, die weliswaar Auschwitz niet vanbinnen heeft gezien, maar

die onder de dreiging van een deportatie door Anja's zus is vergiftigd (*Maus I*: 109). Zijn foto hangt in de slaapkamer van Vladek en Anja – niet bóven hun bed, maar op een plek van waar hij neerkijkt op zijn ouders (*Maus II*: 128 [Afb. 1]). Zijn blik functioneert als symbolische plaatsvervanger van een verloren eenheid, als Lacans *objet petit a*. (Lacan 1977: 103). Richieu is de denkbeeldige toeschouwer van hun leven. De onvolledige getuigen leven altijd in het blikveld van de doden, de “ware” getuigen, die altijd een oordeel over hen dreigen te vellen. Later, na haar zelfmoord, zal Anja op een zelfde wijze gaan functioneren. Over Anja en Richieu wordt in *Maus* weinig gezegd, maar beiden zijn op de achtergrond aanwezig als permanente, gapende afwezigheden. Dat wordt bijvoorbeeld pijnlijk duidelijk als Vladek een vraag over Arts moeder misinterpreteert:

Vladek: Anja? What is to tell? Everywhere I look I'm seeing Anja... From my *good* eye, from my *glass* eye, if they're open or they're closed, always I'm thinking on Anja.

Art: Uh, I meant when you were in *Dachau*. Where was Anja? (*Maus II*: 103)

Ook Art – geboren na de oorlog – is opgegroeid onder de ogen van de doden: “The photo never threw tantrums or got in any kind of trouble... It was an ideal kid, and *I* was a pain in the ass. I couldn't compete. They didn't *talk* about Richieu, but that photo was a kind of reproach. *He'd* have become a *doctor*, and married a wealthy Jewish

girl... The creep” (*Maus II*: 15). Als zoon van overlevenden heeft Arts schuldgevoel bovendien een unieke, imaginaire dimensie: “I know this is insane, but I somehow wish I had been in Auschwitz *with my parents* so I could really know what they lived through!” (*Maus II*: 16). Vermoedelijk is het een soortgelijk verlangen dat Art zijn vader doet aansporen zijn getuigenis af te leggen. Hij is de agressieve motor achter Vladeks verhaal. Zo forceert hij de niet altijd even geïnteresseerde oude man op ruwe wijze: “*Enough! Tell me about Auschwitz!*” (*Maus II*: 47) Als de blik van Richieu voor Anja en Vladek functioneert als *objet petit a*, dan functioneert de getuigenis van Vladek voor Art als fetisj: hierin denkt hij hét ding te vinden, het levende woord, de volle betekenaar die zijn wereld betekenis terug zal geven, een alternatief voor de brief die zijn moeder hem niet heeft nagelaten (“She left no note” [*Maus I*: 100; *Maus II*: 41]).

Dit is natuurlijk een fantasie. In de getuigenis ligt geen levende stem begraven. Het verhaal van de getuige kan, zoals Agamben zegt, per definitie niet “waar” of “volledig” zijn. Er is een structureel gebrek, een lacune in elke getuigenis en die maakt getuigenis pas *mogelijk*.

Testimony takes place in the non-place of articulation. In the non-place of the Voice stands (...) the witness (Agamben 1999: 130, cursivering van auteur).

Getuigenis, in poststructuralistische termen, getuigt van een fundamentele *afwezigheid* – de traumatische (non)ervaring die niet te symboliseren is, niet aan zichzelf tegenwoordig te stellen –, en vindt plaats op het *breukvlak* van *phōnē* en *logos*, van betekenaar en betekenis, van *sujet de l'énoncé* en *sujet de l'énonciation*. “The subject of testimony is constitutively fractured; it has no other consistency than disjunction and dislocation.” (Ibid. 151.)

