

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katja Nared

**Maus: ideološka moč stripa**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Katja Nared

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

**Maus: ideološka moč stripa**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

*Zahvaljujem se svojemu mentorju red. prof. dr. Alešu Debeljaku za vse nasvete in usmerjanje med pisanjem tega diplomskega dela.*

*Mami in oči, hvala za vse kar sem in kar imam.*

*Tjaša, Peter, Eva, Lucija in Tinkara, brez vas bi bilo življenje dolgočasno (in tudi tišje, haha, ampak če je to cena za take sestre in brata, kot jih imam jaz, tudi prav:).*

## **Maus: ideološka moč stripa**

Diplomsko delo raziskuje družbeni angažma in ideološko moč stripa kot žanra na preseku literature in vizualne umetnosti. Strip je bil s strani večinske hegemonke kulture, politike in literarne stroke od nekdaj dojet kot manjvreden in nekoherenten medij, saj so ga označevali za frivolno in nepoučno čtivo. Njegova vsebina je bila pogosto razumljena kot »napad« na tradicionalne vrednote družbe, ne glede na politični ustroj ali družbeno klimo določenega trenutka. V diplomskem delu je orisan zgodovinski kontekst holokavsta, vzpostavitev in razbitje t.i. zarote molka pa sta razmejena v tri časovna obdobja. Podana je kratka zgodovina razvoja stripa od njegovih začetkov do sodobnosti, zatem pa opisana povezava (in odmik) stripovskega žanra s prvimi romaneskne literature. Preko predstavitve različnih pristopov k razumevanju pojma ideologije diplomsko delo preide k vprašanju ideologije in družbenega angažmaja v stripih. Podane tematike so v nalogi analizirane na primeru stripa Maus avtorja Arta Spiegelmana, ki ni le prekinil desetletja trajajoče zarote molka okoli holokavsta, temveč tudi utrdil strip kot relevanten literarni žanr.

**Ključne besede:** strip, ideologija, holokavst, zarota molka, Maus.

## **Maus: the ideological power of comics**

My diploma paper explores the social engagement and the ideological power of comic strips as a genre, linking together literature and visual art. Since the beginning, comics has been perceived by the culture which was mainly hegemonic, politics and literary circles as an inferior and incoherent medium, often marked as frivolous and lacking any educational content. Its content has been often understood as an "attack" against traditional values of society, regardless of the political structure or the social climate of a certain period. In the diploma paper, the historical context of the Holocaust is outlined; the establishment and the ending of the so called conspiracy of silence is demarcated into three periods of time. A short history of the development of comics from the beginning to modern times is given, followed by a description of the connection (and deviation) between the comic strip genre and the elements of novels. Through presenting different approaches towards understanding the concept of ideology, the diploma paper explores the question of ideology and social engagement in comic strips. The themes in the paper are analysed with the help of the comic book Maus, written by Art Spiegelman, which not only ended a few decades long conspiracy of silence surrounding the Holocaust, but also established comic strips as a relevant literary genre.

**Key words:** comics, ideology, Holocaust, conspiracy of silence, Maus.

## KAZALO

<b>1 UVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>2 STRIP IN IDEOLOGIJA</b> .....	<b>9</b>
2.1 IDEOLOGIJA IN IDEOLOŠKOST .....	9
2.2 KRATKA ZGODOVINA STRIPA .....	11
2.2.1 Strip med pripovedno in vizualno umetnostjo .....	13
2.3 IDEOLOGIJA V STRIPU .....	15
<b>3 HOLOKAVST IN ZAROTA MOLKA</b> .....	<b>18</b>
3.1. OBDOBJE PO KONČANI VOJNI .....	18
3.2 ŠESTDESETA LETA IN KRHANJE ZAROTE MOLKA V MEDIJIH .....	19
3.3 OSEMDESETA IN DOKONČNO RAZBITA ZAROTA MOLKA.....	19
3.3.1 Individualni, kolektivni spomin ter pozaba .....	21
<b>4 MAUS</b> .....	<b>23</b>
4.1 MAUS KOT ZGODBA O HOLOKAVSTU .....	24
4.2 MAUS KOT ZGODBA O SINU, KI ŽELI ODKRITI RESNICO O SVOJI DRUŽINI, IN OČETU, KI JO ŽELI POZABITI .....	26
4.3 MAČKE PROTI MIŠIM OZIROMA MAUS KOT NOVODOBNA ŽIVALSKA BASEN.....	27
4.4 VPRAŠANJE ŽANRA .....	29
<b>5 SKLEP</b> .....	<b>33</b>
<b>6 LITERATURA</b> .....	<b>35</b>

## KAZALO SLIK

Slika 4. 1: Naslovnici obeh delov Mause .....	24
Slika 4. 2: Anja in Vladek na poti v Sosnowiec .....	25
Slika 4. 3: Izsek iz Ujetnika peklenskega planeta .....	27
Slika 4. 4: Pogovor med Artom in Françoise o živalskih upodobitvah v Mausu.....	28
Slika 4. 5: Fotografiji Anje in Vladeka .....	31

## 1 UVOD

Leta 1992 je v javnosti veliko prahu dvignila oznanitev dobitnika eminentne Pulitzerjeve nagrade, ki jo Američani vsakoletno podeljujejo posameznikom in skupinam za posebne dosežke na področju tiskanega žurnalizma, literature in glasbe. Prejel jo je Art Spiegelman, ilustrator in stripar židovskega rodu<sup>1</sup>, za svoji knjigi, zgodbo v dveh delih, *Maus I.* in *Maus II.* Kontroverzi, ki sta se spletli okoli Mause, sta dve. Prva se seveda dotika stripa kot (nerelevantnega) pripovednega žanra, ki ga stroka še danes ne uvršča med tisto »pravo« literaturo. Druga, bolj zapletena in družbeno signifikantna, gnezdi v desetletja trajajoči zaroti molka o grozotah holokavsta. Spiegelman je namreč z Mausom prelomil dolgoletno tišino okoli Auschwitza in pomembno prispeval k vzpostavitvi javne in nebanalizirane (popularno)medijske debate okoli grozot zločinov proti človeštvu.

V tem oziru želim raziskati, kakšna je ideološka moč popularno kulturnih tekstov na primeru stripa, ki predstavlja kulturni prelom dojemanja stripovskega žanra. Namen pričujočega diplomskega dela je torej predstaviti strip kot medij, ki je bil s strani hegemonске kulture in politike vedno (in morda, vsaj v nekaterih okoljih, še vedno je) dojet kot manjvreden in ideološko nekoherenten, saj so ga označevali kot frivolno, nepoučno in neresno čtivo, katerega vsebina je pomenila »napad« na tradicionalne vrednote družbe, ne glede na politični sistem ali družbeno klimo, v kateri določen strip »živi«.

Izpostavila bom ključne značilnosti stripa kot medija ter historične točke njegovega razvoja, zatem prešla na dozdajšnje študije njegovega ideološkega naboja ter na primeru v zadnjem času enega najbolj vidnih in prah dvigajočih stripovskih del – *Mause*, skušala preučiti, na kakšen način (če sploh) se kaže njegova ideološkost. Ali dotični strip deluje v (ne)skladju z družbeno-političnim vzdušjem časa, v katerem je nastajal oz. o katerem pripoveduje? V čem se morebitne ideološko sporočilne težnje kažejo na ravni zgodbe in v čem na ravni oblike?

Diplomsko delo je razdeljeno na tri dele. V prvem orišem zgodovinsko in družbeno dogajanje po koncu druge svetovne vojne, se pravi po obdobju holokavsta, v katerem se je vzpostavila zarota molka. Prikazati skušam razmere tistega časa in poiskati razloge, zakaj se je v javnem in medijskem diskurzu vzpostavil molk o vojnih grozotah, ter kako se je skozi desetletja šele v osemdesetih letih dvajsetega stoletja začela zarota molka krhati in se je o holokavstu vedno

---

<sup>1</sup> Tako v splošni rabi kot v strokovni literaturi lahko zasledimo oba izraza, Židje in Judje. Za namen tega diplomskega dela bom uporabljala naziv Žid in njegove izpeljanke.

več govorilo, pisalo in snemalo. V drugem delu razložim osnovna pojma diplomskega dela – to sta ideologija in strip. Ideologijo razložim kot temeljni koncept družbenih ved in predstavim tri vidnejše pristope k njeni definiciji in razumevanju. Sledi kratka zgodovina stripa, predstavljena kronološko, pri čemer poseben poudarek namenjam razvoju stripa kot žanra in reakcijam bralstva in političnih instanc nanj v določenih historičnih momentih. Opišem ločnice in vezi med stripom in literaturo – v čem sta si klasična pisana literatura in strip podobna in v čem ne, v čem se prekrivata in v čem razhajata. V ključnem, tretjem vsebinskem delu sledi implikacija do tedaj opisanega na konkreten primer – strip *Maus* Arta Spiegelmana. Najprej na kratko opišem vsebino obeh delov *Mausa*, zatem pa preidem na njegove vsebinske in likovne značilnosti ter posebnosti, v katerih se razlikuje od stereotipno trivialnih stripov. Zanimala me bo njegova ideološka moč, družbeni angažma, na kakšen način bralcem podaja zgodovinsko intrigantna dejstva, nenazadnje, zanimalo me bo njegovo sporočilo. Predstavila bom njegove posebnosti in skušala dokazati, zakaj je prav *Maus* tisti strip, ki je stripovski žanr uvrstil na zemljevid kompetentne in pomenljive literature.

Vse to so v grobem moja raziskovalna vprašanja; metodi, ki ju uporabljam pri iskanju in utemeljevanju odgovorov nanje pa sta analiza sekundarnih virov ter analiza popularno kulturnega teksta.



