

Katja Štesl

ZNAČILNOSTI VIZUALNEGA JEZIKA V STRIPIH

Visual Language of Comics

IZVLEČEK

Članek se s pregledom ključne teorije osredotoča predvsem na sodobni stripovski jezik. V mnoštvu razpravljanj o stripu in notranjih lastnostih forme v zadnjem desetletju med avtorji izstopa Neil Cohn, ki je za obravnavo specifičnih lastnosti podob v stripih uvedel teorijo vizualnega jezika (*Visual Language Theory*). Tudi njegovi predhodniki so pogosto primerjali jezik podob z verbalnim jezikom in ga razumeli kot manj sistematičnega in urejenega s pravili ter se razlag lotevali z analogijami (npr. stripovski okvirček je v enaki vlogi kot stavek v besedilu). Cohn z uporabo jezikoslovnih metod obravnava stripovske podobe kot ikone, indekse in simbole, med katerimi so podobe po delovanju najbolj podobne besedam, ker je njihov pomen določen s konvencijo (podoba ne pomeni tistega, čemur je »podobna«).

Ključne besede: stripi, vizualna literatura, vizualni jezik, jezikoslovje, semiotika

ABSTRACT

This article reviews the key theory and focuses primarily on the language of contemporary comics. In the many discussions on comics and the intrinsic properties of the form, Neil Cohn stands out among the authors of the last decade. His Visual Language Theory addresses the specific properties of images in comics. His predecessors, too, frequently compared the language of images to verbal language, seeing it as less systematic and rule-governed, and approached explanations through analogies (e.g., the comic frame serves the same function as a sentence in the text). Cohn employs linguistic techniques to treat comic book images as icons, indices, and symbols. The latter function most similarly to words because their meaning is determined by convention (an image does not mean what it "resembles").

Keywords: comics, visual literature, visual language, linguistics, semiotics

UVOD

Ne poznamo enotne, znanstveno veljavne, »šolske« stripovske teorije, pogosto niti terminologije ne; ta se razvija s samoiniciativnostjo posameznikov v ožjih akademskih krogih evropskih in ameriških univerz in se šele v zadnjem desetletju iz zametkov levi in povezuje v večje sklope. Eden osrednjih sodobnih raziskovalcev stripa je Neil Cohn z Univerze v Tilburgu na Nizozemskem (Oddelek za kognicijo in komunikacijo), čigar najpomembnejše izsledke bomo predstavili v nadaljevanju. Kljub temu da je stripe smiselno raziskovati interdisciplinarno, z vidika zgodovinskega razvoja, literarne in vizualne umetnosti, kulturne antropologije, v zadnjem času pa tudi kognitivne znanosti in psihologije, Cohnova metodologija s teorijo vizualnega jezika na čelu izhaja predvsem iz jezikoslovja, še posebej njegovih temeljev v strukturalizmu, in je osredotočena na »notranjo« formalno zgradbo stripov.

STRIP IN JEZIK

V slovenskem prostoru je ena doslednejših definicij stripa ta: »Stripi so statični slikovni izdelki, ki se razstavijo na zaporedja manjših slikovnih delov (»panels«), ti pa sledijo

besedilnemu toku, torej se berejo usmerjeno, kohezivno in konsekvantno. Sličice so urejene v niz in pogosto vsebujejo integrirane pisne elemente.« (Avsenik Nabergoj, 2011, str. 481). Strip se od filma in animacije ločuje po negibnosti vizualne komponente in »hkratni prezentaciji sekvenčnih delov./.../ Ni nujno, da strip vsebuje pisne elemente (»pantomimični stripi«); kadar pa jih ima, so vključeni v sekvenco sličic kot besedilo v oblaki, kot besedilni bloki ali kot prosti piktoralni elementi (»soundwords«).« (prav tam)

Pogosto se stripovske definicije nanašajo na vzajemno sodelovanje podob in besed v pripovedni funkciji, ob čemer pa je treba že uvodoma opozoriti, da se v stripu besede vendarle lahko »berejo« kot podobe in da je stripovsko upodabljanje lahko prav tako abstraktno in simbolično, kot so lahko besede (Hatfield, 2005, str. 36). Ker so stripi sestavljeni iz podob in besedila v spreminjajočih se deležih posameznega, še ne velja, da besedilo govori in je samo diegetično ali da podoba prikazuje in je le mimetična, temveč je oboje vključeno v pripovedni proces: »Nedvomno obstaja razlikovanje med povedanim (z besedami) in prikazanim (z risbami), vendar je prikazano samo že povedano« (Groensteen, 2013, str. 83).

Govorjeni in pisani jezik, kar tukaj imenujemo verbalni jezik, je pogosto razumljen kot sistem, ki ga skupaj z natančnimi pravili za uporabo, slovnico, pravopisom ipd., usvojimo v razvojnem obdobju. Za razliko od tega se na komuniciranje v vizualnem jeziku, ne glede na to, v kakšni (likovni) tehniki je rabljeno, gleda kot na večšino, pri kateri ne obstajata jasni kategoriji »prav« in »narobe«¹ (Cohn, 2013, str. 3–4). **Tri osnovne komponente, ki določajo strukturo jezikov, so modalnost, pomen in slovnica.** Nekatera človeška vedenja (kamor Cohn umešča tudi risanje in pisanje) ne izražajo neposredno pomena, a vendarle imajo nekakšna pravila uporabe (slovnico), denimo glasba ali ples, medtem ko denimo gestikulacija ali posamične podobe izražajo pomen, ne sledijo pa točno določenim pravilom (Cohn, 2013, str. 4–6).