Het is om deze reden dat in elke getuigenis van trauma – en dit is in extremis het geval bij het extreme trauma van de holocaust – een echo meeklinkt van het constituerende trauma van elk menselijk subject: de symbolische castratie.⁵ De intrede in de symbolische orde is, zoals we weten, tegelijk vervreemdend en bevrijdend: het splijt het

5 Agamben ziet de getuigenis dan ook als metafoor voor het fundamenteel menselijke: “[T]he human being exists in the human being's non-place, in the missing articulation between the living being and logos. The human being is the being that is lacking to itself and that consists solely in this lack and in the errancy it opens.” (Ibid. 134, cursivering van de auteur) Deze wijsgerige antropologie is voor onze discussie echter minder interessant.

subject, maar biedt tegelijk pas de mogelijkheid om zich als zodanig te articuleren. Zoals vervreemding en genese van het subject samenvallen, zijn ook trauma en getuigenis gelijkoorspronkelijk. Getuigenis is niet iets dat plaatsvindt achteraf – er is bij een trauma immers geen “achteraf” –, maar ontstaat op het moment van het getuige zijn/worden zelf. In andere woorden: in haar structuur herhaalt de getuigenis het zwarte gat van het trauma.

“In Auschwitz we didn't wear watches”

Wat we via bovenstaande omweg hebben gewonnen is een nieuw structuurbegrip van de getuigenis. Getuigenis heeft de structuur van een breuk. De gangbare interpretatie van de getuige als ongemedieerd historisch doorgeefluik, en van de getuigenis als het harmonisch en quasi-onmiddellijk samenvallen van betekenaar en betekenis, worden zo ondergraven. De pretenties en fixaties van de zgn. historische genres worden in het hoofdstuk ‘Auschwitz (Time Flies)’ van *Maus II* geparodieerd in de vorm van de obsessieve “historicus” Art die zijn vaders getuigenis in een chronologisch schema tracht te persen. Gewezen op een temporele inconsistentie in zijn verhaal zegt Vladek simpelweg: “So? Take *less* time to the black work [de periode in het kamp waarin hij extreem zwaar, “zwart” werk verrichtte]. In Auschwitz we didn't wear watches” (*Maus II*: 68). ‘Time Flies’ wil hier ook zeggen: er is geen greep op het traumatische verleden te krijgen; tenminste, niet met conventionele middelen. Er is een nieuwe, creatievere manier van (re-)presentatie nodig.

Maar is de allegorie een juiste keuze? Een zo eenduidige vorm van representatie lijkt moeilijk verenigbaar met het ongrijpbare karakter van de tijd, het trauma van de holocaust als een “gebeurtenis zonder getuigen” en de breukstructuur van de getuigenis. Hoe kan een dierenfabel – joden als muizen, Duitsers als katten – recht doen aan het onvoorstelbare en onmogelijke trauma van “Auschwitz”? Of anders gesteld: hoe kan *Maus* een holocausteffect produceren?

Er is door critici verscheidene malen gewezen op de verschillende manieren waarop Spiegelman de schijnbaar simplistische heerschappij van zijn allegorie ondermijnt. De drie foto's, bijvoorbeeld, zijn niet enkel historische documenten die een realiteitseffect bewerkstelligen, maar werken volgens een “esthetiek van het traumafragment”: ze breken door de getuigenis van Vladek, door de tekeningen van Art (als focalisator) en door de tekst van *Maus*, en benadrukken

zo het pijnlijke tekortschieten van elk stabiel kader, historisch of imaginatief. Op een gelijksoortige manier functioneert de strip-in-een-strip 'Prisoner on the Hell Planet'. Deze vier wanhopige, expressivistisch getekende pagina's over Arts beleving van Anja's zelfmoord, zijn volstrekt discontinu met de ingehouden, zelfs ironische toon van de rest van *Maus* (vergelijk Hirsch 1992-3).

