

## Dezbateri Ion Manolescu

Corin Braga, Marius Conkan, Mihaela Ursa, Doru Pop, Călin Teuțișan, Andrei Simuț, Raluca Mărginaș, Simina Rațiu, Radu Toderici, Flaviu Pătrunjel

**Corin Braga:** Dragi prieteni, dragi colegi, dragi (foști și actuali) doctoranzi, ne revedem cam rar, din jumătate în jumătate de an, dar cred că o facem cu spor și eficacitate. Astăzi îl avem invitat pe Ion Manolescu, un specialist în videologie și în literatură, dar iată și în benzi desenate, care ne-a propus spre discuție tema legitimității benzilor desenate în estetica actuală, în artele actuale. Alături de propunerile teoretice el ne prezintă și un studiu de caz, o analiză pe o banda desenată, *Maus* de Art Spiegelman, care înțeleg că s-a tradus și în românește. Ca să nu mai pierdem vremea, îi dau cuvântul cu rugămintea de a face nu atât un rezumat, ci să meargă *to the point*, să pună în evidență esența demersului său, după care să intrăm în discuții, să-i punem întrebări, să comentăm.

**Ion Manolescu:** În primul rând, bună seara și vă mulțumesc pentru invitație. Sunt foarte bucuros că am reușit să ajung la această întâlnire. Principala întrebare pe care mi-am pus-o este: Cum putem să legitimăm banda desenată din punct de vedere cultural și s-o valorizăm canonic într-un spațiu autohton puțin permeabil la această formă de *literatură desenată*? Argumentele mele au mers în două direcții. Una este legată de narativitatea benzii desenate, cu toate valorile ei: teoretică, ideologică și estetică. Combinația dintre scenariu și grafism (desene) poate fi discutată aici în termeni de structură și expresivitate, la fel cum, în cazul unui roman sau al unei picturi, vorbim despre „stil”, „trăsături”, „metode”, „efecte”, „forme” ș.a.m.d. Iar cealaltă direcție ar fi direcția psihologică. Ar fi vorba despre felul în care banda desenată vehiculează valori psihologice general umane, prin mijloace grafice specifice. Să ridici pe jumătate, dintr-o simplă tușă de creion, sprâncenele unui personaj ce urmează să fie executat pare un lucru simplu. Poate și este. Dar să procedezi astfel și să transmiți cititorului senzațiile de spaimă silențioasă și așteptare demnă în fața morții nu e la fel de ușor. Cu un vîrf de creion sau de penel, autori B.D. ca Hugo Pratt, Art Spiegelman, Jacques Tardi sau Enrique Breccia reușesc acest lucru cu o expresivitate demnă de romanele lui Dostoievski, Hemingway sau Bolaño. Deci, narativitate, pe de o parte, psihologie, pe de alta. Sînt două argumente care ar permite asocierea benzii desenate cu alte specii, genuri sau chiar arte ce beneficiază de un tratament canonic firesc, cum ar fi, să zicem, proza, poezia sau grafica. Studiul meu de caz a fost realizat pornind de la romanul grafic *Maus* al lui Art Spiegelman. Acesta îmbină perfect cele două condiții (narativitatea și psihologia) într-o formă hibridă despre care s-ar putea scrie teze de licență sau doctorat.

**Marius Conkan:** Consider binevenită sinteza teoretică de la începutul eseului dvs., iar analiza romanului grafic *Maus* mi se pare inedită și interesantă. Vă propun însă o comparație, referindu-mă la un caz oarecum asemănător, așa încât nu cred că paralela este forțată. De pildă, din a doua jumătate a secolului XX, discursul critic legitimator a început să fie practicat de anumiți

teoreticieni străini, care încercau să justifice stilistic și cronotopic literatura *fantasy*, raportând-o constant la esteticile *mainstream* și la legile realității. Inevitabil, un atare demers a ajuns uneori să opereze cu categorii imprecise și ambigue, astfel încât literatura *fantasy* a fost interpretată în general (dar și din perspectiva genurilor) ca «teritoriu al imposibilului», ilustrative fiind, în acest sens, inclusiv definițiile oferite ficțiunilor *fantasy* (și inventariate într-un dicționar critic realizat de Gary K. Wolfe). Din acest punct de vedere, care considerați că ar fi riscul unui discurs similar de legitimare în cazul benzii desenate?

**Ion Manolescu:** Cred că în cazul spațiului cultural autohton problema e un pic diferită. După cum se observă cu ușurință, noi nu beneficiem de o piață dezvoltată a benzii desenate, așa cum se întâmplă, de pildă, în spațiul american sau în cel japonez. Nu mai vorbesc de spațiul franco-belgian, care ne-a influențat preferințele de lectură B.D., mai ales în a doua jumătate a secolului 20. Nu există, cu alte cuvinte, un circuit firesc care să vehiculeze banda desenate între autori, editori și public. Practic, bâjbâim. Ne aflăm, de un secol încoace, într-o zonă de pionierat total în domeniul benzii desenate. Nu sunt decât foarte puține librării specializate, există prea puțini critici și istorici dedicați analizei fenomenului. E o constatare sociologică, nu o atribuire de vinovății. Mai neplăcut (dar aceasta e legea cererii și a ofertei, nu-i așa?), nu întâlnim în România acel public vast care să fie interesat de subdiviziunile benzii desenate. Un public care să cumpere consecvent albume sau reviste B.D., forțând editorii să diversifice oferta, să crească tirajele, să multiplice evenimentele promoționale. Din acest punct de vedere, numărăm doar o mână de pasionați (exagerez... probabil, suntem câteva sute în toată țara), fiecare cu ticurile și marotele sale. Bine că îi avem și pe aceștia! Mulți descarcă sau citesc *on-line* banda desenate pentru că nu o găsesc în librăriile românești. Și atunci, neexistând circuitul firesc, neexistând piața și nici relația naturală între toate componentele ei (autor-editor-produs material-cumpărător), ne întrebăm: nu ar fi util, totuși, să pornim de la un discurs de legitimare? Mai exact, nu am putea să ajutăm publicul să conștientizeze rolul pe care banda desenate îl joacă în orice cultură sau civilizație? Inclusiv la noi. Pare un demers prăfuit, aproape pașoptist în elan și utopie... Dar foarte necesar, când vrei să atragi atenția asupra unui produs, nu mai vorbesc asupra unei noi forme de expresie artistică. La urma-urmei, nici literatura cu haiduci, nici cea sentimentală (*à l'eau de rose*, cum spun francezii), nici S.F. -ul sau *cyberpunk* -ul n-au apărut în spațiul autohton de la sine! Cineva le-a scris. Altcineva a riscat și le-a scos pe piață. Altcineva le-a promovat. Publicul a început să fie interesat. A cumpărat produsele respective. Criticii (mai mult sau mai puțin specializați) s-au pus în mișcare. Mai mult interes, mai multă cerere. Mai multă cerere, mai multe produse. Nu fac teoria chibritului. Dar, în cazul benzii desenate, lucrurile nu par să meargă atât de ușor... Și nici atât de firesc. Editorii dau vina pe public („Degeaba scoatem reviste sau albume! Nu se cumpără!”), publicul arată cu degetul spre editori („Degeaba vrem să cumpărăm reviste sau albume! Nu le scot!”). Nișa pasionaților români de B.D. rămâne ca mica vizuină a șoricelului Jerry, din *Tom și Jerry*: largă în interior, minusculă la suprafață. Cred, așadar, că ne aflăm încă într-o etapă de pionierat. Am încercat să-mi demonstrez ideea arătând că, măcar în domeniul exegezei critice și istorice B.D., în România există prea puține contribuții. O mare parte dintre ele sunt semnate de Dodo Niță, inimosul și consecventul istoric

craiovean al domeniului și principalul promotor de evenimente culturale B.D. în țară, unele cu participare internațională. Simplificând: nu avem suficientă bibliografie autohtonă cât să putem trece relaxat la etapa a doua de care pomeneam mai devreme, cea care se referă strict la identificarea și valorificarea particularităților stilistice sau retorice ale B.D. Înainte de a scrie teza de doctorat despre Puiu Manu, Mircea Arapu sau Tamba, ar fi util să știm *cine* sunt aceștia... Prin urmare, eu aș insista asupra rolului formator pe care îl joacă cei care țin discursuri de tip legitimator. Un tip de discurs încă necesar la noi, în mod evident anacronic în alte culturi.

**Mihaela Ursa:** Am și eu o mică observație legată de necesitatea unui discurs de legitimare: nu cumva, formulându-l cum spuneți mai sus, riscați să pierdeți din vedere obiectul lui? Nu pun la îndoială nevoia de legitimare, cu totul îndreptățită din motivele pe care le-ați expus, dar mă întreb dacă formularea unei descrieri de statut din această perspectivă transmite ideea cea mai fericită. Dacă e nevoie să te legitimezi, accepți automat că există niște rațiuni pentru care legitimitatea ta nu e evidentă și sigur că le-ați expus deja mai ales în prima parte a prelegerii dvs. Dar strădania aceasta de a „naturaliza” BD-ul în canonul literar face mai degrabă, după mine, un deserviciu benzii desenate. Instrumentarul canonizării de tip literar, ca și teoria literară care deservește canonul sunt, totuși, oarbe față de provocările și tehnicile specifice hibridului grafo-textual. Prin urmare, pentru a fi integrat în canonul literar, BD-ul e obligat la niște compromisuri în raport cu proprietatea lui, la niște intervenții reglatoare, străine de statutul său hibrid. De altfel, printre argumentele teoretice pe care le-ați expus, ați trecut destul de repede și peste acesta, când ați menționat că ar fi de dorit ca BD-ul să încerce să păstreze o autonomie de obiect cultural și o autonomie de obiect de discurs teoretic. Asupra acestui lucru mă întreb. Cum vedeți aceste riscuri? Sunt ele deocamdată prea mici pentru a fi luate în considerare, măcar deocamdată?

**Ion Manolescu:** Există trei mari ipoteze de lucru în privința încadrării canonice a benzii desenate. Prima ipoteză și cea pe care eu o susțin e următoarea: banda desenată este literatură. „Literatură desenată” – dacă ar fi să cităm o sintagmă dragă lui Hugo Pratt. Și atunci ea ar trebui încadrată firesc, ca oricare altă specie apartenență, în canonul literaturii. Partea cea mai puternică a acestui argument este cvasiunanimitatea criticilor și a teoreticienilor paraliteraturii în a include B.D. aici. De cele mai multe ori, când deschidem un studiu despre paraliteratură, ni se indică: roman detectivistic, roman polițist, roman de aventuri. Apoi: S.F. Și apoi: bandă desenată, foto-roman. Iată, așadar, două specii care nici nu sunt în totalitate asociate cu scripturalitatea, nici nu au de-a face în totalitate cu grafismul. Prin prezența narativității, prin scenarizare, prin structuralitatea de tip prozastic, am putea apleca balanța spre literar. Aceasta ar fi o primă ipoteză. Anume că, deși are o pronunțată componentă grafică, banda desenată face parte din literatură. Că o numim paraliteratură, infraliteratură sau subliteratură (termeni folosiți uneori cu sens peiorativ) contează mai puțin. Ceea ce se poate reține e apartenența. A doua ipoteză spune că banda desenată este artă, artă grafică mai exact. În acest caz, ne întrebăm : de ce să nu fie ea prezentă în istoriile de artă ? Oricum, există istorii ale civilizației, dicționare și enciclopedii care integrează banda desenată. Aș da exemplul *Larousse*-ului, un instrument deopotrivă cultural și