## 2 STRIP IN IDEOLOGIJA

Že od nekdaj je bil strip ena najbolj marginaliziranih umetniško literarnih zvrsti. Teoretiki literature stripu še danes ne posvečajo prav velike pozornosti, čeprav strip kot žanr oziroma medij definitivno spada vsaj na rob literature kot take, saj sestoji tako iz podob kot iz teksta.

### 2.1 Ideologija in ideološkost

Koncept ideologije je zagotovo eden najbolj temeljnih diskurzov družbenih ved, hkrati pa tudi eden najbolj difuznih in zmuzljivih pojmov z množico raznolikih dojemanj in razlag. Ideologijo lahko za začetek razumemo zelo splošno, kot skupek mišljenjskih nazorov, prepričanj in idej, ki jih goji posameznik, si jih deli družbena skupina, še širše pa kultura.

Definicij in razumevanj ideologije je tako precej, večina se naslanja na Marxovo razumevanje le-te kot družbene zavesti v razrednih družbah. Marx namreč meni, da družbena zavest v razrednih družbah deluje kot začaran krog ohranjanja in reproduciranja nepravilnih družbenih odnosov, ki jih v pesti drži lastništvo materialnih produkcijskih sredstev višjih razredov. Družbena in ekonomska moč pa vladajočim razredom posledično omogočata tudi nadzor nad prevladujočimi idejami, vrednotami, načinom mišljenja, ki krožijo v družbi. V tem oziru ideologija označuje dejstvo, da je družbena zavest v razrednih družbah vedno že izkrivljena in lažna, saj izhaja zgolj iz pogledov oziroma interesov ene družbene skupine in ne celotne družbe. Vendar pojem ideologije v marksizmu ni nujno slabo, (družbi) škodljivo konotiran. Lahko ga razumemo kot sposobnost oziroma značilnost vsake družbene skupine (tudi podrejenih družbenih razredov), da oblikuje sebi lastno ideologijo, niz idej o tem, kaj svet sploh je (Stanković 2005, 37-39).

Tudi v zborniku *Cooltura* pod razlago pojma ideologija piše, da je to v osnovi Marxov koncept, ki so ga kasneje različni avtorji razvijali na različne načine. Stična točka različnih izpeljav pa je »razumevanje ideologije kot tistih interpretacij resničnosti, ki se sicer predstavljajo kot univerzalne, a v resnici zgolj služijo ohranjevanju oblasti vladajočih družbenih skupin« (Debeljak in drugi 2002, 348). To pa se kaže na različnih dimenzijah družbe, recimo na razredni, spolni, etnični, rasni in podobno.

Nadalje je pojem ideološkosti razdelal tudi Louis Althusser, ki s svojim razumevanjem preseže marksistični ekonomski determinizem družbe in predstavi ideologijo kot relativno avtonomno gonilo družbe. Ugotavlja, da se kapitalistični produkcijski sistem ne reproducira le

na ravni reprodukcije materialnih pogojev, temveč tudi na ravni reprodukcije delavstva, pri čemer glavno vlogo igrajo ideološki aparati države. Tako različne družbene in kulturne institucije reproducirajo različne ideološke konstrukte, ki vsi po vrsti slikajo obstoječi družbeni red kot najboljši, posameznikom pa onemogočajo alternativno razmišljanje in delovanje. Taka ideologija deluje kot sistem homogenih jezikovnih reprezentacij, ki posameznike interpelirajo kot nosilce določenih subjektivnih pozicij. Posamezniki v tem oziru delujejo kot subjekti, saj značilnosti subjekta, kot jim jih vsiljuje ideologija, postopoma prepoznajo za svoje in delujejo v skladu z njimi (v Stanković 2005, 43).

V še bolj signifikantni meri pa je Marxov ekonomski determinizem presešel italijanski teoretik Antonio Gramsci, čigar najbolj znan koncept je koncept hegemonije. Gramsci izhaja iz teze, da kulturna prevlada določenih (višjih) slojev ni dosežena s silo ali prisilo, ampak je zagotovljena s strinjanjem podrejenih. Pri tem, tu se Gramscijeva teorija stika z Marxovo in tudi z Althusserjevo, igra ključno vlogo prav ideologija. To razume kot skupek idej, pomenov in praks, ki se sicer predstavljajo kot univerzalne resnice, dejansko pa so zemljevidi pomenov, ki podpirajo oblast določenih družbenih skupin (Barker v Stanković 2005, 46). Ideologija deluje tako, da se podrejene družbene skupine podrejajo, ker sprejmejo pogled na svet, kot ga ponujajo prevladujoče skupine, za svojega in samoumevnega (Stanković 2005, 46). Vendar Gramsci ob tem ne pozablja na možnost upora, saj predpostavlja, da vedno obstajajo ustvarjalni, reflektirani posamezniki, ki ustvarjajo lastne pomene, ki niso vedno v skladu z ideologijo vladajočih družbenih razredov. Tako je hegemonija teh razredov vedno potencialno ogrožena, zato si jo morajo vedno znova izbojevati. Kultura v tem oziru ni le produkt razmerij produkcijskih sredstev, temveč jo moramo razumeti kot polje bojev prevladujočih ideologij s protiideologijami (Stanković 2005, 46-47).

Za namen tega diplomskega dela je potrebna drugačna definicija ideologije in ideološkosti. Zanimala me bo namreč najprej kot duh časa, *zeitgeist* točno določenega historičnega momenta (obdobju pred in med drugo svetovno vojno, o katerem govori predmet analize moje diplome – strip *Maus*), nato pa še kot moč stripa kot medija, da namerno ali nenamerno nosi in med bralce ponaša specifične ideje in sporočila. *Maus* je namreč precej zapleten popularnokulturni tekst, pri analizi katerega moramo najprej ovreči njegove karakteristike stereotipno frivolnega stripovskega žanra, nato pa se poglobiti v njegovo zapleteno pripovedno strukturo, ki niha med dvema časovnima (in vsebinskima) točkama, Evropo v primežu nacizma sredi dvajsetega stoletja (Vladekova zgodba) in sodobnostjo avtorjevega časa oziroma časa nastajanja stripa (Artova zgodba).

## 2.2 Kratka zgodovina stripa

Začetki stripa kot žanra segajo v pozno devetnajsto stoletje, in čeprav morda o stripih razmišljamo kot o produktu modernega časa, ne gre spregledati vzporednic s komunikacijskimi sistemi zgodnjih človeških civilizacij. Egipčani, na primer, so svoj komunikacijski sistem (hieroglif) osnovali prav na kombinaciji podob in pisav, podobna kombinatorika pa je skupna tudi drugim starodavnim ljudstvom (Saraceni 2003, 1).

Stripi, v obliki kot jih poznamo danes, so se prvič pojavili v Angliji v drugi polovici devetnajstega stoletja. Leta 1884 je začel izhajati prvi serijski strip *Ally Slopper*, s katerim smo dobili prvega stripovskega junaka. V Združenih državah za prvi strip velja *The Yellow Kid*, ki začne v nedeljski izdaji časopisa *The New York World* izhajati leta 1896. Zahvaljujoč takojšnjemu uspehu, so stripi razmeroma hitro postali obvezen del dnevnega časopisja. Opogumljeni z naraščajočo priljubljenostjo stripov, so v zgodnjih tridesetih letih dvajsetega stoletja nekateri založniki že začeli zbirati posamezne stripe v stripovske albume (*comic books*). Iz tega obdobja še danes poznamo Tarzana, Miki Miško in Dicka Traceya. Za prvi stripovski album z do tedaj še neobjavljenimi deli (se pravi deli, ki poprej niso izhajali že kot časopisna priloga) velja *New Fun Comics* iz leta 1935. Sledile so mu mnoge druge publikacije z *Mikijevim zabavnikom* vred. Nekako v istem časovnem obdobju se je strip kot reden sestavni del (sprva otroških) revij in časopisov začel utrjevati tudi v Evropi. Še posebej močno je bil zastopan in priljubljen v Belgiji, Franciji, Italiji in Španiji. Popularnost stripov je hitro rasla, domača stripovska produkcija je cvetela in v tem obdobju je bilo ustvarjenih veliko poznanih stripovskih likov, vključno s Hergéjevim *Tintinom*. Za prvega stripovskega junaka v kostumu velja *The Phantom*, prva zgodba o njem izide leta 1938. Junija istega leta svoj debi doživi najslavnejši stripovski (kasneje pa še animirani in filmski) superjunak *Superman*. *Batman*, ki za njim ne zaostaja prav veliko, prvič izide leta 1939. Leta 1940 Will Eisner izda strip *The Spirit*, z junakom, ki se od zgoraj omenjenih razlikuje po bolj odraslem smislu za humor in tem, da so bile njegove zgodbe namenjene starejšemu občinstvu (Saraceni 2003, 1-2).

Proti koncu štiridesetih let je začelo navdušenje nad superherojskimi stripi počasi plahneti, pojavili pa so se kriminalni (*crime*) in grozljivi (*horror*) stripi. S tem, ko so se v stripih začeli pojavljati zločini in nasilje, je v javnosti vzniknila tudi zaskrbljenost nad morebitnimi škodljivimi vplivi takih stripov na mlado bralstvo. Najvplivnejši figuri podpihovanja takega strahu sta bila dr. Frederic Westham v Združenih državah in George Pumphrey v Angliji. Kritike stripa so spodbudile protikampanje tako v Ameriki kot v Angliji, kar je vodilo do

cenzure stripov v petdesetih. S slavno stripovsko serijo *Peanuts*, ki je začela nastajati ravno v tem razburkanem obdobju, se je začela era bolj intelektualnih stripov, za katere je značilno, da obravnavajo netrivialne teme in nosijo družbeno kritično ost, čeprav je bila ta pogosto zavita v humor (Saraceni 2003, 2-3).