Najpogostejše sta v stripih vizualni in verbalni jezik uporabljena hkratno in vzajemno – čeprav poznamo tudi »neme« ali brezbesedne stripe in velja, da obstajajo stripi brez besed, ne pa tudi stripi brez podob – in pripovedna učinkovitost take kombinacije je le ena izmed mnogih, ki kažejo na našo sposobnost hkratnega izražanja na različne načine, kot to počnemo v vsakdanjem življenju denimo z gestami ter obrazno mimiko, ki spremljajo pogovor. Cohn vizualni jezik opredeli kot »biološko in kognitivno zmožnost ljudi za izražanje konceptov na vizualen način«, stripe pa od njega razmeji s tem, da so »družbeno-kulturni kontekst, v katerem se vizualni jezik pojavlja (pogosto skupaj z besedilom)« (Cohn, 2013, str. 2).

ZNANSTVENE OSNOVE RAZISKOVANJA JEZIKA

Jezikoslovje je v začetku 20. stoletja predstavljalo prvi pomemben vir za razvoj modernih metod raziskovanja literature. V znanstvenem vidiku je prelomnico postavil Ferdinand de Saussure s tezo, da je jezik sistem znakov, katerih vrednost je določena z medsebojnimi razmerji med njimi, kar pomeni, da ti znaki nimajo pomena sami zase, ampak ga dobijo šele z razlikovanjem od drugih znakov tega sistema. Posledično lahko posamezna beseda pomeni različno, glede na konkreten kontekst uporabe (npr. moder Janez/modra obleka ali suh Janez/suha obleka). Da bomo lahko ta dognanja verbalnega jezika aplicirali na vizualni jezik, je pomembno še, da razlikujemo med de Saussurejevimi pojmi govorica (*Langage*), jezik (*Langue*) in govor (*Parole*). Govorica je preprosto naša človeška biološka in kognitivna sposobnost za uporabo jezika, ki je kot sistem znakov urejen s pravili, govor pa je vsakokratna konkretna raba tega jezika (Virk, 2008, str. 16–17).

Arbitrarna konvencija pri de Saussuru pomeni, da beseda (označevalec) ni sama po sebi povezana s tistim, kar pomeni (označenec), denimo beseda ‚konj‘ ni v ničemer podobna resničnemu konju oz. človeški psihični predstavi konja, in je kot taka poljubna oz. arbitrarna, povezava med besedo in predmetom je določena z nekakšnim družbenim dogovorom (»konj«, »das Pferd« ali »the horse« vsi označujejo konja kot žival glede na dogovor v posamičnem jeziku) (Virk, 2008, str. 20–21). Roland Barthes je označenca razložil preprosteje kot »tisto ‚nekaj‘, kar tisti, ki znak uporablja, z znakom razume« (Barthes, 1990, str. 164). Kljub prepoznavanju arbitarnosti, ki so jo de Saussure in njegovi sodobniki dojemali kot do-

ločujočo lastnost jezika, tovrstne teorije še niso upoštevale modalnosti jezika onkraj verbalnega jezika, tudi znakovni jezik gluhih ni bil prepoznan kot jezik v vizualno-ročni modalnosti vse do sredine 20. stoletja (Cohn, 2013, str. 18).

Jezikoslovje je del semiotike, splošnejše vede o znakih, ki so temelj za preučevanje družbenih pojavov nasploh (ne le jezika), h kateri je svoj del prispeval tudi Charles Sanders Pierce, ki je klasificiral znake glede na specifičen odnos med označevalcem in označencem ter ločeval med ikonami, indeksi in simboli (Virk, 2008, str. 124). V Piercevi semiotični teoriji so besede in podobe pojmovane kot fundamentalno različni vrsti znakov. Besede obravnava kot simbole, katerih pomen je povsem odvisen od konvencije (povezava med označencem in označevalcem je arbitrarna). Podobe obravnava kot ikone, ki temeljijo na neposredni fizični podobnosti med znaki in njihovim pomenom (fotografija ali slika hiše je podobna hiši). Indeksi pa so tisti znaki, ki se posredno opirajo na fizično ali vzročno povezavo med njimi samimi in tem, kar označujejo (dim je indeks ognja, indeks je puščica, ki kaže na psa) (El Refaie, 2012, str. 151–152).

