

Univerzalnost literarnega sloga: vpogled v grafični roman

Tomaz Onič

Oddelek za anglistiko in amerikanistiko, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor
tomaz.onic@um.si

Prispevek obravnava slogovne značilnosti besedil, ki so v literarnem smislu tradicionalno utemeljene v verbalnem diskurzu, a jih zasledimo tudi v grafičnem romanu, kjer je jezikovni semantični kod zamenjan s slikovnim. Zaradi njihove lastnosti, da se lahko pojavijo tako v različnih literarnih zvrsteh in vrstah kot tudi v slikovnem diskurzu in celo zunaj meja literature, jih lahko – in s tem tudi literarne pojave, ki jih vsebujejo – opazujemo kot neke vrste univerzalije.

Ključne besede: literatura in likovna umetnost / grafični roman / strip / literarni slog / Spiegelman, Art

Uvod

Teza, da imajo nekateri pojavi v literarni vedi trajnejšo veljavo kot drugi, kar bi lahko vodilo k predpostavki o njihovi univerzalnosti, je intuitivno lahko preverljiva. Tako med snovno-tematskimi kot med oblikovnimi pojavi lahko pozoren bralec brez sistematične analize opazi jezikovne elemente, ki se pojavljajo v različnih tipih besedil tako v sinhronem kot diahronem smislu. To je možen razlog, da je ta domneva neke vrste stalnica tako v laičnih opažanjih kot v literarnovednih razpravah.

Ta članek predpostavlja, da je ena takih stalnic v literaturi slog oz. sestavine sloga. Slednje v najširšem smislu lahko razumemo kot jezikovne prvine, ki sooblikujejo slogovno podobo besedila. Ker posamezne prvine niso vezane samo na določeno besedilo, žanr ali literarno vrsto, ampak se lahko (iste prvine) pojavijo v zvrstno raznolikih besedilih z različnim časom ali krajem nastanka, v različnih jezikovnih in kulturnih kontekstih, tako v tradicionalnih kot novonastalih in nastajajočih sodobnih besedilih, je utemeljeno postaviti tezo, da zanje v tem pogledu velja neke vrste univerzalnost.

V začetku razprave je podanih nekaj opredelitev sloga, pri čemer je večja pozornost posvečena tistim, ki se izkažejo kot primernejše pri razvijanju argumentov v prid zastavljene teze. Nato se razprava usmeri k značilnim in hkrati reprezentativnim sestavinam sloga, s čimer se slog kot abstraktna teoretska kategorija za potrebe utemeljitve te teze nekoliko konkretizira. Zadnji razde-

lek analizira grafični roman kot razmeroma mlad literarni žanr skozi prizmo prej opredeljenih slogovnih prvin, s čimer poskuša pokazati, da mnoge od njih funkcionirajo tudi v grafičnem oz. vizualnem, torej nebesednem mediju. Univerzalnost sloga, ki jo v prej nakazanem smislu lahko zasledimo znotraj besednega literarnega korpusa, lahko torej razširimo še na nebesedni, v našem primeru slikovni medij. Tako razumljeno univerzalnost sloga bomo ponazorili s primeri iz večkrat nagrajenega grafičnega romana *Maus* Arta Spiegelmana, in sicer iz njegovega slovenskega prevoda, pa tudi iz romanov *Persepolis* Marjane Satrapi in *Nous n'irons pas voir Auschwitz* Jérémieja Dresca.

Slog kot univerzalna kategorija

Pojem sloga je intuitivno razmeroma preprosto razumljiv, kot strokovna jezikovna kategorija pa zelo obsežen in heterogen, zato ga je težko natančno definirati. Kljub temu da je slog v jezikoslovju in literarni teoriji nenehno predmet obravnave in poskusov opredelitve, njegov pomen ni povsem dorečen. Leech in Short glavni razlog za to pripisujeta dejstvu, da mnoge opredelitve niso prispevale k večji jasnosti in natančnejši definiranosti pojma, ampak so sliko pogosto še dodatno zameglile (9), Juvan pa ugotavlja, da gre po mnenju avtorjev več sodobnih stilističnih študij razloge za to pripisati tako široki (tudi zunajliterarni) rabi tega pojma kot tudi spremembam, ki jih je koncept sloga predvsem v zadnjem času doživel v svojih opredelitvah (181).

Pomembno dejstvo, ki govori v prid osrednji tezi te razprave, torej da je prav slog ena ključnih literarnovednih univerzalij, je kontinuirana prisotnost razprav, ki obravnavajo slog v umetnostnih besedilih, že od obdobja antike. Opredelitve sloga starogrških filozofov so za mnoga književna dela uporabne še danes, po drugi strani pa se je vzporedno z razvojem novih literarnih modelov in teorij pojavila potreba po sodobnejših pristopih in metodah tudi na področju stilistike in drugih sorodnih disciplin. V slovenskem prostoru le-te obravnavajo nekatere sodobne literarnovedne študije (prim. Juvan, Skubic, Virk idr.), seveda pa tudi mnoge tuje. Naša razprava se v svojih teoretskih izhodiščih opira predvsem na študijo *Style in Fiction* Leecha in Shorta (prva izdaja 1981; druga, dopolnjena izdaja 2007); njuna opredelitev sloga je celostna in še vedno aktualna, hkrati pa ponuja primereno izhodišče za tezo o univerzalnosti sloga.

Iz vrste teorij sloga sta v zadnjih desetletjih izšli dve tradicionalni in na neki način polarni usmeritvi: teorija odklona od jezikovne norme in teorija jezikovnih izbir. Prva predstavlja pristop, ki so ga teoretsko zasnovali ruski formalisti in praška literarna šola in katere osnovna teza razume slog kot izkrivljanje standardnih jezikovnih pravil, ki v nekem sistemu veljajo za normativne. Iz tega sledi, da je za opredelitev sloga, ki je ena bistvenih