civilizatoriu și în care întâlnim autori și ilustrații B.D. deja consacrate canonic. Mergând un pas mai departe, dacă integrăm banda desenată în domeniul artei, am putea (ba chiar am fi obligați) să o cuprindem în istoriile de artă. Pictură, grafică, B.D. O asociere pe care nu știu câți critici ar avea stomacul să o digere... În sfârșit, a treia ipoteză, cea mai dificilă din punctul de vedere al integrării în canon, prezintă banda desenată drept o artă autonomă. „A 9 -a artă”, cum i s-a spus din anii '60 încoace. Aici obiecția dumneavoastră este legitimă. De ce? Pentru că, așa cum s-au întreat și o parte dintre teoreticienii B.D., se ridică întrebarea: de ce banda desenată nu și-ar crea propriile instrumente de lucru? De ce nu ar beneficia de propria estetică, independent de cea a altor arte? Și, prin urmare, de ce nu și-ar găsi niște forme de validare proprii, cum ar fi istoriile, dicționarele și enciclopediile B.D.? De altfel, le-a și găsit. Există dicționare și enciclopedii dedicate benzilor desenate, cum ar fi cele ale lui Patrick Gaumer și Claude Moliterni, ale lui Henri Filippini sau ale lui Nicolas Finet, pentru a nu cita decât din spațiul editorial francofon. Ca să nu mai vorbim de cele ale lui Dodo Niță din România. Astfel de instrumente academice de lucru se ocupă strict de B.D. și o legitimează canonic în interiorul cadrului general de „a 9-a artă”. Sintetizând: toate cele trei ipoteze ar putea fi socotite valide. Fiecare dintre ele elimină riscul pierderii interesului pentru obiectul nostru de studiu. E mai puțin important pentru care formulă de reprezentare optăm, important este ca măcar una dintre ele să funcționeze în spațiul autohton. Am dubii, însă, că lucrurile stau așa. Să luăm exemplul istoriilor literare de tip „cărămidă” (termenul este descriptiv, nu peiorativ) din ultimele decenii. Dacă deschidem istoria lui Nicolae Manolescu sau pe cea a lui Alex Ștefănescu, nu vom găsi nicio trimitere la banda desenată. Mai rău: vom descoperi foarte puține trimiteri la alte specii paraliterare, cum ar fi romanele polițiste, S.F. sau de aventuri. În privința istoriilor de artă care să includă B.D., ce am putea spune? Vă las plăcerea să le căutați în spațiul editorial autohton... În schimb, avem mici eforturi integrative în direcția celei de-a treia ipoteze: B.D. ca artă autonomă. Articolele din periodice, postările de *blog* (de exemplu, *benzidesenateromanesti.blogspot.com*), chiar volumele critice care au apărut pe piață în ultimul deceniu și care au legătură cu legitimarea benzii desenate în România par să meargă, în majoritate, în această direcție: o artă separată, ne ocupăm de ea în mod diferit de toate celelalte. Pe scurt, facem legea în interiorul propriilor structuri B.D., nu mai avem nevoie de teorie literară sau de studii de iconografie. Eu susțin altceva: că banda desenată are foarte mult de-a face cu literatura, cu tehnicile literaturii și, în special, ale prozei. Revenind la prima parte a obiecției dumneavoastră, v-aș propune o analogie: în anii '80, în S.U.A., literaturile minorităților, la fel ca o bună parte din speciile paraliteraturii, erau slab reprezentate în instrumentele de validare canonică, să zicem în antologii ca *Norton* sau *Cambridge*. A fost nevoie de un demers insistent de legitimare canonică, începând cu Leslie Fiedler și Houston Baker Jr., care să permită introducerea acestor specii și subgenuri în interiorul antologiilor, până când ele să ajungă, așa cum le citim astăzi, o parte firească a canoanelor alternative ale literaturii americane. Cu banda desenată se întâmplă cam același lucru în câmpul cultural autohton. E nevoie de intervenții radicale, pentru a deschide canonul (termen la singular, în România) și a-i amenaja acolo locul cuvenit. Mai mult, dacă socotim B.D. o sinteză între literatură și arta grafică, apar probleme metodologice: unde plasăm banda desenată, în zona

literară sau în cea grafică? Dar, încă o dată, vorbim despre o specie care, din punctul meu de vedere, este discriminată. Indiferent unde am plasa-o, o găsim pusă la colț, în subsolurile artei sau ale literaturii. Și atunci primul pas rămâne cel al legitimării prin eforturile conjugate ale pasionaților (public de nișă, critici, istorici, teoreticieni). Contează mai puțin unde o încadrăm, important este să avem instrumentele prin care să ajutăm banda desenată să pătrundă în interiorul canonului. La noi, banda desenată pare în momentul de față o glumă, un giumbușluc cultural contraproductiv economic. Întrebați-i pe editorii din această țară. Cei mai mulți vă vor spune: „Banda desenată este un gen neresios, superficial, pentru copii”. „Pentru copii” e de rău, copiii (și părinții lor) n-au voie să aibă acces la reviste și albume B.D. sau la romane grafice... Nu carecumva să se contamineze de „neseriozitate” într-o țară în care, de la politică la viața de zi cu zi, seriozitatea e la ea acasă... Cam așa arată cea mai solidă prejudecată legată de banda desenată.

**Doru Pop:** Cred că ar trebui să lămurim o problemă terminologică foarte importantă. Pentru că și analiza de conținut pe care ați făcut-o și exemplele teoretice extrem de bine documentate vorbesc de fapt despre o specie a ceea ce numim generic „bandă desenată”, respectiv romanul grafic. Or romanul grafic este un gen de sine-stătător, el are rolul și locul lui aparte în teorie și nu este totuna cu acele „comics” pentru uzul popular. De aceea, dacă vorbim despre legitimitatea benzii desenate și apoi discutăm despre romanul grafic facem un salt între două spații complet distincte și mi se pare că se pierd câteva nuanțe din înțelegerea fenomenului. Desigur, romanul grafic este acceptat și luat în serios de către teoria literară occidentală, unul dintre cele mai recente exemple este „Persepolis”, scris de Marjane Satrapi. Sunt nenumărate alte exemple în care autorii de roman/nuvelă grafică au fost canonizați și consacrați alături de literatura „de calitate”, cum este cazul lui Art Spiegelman. Dacă vorbim despre banda desenată (ca „bande dessinée”) în Occident și mai ales în Franța vedem că evoluția fenomenului merge într-un alt sens decât ceea ce se întâmplă la noi, deși avem legături istorice cu spațiul francez. Acest orizont cultural „antrenează” cititorii de la vârste foarte fragede cu bezile desenate (din categoria „comics”), care fac mai degrabă parte din cultura populară, pentru a le oferi apoi acces la texte de calitate, pentru adulți (din categoria „graphic novel”). Problema nu ține neapărat de teoria literară, și nici nu decurge neapărat din mecanismele analizei interpretării de text, ori de estetică sau de dinamica structurilor narative. Cred că ar fi interesant de văzut cum distincția sau separația aceasta între diversele manifestări ale ceea ce numim puțin prea generic banda desenată, nu riscă să delegitimneze discursul altfel remarcabil. Poate că nici nu am mai avea nevoie de legitimare dacă am vorbi despre romanul grafic, ci de o simplă unicizare a termenilor. Poate că e bine să subliniem, a nu știu câta oară, urmându-l pe Lovinescu, că în cultura română suntem mereu în faza evoluției culturale, că trebuie să facem un efort intelectual ca să ne racordăm la ce se întâmplă în civilizația occidentală. Aici mi s-a părut foarte relevantă discuția despre Maus, una din cele mai pertinente analize de nuvelă grafică pe care am citit-o, în care regălesc o mulțime de lucruri care mă interesează și pe mine. Deci, subscriind la această abordare, despre care cred că este foarte productivă, prielnică și necesară, îmi exprim temerea că această glisare a etichetelor riscă o delegitimare a însuși discursului. Din câte înțeleg, pe fond, nu asistăm la un studiu de analiză a unor fenomene din *popular culture*, nu e o discuție despre cultura vizuală în general și

nici nu e o interpretare a structurilor iconografice specifice unei arte pentru marele public. Ar fi nevoie și de o educație în limbaj vizual specific benzii desenate – lucru pe care l-am învățat de la prietenii francezi cu care am intrat în contact și care cunoșteau aceste principii enunțate în cărți precum cea a lui Will Eisner (*Graphic Storytelling*). Există reguli foarte precise în elaborarea unei benzi desenate, care sunt mai temeinic documentate decât regulile narative și dramaturgice dintr-o piesă de teatru. E remarcabil că puștii din Franța sunt educați în acest spirit, ei știu cum se face un panou, ce înseamnă când o bulă de text este pătrată sau rotundă și așa mai departe. Din nou, noi suntem de-a dreptul inculți în sensul acesta. Aș merge mai departe pe această direcție și cred că putem găsi nu doar exemple de benzi desenate despre *Harap-Alb* și *Făt-Frumos* care ne duc într-o zonă destul de simplistă și vulgarizatoare. Ele nu sunt realizate în forme estetice relevante și nici nu oferă variante românești credibile pentru cultura benzii desenate. Melanjul conceptelor este contraproductiv și mai degrabă ar fi interesant să vedem în ce măsură scriitorii români contemporani sunt compatibili cu o astfel de cultură a cărții vizuale. Iar aici sunt foarte multe exemple – Mircea Cărtărescu, în mod repetat, are bucăți de proză care sunt ca niște nuvele grafice, mă gândesc la *Travesti*, componente întregi ar putea să devină foarte ușor un roman grafic. De aceea am avea nevoie de o validare teoretică, pentru a permite culturii autohtone să se deschidă în această zonă.

**Corin Braga:** Aș vrea să continui cu o întrebare către Doru. Spuneai că romanul grafic, cu exemple de foarte bună calitate ca *Maus*, e evident calitativ altceva și poate fi foarte ușor asimilat în canon, spre deosebire de *comics*, de banda desenată curentă, care rămâne în *pop culture*. Dar demersul ar putea fi inversat în felul următor: cum ar fi să tratăm BDul drept un gen autonom, într-un sens foarte general (cum ar fi literatura în totalitate), un gen care are diverse specii (una este romanul grafic, alta este manga, altceva sunt *comics*)? Or, în cazul unui gen autonom, e posibil să existe lucrări de înaltă calitate, la fel cum există o literatură înaltă și romane polițiste de consum, de slabă calitate. Diferența între calitatea înaltă și calitatea scăzută funcționează și în literatură, și în cinema, unde filmele lui Fellini și Tarkovski există alături de blockbuster-uri, și în benzile desenate, între care unele au o înaltă calitate, iar altele sunt create în scopuri de distracție, de consum. Fac aceste deosebiri pentru a demonstra mai degrabă autonomia genului, în opoziție cu o distincție între opere canonice și lucrări de consum, distincție care acceptă romanele grafice pentru că intră într-un valoric, și înlătură BDurile curente pentru că sunt lipsite de valoare estetică. În schimb, dacă încerci paralela cu literatura, s-ar putea să ai problema pe care, într-o formă sau alta, Mihaela deja o sugera, aceea că situarea BDului în paraliteratură sau *pop culture* implică și o judecată valorică peiorativă. Chiar dacă Ion Manolescu îi acordă BDului un capitol aparte într-o sistematică generală a literaturii, acesta va ține tot de paraliteratură. Caz în care teoreticianul are o dublă luptă de purtat: să demonstreze că BDul este o paraliteratură, iar după aceea să demonstreze că paraliteratura e literatură bună. De cealaltă parte, dacă demonstrezi că BDul este un gen aparte, care are atât valori canonice cât și lucrări de mare consum, atunci nu te mai încurcă subjudecata de valoare impusă de prefixul “para”.

**Ion Manolescu:** Din fericire, teoreticienii spațiului cultural franco-belgian, dar și cei americani au rezolvat problema. Paraliteratura *este* literatură. Ea își conține reușitele și eșecurile la fel ca literatura așa-numită „mare”, „înaltă”, „consacrată” (sau *mainstream*, cu un termen pus în circulație la noi de Florin Manolescu). Aș reveni la punctul de vedere al lui Doru Pop. Îmi este familiar și m-am întreat și eu dacă o ierarhizare care ne spune că romanul grafic are șanse să fie valorizat, în timp ce banda desenată, desfășurată pe spații mai mici (cum ar fi *comic strip*-ul), nu are, este una corectă până la capăt. Eu cred că nu. Aș face o analogie și apoi aș aduce argumente și din interiorul benzii desenate. Aș face analogia cu literatura. Ne gândim că banda desenată (în sens de orice alt produs specific, în afara romanului grafic) evoluează automat pe spații mici. Nu e neapărat adevărat, există albume B.D. care nu sunt romane grafice și care se desfășoară pe sute de pagini. Dacă mai sunt cuprinse și într-o *Integrală*, dimensiunile cresc substanțial... Îmi vine acum în minte seria *Il était une fois en France*, a lui Fabien Nury și Sylvain Valée. O poveste fascinantă despre război, politică, istorie (mică și mare), identitate (etnică și rasială), trădări, genocid, judecată, răzbunare. O combinație de Victor Hugo, Tolstoi și Dostoievski – dacă ar fi să alegem termeni de comparație din proză. Un album (o serie de albume) B.D. fluviu. Ne întrebăm iarăși dacă obiecția s-ar referi la faptul că, lucrând pe spații mici, nu poți fi „profund”, „înalt” (folosesc termenii cu ghilimelele de rigoare), nu poți opera cu tehnicile pe care teoria literară, de pildă, le descoperă în cazul literaturii? Procedând astfel, îți diminuezi calitățile sau nu? În literatură știm foarte bine răspunsul: nu scad deloc calitățile unui text în funcție de mărimea lui. Avem proză de Urmuz (ba chiar roman!) în... patru pagini. Text de manual, pomenit în toate istoriile literare. Garfield, Pantera Roz și Pif (al lui Mas, dar și al lui Kort, alias François Corteggiani, ambii în *strip* -urile publicate în ziarul *L'Humanité*) jubilează... Și-au găsit un aliat avangardist!

**Călin Teuțișan:** Până și Urmuz poate fi ilustrat.

**Ion Manolescu:** Cu o valoare de expresivitate asemănătoare cu cea pe care o putem descoperi într-un roman de patru sute de pagini. Ce facem cu Sadoveanu, de pildă ? E Sadoveanu în *Cozma Răcoare* mai slab expresiv decât în *Zodia Cancerului* ? Cu siguranță nu, mai ales că ambele texte au componente paraliterare foarte asemănătoare. Aș merge mai departe și aș da exemple și din banda desenată. Există o prejudecată, chiar în rândul susținătorilor valorii benzii desenate, care distinge între calitatea de la sine înțeleasă a romanului grafic și o mai slabă calitate a B.D., înțeleasă ca structură grafică și narativă desfășurată pe spații mai mici. Se poate argumenta foarte ușor contrariul, pornind cu precădere de la tehnicile întrebuițate de autorii respectivi. O să aduc în discuție exemple pe care chiar Doru Pop le-a sugerat: producțiile editurii Vaillant din Franța. Să urmărim la mijlocul anilor '60 benzile desenate ale lui Marcel Gotlib. O să descoperim acolo personajul comic Gai-Luron (un soi de Droopy francez) ieșind prin călimara autorului și stând de vorbă cu el. La rândul lui, autorul apare în formă grafiată în propriul univers desenat, cam la fel cum se întâmplă în *Maus*. Să urmărim în anii '70 personajul Pifou al lui R.mas (*alias* Roger Masmonteil) care, cu ajutorul unei baghete magice, deșiră pagina de hârtie în care evoluează, elimină elementele constitutive ale casetelor și se prăbușește în gol. Trimiterile sunt mult mai

subtile decât niște mici artificii grafice. Să-l cităm și pe campionul meta și hipertextualității din revista *Vaillant. Le Journal de Pif*: pe Nikita Mandryka. Desenator (sub pseudonimul Kalkus) al personajului absurd Le Concombre Masqué, el poate ilustra oricând un tratat de teorie *Tel-Quel*-istă! Ne aflăm în fața unor tehnici ce sugerează abisalitatea și metareferențialitatea benzii desenate. Ele indică o relație profundă între personaj, care capătă brusc conștiință artefactuală și autorul său.

Corin Braga: Pot să aduc și eu în ajutor niște exemple extraordinare nu atât de metatextualitate, ci de meta-graficitate: albumele lui Marc-Antoine Matthieu care îl au ca protagonist pe “Julius Corentin Acquefacques (descifrați vă rog anagrama din nume), prisonnier des rêves”. Autorul se joacă cu toate convențiile și limitările materiale ale albumului: găurește paginile pentru a crea “găuri de materie”, rupe paginile pentru a crea decalaje în timp, imaginează povești circulare de vis în vis sub formă de căsuțe în spirală, își pune personajele să distrugă spațiul (căsuțele), timpul (ordinea de lectură) și istoria (scenariul autorului, care apare ca un demiurg la masa de desen), îi oferă cititorului ochelari roșu-verzi pentru a pătrunde în dimensiunea 2,3333, construiește un album în oglindă de citit de la ambele capete...

Ion Manolescu: Revenind, întreb: toate aceste lucruri nu apar oare și în proză? De pildă, la așa-numiții prozatori textualiști români, ca Mircea Nedelciu sau Gheorghe Crăciun? Ca să nu mai vorbim despre fluctuațiile dimensiunilor și ale spațiilor de exprimare ale benzii desenate în funcție de interesele autorului. Un bun exemplu din acest punct de vedere este Hugo Pratt. Celebrul desenator debutează cu un roman pe care, ulterior, îl desenează într-un album. Neobișnuită situație! Textul inițial este roman, apoi se transformă în album B.D. și are toate elementele constitutive ale unui roman grafic. Cu toate acestea, este album de bandă desenată. Să nu uităm nici amănuntul că Hugo Pratt își publică primele episoade din seria *Corto Maltese* în revista *Pif Gadget* și abia apoi în albume de sine stătătoare, la editurile Publicness, Casterman și Mondadori. Pe 20 de pagini de revistă, spațiul pare restrâns și discordant în raport cu exigențele unui roman grafic. În realitate, există acolo plenitudinea și complexitatea a sute de pagini de narațiune desenată. În concluzie, într-o bandă desenată de dimensiuni mici putem descoperi complexitatea naratologică pe care o aflăm într-un roman grafic. Tot astfel, într-un roman grafic, putem întâlni simplificarea și epurarea pe care le găsim, mai ales din rațiuni de spațiu tipografic, într-o bandă desenată de una sau două pagini. Aș spune că, așa cum a arătat și Corin, nici spațiul, nici apartenența la o subdiviziune sau alta B.D. nu contează. În ultimă instanță, romanul grafic este o parte a benzii desenate. În acest caz, ar trebui tratat ca toate celelalte subdiviziuni ale benzii desenate. Indiferent că vorbim despre manga, roman grafic, *comic strip*, cred că regulile sunt cam aceleași și deci și eventualele ierarhizări ar putea să se bazeze pe același criteriu. Dacă am susține contrariul, e ca și cum am spune că o proză scurtă de Caragiale nu ar avea nici amplitudinea, nici dimensiunile epice suficiente pentru a concura cu o nuvelă de Caragiale. Am exagerat puțin în demonstrație, dar ideea mi se pare utilă. Nu spațiul sau caracteristicile de subdiviziune de gen ar determina romanul grafic să fie mai important sau mai puțin important decât o bandă desenată propriu-zisă.



**Andrei Simuț:** Am și eu o întrebare: în ce măsură banda desenată depinde de suportul respectiv, fie că este vorba de revistă tipărită, fie unul online închis sau deschis intervențiilor unui cititor, pentru că suportul, fiind consubstanțial cu evoluția tehnologică a mediilor de comunicare, dictează foarte mult și asupra conținutului. În ce măsură s-ar putea scrie o istorie a evoluției benzii desenate în funcție de suporturile folosite, așa cum istoria cinematografului este implicat și o istorie a evoluției tehnologice (limitările bobinelor de exemplu dictau implicit povești mai scurte, adaptabile scurtmetrajului, iar recent filmul serial a dobândit o importanță mult mai mare decât în trecut, datorită trecerii de la televiziune la internet etc). Internetul are, din acest punct de vedere, cel puțin o dimensiune pozitivă, presupune posibilitatea colaborării directe a cititorului sau spectatorului. Dacă am avea un roman grafic pe internet care ar presupune *interactive storytelling*, adică făcând posibilă intervenția cititorului fie cu desene, fie cu completarea discursivă a unor desene, fie cu alegeri proprii pentru punctele de intrigă ale poveștii, aceasta diferă de una care e închisă, încheiată, într-o operă canonică, cu toate că, așa cum arăta Linda Hutcheon, intensitatea implicării spectatorului sau cititorului nu este exclusiv rezervată modurilor interactive de comunicare, putând fi la fel de intensă și pentru modul relatării (romanul, literatura în general), și pentru cel al reprezentării (film, teatru) și pentru cel interactiv (mult mai imersiv, precum jocurile video sau interactive storytelling). Criteriul valoric primează indiferent de tehnica folosită. Nu aș vrea să exagerez importanța tehnicii în detrimentul conținutului. Un exemplu în acest sens este un episod din *Black Mirror (Bandersnatch)* gândit ca *interactive storytelling*, depinzând strict tehnic de portalul Netflix, de o telecomandă și de un televizor smart, dar care este mult mai slab din toate punctele de vedere decât episoade anterioare ale aceluiași serial, episoade care nu presupun alegeri directe din partea spectatorului, dar îl implică mult mai mult.

**Raluca Mărginaș:** Mi-am făcut câteva notițe, sper să ajute puțin la clarificarea contextului. În primul rând, avem emergența romanului grafic, avem tradiția franco-belgiană a albumelor și avem traducerea masivă de manga de pe piața SUA din anii 2000. Nu putem să le băgăm pe toate în aceeași perioadă pentru că fiecare dispune de specificitate și de o perspectivă tradițională diferită. În plus, există și teoria care pune creatorul de *comics* într-o altă categorie. Am folosit *comics*, substantiv la plural, pentru *comic books* în format de revistă. Am vrut să subliniez că acestea propun un traseu de instalare, un traseu care coincide cu o serie de tehnici de instalare care sunt determinate de proprietățile materiale ale mediului de artă și care impun o constrângere dublă: imperativul oferirii unei dispoziții către sfârșit (în fiecare săptămână sau la două săptămâni) și apoi amânarea adevăratului sfârșit prin întinderea arcului narativ, lucru care asigură continuitatea. Romanul grafic, în schimb, este gândit ca un proiect integral. Am folosit *comics*, substantiv singular, termen umbrelă pentru un întreg mediu care încorporează o varietate de formate care au un limbaj specific, adică *comic strips*, *comic books* și romane grafice. Am surprins în teza mea semne ale maturizării acestui gen de roman grafic și am văzut că nu mai este sinonim cu genuri de povestire cu super-eroi, pentru că asta era în mintea oricui când auzea „roman grafic”, „comics”. L-am adus în față pe Eddie Campbell cu manifestul său public din 2006 care spune: romanul grafic înseamnă, mai degrabă, o mișcare decât o formă, scopul

autorului romanului grafic este să ia forma *comic book*-ului care a devenit un motiv de rușine și să o aducă la un nivel mai ambițios și mai semnificativ, lansându-se undeva departe de ceea ce Douglas Wolk numește “crudely powerful imagination bombs”. Un nivel care, în cazul jurnalismului redat prin *comics* propune o dezbatere privind veracitatea pictorială și raportul cu puterile care stau la baza relatării, cele care dirijează *mainstream* media sau organele de propagandă (vezi Roland Barthes, *Mythologies*, 1957, care analizează încărcătura ideologică a obiectelor culturale de zi cu zi, tratându-le ca reprezentări care servesc anumite puteri, idei politice despre cum e de fapt lumea și cum trebuie să fie). Joe Sacco, autorul *Footnotes in Gaza*, spune că un desen, o scenă reflectă viziunea unui individ, acuratețea unei scene poate fi redată printr-un cadru subiectiv (respectând, spune el, ceea ce jurnalistul britanic Robert Fisk spune despre bias: “I always felt that reporters should be neutral and unbiased on the side of those who suffer”); faptele concrete și subiectivitatea nu se exclud una pe cealaltă. Prezența unui jurnalist atunci când relatează o scenă se simte, e vizibilă acolo, iar autorul desenului, atunci când se transpune în interacțiunile desenului, admite același lucru, că jurnalismul e un proces imperfect, cu multe negocieri și presiuni, și nu “a cold science carried out behind a Plexiglass by a robot”.

Este foarte ambiguu ce se întâmplă aici pentru că uneori se suprapune genul cu mediul, nu mai știm la care să facem referire. La fel și lectura, cere și recompensează flexibilitatea mentală și ritmuri adecvate, presupune recitiri, mai ales dacă ești hermeneut și vrei să subliniezi un anumit scop. În privința reevaluării, ea este susținută de succesul comercial și literar al romanului grafic, de găzduirea pe care *comics*-urile o primesc în muzee, galerii, biblioteci și de potențialul mediului ca instrument educațional, fixându-se în ceea ce Mitchell numește în *Picture Theory* teoria pictorială: o redescoperire a imaginii într-un sistem complex al vizualității, al instituțiilor, al discursurilor și al corpurilor, unde noțiunea de spectator cu perspectivele sale și ale trecerii vizuale reprezintă o problemă la fel de importantă precum formele variate ale lecturii cu decodarea, interpretarea și așa mai departe. Realizăm că experiența vizuală sau competențele dobândite nu pot fi pe deplin explicabile prin modelul textualității. Acest punct de turnură este pus în menaj cu ceea ce Werner Wolf numește, în articolul „(Inter)mediality and the Study of Literature”, turnura intermedială, mai apoi diseminată de D.S. Wanderer și Ronal Sheldon în programul romanului grafic: „Intermediality is culture legacy and teaching the graphic novel”. Turnura intermedială, iarăși, pune probleme pentru că presupune integrarea unor concepte precum medialitate și intermedialitate în studiul literaturii, lucru care ridică încă trei probleme: 1. Problema definirii acestor concepte; 2. Problema competențelor cu privire la mediile non-literare; 3. Oare conceptul acesta nu împovărează studiile literare și așterne un fel de val de obscuritate asupra a ceea ce e considerat nucleul literaturii și anume studiul textelor literare scrise?

**Corin Braga:** Ai pornit – și bănuiesc că în teză o faci foarte convingător – prin a oferi distincții între proiecte integrale, proiecte amânate de la număr la număr, prin întinderea arcului narativ, și așa mai departe. Nu mă îndoiesc că ai argumente foarte bune pentru a distinge între *comics*, *comic strips*, roman grafic etc. Întrebarea este: fiecare din aceste specii, din cauza diferențelor pe

care le identifici între ele, ajung să se constituie fiecare în câte un gen aparte sau totuși rămân niște specii ale unui gen unic? Așa cum nimeni, deși observă diferența dintre schiță, nuvelă și roman, și poate scrie cărți de teorie despre aceste distincții, nu va susține că acestea sunt genuri diferite și nu doar niște specii ale unui gen unic.

**Doru Pop:** Aș vrea să revin asupra unor aspecte despre care nu am vorbit, pentru că textul dumneavoastră ne-a dus în zona naratologiei și am rămas agățați cu ghearele de naratologie. După cum spunea Andrei Simuț, sunt o serie de paliere pe care nu le atingem pentru că suntem prinși în teoriile despre narațiune în general. O întrebare fundamentală este în legătură cu suportul fizic, cu noțiunea de „specific media”. În ce măsură există sau putem vorbi despre un determinism al suportului fizic? Bineînțeles că banda desenată, în forma ei să zicem primitivă, de *comic strip*, depinde de suportul material, care este pagina de ziar, fie cotidian, fie săptămânal, fie publicație autonomă. Prin urmare formatul generează conținut. La rândul său romanul grafic utilizează, de fapt parazitează suportul și tehnicile oferite de *comics strip*, dar se dezvoltă autonom. Acesta e un palier. Al doilea nivel ține de predispoziția receptorului. Cine sunt receptorii? Unde se află receptorii de benzi desenate în România? Datele statistice arată că încercările de a readuce genul la noi au eșuat economic din lipsa cititorilor.

**Corin Braga:** Îmi păstrez întrebarea: ce autonomizăm, care este conținutul acestui gen autonom?

**Doru Pop:** Tocmai aici încerc să aduc argumentele, în jurul acestei idei și distincții. Putem să vorbim despre „fenomenul BD”, fie că îi zicem bandă desenată, fie că îi spunem *comics*, ca despre o manifestare culturală, sau este un gen autonom? Aici se pare că intrăm într-o dilemă structurală, într-o dihotomie greu de rezolvat, pentru că banda desenată e un gen hibrid care parazitează alte categorii culturale deja impuse (romanul, arta grafică, pictura). Aș reformula întrebarea astfel: se constituie banda desenată într-un gen autonom sau nu? Iar argumentele mi se pare că trebuie să lămurească aceste probleme: consumul (unde se produce actul cultural), suportul (care este calitatea produsului final) și canalele de producție și distribuție. Astfel vedem că banda desenată nu funcționează ca un gen autonom..

**Corin Braga:** Dar atunci întrebarea este: cine pe cine parazitează ? Fenomenul BD în sine, albumul de pe raftul librăriei, își dă singur propria legitimitate prin faptul că se vinde. Oare nu este posibil ca cel care parazitează naratologia să nu fie romanul grafic ca produs artistic, ci teoria despre romanul grafic? Problema așadar să nu rezide la nivelul benzii desenate în sine, ci la nivelul teoreticienilor care îl definesc, împrumutând termeni din domenii diferite: *roman* din literatură, *grafic* din artele vizuale...

**Călin Teuțișan:** Ion Manolescu vorbea, la un moment dat, despre diferența dintre istoria BD și istoria (evoluția) canonică a literaturii, în sensul dificultăților legate de integrarea BD într-un canon al artei, fie el și alternativ. Ei bine, cel puțin în ceea ce privește *suportul* și „efectul” de legitimare al acestuia, să ne aducem aminte, de pildă, că o sumă dintre romanele lui Dickens au apărut ca foiletoane și abia pe urmă ca romane integrale. Că, la mijlocul secolului al XIX-lea,

romanul era, încă, un gen „popular”, în sensul actual de „comercial”. Că el era încă la o distanță oarecare de statutul lui „înalt”, din contexte culturale ulterioare. Cred, așadar, că ar trebui luat în considerare și un factor contextual, istoric, funcționând mai degrabă în favoarea eforturilor de canonizare ale BD și ale integrării BD într-un alt câmp de legitimitate. Revenind, apoi, la ezitarea pe care o exprima Ion Manolescu în legătură cu posibilele forme de artă în care s-ar putea integra BD (să fie literatura?, să fie arta plastică?, să fie altceva?), să recitim concluzia fără drept de apel din finalul manifestului constructivist *Pictopoezia*, din 1924, al lui Victor Brauner și Ilarie Voronca: „Pictopoezia e pictopoezie” (!). Sigur că, dincolo de orgoliul (de tip avangardist) al unicității de gen, voi fi de acord cu Ion Manolescu și cu teoreticienii pe care îi invocă privind faptul că BD este redevabilă literaturii mai mult decât altor arte. Elementele provenind din câmpul literar servesc convingător unui sistem de referință pe suportul căruia se poate discuta o eventuală canonizare a BD. Etapele istorice ale canonizării unor genuri de nișă, de tipul *science-fiction* sau *fantasy*, invocate deja, sunt un bun exemplu de practici politic-cultural-literare, aplicabile și BD. Pe de altă parte, cred că problema dihotomiilor între specii ale genului, între BD și *graphic novel*, spre exemplu, poate fi funcțională doar până la un punct, dincolo de care nu cred că mai contribuie la dezvoltarea teoriei genului însuși, ca *gen proxim*, eliberat de presiunea excesivă a diferențelor specifice. Conceptul de *graphic literature*, ca „umbrelă” generică, mi se pare foarte bun și cred că ar putea juca un rol important în acreditarea și, finalmente, în canonizarea genului. Cum știm, discuțiile asupra canonizării câmpurilor de nișă ale artei s-au produs deja, în alte spații culturale, cu rezultate remarcabile; după cum am convingerea că vă mai dura o vreme până la apariția convingătoare, în tratatele academice autohtone, a subiectului *benzi desenate*. Ion Manolescu numea două istorii literare proeminente (Nicolae Manolescu și Alex Ștefănescu), eu aș putea invoca și alte instrumente de bază ale studiilor literare, din cultura critică autohtonă, care ignoră atât termenul, cât și genul în sine, precum și produsele sale (vezi dicționarele literare, în condițiile unei activități din ce în ce mai semnificative de lexicografie literară, la noi, pe parcursul ultimelor două decenii și jumătate). Devin cu atât mai importante gesturile critice recuperatoare și problematizante la care trimiteai, Ion Manolescu, în intervențiile tale.

**Andrei Simuț:** Acesta este momentul în care un critic literar important sau mai mulți se ocupă de istoria romanului grafic și concep niște teorii specifice în legătură cu o formă hibridă de narațiune, ceea ce constituie un real câștig teoretic pentru un domeniu destul de neglijat la noi. Literatura grafică mi se pare a fi mai mult un mod de producție/mod de narațiune/implicare a cititorului decât un gen, pentru că deja are atributele unei arte sintetice (relatare/telling și reprezentare grafică/showing, nu neapărat dramatică). O temă de reflecție ar fi și evoluția viitoare a acestui mod de narațiune: trecerea timpului va conduce la o canonizare deplină a lui? Va menține formatul actual? Îl va modifica spre o accentuare a componentei interactive, mai ușor de împlinit datorită internetului, telefoanelor smart etc? Pot presupune că romanul grafic ar trebui să capete o pondere crescândă în cadrul modurilor narative de culturalizare, având în vedere importanța acordată de civilizația noastră imaginii, spunerii de povești în cele mai varii moduri și apetenței pentru jocuri virtuale interactive.

Problema cu încadrarea romanului grafic într-unul dintre cele trei moduri de comunicare sau de narațiune este că romanul grafic este un hibrid aflat între modul relatării (*telling*) specific romanului clasic (narațiune prin cuvânt, limbaj verbal, mediere prin narator etc) și modul reprezentării dramatice prin imagine (filmul), fără a mai include complicațiile cu *interactive storytelling*, un al treilea mod (mult mai imersiv). Nici istoria nu ne aduce neapărat o lămurire, dar merită să menționăm că romanul secolului XIX era foarte adesea nu doar foiletonizat, dar și ilustrat, uneori chiar de autorii înșiși (de exemplu Thackeray la *Vanity Fair*), fapt uitat adesea de istoricii literaturii, după cum și istoricii filmului uită de importanța limbajului verbal sau a figurilor retorice în film. Desigur, trebuie să menționăm că, în cazul unor romane precum *Vanity Fair* sau *Christmas Carol*, ilustrațiile originale nu cuprindeau în totalitate scene în sine, adică nu conduceau la o dramatizare a narațiunii așa cum reușește romanul grafic de azi, mult mai aproape de film, dar decupau instantanee din scenele esențiale ale romanelor respective. Kamilla Elliot spunea că aceste politici ale purismului artelor din partea fiecărei tabere (cuvânt vs. imagine, critici literari vs. critici de film) au un motiv simplu: artele hibride n-au fost niciodată prea bine văzute, n-au putut să se instaureze în ierarhie (decât apelând tot la teoria purismului, cum a fost și cazul filmului și, anterior, al literaturii), iar romanul grafic este o astfel de artă hibridă în căutarea unui statut *mainstream*.