»V govorici je velika neskladnost med jezikom, končno množico pravil, in »govori«, ki se umeščajo pod ta pravila in jih je tako rekoč neskončno,« pravi Barthes (1990, str. 155–156), in čeprav v njegovem času še niso govorili o jeziku podob, ga je sam predvidel kot eno izmed možnosti nadaljnega razvoja stroke. Podobno dikcijo kot v zgornjem citatu lahko prepoznamo pri sodobnejših avtorjih, le da je premeščena v kontekst primerjanja verbalnega in vizualnega jezika. Barbara Postema trdi, da pri vizualnem izražanju lahko uporabljamo tako rekoč neomejen nabor izraznih elementov in njihovih kombinacij, medtem ko imamo pri verbalnem izražanju na voljo le določeno število izraznih elementov, ki jih moramo kombinirati z upoštevanjem slovnicih pravil (Postema, 2013, str. 3). De Saussure s sodobniki je govorjeni (materni) jezik razumel kot nekakšno kolektivno kulturno dediščino, v katero se rodimo in ki jo z odraščanjem in učenjem čedalje bolj obvladujemo. Za podobe pogosto mislimo, da jih lahko neomejeno na novo ustvarjamo spotoma in da so pravila njihovega kombiniranja mnogo manj stroga kot pri pisanju. Če bi primerjali sistema vizualnega in verbalnega jezika, je prvi tisti, v katerem znake ustvarjamo, drugi pa tisti, kjer so že ustvarjeni in jih samo uporabljamo (Miodrag, 2013, str. 41–43). Težko bi si bilo sproti izmišljati nove in nove besede za robota in pričakovati, da nas bodo drugi razumeli, medtem ko si zlahka zamislimo različne vizualne upodobitve robota (čeprav v praksi tudi ne neomejeno). Ravno Cohn izpostavlja tiste vizualne znake, ki niso »čista kreacija«, ampak jih pogosto (predvsem v stripih) uporabljamo v ustaljenih oblikah in kombinacijah.

VIZUALNI JEZIK

Cohn je znake, ki referirajo kot ikone, razdelil na nesistematične, npr. fotografije, in sistematične, npr. onomatopoiije ali smeške, enaka delitev velja tudi za indeksikalne znake, kjer so nesistematične denimo stopinje v pesku, sistematične pa puščice ali usmerjen kazalec človeške roke. Za znake s simbolično referenco pravi, da je značilno, da so lahko samo sistematični, ker je njihov pomen zmeraj določen s konvencijo (Cohn 2013, str. 20). Z

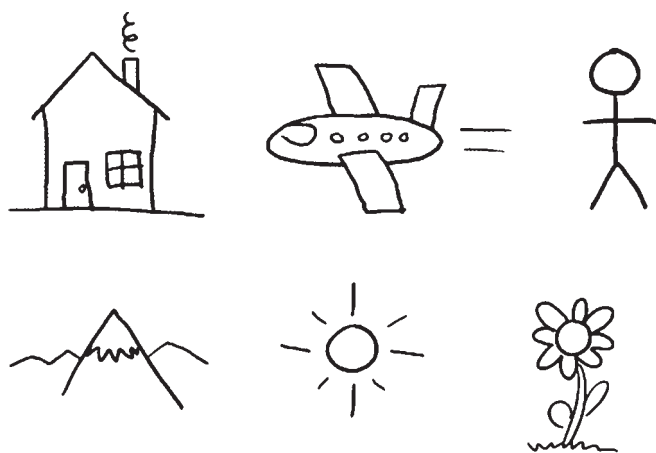
1 Vizualni jezik je za razliko od verbalnega resda nadnacionalen, a se med kulturami vendarle razlikuje (Cohn, 2013, str. 3–4). Pri nas denimo obraz z dodatkom »ZzZzZ« pomeni spanje, v japonskem vizualnem jeziku, kakor je uporabljen v mangah, pa bi za enak pomen upodobili obraz z mehurčkom oz. kapljico ob nosu.

vizualno metaforo se v stripih na primer lahko nakaže tudi vonj – denimo dim, ki prihaja iz pipe, prikazan z vijugastimi črtami, ali smrad, ki veje iz kupa smeti, prikazan z enakim postopkom, navsezadnje pa lahko povsem enake vijugaste črte v drugem kontekstu pomenijo vročo paro nad loncem ali pa kot gibalne črte spremljajo lik, ki se premika: »To pravzaprav ni več slika: te črte so vizualna metafora – simbol so. Simboli pa so osnova za jezik. Lahko jih vzamemo iz izvirnega konteksta in naneseemo kamorkoli, pa bo bralec v hipu vedel, kaj pomenijo« (McCloud 2011, str. 128–129).

Pred Cohnom so se raziskovalci in teoretiki stripa ukvarjali s »kognitivnimi strategijami povezovanja oblike in pomena², on pa je (po vzoru de Saussura) fokus raziskovanja usmeril v sistematčne načine medsebojnega povezovanja različnih znakov in njihovih delov v stripih, torej v nekakšno slovnico vizualnega jezika v stripih (Kowalewski, 2015, str. 27). V novejših pristopih k teoriji stripa se ponavlja težnja, da bi strukturo in razumevanje podob, med njimi še posebej sekvenčnih, kakor jih poznamo iz stripov, raziskovali vzporedno z verbalnimi in znakovnimi jeziki. Neil Cohn je podrobneje preučeval vizualni jezik, kakor se uporablja in kaže v stripih. Opozarja, da je pomembno, da stripov ne enačimo neposredno z vizualnim jezikom, saj so stripi narisani v vizualnem jeziku na podoben način, kot so romani napisani v slovenščini ali angleščini.

Večinoma lahko ljudje razumemo ikonične znake vizualnega jezika, jih prepoznamo ne glede na to, s katerega konca sveta prihajamo, ker je zanje značilno, da so podobni tistemu, kar predstavljajo (slika konja ima prepoznavne določilne lastnosti resničnega konja). Vseeno pa je pri izražanju in razumevanju v pomembni vlogi tudi pogostost pojavljanja določenih podob v kulturnem okolju, ki jih ljudje posvojimo kot shematizirane vzorce (Cohn, 2013, str. 23). Sem spadajo različni naučeni načini, »kako se nekaj nariše« hitro in preprosto (čeprav gre načeloma za ikonične znake, so z rabo postali konvencije, ki se med kulturami prav tako razlikujejo).

PRIMER 1: Preproste konvencionalne risbe vsakdanjih objektov (Vir: Cohn, 2013, str. 25)



Pogosto ljudje o resnejšem likovnem ustvarjanju razmišljamo kot o nečem izjemno raznolikem in nesistematičnem, odvisnem od avtorjeve nadarjenosti in obvladanja veščine, zaradi česar bi lahko menili, da med podobami v sopostavljenih okvirčkih ne bi mogli najti nekakšnega besedišča tako kot pri verbalnem jeziku. Cohn ugotavlja, da so še posebej v kontekstu stripovskega načina rabe vizualnega jezika nekatere podobe precej sistematične. Cohn s tem razmišljanjem nasprotuje nekaterim kolegom, ki trdijo, da ni nekega univerzalnega načina dekodiranja stripovske pripovedi, kot je to v samo besedilnih pripovedih ali v naravnem govoru (Horstkotte, 2015, str. 32–33), ali da v govoru o stripovski formi nasploh »večina stripovskih teoretikov govori o stripovskem jeziku samo v analogijah, ker vizualni aspekti stripov nimajo določenega besedišča in konkretnih pravil slovnice« (Duncan in Smith, 2009, str. 128).

Ob nujnem upoštevanju avtorskega likovnega sloga (njegovega »govora« vizualnega jezika) je večina podob v stripih mimetičnih, torej kot ikone »posnemajo« realnost. »Nekoliko manj pogoste so v stripih simbolne reprezentacije, kjer podoba predstavlja nekaj drugega na temelju arbitrarne in dogovorjene pomenske povezave.« (Postema 2013, str. xvi) Preproste podobe oz. shematizirani vzorci in ponavljanje simbolov (denimo figura »ženske v krilu« v obliki krožca in trikotnika za oznako stranišča) so nujne za tekoče razbiranje vsakdanjih vizualnih sporočil. Za stripe specifično pa Eisner navaja nekaj primerov »stereotipnih« določitev poklicev ali družbenih vlog z obleko (uniformo), držo in dodatki – šef ima brke, cigaro in mrk pogled, znanstvenik ima očala, knjigo in razmršeno frizuro, zmikavt ima sončna očala, čepico in dolg plašč, mati nosi predpasnik in spete lase, temnolasa fataalka je močno naličena in zapeljiva itn. (Eisner, 2008, str. 12). McCloud sposobnost »stereotipne natančnosti« stripovskih avtorjev duhovito opiše tako: »Znate narisati Marka Twaina, ne da bi izpadel kot Albert Einstein« (McCloud, 2010, str. 27)?

V Evropi so se že v sedemdesetih letih 20. stoletja začele pojavljati analize stripov (pri drugih umetnostnih vrstah pa še prej) s perspektive strukturalizma in semiotike. Strukturalistične teorije, izhajajoče iz formalizma, so predvsem opisne in se ne omejujejo samo na literaturo: »Usmerjene so v izdelavo metod in graditev modelov za opis tekstnih struktur ter temeljijo na predpostavki, da veljajo isti sistemski zakoni, ki uravnavajo delovanje človeškega jezika, tudi za vse druge znakovne sisteme (slikovne, gestualne, glasbene, obredne), torej tudi za literaturo in umetnost« (Koron, 2014, str. 82).

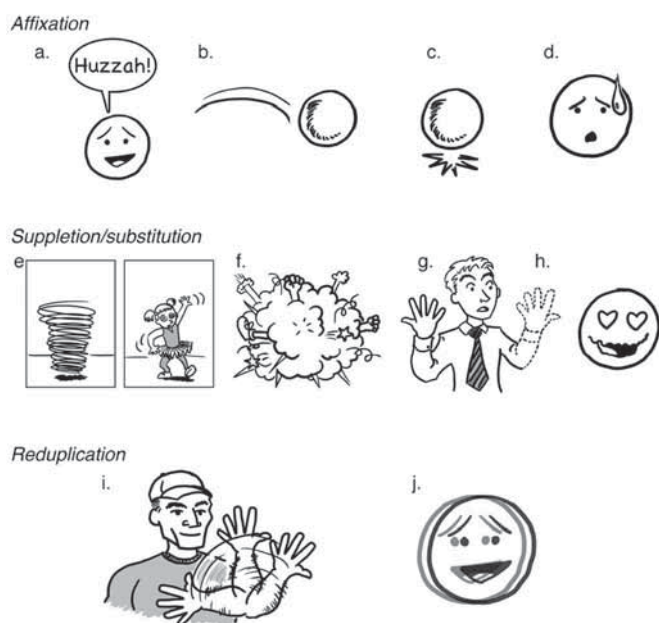
V strukturalizmu, kakor se je iz jezikoslovja širil v druge humanistične vede, jezik pomeni množico nekakšnih kulturnih kod, ki se jih da po lingvističnem vzoru zvesti na določene najmanjše enote. Mnogo avtorjev se je ukvarjalo s prepoznavanjem in opisovanjem najmanjših pomenskih enot v stripih (Cohn, 2012, str. 3). Najmanjše enote verbalnega jezika oz. deli besed, ki še nekaj pome-

2 Med opaznimi sodobnejšimi avtorji je stripe s pristopi, temelječimi na jezikoslovju, raziskoval Thierry Groensteen, znan predvsem po svoji prvi knjigi *Système de la bande dessinée*, objavljeni konec devetdesetih let 20. stoletja. Izpostavljal je pripovedno primarnost podobe pred besedilom, kljub temu da se ni ukvarjal z detajli posameznih podob, temveč z »artikulacijo sličic« na straneh (torej z razporeditvijo elementov na strani) in v knjigi kot celoti, ob čemer je uporabljal veliko skovank z elitnejšim »akademskim« prizvokom, a ne ravno jasnim pomenom. Prisiljena strokovnost je tudi glavna šibka točka njegovih teorij, češ da se v njih zateka k izrazom, ki naj bi dvignili ugled tovrstnih razprav, hkrati pa k razumevanju področja ne prispevajo prav veliko. Druga »skrajnost« so dela Scotta McClouda, ki je o lastnostih in učinkih elementov stripovske forme pisal na preprostejši, poljuden način (s čimer ni povsem nič narobe) v obliki stripa, kar mu je omogočalo hkratno tudi predstavljati praktične primere. Mnogo izrazov, ki jih je uporabil, se je ravno zaradi njihove jasnosti zasidralo v stripovski terminologiji do danes.

nijo, se imenujejo **morfemi**. Nekateri morfemi samostojno nosijo pomen (pes, vesel, brat), nekateri pa se, da bi ustvarili specifičen pomen, morajo povezovati z drugimi morfemi (pes-jan, vesel-ica, brat-ranec). Tudi pri vizualnem jeziku Cohn prepoznava tovrstne morfeme, kjer se je pogosto zalomilo predhodnim raziskovalcem, ki so želeli primerjati vizualni jezik z verbalnim, ob čemer priznava, da je identificiranje najmanjših pomenskih enot pri risbah neprimerljivo težje, da pa pretirana preciznost ob tem tudi ni potrebna, in dodaja: »Bolj me zanima, kateri deli vizualne morfologije, ne glede na njihovo velikost, so shranjeni v spominu ljudi kot deli širšega leksikona in kako jih kombiniramo z drugimi znaki za ustvarjanje dodatnih pomenov« (Cohn, 2013, str. 24).

Tako kot se predpone vežejo z osnovnim morfemom na njegovem začetku v verbalnem jeziku (kilo-meter), se v vizualnem jeziku osnovni vizualni morfemi lahko povezujejo z »nadponami« (angl. *upfixes*), ki po navadi upodabljajo čustvena stanja ali mišljenje (Cohn, 2013, str. 42) in katerih povezovanje, od koder izvirajo dodatni pomeni, si bomo podrobneje ogledali v nadaljevanju. Poleg dodajanja pripon Cohn kot kategorije povezav morfemov s simbolno referenco obravnava še nadomestitev ali zamenjavo (angl. *suppletion/substitution*) in podvajanje (angl. *reduplication*), kot je razvidno primera št 2.

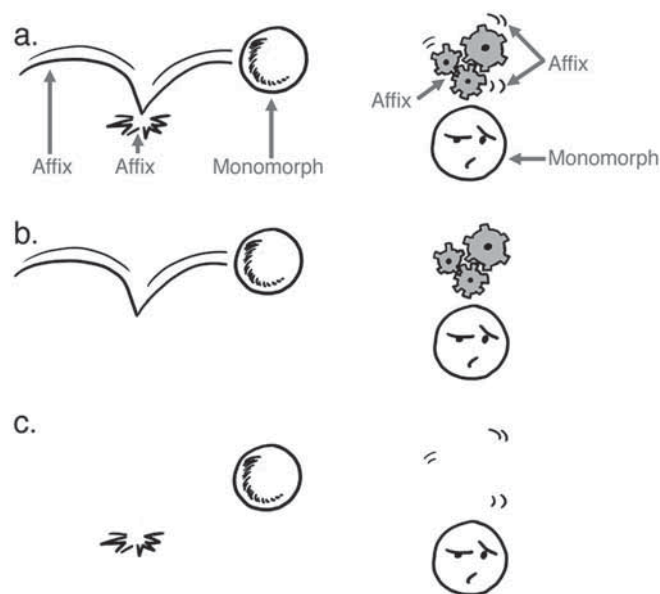
PRIMER 2: Trije načini povezovanja vizualnih morfemov v stripih (Vir: Cohn, 2012, str. 4)



Tako kot pri verbalnem jeziku nekateri vizualni morfemi pomenijo samostojno, nekateri pa le v kombinaciji z drugimi, kar lahko preprosto preverjamo s tehniko odvzemanja posameznih morfemov oz. komponent kompleksnega znaka. V primeru 3a vidimo dva taka znaka, pri prvem zvezdasta črta prikazuje udarec žoge ob tla, ukrivljena linija pa pot žoge. Pri drugem primeru t. i. gibalne črtice ob zobnikih nakazujejo njihovo vrtenje, celotno vizualno metaforo pa si lahko prevedemo v »človeški um je kot dobro delujoč stroj«, ki skupaj z nakazano obrazno