V šestdesetih letih dvajsetega stoletja je svoj preporod doživel žanr superherojskih stripov. Iz tega obdobja so morda najbolj znani stripi (in z njimi) junaki *Spiderman* in *The Fantastic Four*. Nekako v istem časovnem obdobju se zgodi še en mejnik v zgodovini stripa; vzniknejo *underground* stripi, imenovani tudi *comix*. Njihova posebnost je, da so eksperimentalni tako na ravni forme kot na ravni vsebine. V tem času je že presežen pogled na stripe kot na lahkotne zgodbe za otroke in mladino, saj so tematike, obravnavane v teh stripih, pogosto težke, psihološko mučne in zapletene. Trend *underground* stripov je skozi šestdeseta še naraščal in se nadaljeval tudi v sedemdeseta leta dvajsetega stoletja (Saraceni 2003, 3).

S tem ko so stripi presegli znanstveno-fantastične, lahkotne in humoristične teme in obravnavali vedno bolj intelektualne, so postajali močno orožje družbene kritike predvsem v Evropi, kar je vzbudilo tudi pozornost akademske stroke. Stripom se je začela pripisovati tudi visoka umetniška vrednost. Medtem so v Ameriki izdali prvo grafično novelo (*graphic novel*), roman v stripu. To je bil strip *A Contract with God* enega najpomembnejših striparjev Willa Eisnerja. Uveljavi se pojem grafične novele, kar še doprinese k dojetju stripa kot relevantnega in pomenljivega literarnega žanra (Saraceni 2003, 3).

V začetku osemdesetih na Zahod prodrejo japonske mange, z njimi pa tudi vpliv japonskih animiranih risank, anim. Med najbolj znane japonske striparje spada Osamu Tezuka.

Definitivno pa je tisti strip, ki je dokočno utrdil stripovski žanr med kompetentne umetniško literarne forme, prav Spiegelmanov *Maus*. Takoj po izidu (v Ameriki prvi del izide leta 1985, drugi pa 1992) je pridobil simpatije tako stroke kot bralcev. V devetdesetih se trend stripov z resnimi temami nadaljuje, eksperimentalni strip se razvija v nove in nove smeri tako vsebinsko kot oblikovno. Dandanes pa se strip spogleduje z novimi možnostmi razvoja, ki jih ponujata digitalna grafika in internet (Saraceni 2003, 3).

### 2.2.1 Strip med pripovedno in vizualno umetnostjo

»Strip, tudi če je brez teksta, vedno pripoveduje zgodbe«

Lavrič (2005, 68).

Kam spada strip? Med literaturo ali vizualno umetnost? So njegova glavnina ilustracije ali besede? Nenazadnje, lahko strip uvrstimo med literarne žanre ali ostaja povsem avtonomen medij izražanja in upovedovanja? Vse to so vprašanja, na katera imajo različni avtorji in raziskovalci stripa različne odgovore.

Igor Prassel v svojem prispevku *Literatura in strip – ljubezen na daljavo* (2005, 100-113) piše o tem, kaj imata skupnega literatura in strip, seveda pa tudi o tem, kaj ju ločuje. Najprej se opre na eminentnega striparja Willa Eisnerja, ki je že v štiridesetih letih dvajsetega stoletja izjavil, da so stripi povsem legitimna literarna in umetniška oblika. Eisner je dolga leta sam vztrajal pri tem, da je strip umetnost, ki se od literature razlikuje po rabi podob, besede pa so jima skupne. Pomemben premik v dojemanju stripa kot literarne forme se je zgodil, ko so začele izhajati zbirke stripovskih zgodb, grafični romani. Zanje je značilno, da pripovedujejo zgodbe za odraslo publiko, namesto v revijah pa vse pogosteje izhajajo v knjižnem formatu. Njihove recenzije so objavljene v resnih literarnih revijah, prodajajo pa jih v vseh boljših knjigarnah.

Po drugi strani pa ponuja tudi protiargumente, torej razloge, zaradi katerih stripa ne bi smeli primerjati z literaturo. Čeprav v mnogih stripih najdemo literarne žanrske prvine, pravi Prassel, se je potrebno zavedati, da je strip v svoji hitri evoluciji jemal in si sposojal tisto, kar je pač bilo okoli njega (Prassel 2005, 103). Stripovska zgodba je bila dolgo podrejena linearni strukturi in formi pisanja in se tako ni veliko odmikala od klasične narativne linije uvod-jedro-zaključek. Zato, tako Prassel, stripu ni uspelo razviti prvine večplastnega predstavljanja oziroma razvoja zgodbe s pomočjo podteksta (2005, 103-104). Vendar pa se tudi na tem področju v zadnjih dvajsetih letih zadeve spreminjajo. Striparji uporabljajo nove narativne strategije, ki celotnemu mediju dajejo dodatno vrednost. Pri tem gre predvsem za vizualno tekmovanje med teksom in podtekstom, ki v drugih medijih skorajda ni mogoč. Med take elemente novih narativnih strategij v stripu Prassel prišteva narativno gostoto posamezne strani in cele zgodbe, širino obravnavanih tem, pospešeno obravnavanje realističnega (avtobiografskega) okolja, ki rezultira v socialne ter politične vplive in podobno (2005, 104).

Z likovno umetnostjo si strip deli grafično oblikovanje, kompozicijo risbe, kontrast svetlo/temno, perspektivo, rabo barvne lestvice in podobno. Z literaturo pa si deli dramsko oziroma narativno oblikovanje teksta, narativno polifonijo, psihologizacijo likov ter žanrska pravila (Prassel 2005, 105).

Tudi s tem, kaj je pomembnejše in kaj bolje prenaša sporočila – beseda ali slika, so se ukvarjali mnogi. Poglejmo le nekaj razmišljanj.

Podobe delujejo bolj direktno in privlačijo pogled bolj kot pisana beseda. Ann Marie Seward Barry meni, da so podobe, in ne besede, tiste, ki komunicirajo najgloblje. Misel razvije še naprej, ko pravi, da je verbalni jezik abstrakten, v svojem bistvu linearen ter da svoj cilj doseže ob uporabi kulturno izpeljanih kodov, kar oddalji direktno razumevanje. Nasprotno pa je vizualna informacija (podoba) holistična in takojšnja. Ko pa je podoba kombinirana z besedami (kot se to zgodi v večini stripov), besede postanejo sekundarne, slikovni jezik pa stopi v ospredje (v Varnum in Gibbons 2001).

Obenem pa je res tudi to, da lahko tako besede kot podobe zaobjamemo pod nadpomenko grafičnih znakov. Besede so namreč sestavljene iz črk, črke pa so del tipografskih elementov, delujejo kot simboli oziroma znaki. Oboje, tako tekst kot podobe, pa dekodiramo vizualno (Vernum in Gibbons 2001, xi).

Na stripe lahko gledamo kot na enotne, integralne sisteme ali kot na hibride, sestavljene iz samostojnih napisanih in narisanih elementov. Podobe lahko nasprotujejo besedam, spet drugič tekstu zagotavljajo kontekst. McCloud (v Vernum in Gibbons 2001, xiv) predpostavlja različne načine, na katere lahko medsebojno delujejo slike in besede. Slike lahko ilustrirajo tekst. Besede lahko predstavljajo nekakšen *soundtrack* podobam. Beseda in slika se lahko medsebojno opisujeta, torej sočasno prikažeta isto sporočilo. Druga drugo lahko pojasnita ali ojačata. Beseda lahko funkcionira kot element slike, lahko pa delujeta neodvisno, paralelno, pri čemer vsaka sporoča samostojno sporočilo. Nenazadnje pa lahko beseda in slika skupaj posredujeta sporočilo, ki ga samostojno nikakor ne bi zmogli posredovati.

Joseph Witek, eden vidnejših raziskovalcev stripa opiše distinktivno lastnost stripov, ki jih loči in postavlja še stopničko višje od splošno bolje ovrednotene literature. Pravi, da stripi (predvsem pa romani v stripu) povezujejo besede in slike v prožno, mogočno literarno formo, ki premore širok razpon narativnih učinkov, kakršnega klasična literatura ni zmožna (1989, 3-4). Joost Pollman (2005, 117) podaja še en argument v prid izrazni moči stripa, ko pravi, da

sugestija čutnega izkustva, kot ga ponujajo zvoki, gibi in temperatura, besednemu in intelektualnemu vidiku zgodbe dodaja novo dimenzijo. Klasičen primer za to naj bi bila valoveča črta, ki se razteza na sliki in označuje vonj hrane. Nekateri stripi z izjemno zapleteno strukturo in presenetljivimi kombinacijami pripovednih in likovnih elementov ustvarjajo dela, ki so sporočilno veliko bolj bogata kot recimo napisani romani.

### 2.3 Ideologija v stripu

Že od samih začetkov je bil strip ena najbolj marginaliziranih umetniških zvrsti, vendar je najbrž prav to botrovalo k večji svobodi, da v navidez banalne zgodbe risanih junakov skrije pomembna, velikokrat drzna ideološka sporočila. Njegovi začetki segajo v pozno 19. stoletje, ko je svoj pohod med občinstvo začel tudi film. Tudi sicer si s filmom delita mnoge značilnosti, povezane ne samo s tehnološkim, temveč tudi z družbenim kontekstom. Oba sta, kot je zapisal eden najzavzetejših slovenskih piscev o teoriji stripa Ivo Antič (2000), »kot umetniški zvrsti v določenem smislu postala simbola ali vsaj "tipična" sociopsihološka fenomena/ simptoma 20. stoletja.« Avtor v svojem zapisu nadalje poveže oba medija z vrsto formalnih in sporočilnih značilnosti, ki jih strne pod dežnik treh pojmov: kadriranja, populizma in mitologije. Za pričujočo razpravo sta najbolj pomembni zadnji dve kategoriji, saj je strip izrazito populistična umetnostna zvrst, ki se je v dobi tehnološkega napredka dvajsetega stoletja v enormnem obsegu razširila med množice. S pojavom tako imenovanih množičnih medijev se je, kot sem orisala že v uvodnem delu, namreč zelo jasno in grobo vzpostavila distinkcija med visoko, profano kulturo in kulturo za manj izobražene, na družbeni lestvici nižje postavljene razrede. Med slednjo, populistično kulturo (umetnost) je tako *a priori* spadal tudi strip. Vsak populizem pa, tako Antič, »nase neizogibno veže določeno (poenostavljeno) obliko mitologije,« ker je pač »mitotvoren« (2000).

