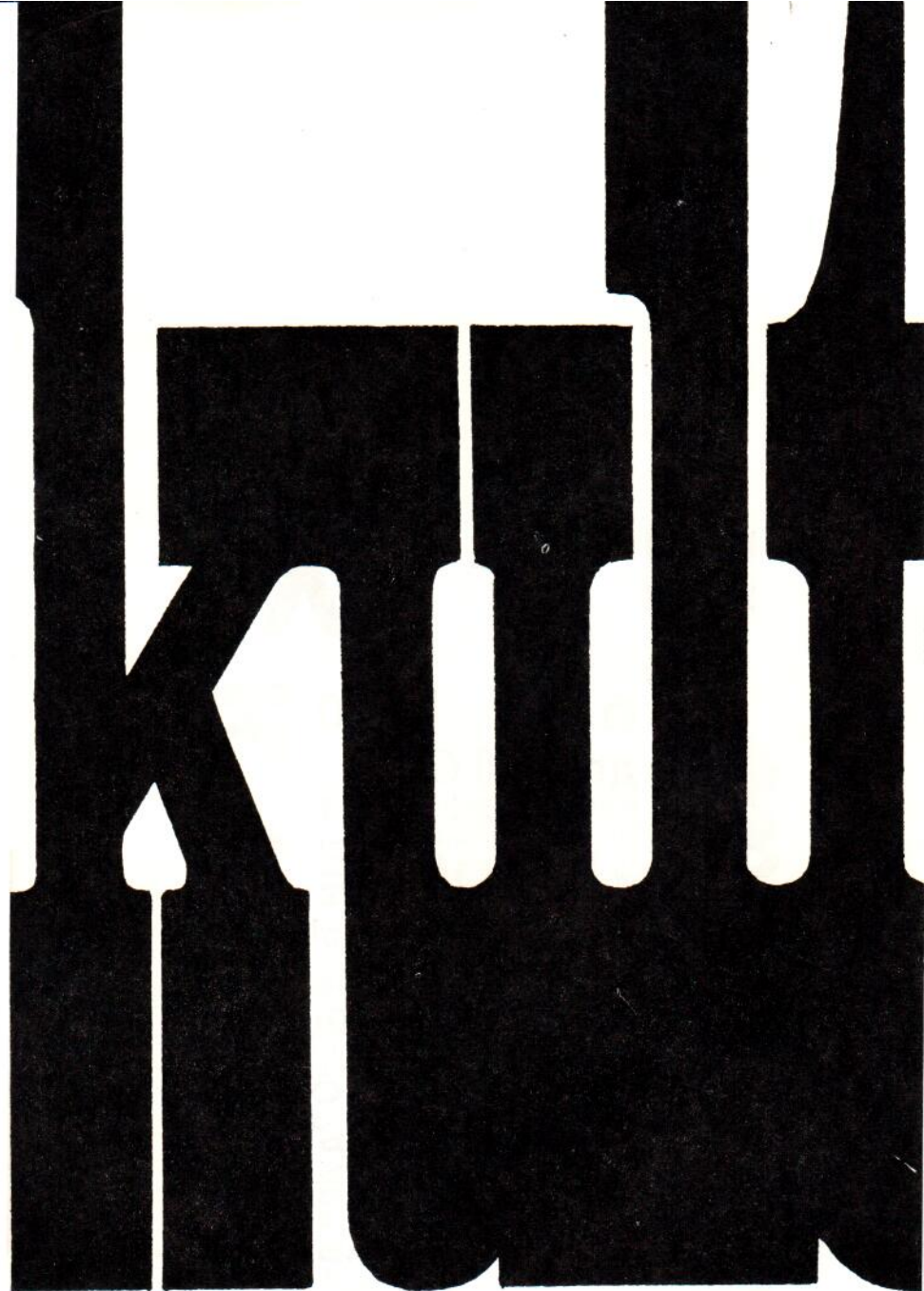


КШПШТА





Remek-djelo „underground“ stripa: *Saga sa Xama*
(1968).



Teorija

**ČASOPIS ZA TEORIJU I
SOCIOLOGIJU KULTURE
I KULTURNU POLITIKU**

KULTURA

REDAKCIJA

RANKO BUGARSKI
RADOSLAV ĐOKIĆ
SVETA LUKIĆ
SLOBODAN MAŠIĆ
RANKO MUNITIĆ
MILOŠ NEMANJIĆ

(odgovorni urednik)
MIRJANA NIKOLIĆ
RUŽICA ROSANDIĆ

OPREMA
BOLE MILORADOVIĆ

LEKTOR
ILJA MOLJKOVIĆ

METER
DRAGOSLAV VERZIN

Ovaj tematski broj pripremio je i uredio
RANKO MUNITIĆ

Izdaje: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka,
Beograd

Redakcija časopisa »Kultura«, Beograd, Nemanjina 24,
II sprat, telefon 656-869.

Izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog broja 15 din.
Godišnja pretplata 40 din. za ustanove 60 din. za ino-
stranstvo 120 din. Pretplata se šalje na adresu: Zavod
za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, Nema-
njina 24/II. Ziro račun 60806-603-8836 s naznakom »Za
časopis Kultura«.

Rukopise slati u dva primerka s rezimeom.

KULTURA-Review for the Theory and Sociology of
Culture and for Cultural Policy (Editor in Chief, Miloš
Nemanjić), Beograd, Nemanjina 24/II, tel. 656-869. Publi-
shed quarterly by Zavod za proučavanje kulturnog raz-
vitka, Beograd, Nemanjina 24/II. Single copy U. S. \$ 3
— Annual subscription U. S. \$ 8 should be sent to
Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd,
Nemanjina 24/II. Account c/o Beogradska banka
60811-620-16-1-320061-02090 Please send all contribution
in 2 copies with a summary.

Stampa grafičko preduzeće »Slobodan Jović«, Beograd

SADRŽAJ

TEORETIČARI

Ranko Muntić

STRIP — DEVETA UMJETNOST?

13

ESTETIČARI

Pjer Kuperi

PUBLIKA, ESTETIKA, ZNAČENJE

100

ISTRAŽIVAČI

Vera Horvat-Pintarić

AUTORSKI STRIP ZAGREBAČKE SKOLE

129

STRUKTURALISTI

Zorica Jevremović-Muntić

TOTALNI STRIP

173

Pjer Freno-Derijel

STRIP I POLITIKA

194

SOCIOLOZI

Branko Belun

ŠTO, KAKO I KOME GOVORI STRIP

201

Bogdan Tirnanić

KOLEBLJIVO SRCE JULIJE DZONS

225

Rajnhold Rajtberger i Wolfgang Fuks

DRUŠTVO — ONAKVO KAKVO JE OCRTANO
U STRIPU

244

KODEKS AMERIČKOG UDRUŽENJA IZDAVAČA
STRIPOVA

261

SUMMARY

Kada se praktična delatnost i teorijska misao plodonosno sretnu, onda je to dokaz značaja odgovarajuće delatnosti i potvrda zrelosti misli koja je obuhvata i objašnjava. U ovom našem broju časopisa teorijska misao je pošla u susret stvaralaštvu stripa, nastojeći da obuhvati najznačajnije strane tog stvaralaštva. S druge strane, nije nimalo slučajno da se nedavno pojavio i „Pegaz“, prva jugoslovenska revija za istoriju i teoriju stripa, i vizuelnih medija koji se izražavaju grafičkim putem.

Otkuda ipak, da posle gotovo osamdeset godina postojanja i vršenja svoje kulturne funkcije, strip stalno mora da se dokazuje i bori za svoje mesto na kulturnom polju? Odgovor, makoliko složen, istovremeno je i dosta jednostavan: još uvek živimo pod pritiskom akademske i univerzitetske kulture. Otuda se i strip, kao uostalom i film i televizija, bori za svoju kulturnu legitimnost — bez obzira na svoje vrhunske domete. Otuda još uvek ono što Moris Horn naziva „intelektualnom perverzijom“ — nipodaštavanje stripa u ime umetnosti i književnosti. Još uvek postoje, kao što dobro primećuje jedan francuski sociolog, sfera legitimne kulture: muzika, slikarstvo, vajarstvo, književnost i pozorište, koja nosi zaštitni znak akademije odnosno univerziteta i sfera delatnosti: film, fotografija, džez, dodajmo i strip, koje se bore za svoju legitimnost.

Ova druga sfera se oslanja na kritičare, ljubitelje, entuzijaste. Publika koju su ove delatnosti osvojile, na žalost, izgleda da nije dovoljna za priznavanje kulturne legitimnosti ovim delatnostima, jer se ni njoj samoj ne priznaje pravo i kompetentnost umetničkog suda. Očigledno, znak jedne još uvek nedemokratizovane kulture

Ova zabluda i konzervativna tvrdokornost verovatno potiču i otuda što je pojava svake nove umetnosti u svetu umetnosti dočekivana sa odbojnošću, jer se smatralo da ugrožava neku već postojeću umetnost, a možda još i više otuda što pojava svake nove umetnosti znači unošenje novog poretka među elemente kojima se umetnosti služe za svoje izražavanje.

Ako prilozi u ovom broju, zahvaljujući naučnom autoritetu svojih autora, još više doprinesu ispravljanju jedne istorijske nepravde i posluže kao osnova za drukčije vrednovanje stripa, smatraćemo da je osnovni cilj postignut. Jer, priznajmo, svi smo pomalo ljubitelji dobrog stripa.

MILOŠ NEMANJIĆ



Daska Protat (oko 1370) — slikovni prikaz s „balon-
čičem“ i tekstem „izgovorene“ replike...

TEORETIČARI

Ovim tekstom, kao, uostalom, i čitavom ovom specijalnom publikacijom, pokušavamo, zapravo, nemoću: pokušavamo ne samo naznačiti već unekoliko i popuniti apsolutnu prazninu jednog serioznijeg, ispitivačkog, po zaključcima i argumentima relevantnog razmišljanja o stripu u nas. Pokušavamo jednim minijaturnim poduhvatom barem simbolički nadoknaditi nešto čega nema, naznačiti globalno problemsko područje što nije još ni načeto, kamoli obrađeno...

Neka nas zato shvati dobronamjerni koliko i nedobronamjerni sudija ovog zbornika: krećući u unaprijed izgubljeni rat, pokušali smo dobiti barem prvu, inicijalnu bitku. Nastojali smo započeti, učiniti prvi korak, ponudili materijale koji će, u korist svojih teza ili protiv njih, potaknuti nove zahvate, inicirati daljnje valorizacije i dublje sudove. Zasadujući pojedina stabilca, očigledno je, željeli bismo dočarati ljeputu i značenje čitave šume...

Prvi materijal, „Strip — deveta umjetnost?“ karakteristični je, u malom predstavljeni, model čitavog zahvata. Na stotinak stranica — ne treba objašnjavati — teško je (čak i u najglobalnijim okvirima) približiti se suštini razvijenog i ekspanzivnog medija kao što je priča u slikama. Neka zato ne bude zabune: na tim stranicama ne nudimo više od jedne (i tom jediničnošću uslovljene) hipoteze, ne iznosimo ništa više od prijedloga za jedan od mogućih sistema izučavanja i vrednovanja stripa. Njegove eventualne prednosti ujedno su mu i evidentni nedostaci — zato što čitalac neće biti u mogućnosti da iznesene navode usporedi i kritički odmjeri s nekim drugim, sličnim (a na našem jeziku dostupnim) materijalom. Neki drugi pisac izdvojio bi za primjer druge i drugačije stripove, vjerojatno bi čak sveukupnu evoluciju medija osmotrio iz nekog drugojačijeg aspekta, stavljajući akcente na mjesta i fenomene koji su izmakli našem osjećanju važnog.

Odatle rizik — ali i neophodnost takvog uvodnog elaborata.

Ipak, nadali smo se uspjeti u jednom: ponuditi metodološki model za ovako globalna ispitivanja materijala, sačiniti sistem ispitivanja koji obuhvaća sve dimenzije i planove što ih je neophodno istražiti ako se želi dostići problemska suština tako širokog, slojevitog, razuđenog fenomena.

Ostalo je, možda, od manje važnosti.

Jedno je, ipak, izvjesno. Samim svojim prisustvom i djelovanjem u razmjerama najvećih brojeva — strip nas izaziva, uznemirava, zadužuje. Pa ako ništa više — a ono smo prekinuli šutnju koja ga u nas decenijama žigoše.

R. M.



Tapiserija iz Bajea (Bayeux, oko 1070), oslikovljena „tekuća traka” s propratnim tekstom.

RANKO MUNITIĆ

STRIP - DEVETA UMJETNOST?

Pa ako je strip sposobniji od moderne literature da otjelotvori globalne simbole i prototipove naše epohe, utoliko gore po tu literaturu, no nemojmo to kao neku vrstu krivice prebacivati na leđa stripa...

EVELIN SILERO

UVOD: MEDIJ I NJEGOVO ZNAČENJE

Strip je, nema sumnje, najmasovnija tajna dvadesetog vijeka: strip je fenomen prema kome svaki, da tako kažemo, civilizirani čovjek zauzima određeni stav, bez obzira na to da li je riječ o racionalno definiranom ili intuitivno zauzetom stanovištu. Istovremeno, svega jedna desetina onih koji se prema stripu opredjeljuju raspolaže argumentima po ozbiljnosti dostojnim pažnje — bilo da se radi o afirmativnom bilo o negatorskom karakteru argumentacije. Ukratko, susrećemo se s fenomenom suštinski i univerzalno utkanim u strukturu naše epohe — u isti čas i sa enigmom koju vrlo mali broj odgovornih istraživača nastoji istjerati na čistinu.

Zaista, kad kažemo da smo građani vijeka tehnike, razbijenog atoma, vijeka pred-svemirske eskalacije, štampe, radija, televizije i filma — mogli bismo s pravom dodati: živimo i u vijeku stripa. A što baš ove uslovljenosti nismo svjesni koliko ostalih — još je jedan dobar razlog za njeno korjenito ispitivanje i ekspertizu.

Jer, strip već odavna ne predstavlja ni marginalnu, ni sporadičnu, ni zanemarljivu pojavu: te priče u slikama (kako bi otprilike glasila najjednostavnija od mogućih definicija stripa), poznate u Americi pod nazivom „comics”, u Francuskoj kao „les bandes dessinées” a u Italiji kao „fumetti” — prekrivaju krugovima svog masovnog rasprostiranja i utjecaja cijeli civilizirani globus. Riječ je, prisjetimo se,

o jednom od najjustaljenijih lajtmotiva našeg života: strip nas prati od djetinjstva, preko škole, do porodičnog smirenja, da bi nas i danas svakodnevno podsjetio na svoje prisustvo čim otvorimo bilo koji dnevni list ili zabavni časopis. Ono što je za botaničara trava — to je strip za izučavaoca vizuelnih umjetnosti i masovnih komunikacija: javlja se posvuda, odoljeva svim preprekama, širi se nezadrživo i postaje ubrzo sasvim logičnim, uobičajenim, prirodnim dijelom života bilo koje okoline.

Dokazati to nije teško: obilje je primjera.

Jedna nedavna anketa, recimo, pokazala je da 80% Francuza započinje čitanje svog dnevnog lista na stranici koja sadrži stripove, mada je svega 40% takvih spremno da prizna ovu sklonost... Oko 100 miliona Amerikanaca stalno čita stripove: anketa koju su Robinson i Vajt (White) proveli 1962. iskazuje da više od polovine te grupe čine intelektualci, činovnici, profesori, učenjaci, umjetnici itd... „Asteriks kod Normana” štampan je kao luksuzni album u 1.200.000 primjeraka, „Asteriks legionar” u 1.500.000: od tri Francuza, prema statistici, najmanje dvojica pročitani su barem jedan album posvećen pustolovinama poznatog junaka... Tintin, popularni lik iz stripa Georges-a Rémi-ja (Zorž Remi), ispunio je više desetina albuma koji su dosad objavljeni u ukupnom tiražu od 25 miliona primjeraka... Popaj moreplovac, rođen u stripu Elsi Segara (Elsie Segar), ubrzo objavljen u dvadeset pet zemalja u više od šest stotina listova — znatno je utjecao svojom slavom na prodaju špinata: popularnost stripa dovela je do nastanka 234 crtana filma i 250 epizoda televizijske serije, a sve to donijelo je autoru preko 50 miliona dolara čiste zarade... Prodaja licenci za reklamiranje različitih proizvoda donijela mu je još 200 miliona dolara... Godine 1967. Amerikanci su potrošili 600 miliona dolara kupujući proizvode na kojima se nalazila slika Batmena, omiljenog super-heroja istoimenog stripa... U čitavom svijetu danas postoje bezbrojni kolekcionari stripova: njihov broj, smatra se, premašuju još jedino filatelisti. Postoji i crna berza rijetkih strip-albuma čija cijena dostiže cifre od pet, šest, osam, pa i deset tisuća dolara... Mnogi stripovi pojavljuju se bez prekida od svog rođenja do danas: tako na primjer, Bim i Bum žive od 1897, porodica Tarana od 1912, Mandrak mađioničar od 1935, Fantom od 1936, princ Valijant i Rip Kirbi od 1946. Autori i crtači se mijenjaju, no njihovi junaci nastavljaju svoj put kroz maštu novih generacija...

Ali nije riječ samo o tržišnoj konjunkturi ni o merkantilnom prodoru: u proteklih sedam decenija, koliko traje pravi život stripa, čitav

niz autora i ostvarenja dovinuo se po mišljenju stručnjaka do autentičnosti pravih majstora i svojevrsnih remek-djela. Nije dakle neobično što se konačno čitavom fenomenu prišlo bez ranijeg prezira, što mu se prišlo studiozno i analitički.

Godine 1962. formirana je prva zvanična institucija za sistematsko istraživanje i valorizaciju stripa — francuski „Centar za izučavanje književnosti grafičkog izraza”, zatim 1964. nastaje, također u Francuskoj, „Udruženje za proučavanje i istraživanje crtane književnosti”. Obe ustanove izdaju specijalizirane časopise koji obelodanjuju veoma interesantne studije posvećene toj problematici — „Giff-Wiff” (od 1962) i „Phoenix” (od 1964). Od 1965. u Bordigeri i od 1966. u Luki održavaju se internacionalni kongresi posvećeni fenomenu stripa: referate podnose sociolozi, univerzitetski profesori, antropolozi, historičari, sineasti, likovni eksperti, istraživači vizuelnih umjetnosti i komunikacija itd. Maja 1967. u pariskom Muzeju dekorativnih umjetnosti s velikim uspjehom održana je međunarodna izložba posvećena stripu. Žan-Pol Krepel (Jean-Paul Crespelle) napisao je tom prilikom u „France-Soir”: „Kroz tisuću godina, sociolozi će u stripovima naći najsigurniji izvor za proučavanje mentaliteta i duha naše epohe: strip je u isti čas odraz i produžetak današnje civilizacije” ...

Tako posljednja decenija donosi pored ostalog i bitnu prekretnicu u valorizaciji i izučavanju stripa. A kad se konačno prišlo sistematskom i ironije lišenom istraživanju, ustanovilo se da je problematika mnogo bogatija i kompleksnija nego što se moglo pretpostaviti. Gurnut od početka na sam rub vrijednosne produkcije dvadesetog stoljeća, proglašen naprečac šundom i jeftinom opsjenom, strip je u decenijama svog masovnog širenja nataložio i značajnih dometa i provokativnih problemskih polarizacija više nego mnoge druge, oficijelno priznate umjetničke djelatnosti.

Istraživanje je, moglo bi se reći, krenulo u tri osnovna pravca. S jedne strane, prišlo se analitičkom i argumentiranom selektiranju vrijednih od bezvrijednih, umjetnički oplemenjenih od serijski obezličanih ostvarenja, ustanovljeni su kriteriji oblikovnog i ideativnog karaktera kojima je preispitana čitava tradicija i historija stripa. S druge strane, proučeni su uslovi i modaliteti kojima strip zahvaljuje svoje strelovito razrastanje prostorom civilizacije, ispitani su faktori od presudnog značaja za njegovu popularnost i proizvodno-potrošačku eskalaciju — dakle sve ono što na bazi potražnje uslovljava nastanak i kvalitetnih, značajnih rezultata.

I konačno, pod lupu su stavljeni širi aspekti stripa kao medija koji nastavlja i definira neke vjekovne intencije vizuelnog prikazivanja, odnosno pripovijedanja: na tom planu ispitani su korijeni koji prirodu ovog oblikovnog specifikuma definiraju unutar globalne strukture vizuelnih opredmećenja i komunikacijskih sistema tokom historije.

Jedan od bitnih pretpostavki cjelokupnog istraživačkog napora bila je svijest o nekim osnovnim neophodnostima koje jedan izražajni medij mora zadovoljiti da bi se uspio razgranati i posvuda se nametnuti kao nova „sine qua non” komponenta čovjekovog duhovnog i egzistencijalnog prostora. I zaista, pokazalo se ubrzo da je upravo strip skoro idealni obrazac za ispitivanje svekolike fenomenologije i evolutivne zakonitosti masovnih sredstava komunikacije. Da bi opstalo i univerzaliziralo svoje kategorije, to sredstvo moralo je raspolagati, odnosno ovladati nekim neophodnim uporišnim tačkama.

Ukratko, moralo je stvoriti:

- a) svoju posebnu izražajnu tehniku,
- b) svoj originalni jezik i komunikacijski kodeks,
- c) svoju tematiku, tipologiju i mitologiju,
- d) svoja sredstva širenja, odnosno distribuiranja u prostoru,
- e) svoju stalnu publiku kao oslonac i garanciju proizvodno-stvaralačkog kontinuiteta.

Od ovih pet kategorija, dvije prve mogle su se naslutiti davno prije oficijelnog rođenja stripa kao samostalnog fenomena: njegova izražajna tehnika, njegov originalni jezik i komunikacijski kodeks kristalizirali su se kao otjelotvorenja davnašnjih težnji baš u momentu kad su, početkom dvadesetog stoljeća, stvoreni uslovi za masovnu i internacionalnu eskalaciju priče u slikama, odnosno, samim tim, i uslovi za sticanje praktički neograničene mase potrošača. Tako se, u trenutku stvaralačkog susreta mnogo ranijih historijskih premisa i aktuelnih tehničko-komunikacijskih dostignuća, formirala osnova na kojoj je strip spontano niknuo kao novi oblik vizuelnog saobraćaja i kontaktiranja, na kojoj je zatim nevjerovatno brzo identificirao svoju tematiku, tipologiju svojih junaka i mitološki fon zapleta, na kojoj je, konačno, podjednako brzinom razvio i u modernom smislu definirao svoj izražajni registar, svoj jezik i svoj kodeks komunikacije putem riječi i slike.

Na šta mislimo govoreći o stripu kao otjelotvorenju nekih davnašnjih težnji i naslućivanja prisutnih u ranijim epohama vizuelnog prikazivanja, odnosno pripovijedanja? U prvom redu, mislimo na tendenciju umjetnika da svoje kazivanje ne ograniči samo jednom slikom, jedi-

ničnim slikarskim prizorom, već da zbivanja kojima je inspiriran prikaže kroz nekoliko sukcesivnih prizora, kroz nekoliko međusobno povezanih i uslovljenih faza, odnosno vizualiziranih etapa tog događaja. Zatim, mislimo na čestu neizbježivost riječi u takvim prikazima: na čestu umjetnikovu potrebu da sliku zbivanja upotpuni kratkim komentarom ili značajnom replikom nekog aktera u zapletu.

Na problem takozvane prethistorije stripa, obrađen u brojnim i iscrpnim kronološkim studijama, ukazuju, recimo, slikovni prikazi u grobnicama egipatskih faraona ili reljefni prizori na spomenicima asirskih vladara koji upotrebljavaju često prikazivačku formu takozvane „tekuće trake” — nižući pred našim očima likove i epizode što će jedna za drugom uobličiti cjelinu određenog događaja, predanja ili rituala. Sličnu tendenciju da se ograničena „trenutačnost” jedne slike zamijeni pripovjedačkom „trajnošću” koju sugerira nekoliko povezanih slika nalazimo kasnije na grčkim vazama i frizovima hramova, na rimskim reljefima i obeliscima — na primjer na kolumni cara Trajana koja koristi spiralno uvijenu, dakle oko stupa „namotanu” tekuću traku, kronologiju zapravo najvažnijih poduhvata iz carevog ambicioznog života. Srednji vijek posebnom će radošću pribjegavati razbijanju pojedinog prizora na seriju ili skupinu više povezanih etapa: pored niza tekućih reljefnih prikaza na portalima katedrala i brojnih minijatura iz crkvenih knjiga, navedimo svakako najpoznatijeg „pretka” današnjeg stripa — tapiseriju kraljice Matilde koja oko 1070. nastaje u Bajeu: na traci dugoj sedamdeset metara ispričana je u sukcesivnim sekvencama epopeja o osvajanju Engleske od Normana i njihovog kralja Viljema. Veoma sažet propratni tekst, sveden uglavnom na informacije o lokaciji i podatke o pojedinim ličnostima, pojavljuje se izvezen iznad prizora, kao neophodna pomoć i olakšica u razumijevanju i praćenju priče.

Ali oko 1370. godine nastaje gravira u drvetu, čuvena pod imenom „Daska Protat”, pronađena blizu opatije „La Ferté-sous-Grosne” u francuskoj pokrajini Saône-et-Loire: riječ je o fragmentu ugraviranog raspeća. Na sačuvanom komadu drveta nalaze se tri rimska vojnika, koji, pravo riječeno, više podsjećaju na srednjovekovne ratnike: jedan od njih, centurion, zagledan je u rassetog Krista i pokazujući rukom na njegovo tijelo „izgovara” — *vere filius dei erat iste*, „zaista, bio je to sin božji”. Namjerno naglašavamo da centurion „izgovara” ove riječi, pošto se na spomenutoj graviri po prvi put pojavljuje direktni preteča poznatog stripovskog „balončića”, elipse dakle koja sadrži

ispisan tekst što ga u prezentiranom trenutku „izgovara” junak stripa. Umjesto pravog balončića, ili „filaktere” — kako ga nazivaju stručnjaci, na „Dasci Protat” nalazimo naslikan stilizirani svitak hartije koji se od centurionovih usta arabesknno uvija sve do ruke razapetog: na svitku je ispisan citirani tekst, prvi doslovno očitani, odnosno stripovskom tehnikom registrirani navod sa usana aktera. Doista, Žak Marni (Jacques Marny) ne griješi kad u svojoj studiji zaključuje: „I tako se tokom stoljeća, malo po malo, konstituira jedna nova forma izraza. Ako zbrojimo redosljed sekvenci sa tapiserije iz Baje i filakteru, balončić sa „Daske Protat” — dobivamo dvije fundamentalne oblikovne komponente stripa!”