sestavlin poetičnega jezika, nujno podrobno poznavanje pravil delovanja jezika (prim. Stankiewicz 71). Temu pristopu je blizu tudi raba izraza slog, kadar je govor o slogu določenega avtorja, obdobja itd., v smislu značilnih lastnosti enega ali drugega. Tudi tu gre za posebnosti jezikovne rabe, ki se razlikujejo od norme. Večina sodobnih jezikoslovnih študij pa zagovarja teorijo, da je slog posledica niza motiviranih avtorjevih izbir; npr. Beaugrande in Dressler (21), Hatim in Mason (10), Leuven-Zwart (162), Snell-Hornby (119–20), Verdonk (3), tudi Leech in Short (13–31), ki teorije tudi podrobno komentirata, ter mnogi drugi. Takšno razumevanje sloga je dobra osnova za izpeljavo teze o slogu kot univerzalni kategoriji, saj so avtorsko motivirane slogovne prvine stalnica v nastalih in nastajajočih literarnih delih, hkrati pa tudi teorija odklona od jezikovne norme ni v nasprotju s to tezo. Čeprav omenjeni usmeritvi delita teorije v dva tokova, imata tudi stične točke in se deloma prekrivata. Pomembno vprašanje pri teoriji sloga kot izbiranja je, kako avtorjeve izbire, ki so v splošnem nezavedne, odstopajo od norme; Hatim in Mason to vprašanje obravnavata v okviru individualnih ravni sloga. Ravno tako pa teorija odklona bistvo umetnostnega jezika povezuje z izbiro takih jezikovnih sredstev, ki izkrivljajo normo. Leech in Short pri opredelitvi sloga opozarjata na možnost pristopa z dveh vidikov: z vidika avtorja in z vidika bralca. V prvem primeru gre najpogosteje za opredelitev sloga v smislu zavestne izbire izraznih sredstev, v drugem pa za bralčeve zaznave le-teh, pri čemer lahko bralca vidimo tudi kot soustvarjalca sloga (prim. Čeh 48). V obeh primerih govorimo večinoma o ustaljenih slogovnih prvinah, ki jim je torej mogoče pripisati univerzalno veljavo.

Ločitev forme od vsebine: monistični in dualistični pristopi

Tradicionalna dilema, ki je skozi zgodovino literarne teorije in jezikoslovja razdvajala različne teorije sloga in ki je pomembna tudi pri tezi o univerzalnosti, obravnava vprašanje deljivosti *načina* od *snovi* oz. *oblike* od *vsebine*. Obe tradiciji sta od nekdaj imeli številne zagovornike in sta v literarni vedi in jezikoslovju še vedno močno zasidrani. Teorije, ki to delitev dopuščajo, torej predpostavljajo, da je isto vsebino mogoče izraziti v več različnih oblikah, zagovorniki nedeljivosti tega koncepta pa trdijo, da se s spremembo oblike nujno spremeni tudi vsebina in je zato taka ločitev nemogoča. Leech in Short za ti dve skupini pristopov k obravnavi sloga kot načina pisanja oz. izražanja uporabljata izraza *dualizem* za prve oz. *monizem* za druge.

Dualizem pozna dve različici. Po prvi je slog samo estetski dodatek k vsebini oz. zgolj preobleka misli. Takšno pojmovanje izvira že iz antike in ostaja prisotno vse do dvajsetega stoletja; Roland Barthes zagovarja možnost minimalizacije sloga – teoretično celo do točke njegove popolne odsotnosti.

To utemeljuje v študiji s pomenljivim naslovom *Ničelna stopnja pisanja* in kot primer besedila z »ničelnim slogom« navaja Camusovega *Tujca* (Barthes).¹ Pri tem zaide v protislovje, saj lahko nenazadnje tudi popolno odsotnost sloga razumemo kot neke vrste slog, vprašanje pa je, ali je ta sicer teoretsko utemeljena možnost v praksi sploh dosegljiva. Druga različica dualizma pa vidi slog le kot način izraza, kar pomeni, da je vsako vsebino mogoče podati na različne načine. Richard Ohmann, sodobni zagovornik te vrste dualizma, ponazarja dihotomijo v književnosti z neliterarnim razumevanjem pojma slog v smislu »načina izvedbe oz. opravljanja nečesa«. Vsako tako opravilo ima nekaj stalnih oz. nespremenljivih elementov, ki jih izvajalec lahko uporabi na različne načine, ne da bi s tem bistveno vplival na vsebino. S tem jim pripisuje univerzalno veljavo, kot jo razume ta razprava, hkrati pa tudi sam izrazi pomisleke o očitnosti razmejitev med fiksnimi in variabilnimi komponentami.

V nasprotju z dualističnim razumevanjem stilistike pa monizem ne dopušča delitve med vsebino in formo, marveč ju vidi kot eno. Tako lahko predstavljata zgolj sami sebe, kar seveda pomeni, da se s spremembo načina ubeseditve spremeni tudi sporočilna komponenta besedila. Ocvirk pri tem vprašanju opredeli tri komponente sloga: idejo, snov in obliko, nedvomno pa jih vidi kot nedeljiv spoj v skladno celoto. Podobno David Lodge trdi, da se literarnega dela ne da parafrazirati ter da je nemogoče ločiti splošno vrednotenje književnega dela od vrednotenja njegovega sloga.

Kot lahko vidimo, je za tezo o univerzalnosti sloga monizem problematičen, saj bi v tem primeru univerzalnost sloga nujno veljala tudi za vsebino, česar pa naša teza ne predpostavlja. Prav nasprotno; če naj bo razprava o slogu kot univerzaliji sploh relevantna, mora obstajati tudi ne-univerzalni vidik književnosti, saj bi bila sicer vsa književna dela avtomatično v celoti univerzalna. To tezo bi bilo morda celo mogoče zagovarjati, vendar ne v okviru zastavljenih izhodišč te razprave.

Sodoben jezikoslovni pristop, ki presega temeljno vprašanje deljivosti vsebine in forme, raziskuje različne funkcije, ki jih jezik lahko opravlja vzporedno na več ravneh. Trije jezikoslovni modeli, ki so imeli največjo uporabno vrednost in vpliv v literarni teoriji, so Hallidayev, Jakobsonov in Richardsov. Vsak od njih je opredelil določeno število funkcij jezika (od tri do šest), Leech in Short pa prednost teh modelov utemeljujeta s tem, da je jezik že sam po sebi multifunkcionalen, saj ima lahko isto besedilo hkrati več funkcij (25).

