
Matevž REMS*

NARISATI GENOCID – IZRAZNE ZMOŽNOSTI DOKUMENTARNEGA STRIPA**

Povzetek. Pričujoči članek raziskuje dokumentarno snov v kontekstu stripovske umetnosti in je razdeljen na dva dela. Prvi del sestavljata celostna analiza izraznih zmožnosti in omejitev stripovskega izraza ter razčlemba izraznih sredstev, ki ga sestavljajo, pri čemer pa se delo posebej posveti soodvisnosti teh sredstev. Prvi del je zato podlaga za primerjavo dokumentarnih vsebin v fotografiji in stripovski risbi, ki sestavlja drugi del te naloge. Skozi primerjavo postane razvidno, kako je tudi fotografija podvržena kontekstu, v katerem se znajde, in kako se pristnost v obeh medijih kaže v povezavi s podajanjem dokumentarnih vsebin.

Ključni pojmi: strip, risba, fotografija, mímesis, dokumentarnost.

UVOD

Vprašanje “resničnosti” in “pristnosti” v umetniškem delu je kompleksno in preveč kompleksno, da bi odgovor nanj iskal v tako kratkem prispevku. Vsekakor pa ima to vprašanje posebno mesto v celotni zgodovini človekovega umetniškega ustvarjanja in se še posebej izrazi v časih velikih duhovnih stisk, kakršna se je, denimo, zgodila po drugi svetovni vojni in v pošastnem ravnanju z ljudmi v Auschwitzu, ko mnogi umetniki niso več našli besed ali podob, ki bi bile zmožne zajeti vse, kar so doživeli. O tem je razmišljal tudi stripar Art Spiegelman, ki je zapisal: “Resničnost je preveč zapletena za strip” (Spiegelman 2010, 176), takšno resničnost pa izrazil skozi ljudem podobne miši.

V zadnjih letih je nastalo nekaj stripov o vojni v Gazi in Ukrajini ter o številnih drugih resničnih dogodkih. Ob tem valu dokumentarnih stripov se zdi posebej zanimiva obsežna študija Hillary L. Chute *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*, v kateri si je avtorica med drugim zastavila vprašanje kredibilnosti in izrazne moči stripa kot dokumenta o resničnem dogajanju s poudarkom na vojni. V tem oziru si Chute zastavi tudi vprašanje zmožnosti ter omejitev stripovske risbe v primerjavi z reportažno fotografijo,

* Matevž Rems, magister primerjalne književnosti in literarne teorije, matevz.rems@gmail.com.

** Izvirni znanstveni članek.
DOI: 10.51936/tip.63.1.121

ki se ga nameravam lotiti v tem prispevku – zdi se mi namreč, da se lahko skozi primerjavo funkcije fotografije in risbe v dokumentarnem stripu pokaže nekaj temeljnih lastnosti dokumentarnih vsebin v stripovskem kontekstu.

Da pa bi primerjavo lahko izvedel v celoti, se je najprej treba poglobiti v splošno sestavo stripovskega izraza – kot se bo izkazalo, je stripovska risba neločljivo povezana in prepletena z drugimi stripovskimi izraznimi sredstvi, zaradi česar je ne moremo preprosto obravnavati same na sebi. Šele po temeljiti analizi stripovskega izraza pa se bom lotil primerjave, pri čemer si bom kot vodilo postavil vprašanje, na kakšen način strip posnema resnični svet.

SESTAVA STRIPOVSKEGA IZRAZA

Ko Jan-Noël Thon v svojem besedilu “Who’s telling the tale?” piše o pripovednosti v stripu, omeni štiri različne vrste reprezentacije, na katere lahko naletimo pri stripih: verbalno-slikovno reprezentacijo (pri kateri se besedilo in risba dopolnjujeta), zgolj verbalno (pri kateri nastopi v glavnem samo besedilo), zgolj slikovno (pri kateri nastopi samo risba) in reprezentacijo, pri kateri slikovni del ne odseva verbalnega, temveč včasih celo prikazuje njegovo popolno nasprotje.

In čeprav Thonov sklep glede štirih tipov stripovskih reprezentacij drži, verbalni in vizualni del stripa nikoli nista samostojni enoti, kakor bi lahko sklepali na podlagi Thonovih štirih primerov. Tudi v primeru, ko risba in besedilo navidezno delujeta nepovezana, že samo dejstvo, da ju beremo “vzporedno”, med njima ustvari medsebojno vez, ki odpira nove pomenske možnosti in vpliva na bralsko izkušnjo – v tem smislu lahko na primer risbo nekega prostora dojemamo drugače, kadar jo vidimo samo na sebi, kot kadar jo spremlja besedilo, ki – četudi nepovezano s samim prostorom – ustvarja določena pričakovanja. Takšna pričakovanja lahko bralec zaradi risbe aplicira tudi na prostor, ki ga risba prikazuje, pa čeprav ta morda nima z besedilom nobene očitne zveze.