**Doru Pop:** Să fim optimiști în privința planului cincinal al BD-ului autohton: Tovarăși, avem și critică, avem și autori, avem de toate!

**Ion Manolescu:** În privința chestiunii legate de legitimarea în spațiul academic, totuși, în ciuda scepticismului nostru declarat, eforturile există. Ele sunt din ce în ce mai mari nu numai în zona istoriilor și a dicționarelor benzii desenate (am vorbit deja despre Dodo Niță), dar și din perspectiva volumelor de critică. Aș oferi aici două exemple de spargere a prejudecăților și a rigidității canonice cu care ne-am obișnuit în ceea ce privește paraliteratura și banda desenate. Profesorul comparatist Mircea Mihăieș a publicat un serial în *România literară* despre iubirile lui Corto Maltese, cel mai cunoscut erou al lui Hugo Pratt. Iată, așadar, cum bastionul culturii „înalte”, revista *România literară*, își deschide porțile „minorei” benzi desenate, ceea ce este foarte bine! În același timp, Ioan Stanomir, profesor de științe politice și specialist în drept constituțional, publică, sub egida site-ului *lapunct.ro*, contribuții despre volumele lui Hugo Pratt, ocupându-se, printre altele, tot de seria Corto Maltese. (Notă: Între timp, cei doi autori și-au strâns articolele în volum – *Istoria lui Corto Maltese, pirat, anarhist și visător*, Iași, Polirom, 2014, și *Camera obscură. Vis, imaginație și bandă desenate*, București, Cartea Românească, 2014) Iată, așadar, cercetători din zona academică și universitară care încearcă să demonstreze că banda desenate are valoare și merită tratată egal cu literatura din punct de vedere canonic. Revin asupra faptului că am enunțat aici trei ipoteze: BD = literatură, BD = artă grafică și BD = cea de „a 9-a artă”. Repet, eu o susțin pe prima. Cum a spus și Călin mai devreme, în toate studiile mele, inclusiv în volumul de la Cartea Românească, am insistat asupra ideii că B.D. este *literatură grafică* (concept introdus de teoreticianul Thierry Groensteen). În sfârșit, revenind la chestiunea suportului, un comentariu. Oricât ar părea de ciudat, așa cum o parte dintre

dumneavoastră ați demonstrat în teze de doctorat substanțiale, atunci când discutăm despre format digital și despre noi suporturi, se schimbă instrumentele de lucru. De asemenea, se schimbă și percepția publicului, și relația dintre cititor, autor și produsul respectiv. Prin urmare, s-ar putea să se modifice sau, în orice caz, să se nuanceze și criteriile de evaluare canonică. Ați dat aici exemplul interactivității, al participării directe, al acelor romane grafice care, ca și cele hipertextuale, se constituie din mers, în parteneriat cu publicul sau în co-auctoriat, încât ajungi într-adevăr să te întrebi cum definești valoarea, cum faci ierarhizare, cum le compari cu celelalte romane care apar pe suport de hârtie? Există, totuși, diferențe. De mai multe feluri, dar în primul rând de receptare. Nu mai vorbesc despre valoarea de circulație. O observație, din acest punct de vedere: colecționarii nu vor un exemplar dintr-o planșă realizată pe tabletă digitală, nu-și doresc un „original” al unei imagini procesate. Pasiunea lor nu sunt planșele corectate de *soft*-uri și apoi trecute pe suport din hârtie. Colecționarii își dispută pe *site*-urile de achiziții planșele realizate artizanal, direct la planșetă, fără ajutorul instrumentelor digitale. La noi, poate ultimul mohican al benzii desenate artizanale este maestrul Puiu Manu, care încă folosește pensula, acuarela și guașa pentru a-și crea direct planșele pe suport din hârtie. Iar planșele sale sunt printre cele mai căutate astăzi. Pe de altă parte, deși marea majoritate a produselor B.D. sunt create și se livrează în format digital, nu înseamnă că valoarea lor scade neapărat. Spun doar că un colecționar dorește să achiziționeze produsul pe suport din hârtie, cu toate imperfecțiunile determinate de munca artizanală a desenatorului. Colecționarul dorește să vadă planșa, să o atingă, să-i simtă cernelurile sub nări și hârtia Canson între degete. O mică ștersătură, un adaos, o retușare – toate fac parte din farmecul inegalabil al originalului artizanal. Să ne gândim puțin... Și să luăm un exemplu din pictură. Dumneavoastră ce ați prefera: un original Van Gogh sau un Van Gogh pictat cu ajutorul unui *soft*? O planșă Paul Gillon în formatul original, 70 x 90 (e vorba de centimetri, nu de milimetri) sau reproducerea ei computerizată, eventual la dimensiunea unui *jpeg*? Și din acest punct de vedere, valoarea de circulație este diferită. O planșă artizanală costă mai mult și se integrează mai ușor canonic, în raport cu o planșă realizată cu sprijin digital. În prezent, o planșă originală de André Cheret cu aventurile lui Rahan se vinde la casele de licitații cu 3500-3800 de euro, iar una de Paul Gillon din seria *Les Naufragés du temps* cu 7000 de euro. O pagină de *storyboard* de Hugo Pratt la *Jesuit Joe* e estimată la 4000 de euro, iar o planșă cu faimosul Corto Maltese poate ajunge și la 38000 de euro. Toate realizate manufacturier, fără asistență digitală. Ar mai fi ceva de menționat aici și închei cu acest amănunt. Formatele digitale și suportul digital au, totuși, un mare avantaj: permit o mai rapidă predare a mărfii de către autor. Se lucrează mai repede pe calculator (sau de pe calculator pe coala de hârtie) decât direct pe planșetă, cu mânecele pătate de vopsea. În același timp, digitalul permite o integrare instantanee a diferitelor mijloace de expresie stilistică. Cu un simplu *soft* grafic, poți face capa lui Superman (sau a lui Harap-Alb) să arate ca o mantie din granit, fără un por de imperfecțiune. Sau să fâlfâie ca o draperie ieșită pe geam. Digitalul nu tolerează imperfecțiunea, nu încurajează greșeala. Îți oferă toate instrumentele pentru a corecta universul pe care l-ai schițat, l-ai cerneluit, l-ai umplut de culoare. De aceea, e mai tentant pentru desenatorii de astăzi. Și, tot de aceea, mie nu-mi place.

**Simina Rațiu:** Întrebarea pe care voiam să o pun s-a diluat între timp puțin. Pornind de la ce spunea Andrei despre suportul benzii desenate și pornind de la excesul digital pe care îl invocați, aș vrea să vă întreb dacă considerați că banda desenată sau, mai exact, doar romanul grafic, este un gen care își poate găsi locul în canoanele școlare? Dacă răspunsul dumneavoastră este unul pozitiv, atunci aș vrea să vorbim puțin despre câștig, care este câștigul educativ și didactic pe care această recunoaștere poate să îl aducă?

**Ion Manolescu:** Răspunsul categoric este da. Cred că orice psiholog ar putea să ne explice cum un copil sau un adolescent e capabil să deprindă mai ușor informații complicate, chiar și de natură metafizică, prin intermediul unor mijloace de expresie vizuală. Indiferent ce sunt ele: desene, jocuri pe calculator, imagini TV sau filmulețe pe net. Întotdeauna va fi mai ușor prin intermediul imaginii. Acesta ar fi un lucru de observat. Alt lucru ar fi cel legat de faptul că, în spațiile culturale occidentale, fenomenul integrării benzii desenate în scop didactic are loc de o jumătate de secol încoace. Cel puțin în spațiul franco-belgian, dar și în cel german, cărțile școlare sunt ilustrate frecvent cu casete sau pagini B.D., în sens de *bande dessinée*, dacă tot s-au făcut distincții tranșante aici. Cu alte cuvinte, găsești în manuale desene cu Astérix pentru a descrie istoria Franței. Uderzo îi permite astfel copilului să vadă prin timp, îi accesibilizează un trecut îndepărtat și poate arid, deci mai greu de înțeles. Din acest punct de vedere, salutare sunt și eforturile pieței autohtone. Poate că, la noi, B.D. încă nu funcționează suficient ca instrument de suplimentare a informației pedagogice în mediul școlar. Dar există cărți de popularizare a istoriei, amestec de grafică și bandă desenată. Am oferit exemplul lui Radu Oltean, cu albumul *Dacia. The Roman Wars*. Radu Oltean s-a folosit de sursele unor specialiști din zone diverse (cu precădere istorie și arheologie), apoi și-a construit propria ipoteză în interiorul unui volum ce îmbină artă grafică, bandă desenată realistă, informație geografică și istorică. Sigur, cârcotașii vor spune că Radu Oltean este ilustrator, nu autor de bandă desenată... Chiar și așa, înscrierea ilustrațiilor sale grafice poate fi privită ca una specifică unui album B.D. Să revenim la rolul didactic al imaginii. Valoarea pedagogică a B.D., dincolo de transmiterea mai ușoară a informației către publicul juvenil, poate consta, așadar și în vehicularea unor structuri istorice, psihologice, filosofice, estetice ș.a.m.d. esențializate. Imaginea esențializează. Iar banda desenată esențializează mai mult decât alte mijloace vizuale. Nu întâmplător, francezii au scos în anii '70, sub egida *Larousse*, *Histoire de France en bandes dessinées*, o esențializare a trecutului național în 24 de volume color. Se poate face orice, permeabilitate să existe, ceea ce la noi e de discutat. În plus, gândiți-vă cum ar arăta piața românească de carte de ficțiune și cum ar arăta apoi piața de manuale dacă, de pildă, un editor ar avea curajul să scoată, așa cum a procedat de pildă Poliromul în anii 2000 cu seria *Ego Proză*, zece romane grafice românești bazate pe zece romane *mainstream* sau paraliterare publicate în ultimii ani? Să luăm ceea ce s-a scris în ultimul deceniu, cărți percutante de proză românească și să le transformăm în romane grafice cu ajutorul unor desenatori autohtoni consacrați. Editura care își asumă un astfel de pariu să lanseze zece cărți deodată, să forțeze piața și atunci să vedem efectul... Sunt convins că reacția publicului ar fi favorabilă (romanele grafice s-ar cumpăra, fiind percepute ca un *must-have* al momentului) și sunt convins că astfel de cărți ar putea să își găsească apoi locul și în manuale. Dar unde este acel

editor care să înțeleagă că piața trebuie forțată, la fel ca în cazul telenovelelor? Telenovelele (cele turcești, de exemplu) i-au fost difuzate publicului autohton atât de mult și atât de consecvent, încât acesta a sfârșit prin a le accepta. Îi plac, nu-i plac, le consumă săptămânal. E un adevăr sociologic. Dar *produsul și oferta* au forțat piața în acest caz, nu cererea a dictat oferta. Exotisme atrag mereu. Însă un lucru e sigur: nu ne-am născut toți la Stanbul...

**Mihaela Ursa:** Sigur, dumneavoastră ca teoretician nu aveți ce să schimbați neapărat la nivelul produsului, al ofertei de produs, dar aveți ce să schimbați la nivelul ofertei de teorie. Și aici sunt de acord cu Andrei că poate nu ar trebui să consumăm prea multă energie gândindu-ne sau supărându-ne că BD-ul intră sau nu intră în canon, cât ar trebui să ne ocupăm de blindarea și edificarea unui sistem teoretic. Piața românească de literatură și cultura literară actuală sunt, la noi, în continuare, extrem de snoabe. E o cultură care supralorizează și valorizează aproape exclusiv esteticul. În contextul ăsta, nu știu dacă cel mai bun argument este să demonstrezi că BD-ul e literatură pentru că bifează pasul estetic. Esteticul dă, până una-alta, în cultura literară românească, cel mai dezvoltat sistem de evaluare, dar asta și din cauza rezistenței feroce față de teorie, față de orice fel de teorie. Mi se pare un lucru foarte bun că teoreticienii BD-ului nu sunt doar teoreticieni ai BD-ului, pentru că și dumneavoastră, și ceilalți împătimiti ai acestui câmp, sunteți în general oameni de Litere, care s-au format în câmpul literar. Poate că un efort de a construi o teorie sau o adaptare autohtonă a teoriilor existente, specifice hibridizilor grafici, ar reuși să modifice în timp și atitudinea *mainstreamul*-ui față de benzile desenate. În ordinea asta, aș mai spune că am citit cu mare delectare, într-adevăr, analiza pe *Maus*. Mi s-a părut un exemplu de concizie și de precizie a argumentului, ați tăiat exact acolo unde trebuia, spunând exact lucrurile care pot fi acceptate ca argumente într-un astfel de snobism estetic, cum se poartă în continuare la noi.

**Călin Teuțișan:** Și nu doar analiza este excelentă, ci și opțiunea pentru *obiectul* analizei, întrucât el prilejuiește inclusiv problematizări și interogații etice și politice.

**Mihaela Ursa:** Bun, da, excelentă, dar și problematică. Începeți cu „voi demonstra că” (vulgarizez acum rapid ce spuneți), „BD-ul își merită locul în canon pentru că se pot aduce argumente de natură narativă și psihologică”. Or, argumentul psihologic este supralicitat, după cum mi se pare supralicitat argumentul estetic. Nu cred că ar trebui făcute reverențe atât de profunde esteticului de tip literar și cred că aici demonstrația dă dovadă de prea multă modestie, în sensul că își propune să ajusteze ortodox hibriditatea grafic-textuală a BD pentru a fi acceptabilă în cadrul unui canon presupus imuabil și presupus bine alcătuit, bine forjat. E un soi de excesivă reverență față de algoritmul canonului literar, un fel de a spune, dacă obiectului textual i se cere să fie estetic valid, psihologic profund etc., pot să vă demonstrez aici că BD-ul este estetic valid, psihologic profund ș.a.m.d. Mai mult spirit ofensiv ar fi binevenit, ceva mai mult curaj de a spune că sistemul evaluării literare *nu i se potrivește benzii desenate*. Aș întoarce, prin urmare, sensul efortului: nu validarea, punct cu punct, benzii desenate în conformitate cu canonizarea literară, ci reformularea canonului în așa fel încât să integrăm hibriditatea acestui tip de obiecte. Sigur, sunt mai multe modalități de a reforma un canon, pe una am și evocat-o,



aprospo de ceea ce au făcut americanii în câmpul studiilor despre marginalități în anii '80, dar nu știu dacă aceasta e neapărat cea pe care trebuie să o urmăm în cazul de față. E un pas istoric, dar l-aș vedea direct radical, nu atât de complezent, chiar cu riscul de a părea aroganți și închiși la început în cadrul unei teorii a genului. Ideea mea ar fi de a „forța”, de fapt, prin existența pură și simplă a acestui corpus de texte teoretice și metodologice, recunoașterea existenței și validității lor, de a „forța”, cu alte cuvinte, din interior, termenii și calibrul canonului estetic.

**Ion Manolescu:** Fără îndoială, ceea ce spuneți dumneavoastră este perfect adevărat. Aș nuanța, însă, partea cu importanța psihologiei B.D. În general, când vorbim despre banda desenată, ne referim la ea ca la un spațiu bidimensional, aplatizat, restrâns la rigorile foii de hârtie. Aș reveni la chestiunea suportului. Întrebarea pe care criticii benzii desenate o ridică aici este: cum poate psihologia, care are tridimensionalitate, să figureze într-un spațiu bidimensional? Nu ne punem, însă, aceeași întrebare și în cazul romanului... Ciudat, nu-i așa? Dacă vorbim despre Rebreanu sau Hortensia Papadat-Bengescu spunem repede: analiză psihologică la primul, introspecție la cea de a doua. Am dat exemple foarte diferite. Acțiune pe sute de pagini de hârtie 2D și noi sesizăm fără să clipim 3D-ul... În schimb, în cazul benzii desenate, ne întrebăm: cum poate să aibă adâncime un personaj de hârtie evoluând pe un spațiu de hârtie? Cum putem privi psihologia lui pe o suprafață planară, în așa fel încât să ne convingă? Nu cumva operăm cu un dublu standard: în proză da, se poate, în B.D. nu? Contele Vronski da, Vladek Spiegelman nu. De aceea am urmărit în studiu această direcție, să arăt că există „volum” și în interiorul paginii desenate. Chiar și un casetaj (inteligent) poate genera tri-dimensionalitate! Altfel, da, trebuie mers foarte sus, adică trebuie umblat la teorie. Dar un câștig există deja. Cel puțin pe piața externă, la târgurile de carte, suntem reprezentați la nivel național și de banda desenată.

**Corin Braga:** Fiindcă acest lucru îl cer organizatorii străini, nu îl impun delegațiile noastre.

**Ion Manolescu:** Poate că acest detaliu contează mai puțin. Contează faptul că, la stand, găsești albume de bandă desenată alături de cărți de proză și de poezie. Și încă un lucru important: există autori români de B.D. deja legitimați canonic în spațiile culturale occidentale. Prin tiraj, prin vandabilitate și prin recunoașterea criticii de specialitate din spațiile respective. Un singur exemplu: cel al lui Sandu Florea, în Statele Unite. Albume care au mers până la un milion de exemplare vândute și cu o recunoaștere critică extrem de bună, de tip Stan Lee. Deci iată că avem autori care ne reprezintă cu succes și care ar putea fi folosiți în acest efort de țintire mai sus. E important să aducem în fața scepticilor valorile, să le spunem criticilor și istoricilor reticenți în fața B.D.: iată, X e deja acreditat, Y are priză la public, Z vinde colosal. De ce nu îi introduceți atunci în sistem? Și aceste valori deja acreditate există și am putea să le folosim.

**Radu Toderici:** Am două nemulțumiri de principiu față de textul dumneavoastră. În primul rând, cred că ați trișat puțin și v-ați făcut treaba prea ușoară, alegând un roman grafic care a câștigat deja un Pulitzer; nu știu dacă a mai câștigat cineva un Pulitzer pentru un astfel de volum, dar, cum s-ar zice, treaba era pe jumătate făcută pentru dumneavoastră. El era deja recunoscut undeva într-un canon, chiar dacă nu a intrat în antologii sau în istorii literare. Mi-ar fi plăcut foarte mult

să văd în textul acesta o analiză pe, să zicem, *Superman*; în acest caz, cred că era puțin mai dificil să demonstrezi că are valori intrinsec literare și așa mai departe, dacă tot doriți un canon care să integreze cultura populară. A doua, până la urmă, am impresia că încercați să legitimați selectiv, pornind de la nume mai ilustre pe această scară de valori, literară sau nu. Or, nu sunt foarte sigur că așa trebuie făcută legitimarea, mai degrabă s-ar putea porni de la gen în sine. Lucrul acesta cred că s-a încercat și cu filmul la început, când era scos din zona culturii populare și privit ca un fel de teatru filmat, legitimat prin calitățile surselor lui literare. Problema e că, dacă încerci să analizezi bandă desenată din perspectivă literară, se pot găsi acolo, desigur, tot felul de tehnici care apar, de exemplu, într-un roman postmodern, dar mai există o filieră, care are legătură cu evoluția graficii, a stilurilor, cu istoria genului din punct de vedere vizual. Ar trebui, cred, integrate ambele aspecte, altfel se pierde pe cât se câștigă, făcând din banda desenată un tip de literatură.

**Corin Braga:** Sunt într-o anumită măsură de acord cu ceea ce spune Radu. Ar fi o lovitură grozavă ca, demonstrând narativitatea benzii desenate, să poți importa toate instrumentele, toate conceptele, să aduci toată panoplia de metode de analiză literară și s-o pui pe masa analizei BD-ului. Aceste instrumente au fost dezvoltate în teoria literară, sunt gata construite, sunt deja testate, au fost rulate, încât dacă le poți transpune la BD i-ai oferit teoreticianului acestuia toată panoplia de instrumente de care are nevoie. Dar mă întreb dacă narativitatea benzii desenate e chiar narativitatea romanului sau narativitatea literaturii? Dacă nu sunt amândouă două ramuri ale unui gen proxim mai larg, cel bazat pe vechea distincție între arte temporale și arte spațiale? În acest caz, banda desenată, la fel cu muzica, la fel cu romanul, fiindcă trebuie parcursă secundă de secundă, cadru de cadru, căsuță de căsuță, ar aparține acelor arte temporale în care primordială este succesivitatea, dar nu neapărat narativitatea. Și în acest caz putem veni cu o a patra ipoteză privind genul BD: alături de 1. BD = gen autonom, 2. BD = literatură, 3. BD = grafică sau arte vizuale, de ce nu ne-am putea gândi la 4. BD = film? Mai ales că există desenele animate, care fac perfect legătura în banda desenată și film (dacă animezi banda desenată ai obținut un film)?

**Ion Manolescu:** Cu filmul, răspunsul a fost oferit. E o diferență de suport. Din acest motiv, nu putem proceda la echivalare, chiar dacă, măcar prin prezența scenariului, narativitatea este prezentă și în film, și în B.D. Ar fi de discutat dacă există mai multe asemănări sau deosebiri între cele două tipuri de narativitate. Apoi, eu am o oarecare rezervă la povestea cu succesivitatea. Într-adevăr, ea se aplică aceluși tip de bandă desenată realizată cu ajutorul casetelor despărțite prin spații albe, de pildă *comic strip*-ului (3 casete înseriate pe orizontală). Acolo da, putem spune că e într-adevăr o succesivitate temporală și, la urma urmei, dacă am plasa cele trei viniete într-un aparat rotativ am putea obține un mic filmuleț în mișcare, deci ipoteza, cel puțin aparent, s-ar susține. Dar lucrurile nu stau întotdeauna așa! Există numeroase exemple în care spațialitatea este continuă, în sensul că acel casetaj de tip stânga-dreapta, sus-jos cu care suntem noi obișnuiți în B.D. nu mai există, iar personajele evoluează pe verticală într-un spațiu fluid și nedelimitat. Un spațiu 3D, i-aș zice eu. La noi, exemplul cel mai cunoscut este cel

al lui Sandu Florea din albumul *În lumea lui Harap-Alb* (1979). Se pare că acolo ar fi fost folosită pentru prima oară tehnica spațiului continuu în banda desenată românească. Tehnica dinamita și liniaritatea paginii, și casetajul uzual.

**Mihaela Ursa:** Dar cu cuvinte sau fără cuvinte?

**Ion Manolescu:** Cu cuvinte.

**Mihaela Ursa:** Mă întreb dacă e posibil, cred că percepția mai multor imagini poate fi simultană, dar nu cred că pot citi discontinuu...

**Ion Manolescu:** Să dau ultimele răspunsuri. În privința distincției bandă desenată – literatură, sau bandă desenată – gen autonom sau artă autonomă, senzația mea este că, fără narativitate și fără recursul la tehnicile naratologiei, banda desenată nu mai este bandă desenată. Chiar acolo unde nu întâlnim cuvinte, există o narativitate: a visului, a reveriei, a fantasmiei. Corto Maltese ar fi pe jumătate ceea ce este astăzi, dacă momentele sale contemplative, perfect silențioase, nu s-ar putea povesti... Că narativitatea B.D. este împrumutată din proză sau nu, importă mai puțin. Pentru mine, ea rămâne elementul de identificare principal. Formule ca *literatură grafică*, *narațiune vizuală*, *literatură desenată* exploatează preponderent ideea de narativitate în B.D. Iar desenatori ca Will Eisner sau Scott McCloud își bazează propriile volume de teorie grafică B.D. pe astfel de formule. Și atunci pentru mine banda desenată este în primul rând literatură. Nu forțez canonul în această direcție, nu mă folosesc de literatură ca instrument ajutător. Pur și simplu e o concluzie logică degajată din studiul benzii desenate.

