

**UNIVERZA V LJUBLJANI**  
**FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**Bojan Albahari**

**Roman v stripu kot postmoderni žanr**

**(študija primera: Gemma Bovery)**

**Diplomsko delo**

**Ljubljana, 2013**

**UNIVERZA V LJUBLJANI**  
**FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

**Bojan Albahari**

**Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak**

**Roman v stripu kot postmoderni žanr**  
**(študija primera: Gemma Boveri)**

**Diplomsko delo**

**Ljubljana, 2013**

*Rad bi se zahvalil najprej tistim, ki so mi potrpežljivo stali ob strani ves čas študija, seveda pa tudi vsem, ki so kakor koli pripomogli k nastanku tega dela: mentorju za motivacijo in koristne napotke, družini za brezpogojno podporo in izbranim kolegom ter prijateljem s FDV in FF za navdihujoče pogovore in prijetno vadbo akademskega diskurza.*

## **Roman v stripu kot postmoderni žanr (študija primera: Gemma Bovery)**

Diplomska naloga - študija primera romana v stripu z naslovom Gemma Bovery - preverja hipotezo, da je roman v stripu postmodernistični žanr. Najprej predstavi osnovne značilnosti postmoderne stanja, kot jih navajata filozof Jean-François Lyotard in sociolog Fredric Jameson, ter jih dopolni z ugotovitvami literarnega teoretika Ihaba Hassana o postmodernizmu v literarni teoriji in kritiki. Postmodernističnost romana v stripu je nato predstavljena tako diahrono kot sinhrono: najprej v razmerah nastanka in razvoja ter lastnostih žanra nasploh, potem pa še v konkretnem primeru – literarni analizi romana v stripu Gemma Bovery. Rezultat metodološkega pluralizma in interdisciplinarnega pristopa je vertikalna in horizontalna analiza obravnavanega žanra, ki kaže, da je roman v stripu izrazito postmodernističen žanr, sploh ko se poslužuje metafikcijskih in medbesedilnih literarnih pristopov na postmodernističen način. Študija izbranega primera je pokazala, kako je roman v stripu postmodernističen, medtem ko je vzporedna študija postmodernističnega stanja in estetike pokazala, zakaj je roman v stripu postmodernističen.

**Ključne besede:** postmodernizem, roman v stripu, strip, literatura, analiza žanra.

## **Graphic Novel as a Postmodern Genre (Case Study: Gemma Bovery)**

This graduation thesis – case study of the graphic novel Gemma Bovery is trying to verify the hypothesis that the graphic novel is a postmodernist genre. First it presents basic characteristics of the postmodern condition, as described by the philosopher Jean-François Lyotard and the sociologist Fredric Jameson, then it complements them with findings by Ihab Hassan, a literary critic and theorist. The postmodernism of the graphic novel is then presented both diachronically and synchronically: in the circumstances of its emergence and development, the characteristics of the genre in general and in this particular case: in the literary analysis of the graphic novel Gemma Bovery. The result of such methodological pluralism and interdisciplinary approach is a vertical and horizontal analysis of the genre that shows that the graphic novel is an intrinsically postmodernist genre, especially when it uses metafictional and intertextual approaches in a postmodernist manner. The case study of the selected graphic novel shows how the graphic novel is postmodernist, while a parallel inquiry into postmodern condition and aesthetics shows why the graphic novel is postmodern.

**Key words:** postmodernism, graphic novel, comics, literature, genre analysis.

## VSEBINSKO KAZALO

<b>1 UVOD</b> .....	6
<b>2 POSTMODERNIZEM/POSTMODERNA</b> .....	9
2.1 Postmodernizem kot vir optimizma: Jean-Francois Lyotard.....	10
2.2 Postmodernizem kot vir pesimizma: Fredric Jameson.....	12
2.3. Postmoderna estetika v literaturi: metafikcija in medbesedilnost.....	14
2.4 Postmodernizem v literaturi: Ihab Hassan.....	21
<b>3 STRIP IN ROMAN V STRIPU</b> .....	25
3.1 Kaj je roman .....	25
3.2 Kaj je strip.....	26
3.3 Od rojstva stripa k žanrskim inovacijam.....	28
3.3.1 Will Eisner in Pogodba z Bogom.....	32
3.3.2 Art Spielgeman in Maus .....	34
3.4 Definicija romana v stripu .....	37
<b>4 ANALIZA IN INTERPRETACIJA DELA</b> .....	39
4.1 O metodi.....	39
4.2 O vsebini.....	39
4.3 O formi .....	41
4.4 Roman v stripu kot postmoderni žanr.....	43
4.5. 'Gemma Boverly' po Ihabu Hassanu .....	47
<b>5 SKLEP</b> .....	52
<b>6 ZAKLJUČEK</b> .....	53

<b>7 LITERATURA .....</b>	<b>55</b>
<b>PRILOGE</b>	
PRILOGA A: Pogodba z Bogom - prizor iz ene od zgodb.....	58
PRILOGA B: Prizor iz Mause - Nemci v mačji podobi.....	59
PRILOGA C: Prizor iz Mause - avtor z očetom v enem mnogih dialogov.....	61
PRILOGA Č: Prizor iz Mause - Poljaki kot svinje.....	63
PRILOGA D: Gemma Boverly - večglasje .....	65
PRILOGA E: Gemma Boverly: - fragmenti besedil 1 .....	67
PRILOGA F: Gemma Boverly - fragmenti besedil 2 .....	69
PRILOGA G: Gemma Boverly - likovno-zgodovinski citat z legendo.....	70

## 1 UVOD

*Postmoderni odgovor na moderno je v priznanju preteklega, kajti to ne more biti zares uničeno, saj uničenje vodi v tišino, mora biti namreč ponovno obdelano, toda z ironijo, ne na nedolžen način. Zame je postmoderna drža tista, ko moški, ki ljubi zelo kultivirano žensko, in ve, da ji ne more reči »Noro te ljubim«, ker ve, da ona ve (in ona ve, da on ve), da je te besede zapisala že Barbara Cartland. Kljub temu obstaja rešitev. Lahko ji reče: »Kot bi rekla Barbara Cartland, noro te ljubim (Eco 1994).*

*»Loot the Louvre!« (Burroughs 1986)*

V sodobnem času smo že nekaj časa priča izredno zanimivim premikom na polju tako umetnosti kot tudi znanosti in religije. Človek se sooča z nezmožnostjo, da bi objektivno in racionalno razlagal svet okrog sebe, kot sta ga razsvetljenski projekt (in njegov poganjek – modernizem) skušala prepričati. Resničnost ne obstaja več samostojno, sama od sebe, temveč se s človekovim poskušanjem razumevanja le-te šele vzpostavlja. Odgovor na to »samoumevnost«, ki ni samoumevna, je obrat k »subjektivnemu«, k poudarjanju posamezne osebne izkušnje in zavračanju univerzalnih resnic, ki bi veljale za vse. Posledica tega obrata se v literaturi (in drugih umetnostih) kaže v celem nizu značilnosti sodobnih umetnostnih praks, ki jih ni več mogoče zvesti pod skupni imenovalc neke smeri, šole ali pristopa, temveč se zaradi svoje pisanosti, raznolikosti in poljubnosti izmikajo krovni definiciji.

Kljub temu je te značilnosti mogoče prepoznati v najrazličnejših delih sodobne umetnosti (in seveda ostalih poljih človeškega delovanja). Umetnostni teoretiki govorijo o fragmentiranosti, reflektivnosti, diskontinuiteti, simultanosti, dvoumnosti, hibridnosti, poudarku na razbitem, razsrediščnem in razčlovečenem subjektu. Postmodernizem zavrača »vélike zgodbe« in jih nadomešča z majhnimi, osebnimi, ki so

vedno začasne, naključne in banalne, saj so univerzalnost, razum, resnica in zanesljivost nedosegljivi.

Kljub navidezni plehkosti (in navideznosti) tovrstnega pristopa pomen in smisel ne izginjata. Nista več prisotna »nekje globoko«, temveč tam, kjer ju sami ustvarjamo. Avtorji se igrajo s podobami, jih postavljajo v različne, na videz nemogoče medsebojne odnose, da bi s tem v nas sprožali proces osmišljanja.

Pogost očitek postmoderni(stični) umetnosti je ta, da je plehka, površinska, trivialna in neizvirna, ker rada povzema obstoječe kulturne artefakte in se na videz neobvezno poigrava z njimi. Ta teleološki manko naj bi bil kriv sterilnosti in infertilnosti (da ne rečem infantilnosti) postmoderne umetnosti, ki naj ne bi bila sama po sebi zmožna ustvarjati *ex nihilo*. Roman v stripu je sodobna žanrska inovacija, ki take trditve zanika.

Na tem mestu se ne bom poglobljal v vprašanje samega odnosa med postmoderno in postmodernizmom, tukaj gre za delo, ki je proizvod tako postmoderne dobe kot tudi estetike, zato ga bom tako obravnaval. Ker se polji v tem primeru prekrivata, bom v nadaljevanju po potrebi uporabljal oba izraza. Prav tako se ne bom ukvarjal z odnosom med moderno in postmoderno, ker je to podrobneje razloženo v drugih delih, zato se bom omejil zgolj na značilnosti postmoderne. Pri tem se bom naslonil na Madan Sarup, ki v svojem uvodu v poststrukturalizem in postmodernizem pravi tako: »Če modernizem imamo za kulturo moderne, potem je smiselno, da imamo postmodernizem za kulturo postmoderne« (Sarup 1993).



## 2 POSTMODERNIZEM/POSTMODERNA

Pojem postmodernizma predpostavlja določene značilnosti, ki jih je mogoče prepoznavati in ugotavljati, vendar je istočasno tako ohlapen, da je izredno težko podati neko konceptualno koherentno definicijo. Nekateri avtorji v njem (zaradi predpone post) vidijo nadaljevanje modernizma »z drugimi sredstvi«, medtem ko za druge pomeni bistven prelom s tradicijo moderne in modernizma.

Postmodernizem v grobem predstavlja nabor značilnosti, drž in pristopov, ki nasprotujejo modernističnemu videnju sveta. Modernizem je optimistično prisegal na rabo razuma, objektivnost, urejenost sveta in »velike zgodbe« ('grand recits' po Lyotardu), medtem ko je postmodernistični svet bolj iracionalen, subjektiven, kaotičen, fragmentiran in namesto velikih in relevantnih poudarja male ter banalne zgodbe ('petits recits') (Lyotard 2002).

Posledica razočaranja nad racionalno rabo uma in znanostjo na sploh je postmodernistični epistemološki pluralizem, ki dovoljuje več različnih načinov vedenja. Če je razlaganje sveta v predmodernih družbah temeljilo na razodetju (verski teksti, tradicionalne avtoritete), za modernizem pa je bila značilna vera v moč razuma, je v postmodernizmu razum samo eden od mnogih načinov za doseganje vedenja. Ti so, poleg tradicionalnih, lahko tudi duhovni, relacijski, intuitivni itd. (Hoffman 2008)

Podobno je tudi z odnosom do razmerij moči v družbi. Postmodernizem je naperjen proti tradicionalnim virom moči in avtoritete, zato jih skuša načeti. Nezaupanje vlada tudi do samega koncepta moči kot aktivnega principa delovanja družbe (in v družbi), zato postmodernizem promovira dehierarhizacijo in bolj sproščene modele, v katerih so viri moči bolj razpršeni (Hoffman 2008).

Poleg naravoslovnih ved so k tej epistemološki negotovosti v 60. in 70. letih prispevali tudi francoski poststrukturalisti (Derrida, Guattari, Foucault in drugi), ki so zagovarjali idejo, da je ves svet en sam tekst, ki ga je zato mogoče (in tudi treba) brati kot tekst, in da je tisto, kar 'vemo' o svetu, zgolj konstrukt, ki ga je treba dekonstruirati. Zanimala jih je analiza jezika in ne tisto, kar tekst govori, temveč bolj to, kako to pove ter kaj vse to lahko pomeni. Zavzemali so se za decentralizirano branje, ki bi center teksta postavilo

na obrobje in obratno, da bi se zavedli hierarhij, ki se iz modusa družbenih odnosov preslikavajo v modus branja tekstov.

Aleš Debeljak, slovenski akademik in literat, ki je napisal več strokovnih del na temo modernizma in postmodernizma<sup>1</sup>, na splošno razume postmoderno kot epohalni pojem, torej pojem, ki meri na širšo duhovno-zgodovinsko strukturo, a se kaže v vseh umetnostih. Postmoderna je po njegovem mnenju vstopila v prostor filozofske zavesti šele s polemiko med Jürgenom Habermasom in Jeanom-Françoisom Lyotardom na začetku 80. let (Debeljak 1989), zato bomo zgodbo o postmodernizmu nadaljevali s slednjim.

## **2.1 Postmodernizem kot vir optimizma: Jean-Francois Lyotard**

Jean-François Lyotard je francoski filozof in sociolog, znan po svojem nauku o postmodernem odporu do univerzalnega in splošnega ter do metazgodb oz. kot sam pravi, 'velikih zgodb'<sup>2</sup>. Za Lyotarda, ki sicer trdi, da je postmoderna nedvomno del moderne (Lyotard 2004, 2), namreč ne obstaja več univerzalni kriterij resnice, ki ga je promoviral razsvetljenski racionalizem v obliki znanstvene metode. Za postmoderno družbo naj bi bilo zato značilno nezaupanje v velike zgodbe, ki so dotlej legitimizirale znanstveno iskanje resnice (Lyotard v Debeljak 1998, 80), a so se medtem zgodovinsko razvrednotile in izkazale nezmožnost izpolniti svojo vlogo domnevnih odrešitvenih načrtov za celo človeštvo<sup>3</sup>.

Lyotard z velikimi zgodbami razume širokopotezne in obsežne sisteme norm, znanja ter oblike svetovnega nazora, kot so razsvetljenska vera v razvoj in napredek, možnost emancipacije človeštva in realizacije/samoosvoboditve posameznika:

---

<sup>1</sup> Med njimi sta *Postmoderna sfinga* in *Na ruševinah modernosti* temeljni referenci za razumevanje obrata v postmodernizem.

<sup>2</sup> Medtem ko po drugi strani Debeljak (1989, 79) o njem piše, da zagovarja pripoznanje postmoderne heteromofnosti diskurzov.

<sup>3</sup> V *Postmoderni začetniki* pravi celo to, da moderni projekt udejanjanja univerzalnosti ni bil opuščen ali pozabljen, temveč uničen oziroma 'likvidiran' (Lyotard 2004, 30).

*'Metapripovedi', o katerih je govora v Postmodernem stanju, so zaznamovale moderno: naraščajoča emancipacija uma in svobode, naraščajoča ali katastrofična emancipacija dela (vir odtujene vrednosti v kapitalizmu), obogatitev celega človeštva preko napredovanja kapitalistične tehnoznanosti, in celo, če v moderno (potemtakem zoperstavljeno antičnemu klasicizmu) prištevamo samo krščanstvo, odrešenje ustvarjalnih bitij preko tega, da se duše obrnejo h kristusovski pripovedi o mučeniški ljubezni (Lyotard 2004).*

Zaradi določenih spoznanj s področja naravoslovne znanosti (najznačilnejši primer je Heisenbergovo načelo nedoločenosti) je bila zamajana vera v njihovo zmožnost svet prvič spoznavati, drugič razlagati. Znanost je bila vržena s prestola, ki ji ga je zgradilo razsvetljenstvo, zato Lyotard (v Debeljak 1998, 80) izpelje svojo teorijo o epohalnem pomenu odpora do velikih zgodb: *»Nihče več nima ustrezne kompetence, da bi vsiljeval svojo vednost kot absolutno vednost.«*

Vse, kar v kontekstu Lyotardovega zavračanja absolutnega gospostva 'velikih zgodb' ostane, je nek pluralizem diskurzov, pri katerih je najpomembnejši njihov performativni moment, dejstvo samega pripovedovanja kot takega, ki že zadošča, da se diskurz legitimira. Zato skuša Lyotard pokazati, da je pluralizem diskurzov zasnovan na tekmovanju, vendar brez zahteve po zmagi, tj. formulaciji dokončne resnice. To pomeni, da igra ključno vlogo pri praksi mnogoterih diskurzov ravno nek užitek v golem praktikiranju, ugodje, ki izvira iz čiste jezikovne igre oz. premikov, inovacij in bogastva izkušenj, ki jih prinaša neskončno sodelovanje pri izrekanju. Tovrstno igrivo tekmovanje brez zahteve po zmagi razvija mnogotere možnosti za ustvarjalnost, menjavanje in izumljanje smisla (Debeljak 1989, 81).

'Cilj' svobodne dejavnosti jezikovnih iger bi torej bil natanko v tem, da sproščajo **odprt, nereguliran prostor** za rojstvo inovacij, saj se usmerjajo k *neznanemu* in jih torej ni mogoče zvesti nazaj na korpus že znanih odkritij, pravil in norm (Lyotard 2002, 99).

Prav to odpiranje prostora za inovacije je ključnega pomena za moje raziskovalno vprašanje, ker se šele s tem vzpostavljajo pogoji za razvoj izraznih oblik, zaznamovanih z duhom časa v takšni meri, da značilnosti *zeitgeista* ustrezajo tudi značilnostim izrazne oblike, ki jo je duh časa porodil.

Diskurzi, ki se uveljavljajo v postmodernih razmerjih, tj. po zatonu modernih legitimizacijskih mehanizmov, imajo torej značaj majhnih zgodb. Odlikuje jih dejstvo, da so odprte, visoko mobilne in spremenljive (Debeljak 1989, 83).