Včasih se lahko zgodi tudi, da so na vizualni ravni stripa podobe navzoče ravno v svoji odsotnosti, ko je ta občutna in vsebinsko motivirana. Primer tega je dokumentarni in didaktični strip *Iz jame* striparke Katarine Šeme, ki popisuje jamarsko reševalno akcijo. V temi pod svetom, ko pogasnejo vse luči, postane tako temno, da se na veliki prazni črni strani ne izriše nobena konkretna vizualna podoba, zato pa se sliši zvok kapljanja s kapnikov, in so torej vidni edino medmeti za ponazoritev kapelj. Jasno se sliši pogovor oseb v temi, zato pa so vidni tudi govorni oblaki – besedilo, pa četudi le v podobi nekaj medmetov kapelj in v govornih oblakih, stoji v tem primeru samo sredi črnine, odsotnost risbe likov, ki govorijo, in prostora, v katerem so se znašli, je vsebinsko motivirana, jasnost besedila, ki je edino vidno, pa tako še poudari občutek goste teme, v kateri človek ne vidi ničesar in v kateri so izostreni drugi čuti – denimo sluh. Vizualna raven v tem primeru sicer ni v celoti odsotna – predstavlja jo črnina, v kateri ne moremo uzreti nobene druge podobe –, besedilni del stripa pa v tem primeru v večji meri izstopi in hkrati namiguje na konkretne podobe ljudi, kapljic in kapnikov, ki so v risbi odsotne.

Enako pa se lahko zgodi tudi na ravni stripovskega besedila. Besede imajo navsezadnje povsem drugačen naboj, kadar sledijo dolgi tišini – besedilo v tem primeru vznikne iz molka, kakor dva ritmizirana verza zazvenita drugače in bolj občutno v pesmi brez ritma ali pa kakor nenadna prisotnost barve izstopi v filmu, ki je sicer črno-bel. Primer takšnega filma bi bil na primer *Stalker* (1979) Andreja Tarkovskega, ki pa že namigne na pomembno komponento takšnega postopka:¹ nenaden vdor barv ima naboj, ker je tudi vsebinsko motiviran. Primer vsebinsko motiviranega in nenadnega izginotja besed v stripu je *Nekropola v stripu* Jurija Devetaka, ki je nastala po pričevanjskem in avtobiografskem romanu Borisa Pahorja.

Roman *Nekropola* je znan po svojih več strani dolgih opisih groze. Pri prenosu takšne pripovedi v strip se pojavi problem, s katerim se je Devetak moral soočiti. Stripovska oblika namreč ni naklonjena celim odstavkom besedila – kako torej te več strani dolge opise okrajšati, ne da bi jim odvzel njihovo izrazno moč? Je to sploh mogoče, ko pa se stavki med seboj povezujejo v vedno večjo podobo groze? Pahor (2022, 35) v svojem romanu denimo zapiše: “Spomin na ponočni planinski zrak za trenutek izgine in misel se ne zaveda, da je pod kopalnico peč, v katero kurjač noč in dan polaga človeška polena.” Stripovska predelava pa omembe človeških polen pravzaprav ne potrebuje. Zanaša se namreč na kolektivno zavest: ko bo bralec zagledal risbo velikega črnega dimnika, iz katerega se vali dim, bo, ker je to zgodba o koncentracijskem taborišču, nemudoma vedel, čemu dimnik in od kod dim. Besede niso potrebne, oblak črnega dima pa jih zajame več, kot bi jih mogel kateri koli govorni oblaček. To pa se zdi tudi že kot komentar ali potencialen odgovor na zadrego, ki so jo v povezavi s pisanjem o izkušnji taborišč smrti izrazili številni intelektualci. Še posebej ob svojih poznejših pesniških zbirkah je judovski pesnik Paul Celan, denimo, vedno več razmišljal o nezmožnosti jezika, da bi v celoti izrazil grozoto taborišč, nazadnje pa prišel do sklepa, da obstajajo prostori onkraj meja jezika, ki jih lahko izrazi samo molk.

Neločljiva prepletenost stripovskega podajanja vsebine se kaže tudi v tem, da je stripovski album brez vsakršne besede kratko malo nemogoč koncept – tudi v najbolj skrajnem primeru bo namreč še vedno ostal naslov, ta paratekstualni element pa je že pomenljiv del vsakega stripovskega albuma. Besede naslova se, takoj ko jih preberemo, usedejo nekam na rob naše zavesti, čakajoč, da se osmislijo. Pogosto se nam pravi pomen naslova razkrije šele nekje sredi branja, besede naslova pa tako rekoč vodijo branje v smeri tega, da se osmislijo (ali preosmislijo). Četudi je torej naslov nekega nemega stripa v dejanskih prizorih odsoten, je še zmerom vseprisoten in se na vsaki strani polni s pomenom, pri čemer pa že lahko govorimo o dialogu med risbo in besedilom, ki je temeljna lastnost stripovskega izraza.

