

OTROK  
IN  
KNJIGA

9

Milijonske naklade stripov, ki so lahko kot pritegljiv medij zlasti za mlade pomembni sooblikovalci kulturne in družbene zavesti, v nasprotnem primeru pa sredstvo manipulacije in duhovnega poplitvenja, nas silijo k skrbni opredelitvi in razčlenitvi stripa tudi pri nas. To izhodiščno ugotovitev smo zapisali na minulem republiškem posvetovanju o stripu, ki so ga skupaj pripravili v Mariboru izhajajoča revija *Otrok* in knjiga, ZKO Slovenije in Maribora ter uredništvo tiska za razvedrilo pri ČGP Delo.

France Forstnerič: Strip ni (vedno) strup. —  
Delo, 22. XI. 1978

Če povzamemo osnovno ugotovitev, ki se je kot rdeča nit vlekla skozi številna predavanja in razpravo, potem je ta naslednja: brez ustrezne sociološke analize, ki naj osvetli odmevnost stripa med njegovimi potrošniki pri nas, je kakršnakoli ugotovitev skoraj nemogoča, zato tudi sklepi. Klic s posvetovanja: takšno analizo čimprej storimo.

B. Z.: Ne vemo? Kako ga kdo sprejema. —  
Večer, 22. XI. 1978

Stripi hote ali nehote raznašajo določene idejne in politične vplive in podobno. Zato nam ne more biti vseeno, kakšni so prijemi in vsebine v stripih. Posvetovanje o stripih v Mariboru pa zagotavlja hotenje po kakovosti tega medija, ki naj prinaša sporočilo in ne zgolj denar.

Srečko Logar: Ne more nam biti vseeno ... —  
Komunist, 24. XI. 1978





# OTRO IN KNIIGA

1981

# OTROK IN KNJIGA

REVIJA ZA VPRAŠANJA MLADINSKE KNJIŽEVNOSTI  
IN KNJIŽNE VZGOJE

9

1979

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR



Uredniški odbor: Milan Divjak, Jože Filo, Nada Gaborovič, Alenka Glazer, Marjana Kobe, Darja Kramberger, dr. Slobodan Ž. Marković

Uredniški svet: dr. Milan Crnković, Niko Grafenauer, dr. Matjaž Kmecl, Stanko Kotnik, Albin Kramberger, dr. Ivan Toličič, Andra Žnidar

To številko sta uredila Darja Kramberger in Igor Gedrih, redakcija je bila končana marca 1979

Za vsebino prispevkov odgovarjajo avtorji

Izdajajo: Pionirska knjižnica Mariborske knjižnice, Pedagoška akademija Maribor, festival Kurirček in Pionirska knjižnica Ljubljana

Naslov uredništva: Pionirska knjižnica Maribor, Rotovski trg 2

V Mariboru je bil 17. in 18. novembra 1978 v okviru meseca knjige republiški posvet o stripu. Priredili so ga revija *Otrok* in knjiga ter odbor za knjigo pri Zvezi kulturnih organizacij občine Maribor v sodelovanju z Zvezo kulturnih organizacij Slovenije ter uredništvom tiska za mladino in razvedrilo pri ČGP Delo.

Strip je najbolj razširjeno berilo prav med otroki in mladostniki, zato je naša revija v skladu s svojo naravnostjo spodbudila razpravo o tem področju množične kulture. Posvet je pokazal, da se ob stripu odpirajo mnoga aktualna vprašanja, ki terjajo utemeljene odgovore.

V tej številki objavljamo vse referate s posveta ter vabimo k nadaljnji poglobljeni in celoviti obravnavi stripa in še zlasti njegovega vpliva na bralce različnih starostnih stopenj.

Ciril Gale

Ljubljana

## STRIP — OPREDELITEV POJMA

Kaj je strip?

V Verbinčevem *Slovarju tujk* najdemo naslednjo razlago: strip-a *m* [angl. *strip* črta, trak, pas] risana, navadno pustolovska zgodba s kratkim besedilom, zlasti kot priloga v časopisu (komični strip).<sup>1</sup>

Nekoliko drugačno definicijo stripa pa najdemo v *Priročnem leksikonu* Slovenskega knjižnega zavoda: STRIP (angl.), publikacija s slikami, pod ka-

<sup>1</sup> France Verbinc: *Slovar tujk*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1974. Str. 680.

terimi ali v katerih je besedilo. Navadno manj vredna literatura, ki zajema snov iz detektivskega, indijanskega, kovbojskega in fantastičnega življenja.<sup>2</sup>

Obstoji še vrsta različnih definicij stripa, vendar naj nam bosta za začetek dovolj ti dve opredelitvi pojma. Medtem ko Verbinc razlaga sam pojem stripa kot tujko, nam opredelitev stripa v *Priročnem leksikonu* da misliti. Opozoriti bi želeli predvsem na naslednji del opredelitve: »... publikacija s slikami, pod katerimi ali v katerih je besedilo«. Če sprejmemo to opredelitev, potem si ne moremo kaj, da ne bi med stripe uvrščali tudi slikanice, kajti le-te so publikacije s slikami, pod katerimi je besedilo. Ne trdimo, da sta slikanica in strip sinonima, postavljamo le vprašanje tistim, ki vztrajno trdijo, da je slikanica nekaj povsem drugega kot strip. Torej: je slikanica le vrsta stripa? Po opredelitvi iz *Priročnega leksikona* bi to lahko bila.

Slikanica se od stripa loči predvsem po tem, da je besedilo pod slikami in ne v njih. Mnogi menijo, da med slikanicami in stripi ni razlike, da so slikanice le vrsta stripa.<sup>3</sup> Mnenja o tem so deljena, vendar je dejstvo, da vsi, ki proučujejo zgodovino stripa, uvrščajo slikanice med stripe. Za primer naj navedemo, da je prvi strip H. R. Fosterja *Tarzan of the Apes* slikanica.

Zanimivo je primerjati slikanice in stripe, ker je očitno, da gre za različne tehnike pripovedovanja: slikanica ima drug značaj. Oblaček, grafično prikazani šumi, različno velike črke, vprašaji in klicaji so pomemben element stripske pripovedi, saj risba z njimi dobi novo kvaliteto, kadri so drugače izbrani in so bolj dinamični. Ilustracije akademskega slikarja Štefana Planinca za strip *Samotna kmetija*, ki ga je risal za serijo *Zvitorepčevi romani v stripu*, so za strip premalo dinamične. Vsaka slika zase je slikarsko brezhibna, vendar prave dinamike ni. Pravzaprav izžarevajo slikanice neke vrste lirična razpoloženja, strip pa mora s sliko povedati skoraj vse, saj nima na voljo celega stolpca besedila pod sliko, ki bi opisal dogajanje na risbi. Pri stripu je risba pomembnejša, ker je besedilo v neki meri le dopolnilo k sliki.<sup>4</sup> Seveda tega ne smemo jemati absolutno, ker je strip oblika pripovedne književnosti.

Slikanica je bliže prozi — literaturi v tem smislu, da je slika funkcija ilustracije, popestritve besedila — slika naj bralcu (otroku) približa vsebino, ki je napisana.<sup>5</sup> Strip je bolj neposreden in dinamičen od slikanice — slika naj pove še več kot besedilo, besedilo in slika sta še tesneje povezana in bolj enotna kot besedilo in slika v slikanici. Tako slikanica kot strip zahtevata racionalno, jedrnato, kratko izražanje, povezovanje bistvenih dejstev in okoliščin.

Drugi del opredelitve stripa iz omenjenega leksikona, na katerega bi radi opozorili, je tale: »... navadno manj vredna literatura...« Zakaj »navadno«? Mar to pomeni, da dopuščamo možnost, da vsi stripi le niso plaža? Mnogi sociologi in pedagogi so poskušali definirati strip kot sinonim za plažo, vendar so odstopili od tega, ker plaža nastopa tudi v drugačnih oblikah (npr.: kriminalno-znanstveno-fantastični in pustolovski romani brez vsake estetske vrednosti).

<sup>2</sup> *Priročni leksikon*, Ljubljana, Slovenski knjižni zavod 1955. Str. 681.

<sup>3</sup> Slovenski književnik Vlado Firm pravi: »Strip se ne more istovetiti s slikanico, ki je v bistvu nekaj povsem drugega (klasičnega), delo z globokim ozadjem, ki daje širok in blag spekter domišljije bralcu in se mu ne vsiljuje. Temu primerno pa tudi metodično in vzgojno vpliva na malega bralca.« Ivan Antič, sam avtor stripa, pa pravi: »Med stripom in slikanico ni bistvene razlike. Morda se je komu zdela beseda strip grda tujka, pa jo je sklenil nadomestiti z domačo. Kmalu je pojem slikanice začel označevati strip s tekstom pod sliko in ne v oblačkih znotraj slike.«

<sup>4</sup> Mag. Pavle Zrimšek: *Teorija in praksa novinarstva* (zapiski s predavanj).

<sup>5</sup> Isti vir



Tudi film, ki je že dolgo priznan kot sedma umetnost, se je moral dolgo boriti za to, da so ga priznali za umetnost. Verjetno je, da je tisti, ki je uporabil termin »navadno«, imel v mislih dejstvo, da je med množico stripov izredno veliko tistega, kar bi lahko označili z »manjvredno literaturo«. S to trditvijo bi se popolnoma strinjali. Med stripi je izredno veliko tistega, kar lahko mirno imenujemo »manjvredno literaturo«.

Beseda »strip« je angleškega izvora in pomeni: trak, pasica, črta. Strip daje vtis črte ali traku, saj so slike razporejene v vodoravni vrsti, tako da je pasica stripa podobna traku. Isto velja tudi za slikanico. To opazimo zlasti pri stripih, ki izhajajo v pasicah, v katerih je več kot pet slik. Take stripe je risal Miki Muster za *Tedensko tribuno*. V vsaki pasici stripa je bilo pet do šest sličic. Tudi slikanice so v *Tedenski tribuni* objavljali v »pasicah«, ki so imele vsaj po tri slike.

Definicijo stripa, ki jo sedaj več ali manj priznajo povsod po svetu, je postavil francoski stripolog Pierre Couperie, glasi pa se takole: »Komični strip (the comic strip) je zgodba (čeprav niti ni nujno, da je zgodba), ki je sestavljena iz slik enega ali več avtorjev (tako eliminiramo film in romane v fotografijah), slike so statične (v nasprotju z animiranim filmom), mnogokratne v nasprotju z risanko in v primerjavi z ilustracijo ali ilustriranim romanom.«<sup>6</sup>

Če primerjamo Couperiejevo opredelitev stripa s tistimi, ki jih najdemo v naših leksikonih (med drugim tudi v *Priročnem leksikonu SKZ*), je bistvena razlika le v tem, da stripolog natančno definira sam pojem, ne zanima pa ga (trenutno), ali je strip umetnost ali ni.

Osnovni element stripa je slika-prizor. To je preprosta risba, ki ima besedilo ali pa tudi ne. Slika je najpogostejše pravokotne oblike, včasih pa ima tudi obliko kvadrata; zelo redko pa imajo slike obliko kroga. Slika je v stripu tisto, kar je v stavku beseda. Sama zase je zaključena celota, vendar pride do pravega izraza šele v povezavi z drugimi slikami (stripa). Slike so razporejene običajno<sup>7</sup> v vodoravni črti (podobno kot besede v stavku), ki tako potem sestavljajo pasico stripa.

Strip uporablja vsakdanji in simbolični jezik, najpogostejše pa avtorji stripov uporabljajo »oblaček«, brez katerega si že težko predstavljamo strip. V oblačku so besede, ki jih govori lik v stripu. Seveda ni nujno, da so v stripu samo besede, niti ni nujno, da so v »oblačku« besede. Avtorji stripa zelo pogosto uporabljajo najrazličnejše risane simbole, ki nadomeščajo besede ali pa celó cele stavke. Tako žarnica v balončku (oblačku) pomeni, da se je junaku »posvetilo« (domislil se je nečesa). Velik vprašaj pomeni, da je v zadregi, mrtvaška glava s klicajem pomeni hudo jezo ali bes. Tudi velikost in oblika črk imata svoj pomen v stripu. Če so črke velike, pomeni, da je tisto pomembno. Če so črke v oblačku zelo velike, pomeni, da nekdo kriči. Posebna oblika črk lahko pomeni, da nekdo govori z ironičnim prizvokom v glasu.

Seveda sta besedilo in risba v vsakem stripu neločljiva celota. Za razliko od drugih oblik komuniciranja teži strip k jedrnatemu izražanju misli, zato pa so besedila mnogih stripov bebasta in naivna. Kadar sta oba temeljna elementa

<sup>6</sup> Pierre Couperie: *Definition of the Comic Strip*, Graphis, No 159, Volume 28, Publisher Walter Herdeg the Graphis press, Zürich (Switzerland), str. 8.

<sup>7</sup> Slike so običajno res razporejene v vodoravni vrsti, vendar ne vedno. Kadar avtor riše pokončne slike, je treba brati strip v drugačnem (pokončnem) vrstnem redu. Za primer: strip *Poročnik Blubery*, Stripoteka, št. 172/73, Forum, Novi Sad 1974, str. 25.



stripa (risba in besedilo) dobra, nastane vrhunska stvaritev (npr.: *Little Nemo in Slumberland*, *Tupko*, itd.).

Stripe lahko uvrstimo predvsem v dve veliki skupini: v prvo sodijo pustolovski, znanstveno-fantastični, kavbojski, detektivski in drugi, ki so risani v realističnem slogu; drugo veliko skupino pa sestavljajo karikaturistični stripi. Stripi prve skupine so risani v realističnem stilu, podrobnosti so vestno izdelane, vsebine pa so napisane tako, da prikažejo dogajanje čim bolj prepričljivo in resnično. Vsi detajli risb so narisani do skrajnosti zvesto po originalih. Če je na primer strip o življenju in smrti desperada z Divjega zahoda, potem bo risar poiskal najrazličnejše dokumente o kaki osebi in jo skušal pokazati tako, kakršna je bila v resnici. Vse mora ustrezati resničnosti. Od fotografije se te risbe ločijo predvsem po poudarjenih obrisih, ki so značilni za strip.

Pravo nasprotje realističnim stripom so karikaturistični. Tu niso več toliko pomembni detajli, gre bolj za idejo, zelo pomembno vlogo igra besedilo.<sup>8</sup>

Tudi liki so risani tako, kot si jih je risar zamislil. V karikaturističnem stilu risarji sicer like karikirajo, vendar se pretežno držijo zakonov anatomije, saj deli telesa proporcionalno ustrezajo drug drugemu kot pri liku, ki je narisana v realističnem stilu.<sup>9</sup>

Meja med karikaturističnimi in realističnimi stripi vse bolj izginja tudi glede izbire snovi. Prej so karikaturistični stripi bolj ali manj res nadomeščali le šale (karikature), zdaj pa obravnavajo že vse teme, ki se jih je lotil realistični strip. Tako najdemo znanstveno-fantastične (npr. *Yoko Tsuno* avtorja Rogerja Leloupa<sup>10</sup>, kavbojske (npr. *Plave bluže* avtorjev Raoula Cauvina in Louisa Salveriusa<sup>11</sup>, *Cocco Bill* avtorja Benita Franca Jacovittija<sup>12</sup>, zgodovinske (npr.: *Asterix* avtorjev Uderzoja in Goscinija<sup>13</sup>, detektivske (npr.: *Tom Njuškalo* B. F. Jacovittija<sup>14</sup> itd. Te stripe lahko ločimo od istovrstnih realističnih stripov predvsem po duhovitih dialogih in situacijah, kar pa je seveda odvisno od avtorjev besedil.

Za konec naj spregovorimo še o dolžini stripa. Strip lahko obsega najmanj eno sliko, gornja meja pa je le zaključena cela zgodba, ki lahko vsebuje več epizod.<sup>15</sup> Ena sama slika je lahko zaključena celota kot strip le, če zavzema celo pasico, v kateri pa je navadno več sličic. To se nanaša predvsem na časopisni

<sup>8</sup> Čeprav ta trditev v največji meri velja, lahko opazimo, da meja med realističnimi in karikaturističnimi stripi vse bolj izginja. Za ilustracijo si lahko ogledamo dva stripa: *Herlocka Sholmesa* našega avtorja Radilovića in *Asterixa* avtorjev Goscinija in Uderzoja. Oba stripa sta risana v karikaturističnem slogu, vendar so predmeti na risbah zveste »kopije« realnosti. Tako so vse kočije, ki jih riše Radilović za *Herlocka Sholmesa*, take, kot so bile v Londonu pred kakimi šestdesetimi leti. Uderzo (risar *Asterixa*) je brez dvoma preštudiral literaturo o Rimljanih, saj so vsi predmeti na risbah njegovega stripa zvesti posnetki originalov. Morda bi lahko rekli, da so predmeti v karikaturističnih stripih nekoliko karikirani, vendar pa ustrezajo resničnosti.

<sup>9</sup> Tak je *Herlock Sholmes* Julija Radilovića.

<sup>10</sup> *Yoko Tsuno*, Cak-ekstra, br. 4, Slobodna Dalmacija (Split) 1974.

<sup>11</sup> *Plave bluže*, Cak-ekstra, br. 8, Slobodna Dalmacija (Split) 1974.

<sup>12</sup> *Cocco Bill*, Plavi vjesnik (Zagreb) 1961, št. 301.

<sup>13</sup> *Asterix i Ramovamiksovo kazańe*, Stripoteka (Novi Sad) 1974, št. 172/73.

<sup>14</sup> *Tom Njuškalo*, Stripoteka, Novi Sad, Forum 1975, št. 308/09.

<sup>15</sup> Epizoda stripa je zaključena celota, ki je z drugimi epizodami (stripi) povezana z istim glavnim likom. Epizoda navadno vsebuje več tablojev (strani), ki jih sestavlja od 10—12 sličic, zgodba pa je zaključena celota. Veliko število epizod sestavlja stripe: *Flash Gordon*, *Asterix*, *Coco Bill* itd.

kratki strip.<sup>16</sup> Predvsem je to strip-gag, ne pa daljša zgodba. Za primer naj opišemo tako epizodo stripa *Grga Ice Voljevice*, ki je bila objavljena v *Večernjem listu* (Zagreb, 7. VIII. 1975, stran 24). Celo pasico stripa zavzema ena sama risba, na kateri so ljudje, ki opazujejo komet, Grga pa komentira: »...samo da ne bi ugasnil!« Na kometu piše: »Znižanje cen«.

Seveda take epizode niso tako pogoste. Največ je takih, ki jih sestavlja večje število slik.

Drugi ekstrem predstavljajo dolgi stripi, ki so sestavljeni iz več tisoč slik. Najbolj znan strip, katerega vsebina je zajeta v veliko število slik, je *Poročnik Blubery*. Zgodba, ki izhaja v nadaljevanjih v *Stripoteki*, obsega že kar naslednje epizode: »Biser Čihuahue«, »Čovek, koji je vredeo 500 000 dolara«, »Balada za kovčeg« in »Odmetnik«, kar pomeni vsega skupaj več kot 2000 sličic, vendar pa se zgodba še nadaljuje. Te epizode niso povezane med seboj le z glavnimi liki (npr.: poročnik Blubery, Red Nek), temveč so povezane tudi vsebinsko.

### ALI JE STRIP UMETNOST?

»Če hočeš uživati v umetnosti, moraš biti zanjo vzgojen.«

(Karl Marx)

»Danes ni več resnih ugovorov, da film ne bi bil umetnost! A vendar mnogi, ki mu sicer ne odrekajo estetske vrednosti, še vedno zatirajo, da je tudi industrija!«<sup>17</sup>

»Če film, kakor vse druge umetnosti, posreduje misli, je resda sredstvo sporazumevanja, je izraz, je jezik.«<sup>18</sup>

»Film je postal umetnost tedaj, ko so se režiserji odločili, da premaknejo kamero med snemanjem istega prizora...«<sup>19</sup>

Kaj je vzrok, da strip tako trdovratno razglasa za plažo in mu odrekajo vsako estetsko vrednost? Je mogoče, da strip ni jezik? Ni sredstvo komuniciranja?! Če poznavalec stripa prebere navedene citate iz knjige *Filmski jezik* Marcela Martina, si ne more kaj, da ne bi filma primerjal s stripom. Če je film postal umetnost takrat, ko so se režiserji odločili, da bodo med snemanjem istega prizora premaknili kamero, zakaj potem strip ne bi bil umetnost, saj so risarji stripov<sup>20</sup> svojo »kamero« že pred desetletji premaknili?! Nekateri avtorji stripa (risarji) so pravi mojstri kadriranja in montaže, med katerimi sta tudi odlični Jean Giraud (*Poročnik Blubery*) in pa naš Andrija Maurovič (*Sedma žrtva*, *Ljubavnica s Marsa*).

Sicer pa je vprašanje o tem, ali je strip plaža ali ni, zelo kompleksno. Načeloma strip, kot katerakoli druga vrsta človekovega komuniciranja, a priori ne more biti plaža, vendar to lahko postane. Mogoče je ta trditev nastala zato,

<sup>16</sup> O tem več v: Branko Belan: *Što, kako i kome govori strip*, Kultura (Beograd) 1975, br. 28.

<sup>17</sup> Marcel Martin: *Filmski jezik*, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1975. Str. 5.

<sup>18</sup> Isti vir, stran 8.

<sup>19</sup> Isti vir, stran 18.

<sup>20</sup> Tu seveda mislimo avtorje dobrih stripov!



ker nekateri strip zlorablja in je med množico stripov res veliko takih, ki bi jih lahko razglasili za plažo in jim odrekli kakršnokoli estetsko vrednost! Strip je lahko umetnost, saj ima vse tiste sestavine, ki so značilne za umetniško delo. Strip je deveta umetnost, ki ima svoje zakonitosti kot na primer sedma umetnost. Zaradi slabih filmov še ne moremo trditi, da v filmu ni mogoče ustvariti umetniških dosežkov. Seveda se jezik stripa v določeni meri razlikuje od filma kot od slikarstva in besedne umetnosti. Zato tudi je DEVETA umetnost.

»Resnemu kritiku se ne more zgoditi, da bi ocenil roman že po nekaj prebranih straneh ali pa dramo le na podlagi nekaj prizorov. Toda, prav to je praksa pri ocenjevanju stripa.«<sup>21</sup> Ranko Munitić v svoji študiji *Strip — deveta umetnost?* piše: »Strip je nedvomno najbolj množična skrivnost dvajsetega stoletja: strip je fenomen, do katerega, da tako rečemo, vsak civiliziran človek zavzame določeno stališče, ne glede na to, ali je racionalno definirano ali instinktivno. Hkrati ima komaj desetina tistih, ki se opredelijo za neko stališče do stripa, argumente, ki so vredni pozornosti — ne oziraje se na to, ali gre za afirmativen ali negativen karakter argumentacije.«<sup>22</sup>

Če je strip deveta umetnost, potem to pomeni, da ga je treba ocenjevati na podlagi njegovih lastnih pravil in meril, ne pa v njem iskati estetske vrednosti drugih umetnosti. Strip ni izpeljana, ampak izvirna umetniška zvrst. Sleherni strip je mogoče ocenjevati kot književno vrednost, vendar to ne pomeni, da bi ga morali ocenjevati samo po literarnih merilih, kajti strip ni le književna zvrst, ampak je tudi grafična umetnost.

Že citati iz knjige Marcela Martina *Filmski jezik* kažejo, da skušamo strip primerjati s filmom. To pa zato, ker se je strip filmu približal bolj kot katerikoli drugi umetnosti. Vpliv filma na strip je velik,<sup>23</sup> o tem ni dvoma, vendar so tudi številni povratni vplivi, sicer pa je povezanost obeh pripeljala do nastanka risanega filma.

Jasno je, da je film industrija. Tudi strip je industrija, vendar to ne pomeni, da ni hkrati tudi umetnost. Znano je, da iz kvantitete izhaja kvaliteta in ne narobe. Poleg tega se lahko vprašamo: kaj pa danes še ni industrija?! Kje se neha umetnost in se začne industrija?

V Združenih državah Amerike že od leta 1946 vsako leto podelijo kipec »Reuben« najznamenitejšemu ameriškemu risarju stripov, ki ga izberejo s tajnim glasovanjem vseh članov Združenja risarjev (National Cartoonist Society). Kipec je dobil ime po prvem predsedniku Združenja Reubenu Goldbergu. »Reuben« pomeni v svetu stripa to, kar je v svetu sedme umetnosti »Oscar«. Dosedaj je le dvema avtorjema uspelo, da sta dobila »Reuben« dvakrat: Charlesu M. Schulzu (za strip *The Peanuts* — leta 1955 in leta 1964) in pa Miltonu Caniffu (za strip *Steve Canyon* — leta 1964 in leta 1971).

Film je jezik; prav tako je to strip. »Osnovni element jezika-stripa je prizor-polje: preprosta risba (z besedilom ali brez), najpogosteje pravokotne ali kvadratne oblike, ki je hkrati ločena in pristno povezana z drugimi, podobno

<sup>21</sup> Moris Horn: *Grrr! Fijuuu! Tras! Ili: Kako da zavolite strip, a da ne izgubite ugled.* Pegaz (Beograd) 1975, št. 1—2, str. 6.

<sup>22</sup> Ranko Munitić: *Strip — deveta umetnost?! Kultura* (Beograd) 1975, br. 28, str. 11.

<sup>23</sup> Glej: Vera Horvat Pintarić: *Autorski strip zagrebačke škole*, Kultura (Beograd) 1975, br. 8, str. 129—173.



koč besede v stavku.«<sup>24</sup> To je le osnovni element stripa, zato bi bilo nespametno ocenjevati strip le na podlagi ene slike ali pasice stripa.

Dobri avtorji stripa trdijo, da je strip umetnost, vendar ne, da je a priori umetnost!

Tudi definicija plaže je izredno zapletena zadeva. Plaža je v največji meri antiteza umetnosti in je spričo tega vedno definirana na podlagi relativno jasnega pojma umetnosti. Tudi med tistim, kar označujemo kot »običajno« umetnost ali literaturo, je dovolj plaže. To, kaj bo kdo razglasil za plažo in kaj za »pravo« umetnost, je odvisno od zelo široke pahljače faktorjev.

Kaj kdo imenuje umetnost in česa ne, je odvisno tudi od subjektivne predstave o umetnosti. Vredne premisleka so opredelitve umetnosti preminulega slovenskega gledališkega, filmskega in televizijskega igralca Staneta Severja, ki je v intervjuju za revijo *Elle-Ona* rekel: »Resnična umetnost je neposredno reagiranje na vse dogodke, ki zadevajo človeka na poti med rojstvom in smrtjo. In sicer živo reagiranje, najbolj senzibilno reagiranje človeka, ki mu pravijo zaradi tega tudi umetnik.«<sup>25</sup>

V tem pogovoru je na vprašanje »Mora biti umetnost, tako kot ste jo opredelili, razumljiva čim več ljudem?« odgovoril: »Mislim, da jo morajo razumeti vsi. Nisem prijatelj ločitve v nižjo in višjo vrsto umetnosti. Mislim, da je umetnost enako sprejemljiva za vse ljudi.«<sup>26</sup> In nadalje: »Ne razlikujem klasične in moderne umetnosti, je le umetnost.«<sup>27</sup>

### Zusammenfassung

Im Zusammenhang mit den Comics bestehen sehr verschiedene Auffassungen und unbereinigte Begriffe. Sehr oft trifft man pauschal abweisende Definitionen dieses Phänomens der Massenkultur. Der Autor analysiert die Grundelemente der Comics, wie zum Beispiel die Bild-Szene und die Sprache in den Comics; er definiert die Comics nach ihrer Beziehung zwischen dem Bild und dem Wortlaut, nach dem Inhalt und der Stoffwahl u. ä. Die Comics sind die neunte Kunst und man muss sie aufgrund ihrer eigenen Regeln und Maßstäbe bewerten und nicht in ihnen ästhetische Werte anderer Künste suchen. Die Comics sind zweifellos ebenso wie der Film eine Industrie, aber so wie in der Filmindustrie kann man auch in der Comicsproduktion Werke von künstlerischem Wert finden.

<sup>24</sup> Moris Horn: *Grrr! Fijuuu! ... Pegaz* (Beograd) 1975, br. 1—2, str. 6.

<sup>25</sup> Vesna Marinčič: *Ugajati moram takoj, ker nimam časa za odlašanje*, *Elle-Ona* (Ljubljana) 1970, št. 40, str. 38.

<sup>26</sup> Isti vir, prav tam.

<sup>27</sup> Isti vir, prav tam.

Ivo Antič

Ljubljana

## STRIPOLOŠKI TRIZOB

Naloga diskurza je problematizacija. Stripološki diskurz očitno problematizira t. i. »tradicionalni dualizem« v presojanju umetniške (literarne) produkcije: na eni strani dragotine, vrednosti, katerim gre vsa pozornost kot pač etablirani eliti, na drugi umetnostni odpadki, stranski rokavi, kič, šund, čemur velja odnos, ustrezen marginalnemu, kletnemu blatu (preganjanje, ignoranca). Med kulturo kot »krizantemo« in kulturo kot »travo« potemtakem ni stika (coitusa), meja je potegnjena jasno, odločno, »ex cathedra«, in sicer največkrat kar na osnovi nekih zunanjih, formalnih indikacij, nereflektiranih emblemov kot: triler, strip, SF, celo film — vse to so estetski avtarkiji le sinonimi za a priori degradirano umetnostno kloako.

Že bežna obveščenost pa pouči, da so (bile) »nizke« in »visoke« umetnostne zvrsti nenehno v neki značilni povezavi, zato mora integralna refleksija prek strahu pred »biologizmom«. To, kakor tudi dogajanje evropske (in svetovne?) zgodovine od predromantike in prek industrijske revolucije in v katerem se tri še zlasti izrazite točke zdijo Marx, Freud in Einstein s svojimi diskurzi obrata (sociološkega, psihološkega, astronomskega), je v današnjem prostorčasu (spacetime) samorazkrinkavanja ali disperzije apriorizmov izpostavilo zavest o pomenu raziskav marginalnega. Znotraj dialektične relativizacije se namreč dogaja stalno vdiranje obrobja v avtarkično središče na način abrazivnega diskurza, ki pljuska ob zabetonirano osredje in ga spodjeda v smeri obrata (Heidegger: Die Kehre). To so ti (po Derridaju) »robovi filozofije«, to je ta »rob kot zaloga«, se pravi, strateška zaloga bodočnosti, kajti nemožnost obračanja je isto kot invalidnost, smrt. Z obratom se legalizira do tedaj »zatrto«, pri čemer velja pripomniti, da noben avtorefleksiran (provizoričen) diskurz v tem ne more videti vzrokov za kak ceneni optimizem, marveč mu gre (podobno kot kriminalističnemu iskanju »skritega«) predvsem za ugotavljanje nujnostnega konfliktnega dogajanja, čimbolj zunaj eksaltaciji. Vdiranje roba je začelo prinašati v ospredje vse, kar je nekoč samoumevno spadala v t. i. trivialno umetnost in literaturo: crime-fiction, horror, spekulativna literatura (SF), karikatura kot avtonomija, konkretizem in seveda strip, hkrati s tem pa je po drugi strani opaziti specifično marginalizacijo običajne, »prave« literature, kot omenja tudi npr. Jože Pogačnik v svoji razpravi o *Pozabljenih vrednostih v dramatik* J. Vošnjaka, tega »marginalnega« avtorja v slovenski literarni zgodovini (gl. Dialogi 1978, 7-8). Trivialna literatura tako postaja enakovreden, legitimni raziskovalni problem, podprt tudi z dejstvom, da zrelost in obseg neke

nacionalne književnosti razširjajo njene marginalne variante. Dometov kreativne produktivnosti nekega jezikovnega (nacionalnega) kolektiva danes pač ni več mogoče meriti zgolj po bardih, katekizmi in »romanah za dolge zimske večere«. (O legalizaciji trivialne literature piše H. Kreuzer v Deutsche Vierteljahrs. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. 2-1967.)

Razvidna je torej določena zamejenost nereflektiranega aksiološkega dualizma, ki se je znašel v znanem kritičnem položaju. Mnenje, da gre pri tovrstnem problematiziranju »čvrstih vrednot« le za neprebavljene vplive idejno zmedenega buržoaznega zahoda brez domačih temeljev, bi pač verjetno lahko računalo vsaj z relevantnim branjem Cankarja, Krleže ali srbskih nadrealistov. In kakor se med »elito« in »šund« kot specifična sintetična (po Heglovi triadi) pri-pisava (paragrafiranje) vriva abrazivni diskurz kot tretji zob, tako se arhetipski signum trizoba kaže tudi v sami stripologiji; gre za svojevrstno »triadno funkcijo« stripa (termin po Ch. S. Peirce, M. Bense: triadna funkcija znaka, znakovna trihotomija). Niti produkcije stripa kot celote namreč ni več mogoče enostavno deliti na dobre in slabe stripe v običajnem, skrajno poljubnem smislu, marveč se kažejo — seveda ne zmeraj docela jasno in ob vsem upoštevanju določene zasilonosti takšnega poimenovanja in klasificiranja, ki pa je za diskurzivno urejanje največkrat neizbežno — nekako tri smeri: 1. intelektualni, eksperimentalni strip, 2. standardni kreativni in 3. standardni subkreativni strip, ki je pač najbližji pojmu šunda. V prostoru tega trizoba naj bi prevladoval funkcionalni pluralizem, brez eksorcizma, kajti kvaliteta povsod raste šele iz množičnosti povprečja. Tako naj bi bilo na vsaki od treh poti (trivialis) dovolj možnosti tudi za kvalitativno rangiranje, pri čemer se tudi (trivialni) grafični literaturi kot eden možnih problemov ponuja kriterij na osnovi (po Barthesu) zadovoljstva v zarisanem tekstu, še zlasti, če »vrednost« — kot meni angleški filozof G. E. Moore — nikakor ni inherentna objektu, temveč mu je (subjektivno?) le pripisana ...

### Zusammenfassung

Die triviale Literatur wird zum gleichwertigen, legitimen Forschungsproblem, deswegen kann man auch die Comicsproduktion nicht einfach in gute und schlechte im üblichen, höchst beliebigen Sinne einteilen, sondern es zeigen sich etwa drei Richtungen: 1. die intellektuellen, experimentellen Comics, 2. die standardisiert kreativen und 3. die standardisiert subkreativen, die dem Begriff Schund am nächsten stehen.



Igor Vidmar

Ljubljana

## KOMERCIALNOST IN PRIPOVEDNA STRUKTURA STRIPA

Izhajali bomo iz dejstva, da se sprejemanje, »branje« stripa v osnovi dogaja na ravni pripovedne strukture; gre seveda za danes prevladujoč način »branja«; definicije stripa kot medija, ki poudarjajo to plat, strip je npr. »zgodba v slikah«, hočejo uveljaviti to dejstvo kot »naravno« lastnost stripskega medija in k istemu rezultatu vodijo napor »stripske arheologije«, ki išče prednike stripa v staroegipčanskih hieroglifih, bas-reliefu Trajanovega stebra, srednjeveški »biblii pauperum« itd. Pri tem se spregleda, da sta dominantna narativnost stripa in temu ustrezno branje zgodovinsko pogojena in družbeno inducirana. Kulturna industrija je vedno, od kar obstaja, vsiljevala množičnim medijem evolucijo v pripovednem smislu, bodisi tistim, ki jim je bila takšna naravnost deloma inherentna (na primer film in strip), ker je del njihove medijske biti, kot tudi drugim medijem, ki so nastali z možnostjo drugačnih smotrov, kot na primer televizija, ki se vedno bolj uklanja narativnim oblikam programov — filmom, serijalkam itd. To se ne dogaja naključno, ampak zaradi čisto določenih interesov in volje industrije kulture — in torej družbenega sistema, ki mu ta industrija služi, da ohrani nadzor nad mediji in potrebami publike. Pripovedna oblika je očitno najbolj primerna za ta namen — je namreč najbolj »prepustna« za mitološke in ideološke elemente, ki pogojujejo sprejemnikovo zavest neopazno, skrito, tudi na nivoju nezavednega, tistega, čemur bi lahko rekli latentna vsebina sporočil; le-ta najde v razporkih, gubah pripovedovanja in zgodbe dosti bolj primerne posrednika, kot pa bi bilo direktno vsiljevanje istih idej: to bi lahko sprožilo pri sprejemniku psihološke in ideološke obrambne mehanizme. Primer: velika večina sprejemnikov v večini sodobnih evropskih in ameriških družb ne sprejema — vsaj zavedno ne — ideje o nujnosti »trde roke«; avtoritarnega vodenja družbe po enem samem človeku; prav ta ideja pa je — vedno latentno, a pogosto tudi odkrito — zajeta v mitologijah stripskih »epopej« Supermana in drugih superherojev (stripa, filma, TV-nadaljevanj...)

Dominantni strip, to je komercialni strip, je s svojimi vsebinskimi značilnostmi — konformizmom, stereotipnostjo tem, tipiziranostjo junakov itd. — in pripovednimi/formalnimi lastnostmi — predvidljivostjo poteka zgodbe, srečen konec itd. — v celoti znotraj takega »programa« industrije množične kulture (natančneje: kulture za množice). Za naše potrebe bomo strip definirali kot pretežno pripovedno sosledje oslikovljenih dogodkov jeder ali pomembnih trenutkov v nekem dogajanju, to je kot sosledje sličic/kadrov, ki jih oblikujeta

dva jasno razlikovana in drug na drugega delujoča »koda« — ikonski/slikovni in jezikovni. In tu lahko takoj vpeljemo problem »branja« stripa: večinoma »bralci« pazijo predvsem na narativni del stripske strukture, na »zgodbo«, potek dogajanja, akcijo oseb, na »gage« itd. — strip berejo v napetem pričakovanju konca. Celovitejše in dejavnejše »branje« pa bi moralo poleg opisane »horizontalne« dimenzije, to je sintagmatične verige kadrov, vključevati tudi »vertikalno« dimenzijo, to je »branje« posamezne sličice oziroma strani, relativno samostojno in ločeno od golega spremljanja pripovednega toka. Tako bi »bralec« razbiral tudi semantične nianse, grafizem, ideologijo, ikonografijo dane stripa itd. Brez takega »globinskega branja« skoraj ni razlike med »branjem« stripa in branjem feljtonskega romana; se nam pa to »globinsko branje« zdi ponavadi odveč, ker smo pogojeni z vrednotami »kulture besede«, in imajo podobe — posebej v kontekstu sodobnih izraznih oblik — nižje mesto na lestvici »kulturnih vrednot«. Prav skozi perpetuiranje takšnega načina »branja« stripa se kontinuirano uresničuje njegova ideološka funkcija in psiho-socialno učinkovanje. Tako bi lahko rekli, da »pripovedna« definicija stripa — na primer že omenjena »zgodba v slikah« — dejansko prikriva te njegove funkcije, saj jemlje pripovednost za samoumevno in nevprašljivo.

Za začetek poskusa drugačne opredelitve stripa bomo najprej potegnili mejo med komičnimi, karikaturno, »nerealistično« risanimi stripi — ki so stripu tudi dali pravo ime »comics«, in »realističnimi« stripi. Ne gre toliko za žanrsko razliko, ki implicira predvsem določeno vsebino — western, kriminalni, avanturistični žanr . . . , ampak za razliko na osnovi temeljnega kriterija, ki določa takó grafični znak kot tudi notranji svet teh stripov. Ta osnovni kriterij je **ne-verjetnost**, kar predvsem pomeni, da znak tu nima funkcije mimezisa, posnemanja stvarnosti — ali pa analogije glede na predmet, referent — četudi ostaja osnovni kodeks »dešifriranja« teh stripov realističen (v smislu jasne, takojšnje prepoznavnosti likov in stvari skozi cel strip). Primeri teh stripov so številni tudi pri nas: Miki Miška, Mornar Popaj itd. Posebej pomembna je še specifična, samó določenemu stripu lastna ikonografija/slikovitost, ki pomeni osnovo za prepoznavanje vsebine in pomenov.

Na drugi strani pa imamo klasične »realistične« stripe s kavbojsko, vojno, kriminalno itd. tematiko, ki jim je skupna referenčnost grafičnega znaka, kar pomeni, da le-ta posnema stvarnost, poleg tega pa spoštuje tudi pravila **verjetnosti**, situacije in dogodki so zavezani neki osnovni vzročno-posledični logiki, psihološki motivaciji dejanj itd. — pa čeprav gre za »neverjetne« podvige kaknega Supermana: kajti junaki teh stripov bi lahko živeli v neki resničnosti, če ne zemeljski, pa kakega daljnega planeta. Tako je te stripe moč brati relativno neodvisno od njihove notranje ikonografije.

Naslednja ločnica pa prečka obe zgoraj orisani skupini stripov in direktno zadeva pripovedno strukturo, ki je po opredelitvi nekaterih teoretikov »oblika vsebine«, tj. eden od načinov konkretnega oblikovanja določene teme oziroma zgodbe. Gre torej za njeno formo — za psihologijo junakov, gradnjo akcije, za vsa konkretna dejstva in dogodke, ki jo sestavljajo. Gre skratka za elemente, ki bi ostali v osnovi nespremenjeni tudi ob »prenosu« v neko drugo govorico — recimo besedno. Neposredno ustreza vsebini termina naracije tudi »zgodba« ali »zaplet«: ista vsebina lahko zavzame različne narativne in jezikovne oblike — lahko gre za roman, za fotoroman ali za strip. Tako obstajajo stripi, ki jih skoraj izključno zanima le zgodba, in je avtorju vseeno, kako bo narativno oblikovana. Drugi avtorji pa se povsem posvečajo prav obliki.



Najprej si na splošno oglejmo narativni proces v stripu. Kadri so — kot smo že opredelili — oslikovljena jedra strnjenega dogajanja, ki na simultani ravni ujamejo krajši ali daljši trenutek pripovedi. Njeno kontinuiteto pa zagotavlja navada »bralcev«, da sami zapolnjujejo vmesne prostore, ki jih pušča močno eliptično sosledje jeder/kadrov. Vendar so v sintagmatski verigi tudi cezure-zareze, ki zamenjujejo skupine kadrov, ki so v osnovi homogeni in dovršeni, in bi jih lahko po filmsko imenovali **sekvence** (kot je bil sicer že uporabljan tudi filmski termin »kader«). Na narativni ravni so sekvence samostojni nosilci pomena, in se jih dà tudi jasno imenovati — npr. sekvenca ropa, sekvenca zasledovanja itd.

Glede na zgodbo ima avtor dve skrajni možnosti, ki sta bolj abstrakta in dopuščata številne vmesne rešitve: lahko se omeji na najbolj nujne kadre, ki omogočajo zgolj elementarno sledenje in razumevanje zgodbe; znotraj kadra pa se lahko omeji na najnujnejše — praviloma na lik glavnega junaka in drugih pomembnih likov, medtem ko ozadje, detajli, predmeti v takšnih stripih pogosto kar »izginejo« — avtorju se jih preprosto ne zdi pomembno narisati. Druga možnost pa je, da vnese v strip elemente, ki za grobo razumevanje niso nujno potrebni, so torej redundantni — preobilni — tako npr. prikazovanje istega dogodka iz več zornih kotov, v različnih planih, z analitičnimi kadri itd. Vendar pa sta ti dve možnosti bolj fiktivni kot dejanski — vsaj za večino avtorjev in za komercialni strip: takoj, ko se odloči za določen žanr, si mora avtor izbrati tudi določen, zgodovinsko pogojen in od publike/založnika zahtevan tip realizacije. Za tipičen komercialni, serijsko in kolektivno proizvajan strip je predvsem važno, da upodobi tiste tipične situacije, dogodke, pa tudi (stereo)tipe, ki so značilni za določen žanr. Za drugačne, nekomercialne (kar ne pomeni, da se nujno slabo prodajajo), eksperimentalne stripe pa je važen predvsem način, forma upodabljanja teh sestavin. Razliko med obema vrstama dovolj jasno ilustrira razlika med »kaj« in »kako«.

Vrnimo se k »branju«: za »bralca« prve vrste stripov je značilno predvsem zanimanje za »ključne situacije« in spregledovanje, če ne kar ignoriranje dramske konstrukcije, koherentnosti akcije, oseb itd. Najbolj »čist«, tipičen je odnos potrošnikov pornografskih stripov — njih trošenje se dogaja skoraj izključno na ravni pomena, vsebine; branje je seveda hitro in površno. Kompleksnejši, pomensko večplastni in narativno/»dramaturško« natančno zgrajeni stripi pa zahtevajo temu ustrezno počasnejše branje — in pa predpogoj — določeno senzibilnost in poznavanje medija. Prav odsotnost celovitejše »strip-ske kulture« — skupaj z ustrezno izobrazbo oziroma poznavanjem »stripske govorice« pri nas je eden glavnih strukturnih vzrokov, da stripski kič še kar prevladuje.

Na osnovi očrtanih izhodišč je mogoče izpeljati možnosti in načine branja vseh opisanih vrst stripa, in torej tudi njihovo funkcijo v odnosu do publike. Dominanten način branja, ki ga zahtevajo in ohranjajo komercialni kič-stripi, je **enodimenzionalno**, to je blokirano na eni sami ravni, kar praviloma vključuje tudi zakrnitev perceptivnih in ustvarjalnih potencialov sprejemnika, in kar je prav tako pomembno, za posledico ima nekritično podrejanje ideološki vsebini stripa — bodisi očitni ali latentni. Grafična in tematska verjetnost olajšujeta psihološke procese projekcije in identifikacije »bralca« z junaki, medtem ko pomeni izključno posvečanje pozornosti narativni ravni, zgodbi poleg tega še podvrženost vplivom in pogojevanju zavesti na ravni družbenih modelov in ideoloških pozicij. Ti procesi so povezani tako z verjetnimi in pri-



povednimi stripi kot s tistimi, ki vsebujejo le eno od teh lastnosti. Tisti stripi pa, ki niso ne verjetni ne pripovedni, se takšni funkciji lahko v večji ali manjši meri izognejo: izogibajo se zgodbi in anekdoti, svojo vsebino oblikujejo na drugačen način, njihov kader je semantično nabit, to pa omogoča/zahteva »globinsko« branje, če se vrnemo na začetek, dopušča tudi bolj individualno branje, ustrezajoče psihološkemu in kulturnemu profilu bralca, medtem ko skrajno standardiziran in tipiziran komercialni strip implicira — in »proizvaja« — ustrezno standardiziranega in uniformiranega, »množičnega« bralca. Sintetična, metaforična, večpomenska govorica »avtorskega stripa«, nabita s pomenom tudi na konotativni ravni, ne dopušča enopomenske identifikacije — vse to daje takemu stripu pomembne estetske in sporočilne možnosti. Sem sodijo tudi tisti stripi, ki sicer sprejemajo igro »verjetnosti« in »pripovedi«, vendar ju v procesu avtorske artikulacije razgradijo, razbijejo, sprevrnejo v »odprto strukturo«. In prav na teh koordinatah bi naj najbrž potekala »kulturna akcija« za spremembo danes in pri nas prevladujoče usmerjenosti bralcev — in avtorjev in založnikov — k »potrošniškemu« konzumiranju fabule, stereotipov in mitov »stripske subkulture«.

### Summary

The strip cartoon is neither a »story in drawings« nor an expression of the »nature« of this young media (which is also the contemporary of the film). It is the product of historical development and the interest of capitalist industrial culture to control this media and to manipulate the needs of the public. The attention of the reader is drawn only to the flow of the story. So the strip cartoon is read superficially. This kind of reading is different from committed, wholesome reading »in depth«. In such a way the strip cartoon is accessible to bourgeois ideology and its values that are present in an obvious and hidden way in the messages of the commercialized strip cartoon kitch. The commercial strip cartoon prevailing abroad and at home is only one dimensional — either in the way the story is narrated, dramatic construction, protagonists and the (as a rule happy) end, or poor sequences, empty cadres without any sense, presenting only elementary typical situations of strip cartoons. (Example: murder in case of a criminal story). As the strip cartoon is poor in expression and messages the reader does not develop the »strip cartoon sensitivity«. The experimental and avantgarde strip cartoon is unknown in our country. In such a way the strip cartoon is pushed in cultural ghetto of easy entertainment and escapism. The elite and dominant culture can ignore it, and thus, prove again its conservatism of status quo. The main conclusion of media culture is that strip cartoon should be treated in a more thorough and wholesome way not only in its historic / diachronic but also in the structure / synchronic dimension conditioning its every day effect and social / cultural function.