Sam bi k temu dodal, da so takšne majhne zgodbe lahko bolj ali manj vsakdanje, pretežno pa so banalne, partikularne in subjektivne. Poenostavljeno povedano to pomeni, da če so bile velike zgodbe bolj 'normativne' narave, so male zgodbe bolj 'deskriptivne'. Velike zgodbe so človeka skušale vzgajati in usmerjati, male zgodbe pa ga samo še neobvezno opisujejo in se poigravajo. Epistemološka odprtost in vrednotna neusidranost jim dajeta možnost raziskovati vse tisto, kar bi lahko bilo, namesto da bi se osredotočale na to, kar (in kakor) bi moralo biti. Posledica tega epistemološkega okna in etičnega manka obenem je visoka stopnja vrednotnega relativizma, ki ga najbolje povzema znano geslo postmodernizma »anything goes«, »vse gre« oziroma »vse je sprejemljivo«. Razlog za Lyotardov optimizem glede postmodernizma tiči prav v tej kornukopiji možnosti, ki jih ponuja.

## **2.2 Postmodernizem kot vir pesimizma: Fredric Jameson**

Fredric Jameson je ameriški literarni kritik in politični filozof, ki prinaša negativni pogled na sodobne postmoderne fenomene. Postmodernizmu pravi 'kulturalna dominantna' visokega oziroma poznega kapitalizma in zanj je problematičen iz več razlogov. Eden od teh je domnevna površnost in plehkost ali, kot sam pravi, brezglobinskost postmodernizma. Po Jamesonu namreč prihaja do de-diferenciacije, kolapsa vrednostnih sfer, ki so v modernizmu dobile jasne razmejitve, zdaj pa se sesuvajo ena v drugo, stapljajo in hibridizirajo. Podobno opaža tudi Alain Touraine v delu *Critique of Modernity*: »Postmodernizem /.../ zavrača funkcionalno diferenciacijo med domenami družbenega življenja (umetnostjo, ekonomijo ali politiko) /.../ pri njej gre za brisanje razlik med področji družbe« (v Delanty 2000, 111). Kulturni artefakti so tako na primer vrženi na trg in podvrženi tržnim zakonitostim, medtem ko na mesto uporabnosti potrošnega blaga stopa njihova estetska razsežnost (estetizacija

vsakdanjega življenja). To je doba vizualnega, vsemu vladajo medijsko posredovane podobe, ki hlinijo resničnost.

Drugi razlog je premik v dinamiki kulturne patologije: če je za modernizem veljala odtujenost subjekta, je za postmodernizem značilna njegova fragmentacija. »Izginotje individualnega subjekta in formalna posledica tega, vse manjše možnosti za osebni slog, spodbujajo danes skoraj univerzalno prakticiranje nečesa, kar bi bilo mogoče imenovati pasticcio« (Jameson, 1992). Pasticcio je pri Jamesonu razumljen kot parodija, ki ji je odvzeta bodica oz. subverzivni naboj, »nevtralnno prakticiranje mimikrije /.../ amputirano satiričnega vzgiba« (Jameson 1992, 21), sterilno preigravanje minulih in mrtvih slogov, nakopičenih v zakladnici globalne kulture. V takih okoliščinah tako prihaja do 'historicizma', tj. »poljubnega kanibaliziranja slogov iz preteklosti in igre poljubnih slogovnih aluzij« (Jameson 1992, 21). Če je Munchova slika 'Krik' odražala modernistično alienacijo subjekta, je pri Jamesonu za postmodernizem simptomatična Warholova serija portretov Marilyn Monroe kot fragmentacije in razsrediščenja subjekta, fetišizacije medijskih objektov (in, v primeru Campellovih juh, blagovnih znamk oziroma potrošnega blaga) ter plehkosti kulturnih vsebin.

Podobno opaža tudi Angela McRobbie (1994, 23) in poglobitve značilnosti postmoderne stanja po Jamesonu povzema kot smrt subjekta, pojav vsesplošne družbene shizofrenije in zlom (enotne) identitete. Po njenem mnenju je razlog za privlačnost postmodernizma velikemu številu mladih ter novi generaciji izobražencev (pogosto temnopoltim, ženskam in pripadnikom delavskega razreda) v tem, da oni sami že izkušajo to vsiljeno fragmentiranost preko prekerne narave njihovih zaposlitev in skromnih zaposlitvenih možnosti.

Mike Featherstone (2007, 56) po drugi strani pri Jamesonu beleži dve glavni značilnosti postmodernizma: transformacijo resničnosti v podobe (niz podob) in fragmentacijo časa na niz trajnih sedanjkov. Pri prvi značilnosti se nanaša na pastiš, slogovno raznolikost in heterogenost, ki izvira iz 'smrti subjekta' in konca individualizma. Druga značilnost je povezana s prvo in jo ponazarja shizofrenija. Jameson podaja primer 'channel-hoppinga', hitrega preskakovanja med TV-programi, ki predstavlja sesutje

vseh povezav med označevalci, razbitje osebne izkušnje vsakodnevnega sveta v kakofonijo podob, izgublja se občutek za čas, s tem pa tudi spomin in zgodovina (Featherstone 2007, 56).

Marksist Jameson (1992) seveda zavrača tako neobvezno in brezsmotno poigravanje s kulturnimi vsebinami, ki je povrh vsega še diktirano s strani kapitala in industrij. Zanj je po pričakovanju baza (materialni odnosi/ekonomija) tista, ki določa nadstavbo (nematerialni odnosi/kultura), in v bazi poznega kapitalizma vidi lovecraftovskega Cthulhuja, ki preti, da bo pogoltnil nadstavbo, torej ta, za modernizem poslednji branik antibarbarizma in vir emancipatornega potenciala, ki ga Jameson pričakuje od umetnosti. Zato Gregor Bulc (2004, 64) pravi, da estetska naravnost (postmodernizma) po Jamesonu zajema tudi širše delovanje družbenih mehanizmov. Še več: domnevno estetsko inovacijo družbeno-ekonomski dejavniki šele omogočajo.

Treba se je namreč zavedati, da se kot posledica dediferenciacije in postmodernističnega 'razlitja' estetskega v druge sfere življenja dogaja tudi obratno, kot opisuje eden od pomembnejših Jamesonovih poudarkov: »Zgodilo se je to, da se je estetska produkcija integrirala v splošno produkcijo potrošnih dobrin: sedaj določa vse bolj bistveno strukturalno funkcijo in odnos do estetske inovacije in eksperimentiranja divja ekonomska nuja proizvodnje novih valov navidez vedno novega blaga (od oblačil do letal) ob vse hitrejšem obračanju kapitala« (Jameson 1992, 9).

Če je postmodernizem za Lyotarda zdravilo za sodobno stanje družbe, je za Jamesona to samo še simptom stanja družbe, v katerem posamezniki na lastnih življenjih izkušajo fragmentiranost, negotovost in dezorientacijo (izgubo centra). Zato je zanje postmodernizem ne samo ena od obstoječih estetik, temveč kar sam *modus vivendi*, za Jamesona pa dominantna kulturna logika, značilna za dobo poznega kapitalizma.

### **2.3 Postmoderna estetika v literaturi: metafikcija in medbesedilnost**

Postmodernizmu sta se pri nas v zadnjem času podrobneje posvečala akademika in pisatelja Aleš Debeljak in Tomo Virk. Prvi se ga loteva iz sociološkega in kulturološkega

vidika ter preučuje postmodernizem v umetnosti, medtem ko drugi piše o postmodernizmu v literaturi. Oba ugotavljata, da pri postmodernizmu gre (tudi) za odgovor na modernizem.

»Modernizem se je (v šestdesetih letih, op. avt.) tako po eni strani transformiral v 'adversary culture' (Daniel Bell) množičnega življenjskega stila, ki je privzel in tako razvrednotil pozicije, ki so jih nekdam držali zgolj elitni modernistični umetniki in intelektualci« (Debeljak 1989, 98), po drugi strani pa se je klasični modernizem s pomočjo profesorskih varuhov pečata akademiziral in institucionaliziral. Tako je dobil status brezprizivne norme za vse umetniške smeri, ki so se pojavile na prizorišču kasneje (Debeljak 1989, 102).

Na eni strani se je torej zgodila prilastitev modernističnih pristopov s strani (kulturnih) industrij in kapitala, po drugi strani pa se je modernistično umetniško ustvarjanje vsebinsko in formalno vse bolj oddaljevalo od recipientov kulturnih vsebin.

V tem smislu Virk (2000, 18) pravi, da je postmodernizem šestdesetih let bil zato razumljen predvsem kot protiintelektualistični odpor zoper modernizem, v sedemdesetih letih pa se ga je zahvaljujoč francoskim poststrukturalistom razumelo kot intelektualistični odpor zoper modernizem.

Zato ne preseneča, da je kritiko (moderne) elitne umetnosti lahko predstavljalo kvečjemu še »metafikcijsko navdušenje nad novimi tehnologijami, množičnimi mediji, televizijo, stripi, hollywoodsko B-produkcijo, pop godbo, zavračanjem knjige kot prostora transcendence itd.« (Debeljak, 1989)

Vendar to ni zgolj fascinacija nad novimi viri navdiha in gradiva ali sprejemanje stanja duha časa in družbe, Barbara Pregelj gre v študiji trivialnega v slovenski postmoderini književnosti še dlje:

*Postmodernistična estetika je merila veliko dlje kot modernistična avantgarda na začetku prejšnjega stoletja. S tem ko je posegla v umetnost kot institucijo (s tem pa v svoje lastno bistvo), je korenito spremenila zemljevid literature. S poskusi preseganja razločevanja in s problematiziranjem tradicionalne dihotomne delitve literature na 'visoko' in 'nizko', je postmodernizem doslej*

*najradikalneje postavil pod vprašaj ter od znotraj pretresel literarni kanon, osnovni princip s pomočjo katerega se dogaja literarna selekcija, s tem pa ohranja literatura kot institucija. Navezava postmodernizma na trivialno literaturo torej ni samo eden izmed številnih postmodernističnih postopkov. Sodi med pomembnejše in opaznejše značilnosti postmodernistične poetike (Pregelj 2007, 21)<sup>4</sup>.*

Za postmoderno estetiko veljajo torej identični principi, ki sta jih Jameson in Lyotard odkrila na delu v družbi in kulturi v širšem smislu. Postmoderni kulturni artefakti tako skozi formo kot skozi vsebino odražajo značilnosti postmoderne. Zaradi tega imajo posebne preference do določenih umetniških praks, pristopov, žanrov, medijev, motivov itd. Janko Kos (1995, 139) pravi tako: »Kot za vse druge literarne smeri je tudi za postmodernizem značilno posebno razmerje med temeljnimi literarnimi vrstami, zvrstmi in oblikami. Ta razmerja se od ene literarne smeri do druge spreminjajo in so zlasti za nekatere med njimi specifična.« Postmodernim identitetnim in bivanjskim pastišem po analogiji tako ustrezajo likovni ali literarni pastiši, kolaži, parodije in parafraze ter druge vrste medbesedilnosti, temeljni ontološki dvom se odraža v metafikcijskih prijemih, kot so 'kratki stik' ali 'mise en abyme', medtem ko je dediferenciacijo mogoče prepoznati v sodobnem umetnostnem eklekticizmu, subverziji žanrov, združevanju navidez nezdružljivega in stapljanju ter rekombiniranju elementov 'visoke' in 'nizke' kulture (Kos 1995).

**Metafikcija** je, kot ime pove, fikcija o fikciji oziroma fikcija, ki reflektira fikcijo. Gre za literarni postopek, ki se zavestno ukvarja s statusom teksta in s pomočjo ironije ali samonanašanja preizprašuje njegov odnos do resničnosti. To je fikcija, ki sproti razgalja lastne postopke, poudarja izmišljenost svojih podob in s tem spodkopava bralčevo naivno zaupanje v neproblematičnost sveta, ki ga ustvarja literatura (Kos v Virk 2000, 65–66).

Po Lindi Hutcheon (1988) se lahko pojavlja v odkriti obliki (kot komentar) ali v zakriti obliki kot katera od oblik medbesedilnosti (citat, parodija itd.). Tipični metafikcijski postopki so parodija, alegorija, imitacija posameznih žanrov in 'mise en abyme'

---

<sup>4</sup> Navezava postmodernizma na trivialno literaturo je pomembna predvsem zaradi odnosa med romanom in stripom.



(neskončno podvajanje). Avtorica opozarja tudi na tipično postmodernistični paradoks metafikcije za bralce: po eni strani vzpostavlja distanco do identifikacije bralca, obenem pa opozarja na njegovo aktivno vlogo pri branju.

Patricia Waugh (1994) izhaja iz dela Bergerja in Luckmanna ter njune teorije realnosti kot družbenega konstrukta in pravi, da metafikcija problematizira status resničnosti. Če je resničnost ustvarjena in posredovana kot tekst, potem je treba priznati, da je tudi sama fikcijska, zato jo smemo in tudi moramo brati temu ustrezno. V tem pogledu je metafikcija bistven postmodernistični postopek.

A vsaka metafikcija še ni postmodernistična metafikcija. Metafikcija v tradicionalni prozi služi utrjevanju pripovedovalčeve avtoritete, v postmodernistični pa ravno obratno: opozarja na fikcijskost besedila in pripovedovalčevo avtoriteto spodnaša<sup>5</sup>.

Metafikcija je torej ena od najznačilnejših karakteristik postmoderne literature (in estetike).

*Metafikcija /.../ izhaja iz strukturno istih propozicij o brisanju meja med elitno in množično kulturo. Kolikor namreč klasični modernizem še pristaja na odlikovani položaj literarne govorice, pa metafikcija med seboj nediferencirano sooča govorice spominov, dnevniških beležk, osebnih zapisov, znanstvenih traktatov, kuhinjskih receptov, molitev, žurnalistike itd. Te diskurzivne strategije pa se med seboj ne borijo za prvenstvo, marveč so med seboj vrednostno izenačene. Skupaj s sličicami, izrezki iz časopisov in fotografijami tvorijo mrežo nezavezujočih izjav (Waugh v Debeljak 1989, 103).*

Enotnega konteksta jim ne more dati niti avtor, saj je sama povezovalna instanca avtorja razpadla v množico razpršenih, razsrediščenih in neodmevnih glasov. Metafikcija namreč izrecno izpostavi estetsko navzočnost avtorja, ki piše zgodbo, ki jo

---

<sup>5</sup> »Raison d'etre klasičnega modernizma temelji namreč kljub vsem disonančnim postopkom na tihem gospostvu avtorja /.../ metafikcija pa detronizira tudi avtorja kot nosilca smisla: avtor v metafikciji zastopa le prazno mesto, ki ga je treba zapolniti zdaj s tem, zdaj z onim diskurzom. Mogoče je celo reči, da metafikcija uteleša nekakšno mrežo zgrešenih, neuspešnih in nujno nerealiziranih poskusov, da bi dokončno zajeli to prazno mesto transcendence, saj prav ta praznina poganja tekst k nenehnim začetkom in med seboj izključujočim se zastavitvam« (Debeljak 1989, 105).

isti trenutek beremo, vključujoč vse probleme, s kateri se pisatelj sooča ... (Bloom v Debeljak 1989, 103)

Tisti korak naprej, ki ga je metafikciji dejansko, tj. ne le v načelnih spisih in apologiji teoretikov, uspelo storiti, je treba iskati v aktiviranju medžanrovskih potencialov množične kulture. Po drugi strani pa metafikcija kljub svojim referencam v množični kulturi časopisov, rocka, televizije, filma in stripov sama vendarle ni nikakršen množično kulturni izdelek: iz popularnih kulturnih vzorcev sicer res črpa svoje impulze, ki pa jih vključuje v zapleteno, pluricentrično in interpretativno tekstualno ekonomijo, do bistva katere brez pomoči strokovnjaka ni mogoče priti (Debeljak 1989, 109).

**Medbesedilnost** je relativno novo poimenovanje za nekatere literarne postopke, ki so bili že dolgo pred tem v uporabi. Pojem intertekstualnosti oziroma medbesedilnosti je v semiotiko in literarno vedo skozi več razprav med leti 1966 in 1974 vpeljala filozofinja, literarna kritičarka in sociologinja Julija Kristeva. Najnatančnejšo definicijo intertekstualnosti je podala v dveh študijah iz leta 1968 in 1969: »Intertekstualnost nam bo pomenila tekstualno inter-akcijo, ki se proizvaja znotraj samega teksta. Spoznavajočemu subjektu pomeni intertekstualnost pojem, ki je indic za način, kako tekst bere zgodovino in se vanjo umešča« (Kristeva v Juvan 2000, 9). Intertekstualnost oziroma medbesedilnost že po svoji imanentni jezikovni logiki evocira pojme, kot so 'razmerje med teksti', 'preplet tekstov', 'vpletenost enega teksta v drugem' in tako naprej (Juvan 2000, 11).

Medbesedilni pojavi so v literaturi seveda obstajali že prej in kot take so jih tudi prepoznavali, še več: poznali so jih kot ustaljene ubeseditvene postopke, figure in celo žanre. Te medbesedilne oblike in zvrsti so funkcionirale kot pojavi namerne, aktivne, občinstvu razvidne interakcije med besedili (Juvan 200, 21). Juvan kot najpogostejše primere takšnih prijemov pred vpeljavo pojma medbesedilnost našteva:

- **obča mesta** (topoi, loci communes): gre za splošno sprejemljive in obče veljavne argumente, ki se opirajo na družbeno-kulturni konsenz ali nek avtoritativen spis. Avtorji so jih uporabljali, da bi pred bralci bili prepričljivejši, da bi podkrepili svoje argumente in/ali da bi svoj tekst slogovno nadgradili (Juvan 2000, 22).