¹ Da bi film s svojimi izraznimi sredstvi ponazoril *Stalker*jevo zasvojenost s Cono, življenje zunaj Cone prikaže črno-belo in pusto, betonsko in izpraznjeno življenje. Ko se dogajanje premakne v notranjost Cone, pa film postane barven in svet je porasel z zelenjem.

Na podlagi te analize dialoga med risbo in besedilom se razkrije, zakaj stripovske risbe ne moremo preprosto vzeti same na sebi in jo primerjati z video-posnetkom ali fotografijo, saj je vedno na kompleksen način in na več ravneh prepletena z drugimi izraznimi sredstvi, ki skupaj sestavljajo stripovski izraz. Strip ni le himera literature in likovne umetnosti, je nekaj več kot zgolj skupek svojih sestavnih delov. Skozi primerjavo stripa (ne le risbe same) s fotografijo in posnetkom oziroma filmom pa Chute izpostavi še eno posebno lastnost stripovskega izraza – da je strip statičen in dinamičen hkrati (Chute 2016, 73). Medtem ko čas v filmu mineva neodvisno od gledalca in ga ta zgolj opazuje in je čas v fotografiji zamrznjen v enem samem trenutku (nekako tako je zapisal Hegel tudi glede estetike risbe ali slike v širšem pomenu), je strip torej sestavljen iz več trenutkov, ki so razvrščeni v določenem zaporedju in se ne gibljejo, dokler bralec ne prične z branjem tako dialogov, ki se raztezajo skozi več prizorov, kot risb in tudi praznih prostorov med njimi.

Francoski filozof in literarni teoretik Roland Barthes je v svojem besedilu *Smrt avtorja* (1968) poudaril predvsem pomen bralca in besedila, avtorja pa odpravil. Ko avtor svoje delo opravi, z njim nima več nič, in delo se realizira šele v procesu branja, med besedilom in bralcem, ki ga interpretira – Barthes je v glavnem govoril o procesu branja literarnega dela, a podobno velja tudi – in morda še toliko bolj – za proces branja stripa.

Kot v svojem besedilu “Grafične pripovedi in pripovednost” ugotavlja Leonora Flis (2020, 58), je stripovska pripoved prav zaradi sekvenčne narave predstavljena vedno tudi fragmentarno. Nemogoče bi bilo predstaviti vsak kader v procesu gibanja od ene točke do druge, kakor to stori film – strip se mora torej v primerjavi s filmom odločiti zgolj za najbolj bistvene prizore. Posledica tega pa je, da je vsak prizor v sekvenci pomenljiv in pomemben za pripoved kot celoto. To pomeni tudi, da je odsotnost nekega prizora ali dejanja posledica zavestne odločitve in kot taka v stripovski pripovedi tudi že nosilka pomena.

Poleg dialoga med risbo in besedilom, ki torej poteka na več ravneh hkrati, je sekvenčnost temeljna lastnost vsakega stripa in tudi to moramo pri obravnavi stripovskega izraza dojemati kot neločljivo povezano s preostalimi izraznimi sredstvi. Nenadno črno stran v stripu *Iz jame* denimo razumemo kot temo v jami ravno zato, ker je del celote, ki govori o jamarstvu, in ima učinek napetosti, ker sledi prizorom, v katerih luči še ni zmanjkalo. Podoba nemega črnega dimnika v *Nekropoli* je toliko bolj udarna, ker sledi prizorom, v katerih je besedilo prisotno. Zato tudi učinka nemega prizora ne moremo in morda celo ne smemo preučevati tako, da prizor vzamemo iz celote sekvenc in ga obravnavamo samega na sebi, saj se del njegovega učinka skriva v tem, kako je vpet v celoto.

McCloud v svoji študiji v in o stripu *Kako razumeti strip* (2010, 74) našteje tudi nekaj oblik stripovskih prehodov, kot so prehodi med dvema trenutkoma, med dvema dejanjema, med dvema dogodkoma, prizoroma, vidikoma in prehod brez povezave (pri tem tudi sam dopušča možnost še več oblik in tako svoje pojmovanje imenuje za v najboljšem primeru le “nenatančno znanost”). Povezave

med prizori v stripu načeloma delujejo intuitivno, a se lahko od tega tudi oddaljijo – v sosledju prizorov se lahko na primer pojavijo tudi povsem naključne reči, ki poprej niso imele med seboj nobene zveze, a jih bo stripovski bralec zaradi vključenosti v zaporedje dojemal kot celoto ter med njimi slutil in iskal vez. V povezavi s tem pa je pomembna tudi sama razvrstitev vsebine v določeno zaporedje, pri čemer za strip velja podobno kot za filmsko montažo, kot jo razlaga t. i. efekt Kulešova:² sosledje in odnos med dvema prizoroma ustvarita nove pomen-ske enote, ki jih prizora sama na sebi nista nosila – tako na primer isti prizor posameznika, ki opazuje, gledalec razume drugače glede na naslednji prizor, ki razkrije predmet njegovega opazovanja.