Toni Gomišček

Ljubljana

## IDEOLOGIJA STRIPA

Obstajati mora lažji način samomora  
kot ubijati se z delom.

Bristow

### UVODNA RAZČIŠČEVANJA

Že nekaj časa — najmanj od takrat, ko sem začel intenzivneje delati na tem tekstu, me daje dvom: ali ima sploh kak smisel razmišljati o stripu v deželi, ki nima lastne množične stripske proizvodnje, tržna ponudba stripških publikacij pa sploh ne upošteva dejanskih in možnih potrošnikov z zelo različnimi potrebami, torej faktorja povpraševanja kot takega. In če se že odločim za razmišljanje — pisanje — govorjenje o stripu, kako naj si zagotovim določeno »zadovoljstvo v tekstu« ob tem pisanju in ob nekem bodočem branju?

V prevladujoči praksi razmišljanja o stripu se o stripu sploh ne razmišlja,<sup>1</sup> kar omogoča tako vrednostno odklanjanje stripa kot »slabega« in s tem zanemarjanje stripa kot tudi »avantgardistično« navdušenje za strip, utemeljeno v nikoli dovolj jasno obrazloženem konceptu demokratičnosti in umetniškosti stripa kot takega.

Razmišljanje o stripu kot mediju, kot sestavnem delu množične kulture — torej kot o oblikovni izpovedni praksi, ki sledi logiki standardizirane proizvodnje »kulture« — in o stripu kot proizvodu »določene interakcije kulturnih kodov, ki ima za posledico tako semantično sporočilo stripa in strukturi diskurzov (»verbalnega« ali narativnega, pripovednega in »vizualnega« ali diskurza podob — op. T. G.), ki to sporočilo producirata, kot tudi vse vrednostne konotacije/interpretacije v zvezi s stripom«,<sup>2</sup> pa je še vedno v bistvu subver-

<sup>1</sup> O paradoksalnem položaju stripa pri nas glej predgovor Igorja Vidmarja v *MAGNA PURGA danes in nikdar več* kakor tudi številne druge tekste istega avtorja, objavljene v *Mladini* in *Tribuni*.

<sup>2</sup> Glej Braco Rotar: *Kritična analiza mesta in pomena semiotike v polju družbenih ved s posebnim poudarkom na možnosti uporabe semiotičnega modeliranja v socioloških raziskavah*, *Semiotika podobe* (podoba je element kompozicije družbenih / kulturnih kodov). Ljubljana, FSPN 1975.



zivno (tako glede izbijanja »visokosti« zaradi številčne omejenosti kot tudi razkrivanja stripa zgolj mimetičnega principa) in torej omogoča investiranje določenega zadovoljstva v tekst.

Zato tudi to razmišljanje — pisanje — govorjenje.

## MNOŽIČNA KULTURA — STRIP

Kolikor brez nadaljnega preverjanja označimo strip kot eno izmed množičnokomunikacijskih sredstev, lahko, parafrazirajoč Umberta Eca, trdimo, da se dejansko raziskovanje začne takrat, ko ugotovimo, da imajo vsi ti pojavi (detektivski roman, šlager, film, strip itd.) nekaj skupnega. Če namreč ugotovimo, da različne zvrsti obstoje kot množičnokomunikacijska sredstva le, kolikor obstojijo:

1. družba industrijskega tipa, ki je navidez enotna, v bistvu pa polna razlik in nasprotij, med katerimi so najpomembnejše razredne razlike in nasprotja;

2. komunikacijski kanali, ki omogočajo sprejem sporočila neomejenemu številu prejemnikov v različnih socioloških situacijah, torej istih sporočil pripadnikom različnih razredov, in

3. proizvodne skupine, ki proizvajajo (**obdelujejo**) in oddajajo sporočila s pomočjo industrijskih sredstev, ... izhaja kot osnovni cilj vsakega nadaljnje razmišljanja osvetljevanje tistih vidikov, ki posamezne pojave združujejo v fenomen množičnega komuniciranja. Množično komuniciranje, ki se predstavlja kot industrijsko komuniciranje, spremeni ne samo pogoje oddajanja in sprejemanja sporočil, ampak sam **smisel** oddajanja sporočil, torej »množičnega sporočanja«.

Naša osnovna hipoteza je, da je množično komuniciranje nosilec množične kulture, oziroma bolj določno, da **množičnokomunikacijska sredstva opravljajo v industrializirani kapitalistični družbi funkcijo kulture**. Kultura pa je vedno **razredna**.

Marx in Engels sta v *Sveti družini* zapisala: »Ideje vladajočega razreda so v vsakem obdobju tudi vladajoče ideje. Razred, ki je prevladujoča materialna sila družbe, je istočasno njena vladajoča duhovna sila. Razred, ki razpolaga s sredstvi za materialno proizvodnjo, razpolaga hkrati s sredstvi za duhovno proizvodnjo, tako da so mu podrejene ideje tistih, ki nimajo sredstev za duhovno proizvodnjo.« Podrejenost v proizvodnem procesu se torej prenese na vsesplošno podrejenost, monopol nad sredstvi za proizvodnjo pa se razširi v monopol nad družbo. Konsekventno lahko trdimo (in zgodovina nam potrjuje), da je vladajoči razred vsiljeval tako pojmovanje kulture, ki je bilo v skladu z njegovim načinom življenja, oziroma tako kulturo, ki je omogočala nadaljevanje obstoječega družbeno-političnega sistema. Način tega vsiljevanja je bil skozi zgodovino razrednih formacij različen. Ekonomska nadvlada sužnjelastnikov nad sužnji je bila tudi »čista« politična nadvlada, sužnji so bili brez vsakršnih pravic, pojmovani kot »govoreče orodje«. Antično pojmovanje kulture kot »cultura animi« je vezalo sposobnost in možnost ustvarjanja kulture in načina življenja, ki je »kulturno«, samo na sužnjelastnike; kultura je bila

pojmovana kot nekaj vzvišenega, oddaljenega od materialne proizvodnje, od dela kot pejorativne kategorije, od dela vzvišena in od njega distancirana, čeprav je v bistvu temeljila na taki delitvi dela, ki je proizvedlo razred s povsem prostim časom in razred povsem brez prostega časa. Tako pojmovanje kulture je bilo pogojeno in je nadalje pogojevalo obstoj sužnjelastniške družbe. Kultura kot *cultura animi*, ki je vse do renesanse celo stagnirala, je ostala vezana na peščico. Kapitalizem je tako prvi relevanten družbeno-političen sistem, ki je priznal enakost in svobodo vseh — pa čeprav samo politično in ne dejansko — in s tem dal tudi izkoriščanemu razredu, proletariatu, formalno pravico do kulture, seveda do take kulture, ki je (ev)funkcionalna kapitalistični družbi sami. V kolonijah pa je zavestno preprečeval razvoj in sam obstoj avtohtonih kultur in je **moral**, obenem z vsiljevanjem kapitalističnih proizvodnih odnosov, vsiliti tudi »svojo« kulturo. (V tem smislu je kulturni kolonializem le nujen sestavni del kolonializma oziroma imperializma; o tem več v nadaljevanju.)

Način prenosa oziroma vsiljevanja kulture pa ostaja, vsaj teoretično, vedno isti. Gre za sklop interakcij, ki jih lahko označimo kot vzgoja ali, širše, socializacija. Glede tega je za nadaljnje razmišljanje zanimico citirati Baumana, ki pravi, da je »stoletja razredna nadvlada predstavljala temeljni mehanizem za oblikovanje vzgojnih idealov in s tem tudi za vrednotenje, kaj je kultura. Razred ekonomske nadvlade je izvrševal svojo ideološko hegemonijo nad nekim narodom ali neko družbeno skupino tako, da je vsiljeval **identifikacijo lastnega načina življenja s kulturo**«<sup>3</sup> (podčrtal T. G.).

Iz zgornjega lahko izpeljemo, da je kultura ambient, v katerem se oblikuje določeno znanje-vedenje, to znanje-vedenje pa nadalje posreduje določen koncept kulture. Kultura kot sklop »kulturnih proizvodov« in pojmovanja kulture nastaja po eni strani kot vsakokratni odraz družbene biti, po drugi strani pa je v stalni interakciji z ostalimi oblikami družbene zavesti, ki so sicer prav tako odraz konkretne družbene biti, vendar imajo svojo lastno in skupno zgodovino, torej odraze že preživelih in ne več prevladujočih družbenih biti; prav tako je vsaka konkretna kultura v interakciji s kulturami, ki so odraz preteklega. Zaradi tega prihaja zelo pogosto do kritik živeče kulture s pozicij preteklosti, s stališč nekoč kulturnega ali vsaj ideje o tem, kaj je bilo kulturno, ne pa z odkrivanjem dejanskega mesta, vloge in pomena, ki ga ima določena konkretna oblika kulture, oziroma investicije v te oblike, ker gre za vsebino in ne za obliko kulturnih proizvodov ali proizvodov kulture v neki konkretni družbi.

Verjetno ni povsem neumestno omeniti dejstvo, da so proizvodom množične kulture najprej izrekli anatemo zagovorniki elitne kulture, torej kulture (kulturnih praks), ki temelji na ločitvi sveta duha-idej od sveta dela, mnogo kasneje pa se je začelo razmišljati o teh proizvodih kot o proizvodih kulture sedanosti. To relativno pozno (ali vsaj zakasnelo) sprejemanje novih kulturnih proizvodov kot zares takih je delno utemeljeno v stalnem zanikanju razrednosti kulture, delno pa v že omenjenem priseganju na »staremu«.

Na tem mestu moramo seveda določiti tisto opredelitev kulture, ki nam je pri tem izvajanju opora v razmišljanju. Kulturo pojmuje kot strukturo

<sup>3</sup> Z. Bauman: *Marx e la teoria contemporanea della cultura*, v: (zbornik) *Marx vivo*, Milano, Feltrinelli 1970.



proizvajanja, komuniciranja (menjave, potrošnje) intelektualnih dobrin in aplikacije le-teh v vsakokratno konkretno družbeno situacijo, kakor tudi preveritev njihove koristnosti glede na končni cilj oziroma smoter, ki ga te dobrine imajo.<sup>4</sup> Ta končni smoter lahko pojmujeemo skladno z Iličem kot »olajšanje obstoja, nadaljevanja in napredka človeške družbe«<sup>5</sup>, vendar s to dopolnitvijo, da je zelo važno, **kdo** ima v neki družbi monopol nad proizvodno in komunikacijsko strukturo kulture. Upoštevaljoč razredni karakter kulture postane jasno, da je v razredni družbi osnovni smisel kulture olajšanje obstoja in nadaljevanje določene oblike razredne delitve, torej konkretne delitve na vladajoče in vladane. V tej dopolnitvi smo namenoma izpustili »napredek«, ker je vsak dejanski napredek povezan z revolucijo proizvodnih odnosov, kateri mora slediti kulturna revolucija; istočasna uporaba izrazov **obstoj** in **napredek** je torej povsem nemogoča oziroma odraža perverzno utopijo vladajočih.

Kultura torej ni nekaj izven človeka. Kulturo ustvarja človek sam in vsakemu človeku je kultura posredovana.<sup>6</sup> Posredovanje kulture (oziroma, s strani posameznika, usvajanje kulture) pa poteka prek vzgojnih mehanizmov, katere, kot smo že videli, vzpostavi vladajoči razred v skladu s svojimi vzgojnimi ideali (potrebami). In kdor pripada vladajočemu razredu lahko postane to, kar se upravičeno ali neupravičeno označuje v neki družbi kot kulturnen oziroma kultiviran, izobražen. Glede na to, da je bila kultura mnogo časa pri vilegij tistih, ki so lahko živeli brez dela in ki jim je bilo delo kot pogoj preživitve nekaj povsem tujega, je bila kultura povezana z nematerialnim, duhovnim, intelektualnim in je tako bolj ali manj jasno opravljala svojo konservativno funkcijo ohranjanja obstoječega.

Taka, sama sebi namenjena kultura, ki ne proizvaja materialnih koristi, poduhovlja človeka. Iskanje lepega, dobrega in resničnega, kot ga zasledimo pri Aristotelu, pa je lastno ozki eliti, ki tako istočasno najde opravičitev in utemeljitev za svojo družbeno superiornost (ker je kulturna), kakor tudi za svojo kulturo (ker je ta kultura proizvod in atribut družbeno superiornega razreda). Toda, kakor je ugotovil Marcuse, »Aristotel ni zahteval, da bi bile vrednote dobro, lepo in resnično veljavne in obvezujoče za vse in bi morale, **od zgoraj**, prodreti v sfero nujnega, v kateri se človek materialno ukvarja z življenjem, in jo oplemenititi«<sup>7</sup>; to razrešitev je opravila šele meščanska (kapitalistična) družba in »šele tedaj, ko je ta zahteva prevladala, se je oblikoval tisti koncept kulture, ki predstavlja bistven element buržoazne prakse in pojmovanja sveta«.<sup>8</sup> Po buržoazni koncepciji je kultura »veljavna za vse ljudi in polna vrednot, ki so obvezujoče za vse in prek katerih se lahko vsakdo oplemeniti — in izboljša: pojavil se je princip enakosti. In kot vsesplošna in višja vrednota je kultura, prav tako kot pravo, enaka za vse: tako kultura kot pravo imata za svojo osnovno idejo o nevažnosti pogojev, v katerih živi posa-

<sup>4</sup> Širše o problemih pri izbiri delovne opredelitve kulture glej Toni Gomišček: *Množična kultura — množično komuniciranje*, (diplomska naloga) Ljubljana, FSPN 1977.

<sup>5</sup> M. Ilič: *Sociologija kulture i umetnosti*, Beograd, Naučna knjiga 1974, str. 13.

<sup>6</sup> Linton celo opredeli kulturo kot »celotnost priučenih načinov obnašanja, čustvovanja, vrednostnih sistemov in prepričanj, pa tudi pridobivanja dobrin in znanja, ki so značilni za neko družbeno skupino in ki se prenašajo iz generacije v generacijo«.

<sup>7</sup> H. Marcuse: *Sul caratterre affermativo della cultura*, v: (zbornik) *Cultura e società*, Torino, Einaudi 1969.

<sup>8</sup> Isto tam.

meznik in družbene skupine». <sup>9</sup> Nekoristnost in brezplačnost kulture sta sedaj zagotovljeni vsem! Še več, kultura (kulturni proizvodi) prevzamejo vlogo vzgojiteljev, pravih preroblikovalcev posameznikov v »duhu sistema«. <sup>10</sup> Posamezna »razredna« kultura se seveda oblikuje skozi zgodovinske izkušnje razreda med osvajanjem in upravljanjem oblasti. Razrednost kulture, ki je lastna kapitalistični družbi, se kaže tako v vsebini kulture kot v načinu reproduciranja kulture. Reproduciranje kulture dobi kapitalistični značaj, kulturni proizvodi postanejo tako kot vsi drugi proizvodi **blago** in se kot taki tudi obnašajo, v proizvodnjo kulture pa so vpeljane vse značilnosti kapitalistične organizacije delovnega procesa. <sup>11</sup>

Zametki kulturne industrije oziroma industrije kulture, če prvi termin koga moti, lahko iščemo v uporabi ksilografije za tiskanje prvih biblij, namenjenih široki uporabi. V več izvodih tiskana biblija je bila cenejša od rokopisa in število ljudi, ki jo je lahko kupilo, je bilo večje. »Biblia pauperum« je bila namenjena manj razgledanim kupcem, pogosto analfabetom, in biblija ubogih se je začela kmalu prilagajati okusu in govorici »svoje« publike: slike so prevladoval nad tekstom, uporabljeni jezik je bil gramatično poenostavljen, podoben govorici množic in istočasno okrašen s pridigarsko melodramatičnostjo. Biblija ubogih je tako postala razumljivejša (sprejemljivejša): razumeli so jo lahko vsi, saj je bila narejena po istih kodih verbalne govorice in ikonografskih kodih kot župnikove pridige ter slike in intarzije po cerkvah. Biblija ubogih je tako anticipirala fenomen, lasten mnogo kasnejši serijski proizvodnji kulture: **uporabo omejenega števila znakov**, ki jih lahko vsakdo pravilno denotira, torej tako, kot si želi sporočevalec.

Gutenbergov proces premičnih litih črk je zgornji proces nadaljeval. Knjiga je postala serijski proizvod in je začela prirojati svoj jezik sprejemnim sposobnostim pismene množice, ki je bila sedaj (zahvaljujoč ravno knjigi) večja od tiste iz časov lesoreza. Knjiga je začela ustvarjati bralce, ki so jo (vzvratno) stilno in vsebinsko pogojevali. Nove izdaje naročajo in knjige prodajajo potujoči prodajalci po sejmi in trgih prvih mest in ti prodajalci dobro poznajo svoje kupce in njihov okus. Prevladujejo viteški romani, epopeje junaških dejanj, mestne in politične kronike, tragične ljubezenske zgodbe in igrive erotične pripovedi, lep primer katerih je Boccacciov *Dekameron*, ki je sicer nastal stoletje pred izumom premičnih črk, a je šele takrat postal širše znan. Večina del je slabo tiskanih, kraj in leto izdaje pogosto »izpadeta« iz knjige. In to je še eden izmed veznih členov med srednjeveškimi in zgodnjenovoveškimi knjigami in proizvodi množične kulture: **efemernost**. Naslednja skupna lastnost pa je, da bralcu ponujajo vnaprej znano stvar, dobesedno mu dajo nasvet, kako mora brati in kaj mora čutiti pri branju; opazna je tudi določena **standardizacija vsebine**, ki poskuša vedno predstaviti močne afekte in s tem doseči močne efekte pri bralcih-kupcih. Ob vsem tem lahko govorimo tudi o **standardizaciji pripovednih shem**, zlasti v primerih, ko se kak junak prelevi iz enkratnega oživetja v romanu v pravega »serijalca«. Seveda ne moremo še govoriti o množični kulturi, vsaj ne v smislu današnjega pojmovanja tega termina: drugačne so bile zgodovinske okoliščine, drugačen je bil odnos med založnikom,

<sup>9</sup> E. Mascitelli: *Il marxismo e la funzione della cultura*. Milano, Vangelista editore 1972.

<sup>10</sup> Glej R. Tripodi: *La scuola dei fumetti*, Roma, Tatillo 1974.

<sup>11</sup> O vplivu kapitalističnega načina proizvodnje na način ustvarjanja stripov glej: R. Gubern, *Il linguaggio dei comics*, Milano, Milano Libri 1975.



posrednikom in potrošnikom teh izdaj, drugačno je bilo razlikovanje med visoko kulturo in ljudsko kulturo, torej kulturo v etnološkem pomenu besede. Vendar že lahko govorimo o določenem vplivu serijskosti proizvodnje in vedno večjega heterogenejšega kroga potrošnikov na sam značaj teh proizvodov, ki postanejo zvrst zase, z lastnim pojmovanjem tragičnega, herojskega, moralnega, svetega, smešnega, itd.; to pojmovanje pa hoče biti čimbolj prirejeno etosu »poprečnega potrošnika« in s tem (ne)zavedno širi etos »poprečnega potrošnika«. S širjenjem terminov uradne (katoliške) moralnosti pa so ta dela že opravljala **pomirjevalno in kontrolno družbeno funkcijo**, z omogočanjem sprožanja napetosti pa so dajala osnovo za **evazijo**, kar je do vrhunca razvil feljtonski roman s pravo **pripovedno strukturo pomiritve**,<sup>12</sup> za njim pa sta to tradicijo nadaljevala televizijska nanizanka in epizodni strip.

Zadnji kamenček v nastajanju kulturne industrije pomeni nastanek in uveljavitev časopisa. Odnos med zunanjimi pogojevalci in kulturnim dejstvom se sedaj izkristalizira: časopis je proizvod, ki ga sestavlja določeno število strani in ki mora biti tiskan (proizveden) in v prodaji (menjavi, potrošnji) vsak dan sproti. Objavljene (sporočene) stvari sedaj niso samo tiste stvari, ki jih je potrebno (?) povedati, ampak so tudi posledica dejstva, da je **potrebno** napolniti toliko in toliko strani. In s tem smo že v kulturni industriji.

Na začetku smo omenili, da je kultura tudi v obliki množične kulture, podvržene logiki kapitalistične proizvodnje, ostala vezana na ideje hegemonističnega razreda, pa čeprav se je izoblikovala v obdobju osveščanja tisočletja podrejenih množic, ki so vse do pojave meščanstva gojile svoj lastni način mišljenja, zabave in življenja. Vse do uveljavitve meščanskega koncepta kulture kot afirmativne kulture (Marcuse) je bil ta modus vivendi množic vezan na množice same, na ideje, ki so prihajale od spodaj in so se spodaj tudi realizirale; določene omejitve, ki pa so bile zelo ohlapne, je postavljala samo struktura verske oblasti. Preko množičnih medijev pa je začel kapitalistični razred vsiljevati množicam svoj način obnašanja, zabave, mišljenja in sanjarjenja. Tako je prišlo do paradoksnе situacije: množica nepriviligiranih članov družbe prek množičnih medijev troši meščanske kulturne modele in istočasno misli, da so to njeni lastni. Od divizma filmskih igralcev in izvajalcev raznih zvrsti zabavne glasbe do vrhunskih športnikov in protagonistov fotoromanov, glavnih junakov specializiranih revij za ženske in moške in vse, kar je vmes, ... kultura za množice, ki se perverzno označuje kot množična kultura, predstavlja in nudi modele človeških usod, ki nimajo niti najmanjše povezave z dejanskim življenjem potrošnikov te kulture in ki postanejo za njih dejanski obnašanski modeli.<sup>13</sup>

Zaključimo lahko, da se znotraj civilizacije, ki jo označuje formalna participacija podrejenega razreda v političnem življenju, postali praktično vsi pripadniki družbe potrošniki (kdo bolj, kdo manj) intenzivne in neprekinjene proizvodnje sporočil. Ta sporočila se industrijsko obdelujejo in komercialno širijo po zakonu ponudbe in povpraševanja, mehanizmi družbenega nadzora pa skrbе, da povpraševanje stalno narašča.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Glej Toni Gomišek: *Alkemija laži za množično uporabo*, Dometi (Rijeka) 1978, številka 8.

<sup>13</sup> Glej R. Tripodi.

<sup>14</sup> V neki ameriški anketi so prišli do — če drugega ne — vsaj »zanimivega« podatka, da se večina pogovorov med nepoznanimi ljudmi začne na temo kakšnega skupnega stripskega junaka.

Jasno je, da je imel pojav množičnih medijev (kulturne industrije) velike posledice: predhodna situacija se je bistveno spremenila. V preteklosti je bilo lahko ločiti dela glede namenjenosti točno določenemu razredu oziroma celo posameznemu družbenemu sloju ali slojem. Ta določitev-ločitev je bila izvedljiva tako glede na simbole, ki jih je neko delo posredovalo (širše: uporabljena jezikovja), pogosto pa je že sama cena vplivala na to, da so določeno delo lahko potrošili samo ekonomsko privilegirani družbeni sloji. Ne smemo pozabiti, da je roman *Tom Jones* stal več kot poprečna delavčeva mezda! Zato so bile tudi vrednote, ki so jih ta dela širila, vrednote takratnega meščanstva, vrednote omejenega števila vseh možnih potrošnikov teh del.

Od izuma radia, filma, televizije dalje pa je diskriminacija potrošnikov postala vse težja: (nekatera) sredstva množičnega komuniciranja so že zaradi svojih ekonomskih in tehnoloških značilnosti zahtevala množično publiko (potrošnike), če naj bi sploh bila dobičkonosna. Zato je prišlo do fenomena, ki ga lahko označimo kot **kulturni sinkretizem**, torej do hkratne prisotnosti različnih in včasih medsebojno izključujočih se vrednosti in dražljajev v istem sporočilu. Prejšnja dela so bila razredno diferencirana: dela za višje sloje so pripravljala pripadnike višjih slojev na družbeno mobilnost, dela za ekonomsko nepriviligirane sloje pa so pripravljala te sloje na resignacijo. »Množična kultura« pa je uvedla dvoumna sporočila: isto delo je omogočalo (omogoča) različno denotiranje in konotiranje glede na kode, ki jih ima kak družbeni razred oziroma družbeni sloj.<sup>15</sup> Tako lahko isto delo sprejme večje število ljudi, čeprav je to sprejemanje različno.

V zadnjih petnajstih letih lahko opazimo neko novo tendenco v kulturni industriji, in sicer opazno zmanjševanje sinkretizma, torej **specializacijo sporočil**. Vzemimo za primer italijansko varianto pustolovščin z divjega zahoda: protagonist pride v neko vasico, strelja, ubija, vzame denar in gre, ne da bi bilo obrazloženo **zakaj**, medtem ko je klasični western gradil nasilje na podlagi neke zgodbe »v ozadju« (hudobni in skorumpirani šerif je ubil brata, pijani kavboji ali rdečekoži so ubili ženo in otroke, razjarjena drhal je ubila nedolžnega in podobno). Gola akcija je sedaj postala povsem zastojna, brez moralnih opravičevanj, pa čeprav so bila do sedaj ta opravičevanja »za tančico«. Sporočilo je torej: nasilje kot tako. Isto velja za erotične in pornografske filme ali stripe ali romane, kjer sledimo nizanju scen z golimi protagonisti v raznoraznih variantah homo in heteroseksualnosti, kakor tudi zoofilskim, nekrofilskim in x-filskim scenam, ne da bi bilo kakršnekoli (povsem umišljene) zgodbe, ki bi ta dejanja opravičevala oziroma obrazloževala. Skratka, vedno bolj se širijo smeri, ki naravnost manijaško vztrajajo pri stimuliranju enih in istih dražljajev.

Enega izmed vzrokov za ta premik je vsekakor treba iskati v povečani kupni moči nekaterih plasti prebivalstva oziroma kar prebivalstva v celoti, zaradi česar je proizvodnja in prodaja specializiranih proizvodov lahko dobičkonosna. Veliko večje pa je vprašanje odnosa med družbeno bitjo, družbeno zavestjo in tovrstno proizvodnjo. Glede na to da podrobnejša analiza še ni bila opravljena, lahko govorimo le hipotetično. Vsiljuje se nam misel, da potrošniki teh »specializiranih« sporočil niso povsem segregirani potrošniki, ampak da je, ravno obratno, ta publika interkomunikantna, kar pomeni, da ena in ista oseba troši številna »specializirana« sporočila (spolnost, nasilje, limonade). Glavna

<sup>15</sup> Kot primer glej Toni Gomišek: *Tipika Charlota*. Ekran, (Ljubljana) 1978, vol. 3 št. 1.



razlika z obdobjem »tridesetih let« kot glavnim obdobjem sinkretičnih sporočil je verjetno v tem, da je prejšnji tip sporočil dopuščal različno sprejemanje glede na repertoar kodov in podkodov, s katerim je razpolagal prejemnik sporočila- kakor tudi glede na njegovo trenutno počutje, medtem ko lahko sedaj prejemnik sporočila izvrši **predselekcijo**: lahko se odloči za zavestno izpostavitve erotičnim dražljajem in potroši »pornič«, če se odloči za nasilje, mu je na razpolago kung-fu, lahko pa si privoščijo celo kombinacijo obeh. Zavestno se torej izpostavi dražljajem, ki so povsem ločeni od stvarnosti, ki obstojajo samo na ravni rivendikacij, saj sta tako seks kot nasilje dejansko družbena odnosa. Zaradi tega so »specializirani« proizvodi kot od življenja ločeni proizvodi najbolj odtujujoči. Ta fenomen sicer ne zajema celotne kulturne industrije, katere večji del je še vedno poln različnih vrednot in se ga lahko različno »beres«, je pa zanimiv zaradi vedno večjega uspeha in stalnega širjenja. (Seveda moramo med »specializirane« proizvode šteti tudi vse »ženske«, »moške«, »otroške« itd. stripe-filme-revije!)

V dosedanjem izvajanju smo upoštevali strip le kot enega izmed množičnih medijev. Vendar, čeprav vsi mediji delujejo v okviru kulture za množice v smeri ohranjanja obstoječega družbeno-političnega sistema, je način opravljanja družbene in razredne vloge dokaj različen. Specifičnost medijev izhaja že iz samega načina (tehnike) oblikovanja sporočil.<sup>16</sup> Prenos sporočila s pomočjo slike-podobe (torej na osnovi vizualnih kodov) je, na primer, značilen za vse absolutistične in paternalistične družbe.<sup>17</sup> Podoba predstavlja »viden in indiskutabilen izvleček iz cele serije zaključkov, do katerih pride na osnovi kulturne obdelave; in kulturna obdelava, ki uporablja pisan prenos besede, je apanaža vladajočega razreda, medtem ko je končna podoba narejena za podrejeno množico.<sup>18</sup> Za večino današnjih družb lahko trdimo, da prevladuje sporočanje s pomočjo vizualnih simbolov, katerim so dodani verbalni simboli. Različne pa so koartikulacije obeh sistemov simbolov, ki se oblikujejo na treh principih:

1. vizualni sistem simbolov kot potrditev verbalnega sistema simbolov, ki je nosilni;
2. verbalni sistem simbolov kot potrditev vizualnega sistema simbolov, ki je nosilni in
3. medsebojne potrjevanje obeh sistemov simbolov.

Sprejemanje teh potrjevanj pa je odvisno od »zaupanja« v verodostojnost posameznih sistemov simbolov in njihovih medsebojnih koartikulacij, to zaupanje pa se je izoblikovalo skozi zgodovino in je del tradicije ali, natančneje, kulturnega koda.

Izmed vseh treh principov koartikulacij ima verjetno prvi princip (vizualni sistem simbolov kot potrjevalec verbalnega sistema simbolov) najdaljšo in najbolj »zaupanja vredno« tradicijo. S tem principom, ki je že od starogrških hieroglifov dalje služil za potrjevanje verodostojnosti verbalnega sporočila, so se potrjevale župnikove pridige (freske), pustolovski romani (ilustracije),

<sup>16</sup> Vsekakor moramo upoštevati dejstvo, da številne kulture sploh niso avtohtono razvile nekaterih načinov oblikovanja sporočil. Ta ugotovitev velja zlasti za pisan prenos besede (verbalnega jezika), ki ga ni razvila nobena brezrazredna družba oziroma družba s segmenti razrednosti. Po drugi strani pa so te družbe razvile visoko enkodirane vizualne simbole; temu bi bilo vsekakor potrebno posvetiti več pozornosti.

<sup>17</sup> U. Eco: *Apocalittici e integrati*. Milano, Bompiani 1964.

<sup>18</sup> Prav tam.

podobe na prvi seriji jugoslovanskih bankovcev so potrjevale povezanost denarja z delom in tako dalje vse do televizijskih sporočil, kjer podoba nekega kraja ali (znane) osebe potrjuje, da se je opisani dogodek pripetil ravno tam in nikjer drugje in da se nanaša na prav tisto določeno osebo in na nikogar drugega.

Princip potrjevanja vizualnega sistema simbolov z verbalnim sistemom simbolov se ne more pohvaliti s tako tradicijo kot prejšnji sistem. Zаметke tega principa zasledimo sicer že pri starogrških doprsnih kipih filozofov in politikov ali bojevnikov z izklesanim imenom upodobljenega, o množičnejši uporabi pa lahko govorimo šele v novejšem času; ta princip, ki je lasten vsem načrtom in diagramom, uporablja izmed vseh zvrsti množične kulture še najpogostejše strip. Prednost takega sistema je zlasti v tem, da je verbalni sistem simbolov zreduciran na tisti minimum, ki še usmerja k pravilni denotaciji, medtem ko je večji del denotiranja-konotiranja prepuščen bralcu samemu oziroma prejemniku sporočila (zato ni čudno, če McLuhan vključuje strip med hladne medije, čeprav se nam zdi, da je lahko vsak medij ali hladen ali topel); prejemnik sporočila ima torej možnost, da sam označuje simbole vizualnega sistema. V tej možnosti pa se skriva večji del vplivnosti, ki ga ima uporaba tega principa v »množični kulturi«: vsiljeni označitvi, ki je, v celoti gledano, pripoved, narejena po kriterijih pomiritve bralca, se dodaja »lastno« označitev, denotacijo in konotacijo simbolov vizualnega dela tako koartikuliranega sporočila. Tako pride do povezovanj dekodiranj simbolov vizualnega sistema (športni avtomobil, ženske, letala ipd.) s konotiranjem pripovedi (lepa, prijetna, idealna, vredna življenja) in vse skupaj se združi v enotno konotacijo, povezavo (recimo) brezdelja z lepimi ženskami in pustolovskim življenjem, posedovanja predmetov z inteligenco ipd.

(Tretji princip pa v bistvu ponuja z obema sistemoma znakov to, kar je moral v prejšnjih primerih opraviti prejemnik sporočila sam. Gre torej za princip totalne redundance (preobilja), ki ga zasledimo tako v reklamnem sporočanju kot tudi v stripu, v nekaterih oblikah televizijskega poročanja, ko na primer, športni komentator ob bližnjem planu Dalipagiča, ki se pripravlja na izvedbo kazenskega meta, reče »Dalipagič« pol minute kasneje, ko to že tako ali tako piše v kotu ekrana; ta sistem koartikulacije ja zaradi omenjene redundance povsem neučinkovit, ker ne omogoča lastnih investicij v razbiranje sporočila in torej posebne prejemnikove pozornosti.)

Vidimo torej, da sistem družbenih-kulturnih vrednot in splošna mimetična pravila tvorijo najširše okoliščine proizvodnje stripov. Kot proizvodni okoliščini sta sicer konstanti, vendar moramo poudariti, da je njuno križanje, natančna interferenca in vzajemna artikulacija spremenljiva. Učinek te spremenljivosti pa je cela tipologija različic v okviru »področja« ali »žanra« strip.<sup>19</sup> Glede na splošne odnose med »ideologijo vrednot« in »ideologijo mimesis«, ki niso ideološka okoliščina, značilna za strip, moramo stipske specifikacije, ki so sicer pogojene s splošno strukturo ideologije, iskati drugje, v sami naravi stripskega diskurza, v katerem intervenirajo splošne determinante še na poseben način: prek zapisanih govornih sekvenc in s tem omogočenih semantičnih »zasidranj zgodb«. Upoštevati moramo torej strip kot **vizualno formulacijo, figurativno strukturo** in kot **pripoved**, ki je »cilj« in »smisel« celotne koartikulacije vizualnosti in figurativnosti v stripu. Koartikulacija je podrejena pri-

<sup>19</sup> Glej B. Rotar.



povedi z vidika vključenosti stripa v strukturo vladajoče ideologije in se vede do nje kot znak v odnosu do pomena. Pripoved sama sicer ni struktura, je pa raven artikulacije, ki opredeljuje prejšnji strukturi. Pripoved v stripu (fabula) je praviloma izmišljena, njena »resničnost« je zgolj navidezna. Resničnost fabule pa je za strip sam povsem nevažna; strip z »resničnostjo« napolnjuje vnaprejšnjo shemo-model. Edini namen fabule in celotne stripske pripovedi je (v okviru množične kulture) **zabava**, kar je možno le, če je fabula sematični model pripovedi, če torej v samem poteku pripovedi ni presenečenj- ta so rezervirana za epizode. Tako je fabula na poseben način (kot pripovedna retorika stripa)<sup>20</sup> vstopna točka ideoloških investicij-investitur, to je naddeterminacije. Denotacija je tako vnaprej degradirana, vendar drugače kot sistem konotacij, ki jih degradira in omeji na čisto ali manj čisto virtualnost vzajemna artikulacija verbalnih dodatkov in niza podob. S tem se znižuje  **vrednost**  stripa kot diskurzivnega tipa v dani ideološki strukturi, na drugi strani pa mu »omejitev« na stopnjo »zabave« omogoča nekatere svoboščine.<sup>21</sup> Kriterij uspelosti stripa in s tem pripovedi je zabavnost oziroma zanimivost oziroma napetost, ki ni toliko napetost v pričakovanju neznanega kot napetost v pričakovanju predvidenega, to je v naprej znanega, toda neverjetnega. Ta napetost pa je odvisna tako od strukture pomenov, ki se kontingenčno navezujejo na popularne fantazme (na primer erotične) ali pa se z njimi identificirajo, kot tudi od organizacije pripovedi, se pravi od takega zaporedja pripovednih enot (»dogodkov«, »epizod«), ki je zmožno zadrževati pozornost potrošnika. Za to pa je najbolj primerna omejena in prirejena pripovedna struktura zahodnega predklasičnega romana z nekaj elementi klasičnega oziroma shema epa, tako da je strip nekakšen (zgodovinski, pustolovski, potopisni, vsakršen razen realističnega) roman v podobah. Ta romaneskna matrica je zato univerzalno aplikabilna in je zato konec koncev strukturalni model pripovedi stripa.<sup>22</sup>

### TOREJ ...

... lahko zaključimo dosedanje razmišljanje z ugotovitvijo, da neke **ideologije stripa ni**; lahko pa govorimo o konkretni ideološki investiciji v podobe in verbalni zapis, predeterminiranost v/z določeno ideologijo pa je stripu lastna le, kolikor je strip vezan na konkreten kulturni kod, na t. i. množično kulturo in proizvaja sebe kot množično komunikacijsko sredstvo. Govorimo torej lahko le o konkretni ideologiji konkretnega stripa, o možnostih prepoznavanja ideoloških investicij v podobo in v fabulo, v tako ali drugačno strukturo pripovedi.

<sup>20</sup> Glej Toni Gomišček: *Gosciny est mort, vive Asterix!* Polet (Zagreb) II/XVIII, 1977, št. 41.

<sup>21</sup> V zvezi s problematiko pripovedi glej R. Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Communications 8.

<sup>22</sup> Glej Alkemija laži ...

## Summary

In the present article the author ponders over the fact that ideology of the strip cartoon does not exist. To have an »ideologic« attitude towards the strip cartoon results from the position the strip cartoon occupies among other mass media which, according to our conclusions, represents the basis and main initiator of culture for masses. The culture for masses is a typical culture of capitalist (industrial) society and is reproduced under conditions determined by that society (thorough division of labour, culture product treated as goods, etc.). The strip cartoon is ideologically predetermined in a concrete, i.e. social way and not linked to the memesis of the strip cartoon itself. Ideology, having in itself memesis, can again be different. The main ideologic investment in strip cartoon happens at the level of narration. The narration structure, as well as protagonists of the narration are here in question. The strip cartoon is based on the tradition of epic and novel narrations, as well as, on certain narration rules determined already by Aristotle. Speaking about strip cartoon (and the mass culture as a whole), we cannot say that it has started to exist in its originality on that and that day but that certain trends in communications of masses has been in existence in order to preserve a certain type of class society at a certain level of development. In got its first technical prototyp at a certain historically determined date.

To criticise and attack mass culture and (why not?) the strip cartoon is not only possible but also necessary. This is the imperative of the time. We should not make criticisms from the position of »high culture«. In such a case we would believe in something outlived originating in the total separation of the world of work and mind-idea. The criticism can be only class criticism.



Igor Gedrih

Ljubljana

## STRIP ZA MLADOSTNIKE IN ODRASLE OB PRIMERIH DVEH AVTORJEV

1. **Namesto uvoda.** Iz praktičnih razlogov se nameravam omejiti na dva avtorska primera stripa, ki lahko sodita v starostni razpon mladostnika in odraslega. Izbor je hote kontrasten: Guido Crepax in Dino Buzzati. Prvi je postal pojem evropskega stripa, kot se da povzeti po francoskem teoretiku stripa Moliterniju,<sup>1</sup> drugi je v osnovi pisatelj romanov, ki je izjemoma in enkratno malone naključno prišel do stripa in prispeval svoj delež. Oba avtorja naj bi ponazorila tipične in tipološke posebnosti stripa za odrasle, oziroma za mladostnike, čeprav je treba vzeti v obzir tudi drugačne vsebinske in izrazne možnosti na tem področju.

2. **Pojem stripa za mladostnika in odraslega.** Najprej je treba povedati, da dandanes obstajata dve oznaki za strip, ki ni namenjen mladini do 15. ali 16. leta, ampak od te starosti dalje. V praksi se srečujemo z oznako »intelektualni strip«, kjer oznaka želi povedati, da ne gre za običajni, otroški, pustolovski, humoristični idr. strip, kakršen je pač primeren za mladež do 14. leta. Oznaka »intelektualni« pa seveda lahko zavede v misel, da gre za strip izrazito zahtevne, s predizobrazbo pogojene možnosti, ne dostopen vsakemu odraslemu ali mladostniku, kar pa bi ob primerkih takih avtorjev in stripov lahko ovrgli. Pod vplivom francoskega teoretika se je pojavila oznaka »misleči strip«, kjer je prav tako poudarek na miselnem procesu, morebitni večji soudeleženi bralca v primeri s stripom za mladino do 14. ali 15. leta, vendar pa ponavadi ne gre za opuščanje stripovske fabulativne osnove, ampak le za zahtevnejšo tematiko, risbo, za soupoštevanje nekaj psiholoških elementov, za poznavanje najbolj otipljive stvarnosti, tudi političnih problemov, pa fantazijo, ki ni grajena na otroški dojemljivosti itd. Zaradi takih in podobnih možnih nesporazumov okoli obsega in pomena oznake »intelektualni strip« in »misleči strip« se da razbrati: terminologija za tovrstno območje stripa še zdaleč ni razčiščena, kot tudi ne v zvezi s slikovnimi stilizacijami. V obeh navedenih oznakah pa gre za opredelitev stripa, ki presega različne otroške zahteve in pa zmogljivosti do 15. ali 16. leta. Če torej ni vprašljivo tematično področje, ampak vprašanje dojemljivosti glede na starost in življenjske izkušnje, če tovrstni strip ni po vsej sili res intelektualne narave, oziroma izrazito miselne vsebine, lahko opustimo obojno klasifikacijo kot nezadostno in se opredelimo za naziv: strip za mladostnika, za odraslega. S tem je podana starostno določena oznaka, ki pušča odprte raznote-

<sup>1</sup> Npr. Moliternijevo predavanje o emancipaciji evropskega stripa v Bologni aprila 1977 v okviru tridnevnega seminarja o stripu.

re možnosti za strip od fantastike, politično angažiranega stripa, undergrounda, za družbeno satiro, erotiko ipd. Raven je seveda zaobjeta z zmogljivostjo določene starosti.

**3. Nekatera interesna območja.** Hkrati s pojmom strip za mladostnika, odraslega se samodejno ponuja vprašanje o razliki med mladinskim stripom in mladostniškim stripom. Poenostavljeno rečeno se kaže razlika v tematiki, zahtevnosti podajanja stripa, v idejah in še zlasti v psihofizični zmogljivosti celovitega sprejemanja bolj problematičnih in problemskih izvajanj skozi strip; tudi drugače izraženo: mladi bralec osnovne šole še ne bi bil kos kaj več kot parcialno in s tem tudi popačeno dojeti celote stripa, ki je namenjen odraslemu. Ker ni naš namen, da bi se nadrobneje ukvarjali z razlikami, se lahko omejimo na bistvena območja interesa mladostnika — povsem izven vzporedbe s stripom — da bi na ta način lahko našli stičišča s stripom. Za mladostnika je značilno, da zaključuje obdobje dozorevanja v odraslega človeka, v osamosvojenost, kritično osebnost, zato razlike med mladostnikom in mladeničem lahko zane-marimo ob upoštevanju, da ima slednji le več življenjskih izkušenj in osebno — ponavadi — bolj profiliran odnos do sveta in s tem v zvezi si odbira tisto, kar sodi v široko paletu kulturnih dobrin.

Mladostnik, ki se osvobaja modelov doma in staršev, ki je že blizu svoje lastne osebnostne individualnosti, je dozorel tedaj, ko je slednje dosegel, ko je sposoben življenjsko stati na svojih nogah. Kaj posebno zanima tako osebnost, ki zavestno ali nezavedno čuti »finalizacijo« zrelости? Najbolj vidni interesi so: erotika kot teoretično, izkustveno, moralno vprašanje, tisto, kar ga vodi k ožjemu interesu v zvezi s poklicem, izoblikovanje neprisiljenih miselnih vrednot, nazora, šport, povezanost z okoljem po lastni izbiri (npr. prijatelji), vključevanje v družbo in njene procese, kritično soočanje z življenjskimi pojavi in družbo. Kajpak ne smemo pozabiti na mladostno vedrino, potrebo po optimističnem in življenjsko tvornem, kar spremlja ta leta. Lahko bi dodali še dokaj značilno svojino: interes pri mnogih za psihološka vprašanja, bodisi v zvezi z (lastno) osebnostjo, za mladinsko in mladostniško dobo, za občo psihologijo. Šport in igre, ples, družabnost so v jedru nasledek poprejšnjih let in obdržijo tudi v dozorevajočih letih velik pomen, vendar že neprimerno bolj obarvan v družbi obeh spolov.

Iz kratko nakazanega se da potegniti stičnice s stripom za mladostnike, oziroma odrasle. Erotika je v prikriti ali neprikriti obliki osrednja preokupacija, zato je stičišče s tovrstnim stripom lahko, tudi komercialno zlorabljeno pri nekaterih striparih. Kolikor se da potegniti vzporednico s knjižnim branjem, je ženska mladina naklonjena vsaj rahlo sentimentalnim zgodbam, enako v stripu, medtem ko mladega ali odraslega bralca pritegne neposredno soočanje z erotiko, v stripih tako sila različno prikazano. Fantastika v stripu, že poprej prisotna za otroški svet, ima sedaj zahtevnejše probleme, razpon dogajanja in verjetnost kljub izmišljenosti. Družba v širšem pojmovanju je lahko predmet satire v stripu, naj gre za prikaz skozi posamezno in tipološko osebo, ali za širše dogajanje in obsežnejše prikazovanje. Ekologija v kritični sedanjosti ima tudi v stripu pozitivne odmeve, često s črnogledim prikazom. Humorni strip ni več odraz gaga, kratke domislice, pozicijske komike, ampak kaže večje zahtevnosti, celo kritično ostrino do družbe. Kajpak žal ne moremo odmisлити komercialnih stripov za odrasle, ki se ne ozirajo ne na moralna vprašanja ne na medčloveške odnose in še manj na družbena stanja in odprtosti. Pri takih stripih je najčešče nasilje kot tipičen atribut dogajanja spremljajoč pojav, sam



sebi zadosten in izkrivljen v odnosu do približne realnosti. Kjer je skozi realni strip prikazano nasilje, mora vzbuditi odpor, protest, izziv. Mladostnikov interes sega tako v stvarni svet kot v fantazijski, kaj je prevladujoče, je odvisno od posameznika; s tem v zvezi se da najti stičišče v stripu bodisi kot angažirano prikazovanje, bodisi kot odsev stvarnih pojavov, ali pa kot fantazijska domislica, ki naj ne bi bila sama sebi namen. Strip, ki nudi nepoznano, nedoseženo, lahko ob nekomercialnih hotenjih vzbudi večji interes.