- **cite** (apoftegme, gnome, sentence): ti so bili priljubljeni že v antični dobi, sploh v obliki apoftegm, torej izrekov znanih filozofov ali zgodovinskih osebnosti, v katerih je bila zgoščena splošno veljavna življenjska modrost (Juvan 200, 25). Dosledno citiranje je kljub srednjeveški fascinaciji nad starimi avtoritetami razvil šele humanizem, v literaturi pa se je sočasno pojavil v obliki parodiranja dogmatičnega učenjaštva (Don Kihot, Gargantua in Pantagruel) (Juvan 2000, 28). Literarna estetika od 18. stoletja naprej je favorizirala avtorjevo domišljijo in zato citat odrinila na obrobje, rehabilitirali pa so ga nekatere modernistične smeri (imagizem, akmeizem) in seveda postmodernizem (Juvan 2000, 30).

- **aluzije**: to so oblike posrednega sporočanja, pri katerih ostane vsebina dela teksta zamolčana ali ni neposredno imenovana oziroma opisana, vendar pa v besedilu nekaj nanjo namiguje in sugerira neko denotacijo ter konotacijo (Juvan 2000, 30).

*Aludirati je bilo mogoče na sodobne dogodke, like in ideje, kakor tudi na mite, zgodovino in literarna dela, uspešnost tega početja pa je bila odvisna od kultiviranosti aludista in njegovega občinstva ... Učeni pesnik si je namreč lahko privoščil namige na mite, legende, pesniške snovi, avtorje in njihove biografije ter gradil pomen svoje pesmi prek mreže analogij s tradicijo, ne da bi moral pri tem predloge svojim kultiviranim bralcem izčrpno opisovati, jih imenovati ali pojasnjevati (Juvan 2000, 30–31).*

- **parafraze** (imitacije, prevodi): parafraze so obnove kakšnega znanega, navadno klasičnega besedila v verzih ali prozi, pri katerih se mora izvorni smisel ohraniti, povedan pa je z drugimi besedami; vanje je pogosto vpletena interpretacija izvirnika (Juvan 2000, 32). Jakost razmerja teksta do izvirnika lahko sega od pretežno suženjskega prevajanja besede za besedo (metafraza) prek manj strogega sledenja besedam ob upoštevanju smisla izvirnika (parafraza) do imitacije, v kateri je svoboda prepesnjevalca tolikšna, da se lahko odpove celo smislu izvirnega teksta. »[I]mitacija dovoljuje, da se prepesnjevalec drži le nekaterih splošnih namigov originala in mu doda marsikaj, ga s svojo odličnostjo celo prekaša« (Juvan 2000, 33–34).

- **parodije** (manipejska satira, kontrafaktura, travestija, burleska, pastiš): to so zvrsti, v katerih je interakcija med literarnim delom in njegovo predlogo tako za avtorje kot za

njihovo občinstvo najizrazitejša. »V njih je bila razlika med tujim in lastnim diskurzom ne le razvidna, ampak tudi ustvarjalno izkoriščena, in to na pomensko-tematski, jezikovno-stilni, oblikovni, žanrski in idejno-vrednostni ravni« (Juvan 2000, 37). Najstarejša in najproduktivnejša je parodija, ki je po Aristotelovi Poetiki na neznatno, banalno snov prenašala metrum, dikcijo in zgodbene sheme junaškega epa ter degradirala etos in družbeni položaj nastopajočih likov (Juvan 2000, 38). V vmesnem času ni uživala statusa priznane in ugledne literarne zvrsti, zato je šele v modernizmu in postmodernizmu 20. stoletja postala eden izmed konstitutivnih postopkov za oblikovanje tistih literarnih del, ki jih uvrščamo v osrednjo črto literarnega razvoja (Joyce, Mann, Beckett, Brecht itd.). Parodiji je zelo soroden pastiš, ki je »lahko samostojen žanr medbesedilnega navezovanja, značilen po učenem artizmu, tekmovalnem imitatorstvu ali duhovitem mistifikatorstvu« (Juvan 2000, 45). »Literarni pastiš iz avtorskih opusov, žanrsko ali literarnosmerno tipičnih del izpisuje izraze, ki mu pritegnejo pozornost, po njihovem vzorcu pa posname še karakteristične stileme, motiviko in zgradbo. Tako napaberkovano gradivo po svoje preuredi in združi v novo besedilo« (Juvan 2000, 45).

Večina razlagalcev tega pojma šteje medbesedilnost za eno od konstitutivnih značilnosti postmodernizma. Postmodernistična intertekstualnost se od intertekstualnosti drugih smeri in obdobji loči po tem, da je, če jo primerjamo z modernistično, »modernizem še verjel v moč lastne inovativnosti, postmodernizem pa je intertekstualnost sprejel kot svojo usodo in se od psihične in družbene resničnosti obrnil v umetnost« (Juvan 2000, 106). Če so modernisti raje razvidno citirali (parafrazirali, parodirali itd.), pa se postmodernisti raje navezujejo na bolj zabrisane in dvoumne predloge, poleg tega pa se nagibajo k psevdocitatom in mistifikacijam (Juvan 2000, 106).

Medbesedilnost je prav tako kot metafikcija že znana in sprejeta lastnost književnosti, saj se kaže tudi v drugih obdobjih in smereh. Zato je bilo treba postaviti mejo med siceršnjo in postmodernistično medbesedilnostjo. Po Debeljaku (1989) so za postmodernistično intertekstualnost značilni izguba realnosti in simulacija v postindustrijski družbi, zaton ideje napredka in 'negativne estetike', prosta razpoložljivost tradicije ter vezanost literature na univerzitetno življenje. Janko Kos

(1995) v postmodernizmu vidi izgubo zadnje ontološke podlage, ki jo je modernizem iskal v samem subjektu in njegovi zavesti, postmodernistična citatnost pa daje prednost zvezam z literaturo, njenimi motivi, formami in žanri, medtem ko zapostavlja razmerja z zunanjo ali psihološko resničnostjo. K postmodernistični izgubi navzočnosti, zavesti in resničnosti je tako po Kosu vodilo ravno citatno kombiniranje raznorodnih umetnih, zgolj literarnih modelov. Zato je po njegovem mnenju postmodernistična medbesedilnost samo tista, ki vsebuje to oziroma takšno duhovnozgodovinsko podlago. Podobno zahteven je tudi Virk (v Juvan 2000, 228), ki se je naslonil na delo Linde Hutcheon in kot razpoznavno lastnost proznega postmodernizma izrecno določil ravno poseben spoj metafikcije in medbesedilnosti. Da bi bila slednja po Virku postmodernistična, mora biti samorefleksivna in opozarjati na literarnost pripovednega teksta ter skupaj z metafikcijo strukturno udejanjati ontološki pluralizem.

#### **2.4 Postmodernizem v literaturi: Ihab Hassan**

Ihab Hassan je sodobni literarni teoretik, ki se je ukvarjal z značilnostmi postmodernistične literature. Rdeča nit njegovega dela o postmodernizmu je trditev, da postmodernizem združuje nasprotujoče si tendence (Hassan 1986). Hassan je ta pojav imenoval indetermanenca, ki v imenu odraža združeni nasprotji: nedoločljivost ('indeterminacy'), ki odraža ontološki relativizem postmoderne dobe, in imanenco, ki je kohezivna sila in ponazarja vesplošno povezanost vsega. Ta teorem vsepovezanosti ustreza 'rizomu' po Deleuzu in Gauttariju ali 'unitarni senzibilnosti' Susan Sontag.

V eseju 'Pluralism in Postmodern Perspective' (Hassan 1986) podaja značilnosti metafikcije oz. postmodernizma, dveh pojmov, ki ju nekateri teoretiki uporabljajo na sinonimen način.

Njegove glavne razlikovalne poteze metafikcije (Hassan v Debeljak 1989, 106–107) naj bi bile endemične za postmodernistično kulturo v celoti:

- **indeterminacija:** razume jo kot temeljno nezmožnost, da bi določili kakršen koli položaj umetnin in ljudi v svetu (analogno Heisenbergovemu načelu nedoločenosti).
- **fragmentacija:** z njo skuša opisati postopke montaže, kolaža, literarne 'cut-up' tehnike, paradokse in paralogije, opirajoč se na Lyotardova stališča o nezaupanju do totalizacijskih projektov.
- **dekanonizacija:** s tem meri na Lyotardov zaton sleherne legitimizacije avtoritete velikih zgodb. Sem umešča tudi pluralizem ustvarjalnih metod in pravico manjšinskih diskurzov do obstoja.
- **izguba jaza in izguba globine:** predstavljata čisto simulacijsko gibanje in množitev glasov, ki naj spodkopljejo romantični ego kot preostanek totalizacijske mentalitete. Vse, kar ostaja po odstranitvi jaza, je le še gola igra jezikovnih razlik, ki edine ustvarjajo realnost.
- **nepredstavljenost:** gre za antirealistično tendenco, negativni total, ki ga sicer ni mogoče prikazati, mogoče ga je le evocirati, kakor npr. tišino v literaturi, ki pa jo vendarle tvorijo besede. Paradoksalna struktura antireprezentacijskih umetnin naj bi predstavljala tisto, kar ni del nobenega jezika, kar je nevzdržno, grozljivo, skratka na nek način absolutno.
- **ironija:** za Hassana pomeni diskriminacijo vseh kardinalnih paradigem, saj sprevrča enoznačne pomene, odpira prostor mnogosmiselni igri, polilogu, alegoriji, refleksiji in demistificira »avtentično« izkustvo.
- **hibridizacija:** označuje mešanje umetnostnih žanrov, profesionalnega žargona in pojmovnika posameznih humanističnih ter znanstvenih disciplin v enotno, a heterogeno teksturo, ki se vzpostavlja na način travestije, plagiatorstva in pastiša. Hassan išče konkretne zgodovinske primere teh hibridnih struktur v literarnih pojavih, kot jih poznamo pod pojmi metafikcije, novega žurnalizma, *nonfiction* romana, parakritike itd. Za Hassana ravno hibridizacija v obliki spajanja visokih in množičnih kulturnih oblik predstavlja razširitev preteklosti in njeno svobodno razpoložljivost z vidika sedanjosti.

- **karnevalizacija:** Hassan si jo prisvaja z vidika postmodernističnega komično-absurdnega etosa, ki povzema v svojo simbolno ekonomijo vse do sedaj omenjene karakteristike. V njej vidi subverzivno obnovo vsebin in tradicij, ki so bile do sedaj potlačene ali cenzurirane. Od tod izvira navdušenje nad kičem in popom, manjvrednimi žanri in parodičnimi formami.

- **performans:** briše meje med aktivnimi ustvarjalci in pasivno publiko, vabi k soudeležbi in sodelovanju, skratka daje prednost procesu oblikovanja pred končno obliko.

- **konstrukcija:** označuje dejstvo, da tisto, kar je sploh mogoče misliti, nujno podlega zakonom konstruiranja, specifične gradnje in ima v tej optiki fikcionalni ter variabilni značaj, tj. ni vselej ista. Tukaj se Hassan sklicuje na sodobne znanstvene paradigme (v Kuhnovem smislu), znotraj kateri resnica ni globalna in univerzalna, marveč so si resnice različnih paradigem med seboj često nasprotne in protislovne, ne pa enkrat za vselej dane.

- **imanenca:** naj bi odražala rastočo potrebo in sposobnost duha, da razume svet na način razpršenih simbolov, saj sam jezik rekonstruira univerzum kot znak s sebi lastnim pomenom, ki sprevača naturo v kulturo. Se pravi, da na horizontu podaljšanih čutov v obliki televizije, novih tehnologij in množičnih medijev nimamo več opravka z neposrednim zapopadenjem sveta in eksistencialne izkušnje kot take, ampak zgolj s komunikacijskimi filtri, namesto produkcije objektov pa imamo opraviti s simulacijo kodov, ki vodijo v obscenost čistih in praznih form.

Ker je nekatere od teh značilnosti mogoče najti tudi v delih, ki sicer ne sodijo v postmoderno estetiko, je tak seznam seveda bolj orientacijske narave. Hassan je kasneje še natančneje opredelil značilnosti postmodernizma, vendar ne v absolutnem pomenu, temveč v odnosu do modernizma. Tabela 2.1 prikazuje izbrane najzgovornejše pare razlikovalnih dihotomij med moderno in postmoderno.

Tabela 2.1: Pari razlik med modernizmom in postmodernizmom

Modernizem	Postmodernizem
Forma (konjektivna, zaprta)	Antiforma (disjunktivna, odprta)
Smisel	Igra
Načrt	Naključje
Hierarhija	Anarhija
Sinteza	Antiteza
Središčenje	Razkropitev
Paradigma	Sintagma
Označenec	Označevalec
Bog Oče	Sveti Duh
Določenost	Nedoločenost
Transcendenca	Imanenca

Vir: Hassan (1982, 267–268).

Podobne pregledne sezname so izdelovali tudi drugi raziskovalci postmodernizma. Prvi poskus znanstvene opredelitve postmodernizma v literaturi je podal David Lodge v delu 'The Modes of Modern Writing', ki kot šest glavnih značilnosti postmodernističnih besedil navaja protislovje, permutacijo, diskontinuiteto, naključje, eksces in kratki stik (Lodge 1977). Med vsemi temi je le kratki stik zares postmodernistična lastnost, ker deluje tako, da ruši mejo med resničnostjo in fikcijo, s čimer bralca opozarja na fikcijsko naravo teksta in spodnaša kakršen koli ontološki orientir (Virk 2000).



## 3 STRIP IN ROMAN V STRIPU

### 3.1 Kaj je roman

Roman je daljša literarna zvrst, ki je od nastanka dalje zavzemala mnoge različne pojavne oblike. Za enega prvih sodobnih romanov velja Cervantesov Don Kihot, medtem ko so ga na sam vrh priljubljenih izraznih možnosti postavile književnosti evropske romantike in realizma. Zaradi množstva oblik, v katerih se pojavlja, je definicija nujno ohlapna, ker le tako lahko zaobseže vsa literarna dela, ki sodijo pod to oznako.

Slovar slovenskega knjižnega jezika ga definira kot:

»**román** -a m (â) *daljše pripovedno delo, navadno z izrazito zgodbo in večjim številom oseb, zlasti v prozi*« (Ahlin in drugi 1997).

Janko Kos v Očrtu literarne teorije obširneje definira in opisuje roman:

*Roman je poleg epa najobsežnejša pripovedna zvrst, vendar je po svojem značaju tako vsestranska ali sinkretična tvorba, da ga ni mogoče opredeliti enotno kot ep, tragedijo ali komedijo. Motivno in tematsko ni z ničimer omejen, ker lahko zajame vase vse mogoče motive, teme in ideje. Vsebinsko je torej najbolj nedoločena, odprta in spremenljiva zvrst; zato govorimo o ljubezenskih, zgodovinskih, pustolovskih, družinskih, meščanskih, vojnih, komičnih ali pastirskih romanih, pri čemer je takih določil še neomejeno število. Po notranji formi in zgradbi je večidel epski in spada v pripovedništvo. Vendar je mogoč tudi roman, ki se bliža liriki, dramatik ali esejistiki, od tod posebne forme lirskega, dramskega ali esejističnega romana. Tudi njegova zunanjeritmična oblika je lahko različna. Večina romanov je sicer napisana v prozi, vendar ni izključen roman v verzih. Končno je mogoča tudi oblika romana, v kateri se prepletata vezana in nevezana beseda. Bolj kot po vsebini je torej roman opredeljen formalno kot besedilo, ki je epsko in napisano v prozi, vendar sta obe določili relativni in dopuščata izjeme. Posebno določilo za roman je obseg – z epom spada med najobsežnejše zvrsti, pri tem pa spodnja meja romana ni določena;*

*običajno imamo za roman že dela, ki štejejo okoli sto petdeset ali celo samo sto strani, kar pa je odvisno tudi od tehtnosti vsebine, ker se za roman zahteva običajno kolikor mogoče problemska, pomembna ali vsaj pestra podoba kake življenjske resničnosti (Kos 1983, 171–172).*

Roman sodi torej v polje pretežno prozne fikcije, je ohlapno omejen s formo, v kateri se pojavlja, in vsebino, ki jo predstavlja ali prikazuje. Še bolj kot dolžina dela je pomembna obravnava zahtevnejših življenjskih in družbenih vprašanj. Kosova definicija je dovolj odprta (»vsestranska ali sinkretična tvorba«), da vključuje tudi obravnavano delo, čeravno stripovskega pristopa kot enega od možnih narativnih tehnik izrecno ne omenja.

### **3.2 Kaj je strip**

Strip, kot ga v najpogostejših oblikah poznamo danes, je hibridni žanr na preseku literarnega in vizualnega. Stoji na stičišču prikazovanja zgodbe in pripovedovanja zgodbe, v vsakem primeru pa pripoveduje neko zgodbo, zato je izrazito narativen žanr. Ne poslužuje se samo besed ali stavkov, da bi prikazal dogodek, trenutek ali občutek in tako v bralcu ustvaril nek doživljaj, temveč za to uporablja tudi direktno prikazovanje likov, motivov in situacij s pomočjo naslikane, narisane ali celo fotografirane podobe (Munitić 2006).

Medij stripa je torej likovni, medtem ko je narativni učinek enakovreden literarnemu. Vrstni red podob, montaža kadrov, kompozicija strani in drugi stripovski instrumenti vzpostavljajo ter omogočajo grajenje, vzdrževanje in manipulacijo zgodbe (Munitić 2006).

