

Buzarovska, R. (2019). Maus in Macedonian. *Vermilion Journal* 6, 1-13.

Маус на македонски

Румена Бужаровска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

This paper concerns the first and only translation of *Maus* into Macedonian, published in 2018. In order to analyze the Macedonian rendition of the language of Vladek Spiegelman, which is of essential importance for any translation of this text, the paper first discusses major issues concerning *Maus*, such as its representation of the Holocaust and its trauma as well as the complexity of the graphic novel's genre with the purpose of understanding and emphasizing the significance of Vladek's broken English. The paper further discusses other translations of *Maus* before shedding light into the shortcomings of the Macedonian translation.

Keywords: *Maus*, Spiegelman, translation, Macedonian, Holocaust, trauma, authenticity, language

Несомнено *Маус* од Арт Спигелман ужива култен статус не само во сферата на стриповите и графичките романи, туку тој претставува и врвно дело во современата американска книжевност. Составен од два дела, првиот *Маус* е објавен во 1986 година, додека вториот дел излегува во 1992 и воедно претставува првиот стрип што е добитник на Пулицерова награда. За разлика од други стрипови или графички романи, вниманието што *Маус* го предизвика во јавната и академската сцена е огромно: за него се' уште се пишува, постојано се водат дебати, се преведува на различни светски јазици. По успехот на *Маус* во просторот на републиките од поранешна Југославија, во 2018 година *Маус* конечно првпат се појави на македонски јазик, во издание на Темплум, во превод на Алек Кузмановски. Овој труд се стреми кон анализа на преводот низ призмата на јазичните специфики кои се клучни за нарацијата на *Маус*. За таа цел, трудот прво ги претставува централните специфичности и дебати за *Маус*, прави кус преглед на различни преводи на романот, за на крај да изврши евалуација на македонскиот превод.

Контекст и специфичности

Како што на повеќето им е познато, *Маус* е стрип кој Арт Спигелман континуирано го објавувал во американското списание *Raw* од 1980 до 1992 година. Во меѓувреме, популарноста на стриповите придонело кон тоа приказната да се појави во форма на книга, и тоа првиот том насловен *Од татко ми крвави историја* во 1986 година, а вториот *Така почнаа моите неволји* во 1992 година. Љубителите на формата на стрипот, чија уметничка вредност често била намалувана поради перцепцијата на елитата дека се работи за инфантилни цртежи без сериозна длабочина, знаат да се запрашаат зошто токму *Маус* во морето квалитетна стрип литература е оној кој е најистакнат, најпознат, читан дури и од оние кои традиционално не читаат стрипови (на пример јас). Хрватскиот стрип критичар Бојан Кристофиќ нуди одговор на ова прашање: зашто *Маус* е прв – прв стрип кој добива Пулицерова награда, прв кој се занимава со Холокаусто, без сентименталност, без патетика, без невкусни поп-културни референци, но со многу одлучен ангажман, сочувство, топлина, непосредност, и во прв ред, искреност“ (Kristofić) *Маус* придонесува и кон популаризацијата на графичкиот роман општо – термин кој се' почесто се користи како замена за „стрип“ и во себе го пресликува потценувањето што книжевните критичари го

имале кон оваа форма: роман, едноставно, звучи многу посериозно. Оттаму, во овој текст синонимно ќе ги користам термините „стрип“ и „графички роман“, иако во предвид би можел да дојде и терминот „роман во слики“.

Навистина, *Маус* е уникатен на повеќе рамништа, меѓу кои ќе ги издвојам начинот на кој се третира Холокаустот, комплексноста на жанрот, како и јазичните аспекти на нарацијата, кои ќе бидат клучни во анализата на македонскиот превод.