Kljub primerjavi s področjem filmske umetnosti pa se strip razlikuje tudi od filma. Filmu se je v začetku reklo *moving pictures* (gibljive slike), saj ga – podobno kot bi lahko rekli za strip – sestavlja niz slik v določenem zaporedju, te slike pa se (za razliko od stripovskih) izmenjujejo s takšno hitrostjo, da praznih mest med njimi sploh ni moč videti, zato se gledalcu lahko zdi, da se slika dejansko premika sama od sebe, to pa vsekakor počne brez pomoči gledalčeve domišljije.

“Misel, da je to, kar pri umetniškem delu izpustimo, enako važno kot to, kar vanj vključimo, je bila že stoletja vzhodnjaška posebnost” (McCloud 2010, 82), v stripovski umetnosti pa ravno zaradi praznih mest med prizori to velja še v večji meri.

Stripovski teoretik in stripar Scott McCloud (2010, 69) je zapisal, da “če človeka ubiješ med dvema sličicama, ga s tem obsojaš na tisoče smrti”. In res – če v stripovski pripovedi nikdar nismo priča smrti in vidimo le truplo, to že samo po sebi zbode domišljijo bralca ter tvori določene predstave o tem, kako je do trupla “prišlo”, pa če bralec to hoče ali ne. Glede na horizont pričakovanj,³ ki je pri vsakem bralcu drugačen in sestavljen iz vsega znanja in predstav, ki so jih oblikovala predhodna branja ter druge izkušnje, si bo vsak bralec umor zamislil drugače – ne le da si ga bo zamislil drugače, pač pa bo v odsotnosti kakršnega koli konkretnega odgovora skozi njegovo zavest stekla cela vrsta možnosti. Tudi to je v svojem delu ubesedil McCloud (2010, 86), in sicer takole: “Ko nam [strip] iz kakega prizora pokaže le košček ali sploh nič ... // ter bralca oskrbi zgolj z namigi ... // ... to risarju omogoči, da v gledalčevi domišljiji sproži nešteto podob.”

Podobnemu stališču se je približal tudi literarni teoretik Wolfgang Iser v delu *Bralno dejanje* (1976), v katerem je po zgledu Romana Ingardna literarno delo dojemal kot večslojno tvorbo, ki se kot pripoved uresniči šele z bralčevo

² Lev Vladimirovič Kulešov je bil eden prvih filmskih ustvarjalcev, ki se je posebej posvetil zadevi filmske montaže. V eksperimentu, ki je znan kot »efekt Kulešova«, je sekvenco prizorov sestavil iz ponavljajočega bližnjega plana brezizrnega obraza, ki mu vedno znova sledijo prizori različnih naključnih predmetov in dogodkov: od sklede z juho do mrtvaške krste. Zaradi vpetosti v sekvenco pa skozi navezo na te naključne prizore identičen brezizrnen obraz vedno znova prevzame drugačen pomen.

³ Pojem je prvi uporabil Hans Robert Jauss. Po Jaussu vsa dela, ki smo jih kdaj prebrali, skupaj ob vsakem novem branju sestavljajo horizont pričakovanj, ki je lahko širši (če smo na primer prebrali veliko del, pa tudi veliko raznovrstnih del) ali pa ožji (če na primer beremo samo dela enega avtorja, napisana vsa v istem žanru in po istem kopitu).

konkretizacijo “nedoločnih” ali “praznih mest”,⁴ kar pa se zgodi v procesu branja. “Po Iserju pomembne prvine literarnega dela ostajajo neizrečene in se realizirajo šele v bralčevi domišljiji” (Zupan Sosič 2017, 263). Ta nedoločna oziroma prazna mesta pa se v stripu dobesedno manifestirajo v “belini” med stripovskimi kadri. Scott McCloud kot enega najzanimivejših in najpomembnejših izraznih sredstev v stripu ne navede risbe in tudi ne besed, ne dialoga med njima in ne sekvenčnosti same, ampak ravno tisto belo praznino med sličicami (“gutter” ali kanal⁵), ki naj bi vsebovala ves čas in vse dogajanje med enim kadrom in drugim, “in prav tu, v vmesni praznini beline, človeška domišljija zlije dve ločeni sličici v en sam, enoten koncept” (McCloud 2010, 66). Kanal je tako torej še zadnje za strip nepogrešljivo izrazno sredstvo, brez katerega sekvenčnosti sploh ne bi bilo, ki buri domišljijo bralca in ki vsa preostala že prej omenjena izrazna sredstva poveže v nerazdružljivo in soodvisno enoto.

RISBA KOT POSNETEK RESNIČNEGA DOGAJANJA

V svojem zagovoru risbe kot oblike vizualnega poročanja in pričevanja Hilary L. Chute (2016, 63–64) izpostavi, da so se sredi devetnajstega stoletja razni časopisi za vizualno poročanje z bojišč še vedno zanašali na risarje, ki so delovali kot nekakšni vojni dopisniki (bolj natančno bi jim lahko rekli “vojni dorisniki”), saj je kamera v tem času zahtevala preveč opreme in bila kot taka nepraktična za potovanje po bojiščih. Še pred tem, v drugi polovici osemnajstega stoletja, pa Chute izpostavi še dva primera vizualnega pričevanja s področja likovne umetnosti, ki svojo vsebino podajata celo na stripu podoben način.