**Radu Toderici:** Am o nedumerire: dacă rămânem la nivel de literatură, înseamnă că banda desenată are de-a face în primul rând cu stilul. Or, evoluția stilului în banda desenată e legată și de tehnică, de desen. De-asta, dacă recuperezi banda desenată în literatură, pierzi partea de artă grafică.

**Ion Manolescu:** Eu aș spune că nu pierdem stilul, dacă, *via* Thierry Groensteen, socotim banda desenată o *literatură grafică*, adică o formă extinsă de literatură. Lărgim conceptul de literatură, de acord. Dar este exact ceea ce noi, teoreticienii, ne străduim să facem de ani buni. Ajutând conceptul de literatură să devină mai încăpător, mai permisiv și mai prietenos, încercăm să determinăm critica și publicul larg să perceapă literatura ca pe un spațiu multidimensional din care și banda desenată face parte. E greu și poate nici măcar nu este 100% corect din punct de vedere ideologic... E de discutat, dar am avansat o ipoteză la care se poate lucra și în sprijinul căreia pot fi aduse argumente solide. Eu merg în această direcție.

**Călin Teuțișan:** Există antecedente, de altfel. Avangardiștii se jucau și ei cu interferențele dintre literatură și imagine, cu literatura folosită *ca* imagine (mă gândesc la poemele „grafice” de tipul *Autoportret*, de Romulus Dianu, sau *Caporalul Aurel*, al lui Geo Bogza, venind dinspre ideogramele lui Arno Holz sau Christian Morgenstern). Fenomenul nu este, așadar, cu totul nou.

**Ion Manolescu:** În privința raportului de adversitate *Maus vs. Superman vs. Garfield*, sigur că tentația ar fi să spunem „da, ai avut dreptate, lucrurile așa stau”. Sau, dimpotrivă, să zicem „stați puțin, comparăm mere cu pere” și atunci toată teoria mea se dislocă și nu mai are validitate. Nu sunt mere separate de pere, sunt ingrediente ale aceluiși fel de mâncare. Vin în sprijinul ideii cu argumentul existenței unor exegeze solide despre *Superman* și *Garfield* în care se discută relația acestor benzi desenate cu contextul politic sau social al epocii, cu structurile de putere dintr-o anumită perioadă, se vorbește despre simbolistică identitară sau despre practici mentalitare. Se fac studii de antropologie pe *Garfield* și pe *Superman*, care, altfel, par două benzi desenate cuminiți în raport cu *Maus* care tratează o problemă de o gravitate extremă: Holocaustul.

**Doru Pop:** Desigur, dar atunci narativitate are și pictura din piramide și templele egiptene care sunt realizate în stil „BD”, fiind serializate. Și publicitatea, în anumite cazuri, folosește structuri narrative. Întrebarea este ce dimensiune a narativității face ca banda desenată să fie literatură? Pentru că altfel totul e „literatură”, dacă luăm în considerare doar dimensiunea narativă. Pe de altă parte, încă o dată spun, dacă tratăm narativitatea vizuală ca pe o excrescență târzie indusă de tehnologiile văzului în literatură și roman, ne îndepărtăm cumva de obiectul avut în vedere. Revin la argumentul meu inițial, acela că romanul grafic, nuvela grafică, ar trebui tratate de sine stătător, având funcțiile lor bine determinate, fiind puternic legate de literatură, în timp ce alte forme ale serializării nu pot fi incluse aici. *Comic strip*-ul, banda desenată apărută în anii '30, dezvoltată în Statele Unite și apoi exportată în cinema contemporan, este puternic legată de apariția tehnologiilor culturii populare. Aici s-a dezvoltat ca un gen accesibil chiar și celor care nu știau să citească, iar a compara caligrafismul poezilor francezi cu caricaturile de tip *comic book* e o forțare a conceptelor. Am rămas la întrebarea mea inițială. Nu cumva tipurile de suport schimbă și conținuturile? Răspunsul, iarăși, l-ați dat deja când ați spus că „toate sunt bandă desenată și atunci le analizăm ca pe un gen integral”. Eu sunt nemulțumit de această soluție și reiau întrebările mele retorice. Nu cumva banda desenată, în sensul de *comic strip*, romanul grafic și nuvela grafică, banda desenată sau literatura grafică eroico-fantastică, sunt manifestări ale unui gen hibrid care se parazitează (dar nu parazitologizează) alte tipuri de expresie culturală, respectiv dacă nu cumva nu putem să vorbim despre a noua, a opta, a zecea, sau mai știu eu a câtea artă, ci despre forme de hibridizare ale unor arte vechi prin intermediul unor noi formule de expresie.

**Ion Manolescu:** Legat de laxitatea presupus deranjantă a noului concept de literatură... Cel puțin în spațiile culturale occidentale, teoria comunicării și teoria imaginii au stabilit că literatură nu este doar textul scris, literatura nu este doar proză, poezie și dramaturgie. Literatură înseamnă și graffiti-ul, spotul publicitar poate fi literatură, deci lucrurile s-au schimbat foarte mult în ultimele decenii. Ceea ce înțelegem în mod tradițional prin literatură nu mai corespunde cu ceea ce teoreticienii iconici numesc astăzi literatură. Putem începe o lungă discuție despre laxitatea deranjantă sau, dimpotrivă, încurajatoare a noului concept de literatură. Ceea ce este evident e că literatura nu mai reprezintă pentru nimeni ceea ce reprezenta pentru formalistiții ruși, de exemplu. Eu apăs pedala taxonomică în direcția laxității conceptului de literatură. Și în direcția legitimării

B.D. prin narativitate. E adevărat, o narativitate cu valențe psihologice tridimensionale. Observăm cu ușurință paradoxul: banda desenată are mijloacele ei specifice de expresie, dar fără narativitate, n-ar mai fi bandă desenată. Facem aici și distincția între proto-banda desenată și banda desenată propriu-zisă, pentru că teoreticienii genului au căutat modele în trecutul cele mai îndepărtate, încercând să o legitimeze cultural. S-a vorbit de grota din Lascaux, de piramide, de columna lui Traian, de frescele de la Voroneț...

**Corin Braga:** Dar *mutatis mutandis* nu am putea spune același lucru și despre film? Există și filme experimentale statice, totuși un film fără narativitate n-ar mai fi film, nu? Așa cum nu există bandă desenată fără narativitate, la fel n-ar exista nici filme fără narativitate, cu excepția unor experimente.

**Doru Pop:** Dacă ducem argumentul în direcția aceasta și urmând această logică, și filmul este „literatură”. Este un parcurs de raționament greșit dacă mergem pe direcția aceasta.

**Flaviu Pătrunjel:** Cred că privitorul, respectiv cititorul de bandă desenată sau literatură își aduce aportul personal în producerea secvențialității. Adică el dă pagina, el citește fiecare casetă, pe când în cazul filmului, trebuie să rămână pasiv, ecranul de film este cumva tiranic, proiectează imaginile în afara intervenției spectatorului.

**Ion Manolescu:** Cel puțin în privința suportului, B.D. îl împrumută pe cel al literaturii, nu pe cel al filmului. Cel puțin atunci când vorbim despre cărți și albume tipărite. Și atunci e limpede că regulile diferă de ale cinematografilei.

**Doru Pop:** Dar atunci ce facem cu scenariul vizual, ceea ce romglezii numesc *storyboard*? Pentru că există o legătură directă între bandă desenată și literatură care ține de *storyboard*. Pentru că niciun film nu există fără *storyboard*, astfel orice film este de la bun început o bandă desenată. Desigur orice film la început este un scenariu, deci totul este literatură pentru că folosim litere.

**Ion Manolescu:** La fel cum un scenariu este literatură.

**Doru Pop:** Și argumentul invers poate fi susținut, dacă un scenariu este literatură, ceea ce e discutabil. Vă întreb dacă nu cumva aici ne găsim în miezul, în nucleul unei dispute de idei și de opțiuni, care însă nu ne separă. Cred că e interesantă mai degrabă discuția decât lămurirea problemei.

**Flaviu Pătrunjel:** E vorba de extrateritorialitate, adică de trecerea dinspre literatură înspre arte și invers, ceea ce ridică problema ce se pierde, ce se câștigă sau ce rămâne la fel când trecem de la un mediu la celălalt.

**Doru Pop:** Într-un fel există o dictatură a literaturii (în sens pozitiv), e o mai veche dictatură care nu poate fi depășită și nici înlocuită. Literatura rămâne un fel de „mare doamnă” a culturii, care

dă naștere tuturor celorlalte „domnișoare” și le permite tuturor să funcționeze. Această presupuziție teoretică, însă, nu îi dă voie genului BD să se autonomizeze.

**Flaviu Pătrunjel:** Eu sunt de acord cu narativitatea benzii desenate, dar nu știu dacă narativitatea stă sub genul literaturii, este o umbrelă pentru literatură. Or, narativitatea nu aparține doar literaturii, sunt benzi desenate doar din imagini abstracte.

**Raluca Mărginaș:** Totuși, există un anumit secvențial care trebuie urmărit, mediul îți spune modalitatea în care să citești, când o să ajungi la o finalitate. McCloud spune că cititorii optimizează cantitatea de informație reținută, alegând doar ce e relevant și făcând inferențe în spațiile liminale ale discursului, pentru a compensa informația primită până atunci, prin șase tipuri de tranziții: de la moment la moment, de la acțiune la acțiune, de la subiect la subiect, aspect la aspect, scenă la scenă și non sequitur (toate depinzând de contextul mai mare, de factori cognitivi și textuali); iar micile mecanisme textuale sunt repetiția și cologația, iar cognitiv e căutarea de sens, numită *closure* (finalitatea).

**Ion Manolescu:** Bun, aici așa spune că sunt excepțiile de la regulă.

**Raluca Mărginaș:** Da, sunt niște excepții care presupun o activitate regulatoare: dacă eu citesc *comics* numai la suprafață, văd unde e punctul incipient, văd unde e punctul culminant, văd unde se încheie. Ritmul parcurșurilor *comics*-urilor abstracte seamănă cu ritmul *comics*-urilor cu supereroi sau al arcului dramatic aristotelic: stare inițială – punct culminant – eliberare; deci o combinare de elemente de tranziție locale, mici, într-o gramatică globală. Însă, după cum spuneți, sunt și excepții de la regulă; avem *comics*-uri abstracte, din mișcarea artistică autointitulată French Abstract Formalist Comics sau French Structural Comics, cum ar fi cazul lui Stefanie Lebdos, care pune emfază pe proces; propune un dialog, o joacă fără finalitate, contrazicând repetiția și diferența și alte elemente de bază în citirea unui *comics*, adică ceea ce Thierry Groensteen susține vehement că formează *The System of Comics*.

**Doru Pop:** E o narațiune vizuală, există o structură narativă vizuală, acesta e argumentul meu. Revin cu o nouă întrebare: este această narațiune vizuală o parte mai puțin elevată a literaturii sau nu cumva narativitatea vizuală funcționează autonom, pe baza unor principii bine stabilite?

**Mihaela Ursa:** Era în textul dumneavoastră o comparație: „BD-ul se așază între literatură și arta grafică în același fel în care opera se așază între teatru și muzică”. Ori, aici chiar că ar merita tratat ce spunea Flaviu mai devreme, că e în mare măsură opțiunea receptorului să vadă în operă mai mult teatru sau mai multă muzică. La fel și aici, e clar că opțiunea dumneavoastră, ca om al literaturii, va fi să înțelegeți prin lentila literară cât mai mult din logica BD-ului, dar și eu sunt de părere că, pe termenul lung, asta s-ar putea dovedi, cum spunea și Radu Toderici, un dezavantaj în consacrarea BD-ului ca gen autonom. Cum ar fi dacă am citi și dacă am înțelege opera doar ca pe o formă de teatru cântat?