Opvallend is ook het voortdurende spel dat Spiegelman speelt met de door hem zelf geschapen etnische stereotypen. Zo dragen de joden, als ze voor autochtone Polen door proberen te gaan, varkensmaskers (bijv. *Maus I*: 64); en op de kaft van beide delen (en op de eerste pagina's van het cruciale tweede hoofdstuk van *Maus II*) beeldt Spiegelman zichzelf af als gewoon mens met een muizenmasker op. Verder tekent Art zijn vrouw Françoise uiteindelijk niet als kikker – het dier dat staat voor de Franse nationaliteit –, maar als muis, eenvoudigweg omdat ze zich tot het jodendom heeft bekeerd (*Maus II*: 11). Ook lopen er in de allegorische wereld talloze niet-antropomorfe dieren rond: Anja is bijvoorbeeld bang voor ratten in de kelder (*Maus I*: 147), de nazi's hebben bloeddorstige herdershonden (*Maus II*: 67) en Arts (joodse) psychiater blijkt een groot kattenliefhebber (*Maus II*: 43). Dergelijke voorbeelden nuanceren niet alleen het etnisch essentialisme, maar geven de fundamentele willekeur ervan aan. Ze maken duidelijk dat hier niet dé wereld of dé geschiedenis wordt voorgesteld, maar een particulier wereld-beeld, namelijk dat van Art, zoals dat bepaald moet zijn door het opgroeien als kind van overlevenden. *Maus* is op de eerste plaats een boek van en over Art: hij is de eerste focalisator. Met zijn stem opent het boek: "I went out to see my Father in Rego Park. I hadn't seen him in a long time – we weren't that close" (*Maus I*: 11). En met zijn handtekening eindigt het.⁶-transcendente ('werkelijke') Art Spiegelman. Wellicht is de handtekening de versmelting van beiden, of in ieder geval het punt waar het verschil tussen beiden niet meer te maken is. Het spel dat Art (als striptekeenaar) met de allegorie speelt zou kunnen wijzen op een gevecht met zijn eigen wereldbeeld, met de gebeurtenis die zijn wereld vorm heeft gegeven, die de joden voorgoed heeft getekend als muizen, de Duitsers als katten. Tegelijk maakt deze zelf-reflectieve vorm van *Maus* een uniek soort tekst: een meta-non-fictie die vragen stelt over representatie, geschiedschrijving en persoonlijk trauma.

6 Het is een interessante vraag wiens handtekening dit is: die van de tekstimmanente ('fictieve', focaliserende) of

Het holocausteffect van *Maus* geschiedt, in bovenstaande interpretatie – die mij zeker niet geheel onjuist lijkt –, volgens een dialectiek tussen stabiele allegorische vorm en de voortdurende ondermijning daarvan. De destabiliserende effecten vormen dan een *reenactment* van het oorspronkelijke trauma. Wellicht is hier sprake van een overschatting van de stabiliteit van de allegorische vorm: een goede allegorie is wel degelijk flexibel en laat voldoende ruimte voor niet-allegorische aspecten, zoals ook niet elke regel van een sonnet, wil het niet van verstarring uit elkaar vallen, een perfecte jambische pentameter kan zijn. Maar een belangrijker punt van kritiek is dat deze interpretatie het een essentiële karaktertrek van de allegorie uit het oog verliest, namelijk dat *tijd*, zoals Paul de Man in een beroemd essay beweert, “de oorspronkelijke, constituerende factor” (De Man 1983: 207.) is.