Les Grandes Misères de la guerre (*Velike bridkosti vojne*) je cikel osemnajstih grafik Jacquesa Callota, ki na fragmentaren, a celovit način prikaže podobo tridesetletne vojne. Vsaka od grafik prikazuje dogodek iz življenja vojščakov od začetka vojne do plenjenja in raznih vojnih zločinov ter prizore nasilja pa vse do vojnih sodišč in okrutnih kazni. Posebnost tega cikla, ki ga tudi napravi stripovskega, je dialog med risbo in besedilom – pesnik Michelle de Marolles je vsako od risb opremil z verzi, te pa razvrstil tako, da vsako od grafik razdelijo na tri segmente, ki jih gledalec nato s pomočjo besedila bere sekvenčno od leve proti desni. Ta pesnikova odločitev odseva tudi vsebino vsake podolgovate grafike, ki je že sama razdeljena na tri vsebinske motive – enajsto grafik na primer sestavljajo vojska suličarjev na skrajni levi, drevo z obešenci na sredini in vojakovo srečanje z menihom, preden tudi njega obesijo, na desni. Sekvenčno branje pa spodbuja tudi struktura samega cikla, saj so grafike razvrščene v določenem kronološkem redu.

⁴ Iser sicer še ni pripisoval odločilnega pomena bralcu – v iskanju metode za znanstveno obravnavo literarnih umetnin je v literaturi iskal konkretne in stanovitne zakonitosti. »Nedoločna mesta« so le nestanovitni del, ki se pri vsakem bralcu konkretizira drugače, nespremenljivi del in temelj za znanstveno obravnavo pa je po Iserju »shema« in je besedilo, kakor je bilo ubesedeno.

⁵ Slovenski prevod McCloudove teorije stripa ta pojem prevaja kot »belina«. Vendar pa je stripovska terminologija zaenkrat še neenotna.

Drug primer je cikel dvainosemdesetih jedkanic Francisca de Goye z naslovom *Los desastres de la guerra* (*Grozote vojne*), ki je nastala po Callotovem zgledu in na podoben način kot *Velike bridkosti* prikazuje fragmentarno, a celostno podobo španske vojne za neodvisnost. V *Grozotah vojne* je prav tako vključeno tudi besedilo, ki pa ga je v tem primeru prispeval kar avtor sam. Dialog med risbo in besedilom v tem ciklu pogosto deluje ironično, ker pa je vseh dvainosemdeset grafik, ki sestavljajo cikel, oštevilčenih, nam to narekuje tudi natančno določeno zaporedje, v katerem naj bi ta dialog med vizualno in besedilno komponento izkusili. Pogosto se na ravni besedila pojavijo celo sklici na nekatere predhodne prizore in zapise – deveta risba na primer prikazuje poskus posilstva, ki jo spremlja zapis “Noče”, medtem ko deseta risba prav tako prikazuje prizor vojakov, ki posiljujejo dekleta, in ga spremlja zapis “Tudi one nočejo”, podobno pa velja za enajsto risbo, ob kateri piše “In one tudi ne”. To še v večji meri nakazuje sekvenčno naravo cikla kot celote, saj se druga dva zapisa torej sklicujeta na predhodnega in sama na sebi ne nosita zaključnega pomena, temveč ga prejmeta šele v odnosu do celote.

Zaradi natančno določenega vrstnega reda, ki omogoča sekvenčno branje cikla, ter dialoščnosti med vizualnim in besedilnim lahko tako *Velike bridkosti vojne* kot *Vojne grozote* že beremo podobno, kot bi brali strip. In ker sta avtorja ciklov upodabljala resnične dogodke, ju lahko tudi upravičeno dojemamo kot prototip tega, čemur bi danes rekli dokumentarni strip. Chute (2016, 39–63) piše, da sta oba umetnika snov za cikla črpala iz resničnih dogodkov ali morda še raje resničnih bridkosti in grozot, ki sta jim bila priča, in za to navede tudi dokaze. V nadaljevanju študije se Chute sprašuje o zmožnosti stripa kot vizualne priče, predvsem v obdobju napredka tehnologije, ki je omogočilo uporabo fotografije in videoposnetka.

Naj najprej izpostavim, da je tudi razumevanje sleherne fotografije, pa četudi gre za dejanski trenutek, ujet v času, pogojeno z okoliščinami, v katerem se fotografija pojavi. Fotografija ne prikazuje le trenutka, ujetega v času, ampak tudi izvzetega iz konteksta časa, zato pogosto – da bi vsebino fotografije v celoti dojeli – potrebujemo obrazložitev konteksta, v katerem je fotografija nastala. In tudi če bi nam kdo predstavil fotografijo in si kontekst popolnoma izmislil, bi ta vplival na naše dojetje fotografije, če bi bila predstavitev vsaj približno verjetna. Tudi v manj skrajnem primeru pa se zlahka zgodi, da poznavanje konteksta pri fotografiji ne zajame nujno resnice vseh dejavnikov, ki so do fotografije privedli. Proces izbiranja besed za opis konteksta je že subjektivno dejanje, prav tako pa je povsem odvisno od posameznika, ki opisuje, katere podatke bo delil in katere zamolčal. Primer tega v praksi je polemična fotografija Alfreda Eisenstaedta, ki je sredi newyorškega trga Times Square ob razglasitvi konca vojne z Japonsko 14. avgusta leta 1945 ujel trenutek, v katerem se vojak (pomorščak) poljublja z medicinsko sestro. Fotografijo so mediji sprva razlagali simbolno – vojak naj bi predstavljal vse, ki so se v vojni borili in se zdaj vračajo domov, medicinska sestra pa naj bi predstavljala vse, ki jih doma čakajo, da bi jih sprejeli. Šele pozneje se je

izkazalo, da je Eisenstaedt na fotografiji ujel trenutek spolnega nasilja, saj naj bi vojak hodil od ene neznanke do druge in jih poljubljal, četudi so se mu upirale.

Kakor torej velja za fotografijo – da je naše razumevanje odvisno od konteksta, v katerem se znajde –, velja tudi za risbo v stripu, le da je njen kontekst dovršena stripovska celota, v kateri določena risba in določeni prizor zasedata v sekvenci natančno določeno mesto.

Funkcije risbe v dokumentarnem stripu pa tudi ne gre enačiti s funkcijo fotografije, ki lahko služi kot stvaren dokaz dejanskega dogodka. Primerjava stripovske risbe v dokumentarnem stripu in fotografije lahko spomni na primerjavo pesništva in zgodovinopisja, kakor jo je izrazil Aristotel v svoji *Poetiki*. Namen reportažne fotografije v tem smislu spominja na zgodovinopisje, katerega funkcija je, da kar se da stvarno popiše dogodek, kakor se je zgodil, in zraven zabeleži letnico. Namen stripa – kot tudi katerega koli drugega umetniškega dela – pa je, kar je Aristotel pripisal pesništvu, da zajame in poda bistvo nekega dogodka. Umor Julija Cezarja lahko tako denimo razumemo kot sklepni dogodek na časovni premici človeške zgodovine, ko pa beremo Shakespearovega *Julija Cezarja*, ta razkrije, da so v ozadju tega “zaključenega dogodka” temeljne poteze človeka in družbe, ki pa nikakor niso zaključene, pač pa vseprisotne – tudi v sodobnem svetu, tudi v sodobnem človeku. Natanko v tem smislu *Velike bridkosti vojne* in *Vojne grozote* v svoji rabi dokumentarne snovi ne prikazujejo le določenih dogodkov, torej tridesetletne vojne ali španske vojne za neodvisnost, pač pa prikazujejo univerzalno resnico vsake vojne – ki je svet brez pravil, v katerem oboroženi in silni posamezniki v uniformah plenijo, posiljujejo in pobijejo mnogo ljudi (precej pomenljivo je v tem smislu tudi, da niti eno od obeh del ne navaja kakršnih koli razlogov, s katerimi so organizacije nasilje upravičevale).

Fotografija in film sta morda res posnetka realnosti, a v tem smislu risbe v stripu ne smemo dojemati kot posnetek posnetka, kakor je pesniško ustvarjanje pod izrazom *mimesis* definiral Platon. Stripovska risba je torej *mimesis* v aristoteliskem smislu:

Mimesis ni suženjska kopija zgodovinskega predmeta, osebe ali dogodka; mimesis se ne sprašuje, ali je Alkibiad, kot ga prikazuje atiški komik, v resnici Alkibiad, ki ga poznamo iz atenske zgodovine. Lahko bi rekli: ali je Prešernova Julija res hči ljubljanskega trgovca, ki jo je pesnik na veliko soboto ob desetih dopoldne srečal v razsvetljeni trnovski cerkvi itd. Vse to so za pesnika posnemovalca, pa tudi za bralca, ki te umetnine uživa, in za kritika, ki jih vrednoti, postranska, brezpredmetna vprašanja. Kajti predmet umetniškega posnemanja ni zgodovinski dogodek, ki se je dogodil pred toliko in toliko leti, ni določena oseba, ki je živela, pa je ni več, ni nekaj, kar eksistira neodvisno od pesnikovega srca. (Gantar 2012, 36)

Predmet umetniškega posnemanja realnosti je “življenje, kot ga vidijo umetnikove oči” (prav tam), morda še najboljši primer tega pa je kulturni strip o izkušnji taborišča smrti *Maus* Arta Spiegelmana.

