

ERWIN KÖSTLER

Wurlitzergasse 9/19, A-1160 Wien / Dunaj
erwin.koestler@chello.at

Ivan Cankar v stripih

Kulturno leto 2018, ki je bilo povsem v znamenju stoletnice smrti Ivana Cankarja, je poleg pričakovanih proslav in bolj ali manj uveljavljenih stališč prineslo tudi vrsto objav, ki nudijo nove pristope k raziskovanju dela velikega slovenskega modernista in njegove relevantnosti za današnji javni diskurz. Med njimi so tudi štiri stripi – tri adaptacije znanih del Ivana Cankarja z didaktičnimi implikacijami in ena biografija v obliki montaže prizorov iz avtorjevega življenja z besedilnim in zgodovinskim slikovnim gradivom –, s katerimi je debata o Cankarju segla v popularni medij, ki vnaprej integrira grafične oblike reprezentacije z literarnimi. Pričujoči članek, napisan z vidika literarnega raziskovalca, skuša opozoriti na relevantnost medija, ki je že nekaj desetletij pomemben igralec na slovenski subkulturni sceni, glede na literarni kanon in literarne ikone. Avtor, ki je kritičen do didaktične predelave Cankarjevih del v šolske namene in do afirmativne rabe prvin mainstreamovske kulture za pridobivanje mladih bralcev, je prepričan, da utegne subkulturni naboj medija (ne glede na pripovedno strukturo stripa) učinkovito razširjati pogled na proizvode sakralizirane »visoke« kulture in s tem tudi vplivati na konservativni, dostikrat petrificirani modus interpretacije. Že ikonografska navezava stripa na visoko literaturo mora biti zadosten razlog za literarne vede, da se ukvarjajo tudi z medijem stripa.

Ključne besede: Cankar, Ivan / strip / ikonografija / subkultura

Med novostmi, ki jih je s sabo prinesla stoletnica Cankarjeve smrti, so tudi štiri knjige, ki na svoj način prispevajo k popularizaciji avtorja v mediju stripa oziroma grafičnega romana: trije zvezki v paketu s prostimi priredbami »po motivih Ivana Cankarja« pod skupnim naslovom *Cankar v stripu* in pa obsežna biografija v formatu grafičnega romana z naslovom *Ivan Cankar: podobe iz življenja*. Že sama pojavitev stripa v okviru jubilejnih proslav v zvezi z največjo ikono slovenske moderne je zadosten razlog, da se ga malo spomnimo kot medija, s katerim se slovenska literarna zgodovina doslej ni ukvarjala, čeprav gre za medij z izrazitimi pripovednimi razsežnostmi, ki igra vlogo tudi pri konstrukciji in dekonstrukciji literarnih ikon. Zato bo smiselno uvodoma ponoviti

par ključnih informacij o zgodovini in tradiciji stripa na Slovenskem, da se malo seznanimo s poljem, preden se lotimo konkretnih pojavitev Cankarja in njegovih del v mediju, ki se je od sedemdesetih let prejšnjega stoletja naprej razvil v pomembnega igralca na domači subkulturni sceni.

Pogled nazaj v zgodovino slovenskega stripa

Razvoj slovenskega stripa od začetkov do danes je v podrobnostih opisan v monografiji *Zgodovina slovenskega stripa* Iztoka Sitarja (Sitar 2007, Sitar 2017), vsaj do nastopa tako imenovane četrte generacije ustvarjalcev, ki se je v glavnem začela udeleževati okoli preloma tisočletja in je v Sitarjevem pregledu bolj evidentirana v dodatni stripografiji k drugi izdaji (Sitar 2017, 218–232). V nekem intervjuju pred drugo izdajo avtor opozarja na splošno angažiranost slovenskega stripa 20. stoletja in ugotavlja, da ne pozna »primer v svetu, da bi se stripovska zgodovina nekega naroda začela z družbeno angažiranim, v bistvu ilegalnim protirežimskim stripom, kot se je to zgodilo s Smrekarjevimi in Bambičevimi protostripi na Slovenskem« (Urbančič 2016). V protostripih (kot tudi v karikaturah) Hinka Smrekarja res ni težko odkriti političnega naboja, ko gre npr. zoper Avstrijo oziroma njene javne reprezentance; v *Črnovojniku* iz leta 1919 (tj. v satiričnih epizodah iz svojega časa v avstrijski armadi) je Smrekar tudi kot prvi na Slovenskem mestoma integriral oblačke v kompozicijo posameznih risb (Sitar 2017: 9). Zanimiva pa je že v tem zgodnjem primeru npr. uporaba pornografskih prvin, s katerimi Smrekar zastruje svojo kritiko v prikaz obscenosti javnih razmer.¹ Politična je bila tudi zgodnja nadaljevalka o zamorčku Bu-ci-buju, ki jo je Milko Bambič leta 1927 objavljala v tržaškem mesečniku *Naš glas* in ki je bila pravzaprav satira na italijanske fašiste (ter bila kot taka po nekaj nadaljevanjih tudi prepovedana). Izvemo, da je Bambič sicer nameraval narediti pravi strip z oblački, da pa je *Bu-ci-bu* zaradi splošne prepovedi stripov v takratni fašistični Italiji moral izhajati kot zgodba v slikah z legendami pod paneli (11).

Vendar so pravi stripi kmalu začeli izhajati v italijansko okupirani Ljubljani – treba je omeniti Sašo Dobrilo, ki je kot prvi slovenski avtor leta 1941 dejansko uporabil oblačke kot funkcijski element in postavil spremni tekst v sliko, zraven pa si je izmislil prvega slovenskega serijskega junaka

1 Erigirano, v nebo rastoče moško spolovilo v satirični zgodbi v slikah *Ein äußerst interessanter Fall von Elephantiasis* (1914) (Izredno zanimiv primer elefantiaze), ki jo Sitar v svoji *Zgodovini* v celoti citira kot nazoren primer (Sitar 2017, 10), je seveda uperjeno proti avstrijskemu imperializmu na pragu svetovne vojne, spolni akt – združitev z zemljo prek vulkana kot edina možnost olajšanja za tak aparat – pa na izzivalen način konotira vojno (kot globalno dejanje) s samim aktom spočetja.

(12–13). Med vojno so stripi nastajali tako v vrstah kolaborantov (Jože Beránek) kot tudi na tiskarskih strojih partizanov (Ive Šubic) (13–15). Po vojni je bil strip »kot produkt ameriškega imperializma« v Jugoslaviji nezaželen, od zgodnjih petdesetih let naprej (Marjan Amalietti, Miki Muster idr.) pa se je uveljavljal kot zaznaven segment kulturnega življenja, ko so po Jugoslaviji začele izhajati revije, ki so objavljale (tudi) stripe (15–23). Temu sledi tudi razmah časopisnega stripa v karikaturnem slogu v šestdesetih letih (Milan Maver, Marjan Bregar, Melita Vovk, Božo Kos idr.) (27–35).

Eminenten vpliv na slovenske striparje so imeli modeli ameriškega undergrounda (Robert Crumb idr.), ki so vznikali v poznih šestdesetih letih in so pozneje vplivali predvsem na drugo in tretjo generacijo slovenskih ustvarjalcev. Z leta 1945 rojenim Kostjo Gatnikom srečamo avtorja, ki je v sedemdesetih letih slovenskemu stripu celo priskrbel vodilno vlogo na takrat že izredno močni jugoslovanski sceni (54).