Prav zaradi (»nepravilnih«) mitov in ideologij, ki so jih stripi ilustrirali ter mitoloških junakov, ki so mite poosebljali, je dominantna patriarhalna družba stripe močno obsojala in jih dojemala ter propagirala kot grožnjo. Trdili so, da stripi na mladino (ki je bila ciljna publika in demografsko najštevilčnejša skupina bralcev stripov) slabo vplivajo, jo kvarijo z nekrščanskimi vsebinami ter odvrčajo od pravih državljskih vrednot. Kot zapiše Ronald Schmitt (1992, 153) v svojem prispevku *Deconstructive Comics*, so vplivi stripov na mlade sicer res malce subverzivni, a ne v moralnem aspektu, kot to menijo konzervativci, temveč bolj v njihovem vplivu na tradicionalne načine branja tekstov ter na celotno predstavo o literaturi. Arthur Asa Berger (v Schmitt 1992, 154) v svoji analizi *The Comic Stripped*

*American* primerja različne ameriške stripe, pri tem pa ugotavlja, da stripovski karakterji razkrivajo pomembne mite in ideologije kultur, v katerih so ustvarjeni. Popularnost stripa kot medija pripiše dejstvu, da ponujajo alternativo in pobeg od ideologije političnega *statusa quo*.

Vendar pa vloga in vsebina stripa nista bili vedno kontradiktorni prevladujoči ideologiji. Strip lahko predstavlja tudi popularnokulturne karakteristike, mite, simbole in stereotipe, ki legitimizirajo nacionalno identiteto. Stripovski junaki v tem oziru posebejajo nacionalno ideologijo dežele, iz katere izhajajo (Edwardson 2003, 184-201). V tem primeru sicer populističen žanr deluje v skladu s hegemonskimi načeli in idejami, kot podpornik in distributer ideološko sprejemljivih sporočil.

Z ideološkostjo stripovske kulture so se podrobno ukvarjali tudi McAllister, Sewell in Gordon, ki so pripravili zbornik z naslovom *Comics and Ideology* (2001). V njem se najprej lotijo vprašanja ideologije kot pojma. Ugotovijo, da je ideologija zelo zmuzljiv pojem, ki ga je težko natančno definirati. Lahko jo dojemamo zelo ozko, na primer kot prevladujočo politiko in mainstream ideje, recimo ko je govora o liberalni ali konzervativni poziciji k določeni družbeni temi ali problemu. Lahko pa jo razumemo tudi širše, kot vpliv množičnih medijev na družbo, pri čemer ni toliko pomembna sama narava teh vplivov, temveč je pomemben že sam vpliv, dejstvo, da obstaja. Z vprašanjem stripov in ideologije se je ukvarjal tudi Martin Barker, avtor ene prvih in hkrati najpomembnejših študij na to temo, *Comics: Ideology, Power, and Critics*, ki je v tiskani obliki izšla leta 1989. Tudi on ideologijo preučuje s stališča množičnih medijev. Razmišlja, kako le-ti obravnavajo različne teorije ideologije. Zanima ga, kakšna je torej vloga množičnih medijev pri posredovanju ideoloških sporočil občinstvu, posledično pa družbi in kulturi nasploh. Sprašuje se, zakaj in kako stripi (ali katerikoli drug kulturni produkt) podpirajo prevladujoče družbene razmere ali jim nasprotujejo. Stripi lahko po njegovem podpirajo in legitimizirajo dominantne vrednote in institucije ali pa jih kritizirajo in ponujajo alternativo.

K študijam stripov in njihovim ideološkim pomenom in dosegom so pristopale že številne teoretične struje, recimo kulturne študije, politična ekonomija, feministična kritika in mitološke študije. Vse se v največji meri dotikajo vprašanj družbenih razlik, predvsem tega, na kakšne načine so te v stripih (ali drugih popularno kulturnih produktih) reprezentirane. Tu gre predvsem za vprašanja spola, verske pripadnosti, nacionalnosti, etničnosti, spolne orientiranosti in družbenega razreda.



Večina dosedanjih študij stripov in stripovske kulture ni posvečala večje pozornosti elementom ideološkosti, osredinjale so se bolj na načine, na katere stripi »komunicirajo«, na potencial stripov kot izobraževalnih orodij, na vpliv stripov na otroke in mladino, stripovski diskurz oziroma lingvistične značilnosti njegove retorike, samo zgodovino in njihovo kontroverznost v določenem družbenem prostoru in času (kar je sicer povsem relevantno vprašanje tudi za moje diplomsko delo), nenazadnje na bralce in njihove značilnosti.

Stripe s stališča ideologije dela zanimive že sama forma. Stripovska umetnost oziroma njej lasten način izražanja je sestavljen iz dveh elementov – besede (oziroma tipografskih elementov) in slike, pri čemer se to dvoje povezuje v celoto na poseben način, ki ni prisoten praktično v nobeni drugi literarni zvrsti. Kompleksna narava te kombinatorike striparjem dovoljuje veliko mero fleksibilnosti in tudi širok prostor manipulacije pri ustvarjanju pomena. Po drugi strani pa jih forma omejuje. Poglejmo kako. Stripi so povečini razdeljeni na določeno število prizorov, sekvenc; na ravni forme je to razvidno iz kvadratkov oziroma panelov, ki se zvrstijo na eni strani. Avtor v te prostorčke razdeli zgodbo, ki jo želi upovedati, jo zameji na določeno število kadrov oziroma sekvenc. Striparji so v tem oziru omejeni tudi s podžanri – tako je strip kot stran ali pasica v dnevnem časopisu veliko krajši kot na primer grafični roman z dvesto stranmi. Te karakteristike, tako McAllister in drugi (2001), pa se implicirajo tako na ravni same reprezentacije kot na ravni interpretacije ideoloških podob in pomenov ter samega sporočila stripa.

### 3 HOLOKAVST IN ZAROTA MOLKA

*"Nekaj časa nismo čutili nobene potrebe po obujanju spominov na taborišče [...] Vsak si je pač najprej skušal nekako urediti življenje, pozabiti na ponižanja, prezir mučiteljev, lakoto, napore, gorje in kolikor toliko normalno zaživeti"*

Vrščaj (v Brejc 2009).

Navedene besede slovenske internistke Sonje Vrščaj, ki je v koncentracijskem taborišču Auschwitz-Birkenau preživela šest mesecev, nakazuje, zakaj se je po končani vojni v družbi ustvarila t.i. zarota molka, ki je družbeno, politično in kulturno sfero tistega časa brez prisile – vsaj tako se zdi, zavezala k več desetletij trajajoči tišini okoli ene največjih ran človeštva.

#### 3.1. Obdobje po končani vojni

Marta Verginella v spremni besedi *Holokavstu* Wolfganga Benza (2000, 119-120) opisuje, kako je leta 1946, leto po koncu druge svetovne vojne, italijanski Žid Primo Levi iskal založnika za svojo prvo knjigo spominov na taboriščno izkušnjo v Auschwitzu. Večja založniška imena niso pokazala zanimanja, zato je knjigo v majhni nakladi izdal nek mali založnik. Šele ob drugi izdaji leta 1957 je njegovo pričevanje pod naslovom *A je to sploh človek* doživelo večje zanimanje bralstva. Verginella se sprašuje, kaj je botrovalo sprva izrazito odklonilnemu odnosu, kasneje pa izjemnemu zanimanju za spomine človeka, ki je preživel Auschwitz in ki je »postal pisatelj samo zato, da spomin na nacistične zločine ne bi usahnil?« (Verginella v Benz 2000, 119). Predpostavlja, da je temu botroval čas neposredno po končani vojni, ko so ljudje šele začutili novopridobljeno svobodo in so bile rane, prizadejane z vojnimi grozotami, še sveže. Ljudje so hoteli čimprej pustiti za sabo uničenje, ki ga je prizadejala vojna, družba se je oklenila upanja v boljšo prihodnost in posledično ni bila preveč naklonjena delom, kot je bilo Levijevo.

Levi je namreč s svojimi spomini opozarjal na dejstvo, da so v nacističnem projektu iztrebljanja Židov »sodelovali in ga s svojim tihim pristankom podpirali« mnogi, sicer povsem običajni ljudje (Verginella v Benz 2000, 120). Povojni molk o njihovi taboriščni izkušnji je bil cena, ki so jo preživeli taboriščniki morali plačati za ponovno vključitev v civilno življenje. Muke in strahote, ki so jih prestali in videli, so bile že za mnoge od njih preveč pošastne, kaj šele, da bi jim lahko verjeli tisti, ki jih niso doživeli. »Razkorak med realnostjo, ki je obsedala njihove spomine, in izgradnjo nove družbe se je povečeval in grozil,

da realnost taborišča smrti ne bo našla svojega mesta v spominu poveljnega sveta« (Verginella v Benz 2000, 120).

### **3.2 Šestdeseta leta in krhanje zarote molka v medijih**

V širšem političnem in kulturnem življenju se diskurz o medvojnem židovskem genocidu vzpostavi šele z Eichmannovim sodnim procesom, ki je leta 1961 potekal v Jeruzalemu. Sojenje Adolfu Eichmannu, vojnemu zločincu, je zbudilo veliko pozornost medijev in javnosti, proti njemu pa so pričali tudi številni preživeli taboriščniki. Ustna pričevanja so, tako Verginella (v Benz 2000, 121), pridobila enakovreden status dokumentarnim dokazom in so se nanje od tedaj opirali vsi procesi proti vojnim zločincem. Z Eichmannovim procesom so taboriščniki postali tudi spoštovanja in javnega priznanja vredne osebe. Grozote koncentracijskih taborišč so našle svoj prostor tudi v časopisju in drugih medijih, objavljati so začeli fotoreportaže, ki so javnosti končno začele prikazovati razsežnosti medvojnih pobojev, predstavljale so tudi tehnologijo pobijanja v taboriščih. S tem so preživeli dobili novo poslanstvo – mlajšim rodovom pripovedovati resnico o koncentracijskih taboriščih. Nekako v tem obdobju se okoli izkušnje nacističnega genocida splete tudi pomemben del židovske kulturne identitete (Verginella v Benz 2000, 121).