**4. Nekaj primerov stripa za mladostnike, odrasle.** Zaradi omejitve pri obravnavi na dva avtorja, oba z erotično tematiko, je vsaj za ilustracijo potrebno navesti nekaj avtorjev in stripov za mladostnike in odrasle, ki so drugačne narave. Čeprav so se stripi za odrasle pojavili že pred vojno, pa je gotovo povojni čas vidno pomnožil tovrstne množične medije, v taki množini pa ostaja ne-preverjeno vprašanje o množini komercialnosti nasproti manjšemu deležu ne-komercialnega stripa. Opozoriti velja, da navidezno otroški Charles M. Schulz s serijo o Charlieju Brownu, Snoopyju, Peanutsu resda prikazuje otroški svet, a ga otroci ne razumejo, odklanjajo — zato lahko nekonvencionalni Ch. M. Schulz ugaja mladostnikom s svojo v bistvu nefabulativno osnovo. Kot tipično mladostniški strip navajamo *Barbarella* Jeana Clauda Foresta,<sup>2</sup> to je strip, ki združuje fantastiko z erotiko, tako povezovanje očitno ima številne ilustrativne primere značilnih stripov, npr. Nicolasa Devila s *Sago o Xamu*.<sup>3</sup> Primer protimilitaristične satire je podal Georg Baker v stripu *Sad Sack*<sup>4</sup> in prikazal kasarniško življenje. V predvojni čas sega humoristična posmehljivka v seriji Georga McManusa o družini Tarana, ki velja za zgled družinskega stripa z ironijo na malomeščanščino. V času »seksualne revolucije« se je pojavil R. Crumb,<sup>5</sup> ki je v bistvu satiriziral te pojave in hkrati segel v politično življenje Amerike z ostrino. V krog undergrounda spada niz angažiranih stripov iz sedemdesetih let, ki poleg politike obravnavajo s progresivnega gledališča bistvena ekološka vprašanja z vidnim vnašanjem groze.<sup>6</sup> Težnje k eksperimentu v risbi in tudi v jeziku je pokazal Španec Enric Sió s katalonsko satiro *Lavinia 2016 ali vojna poetov*.<sup>7</sup> Ker ni naš namen kakorkoli obširneje spregovoriti o teh in drugačnih raznolikih stripih za mladostnike, odrasle, naj zadostujejo najbolj enostavna zapazanja: nekateri teh avtorjev v risarskem območju nadaljujejo že znane prijeme, le da z osebnim stilom, mnogi pa kažejo inovativnosti, odstopanje od klasičnega enakomernega kvadrata, prehajanje iz zavednega v sanjski svet, v fantazijo, grobo nasilje na drugačni stopnji. Tudi tekstovno najdemo od preprostega besedila do duhovitih prebliskov in ironije, jezikovnega eksperimenta, politične ostrice ipd. Ker se bomo z marsičem likovno inovativnim, jezikovno eksperimentalnim srečali pri Crepaxu in deloma pri Buzzatiu, ne kaže navezovati nakazana zapazanja ob poprej navedene primere.

**5. Crepax in Buzzati.** Knjižne natise italijanskega striparja Guida Crepaxa zaokrožimo kot celoto v zaporedju: *Valentina*,<sup>8</sup> *Valentina con gli stivali*,<sup>9</sup> *Valen-*

<sup>2</sup> *Barbarella* 1962.

<sup>3</sup> *Saga de Xam* 1967.

<sup>4</sup> *The Sad Sack* 1942.

<sup>5</sup> V stripu *Projunior*.

<sup>6</sup> *Slow Reath Funnies* 1970.

<sup>7</sup> *Lavinia 2016 o la guerra dels poetes* 1968. Eksperimentalne zmerne težnje tudi pozneje.

<sup>8</sup> *Valentina*. Milano, Libri Edizioni 1968.

<sup>9</sup> Milano, Libri Edizioni 1970, — »Valentina v škornjih«.

tina nella stufa,<sup>10</sup> Anita — una storia possibile,<sup>11</sup> »Histoire d'O«;<sup>12</sup> pri tem velja upoštevati, da je Crepax prišel z *Valentino* 1965 v 2. številki revije *Linus*, in sicer z zgodbo o Neutronu, jo pozneje poimenoval po protagonistki — *Valentina*. Guido Crepax je avtor besedila in ilustrator, z izjemo *Zgodbe o O*, kar je bistvenega pomena za pojmovanje enotnosti besedila in risbe. Celoten opus Guida Crepaxa je podan v črno-beli tehniki, ki jo odlično ovladuje v kontrastih in se hote odreka barvnih možnosti.

Za boljše razumevanje Crepaxa je potrebno razčleniti besedila in ilustratorski delež kot nosilni, čeprav je jasno, da je pri stripu oboje tako nerazdeljivo povezano, da si ne moremo misliti stripa brez take povezave. Zgolj iz praktičnih in analitičnih razlogov je potrebno, da govorimo o vsakem deležu nekoliko oddvojeno, želeč na ta način teoretično dognati specifične poteze Crepaxovega stripa. Ne da bi se spuščali v podrobno vsebinsko obnovo treh zvezkov *Valentin*, se da dogajajoči del strniti na poglavitno. Upadljivo je, da govorim o dogajanju, ne o fabuli ali zgodbi, kot je to običajno za veliko večino stripov. Crepax je namreč eden tistih avtorjev, ki je uporabil pridobitev modernega romana XX. stoletja, kot je retrospektiva, sanjski svet, podzavest, halucinatorično stanje ipd. Take in podobne elemente je vtikal v dogajanje, ki spričo teh prvin ne poteka klasična fabulativno, marveč se mora bralec potruditi, da razbere (razvidi), kdaj je dogajanje običajno realno, kdaj *Valentina* zapade v sanjski svet s travmami in skozi sanjske simbole podane podzavestne, prikrite impulze. Spričo dejstva, da Crepax postavlja dogajanje v večjem delu teh zvezkov v sanjski-halucinatorično stanje in vidno manj v običajno, realno dogajanje, nismo upravičeni govoriti o zgodbi ali fabuli klasičnega tipa. Prva knjiga *Valentine* je toliko zasičena z menjajočimi sanjsko simboličnimi tropizmi, da je realije objektivnega sveta malo. Avtor že prične s sanjsko grozo, ko v imenu reda imaginarna fašistoidna skupina ustvarja grobo nasilje, totalitarizem skozi mučenje in dresuro, ko pa se *Valentina* zbudi, znova prevzame svoj fotografski posel in se odpravi s speleologi v globoko podzemsko jamo; pri nesreči ji pride na pomoč prijatelj Philip Rembrandt. Dogajanja se prepletajo z *Valentininim* nezavednim, sanjskim, od srečanj s podzemnimi bitji človeškega videza in drugečnega jezika, pa do osebnih sanjskih vizij carske Rusije in oktobrske revolucije. Je moremo odmisлити slikovnega tipičnega deleža, kjer je *Valentina* pogosto polnaga ali naga, sanjsko nemočna, predmet torture. Konec dogajanja te knjige ostane v sanjskem svetu. Tudi drugo knjigo *Valentina v škornjih* prične Crepax z dolgim sanjskim prikazom na plaži počivajoče *Valentine*, s prebliski retrospektive. Če sta že poprej prišla do izraza sadizem in mazohizem, je v tem zvezku oboje stopnjevano. Tudi škornji niso naključni del sadomazohističnega obredja, četudi na sanjski ravni. Vrsti se množina sanjskih predstav vse od psevdozgodovinskih vizij, fantazij in polrealnih dogajanj. Dogajanje se konča, ko *Valentina* rodi Rembrandtu sina. V *Valentini v peči* se znova srečujemo z množino od neposredne stvarnosti odmaknjene, sanjskega dogajanja, v ospredju je fiktivno srečanje z Jago Babo, simbolom despotizma, kot konstanta je vpleten sadomazohistični element, kot poprej tudi sedaj naletimo na lezbijske prizore, na simbolni bestiarij v zvezi s spolnostjo. Tudi atavistični prebliski govorijo o hoteni želji avtorja, da z različnim zbirom psihoanalitičnih

<sup>10</sup> Milano, Libri Edizioni 1973, — »Valentina v peči«.

<sup>11</sup> Milano, Edizione Morgan 1974, — »Anita — možna zgodba«.

<sup>12</sup> Pariz, Société nouvelle des éditions Jean-Jacques Pauvert 1975. — »Zgodba o O«.



prikazov vnaša v pretežno erotične premene moderne, prisvojene sestavine za svoj strip. Valentinina bojazen za otroka se na koncu razplete, ko z Rembrandtom in otrokom odidejo domov.

Zarezo v Crepaxovih stripih predstavlja *Anita*. Tu se je Crepax odmaknil od fantazmagorije sanjskega, baročno nasičenega halucinatoričnega in pod zavestnega sveta, ki kar ni dopuščal prostora realiteti; ohranil je del tega, vendar je realiteta v razmerju do zasebnega in hkrati sanjskoekstatičnega drugačna, seveda tudi tu močno erotičnega dogajanja in samozadovoljevanja ne moremo odmisлити. Preprosto rečeno se vsebina prepleta med dolgočasjem in odtujenostjo v pisarniškem vsakodnevem tipkanju in želji po zadovoljitvi, kjer pa je avtor vnesel televizijsko manijo kot fantazijski moment in predmet sprevrženih, hotenih fantazmoerotičnih stremljenj, ki presegajo možen živ stik s partnerjem. Absurd dogajanja ni brez prikrite, blage ironije in karikiranosti pojava. Lahko bi dejali, da je lik Anite precej bolj vsakdanji — kljub morebitnim izjemnostim! — kot pa Valentina.

V dosedanjih stripih je bil Crepax vselej avtor besedila. Z *Zgodbo o O* pa je segel po romanu neznane pisateljice,<sup>13</sup> učenke de Sada. V bistvu je verjetno ostal v nadrobnostih zvest izvirniku, prireditve besedila Crepaxa je navezana na medij prevladujoče stripne slike. Če se spomnimo, da je ta roman doživel tudi filmsko verzijo, se vprašujemo, v čem je posebnost *Zgodbe o O*? V tem stripu je Crepax, spričo zvestobe izvirniku, ostal na ravni fabule, v potek zgodbe je vnesel retrospektivo, vendar v manjši meri. Zgodba prikazuje mlado dekle, ki jo njen ljubimec pripelje v moderen dvorec, da bi tu postala svečenica ljubezni v brezosebnem podrejanju vse do suženjstva. Dogajanje poteka tako, da se s ponižanji in podrejanji razoseblja individualni lik O, celotni potek pa je izrazilo erotično in različno podan, nekaka mala enciklopedija sadizma in mazohizma, lezbijstva in samozadovoljevanja, pri čemer ima skromen delež običajni koitus. O radovoljno pristaja na bičanja in nasilja — od fizičnega do psihičnega — in postane objekt raznoseksualnih potreb, brezosebna do živalske stopnje, ko jo žigosajo. Konec Crepaxovega stripa je tak, da z O dosežejo razosebljanje in O postane objekt, medtem ko je v romanu O končala s privoljenim samomorom.<sup>14</sup> Seveda je vse troje, roman, strip, film, postalo predmet kritičnih, ostrih mnenj, tudi nasprotnih, že ob nastanku in ni manjkalo oznake: pornografija.

Če smo se kratko, skromno pomudili pri besedilih, je ta prijem nastal zaradi tega, ker je pri Crepaxovem stripu ilustracija daleč vodilnega pomena in je besedilo omejeno na najpotrebnejše. Lahko rečemo, da je tako razmerje med besedilom in ilustracijo pri Crepaxu stalno, morda je *Anita* tisti strip, ki ima sploh najmanj besedila. Ko govorimo o emancipaciji evropskega stripa iz okrilja ameriškega in izven klišejev ustaljenih prijemov, tedaj ni mogoče obiti Crepaxa, naj se zanj ogrevamo ali pa ga zavračamo. Iz literature je povzel, resda na skromnem nivoju, celo vprašljivo glede vselejšnje upravičenosti: retrospektivo, podzavestne impulze, sanjski svet, halucinatorična stanja, pa notranji monolog, tok zavesti. Kajti ti elementi služijo Crepaxu kot poživilo, kot nova možnost in zahtevna prvina, kjer ni ravno lahko razbirati posamičnih stanj in še zlasti prehodov iz enega v drugo. Globlja analiza bi gotovo potrdila, da ga

<sup>13</sup> *L'Histoire d'O*, Pariz 1975; uvodni esej: Jean Paulhan.

<sup>14</sup> Ker ne poznam ne romana ne filma, se navedba opira na posredni vir o romanu.

je k temu vodil artizem, pa težnja po intelektualnem učinkovanju. Od vseh možnih vélikih psihologov in psihoanalitikov je zanj edino zanimiv Freud — kot za mnoge italijanske književnike.<sup>15</sup> Vsebinska in problemska preokupacija Crepaxovih stripov je erotika. Kako se kažejo te sestavine v Crepaxovi ilustraciji in kaj je na tem območju prinesel novega? Še preden se posvetimo stilnim značilnostim Crepaxove ilustracije, je potrebno naglasiti, da je z morebitno izjemo *Anite*, vseskozi erotično orientiran na spise markiza de Sada in da jih, kot kaže, brez pridržkov ilustratorsko v njemu lastni vsebini uresničuje. Erotika s komponentami de Sadove in Sacher-Masochove prakse se ob drugih erotičnih možnostih pojavlja skozi fantastiko ali tudi realnost in naj je pri tem vsebinsko, prikrito ali ne, nekaj tega, kar bi še najlaže označili kot koketiranje z levico, pa vsebinsko-problemski del vseeno ostaja v taki možni interpretaciji nerazvit in družbeno-socialno neangažiran; jedro teh stripov le v obrobju zadeva nekaj družbe.

Ilustracija Guida Crepaxa s prevladujočo erotiko niso prvi strip te vrste, pojavili so se v ZDA v tridesetih letih, in to s pornografskim vojerizmom; omeniti je treba Angleža Normana Petta<sup>16</sup> z junakinjo Jane, ki je v predvojnem času ljubeznivo dražljiv — kot ga je dojel tedanji čas. Seveda pa je Crepax daleč presegel Forestovo *Barbarell*o, pa druge povojne striparje erotične téme, z izjemo undergrounda, ki pa ima v vidni meri ob tem tudi politično-angažirano vsebino. Crepax je opustil zakoreninjeno privrženost »kvadratu«, t. j. več ali manj ustaljeni meri posamezne ilustracije in pasic. Ilustracije so lahko celostranske, »običajne«, v majhnih kvadratih s poudarjenim detajlom, nekvaadratne oblike, zaporedje gledanja lahko sledi običajnemu z leve proti desni, lahko navpično, ali pa v drugačnem zaporedju. Razmerje med panoramskimi ilustracijami in med majhnimi kvadrati s poudarjenim izsekom, detajlom, je povečini funkcionalno. Že tu je treba poudariti, da se je Crepax učil tudi pri filmu, saj so pojmi, kot na primer obči plan, bližnji plan, spodnji rakurz, zgornji rakurz, menjava vidika ipd., znani predvsem iz filmske umetnosti; seveda ni Crepax prvi, ki se je posluževal takih vizualnih možnosti, zgolj za primer lahko navedemo Alexa Raymonda, ki je daleč pred vojno že vnašal te elemente; toda prav Crepax je te vizualne možnosti bolj kot drugi poudaril v stripu, presegel poprejšnje vzorce v stripu.

Pri vprašanju, kako Crepax riše osebe, pridemo do zanimivih spoznanj. Ob ne dovolj poudarjenem dejstvu, da se je Crepax omejil hote na črno belo ilustracijo, je iz vseh doslej izdanih stripov vidno, da je to tehniko izrabil v maksimalni meri. Valentina, ali pa Anita, sta upodobljeni kot glavni osebi, obe mladenki lepe zunanosti, vendar brez hotene idealizacije v posebno lepотно dopadljivost. Obe sta daleč od tega, kar poznamo pri klasičnem stripu kot »večne zaročenke«, kot povzdignjene, kar nedosežene lepote, pa tudi v črno-beli značjski in moralni podobi se ne da govoriti. Brez hipokrizije in brez moralističnih dvomov se prepuščata čutom in hotenju, pri čemer prevladujoče sanjske fantazmagorije odkrivajo podzavestne vzgibe. Ženske glavne osebe so odločno v ospredju Crepaxovih stripov, okoli njih se vrtijo dogajanja, najsi gre za tudi neprijetne dogodke, nemoč trenutka, skorajda fatalistično pa so

<sup>15</sup> Med mnogimi sodobnimi italijanskimi pisatelji je npr. Alberto Moravia verjetno najbolj tipičen primer freudovca. Njegove romane poznamo tudi v slovenskih prevodih. Prav tako Buzzati idr. Zanimivo je, da Adler kot predstavnik socialne psihologije oz. psihoanalize ni doživel odzivnosti, kot bi jo pričakovali.

<sup>16</sup> Prišel je 1932 s tovrstnim stripom.



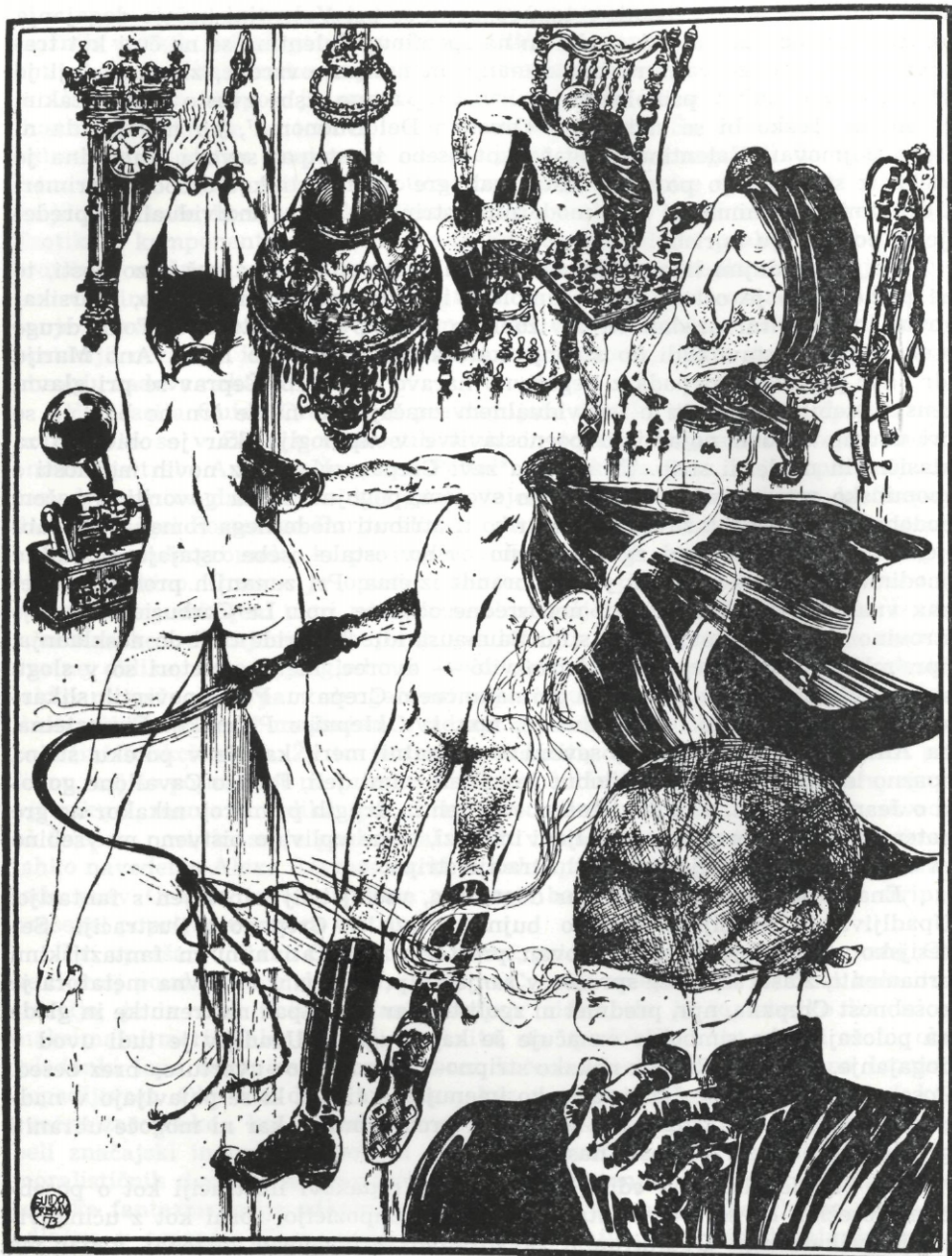
determinirane s čutne strani; v tem razponu se pri *Valentini* kažejo dogajanja na treh ravneh: na sanjski, realni in na spominu; Valentina se ne čuti kot tragična žrtev, njena avantura ima zunanje in notranje vzroke, zlasti slednji jo determinirajo tudi v psihološkem oziru. Crepaxove risbe zvesto sledijo takim hotenjem. Težko bi se strinjali z Orestom Del Buonom,<sup>17</sup> ko navaja, da ni treba pojmovati Valentine drugače kot osebo iz stripa; seveda Valentina je oseba iz stripa, a jo po vseh sestavinah gre pojmovati kot osebo, v primeri z drugimi klasičnimi, pa celo modernimi striparji, dokaj individualno opredeljeno, po značaju in risbi.

Če je osrednjim likom Crepax namenil ilustratorsko največ pozornosti, to ne pomeni, da je ostale osebe, ambient ipd. zanemaril, nasprotno, marsikaj govori o pedantni predanosti za izdelano, učinkovito ilustracijo. Toda druge osebe lahko postavi tudi do stopnje karikature, npr. Jago Babo, Ano Marijo idr., kar ponavadi sovpada z negativno naravo teh oseb. Čeprav se pri glavni ženski osebi da govoriti o individualnem značaju, ki ni ne črn ne bel, pa se pri drugih osebah pojavljajo poenostavitve v tipologijo, kar je običajno za klasični in moderni strip. Tu nastaja zev: Crepax uvaža niz novih možnosti s spominsko retrospektivo, s sanjskim svetom, pogojno se da govoriti o nečem podobnem, kot je tok zavesti, vendar so ti atributi modernega romana, uporabljeni v stripu, navezani zgolj na eno osebo, ostale osebe ostajajo tipološko enodimenzionalne; morebiti je Rembrandt izjema. Pri zunanjih prostorih Crepax vnaša iz arhitekture tudi neposredne objekte, npr. Le Corbusierovo mojstrovino v Ronchampu, vilo v stilu Bauhausa idr. Tu pride tudi do neskladnja, npr. mlado O privedejo v moderno vilo — dvorec, kletni prostori so v slogu stare graščine, toda to je izjema pri natančnem Crepaxu. Poleg povzetih slikarskih vneskov najdemo tudi filmske, npr. iz *Oklepnice Potemkin* Eisensteina, pa Antonionijeve *Avanture*, seveda v neznatni meri, kar je v poteku stripa opazno le posameznikom. Podobno je z literarnimi deli, Franco Cavallone govori o Jeanu Gionoju, o *Gradu* Kafke, tudi teh in drugih primerov nikakor ne gre potencirati in so prej zelo oddaljeni impulzi, ki ne vplivajo bistveno na vsebino in Crepaxovo opredeljenost do ilustracije stripa.

Enako pomemben je interior dogajanja, vselej bolj napolnjen s fantazijo. Upadljiva je secesijsko-baročno bujna poteza v Crepaxovi ilustraciji. Secesijsko napolnjuje širše pojmovan prostor z dekorativnimi in fantazijskimi ornamentami, zlasti še, če se sprošča v sanjskih predstavah. Slikovna metafora je posebnost Crepaxa, npr. predmet ni zgolj to, kar je, ampak na trenutke in glede na položaj lahko simbolno označuje še kaj drugega. Upadljiv je tudi uvod v dogajanje, kjer ima Crepax nekako stripno-ilustratorsko »uverturo« brez besed. Posebno vlogo ima bestiarij, če tako imenujemo živali, ki se pojavljajo v nadnaravni velikosti v sanjah kot vir groze, pred njimi se kar ni mogoče ubraniti grozljive erotične vsiljivosti, nasilja.

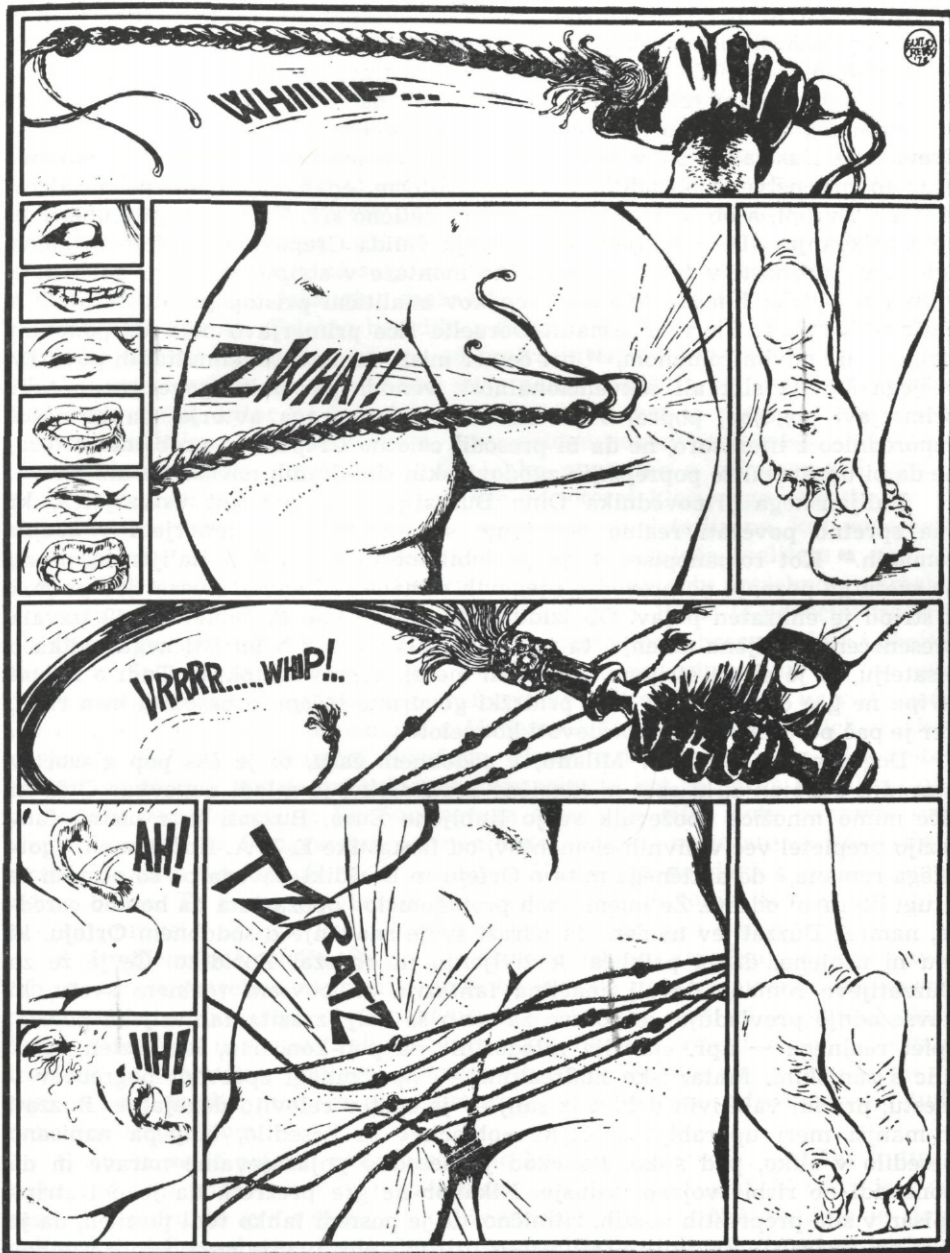
Ni Claude Moliterni edini, ki govori o Crepaxovi ilustraciji kot o posebnem dosežku, ko se izvirno staplja risba s kompozicijo, zorni kot z učinkovitostjo prikazanega. Detajliranim »kvadratom« gre ugovor le tedaj, kadar niz »kvadratov« v bistvu razseka npr. telo na posamezne kvadrate, ki v sestavku dajo celo telo. Je z i k stripa pri Crepaxu je ilustracija kot enota »kvadrata«. Ob znatno manjšem deležu besedila je ilustracija prevladujoči medij, toda

<sup>17</sup> Glej uvodno študijo pri *Valentini* (1968): Oreste Del Buono *A proposito di tutte quelle signore (da Annie a Valentina)*.



Guido Cripax: Histoire d'O





Guido Crepax: Histoire d'O

besedilo nikakor ni postranskega pomena! Velikost črk sugerira tudi jakost glasu in pomenski poudarek v situaciji; seveda gre za soskladje med ilustracijo in besedilom, težišče Crepaxove dinamike v ilustraciji je zdaj hoteno pospešeno, gledano z različnimi rakurzi, pa umerjeno, ali pa tudi hote zadržano, navidez nedinamično, le da gre pri slednjem tudi za posebne efekte, notranjo napetost. Crepaxove ilustracije so v marsičem nekonvencionalne in sveže, inovativne, prav to prvenstveno občuduje Claude Moliterni, eden najboljših poznavalcev stripa v Evropi, a ob tem spregleda problematično srž. Tudi Roman Gubern je poln priznanja: »Dela italijanskega risarja Guida Crepaxa vsebujejo resnične zglede virtuoznosti v tehniki analitične montaže v stripu.«<sup>18</sup> Dá se govoriti o vplivu sovjetske filmske šole na Crepaxov analitični pristop pri ilustratorskih možnostih stripa. Pierre Fresnault-Deruelle išče primerjavo med Crepaxovim stripom in »novim romanom,«<sup>19</sup> pri čemer misli na možnost simultanih povezav večjega števila slik ali sekvencionalnost, vendar pa lahko govorimo o taki primerjavi pogojno, poprej s hoteno željo francoskega avtorja, da bi našel vzporednico z literaturo, ne da bi presodil celotno Crepaxovo problemsko težo, ne da bi upošteval že poprejšnjih zgodovinskih simultanih povezav v umetnosti.

Italijanskega pripovednika Dina Buzzatija poznamo kot ustvarjalca, ki zna spretno povezati realno dogajanje s fantastiko in humorjem v svojih romanih.<sup>20</sup> Kot romanopisec si je pridobil mesto v sodobni italijanski prozi, po svetu ga poznajo po prevodih njegovih romanov in novel. Buzzatijev prehod k stripu je enkratni pojav. Ob izidu je knjiga *Poema di fumetti* 1969 izzvala presenečenje, deljena mnenja, ta pa so izvirala zlasti z beletrističnega vidika o pisatelju, ki je s tem stripom spremenil medij, čeprav le tokrat. Tudi o *Poemi stripu* ne gre drugače, kot da s pridržki govorimo ločeno o besedilu in o risbi, ker je pač potrebno oboje upoštevati kot celoto.

Dogajanje se odvija v Milanu, v sodobnem času, to je čas pop glasbe, v ospredju dogajanja, ki spet ni klasično zgodbarsko, je mladi popevkar Orfi, ki išče mimo množice oboževalk svojo ljubljeno Euro. Buzzati je z lastno fantazijo prepletel več vplivnih elementov, od fantastike E. T. A. Hoffmanna, »gotskega romana,« do antičnega mita o Orfeju in Euridiki, seveda pa so posredi še drugi literarni odsevi. Že imeni obeh protagonistov opozarjata na hoteno osredje, namreč Buzzatijev namen, da odrazi svoje snovanje o sodobnem Orfeju, ki mu ni usojeno, da bi priklical k življenju in obdržal Euridiko. Če je že za Buzzatijeve romane dovolj značilna fantazija ob povsem realnem svetu, ki navsezadnje prevladuje, je gotovo za strip še bolj izrazita fantazijska poteza; splet realnega — npr. euforija mladostnic na pop-koncertu, konkreten načrt ulic s sanjskim, fantazijsko nadrealnim — npr. mnogi sprevedi pogrebcev v mestu, prividi vabljevih deklet iz sanj — je spet v celovito dogajanje. Buzzati v manjši meri uporablja običajne »oblačke« za besedilo, bolj pa napisano besedilo v sliko, pod sliko. Ponekod je besedilo pojasnjevalne narave in dá ponavlja ob risbi svojsko vzdušje. Nikakor ne gre prezreti, da je del stripa spisan v sila preprostih verzih, ritmično, da je posredi lahko tudi posmeh, da je tudi pri Buzzatiju neutajljiv freudizem, oziroma odkrivanje nezavednih vzgibov

<sup>18</sup> *Il fumetto*, Novara, Istituto geografico de Agostini 1976. Tu navaja avtor tudi vpliv sovjetske filmske šole na Crepaxov strip.

<sup>19</sup> Primerjaj Fresnault — Deruelleov intervju *Od Little Nema do pop arta* v prevodu Tonija Gomiščka v *Tribuni* letnik XXVI. št. 9.

<sup>20</sup> V slovenščini — Buzzati Dino: *Zgodba o ljubezni*. (Un amore.) Koper, Lipa 1968.



v človeku. Tudi Buzzati je strnil erotično preokupacijo s skrivnostnim, sanjsko-podzavestnim dogajanjem, uporabil tok miselnih predstav. Besedilo (in risba) pozna epizodnost; to kar Orfi doživlja kot iskanje in travmatično hotenje po resnici, pa ostaja konstanta njegovih naporov, da bi dosegel Euro in jo povrnil v življenje. Besedilo želi biti preprosto, toda vmes najdemo pravo carmino figurato v apolinarovskem slogu. Buzzatijev erotizem je v zvezi z Orfijevimi vizijami, izzvani kot izziv mladeniču v neposrednem razkazovanju fiktivnih deklet, kot transpozicija mladih poslušalk v mlade, zapeljive čarovnice, njihovo čarovništvo je bolj v ženski čutnosti kot čem drugem. Kljub mamljivi zapeljivosti ostane Orfi zvest Euri, dá se govoriti v celotnem kontekstu, da zmaga čustvo z ljubeznijo nad golo seksualno možnostjo, pri čemer gre Buzzatiju za pristne medčloveške odnose. Celotno besedilo z risbami daje vzdušja, ne teži v okviru stripne možnosti h globini, terja pa od bralca intelektualno navzočnost.

V ilustratorskem delu je *Poema strip* polna različnih prijemov, vneskov iz likovnega sveta, avtor ne želi delovati lepotno, v tem je v primerjavi s Crepaxom rustikalen, bolj ekspresiven, prav gotovo nekonvencionalen deluje celo kot »z risarsko naivo, nelepotno.« Če lahko govorimo o večplastnosti, potem velja to za raznolik sestav ilustracij, vse od skoraj klasičnega »kvadrata« do večdelne ilustracije, ki jo je mogoče pojmovati kot detajlirano, kot podajanje glavnega lika z vrsto drugih oseb, kot sečišče dogajajoče realitete z mislijo, vizijo. Tudi risbe so polne fantazije, kjer se je zdelo avtorju potrebno; nadrealni svet ima vplivne pobude pri nadrealističnih slikarjih. Risba je povečini izostreno izpeljana, poenostavljeno stilizirana v ekspresijo obraza, telesa, okolja, interiera. Iz likovnega sveta vnaša Buzzati različne primere in jih na svoj način vkomponira v strip, vse od transformacij Dalijevih *Mehkih ur* v Buzzatijev »mehki svet«, pa do sorodnosti z Mademoiselle Féline, s Friedrichom Casparjem Davidom, Wilhelmom Buschom, Hansom Bellmerjem idr. Naslonitev na film se ne kaže npr. le pri kolodvorskem prizoru, kot ga pozna F. Fellini, pač pa tudi v pozi dekleta iz De Santisovega *Grenkega riža*. Hote povzame tudi element iz kiča, iz fotografskih priznanih del in jih s svojo stilizacijo podreja stripu. Buzzati sicer gradi na enostavni, stilizirani in poudarjeni risbi, a uporablja barve. Te pa so prevladujoče v mehkih svetlih tonih, kar je nasprotje siceršnji praksi v stripu. Tudi karikirane poteze oseb niso redkost.

**6. Problemska vozlišča.** Še preden skušamo strniti zapažanja o obravnavanih stripih, je potrebno napraviti odmik od osredja naše obravnave: ko govorimo o stripu, ga ponavadi obravnavamo ali z literarne plati ali z likovne plati, četudi govorimo o stripu. Tako literarna kot likovna umetnost imata bogato tradicijo in teoretično podlago, izrazoslovje, prav slednje pa je izposojeno za neki drug medij; strip še nima ustrezne terminologije, odtod izvirajo tudi nehoteni nesporazumi.

Strip, ki se je pojavil nekako sočasno kot film, je otrok množične kulture tiska, z vsemi pozitivnimi in negativnimi možnimi inačicami. Vendar je svet zase in v jedru ne gre vzporejati književnosti s stripom. Navsezadnje je strip nekaj, kar želi predvsem kratkočasiti, razvedriti, pa tudi angažirati, kritizirati na prijeten, neprijeten, vendar lahkote način. Pri sociologiji stripa nikakor ne kaže prezreti, kateri starosti je strip namenjen. Ponavadi sta starostno in psihološko gledišče zanemarjena. Strip lahko s pridom služi tudi kot posebna oblika za izobraževanje, za učenje jezikov, drugih predmetov. Potreba po vizualizaciji se razodeva zlasti pri priljubljenosti filma, televizije, pa tudi stripa, knjižne ilustracije, najsi gre pri navedenem za različne namene in medije. V



Dino Buzzati: Poema a fumetti



zvezi s starostjo pa je pogojena zmogljivost dojemljivosti, interesna usmeritev, mentalne lastnosti človeka in potrebe. Če to upoštevamo zlasti pri mladini od predšolske dobe pa do mladostniške, ki že dobiva poteze odraslosti, je v bistvu razpon mnogo širši, kot bi ga označili z leti od 5. do 18. Ta problematika zasluži posebno obravnavo, tu lahko le opozorimo na nekatera dejstva. Ali ne zahteva otroški svet začetnih mladih bralcev poenostavitve, jasnosti, razvidnosti? Pa poenostavitve tudi v dogajanju z izrazito fabulativno osnovo, za kontraste v osebah in etični opredelitvi? Ali ni potihem prisotna pri začetnem bralcu želja po zmagi dobrega in pravičnega? Pa ne glede na to, ali gre za Andersenovo pravljico, za pravljivo Milčinskega, za filmsko risanko, strip ali naivno kavbojko? Ali ni za adolescenta med mnogimi osebnimi vprašanji prav svet erotike središčnega pomena? Lahko bi dejali, da starostno obdobje mladega človeka določa radij zmogljivosti in spreminjajočih odnosov do raznih medijev. To velja tudi za strip.

V okviru množičnih medijev je treba torej strip pojmovati kot samostojen pojav, ki ima lahko z literaturo toliko stičišča kot film, kot televizijska igra, toda nikomur ne pride na misel, da ne bi govoril drugače kot o filmu, televizijski igri. Kako pojmuje strip, pa je odvisno od stripa samega, seveda če odmislimo aprioristična gledišča. Strip si ne more in noče prilastiti nečesa, kar je izven narave stripa in te zmogljivosti, vendar o tem kasneje.

Če se povrnemo k stripu Crepaxa in Buzzati, skušajmo strniti poleg že povedanega: oboji strip lahko v enaki meri uvrstimo za odraslejše mladostnike in odrasle. Prvi lahko sežejo po teh stripih iz erotične zvedavosti, iz vojerizma, tudi iz prikritih, neusmerjenih erotičnih želja. Pri odraslih pa bi praviloma tak strip predstavljal razvedrilo, kratkočasje, počitek, razelektritev po napornem delu itd. Dojemljivost mladostnika in odraslega pa bo vendarle različna, že zaradi izkustva odraslega, zaradi tega, kar ponavadi trdimo: večje kritičnosti in zato korekturne možnosti glede na razmerje do realnosti. Neizkušeni mladostnik bo sicer ločil poetološko svobodno fantazijo od neposredne stvarnosti, bo pa sugestivno več ali manj dojemljiv za tisto, kar ni v območju njegovega izkustva. Tu pa so dotikališča, ki jih je vredno upoštevati, ne glede na to, ali gre za knjigo, film ali strip. Pri Crepaxovem stripu je erotika že kar enciklopedično zapopadena vse od običajnih medčloveških vezi pa do vseh možnih odstopanj vse do sodomizma. Navajanje na vojerizem je spremljajoča poteza njegovega stripa, avtor se je otesel moralnih vezi in prav gotovo se pozna, da so ti stripi nastali v dobi tako imenovane seksualne revolucije. Vendar: z narkomanijo? Res jo Crepax zavrača. Z razglašanjem golega mehanizma raznolike seksualnosti? Ali je modno pristajanje na ideje De Sada in Sacherja-Masocha tisto območje erotike, ki ga deklarira humanistično utemeljena družba in še posebej socialistična družba? Ali je navsezadnje v predstavi in željah mladostnika v ogromnem povprečju kaj drugega kot želja in težnja po zblizanju nasprotnih spolov v razumevajoče, nedegradirano erotično sožitje? In to brez dražilne napetosti in ob medsebojnem spoštovanju. Ne da bi bilo potrebno moraliziranje, pa se v življenjski izkušnji vseeno pojavlja etika kot vzajemni pojav v erotičnem doživetju. Kako tedaj s tako imenovano seksualno revolucijo? Ne da bi posebej govorili o tem pojavu, se da kratko strniti: da, potrebna je zdrava osvoboditev spolnosti izpod raznih pritiskov in spon, vendar ne v nasprotju z osebnostjo in družbenim okoljem, vendar mora iti socialna osvo-

boditev vzporedno s seksualno. Wilhelm Reich <sup>21</sup> gotovo ni edini, ki je tudi praktično zavzel napredno stališče do tega vprašanja in pri tem mislil še posebej na mladino in je med njo deloval. Ali pa pri nas v predvojnem času premalo upoštevano gledališče dr. Franja Žgeča ali pa dr. J. Potrča. Zato lahko govorimo le pogojno, v neznatni meri o levičarstvu pri Crepaxu, namreč tedaj, ko pre-rašča konvencionalnost meščanske sredine in njihovih pogledov na spolnost, medsebojne vezi ipd., ko odpira (a ne razreši!) vprašanja svobodnega človeka. Nikakor pa ne gre pojmovati blage sekvence s temo revolucije za kaj več kot salonsko deklarativnost. Življenje pri *Valentini* se v ničemer ne spremeni, udobje potrošniške sredine se tu navezuje le na svobodno izbiro v erotičnem doživetju, kolikor ni to prenaglašeno s sanjskimi travmami, s sadomazahističnimi potezami, podzavestnimi vzgibi freudovske vrste. Pri psihoanalitičnem psihoanalitičnem pojmovanju — seveda v majhni, poenostavljeni dozi! — gre pri Crepaxu za prenaglašanje celokupnega zbira erotičnih možnosti, vedno povezanih z mučno in nemočno napetostjo, z močno prisotnostjo sanjskega ali nesanj-skega nasilja, čeprav je treba reči, da ženske osebe pri Crepaxu niso kake po-sebne žrtve, in da tudi radovoljno iščejo erotično pustolovščino. Z izjemo O so druge ženske osebe samostojne, dejali bi emancipirane, vendar le v toliki meri, kot jim to dopušča družabno okolje, ki ga slutimo na obrobju Crepaxovega stripa. Kakor je Crepax izviren kot ilustrator in scenarist dogajanja, pa je ob mnogih inovacijah ostal njegov strip otrok svoje dobe, to je zahodno deklarirane seksualne revolucije, pop glasbe, množičnih medijev.

Buzzatijev strip je med striparji le malo zapažen, verjetno zaradi pisate-ljevega romanopisnega prevladovanja. Želja po svoji, sodobni, v tem primeru hoteni preobrazbi antičnega mita v tirnice vsakdanjega življenja, se je odra-zila z drugimi mediji in na drugačni stopnji pri Jeanu Cocteauju,<sup>22</sup> pri filmu *Črni orfej*<sup>23</sup> in še kod. Buzzati je vnesel v strip na lahкотen način precej razno-rodne elemente, vse od skorajda pravljičnega, fantazijsko skrivnostnega, pa dokumentarnega, do tipološkega za današnji čas množične potrošnje v kulturi. Ne glede na možne epizode Buzzati sledi osredju Orfijevega iskanja Eüre. Iz celote lahko izzzveni, da v potrošniškem okolju poplitvene brezcilnosti tudi lju-bezen kar ni uresničljiva, drugačne interpretacije so seveda možne. Buzzati-jeve *Poeme strip* ne kaže pojmovati sila resno, globokoumno, čeprav ni brez intelektualnih prvin in asociativne elementarnosti. Nekatere izmed epizod v tem stripu bi lahko imeli za samostojne, manjše enote s svojo vsebino. Celoten strip dá tudi ostro zarezo med živim svetom in mrtvimi, med hrepenenjem po ljubezni in usodno oddvojenostjo od dekleta, v navzkrižju si stojita romantično iskanje in realni svet, prav tako realiteta sanjskega, prividnega. Te poteze, naj jih z analitiko odraslega presojevalca še tako razčlenjujejo kot v bistvu ne-združljive, pa so poprej blizu mladostniku kot odraslemu; že zato, ker mladost-nik povečini nosi v svoji preokupaciji niz protislovij, ki jih želi uravnati, izmiriti in izmeriti v osamosvojenem vstopanju v življenjske preizkušnje. Antagonizmi raznorodnega stripnega gradiva se kažejo pri Buzzatiju v neeno-vitih dogajanjih, ki pa v celovitem poteku zaokrožijo tipiko sodobne stripne možnosti prastarega mita v luči sodobnega utripa.

<sup>21</sup> Wilhelm Reich (1897—1957), avstrijski psiholog in psihoanalitik, ki je na svoj način povezoval Freudov nauk z Marxovim naukom. Praktično je deloval med de-lavsko mladino pred zadnjo vojno na Dunaju in v Berlinu.

<sup>22</sup> Film *Orfejeva oporoka*.

<sup>23</sup> Film Marcela Camusa.



7. **Za zaključek.** Na slovenskem območju lahko ugotovimo, da tujega stripa za mladostnika, odraslega, kar ne poznamo. To pa ne pomeni, da ga ni možno pričakovati v jutrišnjem dnevu, zlasti, če upoštevamo močan porast mladinskega stripa na jugoslovanskem območju izven Slovenije. Forestov primer<sup>24</sup> pri nas je rodil več protestov, nesporazumov. Dobiti izkušnje doma, to je preverjeno govoriti na osnovi ustreznih podatkov o mladostniškem stripu, ni možno. Tuja izkušnja je lahko le pogojno prenosljiva na naše razmere, raje pa nezadostna ali vsaj zgolj možna z odstopanji od mladine, ki npr. v Italiji sega po tovrstnih stripih. Dejstvo pa je, da italijanska mladina, in to predvsem moška, sega po tem, kar pokriva strip za mladostnika in odraslega. Zato velja razmisliti, kakšen naj bo strip za mladostnika, ako bi ga uvedli za adolescente, kakšne kakovosti pričakujemo, in ali še velja raziskava izpred let, ki so jo opravili v Sloveniji: tako glede bralcev stripa in upadanja zanimanja z leti, tako glede na možnost menjajočih medijev in večje zahtevnosti kot glede osnovnega vprašanja: kaj mladostnik pričakuje od stripa in katere druge kulturne medije uporablja. Seveda je lahko tako razglabljanje tvorno, ko je sociološka raziskava narejena.

Ker je ves čas tekla beseda o tujih stripih za mladostnika, je potrebno vsaj sproti omeniti, da je za zdaj Kostja Gatnik edini izstopajoči avtor stripa te vrste na Slovenskem, čeprav ne docela edini med tvornimi; izven Slovenije pa jih najdemo več. Gatnikov strip je satirične in kritične narave, uperjen zoper malomeščanščino, tradicijo, zoper oblastništvo za uveljavljanje osebne moči. Mimogrede navrženo, Gatnikov satirični strip za mladostnika in odraslega ima svojo publiko pri nas in je zelo ugodno sprejet. Ali zanimanje za erotiko med adolescenti ni? Nikakor ne. Le v domačem stripu, z izjemo Gatnika, ki pa sledi predvsem satirično-kritičnim ciljem, tovrstnega daljšega stripa kar ne najdemo. Morda so primeri Foresta, Belgijca Guya Pellaerta, Crepaxa premočni, dominantni v tej tematiki? Tako rekoč nehote zaviralni za izviren nastop domačih avtorjev?

Bolj pomembno je še vedno pereče vprašanje kritičnega vrednotenja stripa pri nas. Tako pri tistih, ki se s stripom ukvarjajo, še bolj pri onih, ki se ne, a si lastijo presojevalne odločujoče sposobnosti. Čeprav zadnja leta dobivamo zapise, eseje, tudi študije s področja stripa izpod peresa domačih avtorjev, pa je belih lis na tem področju vse preveč. Spričo prisotnosti stripa na našem območju je potrebno analitično pristopiti h kritičnem vrednotenju, ko vemo, da poleg upoštevanja vrednih stripov naletimo tudi na cenene, nesprejemljive po ideološki plati, nevredne, kičaste po izpeljavi. Seveda si je potrebno najprej priti na čisto glede narave stripa, radija publike, ki sega po stripu, zlasti pa glede vseh potrebnih komponent, ki izvirajo kot spoznanje kritičnega presojanja stripa. Tudi pri nas so dovolj znana gledališča Umberta Eca, ko govori o množičnih medijih in stripu. Marshall McLuhan govori družbenokritično tudi o stripu v znanem delu *Understanding Media: The Extensions of Man*, vendar med drugim ugotavlja: »Picasso je stari ljubitelj ameriških stripov. Visokorazumniki, od Joycea do Picassa, so od nekdaj predani ameriški popularni umetnosti, ker v njej najdejo nepotvorjeno domišljijско reakcijo na uradno akcijo. Uglajena umetnost po drugi strani teži edinole k izmikanju in obsodbi vsiljivih oblik akcije v neki močni, visokodoločeni, toda ,zastareli,«

<sup>24</sup> *Barbarela* je v slovenskem prevodu začela izhajati v Politikinem Zabavniku.

družbi.«<sup>25</sup> Morda je za nas zanimiv ta hip tisti del, ki govori o umetnikih, ki se niso sramovali vzeti v roke strip. Pri nekaterih naših ljudeh je ta vrsta v najtesnejši zvezi s subkulturo, s plažo, s trivialno literaturo, dobronamerni jo označujejo s paraliteraturo. V bistvu gre za različne termine, ki v jedru želijo govoriti in označiti isti medij, to je strip. Kako pojmovati strip dandanes? Prav gotovo kot poseben medij, namenjen kratkočasu, za razvedrilo, za zabavo, tudi za kritično smešenje, angažiranost in v zadnjih desetletjih tudi kot sredstvo za pouk, izobraževanje.<sup>26</sup> Stripa ni mogoče strpati niti pod leposlovje niti pod likovno umetnost. Strip v bistvu ne odvzema prostora ne enemu ne drugemu. Možno je govoriti, da je strip medij, ki ga kasneje zamenja knjiga, morda tudi likovna umetnost, vendar ni zavezujoča ta pot. Vodilo pri izbiri odjemalca je pogojena prav gotovo z njegovo zahtevnostjo in s preraščanjem znanega. Nič manj simptomatično ni dejstvo, da mladostni ali odrasli bralec stripov vidi v tem mediju lahkotni rekreativni oddih, strip nudi lahko rešljive situacije in probleme, nasproti zapletenim pojavom, ki jih pozna življenje. Vendar pa tako vsebino pozna tudi knjiga znanih literatov, umetnostna dela niso le dramatično problemska, pač pa tudi sproščujoča, vedra in lahkotna.

Ne bo odveč, če se vsaj kratko pomudimo pri glediščih na strip, saj se z njimi srečujemo v domači praksi. Zastopniki apriorističnega gledišča se opirajo na poznavanje visokih literarnih del, morda tudi na visoke likovne dosežke evropske ali svetovne umetnosti in s te avtoritativne pozicije merijo strip. To pa pomeni, da gre za presajanje meril z enega medija na drugi, ne da bi bila upoštevane specifike medija, o katerem gre beseda. Izvirati je pač potrebno iz medija, ki ga želimo označiti, analizirati in vrednotiti. Zmotno je tudi mišljenje, da je strip stranski derivat, podvrsta literature, subprodukt le-te. Apriorizem je nesprejemljiv tudi med klasično pojmovanimi umetnostmi, če gre za presajajoče kriterije in estetska merila in celo v okviru iste umetnosti ni mogoče presojati z zoženo estetiko. Enako kot za literaturo velja za strip, če hočemo eno in drugo spoznati, je poleg osnovnega za vsak od medijev potrebno razbrati sociološke in družbene komponente, v naravnem merilu, vse pogostejše se kaže potreba po interdisciplinarni obdelavi tovrstnih fenomenov.

Drugo gledišče na strip ne pozna apriorizma, a se skuša približati stripu s pozicije literature (ali tudi likovne umetnosti), pri čemer pa tak razčlenjevalec ni obremenjen z vnaprejšnjo negativno sodbo; toda merila za literaturo ne morejo obveljati za strip, odtod izvira vrsta nesporazumov in nedoslednosti. Naslednje gledišče izvira iz poznavanja stripa, oziroma iz njegovega priznavanja kot posebnega medija med ostalimi množičnimi občili. Če izviramo iz takih analiz in sintez, si znotraj stripnih možnosti razčiščujemo ves teoretični diapazon. Pri tem pa ne moremo mimo dejstva, da strip še ne pozna vse potrebne terminologije in si sposoja tovrstne oznake pri likovni teoriji ali pa pri literaturi in celo filmu. Vse to govori, da je v današnji praksi že v okviru teoretičnih obravnavanj neenovita terminološka raba, pa s tem pojmi, kar otežkoča enovitejši pristop k analizi vrste problemov, ki izvirajo iz tega medija. In ne nazadnje vprašanje kakovosti, kjer ne mislimo le na ilustracijo, ampak na kom-

<sup>25</sup> Poznamo tudi srbohrvaški prevod S. Djorjevića *Poznavanje opštita — čovjekov produžetak*.

<sup>26</sup> Npr. v izobraževalno-učnem okviru pri UNESCO: v *Le Courier* 1975 — »Au microbe la science reconnaissante« s sodelovanjem Jeana-Marie Clémenta in Safoura Assie. Ista avtorja sta ustvarila naslednje leto pri istem glasilu UNESCO: »Si UNESCO m'était contée«.



plet. Mimogrede se da opozoriti, da tudi likovna umetnost v klasični razmejitvi na slikarstvo, kiparstvo in grafiko doživlja vidne premene z novimi obsegi vizualizacije, npr. v uporabni umetnosti, dizajnu, fotografiji, karikaturi. Pojem množične kulture je nasledek civilizacijskih procesov in gospodarske prosperitete, odraža se tudi na tem območju z vsemi spremljajočimi pojavi, ki niso vedno pozitivni, prav gotovo pa pri nas premalo raziskani.

Sociološke razsežnosti stripa se dajo ugotoviti šele tedaj, ko je strip razčlenjen znotraj lastne pojavnosti in v zvezi s časom in prostorom. Mejnice med različnimi mediji so postale razrahljane, ne da bi ne vedeli potegniti črto med posameznimi fenomeni. Spričo potreb po raziskovalni sociološki obravnavi pa se vedno bolj pojavlja nujna po primerjalni metodi in vidikih, kjer so upoštevane naravne poti in stičišča različnih medijev. Vemo, da je film vplival na strip, pa tudi obratno; vemo, da je literarno delo doživelo stripno ironizacijo in obratno, takih in podobnih primerov je dovolj. Pri umetnostih z močno tradicijo je upoštevan interdisciplinaren način obravnavanja, pri stripu si šele utira pot, vsaj pri nas. Mnoga teoretična vprašanja, ki so jih drugod že korenito izkristalizirali znotraj tega medija in v družbeni razsežnosti,<sup>27</sup> pri nas šele začenjajo poganjati. Pa tudi pri tujih, znanih raziskovalcih stripa naletimo na neredke primere, ko so sociološke komponente v splošni liniji skrbno povezane z medijem, ki ga raziskujejo, pri tem pa je docela zanemarljiv starostni faktor in psihološko-mentalna pogojenost, ki izvira iz razpona od predšolske dobe do mladostniške. Jurij M. Lotman<sup>28</sup> govori sicer o literaturi, a s spoznanjem zaobjema tudi sredstva množične kulture: »Vsak tip kulture karakterizira določena skupina funkcij, katerim služijo ustrezni predmeti materialne kulture, idejne ustanove, besedila in podobno.«<sup>29</sup>

Pogled na strip za mladostnika je strnjen kot ilustrativni primer ob dveh avtorjih, po tematiki sorodnih, po izpeljavi raznorodnih. Spričo dejstva, da sta oba primera simptomatična ne le za deželo, kjer sta nastala, pač pa tudi za določen krog zahodnih držav, vsebujeta sestavine te sredine ob sestavinah erotične narave, ki niso nujno navezane le na omenjeni svet. Če sta dandanes za mladostnika daleč najbolj v ospredju vprašanje erotike kot naravnega človeškega pojava in pa satirična kritika kot odsev družbenega stanja, potem smo ob Crepaxu in Buzzatiju skušali dojeti stripne posebnosti in naravo obeh, razlikujočih se avtorjev. Pri tem smo se zadržali ob bistvenih vsebinskih slogovnih, miselnih prvinah obeh na način, ki omogoča osnovno razvidnost in odpira širše problemsko žarišče; prav slednje terja tudi širše vključevanje raznovrstnih stripov v pretres, mladinskega in mladostniškega. Celoten sestavek želi prispevati k jasnejši osvetlitvi tako, da upošteva strip kot medij posebne vrste in upošteva zakonitosti tega medija v okviru njemu lastne izraznosti; le na ta način se da približati stripu in tudi prikazati strip kot tak; strip doživlja premene, inovacije, tudi zahtevnejše vneske, vendar vsaka stvarna analiza ne želi in ne more preseči tega, kar strip je in hoče biti.

<sup>27</sup> Ta moment je dvovalenten v svoji pozitivni in negativni naravi, odvisno od primera stripa. Primerjati velja navajanja Pierra Fresnault-Deruella (glje Pjer Freno Derijel) v študiji *Od linearnog do tabelarnog*, »Treći program«, Beograd 1976, št. 30, str. 479—493.

<sup>28</sup> Opozoriti velja na skupinsko delo z vidnim sociološkim poudarkom: *Comics im ästhetischen Unterricht*. Frankfurt am Main, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag 1974.

<sup>29</sup> J. M. Lotman: *Strukture hudoženstvenoga teksta*. Moskva 1970.

## Summary

It is a fact that in Slovenia we do not have the strip cartoon, neither for the young people neither of adults. The only exception in Slovenia is Kostja Gatnik. Such strip cartoons are not rear abroad. As we have a flood of strip cartoons on the Yugoslav market we can expect such kind of strip cartoons to be imported or created at home in an original way. This article presents two authors and speaks about typical issues and encourages to one's own thinking.

The two authors spoken about are Italians: Guido Crepax and writer Dino Buzzati. They both predominantly treat erotics as their main contents. The first author is known in the world circles of strip cartoon connoisseurs as the inovator and brilliant illustrator full of fresh ideas. The second author is the well known novelist of the today Italy. He suprised the public and also got awards. Bearing in mind that a strong and predominant occupation of the young people is turned towards erotic questions of theoretic and practical nature, we can say that decesion to speak about the authors teating erotics in their cartoons is a suitable one. We know very well that young people are seeking without auspices such works, either this be professionally written book, movie, literature or strip cartoon. Crepax and Buzzati are different enough in treating erotics and ethics. On one hand, they are not burdened by the traditional erotics fettered by bourgeois and other limitations, on the other hand, the natural relation between the sexes cannot be forgotten, understanding of woman as equal, of course within the values of the present world and society. Such are the questions that emerge when treating the typology of the erotic strip cartoon. We should not forget that the contents of these strip cartoons emerged from a different milieu, as well as, from different social atmosphere and circumstances where such strip cartoons can be very interesting — specially because of reactions.



## JUGOSLOVANSKI STRIP DANES IN NJEGOVA BODOČNOST

V eni od svojih študij je stripolog France Zupan med drugim napisal: «... nimamo pa in verjetno ne bomo nikoli imeli dobrega stripa na tistem področju, ki predstavlja v svetu glavnino — to je avanturistični in pustolovski strip. Dosedanji poskusi so klavrni: partizanska in zgodovinska tematika se nista obnesli... Kar pa zadeva epigone, ki posnemajo tuje junake in tuje zgodbe, je očitno, da ne morejo konkurirati z originalnimi angleškimi, ameriškimi in francoskimi stripi. Slovenska zemlja, značaj ljudi in naše razmere pač niso naklonjene velikim junakom.»<sup>1</sup>

Z Zupanom lahko soglašamo predvsem v tem, da so poskusi klavrni, ker so nastajali spontano, neorganizirano in nenačrtno. Vendar pa pregled zgodovine domačega stripa in del jugoslovanskih avtorjev dokazuje, da imamo risarje in scenariste, ki bi jih lahko primerjali s tujimi. Kar zadeva samo tematiko za stripe, pa si upamo trditi, da je malo dežel, ki imajo tako burno zgodovino, kot jo imajo jugoslovanski narodi. Jugoslovani so se udeleževali vseh mogočih potovanj in osvajanj novih predelov sveta. Mnogo je bilo takih, ki so z drugimi osvajali ameriški Divji zahod, raziskovali Avstralijo, potovali z ladjami okoli sveta v času velikih odkritij in še pozneje.

Tudi druga svetovna vojna, zlasti naša NOB, herojski boj celotnega prebivalstva naše dežele, je neizčrpen vir dobrih zamisli za vojne stripe. Ne mislimo pri tem samo na junaški boj naših narodov na okupiranih ozemljih (kjer seveda ni manjkalo neverjetnih dogodivščin in herojskih dejanj), mnogi naši ljudje so sodelovali v bojih na ozemljih drugih držav, kjer so s svojo neustrahovitostjo prispevali k hitrejšemu zlomu fašizma in nacizma.

V Nedeljskem dnevniku je pred leti izhajal strip *Obveščevalec Kir* po zamisli publicista Iva Antiča in ilustratorja Željka Lordaniča, ki je prikazoval boj članov VOS (Varnostna obveščevalna služba CK KPS) z okupatorjevimi agenti in domačimi izdajalci. Strip ne zaostaja za raznimi vohunskimi stripi, ki nastajajo v produkciji britanske International Press Corporation. Strip je bil kasneje objavljen tudi v srbohrvaščini.

Da je naša preteklost lahko zanimiva za pustolovski strip, je dokazal tudi akademski slikar Vasja Čuk, ki je svoj strip *Vitez Damjan* ponatisnil tudi v drugih jezikih. Pa tudi delo Vladimira Hercega *Erazem Predjamski*, ki je bil pred kakimi sedmimi leti objavljen v seriji Zvitorepčevi romani v stripu, je bil

---

<sup>1</sup> France Zupan: *Masovna kultura — strip*. Problemi, Ljubljana. Vol. 7, št. 73 do 74, str. 92.

zelo dobro sprejet. Do letos je bil ponatisnjen že petkrat. Kot je znano, avtor pripravlja serijo stripov o vitezu s Predjamskega gradu in si želi, da bi pri nas postal nekak »slovenski Robin Hood,« kar pa je Erazem v svojem obdobju tudi bil. Vsaj take legende krožijo na Notranjskem o njem.

Izredna priljubljenost Mustrovih stripov, ki so več kot dvajset let nepretrgano izhajali v tedniku *TT*, med drugim dokazuje tudi to, da lahko domači stripi zelo uspešno konkurirajo tujim. Avtorji pa lahko presežejo svoje vzornike. Mikija Mustra smo namreč že razglasili za »slovenskega Disneya«, treba pa je reči, da so njegovi stripi — vsaj prvih petnajst epizod — o pustolovščinah Zvitorepca, Trdonje in Lakotnika precej boljši, kot pa so zgodbe o Miki Miški, Racmanu Jaki, psu Plutonu in drugih junakih Walta Disneya.

Ko je v *Plavem vjesniku* izhajal strip *Sherlock Holmes* avtorjev Furtinjerja in Radilovića, je bil več let najbolj priljubljeno branje v omenjenem tedniku, čeprav je moral konkurirati tudi najboljšim stripom (na primer: *Asterixu*)!

Uspešna prodaja nekaterih Radilovićevih, Bekerjevih, Neugebauerjevih stripov v tujini kaže na to, da se tuji založniki naših stripov sploh ne bi branili. To je pomembneje še zato, ker doslej do organiziranega nastopanja v tujini skoraj ni prišlo. Pogoj pa je seveda predvsem kvaliteta, to pa je vsekakor moč zagotoviti.

Strip lahko postane tudi zelo donosen vir dohodkov celotne naše družbe, prihranili bi lahko lep kup deviz, vendar pa to pogojuje temeljito spreminjanje odnosa do stripa kot takega.

V zadnjem letu je prišlo do poskusa organizirane produkcije domačega stripa. Tako so se nekateri risarji odločili za zgodovinsko tematiko (*Erazem Predjamski*, ki ga riše Vladimir Herceg), drugi za sodobno (*Pustolovščine novinarja Rada Kovača* Željka Lordanića), za temo iz časov okupirane Ljubljane (VOS Radomirja Petrovića iz Beograda) in podobno. Že bežen pregled nam pokaže, da je tokrat domača produkcija stripov zaobjela vsa možna področja obdelave dogodivščin v stripu. Večina se je odločila za domačo tematiko in naslednja leta bodo pokazala tudi plod teh prizadevanj. Pomembno vlogo bodo pri tem vsekakor imela glavna založniška podjetja iz vseh republik, zlasti pa Politika iz Beograda, Delo iz Ljubljane, Forum iz Novega Sada in Dečje novine iz Gornjega Milanovca. Vendar se nam zdi, da vse te delovne organizacije nastopajo le preveč ločeno. Zavedati se namreč moramo, da je začetek produkcije nacionalnega stripa povezan z velikimi stroški. Razen tega pa bi bilo treba za naš strip pridobiti olajšave. Založnike edicij z domačimi stripi bi morali oprostiti različnih dajatev, da bi zmogli stroške izdajanja. Zelo verjetno je, da bodo ta leta odločilna za bodočnost jugoslovanskega stripa.

Veliko lahko k temu prispevajo kulturne organizacije in društva. Izredno pomembna je tudi revija *Pegaz*, vendar bi morala pogosteje izhajati in morda tudi nekoliko več strani posvečati domačemu stripu. V tujini imajo namreč posebne šole za avtorje stripov, pri nas pa tega ni. Pa tudi knjižarne še niso povsem založene s potrebno literaturo za kvalitetno produkcijo stripov.

Revija *Pegaz* izdaja Kulturni centar Beograd. Ureja jo Žika Bogdanović, ugledni beograjski publicist in filmski kritik. Do sedaj je izšlo sedem rednih in ena izredna številka *Pegaza*. Revija objavlja prispevke eminentnih svetovnih stripologov, v vsaki številki pa je vsaj en prispevek namenjen domačemu stripu. Tako Žika Bogdanović predstavlja avtorje tako imenovanega Beograjskega kroga, ki so ga tvorili predvojni risarji stripov v Beogradu. Ti so bili: Kuznje-



cov, Lobačev, Navojev in še nekateri drugi. Plod njihovih prizadevanj pa je posebna številka revije *Kultura*,<sup>2</sup> ki jo je uredil filmski kritik Ranko Munitić in tudi sam napisal uvodno študijo z naslovom *Strip-deveta umetnost?*

Za današnji jugoslovanski strip je značilno še to, da se mladi avtorji stripov zbirajo v majhne skupine, ki potem organizirano nastopajo na trgu. Prva, lahko trdimo tudi najpomembnejša, je zagrebška, ki nastopa pod naslovom Novi kvadrat. Sestavljajo jo posamezniki, ki so doumeli, da bodo lažje nastopali kot skupina. Edino, kar jim je skupnega, je njihova mladost: Mirko Ilić (1956), Igor Kordej (1957), Ninoslav Kunc (1958) Emir Mešić (1958), Radovan Devlić (1950), Krešimir Zimonić (1956), Joško Marušić (1952) in Nikola Konstantinović (1955).

Uveljavili so se s svojimi stripi predvsem v tedniku *Polet* (Zagreb), in sicer s tako imenovanim intelektualnim stripom, ki zahteva globoko razumevanje sporočila stripa. Govorilo se je o njihovi nedorečnosti, vendar je mnogo teh pripomb sčasoma odpadlo, ko je prišlo do prevrednotenja stripa kot literature za množice. Po besedah Igorja Kordeja je priljubljenost njihovih stripov zelo velika in naklada *Poleta*, ki se je naglo dvignila, je tudi zasluga njihovih del. Njihovi stripi — to je njihov pogled na svet. To, kar pri teh mladih avtorjih najbolj preseneča, je kvaliteta njihovih del. Zlasti to velja za risarsko plat Igorja Kordeja in Mirka Ilića.

Novi kvadrat goji stripe, ki v svetu za zdaj pomenijo izredno majhen procent. Sodijo v kategorijo, ki jo Jacques Marnie imenuje »misleči strip,« drugi pa »angažirani strip.« Predvsem gre za stripe, ki na vsak način sporočajo nekaj, in ne gre le za običajno narativno komponento stripa. Marušićevi »stripi s predumišljanjem« so posebne vrste satire v stripu, obravnava pa tako politične kot družbene probleme naše vsakdanjosti. Za svoj strip je prejel lani v Beogradu nagrado za scenarij, ko je revija *Mladost* razpisala natečaj za domači strip.

Povsem drugo vrsto stripa gojijo na uredništvu revije *Eks-almanah*, ki jo izdaja NIP Dečje novine (Gornji Milanovac). Njegova agencija DENO si želi prodajati naše stripe tudi na tujem, tako na vzhodu kot na zahodu, le-tam pa zahtevajo predvsem »klasični,« pustolovski strip, ki je v svetu prevladujoč. Njihov mesečnik *YU strip* objavlja na 64 straneh samo dela domačih avtorjev in treba je reči, da objavljajo tudi kvalitetna dela. Po neuradnih podatkih, ki so dostopni, je precejšnji del odkupljenih stripov prodanih tudi na tuje. Torej, NIP Dečje novine pri uveljavljanju jugoslovanskega stripa doma in v inozemstvu uspešno opravlja svojo nalogo. Edino, kar bi jim lahko zamerili, je to, da ta založniška hiša ne izdaja teoretične publikacije za strip, ki bi bila ob njihovih naporih za boljši strip nujno potrebna.

Posebno mesto pa v jugoslovanskem prostoru zavzema ljubljanski Klub devete umetnosti, edino jugoslovansko društvo preučevalcev in avtorjev grafične literature ali stripa. Večina njegovih članov je naklonjena predvsem »klasičnemu« stripu, nekateri avtorji pa tudi rišejo stripe, ki jih uvrščamo lahko v intelektualni ali pa eksperimentalni strip. Med tovrstnimi avtorji bi lahko imenovali Iva Antiča in Jerneja Rovška iz Ljubljane, Zorana Janjetova in Ljubišo Bogosavljevića iz Novega Sada, Vladimirja Vesovića iz Beograda in še nekatere druge.

---

<sup>2</sup> *Kultura*. Časopis za teorijo i sociologiju kulture i kulturnu politiku. Beograd 1975, br. 28.

Namen društva je zbirati sposobne ustvarjalce in ljubitelje stripa, da bi tako organizirane sile pripomogle k prodornejšemu razvoju domače grafične literature, ki je danes po svetu že nesporna zvrst umetnosti.

V zadnjem času kaže, da se odpirajo možnosti za razvoj domačega stripa. Tudi celotni odnos družbe se spreminja, saj stripu odstopajo že prostor celo v galerijah. V zadnjih dveh letih je bilo približno dvajset stripskih razstav v Jugoslaviji, česa takega bi si pred desetimi leti ne mogli misliti. Pomeni, da se aprioristično razглаšanje stripa za plažo počasi umika trezni presoji in obravnavanju stripa kot nečesa, o čemer je potrebno in vredno govoriti.

### Zusammenfassung

Für die Entwicklung der heimischen Comics in Jugoslawien eröffnen sich in der letzten Zeit grössere Möglichkeiten. Es gibt heimische Autoren, die man mit den fremden Schöpfern vergleichen kann; einige sind schon im Ausland zur Geltung gekommen. Sogar für die abenteuerlichen Comics, die in der Welt am meisten verbreitet sind, bietet sich ein entsprechender heimischer Stoff an, meistens aus der bewegten Vergangenheit der Völker Jugoslawiens. Die jungen Autoren vereinigen sich in kleinen Gruppen (zum Beispiel Das neue Quadrat) die Comics-Publikationen steuern auch viel bei, indem sie heimischen Comics mehr Platz zur Verfügung stellen (Polet, Eks-almanah, Yu strip).



Jernej Rovšek

Ljubljana

## SLIKANICE IN STRIPI V PIONIRSKEM LISTU OD LETA 1950 DALJE

V letih 1950 in 1951 v *Pionirskem listu* še ni bilo nobene domače slikanice, čeprav je bilo sicer veliko ilustracij in vinjet v značilnem ilustrativnem slogu tistega obdobja. Leta 1950 je *Pionirski list* objavil nekaj epizod iz stripov Walta Disneya, in sicer z junakoma Jakom Racmanom in psom Plutonom, zelo popularnima junakoma iz risanih filmov tistega obdobja, ki so se vrteli tudi v naših kinodvoranah.

3. septembra 1952 je *Pionirski list* v novi rubriki Mali veseljak objavil prvo domačo slikanico *Povest o malem bratcu*, ki jo je po zgodbi Hansa Fallade narisal France Slana. Slikanica je imela še veliko teksta, risba pa je bila zelo podobna knjižnim ilustracijam. Serijo slikanic s futuristično vsebino, ki so se redno pojavljale v *Pionirskem listu* do danes, je pričela slikanica *Astropol* februarja 1953, kot druga domača slikanica v tem listu. Avtorja sta bila navedena samo s kraticama, kar je tudi značilnost slikanic prvega obdobja v *Pionirskem listu*. Verjetno so se avtorji še nekoliko sramovali svojih del v mediju, ki še ni bil priznan. Besedila v tej slikanici je bilo že nekoliko manj, risba pa je bila tudi že bolj podobna risbi stripov s podobno tematiko, ki so bili v tistem obdobju v tujini zelo popularni. Dolgoletni sodelovalec *Pionirskega lista* Milan Bizovičar se je prvič pojavil kot risar v slikanici *Mojstrski detektiv Blomquist*, ki jo je po romanu »A. L.« priredil »L. K.« V tej slikanici Bizovičar še ni risal v svojem kasneje tako značilnem stilu, temveč je bila risba še nekoliko začetniška in nedodelana. V letu 1954 *Pionirski list* ni objavil nobene slikanice.

V novi sezoni *Pionirskega lista* v letu 1955, (letnik se začne vedno v začetku septembra), je začela izhajati druga znanstveno-fantastična slikanica *Blaže in Nežica v vesolju*. Zelo dobro besedilo Lojzeta Kovačiča je začinjeno z veliko mero humorja ter je tudi nekoliko družbeno kritično. Gre namreč za zgodbo o Samodržcu na planetu Marsu, ki mu seveda Blaže in Nežica delata velike težave. Slikanico je risal Milan Bizovičar, njegova risba je tudi likovno že mnogo bolj dovršena ter obogatena z veliko mero domišljije, ki jo slikanica s takšno vsebino tudi zahteva. To slikanico je nadomestila slikanica z naslovom *Mitraljezec Čížek*, ki jo je po tekstu Vinka Trinkavsca narisal Ive Šubič. Gre za eno izmed slikanic, ki so se redno pojavljale na straneh *Pionirskega lista*, s strogo grafično risbo, ki nekoliko spominja na lesoreze.

Prvi pravi strip v nadaljevanjih s tekstom v »balončkih« se je pojavil v *Pionirskem listu* 11. aprila 1956 z naslovom *Prvi balon*. Avtorji niso navedeni, le v levem robu je z majhnimi črkami napisano »priredil S. D.« Pri tem stripu gre verjetno za prevod tujega stripa, saj se zgodba dogaja v Parizu l. 1783,

narisan pa je v karikaturističnem stilu. V tem stripu nastopa tudi človek, ki je človeško oblečen in ki tudi govori. Strip je obsegel le nekaj epizod v dveh pasicah.

Razlikovanje med slikanico in stripom je pri teoretikih s tega področja še vedno sporno. Nekateri trdijo, da razlike med slikanico in stripom ni, da gre pri tem za en medij; razliko pa naj bi delali le tisti, ki hočejo ohraniti čistost in neoporečnost slikanic na eni strani in škodljivost in oporečnost stripov na drugi. Sam mislim, da razlika objektivno obstaja, čeprav je težko določiti trdno mejo. Najpomembnejša razlika je pri funkciji teksta. Pri slikanici je tekst samostojen in neodvisen od risanega dela, ki ima bolj vlogo ilustracije. Pri stripu pa je besedilo neločljivo povezano z risbo in šele skupaj z njo tvori celoto, tako da niti tekst niti risba ne moreta biti popolnoma razumljiva samostojno. Pri razlikovanju med slikanico in stripom pa seveda ni pomemben stil risanja, pri eni ali drugi zvrsti je lahko risba realistična ali karikaturistična.

Po sušnem letu 1957, ko ni bilo nobenega večjega risanega prispevka, je septembra 1958 začela izhajati slikanica, ki je po mojem mnenju ena najboljših, kar jih je objavil *Pionirski list: Pogumna trojka in fašist Pepe*, ki jo je po besedilu Milke Kovič narisal Aco Mavec. Slikanica ima zelo komunikativen in duhovit tekst, v katerem so prvič prevladovali dialogi, kar je tudi prispevalo k popularnosti te slikanice, ki je bila ponovno objavljena v *Pionirskem listu* v letniku 1966/67. Odlična karikaturistična risba Aca Mavca se dobro ujema z besedilom slikanice.

Zelo značilen za odnos do stripov v tistem obdobju je članek Alenke Gerlovič z naslovom *O lepih in grdih ilustracijah*, ki je bil objavljen v *Pionirskem listu* 11. marca 1959. Avtorica v tem članku skuša bralcem prikazati razliko med »grdim« stripom, katerega primer je objavljen v obliki ponatisa dela nekega tujega western stripa, in lepo ilustracijo, ki je prikazana z delom Marlenke Stupice iz neke slikanice za otroke. Avtorica pravi: »Med grde ilustracije spada večina stripov v naših časopisih, kavboji, bokserji in junaki, ki frče na Mars, pustolovci z brčicami, ki jim rastejo iz ust oblaki z izgovorjenimi besedami, osvobojene lepotice, in psički Švrki ter psi Plutoni,« in nadalje »Rišejo jih površni risarji, ki si ne privoščijo časa, da bi se v delo poglobili, tiskajo pa jih zato, da bi prodali več izvodov časopisa, kajti marsikomu, ki ne zna ločiti lepo od grdega, so stripi všeč.« Ko analizira tuj strip, navaja, da so »podobe površno razporejene in da oblaki z besedilom zakrpavajo risbo«, pri tem pa trdi, da risar stripa ne utegne natančno pretehtati razporeditev podob in predmetov na sliki, zanj je važna samo zgodba ne pa tudi lepota podobe. Avtorica slabo ocenjuje tudi risbe Disneyevih stripov, za katere pravi, da imajo to slabo lastnost, da je v njih preveč okroglih linij, tako da so videti narisane živali, kot da bi bile iz gume in brez kosti. Na koncu članka pa pravi: »Stripi niso edine grde ilustracije, ki jih srečujemo, ker pa od grdih ilustracij vidite največ stripov, ker jih največ prebirate, smo se danes pogovarjali o njih. Kajne, da riše Marlenka Stupica lepše?«

Dejstvo, da v *Pionirskem listu* nekaj časa ni bila objavljena nobena slikanica, verjetno ni v zvezi s tem tekstom. Prva se je pojavila priredba Petra Velikega, ki jo je ilustriral Ive Šubic v nekoliko trdem, ilustrativnem slogu. Ne dolgo zatem, v septembru 1959, se je prvič pojavil na straneh *Pionirskega lista* verjetno najbolj popularni risani junak tega lista *Kavboj Pipec* avtorja Boža Kosa. Na začetku se je pojavljal v kratkih zaključenih epizodah v eni pasici z največkrat štirimi slikami in s tekstom pod slikami! Zelo zanimiva je transformacija



tega stripa od skoraj karikature in slikanice do pravega sodobnega stripa, ki uporablja že skoraj vse možnosti, ki jih ta medij ponuja. V teh prvih epizodah je bil Kavboj Pipec še brez kasneje neločljivega Rdeče Pese, ki se pojavi šele 17. maja 1961 v prvi epizodi »pravega« stripa z naslovom *Gusarski zaklad*. Postopoma in prav sramežljivo se je Kavboj Pipec iz junaka karikature spreminjal v junaka stripa. Najprej so se pojavile v okviru kvadratkov, ki so bili med seboj ločeni le s črto, samo onomatopoije (POF! BRRR ipd.); v eni epizodi je tekst, ki ga govori razbojnik, napisan v kvadratu, Pipčeve besede pa so napisane pod njim. Iz epizode v epizodo se je nato širil prostor med kvadratkami, ki sedaj meri že več kot centimeter, tekst pa, ne samo, da se je udomačil v okvirčku, temveč se še pojavlja povsod, kjer je le kaj prostora. Vse to pa kaže na emancipacijo, ki jo je ta strip sčasoma sprejemal v svojem mediju. Od leta 1961 do danes se Kavboj Pipec in Rdeča Pesa redno pojavljata na straneh *Pionirskega lista*, večinoma kot edina protiutež slikanicam, ki imajo resnejšo risbo in vsebino. Besedilo je zelo enostavno, brez fabulativne kompozicije; pri vseh epizodah gre za odnos med dobrim, ki ga predstavljata Kavboj Pipec in Rdeča Pesa, ter zlim, ki ga poosebljajo razni gusarji, razbojniki in podobno. V teh stripih je teksta sorazmerno veliko in čeprav je duhovit, je preveč deskriptiven; včasih opisuje tisto, kar je razvidno že iz same risbe. Risba je karikaturnistična in skrajno poenostavljena.

Sorazmerno največ slikanic je bilo objavljenih v *Pionirskem listu* v letih od 1962 do 1967. Redno se pojavljajo znanstveno-fantastične in futuristične zgodbe, kot so *K velikim molčočim* (piše Š. K., riše M. Amaliotti) in *Mikroskopik*; zgodovinske, kot so *Viharna leta* (avtorja D. Kralj in M. Bizovičar), *Pleme Urdu* (avtor Štefan Planinc) ter slikanice Milana Bizovičarja *Spartak*, *Nepremagljivi in Samuil — Car Makedonski*; slikanice s tematiko iz NOB: *Srajce s prekrizanimi rokavi* (Štefan Planinc), *O premajhnem Nacku* (M. Maver) in *Morska skrivnost* (Savo Sovre) do zelo znane in popularne *Ukane*, ki jo je po romanu Toneta Svetine narisal Štefan Planinc. V tem obdobju je imel *Pionirski list* tudi zelo veliko naklado (v septembru 1963 skoraj 70.000 naročnikov).

Septembra 1970 je bil *Pionirski list* prvič tiskan tudi v barvah, kar je tudi nekoliko vplivalo na izbor slikovnega gradiva. V slikanici *Ugaslo ognjišče*, ki jo je po besedilu Toneta Svetine narisal Savo Sovre v barvah, niso dobro izkoriščene možnosti, ki jih ta tehnika ponuja. Risba je bila v tej slikanici še bolj ploskovita in statična. Mnogo bolje je barve izkoristil Aco Mavec v slikanici *Prigode lažnivega Kljukca*, kjer se risba zelo dobro ujema s tekstom, ki ga je že tudi nekoliko manj kot pri drugih slikanicah, le tri do štiri vrstice. Lažnivega Kljukca je zamenjal Viki Viking tega pa Mary Poppins istega risarja.

Iz tega obdobja lahko omenim tudi dva, po mojem mnenju, nekoliko slabša prispevka. Prva je slikanica *Martin Škrjanc in Slamica*, po Zucconijevi zgodbi jo je priredila E. Umek, ilustriral pa Andrej Novak. Njegova risba v tej slikanici je zelo površna in nepopolna. Drugi je epizodni strip *Poprček* istega avtorja, ki izhaja še danes. Glavna pomanjkljivost tega stripa je v tem, da besedilo ni povezano z risbo, tako da gre v bistvu za narisane »vice«.

Septembra 1974 se je lotil slikanice tudi znani in takrat že uveljavljeni risar stripov Kostja Gatnik. Ilustriral je znanstveno fantastično slikanico *V morskih globinah*, ki je priredba tujega teksta. Gatnik je v tej slikanici odlično uporabljal razmerje med svetlimi in temnimi ploskvami ter svetlobne učinke, uporabil pa je tudi nekatere novosti v tej zvrsti, zabrisal je na primer razliko med posameznimi »kvadratkami«, ki tekoče prehajajo drug v drugega.

Zelo uspešno se je uveljavil v tej zvrsti tudi Marjan Manček, ki je ilustriral po besedilu Slavka Pregla *Veliko pustolovščino in Odpravo zelenega zmaja*. Avtorja sta pri tej slikanici uporabila novost, ki je v tem, da posamezne risbe niso več strogo vezane na svoj »kos« teksta, temveč gre v bistvu za zelo bogato ilustracijo besedila, kjer pa je ohranjeno razmerje med slikovnim in tekstovnim delom iz slikanic.

Večja odprtost lista do novih tokov v stripu je najbolj vidna iz prispevka Toneta Račkega *Strip o stripu* iz leta 1975. Tu ne gre več za negativno reakcijo na strip, kot smo jo zasledili pri prispevku Alenke Gerlovič, ki primerja strip in ilustracijo, temveč za razlikovanje med dobrim in slabim stripom, ki vedno bolj prodira in ki je tudi edino pravilno. Rački v eni epizodi v obliki stripa daje primerjavo med klasičnim, kavbojskim stripom in stripom C. Schulza *Peanuts*, ki je v svetu priznan kot zelo kvaliteten strip.

V letu 1977 je dobil v *Pionirskem listu* prostor tudi »antistrip« v prispevkih Marjana Mančka *Robin z otoka Zon* in v naslednjem letu v *Nacetu brez face*. Pri teh stripih gre za nadaljevanje eksperimentov, pri katerih se je pri nas najbolj uveljavil Nedeljko Dragič. Predstavnik nove smeri v stripu je tudi prispevek *Medplanetarni pogovori* avtorja Françoisa Mossmanna, ki se je ne-kratkaj pojavil v *Pionirskem listu* v letu 1977.

Zadnja leta se število prispevkov na tem področju krči, tako da sta bila v številkah iz meseca februarja 1977 poleg *Poprčka* objavljena le standardni *Kavboj Pipec* in *Rdeča Pesa* in slikanica *Skozi ameriško džunglo*, ki govori o življenjski poti Louisa Adamiča in jo je ilustriral Štefan Planinc.

V tem kratkem pregledu ni bilo mogoče zajeti vseh prispevkov na tem področju, posebej sem se zadržal le pri tistih, ki so pomenili v določenem obdobju novost, pri tem pa gre seveda za subjektivne ocene. Na hitro je mogoče zaključiti, da so v *Pionirskem listu* v tem obdobju prevladovalе slikanice v smislu delitve, ki sem jo že opredelil. Strip kot posebna oblika izraza se je le počasi uveljavljal. Pri tem gre verjetno tudi za prepričanje, da se lahko s tem, ko postavimo besedilo pod risbo, izognemo vsem škodljivim vplivom, ki jih po še vedno razširjenem mnenju strip ima na mladino, čeprav je seveda bolj pomembna delitev na dobre in slabe slikanice ter na dobre in slabe stripe. Med slikanicami in stripi v *Pionirskem listu* je bilo tudi veliko takih, ki bi zaradi svoje izvirnosti in kvalitete zahtevale več pozornosti in bolj poglobljene ocene, veliko pa je tudi takih, ki bi jih brez škode lahko pogrešali.

### Summary

The author presents a short evaluation of development of drawings in the form of pictorials and strip cartoons in the *Pionirski list* from 1950 until today. During this period pictorials prevailed in this paper for young people. The strip cartoon emerged gradually and slowly only after 1960. The distinction between pictorials and strip cartoon is based on the role of the written part or the text which is in the case of pictorial independant from the drawing. Among pictorials the arrangements of foreign authors prevailed. Later on more and more home authors started to write text for pictorials. The topics were stories from history, mostly from National Liberation War, a lot of them were science fiction. Contemporary topics were less present. The drawings can be divided into two categories — realistic with illustration-



prints style and comic more or less caricature drawings. The first category was represented by the following authors: Milan Bizovičar, Štefan Planinc and Savo Sovre. The second Aco Mavec, Milan Maver and Marjan Manček. »Cowboy Pipec« by Božo Kos is one of the most important. It developed from pictorial into a modern strip cartoon having mostly shortcomings in the text. The author concludes his article with the thought that during the mentioned period a lot of good contributions were made which deserve more our attention. There are, of course, a lot of works that we could miss without any loss.

Tone Rački

Ljubljana

## STRIP IN OTROŠKA USTVARJALNOST

Narava stripa je taka, da ga je težko vključiti v okvir estetske vzgoje, kakršno poznamo. Učitelji so brez ustrezne izobrazbe ne le o stripu, ampak tudi o vseh ostalih medijih množične kulture. Stripa pa ne moremo ustrezno vrednotiti in ga predstaviti brez upoštevanja njegovega mesta in vloge v sodobni množični kulturi. Po drugi strani pa nastaja dilema, kako ga vključiti v šolski predmetnik. Učni program je tak, da so posamezni predmeti strogo ločeni in jih učitelji podajajo kot neodvisne celote. Tak pristop se kaže kot zgrešen še posebej pri stripu. Eni menijo, da je strip literarna oblika in ga je treba obravnavati pri literarni vzgoji, drugi pa so mišljenja, da spada v likovni pouk. V prvi in drugi varianti nastajajo težave. Učitelji slovenskega jezika bi obravnavali predvsem pripovedni in tekstovni del stripa. Oboje pri večini stripov ne vzdrži primerjave z literarnimi deli. Tako bi prej ali slej prišli do sklepa o manjvrednosti stripovske oblike izražanja. Likovniki pa pozornost posvečajo predvsem grafičnim kvaliteta posameznih sličic in strani kot likovni celoti. Obremenjeni z likovno ali literarno izobrazbo učitelji težko sprejemajo strip kot samostojen medij. To je glavna ovira, ki jo bo treba premagati, preden bo strip lahko enakovredno zastopan v šolskem programu, bodisi v sklopu tega ali onega predmeta.

Pri nas je bilo do sedaj nekaj poskusov, da bi strip vključili v šolo. V ta namen so bili organizirani seminarji o sodobnih množičnih medijih, med njimi je bil zastopan tudi strip. Nekaj seminarjev je bilo posvečenih izključno stripu. Namenjeni so bili učiteljem likovnega pouka na osnovnih šolah. Učitelji so pokazali veliko zanimanja za tovrstne seminarje in pripravljenost prenašati dobljeno znanje v šolski program. Na več šolah že obravnavajo pri likovnem pouku, kot eno izmed tem, tudi strip.

V okviru seminarjev je bila na eni ljubljanski in eni podeželski šoli izvedena manjša anketa, katere rezultati naj bi dali okvirno oceno, koliko otroci berejo stripe, kaj berejo in kakšen je njihov odnos do stripa. Za anketo sta bili uporabljeni dve obliki: krajši vprašalnik in risanje stripa na določeno temo.

Rezultati niso pokazali bistvenih razlik med mestom in podeželjem. Zanimivo je, da na podeželju berejo stripe več kot v mestu. Verjetno zato, ker je tam drugih oblik razvedrila manj. Le sedemnajst odstotkov otrok redno bere stripe, fantje več kot dekleta. Večinoma berejo zaradi razvedrila, naslednji razlog pa je identifikacija z junaki stripov. Le eden od 258 anketiranih bere stripe zato, ker imajo malo teksta. To vprašanje je bilo postavljeno predvsem zato, da bi preverili mnenje nekaterih pedagogov, po katerem stripi privlačijo pred-



vsem s svojimi kratkimi besedili in s tem podpirajo lenobo do branja. Izkazalo se je, da so v zmoti, najbrž zato, ker dobesedno razumejo izraz »brati strip,« ne pa v stripovskem smislu. Učenci seveda berejo in poznajo vse, kar je pri nas na voljo. Pokazali pa so skromno vedenje o stripu, saj večkrat ne ločijo niti med slikanico in stripom. Strip jim je sinonim za plažo. Navajali so kot strip vse, kar jim v šoli odsvetujejo brati (kriminalke, dr. romane itd.). Imen ustvarjalcev stripov seveda ne poznajo, ker jim pridejo v roke le anonimni, serijski stripi. Največkrat je bil omenjen W. Disney, kar je dezinformacija sama po sebi, ki jo je lansiral Disney sam, saj večina ljudi misli, da je on avtor filmov in stripov, ki se prodajajo pod njegovim imenom. Med avtorji stripov pa so našli mesto tudi Karl May, Mark Twain in ČGP Delo.

Kar deset odstotkov anketirancev je izjavilo, da ne berejo stripov. Ta rezultat pa ni povsem zanesljiv. Veliko listov s tem odgovorom je bilo neveljavnih, ker so na ostala vprašanja odgovorili in se izkazali kot poznavalci stripov. V teh primerih gre verjetno za negativen vpliv odsvetovanja, oziroma prepovedovanja branja stripov. Otroci kljub temu berejo, vendar to tajijo. Do podobnih rezultatov so prišli tudi nekateri sociologi, predvsem v Ameriki, ko so ugotovili, koliko izobražencev bere stripe, pa tega niso pripravljeni priznati.

Ob anketi so učenci tudi risali strip na določeno temo. Pred tem jim ni bilo posredovano nikakršno znanje o stripu. Rezultati so plod njihovega spontanega poznavanja. Pokazali so, da povsem obvladajo govorico stripa, saj so nekateri prišli celo do povsem izvirnih stripovskih rešitev. Ta način izražanja jim je izredno blizu, poleg izvirnih vizualnih rešitev so pokazali tudi izredno literarno domišljijo, kakršno verjetno le redko pokažejo v literarnih spisih. Zanimivo je, da sploh niso oponašali stripovskih manir ne v risbi ne v zgodbi, glede na to, katere stripe berejo, pa tudi ne v uporabi stripovskih izraznih sredstev.

Tema, ki jim je bila naložena, je bila izbrana tako, da ni dovoljevala asociacij na stripovsko pustolovščino, hkrati pa je dovoljevala dinamičen prikaz dogodka. Dogajanje je bilo namenoma postavljeno v domače kraje, na cesto Rovte — Žiri, kar je izključilo eksotiko. Tema sama (avtomobilska nesreča) pa je omejila humoristični pristop.

Izbrali smo suhoparno časopisno vest o prometni nesreči:

## NI SPELJAL OVINKA

Včeraj ob 5.10 se je na cesti Rovte — Žiri prevrnil osebni avtomobil KR 394-44. Zaradi prevelike hitrosti ga je na nepreglednem ovinku zaneslo s ceste in se je prevračal 11 m po pobočju.

Voznik je bil pri nesreči ranjen in so ga prepeljali v bolnišnico.

Učitelj je to notico prebral, naloga otrok pa je bila, da dogodek prikažejo v stripu. Pričakovati je bilo, da bodo dogajanje le razčlenili na več zaporednih faz, vendar so opisani dogodek uporabili v večini primerov le za izhodišče, jedro ali zaključek zgodbe, ki so si jo izmislili. Iskali so razlog, zakaj je prišlo do nesreče. Večinoma je bil kriv alkohol in se zgodbe začnejo v gostilni. Vendar se ne zadovoljujejo s tem, da se voznik napije in gre v avto. Dogajanje v gostilni je podrobno prikazano. Deček iz 6. razreda je na primer svoj strip pričel tako:

Voznik Fonz se ustavi v gostilni in pije: »Vinski bratci — hik — še enega Micka!«

V gostilno pride Janez Pretepač, Mickin mož, in pravi: »Dvoriš, dvo-riš, Fonz!«

Fonz: »Ne, ne, nakupujem...« in misli: »Zdaj sem pa v škripcih!« Janez Pretepač odide.

Fonz: »Micka moja, daj poljubčka!«

Micka: »Pa menda ne tukaj?«

Nato sta v drugem prostoru: Micka naga, Fonz v gatah, radio na ves glas igra TUBI-DON.

Fonz: »Moja Micka zlata!«

Micka: »Fonzi, oj Fonzi!«

Skoz okno gleda Janez Pretepač in si misli: »Tak tako!«

Nato Fonz zleti skozi razbito okno in se odpelje proti Rovtam...

Našli so seveda tudi druge vzroke. Nesreča se pripeti zaradi zapeljive avtoštoparke, zaradi muhe v avtu, otroci nastavijo risalni žebliček na cesto, nesrečo povzroči kolesar, pešec in tako dalje, med drugim tudi primer kriminalke: ne gre za nesrečo, ampak za umor, ali pa se dogajanje odvija na kakem drugem planetu. Pri takih primerih vidimo, da so se nekateri skušali približati stripom, ki jih berejo. V grafičnem smislu pa ni bilo posnemanja, razen v enem primeru, ko so bili liki vzeti iz stripa *Alan Ford*.

Vsebine stripov, ki so jih risali otroci, so presenetljivo realistične, vzete iz vsakdanjega življenja. Dogodke prikazujejo zelo sproščeno, z dobršno mero ironije in grotesknega humorja, kot kaže naslednji primer:

Mož pride pijan domov, žena ga čaka z valjarjem v roki.

Mož: »Žena, hik, doma sem, hik.«

Žena: »Le počakaj, pijanec! Mož pa tak!«

Ga mahne z valjarjem po glavi — RESK BUM —. Valjar se zlomi.

Žena: »Na, pa še to!«

Žena: »Ha, udarci so ga streznili.«

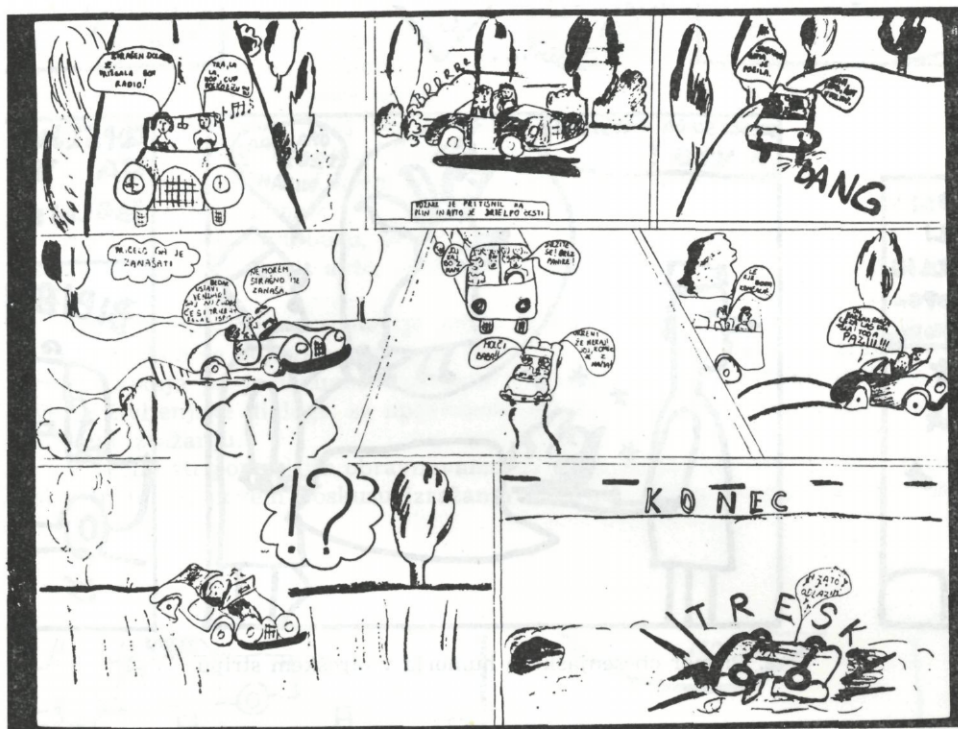
Mož: »Auuuu, boliiii, bolje, da jo popiham.« Gre v garažo.

Mož: »Ha, saj v Žireh stoji še polno gostiln. Kar tja pojdem.«

Družinski prepiri so pogost motiv. Iščejo vzrok, zakaj se je voznik napil, ali pa pride do nesreče zaradi raztresenosti po prepiru doma. Tu se po vsej verjetnosti odražajo razmere, v katerih otroci živijo. S stripovskega stališča pa je zanimivo, kako sugestivno in plastično so jih prikazali. Kaže, da stripovski način izražanja odraščajočemu otroku, ko vstopa v puberteto, zelo ustreza. Na voljo ima neposredno in sugestivno otroško risbo, hkrati pa mora vrsto risb intelektualno razvrstiti v določen red. Obenem se lahko izraža tudi z besedo in vizualiziranim zvokom. Težko je pričakovati, da bi vsebine, ki so jih podali v stripih, enakovredno izrazili v prostem spisu. Kot primer subtilnega prikaza problematike, ki ne more biti tipično otroška, naj ponazori primer iz stripa dečka iz 5. razreda:

»Voznik je bil postopač in je imel ženo ter ljubico. Ko so jima sporočili (za nesrečo) sta obe pomislili na smrt.« Žena ima nad glavo balonček, do polovice črn, v drugi polovici pa mrtvaško glavo. Ljubica pa ima v balončku razpokano srce. Ob ženi sta otroka.





1. Otroški strip, oblikovan v skladno pripovedno in vizualno celoto

Deček (joka): »Kaj bo z atitom?«

Deklica: »Prav mu je!«

Nekega dne ga obe prideta obiskat v bolnico in se »zgori neljubo srečanje«. Žena je narisana neupadljivo in neboljena, ljubica pa seksi in ob njem. Od žene sta ločena s črto. Na naslednji sličici sta narisani žena in ljubica. V sredini med njima je ponesrečenec z dvema obrazoma, z enim obrnjenim proti ženi, z drugim proti ljubici, nad glavo pa ima vprašaj.

Žena pravi: »Kdo pa je to?«

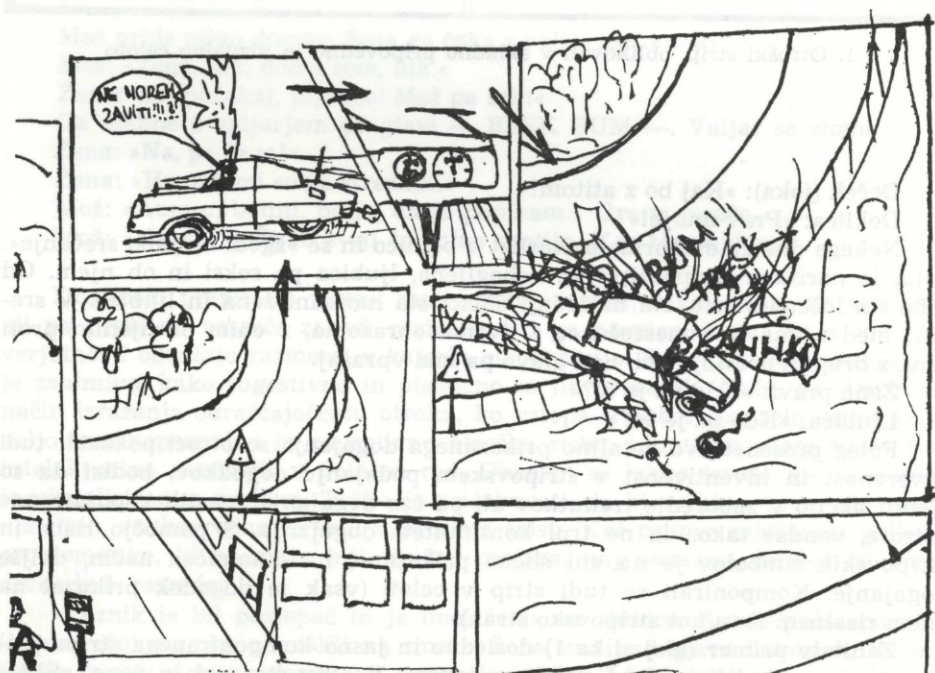
Ljubica: »Kdo pa je to?«

Poleg presenetljivo detaljno prikazanega dogajanja so otroci pokazali tudi suverenost in inventivnost v stripovskem podajanju dogodkov, bodisi da so členili akcijo v zaporedje trenutkov ali pa čas dogajanja zgostili v posamezne prizore, vendar tako, da ne trpi kontinuiteta dogajanja. S pomočjo risbe in stripovskih simbolov je na eni sličici prikazano, na dinamičen način, daljše dogajanje. Komponirali so tudi strip v celoti (vsak je dogodek prikazal na enem risalnem listu kot stripovsko stran).

Zanimiv primer (glej slika 1) dosledno in jasno komponiranega stripa prikazuje na prvi sličici mirno vožnjo z avtom. V avtu sta mož in žena. »Sliši« se glasba iz radia: »Tra la la, hop cup poskočiču fu fu...« Med vožnjo avto-



2. Primer obešenjaškega humora v otroškem stripu



3. Detajl prikazovanja dinamike z montažo prizorov v otroškem stripu



mobilu počí guma in ga začne zanašati. V sredini lista je prikazana krizna situacija, ko nasproti pripelje avtobus. Ta slička je romboidne oblike, kar pomeni, med sicer enakomerno nizanimi kvadrati, močno sugestijo dinamičnosti in napetosti situacije. »Dolgost« takega trenutka je še poudarjena z dialogi:

Potniki v avtobusu: »Joj, kaj bo z nami?«

Šofer avtobusa: »Držite se! Brez panike!«

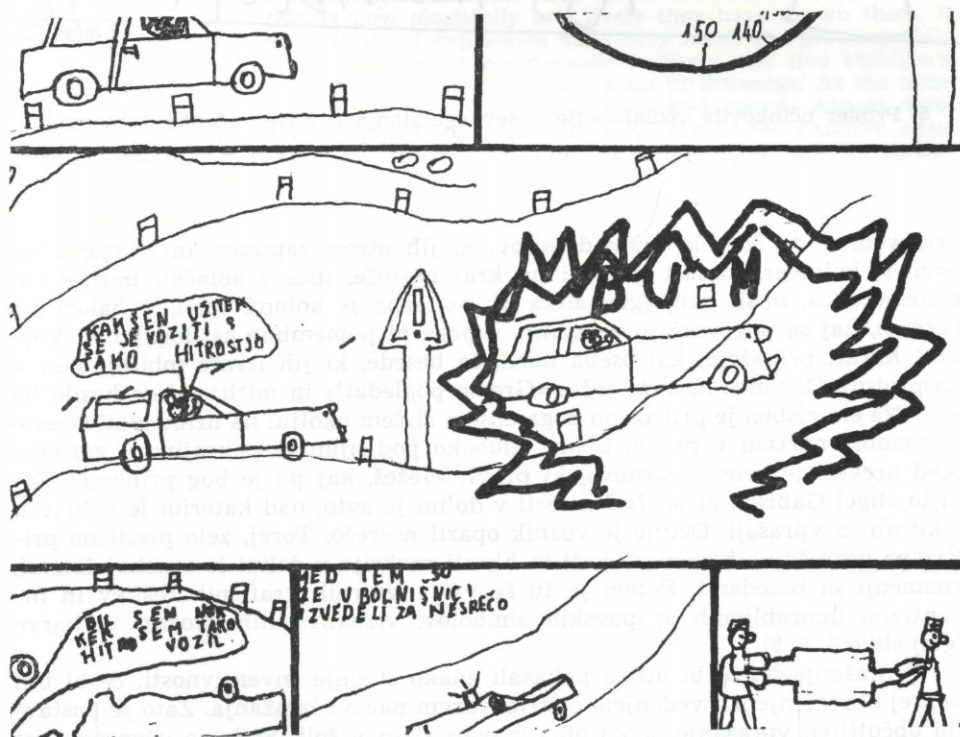
Žena v avtomobilu: »Ukreni že nekaj! Konec je z nama!«

Voznik: »Molči baba!«

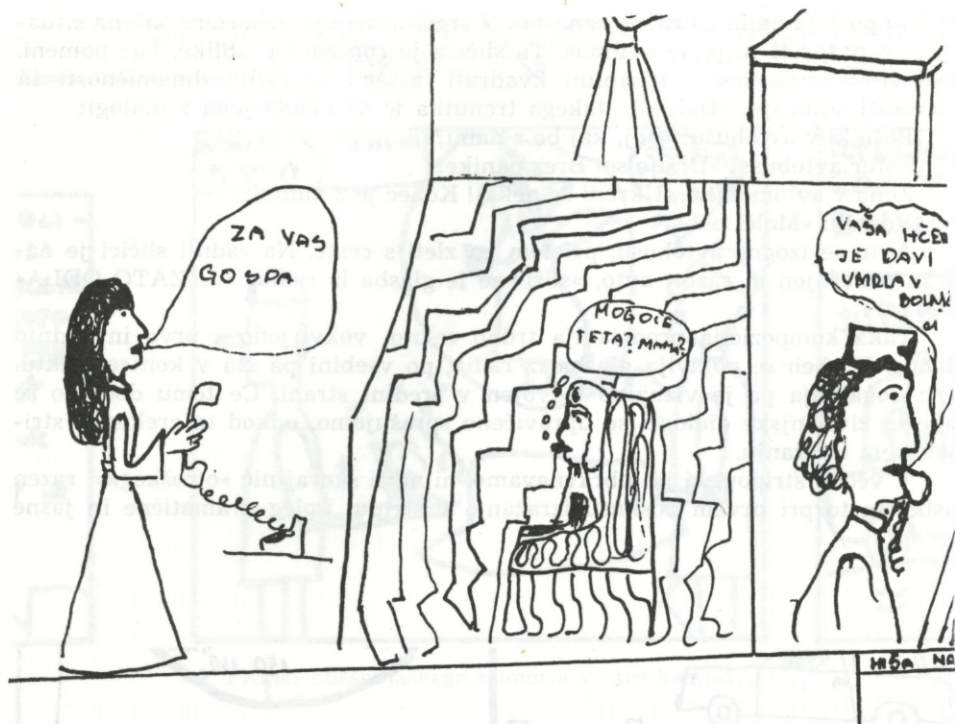
Avto se izogne avtobusu, pri tem pa zleti s ceste. Na zadnji slički je narisán prevrnjen in razbit avto, »sliši« se le glasba iz radia: »... ZATO ODLAZIM...«

Taka kompozicija predstavlja trdno celoto, vokvirjeno s prvo in zadnjo sličico. V obeh se pojavlja glasba iz radia, po vsebini pa sta v kontrapunktu. Vrh dogajanja pa je vizualno izdvojen v sredini strani. Če temu dodamo še žive in življenjske dialoge, se upravičeno sprašujemo, odkod ta zrelost v stripovskem izražanju.

V večini stripov, ki jih obravnavamo, ni najti skoraj nič »otroškega«, razen risbe. In to pri prvem poskusu izražanja v stripu. Poleg dramatične in jasne



4. Učenci so v svojih stripih suvereno uporabljali stripovski način prikazovanja situacij, zvokov in gibanja



5. Primer učinkovite vizualizacije duševnega stanja iz stripa učenke 8. razreda

pripovedi je tu še cela vrsta detajlov, ki jih otroci zapažajo in izražajo. Na primer: bolničar, ki hiti z nosili na kraj nesreče, ima v oblaku narisane ponesrečenca, misli nanj (glej slika 2); narisana je kolona vozil, v balončkih beremo, kaj se pogovarjajo v vozilih, čeprav ni pomembno za dogajanje. Večkrat hkrati prikažejo, kaj oseba misli, in besede, ki jih izreče (običajno so v nasprotju). Očividec nesreče reče: »Gremo pogledat!« in misli: »Moje kosilo bo šlo!« Na eni risbici je prikazano dogajanje v širšem okolju: na hribu zleti s ceste avtomobil, narisana v prvem planu, globoko pod njim je pokrajina z gozdom. Med drevesi je drobna postava, ki pravi: »Ježeš, kaj pa je bog prinesel? Kaj ni to angel Gabriel, ki leti?« Na cesti v dolini je avto, nad katerim je balonček s klicaji in vprašaji. Očitno je voznik opazil nesrečo. Torej, zelo plastično prikazana nesreča na hribovski cesti in hkrati reakcije v dolini le z nekaj črtami, znamenji in besedami. Potem je tu še vrsta izvirnih grafičnih rešitev in inventivno uporabljenih stripovskih simbolov, vizualiziranih zvokov in barve (glej slike 3, 4, 5).

Vprašanje je, če bi otroci pokazali enako stopnjo inventivnosti, če bi bili poprej obremenjeni z vedenjem o stripovskem načinu izražanja. Zato se postavlja občutljivo vprašanje, kako obravnavati strip v šoli. Strip je učencem, kot način izražanja, očitno blizu in ga poznajo. To spontano poznavanje je treba vsekakor ohraniti, najti pa je treba način, da bodo učenci svoje spontano pozna-



vanje postopoma prenesli v zavestno dojemanje. Ker se strip šele pripravlja na vstop v šolo, je v tej fazi mogoče dovolj, da je prisoten in upoštevan kot oblika izražanja. Sčasoma pa bo treba izoblikovati vajenice in metodične enote, ki bodo učencem strip približale in predstavile.

### Summary

Strip cartoon is entering school with difficulty. In spite of the fact that pupils read strip cartoons a lot, the school avoids this issue. The main reason for this are deep rooted prejudices and also the lack of knowing of this media on the part of the teachers. No serious research has been made on the attitude of the youth towards the strip cartoon. We tried to bridge this gap by a seminar on strip cartoon for the teachers of arts in elementary schools. On this seminar we have gained certain experiences. With a questionnaire and test drawing of the strip cartoon we have gained a better view into the child's understanding of strip cartoon.

The pupils were drawing a strip cartoon on a certain theme. They have shown that they entirely master the language of strip cartoon and some of them even found really original solutions. The contents of the strip cartoon drawn by the children are surprisingly realistic and taken from every day life. Events are shown in a very frank way with quite a bit of irony and grotesque comedy. The circumstances children live in and observe are reflected in these strip cartoons. From the strip cartoon point of view it is interesting how plastically and lively they have drawn them. It seems that the strip cartoon mode of expression suits very much the growing child entering into puberty. The child has at his disposal a direct and live children's drawing and he has to put into certain logical order a set of drawings. At the same time he can express himself with the words and visualized sound. Apart from novelty and inventions in strip cartoon presentation of events the children have shown an exceptional feeling for presentation of details and using of cartoon expression means.

Jaro Dolar, Ljubljana:

Dobrih osemdeset let je, odkar je v Ameriki začel izhajati prvi strip pod naslovom *The Yellow Kid*. Strip je bil takrat potreben, ker je bila Amerika polna emigrantov in jim je branje časopisa delalo velike težave, ta preprosti Rumeni otrok, ki je bil naslikan na zadnji strani časopisa, pa je bil tisto sredstvo, s katerim so se emigranti vsaj deloma lahko seznanjali z angleškim jezikom. Komaj štirideset let je, odkar je v Sloveniji pričel izhajati v *Slovenecu* Beranekov strip *Pod svobodnim soncem*. V tem času je tekoča slikanica, kakor se mi zdi, da lahko strip tudi slovensko imenujemo, zavzela svet. Milijonske naklade nas siliijo, da spoznamo, kako je ta pojav, ki je bil včasih popolnoma ob robu vsega dogajanja, postal izredno pomembno sredstvo za oblikovanje družbene zavesti ali pa tudi političnega manipuliranja. Postal je snov intenzivnih socioloških in tudi psiholoških raziskav, ki vedno bolj in bolj odrivajo ob rob gotovo tudi zanimiva estetska in druga vrednotenja. Ne spadam med tiste, ki bi strip odklanjali, in ne med tiste, ki se sklicujejo na McLuhana. Ta proglašja sedanjo dobo kot postskriptualno dobo, ki se vedno bolj in bolj naslanja na sliko in ki naj bi, kakor pravi McLuhan, nadomestila knjigo. Strip je izredno široko področje, ki sega, če ga gledamo z estetskega stališča, od najbolj primitivnih Forestovih serij o Barbarelli z raznim koketiranjem s seksom, pa do brez dvoma umetniško izredno močnih italijanskih tekočih slikanic, naj citiram Guida Crepaxa na eni strani, na drugi strani pa vsi gotovo poznamo duhovitost Uderzovega Asterixa, ki zna reagirati na vsak trenutni politični položaj v Franciji pa tudi drugod po svetu. Skratka, to področje je tako neznansko veliko, tako neznansko široko, da ga ni mogoče na enem srečanju obdelati tako, kot to področje zasluži.

Stripa ali tekoče slikanice ne moremo z diskusijo niti zavreti niti odpraviti. Strip je rezultat nekih družbenih in gospodarskih okoliščin, ki so ga rodile in ga seveda prinesle tudi k nam. Treba bi bilo več govoriti o njegovem vplivu. Tekoča slikanica postavlja svoje junake pred bralca in tudi gledalca, ki skuša tem junakom slediti in jih posnemati. Kakšen je ideal življenja, ki ga tekoča slikanica predstavlja, kaj ima bralec za vrednoto, ki ji je treba slediti, in kaj za vrednoto, ki se ji lahko izogne, o tem bi se morali največ pogovarjati. Mislim, da je tu neka bistvena ločnica med množično kulturo stripa, ki gre v milijonih izvodov po svetu in pri katerem ne smemo podcenjevati vplivanja, ter med literaturo, ki je vendarle omejena na ozek krog. Kdaj in kako literatura, izogibam se besede višja ali nižja, vpliva na posameznika, o tem vemo še strašno malo. Pri tekoči slikanici bi lahko to zasledovali, ker gre za veliko množičnost.



Pri razpravljanju o vplivu ne smemo zanemariti problema tendence. V tekoči slikanici je v veliki meri zavestno postavljeno, kar naj direktno vpliva na podzavest, tendenca je skrita v nivoju nezavednega. Vemo pa, da obstojijo avantgardne tekoče slikanice ali pa slikanice z antijunaki, ki so lahko narejene z veliko mero humorja. Junak, ki ga zmeraj polomi, postane človeku mil in drag. Drugačne probleme zastavljajo stripi o supermanu. Pogovarjati bi se morali o tekočih slikanicah, ki slonijo na mitosu, recimo na srednjeveških mitih (o Nibelungih, zgodbe o Cidu). Opozoril bi na Barbarello, ki se zapleta v tipične situacije iz mitosa.

Pomembno in prav je, da vemo, kaj so stripi, kakšni so, kako jih ločimo po stilih, ali so risarsko dobri, kakšna je kvaliteta teksta, vendar bi bilo treba dati poudarek tudi temu, kako učinkujejo. O tem bi se morali več pogovarjati na sestankih o stripu, ki naj bi sledili.

*Nataša Pihler, Ljubljana:*

Strip je postal sestavina velikega dela splošne zavesti v svetu in tudi pri nas, in ta njegova vsepričujočnost, to je navezanost človeške zavesti na sliko kot tako, nas prisiljuje, da vzpostavimo odnos do njega.

Strip je postal del zraka, ki ga dihamo, zato pomeni danes negiranje stripa — pobijanje njegove relevantnosti — torej apriori negiranje zraka, ki ga dihamo. Lahko bi sicer rekli, da je strip smog v ozračju, vendar, če nismo tako radikalni, ampak pošteni do časa, v katerem živimo, potem priznamo dejstvo, da je danes zavest tako navezana na slikovno predstavljanje (televizijski medij je model te zavesti), da je strip samo aplikacija tega dejstva na sporočilo, ki je še vezano na formo, ki jo je kot formo utemeljil Gutenberg.

Pred nekaj leti je neki duhovit avtor poskušal to dejstvo ilustrirati (misleč pri tem na televizijo oziroma na vse možne načine sodobnega modela elektronske komunikacije) takole: »Nietzsche je rekel: bog je mrtev. V današnjem času bi lahko rekli: papir je mrtev. Razen toaletnega papirja.« Strip je s stališča realiziranih možnosti že uveljavljene množične elektronske komunikacije poslednji azil zavesti, ki poskuša slikovni model komuniciranja ohraniti na papirju. Duhoviti domislici že omenjenega avtorja lahko zato oporekamo (seveda v kontekstu problema, o katerem govorimo), da poleg toaletnega papirja še ostaja poslikan papir — strip.

Povemo lahko tudi: kljub temu da se ponatiskujejo različne izdaje klasikov, pa so najbolj kupovane prav razkošno opremljene izdaje le-teh. To ni že empirično najdljivo stanje, ampak tendenca: po zaslugi Gutenberga res prebirmo na primer Cankarja, toda dejansko doživljamo dolino šentflorjansko avtentično šele, ko nam skozi medij slike (predvsem televizije) prihaja Cankarjevo delo v naše domove. Šele skozi takšno posredovanje zaživijo naslovi Cankarjevih del, ki jih sicer hranimo na skrbno negovanih in skrbno pobrisanih knjižnih policah. Če smo še bolj radikalni: danes mladi ljudje najprej spoznajo Balzaca, Zolaja, Cankarja prek televizije — prek slikovnega medija. Založbe temu dejstvu sledijo. Vendar pa se naše razmišljanje ne sme izteči v apologijo slikovnega predstavljanja (strip je njegova vzorčna predstavitev), ampak v

ustrezno razmišljanje o tem fenomenu. Kot del slikovnega predstavljanja in razumevanja je strip univerzalna in demokratična institucija — ravno v tem pa leži možnost njegove zlorabe. Mislim, da ne pretiravam, če rečem, da je strip v splošni obliki, v kateri se nam predstavlja v našem slovenskem prostoru, predvsem zloraba. To posvetovanje naj izpostavi tiste možnosti za strip, ki kljub prej navedenemu dejstvu uveljavljajo znotraj slikovnega medija stripa njegove svojske in pozitivne aspekte. Vprašanje pa je naslednje: kakšne so možnosti, da strip ni zgolj simplifikacija in poneumljanje splošne kulturne zavesti, ampak tudi prosvetljevanje in osveščanje le-te?

Strip lahko obsojamo (in glede na njegovo realizirano obliko pri nas lahko v veliki meri tudi upravičeno), toda to mora biti obsojanje, ki spoznava, negiranje, ki razume.

*Borut Stražar, Ljubljana:*

Pri opredeljevanju stripa se zastavlja vprašanje, katera lastnost stripa je tista, ki naj bi opravičevala oznako literatura. Kadar gre za pripovednost, je pravzaprav pripovednost stripa enaka pripovednosti katerekoli druge umetnosti (glasbene, sedme umetnosti). Zdi se še nekaj pomembno. Verjetno bi veljalo razmejiti pojem stripa in pojem slikanice. Ne nasprotujem oznaki tekoča slikanica, ker je to lahko nekaj povsem drugega kot slikanica, pač pa gre za to, da imamo pravzaprav tri vrste slikanic. Slikanica kot otroška knjiga (izdaja jih na primer Mladinska knjiga), slikanica (na primer v Delu) kot serija, zaporedje slik (treh ali štirih) z ustreznim besedilom, in končno serija slik brez teksta oziroma s tekstom, ki je vključen v sliko. Vprašanje je naslednje: kdaj tekst zadostuje sam po sebi in ga ilustracija pravzaprav samo dopolnjuje ali bogati in kdaj lahko tekst obstaja sam po sebi. Verjetno v slikanicah obstaja tekst sam po sebi, v stripu pa teksta samega po sebi ni več. Mislim, da je to bistveno in da potem branje stripov pravzaprav ni branje v klasičnem pomenu besede, ampak je branje kot razbiranje. S tem pa postaja strip nekaj, kar ni več literatura. Strip je upravičen takrat, kadar omogoča tako imenovano globinsko branje, torej kadar postajajo elementi slike elementi sporočila in so nadomestljivi z besedo. Verjetno bi bilo zelo težko pomisliti, kakšno bi bilo delo Ivana Cankarja Na klancu v obliki stripa. Vprašanje je, ali je mogoče tiste elemente, ki so v leposlovnem delu izraziti, nadomestiti z nekimi slikovnimi elementi.

Ob stripih, ki so jih ustvarjali otroci v okviru likovnega pouka, smo bili udeleženci posvetovanja bralci, in sicer odrasli bralci. Te stripe gledamo iz perspektive svojega življenjskega izkustva in jih po svoje razbiramo. Vprašanje je, kako bi te iste stripe gledal otrok. Med našim razširjanjem stripov in med otroškim so različnosti. Kadar kaj ustvarjamo, napravimo to spontano ali hoteno, razumsko. Kadar odrasli rišejo strip, verjetno rišejo zelo hoteno, zelo redko se zgodi, da pride do spontanega likovnega izražanja. Prav ta zavestnost in spontanost pa sta take narave, da verjetno odrasli človek težko spregovori otroku s primernim jezikom. Težko je ustvarjati za otroka, še težje pa je narediti dober strip, ker nima tradicije in ne že kolikor toliko obče sprejetih kriterijev. Zato se mi zdi, da morda tudi tam, kjer strip kot obliko sprejemajo, gre za ena-



ke probleme, na primer v Politikinem Zabavniku, ki smo ga Slovenci prevzeli. Navajeni smo videti otroški strip, če nastopata Miki miška ali Pluton, v resnici pa skušamo Miki miško otroku samo podtakniti. Ravno zaradi tega zavestnega ustvarjanja stripa prihaja do klišejev, do nezanimivih stripov, ki jih pravzaprav zavestno zavračamo. Ob zamisli, da bi objavljali stripe, ki jih ustvarjajo otroci sami, menim, da bi bila otrokova stvaritev morda za otroka nezanimiva. Odraslim se zdi to fantastično, ker gledajo drugače. Prav gotovo so otroški stripi za odrasle zelo zanimivi in kažejo, kako otroci spremljajo strip in da preraščajo to, kar vidijo bodisi v Pionirskem listu ali v Zabavniku.





Voja Marjanović

Beograd

## OKRITIKI OTROŠKE KNJIŽEVNOSTI

Vsekakor se dá sleherno razmišljanje o sodobni otroški književnosti strniti v nekaj aktualnih tez. Predvsem lahko razpravljamo o značaju in avtonomnosti te kritike, nato o njenih smereh v preteklosti in v sedanjem trenutku ter o namernosti njene funkcije, ki je ustvarjalna in moralna dejavnost.

### KRITIKA JE NEDELJIVA

Ne glede na specifičnosti otroške književnosti, ki je del splošne književnosti, literarna kritika ne sme ovreči nekaterih osnovnih meril, ki jih uporabljamo v presojanju estetskih vrednosti besednih stvaritev. Kaj to pomeni? Namreč to, da normiranih parametrov in literarnoestetskih meril ne smemo menjavati ali zniževati na rovaš ustaljenega mnenja, da je otroška književnost »namenska literatura«, da je »usmerjevalnega značaja«<sup>1</sup> odnosno, da vsebuje »tendenciozno utilitarnost«<sup>2</sup> z ozirom na svoje poslanstvo, da vzgaja mladega bralca in mu že od rosnih let razvija smisel za pravilno presojo življenjskih pojavov. Torej, če nam je jasno in smo prepričani, da ta zvrst književnosti ni »nižja«<sup>3</sup> niti ni »literatura z omejenim obsegom,«<sup>4</sup> potemtakem tudi njena kritika ni takšna, kar pomeni, da je nedeljiva v odnosu do kritike in literature na sploh. Jasneje povedano: kritična misel se ujema z merili književnosti, ki jo spremlja, zato za njo ne veljajo »specifičnosti«<sup>5</sup> v ožjem smislu, temveč nedeljivost kriterijev in kritične presoje sploh.

### POLOŽAJ V PREJŠNJIH OBDOBJIH

Kakor lahko spremljamo časovni razvoj naše otroške književnosti, tako je možno vsaj delno osvetliti razvoj njene kritične misli. Od Zmajevega nastopa do današnjih dni se bomo soočili z dvema fazama obstoja in delovanja kritične presoje: s prvo, ki uveljavlja tradicionalno vrednotenje literarnih stvaritev za mlade, in z drugo — sodobno, moderno. Med »nekdanjo«<sup>6</sup> in »sedanjo«<sup>7</sup> kritiko

je recipročna razlika: dojemamo jo v skladu z namero otroške književnosti in z njeno celovito socialno, pedagoško, etično in estetsko (dispozicijo) naravnostjo.

Kritična misel o otroški književnosti v preteklosti je učinkovala prosvetiteljsko in pedagoško in je usmerjala v šolo. Bolj didaktična in prepričevalna, a manj ali prav malo estetska in psihološka, je spremljala literarne pojave »le občasno«, bila je biografska in bibliografska, in v prizadevanju vzgajati in izobraževati je predstavila književnika, »ki je napisal dobro ali slabo knjigo za mlade.« Kritiki te književnosti iz minulih obdobj (J. Prodanović, M. Šević, S. Cucić) niso imeli privrženцев niti v literaturi, ki so jo spremljali, niti med kritiki, ki je niso priznavali (tako recimo B. Popović, in vsekakor tudi J. Skerlić, M. Savković, A. Matoš, M. Bogdanović, V. Gligorić).

Toda maloštevilni spremljevalci te književnosti, vneti za to dejavnost, ki so jo ljubili, so zapisali tudi marsikateri dragocen pojav v obdobju med dvema vojnama: brez izdelanega metodološkega koncepta in poetike so znali presoditi pomembne literarne pojave in jih zelo izvirno oceniti. Nekaterih teh trditev se tudi dandanes ne dá ovreči (S. Cucić).

## SEDANJI POLOŽAJ

Vsekakor različna od tradicionalne kritike — njenih rezultatov, ne glede na kvaliteto, ne gre zanemarjati — se v šestdesetih letih z nastopom sodobne literarne besede, namenjene mladini, pojavlja tudi kritika sodobnejših oblik. Resnici na ljubo, njeni prvi zagovorniki so maloštevilni (H. Tahmišić), toda z razvojem otroške književnosti in bogatenjem njenih čustvenih odtenkov se je povečalo število kritikov te književnosti. Če poskušamo s klasifikacijo — toda le v glavnih obrisih — določiti stališča takšne, današnje in sprotne kritike te književnosti, ugotovimo, da v glavnem obstojijo trije tipi — namreč tri smeri kritičnega presojanja literarnih del za otroke. To so: kritika modernejših dispozicij, šolska ali akademska kritika in kritika »iz dneva v dan,« najbližja literarni periodiki in publiki bralcev.

Moderna kritika, ki upošteva teorijo igre in si prizadeva pritegniti pozornost na avantgardne pojave v sprotni otroški literaturi, ocenjuje književna dela z bolj zapletenim metodološkim pristopom. Nekateri izmed teh kritikov pomankljivo doživljajo življenjskost otroštva in njenih pojavov kakor tudi književnost o njem: niso zmožni, da bi jasno in preprosto (kakršno je tudi otroštvo) poročali o vtisih glede strukture dela, o njegovem svetu in o ustvarjalni tehniki. Zato se njihovi stiki z deli in avtorji razblinijo v spekulativnem teoretiziranju in v verbalni hermetičnosti. Dobesedno doumevajo »igro« kot poglavitno in edino dejavnost v otroštvu, igra jim postaja fetiš, ki ga opisujejo v slogu prisljane logike. Nekateri so se utrudili ali pa niso več »zvesti« spremljevalci otroške literature, skratka — nekaj teh kritikov je opustilo to dejavnost, medtem ko drugi še vztrajajo na tem področju, pišejo članke o knjigah, ki so že zdavnaj izšle, pa zapletene, konfuzne predgovore, antologijske izbore in »pogovore z avtorji.« Predstavniki tega tipa kritikov vnašajo več ali manj svežosti v literarno-teoretično obravnavo sodobnih del, ki so namenjena mladim, toda ne pripo-



morejo k popularnosti otroške književnosti zaradi zapletenosti metodološkega pristopa in visokodonečih izrazov.

Nasprotno pa je v sodobnih literarnih tokovih delovanje tako imenovane akademske kritike dosti bolj koristno in praktično. Pravzaprav ta kritika niti ni »čista kritika«, zanjo je značilno, da se predvsem zanima za literarno-zgodovinska obdobja ter uporablja deskriptivno-deduktivni pristop k delu. Avtorji takšnih besedil so predvsem šolniki, zagovorniki pozitivističnega in utilitarističnega tolmačenja literarnih pojavov. Njihovo udejstvovanje na tem književnem področju je le občasno. Med njimi je stalnih le nekaj izjem, ki pa kažejo smisel za esejistično razlaganje literarne snovi.

Neodvisno od teh dveh tipov kritičnega opazovanja otroške književnosti se v sedanjem trenutku zelo pogosto pojavlja tako imenovana časovna, rekli bi »dežurna« kritika: njena značilnost je impresionistično doživljanje otroštva in literature, čeprav njeni zagovorniki pogosto raziskujejo imanentne vrednote dela, njihovo strukturo in ustvarjalne nagibe. Tovrstna kritika živahno opisuje vrhunske dosežke na področju te književnosti, »visoke ocene« pa so včasih deležne stvaritve, ki je niso vredne. Kritiki takšne kritike ne kažejo zanimanja samo za dela modernejših sporočil o življenju in otroštvu, temveč obravnavajo tudi dela tradicionalne strukture, dokazujoč, da vse, kar je »novo«, ni vredno in enkratno. Takšno kritiko pišejo prav tako kritiki »naivne« in »resnobne« književnosti pa tudi avtorji, ki »slučajno zaidejo« v to literaturo ali pa se šele začenjajo zanimati zanj.

Vsekakor — tri stališča, s katerih se kritično osvetljuje otroška literatura v sedanjem trenutku, očitno dokazujejo vzpon kritike te književnosti v skladu z njenim razvojem. Toda kolikor vsako stališče posamič prinaša kaj novega in koristnega v presojo specifične stvaritve, kakršna je literarno delo za otroke, je v vsakem stališču tudi nekaj pomanjkljivosti, ki mu onemogočijo, da ustvari tako imenovani »estetski ideal.« Tako se na primer pozitivna prizadevanja kritike z »moderno dispozicijo« kažejo v tem, da zagovarjajo nekonvencionalno literarno besedilo, ki je bližje resničnosti in sodobnemu otroku, akademska kritika pa stremi k »sintezi ustvarjenega,« medtem ko časopisna ali »kritika na tekočem« budno spremlja vsakdanjo produkcijo ter meri njene stvaritve s subjektivnim in objektivnim merilom. Seveda, v vseh treh tipih kritike se pojavljajo nepopolnosti: pogloblitve pomanjkljivosti recimo kritike modernejšega tipa so v tem, da je le-ta ekskluzivna, da v glavnem kontaktira z manjšim številom avtorjev, ki na modernejši način izražajo čustva (najpogosteje s pesniki) in da njihova leksična struktura postavlja pregrado pred bralce. Hiba tako imenovane akademske kritike je kronološko in deskriptivno komuniciranje z ustvarjalcem in z delom, kritika »iz dneva v dan« pa zaradi naglice površno pristopa k literarni strukturi in sploh ne kaže večjega interesa za literarno-teoretično poglobljanje. Toda, če niti eno stališče kritične presoje književnega dela ne more doseči splošno literarnega in znanstvenega ideala, je po našem mnenju rešitev v ustvarjalni integraciji omenjenih stališč kritike. Torej, kritika otroške književnosti mora biti bolj studiozna in bolj ustvarjalna: kakor sem že poudaril, z naslednjim korakom mora ustvariti teorijo in poetiko te književnosti.

Seveda ima tudi kritika otroške književnosti kakor kritika nasploh svojo neizogibno funkcijo in naloge. Funkcija te kritike mora biti v skladu z imanentnimi zahtevami in nalogami književnosti, ki jo spremlja: z interpretacijo dela ne sme postavljati pogojev sporočila, ne sme ga »frizirati« niti povišati na piedestal nedostopnosti. Cilj kritike ni v tem, da z interpretacijo zapleta »mehanizem dela«: poklicana je, da ga tolmači, da pojasni njegove alegorične in simbolične vizije stvarnosti in takšnega priporoči bralcem. V skladu s to namero torej kritika ne sme enostransko izbirati del: obravnavati mora dela tradicionalne in v enaki meri dela moderne strukture. V sodobnih smereh te književnosti se pojavljajo različni pristopi k strukturi življenja in umetniškemu upodabljanju. Kritika pa mora biti v tej raznolikosti odnosov in stilov pravičen razsodnik. Otroška književnost v sedanjem trenutku nudi obilo možnosti pa tudi preizkušenj zdaj, ko je v razcvetu in v svojevrstnem razmahu. Naloga in funkcija kritike morata biti jasni. Enostavneje povedano: kritika mora budno presojeti literarno ustvarjalnost, zavedati se mora, komu je namenjena, zakaj obstoji in kaj je njen cilj. Mar naj tudi tokrat ponovim, da je kritik »dežurno uho in oko književnosti« (M. Egerić) in da je kritika te vrste namenjena predvsem odraslim: staršem, vzgojiteljem, profesorjem, literarnim zgodovinarjem in esejistom ne pa bralcem-otrokom, ki ne spremljajo literarno-kritičnih analiz dela. Zato so upravičene zahteve, naj bi kritika bila natančna, ne pa zmedena in hermetična, studiozna in ne feljtonistična ali pisunsko skrpucalo. Zakaj če je »kritika književnosti to, kar je književnost življenju — vest te vesti...« (P. Sude), kritik pa »duh, ki reče da ali ne« (D. Matić), potem se mora živo zavedati svoje pomembne dejavnosti, mora vzgojno vplivati — oblikovati izbran okus najmlajših članov naše družbe — bodočih odraslih. Prav tako mora književnost in bralca usmerjati k dialektičnim resnicam življenja in umetnosti, to pa je že del družbene odgovornosti. In naposled — brez takšne odgovornosti niti kritika niti njen kritik ne moreta doživeti z namero določenega smisla, rekli bi — strastnost in čustveno vnemo svoje dejavnosti (M. Bogdanović). Skratka, kakor kritika na sploh — morata biti kritika in kritik otroške književnosti nedeljiva celovitost, povezana v strnjeni ureditvi. Njihove rezultate, Bjelinski jim pravi »žive i pokretne estetike«, pa bo ocenil čas, ki je v svoji neskončnosti potrpežljivi, modri razsodnik.

Prevedla Gema Hafner

#### Rezime

Analizirajući stanje kritike dečje književnosti u nas, autor ovoga teksta želi da putem klasifikacije odredi vidove i odnose savremene kritike prema dečjoj književnosti. Konstatujući da danas uglavnom postoje tri vida osvetljavanja dela za mlade čitaoce u obliku »kritike modernijeg pristupa delu«, sa pozicije »teorije igre«, akademske kritike i takozvane »dežurne«, koja prati svakodnevnu književnu produkciju, autor zapaža da sve one, manje ili više, imaju svojih nedostatak, ali da, uglavnom, pomažu bržem razvoju i praćenju dečje književnosti.

Pa ipak, najvažniji problem ove kritike je u daljem usavršavanju i stvaranju poetike dečje književnosti.



## Summary

Analysing the state of reviews of children's literature in our country, the author of the article wants to determine the aspects and relations of contemporary reviews of children's literature. There are three aspects of presenting the works for young people: in the form of »criticism of modern approach to work«, from the position of »theory of game«, academic criticism and everyday reviewing of literary production. The author concludes that all these types of reviewing have their weak points but still they promote development and following of children's literature.

The main problem of the reviewing lies in creating and promoting of poetry of children's literature.

Muris Idrizović

Sarajevo

## KRITIKA O LITERATURI ZA OTROKE

Književnost nasploh, tudi za otroke, ni brez kritike, kakor ni kritike brez književnosti, kar mnogo bolj drži. Tudi brez teoretičnih razglabljanj o tem pojmu to potrjuje razvoj knjige za otroke v Bosni in Hercegovini.

Ko so se v petdesetih letih pojavile prve knjige v tej književnosti, so jih presojali kot umetnine; to pomeni, da so uporabili splošno estetski kriterij, kar je povsem naravno in edino sprejemljivo. Vendar s tem še nismo pojasnili vseh dvomov. Knjiga za otroke je posebna stvaritev. Poudarjanje njenega specifičnega značaja ne pomeni, da je treba zmanjševati njen pomen. Ocenjevalci niso zmerom upoštevali te posebnosti in zato te prvine v ocenah ni bilo. Zato smo skoraj vedno pogrešali prave ocene in pravo kritično besedo.

Popolnejše in obsežnejše ocene in razmišljanja o tej književnosti zasledimo v petdesetih letih.<sup>1</sup> Tedaj so knjigo za otroke še obravnavali kot manjvredno stvaritev. Kritiki niso imeli izdiferenciranega stališča, ki se je začelo oblikovati v času, ko knjig za otroke še ni bilo dovolj, da bi spodbudile pravega kritika. Zato smo pričakovali, da se bo zaradi pomanjkanja kritike knjiga za otroke razvijala počasneje, njeni ustvarjalci pa bodo dobili priznanja šele potem, ko jih bodo zares pregledali in potrdili. Zgodilo pa se je celo hitreje od knjige za otroke ni imela svojega kritika, razvijala pa se je celo hitreje od knjige za odrasle, kar je tudi razumljivo, čeprav tukaj nimamo v mislih pomena, temveč uveljavitev književnega ustvarjanja, o katerem moremo reči, da je specifično. Nikakor ne mislimo, da se je uveljavila samo zaradi svojega pomena, in tudi ne, da se ne bi bila uveljavila, ko bi bila nepomembna. Knjiga za otroke se je znašla v posebnem položaju. Ker jo je družba spodbujala, ji podeljevala nagrade in jo uvrščala v obvezno branje, se je v sodobni književnosti Bosne in Hercegovine povzpela na pomembno mesto. Čeprav je bilo mnogo skeptikov, se je uveljavila kot posebna umetniška stvaritev; nesporazumi pa še niso odpravljeni, še dandanes se srečujemo z njimi. Ali gre za umetnost ali za njeno uporabo? Od tega, kako jo dojemamo, je odvisen tudi kriterij, ki ga je treba uporabiti pri presojanju. Mogoče je prav zato čedalje manj privlačna za poklicne kritike. Zdi se, da te književnosti to nič ne moti, nasprotno, dileme, skepse, dvomi in nezaupanje v njen umetniški značaj jo še spodbujajo in izzivajo, naj se izkaže kot umetnost. Vendar je treba pripomniti, da se ni zgodilo, da bi bil kateri izmed

<sup>1</sup> Slavko Leovac: *Svetlo i tamno*. Pregled književnosti Bosne i Hercegovine (1918—1956). *Kratak osvrt na bosansku dečju književnost*. Sarajevo, Džepna knjiga 1957.



vrhunskih kritikov tako imenovane resne književnosti napisal karkoli o knjigi za otroke; tudi to priča o tem, kakšen odnos gojijo do nje. Toda ne glede na to se razvija in živi tudi brez kritike. O knjigi za otroke so govorili in govorijo, vendar ne v duhu ustvarjalne, usmerjevalne, pritrdilne spodbude, interpretacije in vrednotenja, temveč v obliki, ki je pri nas vsakdanja — v obliki informacije in impresije, ki nista zmerom nedovzetni za »navijalsko strast.« Če smo ugotovili, da je knjiga za otroke »pred kritiko,« ne mislimo s tem omaloževati njenega pomena in vloge. Kadar je bilo treba potrditi in sprejeti kakšno pomembno delo, se je oglasila in ni skoparila s hvalo, na drugi strani pa je molčala, kadar je bilo treba opozoriti na ničvredna dela brez umetniške cene. Njena zasluga je vsekakor, da otroške knjige ne podcenjujejo več in da ji ni treba braniti umetniškega značaja in nedotakljivosti, čeprav je ni mogla voditi, spremljati in je zato nekoliko zaostala. Vzrok je v tem, ker kritika književnosti za otroke ni teoretično podkovaná, ker je eklektična, brez izrazitih afirmatorjev.

Ker pogrešamo poetiko književnosti za otroke, je večkrat prihajalo do zadreg in nesporazumov. Če poskušamo uporabiti splošna estetska merila pri teoriji čiste estetike književnosti za otroke, bomo morali uvideti, da to ni izvedljivo. Milovan Danojlić dobro opazuje, ko pravi, da »otroška književnost ni identična s književno umetnostjo v navadnem pomenu besede, čeprav spada vanjo.«<sup>2</sup>

Če bi uporabili izključno estetska merila, ne da bi upoštevali poetiko te književnosti in njeno specifičnost, bi morali sprejeti Danojličevo mnenje, da je »pretežna večina književnih del, namenjenih otrokom, umetniško ... povsem brez pomena in sodi v uporabno umetnost v najslabšem pomenu besede, ali pa gre za nezanimivo prilagajanje določeni dobi in okusu.«<sup>3</sup> Kako priti iz začaranega kroga? Prav »pretežnosti,« o kateri govori Danojlić, se je treba zahvaliti, da imamo književnost za otroke, zavoljo »pretežnosti« obstaja in dokazuje svoj obstoj. Mnenje B. Croceja, da »umetnost za otroke ne bo nikoli resnična umetnost,«<sup>4</sup> in Guida Morpurga Tagliabueja,<sup>5</sup> da otroška pesem ni umetnost, ker otrok ni človek, je vedno povzročalo zadrege, vendar očitno ni zato nič manj knjig za otroke ne pri nas ne drugod po svetu. Knjiga za otroke nič ne zaostaja kratko in malo zato, ker ima tudi mlad človek pravico do svoje vizije sveta, pravico do svoje duhovne pustolovščine. Pod pogojem seveda, da bo njegova, ne pustolovščina odraslega v otrokovem imenu, kakor je v večini primerov pri nas. Za vselej smo sprejeli stališče, da je mlad človek ustvarjalec življenja in samega sebe, literatura pa je medij, v katerem odkriva samega sebe v začudenju nad svetom in v razreševanju ugank in razlaganju svoje narave.

Kadar gre za resnično prizadevanje, da se govori o otroštvu iz otroštva na umetniški način, v posebni izrazni obliki, tedaj se srečujemo z izražanjem v najširšem pomenu, z oblikovanjem posebnega otroškega sveta z umetniško domišljijo. Čeprav obravnavajo knjigo za otroke kot posebno stvaritev, ne bodo nikoli vsi sprejeli njene enakopravnosti s knjigo za odrasle. V naši zavesti bo vedno navzoč določen pridržek, ker smo daleč od otroštva in se ne moremo

<sup>2</sup> Milovan Danojlić: *Naivna pesma*. Ogledi o dečjoj književnosti. Nolit 1976. Str. 7.

<sup>3</sup> Ibidem, str. 9.

<sup>4</sup> Ibidem, str. 19. Povzeto po *La Critica*, 20. 1. 1905, v knjigi Enzo Petrini: *Estudio critico de la literature juvenil*. Madrid, Rialp 1963.

<sup>5</sup> Guido Morpurgo-Tagliabue: *Savremena estetika*. Beograd, Nolit 1968.

otresti izkustva. Vendar je to pri knjigi za otroke nepomembno. To je treba sprejeti kot dejstvo in upoštevati, da žive pisatelji, »katerih vizija naravno teži k lažji konstrukciji in bolj vedri filozofiji.« Poglavitno je, da otroška knjiga nastaja v skladu s svojimi notranjimi zakoni in estetskimi zahtevami, »ne da bi jo pačili in kvarili raznoteri predsodki in nameni.«<sup>6</sup>

Obstaja mnenje, da so tisto, kar se pri nas imenuje otroška poezija, zgolj površni opisi in besedne igre, ki ne sodijo v področje poezije, na drugi strani pa obstaja mnenje, da je treba otroško poezijo uvrščati v antologije resne poezije, kar pomeni, da je treba uporabljati najstrožja merila. To sta skrajnosti, v katerih tiči nekaj resnice — vendar ne vsa — kritiku pa ni treba izhajati iz teh skrajnosti. Ni treba ponavljati napak, pred katerimi ni varna niti kritika knjige za odrasle. Zdaj, ko je knjiga za otroke dosegla takšno raven kot še nikoli, bi jo bilo mogoče ob upoštevanju njene posebne izrazne oblike presojati z estetskimi merili. Število knjig je tako naraslo, da je treba resno zastaviti vprašanje vrednotenja. Svoj čas je morala biti kritika, če govorimo o knjigi za otroke v Bosni in Hercegovini, obzirna, spodbudna in včasih dobrohotna, ogibala se je ostrih ocen. Zdaj pa mora s pravo besedo na dan, mora odkrito povedati, kaj je in kaj ni umetnost, kaj je samo uporaba in nič več. Pojavilo se bo precej nepomembnih del, ki so po naključju zašla vanjo in komaj životarijo na robu te književnosti.

V Bosni in Hercegovini so pisatelji z redkimi izjemami segali po tradicionalnih oblikah izražanja, ki jih niso nič ovirale pri avtentičnem oblikovanju. Izkazalo se je, da v umetnosti ni odločilen izraz, temveč moč vizije in izvirnost njenega oblikovanja. Pravijo, da se knjiga za otroke v Bosni in Hercegovini še ni vključila v tok modernega snovanja in izražanja — da bi dokazali njeno tradicionalnost in zaostalost. Res, z redkimi izjemami ni sprejela igre »kot avtentičen model« povezave med pisateljem in otrokom. To nikakor ni dokaz njenega manjšega ali večjega pomena, marveč razlaga poti, ki jo je prehodila. Ni se, denimo, še poskusila v poetiki igre, medtem ko se je na drugih področjih že izčrpala, pri čemer je dokazala, da ima kratko sapo ali da ni zmožna, da bi bila vzor in oblika univerzalne pripovedi o resnici otroštva.

V svojem tradicionalnem retoričnem prikazovanju ali opisovanju, ki je pogostejše, je ta književnost — kakor tudi druge, ki so segale po modernejših metodah — vzpostavila isto razmerje komunikacije z otroštvom, izhajajoč vselej iz avtonomnosti otroškega bitja. V okviru te književnosti niso zrasli mojstri besede, kakršen je Zvonimir Balog, spretni imaginatorji in »virtuozi« igre, kakršna sta Dušan Radović in Ljubivoje Ršumović, vendar to ne pomeni, da je zato v podrejenem položaju. V pretežno pripovednih strukturah — toda pesniško in umetniško močno — je izpovedala svoje specifične, neponovljive vrednote, ki na drugih področjih niso dosežene ali pa so slabo znane (bajke Ahmeda Hromadžića), čeprav tukaj ne gre za primerjavo.

V svojem okolju pa je ta književnost večidel tradicionalnega izraza le imela teoretika igre, vendar ni raziskana in interpretirana s stališč metode »igre kot svobode.« Mar zato, ker dela niso dala za to priložnosti, ali pa je morebiti bila metoda za njeno vrednotenje neustrezna?

V zadnjih letih so to književnost obogatila dela pisateljev, ki so prišli vanjo iz tako imenovane resne književnosti. To priča o njenem ugledu in pomenu. Nekateri so šele tedaj postali splošno znani, kar pomeni, da je njihov

<sup>6</sup> Milovan Danojlović, o. c., str. 33.



poklic prišel do prave veljave. Toda vzporedno s takšnimi deli in ob pomanjkanju kritike izhajajo tudi pesniške zbirke avtorjev, ki se poskušajo v »resni« poeziji, pa se pogosto zatekajo v poezijo za otroke, da bi se odkupili za neuspeh. Kritika gre navadno molče mimo tega pojava. Pri ocenjevanju pesnikovega pomena rada pretirava. Motivi, ki pesnika spodbujajo k pesnjenju za otroke, so različni. V otroškem pesništvu je lažje doseči pesniško promocijo in priznanje, povrh pa v tej književnosti še vedno traja konjunktura. Tako druga za drugo odhajajo v svet knjige, živé ali umirajo, ne da bi jih kdo pospremil z besedo, množijo in oglašajo se pisatelji majhnega daru in brez individualnosti ter tonejo v sivini književne vsakdanjosti.

Toda kritika je vendarle navzoča — sicer v obliki poročila ali informacije — v časopisju ali dnevni publicistiki, čeprav nas včasih presenetijo in osupijo formulacije poročevalcev, ki se jim je posrečilo nekaj povedati, pa se jim v prehudi naglici in »gorečnosti« zgodi, da zapišejo tudi kaj takšnega: »Bašić je v svoji zbirki spregovoril v imenu zatiranega otroškega razreda, v imenu njegove pravice do otroštva, svobode in radosti.«<sup>7</sup> Otroka že dolgo obravnavamo zavoljo nezrele izkušnje kot subjekt, kljub temu pa se pri vsej širokosrčnosti in želji, da bi doumeli namen in misel poročevalca, ne moremo sprijazniti z otroki kot razredom, še manj kot zatiranim. Takšne posplošene in nekontrolirane »meditacije« se izmuznejo v preveliki naglici, v hlastanju, da bi se izkopali iz kritiške anonimnosti.

O knjigah za otroke pišejo tisti, ki niso njeni porabniki, pa se v imenu otrok čutijo poklicane za presojevalce ter izrekajo takšne sodbe, ki so daleč od resničnosti in otroškega življenja. O knjigah za otroke pišemo za odrasle, in sicer pogosto z leksiko knjižne frazeologije, praznega verbalizma, lažne filozofije in retorike, tako da otroci zaman iščejo informacijo in priporočilo. Vzrok je v tem, ker se s tovrstno kritiko pečajo posamezniki, ki jim je to postransko opravilo, ki to počno ob svojem »temeljnem poklicu kritika ali pesnika, tako rekoč iz nuje.«<sup>8</sup> Če sprejmemo te ugotovitve kot resnične, potem se moramo strinjati z mnenjem, da takšni »kritiki« pišejo verbalno, uravnilovsko, apologetsko, neselektivno, informativno kritiko. Takšna sodba pa bi bila vendarle prestroga. V splošnem, slabo definiranem položaju, v katerem je knjiga za otroke, najdemo kritika, ki v svoji kritiki ne govori otroškemu avditoriju, temveč se obrača na vso javnost. Zgodi se, da beremo o kakšni knjigi nasprotujoče si ocene, da se konfrontirajo mnenja, ne da bi se kritiku kaj zgodilo. O številnih knjigah zaman iščemo kakšno informacijo, o nekaterih pa pišejo dvajset let po izidu. V časniku *Ovdje* je lansko leto izšel zelo afirmativen prikaz vse prej kot uspešne knjige Aleksa Mikića *Djevojčica s plakata*. Ali se kritik dobrika književniku ali pisatelju — ko se tako prilizuje knjigi in pisatelju?

Imamo vtis, da vse gladko teče, da ni nobenih problemov, da knjiga za otroke osvaja nove prostore. Tak vtis moramo dobiti spričo pomanjkanja kritike in kritikov, ki so — povedati moramo tudi to — za svoje delo slabo plačani in jim časopisi neradi odstopajo prostor.

Položaj, v katerem je kritika, govori tudi o položaju, v katerem je književnost. Preveč je v njej resnobe, tako kakor v kritiki. V njej je premalo bistvene sestavine njene poetike — humorja kot atributa otroškega odnosa do sveta.

<sup>7</sup> Zorica Turjačanin: *Na novom putu*. Detinjstvo. Časopis o književnosti za decu. Novi Sad. IV/1978, 2-3, str. 14.

<sup>8</sup> Risto Trifković: *Jedan neokolišni pogled na trenutnu situaciju kritike literature za djecu srpskohrvatskog jezika*. Detinjstvo III/1977, 2-4, str. 79.

Motivno in vsebinsko je hudo podobna književnosti za odrasle. Proza je pode-  
dovala pripoved kot domala edini način izražanja, zlasti v tematiki narodno-  
osvobodilne vojne, ki v njej prevladuje. V sodobno življenje skorajda še ni  
stopila. Poezija je preobložena z vasjo in krajinsko idilo ter je ubrala uhojeno  
pot prvih posnemalcev Zmaja Jove, ne da bi se kdove kako prizadevala, da bi  
se znebila oguljenih struktur, čeprav srečujemo tudi pomembne potrditve v  
obliki izrazne in jezikovne inovacije. Kritika, ki je tako rekoč skoraj ni, ne  
more prevzeti odgovornosti za tisto, kar srečujemo v časnikih kot »kritičen  
pogled« ali kramljanje o knjigi za otroke. Kritika se mora dvigniti nad raven  
pisarjenja in se usmeriti na področje, ki je najslabše raziskano — področje  
teorije in poetike.

Obsežen in splošno priznan fond zbirk Lastavice, Mladi dani in Bambi po-  
meni za mlade, nadarjene pisatelje in kritike veliko priložnost, da se izkažejo.

Prev. F. Vogelник

### Povzetek

Kao god što postoji poetika stvaranja za djecu, tako isto postoje i opšte-estetski  
normativi u pisanju kritike književnosti za djecu koji su toliko drugačiji od norma-  
tiva u kritici književnosti za odrasle koliko je drugačija književnost za djecu.

U nas je malo izvornih teoretičara stvaranja za djecu, a tako isto i kritičara.  
Dijelom se regrutuju iz takozvane ozbiljne književnosti, a dijelom iz prakse. U tak-  
voj situaciji i mimo kritike, a ponekada i nasuprot njoj, živi i razvija se književnost  
za djecu. Ima više primjera da knjiga za djecu prodje gluho, bez odziva, bez glasa.  
Radja se, živi i umire, pa ipak, i u takvoj situaciji knjiga je ispred kritike. Para-  
doksalna je situacija, ali je činjenica da knjiga pronalazi put do čitalaca bez posred-  
nika, kritičara-selektivnog usmjeritelja. Drugo je pitanje što takav proces usporava  
razvoj knjige i što doprinosi da bude u drugom planu, da se tretira kao manje zna-  
čajna umjetnička tvorevina.

Poslenjih godina situacija je povoljnija. Pojavio se jedan manji broj kritičara  
s novim idejama i formiranim teorijskim stavovima, što je, bez sumnje, uslov za  
intenzivniji razvoj kritike i književnosti.

### Zusammenfassung

Wie es eine Poetik des Schaffens für Kinder gibt, so bestehen auch allge-  
meinästhetische Normativen zum Schreiben von Kritiken über die Literatur für  
Kinder, die sich in dem Masse von den Normativen in der Kritik der Literatur für  
Erwachsene unterscheidet, inwiefern die Literatur für Kinder von dieser abweicht.

Bei uns gibt es wenige urwüchsige Theoretiker des Schaffens für Kinder und  
ebenso wenige Kritiker. Teilweise rekrutieren sie sich aus der sog. ernsthaften Lite-  
ratur, teilweise aber aus der Praxis. In einer solchen Situation und ohne Berührung  
mit einer Kritik, machmal auch gegen diese, lebt und entwickelt sich die Literatur  
für Kinder. Es gibt mehrere Beispiele, dass das Kinderbuch taub, ohne Anklang,  
stimmlos vorübergeht. Es entsteht, es lebt und stirbt und in einer solchen Lage kommt  
dem Buch keine Anregung von Seiten der Kritik zu. Paradoxal ist die Situation, doch  
es ist eine Tatsache, dass das Buch ohne einen Vermittler, ohne einen Kritiker —  
einen selektiven Richtungsgeber — den Weg zum Leser findet. Ein anderes Problem



liegt darin, dass ein solcher Prozess die Buchentwicklung verlangsamt und so verursacht, dass es im zweiten Plan verbleibt, dass es also als ein minderwertiges Kunstgebilde behandelt wird.

In den letzten Jahren ist die Situation günstiger geworden. Es erschien eine kleinere Zahl von Kritikern mit neuen Ansichten und formierten theoretischen Stellungnahmen, was zweifellos eine Bedingung für eine intensivere Entwicklung der Kritik und der Literatur vorstellt.

Taras Kermauner

Ljubljana

## FORMALNA PLAT SNOJEVE POEZIJE ZA OTROKE

V analizi, ki mi teče spod rok, raziskujem predvsem tako imenovano vsebino Snojeve poezije, njegov, kot smo včasih rekli, odnos do sveta, njegovo literarno ideologijo, njegov pesniški značaj, socialno idejne konsekvence, ki so skrite v teh lepih pesmih; vendar sem in tja opozarjam prav tako na formo, na jezik, na ritem. Čas je, da to plat analize še okrepim.

Pesem *Čarovnije iz besed (Lajna drajna)* je idealen model za preučevanje Snojeve pesniške oblike; je avtotematizacija pesnenja, povrh pa še dobra pesem.

*Igrajmo se besede, / igrajmo se besede.* Gole, prazne, brezpomenske besede? Ne, ne. Besede, iz katerih skoči svet. Svet? Pesniški svet. Dogodek, reči, živa bitja, oblike, a v poeziji. Torej podoba sveta? Ne podoba, ta se uveljavlja, kot sem omenil, proti koncu Snojeve poezije, pesem, ki jo ta hip obravnavam, pa je z začetka. Recimo lik. Na podobi velja predvsem odsev, odtis, ploskve, barve, na liku oblike, ostre črte, reliefnost, plastika; podoba je stanje na površini, lik je gib v prostoru. Pri Snoju pa še govoreč gib.

Ker je Snój pesnik, giba ne uprizarja s plesom ali v kipu; kiparstvo, glasbo in balet prenese v poezijo, v besede. Glasbo? Da, čeprav si ne predstavljajmo niti bogate orkestracije, ravelovske, svetinovske, niti zanosno spevne melodije, verdijevske, gregorčičevske; bližji je Bartoku, Beethovnu, in sintezi, če bi bila mogoča, Murna z Aškercem, najbolj tenkočutnega ritmika z maskulinarnim gnetežem gline. Gnetenje besed, torej? Gnetenje, ki je obenem in že vnaprej dih navdiha.

Kako se zgnete, se navdihne iz besed svet?

Je beseda najprej mrtva, konvencionalna, in jo šele s spretnim kombiniranjem z drugimi besedami, s tvorjenjem stavkov tako sprepletemo z njenimi sorodnicami, da zaživi? Bognasvaruj takšne predstave! Takšno kombinatoriko Snój sicer virtuožno obvlada, a šele sledi; že prej žari nekaj, brez česar bi bilo vse duhovito mešanje zaman. Če bi bile vse besede enake, enako vredne, le sestavljenke iz — spet enakovrednih — črk; če bi bile mrtve, neoživljene, mehane; če bi jim šele mesto v stavku in pomen, ki bi jim ga pripisal ali vdihnil pesnik, dala življenje; potem bi bila pesem podobna sestavljanke — zidnemu reliefu. Pa ni. Vemo, da je Snój skrajni nominalist: da vidi predvsem konkretno posamezne reči, dogodke, like sveta, ne pojmov; njegov racionalizem je konkreističen (nemalokrat zato praktičen, koristen, pač trezno realističen). Torej je takšen tudi v odnosu do besed. Ne vidi besed, ampak besedo, tole, konkretno, zdaj.



Pač nič čudnega, če se sprašuje: *Kaj je to, recimo, / zdajci?* Razburja ga, da bi odkril naravo ravno te besede; pravzaprav mu sploh ne gre za besedo — ki je že pojem — ampak za zdajci. Zdajci je obenem zapisana in izgovorjena beseda: zvok in oblika; a tako zvok kot oblika sta pojma, ki Snoja ne zadovoljujeta. Razlago hoče, racionalist in vzgojnik in razsvetljevavec, a konkretno: kaj vidim, kaj slišim, kaj si predstavljam — kaj je — ko zaživi zdajci? Mar zaživi šele tedaj, ko ga spregovorimo ali zapišemo? Mar ga šele mi oživimo?

Spomnimo se pesmi *Mamina slikanica (Pesmi za punčke)*. Tam nam je pesnik zabičil, da je Veronika že ves čas živa; da se ne rodi; da skoči v plenice kar iz slikanice, a že tam je, kjer je. Pesnik trdi, da je vsaka reč — ali človek — živa od tistega hipa, ko zanj zvemo, ko jo slišimo, ko je imenovana, ko jo ugledamo: ko je. Ne nastaja. Svet je urejena zmes iz samih živih bitij; neživega ni, ker za neživo ne vemo; čim zvemo zanj, je živo. (Zato je Snojeva poezija za otroke tako živa).

Analogno temu je zdajci živ že v trenutku, ko je spregovorjen. Pesnik, ki pa mu sama živost ni dovolj in jo želi pojasniti, fiksirati njeno naravo, napiše pesem o živosti zdajci. Naloga kot nalašč za Snoja. Če bi razlagal Stritar, bi živost razčlenil, razstavil v mrtve podobe, v postopen vrstni red besed, ki bi opredeljevale s svojo vsebino. Snój ravna povsem drugače. Vsebinsi se ne odreče, a jo aludira skoz formo. Oboje skupaj da ritmični lik: kitico pesmi, ki ponazarja dogodek. Dogodek kot tak? Ne. Konkreten, tale dogodek. Zdajci ni kadar koli. Zdajci iztisne iz sebe tale živi — akrobatski — lik. S tem pesnik ne trdi, da drug bralec ob drugi priložnosti ne vidi drugačnega lika, ne sliši drugačnega ritmičnega zvoka. Seveda ga; kajti zdajci je zgolj zdajci in ga ne moremo zvesti na noben ante hoc. Svet je stalno živ, a zmerom na nov način: v skladu z vsakim novim zdajci (trenutkom). Človek in svet sta v gibajočem se — žvrgo-lečem, piskajočem, brbotajočem — času, ki ni le kontinuum, ampak najprej pokanje mehurčkov, najprej zmedena vrsta zdajci-jev; šele nato — v stavku — zmerom znova red institucije, ki je jezik.

Zato pesnik ni slučajno izbral besede zdajci, da bi na njej demonstriral čarovnijo (iz) besed.

*Zdajci, zdajci / se pojavijo veliki zajci, / vsak ukrivljen in / okroglook z ušesi / pod strop.*

Grafenauer bi razložil besedo zajci iz besede zdajci tako, da bi prvo položil na drugo, opozoril na isti vrstni red istih morfemov: z-d-a-jci; beseda zanj nastaja iz odsevov črkovnih oblik. (To je pravzaprav v bližini postopka Zagoričnikove poezije za odrasle). Snój ubira drugo pot. V besedi zdajci ne vidi črk, ampak žive zajce. Po isti metodi bi lahko pesniško oblikoval — razložil še besedo *daj* in *aj*, obe enako živi že spočetka. Vidi jih, žive zajce, kako se gibljejo: priskakljajo. Prvo znamenje živosti je gibanje. Zajec je ukrivljen: v drži na skok. Bralec zvočno asociira besedo skok; ne besedo, sam skok; prislihi jo, ker je zajec v njegovi zavesti nerazdružno spojen s skokom, s skakanjem. Zajec, ki lenari, je contradictio in adiecto. Slišite tri nečiste rime, tri nečiste asonance: okroglook, stròp, skòk? Prvi dve zapisano izgovorjeni, tretja prizvočena? (O funkciji te metodične nečistosti bom govoril pozneje). Pod strop se skače. Vse tri kratko moško poudarjene besede pa slišimo; odtod v kitici ušesa.

Pesem je treba poslušati. Če jo pravilno ritmično berete, bo ritem kitice vzbudil asociacijo zajca: zagnano vznemirjene hiteče, sunkovito prisluškujoče prtajene pognane konkretne žive sile, ki ji pravimo zajec. Ritem sestoji iz različnih barv samoglasnikov in fonemov. Okroglook — ozki oji z ostrivcem —

se seka z naslednjim verzom: pod strop — ozki oji s krativcem. Poudarjeno različno barvan ritem. Ali nasprotje med besedama ukrivljen in okroglook; prva počasna, raztegnjena, ukrivljena nepretrgana črta, druga zaokrožena črta, lik, majhna kroga, jedrnatost. Ali: vsak ukrivljen; isto nasprotje. Ali: v prvih treh verzih kitice nastopajo zajci, množina, štirje poudarjeni a-ji, v drugih treh pesnik polemično vrže zajca, ednino, a mrkne, zamenjajo ga številni, a še sami v sebi razčlenjeni in nasprotujoči si o-ji. Prvi in drugi verz ustrezata po dolžini četrtemu in petemu, tretji šestemu; tudi po poudarku. V tretjem in šestem, na obeh koncih stavkov, so poante: odskoki: zajci pod strop. Zajci pod strop pa se sliši in — skoz slišanje, skoz ritmične oblike — tudi gleda besedo: zdajci.

Pesem teče naprej. Pesnik se še naprej sprašuje: *Kaj pa recimo, / kaj pa recimo?* A ta recimo ni nova beseda, dobljena izpod neba, po naključju. Pesnik jo je že spregovoril, ko se je prvič vprašal po: zdajci. Preberimo še enkrat ta verz in videli bomo, da se vprašanje: *kaj je to*, nanaša v resnici na obe besedi: na zdajci in na recimo. Recimo je bila le na prvi pogled beseda-mašilo, v službi pri nadrejenem zdajci. Ker pa so vse besede že od začetka žive in kot konkretno žive enakovredne (= enakožive), je pesem dolžna pojasniti tudi recimo.

*Recimo spominja / na drobno violino / in ker nas je veliko / otrok, / si izmislimo še / tenek lok.*

Poudarek na violini, godalu, instrumentu, ki proizvaja zvok. Pesnik vidi besedo recimo kot godalo; vidi jo zvočno. Poslušajte: recimo — violino. Asonanca: imo — ino. Obe zvočni frazi sta dolgi, sestavljeni iz treh fonemov, podolgovati kot violina, tenki, nič nasilni; nasilen je boben, hkrati moški zvok, nasilen je rog ali fagot. Recimo precizno tiho zazveni, se potisne po violini, malo, pomirjeno zadiha. Sami i-ji. Kitica jih ne pogreša: veliko, izmislimo. Jih ni, jih ne cinglja vse polno tudi že prej: igrajmo, zdajci, pojavijo, zajci, ukrivljen? Zdajci je nasproten recimo, čisto druge ritmične narave sta, edino i ju družijo; nekeje mora imeti verz, kitica, pesem jedrske pike, vozlišča, križišča, kjer se razliko uskladijo in zazvenijo enovito.

Recimo je, recimo, struna na violini, bela, vitka. Da bi violina igrala (igrajmo se besede: zvoke), potrebujemo še lok. Kako nastane lok? Lok je, kot vemo, živ že skraja, kar je; pride tudi on, živ, iz slikanice? Da, iz neke vrste slikanice. Lok je lik, skrit v zadnji besedi tretjega verza kitice, ki ustreza — analogno strukturi prejšnje kitice — zadnjemu verzu šeste: lok — veliko. Veliko je lik loka; lok je pač anagramiran. Z druge plati ga podpirata še besedi: otrok in tenek. Lok sta dva soglasnika ob enem samem samoglasniku: o-ju; ta o pa je v kitici kar enajstkrat ponovljen — kot da se vse vrti okrog njega; kot da so vsi drugi konzonanti zastopniki l-ja in k-ja, oba sta v kitici številna.

Slišite, kako poje lok, kako drsi čez strune? Kako prizveneva iz besed pesem? Kako se oblikuje zvočni pomen besed recimo, violino, veliko? Kako se te besede, enako strukturirane, končajo — kot zmerom v nasprotujočem koncu glavnini pesmi — v besedi lok? Kako jih zadrigne, ustavi pok, ki je skok pod strop? Ravno to pa je značaj besede zdajci, nenaden, vzgiben, čil, bister, hiter. Zdajci končuje recimo. Recimo je sicer, kot smo videli-slišali, živa beseda, a je kljub temu pomagalo besedi zdajci. Recimo je violina, na kateri zdajci zaslišimo pesem — pesem? prikazen! nastop! zajcev.

Zadnja kitica povedano zaveže. Zvočno razlaga do kraja.

*Z lokom po violini / zdajci / in že poskočijo / veliki zajci / hop, hop, hop, / od tal pod strop.*



Vitalna dejavnost Snojevega sveta: zajčji poskoki, — téma pesmi. Ritmika: hop, hop, hop. Hop je rima na strop, odstopajoča asonanca na lok in otrok. Pred nami je dogodek. Pesnik napiše pesem tako, da zaigra z lokom po glasbenem instrumentu: da z izzivanjem zvokov čarovniško utelesi pesniški svet. Irealen? Da. Vendar — si lahko predstavljamo bolj realistično razlago nastanka pesmi, bolj flamsko, bolj otipljivo in naturno? Si je kdo drug drznil nežno tkanje poezije ponazarjati z zajci?

Seznanili smo se z obema glavnima postopkoma Snojevega pesnenja: ustvarjanje iz besed-zvokov; ritmično oblikovanje realitete. Realiteto pesnik posnema tako, da igra z besedami-zvoki, ti pa imaginirajo, kar sicer sprejemamo le z vsakdanjo vizualnostjo.

Nečiste rime in asonance nikakor niso naključne; pesnik jih ljubi in goji. Če le more, se odloči zanje in ne za čisto rimo. Ta bi ga, se boji, preveč približala gregorčičevsko župančičevski gladki spevnosti, sam pa terja grče v lesu, bukove, hrastove veje, ne smrekinih; zgoščujočo se, glasno tiho, nasilno nežno, racionalno fantazijsko, ojevsko in ijevsko, violinsko in lokovsko, hitro in počasno, osvajalno in predajajočo se strukturo sveta.

Naj naštejemo nekaj primerov: bloke — otroke, zvon — dom, seče — peče, vlekli — spekli, cesti — zmesi, vodi — brodi, treba — Bredo, zob — top, lop — potep. Nema lokrat Snój opremi samoglasnike s krativci, ostrivci in strešicami ter tako že vnaprej opozarja na odstopanja. Najbrž danes ni pesnika na Slovenskem, ki bi si pomagal z več tovrstnimi znamenji; se vrača k Prešernovemu načinu?

Prvi razlog za Snojevo početje je na dlani: pesnik bi rad že vnaprej preprečil, da bi kdo bral njegove nečiste rime nasilo čisto in menil, da so se ustvarjalcu pač ponesrečile; slovenska poetika jih je dozdej v glavnem preganjala. Snój opozarja, da sodijo v njegov program. Zdaj se vprašajmo, zakaj se je avtor odločil, da jih tako često in poudarjeno uporablja — saj so ena najbolj značilnih lastnosti in odlik njegove poezije?

Takšno vprašanje je brez dvoma težko. Za vsebinske posledice se že najdejo vsebinski razlogi; a za formalne odločitve? Rêči, da tako zahteva pesnikov posluš. Odgovor je pravilen, a kaj prida ne razloži; zvede razlago na nekaj nerazložljivega, prirojenega, biološkega: na uho, na čut. Rêči, da je takšen diktat navdiha? Že, a tudi navdih je nerazložljiv. Dodati, da takó svêtuje Snojeva izjemna pesniška kultiviranost? Drži; a kaj je ta kultiviranost, na katero zadenemo vsak hip? Jo zmoremo pojasniti edino s prisposodobó ali z anekdotó? Recimo s tole: kot je znak najvišje elegance, da zagreši elegan hoté na svoji obleki opazno nepazljivost in s tem odstopi od tiste popolnosti, ki je znak poprečja, konvencionalnosti, odsotnosti drznosti, pomanjkanja izvirnega duhá, tako je odstop med rimama spêkli in vlêkli barva Snojeve pesniške aristokratskosti in neposnemljivosti. Snój ni ne vem kako nekonvencionalen v vsebinski sferi poezije; tu bi bil celo rad eden od mnogih, glas iz sloja ali plasti. V formalni — posebno v ritmični — pa je edinstven, saj druží lastnosti, ki se zelo redko oglašajo skupaj, na enem mestu: skrajno tenčino posluha in vitalno nasilnost uveljavljanja, v maršičem precejšnje splošnost duhá, a obenem neverjetno izbranost podajanja.

Pesem od pesmi se loči; ritmov pozna naš pesnik tako rekoč nešteto; vsako pesem odene v svoj ritem, kajti odstopanja v rimah in ritmu so tolikšna, da ne gre več za odstopanja od pravila, ampak za povsem nova pravila, ali za pesmi zunaj trdnih pravil. Prav v tem pa je Snój neverjetno nekonvencionalen,

svoboden, samozavesten, uspešen in nov. Njegov ritem je neizvedljiv na klasične slovenske sheme. Crescendi, ritardandi, sinkope, pavze, forti, piani in kar je podobnih pripomočkov izrazitega ritma, so pri Snoju tako v prvem planu, da nehajo biti pripomočki in prevzamejo glavno besedo. Vendar pa bi se motili, če bi pesniku pripisali neurejen, divji, anarhičen ritem. Vse prej kot to! Vsaki pesmi posebej najde njeno neshematično shemo, in potem ta ritmični obrazec variira; odstopa od lastnega pravila, ki je odstop.

Z zelo nepopolnimi sredstvi bom skušal predstaviti nekaj verzov iz pesmi *Če ne verjamete, pridite v Šiško (Lajna)*.

*Dedi Toni tam v naslonjaču / pravljice dremlje, / babi Eja pa v kuhinji / krofe cvrče / iz ponvice / jemlje. Kako slišimo te verze?*

Prvi verz je najdaljši. Je opisen; podoba ali bolje podatek. Drugi verz ga dopolnjuje, čeprav delitev stavka na dva verza ni naključna, ni posledica likovnosti; med obema je občutna cezura. Prvi verz pove, kje je dedek, drugi, kaj počne. Ritmično sta oba nepravilna. — / — // — / — // — /. Skupaj grejo: dedi Toni dremlje in tam v naslonjaču pravljice. Kdo dela — kje. Dedi Toni dremlje je enostaven trohejski ritem, brez posebnosti, podatek, nezanimiv; nezanimiva, običajna, nevznemirljiva je situacija. Pravljice dremlje pa je že nenavadno. Dremati se ne veže z akuzativom. Dremljem pomeni, da nič ne počnem; da se na nikogar ne obračam; da sem nedejaven; da čemim sam s sabo. Pravljice dremlje aktivira neaktivno strukturo glagola; tipičen Snojev postopek. Občutljivost pesnika, ki je prvenstveno avdialen, pa zahteva spremembo ritma. Prvi verz teče počasi, tudi sprememba ritma v besedi v naslonjaču nakaže kvečjemu dedkovo smrčanje, nekakšen sunek ali več zapovrstnih sunkov v sicer mirnem, blagem dihanju; vtis tega prvega verza je dolgčas, brezčasnost, nedogodek. Drugi verz pa vnese rahel dogodek — aktivizacija glagola dremati — in s tem zahteva cezuro: ritem poskoči: pravljice (daktil). Pravljice je tudi beseda, ki je v obeh verzih, v skupnem stavku najbolj — in edina — poudarjena, naseljena, udarna.

Kitica se nadaljuje z novim opisom: kaj počne babi Eja. Naslednji štirje verzi so stavek, ločen od prvih dveh verzov-stavka, vendar ne tako bistveno, da bi moral pesnik oba stavka deliti s piko; vejica zadošča. V obeh gre za opis situacije: stanovanja, obeh starih staršev. Prvi verz tega dela (babi Eja...) je najbolj opisen, brez glagola, zato najdaljši, čeprav v svojem drugem delu že poskočen: — / — // — //. Prepričan sem, da daktiliziranje verza zahteva dogajanje v nadaljnjih verzih: cvrčanje krofov, ki ustreza dedkovemu — ne imenovanemu, a koasociiranemu — smrčanju; obe besedi sta tudi glasovno sorodni, fonemska skupina *cvrč* je izrazito konsonantna, ritem se v njej ustavlja, grmadi, grgra, predira oviro, udarja. Osrednje mesto r-ja ni naključno. Verza pravljice dremlje in krofe cvrče se skladata, kot se verza: dedi Toni... in babi Eja... V prvi dvojici sta dvakrat po dve besedi in v obeh po en r; in ta r se družijo s soglasniki v obeh primerih: ko je sam soglasnik in ko je samoglasnik: pr, dr, kr, cvrč. Druga dva verza ne poznata nobenega r-a. Prva verza sta tudi polna težko izgovorljivih glasovnih skupin: pr, vlj, dr, mlj, kr, cvrč, druga sta sestavljena iz samih lahkih: dedi Toni babi Eja tam pa v naslonjaču v kuhinji; opazite, kako vsaka beseda pripadajočega verza ustreza svoji ponovitvi: dedi babi, Toni Eja, tam pa, v naslonjaču v kuhinji — v obeh ista struktura, dolžina, poudarek in vsebina? Podobno tudi: pravljice dremlje in krofe cvrče, le da se tu vmeša odstopanje, zamenjavanje; pesnik ne dopusti, da bi bil ritem zmerom enak, enoličen. Pravljice — krofe nastopi obakrat po cezuri; prvič



je sorazmerje števila zlogov-fonemov 3 proti 2, drugič 2 : 3. In poudarki: — // — /; — // — /. Variacija v istem.

A tudi ta ni slučajna. Stavek se namreč še ne neha; kaj dela babi Eja, je povedano šele v naslednjih dveh verzih, povsem kritkih: iz ponvice / jemlje. Drugi stavek iste sestavljene stavčne celote je daljši od prvega. Zakaj? Ker je poudarek pesmi bolj na peki — cvrčanju krofov kot na dedkovem dremanju. Ali: peka krofov je dejavnejše dejanje od pravljičnega dremanja; čim pa je nekaj dejavnejše, je za Snoja pomembnejše in bolj poudarjeno.

Če vse dozdam navedene verze pogledamo skupaj, so že grafično podobni narobe postavljenemu trikotniku. Od opisa položaja dedija Tonija do glavnega glagola: jemlje se pesem krči, oži. Zmerom bolj se poudarja, a obenem ne v vrh, pač pa na dno. Ko verze beremo na glas, slišimo, kako se smiselni poudarek večja, glasovni poudarek pa manjša. Zadnji trije verzi se umikajo. Zato, ker je krofov v ponvici manj? Ker je situacija zmerom daljša, dogodek — dremlje, posebno pa jemlje — krajši? Pesem začnemo brati na dolgo in na široko, končamo v očitni skrčenosti: v verzu, ki je ves en sam trohej. Jemlje tudi smiselno konča stavek: kdor vzame, konča. V ponvici ni več krofov; dedek je končno zadremal. Pesem nima več teme, vsebine, netiva. Zaspi, samo sebe spodreže.

Bilo bi je, pesmi, konec, če ne bi, v isti kitici, nastopila nova spodbuda, nova tema: mi, družina, neimenovana, a somišljena starša (ki družino odpeljata v Šiško k starim staršem, (morda — kot ponavadi — le oče). O tem govori prva kitica pesmi: *Zaklenili bomo / hiško / in se odpeljali / v Šiško*; ta kitica je ritmično skrajno enostavna, celo — hoté — banalna, poulična, znana; morda je dana na začetek zato, da bi bil pozneje izraziteje viden pravi pesnikov odstop od enostavne ritmike. Prva kitica je le nujen podatek, ki uvaja dogajanje zgodbe; v pesem sodi tako rekoč per negationem.

Takole se nadaljuje kitica:

*Bomo cvrčanje tam / na ušesa vlekli / in vmes dve tri / zgodbice / spekli.*

Ritem tega stavka je podoben prejšnjemu: krči se, po istem načelu. Vleči na ušesa cvrčanje, to je še razumljivo; a peči zgodbice? Stavek in z njim celotna kitica se konča, ker smo pred dozdam najhujšim zidom, zarezo, cezuro.

Cezur je v pesmi cela vrsta; tako zahteva narava Snojevega pesniškega ritma: zaganjanje, krčenje, ustavljanje, ponovno poganjanje. Prve, najmanjše cezure so med Dedi Toni / tam / v naslonjaču; ali babi Eja / pa / v kuhinji; ali: in vmes / dve / tri. Hujše cezure zahtevajo poseben verz: v naslonjaču / pravljice; ali: zgodbice / spekli. Še hujše terjajo nov stavek: prva dva verza kitice / drugi štirje; ali: prva dva verza drugega stavka / trije naslednji verzi drugega stavka. Še hujša cezura: prvi sestavljeni stavek, ki ga veže vejica / drugi sestavljeni stavek, ki ga družijo veznik: in. Cezura je za: jemlje. Največja cezura: celotna kitica nasproti novi kitici; cezura je za: spekli.

V kitici so štirje glagoli; ti nosijo, kot običajno pri Snoju, posebno pa v prvih dveh zbirkah, dejanje in pomen. So kot jedra, okrog katerih se niza situacija in visi odvisno meso. Dremlje: jemlje; vlekli: spekli. Razen prvega so vsi dejavni. Zvočno si ustrezajo po določenem pesnikovem pravilu. Najprej rima, ki jo ljubljansko uho lahko bere kot pravilno ali kot nepravilno: drémlje in jémlje ali jémlje. A recimo, da se navada odloči za čisto rimo. Druga dvojica je nujno nečista: vlékli — spékli. Odstop od čiste rime pomeni novo — z nove strani poudarjeno — cezuro. Disharmonijo. Nekaj si naenkrat ne ustreza. Svet

je po eni strani tekoč, miren, urejen, po drugi se vanj zareže disonanca. (Kar je model Snojeve poezije.)

Skoz celo kitico se ponavljajo ozki é-ji; ne le v glagolih, tudi v pridevniku: cvrčeče, posebno pa v drugem stavku: na ušesa vlékli, vmés, dvé, nato pa udarec: spékli. Ozke é-je podpirajo i-ji, ki so sami na sebi ozki: vlekli, in, tri, zgodbice, spekli; pa že prej: vlečejo i-ji skupaj, zapirajo: dedi Toni, pravlјice, babi, kuhinji, ponvice. I-ji zapirajo, a ne sekajo; vzdržujejo dolg pisk.

Končni odstop od čiste rime ponazarja zmedo. Hudiček se je poigral z našim urejenim svetom. A če se ne bi, če bi se običajni svet kar nadaljeval, ne bi prišlo do pesmi; pesem nastane, ko se nekako nekako spremeni, počí, zlomi. Smemo govoriti o diafori namesto anafore in metafore? Bistvo Snojevih pesmi ni, da vzdigujejo — k Bogu ali absolutno prihodnost, narodno, razredno — niti da prenašajo eno v drugo; jih ne opredeljuje skriti razlom (diafora — raznos, metafora — prenos, anafora — vznos)? Razlom kot značilnost današnjega sveta, v katerem se človeško bitje ne more do kraja prilagoditi členu, se ne vtopiti v njem; ali — bliže Snojevemu svetu — se človeško bitje ne more do kraja povzeti v produkciji, v predpostavljjenem skladju proizvodnje in osvajanja? Nekaj štrli, nekaj se ne vključi, nekaj se ne da zvesti: odstop je raznos.

Naslednja — tretja — kitica pesmi ta raznos tudi tematizira:

*Vidu kaj takega kar ne gre / v glavo, / sploh ni navajen na tako / zmešnjavo.* Verzi so sicer v nekem pogledu ponovitve prejšnje strukture: dolg — kratek, vendar je spor zaostren: le dvakrat dva verza, nič zamiranja, nič postopnega skrajševanja, kar dvakrat prerezanost. Kitica po svoje obnavlja uvodno; prav tako štirje verzi, vendar sta v tretji kitici mnogo daljša prvi in tretji verz (*Vidu kaj takega kar ne gre / Zaklenili bomo*). Prva in tretja kitica sta oklenili drugo; dve štirivrstičnici enajstvrstičnico. Prva in tretja se tudi vsebinsko ločita od druge; prva uvaja situacijo, tretja pojasnjuje spor; druga je spor upesnila in je torej za pesem glavna. Prva, posebno tretja prevzemata funkcijo pojasnilnega konca, poantirane razlage, za Snoja tako važne.

Skaže se, da je druga kitica — pesem — zmešnjava (= neskladje). Dedkovo pravlјično dremanje se pomeša s cvrčanjem krofov; oboje nam je ljubo; kako oboje ločiti? Snoju je svet po eni strani skrajno jasen, razločen in razločljiv (njegov realistični pristop), po drugi se mu nujno mora zvesti (direndaj). Jasen svet vodi v pedagogiko, v racionalnost in racionalizem, celo v klasiko. Preglednost zahteva subjekt, ki svet obvlada; pogled, ki mu je na dlani; torej odnos, ki iluzijsko veruje v subjektovo vsemoč: v usmerljivost, uredljivost, uskladjenost sveta.

Takšen je en del Snojeve pesniške osebnosti.

Drugi del protestira in prvega spodnese. V vsaki Snojevi pesmi se uveljavi spodnos. Dve dognanji se zamenjata. Pesnik ve, da je menjava glavno na svetu; da smo danes opredeljeni še po blagovni (v zvezi s produkcijo blaga) in že po pretikljivosti členov (v zvezi s sistemom koda), a da pesem kot umetnost ne more podajati — niti le niti predvsem — teh zoperčloveških, odtujenih menjav; da mora odkrivati skrito — simbolično — menjavo. Protidarú v teh verzih še ni; je pa prečrtanje prvih dveh — alienativnih — menjav. Menjava kot zmešnjava; faza parodije, ironije, destrukcije.

Medtem ko je poslušanje cvrčanja še razumljivo, saj zamenja le poslušanje dremanja, smrčanja, pa je peka zgodbic že precej čudna. Metaforično gre; tudi škrtati so pekli besede-kruh v Veronikinih ustih. Vendar teče po sredi



metafore diafora: peči zgodbice je za Snoja, za izrazito konkretno posameznega pesnika, kljub vsemu nekaj nepredstavljivega, navzkrižnega, paradoksnega. (Ni paradoks, tako ljub Grafenauerju, a tudi drugim današnjim pesnikom, Zajcu denimo, odlikovana oblika diafore?)

Barvna lestvica fonemov v tretji kitici je povsem različna od lestvice v prvih dveh kiticah. V petnajstih verzih prvih dveh kitic se oglasi a desetkrat, le v štirih verzih tretje prav tolikokrat; v prvih je nedominanten, izgubljen, v tretji opredeljujoč (kaj takega kar glavo navajen na tako zmešnjavo). Poleg tolikernih a-jev en sam i, v prvih dveh jih je bilo devetnajst. Pet e-jev, v prvih dveh enaindvajset. Ta sorazmerja med glasovi so opredeljujoča za zvočni in asociacijski čutno-vsebinski lik pesmi. I-ji se nizajo in zapirajo, e-ji vlečejo in mehčajo, a pa je črn in odpahuje vrata v čar raznosa.

Četrta kitica je oblikovno sorodna prvi in tretji. (Vid) *Raje v naročju pri dedku / pravljice poslušaj, / Jošt pa pri babici v kuhinji / cvrtje pokuša*. V tej kitici se meša zvočnost vseh prejšnjih; prva dva verza slonita na e-jih, tretji na i-jih, a-je najdemo v vseh štirih, okrepijo se u-ji: opozorilo na slušnost pesmi. Noben tip samoglasnikov ali fonemov tu ne prevladuje; kitica je prehodna, nebitvena, opisna, tradicionalna. Preseneti nas le podatek, da je verz: dedi pravljice dremlje, pomenil: dremajoče pripoveduje pravljice. Prej takšna razlaga ni bila mogoča; je glagol dremlje premočan in prenosmiseln. Nova razlaga ga obrne, zmešnjavo (dremati pravljice) po eno strani razreši, po drugi pa še poveča, ker doda nov pomen.

Zadnja kitica je sestavljena iz dveh, delanih po načelu prve, tretje in četrte, le da dela drugačen vtis, ker je enotna. Oba *imata odprta / usta, / le da pravljica / prav nič ne hrusta. / Če ne verjamete, zaklenite / hiško, / pa se z nami povabite / v Šiško*. Drugi stavek je konvencionalni pravljичni obrat; na take smo navajeni. Prvi vnaša presenetljivost. Izhaja iz Snojeve osnove: biti glasen — imeti odprta usta — izpuščati glasove — govoriti, peti. Vendar konkretna pesem odstopa od pričakovanja: nobeden od otrok, ki držita usta odprta, ne govori. Prvemu se odpirajo od začudenja; govori le dedek, a dremajoče, smrčče, najbrž vsake toliko vmes zadremlje in zasiga. Drugi z njimi hrusta krofe. Glas se sliši, a ni smiselno govoren. Je le hrup, mlaskanje, prasketanje nerazločnih шумov; kar je vitalno agresivna osnova pesnikove pozicije v svetu. Pravljica je skladje; ne hrusta; pôje. Otrop pe krof le pojé, hrustajoče, kofonичno. Vmeša se pesnik, spoji obe različni delovanji — poslušanje in hrustanje in zapiše paradoks, čeprav ga vsebinsko zanika: pravljica ne hrusta; saj nihče nikdar ni pričakoval, da bi hrustala — niti pomislil ni na to.

Kakor se na prvi pogled zdi — in tudi na prvi ravni je — da je pesem realistična, otipljiva, nazorna, na tleh: oblikovana čvrsta materija, jo ritem naenkrat vzdigne — ritem postane anaforičen — pesem dobi krila, leti v usta, otrok, Vid, Jošt, bralec, jo hrusta (ker je gmotno telesna, polna kosti — osi — in mesa), a ne pohrusta, (ker je amaterialna, zmešnjava, paradoks, zvok, ritem). Primerjajmo dva načina, Grafenauerjevega in Snojevega, pa bo v hipu vidna razlika. Grafenauerjev verz (pesem *Kamela*): *Vse prav rada pretrpi, / da le grbe se znebi*. (Od te verzne strukture Grafenauer v zbirki tako rekoč ne odstopi.) Cezura je le v prelomu verza. Verzi so enakomerni, enako dolgi, enakozvočni, ravnaajo se po enoličnem taktu: — / — / — / —; ta tará tará tará. *Slavni doktor Jojbolí, / ji pri priči pušča kri*. Vsak naslednji verz je odsev-obnovitev — prejšnjega. Niz se nalaga na niz. Odsev na odsev. Dvostopi, četverostopi, drug za drugim. Skoraj vojaške vrste, ki s tayloristično delitvijo

delovnih — ritmičnih — gibov navajajo poslušalca k disciplini, k redukciji mnogoličnega, poliritmičnega sveta na en sam enostaven obrazec. Morda korakajo verzi od stene do stene; in je cezura med enim in drugim verzom dvo-stišja ta stena; verz ne more naprej, zato se konča, obrne in tako maršira sem in tja, amuzično, a brez primere vztrajno.

Snojeva pesem — primer zadnje kitice — je odprta. Prvi verz: *oba imata odprta*, se odpira, hiti. Cezura. *Usta zapro. Usta padejo*. Ritem se ustavi. U in a sta nižji ton. *Le da pravljica* — ta verz spet vzdigne, pospeši, naloži, obljubi, a naslednji obrne, preseneti, se posmehne. Ritmično zapre, vsebinsko odpre: *prav nič ne hrusta*. V naslednjih štirih se model ponovi, le da ima prvi njihov verz (*če ne verjamete, zaklenite*) glasovno srednjo vrednost, tako da bi naslednji (*hiško*) cmoknil še nižje, če ga ne bi povišala visoka vrednost i-ja.

Podobno podrobno analizo bi lahko opravil tako rekoč pri vseh Snojevih pesmih, in druga bi se razlikovala od druge (medtem ko je Grafenauerjev model enoten).

### Zusammenfassung

Die Fortsetzung der Analyse der Snojschen Poesie für Kinder behandelt die Charakteristiken des Formgebung und des Styls.

Snoj ist ein Nominalist: deshalb sieht er vor allem die konkreten einzelnen Dinge. Kein Wort ist etwas Leeres, sondern immer etwas Lebendiges. Mit der Analyse des Rythmus, des Klanges der einzelnen Wörter und der Gestalt stellt man zwei dichterische Vorgänge fest: der erste ist das Schaffen mit Wörtern-Klängen und der zweite ist das rythmische Gestalten der Realität. Die Realität ahmt der Dichter so nach, dass er mit den Wörtern-Klängen, die uns das imaginieren, was wir sonst mit alltäglichem — praktischem — Wahrnehmen fühlen, spielt. Für jedes Gedicht findet Snój die entsprechende Buntheit, die man nur diesem Gedicht zuordnen kann und die so sein nichtschematisches Schema vorstellt. Dann variiert er das rythmische Schema innerhalb des Gedichtes und weicht damit vom Grundrythmus des Schemas, das selbst schon eine Abweichung ist, ab. Auch in dem Rythmus findet man die gedankliche/inhaltliche Zweiheit des Gedichtes wieder: Die Welt ist für Snój — und so ist auch der Rythmus — einerseits flüssig, ruhig, geordnet, andererseits durchstösst sie eine Dissonanz.



## BIBLIOGRAFIJA SLIKANIC IN STRIPOV V PIONIRSKEM LISTU

1949—1977/78

Sestavila Boža Pleničar

### UVOD

Pri sestavljanju bibliografije stripov in slikanic v *Pionirskem listu* od 1949—1977/78 je bilo najtežje vprašanje, katere prispevke upoštevati. Meja med bogato ilustriranim tekstom in slikanico, oziroma med ilustrirano šalo in slikanico ali stripom ni vedno jasna. Alenka Glazer v svojem članku *Slikanice v Pionirskem listu s tematiko NOB (Otrok in knjiga*, 3, 1975, str. 64—70) ugotavlja, da je slikanica »daljša epska zgodba, ki je ilustrirana podobno kakor strip z risbami, uvrščenimi v pasove...« in da je »za strip značilen poleg ponavljajočega se nastopanja priljubljenih oseb in zaporedja v celoto povezanih posameznih risb zlasti tekst v oblačku...«. Dalje pravi, da je v slikanici odmerjeno besedi nekaj več prostora, da tvori besedilo večinoma kontinuirano zgodbo in da zato s svojim ustrojem dopušča presojo teksta kot literarnega besedila. Tudi Jernej Rovšek v svojem prispevku *Slikanice in stripi v Pionirskem listu od 1950 dalje* navaja predvsem leposlovne zgodbe v nadaljevanjih.

Kljub temu so v naši bibliografiji upoštevane tudi enkratne zgodbe, celo take brez besed. Tudi fotografske slikanice so popisane. Razen leposlovnih prispevkov so uvrščeni v bibliografijo tudi poljudnoznanstveni, poučni in vzgojni. Slikanice z eno samo sliko s spremnim tekstom v posamezni številki *Pionirskega lista* so izjemoma upoštevane takrat, kadar se te vrstijo v nizu nadaljevanj in jih povezuje ista tema oz. isti junak in bi si iz posameznih nadaljevanj otrok lahko sam sestavil slikanico.

Kadar je bilo dvomljivo, enoto popisati ali ne, je bila večinoma popisana, ker je to verjetno bolj koristno za morebitni nadaljnji študij gradiva.

Drug problem pri sestavljanju pričujoče bibliografije je bilo razreševanje imen avtorjev, podpisanih s šifro ali psevdonimom. Mnogi prispevki pa so sploh anonimni. Nekaj je bilo razrešenega po kartotekah bibliografskega oddelka Narodne in univerzitetne knjižnice, veliko pa je pomagala pri razreševanju tudi odgovorna urednica *Pionirskega lista*.

Gradivo je bilo popisano po izvodu *Pionirskega lista* v Narodni in univerzitetni knjižnici. Bibliografija obsega 199 enot. Urejena je kronološko, po letnikih lista, v okviru let pa po abecedi ilustratorjev oz. fotografov in nato naslovov, na koncu so anonimni prispevki. Po potrebi je enotam dodana kratka bibliografska opomba. Enote so oštevilčene. Dodani sta kazali avtorjev tekstovnega dela in avtorjev likovnega dela. Razrešena imena so v oglatem oklepaju.

Kronološka razvrstitev nam kaže, da se v dveh letnikih (1948, 1954/55) stripi oz. slikanice sploh niso pojavile, v nekaterih letnikih pa je ta zvrst kar krepko zastopana.

Enote so razvrščene po imenih ilustratorjev oz. fotografov zato, ker sta v slikanici ilustracija in tekst enakovredna, v stripu pa je slika celo važnejša, da ne govorimo o zgodbah brez besed. Avtorje, prevajalce in prireditelje tekstov pa najdemo itak v ustreznem kazalu.

Na koncu bi se rada iskreno zahvalila vsem, ki so mi pri delu kakorkoli pomagali. Predvsem sta to prof. Marjana Kobe, ki mi je ljubeznivo svetovala in veliko pomagala pri strokovnem delu bibliografije, in odgovorna urednica *Pionirskega lista* Marta Lešnjak, ki se je trudila, da bi mi razrešila čimveč »neznank.« Pristrčna hvala!

B. P.

#### 1949

- [Slana France:] Ali ga poznate? —  
10. X. 1949 št. 32 str. 8. 1  
— Kako se je Janezek naučil drsati?  
Zgodba v slikah. — 10. II. 1949 št.  
6 str. 4. 2  
— Neumit, nepočesan... — 20. IX.  
1949 št. 29 str. 2. 3  
— Zgodba brez besed. — 29. XII.  
1949 št. 12. str. 7. 4

#### 1950

- Disney Walt: Kdor drugemu jamo  
koplje... — 16. XI. 1950 št. 34  
str. 3 5  
— Pajo upošteva predpise. — 3. XI.  
1950 št. 32 str. 4 6  
— Striček Racman popravlja pisal-  
ni stroj. — 9. XI. 1950 št. 33 str.  
5. 7

[Slana France:] Ali vidite, kaj se je  
zgodilo Cekarjevemu Janezku,  
ki se je obešal na vozove? Tako

se lahko zgodi tudi vam. — 19. I.  
1950 št. 2 str. 4. 8  
Brez besed.

— Cenček piše pismo. — 10. II. 1950  
št. 5 str. 5. 9  
Brez besed.

— Kaznovana objestnost. Zgodba  
brez besed. — 2. III. 1950 št. 8  
str. 4 10

— Štefek se je na izletu naučil smu-  
čati. — 27. I. 1950 št. 3 str. 5. 11  
Brez besed.

— Zgodba brez besed. — 11. I. 1950  
št. 1 str. 5. 12

— Zgodba brez besed. — 16. II. 1950  
št. 6 str. 4. 13

— Zgodba brez besed. — 24. III. 1950  
št. 11 str. 3. 14

Anonimno: Rztresenost. — 13. XII.  
1950 št. 38 str. 4. 15

#### 1951

[Slana France: Zgodba brez besed.]  
— 20. I. 1951 št. 2 str. 1. 16



— [Zgodba brez besed.] — 15. XI.  
1951 št. 28 str. 2. 17  
F. Slana domnevni ilustrator.

**Anonimno:** Nadebudni Binče. — 30.  
I. 1951 št. 3/4 str. 8. 18

## 1952

**Slana France:** Povest o malem bratcu. [Besedilo:] Hans Fallada. — 3. IX., 10. IX., 18. IX. 1952 št. 22 str. 4, št. 23 str. 4, št. 24 str. 4 19

[Slana France: Zgodba brez besed.] — št. 19/21 Priročnik za delo med počitnicami str. 6. 20

— Zgodba brez besed. — št. 19/21 Priročnik za delo med počitnicami str. 35. 21

## 1953

**Bizovičar Milan:** Mojstrski detektiv Blomquist. Po romanu A. L. [As-trid Lindgren] priredil L. K. [Lojze Kovačič]. Riše — . — 1. IV., 20. IV., 13. V., 29. V. 1953 št. 11 str. 3, št. 15 str. 4, št. 17 str. 4, št. 19 str. 4. 22  
Vsako drugo nadaljevanje v Malem veseljaku.

[Slana France:] Astropol. Počitnice v vsemirju leta 2003. Prireja L. K. [Lojze Kovačič]. Riše F. S. — 18. II., 4. III., 18. III., 1. IV., 1953 št. 5 str. 4, št. 7 str. 4, št. 9 str. 4, št. 11 str. 4. 23

Vsako drugo nadaljevanje v Malem veseljaku.

**Anonimno:** Bobi. Po Wilhelmu Buschu. — 4. III. 1953 št. 7 str. 3. 24  
Tudi v Malem veseljaku št. 5[14].

— Francelj Štrban in njegov pes Kajon. — 25. III., 8. IV., 20. IV., 13. V., 29. V. 1953 št. 10 str. 4, št. 12 str. 4, št. 15 str. 4, št. 17 str. 3, št. 19 str. 3. 25

Vsako drugo nadaljevanje izhaja-lo v Malem veseljaku.

## 1953/54

**Bizovičar Milan:** Joe med pirati. [Besedilo:] Jack London. Priredil L. K. [Lojze Kovačič]. Riše — . — 11. XI. 1953 — 17. II. 1954 št. 9 str. 4 — št. 21 str. 4. 26

**Slana France:** Trije bratje in zlata ptica. Po narodnih motivih. [Besedilo:] Tone Pavček-Črnigoj. Riše — . — 15. IX. — 4. XI. 1953 št. 1 str. 4 — št. 8 str. 4. 27

## 1955/56

**Bizovičar Milan:** Blaže in Nežica v vesolju. [Besedilo:] Lojze Kovačič. Ilustriral — . — 21. IX. 1955 — 14. III. 1956 št. 1 str. 4 — št. 23 str. 8. 28

**Šubic Ive:** Mitraljezec Čížek. [Besedilo:] Vinko Trinkaus. Riše — . — 4. IV. — 23. V. 1956 št. 26 str. 4 — št. 33 str. 8. 29

**Anonimno:** Prvi balon. Priredil S. D. — 11. IV. — 9. V. 1956 št. 27 str. 5 — št. 31 str. 6. 30

## 1956/57

**Bizovičar Milan:** Zgodba, ki se je srečno končala. [Besedilo:] Smiljan Rozman. Riše — . — 10. X. 1956 — 27. III. 1957 št. 2 str. 8 — št. 23 str. 8. 31

**Anonimno:** Dolina miru. Filmska zgodba. Scenarij Ivan Ribičič. — 6. II. — 29. V. 1957 št. 16 str. 2 — št. 32 str. 2. 32  
Fotografska slikanica.

— Kako so gradili Sueški prekop. — 10. X. 1956 št. 2 str. 6. 33

— Meteorji in izpodnebno kamenje. — 24. X. 1956 št. 4 str. 6. 34

— Ognjeniški izbruhi. — 7. XI. 1956 št. 6 str. 5. 35

## 1957/58

**[Kos Božo:]** Zapiski iz debele knjige. Slovenski pionirji v letu 1957. — 25. XII. 1957 št. 15 str. 4. 36

**Slana France:** Lestev na sonce. Mladinska povest iz današnjih dni. [Besedilo:] Leopold Suhodolčan. Riše — . — 11. IX. 1957 — 24. IV. 1958 št. 1 str. 7 — št. 29 str. 7. 37

**Anonimno:** Prigode lažnivega Kljukca. [Besedilo pa Augustu G. Bürgerju.] — 11. IX. 1957 — 17. IV. 1958 št. 1 str. 8 — št. 28 str. 8. 38

## 1958/59

**Bizovičar Milan:** Prvo potovanje okoli sveta. [Priredil Drago Kralj.] Ilustriral — . — 12. IX. 1958 — 8. IV. 1959 št. 1 str. 3 — št. 27 str. 3. 39

**[Kos Božo:]** Nekaj želja za počitnice. — 10. VI. 1959 št. 35 str. 8. 40

**Mavec Aco:** Pogumna trojka in fašist Pepe. [Besedilo:] Milka Kovič. Ilustriral — . — 12. IX. 1958 — 14. I. 1959 št. 1 str. 8 — št. 17 str. 8. 41

**Sovre Savo:** Velikan Silni glas v deželi Lepi dol. [Besedilo:] Dane Zajc. Ilustriral Savo Sovre. — 4. II. — 25. II. 1959 št. 18 str. 8 — št. 21 str. 8. 42

## 1959/60

**Agnič Andrej:** Mihčeva druga šola. [Besedilo: Božo Kovač.] Fotografije — . — 24. II. — 8. VI. 1960 št. 22 str. 7 — št. 36 str. 7. 43

**[Kos Božo:]** Kavboj Pipec ... — 15. IX. 1959 — 8. VI. 1960 št. 1 str. 2 — št. 36 str. 8. 44

**Šubic Ive:** Peter Veliki. Priredil Drago Kralj. Ilustriral — . — 2. X. 1959 — 8. VI. 1960 št. 3 str. 8 — št. 36 str. 8. 45

**Torkar Jaka:** Povest o železu. [Besedilo: Avgust Karba.] Ilustriral — . — 6. I. — 9. III. 1960 št. 17 str. 5 — št. 24 str. 5. 46

**Voglar Tatjana:** O medvedu in medu. [Besedilo in risbe:] — . — 9. X. 1959 št. 4 str. 3. 47

**Anonimno:** Neubogljivost se maščuje. — 28. XII. 1959 št. 16 str. 6. 48  
Brez besed.

## 1960/61

**Agnič Andrej:** Bosna in Hercegovina. S fotografskim aparatom po domovini. [Besedilo:] Božo Kovač. [Fotografije:] — . [Naslovna vinjeta: Ančka Gošnik-Godec.] — 15. IX. — 15. XII. 1960 št. 1 str. 6 — št. 13 str. 6.  
Fotografska slikanica.

**Bizovičar Milan:** Boj za staro pravdo. [Besedilo:] Drago Kralj. Ilustriral — . — 17. IX. 1960 — 10. VI. 1961 št. 1 str. 8 — št. 35/36 str. 8. 50

**[Kos Božo:]** Kavboj Pipec in Rdeča pesa: Gusarski zaklad. — 17. V. — 10. VI. 1961 št. 32 str. 7 — št. 35/36 str. 7. 51  
— Konec šolskega leta v starih časih ... v živalskem svetu ... — 10. VI. 1961 št. 35/36 str. 8. 52

**Mavec Aco:** Nevidni človek in boben. Priredil Lojze Kovačič. Riše — . — 15. IX. 1960 — 10. VI. 1961 št. 1 str. 8 — št. 35/36 str. 8. 53

## 1961/62

**Bernadoc Jean:** Nansen. Besedilo: Information Unesco. Risbe — . — 15. II. — 8. III. 1962 št. 19 str. 16 — št. 22 str. 16. 54

**Bizovičar Milan:** Boj z minotauri. [Besedilo:] S. Roger [Gregor Strniša]. Ilustriral — . — 14. IX. 1961



— 31. V. 1962 št. 1 str. 8—9 — št. 33 str. 8. 55

**Jemec Marjanca:** Čez Savo. [Besedilo:] Zoran Hudales. Riše — . — 14. IX. 1961 — 22. II. 1962 št. 1 str. 2 — št. 20 str. 2. 56

**[Kos Božo:]** Kavboj Pipec in Rdeča pesa: Morski pes. — 14. IX. 1961 — 14. VI. 1961 št. 1 str. 11 — št. 35/36 str. 12. 57  
Od št. 21 naslov: Kavboj Pipec in Rdeča pesa: Blisk na Severnem tečaju.

**Sovre Savo:** Ognjeno sonce nad Južnim morjem. [Besedilo:] Rado Kragelj [Miloš Mikeln]. Ilustriral — . — 14. IX. 1961 — 8. II. 1962 št. 1 str. 16 — št. 18 str. 16. 58

**Šubic Ive:** Most pogumnih. [Besedilo:] Drago Kralj. Riše — . — 14. IX. 1961 — 31. V. 1962 št. 1 str. 3 — št. 33 str. 3. 59

## 1962/63

**Amalietti Marijan:** Trije mušketirji na vrhu Triglava. Močno skrajšana, a vseeno resnična počitniška zgodba v samo šestnajstih poglavjih. [Besedilo:] Drago Kralj. Narišal — . — 13. VI. 1963 št. 35/36 str. 12—13. 60

**Bizovičar Milan:** Fantje Pavlove ulice. [Besedilo:] Ferencz] Molnár. [Prevedel in priredil: Cvetko] Zagorski. Ilustriral — . — 13. IX. 1962 — 30. V. 1963 št. 1 str. 16 — št. 33 str. 16. 61

**[Kos Božo:]** Kavboj Pipec in Rdeča pesa v vsemirju. — 13. IX. 1962 — 13. VI. 1963 št. 1 str. 5 — št. 35/36 str. 11. 62

**Sovre Savo:** Na valovih pragozdne reke. [Besedilo:] Rado Kragelj [Miloš Mikeln]. Riše — . — 13. IX. 1962 — 30. V. 1963 št. 1 str. 1 — št. 33 str. 1. 63

**Šubic Ive:** Jeft, Ifidor Khallan. Napisanu po Ivani Tavzharji. [Priredil Drago Kralj.] Podobe namalou Ivan Shubitz. — 13. IX. 1962 — 6. VI. 1963 št. 1 str. 11 — št. 34 str. 11. 64

**Anonimno:** O potniških ladjah. [Besedilo: V. M., M. S., N. S.] — 27. IX. 1962 — 16. V. 1963 št. 3 str. 7 — št. 30 str. 7. 65

Fotografska slikanica. Izhajala neredno.

## 1963/64

**Amalietti Marijan:** K velikim molčočim. [Besedilo:] Š. K. [Štefan Kališnik.] Riše: — . — 12. IX. 1963 — 4. VI. 1964 št. 1 str. 4 — št. 35/36 str. 18. 66

**Bizovičar Milan:** Viharna leta. [Besedilo:] Drago Kralj. Riše — . — 18. IX. 1963 — 21. V. 1964 št. 2 str. 4 — št. 33 str. 11. 67

**[Kos Božo:]** Kavboj Pipec, Rdeča pesa in gusarji. — 12. IX. 1963 — 4. VI. 1964 št. 1 str. 12 — št. 35/36 str. 15. 68

**Sovre Savo:** Brata Finaly. [Besedilo:] Rado Kragelj [Miloš Mikeln]. Riše — . — 12. IX. 1963 — 14. V. 1964 št. 1 str. 6 — št. 32 str. 4 69

**Anonimno:** Življenjepis naše domovine. Ob 20-letnici nove Jugoslavije. — 7. XI. — 12. XII. 1963 št. 9 str. 8 — št. 13 str. 8. 70  
Fotografska slikanica.

## 1964/65

**Bernard Emerik:** Mikroskopik. [Besedilo:] Stane Mlakar. Riše — . — 17. IX. 1964 — 1. IV. 1965 št. 1 str. 11 — št. 26 str. 3. 71

**Bizovičar Milan:** Samuil — car Makedonski. Prirejeno po romanu Dragana Taškoveškega. [Priredil

- Drago Kralj.] Riše — . — 24. IX. 1964 — 27. V. 1965 št. 2 str. 10 — št. 35 str. 10. 72
- [Kos Božo:] Kavboj Pipec, Rdeča pesa in gusarji. — 17. IX. 1964 — 3. VI. 1965 št. 1 str. 7 — št. 36 str. 6 73  
Naslov od št. 2: Kavboj Pipec in Rdeča pesa spet med gusarji.
- Maver Milan: O premajhnem Nacku. Piše in riše — . — 4. II. — april 1965 št. 18 str. 11 — št. 27 str. 8. 74
- Planinc Štefan: Srajce s prekrizanimi rokavi. Vohunska zgodba z otoka Visa. Priredil Drago Kralj. Riše — . — 17. IX. 1964 — 14. I. 1965 št. 1 str. 3 — št. 18[17] str. 3. 75
- Sovre Savo: Dnevno povelje številka 3. [Besedilo:] Rado Kragelj [Miloš Mikeln]. Riše — . — april — 3. VI. 1965 št. 27 str. 12 — št. 36 str. 3. 76
- Anonimno: Brez besed. — 8. IV. 1965 št. 28 str. 15. 77
- 1965/66
- Bizovičar Milan: Deček, z morjem v očeh. Po E. P. [Edouardu Peissou] prireja B. Š. [Branko Šömen]. Riše — . — 9. IX. 1965 — 26. V. 1966 št. 1 str. 16 — št. 34 str. 16. 78
- [Kos Božo:] Kavboj Pipec in Rdeča pesa: Skrivnost ukradene lasulje. — 9. IX. 1965 — 9. VI. 1966 št. 1 str. 10 — št. 36 str. 10. 79
- Maver Milan: O premajhnem Nacku. Piše in riše — . — 24. III. — 9. VI. 1966 št. 26 str. 6 — št. 36 str. 6. 80
- Planinc Štefan: Pleme Urdu. [Po zamisli Štefana Planinca besedilo:] D. Z. [Dane Zajc]. Riše — . — 9. IX. 1965 — 9. VI. 1966 št. 1 str. 14 — št. 36 str. 14. 81
- Rogelj Albin: Novoletna kriminalka. — 23. XII. 1965 št. 15/16 str. 17. 82
- Sovre Savo: Dnevno povelje številka 3. [Besedilo:] Rado Kragelj. [Miloš Mikeln]. Riše — . — 9. IX. 1965 — 17. III. 1966 št. 1 str. 6 — št. 25 str. 6. 83
- Anonimno: Avtomobilska razstava. Avtomobili nekoč in danes. — 21. X. 1965 — 2. VI. 1966 — št. 7 str. 4 — št. 35 str. 4. 84
- 1966/67
- Bizovičar Milan: Spartak. Piše Drago Kralj. Riše — . — 7. IX. 1966 — 8. VI. 1967 št. 1 str. 16 — št. 35/36 str. 6—7. 85
- [Gošnik-Godec Ančka:] Brez besed. — 30. III. 1967 št. 26 str. 14. 86  
— Brez besed. — 13. IV. 1967 št. 28 str. 14. 87
- [Kanc Tone:] Ladje in morje. — 7. IX. 1966 — 1. VI. 1967 št. 1 str. 12 — št. 34 str. 15. 88
- [Kos Božo:] Kavboj Pipec in Rdeča pesa: Atomska bomba in pol! — 7. IX. 1966 — 8. VI. 1967 št. 1 str. 1 — št. 35/36 str. 4. 89  
— Kavboj Pipec in Rdeča pesa v vesolju. — 11. V. 1967 št. 31 str. 1—16. 90  
Priloga.
- Kavboj Pipec, Rdeča pesa in gusarji. — 29. XII. 1966 št. 17 str. 1—20. 91  
Priloga.
- Kavboj Pipec, Rdeča pesa in gusarski zaklad. — 1. III. 1967 št. 22 str. 1—24. 92  
Priloga.
- Mavec Aco: Pogumna trojka in fašist Pepe. [Besedilo:] Milka Ko-



vič. Riše — . — 7. IX. 1966 — 12.  
I. 1967 št. 1 str. 13 — št. 18 str. 13.  
93

**Maver Milan:** O premajhnem Nacku.  
— 7. IX. 1966 — 8. VI. 1967 št. 1  
str. 4 — št. 35/36 str. 16. 94

**Planinc Štefan:** Josip Križaj brani  
špansko nebo. [Besedilo:] Stane  
Verbič. Riše — . — 7. IX. 1966 —  
1. III. 1967 št. 1 str. 2 — št. 22  
str. 2. 95

— Pekel v fjordu. [Besedilo:] Stane  
Verbič. Riše — . — 9. III. — 25.  
V. 1967 št. 23 str. 2 — št. 33 str. 3.  
96

— Pleme Urdu. Piše in riše — . — 7.  
IX. 1966 — 8. VI. 1967 št. 1 str. 3  
— št. 35/36 str. 3. 97

**Rogelj Albin:** Bongo. [Besedilo:] Žar-  
ko Petan. Riše — . — 7. IX. —  
22. XII. 1966 št. 1 str. 10 — št.  
15/16 str. 20. 98

— Dva lopova in klobuki. [Besedi-  
lo:] Mirče Šušmel in Žarko Petan.  
Riše — . — 12. I. — 25. V. 1967  
št. 18 str. 10 — št. 33 str. 10. 99

**Sovre Savo:** V srcu Afrike. [Besedi-  
lo:] Zora Tavčar-Rebula. Riše — .  
— 7. IX. 1966 — 25. V. 1967 št. 1  
str. 5 — št. 33 str. 5. 100

**Šubic Ive:** Redke živali pri nas. [Be-  
sedilo:] Vlado Firm. Riše — . —  
7. IX. 1966 — 18. V. 1967 št. 1 str.  
13 — št. 32 str. 13. 101

**Ribičič Josip:** Mihec in Jakec. [La-  
stovke] odlete na jug. — 10. XI.  
1966 št. 10 str. 8—9. 102

Dopolnjevanje. Odlomek.

## 1967/68

**Bizovičar Milan:** Ka — Kan. [Bese-  
dilo:] Peter Wirth. Riše — . — 7.  
IX. 1967 — 8. VI. 1968 št. 1 str. 15  
— št. 35 str. 19. 103

**Ciuha Jože:** Čudežna Amerika. Pi-  
sma. — 7. IX. 1967 — 1. V. 1968  
št. 1 str. 13 — št. 34 str. 16. 104

[**Kos Božo:**] Kavboj Pipec, Rdeča pe-  
sa in Rasti-rast. — 7. IX. 1967 —  
15. VI. 1968 št. 1 str. 16 — št. 36  
str. 20. 105

**Mavec Aco:** Prigode kapitana Vrun-  
gla. [Besedilo:] Andrej S. Nekra-  
sov. Riše: — . — 7. IX. 1967 —  
8. VI. 1968 št. 1 str. 11 — št. 35  
str. 15. 106

**Maver Milan:** O premajhnem Nacku.  
Piše in riše — . — 7. IX. 1967 —  
15. VI. 1968 št. 1 str. 15 — št. 36  
str. 2—3. 107

**Planinc Štefan:** Od Primorja do Kav-  
kaza. [Besedilo:] Stane Verbič.  
Riše — . — 7. IX. 1967 — 25. IV.  
1968 št. 1 str. 5 — št. 30 str. 4. 108

— Pleme Urdu. Piše in riše — . —  
7. IX. 1967 — 8. VI. 1968 št. 1 str.  
4 — št. 35 str. 4. 109

**Sovre Savo:** Morska skrivnost. [Be-  
sedilo:] Robb White. Pripovedil I. M.  
[Ivan Minatti]. Riše — . — 7. IX.  
1967 — 15. VI. 1968 št. 1 str. 5 —  
št. 36 str. 15. 110

**Šubic Ive:** Slike iz narave. [Besedi-  
lo:] Vlado Firm. Riše — . — 7. IX.  
1967 — 23. V. 1968 št. 1 str. 4 —  
št. 33 str. 5. 111

**Anonimno:** Najzanimivejše stvaritve  
po svetu. — 14. IX. 1967 — 28. III.  
1968 št. 2 str. 15 — št. 26 str. 19.  
112

Izhajalo neredno.

## 1968/69

**Bizovičar Milan:** Nepremagljivi. [Be-  
sedilo:] Mirče Šušmel. Riše — . —  
31. VIII. 1968 — 7. VI. 1969 št. 1  
str. 13 — št. 36 str. 12. 113

**Ciuha Jože:** Kako sem odkrival Azi-  
jo. Piše in riše — . — 31. VIII.

1968 — 17. V. 1969 št. 1 str. 6 — št. 34 str. 12. 114

**Gošnik-Godec Ančka:** Sem že velika deklica. Po povesti Helene Šmahelove priredil Mirče Šušmel. Riše — . — 31. VIII. 1968 — 31. V. 1969 št. 1 str. 16 — št. 35 str. 16. 115

**[Kos Božo:]** Kavboj Pipec in Rdeča pesa na srednjeveškem gradu. — 31. VIII. 1968 — 7. VI. 1969 št. 1 str. 16 — št. 36 str. 16. 116

— Teta Reza in miši. — 1. II. 1969 št. 20 str. 15. 117

**Planinc Štefan:** Pleme Urdu. Piše in riše — . — 31. VIII. 1968 — 7. VI. 1969 št. 1 str. 3 — št. 36 str. 5. 118

**Anonimno:** Da ne bi pozabili, vam Mestna hranilnica ljubljanska še enkrat sporoča: zrno do zrna pogaja, kamen na kamen palača. — 8. II., 15. III., 19. IV., 10. V. 1969 št. 21 str. 4, št. 26 str. 4, št. 31 str. 5, št. 33 str. 5 119

#### 1969/70

**Ciuha Jože:** Neznani kraji jugovzhodne Azije. Piše in riše — . — 6. IX. 1969 — 30. V. 1970 št. 1 str. 15 — št. 35 str. 16. 120

**[Kos Božo:]** Kavboj Pipec, Rdeča pesa in luna. — 6. IX. 1969 — 13. VI. 1970 št. 1 str. 20 — št. 36 str. 15—16. 121

**Mavec Aco:** Doživljaji neugnanega Čepka. [Besedilo:] Milka Kovič. Riše — . — 6. IX. 1969 — 23. V. 1970 št. 1 str. 14 — št. 34 str. 12. 122

**Planinc Štefan:** Eskimi. Piše in riše — . — 6. IX. 1969 — 30. V. 1970 št. 1 str. 3 — št. 35 str. 3. 123

**Rogelj Albin:** Stane gre v šolo. — 6. IX. 1969 št. 1 str. 2. 124  
Zgodba brez besed.

**Šubic Ive:** Cerknško jezero. [Besedilo:] Marko Aljančič. Narisal — . — 20. IX. 1969 št. 3 str. 8—9. 125

— Les — naš spremljevalec. [Besedilo:] Ivan Špolar. Narisal — . — 18. X. 1969 št. 7 str. 8—9. 126

— Mali pernati svet. [Besedilo:] Vlado Firm. Riše — . — 6. IX. 1969 — 13. VI. 1970 št. 1 str. 3 — št. 36 str. 2. 127

#### 1970/71

**Bizovičar Milan:** Leninova leta. Priredil M. Š. [Mirče Šušmel]. Narisal — . — 9. IX. 1970 — 19. V. 1971 št. 2 str. 27 — št. 33 str. 27. 128

**[Kos Božo:]** Prijatelja Kavboj Pipec in Rdeča pesa na Divjem zahodu. — 1. IX. 1970 — 9. VI. 1971 št. 1 str. 31 — št. 36 str. 31. 129

**Mavec Aco:** Prigode lažnivega Kljukca. Po G. Augustu Bürgerju. Narisal — . — 1. IV. — 9. VI. 1971 št. 27 str. 32 — št. 36 str. 32. 130

**Planinc Štefan:** Ukana. [Besedilo:] Tone Svetina. Narisal — . — 1. IX. 1970 — 26. V. 1971 št. 1 str. 4—5 — št. 34 str. 4—5. 131

**Seljak Ive:** Družine Slovenov potujejo. [Besedilo:] Ivan Matičič. Narisal — . — 1. IX. 1970 — 9. VI. 1971 št. 1 str. 25 — št. 36 str. 9. 132

**Sovre Savo:** Ugaslo ognjišče. [Besedilo:] Tone Svetina. Narisal — . — 1. IX. 1970 — 24. III. 1971 št. 1 str. 32 — št. 26 str. 32. 133

#### 1971/72

**Bizovičar Milan:** Nevarno življenje Kalleja Blomquista. [Besedilo:] Astrid Lindgren. Priredil Jože Šircelj. Narisal — . — 1. IX. 1971 — 14. VI. 1972 št. 1 str. 11 — št. 36 str. 11. 134



[Kos Božo:] Kavboj Pipec in Rdeča pesa na Divjem zahodu. — 1. IX. 1971 — 14. VI. 1972 št. 1 str. 31 — št. 36 str. 31. **135**

**Lionni Leo:** Zgodba o Mali modri pi-ki. — 8. XII. 1971 št. 14 str. 13. **136**

**Mavec Aco:** Prigode lažnivega Kljuk-ca. Po G. Augustu Bürgerju. Narisal — . — 1. IX. 1971 — 12. I. 1972 št. 1 str. 32 — št. 18 str. 32. **137**

— Viki Viking. [Besedilo:] Runer Johnsson. Prevedla Lena Petrič. Priredil Ivan Minatti. Narisal — . — 2. II. — 14. VI. 1972 št. 19 str. 32 — št. 36 str. 32. **138**

**Planinc Štefan:** Ukana. [Besedilo:] Tone Svetina. Narisal — . — 1. IX. 1971 — 7. VI. 1972 št. 1 str. 22—23 — št. 35 str. 22—23. **139**

**Sovre Savo:** V srcu Afrike. [Besedi-lo:] Zora Tavčar. Riše — . — 1. IX. 1971 — 10. V. 1972 št. 1 str. 21 — št. 32 str. 21. **140**

## 1972/73

**Bizovičar Milan:** Boj za staro prav-do. [Besedilo:] Drago Kralj. Nari-sal — . — 6. IX. 1972 — 16. V. 1973 št. 2 str. 11 — št. 32 str. 11. **141**

[Kos Božo:] Kavboj Pipec in Rdeča pesa na Divjem zahodu. — 1. IX. 1972 — 13. VI. 1973 št. 1 str. 31 — št. 36 str. 31. **142**

**Mavec Aco:** Mary Poppins. [Besedi-lo:] Pamela L. Travers. Prevedla Katarina Puc. Priredila Evelina Umek. Narisal — . — 1. XI. 1972 — 30. V. 1973 št. 10 str. 32 — št. 34 str. 32. **143**

— Vike Viking. [Besedilo:] Runer Johnsson. Prevedla Lena Petrič. Priredil Ivan Minatti. Narisal — .

— 1. IX. — 25. X. 1972 št. 1 str. 32 — št. 9 str. 32. **144**

**Novak Andrej:** Martin Škarjač in Slamica. [Besedilo:] Guglielmo Zucchini. Prevedla in priredila Evelina Umek. Ilustriral — . — 1. IX. 1972 — 6. VI. 1973 št. 1 str. 21 — št. 35 str. 21. **145**

— Poprček. — 1. IX. 1972 — 30. V. 1973 št. 1 str. 25 — št. 34 str. 25. **146**

**Planinc Štefan:** Ukana. [Besedilo:] Tone Svetina. Narisal — . — 1. IX. 1972 — 6. VI. 1973 št. 1 str. 22—23 — št. 35 str. 22—23. **147**

**Vovk-Štih Melita:** Otroci, tovarišice, deklice, mladeniči in vsi — Mla-dinsko gledališče izvaja... — 28. III. 1973 št. 26 str. 15—18 + 25—26. **148**

## 1973/74

**Anžel Franc:** Tevta — ilirska kra-ljica. [Besedilo:] Drago Kralj. Ri-še — . — 1. IX. 1973 — 22. V. 1974 št. 1 str. 6 — št. 33 str. 6. **149**

[Kos Božo:] Kavboj Pipec, Rdeča pe-sa in NLP. — 1. IX. 1973 — 12. VI. 1974 št. 1 str. 31 — št. 36 str. 31. **150**

**Mavec Aco:** Emil in trije dvojčki. [Besedilo:] Emil Kästner. Priredi-la Evelina Umek. [Prevedla Mar-jana Kobe.] Narisal — . — 1. IX. 1973 — 5. VI. 1974 št. 1 str. 32 — št. 35 str. 32. **151**

**Novak Andrej:** Poprček. — 1. IX. 1973 — 12. VI. 1974 št. 1 str. 27 — 12. VI. 1974 št. 1 str. 27 — št. 36 str. 24. **152**

**Planinc Štefan:** Ukana. [Besedilo:] Tone Svetina. Narisal — . — 1.

IX. 1973 — 5. VI. 1974 št. 1 str.  
28—29 — št. 35 str. 28—29. 153

**Sovre Savo:** Na valovih pragozdne reke. [Besedilo:] Rado Kragelj [Miloš Mikeln]. Narisal —. 1. IX. 1973 — 8. VI. 1974 št. 1 str. 21 — št. 31 str. 21. 154

**Anonimno:** Mravček Mravko. [Besedilo prevedel Jože Šmit.] — 10. X., 17. X. 1973 št. 6 str. 26—27, št. 7 str. 26—27. 155

#### 1974/75

**Gatnik Kostja:** V morskih globinah. Povzela po Gianniju Padovaniju Evelina Umek. Ilustriral —. — 4. IX. 1974 — 15. I. 1975 št. 1 str. 6 — št. 18 str. 6. 156

[**Kos Božo:**] Kavboj Pipec, Rdeča pesa in Hapči. — 4. IX. 1974 — 11. VI. 1975 št. 1 str. 31 — št. 36 str. 31. 157

**Manček Marjan:** Velika pustolovčina. [Besedilo:] Slavko Pregl. Riše —. — 4. IX. 1974 — 11. VI. 1975 št. 1 str. 32 — št. 36 str. 32. 158

**Milić:** Slonček Tonček in televizija. — 26. II. 1975 št. 22 str. 22. 159

**Novak Andrej:** Poprček. — 4. IX. 1974 — 11. VI. 1975 št. 1 str. 23 — št. 36 str. 21. 160

**Planinc Štefan:** Ukana. [Besedilo:] Tone Svetina. Narisal —. — 4. IX. 1974 — 4. VI. 1975 št. 1 str. 28—29 — št. 35 str. 28—29. 161

**Rački Tone:** Strip o stripu. — 4. IX. 1974 — 28. V. 1975 št. 1 str. 9 — št. 34 str. 13. 162

Izhaja neredno.

**Anonimno:** V novi razred v novi obutvi Borovo. — 25. IX., 3. X., 9. X. 1974 št. 4 str. 21, št. 5 str. 23, št. 6 str. 25. 163

Brez besed.

#### 1975/76

[**Kos Božo:**] Kavboj Pipec in Rdeča pesa v pra pra pra davnini. — 3. IX. 1975 — 9. VI. 1976 št. 1 str. 31 — št. 36 str. 31. 164

**Manček Marjan:** Lenuhec. — 17. IX. 1975 — 10. III. 1976 št. 3 str. 22 — št. 24 str. 22. 165

Izhajalo neredno: št. 3, 5, 8, 9, 11, 14.

— Odprava zelenega zmaja. [Besedilo:] Slavko Pregl. Riše: —. — 3. IX. 1975 — 9. VI. 1976 št. 1 str. 32 — št. 36 str. 32. 166

**Novak Andrej:** Poprček. — 3. IX. 1975 — 9. VI. 1976 št. 1 str. 23 — št. 36 str. 23. 167

**Planinc Štefan:** Ukana. [Besedilo:] Tone Svetina. Narisal —. — 3. IX. 1975 — 2. VI. 1976 št. 1 str. 28—29 — št. 35 str. 28—29. 168

**Anonimno:** Jure in Špela. — 9. VI. 1976 št. 36 str. 22. 169

— Profesor Zguba. — 25. II. — 19. V. 1976 št. 22 str. 22 — št. 33 str. 22. 170

Izhajalo neredno: št. 22, 23, 27, 28, 33.

— Stric Jakob... — 11. II. — 21. IV. 1976 št. 20 str. 22 — št. 30 str. 22. 171

Izhajalo neredno: št. 20, 26, 29, 30. V št. 29 naslov: Stric Jaka.

— V novi razred v novi obutvi Borovo. — 3. IX. — 24. IX. 1975 št. 1 str. 20—21 — št. 4 str. 20—21. 172

Brez besed.

#### 1976/77

[**Kos Božo:**] Na pošti ga spet lomi-jo... — 14. IV. 1977 št. 28 str. 27. 173

— 7 [sedem] falotov in dva fejest fanta: Pipec in Rdeča pesa. — 8. IX.



- 1976 — 16. VI. 1977 št. 1 str. 34 — št. 36 str. 36. 174
- Manček Marjan:** Robin z otoka Zon. — 8. IX. 1976 — 16. II. 1977 št. 1 str. 27 — št. 20 str. 27. 175  
Brez besed. V št. 20 naslov: Robin se poslavlja.
- Mattioli:** Nenavadna vprašanja v živalskem vrtu. — 27. X. 1976, 31. III. 1977 št. 8 str. 36, št. 26 str. 36. 176
- Maver Milan:** O premajhnem Nacku. Piše in riše — . — 8. IX. 1976 — 16. VI. 1977 št. 1 str. 23 — št. 36 str. 23. 177
- Mossmann François:** Medplanetarni pogovori. — 16. II. 1977 št. 20 str. 36. 178
- Planinc Štefan:** Skozi ameriško džunglo. Zgodba o življenjski poti pisatelja Louisa Adamiča. Po raznih virih napisala Evelina Umek. Riše — . — 8. IX. 1976 — 16. VI. 1977 št. 1 str. 8 — št. 36 str. 8. 179
- Rogelj Albin:** Figa (ki je bolj zabiti kot Žiga). — 12. I. 1977 št. 17 str. 27. 180
- Ko bo zapadel prvi sneg... — 18. XII. 1976 št. 13 str. 27. 181
- Žiga, ki (rad) z glavo miga. — 15. IX. 1976 — 31. III. 1977 št. 2 str. 27 — št. 26 str. 27. 182
- Izhajalo neredno: št. 2—5, 8—10, 12—14, 25—26.
- Anonimno:** Brez besed. — 16. II. 1977 št. 20 str. 27. 183
- Jure plava. — 17. III. 1977 št. 24 str. 27. 184
- Profesor Zguba (sanja hude sanje). — 24. II., 3. III. 1977 št. 21 str. 27, št. 22 str. 27. 185
- Stric Jakob. — 3. III. — 7. IV. 1977 št. 22 str. 27 — št. 27 str. 27. 186
- V novi razred v novi obutvi Borovo. [Besedilo prevedel Jože Šmit.] — 29. IX., 6. X. 1976 št. 4 str. 18, št. 5 str. 30. 187
- 1977/78**
- [Kos Božo:]** Kaj nas čaka v letu 1978? — 29. XII. 1977 št. 16 str. 3. 188
- Kavboj Pipec, Rdeča pesa in Kandosan. — 8. IX. 1977 — 8. VI. 1978 št. 1 str. 34 — št. 35 str. 34. 189
- Mattioli:** Nenavadna vprašanja v živalskem vrtu. — 6. X., 22. XII. 1977 št. 5 str. 36, št. 15 str. 36. 190
- Maver Milan:** O premajhnem Nacku. Piše in riše. — . — 8. IX. 1977 — 18. V. 1978 št. 1 str. 14 — št. 32 str. 14. 191
- Planinc Štefan:** Gor čez izaro. Zgodba o življenju in delu velikega fizika Jožefa Štefana. [Besedilo:] Evelina Umek. Riše — . — 9. III. — 1. VI. 1978 št. 23 str. 8 — št. 34 str. 8. 192
- Paleta cvetja. Po raznih virih napisala Evelina Umek. Riše — . — 17. XI. 1977 — 23. II. 1978 št. 11 str. 8 — št. 21 str. 8. 193
- Schmidt Matjaž:** Strta krila. Po raznih virih napisala Evelina Umek. Riše — . — 8. IX. — 10. XI. 1977 št. 1 str. 8 — št. 10 str. 8. 194
- Anonimno:** Brez besed. — 11. V. 1978 št. 31 str. 29. 195
- Brez besed. — 1. VI. 1978 št. 34 str. 29. 196
- Profesor Zguba. — 3. XI. 1977 št. 9 str. 29. 197
- Stric Jaka in njegov pes. — 16. III. 1978 št. 24 str. 29. 198
- Vsak dan v šolo v obutvi Borovo. [Besedilo prevedla Zarja Koliševska.] — 15. XII., 22. XII., 29. XII. 1977 št. 14 str. 23, št. 15 str. 30, št. 16 str. 23. 199

KAZALO AVTORJEV,  
PREVAJALCEV  
IN PRIREDITELJEV BESEDIL

- A. L. glej Lindgren Astrid  
Aljančič Marko 125
- B. Š. glej Šömen Branko  
Bürger August G. 38, 130, 137  
Busch Wilhelm 24
- Ciuha Jože 104, 114, 120
- D. Z. glej Zajc Dane  
Disney Walt 5—7
- E. P. glej Peisson Edouard  
Fallada Hans 19  
Firm Vlado 101, 111, 127  
Hudales Zoran 56  
I. M. glej Minatti Ivan  
Johnsson Runer 138, 144  
Kališnik Štefan 66  
Karba Avgust 46  
Kästner Emil 151  
Kobe Marjana 151  
Koliševska Zarja 199  
Kos Božo 36, 40, 44, 51, 52, 57, 62, 68,  
73, 79, 89—92, 105, 116, 117, 121,  
129, 135, 142, 150, 157, 164, 173,  
174, 188, 189  
Kovač Božo 43, 49  
Kovačič Lojze 22, 23, 26, 28, 53  
Kovič Milka 41, 93, 122  
Kragelj Rado glej Mikeln Miloš  
Kralj Drago 39, 45, 50, 59, 60, 64, 67,  
72, 75, 85, 141, 149  
L. K. glej Kovačič Lojze  
Lindgren Astrid 22, 134  
Lionni Leo 136  
London Jack 26
- M. S. 65  
M. Š. glej Šušmel Mirče  
Matičič Ivan 132  
Mattioli 176, 190  
Maver Milan 74, 80, 94, 107, 177, 191  
Mikein Miloš 58, 63, 69, 76, 83, 154  
Minatti Ivan 110, 138, 144
- Mlakar Stane 72  
Molnár Ferencz 61
- N. S. 65  
Nekrasov Andrej S. 106  
Novak Andrej 146, 152, 160, 167
- Padovani Gianni 156  
Pavček Tone 27  
Peisson Edouard 78  
Petan Žarko 98, 99  
Petrič Lena 138, 144  
Planinc Štefan 81, 97, 109, 118, 123  
Pregl Slavko 158, 166  
Puc Katarina 143
- Rački Tone 162  
Ribič Ivan 32  
Ribičič Josip 102  
Rogelj Albin 82, 180—182  
Roger S. glej Strniša Gregor  
Rozman Smiljan 31
- S. D. 30  
Strniša Gregor 55  
Suhodolčan Leopold 37  
Svetina Tone 131, 133, 139, 147, 153,  
161, 168
- Š. K. glej Kališnik Štefan  
Šircelj Jože 134  
Šmahelova Helena 115  
Šmit Jože 155, 187  
Šömen Branko 78  
Špolar Ivan 126  
Šušmel Mirče 99, 113, 115, 128
- Taškovski Dragan 72  
Tavčar Ivan 64  
Tavčar-Rebula Zora 100, 140  
Travers Pamela L. 143  
Trinkaus Vinko 29
- Umek Evelina 143, 145, 151, 156, 179,  
192, 193, 194
- V. M. 65  
Verbič Stane 95, 96, 108  
Voglar Tatjana 47  
Vovk-Štih Melita 148
- White Robb 110  
Wirth Peter 103



Zagorski Cvetko 61  
Zajc Dane 42, 81  
Zucconi Guglielmo 145

## KAZALO ILUSTRATORJEV IN FOTOGRAFOV

Agnič Andrej 43, 49  
Amalietti Marijan 60, 66  
Anžel France 149  
  
Bernadac Jean 54  
Bernard Emerik 71  
Bizovičar Milan 22, 26, 28, 31, 39, 50,  
55, 61, 67, 72, 78, 85, 103, 113, 128,  
134, 141  
  
Ciuha Jože 104, 114, 120  
  
Disney Walt 5, 6, 7  
  
F. S. glej Slana France  
  
Gatnik Kostja 156  
Gošnik-Godec Ančka 49, 86, 87, 115  
  
Jemec Marjanca 56  
  
Kanc Tone 88  
Kos Božo 36, 40, 44, 51, 52, 57, 62, 68,  
73, 79, 89—92, 105, 116, 117, 121,  
129, 135, 142, 150, 157, 164, 173,  
174, 188, 189

Lionni Leo 136

Manček Marjan 158, 165, 166, 175  
Mattioli 176, 190  
Mavec Aco 41, 53, 93, 106, 122, 130,  
137, 138, 143, 144, 151  
Maver Milan 74, 80, 107, 191  
Milić 159  
Mossmann François 178  
  
Novak Andrej 145, 146, 152, 160, 167  
  
Planinc Štefan 75, 81, 95—97, 108,  
109, 118, 123, 131, 139, 147, 153,  
161, 168, 179, 192, 193  
  
Rački Tone 162  
Rogelj Albin 82, 98, 99, 124, 180—182  
  
Schmidt Matjaž 194  
Seljak Ivan 132  
Slana Franc 1—4, 8—14, 16, 17, 19—  
21, 23, 27, 37  
Sovre Savo 42, 58, 63, 69, 76, 83, 100,  
110, 133, 140, 154  
  
Šubic Ive 29, 45, 59, 64, 101, 111, 125,  
126, 127  
  
Torkar Jaka 46  
  
Voglar Tatjana 47  
Vovk-Štih Melita 148

**Zorica Turjačanin:** Ključevi zlatnih vrata. Banjaluka, Glas 1978.

Zorica Turjačanin se že dolgo vrsto let oglašja v revijah in časnikih kot tolmač in spremljevalec literarnih del za otroke. Tako je sčasoma nastala knjiga poročil, v kateri prvič celoviteje prikazuje svoje naziranje o književnosti. Poklicno je obremenjen s katedrskimi razlagami, zato dolgovezno in utrudljivo razlaga poetiko ustvarjalnosti za otroke, tako da ji ne preostane kaj dosti prostora za komuniciranje z delom.

Knjiga, ki obsega zbirko predstavitev, pretežno obravnava dela o problemih kritike literarnih stvari- tev za otroke v Bosni in Hercegovini. Zorica Turjačanin, ki polemizira z nevidnim sobesednikom, posreduje dileme o umetniških značilnostih knjige za otroke, paradira s citati, ki jih je napaberkovala, kar pa ne pripomore k rešitvi še danes prisotnih problemov o tem, ali je literatura za otroke umetnost ali ne.

Zorica Turjačanin, ki rada poenostavlja komplicirane umetniške strukture, brez argumentov uporablja nenavadne teorije o različni organizaciji bosanskohercegove poezije, stkane »od drugačijih niti i tki- va od onih koji se javljaju u pjesmotvorima beogradskih, zagrebačkih ili novosadskih stvaralaca.« (11)

V čem so te zemljepisne značilnosti vplivale na drugačne »niti i tki- va« in kakšne teorije okolja dandanes lahko pripomorejo k osvetlitvi komplicirane umetniške strukture?

Ustvarjanja za mlade v Bosni in Hercegovini avtorica ne opazuje genetično kot nadaljevanje tradicije, prizadevanje preseči anahronistične

literarne postopke, spodbujanje k temu, da bi novi pesniki in prozaisti posodobili in modernizirali svoje izražanje. Tako na primer registrira nekatere skupne lastnosti v pesmih Šukrije Pandže, Branka Čopića, Dragana Kulidžana, Velimira Miloševića, toda navaja le označitve, bistvenih določil pa ne osvetli. Poezijo Ismeta Bekrića je o značila kot socialno, prav tako pesmi Stanislava Bašića v zbirki *Mame i tate* (ne Tate i mame, kakor piše Z. T.), hkrati pa navaja tudi zbirko Rajka Petrova Noga kot potrditev »socializacije sveta otroštva in sveta poezije« (16). Ni pa odgovorila na vprašanje, zakaj Nogov »mali buntovnik odbacuje literaturu« (15) in na to, ali je pesnikova vizija resničnost otroštva, resničnost socialne situacije otroka v sodobni družbi. Mar je ustrezno uporabiti besedo »agresija odraslih« (16), ko teče beseda o poeziji Rajka Petrova Noge, in kakšen je smisel te retorike?

Knjiga *Ključevi zlatnih vrata* je napisana na temeljih nekaterih načel izbora, v njej se zvrsti nekaj poskusov opisovanja in vrednotenja, toda avtorica nima vpogleda v celovitost literarnih stvaritev književnikov, o katerih razpravlja. V zanimivi témi — *Narodnooslobodilačka borba u romanima za djecu srpsko-hrvatskog-hrvatskosrpskog jezičkog područja* — upošteva le malo avtorjev vojnih romanov in zbirk povesti, pa še to brez kritične presoje. Če smo se že odločili razlagati literarne stvaritve za otroke, je pač čas, da začnemo ločevati to, kar menimo, da je umetniško uspelo, od onega, kar ni. Literarnega dela sicer ni mogoče analizirati, opisati ali oceniti, če se stalno ne zatekamo k načelom kri-



tike. »Književni istoričar mora biti kritičar čak i zato da bi bio istoričar«.

Zorica Turjačanin je najbolj celovito prikazala prozna besedila Mate Lovraka z analitičnim postopkom. Uspešnejša je, kadar uporablja filološko metodo, ustrezno za pisatelja, kakršen je Mate Lovrak. Avtorica kaže smisel in posluš za doživljanje dela, čeprav se tudi tu ne more znebiti konvencionalnosti in klišejev: »Nju je poznavao, nju je volio, njom je disao, patio i njenim očima i srcem otkrivao puteve ljepote, prave i neporecive vrijednosti života« (39). Razen prispevka o Matu Lovraku je med uspešnimi prikazi o pravljicah Ahmeta Hromadžića, toda besedilo kdaj pa kdaj zdrkne v utrudljivo retoriko katedrskega predavanja. Za razlago umetnine je povsem nebitveno, kako je ustvarjalec našel motiv, čeprav ni, da bi to zanemarljivo, vendar ni vse v tem, zato Hromadžićevih pravljic ne pojasnjuje dejstvo, da je zgodaj spoznal divjino in lepoto planin ter njene prebivalce. Za kritiko je važno, da pove, če se je ustvarjalec dokopal do resnice in kako je to storil. Otroštvo in trdnjava, ki o njej nekateri pišejo, govorč o Hromadžićevih pravljicah, nista sama po sebi nekaj skrivnostnega niti poetičnega, to pa postaneta v procesu umetniške imaginacije.

Pravljice A. Hromadžića so tako pojasnjene »par lui mème«, in sicer s pisateljevimi izjavami in navajanjem, ki jih zgodovinar lahko upošteva, ne pa da bi jim v tolikšni meri »verjel«, da bi na njih temeljil svojo sodbo. Namesto da bi Zorica Turjačanin presojala in vrednotila, rajši uporablja teoretične posplošitve. Pretirano povezuje biografske podrobnosti in delo, zanemarljivo pa dejstvo, da je bitveno, da se je v pravljici nekaj zgodilo ali se dogaja, ne pa v naravi, ki je umetniška pravljica po pra-

vilu ne posnema in ne nudi njene realne projekcije. Hromadžićevi škratje so podobni ljudem, pravzaprav so ljudje, preoblečeni v škrate, a to je način, ki ga je pisatelj izbral, ko se je odločil za tako govorico o svoji resničnosti in viziji sveta. Avtorici je bolj uspelo, ko bistvo dela pojasnjuje z njegovim notranjim pomenom in smislom, čeprav ni odgovorila na vprašanje, ki bi si ga takole zastavljali: mar pravljica kot prabolika literarne proze lahko izraža senzibilnost sodobnega mladega človeka?

A. Hromadžić je samo eden izmed pisateljev pravljic, ki kot prazvor pesništva, kot folklor in kot prametnost izražajo mitološke izkušnje sveta. Pravljica pripoveduje o čudežnem, ki ga sprejmemo kot nekaj navadnega in vsakdanjega, in ne »pruža maštovito projekcijo jednog stvarnog stanja« (63), kakor misli Zorica Turjačanin. V pravljicah je izbor motivov omejen, čudežno se dogaja, toda nihče se temu ne čudi, ljudje se naravno vedejo v naravnih situacijah, zmaji in škratje žive kakor ljudje, rastline in predmeti se pogovarjajo z ljudmi. Odločiti se za pravljico ni hrepenenje po otroštvu, zakaj pravljica kot način literarnega oblikovanja ima svoje konvencije. Prav zaradi omejenosti pravljice in njene nemoči, da bi izrazila raznovrstnost sveta in doživljanja, je A. Hromadžić večkrat opustil obliko pravljice in se vrnil v konkretno, realno situacijo življenja. Očitno je tedaj prevladovala drugačna spodbuda in terjala novelistično obravnavo, ki pa ne dosega ravni pravljic (*Bistri potoci*), saj se je pogosto znižala na nivo faktografske pripovedke. Dvojnost literarnega postopka A. Hromadžića, ali zgovernost oziroma živahna komunikativnost, kakor to imenuje Z. T., potrjuje dejstvo, da je razlika med novelo in pravljico le

v tem, da to prozno besedilo obravnava resnično tematiko, je »realistično«, ono literarno delo pa obravnava tematiko čudežnega in je »fantastično«.

Rekli bi, da je avtorica teh prikazov na napačni poti glede izbire metodologije in kritične obravnave. Avtoričina metaforična govorica in leksika je vsiljiva s svojim sijajem in bliščem, ki sta le navidezna, izza nji ju pa ostane le bore malo. Nastaja vtis, da je umetniška stvaritev ostala v ozadju kot nekaj povsem drugotnega, nekaj stranskega in je le povod temu, da se Z. T. preizkuša v stilski ekvilibristiki in metaforiki. Zato so njene »analize« zasičene in prezasičene s težnjo kombinirati štrene besed. Z. T. piše hvalnico delu, ga nadgrajuje, »nadaljuje« tam, kjer je besedni ustvarjalec »obstal«, ter povsem opušča razlago, nastaja proces »identifikacije« z ustvarjalcem, pojasnitev pomena in smisla dela pa stopi v drugi plan. Ravna kakor pesnik, ki mu je presahnil vir inspiracije in najde motive v prebrani lektiri. Temeljno pravilo pisanja kritike je v tem, da leksika in izražanje kritike vzpostavi odnos do literarne stvaritve. Že pri prvem branju teh prikazov se vsiljuje vprašanje o njihovi funkciji in nameri, zakaj očiten je razkorak med željo in uresničitvijo. O zelo uspehlih stihih in pesniških dosežkih Nasihe Kapidžić-Hadžić v zbirki *Liliput* Z. T. piše: »Urasla škrtim korijenjem (spac. M. I.) u nesigurno tle potonjih godina, a željna da pod spuštenim trepavicama što duže sačuva produženi san djetinjstva (69) in »Usredsredjena na minijaturnu ornamentiku svojih tkanica i vezova, ona zazire od širine i obuhvata (spac. M. I.) u kojima bi se raspršila i izgubila krhka ljepota malih stvari« (69). Poezija te naše kvalitetne pesnice se po nepotreb-

nem minorizira, hkrati tudi pesništvo za otroke, ki naj obravnava male stvari, saj zanj niso ustrezna bistvenejša sporočila. Kar trdi tu, nasprotuje besedilu na strani 72, kjer piše, da N. Kapidžić-Hadžić »odbacuje parcijalnost vidjenja i zalaže se za univerzalnost pristupa lirskoj temi djetinjstva koje shvata kao — prvu i pravu biografiju — svakog čovjeka«. Kje v tem je resnica in katero mnenje bi naj bilo sprejemljivo?

Manj uspele predstavitve literarnih del Kornelije Šenfeld-Oljača (*Seme trave*), Šukrija Pandže (*Zeleni strah*), Alekse Mikića (*Zvonici i daljine*), Draška Ščekića (*Planina*), Vladimira Milarića (*Djetinjstvo-poezija*), Velimira Miloševića (*Zlatna knjiga djetinjstva*) motijo homogenost knjige, pa ne samo zaradi bežnih in neutemeljenih vtisov in pohval, temveč tudi zaradi nekoherentnega izbora, saj je skoraj slučajen, tematsko nedoločljiv in nejasen, pa tudi zaradi načina, kako so te predstavitve napisane. V breme so jim po šolsko napisani uvodi (Šukrija Pandžo *Zeleni strah*), kaj pomeni pisati za otroke, kaj je književnik (gledano skozi optično in psihološko lečo), preroške besede o krizi bosanskohercegoveške proze (Aleksa Mikić *Zvonici i daljine*), v receptih, kako je treba pisati kritike in kakšen je njen smisel v tekstu o *Zlatnoj knjizi djetinjstva* Velimira Miloševića.

Z. Turjačanin piše, da »poslednjih godina bosanskohercegovačka pjesma za djecu doživljava stagnaciju« (72), a takoj sama sebi nasprotuje zaradi vrednot, ki jih je neizogibno našla v poeziji Nasihe Kapidžić-Hadžić. Mar ni to ponovni poskus minoriziranja pesniških stvaritev te avtorice? Meditirajoč tako o usodi knjige za otroke v Bosni in Hercegovini, Z. Turjačanin nadaljuje: »...U savremenom trenutku bosanskoherce-



govačke pripovedne proze za djecu osjeća se uočljiv zamor i odsutstvo stvaralačkih inicijativa» (85). Mar to pomeni, da je nastopila kriza ustvarjalnosti? Da so nastopila leta suše? Da ni literarne bere? Lahko bi rekli, da so preroške besede o krizi in stagnaciji prej rezultat improvizacije in pomanjkljivega poznavanja knjig za otroke, kot pa resničnost.

Ne bomo več govorili o nedoslednostih v teh predstavitvah, pač pa bomo navedli nekaj stilskih in jezikovnih ilustracij, izbrali nekaj primerov, a ne posebno iskane ali značilne:

»...Po ovom shvatanju dječja literatura se približava, čak izjednačuje se pravom stupnjem, mjerom svoje literarnosti. Ona ne ostaje na tangenti stvaralačkog kruga već se supstituiše kao njegova autonomna kreativna mogućnost« (6). Torej samo kot možnost, ne pa kot ustvarjalno dejanje, umetnost sama.

Dalje:

»...Bašić je svojom zbirkom progovorio u ime ugnjetne (menda ugnjetene M. I.) dječje klase, u ime njenog prava na djetinjstvo, slobodu i radost« (14). Mar dandanes lahko govorimo, da je kdo med nami zatiran, mar obstaja razrednost otrok in komu so namenjene te vrstice? Kakšen smisel ima takšno besedovanje?

Str. 79: »Samo slabiji pisci, siromasne imaginacije prosto preslikavaju iz sjećanja, dok bogatije stvaralačke ličnosti polaze od vlastitog doživljaja kao primarnog kreativnog impulsa.«

Spominjanje ne obstoji izven lastnega doživljanja, toda za prikazovanje resničnosti ni bistveno niti lastno doživetje niti spomini. Ustvarjalec ne more in zanj ni nujno, da vse empirično dojame. Umetniško delo ni empirično dejstvo duševnega stanja kateregakoli posameznika ali

katerekoli skupine posameznikov. Lahko bi rekli, da je v umetnini prikazana resnica, tudi če ni to njegovo lastno doživetje, ravno tako neomajna in pristna kakor tedaj, ko ustvarjalec vse to sam doživi.

Seveda, ne obstaja le eno pojmovanje literature, temveč precej različen, ki so neodvisna in različna ter se medsebojno izključujejo in vsako izmed njih ima na neki način svoj »prav«, zato ti očitki niso navedeni, da bi spodbijali takšno ali drugačno pojmovanje književnega dela, temveč ker se mu pripisuje pomen, ki ga nima...

V tej knjigi prikazov se »esejistično-metaforični« način interpretacije znajde v koliziji s predmetom in ni ustrezen za razlago literature o otroštvu, ki je napisana v obliki realistične deskripcije.

Te osvetlitve pripisujejo literaturi za otroke pomene, ki jih nimajo niti nekatera dela za odrasle, pa ne da bi bile knjige za otroke manjvredne, temveč ker so po svoji naravi namenjene še nezrelemu in neizkušnemu bralcu, ki nima moči ne spoznanj, da bi se dokopal do sfere »onkraj metafizičnih svetov«, kakor piše Z. T., in to v zvezi s knjigami za otroke. Mar more mlada osebnost, ki še ni stopila na prizorišče življenja, doumeti skrivnosti metafizične sfere.

V prikazih, ki so hvalnice literarnih del, vsekakor ne moremo najti odgovorov, ki jih kritik mora dati. Ta članek lahko zaključim z besedami, ki jih je Turjačaninova napisala o knjigi Velimira Miloševića *Zlatna knjiga djetinjstva*, namreč, da je »neujednačenih dometa i divergentnih polazišta i podsticaja« (95), da ekvilibrira s stilsko retoriko in kvazipoetično govorico ter s frazeologijo kritike, v kateri se po stokrat ponavljajo besede: sfera otroštva, območje dogajanja, otroška radost, začude-

nost, vpraševalna vnema, začaranost, čistost naivnih otroških vizij itd.

Prikazi intonirajo melodijo s pravcato »simfonijo različnih zvokov«, ki so preglasili avtorje in njihova dela. Ob sklepu naj rečemo, da se je avtorica oddaljila od smisla in pomena del, o katerih piše in jih obravnava. Besednih ustvarjalcev in njihovih del nam ni približala in jih ni osvetlila s temi prikazi, ki so ponesrečen poskus interpretacije, brez pristnega doživljanja umetnosti — brez tega pa tudi ni kritične presoje.

Muris Idrizović  
(prevedla Gema Hafner)

## SVETLOBA IN SENCE OTROŠTVA

**Dragutin Ognjanović:** Stvaraoci i deca. Beograd, Nova knjiga 1978.

Čeprav Dragutin Ognjanović ne izgublja z vida stvaritev sedanjega trenutka, v katerem je njih edino stikališče njihov slučajni in trajni obstoj, je svojo pozornost pretežno usmeril na tiste pojave v literaturi za najmlajše, ki so, četudi zgodovinsko obeleženi, živo prisotni v sedanjem nenehnem dialogu otroka in sveta. Seveda, zgodovinskost teh del je samo zunanja, označena s kalendarскими podatki nastanka, po bistvu pa so sodobna zaradi tistih kvalit, ki umetnini podare razsežnost splošne in trajne veljavnosti, odprtost, bogastvo oblik, v katerih vedno znova odkrivamo neposrednost prvotnega doživetja in svojevrstno globino estetske izkušnje.

Z drugimi besedami: Ognjanović obravnava to, kar je v otroški literaturi trajno, neokrnjeno v svoji prvotnosti in smiselnosti ne glede na družbeno-zgodovinski kontekst nastanka in gostoto kritičnega filtra časa ter sprejetih in sprejemljivih kriterijev vrednot in vrednotenja.

Dragutin Ognjanović v svoji najnovejši in doslej najcelovitejši knjigi

*Stvaraoci i deca* obravnava nekatere avtorje, zanje pa je značilno, da se v njihovih delih potisnjenja in pozabljenosti resničnosti najzgodnejših doživetij vrača v zavest kot stvarna in umetniška resničnost. V vidnem polju svojega analitičnega zanimanja je zajel devet ustvarjalcev: na straneh njihovih del pa se kakor v ogledalu zrcali otroštvo v širokem razponu doživljanja, od prekipevajočega veselja do trpljenja.

V delih različnih ustvarjalcev je prikazal notranje povezano skladnost tematske opredelitve in oblikotvornih postopkov, ki ne ogrožajo samoniklosti subjektivne vizije, ter svoja razglabljanja skoncentriral okrog treh dominantnih literarnopsiholoških problemov.

Poglavje Poetski tokovi obsega študije in prikaze o vrednosti življenja v Zmajevi, Župančičevi in Vučevi poeziji.

Poglavitna postavka prispevka o Zmaju je dvojno indikativna: definira Zmaja kot utemeljitelja srbsko-hrvaškega pesništva za otroke, določa pa tudi izhodiščno vrednost, po kateri se dá z dinamičnimi parametri presojati o delu in otroštvu kot o psihološkem in literarnem dejstvu.

Ognjanović, ki analizira številne vidike Zmajevih poetičnih stvaritev, kakor že prej dr. Miloš Savković, je vsekakor poudaril, da je Zmaj zelo dobro poznal otroško duševnost, da je imel izreden poetični posluš in sposobnost, da izrazi »naivnost i ljupkost dečje fantazije, bezazlenost njihove invencije, čednost njihova straha, zanos nestašluka, toplinu tek rođenih osećanja«. Toda očitne so tudi oscilacije kvalitete, ki se je večkrat znižala zaradi didaktičnosti, kar bo vsekakor vplivalo na dokončno oceno pesnika, ki mu ni uspelo, razen v trenutkih izrednega navdiha, da »uhvati najčistiji lirski korak«.



Župančič se je kot močna pesniška osebnost otresel Zmajeve dediščine, v njegovi poeziji zveni čista lirika. Stopil je v svet sanj, domišljije, legende in igre, z metaforiko razvejal jezik, ga obogatil, da je postal razgiban in svojevrstno zvočno-plastičen. Pripravil je otroka do tega, da razmišlja, da dojema svoj pomen in pomen sveta, da doume smisel pojava (*Naše luči*) in minljivosti (*Ciciban poslušaj očetovo uro*).

Vučo, ki nadaljuje tam, kjer je Župančič obstal, je četrto stoletja po *Cicibanu* v spremenjenih pogojih življenja in ustvarjanja, z osebno zavzetostjo in poetičnim avantgardizmom pripomogel k »revolucionisanju mišljenja o deci i detinjstvu«. Po-udaril je, da pisanje tovrstne literature ne pomeni spustiti se na raven otroka, temveč nasprotno-dvigniti se do otroštva: približuje se naziranj, ki ustvarjalnost za najmlajše enači s pristno umetnostjo, le-ta pa upošteva neminljivost otroštva in konkretnosti zgodovinskega trenutka, kar določa osebno opredeljenost v življenju in umetnosti.

Zmaj, Župančič in Vučo, čeprav različni po temperamentu in dosežkih, po otroštvu in poeziji »najbolje pokazuje genezo naše poetske misli upučene deci i odkrivaju koliko je bio spor ali plemenit i uzvišen put ka prepoznavanju poetskog u detinjstvu i dečjeg u poeziji.«

V prvo skupino so uvrščeni pesniki, ki so, vsak na svoj način, prikazovali otroštvo kot princip vedrosti in svobode; povsem skaliti in odvzeti pa ju ne morejo niti antagonizmi niti odtujenost sodobnega sveta. Drugi del z naslovom Psihološke matice pa obravnava Cankarjevo, Vorančevo in Andrićevo slikanje otroštva kot travmatizirano obdobje najzgodnejših vizij in doživetij otrok; njihove psihološke vsebine v marsičem določata socialni trenutek in vznemirljivi-

va situacija otrok, ki se soočajo z nedoumljivimi dejstvi bistva in eksistence.

Ključ psihološke uganke Cankarjevih malih junakov, ki jih razjeda občutek krivde in trpe zaradi nepri-  
lagodljivosti, najdemo v pisateljevem zapisu, prežetem z bridkostjo osebnih izkušenj: »Krivica, ki jo doživi otrok, ... se zaseka v mlado srce ter ostane tam za zmerom neizbrisljiva, napravi otroka zgodaj zrelega in zgodaj trpkega, odpira mu siloma oči, da vidi prve in nerazločne sence tistih strahot, ki se kasneje razodenejo v vsej okrutni goloti.«

Cankar slika otroštvo iz zornega kota svojih najbridkejših spominov, pred katerimi ne najde miru: somrak revščine ozarja svetloba materinske ljubezni, v njej se trpinka razdaja in izgoreva.

In medtem ko Cankar osvetljuje psiho bitja, motivira njegovo ravnanje z gosto razvejanimi socialno-psihološkimi razlogi in okoliščinami, je Voranc bolj osredotočen na zunanje momente socialne in nacionalne brezpravnosti, ki fiksira pripovedni okvir usod in dogodkov.

»Nerazločne sence« motene in neurejene stvarnosti se boleče odražajo v dušah pretirano rahločutnih Andrićevih »malih ljudi«, ki so vase zaprti in ovirani ter le hrepene po skladnosti in polnosti življenja. Pisatelj se je s svojevrstnim darom psihološkega vživljanja poglobil v njihovo ranjeno notranjost, osvetlil skrivne kotičke intimnosti, travmatizirana stanja, v katerih se začenjajo prve oblike trganja vezi (*U zavadu sa svetom*), nadaljujejo pa se z odtujenostjo in s tragičnimi zapleti v življenju molčečih, osamljenih trpinov, ki jim ni pomoči.

V Cankarjevih in Andrićevih prozah je vse prežeto s kontemplacijo in analitičnim poglobljanjem v psihološko realnost otroka-junaka. Vo-

ranc se izživlja v opazovanju in pripovedovanju, pisateljevo razgibanost v sferi poezije in materije usmerja njegov »narrativni nagon« — trdi Ognjanović.

Cankarjevi in Andrićevi otroci so »opsednute psihološkim i moralnim samopromatranjem«, Vorančevi pa so »pod lupom piščevog posmatranja«. Ti v osnovi kontrastni projekciji se križata v trpljenju kot v prevladujoči determinanti otroškega življenja.

Avtor naposled v tretjem delu, Izmedju bajke i realnosti, prikazuje čudežni svet sanjskih pravljic *Priča iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić, pritegne ga vedrost in skrivnostnost v besedilih Desanke Maksimović, piše o humorističnih, pravljicinih in realističnih, nostalginih in prešerno veselih vizijah otroštva v delih Banka Čopića.

Tri samostojne celote povezuje sorodnost humanega in ustvarjalnega pristopa k sodobnemu otroštvu, idealizem in plemenitost, humanizem in optimizem kot pglavitna vrednota v odnosih do življenja in sveta, do bitij in stvari.

Avtor je s tako koncipiranim in objavljenim delom, z globino in širino svojih interesov zajel nekatere najznačilnejše pojave in orientacije v stoletnem razvoju naše literature za najmlajše: poudaril je književnike in knjige, reprezentativne zaradi inovacije, svežosti in originalnosti »prilaženja temi i detetu«, kar je razvidno iz njegovega zavzetega sklicevanja — pojmovati otroštvo kot ustvarjalno dejstvo »ponovnog prepoznavanja zakopanog doživljaja«.

Ognjanović je pisal o pesnikih in pripovednikih, ustvarjalcih realističnih in domišljjskih smeri, o vedrih in mračnih pričevalcih otroštva, o književnikih modernega in tradicionalnega umetniškega izražanja ču-

stev. V vsakem posameznem primeru je pokazal izredno obsežno poznavanje gradiva in pripravljenost slediti pojavu v vsej širini njegovega duhovnega in poetičnega območja. Vsekakor ni oporekati avtorjevi sposobnosti opazovanja, njegovi prizadebnosti in sistematičnosti. Ognjanović je po naravi svoje kritične dejavnosti veliko temeljitejši in spretnejši v analizi epskih del kot pri onih, ki jih preveva lirična čustvenost.

Seveda, vse strani besedila niso enako kvalitetne tako glede tehtnosti literarnoteoretične argumentacije, neomajnosti navedenih trditev ter intelektualne razvejanosti sporočila. V knjigi so izredni odlomki esejev — tako na primer v tistem o Zmajevem humorju in sredstvih njegovega besednega izražanja, o Vučovem jeziku ali tisti, ki prikazuje, kako doživlja pokrajino junak Andrićeve *Knjige*; vsekakor pa je tudi nekaj takšnih, v katerih se namesto spontanosti navdiha odraža togost kritika, ki piše brez močnega notranjega vzgiba. Tako so razvlečeno in suhoparno napisane nekatere strani o Zmajevi didaktičnosti, kakor da bi prav to, kar je bilo pri Zmaju »mrtvo rojeno« prešlo v besedilo njegovega razlagalca. Tudi v tekstih o Cankarju in Vorancu je zaslediti ponavljanja in parafraziranje.

Knjiga *Stvaraoci i deca* Dragutina Ognjanovića je s svojimi dosežki, kljub nekaterim spodrseljajem, kvaliteten prispevek k teoretičnemu in literarnozgodovinskemu preučevanju naše literature za najmlajše, ki se je stežka otresla dediščine didaktičnosti in utilitarizma ter se je šele v delih kvalitetnih ustvarjalcev, polna utripov resničnega življenja kreativno dvignila do otroštva.

Zorica Turjačanin  
(prevedla Gema Hafner)



## V SLOVO BRANKI FURLAN

S smrtjo Branke Furlan je bibliotekarstvo v Jugoslaviji izgubilo enega najprizadevnejših in najzaslužnejših strokovnjakov na področju otroških in šolskih knjižnic. Stroki je posvetila šestindvajset let svojega življenja, in težko je, pravzaprav nemogoče, navesti vsa področja, na katerih je v tem času neutrudno delovala. Kot bibliotekarka je začela delati leta 1952 v Gradski knjižnici v Zagrebu in kmalu je prevzela dolžnost vodje pionirskega oddelka, ki jo je opravljala, dokler je ni huda bolezen priklenila na posteljo, a še tako rekoč do zadnjega dne je bilo čutiti njeno skrb in zanimanje za vse, kar se je tam dogajalo.

Spomnimo se vsaj najvažnejših momentov iz celotnega prispevka Branke Furlan razvoju bibliotekarstva na Hrvaškem in v Jugoslaviji. Velike so njene zasluge pri izpopolnjevanju, urejanju in funkcioniranju otroških in šolskih knjižnic. Bila je avtorica novega, sodobnega in funkcionalnega sistema klasifikacije in postavitve knjig v otroških in šolskih knjižnicah, ki so ga sprejeli na Hrvaškem in v Sloveniji pa tudi drugod v Jugoslaviji. Nenehno aktivna, polna želje po izpopolnjevanju ter prenašanju svojega znanja in izkušenj na mlade rodove je Branka Furlan teoretično in praktično prispevala k izenačevanju strokovnega dela v javnih in šolskih knjižnicah. Skupaj z dr. Tatjano Blažeković je napisala knjigo *Knjižnica osnovne šole*, nepogrešljivi priročnik za delo v šolskih knjižnicah.

Kot vsestranska bibliotekarka in družbena delavka je bila članica komisij in svetov pri raznih institucijah in organizacijah, ki so v svoj program vključevale skrb za napredek otroških in šolskih knjižnic. Kot predsednica komisije za otroške in šolske knjižnice pri Zvezi društev bibliotekarjev Jugoslavije je organizirala vrsto dogovorov, posvetovanj in seminarjev o otroških knjižnicah. Izdelala je niz priporočilnih bibliografskih popisov, aktivno je sodelovala z založniki otroških knjig, z uredništvii otroških časopisov. Bila je vztrajna in brezkompromisna borka za dobro in kvalitetno otroško knjigo in za njeno širjenje. S tradicionalnimi reprezentativnimi razstavami otroških knjig si je prizadevala predstaviti javnosti vsakoletno produkcijo za otroke v naši deželi, pri tem je poudarjala in izpostavljala, kar je bilo najkvalitetnejšega. Mnoga njena dela so natisnjena v strokovnih časopisih. Posmrtno je bila odlikovana z najvišjim bibliotekarskim odlikovanjem »Kukuljevićeva povelja«.

Ime Branke Furlan je bilo znano tudi zunaj Jugoslavije, ker je plodno in uspešno sodelovala pri delu mnogih mednarodnih forumov na področju bibliotekarstva, bila je aktivna sodelavka Centra UNICEF za otroško kulturo, Mednarodne otroške knjižnice v Münchnu in drugih mednarodnih ustanov, ki se ukvarjajo z otroško knjigo. Bila je članica žirije za podelitev edine mednarodne nagrade za otroško književnost »H. Ch. Andersen«.

Vse to je le izsek iz bogatega in plodnega življenja Branke Furlan. Iz njenih izkušenj in velikega prispevka bibliotekarstvu bodo črnale strokovno znanje generacije mladih knjižničarjev. Tisti, ki so jo bližje poznali, se bodo spominjali njene topline, pristrčnosti in njene velike ljubezni do otrok, ki jim je posvetila svoje življenje.

Svetlana Premilovac

V Zagrebu je 10. februarja 1979 v 67. letu uspešnega ustvarjalnega življenja nenadoma umrl pomembni likovni pedagog prof. Vilko Gliha-Selan. Bil je vsakakor eden izmed pionirjev v generaciji ustvarjalcev, ki so z vso vnemo posvetili pozornost in ljubezen likovnemu ustvarjanju otrok ter tako položil temeljni kamen nove kreativne likovne pedagogike. Vilko Gliha — slikar, grafik, ilustrator in pisec strokovne literature — je s svojim bogatim znanjem in s široko kulturno razgledanostjo, zlasti pa z žarom svoje žlahtne osebnosti, znal pritegniti likovnike, besedne ustvarjalce in otroke. To je izredno uspešno uresničeval v svoji pomembni, dolgoletni dejavnosti — vse od 1950. leta pa do smrti — kot urednik otroške revije *Radost*, ki si je utrdila sloves ne samo na Hrvaškem, temveč po vsem jugoslovanskem prostoru. Ta specifična usmerjenost njegove dejavnosti, ki je tudi družbeno angažirana, ga je pritegnila k rednemu sodelovanju na festivalih »Kurirček« v Mariboru, revija *Otrok in knjiga* je v 5. številki objavila njegov tehtni esej o psihologiji likovnega ustvarjanja za najmlajše, v katerem je prikazal razvoj ilustracij in grafičnega upodabljanja motivov iz NOB v književnosti in v periodičnem tisku za otroke na Hrvaškem ter poročal o razstavah otroških risb z vojno tematiko. V to je imel natančen vpogled, saj je z merodajno presojo uglednega strokovnjaka redno sodeloval v žirijah razstav otroških likovnih dosežkov. Veliko je ilustriral za otroke in mladino, kar je leta 1971 prikazala njegova retrospektivna razstava — bogata bera 35-letnega ustvarjanja, za kar je dvakrat prejel nagrado »Grigor Vitez« za ilustracije, namenjene najmlajšim, in sicer leta 1967 in 1970; isto leto je sledila tudi zvezna nagrada »Mlado pokolenje« za življenjsko delo, hrvaška metropola pa mu je leta 1974 podelila nagrado mesta Zagreba za likovno umetnost, saj je Vilko Gliha sodeloval tudi na številnih, predvsem skupnih razstavah doma in v tujini, njegove stvaritve pa so pritegnile pozornost zlasti v Bruslju, v Luganu in na Beneškem bienalu.

Razen umetnin bo kot dragocena zapuščina ostal svetel lik pedagoga, saj je Vilko Gliha-Selan v Zagrebu vzgojil številne rodove likovnikov — tako v Šoli za uporabno umetnost, na Pedagoški akademiji in zadnje leto na Akademiji za likovno umetnost, kjer je bil tudi sam diplomiral leta 1936 pri slovitih profesorjih Ljubi Babiću in Tomislavu Krizmanu. Vodilna misel Vilka Glihe je bila, naj likovni pedagog tenko prisluhne ustvarjalnim vzgibom otrok in mladine ter naj uspešno spodbuja njihovo likovno izpoved.

Vsi, ki so pokojnika dobro poznali in z njim kakorkoli sodelovali, ga bodo ohranili v trajnem spominu zaradi žlahtnih lastnosti njegove klene in pri-  
srčne osebnosti.

Gema Hafner



## DOMA IN PO SVETU

**Jugoslovanski strip na tujem.** Od 29. oktobra do 5. novembra 1978 je bil v Lucci, italijanskem mestecu, festival stripov in risanege filma (Lucca tredici — *salone internazionale del comics e del cinema d'animazione*). Na tej največji in verjetno tudi najstarejši prireditvi na področju risanege filma in stripa v Italiji so sodelovali tudi Jugoslovani: en večer je bil posvečen filmskemu avtorju Borivoju Dovnikoviću, uradno pa so povabili dva naša avtorja stripa — Mirka Ilića in Ivico Benjaneca. Razstavljal sta svoja dela v veliki dvorani gledališča Giglio. Ivica Benjanec je doslej razstavljal svoje stripe že na raznih festivalih, med drugim tudi v Kanadi, njegov strip *Nježni* pa je precej časa izhajal v uglednem zahodnonemškem tedniku *Pardon*. Mirko Ilić s svojimi »angažiranimi« stripi pomeni pravo revolucijo v jugoslovanskem stripu. V ugledni italijanski reviji *Alter-alter* so doslej objavili njegov strip *Debil blues* in še nekaj drugih. Dela obeh avtorjev stripa so zbudila veliko pozornost italijanskih založnikov stripskih publikacij.

**Salon international de la Bande Dessinée — Angoulême 6** (Internationalni salon stripa — Angoulême 6), kot je popolni naslov velike prireditve na področju stripa, je vsako leto v malem francoskem mestecu Angoulêmu. Udeleži se ga večje število avtorjev iz skoraj tridesetih

držav. Letošnji festival, ki je trajal od 19. do 21. januarja 1979, je bil še prav posebnega pomena za jugoslovanski strip. V mestnem muzeju je bila v posebni dvorani razstava originalov jugoslovanskih avtorjev stripa, ki so jo organizatorji pripravili v sodelovanju z društvom »Klub devete umetnosti« iz Ljubljane. Med razstavljenimi deli so bili tudi originali mladih avtorjev, ki s svojo kvaliteto nesporno dokazujejo, da bodo dostojni nasledniki mojstra Andrije Maurovića, Mikija Mustra, Borivoja Dovnikovića in drugih. Željko Lordanić, ki ga bralci dnevnika *Delo* poznajo po kvalitetnih ilustracijah slikanice Klic divjine, Radovan Devlić, Radiša Milošević, Jaka Judnić, Zoran Janjetov, Ivo Antič, Ratko Srezović in drugi dokazujejo, da kljub neugodnim razmeram na področju ustvarjanja stripov pri nas pomenijo solidno osnovo za nadaljevanje tradicije jugoslovanskega stripa. Do nedavna je bil strip naših avtorjev v tujini skoraj popolnoma neznan, zato je samostojna razstava jugoslovanskega stripa v Angoulêmu pomembna potrditev njegove kvalitete.

Festival stripa v Angoulêmu pa ni velik samo po številu zastopanih dežel, pač pa tudi po obsežnosti prireditve same. Letos je na primer bilo okoli trideset razstav stripskih originalov, organizirano večje število avdio-vizualnih predavanj in več »okroglih miz« (Otroci v stripu, Mla-

di avtorji ipd.), na katerih so sodelovali založniki, avtorji, profesorji in drugi obiskovalci festivala.

**Knjiga Leopolda Suhodolčana Na večerji s krokodilom**, ki jo je leta 1976 izdala Mladinska knjiga v Knjižnici Sinjega galeba, je izšla v nemščini. Nove detektivske mojstrovine Naočnika in Očalnika je prevedel Milan Mlacnik, ilustrirala jih je Krista Slawik, izdala pa založba W. Fischer v Göttingenu z letnico 1979.

**Ljudske pravljice iz Jugoslavije v nemščini**. Osemnajst pravic iz srbske, bosanske in hrvaške zakladnice je izšlo v zbirki z naslovom *Die Glücksuhr* (Volksmärchen aus Jugoslawien. Recklinghausen, Georg Bitter Verlag 1978). Urednik Joseph Schütz se je omejil na pravljice izrazito orientalskega značaja. Med viri, iz katerih je črpal, navaja arhiv srbske akademije znanosti, zbirke pravic D. Bogdanovića, A. Gavrilovića, Vuka Karadžića, F. Mikuličića, Omer-bega Sulejmanpašića-Skopljaka, T. Ostojića, Dj. K. Stefanovića, N. Tordinca, Bosansko Vilo (letnik 1894) ter zbirko Bosanske narodne pripovijetke iz leta 1870. V spremni besedi urednik skopo pojasnjuje značilnosti in običaje v Bosni in Srbiji.

**Modra lasta, hrvaška otroška revija**, ki jo izdaja Školska knjiga v Zagrebu, je slavila petindvajsetletnico izhajanja. Jubilejno prireditev, ki je bila 19. marca 1979 v dvorani Lisinskega v Zagrebu, so pripravili otroci in odrasli, nastopili so književniki Mladen Bjažić, Laslo Blašković, Ivan Boždar, Dobriša Cesarić, Šimo Ešić, Niko Grafenauer, Zdenka Jušić-Seunik, Dragan Lukić, Luko Paljetak, Sunčana Škrinjarić, Dragutin Tadijanović, Milovan Vitezović, Dane Zajc, Ratko Zvrko, Zvonimir Balog,

sodelovali so umetniki recitatorji in glasbeniki (Arsen Dedić, Željko Marasović in drugi), mladi plesalci in recitatorji iz raznih krajev Jugoslavije v izvornih ljudskih nošah. Svečanost je potekala pred nabito polno dvorano, med udeleženci so bili mnogi ugledni družbeni in kulturni delavci, ki so se v mladih letih ustvarjalno preizkušali na straneh *Modre laste*. Ta znana otroška revija se je razvila iz skromnega šolskega glasila, katerega namen je bil spodbujati otroke k samostojnemu delu. Tudi danes, ko je vsebinsko bogata in razvejana, priteguje mlade bralce k neposrednemu sodelovanju in vsestranski ustvarjalnosti.

**Detinjstvo**. Časopis o književnosti za decu. Novi Sad. IV (1978) 1—4.

V zadnji številki je revija počastila stoletnico Župančičevega rojstva. Pesnika je predstavila Alenka Glazer in v študiji pokazala nedeljivost Župančičeve pesniške ustvarjalnosti, to se pravi, da je Župančič otroško poezijo občutil in ocenjeval kot popolnoma enakovredno svojemu ustvarjanju za odrasle. Izvrstna poznavalka Župančičeve poezije je pripravila tudi izbor pesmi Otona Župančiča, ki so objavljene vzporedno v slovenščini in v prevodih, med prevajalci pa so Alenka Glazer sama, Bora Čosić, Trifun Djukić, Gojko Janjušević, Gustav Krklec, Desanka Maksimović, Stanko Tomašić, Grigor Vitez, Branimir Žganjer, ter enajst ugank v prevodu Grigora Viteza. Portret Otona Župančiča dopolnjujejo tudi njegove misli o umetniku, otroku in književnosti za otroke, izražene v pismih, recenzijah in zapisih.

V tem letniku *Detinjstva* so še sodelovali naslednji slovenski avtorji: Taras Kermauner z esejema o Niku Grafenauerju in Jožetu Snoju, Franče Filipič s Skico portreta mladine



ske književnosti Leopolda Suhodolčana, France Forstnerič je kritično predstavil aktualnosti iz slovenske mladinske književnosti, Janez Rotar je pisal o Forstneričevi zbirki Bela murva.

Zmajeve dečje igre so razpisale natečaj za kritiko književnih del za otroke. Prispelo je šestnajst del, v 4. številki so objavljene vse nagrajene kritike (dve drugi nagradi, dve tretji) in dve kritiki, ki ju je žirija

priporočila za natis. Potrebna in koristna spodbuda za pospeševanje kritičnega spremljanja mladinske književnosti.

V dvojni številki 2-3 je objavljeno gradivo s Tribune zmajevih otroških iger 1978, in sicer v treh tematskih krogih: Portret savremene bosansko-hercegovačke literature za decu, Savremena proza za decu u Jugoslaviji in Nove tendencije u poeziji za decu.

## VSEBINA

| STRIP                                                                                      | Stran |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Ciril Gale: Strip — opredelitev pojma . . . . .                                            | 5     |
| Ivo Antič: Stripološki trizob . . . . .                                                    | 12    |
| Igor Vidmar: Komercialnost in pripovedna struktura stripa . . . . .                        | 14    |
| Toni Gomišček: Ideologija stripa . . . . .                                                 | 18    |
| Igor Gedrih: Strip za mladostnike in odrasle ob primerih dveh avtorjev . . . . .           | 29    |
| Ciril Gale: Jugoslovanski strip danes in njegova bodočnost . . . . .                       | 47    |
| Jernej Rovšek: Slikanice in stripi v Pionirskem listu od leta 1950 dalje . . . . .         | 51    |
| Tone Rački: Strip in otroška ustvarjalnost . . . . .                                       | 56    |
| Iz razprave na posvetovanju . . . . .                                                      | 64    |
| Voja Marjanović: O kritiki otroške književnosti . . . . .                                  | 69    |
| Muris Idrizović: Kritika o literaturi za otroke . . . . .                                  | 74    |
| Taras Kermauner: Formalna plat Snojeve poezije za otroke . . . . .                         | 80    |
| BIBLIOGRAFIJE — OCENE — POROČILA                                                           |       |
| Boža Pleničar: Bibliografija slikanic in stripov v Pionirskem listu 1949—1977/78 . . . . . | 89    |
| Muris Idrizović: Oddaljitev od smisla in pomena književnih del . . . . .                   | 102   |
| Zorica Turjačanin: Svetlobe in sence otroštva . . . . .                                    | 106   |
| IN MEMORIAM                                                                                |       |
| V slovo Branki Furlan (Svjetlana Premilovac) . . . . .                                     | 109   |
| Svetel lik umetnika in pedagoga — Vilko Gliha Selan (Gema Hafner) . . . . .                | 110   |
| ZAPISI                                                                                     |       |
| Doma in po svetu . . . . .                                                                 | 111   |



OTROK IN KNJIGA

9

Revijo ureja s sodelovanjem uredniškega odbora

Darja Kramberger

Opremila Breda Varl

Izdali

Pionirska knjižnica Mariborske knjižnice

Pedagoška akademija Maribor

festival Kurirček

Pionirska knjižnica Ljubljana

Založila

Založba Obzorja Maribor

Za založbo Drago Simončič

Natisnilo

ČGP Mariborski tisk

1979 v Mariboru