**Radu Toderici:** Până la urmă, sugestia este să nu opriți demersul acesta la narativitate. De ce să ne fixăm, iarăși, doar pe expresivitatea limbii? Cred că e un punct important în discuția asta despre refacerea canonului.

**Ion Manolescu:** Aș observa că expresivitatea limbajului non-direcționat, care este una specifică benzii desenate, nu numai că poate fi exploatată, dar a și fost exploatată. De exemplu, întâlnim studii de critică și de teorie a benzii desenate care se ocupă de cuvintele bricolate ale căpitanului Haddock din seria *Tintin*, a lui Hergé. Sunt zeci de pagini despre invențiile de vocabular ale lui Haddock care bombăne și mormăie în toate felurile posibile, nemaivorbind de onomatopeele pe care le folosește. Și acestea nu se găsesc nicăieri, nici în literatură, nici în pictură, nici în operă, nici în cinematografie. Există un limbaj specific al benzii desenate (despre acest lucru într-o viitoare carte a mea) și el poate fi invocat ca argument de validitate sau, mă rog, de specificitate. Încă un plus pentru valorizarea canonică a B.D.

**Flaviu Pătrunjel:** Am o, nu neapărat o obiecție, dar o observație. Din punctul dumneavoastră de vedere, narativitatea este esențială pentru banda desenată și într-adevăr există benzi desenate care funcționează doar cu imagini secvențiale. Totuși, sunt desenatori, de la arte plastice, chiar de aici din România, care fac o bandă desenată ne-secvențială, din cauza faptului că sunt obișnuiți cu imaginile de sine-stătătoare, cu picturile, cu casetele, cu rama de pictură. Or, un tablou are o casetă echilibrată, în timp ce banda desenată are casetele în dezechilibru. Secvențialitatea și narativitatea sunt esențiale pentru banda desenată, pentru că dacă pun o sumedenie de imagini picturale una peste cealaltă, nu am bandă desenată, deci înseamnă că nu spun o poveste. În acest caz, cititorul de bandă desenată nu este tentat să dea pagina mai departe, autorul trebuie să îl tenteze să meargă mai departe prin ceea ce comunică banda desenată la nivel narativ, să îl determine să fie curios să dea pagina mai departe, nu să îl bombardeze cu informație estetică încât să îl facă să contemple o casetă și apoi să închidă cartea. Deci narativitatea este până la urmă, cred, esențială pentru banda desenată, fiindcă funcționează pe sistemul curiozității narrative.

**Ion Manolescu:** Poate e mai mult vorba de artă grafică decât de bandă desenată. Pentru că pomenești de public, cum aș putea eu, cititorul, să interpretez o astfel de planșă în care nu am niciun element de poveste? Aș privi juxtapunerea de imagini mai degrabă ca pe un tablou sau ca pe o grafică, și nu ca pe o poveste desenată, indiferent cât de fragmentară sau de discontinuă. De acord, dar acestea sunt excepțiile, totuși.

**Flaviu Pătrunjel:** Cred că în asemenea cazuri avem de-a face cu o închidere în receptarea benzii desenate. O bandă desenată care nu are o poveste suficient de interesantă încât să convingă un public larg să o citească va fi sortită eșecului, e o treabă de nișă, poate de colecție pentru câțiva dintre marii colecționari de bandă desenată. În rest, pentru publicul larg, dacă nu există narativitate, o poveste comică, fie cum este ea, albumul nu se vinde, pur și simplu.

**Ion Manolescu:** Nu se exclude, însă, existența benzii desenate cu casete sau chiar cu pagini întregi de reverie, de tablouri, aparent fără o poveste în sens tradițional. Accentul cade pe *aparent*. L-am pomenit pe Hugo Pratt. Mai sunt și alții, ofer niște exemple la întâmplare: Paul Gillon, Marc-Antoine Mathieu, Enki Bilal, Baru, Benjamin Flao.

**Flaviu Pătrunjel:** Categorie, un lucru asemănător se întâmplă și în muzică. Will Easton spunea despre muzică și bandă desenată că seamănă, fiindcă și în muzică există sunete mai lungi, ritmuri mai accelerate, or ritmicitatea seamănă foarte mult cu narativitatea, dacă nu cumva se și suprapun.

**Corin Braga :** Apropo de narativitate, sper că nu s-a născut vreo confuzie. Nu cred că cineva de aici a încercat să spună că narativitatea nu ar fi specifică benzii desenate. Narativitatea face parte din categoriile ei *in-built*, fără ea probabil nici nu ar exista banda desenată. Dar ea nu este specifică doar benzii desenate. Încât, pentru a constitui un gen aparte, este nevoie de mai multe asemenea categorii care să se combine într-un mod unic. Dintre acestea, nu m-ar interesa cele extrinseci: cât se vinde, cum se vinde, nici măcar suportul material (deși acesta poate să fie foarte important), fiindcă alături de benzile desenate publicate pe hârtie, există deja benzi desenate digitale, încărcate pe computer, circulând pe internet, desenate direct pe ecran, în programe grafice. Ceea ce mă interesează sunt categoriile intrinseci, ținând de natura însăși a poveștii respective. De exemplu, esențializarea; ai pomenit că desenul în benzile desenate nu este pictură, e clar că desenul în banda desenată funcționează altfel decât în pictură, are o formă de esențializare. Poate că asta este o altă trăsătură definitorie alături de narativitate. Dacă adaugi altele (forma grafică, dialogul, etc.) alcătuiești un buchet de cinci, zece categorii intrinseci, care prin chiar combinația lor specifică și sinergică generează un gen aparte.

**Ion Manolescu:** Să revenim la *Maus*, pentru că am dat exemplele din acest tulburător roman grafic al lui Art Spiegelman. Marea dilemă auctorială, dar și a publicului cititor, pare a fi următoarea: cum să transpui într-o poveste desenată, plină cu animăluțe drăgălașe, o istorie terifiantă a genocidului? Cum să descrii ororile Holocaustului, folosindu-te de șoareci și pisici? Mă rog, de capete de șoareci și pisici desenate pe corpuri umane. Nu e simplu, iar riscurile, cu precădere cele ideologice, sunt mari. Apropo de esențializare, printre exemplele pe care le-am oferit și pe care Spiegelman le folosește în romanul său grafic, am indicat ridicarea sprâncenelor sau lungirea botului unui animal. Aceste procedee grafice ar reprezenta o trimitere psihologică la o emoție, la un sentiment puternic al personajului, iar modul de reprezentare e destul de diferit de cele pe care le folosesc cinematografia, proza sau pictura. Avem în față un desen în care se introduce o tușă fină, ce sugerează mișcare, dar, în același timp, este inertă. Mai descoperim în *Maus* și o hibridizare postmodernistă a spațiilor de expresie: spațiul benzii desenate comice (cu animăluțe evoluând într-o lume aparent nemuritoare) și spațiul benzii desenate realiste (cu un eveniment istoric terifiant, soldat cu milioane de morți: Holocaustul). Trebuie precizat că mijloacele grafice și narrative întrebuințate de Spiegelman nu seamănă deloc cu cele ale caricaturii, iar rezultatul final (romanul grafic *Maus*) nu are nimic de-a face cu schematismul sau reducerea la derizoriu ori superficial. Dimpotrivă. Am studenți care s-au apucat să studieze



istoria Holocaustului după ce au citit *Maus*. În altă ordine de idei, cred că principalul demers, de la care ne-am abătut puțin în ultima parte a discuției, ar trebui să fie acela de introducere și întărire a benzii desenate în interiorul *oricărui* canon. Poate că acest lucru ar ajuta la sensibilizarea editorilor, mă gândesc... Multe edituri sunt încă refractare la ideea de B.D. De exemplu, e o problemă să-ti illustrezi o carte de teorie paraliterară cu casete de bandă desenată. Sau să pui o vinieta B.D. pe copertă. Editorul se dovedește reticent din cauza a două prejudecăți generale. Le-am pomenit mai devreme. Mai întâi, că banda desenată e superficială, deci neserioasă. Apoi, că ea se adresează copiilor, deci nu se va vinde. E greu să-ți introduci, chiar în propria carte de teorie despre banda desenată, un portret realizat de un autor B.D. Nici un editor nu-ți acceptă sugestia. Cine e cutare?, ești întrebat. Cum să pui așa ceva într-un volum academic?, și se obiectează. Sunt foarte multe prejudecăți ce stau în calea legitimării benzii desenate și chiar noi, teoreticienii domeniului, întâmpinăm dificultăți atunci când încercăm să-i facem produsele vizibile pe piață. Nu mai vorbesc de creatorii propriu-ziși, de artiștii B.D. care nu își pot contracta sau difuza opera. Deceționați de ceea ce se întâmplă în câmpul cultural și economic autohton, o parte dintre ei se recalifică, devenind gazetari sau intrând în publicitate. Alții renunță complet la a mai desena. Autori B.D. de mare talent și forță expresivă, ca Viorel Pîrligras sau Tamba, plătesc prin tăcere artistică prețul insensibilității pieței autohtone. O piață în care editorii sunt excesiv de prudenți, iar publicul excesiv de conservator. Încă o dată: constat, nu incriminez. Ar fi absurd să facem procese de intenție... pieței! Ea configurează preferințele, inclusiv în materie de B.D. Chiar și așa, rămân optimist. Fuziunea dintre mijloacele de promovare din mediul *on-line*, fără de care nu mai poți desface un produs, indiferent de natura lui, și desenul propriu-zis, realizat pe tabletă grafică sau artizanal, e foarte importantă. Un singur exemplu: albumul lui Puiu Manu, cu un scenariu de Marius Leștaru, *Ioniță Tunsu: un haiduc de București*. Mult înainte de apariție, albumul a fost puternic mediatizat pe *Facebook*: informații editoriale precise, fragmente din scenariu, *scan-uri* cu desene originale ale lui Puiu Manu, fotografii cu instrumentele de lucru ale maestrului din atelierul personal. Deci, iată că artizanalul se îmbină cu digitalul, publicitatea *in print* cu cea în spațiul digital. Eu sunt optimist. Atunci când ai un editor permeabil, flexibil, dispus să riște (adică să investească), un editor care lucrează cu specialiști în marketing cultural, există șansa ca produsul să ajungă unde trebuie și apoi să vii să faci și teoria în jurul lui. Trebuie sparte mecanismele rigide de promovare și de lucru între editori și public, pentru că autorul este întotdeauna prins la mijloc.

**Corin Braga:** Ne oprim pe acest ton optimist, la ideea că lucrurile vor ieși bine.

**Flaviu Pătrunjel:** Există cazuri de autori români de bandă desenată care lucrează la nivel profesionist în afara țării. Există chiar în Cluj un atelier de bandă desenată.

**Ion Manolescu:** Există și metoda de a face bandă desenată *on-line*, în sistemul *pay-per-view*. Ai niște abonați și, în funcție de banii pe care îi obții și cu toată publicitatea pe care o faci, poți să-ți duci proiectul la bun sfârșit. Sau poți să-ți asociezi desenele pe *site* cu alte produse, cum ar fi cele derivate (figurine, brelocuri, autocolante etc.). Le poți recomanda celor care te urmăresc. Tînărul desenator Octav Ungureanu (*smokingcoolcat.blogspot.com*) este un bun exemplu din acest punct

de vedere, cu simpaticele sale *stickere* la seria *Auzite în RATB*. Autorul B.D. ca *freelancer*, *promoter* și *influencer*... De ce nu? Trebuie să-ți motivezi publicul, să-l convingi și să duci proiectul mai departe. Se poate.

**Corin Braga:** Mulțumim pentru că ne-ai împărtășit ideile tale. Mulțumesc tuturor.