Nemamo namjeru insistirati na ostalim detaljima iz prehistorije stripa: spomenimo ipak da će slikarstvo renesanse i kasnijih perioda često koristiti nizanje epizoda pojedinog događaja čak i u okviru jednog jedinog platna. Na primjer, umorstvo plemića prikazano je 1650. na slici koja u isti čas sadrži prizor zločina (napad na kočiju u pozadini kompozicije) i kažnjavanje ubojice u prvom planu. I tako se sve više približavamo trenutku u kome će se globalni, jedinični slikovni prikaz definitivno raspasti na niz međusobno sasvim odvojenih faza, odnosno, trenutku u kome će tekst zauzeti mjesto u kontekstu prizora kao stalni, organski dio radnje.

Devetnaesti vijek baš u tom smislu privodi zrelom kraju svekoliku prethodnu evoluciju, dakle, prehistorijsku fazu stripa. Dvadesetih godina, u čuvenim „Slikovnicama iz Epinala” (Jean-Charles Pelerin) Žan-Šarl Pelren objavljuje serije kratkih poučnih priča u slikama: devet, dvanaest ili šesnaest pravilnih kvadratnih sličica u boji, popraćenih tekstom štampanim ispod svake od njih, dosta je da se ispričaju zgode iz povijesti, iz rata, iz gradskog i seoskog života ili religije — uvijek sa jasno istaknutom odgojnom i prosvjetiteljskom notom. Od 1842. ženevski profesor Rudolf Tepfer (Rudolf Töppfer) objavljuje svoje „Priče u slikama”, zaokružene serije karikatura koje ismijavaju aktuelne političke i građanske preokupacije. Tekst ispod slika nalazimo i u čuvenim slikovnicama „Max i Moritz” koje od 1865. kreira njemački slikar Vilhelm Buš (Wilhelm Busch), baš kao i u „Porodici Fenouillard” rođenoj pod perom Žorža Kolomba (Georges Colomb) 1889. u listu „Le petit Français illustré”. Konačno, „The Yellow Kid” („Žuti deran”) Ričarda Fentona Utolta (Richard Fenton Outcault) iz 1895. objavljen u „New York Worldu”, uvodi pravi balončić, autentičnu filakteru kao ubuduće neodvojivu izražajnu komponentu stripa. „Bim i Bum” iz 1897. Amerikanca Rudolfa Derksa (Rudolph Dirks) već

predstavljaju potpuni model stripa na kakav smo i danas navikli, a „Mali Nemo u zemlji snova” iz 1905. Amerikanca Winsora Mek Keja (Winsor McCay) prvo je apsolutno remekdjelo medija koji se dugo formirao, da bi veoma brzo nakon konstituiranja svojih izražajnih dimenzija ponudio i prvi raskošni umjetnički doživljaj.

Neprimjetno, u periodu koji smo opisali, formirajući svoj jezik, morfologiju i tehniku izraza, strip je stekao još dvije neophodne stvari: neicrpnu tematsku inspiraciju pronašao je u humoru i satiri, neprocjenjivu podršku i sredstvo ekspanzije dobio je u štampi. Jer, ono što je za kinematografiju celuloidna traka prevučena osjetljivom emulzijom — to je štampana stranica za strip: u isti čas osnovno sredstvo otjelotvorenja i medij internacionalne difuzije.

Tako ulazimo u vijek stripa.

Zak Marni lucidno primjećuje: „Zahvaljujući čudnom slučaju — no da li zaista slučaju? — prvi koraci stripa podudaraju se u Americi s pojavom modernog, visokotiražnog novinskog dnevnika. Odjednom, medij priče u slikama pronalazi odskočnu dasku koja će ga lansirati na sve četiri strane svijeta...”

I zaista: tako reći novorođenče, strip postaje bitnim ulogom u borbi kapitala za tržište. Baš oko 1890. dva magnata američke dnevne štampe — Džozef Pulicer (Joseph Pulitzer) i Viljem Randolf Herst (William Randolph Hearst) — započinju bitku za osvajanje što većeg broja stalnih čitalaca.

Nastojeći da svoj „New York World” učini što atraktivnijim, Pulicer će posebnu pažnju posvetiti ilustriranom dodatku za nedjeljni broj, prilogu koji uskoro počinje štampati u boji. A za tu rubriku, lako je pogoditi, priča u slikama nametala se sama od sebe. Tako je, nimalo slučajno, već 1895. rođen „Žuti deran”, prvi autentični junak stripa koji putuje iz sličice u sličicu, seli se iz broja u broj lista, govori putem filaktere i privlači sve više obožavalaca. Ali Herst je pripremio efikasniji protuudarac: „Bim i Bum” iz 1897. postaju u njegovim novinama nove zvijezde sve popularnije priče u slikama, sada već nazvane pravim imenom — „comics”.

I baš iz tog vremena datira začetak pohlepe kojom prosječni Amerikanac konzumira stripove: oni postaju dijelom njegova duhovnog horizonta, baš kao i dnevni list što ga svakog jutra uzima u ruke!

Istovremeno, u tom trenutku spontano je povučena granica između američkog i evropskog

poimanja stripa, granica koja sve do danas neće bitno izmijeniti značaj.

Prisjetimo se: „Porodica Fenouillard”, prvi strip znatnije popularnosti u Francuskoj, pojavljuje se 1889. u listu namijenjenom djeci: američki „Žuti deran” nastupa 1895. u nedjeljnom dodatku visokotiražnog dnevnog lista za odrasle. Riječ je o privilegiji koju će Francuska stripu podijeliti tek 1929. — trideset godina kasnije!

Odatle i dvije potpuno različite konstante: novi svijet, lišen kompleksa bilo kakvog dijeljenja kulture na masovnu i elitnu, na onu koja pripada „šundu” i onu koja se obraća „posvećenima” — izbacivat će svake decenije bar po jedno ili dva istinska remek-djela stripa. Evropa nikad neće prerasti uvjerenje da se radi o minornom, samo malodobnima i nedoraslima namijenjenom fenomenu. Pa čak i kad se tokom prethodne decenije na strip upere reflektori i lupe najeminentnijih estetičara, sociologa, psihologa i istraživača vizuelnih umjetnosti, znatan broj sumnjičavih i nadalje će slijegati ramenima pripisujući sve to nekoj novoj modi, nekoj novoj masovnoj slabosti.

A ipak, koliko istine ima u riječima kojima je Vudrov Gimen (Woodrow Geiman) propratio 1969. luksuzno album-izdanje „Malog Nema u Zemlji snova”.

„Ako vas ovaj strip zgromi i zapanji, to je zato što osjećate da se radi o apsolutnom i jedinstvenom umjetničkom djelu. Malo ima vrijednosti koje se s tim mogu usporediti, koliko u oficijelnoj povijesti umjetnosti toliko i u historiji masovnih medija!”

MORFOLOGIJA I KOMUNIKACIJSKI KODEKS

Da bismo se sa što više uspjeha upustili u istraživanje i analazu morfologije i konstitucije stripa, u proučavanje njegovih oblikovnih, odnosno konstitutivnih specifičnosti, bitno je na samom početku precizirati osnovne problemske čvorove koje strip kao medij i kao stvaralački akt nastoji razriješiti; bitno je definirati oblikovne zadatke koji mu određuju suštinu i upravljaju ga prema sasvim određenim ciljevima na planu komuniciranja, dakle, saobraćanja s čitaocem.

Ono što strip razlikuje od svih ostalih kreativnih sistema komunikacije, ono, dakle, čemu zahvaljuje svoju morfološku posebnost i intencionalnu relevantnost u okvirima globalne strukture vizuelnih sredstava saobraćanja — jest njegova težnja i mogućnost da u svom stvara-

lačkom postupku ravnopravno obuhvati, odnosno likovno otjelotvori koliko prostornu toliko i vremensku dimenziju događaja. Strip nije medij koji se poput književnosti služi simbolima, jezičko-pismenim znakovima, odnosno riječima, da bi njihovim povezivanjem stvorio u duhu čitaoca individualno i subjektivno konkretizirane predodžbe: strip teži direktnom prezentiranju motiva, likova i situacija, teži dakle punom i doslovnom predstavljanju određene radnje u slikovno reproduciranim, vizuelnim formama. No dok je hendikep, da tako kažemo, klasično formuliranog slikarstva ležao u njegovoj vanvremenskoj fiksaciji, u težnji da se motiv fiksira i monumentalizira na nivou statične poetske vizije — usmjerene po svom biću više ka nivou vječnosti nego ka onom prolaznosti, strip teži cjelokupnom morfološkom fakturuom da se podjednakom vjerodostojnošću otjelotvori i na nivou dinamičnog trajanja, na nivou sukcesivnog registriranog događanja čije faze teku pred našim očima u obliku povezanih kvadrata — jediničnih prizora, to jest sličica koje čine strip.

Nalazimo se tako tačno na razmeđu slikarstva i književnosti, s tim što od ove potonje sfere strip koristi metodu pripovijedanja, dakle vremenskog nadovezivanja pojedinih dijelova radnje, a od slikarstva preuzima mogućnost da svaki taj dio, svaku jediničnu slikovnu konkretizaciju pojedinog detalja priče, oblikuje kao samostalni likovni ekspeze trenutka, odnosno fragmenta globalnog događaja. Specifičnost stripovske sintakse u tome je što se svaki kvadrat-sličica pojavljuje u isti čas kao zavisna i uslovno osamos aljena vrijednost: promatramo li ga izdvojeno od ostalih — on je potpuna i dostatna slikovna informacija o izvjesnom trenutku, o jediničnom djeliću zbivanja, sagledamo li ga pak u kontekstu ostalih kvadrata-sličica — on se otkriva kao funkcionalna karika koja je tek prividno i uslovno osamostaljena, zapravo koja je organski uklopljena u jedinstveni niz okolnih djelića, ostalih kvadrata-sličica.

Odbacujući tako apstraktnu pojmovnost riječi kao indirektnog, ne-vizuelnog simboličkog opredmećivanja motiva, i u isti čas negirajući slikarsku samodostatnost jedne jedine likovne fiksacije kao nezavisne, dovršene cjeline — strip formulira svoju vlastitu morfološku okosnicu u kojoj se prostorno-vremenska sinteza materijalizira na najjednostavniji, i, rekli bismo, na najčitljiviji način: svaka sličica-kvadrat jedinična je prostorna fiksacija određenog trenutka, serija pak tih sličica vremenska je konstanta koja na svojoj krivulji okuplja i obuhvaća po volji veliki broj takvih jediničnih fiksacija.

A to nas ponovno vraća na fundamentalnu težnju stripa, na napor da se adekvatnim ras-

poredom, odnosno efikasnim montažnim nadovezivanjem pojedinih kvadrata-prizora ostvari što punija iluzija zornog razvijanja radnje, da se, drugim riječima, na bazi likovno formuliranih i pripovjedno kolažiranih sličica sugerira pokret, kretanje, vremenski, odnosno dinamični kontinuitet zbivanja. Ovo nas, opet, logično navodi na razmišljanje o drugoj velikoj umjetnosti dvadesetog stoljeća koja se rađa u istom trenutku sa stripom: navodi nas na uspoređivanje s filmom. Možda je puka slučajnost činjenica da prvi „pravi” strip („Žuti deran”) i prvi „pravi” filmski zapisi braće Limijer izlaze pred publiku iste, 1895. godine: no, zasigurno, nije slučajna intencionalna podudarnost spomenutih medija, bliskost njihovog oblikovnog afiniteta prema pokretu, prema kinetičkom, odnosno dinamičkom potencijalu događaja i događanja. Film će, naravno, zahvaljujući svom specifičnom biću, ostvariti i reproducirati taj pokret u potpunosti: jedna od elementarnih definicija kinematografije glasiće — „film je umjetnost slike u pokretu”. Strip nikad neće prevladati uslovnosti svoje likovno-statične prirode, ali će na sve raspoložive načine nastojati da što direktnije i efektnije sugerira kinetičke potencijale motiva: pred nama je, mogli bismo parafrazirati raniju definiciju, umjetnost zaustavljenih slika, umjetnost likovnih prizora od kojih svaki predstavlja fiksirani detalj pokreta, fazu dinamičkog luka, zakočeni fragment progresivnog razvijanja radnje. I kao što će osnovna draž filma ležati u njegovoj vlasti nad magičnim pokretom, tako će ljepota i provokativnost stripa proizlaziti u prvom redu iz sugestivnosti tog zakočenog, oslikovljenog kretanja koje se potpuno oslobađa i slobodno razvija tek u našoj svijesti, tek u našem kontaktiranju s medijem.

Ali na te sličnosti i relacije vratit ćemo se u kasnijim razmatranjima.

Osnovna oblikovna sredstva stripa bila bi dakle — a) stripovski kvadrat-sličica kao jedinična vizuelna fiksacija motiva, i — b) montažni postupak, odnosno metod kojim se željeni (to jest potrebni) broj takvih kvadrata-slika povezuje u kontinuiranu, komunikacijski razgovjetnu cjelinu.

Svaka od tih vrijednosti, vidjet ćemo to uskoro, veoma je složena i polivalentna kategorija, sagledljiva u svom konačnom značenju tek detaljnom, strpljivom analizom. Govoreći ranije o jednostavnosti kao temeljnoj premisi stripovske morfologije, govorili smo zapravo o neposrednoj efikasnosti kojom se uspostavlja kontakt s čitaocem, to jest gledaocem: što se pak tiče prirode pojedinih elemenata iskorištenih za to kontaktiranje — tu vanjska jednostavnost sa-

općavanja krije čitav niz materijalu imanentnih problemskih čvorova, čitavu seriju složenih vizuelno-perceptivnih zakonitosti, varijabli i iznenađenja, koji zaslužuju više nego posebnu pažnju i veoma precizni instrumentarij za identificiranje, odnosno očitavanje elemenata.

Zadržat ćemo se najprije na stripovskom kvadratu-sličici, jediničnoj vrijednosti stripovskog narativnog niza.

Kao osnovne konstitutivne elemente tog kvadrata moramo izdvojiti:

- a) okvir kvadrata-slike,
- b) prostorno iluzionirani ili plošni segment omeđen tim okvirom,
- c) scenografsku artikulaciju tog prostornog ili plošnog isječka,
- d) figuralni sadržaj, odnosno opredmećeni detalj događaja koji je u tom kvadratu registriran,
- e) konačno i komunikacijski kodeks kojim se na nivou tog kvadrata-slike uspostavlja direktna veza s konzumentom.

Što se okvira pojedine stripovske slike tiče, taj može biti različitog oblika i veličine: ponajčešće se koriste standardizirane dimenzije prilagođene stranici ili horizontalnom stupcu u novinama — kako bi se omogućilo i pojednostavilo svakodnevno objavljivanje stripa, odnosno njegovo razbijanje na veće ili manje epizode-nastavke bez veće štete po cjelovitost i jasnoću priče. Ali čak i takvim uniformiranjem, okvir pojedine sličice može pored pravilnog kvadrata poprimiti oblik položenog ili uspravnog pravokutnika, rjeđe kruga, romba, romboida, trapeza, zvijezde ili pak nekog nepravilnog geometrijskog lika, a može se desiti da pojedina sličica bude naprosto lišena okvira — u slučaju kad okviri okolnih prizora jasno preciziraju i određuju njen opseg.

Taj okvir, najjednostavnije rečeno, može svojim rubovima omeđiti isječak iluzioniranog prostora ili isječak plohe: fragmenat trodimenzionalnog, iluzijom sugeriranog prostora — onda kad se crtač stripa koristi plastičkom, odnosno voluminoznom modelacijom ambijenta i likova, isječak plohe — kad mu se temeljni model kreacije iscrpljuje u korištenju samo dvije, plošne dimenzije. Ni jedno ni drugo opredeljenje ne sadrži posebnih prednosti ili slabosti u odnosu na suprotnu koncepciju: zavisno od temperamenta i morfološke opravdanosti izbora — talentirani crtači ostvarivat će značajne domete u okvirima jedne koliko i druge oblikovne polarizacije. Upozorimo, ipak, na razliku u karakteru: trodimenzionalno modeliranje pojedine stripovske slike-kvadrata podrazumijeva *ipso facto* poštovanje realističke prirode prizora, takav zahvat zahtijeva minuci-

ozno razrađivanje scenografije, kostima i inventara, zahtijeva preciznost i posebnu pažnju u anatomskoj profilaciji tijela, fizionomije i pokreta, konačno, traži slikarsko preciziranje svjetlosti i sjenke kao logičnih vinovnika reljefnog razduženog prostora. S druge strane, plošni tretman podrazumijeva svjesno distanciranje od naturalističke vjerodostojnosti prizora — odatle taj model najpotpunije odgovara crtačima koji barataju karikaturama, plošno shematiziranim i na duhoviti efekt sračunatim likovima. Čitava scenografija svodi se ovdje na artikuliranje pozadinske plohe, na njeno, recimo, animiranje određenom kolorističkom nijansom, ili pak na baratanje što je moguće sažetijim, plošno koncipiranim scenografskim vrijednostima, svedenim na krajnje uproštene simbole-informacije o ambijentu, enterijeru ili eksterijeru. Odabirajući dakle plastički, voluminozni — ili plošni, ornamentalni model u artikulaciji kvadrata-sličice, crtač samim tim odabira i adekvatnu koncepciju scenografskog, figuralnog i kolorističkog elaboriranja cjeline.

Što se tog figuralnog sadržaja u prizoru-kvadratu tiče, valja još spomenuti osnovne mogućnosti njegove kompozicione artikulacije: riječ je o vrijednostima koje poznajemo iz filmske estetike — o planovima i rakursima. Lako je shvatiti da sukcesivno prenošenje događaja putem nizanja pojedinih prizora podrazumijeva stalno mijenjanje, da tako kažemo, relacije prema događaju iz prizora u prizor — variranje dakle i smjenjivanje raznih planova (od totala, preko bližeg do krupnog plana i detalja), a također i mijenjanje stajališta promatranja koje može biti niže ili više od ravnine događaja — čime dobivamo ekspresivne specifičnosti gornjeg ili donjeg rakursa. Bez toga, opravdano je reći, nema imanentne dinamike stripovske radnje: ponavljanje jednog te istog plana ili rakursa nezaobilazno dovodi do monotonije, zasićenja i nezainteresiranosti u doživljaju.

Asocijacije u vezi filma nisu ni ovdje nimalo slučajne: riječ je zaista o slikarskom korištenju izražajnih elemenata presudnih za kinestetičku oblikovnu strukturu: odatle ponekad izrazita sličnost između stripa i detaljno nacrtane knjige snimanja. No tu se već nalazimo na terenu iskustava zajedničkih svim vizuelnim umjetnostima vezanim za određeni format predstavljanja — bez obzira na to da li je riječ o ivici slikarskog platna, filmskog ekrana ili stripovskog kvadrata: slikarstvo je kao najstariji predstavnik te grupe odavna ponudilo cjelokupni registar pojedinačnih planova i rakursa, strip se osamostalio multiplikacijom i sukcesivnim izmjenjivanjem njihovih profila, a film je ponikao na nivou kinetičkog, kinematografskog

artikuliranja njihova inače statičnog sadržaja, odnosno ikonografskog inventara.

Pravci kretanja u stripovskoj slici-kvadratu također koriste iskustva uklopljena u kinematografiju: ispitivanja su pokazala da će gledalac u kino-dvorani kao afirmativnu vrijednost doživjeti pokret koji teče od lijevog prema desnom rubu ekrana. Bit će to doživljaj napredovanja, sigurnosti i uspješnog ispunjenja započete akcije, zato što publika u tom detalju nesvjesno prepoznaje dobro poznati smjer u kojem svakodnevno piše ili čita. Pokret u obrnutom pravcu, od desna na lijevo, doživjet ćemo pak kao negativnu vrijednost, kao slutnju povlačenja, nesigurnosti i finalnog neuspjeha. Pokret koji iz dubine kadra napreduje prema prvom planu označit će uvijek trenutak punog afektivnog kontakta između ekrana i gledaoca, tren maksimalnog dinamičkog naglašavanja važnosti i značajnosti događaja: obrnuto, pokret prema dubini sugerirat će opuštanje, smirenje, završetak određene događajne etape. I tako dalje. Nijanse su teško obuhvatljive ovako kratkim opaskama i natuknicama: zadovoljimo se zato tek globalnim upozoravanjem na neke perceptivne ustaljenosti i konvencije kojima autori filma i stripa smišljeno barataju u traženju što potpunijeg kontakta sa sviješću gledalaca.

Posebnu pažnju u tom smislu zasluživalo bi i proučavanje slikarskih elemenata iskorištenih u artikulaciji pojedinog stripovskog kvadrata-slike. Na primer, lako je ustanoviti da obla, napeta linija (nazvana — ženska linija) svojom arabeskom podatnošću uvijek sugerira prijatnost, dopadljivost i dobronamjernost — zato što se oku pruža mogućnost da njenim profilom prošeće bez ikakvih smetnji i prepreka. Rigidna, ravna, izlomljena linija (nazvana — muška) asocira hladnoću, geometričnost, bezosjećajnost, okrutnost — jer je tu ležerno kretanje pogleda svaki čas ometeno oštrim kutem, neočekivanim grafičkim prijelomom linije itd. Već samom prirodom linije moguće je dakle veoma precizno odrediti, odnosno očitati karakter pojedinog lika: Popaj, Miki Maus, Asteriks i mnogi drugi već modelacijom svojih fizionomija nude prijatnost i simpatiju u doživljaju, dok se, recimo, likovi iz dosta surovog stripa „Dik Trejsi“ („Dick Tracy“) nameću kao nosioci neugode, bezosjećajnosti i prijetnje — zahvaljujući u prvom redu svom obličju ocrtanom u nekoliko oštih, nezaobljenih, izlomljenih poteza. Precizno odmjereni sukob krivulja i rigidnih linija stvorit će u „Malom Nemu...“ ili u „Porodici Tarana“ posebni unutarnji okus bizarnosti, groteske i apsurdna. Pa i kod velikih majstora plastičkog modeliranja likova kao što su Bern Hogart (Burne Hogarth), Harold Foster i Aleks Rejmond (Alex

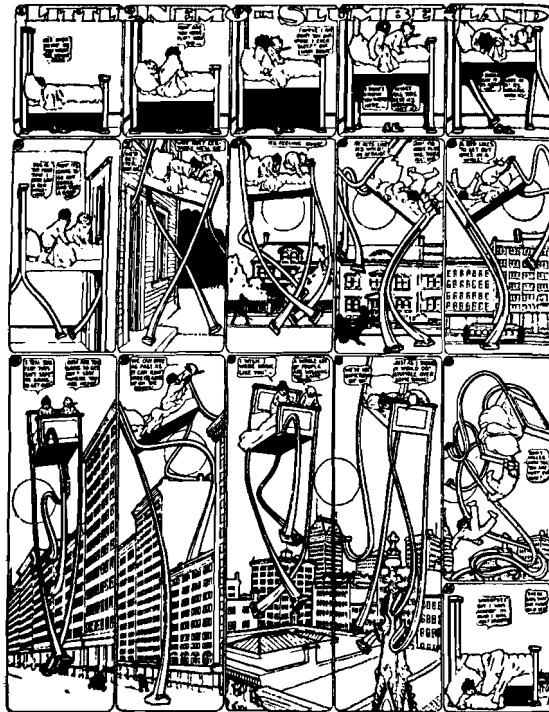
Raymond) — nenametljiva prevaga mekih ili oštrih poteza davat će pojedinim fizionomijama „okus” i „ton” u skladu s njihovim karakterom, odnosno intimnim sadržajem.

Boja se u tom kontekstu također nameće posebnom kompleksnošću. Poznato je, na primer, da neke od njih (crna, plava, ljubičasta) same po sebi „uvlače” pogled, stvaraju prilikom perceptivnog kontakta utisak dubine, dok neke druge (crvena, žuta) „odbijaju” pogled i nameću se kao vrijednosti koje „strše” iz cjeline. A ima i takvih (zelena — koju Kandinski naziva ma-lograđanskom bojom) što pogled „ostavljaju na miru”, djelujući plošno i ne pomjerajući pogled ni u jednom od navedenih pravaca. Ta, rekli bismo, reljefnost kao konstanta vizuelnog kontak-tiranja s kolorističkom strukturom, pogotovo kad je riječ o bogatoj gami kojom se strip služi, može postati posrednikom veoma zanimljivih i sasvim neočekivanih komponenti doživljaja, ali, nepažljivo poigravanje i previđanje spomenutog efekta može izazvati disharmonije i perceptivne šokove koji otežavaju kontakt stvarajući pod-svjesne barijere i mentalne blokove neprijatnosti, odnosno odbojnosti.

No ovdje valja nešto reći i o razumljivoj potrebi nepridržavanja upravo iznesenih pravila: nacrtati dobar strip, to nikako ne znači napraviti cjelinu u kojoj logika svakodnevnog iskustva nadvladava logiku materijala. Drugim riječima, istinski umjetnik ovog područja iskoristit će sve navedene mogućnosti da bi nam ponudio što raznolikiji, provokativniji i efikasniji doživljaj, ostajući, naravno, u granicama harmonične mjere i dobrog ukusa. Na primjer, cjelina stripa bit će izražajnija ukoliko se na pojedinim stranicama izmjenjuje što više okvira sličica različitih oblika i veličina. Nakon tri ili četiri kvadrata koji sadrže preciznu scenografsku iluziju dubinskog prostora, vješt crtač ubacit će jedan kvadrat u kojem se pozadina iza lika pretvara u jedinstvenu plohu boje. Koloristička nijansa te pozadine efektno se može mijenjati iz sličice u sličicu: boja u stripu ne podliježe uvijek zakonima lokalnog tona. Ukratko, ni jedan oblikovni element stripa ne treba doživljavati kao nepovredivo pravilo, kao sakrosanktni princip: ni jednim od tih elemenata ne treba se služiti pasivno, u skladu s unaprijed propisanim kanonom, već, naprotiv, stalnom aktivnom revalorizacijom njihovog karaktera, profila, sadržaja i značenja valja osloboditi onu unutarnju ekspresiju, onaj skriveni, prebogati maštoviti potencijal priče u slikama. Kao i sve druge umjetnosti — i strip se vrijednosno potvrđuje na nivou kreativnog nadilaženja svih „pravila” i jednoznačnih odrednica svoje polivalentne strukture...