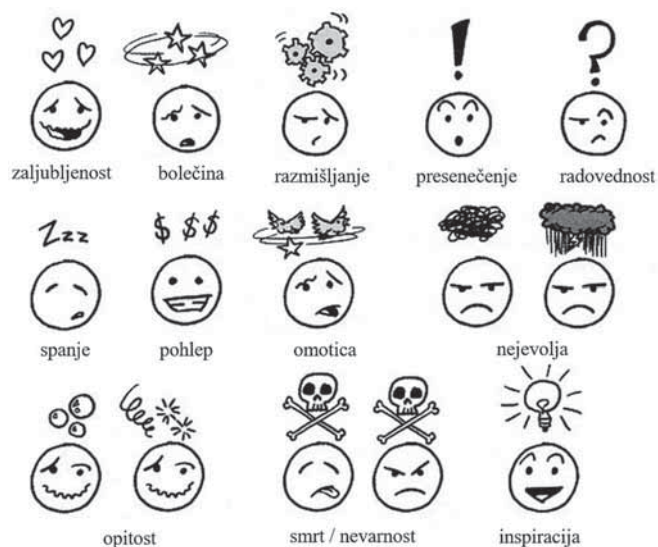
mimiko pomeni, da lik razmišlja. Če nekatere od morfemov odvezemo, lahko še prepoznamo pomen podobe (3b), odvzem nekaterih drugih morfemov pa hkrati tudi odvzame pomen (3c).

PRIMER 3: Določanje osnovnih vizualnih morfemov (podobno kot korenov besed) in preverjanje z odvzemanjem (Vir: Cohn, 2012, str. 7)



Poglejmo si podrobneje še ustvarjanje pomenov pri različnih »nadponah«. Ker gre za simbolne znake, je njihov pravi pomen drugačen od tistega, čemur so vizualno podobni. Pri razbiranju pomena si lahko pomagamo tako, da jih ubesedimo. Na primer: vprašaj je končno ločilo, ki ga napišemo, ko nas nekaj zanima ali po nečem sprašujemo. In če veliko sprašujemo, smo radovedni. Prižig žarnice razsvetli prostor, tako kot se razsvetli um nekoga, ki je ravno dobil dobro idejo itn. pri drugih znakih v primeru št. 4. Še kompleksnejši simbol vidimo na primeru št. 5, ki ga sicer nekako intuitivno razumemo, a če želimo njegov pomen razstaviti, moramo najprej pomisliti na to, da se v loncu z vrelo vodo ustvarja pritisk, zaradi česar izpod pokrova uhaja para, nato pa temu dodati še analogijo pritiska z napetostjo in intenzivnostjo čustva jeze ali besa, ki jo lahko najdemo tudi v frazi »v glavi mu je zavrelo«. Vizualno posledico tega pritiska, torej oblačke pare, potem premestimo v bližino glave lika tako, da je videti, kot da para uhaja iz njegovih ušes (pri risbi jeznega bika bi običajno uhajala iz nozdrvi). Seveda ob tem ne smemo pozabiti na upoštevanje obrazne mimike, ki bistveno sodoloča pomen znaka; če bi denimo narisali nevihtni oblak nad nasmejan obraz, pomen ne bi bil več razumljiv, prav tako pa je pomembna tudi postavitev, saj bi se pomen zaradi trdovratnosti konvencije izgubil, tudi če bi nevihtni oblak narisali pod obraz, pa če bi bil ta nasmejan ali namrščen.

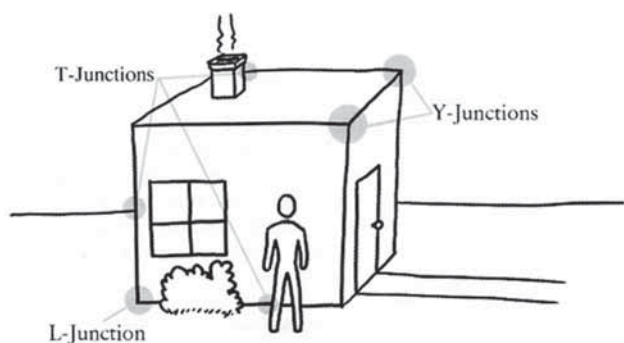
PRIMER 6: Kompleksen simbolni znak vizualnega jezika
(Vir: Cohn, 2012, str. 17)



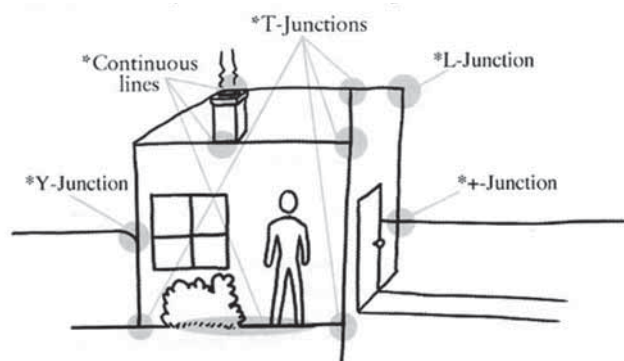
Tako kot pri verbalnem jeziku sledimo pravilom slovnice, ki preprečujejo »nedovoljeno« kombiniranje črk in besed, moramo pri vizualnem jeziku upoštevati »fotologična« (angl. *photological*) pravila (Cohn, 2013, str. 30), razen seveda, kadar je odmik od norm v umetniškem delu v vlogi dodatne karakterizacije (v določenem kontekstu bi lahko primer št. 6 pomenil tudi izgubljenost lika v prostoru ali njegovo percepcijo okolja v nekem zamaknjenem stanju).