### **3.3 Osemdeseta in dokončno razbita zarota molka**

Andreas Huyssen v svoji knjigi *Twilight Memories – Marking Time in a Culture of Amnesia* opisuje, kako v dobi medijske globalizacije delujeta kolektivni spomin in pozaba. Ob tem opazuje, da je za to obdobje (knjiga je izšla leta 1995) značilna nenavadna obsedenost s preteklostjo, ki se kaže v zgoščeni in hitro naraščajoči gradnji muzejev in spomenikov ter porastu medijske produkcije (filmi, televizijske nadaljevanke, dokumentarni filmi in podobno) na temo pretekle in polpretekle zgodovine. Pa ne le v sferi medijev, tudi na ravni posameznih držav, v literaturi, umetnosti in politiki je holokavst naletel na povečano zanimanje in posledično svoj prostor v javnih diskurzih. Vse to kaže na veliki paradoks zahodne kulture dvajsetega stoletja – da je sedanjost v večji meri kot s pričakovanjem prihodnosti pogojena s preteklostjo. Med preteklostjo in sedanjostjo pa so – spomini.

Ljudje kot individumi in kot člani družbe potrebujemo preteklost, da lahko skonstruiramo in utrdimo naše identitete, brez nje pa bi ne mogli ustvariti niti vizije prihodnosti. Že Freud in Nietzsche sta pisala o tem, kako zmuzljiv in nezanesljiv je lahko posameznikov spomin, ki – vedno okužen s pozabljanjem in zanikanjem, zatiranjem in travmo, pogosto služi racionalizaciji in ohranjanju moči. Po drugi strani pa kolektivni spomin ni nič bolj nepogojen,

stabilen in stalen, njegova oblika nikakor ni stalna in nespremenljiva. Kolektivni spomin se ustvarja s pomočjo družbenih prepričanj, vrednot, ritualov in institucij (Huysen 1995, 249).

Čisto vsak spomin, tako Huysen (1995, 249-251), je odvisen tako od (časovne in čustvene) distance kot od pozabe. Tisti pretekli dogodki, ki se jih jasno in pogosto spominjamo, bodo vedno prisotni v naši sedanosti, hranili bodo naše nezavedne želje in vodili naša tudi najbolj zavestna dejanja. Hkrati lahko preteklost, ki se je tako močno spominjamo, postane mitičen spomin, mit. Če je kapaciteta spomina dana antropološko in nanjo težko vplivamo, pa nekatere kulture spomin kot vrednoto cenijo bolj kot druge. Prostor spomina je v vsaki kulturi definiran z izredno kompleksno diskurzivno mrežo ritualnih, mitskih, zgodovinskih, političnih in psiholoških dejavnikov. Struktura spomina (ne le njegova vsebina) je močno pogojena z družbeno strukturo, ki ga producira.

Za postmoderna osemdeseta leta dvajsetega stoletja je bolj kot pozaba značilna obsedenost s preteklostjo. Herman Lübbe (v Huysen 1995, 253) pri tem opaža, da nikoli poprej kulturna sedanost ni bila bolj obsedena s preteklostjo do te mere, kot je bila zahodna kultura v sedemdesetih in osemdesetih letih, ko je gradnja muzejev in ostalih spomenikov, povezanih s preteklostjo, enormno narasla. Čemu? Prvi razlog je memoriziranje preteklosti, nekakšno hermetično zaprtje preteklih dogodkov in fizičnih dokazov njihovega obstoja, da bi ne usahnili v pozabo. Drugi razlog pa je želja in potreba sodobnega človeka po artikulaciji spomina. Z izgradnjo muzejev in drugih objektov memoriziranja se, tako Lübbe, vzpostavi historična kontinuiteta. Percepcija prostorske in časovne distance se briše, prav tako meje med dejstvi in fikcijo, realnostjo in dojetjem le-te.

V tem oziru tudi muzeje in spomenike, posvečene holokavstu razumemo kot produkte te postmoderne kulture spominjanja, postmoderne fascinacije nad preteklostjo. Porast gradnje muzejev, posvečenih holokavstu (tako v Evropi kot v Združenih državah Amerike<sup>2</sup>) je del širšega kulturnega fenomena boja proti pozabi.

Zakaj je to tega prišlo šele v osemdesetih letih? Morda je razlog v vedno večji generacijski distanci od dogodka samega, poskusu kljubovanja neizogibnemu procesu pozabe v času, ko je tistih, ki so preživeli vojne grozote in holokavst vedno manj, odraščajo pa nove generacije, za katere je holokavst zgodovinski mit, del kolektivnega in zgodovinskega spomina človeštva (Huysen 1995, 254-255).

---

<sup>2</sup> Danes naj bi bilo po svetu 62 muzejev, posvečenih izključno holokavstu (Israel Science and Technology Homepage).

Vendar pa Huyssen kontroverze osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja ne vidi v pozabljanju, saj je za to obdobje prej značilen nek drug, temu nasproten fenomen. Gre za vseprisotnost, zgoščenost podob in spominov holokavsta v zahodni kulturi, ki se ne kaže le v porastu medijske produkcije z vojnimi vsebinami, temveč tudi v ostalih javnih diskurzih. Vse to, tudi tiste razprave, ki holokavst zanikajo in ga izničujejo, ohranja holokavst v družbeni zavesti, izvorna travma pa je pogosto reproducirana in izkoriščana tema literarnih in avdiovizualnih delih (Huyssen 1995, 255). Pri tem pa se srečujemo z naslednjo kontroverzo dobe množičnih medijev – morebitno trivializacijo sicer resnih in težkih tematik.

### **3.3.1 Individualni, kolektivni spomin ter pozaba**

Z hip naj se pomudim ob pojmi individualnega in kolektivnega spomina ter pozabe, ki jih Huyssen omenja v svoji razpravi in jih povezuje tudi s holokavstom ter spominom nanj.

S kolektivnim spominom se je največ ukvarjal družbeni teoretik Maurice Halbwachs, ki skupaj z Émilom Durkheimom in Henrijem Bergsonom (Kramberger v Halbwachs 2001, 211-212) velja za pionirja teoretičnega raziskovanja tega področja. Halbwachs tako dopušča možnost, da obstajata pri spominih dva načina, na katera se le-ti lahko organizirajo. Pri prvem se zbirajo okrog določene osebe, ki jih obravnava s svojega zornega kota, pri drugem pa se distribuirajo znotraj družbe, katere delne podobe so. Posameznik je potemtakem udeležen v dveh vrstah spominov. Na eni strani se njegovi spomini namestijo v okviru njegove osebnosti ali njegovega osebnega življenja, pri čemer tudi tiste spomine, ki jih deli z drugimi, obravnava zgolj z zornega kota ločevanja, razlikovanja. Spet drugič se vede let kot član skupine, ki prispeva k evociranju in vzdrževanju neosebni spominov. Individualni in kolektivni spomin se pogosto prežemata, individualni spomin (če hoče potrditi spomine, jih precizirati ali dopolniti nekatere njihove vrzeli) se opre na kolektivni spomin, se prestavi vanj, se z njim za trenutek zlije, ta zunanji prispevek pa se postopoma asimilira in inkorporira v njegovo substanco. Kolektivni spomin individualne spomine ovija, vendar se z njimi ne meša (Halbwachs 2001, 55-56).

Individualni spomin tako ni osamljen in zaprt. Človek se mora recimo velikokrat sklicevati na spomine drugih, da lahko evocira lastno preteklost. To stori tako, da se opre na orientacijske točke, ki obstajajo zunaj njega in ki jih določa družba. Še več, delovanje individualnega spomina ni mogoče brez določenega instrumentarija (recimo besed in idej), ki ga ni izumil posameznik, temveč si jih je sposodil iz svojega okolja. Res je tudi, da se spominjamo le

tega, kar smo videli, občutili in mislili v nekem trenutku, kar pomeni, da se naš spomin ne meša s spomini drugih (Halbwachs 2001, 56).

Kolektivni spomin pa torej izhaja iz družbe oziroma kulture. Posamezniki svoje spomine pridobimo v družbi, v kateri se jih tudi spominjamo, jih prepoznavamo in lokaliziramo (Halbwachs 1992, 38).

Za razčlenbo tega diplomskega dela je morda pomemben tudi termin sposojen spomin, ki ga v povezavi s spominom nadalje izpelje Halbwachs. Sposojeni spomini so tisti spomini, ki niso naši, niso spomini dogodkov, ki smo jih doživeli posamezniki osebno. Halbwachs (2001, 56) razlaga: »V teku mojega življenja je bila nacionalna skupina, katere del sem bil, prizorišče določenega števila dogodkov, za katere pravim, da se jih spominjam, toda seznanil sem se z njimi iz časnikov ali iz pričevanj tistih, ki so bili vanje neposredno vpleteni. Zasedajo mesto v spominu nacije, sam pa pri njih nisem bil navzoč.«

Prav okoli teh dogodkov iz preteklosti, ki so časovno tako zelo oddaljeni, da nanje ne moremo imeti individualnih spominov, saj jih nismo doživeli (in jih niti nismo mogli, saj so se zgodili pred našim rojstvom), se oblikuje kolektivni spomin, o katerem piše v prejšnjem podpoglavju omenjeni Huyssen. Holokavst je eden takih sicer časovno oddaljenih historičnih momentov, okoli katerega se še dandanes vzpostavljata izredno močna kolektivni spomin in zavest. Ker pa gre za travmatičen dogodek, veliko rano človeške zgodovine, se o njem dolgo ni vzpostavila javna debata.