Dolazimo tako do najzanimljivijeg i najoriginalnijeg od konstitutivnih elemenata stripa — do njegovog komunikacijskog kodeksa. Riječ je, najkraće, o svim onim oblicima direktnog saobraćanja, odnosno saopćavanja određene poruke ili podatka kojima se strip služi u kontaktu s publikom. Primarni i svakako najrudimentarniji vid tog direktnog komuniciranja jest tekst, replika ili objašnjenje ispisano pored ili unutar pojedine slike-kvadrata. Nabrajajući najčešće slučajeve, možemo reći da se tekst još uvijek ponegdje pojavljuje izvan slike, obično ispod donjeg ruba, i to onda kad crtač ne želi unošenjem slova umanjiti slikarsku čistoću svog kvadrata. Češći je međutim slučaj smještanja propratnog teksta i replika u neki od uglova prizora — čime se tekst i slika već objedinjavaju u morfološku cjelinu a opet i razgraničavaju kao pripadnici različitih vidova prezentacije. Napomenimo da će crtači ponekad čitav kvadrat ispuniti tekстом, i to uglavnom onda kad količina i važnost informacija zahtijeva povlašteno mjesto, odnosno, onda kad takav slovima artikulirani kvadrat bude neophodan kao svojevrsna pauza, grafička cezura između dvije grupe oslikanih prizora, između dvije stripovske „rečenice”. Dobivamo tako rješenje koje unekoliko podsjeća na informacijski i strukturalni model nijemog filma, u kojem se takozvani „titl” s tekстом pojavljivao ili zbog neophodnosti informacije ili pak zbog cezure poželjne u ritmičko-strukturalnoj gradaciji vizuelne cjeline. Konačno, u svakom stripu ima i sličica potpuno lišenih teksta, pogotovo kad se radi o mikro-fragmentiranju nekog zbivanja i kad se takvom redukcijom pisane informacije naglašava streovitost, odnosno trenutnost događaja. Jer, ne treba zaboraviti, pored poznate i često spominjane „filmske brzine” postoji „stripovska brzina”, postoji stripovski trenutak montažnom razradom razbijen na veći broj kvadrata od kojih svaki sugerira veoma mali vremenski isječak — a svi zajedno izražavaju posebnu dramatičnost, odnosno „zgusnutost” radnje.

Ali najrašireniji oblik tekstualne stripovske komunikacije jest već spomenuta filaktera, balončić koji u obliku veće ili manje elipse omeđuje repliku junaka i jednim oštrim ispupčenjem, odnosno segmentom pokazuje da napisane riječi potječu iz njegovih usta. I baš na tom terenu dolazimo do prve fundamentalne premise stripovske „dikcije”: podatak nam se ne saopćava samo sadržajem onog što je napisano, već i oblikom u kojem je napisan. Na primjer, riječ koju junak stripa posebno naglašava obično je označena debljim, upadljivijim slovima te se tako izdvaja od ostalih riječi. Kad junak uzvikuje, filaktera sadrži svega jednu



Klasični primjer stripovske animacije: *Malí Nemo u Zemlji snova* (tabla iz 1908. godine).



Moderni primjer stripovske animacije: *Kris Kol i cvijetovi s Venere* (1970).

ili dvije jednosložne riječi — ali će njihov opseg i oblik zauzeti čitav prostor balončića upadljivo signalizirajući ton i žestinu poruke. Izbor, karakter i profilacija slova, odnosno riječi u filakteri može i na širem planu govoriti o ličnosti koja ih izgovara: tako će replika neobrađovane budale vrvjeti ortografskim greškama i pravopisnim zabunama, dok će izjava ukočenog akademika biti ispisana krajnje dotjeranim i kompliciranim kaligrafskim znakovima. Konačno, sam balončić često mijenja oblik u zavisnosti od karaktera poruke koju prenosi: kad junak prijeteći viče — obla elipsa filaktere pretvara se u oštro nazupčenu elipsu, što vizuelno naglašava dramatičnu momenta, kad je junak uplašen — filaktera omekšava, otapa se i febrilno podrhtava, a prilikom izjavljivanja ljubavi — balončić može poprimiti popularni oblik srca. No tu smo već na pragu najzanimljivije stripovske intencije — na pragu njegove mogućnosti da se u komuniciranju s konzumentom mnogo više posluži vizuelnim, slikovitim signalima i simbolima negoli riječima i replikama.

Na primjer, filaktera ne mora obavještavati samo o onom što junak govori: ona može ispisivati sadržaj njegovih misli — u tom se slučaju oštro ispupčenje balončića upravljeno ka ustima aktera zamjenjuje nizom sve manjih kružića. Sličan znak nalazimo kod filaktere koja prenosi san junaka — ali se tada u balončiću ne pojavljuju više riječi nego crteži, odnosno grafički prikazi onog što vidi u snu. I tako dolazimo do slike, pored riječi najvažnije kategorije stripovskog komunikacijskog kodeksa. Ta slika, opet, može se pretvoriti i u simbolički prikaz podataka druge vrste. Recimo, junak koji hrče imat će u svojoj filakteri drvenu kladu i pilu koja je reže, lik što psuje dobit će balončić ispunjen bizarnim hijeroglifima bez konkretnih značenja, zbunjeni junak bit će identificiran velikim upitnikom — a onaj iznenađeni velikim usklikom u svojoj elipsi. Kad stripovski akter bude nokautiran, u balončiću se pojavljuje jato ptica ili roj zvijezda, kad zapjeva — eto čitavog roja nota na istom mjestu. Kad mu na um padne nešto izuzetno važno, kad mu se — kako to kažemo — „upali sijalica” — vidjet ćemo u filakteri baš tu sijalicu kao komunikacijski simbol-konvenciju kojoj dodatna objašnjenja nisu potrebna. Da bismo na ovom mjestu samo uz put ilustrirali kakve sve maštovite mogućnosti postoje u ovom mediju, spomenut ćemo oniričku igru koju Pet Sulivenov (Pat Sullivan) mačak Feliks rado zapodjeva s tim komunikacijskim jedinicama: kad ga, na primjer, krvožedni tigar satjera u tjesnac i kad veliki upitnik u filakteri iznad njegove glave označi trenutak krajnje nedoumice, Feliks će

duhovito zgrabiti taj upitnik i odalamiti njime tigra. Tako se kodificirani simboli stripovske komunikacije otkrivaju ne samo dodatkom, već i ravnopravnim, organskim dijelom medija i njegovog bića: pred nama je umjetnost koja mimo riječi može ostvariti kompletnu emisiju svojih poruka. Pored toga, navedeni primjer s Feliksom i upitnikom odličan je argument za raniju tezu o neophodnosti aktivnog korištenja i oslobađanja a ne pasivnog nasljedovanja i banalizacije ustaljenih oblika i modaliteta stripovske strukture i komunikacijske sheme.

Taj vizuelni, riječi lišeni, izražajni registar stripa obuhvaća čitav niz slikarski teško označivih područja. Na primjer, da bi „ozvučio” svoj kvadrat-sliku, crtač će u figuralni prikaz unijeti onomatopeju zvuka: svaki ispaljeni metak, zadani udarac, posrkan tanjur juhe, svaka slomljena daska ili probušena automobilska guma bit će popraćena odgovarajućom sintagmom sastavljenom od tri, četiri ili pet slova (blok, krak, kvrc, bang, bum, tras i tako dalje), zavijanje sirena ili škripanje kočnica bit će nam predstavljeno razvučenom trakom slova, koja se, grafički stilizirana u čisto likovnu vrijednost, provlače cijelom širinom kvadrata-prizora. Pred nama je oslikovljena riječ, oslikovljeni zvuk, oslikovljeni signal.

Vidjeli smo kako likovna modifikacija balončića, nazupčavanje ili omekšavanje filaktere, eksplicira psihološko stanje junaka. Da bi naglasio dinamičnost pokreta, crtač će uz zglobove ili udove svog lika ucrtati još nekoliko dodatnih mikro-poteza koji ilustriraju žustrinu i prostorni raspon geste. Može to biti svega nekoliko opisnih crtica, a može se, na primjer, paradeskno nacrtati krivulja koju je opisala pesnica, zatim naznačiti mjesto na kome je udarac pogodio protivnika (grafički simbol male eksplozije), pa onda ucrtati i krivulju kojom je udareni izletio iz kvadrata: pred nama se u slici tada pojavljuje samo jedan lik uzdignute ili spuštene šake, zatim čitav splet čudnih krivulja koje se dodiruju na mjestu označenom grafičkim znakom eksplozije. Za debitanta u čitanju stripa evo prave nerješive enigme: za rutiniranog konzumenta riječ je o konvenciji razumljivoj baš kao što je zvonjava telefona ili paljenje crvenog svjetla na semaforu. Pored zvuka i psihološkog stanja može se vizualizirati i miris — u obliku elegantnih balončića što se šire od tanjira do nadraženog nosa, bol — serijom titravih linija kojima je ovjenčana kvrga na glavi ili otečeni prst, konačno i drugi osjeti ili emocije poput vreline, hladnoće, strasti, radosi, tuge, mržnje itd.

Svaki zreli autor raspolaže nekim vlastitim, posebnim elementom tog slikovnog komunikacij-

skog kodeksa: Hogart, na primer, u najnovijoj verziji „Tarzana“ (1973), oslikava pokret skiciranjem svih faza određene kretnje u okvirima pojedinog kvadrata — pa se junak, odnosno njegovi udovi pojavljuju u multipliciranoj sukcesivnoj vizuri koja savršeno odražava kompleksnu kinetičku krivulju skoka ili zaleta.

Ovdje nam se logično postavlja i pitanje — šta je zapravo taj, kako smo ga nazvali, konzument stripa — da li je on čitalac ili gledalac priče u slikama? I jedno i drugo: čitati strip — ne znači samo očitavati poruke ispisane slovima, gledati ga — opet ne znači isključivo percipirati prizore i poze junaka. U tome je specifičnost i miješanost stripovske emisije, odnosno konzumentove percepcije viđenog.

Nemajući kompleksa pred težinom bilo kojeg prikazivačkog zadatka, od najkonkretnijeg do sasvim apstraktnog, strip tako stvara svoj miješani jezik, miješani komunikacijski kodeks, sintezu u kojoj se pojavljuju elementi mnogih drugih jezika i kodeksa komunikacije — od napisane i oslikovljene riječi, preko slikovnih, piktoGRAFSKIH I SIGNALISTIČKIH vrijednosti sistema, sve do oslikovljenog zvuka, pokreta, emocije, osjeta, psihološkog stanja itd. A pošto je ovdje, kao i kod svakog komunikacijskog fenomena, riječ ne o konačnoj i zatvorenoj, već o metamorfnoj, procesnoj, otvorenoj komunikaciji — razumljivo je da strip svakim trenutkom postojanja ostvaruje poneki novi sloj svoje kompleksne, polivalentne usmjerenosti na potrošača i njegovu svijest.

OSLIKOVLJENO VRIJEME, RITAM I MONTAŽA

Upozorili smo na dva osnovna konstitutivna elementa stripa — najprije na jedinični kvadrat-sliku, zatim na montažni postupak kojim se izvjestan broj takvih sličica povezuje u kontinuiranu, komunikacijski razgovjetnu cjelinu. Pozabavit ćemo se sad problematikom tog montažnog, narativnog postupka, problematikom oslikovljenog trajanja, oslikovljenog vremena stripa, zatim ćemo ispitati i svojstva pojedinih cjelina dobivenih takvim sukcesivnim kolažiranjem jediničnih vrijednosti — svojstva stripovskog retka ili stupca (odnosno „kaiša“ kako ga još nazivaju), te svojstva stripovske stranice ili tabloa (table).

Specifičnosti stripa kao novog oblikovno-komunikacijskog medija, vidjeli smo ranije, počivaju podjednako na karakteristikama pojedinog kvadrata koliko i na posebnom povezivanju njihovih sadržaja u takozvanu „tekuću traku“, u niz sli-

karski oblikovanih i dramaturški međusobno uslovljenih prizora. Jer, uprkos činjenici da strip kao forma i komunikacijska intencija proizlazi iz nekih veoma preciznih i fundamentalnih intencija slikarstva i literature (poklapajući se u isto vrijeme i na svoj način s nekim oblikovnim intencijama filma, posebno crtanog), on i svoju sliku i svoj narativni kontinuitet ostvaruje emancipiranim, rekli bismo, sasvim vlastitim, individualiziranim sredstvima kreacije.

Lako je naime zaključiti da se najmanje oblikovne jedinice u literaturi i u stripu dijametralno razlikuju. U knjizi, ta elementarna čestica, to jest riječ, postoji kao kodificirani simbol (na nivou jezika i na nivou pisma) jasno određenog diskurzivnog značenja te većeg ili manjeg aluzivnog, odnosno sugestivnog potencijala. U stripu, jedinična vrijednost je pojedini kvadrat — a njega uvijek doživljavamo kao vizuelni, slikarski znak, kao piktogram ili ideogram šireg, odnosno užeg značenja (opet na nivou informacije i asocijacije, to jest diskurzivnog i intuitivnog naboja). Simbol s jedne strane i znak s druge — ukazuju nam ujedno i na fundamentalnu razliku dvaju generalnih komunikacijskih sistema — onog koji se služi riječima (u smislu jezika i pisma) i onog koji se služi slikom. No s obzirom na činjenicu da strip barata posebno napisanim riječima, pa se tu dakle radi o svjesnom nadilaženju mehaničke uniformnosti koju u knjigama inače posjeduju slični simboli (sve riječi štampane su istim slovima) — to na ovom području prisustvujemo organskoj metamorfozi koja bezličnu riječ-simbol pretvara u individualiziranu riječ-znak, prisustvujemo procesu koji dogovoreno značenje riječi kao simbola (standardno izgovorenog ili štampanog) upotpunjava i stripovskim značenjem posebnog oblika u kojem se riječ pojavljuje — značenjem dakle što ga dobiva riječ „ispisana” kao slikarski znak, kao piktogram. Slična iskustva već je davno kristalizirala povijest manjih formata slikarstva, na primjer serije perzijskih minijatura ili srednjovjekovnih iluminacija — u kojima se, s jedne strane, pojavljuju posebno kreirana i raskošno ukrašena velika početna slova (naglašeni likovni znak), a s druge strane čitave rečenice, pasusi ili poglavlja ispisana unutar ili oko slike, oko ilustracije — čime se dobiva sintetska cjelina u kojoj i naslikani i ispisani elementi postaju vinovnici jedinstvene grafičko-kolorističke realnosti, akteri slikarske a ne literarne strukture. Čitajući takav tekst, mi se doduše vraćamo za trenutak njegovoj primarnoj, lingvističko-informacijskoj prirodi, no čas zatim — pogled na cjelinu ponovo nas suočava s likovnim, slikarskim, odnosno grafičko-kolorističkim sistemom znakova, zapravo sa čitavom stranicom kao zbirnim slikovnim znakom koji je komponiran od više različitih jediničnih znakova. Na svoj na-

čin, tu „miješanost” jezika potvrđuje i takozvana „grafička poezija”, i to ne samo u svojim modernim izdancima (vidi na primjer pjesmu o mišjem repu iz „Alice u zemlji čudesa”).

Nije teško formulirati ni razlike između klasičnog slikarskog i stripovskog tretmana prizora: dok se slika-platno kao nezavisna i samodostatna likovna fiksacija motiva obraća gledaocu prvenstveno estetskom rekonstrukcijom i statičnom rekonstrukcijom određenog fenomena (zahvaćenog figuralno ili nefiguralno), strip će radikalno pojednostavniti svoju slikarsku morfologiju, obogatiti njeno značenje lapidarnom impresijom zaustavljenog gibanja i upotpuniti njeno komunikacijsko dejstvo posebnim kodeksom znakova, simbola, signala i oslikovljenih pojmova — te će se tako simultano nametati kao miješana sinteza u kojoj se prožimaju elementi čitavog niza jezika — od slikarskog i tekstualnog jezika, preko oslikovljenog govora, do piktogramskih i ideogramskih poruka organski uklopljenih u strukturu jedinične sličice-kvadrata. Montažni postupak stripa, njegova narativna ili durativna dimenzija, također se na svoj način odvaja od slikarske i literarne naracije, ne samo zamjenjivanjem rečenice slikom, riječi — znakom, a jednog monumentaliziranog prizora — serijom multipliciranih faza dinamičkog kontinuuma, već i posebnim — aktivnim ili retroaktivnim temporalnim modalitetima pojedinih prizora-kvadrata, odnosno cjeline. Riječ je zapravo o specifičnom temporalnom profilu stripovske kompozicije, o posebnom vremenskom, ili, u izvjesnim okolnostima, van-vremenskom statusu jediničnog kvadrata, odnosno svih kvadrata zajedno.

Krenimo dakle od pojedinog znaka, kvadratića-slike: unutar svog okvira, taj kvadrat prezentira određeni prizor ili pak dio prizora — ukoliko je osnovni događaj u prikazivanju razložen na nekoliko sukcesivnih detalja. U isti čas, taj prizor jedinična je informacija o određenom fragmentu priče, likovna materijalizacija izvjesne faze globalnog događanja. Ekspoze, znači, trenutnog stanja zapleta — taj kvadrat zapravo je fiksacija određenog trenutka narativne cjeline: a ovaj trenutak, u zavisnosti od količine i prirode informacija koje sadrži, može biti duži ili kraći. Na primjer, ako je riječ o sličici koja pokazuje dva lika sukobljena u tučnjavi, tada je, naravno, vrijeme oslikovljeno u tom kvadratu znatno kraće od vremena oslikovljenog, recimo, u prizoru junaka koji zamišljeno sjedi i gleda u daljinu. Količina pokreta fiksirana u prizoru mjera je odatle njegovog sadržaja, odnosno trajanja: svaki kvadrat, promatran za sebe, uvijek je takva — vizualizirana fiksacija zaustavljenog trenutka, dužeg ili kraćeg, jedinična prostorno-vremenska informacija o fazi,

karakteru i brzini događanja. Uzmemo li sad nekoliko kvadrata povezanih linijom fabule, vidjet ćemo da svaki od njih sadrži jedinični naboj jednog globalnog uzročno-posljedičnog kauzaliteta, kauzaliteta zapravo na kojem počiva čitav fenomen priče, odnosno pripovijedanja kao takvog. Slijedeći kvadrat, rekli bismo, uvijek opisuje ono što se desilo nakon prethodnog, ono što je uslovljeno prethodnim kvadratom: i jedan i drugi stripovske su faze u prezentaciji određenog događaja, faze karakteristične i bitne za događaj — faze koje svojim sadržajem označavaju dramaturške fiksacije između kojih je proteklo duže ili kraće vrijeme. Na primjer, ako nam jedan kvadratić pokazuje automobil u strelovitoj vožnji, slijedeći pak udarac točka o kamen, a treći prevrtanje kola — tada svaki od njih, u odnosu na prethodni kvadrat, sadrži novu, dodatnu informaciju, donosi novu fazu događaja i novi vremenski pomak u kontinuitetu priče. Taj pomak od jedne informacije do druge, od jednog do slijedećeg trenutka — simbol je upravo oslikovljenog, objektivnom logikom priče zadanog vremena, onog vremena koje pojedini kvadrat sadrži u sebi, kao i vremena koje se nalazi, da tako kažemo, „sabijeno” ili „pre-skočeno” između dvije sličice-kvadrata. Riječ je o vremenu oslikovljenom unutar (ili između) tri euklidovske dimenzije stripovskog kvadrata — od kojih su dvije (širina i dužina) likovno konkretizirane, a treća, dubinska, samo iluzionirana.

Riječ je o diskurzivnom vremenu stripovske kompozicije.

Taj kvalitet osjetit ćemo najpotpunije ako neki strip čitamo veoma brzo, nastojeći da što prije s jedne sličice pređemo na slijedeću: sasvim jasno osjetit ćemo tada objektivnu dužinu ili kratkoću trenutka materijaliziranog pojedinim kvadratom, također i vremenski raspon konkretiziran pomakom od jednog kvadrata do slijedećeg. Pred nama je dimenzija koja u sasvim zanemarljivoj mjeri zavisi o našem doživljaju, odnosno o individualnoj uslovljenosti percepcije: riječ je o kronološkim podacima diskurzivno utisnutim u strukturu stripa, odatle i jasno čitljivim prilikom kontakta s materijalom. Riječ je o objektivno oslikovljenom vremenu.

Postoji, međutim, još jedna, bitno različita vremenska dimenzija stripa — ona koja se spontano rađa prilikom neopterećenog doživljavanja, ona koja sama sobom otjelotvorava subjektivni, individualni osjet, odnosno doživljaj stripa kod svakog čitaoca.

Riječ je o intuitivnom vremenu stripa, o intuitivnoj uslovljenosti i subjektivno specificiranoj mjeri njegovog temporalnog raspona.

Očigledno, sad o vremenu govorimo u smislu pete, psihološke dimenzije, o vremenu koje pulsira ritmom našeg percipiranja, našeg doživljavanja ritmom individualnog usvajanja, odnosno očitavanja stripovske poruke individualnim komunikacijskim instrumentarijem.

Gledajući pred sobom još neotvoreni strip-album, mi tačno znademo da taj u sebi sadrži nekoliko hiljada kvadrata-sličica povezanih određenim uzročno-posljedičnim, odnosno narativnim, sukcesivnim kronološkim kontinuitetom, znademo da spomenute tisuće sličica postoje tijesno povezane i uslovljene kauzalitetom koji je imanentan samoj prirodi stripa, ili, još šire, samoj prirodi pripovijedanja. Ali, u trenucima dok je album još neotvoren, svi ti kvadrati — kao fiksacije pojedinih trenutaka globalne cjeline — u našoj svijesti ne posjeduju nikakve konkretne vremenske atribute, oni, još, ne pripadaju ni prošlosti, ni sadašnjosti, ni budućnosti, pripadaju eventualno tek potencijalnom, odnosno pogodbenom obliku futura, mogućnosti koja kazuje da ćemo „vjerojatno pristupiti čitanju stripa”. Ti kvadrati, dakle, kao cjelina, nalaze se još izvan našeg egzistencijalnog toka, izvan našeg vremenskog kontinuuma. Slikovito formulirano, mogli bismo taj zatvoreni strip-album definirati kao još nedotaknutu ali blisku realnost koja postoji paralelno s ovom našom realnošću, mogli bismo ga predstaviti kao zasebni događajni univerzum i oslikovljeni temporalni kontinuum koji zatvoren u sebi postoji izvan našeg događajnog univerzuma, izvan našeg okolišnog vremenskog kontinuuma. I bez obzira na pozitivno znanje o uzročno-posljedičnim vezama koje među sobom uspostavljaju ti kvadrati — svi oni, mimo vlastitih međusobnih kronoloških relacija, još su uvijek podjednako udaljeni od nas, smješteni u sferu drugačijeg prostorno-vremenskog bivanja, u sferu u koju stupamo tek kad otvorimo prvu stranicu albuma, kad iz našeg egzistencijalnog statusa (u odnosu na strip — pasivnog) pređemo u aktivni status očitavanja stripa, u fazu identificiranja svog ritma s ritmom i trajanjem stripovske kompozicije.

Netom smo bacili pogled na prvi kvadrat-sličicu stripa, mi smo ga samim tim aktom nezaobilazno precizirali u vremenskom smislu, na nivou, naravno, našeg unutarnjeg, intimnog vremena: pogledom i doživljajem izdvojen iz one van-vremenske, pred-komunikacijske magme, iz one još nedodirnite „paralelne realnosti” strip-albuma, taj kvadrat odjednom postaje našim vremenskim orijentirrom cjeline, preciziranim temporalnim ishodištem komunikacijskog dijaloga, on postaje našom doživljajnom sadašnjošću, dakle prezentom i našeg doživljaja i čitavog stripovskog kontinuuma — prilagođenog

od tog trenutka i podređenog našem intimnom, subjektivnom kontinuumu. Tog momenta, svi kvadrati koji slijede automatski postaju jedinične vrijednosti futura (bližeg ili daljeg — zavisno od relacije prema početnom kvadratu), njihov značaj odjednom dobiva atribute nečeg što će po logici stvari i po logici pokrenutog procesa uskoro stići pred naše oči.

A onda, netom smo sa prvog pogledom prešli na drugi kvadratić, onaj prethodni — još maločas određen kao naš doživljajni prezent a odatle i kao sadašnjost stripovske radnje — automatski postaje i našom doživljajnom i stripovskom prošlošću, perfektom doživljaja i radnje, nečim što se već dogodilo i ostalo iza nas. Broj kvadrata iz futura, bližeg ili daljeg, onih, dakle, što slijede do kraja albuma, smanjio se tako za jedan — broj kvadrata iz perfekta, opet bližeg ili daljeg perfekta, povećao se za jedan.

I tako, svako prenošenje pogleda i pažnje na slijedeći kvadrat simultano označava četvorostruku metamorfozu na vrijednosnoj ljestvici našeg intuitivnog temporaliziranja stripa: kvadrat koji upravo gledamo postaje sadašnjost premda je malo prije još bio budućnost, kvadrat što smo ga čas ranije doživljavali kao sadašnjost postao je prošlošću, broj kvadrata iz bliskog ili dalekog perfekta povećao se za jedan — a broj onih iz futura smanjio se za istu numeričku vrijednost.

Ali taj proces doživljajnog temporaliziranja stripa ni izdaleka nije ravnomjeren, odnosno mehanički profiliran kao što se u prvi mah može učiniti: naime, vrijeme zadržavanja na određenom kvadratu, vrijeme njegovog percipiranja i doživljavanja, odatle i vremensko određenje sadašnjosti koje mu neposrednim kontaktom pridajemo — krajnje je individualizirana kategorija koja bez iznimke varira od čitaoca do čitaoca. U zavisnosti od subjektivnog afiniteta prema svemu onom što konstituira određeni kvadrat-sličicu, u zavisnosti od subjektivnog doživljaja crteža, boje, kompozicije, u zavisnosti dakle od privlačne ili odbojne komponente perceptivnog kontakta — jedan čitalac gledat će, odnosno doživljavati određeni kvadrat znatno duže ili kraće od drugog čitaoca. A to znači da će se postojanje, trajanje pojedinog kvadrata u sferi doživljajne, intuitivne sadašnjosti, prošlosti i budućnosti — po pravilu skraćivati ili produžavati kod svakog konzumenta-čitaoca. Za razliku od ranije opisanog, jasno čitljivog i objektivno izmjerljivog diskurzivnog vremena stripa — ovo je mnogo teže obuhvatljivo i uvijek raznoliko, individualno profilirano — intuitivno stripovsko vrijeme, temporalni raspon i varijabilni ritam trajanja začet i ostvaren isključivo

u granicama određene svijesti, pojedine ličnosti,
u granicama jedinične prirode konzumenta.

A da bismo do kraja ilustrirali kompleksnu fenomenologiju tog intuitivnog vremenskog potencijala, spomenimo samo realnu i stalno korištenu mogućnost čitaoca da se sa jednom već percipirane slike-kvadrata ponovo vrati na prethodnu, čime se opisani proces četverostrukog temporalnog metamorfiranja vrijednosti u prirodi ostalih kvadrata vrši u obrnutom smjeru: kvadrat koji je do maločas bio perfekt ponovo se vraća u prezent, onaj pak što smo ga percipirali kao novu doživljajnu sadašnjost vratio se za trenutak u futur.