Sestavine sloga

Za potrebe besedilne analize je abstraktne definicije teorije odklona od jezikovne norme oz. teorije jezikovnih izbir nujno konkretizirati, tj. opredeliti orodja, ki omogočajo jezikovno oz. slogovno analizo besedila. Leech

in Short tako vpeljeta pojem sestavin sloga (angl. *features of style*) kot tistih jezikovnih sestavin, ki v raziskovanem korpusu izstopajo tako, da se dovolj pogosto ponavljajo ali prevladujejo, pri čemer jih bralec zaznava kot izstopajoče. Neki jezikovni element torej v besedilu »izstopa glede na ozadje pričakovanj, ki jih je besedilo izoblikovalo v bralcu« (55). Ta pojav avtorja imenujeta notranji odklon (angl. *internal deviation*), ki v odvisnosti od relativne norme deluje na osnovi presenečenja, saj ga bralec ne pričakuje, pri tem pa je to presenečenje lahko večje ali manjše – odvisno od intenzivnosti odstopanja elementa od norme. Jezikovni element, ki povzroči odklon, je lahko slovnične, skladenjske, glasoslovne, leksikalne, ritmične ali kake druge narave; npr. pravilni rabi pravorečja sledi pravorečna napaka, nizu zloženih povedi sledi kratka enostavčna, pojavi se izstopajoča aliteracija, avtor uporabi besedno izbiro iz drugega jezikovnega okolja, ki slogovno ne ustreza itd.

Elementi oz. sestavine sloga se lahko manifestirajo kot jezikovne ali kot slogovne kategorije. Jezikovne kategorije so v primerjavi s slogovnimi konceptualno enostavnejše in obsegajo osnovne pojme iz oblikoslovja, glasoslovja, slovnične (npr. prehodni glagol, nikalnica, morfem, nosni soglasnik, prihodnjik itd.), slogovne pa so po navadi kompleksnejše in se jih lahko opiše s pomočjo jezikovnih kategorij – npr. s pojmi aliteracija, personifikacija, hiazem itd. Avtorja še dodajata, da se delitev med enimi in drugimi sicer pogosto izkaže za uporabno, da pa je preveč formalno ločevanje včasih lahko prej ovira kot prednost.

Ključna opora pri analiziranju sloga konkretnega besedila so torej omenjene sestavine sloga, predvsem tiste, ki pomembno prispevajo k oblikovanju sloga. Te značilne izstopajoče sestavine – Leech in Short jih imenujeta slogovni označevalci (angl. *style markers*) – je pred slogovno analizo treba poiskati in izbrati za obravnavo, seveda glede na stopnjo njihovega izstopanja iz »povprečja« ostalih (lahko tudi izstopajočih) jezikovnih in slogovnih elementov. Bistveno vlogo v postopku analize in pomemben vpliv na rezultat imajo torej kriteriji za izbor le-teh. Vsaka analiza namreč ne temelji le na kvantificiranih kategorijah, med katerimi je ključna pogostost pojavljanja posamezne sestavine, marveč tudi na subjektivnih odločitvah, pri čemer odigra pomembno vlogo bralčeva intuicija. Bralec oz. analitik si pri identifikaciji ključnih slogovnih prvin pomaga z lastnim znanjem, s preteklimi izkušnjami ter z občutkom za jezik in slog, seveda pa je končni rezultat analize sloga pomembno odvisen od obeh omenjenih faz analize: od identifikacije sestavin sloga in od izbire tistih, ki po bralčevem mnenju najbolj izstopajo. Pri tem se je treba zavedati, da vsaka izbira zato izključuje neko drugo izborno različico, torej nabor elementov, ki bi prav tako lahko sodili v izbor za analizo.

Za lažje razumevanje konceptov kvantifikacije in intuitivnosti pri opredeljevanju sloga Leech in Short vpeljeta pojma devianca in prominenca

(angl. *deviance* in *prominence*). Z devianco, ki je povsem statistični pojem, označujeta razliko med normalno frekvenco pojavljanja nekega jezikovnega elementa in njeno frekvenco pojavljanja v določenem besedilu ali korpusu besedil. Prominenca pa je psihološki pojem – nekakšen intuitivni ekvivalent devianci –, ki označuje situacijo, ko zaradi nekega izstopajočega jezikovnega elementa besedilo opozori nase. Že po svoji naravi je bolj subjektivna kot devianca, saj je precej odvisna od bralčevega odziva na besedilo ter od vrste drugih dejavnikov, kot so bralčev občutek za slog in poznavanje slogovnih prvin, njegove bralne izkušnje nasploh, trenutno razpoloženje, zavzetost za besedilo, koncentracija ipd. Pri besedilih z izoblikovanimi jezikovnimi normami bralec le-te pričakuje že vnaprej, njegova pričakovanja pa so rezultat dolgotrajnih preteklih izkušenj s podobnimi besedili, pa tudi celote vseh ostalih izkušenj, vedenja, prepričanaj, pričakovanj itd., ki vplivajo na njegovo percepcijo besedila. (prim. Beaugrande, *Factors* 26, Thornborrow in Wareing 91, Grosman 13–37).

Kljub večji odvisnosti prominence od intuicije nikakor ne moremo reči, da gre za strogo subjektiven princip nasproti devianci kot objektivnemu, saj je tudi tukaj možno »izmeriti« frekvenco pojavljanja nekih izstopajočih prvin. Po drugi strani pa lahko intuitivno posežemo tudi na polje deviance in ugotovimo, da neki avtor pogosto uporablja določeno skladijsko strukturo, ne da bi morali pred tem pojavitve omenjene strukture dejansko prešteti. Že zaradi same narave sloga se njegovih sestavin ne moremo lotevati samo s statističnimi ali samo z intuitivnimi metodami, ampak je potrebna zmerna kombinacija obojih. Juvan ob tem ugotavlja, da absolutna norma, torej statistično upoštevanje vseh potencialnih besedilnih korpusov v celoti, v praksi ni dosegljivo (186–7), pritrđitev tej tezi pa najdemo tudi pri Hallidayu, ki opozarja, da z uporabo statistike v stilistiki ne gre pretiravati; predlaga, da jo vključimo po potrebi, hkrati pa poudarja bistveno vlogo kvalitativne analize; v mnogih primerih namreč zadošča oz. je zaradi nazornosti celo primernejša navedba nekaj besedilnih primerov, ki ilustrirajo poanto raziskovalčevih ugotovitev (66–7).

Poleg deviance in prominence je uporaben še Hallidayev pojem književne relevance (angl. *literary relevance*) (64). Ta je opredeljena kot umetniško motiviran odmik od relativne norme (angl. *foregrounding*), ki je lahko bodisi kvalitativen ali kvantitativen; v prvem primeru gre za kreativno rabo jezika, ki odstopa od konvencionalne rabe, v drugem pa za devianco v smislu nepričakovane frekventnosti. Pri izstopanju v enem ali drugem smislu ni nujno, da gre za neko zelo uveljavljeno slogovno sredstvo, kot sta npr. metafora ali aliteracija, ali pa veliko število nekih iteracij; lahko je tudi jezikovni element, ki v nekem drugem besedilu predstavlja samoumevno ozadje in se sploh ne razume kot odklon, npr. kratki eliptični stavki, telegrafski slog, nasičenost

z besednimi igrami ali dvoumnostjo itd. Upošteva je navedene opredelitve lahko ugotovimo, da lahko te izstopajoče sestavine sloga razumemo kot univerzalne v prej opisanem pomenu, torej da niso vezane na določen žanr ali književno vrsto. Imajo statistično in/ali intuitivno pomembnost ter književno relevantnost, torej so izstopajoče in za bralca opazne. Predpostavka o univerzalnosti sloga bo izhodišče za analizo in razmislek o univerzalnih slogovnih elementih v grafičnem romanu, s čimer se ukvarja naslednji razdelek.

Slogovne univerzalije in grafični roman

Kljub temu da ima strip kot oblika revijalne popularne literature že dolgo tradicijo, se je grafični roman kot resen literarni žanr začel uveljavljati šele v poznih 70-ih in zgodnjih 80-ih letih. Gale se že leta 1979 ukvarja z vprašanjem umetniške vrednosti stripa; primerja ga s televizijo in zaključí, da so tudi med stripi – kot med klasično literaturo – tako izdelki, ki imajo umetniško vrednost, kot taki, ki je nimajo (9–10).

Campbell (13) navaja, da ima pojem grafični roman lahko več različnih pomenov: poleg sinonima za strip in oznake za format oz. način vezave zvezka lahko označuje tudi obsežnejše literarno delo, ki uporablja slikovno-besedni kod, a je po svoji ideji in zasnovi kompleksnejše in daljše od stripa ter s tem bližje klasičnemu romanu. Labio ugotavlja, da je izraz grafični roman (angl. *graphic novel*) – kljub temu da gre za skovanko, s katero so založniki v angleško govorečem prostoru sprva želeli in uspeli povečati prodajo –, vse bolj priljubljen pri akademskih in pedagoških uporabnikih in se v teh diskurzih tudi vse pogosteje uporablja, ne le v angleškem jeziku, ampak tudi v številnih neposrednih prevodih v druge jezike (123). Maša Peče, ki je v slovenščino prevedla delo *Kako nastane strip* Scotta McClouda, uporablja izraz risani roman, do te izbire – kakor tudi do izraza grafični roman – pa je kritična Leonora Flis, ki zagovarja izraz grafična pripoved, kar utemeljuje s tem, da »vse pripovedi, ki se jim velikokrat, vsaj v anglo-ameriškem prostoru, pripisuje oznaka grafični roman [...], ne ustrezajo kriterijem za roman kot literarno zvrst s specifičnimi zakonitostmi in zahtevami do pisca in bralca« (207, 210), pri čemer se opira na Hilary L. Chute. V tej razpravi bomo ohranili doslej uporabljan izraz grafični roman, pri tem pa ni odveč poudariti, da grafični roman kljub takemu imenu ni povsem vizualni medij, ampak vsebuje tudi besedilo oz. njegove fragmente, tj. pripovedovalčev glas, dobesedni govor oseb, razne napise, onomatopoetske izraze itn.

Med prvimi grafičnimi romani, ki so dosegli vsesplošno priznanje in svetovni sloves, je *Maus* Arta Spiegelmana. Kompleksno strukturirana zgodba obravnava tematiko holokavsta in je vezana na pred- in medvojne

dogodke na Poljskem v času nacistične okupacije in pred njo, ki jo bralec spozna skozi pripoved protagonista Vladeka Spiegelmana več desetletij po dogodkih. Avtor se je pri prikazu literarnih oseb odločil za uporabo živalskih metafor, pri čemer so Judje upodobljeni kot antropomorfizirane miši, Nemci kot mačke, Poljaki kot prašiči, Američani kot psi. Roman je poleg številnih pohval doživel tudi kritike, vendar so pozitivna mnenja prevladala. Kot ugotavlja L. Flis, je imel roman velik vpliv na številne druge grafične romane, ki – kot *Maus* – niso povsem fiktivni, ampak imajo močno poudarjeno osebno, zgodovinsko ali novinarsko noto (196).

Namen te razprave je pokazati, da lahko slogovne elemente oz. izstopajoče sestavine literarnega sloga zasledimo tudi v grafičnem romanu, torej v vizualnem mediju oz. vizualnem jeziku, kot ga opredeljuje Cohn (97), kjer besedni kod zamenja grafični, s čimer opozorimo na njihovo univerzalnost. Ker se zdi definicija po Leechu in Shortu primerno izhodišče, se članek opira na nekatere od kategorij, ki jih predlagata. Pri tem seveda ni odveč poudariti, da so nekatere izmed teh kategorij, ki so eksplicitno vezane na besedni kod oz. na obliko in podobo posameznih besed, težje prenosljive ali pa se jih sploh ne da uporabiti. Hkrati pa so med predlaganimi kategorijami še vedno številne, ki jih je mogoče smiselno prilagoditi vizualnemu okolju. Omenjena avtorja navajata štiri osnovne skupine kategorij: leksikalne kategorije, slovnične kategorije, retorične figure ter kategorijo kontekst in kohezija (60–66). Vsaka izmed njih je razdeljena še na podkategorije oz. na posamezne jezikovne in slogovne prvine.

Med retoričnimi figurami so se za dokaj dobro prenosljive izkazali tropi, nekatere besedne figure (npr. paralelizem, antiteza, celo hiazem), od glasovnih figur pa v glavnem onomatopoija. Slika 1² prikazuje primer odlične Spiegelmanove vizualne metafore prikrivanja identitete (66). Sprevodnik na vlaku je Poljak, upodobljen kot prašič, na levi stoji Vladek, ki je sicer Jud in bi tako moral biti prikazan kot miš, vendar je s slike dobro razvidna prašičja maska, ki mu pokriva obraz. Prikritje judovske identitete (in s tem tudi metaforo) bralcu pojasni tudi pripovedovalčev glas v dodanem besedilu.

Med drugimi tropi metaforične narave smo že omenili upodobitev literarnih oseb oz. človeških ras z živalskimi liki, s katero je prežet celoten roman, pogoste pa so tudi besedne igre, ki v grafičnem romanu postanejo vizualno-besedne. Tak primer so nekatere naslovnice posameznih poglavij; slika 2 prikazuje Vladka z ženo Anjo, ki stojita v mišji pasti (131). Bralec seveda takoj opazi povezavo med miškama in mišlovko, metafora pa se dokončno razjasni po prebranem poglavju, v katerem se Vladek in Anja znajdetata v nemškem ujetništvu, od koder ju nacisti prepeljejo v taborišče Auschwitz. Pravzaprav gre za sestavljeno metaforo, saj lahko kot pomenljive razumemo tudi nekatere druge podrobnosti risbe kot npr. to, da je past že sprožena in jo je risar ujel v trenutku, ko se sprožitev ne da več preprečiti, hkrati pa je

videti, da miški stojita na mestu, kjer ju žična zanka, ki žrtev pokonča, ne bo dosegla. To lahko razumemo kot namig, da bosta Vladek in Anja ujeta, pa tudi kot nekakšno zagotovilo, da bosta iz te pasti izšla živa, kar se res zgodi. Opazna je igra svetlobe, ki – glede na to, da prihaja od zadaj – spominja na prižgane reflektorje ob zasačenju oz. zajetju ubežnikov, po drugi strani pa ima svetloba pogosto pozitivne konotacije, s čimer ponovno nakazuje na optimizem. Podobne metafore oz. slikovne besedne igre lahko najdemo tudi pri nekaterih drugih naslovnih poglavij, precej bogat z njimi pa je tudi grafični roman *Persepolis* Marjane Satrapi. Ena od sličic prikazuje dolgo stopnišče, po katerem se protagonistka spušča v klet (115), to pa je pospremljeno z besedami »In tako smo vedno bolj tonili v vojno.« (angl. »So we plunged deeper into war.«). Pri tem fizično dejanje odseva abstraktnega.



Slika 1: vizualna metafora; (poleg tega tudi kohezija)



Slika 2: vizualna besedna igra

V romanu naletimo tudi na nekaj metonimičnih figur. V delu zgodbe, kjer je Vladek v vojaškem taborišču in v sanjah zasliši glas svojega starega očeta rabina, je avtor na eni od risb upodobil celega rabina, na eni pa samo njegovo roko, ki se s kazalcem pomenljivo dotika Vladka. To lahko razumemo kot

sinekdoho, saj na osnovi principa *pars pro toto* ugotovimo, da ne gre le za roko, marveč za rabina (59). Prav tako je med podobami tudi nekaj vizualnih simbolov. Sliki 3 in 4 prikazujeta dva taka primera. Slika 3 je iz dela zgodbe, kjer Vladek vidi, kako Nemci na ulici pretepajo Jude. V hipu se znajde pred dilemo, kako naj reagira: naj nadaljuje počasi ali naj steče. Njegovo notranjo dilemo avtor prikaže tako, da ga upodobi na risbi brez okvirja, znotraj obrisu Davidove zvezde (82). Vladek je v tistem trenutku ujetnik svoje judovske identitete. Na podoben način uporabi simbolizem Davidove zvezde tudi Dres v romanu *Nous n'irons pas voir Auschwitz*, ko komentira, da Judje dandanes niso več tako združeni, kot so bili nekdaj. Nariše nam podobo okroglega parka s stezami v obliki zvezde, ki pa so na stičiščih zaraščene in neprehodne; mladi, ki so v parku, so tako med sabo ločeni (20). Na sliki 4 pa sta Vladek in Anja po odhodu iz zapuščenega geta v Sroduli, pred njima je cesta v obliki svastike (127). Iz tega simbola nacizma lahko razberemo brezizhodnost: kamor koli gresta, katero koli pot izbereta, nacistom ne bosta mogla ubežati. Poleg tega je pokrajina na sliki opustošena, na koncu glavne poti (isti krak svastike, na katerem stojita) pa vodi proti obrisu zgradbe, ki spominja na krematorij.



Slika 3: Simbol: Davidova zvezda; kohezija



Slika 4: Simbol: svastika

Vizualne iteracije in druge shematske besedne figure so v grafičnem romanu dokaj pogoste. Primer paralelnih ponovnih pojavitev motiva lahko vidimo na sliki 5. Vladek in Anja sta zaradi njene poporodne depresije na Češkoslovaškem. Večere preživljata ob raznih oblikah sprostitve, med drugim tudi ob plesu. Šest zaporednih okvirjev prikazuje isto sceno plesišča, le da sta na vsaki protagonista in ostali plesni pari v nekoliko drugačni poziciji, ob tem pa Vladek Anjo kratkočasi s pripovedovanjem zgodb (37). Poleg variiranja grafičnih elementov se spreminja tudi besedilo v oblačkih, brez dvoma pa bralec lahko zazna vizualno podobnost med grafičnimi enotami. V tem lahko vidimo koncept variiranih delnih ponovitev oz. ponovnih pojavitev. Slednje opredelijo oz. o njih razpravljajo številni teoretiki (prim. Harris, Van Dijk, Weinrich idr.). Beaugrande and Dressler za delne ponovne pojavitve štejeta ponovitve besed v obliki različnih besednih vrst, *Leksikon literatura* podoben fenomen, tj. »ponovitve iste besede v različnih pregibnih oblikah«, imenuje poliptoton (310), Trdina pa anominacija (45). V enem od poznejših člankov Beaugrande to besedno figuro definira kot ponovitev besednega sklopa, ki se ne ponovi v celoti; niti ni nujno, da se ponovijo vsi elementi sklopa, marveč zadošča, da se jih ponovi nekaj v enaki ali zadostno podobni obliki. Prav to opazimo na sliki 5.