#### 4 MAUS

Art Spiegelman se je rodil v Stockholmu, kamor so njegovi starši prebežali po drugi svetovni vojni. Družina se je zatem preselila v Združene države, najprej v Pennsylvanijo nato pa v newyorško predmestje Rego Park v Queensu. Med odraščanjem se je Spiegelman držal bolj zase, veliko časa je preživel v knjižnici. Ustvarjati je začel pod vplivom Kafke, Faulknerja, piscev detektivk ter stripovske revije *Mad Magazine*. Risal je tudi *underground* stripe (*comix*), ki so tedaj doživljali svoj preporod. Kasneje je zasnoval stripovsko revijo *Raw* in jo urejal skupaj z ženo Françoise Mouly. Poučeval je na School of Visual Arts v New Yorku, kjer je bil lektor zgodovine in estetike stripa. V šestdesetih je doživel živčni zlom, po katerem je okrevljal kar nekaj časa, leta 1986 pa je samomor storila njegova mati. To tematiko je Spiegelman prenesel v strip *Ujetnik peklenškega planeta* (*Prisoner of the Hell Planet*), ki je vključen tudi v *Mausu*.

Prvi del *Mausa* je bil objavljen leta 1986, drugi leta 1991. Spiegelman v obeh knjigah opisuje usodo svojih židovskih staršev med drugo svetovno vojno. Zgodba se povečini dogaja na Poljskem, vendar se dogajalni čas in kraj menjujeta. Art zgodbo o svojih starših namreč sestavlja s pomočjo pogovorov s svojim očetom, desetletja po končani vojni, v soseski Rego Park v predmestju New Yorka, kamor se je družina Spiegelmanovih preselila po vojni iz Stockholma. Odlomki iz knjig so se sicer že prej pojavljali v stripovskih revijah, Spiegelman pa je razkril, da je *Mausa* oblikoval in risal 13 let, začel leta 1977. Med delovnim procesom je obiskal tudi koncentracijska taborišča in vse kraje, kjer so pred in med vojno ter po njej živeli njegovi starši.

Strip v dveh delih je podnaslovljen kot *Zgodba o preživetju*, vsak del pa ima nato še en naslov (glej sliko 4.1).

Prvi del se tako imenuje *Krvava zgodovina mojega očeta* in opisuje zgodbo Vladeka, Artovega očeta, »od sredine tridesetih do zime 1944« (Spiegelman 2003a, 7). Prvi del je razdeljen v šest poglavij, posvečen pa je Anji.

Drugi del *Mausa*, *In tu so se začele moje težave*, opisuje dogajanje »iz Mauschwitza do Catskilla in naprej« (Spiegelman 2003b, 7). Razdeljen je na pet poglavij, Spiegelman pa ga posveti med vojno umrlemu bratu Richieuju, ki ga ni nikoli poznal ter hčerki Nadji.

Slika 4. 1: Naslovnici obeh delov Mause



Vir: Spiegelman (2003a, 2003b).

#### 4.1 *Maus* kot zgodba o holokavstu

*Maus* ni le zgodba o tem, kako je druga svetovna vojna prizadela Spiegelmanovo družino, temveč predstavlja širši vpogled v to, kakšen vpliv je imel holokavst ne samo na preživele, temveč tudi na njihove otroke in bližnje. Spiegelman obenem prikaže kompleksnost življenja po koncu vojne, kako se je izkušnja koncentracijskega taborišča zažrla globoko v preživelega in kako obvladuje njegovo vsakodnevno življenje še dolgo zatem.

Preživeli Židi v *Mausu* niso upodobljeni kot plemeniti heroji ali pasivne žrtve, nasprotno, pripravljani so narediti vse za preživetje. Vladek sicer ni idealen, popoln karakter, o čemer pričajo mnogi primeri: ko je pripravljen zapustiti Anjo, če bo še naprej sodelovala s komunisti, nasploh se zdi, da ga bolj kot ljubezen zanima denar (ko zavrne Lucio, ki je bila štiri leta njegova ljubica, ker ni imela dote; opazi pa bogastvo Anjine družine). Tudi ostali Židje niso predstavljeni kot nebogljena, poštena bitja. Prikazano je, kako so izdajali skrivališča ostalih Židov, sodelovali z gestapom, predstavljeni pa so tudi kot čuvaji, ki so spremljali židovske delavce iz geta v Srodulo in Sosnowiec (Hastings 2008).

V času druge svetovne vojne je bil svet zreduciran na denarno menjavo, s katero so si reševali in podaljševali življenja, kupovali hrano in molk. Vendar včasih tudi denar ni bil dovoljšnje plačilo za preveliko tveganje. Tako na primer tudi Vladek sorodnik ni želel pomagati Vladekovemu tastu in tašči, ker bi težko pridobil delovne dovolilnice starejšim in si nakopal



sumničenje nacistov. Svet, razkrit v Vladekovi zgodbi, je svet nenehnega boja za preživetje, egoizma in koristoljubja, kjer so tako žrtve kot njihovi zatiralci predstavljeni kot podkupljivi. Prav to pa pravzaprav pomaga Vladeku preživeti grozote, ki jih velika večina ostalih ni. Vladek je bil izjemno iznajdljiv, najsi je šlo za načrtovanje skrivališč, izdajanje za nežida (znan je nemško, nosil prašičjo masko), imel pa je tudi skoraj neverjetno sposobnost, da je spravljal in razporejal hrano, ki jo je imel. Imel je tudi veliko znancev in prijateljev iz časov pred vojno in tudi ti so mu večkrat nudi podporo v ključnih trenutkih.

Pomemben dejavnik preživetja je bila tudi starost. Tako je imel Vladek srečo, da je spadal ravno v tisto starostno skupino, ki so jo nacisti potrebovali za delo in se tako izognil smrti v plinski celici.

Preživetje je torej v *Mausu* prikazano predvsem kot vprašanje sreče in naključja, obenem pa v bralcu ves čas ostaja občutek, da se skrivanje in beg pred nacisti ne bosta nikoli končala. To Art Spiegelman izvrstno nakaže v prizoru, ko se Vladek in Anja ponovno (navidezno) izogneta zanki nacistov in se v križišču pred Sosnowiecem sprašujeta, po kateri poti naj gresta. Vendar je križišče, po katerem hodita, v obliki svastike, kar namiguje na to, da kamor koli bosta šla, nikoli ne bosta mogla uiti terorju holokavsta. Silhueta tovarni podobne zgradbe v daljavi ob tem sugerira na krematorije v Auschwitzu (glej sliko 4.2).

Slika 4. 2: Anja in Vladek na poti v Sosnowiec



Vir: Spiegelman (2003a, 125).

## 4.2 *Maus* kot zgodba o sinu, ki želi odkriti resnico o svoji družini, in očetu, ki jo želi pozabiti

Osrednja protagonistita v *Mausu* sta dva. Na eni strani Vladek, ki je preživel Auschwitz in na drugi Art, ki se je moral od otroštva naprej soočati z očetovimi travmami. Art je še posebej zaznamoval prav odnos z očetom, oba pa samomor Anje, njune žene in matere.

Kot pravi Cory (v Hastings 1998), se Spiegelman v knjigi izogiba reduciranju tematike na raven konvencionalnih stripov ter posledično trivializiranju holokavsta. To stori z osredotočanjem na Artiejevo odkrivanje preteklosti, na proces pridobivanja informacij od očeta in podobno. Ta Artiejev vidik odkrivanja preteklosti njegovih staršev je morda še bolj pomemben kot preteklost sama: »Spiegelmanov *Maus* le sekundarno zadeva holokavst. Primarno se osredotoča na odnos med starši in otroci... na otroke preživelih.«

Prvi del knjige se ukvarja predvsem z družino Spiegelmanovih, zaznamovano z vojno izkušnjo. Ta ranjenost, zaznamovanost se manifestira v travmatičnih posledicah holokavsta pri Vladeku pa tudi v odsotnosti Anje. Vladek in Art vsak na svoj način primerjata Malo, s katero se je Vladek poročil po Anjini smrti, z umrlo materjo oziroma ženo. To, da se je Vladek poročil s še eno od preživelih v holokavstu, lahko razumemo kot poskus kompenzacije izgube Anje.

Anjina stran zgodbe bi bila sicer lahko kljub temu bolj podrobno predstavljena v knjigi, a Rothberg (v Hastings 1998) predpostavi tri razloge, zakaj temu ni tako:

- to, da sta bila Vladek in Anja med vojno večinoma ločena,
- Vladekovo uničenje njenih dnevnikov,
- in logično, njen samomor.

Pomemben motiv odsotne matere v zgodbi, ki jo pripoveduje Art, pojasnjuje vključitev enega njegovih zgodnjih stripov *Ujetnik peklenškega planeta* v *Mausa*. *Ujetnik* se močno razlikuje od siceršnjega risarskega in pripovednega stila v knjigi. V njem ne nastopajo ljudje v podobi živali, temveč v svoji lastni. Strip pojasnjuje, od kod izvira Artova travma – iz samomora njegove matere, razumemo pa ga lahko kot psihološki dodatek in poglobitev *Mausa* (glej sliko 4.3).

Slika 4. 3: Izsek iz *Ujetnika peklenškega planeta*



Vir: Spiegelman (2003a, 100).

To, da se prvi del knjige konča z Artovo obtožbo očeta, češ da je morilec, ker je uničil Anjine dnevnike in s tem izničil še zadnjo možnost, da bi Art bolje spoznal svojo mati, še bolj podpira predpostavko, da primarna tema knjige ni holokavst sam, temveč travmatičen učinek oziroma posledice, ki ga je le-ta pustil na vse člane družine Spiegelmanovih, tudi na Arta, čeprav se je ta rodil šele po koncu vojne.