I tako dalje: varijacije su bezbrojne i specifične u svojoj psihološkoj varijabilnosti. Jedno je međutim osnovno, a to je evidentna mogućnost, odnosno nužnost kojom čitalac stripa baš ovu, intuitivnu vremensku dimenziju stripa, kreira vlastitim doživljajem. Unutarnji vremenski raspon narativne faze, odnosno, objektivno trajanje oslikovljeno pojedinim kvadratom, prilagođava se tako, odnosno identificira se s vremenom konzumentovog gledanja u taj kvadrat, s vremenom njegovog percipiranja i doživljavanja: objektivno, diskurzivno vrijeme u potpunosti dakle zavisi i preslojava se na bazi te jedinične, subjektivne, intuitivne vremenske dimenzije.

Vrijeme stripa, miješano i kompleksno vrijeme, formira se dakle ispreplitanjem objektivnog trajanja pojedine faze i subjektivnog trajanja našeg kontakta s tom fazom: mi u vlastitoj svijesti montiramo, ritmički artikuliramo i definitivno temporaliziramo strip, u zavisnosti od sasvim intimnih, ličnih, duboko neponovljivih mjera, afiniteta i relacija. Po temporalnim kvalitetima doživljaja o kojima u vezi fotografije i filma govori Kristijan Mez (Cristian Metz) — stripovska slika raspolaže potencijalnim prezentom u istoj mjeri kao i film, za razliku od fotografije: jer, gledajući fotografiju mi uvijek doživljavamo (svjesno ili nesvjesno) nešto „što je bilo“, a gledajući filmsku ili stripovsku sliku suočavamo se (opet svjesno ili nesvjesno) s nečim „što jest“, sada, tu, pred našim očima, prisutno kao fenomen, kao značenje i kao proces u kojem i sami sudjelujemo. Film tu sugestivnost ostvaruje stvarnim razvijanjem pokreta, strip je dohvaća serijom zakočenih faza kretanja koje svojim nizom sugeriraju kategorije trajanja, kretanja i procesnosti u koje se kao čitaoci spontano uključujemo. Osnovna razlika između filma (narocito crtanog) i stripa leži opet u mjeri i karakteru vremenskog trajanja, takozvanog „timinga“ pojedine faze: crtač-animator određuje ga i stvarno materijalizira na celuloidnoj traci, odnosno na ekranu, strip-crtač ga naz-

načava u kvadratu-prizoru i prepušta reagiranju, odnosno vremenskom preciziranju gledaočeve svijesti. No u oba slučaja to trajanje, famozni „timing“, igra veoma važnu, nikad konačnom pravilu podložnu ulogu. Naravno, u crtanom filmu „timing“ je konkretizirana, objektivna, diskurzivna vrijednost — u stripu pak potencijalna, subjektivna, intuitivna varijabla. A odatle i sasvim opravdano uspoređivanje strip-kvadrata i animacijske faze s pojedinim notnim znakom upisanim u partituru: lako je i moguće je objektivno očitati značenje (sadržaj) i jednog i drugog i trećeg znaka — no konkretno određenje njihovog trajanja, opredmećenje dakle vremenskog i ritmičkog pulsiranja — leži u sferi subjektivne interpretacije, u sferi specifičnog, intimnog, intuitivnog kreiranja cjeline. Čitajući strip, mi mu sami određujemo vremensku mjeru, sami mu odmjeravamo „timing“, obavljajući tako funkciju koja u crtanom filmu pripada animatoru a u muzici dirigentu.

No sve ovo, jasno, ne znači da se crtač stripa i te kako ne mora udubljavati u studiozno razrađivanje i precizno odmjeravanje svih faza-kvadrata svoje cjeline i njihovih međusobnih relacija. Jer, da bi se naš doživljaj rasplamsao, da bismo kao participatori dinamičnog dijaloga što ga strip s nama uspostavlja bili u stanju dopuniti ga vlastitim dimenzijama — mi moramo osjetiti izvorno sazvučje, odnosno osmišljenu povezanost pojedinih prizora, moramo naslutiti izazovni autorov senzibilitet u nizanju i nadovezivanju pojedinih faza, djelića, pojedinih naboja cjeline. Drugim riječima, autor stripa mora nam ponuditi kvalitetnu vizuelnu partituru.

No tu se zapravo radi i o problemu s kojim se suočavaju svi umjetnici vezani za medije vremenskog prezentiranja, odnosno temporalnog evoluiranja radnje. U literaturi, pitanje glasi: kad upotrebiti dugačku ili nekoliko dugih, a kad kraću ili sasvim kratku rečenicu, na filmu dilema leži u ovakvom ili onakvom izmjenjivanju dugih i kratkih kadrova. Autor, ukratko, mora kreirati svoj montažno-ritmički ključ cjeline: ne smije bezrazložno usitniti radnju suvišnim kvadratima-sličicama, ne smije opet sažeti izuzetno važne događaje i omesti nas u kompletnom očitavanju, odnosno doživljavanju njihove složenosti. S druge strane, u tom poštovanju komunikacijskih principa čitljivosti, razgovjetnosti i dinamike — umjetnik ne smije biti konvencionalan, prepušten, dakle, poznatim pravilima i shemama bez vlastitog interpretativnog modela: on mora pronaći ravnotežu, stimulativnu i stvaralačku, između zakona svoje autorske kreacije i principa komunikacijske jasnoće, mora ostvariti vlastiti sistem vrijednosti kojim će nas privući, zainteresirati, uvući u materijal

i spontano navesti na aktiviranje cjelokupnog našeg perceptivnog instrumentarija — na uspostavljanje, da tako kažemo, upravo onako slobodnog, otvorenog, ravnopravnog dijaloga kakav strip kao masovna komunikacijska forma sadrži u samoj svojoj suštini.

Zadržimo se još na osnovnim montažnim konstelacijama u kojima se strip pojavljuje, na osnovnim multi-kvadratnim emanacijama njegove morfologije. Otvarajući novine i zabavne časopise, odavna smo naučili da se kvadratić-slika veoma rijetko pojavljuje sam, kao zasebna jedinična vrijednost — gotovo uvijek riječ je o nekoliko kvadrata povezanih u vodoravni stupac ili jedan redak, odnosno, najmanji po opsegu nastavak stripa. Ali ta forma stripovske fenomenologije ne raspolaže kreativnim alibijem za svoj nastanak: radi se naprosto o najkomercijalnijem i za tržište najpogodnijem rješenju koje omogućava sukcesivno objavljivanje cjeline u velikom broju malih epizoda, odnosno nastavaka.

Mnogo interesantnija kristalizacija kompoziciono-montažne morfologije stripa jest komplet-stranica ili stripovski tablo, cjelina, dakle, većeg ili manjeg broja kvadrata objedinjenih na površini pojedine stranice strip-albuma. Riječ nije tek o mehaničkom zbiru kvadrata, jer, dovoljno je pogledati bilo koji primjer da bismo osjetili koliko se likovnih i kompozicionih problema tu postavlja pred umjetnika. Najkraće rečeno, takav tablo morfološko je, odnosno kompozicijsko usklađivanje svih elemenata koji se pojavljuju u pojedinim kvadratima, zatim usklađivanje međusobnog odnosa kvadrata i njihovih okvira. Sve to, kao cjelina, u trenutku kad bacimo pogled na stranicu-tablo, mora na nas djelovati privlačno i skladno, artikulirano dopadljivošću ali i mjerom, obogaćeno efektivnim rješenjima i raznolikošću ali i harmoničnim odnosima pojedinih vrijednosti, kreativnim razlogom za baš taj i takav njihov raspored.

Da se ne radi o malobrojnim i rješivim problemima, podsjećaju nas svi oni elementi o kojima umjetnik mora voditi računa prilikom komponiranja i artikuliranja pojedinog kvadrata. Na primjer, on ne može proizvoljno ni nezavisno od ostalih locirati bijele balončiće-filaktere ispunjene tekstem ili piktogramima: njihovi oblici, veličine i relacije određuju se uvijek u odnosu na estetske ordinate čitave stranice, pa će crtač tako smanjiti ili povećati ispisani, odnosno „izgovoreni” tekst da bi filakteri podario oblik i opseg koji je nametnut cjelinom kompozicije. Slično je i s koncipiranjem figuralnog sadržaja kvadrata-sličice: pojedini planovi, rakursi, poze, geste likova i scenografski detalji određuju se

usklađivanjem ne samo s vrijednostima prethodnog, odnosno slijedećeg kvadrata, već i sa vrijednostima svih ostalih kvadrata na stranici. Boja, naravno, zahtijeva još više pažnje i preciznosti, jer upravo o kolorističkoj usklađenosti pojedinih sličica ovisi cjelokupna mozaikalna harmonija raznobojnog tabloa. Spomenimo da se upravo radi toga boja u stripu nikad nije ostvarivala u svojoj punoj lokalnoj vrijednosti: trava ne mora biti zelena ukoliko na tom mjestu globalna koloristička kompozicija uslovljava neku drugu boju, prostorna scenografija iza lika odjednom može iščeznuti u korist efektnog premazivanja podloge dopadljivom i kompozicijski poželjnom nijansom boje. Jer, pravilo je: bilo da se radi o elementima kolora, prostornosti ili modelature, iznad empirijske logike u stripu uvijek stoji poetska logika dopadljive, raznolike, dinamične i slobodne sinteze, logika oblikovnog materijala i medijske specifičnosti — kojoj nije cilj da preslika logiku stvarnosti, već da oniričkom svježinom i maštovitom nekonvencionalnošću uspostavi što potpuniji i izvorniji komunikacijski kontakt s konzumentom.

Prirodno je da se toj dinamici, odnosno svježini podređuju i svi ostali elementi: kvadrati-slika na pojedinoj stranici ponajčešće su različitog oblika, okvir im mijenja raspon, širinu i visinu, no opet ne proizvoljno, već u skladu s oblikovnim principom i vizuelno-ritmičkim jedinstvom cjeline. Čak i bijeli prostor između rubova, odnosno okvira pojedinih kvadrata postaje tu estetski relevantnim i djelotvornim elementom, posebno kad se uska traka bjeline pojavljuje među kvadratima različitih kolorističkih i kompozicionih profila.

Ne dešava se tu još nešto veoma značajno. Bez obzira, naime, na to koliko crtač razvija u pojedinom kvadratu iluzionističko-spacijalne dimenzije prizora, svi ti kvadrati-sličice sagledani u okviru jedinstvene stranice-tabloa po primaju zapravo značaj jediničnih slikovno-kolorističkih elemenata jednog osnovnog, dekorativnog, plošnog principa koji dominira cjelinom table. Mozaik raznorodnih dijelova, plošnih, iluzijom oprostovanih, uokvireni ili okvira oslobođenih prizora, tabla se, zapravo, nameće kao definitivni, konačni strukturalni oblik koji svim kvadratima daje jednoznačni, sinhronizirani timbar, objedinjavajući ih na bazi svog morfološkog bića i podređujući ih svom osnovnom, dekorativnom, ornamentalnom karakteru. Stripovska tabla, odatle, „mondrianovski“ je raster u kojem na različit ali u isti čas i na precizno usklađen način vibriraju znakovno-komunikacijski potencijali svakog od obuhvaćenih, inkorporiranih kvadrata.

Tako nam se nakon kvadrata-sličice upravo tablo-stranica nameće kao drugi osnovni konstitutivni i morfološki oslonac stripa. U vrhunskim ostvarenjima takvih sinteza susrest ćemo formulu davno provjerenu u zlatnim razdobljima likovnih umjetnosti: manji dio prema većem odnosi se kao veći prema cjelini strukture.

Daleko bi nas, međutim, odvelo detaljno analiziranje svih uslovnosti i estetičkih nužnosti na kojima počiva koncipiranje, odnosno izvedba pojedine stripovske table. Dovoljno je reći dvije stvari. Ponajprije, radi se o poslu koji su svi veliki crtači obavljali s posebnom pažnjom, trudeći se oko izgleda, konstituiranja i usavršavanja stranice baš koliko i oko pojedinog kvadrata. I drugo: najveći dometi u historiji stripa uglavnom su zamišljeni i izvedeni na tablama koje nije moguće proizvoljno razbijati na pojedinačne vodoravne stupce, koje nije moguće podređivati tržišnim formama parceliranja i preprodavanja na malo. Upravo zato, u najnovijem periodu, autori veoma često oblikuju tablu kao jedan jedini, ogromni, raskošno opremljeni kvadrat-prizor...

Stare vrijednosti potvrđuju se tako na novi način.

Dovoljno je, zaista, sagledati elegantnu raskoš i globalnu kompozicionu melodioznost tabloa koje su potpisali Winsor McCay, George Herriman (Džordž Herimen), Burne Hogarth, Guy Peellaert (Gi Peler) ili Nicolas Devil (Nikolas Devil) — da bi se shvatilo koliko visoke likovne kulture, mjere i kvalitete leži na području do jučer negiranom i zasipanom prezrivo, obezvredujućim kvalifikativima. Strip — najmoderniji oblik umjetničke slikovnice za sve uzraste i afinitete, jedna je od najintenzivnijih polarizacija vizuelno-estetskih i kreativno-komunikacijskih potencijala dvadesetog stoljeća.

DRAMATURGIJA, TIPOLOGIJA I MITOLOGIJA

Stripovska naracija, literarna dimenzija njegove cjeline, ne razlikuje se morfološki od nekih odavnih i dobro poznatih prototipova popularne književnosti. Iste zakonitosti prožimaju radnju stripa, novinskog romana u nastavcima, filmskog ili televizijskog zapleta u više epizoda: riječ je o zakonima serijala, univerzalno omašljene priče koja nema kraja, već se iz poglavlja u poglavlje, iz nastavka u nastavak proširuje novim situacijama, obogaćuje novim junacima, regenerira svježim ishodištima zapleta i epicentrima sve daljeg nadovezivanja, odnosno prolongiranja avantura.

Serijal, to je magični ključ bulevarske literature devetnaestog i dvadesetog stoljeća, neiscrpna

formula svih masovnih medija namijenjenih najširem konzumentskom krugu: narativna forma kristalizirana u funkciji tržišnog kiča, simplifikacija rođena iz sudara neumitne potražnje, rastuće potrošnje i industrijalizirane proizvodnje, vulgarizacija proizišla iz susreta starih oblika pripovijedanja s novim sredstvima omasovljavanja i univerzalnog preprodavanja priče — da, zaista, serijal je sve to u isti čas, ali, ipak, i nešto više! A to, taj dodatak vrijednosti, ne uvijek ostvaren ali bez iznimke potencijalno prisutan, jest moderna reinkarnacija onog starog, pradavnog afiniteta čitaoca prema zapletu koji ne umire, prema junaku koji uskrsava animiran uvijek novim peripetijama, prema lancu pustolovne čarolije koja napreduje ne završavajući i grana se nikad ni za milimetar bliža finalu, koncu, definitivnom raspletu.

Historija obiluje takvim primjerima. Prastari epovi, mitovi i legende, od *Mahabharate* i *Ramajane*, preko *Ilijade*, *Odiseje* i *Eneide*, sve do srednjovjekovnih ciklusa o vitezovima okruglog stola, sve do Šeherezadine labirintične mreže izatkane tokom tisuću i jedne pripovjedne noći — nisu li izdanci istog nagona koji teži da vječnost oniričke avanture nametne konačnosti jediničnog, prozaičnog života, nisu li kamenčići istog mozaika koji nastoji da ljepotu i bezgraničnost sna definitivno superponira banalnosti i mikrostrukturi zbilje, jave, empirijske činjenice? Tako je sve do danas: nekad — bezbrojni proizvođači viteških, ljubavnih, gusarskih ili ratničkih zgoda i nezgoda, sada — neizbrojive serije filmskih, televizijskih, animiranih, žurnalističkih, stripovskih peripetija. Vrijeme utječe na mijenjanje fizionomije i tehničke opremljenosti junaka, mijenjaju se vanjska otjelotvorenja i ambijenti, no idealni prototipovi ostaju isti, reinkarnirani bez bitnih izmjena uprkos novim oruđima heroja, uprkos svježim mogućnostima zapleta, konačno, uprkos ranije nezamislivim medijima distribucije kao što su štampa, film, radio, televizija itd.

Pa zar se onda treba čuditi što će nas niz popularnih vedeta stripa jasno i nezaobilazno upozoriti više na postojanu perzistenciju arhetipova nego na svoju formalnu originalnost? Nije li Rejmondov Flaš Gordon zapravo moderni Jason koji sad svemirom traga za dalekim zlatnim runom, starim simbolom uvijek nove pustolovine, nije li Hogartov Tarzan novo ime za Herakla, Samsona ili Prometeja, novo obličje titana spremnog da na svojim širokim plećima ponese svekolikju tajnovitost i vitalni naboj univerzuma? Zaista, ikonografski oblici mijenjaju svoj izgled, no suština epopeje ostaje sačuvana: beskrajno more kojim luta Odisej zamijenjeno je beskonačnim prostranstvom sve-

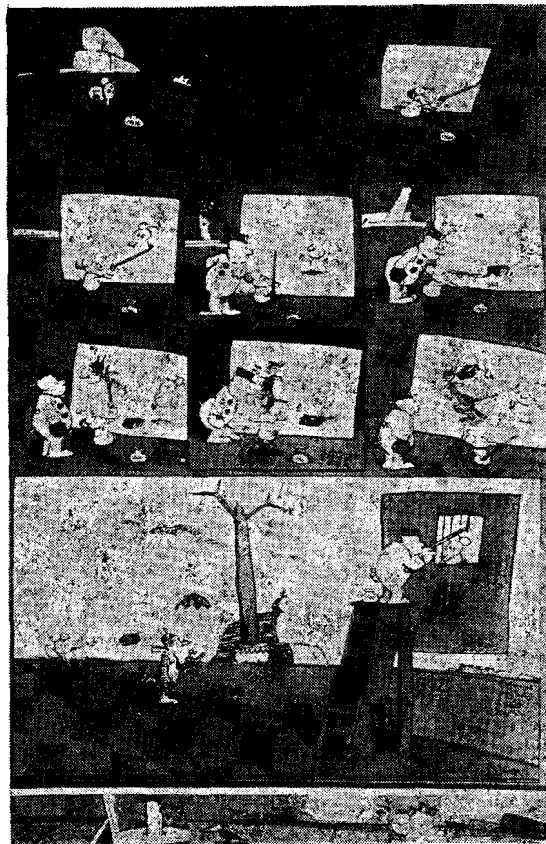
mira, opsada Troje pretvorila se u obračun na periferiji nekog modernog urbanog giganta — Njujorka, Tokija, Pariza ili Bombaja. Ali junak je, izmijenivši ime, odijelo i navike, ostao isti: tako ih sve povezuje dah jedne čarolije, jedne naivne ali besmrtno predanosti snoviđajnoj avanturi, tako ih zauvijek plaštem ogrće tajna kojoj svaka Alisa u svojoj zemlji čudesa duguje neprolaznu mladost i vanvremenski djetinji osmjeh fiksiran na usnama. Odisej i Flaš Gordon, Jason i Brik Bradford, Prometej i Tarzan, princ Rama i princ Valijant — svi oni grančice su jednog stabla, cvjetovi identične stabljike. Pustolovina u nastavcima nije izum zadnjih stoljeća: i evo još jedne dimenzije iz davnine kojoj je strip svojom morfologijom podario svježije tijelo preuzimajući vjekovima očuvan i vječno privlačan duh.

Da bi priča, kao takva, mogla postati ishodištem serijala, da bi bez forsiranja i neuvjerljivosti bila u stanju nastavljati se koliko to publika bude željela — ta priča mora ispuniti nekoliko temeljnih uslova imanentnih prirodni narativnog modela. Ona mora izrastati iz potreba i želja svog vremena, društva i individualnog kruga preokupacija, ali, u isti čas, ona mora predloženim solucijama nadržati mogućnosti, odnosno modalitete tog vremena i smiono se nadvijati nad sfere još nedostignute ali naslućene, nad prostore i otjelotvorenja koja zasad izmiču instrumentariju stvarnosti no duboko uzbuđuju i provociraju skrivene težnje, intimne porive i ljudskom biću imanentne, intuitivne projekcije unaprijed. Ta priča mora biti nabijena maštom, no ne smije prekoračiti granicu čovjekove mjere: ona može biti nevjerovatna no ne i nemoguća, nestvarna ali ne i neistinita, hipotetična ali ne i neobavezna bilo kao sambol bilo kao anticipirana šansa budućnosti. Ukratko, ona mora sačuvati naboj primjeren čovjeku — navodeći ga tako da razmišlja o sebi u drugačijim uslovnostima i emanacijama, ali ne i da zaboravi sebe kakav jest. U protivnom, od umjetnosti ostaje tek artizam, od smisla samo forma, od značaja tek parola: možda ni jedno sredstvo masovnih komunikacija nije svoju mogućnost da otjelotvori nemoguće koristilo tako neobavezno i neodgovorno kao strip. Ali, u isto vrijeme, time nije plaćen danak koban po suštinu: ono nekoliko izuzetnih stvaralaca kojima ćemo se pozabaviti, znalo je stripu podariti fizionomiju u isti čas nestvarnu po ljepoti i autentičnu po humanizmu, nevjerovatnu po širini pustolovine ali i vjerodostojnu po pitanju fundamentalnih etičkih, misaonih i estetskih saznanja ostvarenih na bazi te oniričke oslobođenosti. Medij koji od stvarnosti kreće da bi se uzvinuo što dalje od njene prepoznatljive ikonografije, strip je ujedno i oblikovna

potencija duboko suočena s istinom da čak i najnevjerovatnije prestaje opstojati kao nemoguće netom se u njegovom epicentru nazre zrnice antropomorfne, čovjeku primjerene ljepote. Svi trijumfi medija, ma koliko rijetki bili, kategorički će potvrditi upravo tu temeljnu relaciju.

Vratimo se međutim stripovskoj priči i nužnosti njenog što uspješnijeg otjelotvorenja. Najvažnije i presudno čime ona mora raspolagati, bez sumnje, jest privlačan i maštovito zamišljen lik kao središnja tačka svekolikog zapleta. Stripovska dramaturgija, baš kao i ona filmska ili televizijska, kad je riječ o serijalu — svoj osnovni podupirač nalazi u adekvatnoj, kodificiranoj tipologiji: nema magije čudesnog bez Alibabe, Aladina ili Sindbada, nema legendarnih trijumfa racionalnog u iracionalnom bez Šerloka Holmsa, nema ni pravog stripa bez junaka koji će poput mitskog Atlasa poduprijeti svojim ramenima čitavu tu beskonačno razgranatu mozaikalnu nadgradnju. A heroja nema bez publike, kao što divno reče jedna ličnost iz *Malroove Nade*; odatle se i u našem slučaju upravo popularnost zamišljene ličnosti bez iznimke nameće kao konačna provjera uspjeha ili neuspjeha intencije, odatle se strip čak više nego film ili televizija nameće kao medij u kojem teoretičari nikad nisu imali pravo glasa jednako onom publike. A odatle, konačno, i bremenitost stripovskog fenomena kao autentičnog i masovnom sviješću spontano formiranog vrela za crpljenje čitavog niza dragocjenih podataka u vezi historijskih, društvenih, ekonomskih, psiholoških i ostalih problemskih čvorova epohe koja je određene junake stripa rodila, omasovila i održala u životu.

Kako pak pisac ovih redaka pripada estetičarima koji duboko vjeruju u spontanu, prirodnu i slobodnu vrijednosnu evoluciju umjetnosti, u njeno svojstvo da se po sebi materijalizira i regenerira zahvaljujući imanentnoj dijalektičkoj nužnosti a ne programiranoj usmjerenosti — ovaj napis i nema druge namjere no da upozori na neveliki ali sigurni i nikad iznevjereni sloj vrijednosti koje ta slobodna, životna dijalektika umjetnosti sama po sebi izbacuje u svakom prostoru, vremenu i mediju. Strip je zato za nas upravo idealno područje proučavanja, jer se njegove kreacije, bez obzira na količinu i karakter primisli u začetku, masovno ostvaruju i univerzalno potvrđuju baš zahvaljujući instinktivnim i intuitivnim reagiranjima konzumenata, a ne zahvaljujući strasnim preporukama teoretičara i ideologa, bez obzira da li se radilo o estetičarima, pedagozima, pragmatičarima ili ikonoklastima.



Džordž Hariman i vrhunac stripovske animacije: slavna
tabla *Lude mačke* iz 1939. godine.



Eventualni Harimanov uzor: statična kompozicija u bijelom kvadratu, iz stripa *A njeno ime bijaše Mod* (F. Oper — 1905).

Stripovski junak, nije teško zaključiti, mora biti sposoban i spreman da se bez prestanka snalazi u sve bizarnijim i napetijim situacijama, on mora, čak, samom svojom prirodom uslovljavati i opravdavati beskonačni niz uvijek novih i iznenađujućih obrata. Pored toga, centralni lik stripovske avanture mora raspolagati jasno ocrtanim karakterom, motivom djelovanja i sredstvom ili sredstvima dovoljnim za savladavanje najvećeg broja prepreka. Prva dva svojstva uglavnom se rješavaju rutinski: Tarzan ili princ Valijant, Rip Kirbi ili Flaš Gordon — izrazito su pozitivni, hrabri borci naklonjeni pustolovini, od početka do kraja svake peripetije duboko ih prožima pravdoljubivi, konstruktivni, časni nagon. Oni imaju svoje prijatelje, ali, što je važnije — i mnogobrojne neprijatelje, pa će se tako pozitivnost i odatle plošnost njihova karaktera uvijek kompenzirati privlačnom i bizarnom galerijom negativaca s kojima se suočavaju i bore. Sredstva kojima raspolažu zavise od ambijenta i funkcije koju obavljaju: ali, unutar krajnosti kao što su detektivska lupa i svemirska raketa, viteški mač i revolver na X-zrake, opet je lako prepoznati jedinstveni prototip. Sredstvo je, naime, uvijek produžetak koliko konkretnog junakovog tijela, njegove ruke, toliko i onog nevidljivog duhovnog sadržaja, odnosno nagona koji ga pokreće i inspirira. Pa kao što smo u vesternu prisustvovali reinkarnaciji stare ikonografske kovanice koja mitskog kentaura uskršava u cowboju neodvojivom od konja i revolvera, tako nas i na terenu stripa Flaš Gordonov svemirski brod neodoljivo podsjeća na Jasonovu lađu, a Brik Bradfordov vremeplov na put kojim Eneja silazi u avetinjsko podzemlje. Revolver što se u pravom trenutku uvijek nađe u rukama borca za pravdu, Ripa Kirbija, Džima iz džungle ili agenta X-9, neće se bitno odvojiti od arhetipa nekad otjelotvorenog u Olimpantu, čarobnom maču što ga mladi Artur izvlači iz kamena, baš kao što ni Mandrakova hipnotička moć ne ostaje bez asocijacija na Orfeja i njegovu čudesnu raspjevanost...