Wat bedoelt de Man hiermee? Hij maakt de traditionele vergelijking met het symbool, dat hij definieert als fundamenteel “ruimtelijk”: het symbool is een synecdoche die staat voor een groter geheel, de “substantie”, waarmee hij onmiddellijk (in de ruimte van de volle tegenwoordigheid) is verbonden. Zo voldoet het symbool aan het romantische ideaal van het met leven (en *Erlebnis*) doortrokken beeld. Het symbool stelt, volgens Goethe, het universele op mysterieuze wijze tegenwoordig in het particuliere; terwijl de “rationalistische” allegorie slechts het particuliere gebruikt om het algemene (een bestaande doctrine) te illustreren (vergelijk Fletcher 1975: 13). In deridiaanse termen kunnen we stellen dat het symbool de paradigmatische troep is van een metafysica van de aanwezigheid: een betekenaar die claimt gevuld te zijn met betekenis. De allegorie daarentegen – en dit maakt haar voor deconstructionisten juist aantrekkelijk – wordt gekenmerkt door een structurele *afwezigheid*, een onoverbrugbaar verschil tussen twee niveaus: het “figuurlijke” niveau van de betekenis en het “letterlijke” niveau van de betekenaar. Deze kloof, – de voorwaarde voor het allegorisch effect – karakteriseert de Man als “temporeel”, omdat het eerste niveau noodzakelijk “vooraf” gaat aan het tweede:

[I]t remains necessary, if there is to be allegory, that the allegorical sign refer to another sign that precedes it. The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* [...] of a previous sign with

which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority.⁷ (De Man 1983:207).

De allegorie heeft de structuur van een radicaal niet samenvallen met haar eigen oorsprong.

De gelijkenis met Agambens breukstructuur van de getuigenis springt nu meteen in het oog. Ook in de getuigenis is sprake van een fundamentele discontinuïteit van betekenaar en betekenis, van het verhaal van de getuige en dat waarvan hij getuigt, van heden en verleden. De getuigenis kan nooit samenvallen met de traumatische “primal scene”, maar *herhaalt* deze in haar structuur, zoals het “letterlijk” teken het “figuurlijk” teken herhaalt in een allegorie. Net als de allegorie spreekt de getuigenis “zijn taal in de leegte van het temporeel verschil”.(Ibid.)

Het holocausteffect in *Maus* vindt dan plaats als een *dubbele reenactment*: de allegorische vorm herhaalt de getuigenis van Vladek, die het oorspronkelijke trauma herhaalt. De lacune in de getuigenis – de onmogelijkheid om de traumatische gebeurtenis op te roepen, om “Auschwitz” *voor te stellen* –, keert terug in de onoverbrugbare leegte tussen de twee niveaus van de allegorie. Er is sprake van een ware *traumatisering van de vorm*.

Het is dus op de eerste plaats de allegorische vorm van *Maus* zelf – allerm minst simplistisch of oppervlakkig –, en niet de ondermijning daarvan, die het trauma van de holocaust thematiseert/formaliseert/uitbeeldt. Het op het eerste gezicht opvallende contrast tussen het (“ongemedieerde”, historisch authentieke) verhaal van Vladek en de visuele (provocerend imaginerende) bewerking daarvan (vergelijk Hirsch 1992-3; Van Alphen 1997: 22) blijkt veel minder absoluut dan gedacht zou kunnen worden: getuigenis en allegorie vertonen een gelijksoortige structuur. Paradoxaal genoeg is juist een zuiver imaginatief medium het meest geschikt om recht te doen aan het unieke historische karakter van de holocaust (een “gebeurtenis zonder getuigen”).

Een streep eronder?

7 De Man 1983: 207. Het gaat hier dus niet om een chronologisch, maar om een *structureel* 'vooraf'; niet om een nu-moment in het verleden, maar om “*pure anteriority*”.

De Man schijft dat het de allegorie ontbreekt aan een verlangen om samen te vallen met haar oorsprong. (De Man 1983: 207.) Het is op-



Afbeelding Nummerreeks Afbeelding

vallend – maar misschien niet geheel verrassend – dat juist Art als kind van de tweede generatie wordt gevoed door een nostalgische hartstocht voor de verloren oorsprong, d.w.z.: voor de levende stem. Nogmaals, zijn vaders getuigenis functioneert voor Art als fetisj; hij weigert de traumatische werkelijkheid – de scheur die loopt door getuige en getuigenis – onder ogen te zien.