V oziru razlag kolektivnega in individualnega spomina, o katerih sem pisala v podpoglavju 3.3.1 tega diplomskega dela, lahko napišem, da *Maus* deluje na vseh ravneh spomina. Vladekov individualni spomin, ki ga v risbah izriše njegov sin, hkrati deluje kot podlaga za individualne spomine Arta. Kot je zapisal Halbwachs (1992, 38), človek se mora velikokrat sklicevati na spomine drugih, da lahko evocira lastno preteklost. Art v svoji vnemi izvedeti kar največ o preteklosti svoje družine, gradi tudi svojo identiteto. Obenem pa jo med prebiranjem *Mausa* gradimo tudi vsi bralci, saj lahko dotični grafični roman razumemo kot gradnik kolektivnega (in sposojenega) spomina. V prvi vrsti pa seveda spomina vseh, ki so zaznamovani s taboriščno izkušnjo, še posebej Židov.

#### **4.3 Mačke proti mišim oziroma *Maus* kot novodobna živalska basen**

Upodabljanje Židov kot miši in Nemcev kot mačk je nekako v skladu s stripovsko tradicijo, ki je bralcem že znana (če ne drugega, iz vsem znanih Disneyevih stripov o mačku Tomu in mišku Jerryju). Zakaj se je Spiegelman odločil za upodabljanje likov v živalskih podobah? Prevladujoča ideja je, da tak prikaz avtorju omogoča, da o holokavstu govori na drugačen način, se od njega osebno distancira. Zgodbo postavi v obliko novodobne živalske basni. »Igra mačke z mišjo ne predstavlja zgolj efektivne metafore za razmerje med nacisti in Židi,

temveč krši tudi ustaljeno stripovsko tradicijo, ki upodablja zabavne, smešne živali« (Shannon v Hastings 1998).

V *Mausu* poleg miši (Židje) in mačk (Nemci) nastopajo še psi (Američani), prašiči (Poljaki), žabe (Francozi), severni jeleni (Švedsi), ribe (Britanci), večče (Romi), medtem ko miš z mačjimi progami predstavlja otroka Žida in Nemca, pojavijo pa se tudi zajci, vendar jih zgolj na podlagi zgodbe ne moremo nacionalno umestiti.

Izbor živali je tudi poln simbolike. Miši so majhne, šibke, nemočne živali. Nacisti so Žide imeli za golazen, zajedalce, ki jih je potrebno iztrebiti. Po drugi strani pa lahko miš (v že znani stripovski maniri) razumemo kot zvito in iznajdljivo žival, kar ponazarja iznajdljivost Židov med vojno (inovativna skrivališča, trgovanje, nošenje mask drugih živali,...) ter nezmožnost nacistov, da bi jih povsem uničili.

Poljaki so po izidu *Mausa* nasprotovali predstavitvi njihovega naroda kot prašičev. Vendar je v stripu, kljub splošno negativni konotaciji pujsov (umazani, debeli, smešni na pogled), večina prašičev, s tem pa Poljakov, predstavljena pozitivno in simpatično. Taka je na primer gospa Motonowa, ki skriva Vladeka in Anjo, čeprav s tem tvega svoje življenje. Izbiro prašičev za prikaz Poljakov pa lahko pripišemo tudi tradicionalnemu agrikulturnemu načinu življenja, značilnem za Poljsko.

Francozi so prikazani kot žabe. O tem govori tudi dialog med Artom in njegovo ženo (glej sliko 4.4), Françoise na začetku drugega dela knjige žena (Francozinja) Artu predlaga, naj njen narod upodobi kot zajce, ta pa predlog zavrne, ker naj bi bili zajci prenežni (ali morda prenedolžni?) za predstavljanje Francozov. »Ne smeš pozabiti na stoletje antisemitizma.«

Slika 4. 4: Pogovor med Artom in Françoise o živalskih upodobitvah v *Mausu*



Vir: Spiegelman (2003b, 11).

Psi predstavljajo Američane. V kontekstu zgodbe lahko pse razumemo kot rešitelje, večkrat slišimo, da je pes človekov najboljši prijatelj, kar vse lahko utemelji Spiegelmanovo izbiro.

Prav upodabljanje nacionalnosti kot različnih živalskih vrst je eden najbolj problematičnih aspektov *Mausa*, saj podpira etnične stereotipe in se nagiba k posploševanju političnih problemov (Gordon v Hastings 1998). Po drugi strani pa lahko Spiegelmanovo uporabo živalskih (namesto človeških) likov razumemo kot edinstven, skorajda satiričen poskus opozarjanja na neumnost ločevanja ljudi glede na njihovo nacionalno ali rasno pripadnost.

Spiegelman sam je dejal, da so živalske metafore v knjigi samodestruktivne, saj posedujejo rezidualno moč, kar pomeni, da je moč ljudi oz. njihove interpretacije še vedno večja od njihove (Shannon v Hastings 1998). Shannon po drugi strani meni, da metafora pade pod težo svojega pomena in označuje propad jezika zaradi dokončne nezmožnosti, da bi bila resnica izpovedana. Za problematičnost jezika je prav tako bistven format stripa, saj Spiegelmanu omogoča izrabo metafore mačke in miši na pasiven (vizualen in ne tekstualen) način (v Hastings 1998).

S tem, ko so v izkušnjo vojne in koncentracijskih taborišč postavljene živalske in ne človeške podobe, se bralec (pa tudi, še bolj očitno, avtor sam) lahko od groze holokavsta nekako distancira. Govoreče živali so maske, vendar pa *Maus* vseeno ni zgodba o živalih; povezanost različnih karakteristik, ki jih nadevamo različnim živalskim vrstam in različnih nacionalnosti pomaga simbolizirati odnos med Židi in ostalimi, vpletenimi v vojno. Nenazadnje pa lahko transformacijo ljudi v živali razumemo kot propad človeške biti, ujete v holokavst (Tabachnick v Hastings 1998).

#### **4.4 Vprašanje žanra**

Ko beremo oziroma gledamo *Mausa*, slej ko prej pridemo do vprašanja žanra. Je biografija, avtobiografija, zgodovinska knjiga, proza, strip, roman? Morda kar vse naštet? Edward Shannon meni, da »čeprav [*Maus*] kljubuje definiciji vnaprej določenih značilnosti človeškega bitja, kljubuje definiciji sami« (v Hastings 1998). Večina kritikov se strinja, da *Maus* predstavlja mešanico večih žanrov (romana, stripa, avtobiografije in biografije), predstavlja pa tudi most med visoko in nizko kulturo. Ko je izšel prvi del *Mausa*, to je bilo leta 1986, so ga pri *New York Timesu* sprva uvrstili na lestvico fikcijskih knjig, vendar pa so ga kasneje na avtorjevo željo predstavili med nefikcijska dela. O polemiki med uredniki o tem, na katero lestvico ga uvrstiti, je Spiegelman povedal: »Eden od urednikov je predlagal, naj

pozvonijo na moja vrata in če jim bo odprla ogromna miš, bodo Mause uvrstili med nefikcijo, sicer pa med fikcijo» (Hastings 1998).

Do določene mere žanrsko konfuznost v *Mausu* pripišemo statusu grafičnega romana, ki se je razvil v osemdesetih letih prejšnjega stoletja kot nasprotje transcendentnim, minljivim konvencijam knjig v stripu in ki se je ukvarjal z družbeno bolj pomembnimi temami kot tradicionalni stripi (Shannon v Hastings 1998).

Tabachnick (v Hastings 2008) pa meni, da grafične novele ustvarjajo globlji, bogatejši pomen časa in prostora ter da zaposljujejo več čutil kot kateri koli drugi romaneskni ali ostali umetniški mediji. Obenem iz *Mause* izlušči tri generično različne narativne načine upovedovanja zgodbe:

- **Kunstlerroman tradicija** razvoja umetnika, izražena skozi sekvence sedanjega pripovedovalnega časa. V *Mausu* ta način predstavlja Artovo bojevanje z njegovimi kreativnimi in psihološkimi bojznimi med pisanjem (risanjem) zgodbe;
- **Bildungsroman tradicija** razvoja (dozorevanja) posameznika, ki se izraža kot upodabljanje Artovega odnosa s starši (še posebej seveda z Vladekom), ki vpliva tudi na življenje njega samega;
- **Epska tradicija** heroja, ki preživi mnoge velike nevarnosti in ki je utelešena v Vladekovi zgodbi o preživetju holokavsta.

Spiegelman torej uporablja veliko za konvencionalen strip neznačilnih narativnih tehnik. In prav v teh novostih, ki jih vnese v stripovski žanr, leži glavni argument za trditev, da *Maus* ni zgolj strip, zgodba v sličicah, temveč ambiciozna romaneskna pripoved.

Najbolj očitna je seveda uporaba živalskih likov, ki sicer ni nobena novost v stripovskem žanru, so pa razlogi zanjo pri *Mausu* drugačni, kar sem skušala opisati v tretjem podpoglavju tega dela diplomske naloge. Spiegelman ta domišljjski svet, ki ga z rabo živalskih likov ustvarja v bralcu, preseka z vstavljanjem fotografij, dejanskih fotografij dejanskih ljudi. To stori dvakrat, po enkrat v vsakem delu *Mause*. Prvič na prvi strani *Ujetnika peklenkega planeta*, kamor vstavi počitniško fotografijo sebe in svoje matere, drugič pa nas preseneti fotografija Vladeka v zaporniški uniformi (glej sliko 4.5).



Slika 4. 5: Fotografiji Anje in Vladeka



Vir: Spiegelman (2003a, 100 in 2003b, 134).