Spiegelman taborišča smrti sam ni izkusil, v stripu pa je prikazal zgodbo svojega očeta, ki taborišča ni le izkusil, ampak tudi preživel. Svojo stisko ob ustvarjanju te “resnične zgodbe” v stripovskem jeziku je Spiegelman v *Mausu* tudi ubesedil v avtoreferenčnem trenutku:

Ne počutim se sposobnega, da bi prikazal resničnost, ki je hujša od najhujše more. / In to še v obliki stripa! [...] / Toliko je stvari, ki jih nikoli ne bom znal razumeti in si jih predstavljati. Resničnost je preveč zapletena za strip. Toliko stvari bo ostalo zamegljenih. (Spiegelman 2010, 176)

Zanimivo pa se zdi, da se je stripar odločil to “resničnost”, ki je “preveč zapletena za strip”, upodobiti prav z navideznim odmikom od resničnosti – judje se v tem stripu pojavijo v vizualni podobi antropomorfni miši, nacisti v podobi antropomorfni mačk, vendar to na nobeni točki ne zmoti vtisa, da *Maus* pripoveduje o dogodkih resničnih ljudi. Ob živalskih podobah na vizualni ravni pa se strip na ravni besedila nikdar ne zmeni za morebitne živalske lastnosti – miši ne govorijo o siru, pač pa o nevarnosti, ki jo predstavlja skrajno desna nacistična stranka, in mačke miši ne jedo, ko jih ujamejo v njihovih skrivališčih, pač pa jih deportirajo v taborišče Auschwitz. *Maus* s svojo vizualno potujitvijo človeških obrazov sprva ustvari distanco do resničnih dogodkov iz zgodovine, živalske glave pa bralec nato zlahka in že po nekaj straneh odmisli, saj se besedni del zanje ne zmeni, strip kot celota pa s skrajno resnostjo obravnava spominjanje na boleče resnične dogodke.

McCloud ta konkreten pojav imenuje “dopolnjevanje” in o njem zapiše: “Na ta način stvari vsak dan kar naprej dopolnjujemo in tako na podlagi preteklih izkušenj v celoto celimo to, kar nam je dostopno samo po delcih” (McCloud 2010, 63). Stripovski bralec tako na primer dopolni tudi abstraktne obrise, kadar v njih prepozna določene lastnosti, ki ga prek asociacije na nekaj spomnijo. Dopolnjuje tudi, kadar vidi le senco nečesa, saj se zaveda, da se sence praviloma drži nekaj, kar jo meče, četudi tega ne vidimo. Za stripovsko risbo zato načeloma velja, da je slehernemu bralcu dostopnejša, kadar je preprosta. V najbolj zreducirani podobi človekovega obraza, ki ga sestavljata le dve črni piki na mestu oči in krivulja za usta, lahko skoraj vsak bralec prepozna obraz, in ker ta obraz nima določenih in detajliranih potez, ki bi ga od bralčevega obraza razlikovale, se bralec v njem lažje prepozna: “Čim bolj karikiran je obraz, tem več resničnim ljudem bi lahko ustrezal” (McCloud 2010, 31). Ob tem pa McCloud izpostavi še eno raven, ki kaže na zmožnost stripovske risbe: “Zato ob pogledu na fotografijo ali realistično sliko obraza vidite obličje drugega. Ko pa vstopate v karikirani svet, vidite same sebe” (McCloud 2010, 36).

Japonske mange imajo zato dolgo tradicijo spajanja različnih stilov v istem delu. V marsikateri mangi je protagonist na primer narisani v karikiranem stilu, nov in potencialno nevaren skrivnostni lik, ki vstopi v zgodbo, pa je narisani občutno bolj realistično, kar poudari njegovo tujost tako v odnosu

do protagonista kot tudi do bralca. Mange z bolj realističnimi ozadji in prizori narave ter karikiranimi liki pa na vizualni ravni kažejo na to, kako neznaten je človek za nesmrtno naravo, ki je od njegovih stisk oddaljena. Tako spajanje različnih stilov v enem stripu tako ustvari občutek distance, ravno s tem pa se igra tudi *Maus*.

Zgodba Spiegelmanovega stripa je izrisana v preprostem, karikiranem stilu, zaradi česar se bralec v like zlahka vživi, živalskim glavam navkljub. Zaradi karikiranega stila risbe se celo zdi, da bi liki lahko bili tudi zgolj navadni ljudje, ki nosijo živalske maske – to pa je Spiegelman na avtoreferencialen način še posebej poudaril v drugem poglavju drugega dela, v katerem se stripovska pripoved osredotoči na avtorja stripa, ki z masko miši, poveznjeno čez obraz, obupan skuša dokončati strip. Ta trenutek že učinkuje potujitveno, potujitev pa doseže skrajnost ob občutno bolj realističnih risbah, ki spremljajo vsako novo poglavje. In tudi to ima svojo funkcijo v kontekstu celote stripa – dlje ko bralec bere posamezno poglavje, izrisano v karikiranem stilu, bolj odmisli živalske glave in se vživi v pripoved, vse dokler ga groteskna realistična risba miši v črtastih pižamah ne odtuji in zopet sili k vprašanju: *Berete zgodbo o miših in mačkah – in ali zato ne more biti to zgodba o Judih in živi grozi še kako resničnega genocida?*