Glede na zastavljeno tematiko bo za nas najzanimivejša tako imenovana tretja generacija striparjev (rojena v zgodnjih šestdesetih letih), ki se je v poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih letih začela zbirati okoli *Mladine* in je močno prispevala k razmahu stripa kot uglednega kritičnega medija z visokim kakovostnim standardom. Tu se subverzivnost medija neposredno stika s politično sfero. Po besedah Bernarda Nežmaha je Ivo Štandeker s svojo rubriko *XX. stoletje* »napravil pogoje za udejanitev stripa kot skrajne točke žurnalizma« (Nežmah 1992, 31). Nekatere zgodnejše serije (Tomaž Lavrič: *Diareja*, od leta 1987 do danes; Zoran Smiljanič: *Hardfuckers*, od leta 1987 do 1991; Dušan Kastelic: *Afera JBTZ*, leta 1991) lahko danes štejemo med klasike angažiranega žanra, ki so včasih humorno, včasih vizionarsko in deloma proti političnim oviram dokumentirali družbene spremembe v zadnjih letih Jugoslavije in v posameznih primerih (Romeo Štrakl: *Točno opolnoči*, 1988) privedli tudi do sodnih postopkov (78). Odprta kritika državnih razmer in/ali neobzirno ravnanje z državnimi svetinjami (kot npr. v stripu Zorana Smiljanića 1945² iz leta 1987 ali v stripih Dušana Kastelica *Partizani* iz leta 1988 in *Domobranci* iz leta 1989), sploh pa izzivalni gestus naproti državi v smislu protikulture (Ošlak 2014, 4), pa za ta čas niti nista bila več nenavaden pojav, če pomislimo npr. na podvige slovenskega (jugoslovanskega) punka, na projekte NSK ali na takratno tudi z undergroundom zaznamovano literarno dogajanje³ ter sploh

2 Gre za neke vrste »partizanski vestern«, ki pa ni izhajal v *Mladini*, ampak v časopisu *Katedra*; ker je Smiljanič partizane prikazal kot antijunake, je bil strip uradno obsojen, pa čeprav brez resnih posledic za avtorja samega (Sitar 2017, 84).

3 Naj tu omenim le kratki roman Franja Franciča *Domovina blede mati* (1986), provokativen obračun z državnimi zavodi, z armijo in vojaško psihiatrijo, ki ga je Zveza socialistične mladine Slovenije celo odlikovala z nagrado zlata ptica – ki pa jo je avtor, prav tako provokatивно, zavrnil.

na diverzifikacijo javnega diskurza, ki se je sredi osemdesetih let lotil še pred kratkim tabuiziranih tem.⁴

Ukvarjanje z državnimi simboli je po osamosvojitvi Slovenije leta 1991 seveda v večji meri kot prej pomenilo ukvarjanje z nacionalnimi simboli Slovencev, saj se je razvoj stripa od leta 1991 do danes odvijal v znamenju slovenske nacionalne države, ki je šele morala najti svojo identiteto. Konsekventno je kmalu po osamosvojitvi v *Mladini* začela izhajati serija *Slovenski klasiki*, katere nastajanje Tomaž Lavrič na muhasto baročen način opisuje kot skupno iskanje »novih načinov, kako preprostemu ljudstvu domači strip bolj udomačiti ino priljubiti« (Lavrič 2016, 4). Zaradi zgodnje smrti Iva Štandekerja (1992), ki je bil gonilna sila prizadevanj za uveljavitev stripa kot sestavnega dela tako imenovane visoke kulture (Nežmah 1992, 31) in ki je pritegoval avtorje k reviji, pa se je ta projekt po nekaj letih (tj. v letu 1995) ustavil (Lavrič 2016, 4). Kar se tiče naravnosti in prvotnega namena te serije, Lavrič piše, da je šlo za to, da bi pritegnili mlade, ki so se zaradi »računalniških igrarij« že odvadili branja, z zabavnim čtivom in jih morda pripravili do poznejšega samostojnega branja slovenske literature. Spočetka ni bilo jasno, ali bo »klasikov« za tako početje sploh dovolj, so pa kmalu ugotovili, da je klasikov na Slovenskem »kakor blata, poštenemu človeku se niti okreniti ni moč, ne da bi ničhudegasluteč kakšnega klasika pogazil. Saj že vsak Slovenec stihe kleplje, če že v zboru ne prepeva ali mehú ne razteguje« (4) – tako da je izbira »klasikov« vnaprej kar poljudna in široko zastavljena. Do nadaljevanja projekta pa je prišlo okoli leta 2007, ko se je že porodila misel o albumski izdaji izbranih stripov iz serije (Lavrič 2016, 5) – tako da imamo od tega časa naprej tudi mlajše striparje iz četrte generacije, ki so se (poleg že etabliranih) lotili slovenskih klasikov in mdr. tudi Cankarja.

Ikonografski kontekst

Pričuóí članek se iz praktičnih razlogov opira na slikovno gradivo, ki je objavljeno v knjižni obliki – predvsem v albumu *Slovenski klasiki v stripu* (prva izdaja leta 2009, ponatisa v letih 2011 in 2016) in v Sitarjevi *Zgodovini slovenskega stripa* (2007, 2017) –, poleg tega pa še na material, ki ima ikonsko (zgodovinsko) vrednost in je vsaj deloma dostopen na spletu.⁵ Da bi prikazali

4 Ta detabuizacija, ki se je nanašala na posamezne teme iz polpretekle zgodovine (povojni poboji, Goli otok, dachauski procesi) in sploh na kulturo in politiko memorije, se je v resnici začela že v sedemdesetih letih in se je najprej vršila v literaturi (Virk 2006).

5 Ker ni dovolj prostora, da bi citirane primere vseskozi ilustriral s slikovnim gradivom, pri sledeóih opisih računam na sodelovanje bralca, da si ogleda vsaj tiste slike, od katerih ga ločuje le klik z miško; kar se tiče *Slovenskih klasikov* in novejših objav v okviru stoletnice Cankarjeve smrti, pa ni druge rešitve, kot da si priskrbi tudi ta analogni material.

res utemeljeno podobo o diskurzivni relevantnosti stripovskih reprezentacij slovenskih kulturnih svetinj, bi bilo pravzaprav treba upoštevati vse vizualne medije in žanre, ki vplivajo na družbeni diskurz oziroma ga ilustrirajo (gre predvsem za kanonizirane podobe in njihovo dekonstrukcijo: monumenti vseh vrst, spomeniki, portreti, zgodovinski in vsakdanji slikovni repertoar in njegov citat, karikatura, parodija, persiflaža, tudi naslovnice, filmski prizori, reklame, plakati, simboli itn.), saj je strip le ena izmed oblik komunikacije, ki so bistveno vezane na sporočilnost podob in s tem močno sooblikujejo sfero percepcije simbolov. To seveda velja tudi za zgodovinske reprezentacije slovenskega kulturnega kanona, ki prav tako nudijo referenčno gradivo za produktivno recepcijo, ikonografski citat in spominski diskurz. Na tem mestu seveda ni mogoče izčrpno govoriti o vprašanih konteksta, zato lahko le ponovim dejstvo, da je treba računati z javnostjo, na katero merodajno vpliva vseprisotnost slik najrazličnejših provenienc.⁶

Zgodovinsko gledano že meja med stripom in karikaturjo ni jasna. Karikaturni strip kot medij kratkega sporočila pa se v resnici ni tako zelo oddaljil od kratkih zgodb v slikah, kakršne so se že v 19. stoletju uveljavile v različnih satiričnih listih.⁷ Tudi sam koncept karikiranja klasikov (literatov, umetnikov, kulturnikov) ni nov. V Sloveniji ga najdemo že pri Hinku Smrekarju, sodobniku in prijatelju Ivana Cankarja, ki je bil, kot vemo, sijajen ilustrator in je z nekaterimi svojimi ilustracijami (kot tudi karikaturami) vstopil v slovensko literarno zgodovino.⁸ Kot karikaturist je Smrekar ustvaril celo vrsto portretov javnih oseb, mdr. dva skupna portreta slovenskih avtorjev (od Trubarja naprej) pod naslovom *Slovenski literati*, ki ju je objavil leta 1913: na enem od njiju vidimo Cankarja kot pritlikavca, kraljujočega na knjižnični lestvi s krono na glavi, po siceršnjih atributih pa je prepoznaven kot žalostni pavliha, ki igra na liro, katere edina struna se izteka v drevo kraguljčkov. Na drugem Cankar kot neke vrste škrat v civilu poskakuje z ene noge na

6 S tega vidika se mi zdi zelo zanimiv pristop Marcela Štefančiča, ki izhaja iz medija filma, da bi razpravljal o javni podobi Ivana Cankarja kot ikone slovenske kulture (Štefančič 2018).

7 Tradicija politične satire je bila posebno močna v postrevolucionarni Franciji, v nemškem govornem prostoru sega nazaj v čas pred marčno revolucijo; omenim naj le prvo nemško satirično revijo *Fliegende Blätter*, ki je v Münchnu izhajala od leta 1844 (Bernhard 1979, 205–213). Sam nastanek zgodbe v panelih v karikaturnem slogu gre nazaj v dvajseta leta 19. stoletja. Goethe je leta 1831 v pogovorih z Eckermannom pohvalil »protostripe« frankofonskega Švicarja Rodolpha Töpfferja, hkrati pa že opozoril na frivolni naboj teh zgodb v slikah (Eckermann 1999, 731; Kunzle 2007).

8 Kot posebno znana primera bi tu omenil le ekspresivne (skoraj baročne) ilustracije k Levstikovemu *Martinu Krpanu* (1917) in sila groteskne k Cankarjevi zbirki *Krpanova kobila* (1907).

drugo in si od jeze ruva lase, s svojo agitiranostjo pa moti dostojnost sicer lepo statične scene.

Sploh je Cankar, že zaradi svojega izstopajočega položaja med sodobniki, zelo pogosta tarča Smrekarjeva posmeha. Znana in pogosto citirana je karikatura *Na kolena svet, jaz sem Ivan Cankar* iz leta 1912, na kateri vidimo Cankarja v gospodovalni pozi, v preperem angleškem karu, z rjuho okoli ramen in z nočno posodo na glavi (namesto krone), čisto zgoraj, na podu poveznjene kahle, pa je pritrjena dogorevajoča sveča kot atribut nosilca luči. Vse omenjeno deluje kot humorno posmehovanje avtorju kot klavrnemu vladarju in v določenem smislu tudi korespondira s tematizacijami umetnika in umetnosti pri Cankarju samem, od recimo *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* do *Bele krizanteme*.

Vidimo pa že na tem primeru, kako se humor skozi recepcijo lahko sprevrže v polemčnost. Obstaja namreč parodija omenjene karikature izpod rok neznanega risarja iz leta 1913, na kateri vidimo Cankarja v srbski narodni noši, s kozarcem vina na pultu in z gloriolo okoli glave, v kateri je zapisan naslov njegovega predavanja *Slovenci in Jugoslovani* (Globočnik 2012). Smrekarjev humorni dialog s Cankarjem se je tu očitno sprevergel v politično sporočilo s potezami (bodi zaresne, bodi nakazane) difamacije. Ta primer kaže, da karikiranju in persiflaži ni podvržena le oseba ali predmet karikature, ampak tudi karikatura sama.

Slovenski klasiki

V svojem poljudnoznanstvenem stripu *Reinventing Comics* iz leta 2000 ameriški stripar in teoretik Scott McCloud ugotavlja, da je od razmaha undergrounda v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih nekaterim ameriškim striparskim umetnikom uspelo ustvariti lastno sceno in lasten trg in da je postalo dogajanje v osemdesetih letih prejšnjega stoletja zanimivo zlasti zato, ker se je zavest undergrounda povezovala z estetsko refleksijo in z zanimanjem za druge kulture stripa (McCloud 2001, 20–21). Povedano lahko prenesemo tudi na dejavnost, ki se je v drugi polovici osemdesetih let začela razvijati okoli revije *Mladina* in je močno prispevala k nastanku neodvisne scene na Slovenskem, katere protagonisti so večinoma dejavni še danes. Vesela dekonstrukcija slovenskih kulturnih svetinj v prvi seriji *Slovenski klasiki* (1992–1995) je na neki način postala skupno znamenje scene, ki je pozorno in od blizu spremljala proces tranzicije iz socialističnega v kapitalistični sistem. To je smiselno imeti pred očmi, ko razpravljamo o tematskih in estetskih posebnostih medija, izstopajočega s prikazovanjem

grdega, obscenega, zločinskega, brezbožnosti, grotesknosti, hororja, zasvojenosti, prevar in sploh človeških slabosti – kajti vse to (kot tudi samorefleksija medija na formalni ravni) pač spada v repertoar kritičnega medija.

Naj to ilustrira nekaj primerov iz zbornika *Slovenski klasiki v stripu*; ker pa bom slike opisal, in ne pokazal, se mora besednjak akademske razprave hote ali nehote prilagoditi prikazanim vsebinam. Popolno odsotnost superjunakov (ob kopičenju antijunakov) v zborniku⁹ do neke mere kompenzira karikatura Kaje Avberšek na ovitku, ki kaže Ivana Cankarja v pozi in preobleki Supermana. Že kontrast med zgodovinsko izpričano telesno šibkostjo Ivana Cankarja in bodibildersko napihnjeno postavo Supermana sproži smeh in je tudi zgovoren primer igre s telesnimi značilnostmi – saj je poudarek na telesnosti in dinamiki fizičnih procesov praviloma v obzorju pričakovanja pri vizualnem mediju.

V stripu Vittoria de la Croceja (tj. Zorana Smiljanića) *Slavoj Žižek: Alfred Hitchcock* smo npr. priče enemu najbolj slavnih momentov iz zgodovine filma 20. stoletja, namreč srhljivemu prizoru pod prho iz filma *Psiho*; pri Smiljaniću pa je morilec Hitchcock sam, ki zabode Slavojja Žižka, ker je ta pač preveč vedel o njem (»He was the man who knew too much about me!«) (Lavrič 2016, 9). Razen krutega dovtipa na račun vsevednega slovenskega intelektualca pade v oči filmska dinamizacija prizora z menjavami perspektiv in zornih kotov (v smislu *suspensa*), z *zumom* na določene dele telesa, s prav odvrtnim posnemanjem krvavega dogajanja od blizu (globoko vdiranje noža v poraščeni trebuh, škropljenje in prelivanje krvi itd.), pa tudi z zvočnimi signali (»plok«, »tump«), ki nam dogajanje še dodatno približujejo.

Še bolj nespodobno deluje striparska osredotočenost na fizis ob zgodbah, ki sodijo v nesporni kanon slovenskega šolskega čtiva, npr. ob Tavčarjevi pripovedi *Cvetje v jeseni* (24). V interpretaciji Iztoka Sitarja je pripoved o ljubezni med starejšim moškim in mladim dekletom namreč strnjena na štiri panele z eksplicitnim spolnim dogajanjem in privedena do smrtnih konsekvenc za ostarelo srce, ko Meta (očitno zainteresirana samo za seks) med fafanjem brezsrčno zavrača njegovo ženitno ponudbo, saj starca že ne bo vzela, on pa ob tem doživi smrtonosen infarkt. Kar poleg trupla pa se Meta nato zabava z mladim ljubimcem, ki bralca/gledalca vrhu vsega še sooča z moralo oziroma antimoralo, rekoč med seksom: »Ne daj mi Bog take nečimrnosti, da bi fukal še po petdesetem letu.«

Neskladnost med literarno predlogo in stripovsko realizacijo je mogoče še stopnjevati. Begajoči strip Tomaža Lavriča *France Prešeren: Lepa Vida* iz leta 1993 (75) to npr. doseže s tem, da povest o Lepi Vidi zreducira na

9 Na splošno pomanjkanje superjunakov v slovenskem stripu opozarja Lidija Golčer v svojem diplomskem delu o stripovskih junakih v slovenskem prostoru (Golčer 2016, 62).

nekomentirano spolno izživljanje in jo oropa vse druge vsebine; predstavlja le posamezne postaje iz docela seksualiziranega, s sadomazohističnim nasiljem in bolečimi orgazmi napolnjenega sveta, s pogledom od blizu na spolne organe, na Vidine ritnice, prsne bradavice, na ustnice, s katerih kaplja sperma, na usnje, verige, maske in drugo orodje. Vida, ki tu nastopa izključno kot seksualni objekt, je tako rekoč na razpolago vsem in vsakemu načinu »obravnave«. Ravno v tem lahko opazimo diskurzivno vrednost tega krutega stripa, če mislimo namreč na tiste interpretacije (in menda tudi kritike) literarnih del, ki se introspektivno ukvarjajo z intimo avtorja, kot bi bila tudi ta (in ne samo tekst) na razpolago interpretacijskemu procesu.¹⁰ Povedano v še večji meri velja za reinterpetacijo Prešernovega »Sonetnega venca« izpod peresa Zorana Smiljanića, ki najbolj eksplicitno pokaže umazani spolni akt med Francetom Prešernom in Julijo Primic, vključno z oralnim in analnim seksom ter fistingom, vse v *posnetku* od blizu (Lavrič 2016, 153): France Prešeren dobesedno penetrira v vsako odprtino Julijinega telesa. Pravzaprav lahko tudi ta šokantni porno strip razumemo kot do zadnje konsekvence prigan efekt »intimističnega« ravnanja z literarnim izročilom. Dejansko je introspektivni način interpretacije skozi desetletja pospeševal in potrjeval kičasto in omejeno pojmovanje Prešernove pesnitve v smislu subjektivistične lirike; s tem pa, da je avtor domnevna doživetja iz intimnega življenja pesnika vzel zares – pri Prešernu pač mdr. kliše o čisti, neizpolnjeni ljubezni –, ga je dokončno izročil muzealizaciji.¹¹

Kot rečeno je igra s telesnostjo figur tako v karikaturi kot v stripu tudi igra z možnostmi vizualnega medija, bodisi v pretiravanju v posameznih značilnih fizičnih potezah (zelo tipičnem za karikaturu) bodisi v instrumentaliziranju telesa kot kvazi otipljivega elementa sporočila. Ravno iz idejne napetosti med prikazovanim predmetom (kanoniziranim avtorjem, sakraliziranim literarnim delom) in načinom prikazovanja (meso, golota, kri, sluz, sperma, ekskrementi itd.) pa je mogoče generirati tudi nove in kritične poglede na kulturni kanon in njegovo posredovanje ter sploh na svet simbolov.

10 V zvezi s tem bi ponovil svoje polemične opazke na račun številnih cankarjeslovcev, ki kot da so v intimnem razmerju z avtorjem, razlagalcev, ki »pridno brskajo ravno po najbolj intimnih psiholoških in fizioloških plasteh avtorjevega življenja. Prav oni potrjujejo podobo o avtorju, po kateri je avtor last svojih interpretov, avtor, ki prihaja k nam kakor sosed, da bi nam pripovedoval o svojih privatnih problemih in malih dramah ali da bi z nami, če nam je do tega, tudi rad molil – to je čista folklor« (Köstler 2008, 161–162). Takšno brskanje po intimnem doživljanju avtorja »ne prinaša prav nič, le ponavljanje vedno enega in istega, da je pač Cankar naš« (163).

11 Z interpretacijskimi pristopi take vrste, ki konec koncev razvrednotijo umetnino kot nosilko nezaželenih vsebin, se je mdr. ukvarjal Dušan Pirjevec v svoji razpravi *Vprašanje poezije* (Pirjevec 1978).

Seveda spada Cankar tudi v seriji *Slovenski klasiki* med najbolj obravnavane avtorje, zaželena kontinuiteta s šolsko, akademsko, tržno rutino se prekinja načrtno in na najbolj kreativne načine. Potujitev se doseže že z dobesednim prenosom Cankarjevih metafor v predmetni svet ali pa z redukcijo posameznih literarnih motivov na golo, konteksta oropano, brezsmiselno ali nedojemljivo dejanje.

Konkretna navzočnost blata v stripu Gorazda Vahna *Hlapci* iz leta 1993 (51) je dominantna prvina v scenariju (v štirih panelih) iz časa protireformacije. Spremni tekst v narekovajih (po ena vrstica za panel) je vzet iz Cankarjeve drame *Hlapci*, natančneje iz besed, ki jih govori Jerman na koncu drugega dejanja. Na prvih dveh panelih – »Zdaj pregledujem zgodovino protireformacije. / Takrat so v naših krajih pobili polovico poštenih ljudi, druga polovica pa je pobegnila« – vidimo od daleč neko prihuljeno osebo v plašču s kapuco, kako se v dežju in proti močnemu vetru premika po mračni pokrajini; ta oseba je ravno šla mimo morišča (na desni strani je opaziti dve že napol razpadli, v kolo vpleteni trupli), ko se od leve v hitrem begu bliža gosposka kočija in med vožnjo človeka oškropi z blatom. Ta mračni prizor se stopnjuje v srhljivost, ko se v naslednjem panelu v posnetku od blizu soočamo s človekovim hudobnim, blatnim obrazom, medtem ko nam spremenjeni zorni kot odpira pogled na daljno vas, kjer gorita dve sveži grmadi – »Kar je ostalo, je bila smrdljiva drhal«. V zadnjem kadru pa spet vidimo prihuljeno figuro, ki nadaljuje svojo pot – »In mi smo vnuki svojih dedov«.

Izrazito filmsko zasnovan, namreč kot persiflaža žanra trilerja, je strip Maje Jančič *Jernejeva pravica* (52), v katerem so dominantni senčni kontrasti med črno-belimi ploskvami. Tu pravzaprav razen lapidarnega (in slovnično zaznamovanega) podnaslova – »Maja J. po Ivan C.: Hlapec Jernej in njegova pravica« – nimamo nobenega konteksta, ki bi nam omogočil smiselno navezavo na Cankarjevo pripoved. Skrajna redukcija na samo »dejanje« kot žanrski element, pri čemer nam avtorica ne nudi niti najmanjšega ozadja, pusti bralca popolnoma samega z zgodbo, ki ni razumljiva, ker ni osmišljena. Neki Jernej je sicer omenjen tudi v prvem panelu – »Vstopil je, kot Jernej nedolgo tega, v temni hlad hodnika« –, ampak niti časovno določilo niti lokacija (konkretni hodnik) niti prikazano dogajanje niso v nobeni zvezi s Cankarjevo novelo, gre za čisto drugo zgodbo, o njenem ozadju ne vemo ničesar: neki »neznanec« (morda plačani morilec) vstopi v neko sobo (morda pisarno) in ustrelji nekega človeka (moškega, ki je ravno še nekaj pisal in je videti, kot bi morilca pričakoval). Dejanje se vrši brez besed, edino konkretno dopolnilo, ki nam ga avtorica privošči, je suh komentar v trenutku umora: »Ne da bi trenil, brez vprašanj, je izpolnil svoje poslanstvo.«

Seveda igrajo avtobiografski spisi Ivana Cankarja, z njimi pa avtor sam kot tradicionalni objekt interpretiranja njegovih del, posebno vlogo tudi v stripovskih obdelavah v okviru *Slovenskih klasikov*. Njihova žanrska raznolikost

sega od humornega karikiranja do skrajno groteskne persiflaže. Zelo daleč pri groteskni potujitvi znane avtobiografske podlage gre Grega Mastnak v stripu *Pehar suhih hrušk* iz leta 1992. Strip se v nadnaslovu predstavlja kot senzacionalni »Ivan Cankar show live/u živo« (107). V »špici« vidimo Cankarja kot pošastnega moderatorja na mikrofону, zraven pa (v postopnem *zumu*) zvrhan pehar s hruškami, vse skupaj v kričeči dinamiki TV-šova. V glavnem delu pa gre za goli akt požiranja, kot igralec ali artist nastopa Cankarjev prebavni aparat od zob do črevesja, ki izvaja svoje akrobatske veščine, v vzdolžnem prerezu vidimo, kako se nakopičijo suhe hruške v želodcu akterja. Na koncu pa naenkrat totalen kontrast: popolna tema, iz katere se sliši vprašanje »Ivan, pa kje so suhe hruške?«, ki mu sledi napeta tišina. Končni »Ježeš« (še iz teme) in sledeči hudobni smeh Ivana (zdaj spet v svetlobi) pa sta uprizorjena kot zadnji akrobatski trik pred aplavzom, čeprav ne izvemo, kaj se je pravzaprav zgodilo. Če beremo ta brutalni strip kot intelektualni štos, nas vsekakor spominja na znano tezo Gillesa Deleuzea in Félixja Guattarija, da prvotna teritorializacija ust in žvečilnega orodja ni v jezikovnem izrazu, ampak v prehrani.¹²

Kar tri dela v zborniku *Slovenski klasiki v stripu* so posvečena Cankarjevi črtici »Skodelica kave«. Bolj ljudska obdelava Luke Semeta, verjetno že iz druge serije *Slovenskih klasikov* (žal niso vsi stripi v zborniku datirani), prikazuje brezhibno oblečenega Cankarja s pentljo okoli vratu in z zanosno nazaj počesano frizuro, ko med pisanjem (Cankar v tem skeču piše z levo roko) osorno zavrača pivo, ki mu ga je na pladnju ravno prinesla neka stara gospa. Ne zavrne ga, ker bi ga gospa v tem trenutku motila, ampak ker mu je prinesla Union, medtem ko Ivan Cankar preferira Laško (139). Ironična referenca na »jezik« reklame – vsaj logo »Union« je mogoče prepoznati kot logo – tematizira tudi status Cankarja kot »znamke«.

V karikaturnem stilu narisana persiflaža Tomaža Lavriča (140) se skoraj do konca drži izvirnega scenarija: Ivan kliče svojo mater in naroča kavo, ki jo po tem, ko mu jo mati prinese, na žaljiv način zavrača. Vic te variante »Skodelice kave« pa je, da se mati sinu kratko malo maščuje za prevzetnost in mu *iz offa* vrže džezvo na glavo, na Ivanovo vprašanje »Mati ... zakaj?« pa odgovarja, da je srce »pravičen sodnik in ne pozna malenkosti«. V tej humorni in preprosti rešitvi zgodbe se dejansko razkrije radikalen odstop od ustaljenih interpretacijskih modelov. Lahko bi jo tudi imeli za paradokсно intervencijo s strani striparja, ki mu gre večni poudarek na slabi vesti sina in na tihem trpljenju matere na živce, zato predlaga alternativen nauk.¹³

12 Glej Gilles Deleuze in Felix Guattari. *Kafka. Za manjšinsko književnost*. Prev. Vera Troha. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1995.

13 Ana Bodrova je ob številnih možnih interpretacijskih pristopih do črtice »Skodelica kave« omenila tudi parodijo (Bodrova 2018, 302), ni pa se ukvarjala s stripovskimi priredbami črtice.

Popolnoma samosvoja pa je obdelava »Skodelice kave« s strani Boštjana Plesničarja (141), katere dogajanje je postavljeno v fantastičen in skrajno absurden okvir. Tu imajo roke vmes hrvaško govoreči vesoljci, ki Cankarju (kot imamo razlog domnevati) pišejo njegove črtice. Mati je čarovnica in leti na metli, ko Ivanu prinese dnevno kavo in flancat; ko mati spet izgine, Ivan prepusti flancat vesoljcem, ki so (če sem prav razumel) zasvojeni s pecivom, ki mu pravijo »spejs kifla«, in so že čakali na svojo dnevno dozo. Cankar pa se na koncu, potem ko je svojim čudnim gostom (menda ne prvič) pokazal duri, napoti od doma kot krošnjar in hodi od vrat do vrat, da bi prodal svoje v samozaložbi izdane knjige.

Cankar v stripu

Medtem ko je v opisanih stripih opazna določena destruktivnost, ki bralca/gledalca na radikalen in včasih šokanten način prisili k premisleku o lastnem predznanju in prepričanju o tradicionalnih vrednotah, najdemo v paketu *Cankar v stripu* iz leta 2017 bolj konstruktivno razmerje do kanona, pa čeprav v znamenju aktualizacije za mlade bralce. V nekem intervjuju Boštjan Gorenc govori o glavnem namenu projekta – »razbiti predsodke, ki jih ima večina ljudi zaradi prezgodnjih šolskih srečavanj z njim, o tem, da je [Cankar] dolgočasen«; da ne gre toliko za poenostavljeno priredbo zgodb za mlade bralce kot za postavitev teh zgodb v medij, »ki mlade morda pritegne zaradi vizualne komponente« (Fajon 2018).¹⁴ Scenaristični posegi v posameznih zvezkih potrjujejo, da gre avtorjem dejansko bolj za Cankarjeve motive, ki jih je mogoče izrabiti tudi za čisto nove, »otroku primerne« zgodbe, kot pa za konkretno pripovedno strukturo in za sporočilnost izvirnika – čeprav imamo v paketu tudi primer, kjer se priredba teksta izvirnika kar verno drži, vendar pa uvaja elemente, ki ga na ikonografski ravni spet precej oddaljijo od originala. Ker je deklarativni namen tega projekta popularizirati Cankarja, se ne bomo čudili afirmativni uporabi mainstreamovskih prvin in prepoznavnih elementov iz množične kulture, ki naj še dodatno pospešijo identifikacijo bralca s prikazano zgodbo. Eklekticizem pri uporabi razpoložljivih sredstev (*bricolage*) in spajanje najbolj heterogenih elementov v samostojno sporočilo tako ne stojita v znamenju subverzivne kritike in samorefleksije medija (kot smo videli na primerih iz serije *Slovenski klasiki*), temveč se v resnici podredita

14 Boštjan Gorenc je mdr. avtor knjige *sLOLvenski klasiki s podnaslovom »zgodbe iz doline Netflorjanske«*, ki je bila leta 2016 na Slovenskem knjižnem sejmu razglašena za knjigo leta (trije ponatise do začetka leta 2019), sicer pa pri njej ne gre za stripe, temveč za format, ki uporablja vzorce spletne komunikacije.

domnevnim percepcijskim navadam mladih bralcev z naslonitvijo na zanje lahko dojemljive vzorce. To seveda nima posledic samo za vsebinsko, ampak tudi za estetsko izvedbo teh zgodb.

Predvsem osnovnošolcem je namenjen strip Tanje Komadine in Boštjana Gorenc - Pižame *Moj lajf*, ki že s slengovskim naslovom napoveduje zgodbo z identifikacijskim potencialom. V njej najdemo prvine pustolovskih žanrov in znanstvene fantastike, o katerih se celo zdi, da je zgodba zgrajena okoli njih; izvirna pripoved je (poantirano rečeno) upoštevana le toliko, kolikor jo je mogoče izrabiti za bolj ali manj forsirano dogajanje. V neki sanjski sekvenci z naslovom »Podobe iz sanj« npr. vidimo Ivana sedeti poleg Harryja Potterja med čarovniškimi vajenci na gradu Hogwarts, ko čakajo, kateri »hiši« bodo dodeljeni, v naslednjem trenutku pa je Ivan poklican naprej, čarovniški klobuk pa ga razvrsti v »Hišo Marije Pomočnice« (Komadina/Gorenc 2017, 20–21). V drugi sekvenci o »Peharju suhih hrušk« se mora Ivan izkazati kot plezalec, potem ko mu je sestra dala neko *high-tech* čelado, s pomočjo katere se lahko izogiba pastem, tj. laserskemu alarmu, ki ga je menda mati inštalirala za ogromno omaro (26–30). Nadvse zgovoren pa je konec zgodbe o kraji hrušk, kjer Ivan kruto obračunava z izdajalsko sestro in ki je v slovenski kulturni tradiciji konotirana kot (danes bi brez dvoma rekli: politično nekorektna) pripoved o izdajalski naravi ženske. Tu namreč pride do intervencije avtorjev stripa, ki dobessedno vpadeta v dogajanje, da bi spet vzpostavila mir in posredovala med sovražnima strankama. Sledeča »mediacija«, med katero vsi (vključno z materjo) sedijo v krogu, zaseda 6 od vsega skupaj 83 strani, celotna zgodba o suhih hruškah pa celih 28 strani – tj. kar tretjino knjige. Čeprav je sam nasilni akt Ivana nad sestro nazorno prikazan, se vendarle vmeša višja instanca z iztegnjenim kazalcem, ki bralcu pove, da to ne gre.¹⁵

V drugem stripu iz serije, *Hlapcu Jerneju in pasji pravici* Igorja Šinkovca in Žige X Gombača, so vsi zgodbeni liki preobraženi v pse (Šinkovec/Gombač 2017). Objekt spora ni več kmetija, na kateri je hlapčeval izvirni Jernej, ampak slaščičarna, v kateri sta Jernej in stari Sitar poslovala kot enakopravna partnerja. Zgodba sama je uokvirjena z osebno pripovedjo neke pripovedovalke, Neže, ki je bila Jernejeva stranka, ko je bila še otrok, zato je celotna zgodba vsaj posredno pripovedovana iz perspektive otroka. Nostalgičnemu razpoloženju ustrezna risba v pretežno sivih tonih deluje malo patinirana, tako po sižejih kot po stilu. Kompleksna izvirna pripoved je zreducirana na

15 Po oceni Iztoka Sitarja, ki Boštjanu Gorencu prizna, da je glede na svobodno obravnavo izvirnika šel v »scenaristično skrajnost«, gre za »sicer tekočo, sproščeno in na trenutke duhovito, a malce prenasičeno stripovsko priredbo. [...] Stilizirana otroško pristrčna risba Tanje Komadine je navkljub nekaterim cicibanovski naivnim postavitvam figur v prostor učinkovita in v sozvočju z besedilom« (Sitar 2018).

bolj nakazano iskanje pravice, ta pa niti v zasnovi ne doseže epskih dimenzij kot v Cankarjevi paraboli in je presenetljivo hitro pri koncu. Značaji so zasnovani črno-belo, malo je prostora za vmesne tone: pes pač renči, cvili ali tuli, pokaže zobe ali žalostno gleda – vmes ni nič. Temu ustrezno ni sledu o psihološkem zapletu, s katerim Cankar motivira Sitarjevo sovraštvo do Jerneja (Köstler 2018, 172–174); mladi Sitar je v stripovski priredbi karakteriziran zgolj kot požrešen kapitalist. Zlasti zanimivi se mi zdijo odstopi od ikonografije Jerneja kot monumentalnega lika; v stripu se namreč razmerja moči izražajo tudi v velikosti figur (s stopnjo nemoči se Jernej zmanjša, v skrajnem primeru do velikosti miši), tako da se nam Jernej pravzaprav prikaže le kot nemočen objekt, s katerim drugi ravnajo, kakor se jim zljubi. Tudi konec ostane odprt, ne vidimo Jerneja kot storilca, ki sprejme kazen za svoje obupno dejanje, pravzaprav niti ne izvemo, kako se je zgodba končala. V neki »viziji« ga vidimo v ječi, kako tuli zaradi doživete krivice, in od samega tuljenja se naposled zaneti slaščičarna in dogoreva do tal. Kot sporoča pripovedovalka Neža v okvirni zgodbi, pa je čisto mogoče, da je Jernej kje drugje še enkrat na novo začel (v smislu *start-upa*) in da je potlej srečno živel do konca. Ravno s tem nakazanim optimizmom, da lahko pač vsakdo ustanovi svoje podjetje (ki se mi ob vsej deklarativni kritiki brezsrčnega kapitalizma vendarle zdi precej blizu neoliberalni miselnosti), ta svobodna priredba naravnost nasprotuje izvirniku, ki pač ne nudi nobene rešitve iz začrtane dileme, še celo v tem smislu ne, da je na koncu sam posameznik odgovoren, če ima delovno mesto ali pa ne. Rekel bi, da je ta stripovska priredba izvirni tekst v resnici popolnoma depolitizirala, če ne bi vsebovala orisanega – izvirniku tudi v političnem smislu radikalno nasprotujočega – konca.¹⁶

Tretji strip iz jubilejnega paketa, *Hlapci* Damijana Stepančiča in Andreja Rozmana - Roze (Stepančič/Rozman 2017), je očitno namenjen že bolj razvitemu bralcu in se prav tesno drži izvirnega teksta, pogosto do tolikšne mere, da funkcijske sinteze teksta in slike v smislu stripa ni več in da slika nad obsežnim besedilom že deluje kot ilustracija. Risba je ekspresivna, upodobitev antagonistov prav plastična, barve (predvsem rdeča) imajo včasih kar signalno funkcijo, marsikatera slika deluje skoraj kot plakat, kot je tudi snovi (volitve!) primerno. Tesnoba in brezizhodnost situacije postaneta v tej priredbi prav občutni, to je tudi edina priredba iz paketa, v kateri je ohranjeno konkretno zgodovinsko ozadje; izvirna zgodba sama ostane nedotaknjena v vsej svoji tragičnosti, ne da bi jo avtorja stripa preveč poenostavila. In vendar

16 Zato se tudi ne morem strinjati z opazko Iztoka Sitarja, da je Gombač v svoji stripovski priredbi kljub optimističnemu koncu »ohranil Cankarjevo poanto« (Sitar 2018). Strinjam pa se z njegovo ugotovitvijo, da je stripovska adaptacija kot taka, v součinkovanju risbe in teksta, še najbolj uspela.

so zgodbi pridani še prizori z dvema srčkanima angelčkoma – amorjema –, ki vseskozi komentirata dogajanje, mestoma v preprostih, menda tudi osnovnošolcu razumljivih besedah razpravljata o vprašanih, navrženi v igri, predvsem pa s svojimi puščicami ves čas skušata vzbuditi Jermanovo ljubezen do Lojzke.¹⁷ V tem se razodeva neka čudna nedoslednost v koncepciji, saj ta strip na eni strani zahteva refleksije zmožnega (in vsaj o osnovnih zgodovinskih okoliščinah poučenega) bralca, na drugi strani pa uvaja figurice kot iz nekih disneyjevskih obnov Grimmovih pravljic za televizijo in sporočilo izvirnega teksta s tem tudi zbanalizira. Ljubezen nam je v tej vzporedni zgodbi kratko malo ponujena kot možna rešitev drame, četudi se Jerman na koncu stripovske variante dejansko ustrelj! Z vidika amorjev pa je poanta cele zgodbe sploh le v tem, ali bo Jermanu uspelo premagati svojo osebno togost in slepoto v ljubezenskih zadevah, ne glede na to, da pade v obup, ker se pač družba okoli njega ravno spreminja v poslušno krdelo, šolska hierarhija pa v totalitaren sistem.

Ivan Cankar. Podobe iz življenja

Razmeroma nov, ampak uspešen pojav v zgodovini slovenskega stripa je biografski žanr, tj. pravcata biografija ali *biopic* neke osebnosti v obliki grafičnega romana. Taka biografija je črno-belo zasnovani strip Blaža Vurnika in Zorana Smiljanica *Ivan Cankar. Podobe iz življenja*, ki je konec leta 2018 izšel kot posebna izdaja revije *Stripburger*. Žanr sam zahteva dokumentarno zvestobo, v realizaciji pa se ta strip približa realizmu v prikazovanju posameznih postaj iz Cankarjevega življenja.¹⁸ To velja zlasti za prikaz socialnega in političnega ozadja, pa čeprav naletimo tudi na fantastične prizore in se risba v posameznih primerih celo prelevi v karikaturo. Podani so informativni kulturnozgodovinski podatki, vključene zgodovinske osebnosti itd., ki omogočajo kontekstualizacijo Cankarja v okviru slovenske kulturne zgodovine, tudi narisani ambient – od arhitekture prek (nemških) napisov na javnih poslopih do podrobnosti dizajna in zmontiranih citatov iz ikonografije evropske

17 Po besedah Iztoka Sitarja ta »dva angela, ki si po hollywoodsko prizadevata vzbuditi ljubezen med Jermanom in Lojzko«, sem ter tja »komentirata dogajanje z bolj ali manj odvečnimi pripombami, sicer pa samo motita potek zgodbe in sta v stripu zgolj zaradi – naslova« (Sitar 2018).

18 V svoji kritiki stripovskih priredb, objavljenih ob stoletnici Cankarjeve smrti, Iztok Sitar obravnava tudi to biografijo, ki je po njegovih besedah »v najboljši tradiciji angloameriške zbirke *For Beginners*« (Sitar 2018); pri lastnem opisu te biografije (kot že ob posameznih zvezkih serije *Cankar v stripu*) se osredotočam bolj na točke, ki jih Sitar ni omenil ali pa jih je omenil le mimogrede.

in dunajske moderne – je zgodovinsko verodostojen. Take so tudi prikazane epizode iz Cankarjevega življenja – literarnozgodovinskega pomena je npr. epizoda, ko Fran Levec nagrajuje šolsko nalogo mladega Ivana, kar privede do Cankarjeve prve objave v *Ljubljanskem zvonu* (Vurnik/Smiljanić 2018, 24). Zraven so zmontirani še citati iz Cankarjevih del in pisem, tako v nekem primeru najkrajši možni povzetek romana *Martin Kačur* na eni sami strani, v petih panelih (77). Vizualna polivalentnost te biografije se izraža že v rabi najrazličnejših pisav (vse do psevdofaksimilirane rokopisa), v samem stilu risanja, ki ni enoten, in v citatnosti (pred enim od panelov je npr. zmontiran polovični portret Egona Schieleja v slogu Schielejevih risb, 72), sploh pa v menjavi tehnik, saj najdemo laviran pejsaž ali veduto na začetku vsakega novega poglavja. Poleg lastnoročno posnemanih del iz evropske umetnostne zgodovine so zmontirane tudi posamezne fotografske reprodukcije ali vsaj slike, ki zbujajo tak vtis. Risar celo citira samega sebe: na panelu v zvezi s potresom leta 1895 in naselitvijo brezdomcev v Cukrarno (na strani 30, panel 4, levo) npr. prepoznamo Antona Brusa iz epopeje *Meksikajnarji* (2006–2016) v uniformi prostovoljca mehiške armade, pa čeprav je vzet iz drugega dela in iz čisto drugega zgodovinskega konteksta; vendar se je tudi Brus v šestdesetih letih 19. stoletja v Cukrarni izuril za vojaka – in tako evocira kraj tudi nastop »duhov« tega kraja. Samorefleksija striparja glede na zgodovino in tradicijo medija, v kateri stoji, pa se ne nazadnje kaže v uporabi gradiva, ki gre nazaj k začetkom slovenskega stripa, namreč k posameznim prizorom iz omenjenega Smrekarjevega protostripa *Črnovojnik* iz leta 1919 (gl. zgoraj), ki pa, kot v veliki večini primerov, niso tehnično reproducirani, ampak samoročno posneti in prirejeni po izvorni predlogi, vendar pa takoj prepoznavni kot zgodovinski element (109).

S tem se zaključí krog teh kratkih in laičnih raziskovanj na polju stripa in grafičnega romana, na polju, ki ga je literarna veda doslej puščala popolnoma vnemar, čeprav bi se od stripa dalo precej naučiti o citatni, intenzivni, subverzivni uporabi ikonografskih prvin v literaturi. Prostor ikonografije Ivana Cankarja skozi desetletja se nam kaže tudi kot prostor pogajanj o slikah samih in njihovi repertoarni relevanci, o kateri pravzaprav vsaka generacija na novo odloča. Ne gre pozabiti, da tako monumentalizacija kot dekonstrukcija monumenta pripadata družbenemu diskurzu in z njim diskurzu moči, v katerega se vmešava tudi stripar. Čeprav ima strip kot »manjšinski« medij (McCloud 2001, 23) še vedno status obrobne, se vendarle zdi, da v posameznih primerih teži v središče javne pozornosti, kot kažejo objave ob stoletnici Cankarjeve smrti. Estetsko in miselno pa sta si radikalna dekonstrukcija slovenskih klasikov v znamenju družbene kritike in priredba v didaktične in morda tudi komercialne namene precej daleč vsaksebi.

Ugotovili smo, da lahko odstop od subkulturne podlage stripa privede do depolitizacije oziroma banalizacije sporočila v prid zaželenih vsebin ali pa samega konzuma; v tem se strip nič ne razlikuje od drugih medijev ali žanrov subkulture, ki se jih prej ali slej začne pollaščati *mainstream*. S svojo pripovednostjo in s tem, da se s priredbami loteva osrednjih pojavov slovenske literature, pa postane strip nujno tudi predmet literarne vede. Zato bo za zdaj že dosežek, če nam bo uspelo pritegniti strip v spekter literarnoiznanstvenih obravnav; z vidika moderne literarne vede pa je ukvarjanje s tem medijem brez dvoma *desideratum*.

LITERATURA

- Bernhard, Marianne (ur.). *Fliegende Blätter. Eine Auswahl aus dem ersten Jahrzehnt*. Dortmund: Harenberg, 1979.
- Bodrova, Ana. »Interpretacijski potencial avtobiografske črtice Ivana Cankarja Skodelica kave«. Čeh Steger, Jožica, Simona Pulko, Melita Zemljak Jontes (ur.): *Ivan Cankar v medkulturnem prostoru. Ob stoti obletnici Cankarjeve smrti*. Maribor: Univerzitetna založba Univerze 2018. 295–305.
- Eckermann, Johann Peter. »Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens«. Ur. Christoph Michel. *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. II. Abteilung. Bd. 12 (39)*. Frankfurt na Majni: Deutscher Klassiker Verlag, 1999.
- Fajon, Nataša. »Boštjan Gorenc: Slepim se, da sem Cankarju dal odrešitev. Intervju«. *Primorski odmevi* 25. 5. 2018. Splet 9. 3. 2019. <http://www.vipavska.info/bostjant-gorenc-slepim-se-da-sem-cankarju-dal-odresitev>.
- Globočnik, Damir. »Karikatura Ivana Cankarja iz leta 1913«. *Revija SRP* 111/112. Oktober 2012. Splet 3. 12. 2018. <http://www.revijasrp.si/knrevsrp/revsrp111/damgl111/kariv111.htm>.
- Golčer, Lucija. *Strip in stripovski junaki v slovenskem prostoru*. Ljubljana: diplomsko delo, 2016.
- Komadina, Tanja, in Boštjan Gorenc. *Moj lajf. Po motivih povesti Moje življenje Ivana Cankarja*. Zbirka *Cankar v stripu*, 1. zvezek. Bevke: Škratelj, 2017.
- Köstler, Erwin. »Ob interpretiranju Cankarjeve proze«. *Jezik in slovstvo* 53/3-4. 2008. 157–164.
- Köstler, Erwin. »Nachwort«. V: Šinkovec, Igor, in Žiga Gombač. *Jernej der Knecht und sein Recht. Eine tragische slowenische Hundegeschichte frei nach Ivan Cankar*. Graz, Bad Radkersburg: Artikel VII-Kulturverein für Steiermark / Kulturno društvo člen 7 za avstrijsko Štajersko, Pavelhaus / Pavlova hiša, 2018. (Literarische Schriftenreihe des Pavelhauses / Literarna zbirka Pavlove hiše. 13.) 168–181.
- Kunzle, David. »Preface«. V: Töpffer, Rudolphe. *The Complete Comic Strips*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007, IX-XII.

- Lavrič, Tomaž (ur.). *Slovenski klasiki v stripu!* (2. ponatis.) (Zbirka O., posebna izdaja revij *Stripburger* in *Mladina*.) Ljubljana: Mladina, Forum, 2016.
- McCloud, Scott. *Comics neu erfinden*. Prev. Jens Balzer. Hamburg: Carlsen Verlag, 2001.
- Nežmah, Bernard. »XX. stoletje«. *Mladina* 24. 23. junij 1992. 31–35.
- Ošlak, Simon. »Totalna revolucija?« *Boj slovenskega punka pod komunističnim režimom Jugoslavije*. Graz: diplomsko delo, 2014.
- Pirjevec, Dušan. *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja, 1978.
- Sitar, Iztok. *Zgodovina slovenskega stripa 1927–2007*. Ljubljana: UMco, 2007.
- Sitar, Iztok. *Zgodovina slovenskega stripa 1927–2017. Devetdeset let stripa na Slovenskem*. (Zbirka Dos Pesos.) Ljubljana: UMco, 2017.
- Sitar, Iztok. »Cankar, kdo bo tebe ljubil?«. *LUD Literatura*. 13. december 2018. Splet 9. 3. 2019. <http://www.ludliteratura.si/kritika-komentar/cankar-kdo-bo-tebe-ljubil/>.
- Stepančič, Damijan, in Andrej Rozman. *Hlapci – ko angeli omagajo. Po motivih drame Hlapci Ivana Cankarja*. Zbirka *Cankar v stripu*, 3. zvezek. Bevke: Škratelj, 2017.
- Šinkovec, Igor, in Žiga X Gombač. *Hlapec Jernej in pasja pravica. Po motivih povesti Hlapec Jernej in njegova pravica Ivana Cankarja*. Zbirka *Cankar v stripu*, 2. zvezek. Bevke: Škratelj, 2017.
- Štefančič, Marcel jr. *Ivan Cankar. Eseji o največjem*. Ljubljana: UMco, 2018.
- Urbančič, Vojko, Iztok Sitar. »Tisti, ki jim je namenjen, stripa ponavadi ne berejo«. *Strip. art.nica Buch*. 29. 8. 2016. Splet 5. 3. 2019. <http://www.strip.si/9726-2/>.
- Virk, Tomo: »Umwertung von Geschichte im politischen Roman der achtziger Jahre in Slovenien«. V: Richter, Angela, in Barbara Beyer (ur.): *Geschichte (ge-)brauchen. Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus: Jugoslavien und Bulgarien*. Berlin: Frank & Timme, 2006. 333–347.
- Vurnik, Blaž, in Zoran Smiljanić. *Ivan Cankar. Podobe iz življenja*. (Zbirka Republika Strip. 25., posebna izdaja revije *Stripburger*.) Ljubljana: Forum, 2018.

Ivan Cankar in Comics

Keywords: Cankar, Ivan / comics / iconography / subculture

The year 2018, standing in Slovenia completely under the sign of Ivan Cankar, brought about a variety of publications, which offer new ways of discussing the work of the great Slovene modernist and interrogating his relevancy for today's public discourse. Among these were a handful of comic strips – three adaptations of works by Ivan Cankar with didactic implications and one "biopic" that combined actual scenes from Cankar's life with text fragments and historical visual materials – which expand the discussion to a popular medium, joining forms of graphic and literary presentation. This article, written from the point of view of a literary scholar, attempts to provide a short introduction to the role of the medium that has, for the past 50 years, been an important player on the

Slovene subcultural scene, focusing in particular on its implications for the discourse of literary canon and icons. The author, although critical towards these modes of representation as far as they attempt to educate or affirmatively connect with elements of mass culture, is convinced that the subcultural impact of comics (regardless of their narrative structure) can effectively expand the perspective on “sacred” high culture production and thus influence the more conservative modes of interpretation. If for no other reason, that is why comics must become an object of interest for studies of literature, which in any case deal with icons in many (and often insufficient) ways.