На извесен начин, може да се каже дека *Маус* е визуелизација на приказната на татко му на Арт Спигелман, Владек Спигелман, полски Евреин кој го преживеал Холокаустот. Фикцискиот пандан на Арт Спигелман – „Арти“ – го интервјуира и снима својот татко, кој во детали ги раскажува своите сведоштва за Холокаустот. Графичкиот роман се состои од една страна од визуелната репрезентација на приказната на Владек, а од друга страна е непрекинатата со сцените од сегашноста во која учествуваат Арти, неговата сопруга Франсоаз, како и Владек и неговата втора сопруга Мала. Во сцените од сегашноста сме сведоци на моралните скрупули кои Арти ги преживува поради тоа што ја експлоатира приказната на Холокаустот, но и сложената врска помеѓу него и татко му Владек. Но она што е највпечатливо во графичкиот роман е репрезентацијата на ликови – имено, етничките идентитети се претставени како животни. Па така Евреите се глувци, а Германците мачки. Пољациите се свињи, Американците кучиња, Французите жаби, итн.

Ваквата репрезентација во *Маус* е клучно прашање во чувствителната игра помеѓу реалноста и фикцијата, во приказна што е еднаква на сведоштво и е автентична на историско и интимно рамниште. Па така, решението да се претстави една од најтрагичните настани во историјата на човештвото на начин што наликува на цртан филм е многу опасен, а потенцијално претпоставува и голем отклон од реалноста и автентичноста на приказната, за што кон Спигелман се упатени повеќе критики, а како што ќе видиме и понатаму, го комплицирало објавувањето на стрипот во Израел. Баколини и Санетин објаснуваат зошто всушност ваквата репрезентација помага при автентичното поимање на наративот:

... Парадоксално, животинската метафора исто може да биде гледана како обид да се биде колку што се може поверен во очи на дилемата на непреводливоста. Со тоа што Евреите се претставени како глупци, а Германците како мачки, Спигелман и' се обраќа на традицијата на смешните стрипови со животни, но од друга страна ја поткопува оваа традиција: тој не само што е конзистентен со нацистичката пропаганда од тоа време, кое ги прикажувало Евреите како штеточините на општеството, туку е и автентичен. Бидејќи не го почувствувал Холокаустот на своја кожа, секоја репрезентација која се обидува да биде пореалистична би изгледала неавтентична (Baccolini and Zanettin, 2008: 339)

И самиот Спигелман го потврдува ова во интервјуата со Хилари Шу, испечатени во изданието *MetaMaus*:

Парадоксално, глупците ми дозволија да се дистанцирам од опишаниот хорор, но истовремено ми дозволија мене и на другите да се внесам подлабоко во материјалот, и тоа на начин кој ќе беше многу потежок доколку претставувањето беше реалистично, каде што мојот избор постојано ќе беше ставан под знак прашање. „Така ли изгледал тој тип?“, а јас всушност немам поим... Многу истражувал, но ја имав маската ми беше заштитна. Можев да се заштитам од неточности“ (Spiegelman, 2011: 149)

Сложеното прашање на автентичноста на искуствата претставени во *Маус* се поврзани и со неговата жанровска припадност. Имено, уште при објавувањето на првиот *Маус*, *Њујорк Тајмс* го вклучува *Маус* во десетте најчитани фикциски книги таа година, при што Спигелман како реакција побарал делото да биде ставено во списокот на нефикциски книги (Spiegelman, 2011: 150). Несомнено, одлуката *Маус* да биде дефиниран како фикција е логична од аспект на тоа што се работи на роман во слики, што само по себе претпоставува одредена неавтентичност. Од друга страна, автентичноста на искуствата на Владек и историските услови во кои се одвива „дејствието“ нацртано во романот јасно покажуваат дека не се работи за фикција, и како таков *Маус* можеби воопшто не треба да се нарече „роман“: романот сам по себе претпоставува фикција и покрај дестабилизацијата на жанрот со појавата на нефикцискиот или документаристички роман на Труман Капоти *Ладнокрвно убиство* дваесет години пред појавата на *Маус*. Оттаму, жанровската одредница, основната врз дихотомијата реалност/фикција, станува една од централните дебати во однос на овој стрип.

Така, критичарката Роузмери Хетавеј го дефинира *Маус* како нефикциски мемоар во стрип форма, како и графичка орална историја или пак биографија (Hathaway, 2011: 250). Тука би додала дека и поради поврзаноста на приказната со самиот Арти (Арт Спигелман), и со оглед на тоа што *Маус* инсинуира дека траумата на децата на преживеаните на Холокаустот се наследува, ова дело може да се нарече и автобиографија. Понатаму, Хетавеј го потенцира постмодерниот карактер на делото, нарекувајќи го постмодерна етнографија поради тоа што „*Маус* активно ги предизвикува идеите за објективност, вистина и автентичност... делото активно обрнува внимание на себе како вештачка творба и нуди метакритика за сопственото создавање“ (Hathaway, 2011: 251). Хетавеј подвлекува и дека етнографските истражувања не можат комплетно да ја отсликаат динамиката на културната група или феноменот, па затоа прикажува делумни вистини. Во таа смисла, и оваа дебата – жанровската – во својата суштина ја има *автентичноста* како и *вистинитоста* на текстот.

Сепак, најважниот аспект на *Маус* што се однесува до *преносот* на автентичноста на искуството се однесува на употребениот јазик во графичкиот роман. Ова се однесува на јазикот што го користи Владек Спигелман наспроти другите ликови во неговото сведоштво од минатото, како и во секвенците што се одвиваат во сегашноста. Имено, основната наративна нишка се одвива во сегашноста, во која Арти и Владек разговараат, т.е. Владек му ја раскажува својата приказна на Арти. На филмски начин, приказната на Владек потоа е визуелизирана, со дијалози што се одвиваат меѓу нејзините различни ликови во балончиња во самите слики (или, ако се држиме до реалноста, личности), додека коментарите на Владек од сегашноста – во стил на *voiceover* техника – се прикажани во четвртасти полиња. Спецификата на јазикот тука е во тоа што единствено Владек зборува една варијанта на скршен, но течен англиски, додека сите други ликови (личности) во романот зборуваат на правилен англиски јазик: и во сегашноста, и во приказната на Владек во минатото. Во сегашноста, би требало да претпоставиме дека Мала, која исто така го преживеала Холокаустот и е имигрантка во Америка, би требало да зборува слично на Владек, но и нејзиниот англиски е правилен. Од друга страна, според драмското правило на укинување на неверувањето, дијалозите од минатото – кои би се одвивале на полски, јидиш или германски – овде се одвиваат на чист, правилен англиски, кој

треба да стои како супститут за течноста на мајчините јазици зборувани на напуштеното европско тло.

Исклучително е смислено и значајно решението на Спигелман од една страна да го издвои Владек како единствениот што го зборува скршениот англиски, кој всушност служи како преносител на историјата, и од друга страна неговиот говор да звучи уверливо и автентично – со лингвистичките означители кои упатуваат на роден говорител на полски и/или јидиш јазик кој подоцна го усвоил англискиот. Токму оваа автентичност е клучна во одржувањето на веродостојноста на приказната која би можела да биде разнишана со визуелната животинска метафора.

Така, повеќе критичари се осврнуваат на тоа дека англискиот јазик во *Маус* сам по себе претставува *тема*. Алан Розен, на пример, подвлекува дека англискиот јазик на почетокот е јазикот со кој се преживува (Владек во неколку наврати има корист од англискиот во текот на Холокаустот), а потоа тој го претставува како јазикот на преживеаниот (Rosen, 1995: 255-6). Но можеби една од најбитните поенти на Розен, кој го објаснува решението на Спигелман токму Владек – раскажувачот, преносителот на искуствата и историјата – да се изразува на скршен англиски, е поврзана со тоа како јазикот е всушност израз на невозможната траумата да се претстави целосно и автентично, како и идејата дека приказната на секој преживеан доселеник во Америка, сама по себе не може да биде ништо друго освен туѓа. Така, Розен истакнува дека искршената, измачена проза на Владек „има за цел преку мачење да го трансформира англискиот јазик во туѓ јазик. Имено, концептот на ‘туѓоста’ е единствениот начин на кој англискиот може да стане јазик на сведоштво. Преку кршењето на англискиот јазик на Владек, и преку поставувањето на овој јазик како најстранскиот јазик во *Маус*, Спигелман ја претставува туѓоста на самиот Холокауст“ (Rosen, 1995: 257).

Потемелен увид во јазикот на Владек може да се добие во транскриптите, аудио снимките и интервјуте на Хилари Шу со Арт Спигелман, достапни во изданието *MetaMaus*. Прегледот на транскриптите и аудио снимките од сведоштвото на Владек покажува дека англискиот јазик што тој го говори е течен, и дека го говори со акцент – фонетската репрезентација на акцентот на Владек е изоставена во *Маус* – но дека во неговиот јазик се појавуваат фосилизирани грешки кои се поврзани со користењето на заменката „what“ во функција на

релативните заменки „who“ или „that“ , повремени мали несоодветности во користењето на времињата, и најмногу, грешки во предлозите и одредени колокации, по претпоставка дека системската повторливост на грешките може да се објасни преку преносот на конструкции од полски и/или јидиш на англиски јазик. Иако во *МетаМаус*, Арт Спигелман објаснува дека репликите на татко му не се директни цитати од неговиот вистински говор, потврдува дека секогаш се трудел да ја пренесе „суштината на каденцата, на фразата, и секако, на информацијата“ (Spiegelman, 2011: 180).

Оттаму, преносот на јазикот на Владек Спигелман на други јазици е од суштинско значење кога зборуваме за преводот на овој графички роман.

Преводите на *Маус*

Дискусија за различните светски преводи на *Маус* може да се најдат во текстот „Јазикот на траумата: *Маус* на Арт Спигелман и неговите преводи“ (Baccolini & Zanettin, 2008) во рамки на студијата уредена од Санетин, *Стрипови во превод*, како и во интервјуата на Хилари Шу со Арт Спигелман испечатени во *МетаМаус*. Сметам дека преводните искуства на другите јазици носат битни сознанија за заземањето преведувачко решение во однос на комплексниот јазик присутен во *Маус*.

Она што станува очигледно при увидот во овие текстови за преводите на *Маус* е дека самиот автор бил вклучен во преведувачкиот процес и тоа од аспект на тоа како е пренесен говорот на Владек. Зборувајќи за германскиот превод, тој вели дека со издавачот „разговаравме како ќе го преведеме и секако беше суштинско да се задржи скршениот јазик на Владек. Ова не е украс; ова е сржта на делото“ (Spiegelman, 2011: 155). Понатаму тој го пренесува искуството со незадоволството од германскиот превод, со оглед на тоа што јазикот на Владек првично бил пренесен како говор на некој современ Берлинец, поради тоа што издавачот сметал дека не треба да биде јидишизиран германски, зашто тоа би можело да звучи антисемитско од една, а и неразбирливо од друга страна. Незадоволен и од ревидираната верзија, т.е. од вториот превод, Спигелман дури ги повлекол правата за книгата. Конечно вистинскиот превод го нашол со помош на пар преведувачи – професионален преведувач и новинар чиито родители биле источноевропски Евреи. Според Спигелман, единствено тие успеале да ја

пренесат суштината на лингвистичките специфичности без да користат евтин јидиш сленг.

Проблемите со хебрејската верзија на *Маус*, пренесува Спигелман, произлегла од одбивањето на издавачот и уредниците да прифатат дека воопшто постои „скршен хебрејски“ – со оглед на тоа што жителите и онака требале да си го научат јазикот. Понатаму, тие сметале дека какво била варијанта што би била „странска“ би звучела „зелено“ (Spiegelman, 2011: 153), т.е. биле загрижени за културолошките импликации на скршениот говор на Владек. Од политички аспект, Баколини и Санетин укажуваат на проблематиката на претставувањето на Евреите како глумци како и појавата на свастиката на насловната страна на *Маус*, што придонело книгата долго време да не биде издадена во Израел.

Баколини и Санети, повикувајќи се на интервју со Спигелман и италијанската преведувачка Превитали, укажуваат на сличен проблем со полскиот: во однос на рецепцијата, презентацијата на Пољациите како свињи создало негативни чувства кај читателската публика. Понатаму, самиот полски преведувач бил несреќен со начинот на кој го пренел јазикот на Владек: стандарден полски во минатото, и скршен полски во сегашноста (Baccolini and Zanettin, 2008: 372-3).

Истата студија ги претставува двата италијански преводи на *Маус*: на Раниери Карано (1995), превод кој излегувал во делови, како и преводот на Кристина Превитали (2000).

Основниот проблем со преводот на Карано е што тој го изедначил јазикот на сите ликови што се од неанглиско говорно подрачје: искршениот јазик на Владек во Америка во сегашноста е истиот искршен јазик на кој зборуваат ликовите од минатото, со што јазикот на траумата всушност се претвора во јазикот на минатото. Истовремено, во својот обид да го очуди италијанскиот, Карано користел јидиш зборчиња кои му дале димензија на она што Спигелман се обидел да го избегне при германскиот превод – евтин јидиш сленг.

Од друга страна, се чини дека преводот на Превитали може да се земе како модел за тоа како му се пристапи на еден ваков текст, за кој напишала докторска дисертација и поради кој го интервјуирала Спигелман, со кого била во контакт во текот на преведувачкиот процес. Во својата теза таа објаснува како систематски реконструирала варијанта на скршен италијански кој стилски и

лингвистички би соодветствувал со јазикот на Владек како и со културните конотации кои произлегуваат од него. За таа цел за основа ги зела текстовите на глумецот, пејачот, драмскиот писец и музичар Мони Овадиа, кој има унгарско-еврејско потекло и кој се обидува да ја запознае италијанската публика со музиката и културата на Евреите. Освен неговиот јазичен модел, се потпрела и на италијанскиот кој го говорат полските имигранти во Италија (Baccolini and Zanettin, 2008: 390).

Од горенаведените примери се гледа важноста на задржувањето на автентичноста на говорот на Владек, како и инсистирањето скршеноста на говорот при преводот да не носи непожелни културни конотации. Скршеноста на говорот на Владек, говор кој е исклучиво сегашен, е алатка преку која се пренесува траумата на Холокаустот, бегството и неприпаѓањето во новата средина. Од друга страна, лингвистичката автентичност на овој говор игра клучна улога во веродостојноста на сведоштвото испишано и нацртано на страниците на *Маус*.

Проблемите во македонскиот превод

Во рамките на една сиромашна издавачка традиција и речиси непостоечки книжевен пазар, чекорот да се објави ваква класика е за поздравување. Од друга страна, пристапувањето кон преведувањето на едно вакво дело без да се земе предвид значењето на јазикот на Владек е многу проблематично. Дополнително, неодговорно е да не се смисли или изработи доследен модел кој соодветно и достоино ќе го пренесе јазикот на егзилот и траумата на македонски јазик.

Да, македонскиот преведувач на *Маус* ја воочил разликата во говорот на Владек и решил да ја пренесе на македонски – решил да ја пренесе само во неговиот говор во сегашноста, и само на неговиот лик, што како што видовме погоре некои преведувачи не го сториле. Од тој аспект, таквиот потег е за поздрав. Но како што веќе напоменав, тактиката на преведувачот нема никаков систем. Со други зборови, постои многу сериозен проблем во начинот на кој Владек Спигелман зборува македонски во изданието на Темплум: јазикот е скршен, но без никаква лингвистичка логика. Тој е недоследен во своите грешки, и поради тоа е некохерентен. Таков говор во Македонија не постои, што автоматски влијае на автентичноста на искуството искажано во приказната. Говорот на Владек, со други зборови, не е зацврстен во кој било модел на

постоечки „скршен македонски“. Како таков, тој нема никаква културна или историска конотација. Едноставно е празен и неразбирлив, и поради тоа, влече внимание кон самиот себе.

Ќе го илустрирам ова со примери од првата глава во *Маус* насловена „Шеикот“. Сите примери се од изданието на Темплум, 2018 година, и наведени се само страниците на кои се наоѓаат соодветните табли.

Владек почнува да зборува во минато определено време:
Тогаш **живеев** во Ченстохова, гратче, до граница со Германија. (14)

За веднаш потоа да почне да зборува со неопределено, изоставувајќи ја неопходната лична замена **јас**, со што глаголот може да му припадне на третото лице еднина во машки род:

Бил тогаш млад и доста згоден. (15)

Нелогичната неконзистентност во користењето на определеното и неопределеното време се гледа уште во наредната табла:

Имал многу девојки кои и не **знаев** дека ме бркаат. (16)

Еве уште еден пример:
Следно утро **сретнавме**... роднина и Ања повремено **зборувале** англиски. (18)

Токму изоставувањето на „јас“ и користењето на неопределената л-форма машко лице го создаваат најголемиот проблем во кохерентноста на текстот. Имено, со оглед на тоа што голем дел од ликовите се машки – дејствието се случува во машки концентрациони логори, на пример – често не се знае дали дејствието се однесува на Владек, или пак некој до машките ликови што претходно се спомнуваат.

За разлика од странски изучувачи на јазикот, или говорители на кои македонскиот јазик не им е прв, Владек нема никаков проблем со усвојувањето на предлозите или колокациите (за вакви сознанија види кај Бужаровска 2017: 229):

Бил во трговија со текстил – не заработувал многу, колку за живот. (14)

Колокациите и сленговскиот говор кои знае да ги употреби веројатно би му биле непознати на странски говорител на јазикот кој не знае да ги совлада времињата и употребите на личните заменки:

*Имал многу **девојки** кои и не знаев дека ме **бркаат**. (15)*

*Да... се **сплеткавме**, како и млади овде денес. (17)*

Некогаш, Владек ги испушта кратките заменски форми:

*Најпосле **(ја)** одведов Луција на играшка. (15)*

Но најчесто ги користи, иако двојниот предмет како специфика на македонскиот јазик е тежок за говорители кои истиот механизам го немаат во својот мајчин јазик:

*Најпосле **ја** поканив. (16)*

На Владек му се провлекуваат и србизми, што носи една непожелна културна конотација во текстот, неповрзана со Холокаустот:

*Па секој празник одев посетам моите... тоа беше пат од **можда** 45-40 милји. (17)*

Во горниот пример е изоставена да-конструкцијата. Но на други места, Владек нема проблем да ја користи:

*И почна **да** ми **пишува** прекрасни писма – никој не пишува полски како неа. (19)*

За потоа пак да се врати на изоставување на да-конструкцијата во пакет со кратката форма од повратната замена:

*Не било лесно **(да се)** ослободам од Луција. (19)*

Конечно, Владек знае безгрешно да употреби сложени конструкции:

Зилбербергови имаа фабрика за чорапи – една од најголемите во Полска... но кога дојдов во нивната кука, како да дошол крал... (21)

Се вселив во еден од двата стана на татко и'. Ми го препиша мене и ми подари прекрасен златен часовник како свадбен подарок. (24)

Ова се само дел од проблемите што се јавуваат во преводот на стрипот. Освен јазикот на Владек, се јавуваат и проблеми во буквалниот пренос на одредени идиоматски фрази на англиски јазик (*his two heart attacks had taken their toll* со *неговите два инфаркта го зедаа данокот* на страна 13), проблеми при преносот на извици (*uh-huh* со *уф* наместо потврдното *а-ха* на истата табла). Низ целиот текст се провлекува еден општ проблем: несоодветниот регистар при преносот на разговорниот, секојдневен јазик. Така, капото во Аушвиц на страна 193 гневно му се развивува на Арт на висок, учен македонски „Евреину! Тука си само неколку денови и веќе си подготвен за бизнис?!” Вакви примери низ преводот има многу.

Заклучок и препораки

Земајќи ги предвид импликациите за значењето на *Маус* што во себе го содржи говорот на скршен англиски на Владек Спигелман, од суштествена важност е преводот на македонски од 2018 година да се преработи на таков начин што зад јазичните грешки на Владек ќе стои јасна лингвистичка логика, со што ќе се зачува автентичноста на искуството на траумата и вистинитоста на историската слика што *Маус* ја претставува. Истовремено, овој говор треба да биде лишен од културни конотации какви што би предизвикале на пример, србизми или пак употребата на различни дијалекти. Во македонската научна мисла постојат истражувања во полето на усвојувањето на втор/странски јазик кои би можеле да се земат како референтни точки за еден ваков пристап (на пример, види кај Кусевска, Митковска и Бужаровска, 2018). Понатаму, преведувачот би можел да го истражи јазикот на полски изучувачи на македонскиот, и да го основа јазикот на Владек врз грешките на овие говорници. Ваков процес на ревизија на преводот е од суштинско значење доколку македонскиот *Маус* би сакал да го задржи својот интегритет и место во светската култура. Инаку, би можел да се сведе на сликовница со празен, безначаен јазик кој едвај комуницира.

Користена литература

Baccolini, Rafaela and Federico Zanettin. (2008). “The Language of Trauma: Art Spiegelman’s *Maus* and its Translations”, in Federico Zanettin (Ed.) *Comics in Translation*. London and New York: Routledge (Apple Books)

- Hathaway, R. (2011). Reading Art Spiegelman's Maus as Postmodern Ethnography. *Journal of Folklore Research*, 48(3), 249-267.
- Kristofić Bojan. 2010. Art Spiegelman: Maus – Preživjeli Priča. *Stripovi.com Magazin*. (<https://www.stripovi.com/magazin/art-spiegelman-maus-prezivjeli-prica/138/>) Accessed on 13.12.2019.
- Rosen, A. (1995). The Language of Survival: English As Metaphor in Spiegelman's Maus. *Prooftexts*, 15(3), 249-262.
- Spiegelman, Art. (1992). *Maus*. New York: Pantheon Books.
- Spiegelman, Art. (2011). *MetaMaus*. New York: Pantheon Books
- Бужаровска, Елени. (2011). „Меѓујазично влијание кај изучувачите на македонскиот јазик од англиско говорно подрачје.“ *Međunarodni suradni skup 'Prvi, drugi, ini jezik: hrvatsko-makedonske usporedbe', Zbornik radova/Меѓународниот собир на соработка 'Прв, втор, друг јазик: хрватско-македонски споредби', Зборник на трудови, Lidija Cvikić/Лидија Цвикиќ (ed/уред.), 220–231. Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet/Filološki fakultet Blaže Koneski u Skoplju.*
- Митковска, Лилјана, Марија Кусевска и Елени Бужаровска. (2013). Корпусни истражувања на англискиот меѓујазик на македонските изучувачи Усвојување и меѓујазично влијание. Скопје: Прв приватен универзитет-ФОН
- Спигелман, Арт. (2018). *Маус*. Скопје: Темплум

ⁱ *MetaMaus* е огромна архива на целиот процес на создавањето на Маус. Содржи транскрипции, како и сите аудио снимки од Владек, интервјуа со жените што ја познавале неговата жена Ања во концентрационите логори, пост-воени полски памфлети за гетата и логорите, семејното дрво на Спигелман и историјата на семејството, тетратките на Маус (од 1983 до 1990), повеќе од 7500 несортирани документи, цртежи и скици, како и неколку есеи и интервјуа на темата.