Primer dveh zaporednih okvirjev na sliki 6 na prvi pogled spominja na neko obliko paralelizma (40). Oba se namreč raztezata po vsej širini strani in izstopata od prejšnjih okvirjev na isti strani, ki so razporejeni v dva stolpca – kot, na primer, na sliki 5 oz. v večini romana. Naslednja izstopajoča sestavina sloga sta poševnici, s katerima sta okvirčka z besedilom ločena od slik, kar je med ostalimi, večinoma pravokotnimi okvirčki, zelo opazno. Poleg tega lahko tu zaznamo vizualno antitezo, pri kateri so – kadar govorimo o besedni figuri – besede ali sklopi z nasprotujočim si pomenom v stavku pripeljani v neposredno bližino, da je nasprotje med njima oz. njimi še bolj očitno. To je tudi po McCloudovem prepričanju izjemno učinkovit stripovski element, jukstapozicija (*Understanding* 8–9). V tem duhu opazimo, da ima ena od slik civilno, druga pa vojaško vsebino. Na gornji je civilno vozilo in civilni predmeti – paketi in prtljaga –, avtomobil je obrnjen proti levi. Za razliko od tega imamo na spodnji sliki vojake; oklepno vozilo in puške predstavljajo nasilje, kolona se pomika v desno. Še nekoliko abstraktnejša, a vseeno vidna je podobnost teh okvirjev s strukturo dveh posebnih primerov iteracije, in sicer epanalepse in anadiploze. To sta besedni figuri, pri katerih se določen jezikovni element ponovi v dveh zaporednih verzih: na začetku prvega in na koncu drugega pri epanalepsi (x-----, -----x) ter na koncu prvega in na začetku drugega pri anadiplozi (-----x, x-----). Z vidika okvirčka z besedilom imamo pri-

mer epanaleptične, z vidika slike pa primer anadiplotične strukture. Če se pri obeh okvirjih osredinimo na zgradbo *besedilo – slika / slika – besedilo*, je to tudi strukturni primer hiazma. Potem ko smo te tri shematske figure opisali na sliki 6, jih bomo gotovo opazili tudi pri skupini okvirjev, ki se začne in konča s pripovedovalčevim besedilom na sliki 5.



Slika 5: paralelizem; ponovne pojavitve



Slika 6: paralelizem, antiteza, epanalepsa/anadiploza, hiazem

Zanimiv je tudi primer kombinacije vizualne ironije in stalne fraze oz. idioma (58), ki ga vidimo na sliki 7, čeprav je slednji v slovenščini zaradi manj ustreznega prevoda nekoliko zabrisan. Vladek je v vojaškem taborišču, kjer taboriščniki ves dan fizično delajo. Na večji sliki vidimo risbo ob-

močja dela in delavce, nad sliko je besedilni komentar: »Morali smo premikati hribe,« v manjšem notranjem okviru pa vizualizacija idioma. Angleški izvirek besedila je »*We had to move mountains.*«, ki vsebuje idiom s pomenom »opravljati velika dejanja«, kar bi bilo v slovenščino bolje prevesti s frazo »premikati gore«, ki je idiomatska, medtem ko »premikati hribe« ni. Če upoštevamo idiomatskost, postane risba v manjšem okviru ironična, saj dobesedna vizualizacija fraze *to move mountains* v resnobno in neveselo atmosfero vnese nekaj humorja, ki je načeloma domač v tem žanru, težje pa je združljiv s tako resno tematiko.



Slika 7: vizualna ironija, stalno reklo ali fraza oz. idiom

Skupina kategorij, ki jih Leech in Short imenujeta leksikalne (61), je v grafičnem mediju težko neposredno aplikativna, saj se posamezne kategorije eksplicitno nanašajo na besedišče in besedne vrste. Aktualna vprašanja v tej skupini so npr. preprostost/kompleksnost ter register besedišča, abstraktnost/konkretnost samostalnikov, pogostost pridevnikov, statičnost/dinamičnost glagolov itn. Ustrezna kategorija v vizualnem mediju bi lahko bila kakovost in debelina črte, gostota šrafure, pokritost polja s črno barvo, tudi razni grafični načini, ki nakazujejo gibanje, čustvena stanja oseb, nevizualno podobe, kar Charles Forceville imenuje slikovne/grafične rune (492); npr. polkrožne črtice ob vrtečem se kolesu, drobne vijuge, ki nakazujejo neprijeten vonj ipd. Slovnice kategorije pa vključujejo skladenjske značilnosti, torej tipe ter kompleksnost povedi in stavkov; to bi bilo mogoče primerjati s posameznimi okviri z risbami, ki so lahko grafični ekvivalent stavkom, povedim, odstavkom različnih tipov.

Zadnji sklop kategorij se deli na kontekst in kohezijo. Kontekst obravnava razmerje med avtorjem, bralcem, pripovedovalcem in literarnimi osebami v besedilu. Relevantna vprašanja se nanašajo na predstavitev govora in razmišljanja literarnih oseb, na načine, na katere se pripovedovalec

obrača na bralca, na slog govora oz. razmišljanja literarnih oseb oz. spremembe le-tega ipd. Kohezija jemlje pod drobnogled povezave med posameznimi deli besedila, kot so vezniške besede med stavki, deiktični izrazi, ki se nanašajo na reference v drugih delih besedila, ponovitve besed, struktur ali konceptov ipd. Grafični roman *Maus* ima precej kompleksno naratološko zgradbo, vsebuje pa tudi veliko vizualnih elementov, ki jim lahko pripišemo kohezivne lastnosti. Če pri tem upoštevamo še Staffordovo trditev, da vsaka slika že po svoji naravi izzove akt pripovedovanja oz. je s tem konceptom neločljivo povezana (6), lahko govorimo o verbalni koheziji tudi v grafičnem romanu.

Primer kohezivnih elementov lahko vidimo na sliki 8, kjer je iz vizualne podobe gornjih štirih sličic očitno, da spadajo skupaj – so del okvirne zgodbe –, saj se grafično in kompozicijsko ločijo od spodnje. Kohezijo med njimi ustvarja vizualni paralelizem (prim. slika 5) s tem, ko je Vladek narisana na podoben način, v podobnih pozicijah in v istem delu risbe. Tu je umestno spomniti na Shortovo »pravilo paralelizma«, ki pravi, da bralec ob vsaki paralelni strukturi poskuša najti semantično povezavo med paralelnimi deli (67), kar že samo po sebi deluje kohezivno. Pomemben prispevek h koheziji pa pomeni tudi diagonalna šrafura (morda senca), ki poleg tega, da ustvarja ozadje posameznih sličic, le-tem daje tudi enotno celostno podobo in jih med sabo povezuje. Podobno stvar ilustrira slika 9, kjer lahko s podobnimi argumenti utemeljimo obstoj kohezivnih elementov med prvimi tremi okvirji in posebej med spodnjima dvema. Tu lahko poleg omenjenih značilnosti opazimo tudi oblikovno podobnost oz. različnost: gornje tri so skoraj kvadratne oblike in se zato dobro ločijo od spodnjih dveh, ki pa kot podolgovati paraleli spadata skupaj.

Avtor romana uporablja še en inovativen način kohezije med posameznimi okvirji, in sicer njihovo delno prekrivanje. Na sliki 1 lahko vidimo, da krožni del risbe, ki združuje Vladeka in sprevodnika v pravkar vzpostavljeno prijateljsko vez, deloma prekriva desni okvir oz. se ga pomenljivo dotika in na ta način vzpostavi nekakšno fizično kohezijo, ki v tradicionalnem besednem romanu ni mogoča. Podobno se Davidova zvezda na sliki 3 dotika okvirja, na katerega se vsebinsko neposredno navezuje. S tem Spiegelman posega v prazen prostor med okvirji, v katerem McCloud vidi velike možnosti za kreativnost. Še očitnejši je ta tip kohezije na sliki 7, kjer je manjši okvir v celoti umeščen v večjega (*Understanding* 58).



Slika 8: grafična in kompozicijska kohezija



Slika 9: grafična in kompozicijska kohezija

Pri obeh gornjih primerih kohezivni elementi povezujejo sličice, ki se nahajajo v neposredni bližini oz. v neposrednem zaporedju, vendar to ni edini način ustvarjanja notranjih povezav. Pogosta je tudi situacija, v kateri

se neka pripoved prekine, nato pa se po nekaj »vrinjenih« sličicah nadaljuje. Tudi v takih primerih je pogosto mogoče opaziti kohezivne prvine, ki – poleg vsebine – nakazujejo na logično povezanost teh delov romana. Primer kohezivnega elementa, ki se pojavi po desetih straneh, prikazuje slika 10. Osrednji okvirček je nadaljevanje Vladkove zgodbe o dogodkih po odhodu iz zapora v Sroduli. Na sliki 4 je bralec lahko opazil izstopajočo cesto v obliki svastike, tu pa vidimo le njen del, zaradi česar je povezava nekoliko manj očitna, a pozorni bralec še vedno prepozna del prejšnje slike, kar pomaga vzpostaviti povezavo tudi med obema deloma zgodbe. Kohezivni element s tem uspešno opravi svojo vlogo.



Slika 10: grafična in vsebinska kohezija

Slika 10 je hkrati dober primer ponazoritve kontekstualne kompleksnosti romana, saj avtor v neposredno soseščino postavi dva nivoja zgodbe. S tem izpostavi pripovedovalca ter ustvari (in eksplicitno prikaže) razmerje med pripovedovalcem, ki je hkrati tudi protagonist romana – celo na dveh nivojih (v dveh časovnih obdobjih), in pripovedovano notranjo zgodbo. Medsebojna razmerja med osebami in pripovedovalcem so vidna še na nekaj mestih v romanu; eno najvidnejših je vključitev zgodbe o Anjinem samomoru, ki je predhodno izšla kot samostojni strip, v zgradbo tega romana. Tam se kot glavna oseba pojavi Artie, ki je – na nekem drugem nivoju – tudi avtor te iste zgodbe in hkrati celotnega romana, v katerem se prav tako pojavi kot pripovedovalec. To daje romanu *Maus* tudi metafikcijski značaj.

Poleg sklopov kategorij, ki jih za slogovno analizo tradicionalnega besednega romana predlagata Leech in Short, je med izstopajoče sestavine sloga mogoče uvrstiti še več drugih literarnih elementov in aspektov, ki so prav tako relevantni in vidni tudi v grafičnem romanu. Sem lahko prištejemo strukturne značilnosti romana, kot je uvodna zgodba oz. prolog, soobstoj notranje in okvirne zgodbe, razni naratološki vidiki in tehnike, gledišče in žariščenje (prim. Mozetič), absolutnost in neabsolutnost (prim. Szondi), diegetičnost in mimetičnost in drugi.

Zaključek

Pričujoča razprava obravnava vprašanje univerzalnosti literarnega sloga. Teoretsko in z ilustrativnimi primeri poskuša pokazati, da je nekaterim izstopajočim sestavinam sloga oz., konkretnije, določenim jezikovnim in slogovnim elementom mogoče pripisati univerzalno veljavo, saj so le-ti stalni sestavni deli zgradbe literarnih del najrazličnejših žanrov. Začetni razdelki obravnavajo različne pristope k opredelitvam literarnega sloga in se pomudijo pri dilemah, ki se pri tem pojavijo. Za potrditev teze o univerzalnosti sloga so uporabne predvsem dualistične teorije, torej tiste, ki v svoji opredelitvi sloga dopuščajo ločitev na formo in vsebino. Le ob predpostavki, da je ta delitev mogoča, namreč lahko razmišljamo o univerzalnosti sloga in hkrati neuniverzalnosti vsebine. Monistične teorije, ki te delitve ne dopuščajo, bi nujno vodile do zaključka, da je hkrati z univerzalnostjo sloga takšna tudi vsebina.

Leech in Short za namen konkretne besedilne analize predlagata opredelitev izstopajočih sestavin sloga, tj. tistih jezikovnih in slogovnih elementov, ki zaradi pogostosti svojega ponavljanja v besedilu ali zaradi subjektivne odločitve avtorja analize posebej vidno odstopajo od ustaljene norme. Pri konkretni besedilni obravnavi predlagata štiri skupine kategorij za analizo. V razpravi so izbrane in s primeri ponazorjene tiste kategorije, ki kljub drugačnemu kodu funkcionirajo tudi v grafičnem romanu. Nekatere med njimi so neposredno prenosljive iz besednega v vizualno okolje, pri nekaterih pa je treba poiskati ustrezne ekvivalentne kategorije. Kljub temu da je stilistika tradicionalno utemeljena v verbalnem diskurzu, slogovne univerzalije predstavljajo bistvene gradnike literarne zgradbe tudi na področju vizualnega koda.

OPOMBE

¹ Delo je prvič izšlo leta 1953 in je ena prvih avtorjevih objavljenih študij. Nastalo je preden se je Barthes začel intenzivneje ukvarjati s strukturalizmom in semiologijo in je – kot v spremni besedi k angleškemu prevodu komentira Susan Sontag – še precej pod vplivom Sartrovega eksistencializma.

² Slike iz slovenske izdaje romana *Maus* Arta Spiegelmana so uporabljene s prijaznim dovoljenjem Založbe ZRC. Podatki o knjižni izdaji so navedeni v bibliografiji.

LITERATURA

Barthes, Roland. *Writing degree zero and Elements of semiology*. Boston: Beacon Press, 1970.
Baugrande, Robert de. »Coincidence in Translation: Glory and Misery Again.« *Target* 3.1 (1991): 17–53.

- Beaugrande, Robert de. *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen: Van Gorcum, 1978.
- Beaugrande, Robert de in Wolfgang Ulrich Dressler. *Uvod v besediloslovje*. Prev. Aleksandra Derganc in Tjaša Miklič. Ljubljana: Park, 1992.
- Campbell, Eddie. »What Is a Graphic Novel?« *World Literature Today*. 81.2 (2007): 13–15.
- Cohn, Neil. »Comics, Linguistics and Visual Language: The Past and Future of a Field« *Linguistics and the Study of Comics*. Ur. Frank Bramlett, Houndmills, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Čeh, Jožica. »Jezikovni stil in literarno besedilo.« *Razprave. [Razred 2], Razred za filološke in literarne vede*. Ur. Jože Toporišič. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2007. 43–54.
- Dijk, Teunis Adrianus van. »Sémantique structurale et analyse thématique.« *Lingua* 23 (1969): 28–53.
- Dres, Jérémie. *Nous n'irons pas voir Auschwitz*. Paris: Editions Cambourakis, 2011.
- Flis, Leonora. »Joe Sacco in literarno novinarstvo v podobi stripa—žanrski preplet literature, stripa, novinarstva in zgodovine.« *Primerjalna književnost* 37.2 (2014): 195–225.
- Forceville, Charles et. al. »Stylistics and Comics« *The Routledge Book of Stylistics*. Ur. Michael Burke. New York: Routledge, 2014.
- Gale, Ciril. »Strip – opredelitev pojma.« *Otrok in knjiga* 9 (1979): 5–11.
- Green, Georgia. »On «too» and «either» and not just «too» and «either» either.« *Fourth CLS* (1968): 22–39.
- Grosman, Meta. *Zagovor branja: Bralec in književnost v 21. stoletju*. Ljubljana: Sophia, 2004.
- Halliday, Michael A.K. »Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*.« *The Stylistic Reader: From Roman Jakobson to the Present*. Ur. J.J. Weber. London, New York: Arnold, 1996. 56–86.
- Harris, Zellig. »Discourse Analysis.« *Language* 28 (1952): 1–30.
- Hatim, Basil in Ian Mason. *Discourse and the Translator*. London in New York: Longman, 1990.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.
- Labio, Catherine. »What's in a Name?: The Academic Study of Comics and the »Graphic Novel«« *Cinema Journal* 50.3 (2011): 123–126.
- Leech, Geoffrey in Mick Short. *Style in Fiction*. London in New York: Pearson Longman, 2007.
- Leuven-Zwart van, Kitty M. »Translation and Original, Similarities and Dissimilarities I.« *Target* 1.2 (1989): 151–81.
- Literatura: leksikon*. Avt. in sod. Janko Kos et al., ur. Živa Vidmar et al. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009.
- Lodge, David. *Language of fiction: essays in criticism and verbal analysis of the English novel*. London in New York: Routledge, 2002.
- McCloud, Scott. *Kako nastane strip: pripovedne skrivnosti stripa, manga in risanega romana*. Ljubljana: Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2010.
- – –. *Understanding Comics*. New York: Harper Collins, 1993.
- Mozetič, Uroš. *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000.
- Ocvirk, Anton. »Novi pogledi na pesniški stil.« *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo: razprave*. I. Ljubljana: DZS, 1978. 25–96.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis*. New York: Pantheon Books, 2000.
- Short, Mick. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London: Longman, 1996.
- Skubic, Andrej E. *Obrazi jezika*. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation studies: an integrated approach*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1995.

- Spiegelman, Art. *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. New York: Pantheon Books, 1986.
- – –. *Maus: zgodba o preživetju*. Prev. Oto Luthar. Ljubljana: Založba ZRC, 2010.
- Stafford, Tim. *Teaching Visual Literacy in the Primary Classroom*. London and New York: Routledge, 2011.
- Stankiewicz, Edward. »Linguistics and the Study of Poetic Language.« *Style in Language*. Ur. Thomas A. Sebeok. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960. 69–81.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Thornborrow, Joanna in Shan Wareing. *Patterns in Language: an introduction to language and literary style*. London in New York: Routledge, 1998.
- Trdina, Silva. *Besedna umetnost II*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1958.
- Verdonk, Peter. *Stylistics. Oxford Introductions to Language Study*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove teoretske osnove*. 2. ponatis. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000.
- Weinrich, Harald. »Thesen zur Textsortenlinguistik.« *Textsorten*. Ur. Elisabeth Gülich in Wolfgang Raible. Frankfurt: Athenäum, 1972. 161–9.

The Universality of Literary Style: an Insight into the Graphic Novel

Keywords: literature and visual arts / graphic novel / literary style / Spiegelman, Art

Literary phenomena with a distinct style, i.e., containing significant stylistic elements, could be seen as universal. In this case, universality is understood as a tendency of stylistic elements to occur in a variety of texts, mainly but not exclusively in literary genres. Considering that literary studies borrowed the term style from other areas of the arts in the early 20th century (cf. Juvan 187), it is not surprising that stylistic elements should have the ability to function in various environments – and thus in different text types. If these elements are observed in a transdisciplinary way, they are universal in a synchronous sense; on the other hand, they can also be studied vertically on the timeline, since they pass through all time periods from the Greek and Roman Periods to the present, thus achieving diachronic universality. This article first summarizes selected definitions of literary style, which can be divided into two major groups of approaches: monistic and dualistic. Although modern stylistics demonstrates the need for a complete renovation of classical treatments of style, the traditional categories prove to be adequate for understanding universality in the sense this thesis uses for the development of its central premise. The analytical part of the article deals with the phenomenon and function of the (usually classical) style

markers in the graphic novel, where the linguistic semantic code is largely replaced by a visual/graphic one (despite the name graphic novel, the semantic code in this genre is not exclusively graphic). The analysis is based on the definition of style by Leech and Short, because their structured approach turns out to be the most appropriate. The findings are mainly illustrated with the examples from the award-winning graphic novel *Maus* by Art Spiegelman, and two other graphic novels. It turns out that the same stylistic elements that in the literary sense are traditionally justified in verbal discourse do function effectively even when transferred to a visual or visual-verbal code. Moreover, these style elements can even constitute the essential building blocks of literary structure in a graphic novel.

Oktober 2014