

Mikulášek, Alexej; Zelenková, Anna

Reflexe holokaustu v grafických románech Boxer a Maus

Slavica litteraria. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 59-74

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/SL2023-2-7>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.79438>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20240202

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Reflexe holokaustu v grafických románech

Boxer a Maus

Alexej Mikulášek (Nitra) – Anna Zelenková (Praha)

Abstrakt

Studie v první části analyzuje pojmy „komiks“ a „židovský komiks“. V druhé části provádí podrobnou analýzu zobrazení holokaustu v grafických románech *Boxer* (2012) německého autora Reinharda Kleista a *Maus I-II* (1986–1991) amerického autora polského původu Arta Spiegelmana. Dochází k závěru, že oba texty se vyznačují explicitním antipsychologismem a emocionálním racionalismem a svou estetickou hodnotu nezakládají na originalitě námětu, ale na formě výtvarného díla. Zatímco *Boxer* je realistický komiks o boxu jako prostředku přežití v mezní situaci koncentračního tábora, postmoderní *Maus* zachycuje traumatickou zkušenost genocidy prostřednictvím alegorického ztvárnění hlavních postav jako zvířecích bytostí. Téma holokaustu v obou komiksech i přes svou žánrovou odlišnost zprostředkovává citlivé otázky židovské identity a poukazuje na dvě legitimní možnosti uměleckého uchopení materiálu.

Klíčová slova

Reinhard Kleist; *Boxer*; Art Spiegelman; *Maus*; holokaust v komiksu (grafické romány); antisemitismus; židovská identita

Abstract

Reflection of the Holocaust in the Graphic Novels *Der Boxer* and *Maus*

In the first part, the study analyzes the terms „comics“ and „Jewish comics“. In the second part, it provides a detailed analysis of the depiction of the Holocaust in the graphic novels *Der Boxer* (2012) by the German author Reinhard Kleist and *Maus I-II* (1986–1991) by the American author of Polish origin Art Spiegelman. It concludes that both texts are explicit in their anti-psychologism and emotional rationalism and base their aesthetic value not on the originality of the subject matter but on the form of the artwork. While *Boxer* is a realistic comic about boxing as a means of survival in the liminal situation of a concentration camp, the postmodern *Maus* captures the traumatic experience of genocide through the allegorical presentation of the main characters as animal beings. Despite their genre-thematic differences, the Holocaust themes of both comics convey sensitive issues of Jewish identity, pointing to two legitimate possibilities of artistic grasp of the material.

Key words

Reinhard Kleist; *Boxer*; Art Spiegelman; *Maus*; holocaust in comics (graphic novels); anti-Semitism; Jewish identity

Se svolením redakce časopisu Stredoeurópske pohľady prehlasujeme českou verzi studie *Reflection of the Holocaust in the graphic novels Der Boxer and Maus*, která byla odevzdána do Stredoeurópskych pohľadů 2023. Část studie Anny Zelenkové je výstupem vědeckého projektu APVV-19-0244 *Metodologické postupy v literárnovednom výskume s presahom do mediálneho prostredia*.

Úvodem studie si dovolíme několik terminologických vymezení. Podobně jako pojem židovská literatura je i pojem židovský komiks relativně mnohovýznamový a svým způsobem i problematický. Chápeme jej především instrumentálně, a proto pro naše potřeby jej můžeme vidět (z hlediska „identitárního“) jako pojem zahrnující 1. tvorbu autorů židovského původu a kolektivní i individuální sebe-identity (předpokládá se, částečně oprávněně, částečně apriorně a spekulativně, že je komiks jako celek i jeho jednotlivé stránky výrazem této identity, popř. stereotypů s ní spojených); 2. tvorbu autorů s přisouzenou nebo uznanou židovskou identitou (např. odvozovanou od halachického rabínského práva, nebo práva liberálních a ultraliberálních židovských obcí); 3. tvorbu tematicky soustředěnou na židovskou kulturně-historickou tematiku, problematiku, motivy, jazyk, sémiotické kódy a intertextovou a hypertextovou symboliku. Schematicky napsáno – jde o díla s židovskou identitou postav a jejich osudů. V onom třetím případě je z pojmu nutné eliminovat práce (díla, postavy) nezpochybnitelně intencionálně antisemitské (jako výraz protižidovských stereotypů, popř. přímé nenávisti). V tomto „trojím“ významu budeme pojem užívat v souvislosti s židovským (ve všech rovinách významu) komiksem¹, a to s tematikou holokaustu, který bude předmětem naší dílčí studie. V ní se zaměříme toliko na dva tituly, jež pokládáme za reprezentativní pro danou tematickou oblast, tedy komiksu o holocaustu². Česká překladová literatura se již od počátku 21. století pomalu vyrovnává se světovými komiksy ztvárňujícími problematiku holokaustu. *Der Boxer* (2012) od Reinharda Kleista a *Maus I–II* (1986–1991) se zařazují do kontextu dalších renomovaných titulů, z nichž lze ještě uvést např. *Anne Frank – The Graphic Biography* z roku 2010 (v českém překladu Anne Franková. Komiksový životopis, 2013) od spisovatele Sida Jacobsena a výtvarníka Ernie Colóna, který vznikl na motivy *Deníku Anny Frankové*, zřejmě nejslavnějšího uměleckého textu o druhé světové válce. Obdobně grafický román *L'enfant cochée* (2010, v českém překladu Dítě s hvězdičkou, 2013) od francouzského autora Loica Dauvilliera ve spolupráci s ilustrátory Marcem Lisanem a Gregem Salsedem zachycuje krutý životní příběh židovské dívky Duni, která zpětně vypráví své vnučce o svém vyrovnávání se s antisemitismem a skrývání před nacistickým pronásledováním v letní Paříži 1942. Všechny tyto tituly patří žánrově do oblasti „grafického románu“, černobílého (jde o doslovný překlad anglickojazyčného pojmu „graphic novel“³), představují

- 1 Někdy se v této souvislosti píše o „židovské stopě“ v komiksu, v němž se spatřují, při bližším pohledu, „odstíny judaismu a židovské kultury“. In: SCHWARTZ, Jay: *Židé a zrod amerického komiksu*. In: Dělský potápěč. <https://deliandiver.org/2016/03/zide-a-zrod-americkeho-komiksu.html> [10.08. 2023]
- 2 Popř. „šoa“. Za všechny jmenujme např. sérii *X-Men* newyorského nakladatelství Marvel Comics (Chris Claremont ad., např. *X-Men: God Loves, Man Kills* z roku 1994 nebo *X-Men: Magneto Testament* autorů Greg Pak, Carmine Di Giandomenico a Matt Hollingsworth), *Auschwitz* (Pascal Croci, 2003), *I Was a Child of Holocaust Survivors* (Bernice Eisenstein, 2006), *A Life Force* (Will Eisner, 2006), *The Plot: The Secret Story of the Protocols of the Elders of Zion* (Will Eisner, 2005), *Letting it Go* (Miriam Katin, 2013), *We Are On Our Own* (Miriam Katin, 2006), *Yossel: April 19, 1943, A Story of the Warsaw Ghetto Uprising* (Joe Kubert, 2003) a mnohé další.
- 3 Pojem „grafický román“ sice nemůžeme užívat zcela bez výhrad, neboť je vnitřně rozporný (román je žánr jednoznačně literární, epicky narativní, a adjektivum „grafický“ odkazuje na výtvarnou techniku), ale na druhou stranu velmi dobře dokumentuje synkretické historické kořeny komiksu. Ten samozřejmě vnímáme rovněž jako útvar syntetický, „nedělitelný“ (jako skladebný celek je samozřejmě analyticky rozložitelný), relativně ustálený, tedy jistými normami a konvencemi (geneze a recepce) řízený, jistě specifický

dva diferencované přístupy k látce, které demonstrují výrazové možnosti společensky angažovaných a historicky rámovaných vícefunkčních komunikátů.