Presenečenje, ki ga doživi bralec, ko po stotih in več straneh narisanih, živalskih likov, naleti na fotografije z ljudmi, na pretresljiv način opomni, da prebira zgodbo o ljudeh in ne o živalih (Cioffi 2001, 117). S tem, ko je Spiegelman človeške podobe nadomestil z živalskimi, se bralec miselno nekako oddalji, distancira od misli, da bere o grozotah, ki so se zgodile ljudem. Vendar pa je ta zamenjava zgolj maskiranje, uporaba simbolnega jezika, basen; Spiegelman sam pravi, da je uporabljal šifre (v Cioffi 2001, 119).

Druga značilnost, ki oddaljuje *Mausa* od konvencionalnih stripov, je kompleksna menjava dogajalnega časa in prostora. Pri tem pomenljivo vlogo igra dvojna zgodba, zgodba Art, striparja, ki prek intervjujev z očetom skuša pridobiti informacije za svoje risarsko delo ter zgodba Vladeka iz vojnih časov, ki jo izriše Art iz njegovih spominov. Ta paralelnost časov in prostorov se morda zdi zapletena, vendar jo Spiegelman podaja izjemno tekoče.

Naslednji odmik od klasičnega dojemanja stripovskega medija oziroma premik h kompleksni literarni naraciji je strip v stripu, že omenjeni *Ujetnik peklenkega planeta*, ki se nenadoma pojavi pred bralcem v prvem delu *Mausa*. Do njega pripelje pogovor med Artom in Malo, Vladekovo drugo ženo, ko iščeta razloge za Vladekovo potrtoost. Mala meni, da je vzrok temu Artov strip o Anjini smrti, ki ga je Mali prinesla prijateljica Ruth, Art pa ob tem, ko v rokah drži strip, pravi: »Strip je izšel v neki alternativni reviji. Nikoli si ne bi mislil, da ga bo oče videl« (Spiegelman 2003a, 99). Na naslednjih štirih straneh se razprostire *Ujetnik peklenkega planeta* tudi pred bralcem *Mausa*. Preskok med zgodbama je intriganten, prav tako stilistični

odmik. Ujetnik je namreč narisani v povsem drugi likovni tehniki kot *Maus*, v njem pa se pojavljajo ljudje s svojimi obrazi in ne z živalskimi.

Vse naštetu dokazuje, da *Maus* (tudi po svoji dolžini) bolj kot h konvencionalnemu stripovskemu žanru spada med romaneskna dela. Z zapleteno in drzno upovedano zgodbo, uporabo novih narativnih tehnik se loteva nelahkotne tematike in jo, čeprav skozi medij, ki stereotipno sodi med trivialne (morda pa prav zato), prikaže na ganljiv, vendar ne sentimentalni način.



## 5 SKLEP

Vsekakor je tematika *Mausa* zelo posebna v svetu stripa, ki se ga stereotipno drži sloves trivialnega in nizko umetniško vrednotenega. Prav v povezavi stripa kot trivialnega, celo otroškega ali otročjega medija z izjemno močnim sporočilnim nabojem je izvirnost Spiegelmanovega *Mausa*.

V diplomskem delu sem skušala prek uvodnih poglavij, v katerih sem razložila najpomembnejše pojme in glavne teoretske usmeritve ter orisala zgodovinsko-družbeni kontekst holokavsta ter tišine, ki je zavladovala po končani vojni (t.i. zarota molka), prikazati, kako in zakaj je *Maus* tako zelo pomemben. Ne le kot tisti strip, ki je premaknil meje tako samega žanra kot tiste meje v glavah večine ljudi, ki so strip do tedaj dojemali kot nekaj, kar ne vsebuje nič koristnega. Ne, *Maus* ni pomemben le zato. Njegova vrednost je v tem, da je zgodba, ki jo nosi, ena prvih, ki je prikazala grozote, ki so se dogajale med vojno v koncentracijskih taboriščih. Razumemo ga lahko kot opomnik in pričevanje, čeprav posredno. Spiegelman skozi zgodbo svojega očeta prikazuje kronologijo zgodovinskih dogodkov, ki so močno (in za vedno) zaznamovali človeštvo. Pri tem torej niso bile odveč razlage o kolektivnemu in individualnemu spominu, preko katerih je vznemirjenost, ki se dotakne bralca med branjem *Mausa*, lažje razumeti.

Ker se okoli *Mausa* vrti veliko polemik, vsaj o tem, v kateri literarni žanr ga uvrstiti, ni bilo ravno lahko poiskati nekakšnega širšega okvira ideologije. *Maus* je hkrati likovno in literarno delo, vendar pa vseeno prevlada sporočilnost nad estetsko vrednostjo. Seveda Spiegelmanu ne gre očitati likovne nepodkovanosti, gre zgolj za to, da je očitno, da na prvo mesto postavlja zgodbo, pri čemer je risba le medij, skozi katerega jo upoveduje. Prav zato sem se odločila, da predstavim še teoretsko ozadje prisotnosti ideologije v stripu, na podlagi katerega sem lažje analizirala, kako se ideološki naboj kaže v *Mausu*. Tako sem prišla do ugotovitve, da se Spiegelman v svojem stripu strogo izogiba jasnemu izpostavljanju ideoloških stališč, kar se najbolj jasno (in presenetljivo, pravzaprav) kaže v neobsojanju nacistov za zapiranje v koncentracijska taborišča, ubijanje ljudi v plinskih celicah in sežiganje trupel. Spiegelman se ne postavi na nikogaršnjo stran, zdi se celo, da je v enaki meri jezen tudi na očeta, ker je (skupaj z ostalimi Židi) pustil, da so ga mučili, da se ni uprl, pa tudi zato, ker je sežgal Anjine dnevnik in tako ukradel sinu možnost, da dojamemo situacijo, v kakršni se je znašla njegova mati in zaradi katere je tudi storila samomor.

V tem oziru lahko izpostavim tudi vrhunec zgodbe, ki pokaže, da se Vladek pravzaprav iz svoje izkušnje Auschwitza ni ničesar naučil in da je tudi on rasist, prav takšen, kot so bili nacisti. To je razvidno iz prizora, ko se Vladek, Françoise in Art vračajo iz trgovine in Françoise, ki vozi, na cesti pobere temnopoltega štoparja, čemur Vladek ostro nasprotuje in štoparju pravi *schwarzer*. Ko Vladek verbalno napade Françoise, mu ta zabrusi: »To je nezaslišano! Kako si prav ti lahko tak rasist! O črncih govoriš tako, kot so nacisti govorili o Judih!« (Spiegelman 2003b, 99).

Françoise v kasnejšem pogovoru z Artom pove o Vladeku: »Na nek način ni preživel Auschwitza,« kar lahko razumemo kot temeljno sporočilo *Mausa*.

## 6 LITERATURA

Antič, Ivo. 2000. Miti, razbiti in spet razviti. O stoletju filma in stripa – s posebnim ozirom na Zvitorepca. *Revija SRP* 8 (39/40). Dostopno prek: <http://www.revijasrp.si/knrevsrp/revsrp39/ivoan39/mitir39.htm> (17. avgust 2010).

Benz, Wolfgang. 2000. *Holokavst*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo.

Brejc, Irena. 2009. Dan spomina na holokavst: »Nismo hotele, da nas vidijo jokati«. *Dnevnik*, 27. januar. Dostopno prek: <http://www.dnevnik.si/novice/slovenija/1042239703> (4. september 2010).

Cioffi, Frank L. 2001. The Comics of Mleczko, Katchor, Crumb, and Spiegelman. V *The Language of Comics: Word and Image*, ur. Robin Varnum in Christina T. Gibbons, 97-122. Jackson: University Press of Mississippi.

Debeljak, Aleš, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 2002. *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.

Edwardson, Ryan. 2003. The Many Lives of Captain Canuck: Nationalism, Culture, and the Creation of a Canadian Comic Book Superhero. *Journal of Popular Culture* 37(2): 184-201. Dostopno prek: <http://web.ebscohost.com.nukweb.nuk.unilj.si/ehost/pdf?vid=2&hid=112&sid=8b1cb39-0310-4be2-a240-d272736d4824%40sessionmgr104> (19. avgust 2010).

Halbwachs, Maurice. 1992. *On collective memory*. Chicago: The University of Chicago Press.  
---2001. *Kolektivni spomin*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Harvey, Robert C. 1996. *The Art of Comic Book: An Aesthetic History*. Jackson: University Press of Mississippi.

Huyssen, Andreas. 1995. *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.

*Israel Science and Technology Homepage*. Dostopno prek: <http://www.science.co.il/> (4. september 2010).

- Lavrič, Tomaž. 2005. »Morda bom kmalu poznan celo doma!« *Literatura* 163/164 (jan-feb): 67-79.
- McAllister, Mathew P., Sewell, Edward H. in Gordon, Ian. 2001. *Comics and Ideology*. New York: Peter Lang.
- Pollmann, Joost. 2005. Umetnost resničnega: o odraslosti sodobnega stripa. *Literatura* 163/164 (jan-feb): 114-136.
- Prassel, Igor. 2005. Literatura in strip – Ljubezen na daljavo. *Literatura* 163/164 (jan-feb): 100-113.
- Saraceni, Mario. 2003. *The Language of Comics*. London in New York: Routledge.
- Schmitt, Robert. 1992. Deconstructive Comics. *Journal of Popular Culture* 25(4), 153-162.  
Dostopno prek: <http://web.ebscohost.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/ehost/pdf?vid=2&hid=104&sid=57b5fb5ebce9-4b5d-8c0e-e979f3262a92%40sessionmgr103> (12. avgust 2010).
- Spiegelman, Art. 2006a. *Maus I – Zgodba o preživetju. Krvava zgodovina mojega očeta*. Ljubljana: Založba RKC.
- 2006b. *Maus II – Zgodba o preživetju. In tu so se začele moje težave*. Ljubljana: Založba RKC.
- Stanković, Peter. 2005. *Politike popa: Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Varnum, Robin in Christina T. Gibbons, ur. 2001. *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Witek, Joseph. 1989. *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Johnson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi.