

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,¹ 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-

¹ 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 domisljica, 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 nekomercialnega 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,² to je strip, ki združuje fantastiko z erotiko, tako povezovanje očitno ima številne ilustrativne primere značilnih stripov, npr. Nicolasa Devila s *Sago o Xamu*.³ Primer protimilitaristične satire je podal Georg Baker v stripu *Sad Sack*⁴ 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,⁵ 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.⁶ Težnje k eksperimentu v risbi in tudi v jeziku je pokazal Španec Enric Sió s katalonsko satiro *Lavinia 2016 ali vojna poetov*.⁷ 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*,⁸ *Valentina con gli stivali*,⁹ *Valen-*

² *Barbarella* 1962.

³ *Saga de Xam* 1967.

⁴ *The Sad Sack* 1942.

⁵ V stripu *Projunior*.

⁶ *Slow Reath Funnies* 1970.

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

⁸ *Valentina*. Milano, Libri Edizioni 1968.

⁹ Milano, Libri Edizioni 1970, — »Valentina v škornjih«.

tina nella stufa,¹⁰ Anita — una storia possibile,¹¹ »Histoire d'O«;¹² 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

¹⁰ Milano, Libri Edizioni 1973, — »Valentina v peči«.

¹¹ Milano, Edizione Morgan 1974, — »Anita — možna zgodba«.

¹² 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,¹³ 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 privojenim samomorom.¹⁴ 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

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

¹⁴ 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.¹⁵ 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 Petta¹⁶ 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

¹⁵ 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.

¹⁶ Prišel je 1932 s tovrstnim stripom.

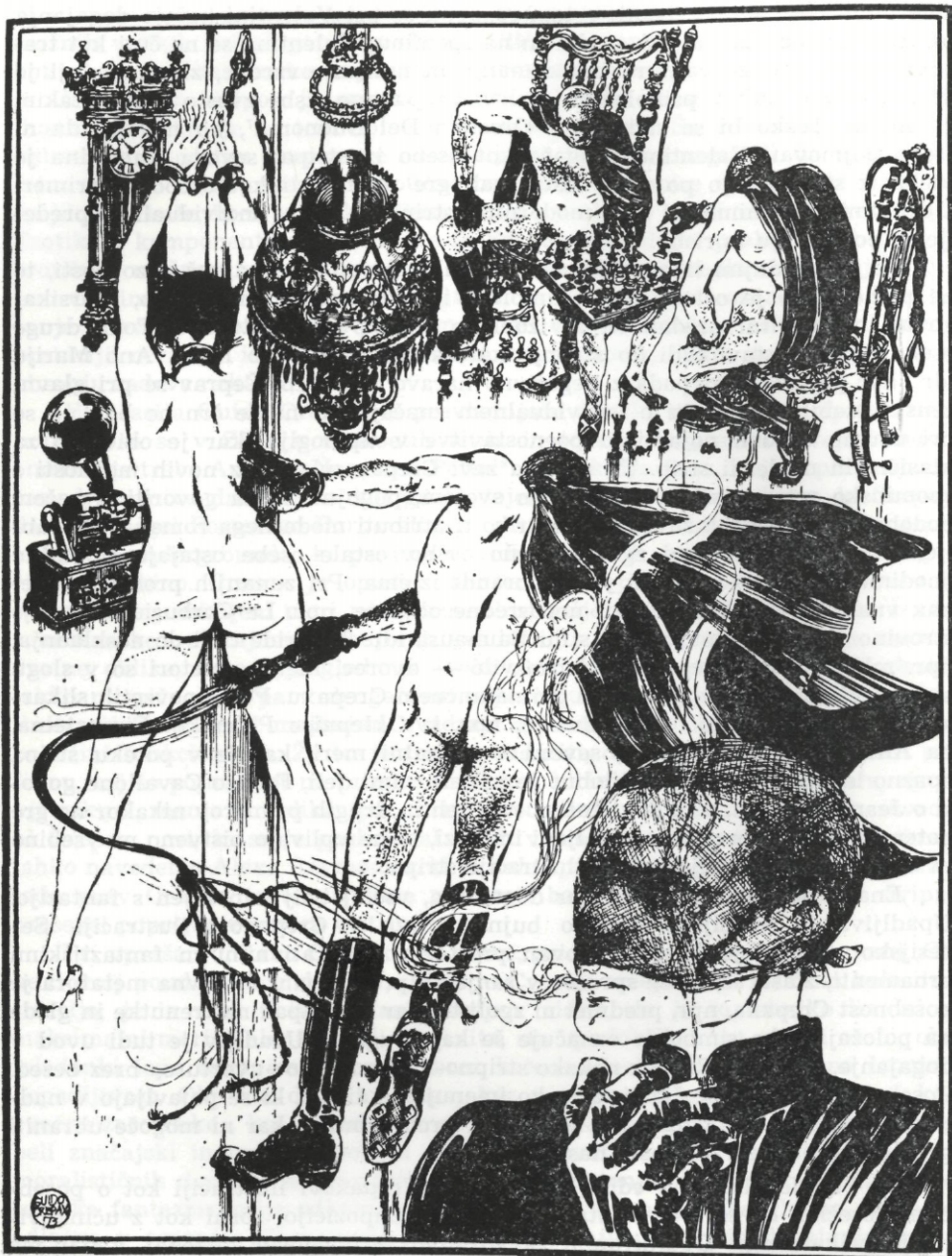
determinirane s čutne strani; v tem razponu se pri *Valentini* kažejo dogajanja na treh ravneh: na sanjski, realni in na spominu; Valentina se ne čuti kot traagična žrtev, njena avantura ima zunanje in notranje vzroke, zlasti slednji jo determinirajo tudi v psihološkem oziru. Crepaxove risbe zvesto sledijo takim hotenjem. Težko bi se strinjali z Orestom Del Buonom,¹⁷ 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.

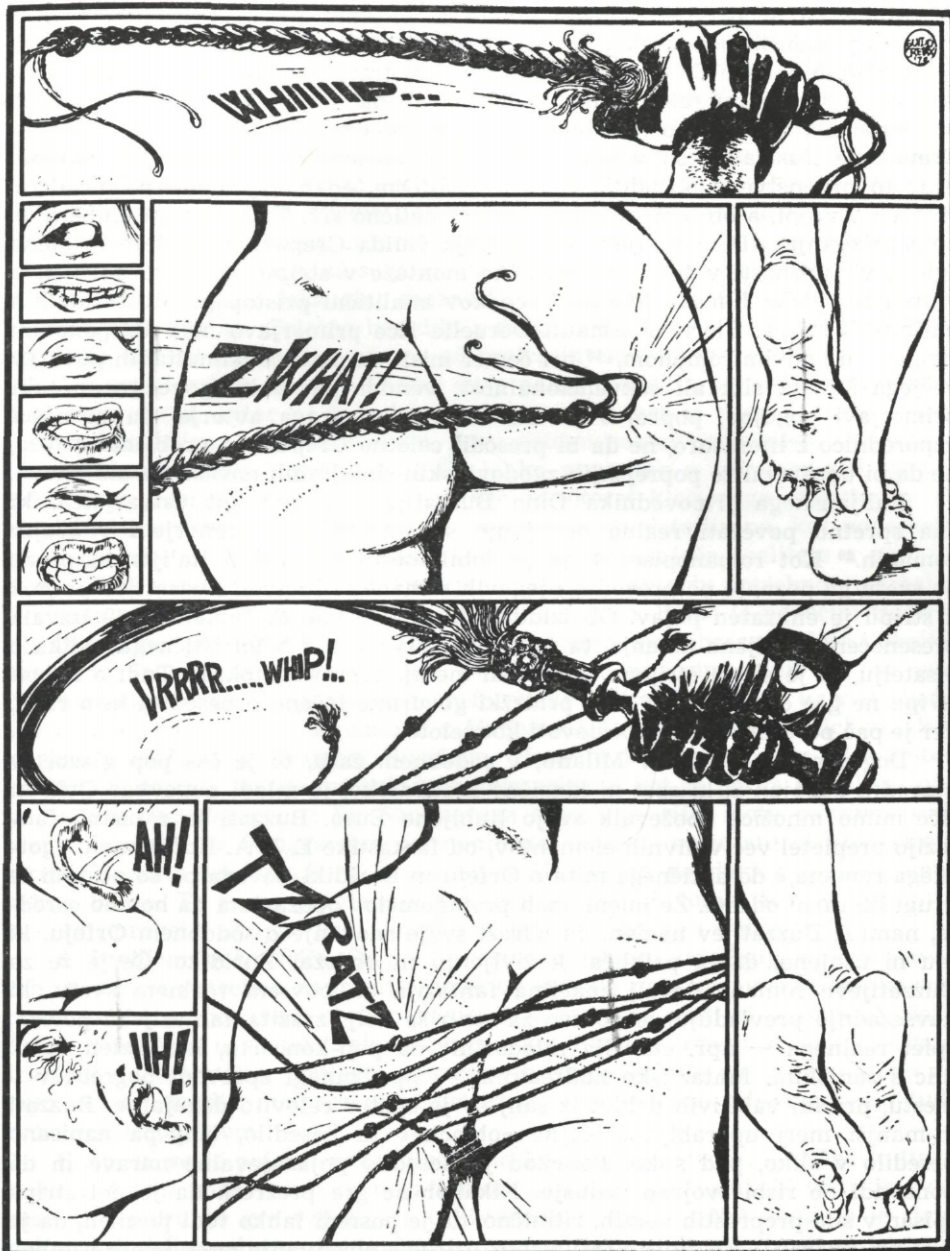
Enako pomemben je interior dogajanja, vselej bolj napolnjen s fantazijo. Upadljiva je secesijsko-baročno bujna poteza v Crepaxovi ilustraciji. Secesijsko napolnjuje širše pojmovan prostor z dekorativnimi in fantazijskimi ornamentami, zlasti še, če se sprošča v sanjskih predstavah. Slikovna metafora je 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

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



Guido Crepax: 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.«¹⁸ 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,«¹⁹ 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.²⁰ 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 sprevodi 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

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

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

²⁰ 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 Buzzatija, 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 ²¹ 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 psihološkem in psihoanalitskem 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 posebne 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 pisateljevega romanopisnega prevladovanja. Želja po svoji, sodobni, v tem primeru hoteni preobrazbi antičnega mita v tirnice vsakdanjega življenja, se je odrazila z drugimi mediji in na drugačni stopnji pri Jeanu Cocteauju,²² pri filmu *Črni orfej*²³ in še kod. Buzzati je vnesel v strip na lahkoten način precej raznorodne 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 nez-družljive, 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.

²¹ 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.

²² Film *Orfejeva oporoka*.

²³ 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 primer²⁴ 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,«

²⁴ *Barbarela* je v slovenskem prevodu začela izhajati v Politikinem Zabavniku.

družbi.«²⁵ 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.²⁶ 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 pogosteje 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-

²⁵ Poznamo tudi srbohrvaški prevod S. Djorjevića *Poznavanje opštita — čovjekov produžetak*.

²⁶ Npr. v izobraževalno-učnem okviru pri UNESCO: v *Le Courrier* 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 nuja 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,²⁷ 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 zanemarjen starostni faktor in psihološko-mentalna pogojenost, ki izvira iz razpona od predšolske dobe do mladostniške. Jurij M. Lotman²⁸ 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.«²⁹

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.

²⁷ 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.

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

²⁹ 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.