Filmski in stripovski teoretik Ranko Munitić v svojem delu *Deveta umetnost, strip* trdi, da gre pri stripu za tendenco avtorja, da svoje pripovedi ne omeji samo na prikazovanje ene same podobe, ki bi bila v slikarski maniri monumentalizirana in fiksirana kot statična umetniškova vizija, temveč gre za dinamično napredovanje, zaporedno sosledje podob in sukcesiven razvoj, katerega faze so prikazane preko vizualiziranih etap dogajanja – posameznih podob, ki v tem zaporedju tvorijo strip. Temu se najpogosteje,

a ne vedno, pridružujejo besede, s katerimi avtor skuša dopolniti prikazano, bodisi kot kratek komentar ali didaskalija, bodisi kot pomemben govor prikazanega lika (Munitić 2006, 8–10).

Na podoben, a precej bolj natančen način ga definira tudi Scott McCloud, glavni sodobni teoretik stripa.

*»strip – a (i) 1. Negibne slikovne in druge podobe, sopostavljene v namensko zaporedje, namenjene podajanju informacij ali vzburjanju estetskih občutkov pri gledalcu.«*  
(McCloud 2011, 9)

Munitić tudi dodaja, da je strip za svoj obstoj moral razviti oz. osvojiti določena izhodišča. S tem misli na:

- posebno izrazno tehniko,
- izviren jezik in komunikacijski kodeks,
- tematiko, tipologijo in mitologijo,
- sredstva širjenja oziroma distribucije v prostoru,
- svoje stalno bralstvo kot oporo in garancijo proizvodno-ustvarjalske kontinuitete (Munitić 2006, 9).

Strip se tako po Munitićevem mnenju razlikuje od drugih množičnih medijev po tem, da je s svojim ustvarjalskim postopkom enakopravno združil literarno metodo pripovedovanja kot časovnega povezovanja posameznih delov dogajanja z vizualno konkretizacijo posameznih delov te zgodbe. Ta stik med literaturo in vizualno umetnostjo je, kot bomo videli, pomembna značilnost tako postmoderne estetike kot postmoderne dobe, v kateri uspeva. To trditev dodatno potrjuje (česaravno tudi zapleta poskuse dekonstrukcije in analize) tudi prisotnost elementov filmske umetnosti, kot so

montaža, jukstapozicija (sopostavitev) in ekspresivno povezovanje posameznih prizorov in sekvenc (Munitić 2006, 15–16).

Munitić (2006, 17) določa dve osnovni likovni sredstvi stripa, ki sta:

- *stripovski kvadrat – sličica* kot posamezna vizualna fiksacija motiva

in

- *montažni postopek* oziroma metoda, s katero se določeno število posameznih okvirjev, polj ali prizorov povezuje v kontinuirano in komunikacijsko berljivo celoto.

Komunikacijski kodeks stripa pri Munitiću predstavljajo vse oblike direktnega sporočanja določenega sporočila ali podatka. Primarni in najosnovnejši vidik tega direktnega komuniciranja je besedilo, govor ali pojasnitev (opomba/didaskalija, ki je izpisana poleg ali znotraj posameznega stripovskega okvirja ali polja (Munitić 2006, 2).

Najbolj razširjeno obliko besedilne stripovske komunikacije pomeni oblaček, ki uokvirja junakov govor. Tukaj se nahaja ena od temeljnih predpostavk stripovske govorice: informacija nam je podana ne samo z vsebino, temveč tudi s formo, v kateri je podana. Beseda, ki jo lik v stripu posebej poudari, je v balončku označena z debelejšimi črkami. Izbor, značaj in profilacija črk oziroma besed v balončku lahko tako nekaj povejo tudi o osebi, ki jih izreka.

### **3.3 Od rojstva stripa k žanrskim inovacijam**

Da bi razumeli nastanek romana v stripu, je dobro poznati sam razvoj stripovskega medija. V nadaljevanju se bom posvečal nastanku in razvoju stripa (ter romana v stripu) izključno v ZDA, zanemaril pa bom druge stripovske tradicije (predvsem evropsko). Razlog za to je v tem, da sta se tako (časopisni) strip kot roman v stripu rodila v specifičnih družbeno-ekonomskih okoliščinah, ki so za razumevanje zgodbe o stripu zelo zgovorne, obenem pa je s spremembami v njih prišlo tudi do spremembe v pojmovanju in potrošnji stripovskih izdelkov ter nenazadnje tudi v samem mediju. Prav

tako velja tudi obratno: strip je tudi sam, od znotraj oziroma spodaj, spreminjal odnos in pojmovanje stripa pri širši javnosti. Fokus na ameriško stripovsko sceno dodatno utemeljuje dejstvo, da je redko prihajalo do izmenjave med ameriško in evropsko sceno, saj sta do osemdesetih let bili obe relativno vase zaprti in samozadostni. Ameriška se je pretežno naslanjala na revijalne zvežčiče, ki so še danes uveljavljen industrijski standard, v Evropi pa je ta standard predstavljal francosko-belgijski format stripovskega albuma na 48 straneh, v barvi in trdi vezavi (Beaty 2007).

Zgodba o stripu, kot ga poznamo danes, se začne v ZDA na koncu 19. stoletja. Leta 1895 je začel izhajati *Yellow Kid* Richarda Outcaulta in je bil prvi strip, ki je pritegnil zanimanje širšega občinstva. Filmska industrija je bila v povojih, radio prav tako, časopisni stripi pa so postali nova oblika zabave. Uspehu *Yellow Kida*, ki se je kmalu začel pojavljati na majicah, cigaretnih škatlicah in pisarniških potrebščinah, je kmalu sledil cel niz drugih. Izdajatelji so ugotovili, da stripi pospešujejo prodajo časopisov. Postali so dobrodošla osvežitev v domovih, kjer so do takrat kot tiskana zabava vladali kvečjemu romani. V tistem času so nastali Segarjev *Popeye*, Herrimanov *Krazy Kat* in Fosterjev *Prince Valiant*. Bralcem so ustrezali, ker so bili enostavni za branje, besedilo v dialogih pa je še dodatno pojasnjevalo sliko (Weiner 2003, 1).

Knjige stripov in revije s stripovskimi zgodbami so začele izhajati v zgodnjih tridesetih letih prejšnjega stoletja in so bile sprva zgolj ponatisi objavljenih časopisnih stripov. Izdajatelji so kmalu ugotovili, da je na trgu povpraševanje po novih zgodbah, in pričeli iskati svež material. Te zgodnje knjige stripov so vsebovale žanrske zgodbe v stripovski obliki, prevladovali so žanri detektivk, pustolovščin in romanc. Nastala so podjetja, ki so skušala čim hitreje in čim ceneje proizvesti čim več stripovskih zgodb, ki so jih potem prodajala izdajateljem stripov, kot sta bila DC Comics in Timely (kasneje Marvel). Pravi bum se je zgodil, ko sta mladeniča Jerry Siegel in Joel Shuster ustvarila Supermana in sprožila nov trend herojskega zgodbarstva. Supermanu je sledila množica novih superherojev in nov podžanr je bil rojen (Weiner 2003, 2).

Superheroji so bili do konca druge svetovne vojne zelo popularni, proti petdesetim pa vse manj, saj je njihov patriotizem po vojni izgubil *raison d'etre*. Povojne ZDA so se spreminjale tudi družbeno, saj so mediji in tržniki odkrili novo demografsko nišo:

najstnike. Zabavna industrija je začela proizvajati kulturne dobrine (na primer pop glasbo), namenjene prav tej skupini mladostnikov, ki niso bili več otroci, a tudi še ne odrasli. To je bila prva generacija, ki je odraščala ob stripih, se nanje navezala in stripi so se začeli pojavljati povsod tam, kjer so bili tudi najstniki (Weiner 2003, 3).

Industrija je v petdesetih letih začela opuščati superjunaške stripe in ponudbo diverzificirati s smešnimi živalskimi zgodbami v stripu, za odrasle pa z ljubezenskimi zgodbami, srhljivkami in kriminalkami v stripu. V tej dekadi je nastala ogromna množica senzacionalističnih, nekakovostnih in hitro izdelanih stripov. Zato sta to obdobje, pa tudi prihodnost stripov, zaznamovala dva ključna akterja.

Prvi je bil psihiater dr. Fredric Wertham, ki je leta 1954 objavil knjigo *Seduction of the Innocent*, v kateri opisuje domnevno škodljiv vpliv stripov na odraščajoče otroke. Njegove ideje so v paranoidnih petdesetih letih ter v senci makartizma dobro uspevale, zato je Comic Magazine Association of America izdal Comic Code, izdajateljski kodeks, ki je močno vplival na vsebino stripov. Zaradi tega so stripi morali postati neškodljivi, nezanimivi in aseptični, saj je bilo prepovedano vsako prikazovanje nasilja, telesnih odnosov, nespoštovanja avtoritet itd.

Drugi pomemben akter je bila stripovska založba EC Comics, ki se je proslavila s horror stripi in subverzivno držo. Uveljavitev kodeksa Comic Code ji je tako delno spodnesla tla pod nogami, toda pri EC Comics so se znašli tako, da so svojo glavno stripovsko satirično izdajo *MAD* pretvorili v revijalni format, s čemer so se izognili zahtevam kodeksa. Kljub temu je škoda bila storjena, saj so stripi pristali na družbeni margini kot trivialno in celo škodljivo branje (Weiner 2003, 5–8).

Šestdeseta leta v ZDA pomenijo tudi pojav hipijevske kontrakulture, ki je zavračala norme odraslih, hodila po robu splošno sprejemljivega in pogosto kršila razne tabuje. Hiter razvoj scene je zagotovil veliko število bralcev stripov, ki so se navdihovali v hipijevske estetiki in vrednotah, in tako je nastalo gibanje, ki je močno pretreslo stripovsko sceno. Šlo je za podzemno (*underground*) stripovsko gibanje, za stripe in stripovske revije, ki so jih pisali ter risali mladi odrasli za svoje vrstnike. Preizpraševali so družbene norme, se upirali vietnamski vojni, se šli spolne revolucije in pripovedovali avtobiografske zgodbe. Ta inovacija je pretresla sceno kljub temu, da teh stripov

seveda niso smeli prodajati v trafikah ali knjigarnah, saj so predstavljali utelešenje prepovedi iz še vedno veljavnega kodeksa Comic Code. Zato so se stripi razpečevali in prodajali »pod pultom« v t.i. *head shopih*, trgovinah s hipijevsko opremo in pripomočki za uživanje mamil, predvsem marihuane in drugih takrat popularnih drog. Prvi fanzini so se prodajali tudi po uličnih vogalih, Robert Crumb, pionir, starosta in glavna osebnost tega gibanja, pa jih je v otroškem vozičku vozil in prodajal po Haight-Ashburyju in po ulicah San Francisca. Crumbova revija Zap Comics je na koncu tako močno simbolizirala to gibanje, da se je izraz »zap comics« nekaj časa uporabljal kar za vse underground stripe. Ti so doživeli izjemen uspeh in konec šestdesetih let ni bilo neobičajno, če se je nek naslov prodal v več kot trideset tisoč izvodih (Weiner 2003, 12).

Konec šestdesetih let je prinesel še eno, za obstoj neke scene zelo pomembno pridobitev. To je bil pojav stripovskega fanovstva. Izdajatelji so ugotovili, da je zdaj med odraslimi mnogo teh, ki so stripe brali v otroških letih, in da se je dr. Wertham zmotil, saj stripi niso proizvajali psihopatov, temveč normalne ljudi, ki se z nostalgijo spominjajo svojega otroštva in priljubljenih junakov. Po Ameriki so se začela organizirati razna srečanja med bralci in ustvarjalci stripa (*comic conventions* ali *comic-cons*), kar je sprožilo tudi pojav prvih fanzinov in revij o stripih (Weiner 2003, 11).

V zgodnji sedemdesetih letih se je po ZDA začela pojavljati mreža neodvisnih knjigarn, specializiranih za stripe (*comic book store*). Navdih in interes zanje sta se pojavila na stripovskih festivalih in srečanjih avtorjev z bralci, omogočil pa jih je tudi spremenjen poslovni model. Trafike so neprodane stripe vračale nazaj založnikom, bili so namreč na reverz, kar pa ni veljalo za lastnike in prodajalce teh knjigarn, ki so imeli velik popust na stripe, toda ti so ostali v njihovi lasti. Dobra prodaja na festivalih je kazala na močno in prisotno stripovsko tržišče, poslovni model pa je od lastnikov knjigarn zahteval, da čim bolje spoznajo svoje bralstvo, saj je bilo od tega odvisno njihovo preživetje. Založniki so po prodajnih številkah lahko sklepali, kaj se prodaja, in temu prilagajali vsebino, obenem pa so počasi spoznavali, da stripe berejo tudi odrasli. Specializirane stripovske trgovine so dale zagon stripovski industriji, ki se je močno razvejala in obogatila ponudbo stripov. Pri tem je šlo večinoma za *mainstream* stripe, saj se underground stripi tam niso dobro prodajali. Do konca sedemdesetih let je

underground gibanje zamrlo zaradi slabe distribucije, toda pečat, ki ga je vtisnilo, ni bil izbrisan. Postavilo je namreč temelje za kasnejši novi val stripov iz osemdesetih let, ki so postali politično bolj eksplicitni (npr. Millerjev *The Dark Knight Returns*), medtem ko je Spiegelmanova revija *RAW* zbujala pozornost tudi zunaj stripovskega miljeja (Weiner 2003, 13–16).

### **3.3.1 Will Eisner in Pogodba z Bogom**

Delo *Pogodba z Bogom (in druge zgodbe) (A Contract with God and Other Tenement Stories)* iz leta 1978, ki ga je napisal in narisal Will Eisner, šteje za prvi sodobni roman v stripu (graphic novel). To ni klasični roman, pa tudi ne klasični strip, ampak gre za štiri med seboj povezane zgodbe o življenju judovskega delavskega razreda med Veliko depresijo v ZDA, ki so bile (pri)povedane in prikazane v stripovski obliki (Wiener 2003, 17).

Eisner je sicer risal stripe že leta 1936 in se proslavil z likom *The Spirit*, a se je leta 1952 umaknil iz publicistike in začel ustvarjati pedagoško gradivo v stripovski obliki za komercialne naročnike. Šele leta 1971 se je udeležil nekega stripovskega festivala v New Yorku in tam našel okolje, ki ga je od nekdanj iskal. Mladi risarji so stripovsko formo takrat že uporabljali kot orodje za izražanje osebnih in političnih stališč, manj pa za podajanje klišejskih žanrskih zgodb, kot so se takrat prodajale. Ta svoboda pristopa ga je tako navdušila, da se je takoj vrnil k delu na stripovskem mediju, da bi ga, kot sam pravi, popeljal tja, kamor ga ni še nihče. Eisner je namreč opazil, da so otroci, ki so v štiridesetih letih brali stripe, zdaj odrasli. Niso se oni odrekli stripom, temveč obratno, ti so se ti odrekli njim. Našel je tržno nišo, za katero so bile razmere zdaj zrele, in jo zapolnil. Njegovo delo se je poleg tega, da je bilo namenjeno odraslim bralcem, od ostalih stripovskih izdelkov razlikovalo tudi v tem, da ni posredovalo nobenih sodb, temveč je zgolj prikazovalo 'slice of life' zgodbe, like in njihove življenjske pripetljaje brez poceni moraliziranja. Zgodbe so bile takratnim bralcem nenavadne, način njihovega prikazovanja pa je tudi bil svež in nov. Ubral je bolj sproščen slog, saj gibanja likov ni tlačil v množico okvirjev na strani, temveč je raje risal bolj odprte in dihajoče



okvirje ter like z veliko obraznimi izrazi (Wiener, 2003, 17–19, glej tudi prilogo A). Inovacija je bila torej tako vsebinske kot formalne narave: stripovskim ustvarjalcem je podala zgled drugačne rabe medija.

Eisnerju nekateri pripisujejo tudi avtorstvo pojma roman v stripu, čeprav si viri glede tega niso enotni. Fingerroth (2008, 3) namreč trdi, da je ta pojem prvi uporabil Richard Kyle leta 1964. Kakorkoli, dovolj zgovorno je dejstvo, da ga je Eisner uporabil za to, da bi svoj izdelek, strip knjižne dolžine, knjižnemu založniku Bantam Books predstavil kot nekaj resnega, relevantnega, izdaje vrednega in dobičkonosnega. Nalašč se je obrnil na uveljavljeno knjižno založbo, da bi Pogodbo z Bogom prodajali v knjigarnah in ne v stripovskih trgovinah (*comic book shops*). Bantam Books knjige potem niso izdali, izšla je pri Baronet Books, in pojem se je obdržal, kljub temu da so se pojavljali tudi konkurenčni pojmi (*illustories*, *picto-fiction* ali *picture novella*), ki so skušali definirati isti pojav (Fingerroth 2008, 5). Eisner je z njim očitno nameraval začrtati za strip neko povsem novo smer.

Pogodba z Bogom je torej postala prvi izvirni stripovski izdelek, ki je izšel pri kakem ameriškem knjižnem založniku. Dotlej so stripi v knjižni obliki izhajali samo kot ponatisi klasikov (George Herriman, Winsor McKay in drugi pionirji žanra) in zbirke pasičnih ali drugih stripov (recimo *Peanuts* Charlesa Shultza ali *Garfield* Jima Davisa). Založbe so v sedemdesetih letih šele tipale v smeri stripov knjižnega formata, zato so Američani slavno evropsko serijo Tintin spoznali šele leta 1973 (Wiener 2003, 21).