PRIMER 5: Kršenje »fotologičnih« pravil vizualnega jezika (Vir: Cohn, 2013, str. 31)

a. Different types of line junctions.



b. Alteration of line junctions to become illegal.



GOVORNI OBLAČEK KOT VEČPLASTEN ZNAK VIZUALNEGA JEZIKA V STRIPIH

Da bi razložili semiotično kompleksnost stripov, je premalo samo poudarjati soprisotnost besed in podob, ker to ne pojasni znakov, kot so posebne oblike pisave, onomatopoiije ali govorni oblaki, kjer ta dva načina izražanja neločljivo sodelujeta: »stripi vsebujejo znake, ki jih ne moremo nedvoumno klasificirati kot ikonične ali jezikovne« (Kowalewski, 2015, str. 24). Kategorije, ki jih je predlagal Pierce, se med seboj ne izključujejo, v zanj »popolnem« znaku ikoničnost, indeksikalnost in konvencionalnost v vsakokrat različnih razmerjih skupaj povezujejo formo s pomenom (Kowalewski, 2015, str. 37). Na posebno pomensko kompleksnost govornih oblakov je opozoril že McCloud: »Oblaki niso v isti ravni realnosti kot [te] slike, in vendar so tu, lebdiijo v zraku kot fizični predmeti!« (McCloud, 2010, str. 142)

Govorni oblaki niso zvočna, temveč vizualna entiteta, čeprav predstavljajo »slišen« govor.

Formalno tako pomenijo, da je nekaj bilo izrečeno, sami po sebi pa ne izražajo tudi vsebine povedanega. So tudi indeksi, saj so po navadi fizično blizu govorca in kažejo nani s podaljškom (angl. *pointing tail*) (Kowalewski, 2015, str. 34–35). Govorni oblački pa so tudi konvencionalni in kot taki podobni simbolom. Bralci, ki so seznanjeni z izraznimi konvencijami v stripih, vedo, da gre za govor, kadar je besedilo zapisano tik ob liku ali s črto povezano z njim, četudi brez podlage v celoti izrisanega govornega oblačka, ravno tako kot prepoznajo govorni oblaček kot simbol za to, da je nekaj bilo izrečeno, četudi se pojavi v nekem drugem kontekstu in neodvisno od lika (npr. na oglasnem panoju) (Kowalewski, 2015, str. 39). Četudi je običajna vsebina govornega oblačka besedilo, forma omogoča tudi vnos podob (Postema 2013, str. 83); najuspešneje, če gre za podobe s konvencionalnim pomenom, kot je denimo simbol za mir (primer 7a), ni pa nujno (primer 7b).

PRIMER 7: Vsebina govornega oblaka je lahko besedilo, lahko pa tudi podoba (Vir: Bouzard, 2019, str. 169 in 41).

a) »Prihajam v miru, nič hudega vam nočem.«



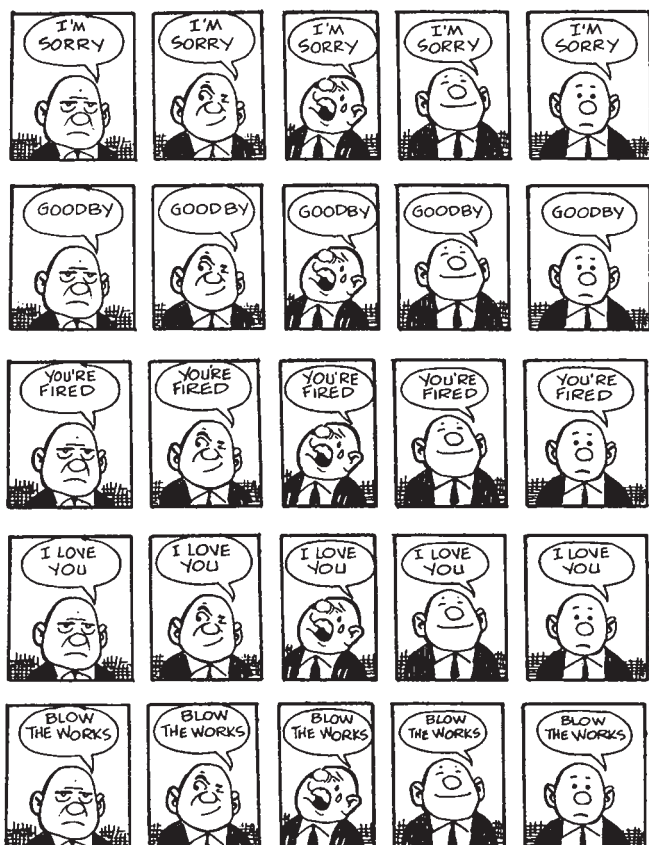
b) »Zakaj sta prišla sem?«

»Čisto sva premočena in premražena. Se smeja pogreti ob vašem ognju.«



Besedilna vsebina govornega oblaka kot tipično prepoznavne (čeprav ne nujne) oblike vizualnega znaka v stripih pri ustvarjanju pomena bistveno sodeluje z »govorico telesa«, ki lahko govor pomensko podpira, lahko pa ga tudi satirično preobrne, kot je razvidno iz primera št. 8.

PRIMER 8: Pomenske nianse, ki jih ustvarjajo kombinacije podobe in besedila v govornem oblaku (Vir: Eisner, 2008a, str. 113).



Različne upodobitve govornega oblaka, predvsem oblika njegovega roba, prek konvencije izražajo dodatne informacije. O t. i. miselnem oblaku govorimo, ko je ta v obliki kopastega oblaka, namesto »repka« pa ga z govorcem povezuje serija mehurčkov – to pomeni, da preostali liki tega govora ne slišijo, dostopen je samo bralcu. Kar je slišati iz elektronske naprave, kot je radio ali telefon, je pogosto zapisano v oblakih s cikcakastim robom ali pa so oblaki pravih geometrijskih oblik. Da gre za šepetanje, nam lahko sporoča govorni oblak s črtkanim robom ali pa je pisava besedila v njem manjša od preostalega teksta, podobno kot so črke večje tam, kjer liki govorijo glasneje kot drugod (Duncan in Smith, 2009, str. 156).

SKLEP

Mnogo raziskovalcev, ki so v zadnjih 50 letih podobe v stripih želeli razlagati v primerjavi z govornim jezikom, se je ukvarjalo s prepoznavanjem in opisovanjem neposrednih funkcijskih analogij med verbalno in vizualno modalnostjo jezika. Neil Cohn je žarišče raziskovanja preusmeril na primerjanje načinov, kako ta dva sistema uporabljata svoje specifične znake in kako jih med seboj povezujeta v večje pomenske enote (Cohn, 2012, str. 7). Pri iskanju presečišč si pomagamo z vprašanji, na katera lahko odgovarjamo tako v kontekstu verbalnega kot vizualnega jezika: kakšna je oblika »izraznega sistema« in kako so njeni sestavni deli organizirani, kako ta formalna oblika sodeluje pri ustvarjanju pomena in kako bralci to razpoznavamo (Cohn, 2012, str. 2–3)? Izziv za raziskovalce, ki bodo na tem področju delovali v prihodnje, je tudi vprašanje, kako si pravzaprav ljudje znake vizualnega jezika »prisvajamo« oz. se jih učimo, kako na idejo, da vizualni jezik »intuitivno« razumemo, vpliva pogostost pojavljanja in posameznikove izpostavljenosti določenim konvencionalnim znakom – vse na primerih iz različnih kulturnih okolij.

VIRI IN LITERATURA

Avsenik Nabergoj, I. (2011). *Literarne vrste in zvrsti: stari Izrael, grško-rimska antika in Evropa*. Cankarjeva založba.

Barthes, R. (1990). *Elementi semiologije*. ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Bouzard, G. (2019). *La grande aventure*. Les éditions Rouquermoute.

Cohn, N. (2012). »Comics, linguistics, and visual language: The past and future of a field.« www.academia.edu/2003787/Comics_linguistics_and_visual_language_The_past_and_future_of_a_field

Cohn, N. (2013). *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images* (2013). Bloomsbury.

Cohn, N. (2018). Combinatorial morphology in visual languages. V: Boolj, G. (ured.) *The Construction of Words. Advances in Construction Morphology. Studies in Morphology, Volume 4*. 175 – 199. www.academia.edu/40811991/Combinatorial_morphology_in_visual_languages

Duncan, R., Smith, M. J. (2009). *The Power of Comics: History, Form and Culture*. Continuum.

Eisner, W. (2008a). *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. W. W. Norton.

Eisner, W. (2008b). *Graphic Storytelling and Visual Narrative: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. W. W. Norton.

El Refaie, E. (2012). *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. The University Press of Mississippi.

Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics: An Emerging Literature*. The University Press of Mississippi.

Horstkotte, S. (2015). »Zooming In an Out: Panels, Frames, Sequences, and the Building of the Graphic Storyworlds«. *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Ur. Stein, Daniel in Thon, Jan-Noël. De Gruyter, 27–45.

Koron, A. (2014). *Sodobne teorije pripovedi*. Založba ZRC SAZU.

Kowalewski, H. (2015). »From Icono-linguistic Unity to Semiotic Continuity: An Alternative Description of Semiotic Repertoire of Comics.« *International Journal of Comic Art*, letn. 17, št. 1.

McCloud, S. (2010). *Kako nastane strip: pripovedne skrivnosti stripa, mange in risanega romana*. Društvo za oživiljanje zgodbe 2. Koluta: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!

McCloud, S. (2011). *Kako razumeti strip: o nevidni umetnosti*. Cankarjeva založba.

Miodrag, H. (2013). *Comics and Language: Reimagining Critical Discourse on the Form*. University Press of Mississippi.

Postema, B. (2013). *Narrative Structure in Comics: Making Sense of Fragments*. RIT Press.

Virk, T. (2008). *Moderne metode literarne vede in njihove filozofske teoretske osnove*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.



► Zofia Leszczyńska
(smer Grafično oblikovanje, mentor prof. Radovan Jenko)



► Gal Šnajder
(smer Grafično oblikovanje, mentor prof. Radovan Jenko)