Již na počátku uveďme, že komiks chápeme jako intermediální znak, jako syntetizující a strukturně synkretický útvar, v němž nalezneme ve specifickém vztahu koexistence a funkčního postupování minimálně tři relevantní vrstvy s dramatickými prvky, a to rovinu výtvarného (grafického) umění, rovinu literárního (slovesného) umění a rovinu umění filmového s náznaky dalších žánrových postupů, přičemž komiks nelze redukovat ani na jednu z nich: nelze jej poměřovat hledisky čistě literárněvědnými, jen uměnovědnými ani především kritérii filmové (filmové, popř. divadelní) vědy. Velmi schematicky napsáno: je-li specifické pro literární umění (umění slova svojí podstatou abstraktního), že počítá s konkretizačním (dotvářejícím) úsilím čtenáře, potom pro film, divadlo a výtvarné umění (svou povahou médií „ukazujícími“) je důležité zobecňující (scelující a osmyslňující) úsilí vnímatele. I v komiksu zobrazujícím holocaust se pak setkáváme s vnímatelem, který sceluje, zkušenostně a intelektuálně, řetězec juxtaponovaných panelů, resp. sekvencí, a to na základě určitých očekávání, zkušeností a kulturněhistorických kódů. Jde tedy o specifické médium, podobně jako je jím film nebo literatura. Podle Scotta McClouda, patrně nejcitovanějšího teoretika i tvůrce komiksu, jde o „*juxtaposed pictorial images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer*“.⁴ Definice sice v mnoha směrech neuspokojuje (zahrnuje totiž jakýkoli rozkreslený příběh, tedy i jarmareční píseň nebo dvoupanelový kreslený vtíp), ale je pragmaticky operativní.

Komiks, opakujme, není útvarem (druhem, rodem, žánrem⁵) literárního umění, jakkoliv je literatuře blízký už svou textovou částí a verbalizovaným či verbalizovatelným příběhem (to ostatně i filmové a televizní fabulační umění). Jak upozorňuje francouzský teoretik Thierry Groensteen, koncept komiksu jako specifického narativního druhu s vizuální dominantou nebývá obecně přijatý.⁶ Komiks není žánrem ani druhem animovaného filmového umění, jakkoliv je mu blízký sekvencním řazením „snímků“, střihem a montáží, záběry „komiksových kamery“ (objektivní či subjektivní, statické či dynamické, se záběry na detaily i polodetaily, s průstřihy apod.) a jeho výtvarnou podobu musíme posuzovat též ve vztahu k celku „komiksovosti“ jako ústřední syntetické kategorii. Jeho estetickou hodnotu pak objektivizuje srovnání s dalšími díly, stejných nebo odlišných žánrů, jakými jsou – vedle tzv. grafického (komiksového) románu – také např. tzv. komiksový esej (či komiksový explainer), mravoučný komiks (s exemplifikační strategií, v české produkci zvláště seriály foglarovského typu), supermanský (Superman, Spiderman, Batman, Avangers)⁷ efektně dějový komiks, komiksová biografie (komiksový životopis), sci-fi/fantasy

celek. Starší výraz „komiksový seriál“ („kreslený seriál“) vystihuje jednak většinou sériové řazení panelů coby dějových sekvencí, jednak očekávání dalších a dalších „pokračování“; lze jej snad chápat jako jeden ze žánrů nebo útvarů komiksu.

4 McCLOUD, Scott: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Tundra Publishing, 1993, s. 9.

5 Výraz/lexém „žánr“ se však uplatňuje i ne-terminologicky a metaforicky, podobě jako výraz/lexém „legenda“ či „pověst“.

6 GROENSTEEN, Thierry: *Stavba komiksu*. Přel. Barbora Antonová. Brno: Host, 2005, s. 19.

7 Ti všichni podle Jaye Schwartze „*vzešli z horečnaté židovské imaginace*“ (SCHWARTZ, Jay: Op. cit., 2023).

komiks apod. Hledání podstaty komiksu a tudíž i grafického románu spočívá v definování toho, co lze vymezit jako princip „ikonické soudržnosti“,⁸ který lze identifikovat na úrovni jazyka (langage) a také v tom, co lze označit jako „originální soubor mechanismů produkujících smysl“.⁹ Přesto z našeho pohledu se jedná o útvar syntetický, skladebný, rovněž synkretický, spojující různé umělecké postupy, ale nikoli eklektický (eklekticismus, který je častý v „amatérských“ komiksových výukových materiálech, můžeme vnímat jako umělecký nedostatek komiksu, není-li záměrem a výrazem intermediálního, a tedy přes hranice komiksu mířícího úsilí).

Po delším úvodu, který měl metodologické a terminologické ambice, přejdeme k vlastní analýze. První z analyzovaných grafických románů byl poprvé publikován v němčině (pod názvem *Der Boxer, Die wahre Geschichte des Hertzko Haft*) roku 2012 v Carlsen Verlag (Hamburg) a posléze byl přeložen do řady jazyků (vyšel mj. v londýnském nakladatelství příznačně nazvaném SelfMadeHero v roce 2014, česky v pražském nakladatelství Argo v roce 2015). Pokud se soustředíme na hledisko/fokus, je časem a místem, „o němž se vypráví“, nejdříve „Miami, září 1963“, první kapitola je skutečně vyprávěna synem Hercka Hafta, tedy Alanem (ich-forma, z jeho hlediska), a posléze Evropa a následně Spojené státy doby druhé světové války a po ní, přičemž příběh je už vyprávěn z hlediska Hercka (Heršla/Harryho), Alanova otce. Hercko se tak stává vypravěčem-fokusem (je uplatněna i jeho ich-forma) všech dalších kapitol prvního a druhého dílu a jeho syn se coby subjekt nebo hledisko zcela vytrácí (byť tušíme, že zde otcův pohled zprostředkovává¹⁰). Až třetí díl je opět vyprávěn z pohledu¹¹ Herckova syna Alana. Herckovo vyprávění je vzpomínkové a začíná „v březnu“ roku 1939¹², když mu bylo čtrnáct let (už jako dítě má fyziognomické rysy dospívajícího nebo relativně vyspělého jedince, alespoň z dnešního pohledu), v polském městečku Belchatow (resp. Belchatów) a poté se vcelku chronologicky epické vyprávění odvíjí až do roku 1963, aby vytvořilo jakousi explikační a kompoziční časovou smyčku.

Druhý komiks má podstatně ikoničtější charakter. Jeho autorem je Art Spiegelman a nese název *Maus*. Díl první (*Maus I*) vyšel s podtitulem *A Survivor's Tale: My Father Bleeds History* (v českém překladu *Příběh očitého svědka: Otcova krvavá pouť dějinami* v pražském Torstu roku 1997) v newyorském nakladatelství Pantheon Books v roce 1986. Díl druhý

8 GROENSTEEN, Thierry: *Stavba komiksu*. Přel. Barbora Antonová. Brno: Host, 2005, s. 31.

9 Tamtéž, s. 12.

10 Kleistovo dílo vzniklo jako adaptace životopisné knihy Alana Scotta Hafta (1950) nazvané *Harry Haft. Auschwitz Survivor, Challenger of Rocky Marciano* (2003); Reinhardt Kleist coby autor komiksu zde jako subjekt děje vůbec nevystupuje, na rozdíl od Arta Spiegelmana coby autora komiksu i „deuterogonisty“, druhé nejvýznamnější postavy obou dílů *Maus*.

11 Hledisko vypravěče však neznamená přijetí „subjektivní komiksově kamery“, tedy že bychom vnímali skutečnost tak, jak ji vidí, slyší a vůbec reflektuje hlavní postava. „Komiksově záběry“ jsou v obou srovnávaných dílech tzv. objektivní.

12 V řeči vypravěče čteme: „Bylo mi čtrnáct, když v březnu 1939 Němci obsadili naše město.“ Pro faktografickou objektivitu nutno konstatovat, že není zřejmé, o jaké obsazení se jedná: německý útok na polské území začal až 1. 9. 1939; korektní podoba názvu polského města je Belchatów a město bylo obsazeno až 6. 9. 1939. Vypravěč však mohl kontaminovat dvě historické události, a to obsazení Československa v březnu roku 1939 a obsazení Polska v září téhož roku.