Izkazalo se je, da občinstvo očitno zaupa knjigam, izdanim v obliki stripa, ko to delo izide pri kakem večjem izdajatelju. Take knjige so se zdele bolj varne in poučne, odrasli pa so menili, da bodo otroci na ta način prerasli stripe in prešli na branje »resnih« knjig (Wiener 2003, 22).

Medtem pa so stripovske trgovine pri bralcih počasi spremenile način dožemanja stripov. Risarjem stripov so dajale na voljo informirano bralstvo, ki ga dotlej niso imeli. Vznikali so mali stripovski založniki in si poskušali odrezati kos pogače, pri Fantagraphic Books pa so celo ustanovili resno stripovsko revijo z naslovom *The Comics Journal*, ki izhaja še danes. Založba NBM je skušala kopirati evropski pristop k stripu in izdajati stripovske albume po francosko-belgijskem vzoru, natisnjene v barvah in na

kvalitetnem papirju, v trdi vezavi, praviloma namenjene odraslim bralcem, in pri tem so tudi uspeli. Za svoj uspeh se v veliki meri lahko zahvalijo kakovostni produkciji, zaradi katere so njihovi stripi bili videti kot »resne« knjige, zatem plasiranju stripov tudi izven stripovskih trgovin, torej v knjigarne in knjižnice, in seveda temu, da so bili v ZDA pri tem prvi. Stripi v daljši obliki so torej že imeli svoje bralce, le še vprašanje časa je bilo, kdaj bo nekdo ustvaril prvi polnokrvni roman v stripu. Poleg tega so tudi večji izdajatelji opazili, da je prišlo do premika v jedru svojega stripovskega bralstva, in se začeli prilagajati spremenjenim razmeram na trgu (Wiener 2003, 25–28).

Tako sta DC Comics in Marvel poskusila z resnejšimi projekti, izpeljanimi iz svojega univerzuma superjunakov, ki so se izkazali za uspešne. *Daredevil* Franka Millerja in *Swamp Thing* Alana Moorea sta bila komercialna uspeha, obenem pa sta potrdila domnevo, da si bralci želijo bolj kompleksnih, bolj realističnih in globljih zgodb. Tako sta zgoraj omenjena postala predhodnika dveh še uspešnejših projektov, natisnjenih na dragem kvalitetnem papirju, oblikovanih kot prestižni izdaji in namenjenih odraslim bralcem. Prva je bila globoko cinična zgodba glavnega junaka Gotham Cityja, in sicer *Batman: The Dark Knight Returns* (Miller), druga pa *Watchmen* (Moore in Gibbons), izredno kompleksna zgodba, polna referenc na Einsteina, Williama Blakea, Carla Junga in Boba Dylana, ki je prejela tudi eminentno ZF nagrado Hugo. Obe sta sicer zahtevali poznavanje superjunaškega miljeja, toda odraslim bralcem, ki so si bili domači s tem že od prej, so ugajale zgodbe o ne več tako črno-belih junakih ter preizpraševanje smiselnosti koncentracije ogromne moči v enem samem posamezniku (saj lahko ta tudi kvari, ne zgolj osvobaja). Superjunaki so tako dozoreli in se izvili iz primeža enostavnih delitev na dobre in zle. To je odgovarjalo njihovim bralcem, nekdanjim fanom, ki so medtem prav tako odrasli, zato so tudi superjunaki morali storiti isto (Wiener 2003, 29–34).

### **3.3.2 Art Spielgeman in Maus**

Bistveno drugačne bralce je imel roman v stripu ameriškega avtorja Arta Spiegelmana z naslovom *Maus: zgodba o preživetju*, ki je pri Pantheon Books izšel leta 1986.

Maus je zelo kompleksna zgodba o avtorju dela, o avtorjevem odnosu z očetom in o očetovi izkušnji preživetja v koncentracijskem taborišču Auschwitz. Avtor je eno poleg druge sopostavil dve zgodbi: prvo v sedanosti in o samem sebi, avtorju, ki skozi pogovore z očetom zbira material za naslednjo knjigo, torej to, ki jo beremo (značilni postmodernistični kratki stik), in drugo zgodbo iz preteklosti, ki jo pripoveduje njegov oče. Očetova zgodba je prvoosebna izpoved o strahotah holokavsta in trpljenju Judov v koncentracijskih taboriščih, ki pa je v njegovem primeru, kot podnaslov pravi, zgodba o preživetju. V drugi zgodbi je bralec priča tudi razvoju avtorjevega odnosa z očetom, kar prispeva tako h kompleksnosti zgodbe kot k bralni vrednosti teksta. Roman v stripu je izvirno izhajal v nadaljevanjih v Spiegelmanovi reviji RAW (med leti 1981 in 1986), čeprav je bil zamišljen kot enotno delo v eni knjižni izdaji. Očitno je avtor svoje občinstvo postopoma pripravljajal na preboj, ki je sledil integralni izdaji Mausea.

Večplastnost zgodbe in vsebine po drugi strani poudarja precej enostavna risba, ki pa kljub temu ni skopa. Gostoto pripovedi nakazuje že kratek pogled na stran, na kateri kar mrgoli stripovskih oblačkov, polnih teksta: bralec je takoj seznanjen, da je veliko dialogov in da tega stripa ne bo mogel na hitro preleteti. Avtor se ne trudi preveč z risanjem izrazov na obrazih, saj dogajanje in kontekst zagotavljata dovolj drame, tako da so vsi obrazi zelo enostavno narisani. Bolj zgovorna je po drugi strani alegorična raba antropomorfiziranih živali (živalskih glav na človeškem telesu), ki predstavljajo pripadnike različnih nacionalnosti v zgodbi. Judje so prikazani kot miši, ki jih lovijo in zapirajo Nemci, narisani kot mačke, medtem ko Poljaki spregovorijo skozi svinjske rilce. Američani imajo obraze psov, Francozi so žabe, medtem ko je ciganska vedeževalka narisana kot metulj (glej priloge B, C in D). Takšno poenostavljeno, popreproščeno in posplošeno označevanje likov odraža razčlovečujočo naturalizacijo razlik med ljudmi in družbenimi skupinami v tistem času, ki je bila temelj nacistične in rasistične politike holokavsta. Roman v stripu je poln metafikcijskih citatov in (koščkov) drugih *tekstov*: shema pobega, zemljevidi, reprodukcija fotografije in celo strip v stripu. Bere se lahko na več načinov: kot (avto)biografija, kot knjiga spominov, kot zgodovinski dokument, kot osebna izpoved, kot roman in kot strip. Spiegelman je z Mausom uporabil Eisnerjev recept in ga pri tem še presegel. Stripovsko formo, ki jo je Eisner potrdil kot sposobno prenašati in prikazovati težje ter kompleksnejše zgodbe, je cepil na sodobno literarno

pripovedništvo in tako ustvaril tekst, ki je dokument svojega časa in ki obenem naslavlja nekatera brezčasna in univerzalna človeška vprašanja. Glede na to, da izpričuje mnoge postmodernistične lastnosti, je zanimivo to, da ne dviga povsem rok od 'velikih zgodb', ampak se poslužuje ene male in posamične, ki deluje kot metafora za našo skupno, veliko zgodbo. Delo je učinkovit protiargument očitkom o nezainteresiranosti in plehkosti postmodernistične literature, saj se avtor zaveda svoje vloge v svetu in jo v žlahtni zolajevski maniri tudi uresničuje.

Ta roman v stripu je veliko pozornosti pritegnil tudi izven stripovskih krogov. V nekaterih osnovnih in srednjih šolah je postal obvezno branje (čeprav je privlačil predvsem odrasle bralce), leta 1992 pa je prejel posebno Pulitzerjevo nagrado. Delo so z navdušenjem sprejeli tudi bralci, ki stripov niso brali, in pogosto je bil Maus edini roman v stripu, ki so ga kadar koli prebrali. Redefiniral in dvignil je standarde za sodobni roman v stripu in postal zgled, kako lahko strip prebije zidove svojega geta, v katerem je tičal od rojstva (Wiener 2003, 35–38).

Mausovemu uspehu so sledili uspehi drugih ambiciozno zastavljenih stripovskih projektov. Omenim lahko *Sandmana*, ki ga je pisal Neil Gaiman, risalo pa več različnih risarjev, ali Iyer/Smithov strip *Bone*. Prvi je bil poln zgodovinskih in drugih kulturnih referenc, kar je ugajalo sofisticiranemu in načitanemu bralstvu, drugi pa je gradil na epski dolžini zaključene zgodbe v nadaljevanjih. Oba sta pokazala premik interesa bralcev od superjunakov v fantazijski žanr, obenem pa sta ugajala tako moškim kot ženskam ter bralcem, ki ne berejo stripov. V devetdesetih letih so jima sledili še ostali vrhunci žanra, kot so *Kako razumeti strip*, temelj in osnova stripovske teorije *sine qua non* v stripu Scotta McClouda; *Love & Rockets* bratov Hernandez; *Give it up!*, stripovske adaptacije in obenem interpretacije zgodb Franza Kafke izpod peresa in čopiča Petra Kuperja; dokumentarno novinarstvo Joeja Sacca z naslovom *Palestina*; generacijski strip Daniela Clowesa *Svet duhov*, ki je kljub pomanjkanju superjunakov dobil svojo filmsko adaptacijo, ali nenazadnje *Jimmi Corrigan: The Smartest Kid on Earth* Chrisa Warea, ki je rušil mnoge stripovske konvencije in bralca silil k pozornemu branju, ki je ta trud tudi poplačalo (Wiener 2003, 39–58).

### 3.4 Definicija romana v stripu

Ni naključje, da mnogi internetni viri o romanih v stripu vsebujejo napotke in navodila knjižničarjev in za knjižničarje, kako obravnavati to gradivo ter kam ga razvrščati. Nejasnosti je vse več, ker roman v stripu dandanes pokriva malodane vse podzvrsti sodobnega in klasičnega romana, zato poznamo zgodovinske, politične, humoristične, avtobiografske, potopisne, dnevniške, detektivske, pustolovske, znanstvenofantastične, eksperimentalne in še kakšne romane v stripu. Velike stripovske založbe v ZDA so po uspehu Dark Knighta in Watchmenov dobičkonosno nišo začele še dodatno izkoriščati tako, da so pod oznako 'graphic novel' začele izdajati zbirke ponatisov svojih epizodno že izdanih zgodb, zato se ta izraz na angleško govorečem tržišču danes uporablja tudi za stripe, ki nimajo ničesar skupnega z Eisnerjevo zamisljijo. Vsak trdo vezan strip še ni roman v stripu in, kot pravi Alan Moore, priznani stripovski scenarist, je danes roman v stripu samo še marketinški evfemizem za 'drago knjigo stripov'. Zanj sta Maus in Watchmen enostavno stripa, čeprav bi jima zaradi gostote pripovedi, strukture, dolžine, resnosti in težavnosti motivov ter tem, s katerimi se ukvarjata, lahko rekli tudi romana (Kavanagh 2000).

Art Spiegelman, avtor Mause, je svojo definicijo romana v stripu strnil v en preprost stavek: »Roman v stripu je knjiga stripov, za katero potrebuješ knjižni zaznamek« (v Fingeroth 2008, 4). S tem namiguje na njegovo dolžino, saj ga ne moreš prebrati v enem branju, pa tudi na neko kontinuiteto v zgodbi, ki je zbirke stripov v knjigi nimajo. Eddie Campbell, sodobni stripovski avtor in scenarist, gre še dlje in trdi, da je roman v stripu bolj gibanje kot forma, njegova naloga pa je, da »formo (knjige) stripov, ki je postala sramotna oznaka, ponese in dvigne na novo, bolj ambiciozno in smiselno raven« (v Fingeroth 2008, 6). Tukaj je pomembna zahteva, naj bo roman v stripu na nek način izviren in inovativen, namesto da se poslužuje že zguljenih in klasičnih stripovskih tropov, kot so ti o superjunakih.

Kaže torej, da se tudi sodobne generacije stripovskih avtorjev skušajo držati izvirnega Eisnerjevega recepta, sploh tam, kjer jim odnosi z založbami to dovoljujejo. Nasploh je roman v stripu izrazito avtorsko delo, proizvod risanja in pisanja enega samega človeka, čeprav obstaja obilo primerov zelo uspešnih tandemov scenarist/risar, kar je klasični

industrijski pristop k ustvarjanju stripov. Še radikalnejši primer je *Sandman* Neila Gaimana, ki ga je pisal v mnogo nadaljevanjih, risala pa ga je mala miriada risarjev in ilustratorjev.

Poleg naštetega je treba upoštevati, da se izraz 'graphic novel' pri nas prevaja zelo arbitrarno in nedosledno. V medijih se je že večkrat pojavil izraz 'grafični roman' (Jurc 2010), ki je dobesedni prevod angleškega, Žiga Valetič pa v Pogledih (Valetič 2011) piše o risanem romanu. Menim, da sta oba pojma neustrezna. Prvi je zgolj dobesedni prevod tujega izraza, pri nas pa pojem grafičnega prinaša neke druge konotacije in pomeni manj kot v angleščini, zato bi bil ta pojem za naše potrebe preširok. Težava Valetičevega prevoda je po drugi strani ta, da je pomensko bodisi preširok, bodisi preozek. V primeru biografskega romana v stripu 'Kenk' Richarda Poplaka (Poplak in Marinkovich 2011) gre za grafično obdelavo fotografij, nastalih med intervjuji, ki so montirane v stripovski maniri in se berejo kot strip. To je vsekakor roman v stripu, ni pa 'risani' roman (čeprav jih je večina vseeno ročno risanih).

Vse to je treba vzeti v zakup, ko skušamo definirati, kaj je to roman v stripu.

Za naše potrebe se zdi najsprejemljivejša kar Wienerjeva definicija (Wiener 2003, XI), ki pravi, da so romani v stripu (pozor, že raba množine namesto ednine govori o multitudini pojavnih oblik) knjižna stripovska dela knjižne dolžine, ki se berejo kot ena zgodba. Pri tem je nujno pojasnilo, da ta širok pojem potem obsega tako zbirke žanrskih zgodb (pustolovske, superjunaške ...), ki jih je treba brati ločeno od njihovih ustreznih serijskih izdaj, kakor tudi samostojna in integralna dela, kot sta Saccova *Palestina* ali *Varovano območje Goražde*.

## **4 ANALIZA IN INTERPRETACIJA DELA**

### **4.1 O metodi**

Interpretacija romana v stripu, ki ni ne golo besedje ne golo podobje, nujno vključuje elemente tako likovne kot literarne kritike, obenem pa mora skušati preseči to delitev in razkriti mehanizme intratekstovne dinamike ter součinkovanja obeh ravni romana. Formalno-vsebinska analiza bo temeljila na Hassanovi klasifikaciji značilnosti postmodernizma, kot jih navajam v poglavju 2.4. Roman bom bral kot postmoderne tekst in v tej luči predstavil njegove postmoderne značilnosti. Slednje je sicer mogoče najti tudi v drugih, ne nujno postmodernih delih, vendar bom kljub temu pokazal, kako njihova količina, koncentracija in funkcija kažejo na postmoderno naravo obravnavanega romana v stripu.

### **4.2 O vsebini**

Pri romanu v stripu Gemma Boverly gre po mojem mnenju za postmodernistični tekst, ki kaže mnoge značilnosti postmodernistične estetike in umetnosti. Avtorica Posy Simmonds povzema oziroma parafrazira roman Gospa Bovary francoskega literarnega klasika Gustava Flauberta in si privošči sodobno predelavo, kar je že na prvi pogled standardni metafikijski prijem. Simmondsova Gemmino zgodbo oblikuje po izvorni Emmi, a jo razvije čisto po svoje, kar se odraža ne samo v zgodbi, temveč tudi v načinu pripovedovanja, ki je večplastno – tako besedilno kot likovno.

Avtorica za osnovo vzame tragično junakinjo Flaubertovega romana Gospa Bovary in prikaže, kako bi morda bila videti sodobna (postmoderna) Emma. Tako nastane zgodba Gemme Tate, tridesetinekajletne ilustratorke iz Londona, ki se poroči s Charliejem Boverlyjem, izdelovalcem in restavratorjem pohištva.

Gemma se s Charliejem zateče v mirno vasico Bailleville v Normandiji (v Normandijo je postavljena tudi Emmina zgodba), kamor zbeži pred stresom vlemestnega življenja in lastno preteklostjo. Spočetka je zadovoljna s svojim življenjem in službo – dela kot

notranja opremljevalka in dekoratorka – potem pa se zgodba začne zapletati. Življenje v sprva idilični vasici jo začne dolgočasiti in po naključju spozna precej mlajšega Hervéja, potomca lokalne obubožane plemiške družine, ki študira v Parizu. Všeč sta si, kmalu se začneta na skrivaj dobivati, se prepuščati strasti in tako vzpostavita (po obojestranskem dogovoru) strogo telesni odnos. Gemmi godi pozornost mladeniča in nekaj časa se počuti srečno in izpolnjeno.

Zgodbi sledimo skozi oči vaškega peka Raymonda Jouberta, ki voajersko in mazohistično (do Gemme ni najbolj ravnodušen) spremlja Gemmino in Hervéjevo zgodbo. Gre za študiraneža, ki opusti pariško velemestno življenje in se vrne v domačo vas ter nadaljuje očetovo pekovsko dejavnost. Ker gre za načitanega človeka, ki mu lastno kulturno izročilo veliko pomeni, v Gemmini zgodbi počasi prepoznavna vzporednice z zgodbo Emme Bovary. Zato se proti koncu zgodbe vse bolj boji, da bo Gemma končala tragično, tako kot njena literarna soimenjakinja Emma. Iz pasivnega opazovalca se spremeni v aktivnega soustvarjalca in na lastno pest poseže v zgodbo. Izid njegovega posega je nepredviden in presenetljiv. Joubertovi strahovi se uresničijo, saj se Gemmini ljubezenski zapleti končajo z njeno smrtjo. Ta smrt je, za razliko od smrti junakinje v Flaubertovem romanu, slučajna in nenamenska. Gemma se namreč zaduši s koščkom (Joubertovega) kruha in tako stori bridko, a povsem banalno in 'nesmiselno' smrt. Zgodbo torej zvemo preko stranskega lika, ki je soudeležen, toda ne ve čisto vsega. Tako šele *post festum*, z branjem Gemminih dnevnikov po njeni smrti, skuša pokrpati luknje v zgodbi, ki jo je spremljal – gre torej za zgodbo o zgodbi iz zgodbe.

Zgodba se ne drži standardnega literarnega pravila enotnosti prostora in časa, razbita je na delčke, ki se šele na koncu sestavijo. Prav tako ni neke 'vélike' ali zelo tragične zgodbe (po zgledu Emme iz Flaubertovega romana), temveč jo Gemmina zgolj oponaša in do neke mere tudi trivializira. Gre bolj za fabulacijo, postmodernistično samozadostno zgodbarjenje, za katerim ne tiči nek resen namen, neka velika zgodba ali resnica. Deluje kot prisposoba sodobnega časa, ki je negotov, kontingenten, kompleksen in kaotičen. Pomenljiv je tudi sam konec zgodbe. Najprej na nekaj straneh iz Charliejevih ust zvemo tudi njegov del zgodbe, saj je v usodnem trenutku bil poleg (in tako nam že drugi stranski lik pripoveduje zgodbo), potem pa se epilog zaključi s



prizorom, ko Joubert razkrije, da se v nekdanjo Boveryjevo hišo že vseljujeta druga dva angleška zakonca: »On je precej starejši od nje ... njej je ime Jane, Jane Eyre.« (Simmonds 2009, 110) Vsaj malo razgledan bralec bo seveda takoj prepoznal očiten namig na istoimenski roman angleške pisateljice Charlotte Brontë, torej še enega literarnega klasika, a postmodernistično branje takšnega zaključka mora iti še vsaj korak naprej.

Zadržan Joubertov ton namreč razkriva skrb, da se morda le ni zmotil – saj je v celi zgodbi edini, ki je v Gemmini zgodbi prepoznal ter razbral Emmine - in je potem ves svet vendarle res en sam tekst, v katerem je, prosto po Borgesu, vse zapisano in je vse že bilo in vse še bo. Ta skrajna odprtost konca je tako močna, da tudi nepoučenega bralca nagovarja v slogu nedorečenih zgodb iz sveta množičnih medijev in kulturne industrije: televizijskih serij in uspešnih filmskih franšiz z verižnimi *sequeli*, tj. nadaljevanji, ki konce namerno puščajo nedorečene, da bi se zgodba lahko po potrebi nadaljevala. Ob takšnem zaključku bo zato vsak bralec doživel svojevrsten literarni kratki stik, saj se bo med branjem parafraze klasične leposlovne zgodbe v stripovskem formatu zavedel prijema, ki danes sodi pretežno v filmski in televizijski tip narative. Ob takšnem pomenljivem zaključku je bralec opomnjen, da bere fikcijo, saj bo na ta način onemogočen oziroma odstranjen tudi tisti zamik nejevere (*suspension of disbelief*), ki se mu je uspelo prebiti čez mešanje dveh literarnih resničnosti (tj. Emmine in Gemmine). Vstop tretje literarne resničnosti v to delo je tako metafizijski postopek, uporabljen na postmodernistični način.

### **4.3 O formi**

Na ravni besedila se večplastnost teksta kaže na več ravneh. Prisotnih je namreč več glasov. Pripovedovalec zgodbe je Raymond Joubert, eden od soudeleženihih stranskih likov. Njegovo pripoved beremo v klasičnem serifnem fontu (pisavi), kakršno po navadi pričakujemo v romanih oziroma v leposlovju in publicistiki (glej prilogo E).

Poleg njegovega se v besedilu pojavlja tudi Gemmin glas, in sicer v obliki odlomkov in odstavkov iz njenih dnevnikov ter tam, kjer zgodba to zahteva. Njen glas je

predstavljen v mali tiskani pisavi, ki kot del celote na strani posnema videz dnevniškega rokopisa. Spet drugačna pisava je uporabljena v oblakih, kjer gre za stripovske prizore z dialogi (čeprav je ista za vse govorce). Na ta način beseda, pravilno umeščena in oblikovana, prevzema tudi likovno funkcijo in postaja del podobe oz. podoba sama.

Drugi elementi teksta/podobe, razna besedila, zemljevidi, vabila, pisma, časopisni izrezki, buteljčne etikete, načrti, fotografije itd. imajo še drugačne vrste pisav, a to ni toliko pomembno, kolikor je pomembno prav to, da se pojavljajo v izobilju in da delujejo kot nekakšni likovni metafizijski citati. Zgodbo ponekod zgolj soilustrirajo, ponekod pa imajo tudi informativno vrednost. Lep primer je likovno-zgodovinski citat (glej prilogo H), ki ponazarja Gemmine sanjarije o prihodnosti, prikazane v arhaičnem slogu gravur in grafik iz 19. stoletja, in v tem primeru je jasno uporabljen kot oblika Jamesonovega historicizma. Razpored elementov na teh grafikah je (bil) organiziran podobno kot na nabožnih freskah v cerkvah: v obliki protostripa je nizal posamezne podobe in pripovedoval neko zgodbo. Tukaj gre za isti princip, le da je za sodobne bralce, ki tega ne znajo več brati, avtorica označila posamezne podobe z grafike in jih v legendi zraven jasno razložila. Na ravni posameznih delov je tako videti 'vse po starem': torej gre za konvencionalno rabo različnih narativnih prijemov, da bi se doseglo nek pripovedni učinek. Pogled od daleč na celoto razkrije, da gre za izrazito postmodernistični *bricolage* zgodovinskega sloga s sodobnimi motivi, ki so razloženi kot v nekakšnem učbeniku.

Simmondsova uporablja več različnih risarskih pristopov. Sam stripovski slog je načeloma in pretežno enoten, linije so ponekod po potrebi ostrejše, ponekod pa mehkejše ipd. 'Oplemeniten' je z različnimi ilustratorskimi citati in namigi, zato se stripovski okvirji izmenjujejo z ilustracijami, izrezki iz časopisa, poročnimi vabili, osebnimi pismi, zemljevidi, načrti, navodili za uporabo, ilustriranimi dnevniškimi zapisi, uradnimi dopisi itd. Nekje posnema zgodovinske sloge, spet drugje pa med strip vrine fragment zloženke, zemljevida itd. Strani tako postanejo podobne krpanki, lepljenki, pastišu, ali 'scrapbooku', kar deluje kot učinkovita ponazoritev sodobnih identitet, ki niso več enotne (glej priloge F, G in H).

Na fragmentiranost kaže tudi dejstvo, da je roman sprva izhajal v nadaljevanjih v angleškem časopisu *The Guardian*, po eno stran na teden, kar se delno odraža v njegovem enakomernem ritmu, kljub temu pa branje teče tekoče in bralec celotnega romana te 'razkoščkanosti' in samostojnosti vsake posamezne strani ne bo opazil.

Dogajanje je postavljeno v dve okolji, eno je angleško, drugo francosko. Pretežno poteka v slovenskem jeziku (v prevodu Maje Novak, izvirno seveda v angleščini), a francoske besede in stavki se tu in tam vrivajo v slovenski tekst. Njihova vloga je predvsem ta, da bralca umeščajo v jezikovno okolje in mu dajejo občutek pris(o)tnosti. Vseeno jih je toliko, da bodo francosko govoreči bralci nagrajeni s poznavanjem pomena teh besed, ki niso vedno prevedene, ostali pa se bodo morda počutili prikrajšane, čeprav to ne bodo zares. Poleg tega je tudi ta francoščina večplastna – tam, kjer Angleži govorijo francosko, so francoske besede zapisane tako, kot se zapisujejo v njihovi materinščini, in ne po francoskem pravopisu. Vse to je seveda 'v večjo slavo partikularizma'.

Organizacija besedila je raznolika in hibridna. Besedilo je po stripovsko v oblačkih, v leposlovnih maniri se lahko razteza od roba do roba ali pa je zapisano v stolpcih, kot v časopisu (glej priloge E, F in G). Ponekod je zapisano v tiskanih črkah kot v leposlovju, ponekod v rokopisu kot opomba pod ilustracijo oziroma sliko.

#### **4.4 Roman v stripu kot postmoderni žanr**

Roman v stripu kot žanrska inovacija odraža značilnosti postmoderne umetnosti na več načinov. Iščemo jih lahko v okoliščinah, ki so pripeljale do nastanka žanra, v formativnih primerih žanra, v ustvarjalnih vzgibih pionirjev romana v stripu, ki so postavili temelje žanru, ter v njegovi notranji logiki in lastni estetiki.

Tako Fredric Jameson kot Scott Lash, ki je nadaljeval njegovo misel, ugotavljata, da postmoderno močno zaznamuje primat figuralnega, tj. podobe, nad diskurzivnim (govorom oz. pisanim besedilom). Pri slednjem je ta prevlada podob nad besedami posledica dediferenciacije vrednostnih sfer, procesa, ki je obraten modernistični

diferenciaciji (Bulc 2004, 51). Lash (1993, 175) pravi tako: »Dediferenciacija /.../ je navzoča v postmodernistični kršitvi meja (z nedvomno večjim ali manjšim uspehom) med literaturo in teorijo, med visoko in množično kulturo, med tem, kar je pristno kulturno in pristno družbeno.«

Učinki te dediferenciacije so najbolj očitni, ko prvič v roke vzamemo roman v stripu. Naključni nevedni bralec je v povprečju s stripom slabo seznanjen, zato je praviloma presenečen, ko se na straneh trdo vezane knjige pojavijo sličice s tekstom, saj stripe pozna kvečjemu iz trafik kot drugorazredno čtivo v mehki izdaji, ponavadi za otroke in mladino<sup>6</sup>. Prvič: tam, kjer pričakuje gosto natisnjen tekst, naleti na slike in risbe (prevlada podob nad besedami), in drugič: tam, kjer zaradi stripovskega medija pričakuje kratke, plehke in enostavne zgodbe<sup>7</sup> za nezahtevno občinstvo, dobi daljšo zgodbo, »za katero potrebuje knjižni zaznamek« (Fingeroth 2008, 4), in ki zmore na tehten, relevanten in nenazadnje tudi artistsčen način prikazati ter obdelati neko težjo in kompleksnejšo tematiko. A pri tem ne gre za enostaven seštevek dveh diskurzov, dveh estetik, dveh pristopov, saj bi potem dobili kvečjemu stripovske adaptacije klasičnih proznih del, temveč se ta presežek kaže kot odraz hassanovske imanence (glej zgoraj).

A to ni edino, kar določa specifično estetiko in notranjo logiko žanra. Koncept in osnovno idejo novega medija – romana v stripu je načrtoval in opredelil Will Eisner s Pogodbo z Bogom, medtem ko je Art Spiegelman z Mausom v polnosti razvil izrazne zmožnosti žanra. Eisner, prvi, ki je razumel in pokazal, kam vse strip lahko gre, je očitno čutil potrebo, da svojo inovacijo na bralnem trgu plasira stran od drugih stripovskih publikacij, ki so v tistem času še vedno bolj ali manj utelešale prej omenjeni predsodek do stripa. Stripar, ki se je začel jemati resno, je svoje delo imel bolj za roman kot za

---

<sup>6</sup> Sondiranje kulture branja stripov po različnih državah vedno znova odkriva globalnost in trdovratnost tega predsodka. Praviloma je najmočnejši v državah, ki so kulturno in geografsko najbolj oddaljene od centrov stripovske produkcije. Tako so se v predstavitev nacionalnih stripovskih scen v stripovski reviji Stripburger čez to pritoževali tako Armenci kot Indonezijci (Gyulkhasian 2012 in Septian 2012), medtem ko je na drugi strani francosko-belgijski bazen iz stripa naredil umetniško formo za zahtevne bralce, ameriški pa življenjski slog (fanovstvo, cosplay in comic-coni kot atributi *geekovske* kulture, katere pomemben del so prav stripi).

<sup>7</sup> da ne rečem stripovsko pasične *gag*, kot smo jih vajeni iz časopisov, te najprimordialnejše in najrudimentarnejše stripovske oblike.

strip, zato je vztrajal pri izdaji pri knjižni založbi in prodaji v (knjižnih) knjigarnah<sup>8</sup>. Stripovski sceni, ki takrat ni imela vzporednic s knjižno in je veljala za množično, trivialno ter manjvredno, je tako skušal ugrabiti medij, da bi z njim povedal zgodbo, kakršna sicer sodi bolj v domeno 'resnih' romanov in literature, torej v domeno visoke kulture.

Da mu je to uspelo, gre zasluga tudi nekaterim drugim dejavnikom. Kot vsaka inovacija, je tudi roman v stripu moral izpolniti nekatere pogoje. Najprej je moral pomeniti neko noviteto in nekaj izvirno drugačnega, in strip, ki se bere kot roman, je bil prav to. Zatem je moral reševati nek obstoječi problem ali izpolnjevati neko obstoječo potrebo. Slednja se je kazala najprej kot potreba po umetnostnem izražanju v eksperimentih mlajše generacije risarjev/striparjev, pri kateri je Eisner dobil idejo za svojo inovacijo, potem pa kot samostojna umetnostna forma in ne nazadnje tudi kot tržna niša. Zadnji pogoj je ta, da noviteto kot dobro in koristno rešitev prizna skupnost, ki jo to zadeva. Vlogo te skupnosti je v Eisnerjevem primeru odigrala generacija bralcev, ustvarjalcev in *gatekeeperjev* stripovske scene, ki je v tistem času že imela svojo infrastrukturo in distribucijsko mrežo (*comics shopi*), redne dogodke (*comic-coni*), informirano, razgledano in vse bolj diferencirano ter zahtevno bralstvo (Wiener 2003, 10), medtem ko je za Spiegelmanov preboj v *mainstream* zaslužna še večja skupina ljudi – stripovskim bralcem so se tukaj pridružili še knjižničarji, profesorji in drugi pedagogi ter širša bralna skupnost, ki ceni zahtevnejša dela, stripov pa (do takrat) ni brala. Prej omenjena generacija, ki je od malih nog odraščala ob stripih, je torej zrasla, dozorela in že tudi začela sooblikovati družbo, predvsem preko potrošnje. Zanj so bili stripi kulturni artefakt, enakovreden proizvodom visoke oziroma elitne kulture, saj so bili že zgodaj vpisani v njihov habitus, tj. sistem ponotranjenih dispozicij, skupnih članom istega razreda, ki določajo njihov okus in življenjski slog (Bourdieu v Bulc 2004).

Za to generacijo lahko z veliko verjetnostjo trdim, da v marsičem ustreza novemu srednjemu razredu, kot ga je opredelil Pierre Bourdieu. Ta francoski sociolog in filozof se je ukvarjal z vprašanji kulturne potrošnje, ki skupaj s kulturnim kapitalom po novem določa meje med družbenimi razredi. Razredna struktura je po Bourdieuju namreč spremenljiva in dinamična, znotraj nje pa potekajo simbolni boji za definiranje

---

<sup>8</sup> medtem ko so se stripi takrat prodajali pretežno v za to specializiranih trgovinah.

legitimnega okusa, ki nenehno ogrožajo simbolno hegemonijo visokega razreda. Pri tem naj bi bil najaktivnejši tako imenovani novi srednji razred, ki je praviloma sestavljen iz ekspertov na tistih kulturnih področjih, ki so se v zadnjem času uveljavila kot dominantne oblike kulturne proizvodnje (Bulc 1994, 10). Razredna kultura tega novega razreda je torej bolj kulturna kot razredna in zato izrazito postmoderna. Čeprav so ekonomski dejavniki še vedno pomemben dejavnik, je za ta razred odločilnejši kulturni kapital posameznika kot ekonomski. Ta razred je ob postopnem uveljavljanju postfordistične paradigme prispeval k vzponu tako imenovanih kreativnih industrij, v katerih so procesi proizvodnje, trženja in potrošnje oplemeniteni z različnimi dodatnimi pomeni. Postfordizem je poleg tega prinesel tudi razširitev trgov na globalno raven, sploh glede kulturnih artefaktov, ne glede na to, ali gre za primere visoke kulture ali za videospote in računalniške igre, in nazadnje nastanek različnih življenjskih stilov, vezanih na posebne oblike potrošniških praks in nazorskih orientacij (Bulc 1994, 54).

Ta novi srednji razred je torej impregniran s kulturo, saj se je duhovno in intelektualno formiral v obdobju postmoderne, ko je vse postalo kultura in ko je celo najbolj banalno potrošno blago moralo vsebovati simbolne in estetske kvalitete. Predstavnikom tega razreda je strip bil povsem legitimna in niti malo efemerna umetnostna forma, vendar so bili že prerasli plehke klišejske zgodbe, za strip nekoč tako značilne<sup>9</sup>, in so si želeli kompleksnejših ter zahtevnejših zgodb, ki ne bi žalile njihovega, zdaj že sofisticiranega okusa. Eisner jim je to ponudil v stripovski obliki, ki je bila kot nalašč za bralce, kontaminirane z vizualno kulturo in zaznamovane s prevlado figuralnega. Roman je tako iz diskurzivnega prestopil v figuralno, ne da bi pri tem izgubil kaj na kakovosti ali izpovedni moči.