SKLEP

Risbo sicer težko ločimo od preostalih izraznih sredstev, ki sestavljajo stripovski izraz, vendar pa primerjava funkcije risbe v dokumentarnem stripu s funkcijo fotografije v dokumentarnem poročanju vodi do globljega dojetja namena dokumentarnega stripa nasploh. Namen dokumentarnega stripa ni le, da bi služil kot oblika stvarnega dokumenta in dokaza o nekem dogajanju, tako pa tudi naloga njegove risbe ni, da bi v čim večji meri posnemala resničnost – realističnost risbe ima v stripu namreč svojo, drugačno funkcijo v službi vsebine. Strip, ki za svojo snov vzame resnične dogodke, ni le stvaren prikaz teh dogodkov, pač pa v prvi vrsti striparjev *mimesis* teh dogodkov v aristotelskem smislu – posnetek bistva teh dogodkov, kot jih razume avtor stripa. Takšen strip v prvi vrsti poudarja tisto, kar se je v zvezi z resničnimi dogodki, ki jih prikazuje, avtorju stripa zdelo najbolj pomembno (*Grozote vojne* sestavljajo skrbno izbrani prizori, ki sestavljajo natančno določeno podobo španske vojne za neodvisnost, ki jo je avtor želel poudariti – kontekst vojne za to delo sploh ni pomemben, celosten prikaz ni pomemben, bistvo je le v kupu mrličev in vojščakih, ki si v odsotnosti vsakršnega zakona privoščijo vse, kar si lahko vzamejo s silo, v tem pa je tudi nekaj univerzalnega). Na podlagi primerov iz raznih tovrstnih stripov (*Iz jame*, *Nekropola* in *Maus*) in umetniških stvaritev, ki jih lahko upravičeno dojemamo kot prototip stripovskega upodabljanja dejanskih dogodkov (*Velike bridkosti vojne* in *Grozote vojne*), pa je razvidno, kako lahko striparka ali stripar izrabí vsa sredstva, ki jih stripovski medij ponuja, da to bistvo upodobi. Art Spiegelman je denimo v svojem stripu *Maus* ravno skozi rabo in poznavanje stripovskega izraza navidezno distanco med resničnimi dogodki in stripovsko risbo

- Narisati genocid – izrazne zmožnosti dokumentarnega stripa
-

še poudaril, obenem pa je prav s tem pokazal, da stripovska risba, kar zadeva prepričljiv prikaz resnične zgodbe, ni nobena omejitev. *Maus* je med drugim kul-ten in poznan ravno zato, ker je skozi kreativno upodobitev dejanskih dogodkov razširil meje tega, kar je v stripu mogoče.

DOSTOPNOST RAZISKOVALNIH PODATKOV

Raziskava ni ustvarila novih raziskovalnih podatkov.

NAVZKRIŽJE INTERESOV

Avtor izjavlja, da ni v navzkrižju interesov.

LITERATURA

- Chute, Hillary L. 2016. *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Devetak, Jurij. 2022. *Nekropola: roman v stripu*. Mladinska knjiga.
- Flis, Leonora. 2020. "Grafične pripovedi in pripovednost". *Primerjalna književnost* 43 (1): 51–74.
- Thon, Jan-Noël. 2013. "Who's Telling the Tale? Authors and Narrators in Graphic Narrative". V *From Comic Strips to Graphic Novels*, urednik Fotis Jannidis. De Gruyter.
- McCloud, Scott. 2010. *Kako nastane strip: pripovedne skrivnosti stripa, mange in risanega romana*. Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta; Društvo za širjenje filmske kulture KINO!
- Pahor, Boris. 2022. *Nekropola*. Mladinska knjiga.
- Spiegelman, Art. 2010. *Maus: zgodba o preživetju*. Založba ZRC SAZU.
- Šeme, Katarina. 2024. *Iz jame*. Zavod VigeVageKnjige.
- Zupan Sosič, Alojzija. 2017. *Teorija pripovedi*. Litera.

DRAWING GENOCIDE: EXPRESSIVE ABILITIES OF THE DOCUMENTARY COMIC BOOK

Abstract. *The article explores documentary material in the context of comic art and is divided into two parts. The first part presents comprehensive analysis of the expressive capacities and limitations of comic art, along with its constitutive elements, with close attention to their interdependence. The first part therefore establishes a basis for comparing the representation of documentary content in photography and comic art, which forms the focus of the second part of the article. Through this comparison, the study reveals how photography, too, is shaped by its contextual framing and explores where authenticity lies in both media in relation to the presenting of documentary material.*

Keywords: *comics, drawing, photography, mimesis, documentary.*