Arts mythische, semi-religieuze beeld van “Auschwitz” komt duidelijk naarvoren in de verbeelding van één van de interviews met zijn vader (*Maus I*: 135; afb. 2). Het eerste dat opvalt aan de beeldsyntaxis onderaan deze bladzijde is hoe het beeld van het verleden het beeld van het heden letterlijk in tweeën deelt. Vlodek vertelt Art over hoe hij en Anja over het platteland van het bezette Polen terug naar hun woonplaats Sosnowiec proberen te komen. We zien Anja en Vlodek hand in hand lopen, als Adam en Eva; maar dit beeld van voorbij eenheid scheidt Art en Vlodek van elkaar. Het is die mythische eenheid/heelheid – in schril contrast met het verscheurde heden – die Art zijn ouders lijkt te benijden. Vlodek en Anja hebben immers in de oorlog iets onmogelijks en onvoorstelbaars gedeeld, een luguber paradijs, waar het heden soms niet meer dan een groteske parodie op lijkt: “The war put us apart... But always, before and after, we were together. Not so like Mala [Vlodeks tweede vrouw], what grabs my money!” (*Maus II*: 25)

Voortdurend breekt, zoals gezegd, het verleden het heden binnen; maar dit gebeurt door absurde herhalingen en overeenkomsten, die de afgrond tussen beide uiteindelijk alleen maar gapender voor doen komen. Zo lijkt de rook van Arts sigaret op een bepaald moment (*Maus II*: 69; afb. 3) uit de schoorsteen van een crematorium te ko-

men. De gruwelen van het reële kunnen alleen vertaald worden als oppervlakkige overeenkomsten, als banaliteiten in de alledaagse realiteit; de traumatische kern zelf is onvoorstelbaar en niet te communiceren. Zo is het voor Art en Françoise, net als voor de lezer, soms moeilijk voor te stellen dat de gierige, egocentrische, maar ook fragile en meelijwekkende Vladek de gaskamers vanbinnen heeft gezien (“In some ways he’s just like the racist caricature of the miserly old Jew” [*Maus I*: 131]). Het is moeilijk te geloven dat hij vertelt wat hij vertelt, dat er een relatie is tussen de sprekende oude man en het grammaticaal subject van zijn verhaal. Deze onmogelijke relatie is zijn getuigenis. En kan de breuk tussen sprekend en grammaticaal subject beter gevisualiseerd worden dan door Vladek en de tekst in zijn spreekballon – een ademwolk, een teken van leven, maar ook: “ein Grab in den Lüften” (Celan)?



Afbeelding Nummerreeks Afbeelding

Maus II eindigt met Arts bandrecorder die wordt stopgezet en Vladek die zich omdraait in zijn bed: “I’m tired from talking Richieu, and it’s enough stories for now...” (*Maus II*: 136; afb. 4) Onderaan deze pagina staat een grafsteen, waarvan het bovenste gedeelte de twee onderste plaatjes binnendringt, met daarop de namen van Vladek en Anja Spiegelman en de data van hun geboorte en dood. Door Art aan te spreken met Richieu lijkt Vladek met zijn gedachten “terug” in “Auschwitz”, “terug” bij de oorsprong, bij de doden, bij Richieu en Anja; hij is op weg een “ware” getuige te worden. Het gezamenlijke graf en het feit dat op de zelfde pagina wordt verteld over Vladek en Anja’s hereniging na de oorlog ondersteunen deze interpretatie.

Onder de grafsteen heeft de tekenaar zijn handtekening gezet, eveneens met twee jaartallen: 1978-1991 – de periode waarin Spiegelman aan *Maus* heeft gewerkt. Betekent dit *closure*: een getuigenis afgelegd, een trauma verwerkt – omgevormd tot kunst – en een boek letterlijk en figuurlijk afgesloten? Het lijkt een impertinente vraag.

Als we wat nauwkeuriger kijken naar het personage Art – en dit is *zijn* boek, door hem getekend en ondertekend –, dan zien we dat zijn aanvankelijke hartstocht voor de levende stem uiteindelijk wordt tegengesproken door de vorm die hij zijn werk heeft gegeven. Het zwarte gat van de “primal scene” wordt uiteindelijk niet gevuld met feitelijke betekenis, met de getuigenis van zijn vader, met een “terugkeer van de stem”; maar de radicale afwezigheid van betekenis wordt *herhaald* in de allegorische vorm van de tekst. Als we de therapeutische metafoor door willen trekken, dan wijst deze ontwikkeling niet zozeer op een vorm van *closure* (in de meest banale zin van dat woord), maar eerder op wat in de lacaniaanse psychoanalyse het “doorkruisen van de fantasie” of “subjectieve destitutie” wordt genoemd: de (h)erkenning, aan het einde van de analyse, van de inconsistentie van de Ander en het subject als zijnde een fundamenteel gebrek, een lacune (vergelijk Schokker en Schokker 2000: 215-17). Als we deze vergelijking inderdaad mogen maken, dan zet Art/Spiegelman met zijn handtekening geen streep onder een werkingsproces, maar schrijft hij zich in in het gebroken vertoog van de getuigenis.

Dat de ongemedieerde, tegenwoordige stem van de getuige een illusie blijkt te zijn, houdt immers geenszins in dat het *verlangen* naar die stem een illusie is – dat we niet meer hoeven luisteren, omdat het gedaan is met de getuigenis. De onmogelijkheid van de stem is het verlangen naar de stem zelf. Spiegelmans allegorie is een poging om recht te doen aan dit verlangen waar we niet omheen kunnen – om het een plaats en een vorm te geven, om het *trouw* te blijven in zijn aporetische werkelijkheid. En in die zin is *Maus* niet alleen een ontroerend verhaal of een unieke meta-non-fictie, maar tevens een bijdrage aan een *ethiek* van “Auschwitz”. De imperatief “*Everyone* has to feel guilty. *Everyone! Forever!*” klinkt misschien als een infernaal gebod; meer positief geformuleerd is het echter een oproep te blijven luisteren naar de onvolledige getuigen, het onmogelijke te herinneren, het ondenkbare te herdenken, maar vooral ook te her-denken en te verbeelden.

Literatuur

Agamben, Giorgio, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, New York: Zone Books, 1999.

Alphen, Ernst van, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford, Californië: Stanford University Press, 1997.

Alphen, Ernst van, 'Caught by Images: On the Role of Visual Imprints in Holocaust Testimonies'. In press.

Arend, Hannah., *Vita activa. De mens: bestaan en bestemming*, vertaling C. Houwaard, Amsterdam: Boom, 1999.

Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Parijs: Gallimard Nrf, 1980.

Bunting, Eve, *Terrible Things: An Allegory of the Holocaust*, New York: The Jewish Publication Society, 1993.

De Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Londen: Methuen & Co, Ltd, 1983.

Felman, Shoshana en Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, 1992.

Fletcher, Angus, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca en Londen: Cornell University Press, 1975.

Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, New York: Continuum, 1989.

Hirsch, Marianne, 'Family Pictures: *Maus*, Mourning and Post-Memory', in: *Discourse* 15 (2), 1993-3, 3-29.

Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Londen: The Hogarth Press, 1977.

Schokker, Johan en Tim Schokker, *Extimiteit: Jacques Lacans terugkeer naar Freud*, Amsterdam: Boom, 2000.

Spiegelman, Art, *Maus, A Survivor's Tale I: My Father Bleeds History*, Londen: Penguin Books, 1987.

Spiegelman, Art, *Maus, A Survivor's Tale II: And Here My Troubles Began*, New York: Pantheon, 1991.