Prej omenjene Munitičeve pogoje ki jih je strip moral izpolniti, da bi se uveljavil, lahko prenesemo tudi na roman v stripu. Strip je že sam po sebi vseboval lastno izrazno tehniko in je za njeno razumevanje razvil izviren jezik ter komunikacijski kodeks. Eisner in Spiegelman sta tem stripovskim zmožnostim dodala še relevantno tematiko in

---

<sup>9</sup> Kar sploh ni naključje, tudi roman je moral iti skozi podobne izkušnje in se otresti nekdanje stigme lahkotnega in poceni čtiva za nezahtevne bralce.

tehtno vsebino<sup>10</sup>, medtem ko so se do takrat morala razviti sredstva njegove distribucije: najprej specializirane stripovske trgovine, zatem pa je roman v stripu vstopil še v knjigarne in knjižnice. V tem času je nastal tudi stabilen krog bralcev, ki jih je roman v stripu dobil v odraslih generacijah kulturno sofisticiranih pripadnikov novega srednjega razreda. Ti so (tudi na ta način) skušali redefinirati smernice sodobnega okusa in tako načenjati simbolno prevlado nad okusom, nad simbolnim in kulturnim, ki si jo lasti višji razred. Tudi njihova zasluga je, da je danes roman v stripu uveljavljen in enakopraven narativni žanr.

#### 4.5 'Gemma Boverly' po Ihabu Hassanu

Hassan v prej omenjenem eseju (Hassan 1986) našteva značilnosti metafikcije oziroma postmodernizma. V romanu v stripu *Gemma Boverly* jih bom skušal poiskati in prepoznati, da bi potrdil oziroma zavrgel svojo tezo o omenjenem delu kot postmodernističnem delu in romanu v stripu kot postmodernističnem žanru.

**Indeterminacija:** temeljna nezmožnost, da bi določili svoj položaj v svetu, v tem delu ustreza Gemminemu nemiru in nezmožnosti, da bi se ustalila na enem mestu. Ne ustrežata ji tako samsko kot družinsko življenje, ni zadovoljna ne v Londonu ne v Normandiji, ta bivanjski nemir pa se izkaže za enega od usodnih dejavnikov, saj jo posredno pripelje v prerani grob. Gemma je torej soočena z nepredvidljivostjo sveta, proti kateri se bori s še večjo lastno nepredvidljivostjo in muhavostjo.

**Fragmentacija:** v tem delu se pojavlja na več načinov. Prej sem omenil izhajanje romana v stripu v tedenskih nadaljevanjih, zato je tudi branje dela in spremljanje zgodbe (vsaj za prve bralce) nujno razbito na posamezne dele v enakomernih presledkih. Prikazovanje zgodbe je prav tako fragmentirano in skače iz prihodnosti v preteklost ter obratno, prepleta različne govorce in glasove, zaradi česar noben ni prevladujoč ali poglobitveni. Posamezni fragmenti, ki sestavljajo ta kolaž, so sicer nepogrešljivi, saj se brez njih zgodba sesuje, a kljub temu zamenljivi in nadomestljivi.

---

<sup>10</sup> Strip je lahko oblika zabave, umetnostna oblika in tudi pedagoški pripomoček. Pedagogi si pri poučevanju mladih o holokavstu pogosto pomagajo s Spiegelmanovim Mausom, o tem priča publikacija *Maus – A Memoir of the Holocaust: teacher's guide* (Miller 1998).

Fragmenti in podobe vsakdanjega življenja, potrošniške družbe in tujerodnih diskurzov so zaradi izdatne rabe metafikcijskih literarnih in likovnih citatov zelo pogosti. Načeta je tudi enotnost občevalnega jezika, saj se v tekstu, pogosto celo znotraj istega stavka, pojavljajo tako angleščina (slovenščina) kot francoščina (zelo pogosto) in slovensko-angleške popačenke francoskih besed (manj pogosto).

**Dekanonizacija:** pluralizem ustvarjalnih metod in pravica manjšinskih diskurzov do obstoja se v delu kaže kot izguba statusa romana kot preferenčne zvrsti, ki naj bi bila edina sposobna predstaviti neko daljšo zgodbo in ob tem sprožati estetsko ugodje. Njegova hibridizacija z drugimi, predvsem robnimi žanri kaže, da je mešanje »visokih« in »nizkih« žanrov v sodobnem času legitimna avtorska in bralska izbira, saj so tudi manjšinski diskurzi, torej obskurnejši žanri, vrednostno izenačeni z uveljavljenimi.

**Izguba jaza in izguba globine:** množitev glasov, ki naj spodkopljejo romantični ego kot preostanek totalizacijske mentalitete, je tukaj precej očitna. Manj očitna je izguba globine, ki se je bralec zave po navadi šele ob nesrečni smrti glavne junakinje, saj je njena smrt povsem naključna, slučajna, oropana kakršne koli simbolne vrednosti, konteksta in pomena. »Vse, kar ostaja po odstranitvi jaza, je le še gola igra jezikovnih razlik, ki edine ustvarjajo realnost« (Hassan 1986). Na isti način v tem delu po odstranitvi Gemminega jaza, ki se ne more v popolnosti realizirati, ostane le še svobodna fabulacija, ki se poslužuje različnih narativnih strategij in površno posnema resničnost.

**Nepredstavljenost:** ta antirealistična tendenca oz. negativni total, ki ga ni mogoče prikazati, se v tem delu kaže kot nekakšen smoter in cilj samega dela. »Paradoksalna struktura antireprezentacijskih umetnin« (Hassan 1986) tukaj ustreza avtoričini zamisli, da zgodbo, ki bi jo neokrnjeno verjetno težko prikazala samo v literarni ali samo v stripovski oz. likovni obliki, predstavi s pomočjo raznorodnih prijemov in postopkov. Tisto, kar je absolutno in kar uhaja ubeseditvi in upodobitvi, je na nek način lahko zajeto samo v tej v kombinaciji teksta in podobe, proze in stripa.

**Ironija:** za Hassana pomeni opustitev vseh kardinalnih paradigem, ki so pred postmodernizmom usmerjale nastanek umetniškega dela, in obrat v igro, polilog, alegorijo, refleksijo, pa tudi naključja, kontingenco in celo absurd, skratka ironijo, ki



demistificira »avtentično« izkustvo. Ironija, perspektivizem in reflektivnost so v svetu, katerega resnica je neujemljiva, legitimni postopki, ki se kažejo skozi večglasovno zgodbo ene osebe. Izkušnja glavne junakinje samo dopolnjuje zgodbo, ki jo pripovedujejo drugi liki, ironično pa ni prisotna, da bi jo povedala sama, iz prve roke. Ironija kot razhajanje med pričakovanim in dejanskim je najmočnejše prisotna seveda na koncu dela, ko se Gemmi namesto smrti, ki bi po Emminem zgledu bila polna pomena, pripeti zadušitev s kosom kruha, po vsej verjetnosti tistim izpod rok peka Jouberta, ki se močno trudi, da bi se Gemma izognila Emmini usodi. Podobno deluje tudi oznanjeni prihod novih sosedov, spet nevarno podobnih svojim literarnim ustreznikom (Jane Eyre z možem), ki ima metafikcijski učinek, saj bralca s pomočjo *reductio ad absurdum* opozarja na konstruiranost literarnega teksta in spodnaša opustitev nejevere.

**Hibridizacija:** ta po Hassanu poteka v obliki spajanja visokih (roman) in množičnih kulturnih oblik (strip). Ta roman v stripu (ki je hibridni žanr *par excellence*), sodobna parafraza ali, še bolje, travestija klasičnega literarnega dela, je poln mešanja umetnostnih žanrov, zgodovinskih slogov, pripovednih postopkov in pripomočkov ter mnogih jezikovnih ravni tako angleščine (slovenščine) kot francoščine. Edini način za vključitev vseh teh raznorodnih elementov v nek sodobni kulturni artefakt je s pomočjo hibridizacije, ki sprejema parcialne diskurze, sloge in zgodbe.

**Karnevalizacija:** ta postmodernistični komično-absurdni etos je po Hassanu značilen za postmoderno literaturo. Karnevalizacijo v obravnavanem delu lahko prepoznamo kot subverzivno obnovo vsebin in tradicij, ki so bile do sedaj potlačene ali cenzurirane. Parafrazična travestija Gospe Bovary zahteva ponoven premislek o pomenu »izvirnega« dela in ponuja alternativne načine branja ter interpretacije tega kanoniziranega dela. Karnevalistično navdušenje nad kičem in popom, manjvrednimi žanri ter parodičnimi formami se kaže že v izbiri žanra, torej stripa, ki je cepljen na olesenelo deblo literarne tradicije romana. Postmodernizem s pomočjo ludističnih in subverzivnih elementov zaprašenim artefaktom »visoke« kulture prinaša nov in svež duh. Gemma tako ni zgolj sodobna preslikava Emme, temveč se od nje razlikuje tudi po bolj spontanem, jebivetrskem, kaotičnem in veseljaškem načinu življenja. Joubert se na

neki točki skoraj zgraža nad Gemmino notranjo opremo hiše, ki skuša biti preveč pristna, preveč domačijska in rustikalna, da bi to lahko iskreno bila.

**Performans in participacija:** Hassan pravi, da postmoderni tekst napeljuje ne samo k branju, ampak tudi k sodelovanju, pisanju, prepisovanju in preigravanju (Hassan 1986). Zato se velika večina sodobne postmoderne umetnosti označuje za performativno, saj prestopa meje žanrov, briše razmejitve med aktivnimi ustvarjalci in pasivno publiko ter vabi k soudeležbi in sodelovanju. Prav to je značilno za strip kot medij, saj je bralec kljub pogostemu sidranju pomenov skozi oba, podobo in tekst, primoran nenehno razbirati in (od enega prizora do drugega) tako soustvarjati potek zgodbe. Branje stripa je namreč zelo odvisno od samega bralca, saj ga sili zapolniti prazni prostor med eno in drugo sopostavljeno sličico oz. prizorom. Tam, kjer sliki prikazujeta neko začetno in neko končno stanje, je naloga bralca stripa, da s pomočjo svoje domišljije in bralskih izkušenj z dogajanjem napolni ta vmesni čas. Takšno branje zahteva (po)zna(va)nje stripovskega jezika in aktivno branje teksta.

**Konstrukcija:** Hassan se sklicuje na sodobne znanstvene paradigme (v Kuhnovem smislu), znotraj katerih resnica ni globalna in univerzalna, marveč so si resnice različnih paradigem med seboj pogosto nasprotne in protislovne. V tem smislu je tudi Gemmina zgodba predstavljena kot konstrukcija, saj ni enotne pripovedi enega pripovedovalca, temveč se različne resnice/zgodbe različnih ljudi med seboj križajo, dopolnjujejo ali si celo nasprotujejo. Celotno zgodbo tako zvemo šele, ko se seznanimo z vsemi glasovi, pripovedmi in poročili. Poleg tega lahko konstrukcijo najdemo tudi v načinu kombinacije elementov na stripovski strani, saj so ti marsikje izbrani in razporejeni tako, da ne ustrezajo ne konvencionalnemu branju proze ne uveljavljenemu načinu organizacije okvirjev in prizorov na stripovski strani. Pravzaprav lahko konstrukcija rečemo celotnemu odseku življenja Gemme Bovery, za katerega v delu izvemo, saj glavna junakinja s svojimi dejanji, iskanji in hrepenenji nazorno odraža podobo sodobnih postmodernih identitet. Te so najprej fragmentirane, nato pa so ti koščki sestavljeni v nekakšen kolaž, torej niso več monolitne, homogene in predvidljive.

**Imanenca:** »naj bi reflektirala rastočo potrebo in sposobnost duha, da razume svet na način razpršenih simbolov« (Debeljak 1989, 107). »Na horizontu podaljšanih čutov v

obliki televizije, novih tehnologij in množičnih medijev nimamo več opravka z neposrednim zapopadenjem sveta in eksistencialne izkušnje kot take, ampak zgolj s komunikacijskimi filtri, namesto produkcije objektov pa imamo opraviti s simulacijo kodov« (Debeljak 1989, 107). Kaj so stripi in konvencije stripovskega jezika drugega kot prav ti komunikacijski filtri in simulacije kodov? V tem primeru imamo zgodbo romaneskne narave, prikazano skozi nek žanr množičnih medijev, reprezentirana pa je skozi tako prozno besedilo kot skozi podobe, vse skupaj pa daje rezultat, ki znaša več kot vsota posameznih delov. Imanenca se skriva v tej dodani vrednosti, ker bi se jo sicer lahko izrazilo na konvencionalni način, a je, paradoksalno, na površje lahko priplavala šele v tako zastavljenem romanu v stripu.

## 5 SKLEP

Romanu v stripu sem sledil od njegovega rojstva in pokazal, kateri pogoji so morali biti izpolnjeni zanj ter kaj vse je prispevalo k nastanku te inovacije. Izkazalo se je, da je že primarni koncept romana v stripu, kot si ga je zamislil Eisner, izrazito postmodernističen, saj neposredno odraža postmodernistično dediferenciacijo vrednostnih sfer. Poleg tega je uspeh novega žanra bil odvisen tudi od podpore informiranega in sofisticiranega bralstva, za katerega je bil pravzaprav pisan, ter od razvoja infrastrukture stripovske subkulturne scene (festivali, specializirane trgovine, založbe itd). Vsi ti pogoji so bili izpolnjeni šele z nastopom postfordizma, ki se v zahodnem svetu pretežno pokriva z obdobjem postmoderne in ki ga določajo postmodernistične oblike produkcije (predvsem, a ne izključno v kulturi).

Zatem sem predstavil značilnosti in estetiko romana v stripu, za katere se je prav tako izkazalo, da odgovarjajo značilnostim postmodernizma (po Hassanu) in se vanj uvrščajo tako konceptualno kot vsebinsko ali formalno. Naslednji korak je bil še bolj konkreten in predstavlja likovno-literarno analizo izbranega dela *Gemma Boveri* kot študijo primera. Analiza je odkrila močno prisotnost tako metafikcije kot medbesedilnosti nasploh, pri čemer so ustrezni literarni prijemi bili uporabljeni na pretežno postmodernističen način. Prispevali so k rahljanju gotovosti in predvidljivosti lastnega literarnega sveta, poigrali so se z bralcem in ga nalašč zavajali ter tako prispevali k rušenju 'četrte stene'.

Zato lahko s veliko gotovostjo trdim, da je

- konkretni obravnavani roman v stripu *Gemma Boveri* lep primer sodobnega postmodernističnega kulturnega artefakta, saj vsebuje mnoge, če ne vse značilnosti postmodernistične literature, kot jih je definiral Ihab Hassan,
- in da je roman v stripu kot žanrska inovacija izrazito postmodernistične narave, saj že v samem bistvu odraža najbolj tipične značilnosti postmodernizma in postmoderne.

Na raziskovalno vprašanje, ali je roman v stripu postmodernistični žanr, lahko torej odgovorim pozitivno.

## 6 ZAKLJUČEK

Roman v stripu je danes uveljavljena pripovedna izrazna oblika, ki je stripu utrla pot do knjižničnih in knjigarniških polic. To mu ne bi uspelo brez paradigmatičnih predlog, primerov in presežkov žanra, konkretno omenjene Pogodbe z Bogom in Mause, brez razvejane distribucijske mreže, brez rednih dogodkov, posvečenih tej obliki umetnosti, ki so pri pripadnikih zgradili občutek pripadnosti tej sceni, in brez zahtevnega bralstva, ki je inovacijo sprejelo odprtih rok. Zgoditi se je moral torej premik na več frontah: na generacijski, ekonomski, družbeni in kulturno–estetski. Generacija, ki je od malega dihala s stripom, je postala ekonomsko relevantna in začela sooblikovati družbene odnose tako, da je svoj lastni okus povzdignila in ga izenačila s (pretežno modernističnim) kanoniziranim okusom elite. S tem je svetim kravam umetnostnega izročila spodnesla samoumevni prestol in jih podvrgla pretresanju, preizpraševanju in, kot vidimo, tudi reciklaži. S tem, ko jih je naredila za ponovno dotakljive, si začela sposojati njihove zgodbe in motive ter zasedla njihova pomenska polja, si je ponovno prilastila in močno razširila manevrski prostor estetskega inoviranja.

S tem je, resda z večtisočletno zamudo, a vendar, odgovorila na tožbe anekdotalnega staroegipčanskega pisarja, ki je takrat potožil, kako težko da je v tistem času biti izviren, ko pa je že vse povedano in napisano. Sodobni avtorji so zato danes nekoliko podobni Borgesovemu Pierru Menardu, izmišljenemu pisatelju iz 20. stoletja, ki je napisal roman o Don Kihotu, do črke identičen Cervantesovemu, ki pa je kljub temu povsem izvirno in enkratno umetniško delo, saj je pisano v kontekstu dogodkov med 17. in 20. stoletjem oziroma tako, kot ga Cervantes ne bi mogel (pa ga, paradoksalno, vendarle nekako je).