Ali pravi heroj rodio se tek u kasnijim godinama stripa.

Kao što kaže Žak Marni: „Tokom triju prvih decenija postojanja, oklijevajući da sama sebe shvati ozbiljno, priča u slikama ograničila se na komičnu, zabavljačku ulogu. Bliska još karikaturni, na scenu izvodi karikaturno oblikovane ličnosti i životinje, oživljava ih u stiliziranim i sažeto naznačenim prizorima”. Zaista, takav je slučaj s Bimom i Bumom, s malim Nemom u zemlji snova, s porodicom Tarana, tako je s tri ugursuza, s ludom mačkom i mačkom Feliksom, Popajem, Miki Mausom i Tinti-

nom. Ali „Tintin” iz 1929. godine Žorža Rémija već raspolaže nešto realističnijim ambijentom zbivanja: ulazimo u prostore avanture spremnije na zahvate izvan stilizirane karikature, izvan burleske i oniričko-komične distanse.

Četvrta decenija postaje tako kolijevkom stripovskog natčovjeka, super-heroja koji u sebi sjedinjuje čitav niz legendarnih, mitskih dimenzija. Godine 1929. rađa se Bak Rodžers, prvi naučno-fantastični avanturist stripa, zatim Tarzan crtača Harolda Fostera. Godine 1931. slijedi Dik Trejsi (Dick Tracy), policijski inspektor koji nemilosrdno progoni i uništava gangstere, služeći se često metodama okrutnijim od zlikovačkih. Već 1933. pojavljuje se Flaš Gordon, jedan od najslavnijih starova stripa uopće, 1934. slijede ništa manje poznati Mandrak mađioničar, tajni agent X-9 i Brik Bradford, svemirski lutalica. Društvu se 1936. pridružuje Fantom, maskirani neznanac i princ Valijant, vitez-zaštitnik slabih. Godinu dana kasnije Bern Hogart (Burne Hogarth) kreirat će svog Tarzana, mikelandelovsku euforiju pokreta i oprostovene energije tijela, a 1938. rađa se Supermen, prva serijska vulgarizacija stripovskog natčovjeka, inicijalna karika komercijalnog lanca koji će bez invencije nanizati kreature nazvane Betmen, kapetan Ponoš, Satanik, Diabolik, Demoniak itd.

Ali u periodu kreativne eskalacije stripa, u godinama između 1929. i 1938. stripovska tipologija odjednom je čitaocu ponudila i čitavu jednu mitologiju, upravo mitski univerzum osjetno različit od prethodnih stilizacija i komičnih bizarnosti. Kao što kaže Marni: „I evo kako se na sceni pojavljuje autentični heroj, onaj koji darom bogova raspolaže nadljudskom snagom da bi ispunio posvećenu misiju i ponovo uspostavio red poremećen silama zla. Heroj... Očigledno, riječ je izgubila svoju primarnu snagu: no premda takav nije u stripu predstavljen kao doslovna reprodukcija mita, on ipak na licu čuva odblesak idealnog prototipa. Ne nastavlja li Tarzan Heraklov posao u trenutku kad se sukobljava s prehistorijskim monstrumima? Svijet u kojem on vodi svoju bitku zatvoreno je polje na kome se sudaraju Dobro i Zlo, Svjetlost i Tama, baš kao u mitskom začetku vremena. Heroj je šampion Dobra, branilac reda, ponekad doslovni policajac svemira. Snage Zla mogu mu se protiviti koliko god žele, on će na kraju ipak pobijediti, jer bogovi ne mogu dozvoliti da poremećaj trijumfira, da se kosmos sunovrati u ništavilo. Bogovi ne mogu prihvatiti nered i nepravdu. A ni ljudi. I evo objašnjenja onog posebnog fluida koji po pravilu obavlja mitske heroje: čovjek oduvijek posjeduje organsku potrebu za herojem!”

Marni lucidno nastavlja: „Takav heroj ne postoji izvan misije koju ispunja. Dosađuje se u predahu između dvije pustolovine, u tom trenutku prazan je i ništavan. Eto zbog čega je bez prestanka disponiran za akciju. Ne ovisi međutim o njemu hoće li prihvatiti izazov: viša sila u njemu nagoni ga na nove poduhvate. On ne mora voditi računa o porodičnim obavezama, zato što je sam. Žena predstavlja veliku smetnju ukoliko nije spremna bez pogovora prihvatiti nikad smireni život. Zato više vrijedi „vječna zaručnica” koja prati Flaša Gordona ili Mandraka. Ali ti super-junaci koji ne trepnuvši narsrću na nezamisliva čudovišta, zastaju i oklijevaju u sukobu s ženom: okrutna ili nježna, ona uvijek predstavlja zapreku na putu izvršenja njegove misije. Da, heroj je sam. Ženidba je smrt stripovskog junaka, i crtači to dobro znaju. Obožavatelji ne vole ni sa kim dijeliti svog junaka...”

U tim rečima Marni zaista potpuno sažima psihologiju i sudbinu mitskog junaka. Ali ne rješava se sve u stripu tako čisto i časno kao što u prvi mah izgleda. Jer, u trenutku kad određenog junaka valja konkretno predstaviti kao idealnog, nepobjedivog predstavnika reda, crtači obično posizu za onim i onakvim tipom kakav simbolizira red, zakon i pravdu u skladu s intencijama društva i sistema kome i oni pripadaju. Otvoreno lice, snabdjeveno kratkim nosom, izraženom vilicom kao simbol odlučnosti, i, ponekad, izazovnom brazdom na podbratku — koliko smo puta u junaku stripa prepoznali taj tipični američki ideal heroja, nepobjedivog nosioca ideologije koja je ne bez opravdane ironije okrštena sintagmom „pax americana”? Povodeći se tako, svjesno ili nesvjesno, za čitavom skalom ideala svoje sredine, mnogi stripovi nisu izmakli diskriminatorskim predrasudama vladajućih ideologija: nisu li decenijama, sve do danas, mnogi negativci svojim fizionomijama i bojom kože otjelotvoravali predstavnike žute, crvene i crne rase?

I tako, još jednom: za pažljivog promatrača, za analitičara spremnog da čita i „između kvadrata-sličica”, strip je zaista nepresušna riznica podataka ne samo estetske, ne samo umjetničke prirode. Korni po vrijednosti, ti detalji vrlo su indikativni u pitanjima konačnog značenja, ideološke koncepcije i propagandnog usmjerenja pojedinog stripa, odnosno njegovog autora.

Mitskom karakteru super-junaka podređuju se i svi ostali elementi stripovske morfologije i ikonografije: čak i u slučajevima najpreciznije obrade scenografskih i kostimografskih elemenata, tačno vrijeme i mjesto odvijanja radnje ostaje neuhvatljivo. Pozornica na kojoj se drama zapliće okarakterizirana je u pravilu globalnim i

već kodificiranim pojmovima kao što je „afrička džungla”, „američka pustinja”, „velegradsko podzemlje”, „morska pučina”, „planine u Aziji”, „svemir”, „morsko dno”, „tajanstveno jezero” itd.

Što se tiče samog života određenog lika, valja priznati da je na tom planu jedva moguće formulirati neke generalno važeće zakonitosti, principe koji bi obuhvaćali bar izvjestan dio silno bogate, metamorfne i kompleksno procesne morfologije stripova. Na primjer, nije teško ustanoviti kako pojedini autor nastoji svog junaka neprestano sačuvati u „najboljoj formi”, ne dopuštajući ni zubu vremena ni vanjskim okolnostima zapleta da mu nanese vidljive promjene ili nametnu neke nove oznake. Ali, netom jedan lik promijeni crtača, metamorfoza je neminovna: nastavljač serija može se po volji truditi da ponovi oblike i grafičke strukture svog prethodnika — on ipak nikad neće biti u stanju potpuno identificirati svoj rukopis s rukopisom ranijeg autora. Gotovo svi vrijedni junaci stripa ostaju zato kvalitativno vezani za svoje „očeve”: kasniji umjetnici, bez obzira na trud i talenat, rijetko su uspijevali približiti se originalu, čak i u slučajevima kad se radilo o nastavljačima spretnijim i domišljatijim od inicijatora.

Zanimljive promjene dešavaju se, međutim, na hijerarhijskoj ljestvici primarnih i sekundarnih ličnosti: ne jednom glavni junak našao se ugrožen, pa čak i progutan rastućom popularnošću epozodiste koji je, podstican oduševljenjem publike, polako ali sigurno izbijao na prvo mjesto.

Bilo je tako s Popajem, u početku sporednim delijom iz stripa o Beti Bup (Betty Boop), bilo je tako s Obeliksom koji je u nekoliko nedavnih anketa pomračio primat svog gospodara Asteriksa, bilo je tako i s kapetanom Hedokom kojeg su čitaoci često pretpostavljali osjetno monotonom Tintinu...

Stripovski junak, može se reći, vezan je uglavnom za dva oblika svog kontinuiranog pojavljivanja u listovima ili specijaliziranim revijama: on nastupa u zatvorenim epizodama od po tri, šest, devet, dvanaest ili šesnaest sličica-kvadrata koji sadrže cjelinu jedne od njegovih zgoda (što je najčešći slučaj kod komičnih likova i stripovskih karikatura), ili se pak javlja u dužim storijskim epizodama koje obuhvaćaju desetak, dvadesetak, tridesetak ili više stranica-tabloa (što se uglavnom odnosi na super-junake i dramatične zaplete).

Svaki lik, jedva da je potrebno isticati, živi onoliko koliko ga publika podržava u životu — umire neizostavno u trenucima kad se masovna pažnja iz ovog ili onog razloga prenese na neki

drugi nacrtani simbol, vitalniji i provokativniji od potrošenog. Teško je, zaista, nabrojati i poredati čak i najglobalnije faktore koji utiču na nastanak ili nestanak određenog junaka: produkt krajnje dinamične i metamorfne strukture potrošačkog društva, strip u sebi objedinjava sve silnice, struje i nevidljive uzročno-posljedične procese njegove ezoterične ali zakonite funkcionalnosti.

Na primjer, politička konstelacija drugog svjetskog rata uvjetovala je rođenje tipičnog američkog heroja-vojnika, Supermen i Betmen vjerojatno su nastali kao reakcija na fašističkog natčovjeka lansiranog sa Hitlerovih ideoloških poligona. Može se pretpostaviti da je kristalizaciji romantičnog kodeksa snage, časti i ljubavi iz „Princa Valianta” i „Tarzana” kumovala i sve prisutnija, nimalo poetska mehanizacija suvremenog života, potreba građanina dvadesetog vijeka da se prisjeti takozvanih „zlatnih razdoblja” egzistencije u kojima je blizina prirode i elementarnost nagona onemogućavala danas već banalne epidemije alijenacije i postvarenja. Gangsterizam tridesetih godina sigurno je odigrao presudnu ulogu u rađanju heroja-policajca, baš kao što je erotizacija čovjekove okoline šezdesetih godina otjelotvorila u Barbareli (Barbarelli) svoju potpuno emancipiranu zastupnicu seksualnih sloboda...

I tako dalje: nevidljivi ali prisutni konci sigurno povezuju svaki lik s kontekstom prostora i trenutka u kojima nastaje. Kao što reče Marni: „Heroj se ne rađa slučajno. U stvari, scenaristi i crtači stripa jesu ljudi koji jasnije od ostalih osjećaju suštinske tendencije i afinitete svoje epohe.”

A to podrazumijeva mnogo dublju uslovljenost i složeniju simptomatičnost priče u slikama nego što se u prvi mah laiku može učiniti...

Veći dio dugogodišnjeg prezira prema stripu očigledno proizlazi iz upravo konkretiziranog oslanjanja tog medija na neke elementarne, široko popularne (u svim vremenima) arhetipove pripovjedne dramaturgije, tipologije i mitologije. Čežnja za idealnim herojem, super-pozitivnim junakom, sklonost ka pustolovnoj fikciji, dramatičnom mada unaprijed razriješenom sukobu Dobra i Zla, epski patos, jednostavnost, neopterećena akcionost događaja — sve to govori o modelu jedne naivne, zanesene poetike sasvim određenog profila i potrošačkog kruga. Diskutabilna vrijednosna pozicija stripa logična je namime posljedica njegove neskrivene pripadnosti području takozvane subkulturne, kulture masa, sumnjivo obrazovanih i neselektivnih, nedistanziranih potrošača...

Problem očigledno zaslužuje da se na njemu časom zaustavimo.

Danas, naime, sve teže i proizvoljnije postaje apriori dijeliti kulturna i umjetnička dobra na „viša” i „niža”, i to iz prostog razloga što sve manje socioloških i statističkih podataka podupire takva uvjerenja. Kao što kaže Rober Eskarpi u studiji *Revolucija knjige*: „razmjena ideja, stvaralačkih metoda i prototipova neprestano se vrši između takozvane „prave” i takozvane „subkulture”, koliko stalnim preslojavanjem unutar društvenih grupa i klasa, toliko i sve širim radijusom djelovanja unutar modernog pojma kulture i kulturom zahvaćene čovjekove sredine.” Činjenica je, kaže dalje Eskarpi, „da su tokom historije mnoge „nečiste” literarne forme izborile i zadržale svoje mjesto pod suncem „čiste” umjetnosti. Vrlo uvjerljivo o tome govori razvitak romana i komedije. Bliže današnjem vremenu, šansona se nametnula kao autentična vrijednost zahvaljujući dometima koje nitko više nije mogao zaniijekati. Spomenimo samo „ulazak” Brasana, Brela i Aznavura u serioznu ediciju „Pjesnici današnjice”. Kriminalistički roman doživio je uspon i afirmaciju. Naravno, to ne znači da se, baš kao i u šansoni, izgubila razlika između osrednjih ili promašenih djela i onih koja dokazuju originalnost, maštovitost, literarnu dotjeranost strukture. Pojedine sveske kriminalističkih edicija prava su remek-djela, i to ne remek-djela žanra, već naprosto remek-djela. Nikome više ne pada na pamet da diskutira o Simenonu. A upravo to isto dešava se i s literarnom naučnom fantastikom, danas možda najbogatijim područjem književnosti. Rej Bradbari (Ray Bradbury), Isak Asimov (Isaac Asimov), Van Vogt (Van Vogt), Pol Enderson (Poul Anderson) i drugi klasici su literature u najpotpunijem smislu riječi.”

„Nije besmisleno pretpostaviti — nastavlja Eskarpi — da će i strip, toliko preziran i opovrgavan, steći ugled autentičnog književnog roda kad njegovi stalni čitaoci budu raspolagali intelektualnim snagama i neophodnim instrumentima da formuliraju i izlože zrele estetske sudove o tom pitanju.”

U svakom slučaju, kad već pokušavamo odrediti mjesto stripa u aktuelnim i vrijednosnim okvirima, treba najprije odbaciti gledišta svih onih koji se, kako kaže Edgar Moren, osjećaju pripadnicima nekakve „kultivirane kulture”. Uostalom, pita se Evelin Silero (u referatu s Prvog internacionalnog salona stripa u Bordigeri) — „da li je subkultura osuđena da zauvijek ostane subkulturom? Ili je to, bar u izvjesnoj mjeri, naivni rezervoar materijala, tema, modela i prosedeja za jednu buduću kulturu, čak, za

jednu buduću umjetnost, nije li to ono što bih ukratko nazvala predvorjem kulture?"

Da bi potkrijepila svoje stanovište, Evelin Silero navodi primjere svih onih literarnih, slikarskih ili muzičkih pokreta koji su značajan dio svog inspirativnog ishodišta pronalazili u „najvulgarnijim“, najmasovnijim strujanjima subkulture. Romantizmu je, recimo, prethodilo vrijeme izrazito naklonjeno melodrami i petparačkom romanu; između ostalog, na nadrealizam je utjecalo iznenadno interesiranje za banalnosti, za paradokse, za burlesknu konfekciju; moderna muzika napojila se u obilnim količinama svježim sokom jazza; konačno, „pop-art“ se rodio iz stripa, prvi nukleusi televizijskog jezika rođeni su u kratkim reklamnim spotovima ...

„Čini mi se — kazuje dalje E. Silero — da vrijednost izvjesne literarne forme velikim dijelom počiva i na njenoj sposobnosti da stvori konzistentne ličnosti, heroje i heroine, koji postaju „tipovi“, simboli, arhetipska otjelotvorenja određene epohe, kristalizirane premise aktuelne psihologije, duhovnosti, društvene svijesti i podsvijesti. Sa tog stanovišta, pogotovo s obzirom na svoju relativno kratku povijest, strip se može pohvaliti da je stvorio galeriju zaista univerzalnih „tipova“, koliko u domeni pustolovine i realizma, toliko i u onoj fantastike i humora. Strip se odatle otkriva pravim inkubatorom mitskih projekcija i otjelotvorenja. A može li društvo — pita se na kraju Evelin Silero — upravljati mitovima, simbolima i prototipovima rođenim u masovnoj svijesti i podsvijesti? Ne mislim da je to moguće. Pa ako je oficijelna, posvećena literatura propustila da stvaralački izluči i poetski destilira simbole i prototipove svoje epohe, njihova otjelotvorenja iskrsnut će na terenu izvan te posvećene, društveno priznate djelatnosti. Štampa, kinematografija, televizijski serijali i strip otkrivaju se odatle kao neposredni rezervoari mitologije današnjeg čovjeka i društva ...”

Uostalom, svaku moguću kategoričnost u raspravama o stripu kao tipičnom pripadniku subkulture, masovne kulture na vrijednosnoj margini potrošačkog društva, nezaobilazno demantiraju provjereni podaci o strukturi i vrstama njegovih konzumenata. Posebno je u tom smislu zanimljivo istraživanje što ga je izvršio Žak Marni, autor spreman da čitatelje stripova podijeli na pet osnovnih kategorija.

U prvu grupu, kaže Marni, spadaju rutinski konzumenti. To su mahom odrasli ljudi koji izjutra ili uveče otvaraju svoj omiljeni dnevnik i zadržavaju se duže ili kraće na stranici posvećenoj stripovima. Duže ili kraće, s više ili manje interesiranja. Druga grupa obuhvaća prosvjećene

konzumente: riječ je o skupini novijeg datuma koja međutim rapidno povećava svoje „članstvo”. Tu se već radi o amaterima koji se okupljaju oko specijaliziranih klubova kakvi postoje u Francuskoj, Belgiji, Italiji, Americi itd. Za njih strip nije artikl iz tekuće potrošnje: samo remek-djela privlače i zadržavaju njihovu pažnju. Riječ je dakle o selekciji, o odbacivanju lošeg u korist kvalitetnog. Izdavanje luksuznih albuma priznatih vrijednosti osjetno je umnožilo broj prosvjećenih konzumenata. Sve je više među njima liječnika, profesora, pravnika, da i ne govorimo o umjetnicima, slikarima, piscima i ostalima, a dob im se uglavnom kreće između četrdeset i pedeset godina. Tu su zatim neprijateljski raspoloženi konzumenti, koji, uzgred, u Americi čine samo 10% sveukupne publike stripa. U Evropi, naravno, broj im je znatno veći. Najčešći argumenti kojima se služe: strip je vulgarizacija kulture; strip je nešto ružno; strip ugrožava čitanje pravih knjiga; strip je ustupak duhovnoj lijenosti; strip je škola surovosti i neukusa; strip oduševljava samo Amerikance i duhovno zaostale! Kao četvrtu kategoriju Zak Marni navodi kolekcionare, strasne skupljače koji se specijaliziraju bilo za pojedinog crtača, bilo pak za pojedini list ili historijski period. I konačno, petu, odnosno najbrojniju kategoriju konzumenata čine djeca i omladina.

Suočeni s takvim sastavom čitateljstva, zaključuje opravdano Marni, mi zaista više ne možemo govoriti o ograničenoj i bezvrijednoj subkulturi...

MAJSTORI I REMEK-DJELA

Zanemarujući ranije opisanu prethistoriju priče u slikama, ne baš kratkotrajnu i nimalo neambicioznu — prvim „pravim stripom” već smo proglasili „Žutog derana” iz 1895. Ričarda Utcolta. Posebno je zanimljivo, danas, pratiti genezu njegove kreacije, naročito u drugoj umjetničkoj fazi, kad (1896) „izda” svog gazdu Pulizera, te iz „New York Worlda” preseli svog junaka u Herstov „New York Journal”. Tokom 1896, Utcolt oslikava crtežima čitavu stranicu „Journala”, zapravo, prezentira grafički centralnu situaciju iz priče čiji se tekst — Taunzend (E. W. Townsenda) nalazi iznad slikovnog prikaza. Te velike kompozicije sadrže obično desetak glavnih te dvaput ili triput više sporednih likova, centriranih oko žutog derana — po pravilu smještenog u tematskom i ikonografskom središtu masovke; ono što pojedina ličnost ima da kaže u toj situaciji, ispisano je na njenoj odjeći, češće u bijelom kvadratu što se pojavljuje uz njeno tijelo, a ponekad i u balončiću, pravoj filakteri s ispupčenjem usmjerenim prema usnama go-

vornika. Karikaturalna domišljatost u preciziranju pojedinih fizionomija, živahnost crteža i boje, efektno nadovezivanje planova u dubinu, konačno i globalna dinamika mozaikalno orkestriranog prizora — sve to i danas će se dopasti znatizeljnom promatraču. Interesantno je međutim, da ti šareni totali, prve stripovske table rodene zapravo prije konstituiranja tradicionalne „tekuće trake” ovog medija, dakle, prije kontinuiranog nadovezivanja emancipiranih prizora-kvadratića — izrazito podsjećaju na moderne tabloe stripova u kojima crtači napuštaju montažu većeg broja kvadrata pretvarajući stranicu-tablu u jedan jedini, raskošno opremljeni prizor.

Ovo drugo, poznato montiranje kvadrata susrećemo već 1897. u novim epizodama „Žutog derana” iz „New York Journala”. I zaista, prisutno je tu već sve što se podrazumijeva pod organiziranom i logički konstituiranom stripovskom izražajnom sintaksom: svaki prizor odvojen je od prethodnog i slijedećeg posebnim okvirom, neki od likova već su se navikli na izražavanje putem balončića — još nepravilne filaktere koja više „prisvaja” nego što bi elastično obuhvatila upravo „izgovorene” riječi. Naravno, sve je to kod Utcolta još sirovo, rudimentarno i nedotjerano: okviri svih prizora jednaki su po obliku i po veličini — njegov strip u 1897. slijed je pravilnih geometrijskih kvadrata (povučenih rukom, još ne ravnalom!) koji se slažu po dva u retku i tako stranici-tabli daju onaj simetrični, bezlični profil koji će kasnije crtači najčešće izbjegavati. Crtež „Žutog derana” još je uvelike blizak aktualnoj novinskoj karikaturi — grafički opterećenoj i nedovoljno oslobođenoj u pravcu ležerne, elastične harmonije: balončići su izrazito ružni i likovno neartikulirani, pa njihova sirova nepravilna krivulja više unakažava kvadratić nego što bi ga vizuelno oplemenjivala i komunikacijski upotpunjavala. Konačno, mnogi likovi još se ne služe filakterom, već, kao i u prvoj fazi, nose svoju repliku ispisanu na grudima, na odjeći ili na stomaku. Svaki kvadratić Utcolt će obilježiti posebnim rednim brojem, pomažući čitaocu da tako preciziranim redosljedom lako i brzo odgonetne još nerasprostranjenu formulu stripovskog pripovijedanja...

Ali, u tom hibridnom „Žutom deranu” pojavljuju se i prve kompozicijske hereze, spontane negacije geometriziranog, hladnog i mehaničkog odnosa što ga Utcolt nameće pojedinim kvadratima i njihovoj cjelini-tablou: poneki lik, obično sporedni, rado će istrčati iz okvira svoje sličice te zastati u prostoru-koridoru između kvadrata, ili se napola uklopiti u najbliži kvadratić ispod ili pored onog iz kojeg je „utekao”; poneki dio tijela, ptičjeg krila ili mačjeg repa, također i komad štapa ili priručnog oruđa — često će iz-

viriti izvan okvira svog prizora. Epizoda objavljena u „New York Journalu” 24. oktobra 1897. („Žuti deran igra golf”) prava je antologija takvih „gegova”. I kao da se u tim detaljima naslućuje već ona nesvjesna ali ne i slučajna ironija kojom će se majstori stripa odnositi prema svom mediju, postavljajući pravila i negirajući ih u isti čas, formulirajući shemu komunikacijskog kodeksa ali i restrukturirajući ujedno njenu fizionomiju, nikad okamenjenu ni mehanički za kočenu... Utcaltov „Baster Braun” („Buster Brown”) iz 1902. zadržat će bezmalo istu grafičku svježinu i ležernu nonšalanciju strukture.

Dvije godine nakon „Žutog derana”, 1897, pojavljuju se „Bim i Bum” („The Katzenjammer Kids”) Rudolfa Dirksa (Rudolph Dirks) u Herstovom „Journalu”, finalna karika ove rudimentarne, inicijalne faze. Sličice se još uvijek nižu u formi pravilnih, identičnih kvadrata, svaki od njih obilježen je rednim brojem, crtež je daleko od idealne čistoće, ali, balončić je već estetski profiliran, usklađen s kompozicionim valerima cjeline: kod Dirksa filaktera postaje pravilom bez iznimke za izricanje dijaloga, što od njega uskoro preuzimaju svi ostali američki crtači. Svaki kvadratić sadrži već minucioznu mada ne uvijek spretnu scenografsku razradu prostora i ambijenta, nadilazeći tako tek hibridno oprostorene prizore Etcoltovog prvijenca. Petnaest godina kasnije, Dirks prelazi Pulizeru, a Herst predaje „Bima i Buma” u ruke novom crtaču, Haroldu Kneru (Herold Kner). Tokom 1912. dolazi do slavnog sudskog spora čija presuda opunomoćava i jednog i drugog da nastave s izradom popularnog stripa, s nizanjem i umnažanjem gegova oko centralnih ličnosti — sudjelujući tako, na svoj način, u sve bržem razrastanju specifičnih oblika humora koji se širi ekranima zahvaljujući nijemoj filmskoj burlesci. Zaista, tekst kojim će David Turkoni (Turconi) 1966. opisati kinematografske parade Mek Seneta, u potpunosti karakterizira i Dirksov, odnosno Knerov stripovski labirint:

„Komika uzburkana ali osmišljena, prepuna nezgoda i događaja, padanja, potjera, bacanja torti i ostalih priručnih projektila, puna tučnjave, spektakularnih i nevjerojatnih akrobacija, komika u kojoj se uvijek javlja zrnice okrutnosti — tako pogodnog povoda za oslobađanje skrivenog sadizma publike...”

Frederik Bar Oper (Burr Opper) („Happy Hooligan” iz 1899) i Džejms Svinerton (Swinnerton) („Mali Džimi” iz 1905) zatvaraju tu struju popularnih, pučkih junaka stripa: kod Opera još dominira sirova karikaturnost novinskog tipa, Svinertonovi crteži odaju već jednostavnu ravnotežu i eleganciju poteza. Ali obojica ipak du-

šom i slikom pripadaju tom prvom, šarenom, priprostom kaleidoskopu, trenucima naivnog, inicijalnog uzleta priče u slikama, momentima u kojima je dobro plasirani udarac nogom i bezobrazna šala važna baš koliko i (sve veća) vješ-tina njenog slikovnog i grafičkog otjelotvorenja.

Djetinjstvo stripa završava u tim godinama: 1902. pojavljuje će već „Mali Sami” Vinzora Mek Keja, rafinirana anticipacija svega čime će ve-liko majstor obogatiti riznicu priče u slikama...

Čitav slavni „Mali Nemo u zemlji snova” (1. oktobar 1904 — 23. juli 1911), poput svih pome-nutih prethodnika, koristi još kvadrate obilježne rednim brojevima, a u prvim mjesecima izla-ženja (do 4. marta 1906) ispod svake sličice po-javljuje se ispisano objašnjenje koje upotpunja-va tekst pojedinih replika iz balončića. Ali Mek Kej numerira svoje prizore zato što je njihov raspored bez iznimke podređen najraznolikijim, nikad predvidivim rješenjima. Napuštajući kon-tinuirano multipliciranje po veličini i obliku jednog te istog kvadrata, on će svaku epizodu svog mozaika ostvariti kao nezavisni, neponov-ljivi likovni model, kao tablo-stranicu koja ras-polaže originalnim i specijalno za tu priliku kre-iranim konstitutivnim konceptom. Jednom će motiv biti ispričan u šest veoma dugačkih, verti-kalno nanizanih pravokutnika iste veličine, drugi put događaj će se razviti preko tri reda od kojih svaki sadrži po pet uspravnih pravokutnika — s tim što su oni u prvom redu najmanji, u dru-gom veći a u trećem najveći po prostornosti, treći put će stranica biti podijeljena samo na dva velika pravokutnika koji poput raskošnih slika stoje jedan do drugog, često će se u centru tab-loa pojaviti veliki krug, ili će se čitav niz razli-čitih kvadrata mozaikalno izmiješati na površi-ni stranice. Neiscrpn fantasta u kompozicionom restrukturiranju i likovnoj revalorizaciji profila table, Mek Kej je prvi uskratio svojim izdava-čima mogućnost da mu pojedinu stranicu razbiju na nekoliko novinskih nastavaka: svaka epizoda „Malog Nema u zemlji snova” jedinstveni je li-kovni i morfološki organizam, njena struktura ostvarena je impostiranjem uvijek novog, glo-balnog i nedjeljivog modela, te briljantnom ela-boracijom svih elemenata tog organskog moza-ika. Evo stripa koji se najpotpunije doživljava u obliku jedinstvenog, kontinuiranog albuma.

A priča je kod Mek Keja uvijek okvirno ista: dječarac imenom Nemo, mali razbarušenko i znatiželjnik, svake noći, u snu, putuje zemljom čudesa doživljavajući najneobičnija iznenađenja. Poslednji kvadratić svake epizode pokazuje ma-lišana kako u krevetu, ispod ili pored njega završava čudni noćni izlet i suočava se s novim danom. No u stvaranju Nemove i svoje vlastite

zemlje snova, Mek Kej nije nastojao da neoobično i fantastično samo ispriča — već da elemente čudesnog, oniričkog i iracionalnog kreira, odnosno otjelotvori samim oblicima i slikovnim rastom stripa: odatle u ovim epizodama nije fantastično samo ono što se događa — već je maštom do kraja natopljen i način na koji se to dešava, snovidajna postupnost u izrastanju fatamorgane koja se pred našim očima rascvjetava poput bogatog, dopadljivo zastrašujućeg sna nalik bizarnoj, crnohumornoj bajci. U Mek Kejovoj gradaciji događanja, u smjenjivanju pojedinih oslikovljenih faza halucinantne pustolovine, ima neke iznenađujuće, tajanstvene zakonitosti — ima čudne likovne povezanosti među jediničnim prizorima snovidajne izvitoperenosti: vrlo često slijed njegovih sličica dostiže preciznost i kontinuitet ekstremnih fiksacija radnje u crtanom filmu. Mek Kej insistira na savršeno pravilnom i do detalja razrađenom mehanizmu ritmičke progresije, na kaligrafski cizeliranoj i odatle dvostruko upečatljivoj genezi motiva od trenutka do trenutka, od faze do faze: s jedne strane, to mu pomaže u vjerodostojnoj fiksaciji one potmule, usporene dramaturgije karakteristične za snoviđenje, s druge strane ta sinhronizacija sukcesivnih prizora na bazi ritmičkog, montažnog i dramaturškog jedinstva cjeline čini ga od svih majstora stripa najbližim ordinatama animacije. Nije otuda nimalo čudno da baš njegov „Gerti dinosaur” iz 1909. predstavlja prvi autentični umjetnički crtani film.

Ali sve te kompleksne osjete, koje još uvijek u nama izaziva inspirativno doživljavanje „Malog Nema...”, Vinzor Mek Kej, za razliku od svojih prethodnika, crtača i karikaturista improvizatora, postiže jasnom formulacijom i discipliniranim provođenjem svog posebnog oblikovnog modela, zasnovanog na nekim lako uočljivim zakonima vizuelnog otjelotvorenja. Tako se u ovom opusu prvi put pojavljuju domišljene kategorije jednog cjelovitog, osobenog, funkcionalnog stripovskog organizma: ležerno intuiranje prevara se u osvještavanje i samospoznavanje medija, kreacija dobiva prve kanone svog strukturalnog bića.

Za ovog autora strip nije medij oslikavanja samo bitnih dramaturških, narativnih punktova: Mek Kej nam svaki događaj prenosi detaljnim nizanjem svih faza njegovog odvijanja. Literarna *jedinstva mjesta, vremena i radnje* (a tu radnja znači — *pokret*) uskravaju tako u novoj, slikovnoj formi. Svaka epizoda, naime, odvija se u vrlo preciznom vizuelno-kronološkom „osvajanju” ambijenta, vrijeme proteklo između dva uzastopna kvadrata uvijek je lako odgonetljivo i izmjerljivo intuicijom, a pokret, kao što

rekosmo, također slijedi tu rafiniranu postupnost putem svog kaligrafski opisanog protjecanja.

Da bi na toj osnovi stvorio vlastitu komunikaciju vrijednost, ili, bolje rečeno, da bi inauguracijom nekih svojih oblikovnih kanona oslobodio autentični potencijal stripovske energije, Mek Kej će sve raspoložive elemente podijeliti na dvije grupe: jedni od njih, *neprestano i bezuslovno ostaju isti*, formirajući tako *konstantu vizuelnog principa* što ga autor provlači cjelinom svoje kreacije; *drugi se obavezno i neprestano mijenjaju*, označavajući tako *varijablu vizuelnog principa* na kojoj počiva dinamika i ritmizacija cjeline.

U tom smislu, kod Mek Keja, ne mijenjaju se:

- a) plan,
- b) rakurs,
- c) pozicija promatrača.

S druge strane, iz epizode u epizodu mijenja se:

- a) okvir sličice — „izrez” stripovskog prizora,
- b) vrsta i pravac pokreta u prizoru,
- c) koloristički akcenti i valeri.

O čemu je riječ?

Oblikovna jedinica, za Mek Keja, nikad nije pojedini kvadrat-sličica, bez obzira na silan trud uloženi u oblikovanje svakog detalja: evo umjetnika, rekosmo već, koji razmišlja i stvara na nivou jedinstvene table-mozaika. A pošto mu je najvažniji upravo pokret, njegova postupnost, gradacija i kontinuitet, on smišljeno eliminira sve *vanjske* elemente, sve elemente *izvan prizora* koji bi mogli omesti percipiranje tog *unutarnjeg* pokreta, *pokreta u prizoru*. Osnovni plan, dakle udaljenost okvira — „izraza” od protagonista, uvijek je isti: kod Mek Keja *ne postoji* detalj ni krupni plan! Ne mijenja se ni rakurs: „izrez”, odnosno okvir uvijek se nalazi negdje na sredini između najviše i najniže tačke osmotrenog prizora. Također se ne mijenja ni pozicija „izreza”: Mek Kej ne koristi tehniku „plan-kontraplan”, već sve događaje registrira u formaciji paralelnoj s ravninom okvira, odnosno „izreza”. Ali se zato, s jedne strane, u *svakoj epizodi mijenja oblik*, odnosno *optički raspon* (dakle, *predstavljajući kvalitet*) kvadrata, i s druge strane, što je još važnije, *mijenja se karakter, profil i smjer pokreta sadržanog u cjelini prizora, u okviru table!* Drugim riječima, „izrez”, taj objektiv „stripovske kamere”, nepomičan je bez iznimke: ali se likovi i predmeti živahno približavaju ili udaljavaju od tog „objektiva”, zato se njihove putanje često pretvaraju u komplicirane prostorne krivulje, arabesknog, vrtložnog, dijagonalnog, spiralnog ili nekog drugog profila. Vrlo brzo naviknuti na te oblikovno-komunikacijske kanone, mi nesvjesno odvrćemo pažnju od nepostojećeg pokreta

„izreza“ (stripovskog „ekrana“), i sasvim se predajemo percipiranju kretanja unutar kvadrata, unutar table. A taj pokret, zahvaljujući stabilizaciji i nepokretnosti svojih vanjskih sredstava otjelotvorenja (plan, rakurs, pozicija) dobiva odjednom iznenadujući intenzitet i silinu. Epizoda od 23. septembra 1906, na primjer, sadrži pet velikih, okomitih i uskih pravokutnika: svaki kvadrat precizno omeđuje isti prostorni isječak — veliko stubište u čijem se podnožju nalaze Nemo i mala vila. Jedino što se kreće jest smeđa figura slona koji sa vrha stepenica (prvi kvadrat) silazi prema „izrezu“ (dakle prema promatraču), prelazeći tako iz dubine do krupnog plana put sačinjen od pet uzastopnih kontinuiranih faza. Raznolikost među planovima dobiva se tako kretanjem objekta a ne „izreza“, što nimalo slučajno podsjeća na kompoziciono mijenjanje u kadru što ga nepomičnom kamerom snima Luj Limijer u „Dolasku vlaka na stanicu“... Sličnih primjera ima u ovom stripu još bezbroj.

Da bismo olakšali razumijevanje izloženih problema, mi ovdje sasvim slobodno koristimo filmske termine: zaista, „izrez“ stripovskog kvadrata (okvir sličice) moguće je usporediti s „izrezom“ kamere, pa je odatle prizor u stripovskom kvadratu po nekim osobinama blizak slici na filmskom platnu. Najlakše bi odatle bilo zaključiti da se kod Mek Keja radi zapravo o nasljedovanju i preslikavanju temeljnih sintagmi nijemog filma: jer, statičnost osnovnog plana, nepostojanje rakursa i nepromjenjivost pozicije promatrača — kvaliteti su koji na onovremenom ekranu proizlaze iz nepokretnosti kamere u odnosu na situaciju pred njom. No bio bi to prebrz i pogrešan zaključak!

Melijesovska kamera, naime, raspolaže uvijek jednim te istim „izrezom“ — a Mek Kej ih mijenja iz epizode u epizodu! Melijesovski kadar poznaje samo pokret aktera identičan pokretu s kazališne scene, pokret paralelan s ravninom ekrana i vrlo rijetko dubinski oživljen, dok se kod Vinzora Mek Keja u okviru prizora pojedine epizode smjenjuje čitav niz pravaca i spacijalnih osovina kretanja!

Ta složenost kontinuiranog pokreta koji iz epizode u epizodu mijenja smjer, profil i karakter, na primjer, odlično je uočljiva u četiri nastavka „Malog Nema...“ objavljena između 23. maja i 13. juna 1909. godine. Sve četiri epizode komponirane su od šest dugačkih, vertikalno nanižanih pravokutnika koji izrazito podsjećaju na filmski format cinemascopea. U prvom nastavku, iz dubine praznog prostora napreduju prema prvom planu crveni likovi osmorice divova što pred očima dječaka konstruiraju iz donesenih

dijelova raskošnu palaču. Drugi nastavak ponavlja pokret u inverznom, dubinskom smjeru: nakon svečane parade giganti odnose komade konstrukcije i nestaju iza horizonta. Treća epizoda prezentira pokret odozdo prema gore: iz zemlje, malo po malo, izrastaju stubovi i zidine novog dvorca. Četvrta epizoda ponavlja pokret druge: dok likovi ostaju u prvom planu, čitava građevina odmiče u dubinu, sve dok se junaci opet ne nađu na praznoj, pustoj površini. Tako četiri nezavisna i precizno oslikovljena dinamička kvaliteta povezuju spomenute epizode, tako svaka promjena u pravcu kretanja dobiva svoj puni značaj tek uspoređena s kinetičkim specifičnostima prethodnog i slijedećeg nastavka.

Sličnih primjera, opet, ima u „Malom Nemu...” na pretek: plan, rakurs i pozicija ostaju nepromjenjeni, mijenja se „izrez” (okvir) i profil oslikovljenog pokreta. mijenjaju se i koloristički akcenti svake pojedine table, čime i boja na sasvim određen način sudjeluje u toj vizuelnoj dinamizaciji i orkestriranju cjeline. I baš osmišljena konfrontacija *konstantnih, statičnih i varijabilnih, metamorfnih* vrijednosti daje ovom stripu sasvim specifičan kvalitet filigranski i upečatljivo oslikovljenog pokreta. Mek Kej naime odlično intuira da se kinetički kvalitet očituje tek u sudaru sa statičnim: da bi se zamijetio pokret, on mora biti stavljen u odnos prema nečem što miruje. Tako elementi plana, rakursa i pozicije preuzimaju zapravo ulogu stalnog, nepromjenjivog kompozicionog fona unutar kojeg se, odnosno, na kojem se pokret odvija.

A takvo iskustvo i rafinman film u to doba još ne posjeduje, čak ni izdaleka! Pa ako je tu riječ o principima na kojima će kasnije čitava klasična, figuralna animacija zasnovati svoj bitak, valja priznati da su oni po prvi put, cjelovito i funkcionalno, ostvareni u stripu, ne na ekranu. I evo zbog čega Mek Keja smatramo utemeljenjem *stripovske, statične, zakočene animacije*: ono što se u njegovoj kreaciji ne mijenja, ne čini to zbog ograničenja kojima se film podvrgava u to doba — već zbog što potpunijeg isticanja onih vrijednosti koje su za dinamiku i strukturu stripa mnogo važnije!

Spomenuto *stupnjevanje, faziranje, animiranje oslikovljenog pokreta* pojavljuje se kod Mek Keja u još jednom specifičnom obliku: ponekad, on veliku jedinstvenu pozadinu dijeli na nekoliko kvadrata — i u svakom od njih pokazuje likove uslovljene novom pozicijom. Detalj iz slavne epizode s krevetom koji hoda gradom pomoću produženih metalnih nogu (od 26. jula 1908) pokazuje oživjeli ležaj s Nemom u dvije pozicije, u dva kvadrata od kojih svaki sadrži pola

jedinstvene pozadine (gradski pejzaž), čak i po polovinu mjesečevog kruga što se nalazi u sredini kompozicije; epizoda od 27. januara 1907. sadrži čak tri kvadrata, tri različite pozicije likova na zajedničkom fonu velikog ledenog stepeništa. Izbrišite okvire pojedinih prizora unutar zajedničke scenografske osnove — i dobili ste čisto crtano-filmsko fiksiranje ekstrema jedinstvenog pokreta koji se odvija u istom ambijentu, dobili ste također stripovskim instrumentarijem ostvarenu „vožnju kamere” kroz predstavljeni prostorni raspon!

Tu vrstu *stripovskog animiranja* razvijat će sve do danas mnogi autori priče u slikama, ne tako pedantno i kaligrafski kao Mek Kej, no s dovoljno pažnje ipak da ih sagledamo kao participatore istog vizuelnog nazora, istog oblikovnog kanona. Ali još važnije je što će svi zastupnici stripa kao maštovite, oniričke, nezavisne (a ne realističke, imitativne) predmetnosti preuzeti i ostale zakone ovog autora — ponajprije nepromjenjivost osnovnog plana (uglavnom, polu-bliskog — onog koji omogućava da se stripovskim kvadratom obuhvati cjelina figure ili figurâ), zatim suvišnost rakursa i zadržavanje jedne temeljne optičke pozicije u odnosu na prizor. Pronaći ćemo te karakteristike u „Mačku Feliksu”, u dometima braće Nojgebauer (Neugebauer), u „Peanutsima”, konačno i u čitavoj struji „anti-stripa”, u renesansi dakle i aktuelnoj modifikaciji onog nadrealističkog, iracionalnog i samosvojnog koncepta koji karakterizira rani američki strip prve, druge i treće decenije našeg vijeka...

No na to ćemo se kasnije još detaljnije osvrnuti.

Vratimo se međutim prostoru i vremenu „Malog Nema...”. Posebnu studiju valjalo bi posvetiti Mek Kejevom crtežu i boji, trudu i talentu kojima je oblikovao svaki kvadratić svog grandioznog remek-djela. Nasljednik velike tradicije secesionističkog grafičkog ornamenta i labirintične kolorističke parade „fin-de-siècle-a”, majstor koji po virtuoznom savršenstvu linije dostiže Berdslija (Beardsley) a po tajanstvenom intenzitetu palete Odijon Redona (Odillon Redon), Mek Kej možda je najmonumentalniji crtač i kolorist kojim je strip ikad raspolagao. Jedna od mogućnosti totalne likovne stilizacije i slikarske koncentracije priče u slikama dovedena je tu do neponovljivog, autentičnog vrhunca.

A uzgred, u nekim epizodama (na primjer u onoj od 8. novembra 1908) Mek Kej već anticipira lucidno poigravanje oblikovnim instrumentarijem medija koje će mnogo kasnije kulminirati kod zastupnika modernog „anti-stripa”: u poslednjim sličicama spomenute epizode tlo odjednom ne-

staje, Nemo i njegovi prijatelji balansiraju još za trenutak na donjoj crti stripovskog kvadrata, zatim dvojica propadaju u nevidljivu dubinu dok oživjeli okvir mijenja naglo svoj oblik i oslobođenim linijama, poput paučine, sputava tijelo mališana...

Još jedan korak, zar ne, i stižemo do Dragičevog „Tupka“?

Spomenimo da će Mek Kej (pod pseudonimom Silas) objaviti u „New York Herald“ oko 1912. još jednu somnambulnu i majstorski izvedenu seriju stripova posvećenu morbidnim vizijama sredovječnog gospodina, žderonje koga zbog preobilne hrane svake noći progone hipertrofirani košmari. Bit će to još jedan dragocjeni prilog crnoj fantazmagoriji, oniričkom apsurdnoj čijoj je poetičnosti Mek Kej posvetio sav svoj život i iznenađujući talenat.

Potpuno različit kvalitet, upravo, sasvim drugačiju krajnost označit će francuski strip „Tri ugursuza“ iz 1908. Luj Fortona (Louis Forton), satirična serija dogodovština sitnih lupeža iz polusvijeta, ostvarena rudimentarnim, sirovim crtežom, koji međutim ne otkriva nespretnost i nedotjeranost koliko svjesnu distancu od perfekcije i klasične slikovne dopadljivosti francuske tradicije. Praćen odgovarajućim argotom, jezikom ulice punim sočnih i neočekivanih kovanica, taj antirafinirani, izvana „ružan“ i „odbojan“ no iznutra šarmantan i ekspresivan crtež ostvarit će jednu od najoriginalnijih lumpen-proleterskih polarizacija stripa, očigledno usmjerenu na antisalonski, antiburžujski i nekonvencionalni nazor kao svoje glavno uporište.

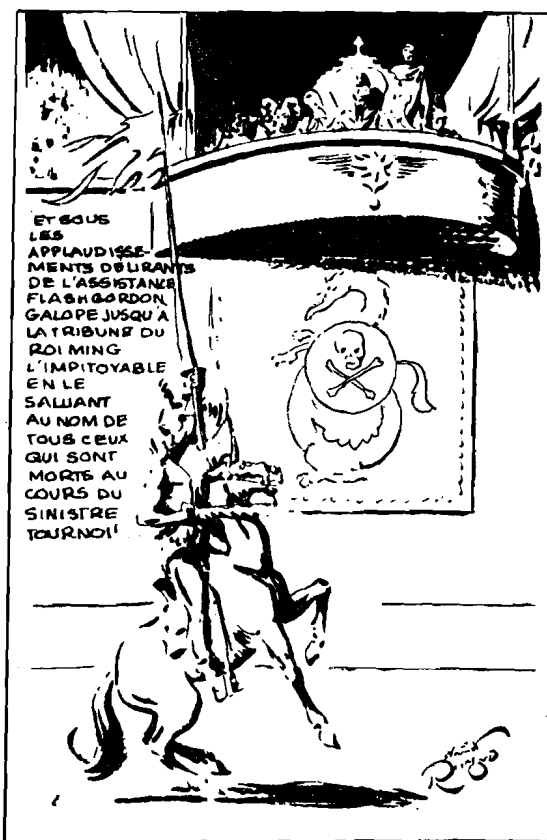
No jedan američki strip iz 1911. dovest će slikovnu depatetizaciju do kreativnog vrhunca: „Luda mačka“ („Krazy Kat“) Džordža Harimana trenutak je čudne i čudesne pobune umjetnika protiv svih dogmatski shvaćenih principa vizuelne komunikativnosti, pobuna ujedno i protiv oblika svijesti koji stoje iza tako primijenjenog te pedagoški, odnosno demagoški zloupotrijebljenog karaktera stripa. Ne treba zaboraviti da je čitav niz priča u slikama s kraja prošlog i početka ovog stoljeća marljivo razvijao u sebi mnoge odgojne, moralizatorske, socijalne i kulturološke ideale malograđanina: slikovnice za djecu, zgode uzornih porodica iz srednjeg staleža, bezopasno poučne basne, doživljaji dobro vaspitanih mališana i djevojčica, preporuke i savjeti za jednostavan, sretan i bogobožan život, mudri starci sa sigurnom životnom filozofijom nemiješanja i nezamjeranja — sve to ispunjavalo je stripovske kvadratiće u čitavoj gomili dnevnih ili sedmičnih listova. Francuski primjerci — „Porodica Fenouillard“ iz 1889, „Sapeur

Camember" iz 1890, „Bécassine" iz 1905. itd. — naročito su indikativni u tom smislu. I bezmalo svi majstori koje smo dosad naveli označili su svojim kreacijama određene faze umjetničke pobune protiv latentnog i kobnog uklapanja stripa u ordinate bezbojne, bljutave ideologije poslušnosti, pobožnosti i konformizma. „Žuti deran" uvodi u strip drskost i uličnu šalu. „Biñ i Bum" operiraju okrutnošću uvijenom u slatku dopadljivost gega, „Mali Nemo..." radikalni je bunt protiv racionalnog reda i neprikosnovenosti egzistencijalnih iluzija, dok „Tri ugursuza" sa- drže već otvorenu porugu i provokaciju dobrom odgoju i uzornim ocjenama iz vladanja...

„Luda mačka" pridružuje se toj struji destruk- cijom sveukupnog komunikacijskog kodeksa ve- zanog za elemente poučnog, lako čitljivog, zasla- đenog te etički i idejno uškopljenog modela: mačka, miš Ignatz i pas Offissa, tri koncizno i veoma slobodno koncipirane „ličnosti" stripa, ponavljaju pred nama neprestano novu igru nonsensa, luckastog izvitoperavanja stvarnosti i izokretanja njenih iskustvenih konvencija. Pro- stor svih prizora živi neuhvatljivim ritmom stalne promjene, elementi se pojavljuju i nestaju po logici stranoj racionalnim zakonomjernostima svakidašnjice: nalik ovlaš ocrtanim znakovima, razigranim piktogramima a ne cizeliranim figu- rama slikovnice, junaci „Lude mačke" nastoje u našoj svijesti posijati što više nedoumice, iznenađenja, što više spoznajnih šokova izazva- nih neočekivanim obratom, neprotumačivim detaljem, bizarnim kontrapunktom, besmislenim vizuelnim akcentom. Prostor se mijenja iz pri- zora u prizor, koliko po sadržaju toliko i po boji, odnosno ikonografiji...

Od zakonitosti Mek Kejovog stripovskog ka- nona, „Luda mačka" zadržava samo princip jednog, polu-dalekog plana u čiji okvir smješta figure svojih junaka, te korištenje stalnog ra- kursa iz pozicije smještene u sredini između najviše i najniže tačke prizora: sve drugo pod- ređeno je stalnoj promjeni, od često diskontinu- iranog ritma radnje, preko kolorističkog kontra- punktiranja u okviru iste table-epizode, do nag- log i bizarnog mijenjanja promatračke pozicije.

Ali Hariman na svoj način revolucionira i sli- kovno faziranje pokreta. Kao briljantna nad- gradnja Mek Kejovog modela precizne stripovske animacije, recimo, nameće se epizoda iz „New York Americana" od 16. jula 1922. Tabla je sačinjena od osam prizora istog opsega (po dva u svakom retku, jedan uokviren — drugi bez okvira) od kojih sedam ponavlja isti plan vizu- aliziran s identične pozicije: na lijevoj strani nalazi se zid iznad kojeg se naizmjenično pojav- ljuju glava mačke i potiljak psa; u desnom



Primjer klasične stripovske anti-animacije:



Flash Gordon (primjer iz 1935. godine).

uglu miš Ignatz budi se iz sna i baca kamen koji umjesto mačke pogađa psa, zatim bježi; osma sličica, naglom promjenom pozicije (kontraplan), pokazuje nam mačku i psa na ljuljački-klackalici iza zida (odatle njihovo neobično pojavljivanje iznad kamenog paravana tokom prethodnih kvadrata). Ali ono što je najzanimljivije u prvih sedam prizora, jest stalno mijenjanje predmeta i objekata koji se nalaze pored zida i na ravni horizonta... U prvom kvadratu, uz zid se nalaze četiri gljive, u drugom — slomljena grana, u trećem — metalni kotač, u četvrtom — velika svijeća, u petom — posuda s usahlim cvijetom, u šestom — zmijolika biljka, u sedmom — čarapa navučena na tanku šipku. Ravnina horizonta, tokom istih sedam kvadrata, postaje uzastopno scenom na kojoj se pojavljuje najprije gomila kamenja, pa obris pravokutnog zdanja, palma s jednom kosom granom, spomenik u obliku betonskog prstena, toranj na tri sprata, pet kamenih trokuta razne veličine, konačno sasvim neobična koliba sa zastavicom i pramenom dima. A istovremeno s ta dva mikropoprišta promjene, mijenja se i profil zida u onom dijelu kojim na svom kraju dodiruje zemlju: u svakom kvadratu taj fragmenat drugačijeg je izgleda, čas ispupčen, čas uvučen, sad lučno zavijen, sad poduprt kamenom ili letvom...

Centralna radnja epizode, vezana za tri junaka, također se iz prizora u prizor odvija preciznom postupnošću: u prvoj sličici miš spava, u drugoj (iznad zida pojavljuje se glava mačke) se budi, u trećoj (iznad zida — potiljak psa) hvata kamen, u četvrtoj (iznad zida — mačka) baca kamen, u petoj kamen pogađa potiljak psa koji se pojavio na mjestu mačkine glave, u šestoj sličici mačka gledajući preko zida konstatira da je miš utekao, u sedmoj — to isto vidi pas, u osmoj — mačka i pas na klackalici (kontraplan) zaključuju da se Ignatz više neće vratiti...

Promatrani kao djelići stripovski animirane radnje, ovi kvadrati, njih osam na broju, nude tako četiri paralelne linije stalnog mijenjanja elemenata u prizoru: s jedne strane, odvija se radnja između mačke, psa i miša, s druge strane simultano teku transformacije objekata koji se nalaze (a) pored zida, (b) na mjestu na kojem rub zida ulazi u zemlju i (c) na liniji horizonta. Harimanova dinamička konstanta razlaže se tako na četiri prizorom povezana ali po sebi nezavisna toka: pred nama nije više *singularni* već *pluralni*, ne više *jednosmjerni* već *četverostruki*, *interferentni pokret* različitih vizuelnih tokova, raznih motiva u metamorfnom pokretu.

Pa koliko nam, uzgred rečeno, majstorije iz „Malog Nema..” nagovještavaju homogenost i kompaktni kontinuitet klasične figuralne ani-

macije, toliko epizode „Lude mačke” anticipiraju skokovita, alogična, diskontinuirano ekspresivizirana rješenja moderne, reducirane animacije. Put od Mek Keja vodi nas do crtanih filmova Flejšera (Fleischer), Lenca (Lantz) i Diznija, pravcem od Harimana stižemo do Mek Larena (Mac Laren), Kristla i Dragića...

„Luda mačka” neumorno izvire iz pera svog autora sve do njegove smrti, 1944. godine. U kasnijoj fazi, tokom četvrte decenije, Herriman unekoliko mijenja model svog tabloa, pa nakon tri ili četiri retka (u svakom po tri kvadrata) dolazi jedan veliki prizor koji obuhvaća opseg dva kompletne retka, zatim jedan sasvim uzani, izduženi prizor na dnu table.

Vjerojatno najbriljantniji fragment čitavog Harimanovog djela jest epizoda od 6. novembra 1939. godine. Tokom osam malih kvadrata (prva tri retka), Ignatz se zabavlja crtajući na bijelom platnu najprije sebe, zatim mačku, konačno kamen: naslikane figure oživljavaju i miš-crtež udara kamenom mačku-crtež. Tako se radnja opet odvija na nekoliko paralelnih planova: s jedne strane u okviru prizora (u prednjem planu, miš koji slika i pas promatrač, u dubini — izmjenjivanje raznih objekata na horizontu), i s druge strane, istovremeno, u okviru bijelog platna u prizoru, u okviru tog novog stripovskog „ekrana na ekranu”. Deveti, veliki kvadrat već je uvećano to bijelo platno na kojem pas crta novi „ekran” (zid zatvora u koji zatvara miša), a deseti, suženi kvadrat izokreće sve to u sasvim luckastu šalu...

I tako se najbolji primjeri Harimanovog kaleidoskopa nameću kvalitetom višeslojne, multi-planske animacije, kvalitetom simultane interferencije različitih metamorfnih tokova, vrijednostima kakve strip nikad više neće dostići: jedna lucidna, drsko oslobođena poetika udružuje se s možda najkompleksnijim eksperimentima u strukturalnom biću medija.

A tu, budimo jasni, *stripovska animacija ne-čekivano nadilazi filmsku*: zaista, kontrapunktirani paralelizam različitih linija radnje, jasno čitljiv u statičnim kvadratima stripa, bio bi suviše kompliciran i komunikacijski preopterećen *sadržaj pokrenute slike na ekranu...*

Svi elementi, kao što rekosmo, sudjeluju u stalnom mijenjanju Harimanova univerzuma. U jednom kvadratu tlo je crveno, u drugom zeleno, u trećem žuto, u četvrtom odjednom pada noć; u pojedinim sličicama, likovi se često nalaze na mjestima neizvedivim iz prethodne pozicije; tekst u filakteri ispisan je nemirnim, nedotjeranim,

neskladnim potezima nalik klinastom pismu, ortografija je puna grešaka i proizvoljnih jezičkih ili slovnih kombinacija (na primjer, u spomenutoj epizodi iz 1922, prizori su obilježeni brojkama „wunn“, „tuu“, „threa“, „foar“, „phyve“, „siks“, „sehvn“ i „ate“). Ima nečeg duboko morbidnog u tom stalnom iznevjeravanju poznatog, prepoznatljivog i predvidivog, u neprekidnom podvaljivanju empirijskoj logici i racionalnoj kauzalnosti, ima nečeg skoro magijski elementarnog u dosljednoj nedosljednosti tog somnambulnog, sablasnog, natprirodnog panoptikuma u kojem se iluzija lijepe priče iz slikovnice gubi poput ljuske na uzburkanom moru. „Luda mačka“, kao što kaže Žerar Blanšar (Blanchard), „oživljava noćnu jezu i snoviđenja u apsurdnom svijetu koji izvana nalikuje običnoj svakidašnjici...“

Tako se sklonost ka nadrealnom udružuje s promišljenom destrukcijom tradicionalnog nazora na svijet i na slikovni medij: a najveći dio ove radikalne pobune Hariman ostvaruje krajnjim reduciranjem slikovne morfologije svog svijeta i njenim kategoričkim svodenjem na bizarnu, višeslojno čitljivu i provokativnu znakovnost. Predmeti i lica „Lude mačke“ pojavljuju se pred nama kao nervozni, tek označeni i jedva dovršeni hijeroglifi, grafički signali puni neke čudne neurotičnosti, napetosti, zakočenosti u akciji. Po prvi put spontani crtačev rukopis javlja se kao direktni nosilac nemira, konflikta, otvorenog sukoba linija i oblika bez harmoničnog razrješenja. Strip tu više ne prepričava, on sugerira, nameće slutnju više nego što iznosi činjenicu; ne uspavljuje dopadljivošću već uzbuđuje i atakira postavljajući nonsens na mjesto prepoznatljivog, lako odgonetljivog komuniciranja klasičnom naracijom; ne ilustrira priču već angažira konzumentovu svijest na planu dešifriranja svojih bizarnih signalnih procesa. Nadrealizam „Lude mačke“ jedna je od najmorbidnijih ali i najsuperiornijih emanacija stripa uopće. *Nasuprot slikovnoj — znakovna stripovska komunikacija oformila je tako samostalni stvaralački front.* Odatle je, i na ovom planu, neprocjenjiva Herrimanova uloga: priča u slikama stiže tu do jednog od finalnih limita svojih medijskih i graditeljskih mogućnosti...

Jer: otići još dalje u tom anti-deskriptivnom i ne-imitativnom ispisivanju tajanstvene poruke, napraviti novi korak u piktografskom, znakovnom signaliziranju sadržaja, uspjelo je samo još jednom autoru — Francuzu Morisu Roziju (Rosy), koji će u „Marsijanskim pričama“, šezdesetih godina, sasvim odbaciti geomorfnu i antropomorfnu ikonografiju, ponuditi nam slikovne nizove u kojima se javljaju sasvim transcendentni „pejsaži“, tajanstveni entiteti jedva odgonetljivi u svojoj funkciji aktera, filaktere ispunjene

simbolima različitim od svih poznatih abeceda. Ukratko: „Luda mačka” možda je najbolji strip svih vremena.

Koliko se „Tri ugursuza” nameću kao ironična karikatura čitavog jednog društva i njegovog licemjernog kartezijanskog čistunstva, toliko se „Porodica Tarana” („Binging up Father”) Džordža Mak Manusa, (George Mac Manus) već šezdeset godina potvrđuje kao ingeniozna satirička višekcija jednog specifičnog društvenog sloja, naglo obogaćenih „parvenu-a” koji na sve načine nastoje zauzeti poziciju i steći ugled u klasi kojoj nikako ne pripadaju. Članovi te porodice koja se u stripu pojavila 1912. neće ni do danas izgubiti popularnost, što na svoj način svjedoči o perzistenciji izvjesnih socijalnih prototipova — ali i o kvaliteti kojom je jedan apstraktni sociološki pojam prenesen i otjelotvoren u prizorima stripa. A Mak Manus zaista raspolaže prvorazrednim crtačkim senzibilitetom. Njegujući, baš kao i Mak Kej, smisao za detaljističko oslikavanje ambijenta i scenografskih raspona, on podjednaku pažnju posvećuje i karikaturno perfekuiranim vinovnicima anegdote: secesija je još uvijek prisutna u svom krajnjem intenzitetu, ne šteti se na ornamentici detalja i cjeline, profili se multipliciraju, krivulje se isprepliću gradeći ekspresivne i dopadljive grafičke aglomeracije. Ali, kao nekim čudom, taj silni likovni instrumentarij sklapa cjeline ležerne i skladne, baš nimalo opterećene ni zakočene u prozračnoj gustoći crno-bijelog linearnog rastera. Najčudniji je međutim konačni kvalitet Mak Manusovog detaljističkog cjepidlačenja: ti prizori nude oku cjeline duboko irealnog likovnog modela, cjeline čija pročišćenost i kondenzirana kristalnost ne ponavlja više stvarne, postojeće fenomene, već polazeći od njih materijalizira zapravo sasvim nove sklopove nestvarne čistoće i tajanstvene savršenosti oblika. Tajna dugogodišnjeg uspjeha ove serije ne leži, odatle, samo u šarmu ličnosti ni u duhovitosti sočnog slanga, već i u snazi kojom se jedan rafinirani, vizionarni likovni privid neprestano nameće oku kao potreba dublja od razonode. Riječ je o dometu još uvijek neprevaziđenom po nenametljivoj spektakularnosti crteža, po prirodnosti kojom je egzistenciji nametnut jedan idealni sistem harmonije i ravnoteže kakvim ta stvarnost nikad zapravo nije raspolagala.

Još jedan mačak stoji na našem putu: imenom Felix, pojavio se najprije u crtanim filmovima Pat Salivana (Sullivan) 1919. godine, da bi se 1923. preselio u strip. Ta povezanost dvaju medija, ostat će logično, neizbrisiva, pa figure u svakom kvadratiću čuvaju specifičnu maniriranost i uniformnost karakterističnu za predložak namijenjen serijskom (u ovom slučaju — ani-

macijskom) umnožavanju i reproduciranju. No ta akademska purifikacija, karakteristična za sve stripovske junake rođene u crtanom filmu, naročito za plejadu Diznijevih delija, ne smeta Salivanu da pred nama rastvori raskošnu lepezu svog fantastičnog, stripovski emancipiranog mozaika. Zaista, Feliks je autentično dijete oživljenog crteža, biće čiji postupci, ponašanje i mišljenje ne proizlaze iz prototipova stvarnosti koliko iz skrivene potencije slikovnog medija, crtanog filma ili stripa. Kad napola smrznuti mačak opazi dvije ptičice što su se kao ilustracija njegove nevolje pojavile u filakteri — pokupit će ih i odnijeti kući da razveseli gospodare, kad se kroz obližnji prozor izvije oslikovljeni niz upravo odsviranih nota — sabrat će njihova mala crna zrnca i umjesto uglja natrpati ih u prazan podrum; gladan — pojest će uskličnik što u filakteri označava njegovu trenutnu neudomicu, nemajući udice — uhvatit će ribu upitnikom što se pojavio na istom mjestu. I tako dalje. Podređen, doduše, u svom crtežu zakonima industrijskog dizajna i njegove usavršene repetitive profila, ograničen rukopisno tom nužnošću bespriješkornog ponavljanja istog oblika (zato i nacrtan suviše pedantno, suviše „diznijevski“), Salivanov Feliks ipak i danas osvaja svježinom vješto odabranih boja i pravim vatrometom dosjetki ne više prenesenih iz literature ili prepisanih iz života, već izvedenih iz samog medija i njegovih specifičnih uslovnosti.

Sve do pojave „Mačka Feliksa“ američki crtani film preuzimao je sve popularne likove i serije stripa (iscrpne podatke o tome naveli smo u tekstu „Kronologija američkog crtanog filma do pojave Volta Diznija“, „Filmska kultura“ br. 95—96). Salivanovim dometom započinje razmjena u obrnutom pravcu: logična je otud posljedica da popularni mačak prenosi u kvadratiće stripa sva ona znakovna sredstva kojima se služio i izražavao na ekranu, u okviru *nijemog* crtano-filmskog prizora dvadesetih godina. Balončić s pilom koja reže kladu iznad glave zaspalog, rojevi sitnih poteza kojima se naglašava pokret ruke, noge ili nekog predmeta, upitnik ili uskličnik iznad zamišljenog, odnosno iznenađenog lica, isprekidane linije što povezuju oko i stvar u koju ono gleda, aureola kružnih crtica ili kapljica oko glave zapanjenog junaka, serija slova („z-z-z-z-z“) pored usta figure koja spava — sve to prelazi Salivanovom zaslugom s ekrana u kvadratu stripovske anegdote. Odmah nakon Salivana, neka od tih rješenja usvajaju Mak Manus i Hariman. Zanimljivo je da ovako grafičko signaliziranje određenih stanja do kraja tridesetih godina sasvim iščezava iz crtanog filma dok se u stripu, sve do danas, mogu pronaći slični ili identični primjeri tog simboličkog slikovnog signaliziranja...

Na razmeđu stripa i animacije nastat će kasnije još mnogi popularni likovi, ponajprije Popaj i Miki Maus (rođeni tridesetih godina), zatim *Tintin* Džordža Remija (Rémi), dopadljiva serija (od 1929) koja ipak najveći dio svježine žrtvuje atraktivnoj konvenciji i jednom zauvijek kodificiranom redu svog slikovno-montažnog profila. Nasuprot provokativnoj, razbarušenoj i ikonoklastičkoj intenciji anglosaksonskih i američkih vizionara (koja kulminira u „Ludoj mački“), „Tintin“ sve do danas reprezentira tipično kartezijansku stripovsku varijantu, dopadljivu, privlačnu i popularnu, no lišenu mašte, znatiželje i one unutarnje stvaralačke potrebe za mijenjanjem vlastitih oblika u funkciji promjena do kojih dolazi u stvarnosti i duhovnoj vizuri prolazećih godina. Trideset godina kasnije, „Asteriks“ će samo potvrditi tu nazadnjačku, okamenjenu maniru, i tek šezdesetih godina francuski strip ponudit će zaista originalne, autentične vrijednosti.

S druge strane, formalno vegetiranje nekih stilskih elemenata tog prvog, svježeg, i maštovitog razdoblja, uzalud će se od 1930. do danas nametati putem multipliciranog industrijskog dizajna Diznijeve stripovske škole. Neće to biti ni čisto slikovna ni autentično znakovna oblikovna polarizacija, već prije svega serijski kodificirana i morfološki uproštena konvencija čiji sklad i dopadljiva ravnoteža oblika govore samo o konjunkturoj ali izvan vremena (a to će reći — i van stvaralačkih problema) konstituiranoj proizvodnji. Najveći trgovac stripa i animacije ostat će tako po strani od pravih kreativnih izazova, pa mu mnoštvo lansiranih tvorevina neće na planu „comicsa“ donijeti čak ni slavu onih nespretnih ali zanesenih entuzijasta što su na razmeđu stoljeća udarali temelje novog medija.

U tom smislu, kao što navodi Žerar Blanšar, između „Lude mačke“ i „Miki Mause“ „Feliks“ igra ulogu silazne karike!“

Kao jeka nadahnutog nadrealističkog kaleidoskopa prvih decenija stripa, pojavit će se 1934. „Mali kralj“ Ota Soglova, sjajna sinteza reducirane linije, bijele pozadine i neiscrpne serije lucidnih gegova, majstorija koja tako zatvara čarobni krug stripovske burleske što se od Operove ludorije „A njeno ime bijaše Mod“ (1905) proteže preko bisera „The Gumps“ (1917) Sidneja Smita, „Barney Google“ (1919) Bili De Beka (de Becka), „Skippy“ (1925) P. S. Krozbijsa (Crosby)...

Tako završava fundamentalno poglavlje priče u slikama.

Kao što već rekosmo, razlika između stripova prije i poslije 1930. sastoji se ponajprije u bit-

nom zaokretu na planu tipologije i karakterne profilacije junaka: stilizirane životinje, mališane i karikirane klaunove smjenjuju sad snažno naglašeni antropomorfnih heroji, najprije pustolovi i istraživači, zatim super-velikani ovjenčani mitskom snagom i nesavladivom potrebom za djelovanjem u razmjerima demijurga. Sve do danas, ta struja neće izgubiti popularnost i širinu: a u njenom dugom rastu moguće je razgraničiti tri faze, različite po vrijednosti koliko i po karakteru, odnosno značenju.

Prva faza obuhvata raspon između 1929. i 1933. godine: riječ je o inicijalnim naporima, o više ili manje uspješnim anticipacijama super-heroja, stripovskog natčovjeka. Pred nama se pojavljuju hibridi koje će uskoro naslijediti spektakularni junaci dana.

Razdoblje od 1933. do 1937. kulminantni je trenutak herojskog ciklusa nekolicina velikih crtača javljaju se kao nosioci njegovog punog stvaralačkog uzleta. Nakon vatrometa označenog remek-djelima Mak Keja, Mak Manusa i Hari mana, ovo je druga renesansa stripa u SAD. Konačno, od 1938. do danas traje dekadentno razvodnjavanje zanimljivih modela četvrte decenije, komercijalno usitnjavanje i ponavljanje formula odavno lišenih svježine; motiv natčovjeka pretvara se u tržišnu konfekciju, u konjunkturu šablonu koja uglavnom ne izmiče karakteristikama bezvrijednog, ispraznog šunda.

Konac dvadesetih godina određen je nemirom i revalorizacijom tradicionalnog iskustva na svim planovima: nalazimo se na početku velike krize američkog kapitala, idilično uopćeni motivi bivaju na umjetničkoj sceni potisnuti od mnogo dramatičnijih zapleta i aktera. A pored toga, čitav niz novih tematskih izvora nameće se stvaraocima epohe: 1926. Hugo Gernsback (Hugo Gernsback) pokreće časopis „Amazing stories” i lansira književni pojam „science fictiona”, 1927. prikazan je prvi zvučni film, iste godine Sternberg (Sternberg) snima „Noći Čikaga” — inicijalno ostvarenje velike gangsterske serije, a 1930. u „Malteškom sokolu” Dašiel Hemet (Hammett) inaugurira model crnog kriminalističkog romana, prenoseći na stranice knjige vlastita iskustva što ih je stekao kao privatni detektiv...

Prema svemu tome strip ne ostaje ravnodušan.

„Buck Rogers” iz 1929. Dik Kalkinsa (Calkins) i Fila Noulena (Nowlan) prvi je naučno-fantastični junak priče u slikama: njegova putovanja svemirom označavaju trenutak u kojem i ovaj medij, mnogo kasnije od filma, uključuje u svoju ikonografiju sve aktuelnije motive „science

fictiona". Iste godine Harold Foster adaptira za strip pustolovine Tarzana, silno popularnog junaka rođenog pod perom ne baš nadarenog Edgar Rajs Barousa (Rice Burroughs): jedanaest godina nakon sineasta i crtači posiju za tim univerzalnim simbolom naivnog eskapizma i malograđaninovog poja za izgubljenim krilom majke prirode. „Dik Trejsi” iz 1931. Čestera Goulda sasvim je u stilu tada omiljenih gangsterskih filmova, a „Tim Tejlor” (1932) Limana Janga (Younga) uskršava egzotičnu pustolovinu vezanu za pitoreksne pejzaže i neustrašive pobornike pravde. Konačno, „Brik Bradford” iz 1933. Klerensa Greja (Gray) nastavlja putem Bak Rodersa: svemir će ubuduće naseljavati sve brojniji stripovski znatiželjnici...

Svaki od tih likova veoma precizno ilustrira poneku od bitnih karakteristika i tipoloških premisa herojskog ciklusa: odvažnost (Rodžers), čistoću (Tejlor), ali i neumoljivost (Dik Trejsi), mitsku elementarnost (Tarzan) ali i tehnološku superiornost utopije (Bradford). No „Bak Rodžers” otkriva nesigurnost i sirovost crteža već prevaziđenu umjetničkom evolucijom stripa, „Dik Trejsi” i „Brik Bradford” materijaliziraju rutinski sačinjene prizore u kojima maniriranost i repeticija ne baš inventivnog osnovnog predškolskog dominira nad interesantnim kategorijama zapleta, a „Tim Tejlor” tek nagovještava eleganciju poteza koja će do punog izražaja doći tek u opusu Aleksa Rejmonda, zasad asistenta Limana Janga.

Ali inovacije priče u slikama ne zaustavljaju se na tipološkom i karakternom osvježavanju njenog arhetipskog fundusa: upravo na oblikovanom planu dolazi do najzanimljivijih i najindikativnijih promjena u odnosu na slikovnu i kompozicijsku baštinu medija.

„Bak Rodžers” i Fosterov „Tarzan” prvi su stripovi koji u svojim kvadratima ne prikazuju više vilinski pejzaž bajke i karikaturalno stilizirane junake. Pred nama se pojavljuje realistički vizualizirana ljudska figura, prostor čija iluzionistička trodimenzionalnost pretendira da bude slikovna transpozicija ovog našeg, poznatog pejzaža, odnosno ambijenta.

Noulan-Kalkinsov hibrid, naivna mješavina pustolovine, melodrame i primitivne futurističke utopije, stvara svoju ikonografiju od podjednako rudimentarnih vizuelnih fragmenata različitog ishodišta. Vedute ogromnih metropola budućnosti ili svemirskih gradova, na primjer, najčešće su uprošteni grafički prepisi egzotičnih, orijentalnih ili futurističkih kulisa hollywoodskih i evropskih spektakala („Metropolis”, „Bagdaski lopov”), tehnološki inventar budućeg

epohe samo je baroknim crtežom iskomplicirana varijanta dječjih igračaka (topovi, tenkovi, laseri, leteći tanjuri, kozmički brodovi), svemirska odijela Rodžersa i njegovih prijatelja smišljeni su križanci baletskog trikoa i padobranske uniforme. Ali, takav kakav je, taj ikonografski hibrid nameće crtaču već drugačiji odnos prema prizoru: „Bak Rodžers“ koristi već krupni, bliži i dalji plan, ne nastoji čitavu figuru (ili figure) aktera smjestiti u središte kvadrata. Zavisno od prikazanog motiva mijenja se i rakers, pa su događaji vizualizirani sad odozgo, sad odozdo, sad sa uobičajene ravni promatranja. Fosterov „Tarzan“ objedinjuje te nove elemente s daleko više vještine i likovne zrelosti: za razliku od nedotjeranog, rudimentarnog detaljiziranja kod Calkinsa (prve epizode „Bak Rodžersa“ odlikuju se nesigurnošću koja podsjeća na crteže naivaca i djece), Harold Foster (ranije sjajni novinski ilustrator) povlači sigurne poteze, kompaktno modelira anatomske volumene junaka i smišljeno razrješava grafički odnos između likova i pejzaža. Mijenjanje planova, odatle i smjenjivanje različitih „izreza“ stripovskog kvadrata, unošenje perspektivnih skraćivanja, upotreba ekspresivnih rakursa, često mijenjanje optičke pozicije u odnosu na prizor (plan-kontraplan), sve to postaje novim morfološkim rječnikom stripa, novim instrumentarijem u čijem formiranju, sigurno, sasvim određenu ulogu igra i slika s filmskog ekrana zvučne epohe.

Tako su udareni temelji novog stripovskog nazora.

A odmah zatim dolazi trenutak izrazitih stvaralačkih individualnosti. Imena Aleksa Rejmonda, Berna Hogarta, Li Falka, Fila Devisa i Reja Mura poznata su svim poklonicima stripa širom svijeta. Dodamo li im još i našeg Andriju Maurovića, autora nedovoljno poznatog i tek u najnovijem periodu proučenog opusa — izrekli smo sve od bitnog značaja za priču u slikama između 1933. i 1938. godine.

„Flaš Gordon“ Aleksa Rejmonda iz 1933. najbolji je naučno-fantastični strip svih vremena. Pustolovine hrabrog svemirskog lutalice dostižu pod Rejmondovim perom snagu zanosne futurističke poeme, silinu vizije otjelotvorene u sintezi koja ipak ne ograničava maštovitost niti umanjuje onirički sfumato događanja. Tajna je u crtežu, snaga leži u liniji oslobođenoj svega suvišnog i zatim skladno razapetoj kroz uravnoteženi prostorni model Rejmondovog kvadrata. Veliki umjetnik spacijalnog artikuliranja prizora, tvorac rafiniranih arhitektonskih veduta kakve strip (s izuzetkom Mak Keja) ni prije ni kasnije nije sagradio, dovitljiv u montažnom

smjenjivanju bližih i daljih planova, u iznalaženju adekvatnih a nikad prenatrženih rakursa, konačno, jedan od trojice ili četvorice vrhunskih grafičara kojima se strip može pohvaliti, Rejmond je u „Flaš Gordonu” ostvario likovnu ljepotu i monumentalnost nedohvatljivu bilo kojem mediju osim ovog: *slikarskom platnu uzmanjalo bi prostora za sve faze u postupnom razvijanju tog čudesnog pejzaža, na filmskom ekranu prizori bi se smjenjivali suviše brzo, bez vremena neophodnog za punu percepciju i doživljaj reprezentativne morfologije..*

Ovi komplimenti, naravno, odnose se na najzreliju, drugu fazu u rukopisnom usavršavanju „Flaš Gordona”. Prvi nastavci, oni iz 1933. godine, odaju još sirovost karakterističnu za „Bak Rodžersa”, zatim se tokom 1934. i 1935. Rejmondov crtež kristalizira na nivou ležerne ali precizno izvučene arabeske, na stupnju skoro idealne ravnoteže između statičnih — scenografskih i pokrenutih — figuralnih elemenata. Godine 1936. i 1937. donose već barokni nemir strukture, sklonost ka naglašenoj gesti i sve ekspresivnijem iscrtavanju anatomskih, kostimografskih i fizionomijskih karakteristika, da bi na kraju, u fazi od 1938. do 1944. čitav strip poprimio dimenzije hladnog cizeliranog, heraldički petrificiranog modela u kojem likovi sve više poziraju a prizori gube unutarnju lakoću, elastičnost i dinamiku.