(*Maus II*) byl publikován ve stejném nakladatelství v roce 1991 s podtitulem *A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began* (v českém překladu jako *Příběh očitého svědka: A tady začalo moje trápení* o rok později). Art Spiegelman chtěl originálním, výrazově transparentním způsobem, žánrem, který je mu jako výtvarníkovi nejbližší, zachytit tragickou historickou zkušenost novodobých dějin – problém genocidy Židů během druhé světové války. Tato událost silně ovlivnila osud jeho rodiny a on sám se s ní vyrovnával celý život. Na rozdíl od jiných děl ztvárňujících holocaust pojímal toto téma velmi osobně. Zvolenou symbiózou verbální složky a vizuální alegorie vtiskl syžetu silný emocionální náboj, který dosáhl spojením absurdity násilí a zla v člověku s bezmocností malých myšek. Autor s vysokou mírou literární a výtvarné kultury tak zobrazil smutný příběh jedné židovské rodiny. Grafický román má alegorický charakter: nad celým příběhem se jakoby vznášel hákový kříž s maskou kočky s hitlerovským knírem a krvavými písmeny, židovské postavy zde vystupují jako myši (s lidskými postavami a chováním), Němci jako kočky, v koncentračnických scénách v uniformách příslušníků SS. Celým příběhem se nese téma brutality a násilí, zpracované metodou „*receptního šoku*“¹³ páchaného na židovských obětech i téma umělecké reflexe tohoto násilí, snahy se s ním vyrovnat (a do jisté míry je spoluprožít, což je psychicky extrémně náročné). Jde o komiks dialogický (rámecem se stává rozhovor otce se synem), epický (s velkou rolí vypravěče, tedy Vladka, ale i autora komiksu, jeho syna), sebereflexivní (navozuje iluzi tvorby komiksu přímo v komiksovém příběhu), v němž se prostupují různé časové i sujetové roviny, románovost komiksu je podtrhována „*narativním principem, pracuje s dvoma dielmi, s kapitolami, zmenou času, prelínaním časových rovín, využíva výrazné pásmo rozprávača*“.¹⁴

V příběhu „židovských myší“ můžeme identifikovat tři základní dějové linie, které se neustále prolínají: 1. linie – příběh Artova otce Vladka, který se celý život vyrovnává s traumatickým zážitkem přežití holocaustu a koncentračního tábora v Osvětimi. Kromě rodinných a soukromých záležitostí jde hlavně o aluzi na historickou realitu a o odkaz na emocionální a hodnotovou anticipaci vývoje postav na ose syžetu; 2. linie – příběh samotného Arta a jeho komplikovaného vztahu k otci, vyrovnávání se s jeho minulostí, sebevraždou matky a též s traumatem židovství a kulturní identifikací. Art jako jeden z hlavních textových subjektů vystupuje s maskou myši (v sekvencích, v nichž vystupuje jako autor komiksu), nebo s tváří myši – do popředí se dostává jeho problém identifikace s židovskou komunitou a jejím historickým traumatem; 3. linie zobrazuje genezi konkrétního komiksového textu, tj. zachycuje vznik tohoto grafického románu o holocaustu. Důležité je, že každá dějová rovina se váže na jiný způsob prezentace děje a způsob zobrazení – linie otce (poetika románových struktur), linie psaní textu (tvořivá geneze, filmově-reportážní kompozice) a linie Arta, která tím, že čerpá z obou předchozích, je nejvíce dějová a narativní.

Shody i odlišnosti obou komiksových knih jsou natolik výrazné, že přímo vybízejí k alespoň dílčím strukturálním analýzám. Především oba komparované „texty“ (zde vycházíme především z překladů do češtiny, tedy Spiegelman 1997, 1998; Kleist 2015) počítají

13 ZELENKOVÁ, Anna: *Pragmatika výrazových prostriedkov komiksu (Spiegelmanova Maus a zobrazenie holocaustu)*. In: O interpretácii umeleckého textu 23. Nitra: Filozofická fakulta UKF, 2001, s. 138.

14 Tamtéž, s. 141.

s účastí intelektuálně vyspělého publika, jakkoliv oba je současně možné číst/sledovat i v podstatně jednodušších kódech nenáročným vnímatelem. *Boxer* je komiksem o boxu a nabízí efektní podívanou na pěstní souboje v ringu i mimo něj, *Maus* využívá postupů naivního výtvarného umění, průhledné alegorie i např. „dětsky naivních“ dokumentujících panelů. Přímá motivace vzniku obou komiksových knih je, striktně vzato, odlišná, stejná je však motivace k vyprávění osob, které přežily holokaust, a zvláště jejich potomků. Jde jednak o potřebu intenzivního intelektuálního i emocionálního ponoru do zkušenosti předků, jednak o „*compulsion and desire to leave a meaningful legacy of their parents' experiences for future generations*“.¹⁵ Art Spiegelman napsal příběh svého otce Vladka, a tento je epicky, slovesně narativně sugerován jako zcela, výlučně autentický, jakkoliv jsou zde lidé graficky představováni s hlavou zvířecí (s tělem lidským; jen na přebalu prvního dílu ještě s myším/krysím ocáskem). Kleistův grafický román je ovšem adaptací nikoli vlastního životopisu, ale biografie Alana Scotta Hafta nazvané *Harry Haft. Auschwitz Survivor, Challenger od Rocky Marciano* (2003). Kleistův komiks se tedy jeví jako působivé „adaptační médium“, jež zprostředkovává Alanovy, zejména však Herckovy zkušenosti.

Maus je komiks v něčem postmoderní: záměrně trivializovaný, snad i naivistický a minimalizovaný, současně však silně intelektualizovaný (dokonce se Art reflektuje jako psychickou chorobou trpící a samostatně myslící intelektuál – umělec), a v něčem i hravý; nemá mnoho společného s efektními sériemi publikovanými pro běžné konzumenty komiksu, konzumenty očekávající barvitou podívanou, minimální dialogy a monology, ale též oceňující ostentativní a nápadité gestické dějové akce a rovněž nějakou podobu „záchrany světa“ před silami zla (svět „dobrých“ a „zlých“ hochů zde stojí jeden vůči druhému ostře vymezen podobně jako v pohádce). *Boxer* je naproti tomu komiks realistický s některými naturalistickými a výjimečně snad až surrealistickými scénami; stěží jej vnímáme jako postmoderní a významově ambivalentní, sebereflexivní, v jednoduchosti až sofistikovaný. Oběma komiksům je společné, že prezentují „*tému súkromne a emocionálne*“,¹⁶ traumaticky a posttraumaticky. S nadsázkou napsáno, oba mají „*autobiografický náboj*“¹⁷: v *Maus* autor přímo vystupuje „*ako dejový subjekt*“,¹⁸ ale stejnou roli by hrál Alan Haft, kdyby nebyl „jen“ autorem textové předlohy, ale i scenáristou a kreslířem *Boxera*. Oba příběhy, jakkoli individuální, přesahují soukromou rovinu směrem k všeobecné lidské zkušenosti, resp. k výrazu nejvypjatějších situací bytí člověka. Jak už jsme uvedli, oba komiksy rovněž sledují několik dějových linií, a to jednak příběh otců obou spoluvypravěčů, Art vypráví o otci Vladkovi Spiegelmanovi a Alan o Herckovi (v USA Harry Haftovi, rovněž pak i příběhy Arta i Alana o jejich komplikovaném vztahu k otcům.

V *Boxerovi* i v *Maus* jsou obě hlediska (tj. Alanovo i Herckovo, Artovo i Vladkovo) stylizována nejen slovesně epickou ich-formou, ale i způsobem grafického zobrazení – proje-

15 KRAUSKOPF, Irene Esther – BATES, Glen William – COOK, Roger: *Children of Holocaust Survivors: The Experience of Engaging with a Traumatic Family History*. In: *Genealogy* 7/20, 2023, s. 1. <https://doi.org/10.3390/genealogy7010020> [08. 08. 2023]

16 ZELENKOVÁ, Anna: *Pragmatika výrazových prostředků komiksu (Spiegelmanova Maus a zobrazení holokaustu)*. In: *O interpretácii umeleckého textu* 23. Nitra: Filozofická fakulta UKF, 2001, s. 131.

17 Tamtéž, s. 132.

18 Tamtéž.

vuje se to důrazem na centrální postavu. Komiksová kamera Kleistova je kvazirealistická, objektivní, jen v některých pasážích částečně surrealistická (to když představuje tváře z Herckových vizí a snů). Alan coby syn obdivuje svého otce jako siláka a „tvrdáka“, současně se jej bojí: „[O]n nebyl jako ostatní tátové v Brooklynu. Často jsem se ho bál. Byl prchlivý, mluvil špatně anglicky a sotva uměl číst a psát“ (*Boxer*, nestránkováno).

Posledně zmiňovaná skutečnost však není českému vnímateli nijak „ukazována“, podobně jako čtenáři projektovaný polyjazykový svět zobrazený v komiksu. Věty psané v *Boxerovi*, resp. v originále díla, německy jsou přeloženy do relativně korektní češtiny „pro nás“. Jde o ne zcela důsledně hovorově spisovnou nebo částečně obecnou češtinu („zabalit to“, „neflákej se“, instrumentál s unifikovanou koncovkou „- ama“ apod.) v dialozích. Jen z náznaků může recipient usuzovat, že v diegetickém světě Hercko mluví, na té či oné úrovni“, více jazyky (polsky, jidiš, německy, anglicky). *Maus* (přirozeně že oba jeho díly) je naproti tomu více „polyjazykový“ v tom smyslu, že některé věty, jakkoliv jsou všechny pronášené v diegetickém světě např. polsky či německy, jsou ojedinele takto tlumočeny i „pro nás“, např. německy coby „Er verblutete!“, (*Maus* I, s. 50), „Halt“, nebo „Eins! Zwei! Drei!“ (*Maus* II, s. 59), nebo jidiš („gefülte fiš“, I, s. 19). Nechybí ani výrazivo polské nebo písmo hebrejské (I, s. 54). V *Boxerovi* čteme všechny věty, ve vnitřním diegetickém světě pronášené nutně různými jazyky, „pro nás“, české vnímatele, tlumočeny v češtině. Připomínáme to proto, že jen zcela výjimečně a nesystémově najdeme na jednom jediném místě Kleistova díla krátkou větu „He 's SS!““. Pronáší ji americký voják, jenž si Hercka, převlečeného do uniformy „příslušníka zbraní SS“, spletl s elitním nacistou. Otázkou zůstávají jen Herckovy jazykové znalosti, pasivní či aktivní: hovoří zřejmě polsky, nebo také (v židovské rodině) jidiš – alespoň s jedním z Američanů, kteří jej osvobodili, s ž/Židem Greenbergem, mluví tímto jazykem, nebo mu alespoň rozumí (to není z textu zřejmé). Zřejmě se naučil i německy (s Němci v přirozeném světě přirozeně musí mluvit německy), avšak s výrazně polským přízvukem, jenž není „ukázán“, ale tento jej prozradí po útěku z pochodu smrti, což následně vede ke smrti dvou manželů, kteří jej patrně chtěli udat coby uprchlého vězně. A naučil se i hovorovou americkou angličtinu (jako špatnou ji charakterizoval syn Alan), a to v USA.

Hercko Haft a celá jeho rozvětvená polsko-židovská rodina patřila nesporně k chudším, spíše nemajetným židovským vrstvám, jakkoli nikoli šnorerským; i v USA po opuštění boxerské dráhy Alanův otec živil svou rodinu prodejem ovoce a zeleniny na trhu. Někteří recenzenti v něm jednostranně vidí „surového a násilnického člověka“,¹⁹ celý komiks je pak vnímán, vlivem sugescí komiksového vyprávění, jako zcela autentický, pravdivý, realistický či dokonce naturalistický.²⁰ V domovině po záboru a rozdělení Polska budoucí boxer pašuje různé zboží a násilí je téměř denní součástí jeho života. Vladek Spiegelman

19 Srov. PALÁN, Aleš: *Komiks o Kleistovi na scéně uvádí židovského boxera z Osvětimi*. In: Archiv Hospodářských novin. <https://archiv.hn.cz/c1-63663820-reinhard-kleist-boxer-recenze> [08.08. 2023]

20 Srov. BADINOVÁ, Alena: *Jeden střípek holocaustu v komiksové podobě*. <http://www.klubknihomolu.cz/118845/jeden-stripek-holocaustu-v-komiksove-podobe/> [04. 08. 2023]; MANDYS, Pavel: *O koncentračnickém boxu*. <https://www.iliteratura.cz/clanek/34725-kleist-reinhard-boxer> [04. 08. 2023]; ŠULC, Stanislav: *Boxer sází především na naturalismus*. <https://www.e15.cz/clanek/magazin/boxer-sazi-predevším-na-naturalismus-1166349> [04. 08. 2023]

z *Maus* naproti tomu pochází z rodiny relativně bohaté (jakkoliv nijak absolutně), rovněž tak rozvětvené, má přirozené obchodní a podnikatelské nadání, je intelektově i jazykově velmi vyspělý, také se snadno učí. Je rovněž fyzicky zdatný, jakkoliv se s násilím před nucenými pracemi a deportací běžně nesetkával (Hercko byl častým subjektem i objektem násilí), manuálně zručný, čehož si vězňatelé v koncentračních táborech velmi považují, nápaditý i prozíravý, předvídavý. Oba aktéři, Vladek i Hercko, mají velké štěstí, jakkoliv za své přežití nemohou děkovat jen náhodě. Např. oba nesnědí ani nevytápí hned vše, co získají od vězňatelů, a myslí na budoucnost: efektivně přežít je hlavním heslem jejich „boje o přežití“ v koncentračních i vyhlazovacích táborech, i když jen Herckův zápas je „kdo s koho“: např. porážka v koncentračním boxerském souboji je rozsudkem smrti pro poraženého.

Židovská identita Herckova a jeho rodiny je spíše sociální než niterně náboženskou autoidentitou: „*My Židi jsme měli všechno zakázané*“ (*Boxer*, nestránkováno), vidíme ji nepřirozeně objektivizovanou rasovými zákony. Židovská identita by v *Boxerovi* u zobrazených postav (vesměs dělníků a osob živících se fyzickou prací) velkou roli nehrála nebýt rasových zákonů, jež absolutizovaly etnický původ člověka a vtiskovaly kolektivní židovskou identitu tam, kde tato materiálně ustupovala jiným aspektům, např. sociálně ekonomickým. Je sporné, zda se Herckovi vůbec dostalo nějakého judaistického vzdělání; nic takového komiksový svět nepředstavuje. Budoucí hvězda „židovského boxu“ synagogu nenavštěvuje, nemodlí se, nerealizuje ani další židovské zvyky a rituály, nepreferuje košer stravu a tradice, nestýká se s rabíny etc.; mluví snad jidiš (tomuto jazyku jistě rozumí), jistě a přirozeně polsky (a německy s výrazně polským přízvukem) a jakkoliv nosil řezníkovi „*husy z trhu*“ (a dá se přepokládat, že židovskému řezníkovi a k rituální úpravě), navštěvoval základní (obecnou) „*křesťanskou polskou školu*“. Zde se setkal – minimálně u učitele – s antisemitismem (byl mu sugerován předsudek o vině židů za ukřižování Spasitele), a školu nenavštěvoval „*tak dlouho jako ostatní děti...*“. Odtud jeho částečný analfabetismus a později „jen“ špatné schopnosti čtení a psaní (v USA dává přednost komiksům před literaturou). Hercka snad jistá židovsky příznaková spiritualita ovlivňovala, což lze opravdu jen hypoteticky a spekulativně dedukovat ze dvou sekvencí, v nichž Hercko ideu Boha/Hospodina zcela a téměř ostentativně zavrhně, tváří v tvář zločinům holokaustu: „*Bůh už neexistoval*“ (*Boxer*, nestránkováno). V zobrazeném světě *Boxera*²¹ nenajdeme náboženské judaistické symboly (necháme-li stranou povinně zavedené a po druhé světové válce pak už emblematické označení, s jiným významem a obsahem, Davidovu hvězdu – i po osvobození se takto Hercko, ikonicky čarami namalovaným do písku, představuje americkým vojákům) ani praktikované rituály, nebo dokonce myšlení odvozené z přemýšlení o tóře a jejích komentářích: ty jsou snad skryty kdesi za možným, za myslitelným, ale komiksem přímo nezobrazeným fikčním světem. Portrét manželů Haftových, Herckových rodičů, má analogii v českých humoreskách *Modche a Rezi* Vojtěcha Rakouse. Židovskou identitu však „posilují“ jména postav (Lea, Meir, Rivka, Brandel) i některé, výjimečně uplatněné,

21 Z prostorových důvodů ponecháváme stranou kontext žánrově i tematicky příbuzných uměleckých děl, např. literárních nebo filmových. Komiksový román *Boxer* je přirozeně blízky specifickému tematickému proudu tzv. lágrových literárních či filmových děl s postavou boxera coby protagonisty děje, srov. např. filmy *Přežil jsem svou smrt*, *Boxer a smrt*, *Triumf ducha* apod.).

výrazy z jazyka jidiš (mešuge). Hercko ovšem má některé konvenční „semitské“ rysy, tedy snědou pleť, tmavé vlnité vlasy, hranatou hlavu, robustní kostěnou tvář, někdy jej vidíme s bradou ve tvaru písmene „V“, se silnými nadočnicovými oblouky a vypouklýma očima. Židovskou identitu postavy *Boxera* ze svého popudu „neřeší“, pokud jim není rasovými zákony jednoznačně přisouzena (jako cosi podlidského). Mnozí vypadají stejně jako Poláci, Američané nebo Němci, s nimiž by se zřejmě lehce asimilovali, pokud by takovou potřebu cítili a pokud by k tomu byly vhodné sociální i jiné okolnosti.

V *Maus* je ovšem situace radikálně odlišná: Vladěk Spiegelman je „hluboce věřící“ žid (I, s. 54) a pokud je to možné, denně se modlí, dokonce je rabínem označen za Roh-eh hanoled jako „Ten, který vidí do budoucnosti“ (I, s. 60). Den, na který připadá sobota „parašat truma“, je Vladkovi dnem šťastným (tuto parašu také odříkával Art v den svého bar micva). Také etnická identita představená tvářemi a hlavami částečně animalizovaných postav se jeví jako podstatně důležitější než v *Boxerovi* (je zcela signifikantní, šokuje na první pohled), snad i jako cosi neměnného a předem (narozením) daného – židé/Židé jsou myši, Němci jako kočky (v uniformách SS), Poláci prasata, Američané jako psi, Francouzi jsou žáby, Švédí mají hlavy losí apod. Samozřejmě existuje i jistý korektiv: oproti rasistické teorii je v zásadě možné změnit identitu např. konverzí (z Francouzky na Židovku): potom se však mění i tvář postavy a fyziognomie hlavy. A když se Vladěk musí někdy nuceně vydávat za Poláka, je to výtvarně prezentováno tak, že si nasazuje polskou, zde prasečí, masku. Ačkoli zde Židé vystupují jako myši (či dokonce krysy, jakkoliv název *Maus* směřuje spíše k myším), ovšem s lidskými postavami a chováním, „*sami o sebe hovorí jako o Židech*“.²² Myš (spíše než krysa či potkan) je zde symbolem bezmocného, vystrašeného a pronásledovaného zvířátka, většinou spojovaného se škodami, s početností, z utilitárního hlediska tvora zbytečného a určeného k vyhubení. Tedy: značnou roli, snad i zásadní, zde hraje etnická identita, která je pouze poněkud relativizována v druhé kapitole druhého dílu, kde mají postavy připevněny masky odpovídající jejich etnickým rolím v komiksu. Je téměř nezpochybnitelná, daná nepřehlédnutelně hlavami a tvářemi postav, dominujícími výtvarnými ikonami.

V *Maus*, rovněž na rozdíl od realistického a kvazinatURALISTICKÉHO *Boxera*, je v souladu se symbolickými či alegorickými prvky i role čehosi mystického a zázračného, jako Vladkův sen, v němž slyšel hlas svého mrtvého dědečka, jenž mu s modlitebními řemínky oznamuje, že se z koncentráku dostane na svobodu „*Na den Parašat truma*“ (I, s. 57; rabín, který je mezi vězni, den specifikuje na polovinu února, na který připadlo čtení dané pasáže z Tóry). Anja Zylbergbergová, Vladkova manželka, je též představena jako „*zbožná a staromódní*“ (I, s. 18), a jakkoli to může znamenat leccos, zpočátku nejedí vepřové maso (srov. první večeri u Zylbergbergových, I, s. 19) a zřetelné křesťanské symboly (ovšem ani židovské) v jejich příbytku nenajdeme. Pozdější striktní dodržování židovských zvyklostí v koncentračních a vyhlazovacích táborech, dokonce ani v ghettu, nepřipadalo v úvahu.

Hercko je oproti Vladkovi postava intelektově (i charakterově) spíše jednoduchá, prostá, přímočará, jakkoliv nikoli primitivní nebo dokonce bezcitná a v lecčems i rozporná

22 ZELENKOVÁ, Anna: *Pragmatika výrazových prostředků komiksu (Spiegelmanova Maus a zobrazení holocaustu)*. In: *O interpretácii umeleckého textu* 23. Nitra: Filozofická fakulta UKF, 2001, s. 135.

– traumata z doby holokaustu zasahují i jeho vztah k okolní společnosti.²³ Jistě nejde o intelektuála v běžném slova smyslu (jímž není ani Vladek; jako takový se reflektuje jen Art, Vladkův syn a tvůrce *Maus*), jakkoli i Hercka trápí (spíše než intelektuální otázky spojené s přežitím) emocionální traumata spojená se vzpomínkami na prožité události, extrémně drastické. I Hercko je schopen velkých citů²⁴ a zvláště scéna jeho setkání s dávnou láskou (umírá na rakovinu) je až lyricky jímavá, působivá. Ovšem pašerák (nejen v době nacistické okupace, jaksi z přinucení, ale i po osvobození), jenž se dlouhá léta pohyboval na hraně povoleného a nepovoleného (ve všech režimech), také příliš nerozlišuje legální od ilegálního. Životními okolnostmi byl přinucen plnit příkazy, i když jejich morální rozměr nebyl vždy zcela ospravedlnitelný (jde o přijetí animálního zákona „žít, nebo nechat žít“ jiného). Nesplnění příkazu by se rovnalo smrti, nebo by ji alespoň přiblížilo (v režimu koncentračních a vyhlazovacích táborů). Herckovi nedělá problém (spolu)založit po válce nevěstinec ve vile bývalého velitele SS, ovšem ve vile před arizací patřící židovskému majiteli. Percovi, s nímž se po válce shledává, nabízí „peníze, ženy, chlast!“, umí také nelegálně obchodovat s cigaretami, stává se z něj na krátký čas dokonce i „hledaný zločinec“ a načas musí změnit identitu na „Moses Friedler“ (jde o vypůjčenou, resp. koupenou identitu). Hercko se vyznačuje velkým, vpravdě boxerským fyzickým fondem: schopnost efektivního krajně fyzického násilí prokazuje nejen jako boxer, např. už jako dítě silně udeřil učitele, když je provokoval antisemitskými poznámkami, bránil bratra v potyčce, mstil se „*Mišovi*“, jenž se v koncentráku choval „*hůře než nacisté*“ (*Boxer*, nestránkováno), vztekle trestal syna za provinění etc. Vyznačuje se mimořádnou silou v pažích, schopností se rychle učit zákonům přežití, výdrží, předvídavostí (v souboji) a téměř animální vůli přežít.

Motiv, snad i leitmotiv boje o přežití, jeho peripetie a morální důsledky,²⁵ je mimořádně důležitý, Hercko boxuje o život, a tak de facto anihiluje protivníky poražené v ringu. Vladkova strategie přežití ovšem není spojena s anihilací nějakého konkurenta, spoluvězně, spíše s nadprůměrnou, jakkoliv nikoli výjimečnou fyzickou silou a odolností hrdiny, s jeho výdrží, extrémní sebekázní a mimořádně chytrou strategií, k níž patří i otužování a cvičení. Vladek nepřežívá na úkol svých spoluvězňů, v koncentráku nestojí před etickým dilematem „zabít, nebo se nechat zabít“. Na několika místech dokonce Spiegelmanův příběh předvádí, demonstruje solidaritu vězňů či vězeňkyň, které např. nevyzradily Anje při apelu, i když by to mohlo zmírnit jejich utrpení (*Maus II*, s. 68). Vladek neudává, aby mohl žít, jeho chování je z tohoto hlediska „eticky čisté“. Vladek sice jednou zabíjí, ale v přímém válečném konfliktu: jako polský voják, desátník, zastřelí zamaskovaného německého vojáka dřív, než je zajat příslušníky Wehrmachtu. Celý *Maus* spíše evokuje

23 Srov. NOEL: *The Boxer: The True Story of Holocaust Survivor Harry Haft by Reinhard Kleist Review*. In: ComicAlly, 2014. <https://samquixote.blogspot.com/2014/03/the-boxer-true-story-of-holocaust.html> [04. 08. 2023]

24 Srov. LICZOVÁ, Zuzana: *Žádný obyčejný komiksový šampion těžké váhy*. https://www.lidovky.cz/ceska-pozice/zadny-obycejny-komiksovy-sampion-tezke-vahy.A150601_173123_pozice-recenze_lube [20. 08. 2023]

25 IN 'T VELD, Laurike: *Nuancing Gestures: Perpetrators and Victims in Reinhard Kleist's The Boxer*. *Journal of Perpetrator Research* 3, 2019, č. 1, s. 2–26.

jiné než agresivní a násilné emoce, a těmi jsou např. soucit s lidmi – „myšmi“ coby oběťmi „predátorů“.

Podobně jako se liší postavy Hercka a Vladka, odlišují se i oba mladí „vypravěči“, tedy Alan Haft od Arta Spiegelmana. Oba si však udržují jistou distanci od chování otců, jimž se jinak snaží porozumět (Alan např. špatně snáší otcovo násilí a prudkost reakcí, Art otcovu extrémní pořádkumilovnost, spořivost a podezřavost). Další odlišností je role duševní choroby – Anja, Artova matka, trpí občasnou hysterií a depresemi, taktéž její syn Art (těžké depresivní stavy). Anje se po porodu syna Richarda „*nechce žít*“ (*Maus I*, s. 31). Hercko, a vlastně i jeho syn, i přes traumatizující vzpomínky, je psychicky na první pohled „normální“, sám fyzicky i psychicky dostatečně silný (převažuje jeho sebekontrola, pevná vůle, předvídatavost, znalost svého těla jako nástroje), aby přežil nejen v Polsku a Německu, ale také v konkurenčním prostředí ringů v USA. Autoritativní typ, jedná prudce a někdy ve vzteku, přímočaře, ale je vnitřně citlivý a křehký a se smyslem pro spravedlnost v dilematech, kladených extrémními podmínkami, v nichž se ocitá. Jeho touha znovu spatřit ženu, kterou kdysi hluboce miloval a s níž přišel o panictví, je romantická a scéna opětovného shledání (po letech v Miami) je velmi dojmavá. I při výchově dětí často sahá k fyzickým formám trestu, jeví se jako despota, jenž nestrpí odpor. Vladko je podobně autoritativní, ovšem velmi pořádkumilovný, také podezřavý, i po odchodu do USA bychom jej situovali spíše do tzv. středních vrstev. Hercko se vždy „živí“ vlastní prací, je spíše příslušníkem pracující třídy, a to i jako majitel obchůdku s ovocem a zeleninou má co dělat, aby rodinu užívil. A ještě jedna odlišnost je zřetelná – hlavní hrdina *Boxera* se během komiksového vyprávění realisticky proměňuje, vyvíjí, jakkoliv se v něm de facto rozvíjí zvláště fyzický fond v něm ukrytý. Jde o selfmademana typu próz Jacka Londona. Vladek jako postava *Maus* se povahově nemění, mnohé jeho životní názory, postoje a strategie zůstávají stejné, což se týká už příslovecné extrémní pořádkumilovnosti, latentní podezřavosti, ale i spořivosti, místy až harpagonské, prozíravosti a potřeby primárně sledovat, nějak definované, vlastní zájmy.

Maus je komiks o vzniku komiksu, ovšem jeho tematické obsahové stránky, nikoli o jeho technice. Je svědectvím o Artovi i o Vladkovi, autorovi komiksu i o postavě, která přežila holocaust a vznik díla motivovala. Někdy ustupuje do pozadí Art a stává se jen médiem Vladkových vyprávění, jindy je to právě Art coby hlavní aktér, jakkoliv „stín“ jeho otce, s nímž si nebyl tak blízký, je přítomen vždy. Jde o sebereflexivní komiks, jenž ukazuje, jak vzniká, resp. ukazuje na podmínky svého vzniku, poukazuje na autora i na jeho preference, jež nejsou vždy v souladu s preferencemi postavy, která je protagonistou příběhu – Artova otce, jenž by některé vyprávěné osudy do vyprávění nekládal – a syna o to také žádá. *Maus* reflektuje např. Artovy obavy, že „*že si vzal příliš velké sousto*“, když se rozhodl „*zrekonstruovat skutečnost [...] horší [...] než moje nejtemnější sny*“ (II, s. 18), ale současně dává najevo, že jeho komiks není nějakým záznamem skutečnosti, nýbrž představuje její úpravu a modelaci, stylizaci, neboť, opět v rozhovoru se snoubenkou a pozdější ženou, říká, že „*ve skutečném životě bys mě nikdy nenechala mluvit tak dlouho bez přerušení [...]*“ (Tamtéž). Samotné textové vyprávění je kvaziobjektivní, přes alegorickou nadsázku, je dialogicky komponováno jako sběr a tlumočení materiálu pro knihu o Vladku Spiegelmanovi, ich-forma Artova autorského objektivizujícího vyprávění je dána

sebereflexemi (též o psychické chorobě, tedy o těžkých depresích, jimiž trpěl, ztráta sebedůvěry, rozhovory s psychiatrem). Dokonce vede dialog sám se sebou před očima čtenářů – „*Mám se o tom zmiňovat, nebo to celou moji metaforu pokazi?*“ (II, s. 45). V *Maus* se rovněž objeví postmoderní žánrová sebereflexe – psaní komiksu přímo v komiksu. Spiegelman potvrdil možnosti komiksu posunout se od běžných kreslených příběhů, naplno využít neomezenost výrazových prostředků a postupů. Jedná se například o nápad, že autor coby dějový subjekt sám píše komiksový příběh, přímo v textu se však čte jiný komiks (zde je důležitý moment, že v něm již vystupují lidské postavy jakoby z jiné reality). Neustále se prolínají temporální, prostorové i syžetové roviny, což např. vyplývá ze sekvence, kde ruka drží jiné komiksové stránky a Vladek tvrdí, že on nikdy komiksy nečte. V tomto komikse je vše jakoby posunuté do další roviny, čímž dochází k rozporu mezi očekávanou recepcí daného žánru a skutečně realizovanou recepcí specifického, jedinečného komiksu, který zpracovává historická fakta alegorickou formou poněkud z nadhledu, ale o to absurdnějším způsobem.

Přesná časová zakotvenost souvisí s realistickým podkladem historického tématu, avšak vzhledem na dialogickou formu zpracování, jak už jsme konstatovali, dochází k neustálému časovému prolínání, a to nejen kompozičně, ale i vizuálně (i v rámci jedné sekvence). Spiegelman proto pracuje s vědomím subjektů, což je v komikse, nikoli však v grafickém románu netypický prvek, protože postavy se vyvíjejí tělesně a psychicky. Tento případ naznačuje transformaci žánru k hranicím jiného žánru. Grafický román tudíž implikuje poetiku románové struktury, kterou evokuje svým narativním principem. Neustále se pracuje s dvěma díly, s kapitolami, se změnou časových pásem a jejich prolínáním a také s narušením výrazného pásma vypravěče. Ačkoli jsou využita reálná historická fakta – na podkladě alegorie je zdůrazněna skutečná podstata příběhu, který i přes svou kreslenou podobu má zobecňující a typizovaný charakter. Komiksové postupy, využívající spjatost s filmem, tj. střih a montáž, zase umožňují autorovi rozehrát hru s jednotlivými sekvencemi, s časem a tím hyperbolizovat výtvarnou gradaci spolu s jazykovou elipsou. Spiegelmanovi to dovolují konkrétní odlehčující prvky jako přerušení příběhu (např. skok do přítomnosti – otec při vyprávění šlape na stacionárním kole, anebo přeruší podání příběhu v koncentračním táboře kvůli večeři apod.). Tyto detaily podtrhují autentičnost příběhu, jeho osobní charakter a také jeho až sebezraňující tón.

Boxer je komiks (grafický román), který se nevyhýbá částečně naturalistickým scénám,²⁶ jakkoliv tyto jsou graficky naznačeny a do detailů nevykresleny. Takovou je např. vražda spoluvězně v koncentráku Flossenbürg, odnětí jeho orgánů a náznak lidojedství. Pojem „naturalistické scény“ je však nutno chápat tak, že jsou šokující tematikou brutality a násilí, vlastní zobrazení však nevybočuje stylem ani koncepcí ze zvolené techniky. Vedle toho však *Boxer* využívá i jiných postupů, a to kupř. symbolických – deportace z Flossenbürgu do Grossrosen se uskutečňuje po silnici lemované elektrickými sloupy, bez drátů, připomínajícími kříže, což evokuje paralely mučednické, křesťanské. V zásadě se však jedná o komiks akční, s výraznou dynamikou a akcelerací děje, což je znát především v sekvencích boxerských, zachycujících zápas, nebo nějaký pěstní či střelecký souboj,

26 Srov. ŠULC, Stanislav: *Boxer sází především na naturalismus*. <https://www.e15.cz/clanek/magazin/boxer-sazi-predevším-na-naturalismus-1166349> [04. 08. 2023]

resp. ohrožení života střelnou zbraní. Ve srovnání s Kleistovým dílem je *Maus* zdánlivě triviální, např. ve Spiegelmanově díle, symbolickém a alegorickém, jsou už elementární city (jako strach, bolest, údiv, očekávání etc.) nebo zvuky velmi reliéfně re-representovány citoslovci. V *Maus*, na rozdíl od *Boxera*, se objevují otevřeně a intencionálně triviální postupy, jako např. ilustrační obrázek zarovnávaní dvou kopců, ostentativně augmentativní, kvaziprimitivně zveličelá citoslovce (Vzlyk, Fňuk, Bůůů, Zív, Baf!, Jííí!) a mnoho dalších, připomínajících místy žánr „komiksového explaineru“ či „komiksového návodu“ pro jednoduché, laické uživatele nějakého zboží či služby. Sémantický vztah jazyka a vizuálního kódu je v *Maus* charakterizovaný tzv. intenzifikací. V této koncepci konstituuje jazyk s obrazem integrální znakovou soustavu, v níž psané dotváří obligatorní prvky obrazu, jeho kód však neruší, ale svými vlastnostmi ho rozšiřuje – jde např. o text v bublinách (semitem), v kterém je ucelená jazyková výpověď rozčleněna do několika po sobě následujících sekvencí. Spiegelman tím intenzifikuje obsah umělecké informace vyjádřené i kresebně. Verbální složka tak realizuje proces textuality pouze ve spojení s neverbální složkou. *Maus* svou podstatou patří ke komiksům s těsnou syntaktickou vazbou a tematickou návazností, přičemž jednotlivé výpovědi v něm vytvářejí dějový příběh.

Art Spiegelman pracuje technikou jakýchsi statických výjevů, „černobílých snímků“, jistě i dějově nasycených, ale maximálně schematizovaných a „trivializovaných“, jež řadí vedle sebe a jejichž scelováním se utváří dojem nějakého souvislého děje. Jakékoliv „lyrizaci“ se vyhýbá, jako by brutalita zachycované skutečnosti takovýto přístup vylučovala. Kleist se lyrickým scénám nevyhýbá, jakkoliv jsou omezeny na milostné situace, srov. první „rande“ Hercka a Ley se zrcadlíci se hladinou, lůžkem z vysokých travin, větvemi stromů coby baldachýnem, s náčrtu světelných odlesků a stínů, elegická opuštěná krajina (prázdný můstek a noční klid, vše snad osvětlované měsíčním svitem – jako by sugerovalo pocit „*post coitum omne animal triste*“). Kleistova „komiksová kamera“ nesnímá postavy a prostředí ze stejné vzdálenosti a úhlu, soustředí se někdy jen na postavy a „vymazává jejich prostředí“, jindy zdůrazňuje detail a polodetail, celkový záběr i jen podhled. „Boxerským“ snímkům, ale i některým dalším, dominuje pohybovost, akčnost, brutalita a násilí, ostré zvuky sugerované hroty vystupujícími z místa úderu. Některé se obracejí k subjektům stojícím mimo zobrazený svět, snad k Alanovi, snad k divákovi, a Hercko se v nich jako by omlouval za své „kolaborující“ jednání a neochotu se vzepřít brutální moci, a to prostě silnou vůli přežít v extrémní situaci: „*Byl jsem si jistý, že by mě zastřelili, kdybych se vzepřel*“ (*Boxer*, nestránkováno), a k přežití efektivně využít všech dostupných možností. Dokonce dostal od esesáků přezdívku Židovská bestie. Postavy také intenzivně vyjadřují své city a jsou do jisté míry individualizované, jakkoliv v kolektivních záběrech z koncentračních táborů a transportů všechny připomínají živé mrtvoly (mj. extrémně podvyživené) nebo oživené mumie a prostor pro individualizaci je zde zdánlivě minimální. Přesto i zde, v jakýchsi polodetailech nalézáme jisté fyziognomické odlišnosti (velikost očí, podoba lícních kostí, tvar lebky etc., srov. portrét Hercka a Perece po deportaci z Javořna). Individualizace postav v alegorickém díle *Maus* je podstatně složitější, všechny myši jako by splývaly v jeden celek, což je pochopitelné v hromadných výjevech z koncentračního tábora, ale také intenzivně vyjadřují pocity a emoce. K odlišení slouží detaily jako brýle na nose, subtilnost tělesné schránky nebo oblečení (konvenčně mužské a ženské).

Maus svou existenciální závažností tématu projektuje archetypální formu lidské existence, vědomě vstupuje do lidské paměti, do dialogu nejen autora se čtenářem, ale i do široké sféry lidské kultury. Právě v tomto recepčním aspektu můžeme vidět jistou příbuznost s fenomenologickým způsobem vnímání a s hledáním podstaty objektu, protože zde se klade důraz na explicitní naraci. Komiksová literárnost, jak ji realizuje Spiegelman – spisovatel a výtvarník v jedné osobě – odstraňuje v procesu interpretace vše náhodné a empiricky vnesené, je proto výsledkem redukce žánrového invariantu a jeho čtenářsky kódovanými instrukcemi recipujícímu subjektu. Autor si záměrně zvolil výtvarnou a verbální jednoduchost – dialogy jsou realizované nerozvětvenou syntaxí, náznakovou linií a černo-bílým pojetím plochy. Simultánní ztvárnění syžetových ploch a jejich prolínání v textu i obrazu je propojeno i akcentem na faktografický detail a prostředky „vysoké“ románové poetiky. Časté vstupování do děje zároveň příběh „odcizuje“, ale i zabarvuje osobitým zaujetím, které mnohdy vyúsťuje do sebereflektujícího tónu i humorného nadhledu při charakteristice diferencovaných lidských povah. Spiegelman své židovství proto nechápe militantně, ale identifikuje se s ním „jako s určitou sociální a intelektuální dispozicí“.²⁷

Oba analyzované komiksy o holocaustu ukazují značné umělecké možnosti komiksu při prezentaci tak vážných témat, jakými jsou holocaust a vyrovnávání se s jeho důsledky. Postupy blízké realistické, popř. až naturalistické efektní kresbě a epické naraci na jedné straně, ovšem nerezignující na některé romantické scény, jak je vidíme v komiksovém románu *Boxer*, na druhé straně alegorické, kvazi naivistické a do jisté míry i víceznačné postmoderní postupy, dobře analyzovatelné v obou dílech *Maus*, ukazují na dvě legitimní možnosti uměleckého uchopení látky, jimiž se ovšem výrazové možnosti komiksu ani zdaleka nevyčerpávají, jak by ukázala analýza dalších komiksových knih s tematikou holocaustu²⁸. Oba komiksové texty působí především svým antipsychologismem a jakýmsi záměrně prvoplánovým „racionalismem“, kterým se zde konstituuje ozvláštňená komiksová realita rozkládající zobrazený časoprostor a umožňující jeho vnímání z více stran. Oba komiksy dokáží „absolutně“ využít své žánrové principy, zároveň popírají některé postupy, které vědomě posouvají k jiným žánrovým aspektům. Podobně jako jiné oblasti umělecké tvorby, např. literární, filmové, divadelní nebo výtvarné, ve své synkretické a syntetizující podobě představuje sémiotický vesmír, v němž je důležité pečlivé „čtení“ a scelující vnímání k rozpoznání (dekódování) všech recepčních instrukcí a informací do komiksové komunikace vložených a specifickými prostředky kódovaných.

27 *S Artem Spiegelmanem hlavně o jeho slavné Myši. Rozhovor Jana Macháčka s Artem Spiegelmanem.* Respekt 5, 1994, č. 43, s. 10.

28 Jak ukázala mj. i Rachel E. Mandel, „a spectrum of the types of Holocaust representation in comics“ je rozsáhlé a tyto „comics are a legitimate medium for depicting and analyzing the Holocaust both as a historical event and through the lenses of trauma and memory“. In: MANDEL, Rachel Elizabeth: *From Maus to Magneto: Exploring Holocaust Representation in Comic Books and Graphic Novels.* Syracuse: University Honors Program Capstone Projects, 2015. https://surface.syr.edu/honors_capstone/846 [05.08.2023]

Literatura

Primární literatura

- KLEIST, Reinhard: *Boxer. Pravdivý příběh Hercka Hafta*. Přel. Alena Pokorná. Praha: Argo, 2015.
- SPIEGELMAN, Art: *Maus I. Příběh očitého svědka*. Přel. Jan Macháček – Jiří Zavadil. Praha: Torst, 1997.
- SPIEGELMAN, Art: *Maus II. Příběh očitého svědka*. Přel. Jiří Zavadil – Jan Macháček – Magdaléna Fričová. Praha: Torst, 1998.

Sekundární literatura

- BADINOVÁ, Alena: *Jeden střípek holocaustu v komiksové podobě*. <http://www.klubknihomolu.cz/118845/jeden-stripek-holocaustu-v-komiksove-podobe/> [4. 8. 2023]
- DAUVILLIER, Loic: *Dítě s hvězdičkou*. Přel. Dana Melanová. Praha: Albatros, 2013.
- GOMET, Doriane: *Between Survival Strategy and Bloody Violence: Boxing in Nazi Concentration and Extermination Camps (1940–1945)*. *The International Journal of the History of Sport* 33, 2016, č. 10, s. 1–17. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09523367.2016.1237506?journalCode=fhsp20> [8. 8. 2023]
- GROENSTEEN, Thierry: *Stavba komiksu*. Přel. Barbora Antonová. Brno: Host, 2005.
- JACOBSEN, Sid – COLÓN, Ernie: *Anna Franková. Komiksový životopis*. Přel. Miroslava Ludvíková. Praha – Litomyšl: Paseka, 2013.
- KRAUSKOPF, Irene Esther – BATES, Glen William – COOK, Roger: *Children of Holocaust Survivors: The Experience of Engaging with a Traumatic Family History*. In: *Genealogy* 7/20. <https://doi.org/10.3390/genealogy7010020> [8. 8. 2023]
- LICZOVÁ, Zuzana: *Žádný obyčejný komiksový šampion těžké váhy*. https://www.lidovky.cz/ceska-pozice/zadny-obycejny-komiksovy-sampion-tezke-vahy.A150601_173123_pozice-recenze_lube [20. 08. 2023]
- MANDEL, Rachel Elizabeth: *From Maus to Magneto: Exploring Holocaust Representation in Comic Books and Graphic Novels*. Syracuse: University Honors Program Capstone Projects, 2015. https://surface.syr.edu/honors_capstone/846 [5. 8. 2023]
- McCLOUD, Scott: *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Tundra Publishing, 1993.
- MANDYS, Pavel: *O koncentračnickém boxu*. <https://www.iliteratura.cz/clanek/34725-kleist-reinhard-boxer> [4. 8. 2023]
- NOEL: *The Boxer: The True Story of Holocaust Survivor Harry Haft by Reinhard Kleist Review*. In: *ComicAlly*, 2014. <https://samquixote.blogspot.com/2014/03/the-boxer-true-story-of-holocaust.html> [4. 8. 2023]
- PALÁN, Aleš: *Komiks o Kleistovi na scénu uvádí židovského boxera z Osvětimi*. In: *Archiv Hospodářských novin*. <https://archiv.hn.cz/c1-63663820-reinhard-kleist-boxer-recenze> [8. 8. 2023]
- S Artem Spiegelmanem hlavně o jeho slavné Myši. Rozhovor Jana Macháčka s Artem Spiegelmanem*. *Respekt* 5, 1994, č. 43, s. 10.
- SCHWARTZ, Jay: *Židé a zrod amerického komiksu*. In: *Dělský potápěč*. <https://deliandiver.org/2016/03/zide-a-zrod-americkeho-komiksu.html> [10. 8. 2023]

ŠULC, Stanislav: *Boxer sází především na naturalismus*. <https://www.e15.cz/clanek/magazin/boxer-sazi-predevsim-na-naturalismus-1166349> [4. 8. 2023]

IN 'T VELD, Laurike: *Nuancing Gestures: Perpetrators and Victims in Reinhard Kleist's The Boxer*. *Journal of Perpetrator Research* 3, 2019, č. 1, s. 2–26.

ZELENKOVÁ, Anna: *Pragmatika výrazových prostriedkov komiksu (Spiegelmanova Maus a zobrazenie holokaustu)*. In: *O interpretácii umeleckého textu 23*. Nitra: Filozofická fakulta UKF, 2001, s. 23–144.

PhDr. et PaedDr. Alexej Mikulášek, PhD.

Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr

Fakulta stredoeurópskych štúdií, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Dražovská 4, 949 01 Nitra, Slovensko

alexej.mikulasek@seznam.cz

doc. PhDr. Anna Zelenková, Ph.D.

Slovanský ústav AV ČR, v. v. i.

Valentinská 1, 110 00 Praha 1, Česká republika

zelenkova@slu.cas.cz



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.