Vseeno pa je naglica pri vihanju rok nad postmodernimi kulturnimi artefakti odveč. Spiegelmanovega Mause lahko razumemo kot repliko na Jamesonov pesimizem, ker je pokazal, da sodobna umetnost ni nujno neodgovorna, neobvezna in neresna, saj zmore načenjati in obravnavati kompleksnejše in večne teme tudi s pomočjo trivialnih medijev in žanrov. Visoki modernizem se očitno le ni sprevrgel v lastno nasprotje in ni odvrnil vsakršne moralne, spoznavne in estetske osnove. Kvečjemu bo res to, da si je nadel karnevalsko masko in kostum burkeža, da bi v eri dominacije medijskega diskurza

in dobi totalitarizirajoče politične korektnosti v upehano in pusto vsakdanjo rutino vnesel malo harlekinovščine, nepredvidljivosti in novosti. Tisto, kar za družbo predstavlja vsakoletna paroksija plesa v maskah, ko so tradicionalne vloge in razmerja moči postavljeni na glavo oziroma nepomembni, je za umetnost obrat v postmodernizem: priložnost stvari zastaviti tako, kot da nič ni samoumevno, pravoverno in predpisano. Emancipatorni potencial umetnosti torej nikakor ni (povsem) izginil, a da bi ga našli, se je treba povsem potopiti v kulturo, tudi ko je te navidez le do gležnjev, navsezadnje vsaka voda zgleda bolj plitva, kot je v resnici.

## 7 LITERATURA

1. Beaty, Bart. 2007. *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Books in the 1990s*. Toronto: University of Toronto Press.
2. Bulc, Gregor. 2004. *Proizvodnja kulture*. Maribor: Subkulturni azil.
3. Burroughs, S. William. 1986. *The Adding Machine (selected essays)*. New York: Arcade.
4. Debeljak, Aleš. 1989. *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec: Wieser.
5. --- 1999. *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
6. Delanty, Gerard. 2000. *Modernity and Postmodernity: knowledge, power and the self*. London: Thousand Oaks.
7. Eco, Umberto. 1994. *Reflections on The Name of the Rose*. London: Minerva.
8. Eisner, Will. 1978. *A Contract with God and other tenement stories*. New York: Baronet Books.
9. Featherstone, Mike. 2007. *Consumer culture and postmodernism*. London: Sage.
10. Fingerroth, Danny. 2008. *The rough guide to graphic novels*. New York: Rough Guides.
11. Flisar, Evald. 2010. *Čarovnikov vajenec*. Ljubljana: Vodnikova založba.
12. Gyulkhasian, Levon. 2012. Stripi v Armeniji. *Stripburger* (57): 90.
13. Hassan, Ihab. 1982. *The Dismemberment of Orpheus. Towards a postmodern literature*. Madison: University of Wisconsin Press.
14. --- 1986. Pluralism in postmodern perspective. *Critical inquiry* 3 (12): 502–520.
15. Hoffman, Louis. 2008. *Premodernism, Modernism and Postmodernism: an overview*. Dostopno prek: [http://www.postmodernpsychology.com/Philosophical\\_Systems/Overview.htm](http://www.postmodernpsychology.com/Philosophical_Systems/Overview.htm) (13. junij 2013).
16. Hutcheon, Linda. 1988. *A poetics of postmodernism : history, theory, fiction*. New York: Routledge.
17. Jameson, Frederick. 1992. *Postmodernizem*. Ljubljana: LDS.

18. Jurc, Ana. 2010. *Srce teme zaživelo tudi kot grafični roman*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/kultura/knjige/srce-teme-zazivelo-tudi-kot-graficni-roman/238350> (1. julij 2013).
19. Juvan, Marko. 2000. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
20. Kavanagh, Berry. 2000. *The Alan Moore Interview: Northampton / »Graphic Novel«*. Dostopno prek: <http://www.blather.net/articles/amoore/northampton.html> (1. julij 2013).
21. Kos, Janko. 1983a. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
22. --- 1983b. *Roman*. Ljubljana: DZS.
23. --- 1995. Vrste, zvrsti in tipi postmodernistične literature. *Slavistična revija* 43 (2): 139.
24. Lash, Scott. 1993. *Sociologija postmodernizma*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
25. Lodge, David. 1977. *The modes of modern writing: metaphore, metonymy and the typology of modern literature*. London: E. Arnold.
26. Lyotard, Jean-François. 2002. *Postmoderno stanje: poročilo o vednosti*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
27. --- 2004. *Postmoderna za začetnike: korespondenca 1982-1985*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
28. McCloud, Scott. 2011. *Kako razumeti strip*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
29. McRobbie, Angela. 1994. *Postmodernism and popular culture*. London: Routledge.
30. Miller, Frieda. 1998. *Maus – a Memoir of the Holocaust: teacher's guide*. Vancouver: Vancouver Holocaust Education Centre.
31. Moore, Alan in Dave Gibbons. 1987. *Watchmen*. New York: DC Comics.
32. Munitić, Ranko. 2006. *Deveta umetnost, strip*. Beograd: TK Mont Image.
33. Poplak, Richard in Nick Marinkovich. 2011. *Kenk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
34. Pregelj, Barbara. 2007. *Zgledno omladno: trivialno v slovenski postmoderni književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.
35. Sarup, Madan. 1993. *An introductory guide to post-structuralism and postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf.



36. Septian, Rakhmad Dwi. 2012. O indonezijskem underground stripu. *Stripburger* (58): 72.
37. Simmonds, Posy. 2009. *Gemma Boverly*. Ljubljana: Forum Ljubljana/Stripburger.
38. Spiegelman, Art. 2003. *Maus*. London: Penguin.
39. --- 2006. *Maus*. Ljubljana: Založba ZRC.
40. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. 1997. Ljubljana: DZS.
41. Valetič, Žiga. 2011. *O stripu in risanem romanu*. Dostopno prek: <http://www.pogledi.si/knjiga/o-stripu-risanem-romanu> (1. julij 2013).
42. Virk, Tomo. 2000. *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: LUD Literatura.
43. Waugh, Patricia. 1994. *Metafiction – the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge.
44. Weiner, Stephen. 2003. *Faster than a speeding bullet: the rise of the graphic novel*. New York: Nantier-Beall-Minoustchine.

## PRILOGE

PRILOGA A: Pogodba z Bogom - prizor iz ene od zgodb



Vir: Eisner (1978, 120).

PRILOGA B: Prizor iz Mause - Nemci v mačji

podobi



Vir: Spiegelman (2003, 51).



PRILOGA C: Prizor iz Mause - avtor z očetom v enem mnogih dialogov



Vir: Spiegelman (2003, 12).



svinje



Vir: Spiegelman (2003, 132).



PRILOGA E: Gemma Boverly -  
večglasje

Pariz



Tu écris à Delphine?

Non, Delphine - c'est la cata ... Noča govoriti z mano ... vrnila mi je moje pismo ... ne, Gemmi poskušam pleati! ...



Gemmi?!

Mislil sem, da ja med vama konci Meša es ti, Hervé!  
Moram ji, Arnaud ...



Pozabil sem ... naš kipec ima ... dragocenega. Razbil se je in njen mož naj bi ga popravil. Problem je v tem, da bo moja mama kmalu šla v Normandijo - gotovo bo opazila, da ga ni! Znorela bo! Moram ga dobiti nazaj, preden gre!

Pa pošlji Gemmi fakes! Ne ovestičenega pisma ... samo lažno upanje ji vlivaž. S to žensko so same težave ...



Ne, Arnaud, motiš se ... v marsikaterem oziru je bila popolna ...

Mislil, da ei zasluži pismo ...



Bailleville

Dva dni pozneje

\* Chère Gemma

Tu avais raison quand tu disais que le bonheur ne peut durer éternellement. J'aurais tant voulu que nous puissions continuer à vivre ces moments heureux, mais il faut se résoudre à accepter la réalité.

Je garderai toujours le souvenir de ces instants précieux que nous avons passés ensemble. Je ne t'oublierai jamais.

Je t'embrasse

Hervé

P.S. Concernant la statue, elle  
pourrais-tu me faire  
a été réparée: tu peux lui  
message chez mon ami,  
au numéro suivant 07 4 6  
Même si elle n'est pas ré  
fait absolument que  
passer pour la  
Merci d'avance.



Iz Gemminega dnevnika:

Danes je prišlo Hervéjevo pismo - naslovljeno na gospo Tate. Pozabila sem, da ne pozna mojega zakonskega prijatelja. Charlie je opazil kuverta in vprašal, kdo jo pošilja. Morala sem zaobrniti pogovor dragam, se pretvarjati, da se mi je v lase zapletla oša. A v resnici sem si želela, da bi Charlie izvedel. Zdaj, ko je med mano in H.-jem konec, sem tako sita skrivalnica.

Nikoli si ne bi mislila, da mi bo pisal - zvezdica zanj. In na srečo se ni nič opravičeval, počasneval itd. Tega ne bi prenesla. Saj sama vem, da je med naju nekako prišla Delphine. Zkratko pismo. V francoščini se vse sliši boljše.

Popolnoma sem pozabila na H.-jev preklemski kipec - še zmerom je v predalu med mojimi najlonkami. Nikoli ni bilo priložnosti, da bi se o njem pomenila s Charliejem. Ker si je H. vzel čas za pismo, mislim, da se mu sicer spodobi odpisati, vendar to lahko počaka. Naj se kar malo zneji.

\* Prav si imela, ko si rekla, da sreča ne more trajati večno. Zelel sem si, da je nikoli ne bi bilo konec, a sprjazniti se morava z resničnostjo.

Zmerom se bom rad spominjal trenutkov, ki sva jih preživela skupaj. Nikoli te ne bom pozabil.

P. S. Kipec iz severškega porcelana: mi lahko poveš, ali je že popravljen? Sporočilo mi lahko pošleš prek mojega prijatelja Arnauda. Tudi če kipec ni popravljen, bi ga res rad nazaj. Hvala!



Vir: Simmonds (2009, 80).

PRILOGA F: Gemma Boverly: - fragmenti besedil

1

Charliejev atelje, London E2



ti pišem, ker nikoli ne poslušáš! Tebi je i če dobro, oni pa v resničnem življenju izgibaš odgovornosti si imel načela. Tebi 2. maj 1994

Charlie najbolj najcenejše čevlji kar si jih našel! Ne maraš zapravljati denar Justina in Delo, kaj niti 5 minut ne bodo kratko in malo škrt dim da pri sebi ne imam vem, d šra

Imel si dobro plačano službo v prosveti, pa si jo pustil - pobegnil iz nje, kot pobegneš pred vsem - kot si pobegnil iz najinega zakona. »Vse za mirno življenje«, to je tvoj moto. Ko nastopijo težave, se ne soočiš z njimi - preprosto umakneš se. In stisneš rep med noge!

Já, vem, da si dal odpoved »iz principa«. (Zanimivo, da tega ni storil nihče drug v tvojem oddelku, ali pa si imel samo ti težave z administracijo in prevelikim številom študentov?)

Kdaj boš začel iskati redno zaposlitev? To, da ponarejaš starine za bratovo prodajalno, ni moja predstava o službi. Kaj ko bi stike z ljudmi, ki jih poznaš iz drugih akademij? Ali se ti sploh sanja, kolik ali koliko stanejo otroci? Zakaj te vsakokrat znova opozarjati na to, vendar te moram, ker sam ne ... Moja služba ni dovolj plačana, dodatne stroške boš moral ...

12. januar 1993

Charlie zero tako zapravljati za otroka. Te je picilo? neumna potratnost! J i kočeš kupiti njeno žubezen! Res bedno d kod ti predznost Charlie nimaš v re sporocilo. Jaz remanja. Justi reživimo no go ge in in

16. julij

Dragi Charlie - dobila sem tvoje in ker ti plačajo v gotovini NE MOREM vedeti, ali si si p zavajal slišiče. Če si prjavo vsoto prijavi ti do sporocilo?



Vir: Simmonds (2009, 26).



## PRILOGA G: Gemma Boverly - fragmenti besedil 2

*Dans la vie* smo tako ali drugače pogosto deležni tistega, česar si želimo, včasih nepričakovano. Gemma je potrebovala denar. Prav tedaj se je njen oče zgrudil zaradi infarkta in pustil hčer »samo ... popolnoma izvotljeno«. Vendar tudi bogatejšo za kakih 65.000 funtov in dodatnih 5.000 funtov – vsoto, ki jo je bil dal na stran za »spodobno« poroko, ki je ni hotela. Gemma se je podala v Reading in se zjokala skupaj z mačeho.



Več mesecev ni v dnevnik napisala ničesar, kdo naj torej ve, kako globoka je bila njena žalost?

Že iz naslednjega vpisa pa je očitno, da je bila v Franciji in si ogledovala nepremičnine. Po vsem sodeč se je odločala med dvema hišama – prvo v Pas de Calaisu in drugo v Normandiji. Izbrala je Normandijo. Kupila jo je z gotovino, ni se zamujala s hipoteko. Sama je prispevala 55.000 funtov, Charlie pa ostalo.



Zdi se, da so Charlieja vseskozi mučili dvomi. Brž ko je bil posel sklenjen, so se ti sprevrgli v paniko, v najbolj črn pesimizem. Sleherno noč ga je Gemma tolažila, sleherno noč mu je na novo slikala isto podobo: življenje v rustikalni blaženosti onstran Rokavskega preliva ... vino, hrana, zelenjava z domačega vrta, njuno delo, prijatelji, ki ju bodo obiskovali, otrok, ki ga bosta morda imela ...



**BAILLEVILLE – 31 km ROUEN**  
Maison normande comprenant cuisine, séjour avec cheminée, autre pièce. A l'étage 3 chambres, salle de bain, WC. Chauffage électrique. Dépendance usagée d'atelier. Terrain 1 ha 38. Prix: 670 000



### Charliejevi strahovi:

- Izgubil bo stanovanje v Londonu

Ne boš ga, Charlie ... Colinu ga bova dala v podnajem ... agent sploh ne bo vedel. Če bodo kaj vprašali, je Collin moj bratranec, mlava pa sva na dopustu ...



- Francoski davki

Preprosto – če se ne prijaviš, ne vedo zate ... Kratko malo jih bova še naprej plačevala v Angliji ...



- Nezanje francoščine

Ni važno ... ne za delo ... to bo še vedno prihajalo iz Londona ... tvoje pa prek tvojega brata ... Samo daj se boš moral peljati, ko boš dostavil pohištvo ...



- Kombi ne bo zdržal

Kupila bova drugega ... novejšega, za zahteven teren. Starega bova obdržala za prosti čas ... lahko si privoščiva ...



- Kako povedati bivši

Ostala bo sama z otrokoma! UBILA me bo! Trebuh mi bo razparala!!



Charlie, že zdaj ti 24 ur na dan para trebuh, ko počneš vse, kar zahteva!

Nikoli ji ne boš ustregel. Ona hoče, da si kriv ... zakaj torej ne bi bil za spremembo kdaj res česa kriv?

- Pogrešal bo otroka

Videl ju boš vsak deseti dan ... prišla bosta na poletne počitnice ... pa Ampak ti ne razumeš!



Tebi je lahko, jaz pa ne morem kar vreči puške v koruzo! Ne morem ju zapustiti ... ne morem ...



Pomislil na tisti skedenj, Charlie – krasen atelje bi si lahko uredil v njem ...

Pomislil, kako poceni je tam VINO ... in čiki! Francija je raj za kadilce ... pomislil ...

## PRILOGA H: Gemma Boverly - likovno-zgodovinski citat z legendo

**A**h, kako ironično! Medtem ko sem jaz, Joubert, poskušal uničiti njuno razmerje, je Gemma kovala načrte za njegovo prihodnost – to si je dovolila šele zdaj.



**B.** V ozadju je Charlie. Včasih sta ločena, včasih ne. Zmerom je njen prijatelj in poslovni partner.

**C.** V njeni postelji je Hervé. Gemma ni tako nora, da bi načrtovala poroko z njim. Jasno ji je, da bo vzela žensko svojega stanu. A poroka z njunim razmerjem nima zveze. Zaveda se, da »imajo Francozi nadvse civiliziran odnos do ljubimkanja. Vsi to počnejo.« Kot metrese iz 18. stoletja sprejema Hervéja v majhnem paviljonu, ki je »kot nalašč za žure in prenočevanje gostov«.

**D.** Hervéjeva mati, gospa de Bressigny, ki je Gemma sicer ni nikoli spoznala, ji po njenem srečanju naroči obnovo salona v La Boissière (trije odtenki sive na beli podlagi) in obnovo *salle à manger* z lakom barve *sang de boeuf*.

**E.** Stranke: prijatelji in znanci gospe de Bressigny, katere navdušenje nad Gemminim delom je poneslo njeno ime v *beaux quartiers* Pariza.

**F.** Otrok: sad ljubezni med njo in Hervéjem.



Ol... Mislím, da se raje ne bi več poročila ... ampak pogosto sem razmišljala o otroku ... enem samem ... seveda bi zanj skrbel sama ... in ne bi ...



Šele ob prebiranju njenega dnevnika sem se zavedel, kako močan vtis je nanjo naredilo Hervéjevo priznanje ljubezni. Prvič, začela je zapravljati zanj: kosila v restavracijah, *un pull en cachemire*, elegantna svetilka za njegovo pisalno mizo, razvrtni vikend v Londonu, ki ga je načrtovala za veliko noč. Drugič, bila je osupla, laskalo ji je in jo vznemirjalo. Zanemarjala je svoje delo, pozabljala odgovarjati na telefonske klice in odpirati pošto. Skratka, malce se ji je strgalo.

Tretjič, začela je sanjariti – v dnevniku je popisala cele strani s podrobnimi fantazijami – opisi veličastnega gradu v oblakih, ki ga je zgradila iz naslednjega (povzemam):

**A.** Podjetja, ki ga bo ustanovila v Franciji. Francijo obožuje. »Samo tu se da živeti.«