



---

TD: 1.02, UDK: 084.11:7.012/.013, 811.163.6'373.46:084.11

---

DOI <https://doi.org/10.18690/oik.53.125.3>

---

KATJA ŠTESL

## Kompozicije strani v stripih

Prispevek analizira osnovne gradnike stripovske pripovedi ter procese pri ustvarjanju in branju stripov. Obravnava možnosti, funkcije, učinke in razvoj razporeditev elementov (mreže, robovi, zaporedja, okvirčki, razmiki) na strani kot osnovni enoti stripa.

*The article analyzes the basic building blocks of comics narration along with the processes involved in the creation and reading of comics. It discusses the possibilities, functions, effects, and development of the arrangement of elements (grids, borders, sequences, panels, and gutters) on a page as a fundamental unit of comics.*

---

**Ključne besede:** : stripi, kompozicije strani, zaporedje, okvirček, smer branja

**Keywords:** comics, page layout, sequence, panel, reading path

### Uvod

Strani so osnovni strukturni element stripov. Na stripovsko stran so običajno umeščeni okvirčki, ki zamejujejo vizualne vsebine. Obstajajo pa številne, zelo raznolike možnosti, kako so ti okvirčki lahko umeščeni na stran. Takoj ko so različni okvirčki kot prepoznane enote združeni v sekvenco, je gledalec ali bralec nagnjen k iskanju povezav med njimi (Lefèvre, 2011, str. 26). Poleg hlastanja za dialogi in zgodbo smo lahko ob branju, še bolj pa ob analiziranju in vrednotenju pozorni še na mnoge druge specifične značilnosti tega medija. Med drugim je v ospredju stripovskih študij in empiričnih raziskav zadnjega desetletja ukvarjanje s formalno-tehničnimi vidiki posameznih delov stripovske pripovedi, z namenom pojasnjevanja njihove nesamoumevne vloge in učinka na bralčevo doživljanje in razumevanje. Od devetdesetih let prejšnjega stoletja, v prvi fazi razvoja področja, je bilo sprva v ospredju dokazovanje legitimnosti in vrednosti stripovskega medija preko interdisciplinarnega povezovanja z umetnostno zgodovino, književnostjo, medicino, kognitivno znanostjo itn. V zadnjem obdobju se področje raziskovanja stripov v mednarodnem merilu počasi osamosvaja, zato si lahko obetamo tudi več medijsko specifičnih razprav in teorij.

Sledeč prispevek se osredotoča na kompozicije stripovske strani oz. obliko, razporeditev in organizacijo njihove vsebine. »Razporeditev zadeva odnos posameznega okvirčka do sosledja okvirčkov, celote strani in celote zgodbe.« (Duncan in Smith, 2009, str. 139). Razporeditev strani je skupaj z zgodbo in podobami v okvirčkih ključna pri razbiranju in razumevanju vsebine; dogajanje zamejuje, usmerja naš pogled in pozornost, pripoved pospešuje ali upočasnjuje, elemente postavlja v ospredje ali ozadje in znotraj stripa vzpostavlja povezave, ki segajo onkraj zgolj prehajanja med okvirčki (Baetens in Frey, 2015, str. 132–133). V nasprotju s filmom so prizori na stripovski strani prisotni hkrati, zato je treba kronološki red nakazati z vizualnim zaporedjem – sicer se pripovedni proces ne more začeti (Lefèvre, 2009, str. 227).

## Osnovni pojmi in izrazi

Pisanje o stripih v slovenščini se srečuje s težavami zaradi neobstoječe oziroma neuveljavljene slovenske stripovske terminologije. Ta je posledica nerazvitega področja stripovskih študij pri nas, saj se slednje v bolj in manj poljudnih oblikah omejujejo na manjše kroge navdušencev. Pisci zato uporabljajo izraze in kombinacije izrazov, kakor nanje naletijo v svojem okolju in samoiniciativnem izobraževanju, v pogovorih z avtorji stripov, uredniki, založniki, kritiki, recenzenti, študenti (književnosti in likovnih smeri) in drugimi bralci ter strokovnjaki.<sup>1</sup> Pri prevajanju izrazov iz tuje literature pogosto uporabljajo opisne izraze ali iščejo termine, ki niso ne dobesedni prevodi in ne neologizmi, kar bi lahko povečalo zmedo. To povzroča nekonsistentne rabe pojmov in sopomenk. Dokler se področje ne uveljavi – tudi z objavo strokovnih prispevkov – je nujno vsakič opredeliti, kateri izraz iz slovenskega besedišča ustreza kateremu bolj splošno sprejetemu pojmu v drugih jezikih.

---

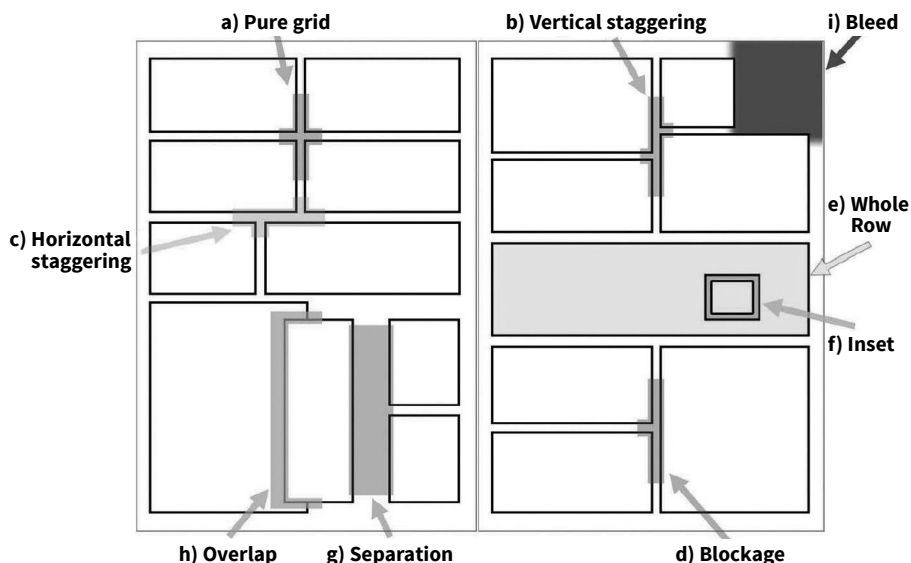
1 Zmeda glede izrazja oz. želja po ureditvi področja je bila že večkrat naslovljena, recimo v okviru debate o slovenski stripovski terminologiji 26. 5. 2023 na ZRC SAZU, v sklopu študentskega projekta *Slovenski strip v sliki, besedi in slovarju*, kjer je Veronika Pucer projektno delo razširila v magistrsko nalogo *Strokovno stripovsko izrazje v slovenščini: kontrastiva z angleščino* itn. Uveljavili so se nekateri izrazi, ki jih je uporabil Izar Lunaček pri prevajanju vplivnih in dostopnih stripovsko-teoretskih del Scotta McClouda, ker pa se področje nenehno razvija in dopolnjuje, se v praksi izrazi 'klešejo' sproti v bolj in manj neformalnih kontekstih, recimo v oddaji *Stripolis* na Radiu Študent, dogodkih v sklopu festivala stripa *Tinta* in letošnjem programu *Razlita Tinta* z raznovrstnimi dogodki v Kinu Šiška ter številnimi sorodnimi, rednimi ali bolj priložnostnimi aktivnostmi, kot je denimo letošnji sklop predavanj *Strip akademija* v Mestni knjižnici Ljubljana, šolski projekt *Stripsrečevanja* Forumu Ljubljana in Javne agencije za knjigo RS, predavanja in delavnice, ki jih organizira društvo Bralna značka Slovenije – ZPMS itn. Raznovrstne prispevke, članke, kritike in recenzije stripov najdemo recimo v *Čitanki*, prilogi specializirane revije *Stripburger*, na portalu *Koridor*, v revijah, kot so *Literatura*, *Sodobnost*, *Bukla* itn.

Za namen tega prispevka so izbrani izrazi s sheme (glej Sliko 1), ki ponazarjajo različne elemente in možnosti kompozicij stripovskih strani:

- a. pravilna mreža,
- b. vertikalni zamik,
- c. horizontalni zamik,
- d. blokada,
- e. celotna vrstica (pasica),
- f. vstavitev,
- g. ločitev,
- h. prekrivanje,
- i. živi rob.

Dodatna terminologija je v prispevku prevedena tako:

- **panel:** okvirček, vsebina v njem je lahko obrobljena ali ne; ena enota v sekvenci (poljudno tudi "sličica" ali kader),
- **grid:** mreža,
- **layout, mise en page: kompozicija, razporeditev,**
- **gutter:** presledek, razmik (poljudno tudi "žleb"),
- **splash page:** celostranska postavitve,
- **spread:** soležni strani,
- **Z reading path: 'Z' smer branja** (levo zgoraj → desno zgoraj → dol levo → desno → dol levo → desno ...),
- **breakdown** – 'prelom', izbira trenutkov zgodbe, ki so nujni za prikaz, ter določitev, koliko okvirčkov bo namenjenih prikazu posameznega dogodka.



Slika 1: Postavitve stripovskih strani (Cohn idr., 2019, str. 68).

## Prelomi (*breakdowns*), okvirčki (*panels*) in presledki (*gutters*)

**Okvirčki** v stripu služijo zamejevanju dogajanja in ustvarjanju poudarkov, prek njih oblikujemo bralčev odnos do prizora in nakazujemo trajanje časa (Eisner, 2008, str. 26). Tako kot zaporedje dogodkov ustvarja občutek časovnosti, k ritmu pripovedi prispevajo tudi dimenzija, oblika, število in prostorska razporeditev okvirčkov na strani. Pri ustvarjanju mora avtor dogajanje gledati skozi perspektivo bralca – pogosto na intuitiven način – saj bralec praznine med posameznimi okvirčki zapolni z znanjem iz življenjskih izkušenj. Avtor mora iz v realnosti neprekinjenega toka dogajanja izbirati tiste trenutke, ki so ključni za razumevanje pripovedi. Bralec je v večini primerov sposoben rekonstruirati dogajanje pred in po določeni akciji, npr. prizor, kjer oseba vstopa v avto, implicira tudi, da je oseba pred tem do avta prišla in se bo kasneje z njim odpeljala. Če avtor želi ustvariti dodatne pomenske ali čustvene učinke, upočasniti ritem ali prikazati dogajanje, ki odstopa od bralčevih pričakovanj, bo vključil več okvirčkov; v nasprotnem primeru pa bi s tem tvegala občutek dolgoveženja in izgubo bralčeve pozornosti (Eisner, 2008, str. 39).

Neil Cohn deli okvirčke po njihovi vizualni vsebini na podlagi tega, koliko za pripoved relevantnih informacij vsebujejo, to pa imenuje **usmerjanje pozornosti s kadriranjem** (*attentional framing*). Makro okvirčki prikazujejo več entitet (npr. likov) v interakcijah, mono okvirčki pa posamezno entiteto. Mikro okvirčki prikazujejo manj od posamezne entitete (npr. približan detajl), amorfn okvirčki pa ne prikazujejo entitet, ampak denimo upodobitve okolja ali dogajalnega prostora (Cohn idr., 2017, 23).

Stripi nakazujejo zaporedje dogodkov tako, da v posameznih okvirčkih prikažejo le ključna dejanja oz. bistvene faze dogajanja (Lefèvre, 2011, str. 26). Avtorji izberejo prizore takoj, ko si zamislijo zgodbo (še mnogo preden začnejo z risanjem), kar lahko imenujemo ustvarjanje **prelomov** (*breakdown*), odločanje, kaj prikazati in kaj izpustiti, da bo pripoved še razumljiva, ne pa tudi dolgovezna, oz. proces izbora ključnih dogodkov (*encapsulation*), ki vključuje izbiro posameznih trenutkov osnovnega dogajanja iz zamišljene zgodbe in vključevanje ali uokvirjanje teh trenutkov v ločenih območjih (Duncan in Smith, 2009, str. 131). Ta ločena območja so okvirčki, in to ne glede na to, ali so zamejena tudi z dejansko narisanimi robovi.

Na višji ravni so gradniki stripovskega jezika **sekvence**, ki so sestavljene iz med seboj povezanih scen, katerih trajanje je sicer manj natančno določeno, imajo pa skupno točko, ki je lahko prizorišče, dogodek ali tok misli (Duncan in Smith, 2009, str. 131). Pri procesu 'prelamljanja' gre v osnovi za izbire na sintagmatski in paradigmatski osi: pri prvi torej za izbiro sekvenc in njihovo kombiniranje oziroma sopolstavljanje. Pri drugi, paradigmatski, pa na ravni posameznih okvirčkov za izbiro med podobami, ki bi lahko izražale podoben pomen (Duncan in Smith, 2009, str. 132–133). Posamezen okvirček »deluje hkrati kot točka na zamišljeni časovnici – trenutek, ki nadomešča prejšnji trenutek in hkrati napoveduje naslednjega – ter kot element celostne zasnove strani. Razlikovati moramo med procesom 'razčlenjevanja' zgodbe na posamezne okvirčke in procesom razporejanja in združevanja teh okvirčkov skupaj na eni površini.« (Hatfield, 2005, str. 48).

**Presledek** je 'negativni' prostor, ki nakazuje neko izpuščeno pripovedno dejanje; je 'vrzel' v stripovski pripovedi, ki jo zapolnimo tako, da si jo zamislimo

kot prikaz spremembe v času ali prostoru (Gregory, 2012, str. 7). Scott McCloud takšno bralčevo zapolnjevanje oz. sklepanje imenuje *closure*, kar je Izar Lunaček v slovenski izdaji prevedel kot 'dopolnjevanje', medtem ko je za *gutter* uporabil izraz 'belina'. Pravzaprav vrzeli ne moremo dopolniti, dokler ne pridemo do naslednjega okvirčka; zato se ta miselni proces vendarle zgodi 'v' okvirčkih, ne 'med njimi' (Gregory, 2012, str. 8). Presledek predstavlja premik naprej, čeprav ne nujno časovni premik v prihodnost, temveč vsaj figurativni premik naprej v smislu nove informacije znotraj pripovedi, npr. pogled z druge perspektive ali približan pogled (Gregory, 2012, str. 9).

Avtorji se pri razporejanju elementov na stripovski strani poslužujejo nekaterih ustaljenih načinov, s katerimi posamezne okvirčke v sekvenci izpostavijo in s tem poudarijo njihov pomen oz. vsebini pripišejo večjo pripovedno težo v primerjavi z drugo vsebino na isti strani:

- a. velikost;
- b. nagib (*tilt*) pritegne pozornost k sicer enaki sličici, če so sličice pravokotne in poravnane z robovi strani;
- c. oblika – poudarjen okvirček ima drugačno obliko znotraj sicer regularne mreže;
- d. razlike v razmiku oz. presledkih;
- e. prekrivanje (*overlapping*) – kadar so sličice videti, kot da so postavljene ena nad drugo;
- f. slog obrobe okvirčka (poudarjeni ali odebeljeni robovi) ali odsotnost obrobe;
- g. prestopanje robov okvirčkov (*broken frames*) – elementi vsebine so narisani tako, da vstopajo v negativni prostor med sličicami (*gutter*) ali celo v prostor drugih okvirčkov kot oblika prekrivanja;
- h. slog – okvirčki lahko izstopajo po barvah, načinu risbe ali obdelavi ozadja, na primer z bledenjem za prikaz prehoda v sanje;
- i. položaj na strani – posamezna območja strani so 'naravno' poudarjena (zgornji levi kot, geometrijsko središče ali spodnji desni kot) (Gavaler, 2018, str. 1–19).

V praksi gre najpogosteje za kombiniranje različnih tehnik poudarjanja okvirčkov.

Tudi Will Eisner je v svojih učbenikih o značilnostih in delovanju stripovskih pripovedi iz osemdesetih, ki predstavljajo prvo fazo stripovskih študij, poudarjal podobne učinke. Občasen izpust roba okvirčka je pogosto uporabljen z namenom, da se bralec osredotoči zgolj na akcijo, ozadje (*background*) pa je v tem primeru zgolj implicirano in vedenje o njem bralec prenese iz prejšnjih okvirčkov. Tudi oblika okvirčka je narativni postopek. Spremembe linij okvirčkov lahko sporočajo spremembo časa, npr. okvirček z rahlo valovitim robom pogosto implicira spominjanje, cik-cakast okvirček pa denimo ujetost lika v električni šok, z ostalimi postopki pa lahko prispevajo k ustvarjanju zvočne dimenzije ali vzdušja, ob čemer je pomembno poudariti, da ta pravila niso jasno določena in jih avtorji v delih v skladu s svojim slogom pogosto uporabljajo na arbitraren način (Eisner, 2008, str. 44–45). Liki včasih prestopajo meje okvirčkov, kar jim doda karakteristike moči, grožnje, prevzetosti ali ekstremno hitre akcije; včasih je za rob okvirja uporabljen kar element upodobljenega okolja, denimo pogled skozi okvir vrat ali okna (Eisner, 2008, str. 48–49).

## Stran in postavitve elementov na strani

Izraz stran (*planche, page*) označuje oblikovno enoto, ne fizične strani, na kateri je natisnjena (Hatfield, 2005, str. 48). Eno prvih kategorizacij kompozicij okvirčkov na stripovskih straneh je leta 1998 ponudil Benoît Peeters, ki je rabe strani razdelil v štiri skupine: konvencionalna, dekorativna, retorična in produktivna raba, glede na odnos med pripovedjo in kompozicijo strani.

### 1. Konvencionalna raba: dominantna je pripoved, pripoved in kompozicija sta avtonomni (nevtralnost).

Konvencionalno rabo nekateri imenujejo tudi regularna raba, ker ustvarja pogoje za regularno branje (od leve proti desni in od zgoraj navzdol). Sem spada razporeditev, ki se včasih imenuje »mreža v obliki pekača za vafle« (*gaufrier, waffle-iron grid*) (Peeters, 2021). Enakomerna razporeditev okvirčkov enakih oblik in velikosti s ponavljanjem sporoča stabilnost oz. enakomeren tek časa in je primerna za linearne pripovedi. Eisner navaja primer stripa *A Short History of America* Roberta Crumba, kjer takšna razporeditev pomeni enakomeren tok časa več desetletij, vsak posamezni okvirček pa prikazuje isto lokacijo v isti perspektivi z vsemi okoljskimi spremembami, ki so jo doletele (Eisner, 2008, str. 46–47).

'Stroga' mreža 3 x 3 okvirčke na strani je tudi na straneh stripa *Watchmen* (scenarist Alan Moore, risar Dave Gibbons, kolorist John Higgins), ki je v osemdesetih letih pomenil pomemben mejnik v razvoju stripovskih junakov, pa tudi v stripu *3 secondes* Marca-Antoina Mathieuja, kjer dogajanje na posamezni strani traja ravno toliko časa (prevod: 3", VigeVageKnjige, 2021). Simon De Waepenaere recimo enakomerno vožnjo prikaže skozi pravilno mrežo okvirčkov v stripu, katerih robovi pa so tukaj že oblikovani kot okna ('v katerih se menjava pokrajina), zaradi česar pravzaprav sploh vemo, da gre za vožnjo z vlakom (glej Sliko 2). Tako kot v tem primeru je pogosto, da avtorji stripov enakomerne mreže na straneh uporabijo le občasno, kar v stripu, ki sicer število in obliko okvirčkov na strani prilagaja potrebam zgodbe (retorična raba), izzove pomenski poudarek, kakor bi bilo tudi v obratnem primeru, podobno, kot bi ga denimo 'kršitev' metra pri poeziji.

### 2. Dekorativna raba: dominantna je kompozicija, pripoved in kompozicija sta avtonomni (emancipacija).

Pomembna je grafična struktura, običajno vpadljiva likovna estetika organizacije strani; tovrstne stripovske strani delujejo kot celostne kompozicije (npr. kot plakat), kjer bralec najprej zazna vizualni vzorec ali učinek cele strani, šele nato zaporedje okvirčkov in vsebino, ki je podrejena likovni kompoziciji. Tako je denimo v stripu *Sanne* Hukkainen, kjer so na straneh veliki drevesni listi, njihovo 'ožilje' pa predstavlja mrežo okvirčkov, katerih vsebina je tematsko povezana z obliko (glej Sliko 3). Peter Kuper je v stripovski adaptaciji zgodbe *Brlog* Franza Kafke (v prevodu Štefana Vevarja zgodba *Zgradba*) uporabil vizualno metaforo dogajalnega prostora (krtovih podzemnih rovov) kot zamejitev okvirčkov samih (glej Sliko 4), dekorativna raba, ki včasih meji na produktivno rabo, pa je pogosta pri sodobnih avtorjih alternativnih in eksperimentalnih stripov, kot je denimo *Samplerman*. Strani njegovih stripov sestavljajo ponavljajoči se vzorci vizualnih enot, ki so lahko

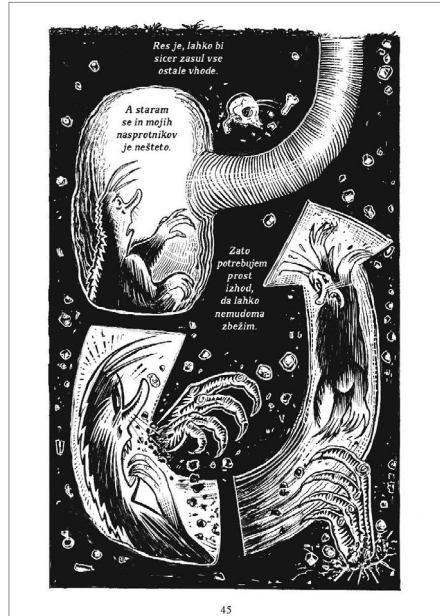
kolaži iz starih stripov, kopirane abstraktne figure itn., kjer ni razvidne zaporedne pripovedi, ampak gre bolj za ustvarjanje novih in novih asociacij, tudi z rabo barv. Pri tovrstnih stripih je vsebina oz. pomen v strukturi strani same.



Slika 2. (De Waepenaere, 2024, str. 36).



Slika 3. (Hukkainen, 2024, str. 81).



Slika 4. (Kuper, 2020, str. 45).



Slika 5. (Karasić in Mazzucchelli, 2007, str. 94).



Slika 6. (Klemenčič in Podstenšek, 2025, str. 35).

**3. Retorična raba:** dominantna je pripoved, pripoved in kompozicija sta soodvisni (izraznost).

Retorična raba, ki jo je uveljavil že Hergé in pri kateri se okvirčki in kompozicije prilagajajo potrebam pripovedi, je najbolj razširjena in pri bralcih priljubljena. V delu *Primadonini dragulji* (*Les Bijoux de la Castafiore*) lahko za primer opazujemo pasico s tremi okvirčki, ki prikazujejo Nestorjevo hojo, spotik in padec po stopnicah. V tem vrstnem redu si sledi tudi velikost okvirčkov; 1., ozek okvirček (2,5 cm x 5,9 cm), prikazuje vzravnano hojo, v 2., nekoliko širšem okvirčku (4,4 cm x 5,9 cm), se odkruši stopnica in lik začne padati oz. je v okvirček postavljen diagonalno, v 3., kvadratnem okvirčku (5,9 cm x 5,9 cm), pa lik z vertikalnim in horizontalnim kriljenjem rok in nog v okvirčku ustvarja križ (Peeters, 2021). Podobno bi bil okvirček, ki prikazuje visok stolp, ozek, medtem ko bi prizor plaže ali panorame prikazali v širokem okvirčku (Lefevre, 2009, str. 229). Podobno je v primeru iz stripa *Stekleno mesto*, kjer je širina posameznega okvirčka v vrstici prilagojena vsebini (glej Sliko 5), ali v primeru iz zbirke stripov *Superjunaki* in drugi, ki so prav tako nastali po literarnih predlogah (glej Sliko 6).

**4. Produktivna raba:** dominantna je kompozicija, pripoved in kompozicija sta soodvisni (ustvarjanje).

Pri igrivi produktivni rabi se pripoved prilagaja kompoziciji oz. je pripoved 'posledica' kompozicije. Peeters tu izpostavlja enega najzgodnejših časopisnih stripov, epizodo serije *Little Nemo in Slumberland* plodovitega avtorja Winsorja McCaya, ki je bila objavljena 2. 2. 1908 v časopisu *The New York Herald*. V tem primeru je v ospredju stopničasto simetrična razporeditev okvirčkov, zaradi česar se liki, vpeti v dialog o tem, kako bodo prišli iz situacije, v kateri so se znašli in ki postaja čedalje hujša, vertikalno širijo in krčijo kakor v igri z deformiranimi zrcali, njihova morfologija pa se prilagaja velikosti okvirčka (Peeters, 2021), ali z besedami srednjega lika v trojici: »*Postajam omotičen ali me zanaša! Počutim se kot pita, kot da sem palačinka!*«<sup>2</sup> (McCay, 1908, v: Braun, 2022, str. 268; prevod avtorice) (glej Sliko 7).

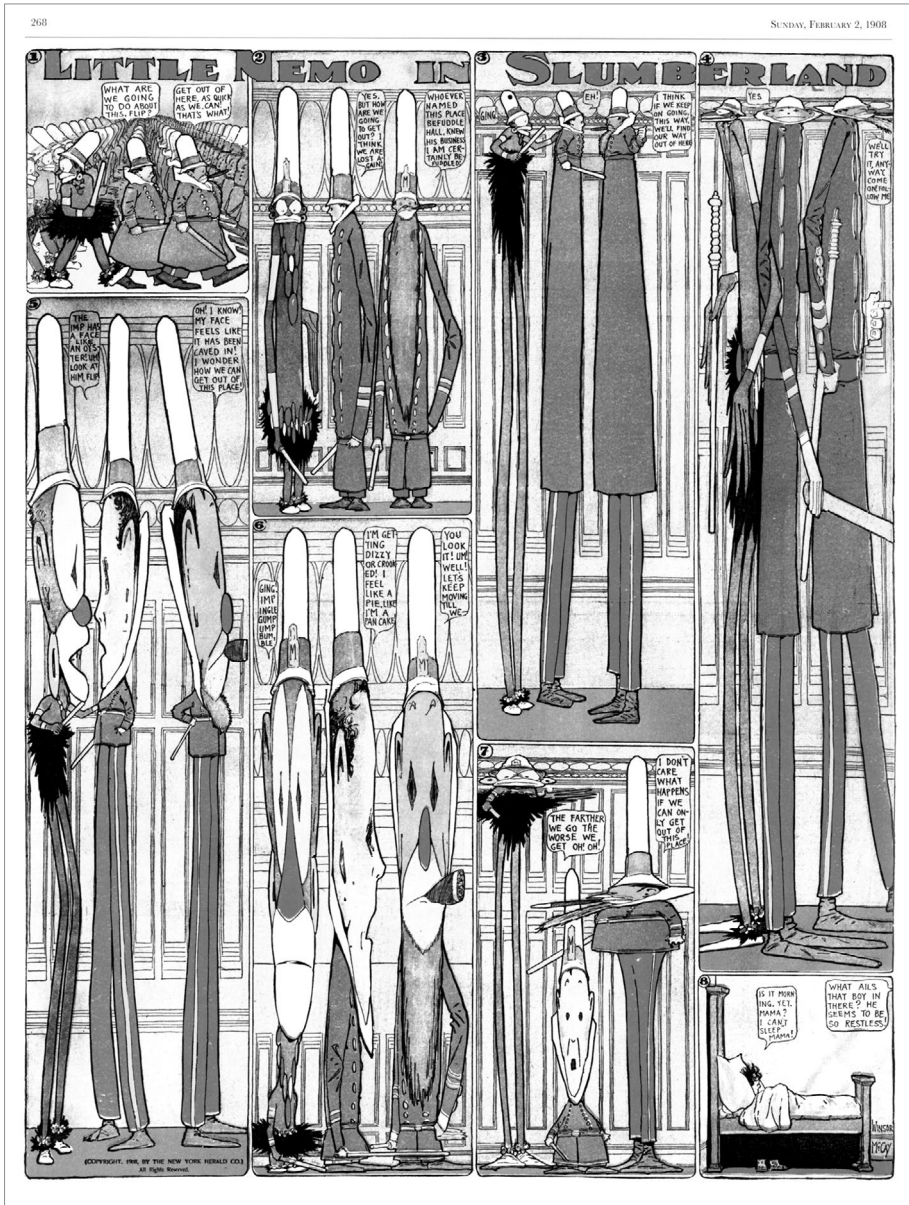
Peeters se v svoji teoriji ne ukvarja posebej s presledki med posameznimi okvirčki in s tranzicijo med njimi. Beatens in Frey opozarjata, da moramo biti pozorni na pripovedne funkcije presledkov, ki se med deli lahko zelo razlikujejo: »*v nekaterih primerih so lahko karseda nepomembni (v dveh pomenih besede: neopaženi in ne vredni opazanja); v drugih primerih je njihova vloga lahko ključna. /.../ Bilo pa bi vendarle napačno iz te primarne razlike sklepati, da so zgolj 'pomembni' presledki strukturno pomenotvorni*« (Beatens in Frey, 2015, str. 121–122). Čeprav nam Peetersova kategorizacija omogoča, da lažje analiziramo razmerje med pripovedjo in kompozicijo, je njena pomanjkljivost ta, da gre v praksi pogosto za preplete različnih rab in je sodobnejša ali eksperimentalnejša dela težje umeščati vanjo. Vsekakor pa kategorija retorične rabe zaradi svoje neprimerljivo večje razširjenosti od vseh ostalih potrebuje podkategorije in podrobnejše raziskave.

Sodobni stripi in njihove spletne oblike dodatno preizprašujejo klasične konvencije. V digitalnem okolju so se pojavile nove možnosti kompozicij in branja stripov, s klikom na en okvirček se denimo lahko odpre drug, namesto branja z leve proti desni in od zgoraj navzdol lahko po stripovskih okvirčkih drsimo, govorni

---

2 Izvirnik: »*I'm getting dizzy or drifting! I feel like a pie, like a pancake!*«

oblaki se nam prikazujejo sproti itn. Digitalna oblika omogoča neskončno dolge strani, animirane prehode in interaktivne elemente. Kompozicija tako ni več statična struktura, temveč dinamičen proces. David Krančan je z digitalnim stripom *Bilo je zapisano: usodna ljubezenska zgodba* izpostavil omejenost dvodimenzionalne površine tiskane stripovske strani.



Slika 7. (McCay, 1908, v Braun, 2022, str. 268).

Prizori oz. posamezni okvirčki so razdeljeni na sprednji, srednji in zadnji plan in ob kliku na figuro v ozadju se nam ta približa, odpre se nov prizor z novimi podrobnostmi (ki prej zaradi oddaljenosti niso bile natančno ali sploh vidne), in tako ob poti znova in znova nadaljujemo 'v globino', novi prizori pa so hkrati časovna, sekvenčna nadaljevanja ključnih trenutkov v zgodbi. 'Napredovanje' v zgodbi poteka v proporcijah zlatega reza: »Specifika stripa *Bilo je zapisano* je v tem, da vsak premik kamere zabeleži akterja v drugem prostorskem izrezu. Zato se mora vsak dogodek odviti v lastnem prostorskem izrezu. V njih pa prepoznavamo naslednje incidente /.../. Za prepričljivo pomikanje v globino sem moral celotno dogajanje postaviti na eno perspektivno ravnino. Da bi to dosegel, sem potreboval posebno strukturo slike. Strukturo, ki bo v vsakem prostorskem izrezu natančno določila tudi naslednji prostorski izrez ad infinitum« (Krančan, 2013, str. 92). Avtor je zgodbo razdelil na osem prizorov, a jih vseeno prostorsko umestil hkratno, zato je to obliko poimenoval 'strip v sliki'. Avtorjeva shema strukture ponazarja spiralno, globinsko 'smer branja' (glej Sliko 8), primer pa prikazuje prva dva prizora v sosledju (glej Sliko 9).



Slika 8. (Krančan, 2013, str. 92).



Slika 9. (Krančan, 2013, str. 88).

Thierry Groensteen je pri svojih razlagah razmerij med okvirčki, sekvencami in stranmi uvedel več lastnih izrazov za opis zbirke vseh strani. 'Ikonična solidarnost' (*iconic solidarity*) povezuje podobe, ki jih vidimo hkratno, a obenem gledamo vsako posebej, vendar v takšnem sosledju, da se ena na drugo navezujejo in ustvarjajo pomen. Sestavljajo jo štiri modalitete, in sicer prostorska komplementarnost, ohranjanje, ritem in konfiguracija (*spatial complementarity, perpetuation, rhythm, configuration*) (Groensteen, 2013, str. 34–35). Ključni koncepti, ki jih uporablja pri analizah, so:

1. **Časovno-prostorski sistem** (*spatio-topical system*), preko katerega argumentira tezo, da so za ustvarjanje pomena najpomembnejši razporeditev okvirčkov na strani, prelomi (*breakdowns*) in razporeditve strani (*page layouts*), ki so ključni za branje in doseganje estetskih učinkov z okvirčki (panel), presledki (*gutter*), okvirji (*frames*) in robovi (*margins*) (Groensteen, 2007, str. 27–32).
2. **Koncept artrologije** (*arthrology*), ki zadeva razmerja med okvirčki, ki so lahko linearni ali oddaljeni, od česar je odvisno, ali gre za omejeno (*restricted*) ali splošno artrologijo (*general arthrology*) (Groensteen, 2007, str. 105–106).
3. **Prepletanje** (*braiding*), ki se ukvarja z načinom, kako so okvirčki povezani v kontinuirane ali diskontinuirane serije (Groensteen, 2007, str. 145–146).

Celostranske postavitve ali *splash* strani običajno nakazujejo zelo pomemben dogodek, začetek akcije ali ključno točko v življenju lika in nimajo izražene komponente časovnosti (Duncan in Smith, 2009, str. 139). Sinhroni okvirček prikazuje dejanja, ki se sicer ne bi mogla zgoditi simultano (Sealey-Morris, 2015, str. 37) – poliptih je tehnika, pri kateri je več posameznih podob enega lika (ali skupine likov) postavljenih na eno kontinuirano ozadje. To ozadje je lahko razdeljeno na manjše enote z robovi sličic – tako razdeljeni poliptihi se imenujejo razdeljeni okvirčki (*split panels*), kar ustvari serijo sličic, ki hkrati delujejo kot ena enota – kar Eisner imenuje 'meta-okvirček'; pogosto se uporabljajo za poudarjanje natančnega zaporedja ali ritma. Nerazdeljeni poliptih (ena sama, nerazdeljena sličica, ki časovni razpon prikazuje sinhrono) običajno poudari hitrost in intenzivnost in je pogost, ko čas ali prostor postaneta tematski osi pripovedi (Hatfield, 2005, str. 52–53).

Lefèvre navaja primer iz *Le Café de la Plage* (Régis Franc) – ena sekvenca vključuje okvirčke, na katerih je lik prikazan tako kot odrasel v sedanjosti kot tudi kot otrok v preteklosti; poleg tega dekor, prikazan v sličicah, združuje elemente sedanjosti in preteklosti. Namen te mešanice dveh časovnih obdobij znotraj enega samega okvirčka je ironičen kontrast med tem, kar odrasli pravi, da se spominja, in kako je preteklost v resnici potekala. Otrok je imel namreč do dogajanja bistveno bolj negativen odnos, kot se ga spominja v odraslosti (Lefèvre, 2011, str. 24). Avtorica stripa *Don't drink from a puddle* Ona Kvašytė v primeru prikazuje popotovanje junakinje, ki se na straneh pojavi v večih 'etapah' svoje poti po gozdu (glej Sliko 10).



Slika 10. (Kvašytė, 2024, str. 20).

## Smer branja – linearnost ali celostnost

Medtem ko je branje proze linearno in sekvenčno, se stripovska stran takoj predstavi kot celota; bralec stripov ima možnost najprej pregledati celotno stran in videti elemente kot strukturno enoto, s čimer lahko intuitivno zazna eno od ravni pomena, še preden prebere posamezen okvirček. Raziskovalci poudarjajo vpliv vidnega konteksta, tistega, kar Benoît Peeters imenuje periferno območje (*péri-champ*, *peri-field*). To obdaja posamezno sličico in spreminja njeno zaznavanje: »Noben pogled ne more zajeti sličice kot osamljene podobe; bolj ali manj očitno so druge sličice vedno že prisotne« (Baroni in Aydemir, 2022, str. 3). 'Globalni pogled' (*global attention*) pomeni, da bralec ne začne tako, da analizira prvo sličico na vrhu strani, nato drugo, tretjo itd. Najprej vidi stran kot celoto, četudi hitro in skoraj nezavedno.

Oko takoj zajame celotno stran oz. obe soležni strani. Umetnik ne more preprečiti, da bi bralec pokukal na zadnjo sličico pred prvo; vendar imata tihi dogovor, da bo stran prebral v 'pravilnem vrstnem redu'. Kljub temu so večje spremembe, novo poglavje, presenetljiv prizor ali dramatičen trenutek običajno umeščeni po obratu strani (Del Rey Cabero, 2019, str. 12–13), ki je za bralca kot drobna pavza med 'mentalno animacijo'. Stran (ali dvojna stran) omogoča celostno branje, ki obravnava prostor kot celoto, tudi v bolj tradicionalnih mrežah.

Bralec lahko znotraj okvirčka ali sekvence začne z besedilom, s slikami ali z različnimi kombinacijami, npr. najprej prebere napis, nato preuči sliko in potem bere govorne oblačke (Sealey-Morris, 2015, str. 37). Okvirčke lahko beremo v različnih smereh (*multidirectional*) in ti lahko hkrati ustvarijo več zgodb, ki se odvijajo istočasno na strani (*multilinear*). Strip ali stripovska stran ne spodbujata nujno linearnega in konvencionalnega branja, saj so okvirčki v stripu lahko povezani preko več strani (*translinear*) (Del Rey Cabero, 2019, str. 17), npr. s ponavljanjem simbolov ali barvnih kombinacij (t.i. vizualne rime). Pri koncentričnih in sorodnih simetričnih kompozicijah se bralec težje odloči za le eno smer branja oz. se večkrat vrača k podobam.

Komponenti hkratnega branja in gledanja opozarjata na kontrast med časom in prostorom. Bralec procesira podobe in se lahko kratek ali daljši čas zadrži pri enem ali več okvirčkih, podobno kot pri občudovanju slike na platnu. Poleg tega bo bralec pri okvirčkih, ki vsebujejo besedilo, običajno najprej pogledal sliko, nato pa jo dopolnil z branjem besedila (razen če je besedilo natisnjeno v veliki pisavi ali na drug način izpostavljeno) (Del Rey Cabero, 2019, str. 3). Zgodnja časopisna stripovska serija *Yellow Kid* pogosto ni vsebovala besedila v oblačkih, temveč na plakatih, znakih in transparentih. Bralec je tako obdeloval sliko celostno, osredotočal se je na kopičenje različnih podrobnosti in likov v nelinearnem (nesekvenčnem) branju (Del Rey Cabero, 2019, str. 5).

Empirične raziskave kažejo, da bolj kompleksne ali nenavadne kompozicije strani pri bralcih okrepijo tendenco k bolj celostnemu, 'nečasovnemu' branju strani, bolj konvencionalne oz. regularne postavitve pa spodbujajo sekvenčno, linearno branje (Baroni in Aydemir, 2022, str. 5), pri katerem bralec vidi posamezen okvirček kot trenutek v zaporedju dogodkov, torej časovno (Hatfield, 2005, str. 52), in se pomika od enega do drugega zaporednega okvirčka.

Najpogostejša sodobna metoda za preučevanje smeri branja stripov je sledenje očem (*eye-tracking*). Foulsham je s sodelavci raziskoval, kam in koliko časa

bralci usmerjajo svoj pogled ob branju stripov glede na različne kontekste. V prvem delu eksperimenta so udeleženci slike iz zaporedja gledali po eno sličico naenkrat, v tempu, ki so ga določali sami. Slike, vključene v vizualno pripoved, so lahko kompleksne, zato je pričakovano, da nekatere za razumevanje zahtevajo več fiksacij pogleda (Foulsham idr., 2016, str. 568). V drugem delu eksperimenta so udeležencem prikazali vizualne pripovedi v celotnih postavitvah strani, kar je omogočilo opazovanje časa, porabljenega za začetno gledanje posamezne sličice, in časa, porabljenega za vračanje k prejšnjim elementom. Prevladujoč vzorec pregledovanja je bila 'Z' smer branja, ki je naš 'privzet' način branja stripov. Ti izsledki nasprotujejo ideji, da bralci stripovsko stran gledajo celostno oz. jo berejo holistično. Bralci so okvirčke redko preskakovali, regresije (vračanja pogleda) pa so bile pogoste (Foulsham idr., 2016, str. 571).

Da bi ugotovil, kako zamiki, blokade in podobni elementi vplivajo na naše navigiranje po stripovski strani, je Neil Cohn izvedel eksperiment, pri katerem so udeležencem *Comic-Con* prireditve v ZDA (torej izkušenim bralcem stripov) v 'branje' ponudili knjižico z 12 različnimi kompozicijami prav za ta namen ustvarjenih stripovskih strani, ki so jih sestavljali prazni okvirčki (brez podob), na katerih so morali s številkami označiti, v kakšnem vrstnem redu bi jih običajno prebrali. Številne študije so pred tem že raziskovale, kako bralci pristopamo k drugim medijem, recimo časopisnim ali spletnim stranem, in z metodo sledenja očem dokazale, da bralci tovrstne strani najprej 'preletimo' oz. si jih ogledamo z distance, nato se posvetimo posameznim 'vnosom' (npr. naslovom člankov ali slikam) in šele nato pričnemo s pozornim branjem (Cohn, 2013, str. 1). Cohn je pri eksperimentu ugotovil, da je daleč najpogostejša izbira 'Z' smer branja in da se sicer bralci pri sestavljanju okvirčkov v zaporedje (*assemblage*) držijo osnovnih načel: enote, ki so si bližje, povežejo prej kot oddaljene enote, če je možno, sledijo tekoči (*smooth*) in ne prekinjeni (*broken*) smeri, enot ne preskakujejo in enot na koncu ne puščajo neprebranih (tudi če niso del smeri) (Cohn, 2013, str. 9). »*Dokler je vrstni red branja okvirčkov konstanten, lahko mnoge okvirčke prerazporedimo v številne kompozicije ne da bi ob tem spreminjali pomen sekvence. Osnovna sekvenca šestih okvirčkov je lahko postavljena horizontalno, vertikalno ali kot mreža /.../. Tudi raziskave s sledenjem očem kažejo na to, da spreminjanje kompozicije stripovske strani ne vpliva nujno na razumevanje vsebine sekvence*« (Cohn idr., 2019, str. 68).

## **Zgodovina, razvoj in medkulturne razlike**

Konec 20. let prejšnjega stoletja pa se je pojavil stripovski album, ki danes velja za najpogostejšo obliko stripa – po uspehu stripov o Tintinu v časopisu *Le Petit Vingtième* je ta leta 1930 izšel v knjižni obliki kot album *Tintin v Sovjetski zvezi* (*Tintin au pays des Soviets*), prvi v seriji stripov o Tintinu. Med nemško okupacijo Belgije leta 1940 je bil časopis *Le Vingtième Siècle*, kjer se je v tedenski prilogi *Le Petit Vingtième Tintin* prvič pojavil, ukinjen, zato so se dogodivščine preselile v nov časopis, *Le Soir*, sprva v tedensko prilogo za otroke in najstnike, nato pa je izhajal dnevno, v časopisu – ob tem je moral Hergé strip prilagoditi za format časopisne pasice (*daily strip*), ki je višja od vrstice v stripovskem albumu (tri vrstice v časopisu so velike kot štiri v albumu), poleg tega pa se za pasični strip pričakuje 'cliffhanger'

na koncu – stripov tako ni mogel le 'premontirati', ampak drugače razmišljati o tem, katere kadre bo vključil v pripoved (Carpintero Ortega, 2021, str. 574).

Ob prvih objavah sekvenčnih vizualnih pripovedi še ni bilo ustaljenega načina njihovega branja, zato so avtorji in uredniki prizore pogosto oštevilčevali, da je bil vrstni red branja jasen (Lefèvre, 2009, str. 233). Od leta 1870 do 1890 je bil za sekvenčne pripovedi obvezen format stran z 20 ali 16 okvirčki, postavljenimi v mrežo, ob prelomu stoletja pa so se avtorji lahko že svobodneje odločali o razporeditvi. Pri plakatnem tisku so bile dominantne razporeditve okvirčkov na strani 5 x 4, 4 x 4 in 4 x 3, v novem stoletju pa se je širina okvirčkov v vrsticah že spreminjala, čeprav so ohranjali obliko treh ali štirih vrstic, ki je pogosta še danes. V Belgiji je bila razporeditev s štirimi vrsticami dominantna vse do 70. let, ko je postala popularna tudi razporeditev s tremi vrsticami (Lefèvre, 2009, str. 235).

Neil Cohn je s sodelavci izvedel raziskavo o spreminjanju konvencij kompozicij stripovskih strani znotraj posameznega žanra z analizo izbranega korpusa ameriških superherojskih stripov, ki so izhajali med letoma 1940 in 2010.

Pri stripih so opazovali štiri dimenzije:

- multimodalne interakcije;
- usmerjanje pozornosti s kadriranjem;
- semantične relacije;
- število besed v okvirčkih (Cohn idr., 2017, str. 25).

Ugotovili so, da je v zgodovinskem razvoju stripovska pripoved čedalje bolj slonela na vizualnem delu stripov, ki je postajal informativnejši, število besed v posameznih okvirčkih se je zmanjševalo, hkrati se je povečalo število sekvenc brez besedila.

Zgodovinski razvoj odraža stalno zmanjševanje števila okvirčkov – leta 1940 so stripovske strani v povprečju vključevale 6,5 okvirčkov na stran, leta 2010 pa 4,5 okvirčkov na stran (Cohn idr., 2017, str. 26). Podobe v okvirčkih so pogostejše namesto celotnih scen prikazovale posamezen lik ali detajl, med vsebino okvirčkov v sekvencah pa so se povečevali časovni preskoki (Cohn idr., 2017, str. 19).

Izjemoma so za obdobje med leti 1986 in 2005 ugotovili, da v njih najdemo več makro kot mono ali mikro okvirčkov (Cohn idr., 2017, str. 23), kar bi lahko pripisali nenadni večji prisotnosti japonskih mang na ameriškem trgu.

Ameriški avtorji naj bi se pri njih zgledovali pri t.i. dekompresiranem pripovedovanju, ko se lahko kratkemu ali drobnemu dogodku posveti veliko prostora in časa in ki ga uporablja tudi filmska umetnost, zato ga nekateri imenujejo tudi kinematografski način pripovedovanja – delno tudi zato, ker so za kompozicije strani značilnejši široki (*widescreen*) okvirčki, katerih raba se od leta 1980 povečuje (Cohn idr., 2017, str. 31). Namesto 'Z' smeri branja je tako postajalo pogostejše vertikalno pomikanje po 'naloženih' okvirčkih, ki zavzemajo celotno širino strani, zato je tudi manj horizontalnega zamikanja. Širine presledkov so raznolike, okvirčki so manjkrat obrobljeni, pogostejše je njihovo prekrivanje in razlivanje v 'živi rob' (Cohn idr., 2019, str. 70). Avtorji pri 'dekompresiji' pripoved 'razvlečejo' na več okvirčkov (Cohn idr., 2017, str. 24), lahko se podrobneje posvetijo dialogom, doživljanju posameznega lika ali umestijo lik v kontekst ipd., s tem pa hkrati upočasnijo ritem pripovedi, si vzamejo prostor za individualen umetniški izraz, vplivajo na čustva in empatijo bralcev itn. Ti premiki so tudi sicer značilni za to obdobje, ko je namesto serialnih ali kratkih stripov nastajalo

čedalje več stripovskih romanov oz. romanov v stripu (*graphic novels*).<sup>3</sup> Med posameznimi okvirčki v sekvenci se na prehodih vse pogosteje dogajajo časovne namesto prostorske spremembe, tako recimo lik spoznavamo bolj skozi njegovo spreminjanje v času kot pa glede na okolje (Cohn idr., 2017, str. 31).

## Zaključek

Med branjem stripov se odvija mnogo procesov, ki se jih pri razbiranju in razumevanju vsebine ne zavedamo. Včasih posameznih formalno-tehničnih struktur niti ne opazimo, čeprav vodijo našo pozornost, hitrost ter smer branja, ki se nam lahko zdijo samoumevne ali intuitivne, a so za njimi premišljene poteze ustvarjalcev stripov. Sodobni stripovski umetniki na neodvisni sceni zato v svojih delih pogosto s pretiravanjem izpostavljajo ravno take konvencije in postopke, s čimer prevprašujejo meje stripa in njegove izrazne zmožnosti, recimo pri stripih, ustvarjenih za stene galerije ali javni prostor, še posebej pa pri abstraktnih in eksperimentalnih stripih ter stripih v digitalnem okolju. Ustvarjalnost in iznajdljivost avtorjev bo vselej prehitevala teorije, a hkrati s tem spodbujala nova in nova preučevanja.

## Povzetek

Prispevek obravnava stripovsko stran kot temeljno enoto, ki ni le nabor okvirčkov v stolpcih in vrsticah, temveč sistematično strukturirano polje. Njena organizacija določa način branja, ritem pripovedi in bralčevo vizualno izkušnjo. Razmerja med okvirčki in razmiki med njimi ustvarjajo občutek minevanja časa. Pri razbiranju pomena zahtevajo aktivno sodelovanje bralca, ki ob branju sam zapolnjuje mesta v zgodbi, ki niso prikazana. Okvirčki omejujejo prostor, strukturirajo pripoved, poudarjajo ključne trenutke in omogočajo spreminjanje ritma. Strip omogoča simultano branje in gledanje: bralec najprej zazna celotno postavitev, nato sledi zaporedju okvirčkov, kot ga sugerira kompozicija. Empirične raziskave s sledenjem očem kažejo, da bralci običajno berejo v smeri v obliki črke Z, vendar kompleksnejše postavitve povzročajo odstopanja in nelinearnost.

Prispevek predstavlja pristope pomembnih raziskovalcev stripov, kot so Neil Cohn, Benoît Peeters in Thierry Groensteen, ter zgodovinske in kulturne konvencije organizacije stripovskih strani, od zgodnjih mrežastih, tabelnih kompozicij do razgibanih, pogosto eksperimentalno oblikovanih strani.

---

3 Ti so postali pomemben del sodobne produkcije; njihovo poimenovanje pa je pogost predmet spora, saj se ga uporablja za najrazličnejše vrste in oblike stripov. Veronika Pucelj je analizirala rabo in razlikovanje slovenskih izrazov **grafični roman**, **stripovski roman**, **roman v stripu** in **risoroman** z analizo vprašalnika, ki so ga izpolnjevali različni deležniki na področju stripa (avtorji, uredniki, kritiki), in ugotovila: »Najbolj enotno (po 65 %) so nastopili proti poimenovanju *grafični roman* in za poimenovanje *roman v stripu*. Polovica vprašanih nasprotuje tudi *risoromanu*, medtem ko jih nekaj več kot polovica (55 %) podpira poimenovanje *stripovski roman*. Četrtnina vprašanih kljub tem izrazom raje uporablja besedo *strip*.« (Pucelj, 2024, str. 34).

## Literatura

- Baetens, J. in Frey, H. (2015). *The Graphic Novel: An Introduction*. Cambridge University Press.
- Baroni, R. in Aydemir, B. (2022). Beyond the Shadow of Z: Non-Linear Reading and Experimental Approaches to Comics. *Comicalités, Ce que le numérique fait à la bande dessinée*. <https://journals.openedition.org/comicalites/8062>
- Carpintero Ortega, R. (2021). Page Layout and Braiding in Hergé's Seven Crystal Balls. *Litera: Journal of Language Literature and Culture Studies*, 31(2), 565–586.
- Cohn, N. (2013). Navigating Comics: An Empirical and Theoretical Approach to Strategies of Reading Comic Page Layouts. *Frontiers in Psychology*, 4, 1–15. <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2013.00186/full>
- Cohn, N., Axner, J., Diercks, M., Yeh, R. in Pederson, K. (2019). The cultural pages of comics: cross-cultural variation in page layouts. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 10(1), 67–86.
- Cohn, N., Taylor, R. in Pederson, K. (2017). A Picture is Worth More Words Over Time: Multimodality and Narrative Structure Across Eight Decades of American Superhero Comics. *Multimodal Communication*, 6(1), 19–37.
- Del Rey Cabero, E. (2019). Beyond Linearity: Holistic, Multidirectional, Multilinear and Translinear Reading in Comics. *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship*, 9(1), 1–21.
- Duncan, R. in Smith M. J. (2009). *The Power of Comics: History, Form and Culture*. Continuum.
- Eisner, W. (2008). *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. W. W. Norton.
- Foulsham, T., Wybrow, D. in Cohn, N. (2016). Reading Without Words: Eye Movements in the Comprehension of Comic Strips. *Applied Cognitive Psychology*, 30, 565–579.
- Gavaler, C. (2018). Undemocratic Layout: Eight Methods of Accenting Images. *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship*, 8(1), 1–24.
- Gregory, C. (2012). 'In the Gutter': Comix theory. *Studies in Comics*, 3(1), 107–128.
- Groensteen, T. (2007). *The System of Comics*. University Press of Mississippi.
- Groensteen, T. (2013). *Comics and Narration*. University Press of Mississippi.
- Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics: An Emerging Literature*. University Press of Mississippi.
- Krančan, D. (2013). Bilo je zapisano: usodna ljubezenska zgodba, strip v sliki *Stripburger*, 22(61), 88–92.
- Lefèvre, P. (2009). The Conquest of Space: Evolution of Panel Arrangements and Page Layouts in Early Comics Published in Belgium (1880–1929). *European Comic Art*, 2(2), 227–252.
- Lefèvre, P. (2011). Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences. *SubStance*, 40(1), 14–33.
- McCloud, S. (2011). *Kako razumeti strip: o nevidni umetnosti*. Cankarjeva založba.
- Peeters, B. (2021). Four Conceptions of the Page. *ImageText*, 3(3). <https://imagetextjournal.com/four-conceptions-of-the-page/>
- Pucelj, V. (2024). *Strokovno stripovsko izrazje v slovenščini: kontrastiva z angleščino* (magistrsko delo). <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=163740&lang=slv>
- Sealey-Morris, G. (2015). The Rhetoric of the Paneled Page: Comics and Composition Pedagogy. *Composition Studies*, 43(1), 31–50.

## Seznam primerov

Cohn, N., Axner, J., Diercks, M., Yeh, R. in Pederson, K. (2019). The cultural pages of comics: cross-cultural variation in page layouts. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 10(1), 67–86.

Karasik, P. in Mazzucchelli, D. (2007). *Stekleno mesto: roman v stripu*. Literarno-umetniško društvo Literatura; Stripburger, Forum.

De Waepenaere, S. (2024). Bahn. *Stripburger*, 33(84), 29–40.

Hukkainen, S. (2024). Rise up, my nature. *Stripburger*, 33(83), 80–85.

Klemenčič, J. in Podstenšek, T. (2025). *Superjunaki in drugi: stripi po kratkih zgodbah Toma Podstenška*. Forum.

Krančan, D. (2013). Bilo je zapisano: usodna ljubezenska zgodba, strip v sliki. *Stripburger*, 22(61), 88–92.

Kuper, P. (2020). *Kafka: zbirka stripovskih zgodb*. Forum.

Kvašytė, O. (2024). Don't drink from a puddle. *Stripburger*, 33(83), 20–28.

McCay, W. (2022). *Winsor McCay - the complete Little Nemo* (A. Braun, ur.). Taschen.