Veliki nedostatak „Flaš Gordona” ostaje međutim scenaristička osnova: služeći se najnotornijim principom narativnog kvantiteta, Rejmond naprosto nadovezuje epizode, niže banalna čvorišta zapleta sasvim mehanički i proizvodno. Čitajući strip sasvim je lako unaprijed prećati funkcioniranje njegovog događajnog toka. Opasni neznanci koji se iznenada pojavljuju i hvataju glavne junake, različite životinje i čudovišta s kojima Flaš zapodjeva bitku, posjeti nepoznatim gradovima i bizarnim naseljima, susreti s „novim” protivnikom atletske muskulature i sa zavodnicom koja se odmah zaljubljuje u heroja — to su, uglavnom, „ob-rati” koji se u pravilnim razmacima ponavljaju u proticanju prizora. Odatle i neinventivna shematičnost te dosadna nepromjenljivost likova: vječno lijep i hrabar Flaš, glupavo ljubomorna Deil Arden, monotono pakostan i podao Ming, sasvim bezličan dr Zarkof, uvijek isti protivnici, bez iznimke slični saveznici — to je galerija „primjerno” uproštenih tipskih globala koji na najkonvencionalniji mogući način ostvaruju svoje uloge dramskih aktera... Ikonografija „Flaš Gordona”, kao što s pravom primjećuju mnogi estetičari, također je hibridna sinteza najrazličitijih modela i uzoraka: motivi Borona i Merita, slikovni predlošci iz

naučnofantastičnih magazina, detalji srednjovjekovnog viteškog ciklusa, orijentalne fizionomije zlikovaca, kostimi u rasponu od uniforme stranačke legije do lovačkog kompleta Robina Huda — sve to isprepliće se u plitkoj bujici događaja od kojih svaki biva na brzinu apsolviran i zamijenjen slijedećim, podjednako neobaveznim i bez stvarne uslovljenosti uklopljenim u tu šarenu struju.

Ali grafička superiornost izvedbe (naročito u periodu 1934—37) brzo navodi na zaboravljanje tih nedostataka: evo stripa kojeg je besmisleno prepričavati, zato što mu kreativna jezgra raste mimo jednoličnog, tipično šundovskog pripovijedanja. Tema je tu tek povod, proizvoljan koliko i heterogen u svojoj površnoj akceleraciji.

Žrtvovati monumentalnost u korist dinamične vibracije i kinetičke impresije arabesknog grafičkog diktusa — a ne izgubiti ništa od ranije ostvarene harmonije, cilj je slijedećeg Raymondovog dometa: „Agent X—9” iz 1934. zaista je majstorija koja iznenađujuće proširuje morfološki registar ovog umjetnika. „Džim iz džungle” (1934) povratka je fiksiranom, majestetičnom slikovnom skladu „Flaš Gordona”, a Rejmondova posljednja parada, „Rip Kirbi” (1946) produbljava ali i akademizira vibrantne impresije i psihološke nijanse „Agenta X—9”.

Čistoća i samodostatnost slikovnog modela u „Flaš Gordonu” uvjetovala je odbacivanje filaktere u korist teksta ispisanog slobodnim prostorom kvadrata: slovna grafika pojavljuje se i u „Džimu iz džungle” kao samostalni, jednakovrijedni dio morfološkog stabiliziranja prizora. Ali u „Agentu X—9” raznoliko oblikovan i nemirno probiliran balončić otkriva se kao novi funkcionalni nosilac vibrantne napetosti koliko pojedine sličice toliko i čitave table. „Rip Kirbi”, konačno, uklapa i taj elemenat u standardiziranu perfekciju posljednjeg umjetnikovog modela (Rejmond pogiba 1956. u automobilskoj nesreći).

Scenarist Li Falk te crtači Fil Dejvis („Mandrak mađioničar”, od 1934) i Rej Mur (Moore) („Fantom”, od 1936) svojevrsni su antipodi epopeje razvijene u djelima ostalih autora tog vremena. Već sami kostimi, Mandrakov cilindar, štap i crni plašt, Fantomova maska, odnosno gumeni triko kojim prekriva tijelo — govore o vraćanju na stare i naivne ali uvijek privlačne ideale serijala, bulevarskog romana u nastavcima. Riječ je o inkarnaciji romantičnih ideala bližih prošlom nego ovom stoljeću: lik Mandraka, gentlemana-hipnotizera i čudesnog opsjenara u tom je smislu najindikativniji model. Zasnovan na racionalno objašnljivoj, ležerno plasiranoj ali

konzekventno iskorištenoj ikonografskoj kategoriji čuda (hipnotske fatamorgane), taj zaplet provocira gledaoca baš prirodnošću i spontanom jednostavnošću kojom se služi u materijalizaciji magičnog obrata. Da stvar bude još čudnija, treba reći da ni Dejvis ni Mur ne bijahu naročito dobri crtači: likovi i situacije zadržavaju pod njihovim perom uvijek nešto nedovršeno, nevješto i nespretno — ali se baš ta sirovost i rustikalnost grafičkog duktusa sjajno usklađuje s prostodušnom atraktivnošću i djetinjom egzotikom scenarija. „Mandrak” i „Fantom” posljednje su vilinske priče rođene na razmeđu građanske idealizacije devetnaestog i istraživačke strasti dvadesetog stoljeća, posljednji izdanci nostalgичne pustolovne tradicije koja sve brže nestaje pred naučnim i naučno-fantastičnim ordinatama svemirske ere.

„Princ Valijant” iz 1936. Harolda Fostera povratak je velikim slikarskim idealima stripa: već Rejmond u „Flaš Gordonu” efektno primjenjuje kompoziciona i strukturalna iskustva klasičnih slikarskih škola, dopuštajući ipak svojoj liniji da oživi stiliziranom slobodom čisto oniričkog napona. Fosterov opus označava kulminaciju realističkog modela, no u isti čas i afirmaciju punog sklada te oblikovno-ritmičkog savršenstva na toj osnovi. Scenografski, kostimografski i ambijentalni predlošci srednjovjekovnog viteškog doba pružili su mu više nego obilan materijal za detaljističku, minucioznu rekonstrukciju: u isti čas nadareni portretist, Foster je znao svakoj sličici udahnuti poseban život — bilo preko funkcionalno osvjetljenog i karakterno iznijansiranog lica, bilo preko majstorski elaboriranog arhitektonskog okvira, bilo pak preko heraldički pročišćene kompozicione krivulje pokreta unutar mase ili manje grupe aktera. Uvećani, pojedini prizori „Princa Valijanta” prave su grafičke parade u kojima ni jedan od bezbrojnih ikonografskih detalja ne ometa skladnu jasnoću i nepogrešivu artikulaciju složene strukture. Prizori viteških turnira, dvoboja, vojnih formacija u pokretu pod punom borbenom opremom, ratničkih sukoba u šumama, na brodovima ili na zidinama opsjednutog zdanja, čudesni pejzaži i gradovi kojima prolaze legendarni junaci — sve to našlo je u Fosteru pravog vizuelnog interpreta.

Promišljena ravnoteža i matematička preciznost klasičnih slikarskih remek-djela dominira u globalnoj i fragmentarnoj koncepciji „Princa Valijanta” — prisustvo idealnih omjera, skladnih proporcija i složenih kompozicijskih parametara djeluje na promatrača neobično upečatljivo, smirujuće, melodiozno: nasuprot tome, Bern Hogart će u svom „Tarzanu” iz 1937. posegnuti za iskustvima egzaltiranog, go-

rućeg baroka, za krajnjom vizuelnom euforijom pokreta, za maksimalnim opredmećenjem dinamičkog potencijala svih elemenata — od grčevito napregnutog tijela čovjeka ili zvijeri do podivljalog pejzaža prašume, olujne pučine, planinske lavine ili titanskog požara. Nisu ga uzalud mnogi usporedili s Mikelandelom: zaista, kao da je u svakoj slici pronalazio novi alibi za kovitanje nezadrživog, prenapreknutog, do same eksplozije dovedenog kinetičkog potencijala. Kao da mu je jedinična likovna fiksacija svojom statičnom monumentalnošću neprestano služila za ideativno i oblikovno nadilaženje bilo kakvog mirovanja, stagniranja, opuštanja. Čak i kad se odmara, Hogartov junak napet je i spreman na skok: bez prestanka sukobljen s okolinom, neprestano u borbi, određen krajnjom napregnutošću cjelokupnog habitusa, Tarzan se tu uvijek iznova otkriva opsesivnim studijskim predloškom za proučavanje i prezentiranje svih mogućih oblika pokreta, od onog još pritajenog i jedva naslućenog — do punog prostornog i anatomskeg zamaha tijela pretvorenog u oslobođeni pandemonij mišićnih opruga. Svi elementi sudjeluju u oslikovljenoj drami: odatle apokaliptička nota, nota korjenito utkana u Hogartov vizuelni model. Ogromni pjenušavi talasi kroz koje se probija mišićavi titan, smrtonosni zagrljaj zvijeri ili atletski razvijenog protivnika, sve to odjekuje u Hogartovoj interpretaciji dramatikom dovedenom do bijele tačke usijanja. Možda mu zato prizori djeluju upečatljivije kad ih osmotrimo lišene kolora, u crno-bijelim reprodukcijama: kontrast tamnih i svijetlih površina otkriva tada u potpunosti ne samo silinu energije oslikovljene u tim prilozima, već i monumentalnu kompoziciju, odnosno modelatorsku mjeru koju im je autor uspio nametnuti. Hogartov „Tarzan” — to je reinkarnacija discipliniranog strukturalnog kanona u krajnjem ikonografskom grču, to je reafirmacija sklada i harmonije u materijalu koji je na izgled lišen svake mjere i svake mogućnosti uravnoteženog otjelotvorenja...

Ni jedan od umjetnika ne dopušta filakteri da mu razbije čisto slikovno jedinstvo prizora: popratni tekst i replike u „Princu Valijantu” i „Tarzanu” ispisani su na onim mjestima na kojima se najbolje uklapaju u cjelovitu grafičko-kolorističku organiku kvadrata.

I konačno, Andrija Maurović, jugoslovenski umjetnik koji se po talentu ravnopravno pridružuje spomenutim majstorima: autor najboljih western-stripova u povijesti medija, u isti čas i nadahnuti interpret naučnofantastičnih, pustolovnih i egzotičnih motiva — još uvijek ostaje internacionalno neotkriveni velikan čije ime zaslužuje pažnju mnogo veću od poklonjene. „Lju-

bavnica s Marsa", „Podzemna carica" (1935), „Trojica u mraku", „Sedma žrtva" (1936), „Gospodar zlatnih bregova", „Posljednja avantura Starog Mačka", „Sablast zelenih močvara" (1937) i drugi dometi svjedoče o izuzetnom crtaču koji je senzibilnu ornamentiku linije znao povezati s ležernošću i skoro impresionističkom lakoćom poteza, a uz to materijalizirati u prizoru sve vidljive i nevidljive komponente dramatičnog događaja. Majstor sivkastih polutonova, sposoban da registrom nijansi između crne i bijele stvori utisak kolorističke slojevitosti, Maurović je uz pomoć vrsnih scenarista (Franjo Fuis i Krešimir Kovačić) komponirao čitav niz tabli koje predstavljaju poslasticu i za najizbirljivijeg sladokusca: uz domete braće Neugebauer od 1935. do 1952, ovo je svakako naš najznačajniji prilog svjetskoj antologiji priče u slikama.

Tako realistička, vilinska i hiperrealistička struja herojskog ciklusa skoro istovremeno stižu do svojih konačnih ispunjenja.

A svi navedeni majstori koriste i razvijaju oblikovne elemente što ih u strip uvedoše „Bak Rodžers" i Fosterov „Tarzan".

Mak Kejevi kanoni koji nalažu upotrebu istog plana, rakursa i pozicije u okviru pojedine epizode, pa i čitavog stripa — nestaju tako kao relevantni postulati stripovske kreacije. Suprotno tome, Foster, Rejmond, Dejvis, Mur, Hogart i Maurović ozakonit će obavezno variranje planova (od krupnog, preko bliskog i daljeg, do totala), stalnu izmjenu donjih, gornjih i srednjih rakursa različitog intenziteta, često mijenjanje pozicije (plan-kontraplan) itd.

Pretjerano bi međutim bilo tvrditi da crtači četvrte decenije posiju za tim novim elementima isključivo povedeni kompozicionim i optičkim specifičnostima filmske slike, odnosno fotografije: do revolucioniranja izražajnih sredstava dolazi zbog promjena čitavog stripovskog nazora, zbog novih uslovnosti pred kojima se raspada sistem na kojem je počivao stripovski univerzum prve i druge decenije — dakle, zbog promjena kakve su svojevremeno i filmsku sliku navele da se približi detaljima prizora, da ih sagleda s raznih visinskih pozicija i prostornih aspekata, te da sve to, novim montažnim formulama, poveže u organizam bitno različit od melijesovskog i limijerovskog.

Očigledno, promjena je postala neizbježna u trenutku kad se pažnja crtača sa stilizirane karikature i snovidajnog ambijenta bajke prenijela na antropomorfnog heroja, čovjeka ili natčovjeka, te na realističke ili hiperrealne prostore njegovog djelovanja. Promjena planova, rakursa i promatračke pozicije kvaliteti su

naime što ih vizuelne umjetnosti nasljeđuju iz strukture našeg svakodnevnog perceptivnog kontakta sa stvarnošću: *netom se bilo koji vizuelni medij usmjeri preslikavanju tog poznatog naturalnog univerzuma, u funkciji što realističnije fiksacije moraju se pojaviti i osnovni modaliteti našeg viđenja stvari, našeg svakodnevnog optičkog iskustva.* Krupni plan, donji i gornji rakurs, perspektiva — ne postoje u slikarstvu niti trebaju slikarima prije četrnaestog vijeka: njihovu pojavu na platnu uvjetuje realistička, stvarnosna intencija ranorenesansnog nazora! S druge strane, majstori transcendiranih slikovnih prikaza gotike, baš kao i režiseri stilizirane, nijeme filmske burleske, baš kao i umjetnici ranog, oniričkog stripa — neće u prizoru izolirati fragmente radnje, likova, lica ili ambijenta — oni će svoj svijet kontinuirano vizualizirati u totalu, u cjelovitosti kretanja u potpunosti figura, predmeta i fenomena. Činit će tako i njihovi nasljednici sličnog nazora. Odatle se, od „Malog Nema...“ do „Peanutsa“, junaci uvijek pojavljuju u kvadratu čitavim svojim habitusom (tradicionalni polu-bliski ili srednji plan), bez približavanja, bez „rezanja“ putem okvira pojedinih dijelova tijela ili fizionomije (krupni plan i detalj), bez mijenjanja pozicije koje bi narušilo *arhetipsko, jednostavan i jedinstven* uvid u magičnu realnost. A kad se u četvrtoj deceniji, kao svojevrsna međufaza, pojavi realistički, herojski, odnosno epski stripovski ciklus, kad se kreacija usredotoči na geomorfne pejzaže i sasvim antropomorfne junake, crtači će mahom popuniti svoj oblikovni instrumentarij elementima neophodnim za potpuno fiksiranje te i takve predmetnosti, poslužiti će se različitim planovima, rakursima i tehnikama (plan-kontraplan) koje u međuvremenu već otkrivaju i koriste fotografija, odnosno film: ali neće strip preuzeti ta sredstva imitirajući kinematografiju, već će za njima prirodno posegnuti u momentu kad se upravo oni nameću kao neophodni i nezaobilazni ključevi za vizualizaciju drugačije, iz kategorija naše okoline izvedene slikovne realnosti.

Mehaničko prenošenje filmskih rješenja u stripovsku strukturu ne bi naime imalo smisla niti bi donijelo rezultata — iz jednostavnog razloga što različiti materijali spomenutih medija uslovljavaju drugačije značenje i djelovanje pojedinih elemenata u svom sklopu. Na primjer, krupni plan na ekranu igra dvostruku ulogu: on intenzivira percepciju gledaoca i otkriva psihološke, odnosno karakterne nijanse na licu aktera. Krupni plan u stripu obavlja samo prvu funkciju, pošto nacrtani stripovski junak uglavnom ne raspolaže sadržajnošću fizionomije koja bi opravdala njeno isticanje i naglašavanje. Ali zato stripovski krupni plan može u okviru table

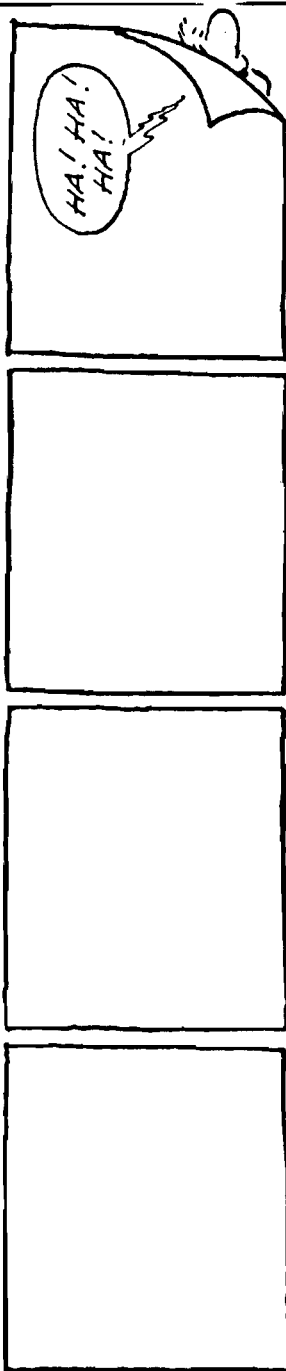
ostvariti sugestivni efekt dramatskog epicentra čitavog tog mozaika — i tako izazvati složeni doživljajni učinak kakav samo ovaj medij može postići, zahvaljujući svom *prostornom* (a ne *vremenskom, filmskom*) *montažnom principu*.

Sve ovo, drugim riječima, podrazumijevalo bi različite planove, rakurse i pozicije promatranja kao organska sredstva realističke vizuelne percepcije. No zašto se onda u tom periodu stripa napušta minuciozno praćenje pokreta, pažljivo slikanje svih faza kakve karakteriziraju, recimo, stripovsko gibanje malog Nema, Feliksa i Lude mačke? Ne treba zaboraviti da se stripovska animacija rodila upravo iz uslovnosti kodificiranih Mek Kejovim kanonom: korištenje istog plana, rakursa i pozicije omogućava umjetniku da pažnju prenese na cjelinu figure, na stilizirano tijelo junaka smješteno u sredini prizora (polu-bliski plan) — a odatle i na pokret tog tijela, proučen i oslikovljen u dinamičkoj postupnosti pojedinih faza, u kontinuiranoj progresivnoj sukcesiji svih pomaka koji mu određuju raspon. Realistička izmjena planova, rakursa i stajališta razbila je i onemogućila taj precizni mehanizam: crtajući svog junaka sad u krupnom planu (prikazujući dakle samo njegovo lice ili dio lica), sad u polu-bliskom (cjelina figure dominira središtem kvadrata), sad u dalekom planu ili totalu (sitna figura samo je djelić predmetnosti u prizoru) — crtač više ne može uspostaviti nikakvu preciznu povezanost između tih slikovnih naznaka, zato što svaka od njih predstavlja *ekstrem, finalnu poziciju određenog pokreta* (dužeg ili kraćeg), ne više *fazu pokreta*, povezanu s nizom prethodnih i kasnijih faza istog pokreta ili istog kinetičkog luka. Između dva kvadrata Rejmonda i Hogarta, a posebno Fostera, često protekne mnogo vremena, ti prizori obično su fiksacije poza međusobno udaljenih i u prostornom i u vremenskom smislu, fiksacije pozicija koje nisu povezane istim dinamičkim lukom. Ali ovi crtači predstavljaju nam realnost čiju morfologiju i kinetičnost poznajem (bolje rečeno — prepoznajemo), odatle im i nije neophodno (niti je za gledaoca važno) vizualizirati svaku fazu dešavanja, insistirati na cjelini figure, na što većem rasponu ambijenta, itd.

A magičnu uvjerljivost svojih svjetova Mek Kej i Hariman kreiraju baš animacijskim kvalitetom: isječak prikazanog prostora osjetno se razlikuje od naše okoline, ali će precizno odmjerena i jasno oslikovljena postupnost u kretanju njegovih stanovnika dati cjelini bitnu dimenziju neophodnu za identificiranje s viđenim. Uvjerljivost se kod Rejmonda, Fostera ili Hogarta uspostavlja na nivou pojedinog prizora: realistička ili hiperrealistička (no podjednako prepoznatljiva) ikonografija sama sobom dovoljan je



Klasična slikovnost stripa: Mandrak madioničar (1934).



Moderna znakovnost stripa: *Tupko* (1971—1972).

argument identifikacije: otud takav crtač može u nekoliko kvadrata iznijeti daleko više podataka i dramskih čvorova nego što su to činili raniji autori. No Mek Kej i Hariman nisu ni pričali tako duge, zamršene i ličnostima bogate zaplete: njihova pažnja usmjerena je na kratku anegdotu, bizarnu metamorfozu, dakle, na samo jedan od procesa ili fenomena čudesnog svijeta nadrealne bajke — ne na pustolovnu seriju epizoda kakva karakterizira epsku naraciju u „Tarzanu”, „Flaš Gordonu” i „Princu Valijantu”.

Odatle i sve navedene promjene.

Cjelovitost i magična totalitarnost iz tog prvog, oniričnog modela raspada se u korist fragmentarnosti sasvim drugačijeg, realističkog nazora, u korist vizure koja počiva na preslikavanju i modifikiranju poznatih kategorija našeg svijeta. Pa odatle i nije nužno upravljena na oslikavanje svih faza, svih djelića morfološke i kinetičke strukture predstavljenog univerzuma...

Zanimljivo je da širenje tih novih elemenata zahvaća i stripove nastale u prethodnom razdoblju, ponajviše one čiji kvadratići sadrže izrazito antropomorfne karikature: „Porodica Tarana”, na primjer, već 1929. varira bliže i dalje planove, da bi se kasnije skoro potpuno prilagodila realističkom kadriranju svojih prizora.

S druge strane, ne samo da su umjetnici herojskog ciklusa odbacili u potpunosti stripovsku animaciju, neki su se čak i otvoreno suprotstavljali slikovnom kontinuitetu uspostavljenom između dva ili tri sukcesivna prizora. Kad Flaš Gordon negdje u prvoj trećini stripa pobijedi na turniru što ga organizira zli car Ming, on jašući na konju dolazi pod svečanu ložu u kojoj sjedi tiranin: dva kvadrata opisuju njegov dolazak, zaustavljanje i pad s konja uzrokovan premorenošću — no u oba prikaza ne samo da profil lože nije identično oblikovan, već se potpuno mijenja i veliki grb prikazan na zastoru koji prekriva zid ispod lože... Nepreciznost, upifat ćete? Ne, samo sloboda proizašla iz totalne nebrige za bilo kakvu precizniju vezu (osim narativne) među prizorima!

Tako mnogi elementi mijenjaju karakter i značenje.

Mek Kej i njegovi sljedbenici, na primjer, koriste perspektivu kao sredstvo za dubinsko naglašavanje uvijek jednog te istog prostornog isječka što ga izdvajaju njihovi kvadrati: moderni crtači istog opredijeljenja („Peanutsi”, „Mali kralj” itd.) sasvim će odbaciti perspektivu i vratiti se bijeloj ili plošno obojenoj površini

kvadrata. Kod Hogarta, Rejmonda ili Fostera perspektiva će međutim biti dragocjeno sredstvo za pronalaženje i opravdavanje najrazličitijih prostornih parada, za iznalaženje novih rakursa, za smjenjivanje bližih i daljih planova (od krupnog do totala) iz kvadrata u kvadrat. U prvom slučaju perspektiva se pojavljuje kao transcendirano sredstvo, u drugom kao realistički cilj: Mek Kej se njome koristi da bi naglasio statičnost okvira, nepromjenjivost plana i fiksiranost rakursa (da bi, dakle, istakao homogenost i jedinstvo magičnog prostora pred „izrezom”), Hogart ili Foster podređuju zbivanja i junake najrazličitijim perspektivnim skraćanjima, bezbrojnim grafičkim deformacijama koje proizlaze iz nagle promjene plana ili rakursa — da bi na efektan način predstavili poznate elemente geomorfog prostora i antropomorfog junaka. Odatle se, s pravom, može govoriti o dvije različite vizure, o dva dispartatna nazora. Prvi, jedinstven i uvijek zamišljen, odnosno kreiran „en bloc”, uvodi naš pogled u samostalnu realnost bajke, karikature ili snoviđenja, u realnost čija neobičnost po sebi ne dopušta suvišno aktiviranje „stripovske kamere”, već teži što jednostavnijem, direktnijem i potpunijem uvidu u tu realnost, u svaki djelić njene globalne panorame, u svaku fazu čudesnog pokreta junaka. Drugi nazor, izrazito fragmentaran i heterogen s obzirom na slijed svoje slikovnosti (svaki kvadrat fiksacija je čitavog trenutka, često i čitavog događaja), teži vizualizaciji onog što je neobično, naglašeno ili hipertrofirano u slikovnoj realnosti izvedenoj po kategorijama iz naše svakidašnje okoline; mnogo važnijom od faza pojedinog pokreta tu postaje globalna količina pokreta. drugim riječima, količina zatvorenih događajnih i dinamičkih sklopova u pojedinom prizoru, količina dakle ispričane radnje. A otuda i bitne razlike u montažnom principu: narativni kontinuitet postiže se u „Malom Nemu...” insistiranjem na tijesnoj vezi među kvadratima, na laganom, melodioznom prelaženju od faze do faze pokreta, „Flaš Gordon” ili „Tarzan” barataju naglašenim razlikama između profila pojedinih kvadrata različitih planova i rakursa. Montažni princip *harmoničnog kontinuiteta* zamjenjuje se tako principom naglašenog *diskontinuiteta*, doživljajnog šoka, vizuelnog sudara namjerno suprotstavljenih potencijala...

Kod Fostera, Rejmonda, Dejvisa, Mura, Hogarta i Maurovića sve to djeluje na gledaoca osvježavajuće i privlačno: u njihovim ostvarenjima strip zaista dostiže nove, originalne dimenzije strukturalnog pokreta i perceptivne raznolikosti.

No kao i svi prekretni momenti, ni ovaj nije dugog vijeka.

„Supermen“ iz 1938. i „Betmen“ iz 1939. označavaju već konac zlatnog perioda herojskog ciklusa. Na scenu stupaju serijski junaci lišeni tajne i privlačnosti: umjesto oslikovljenih stanja i ekspresivnih grafičkih struktura, u kvadratima-sličicama pojavljuju se rutinski oblikovane izmišljotine koje ne uzbuđuju maštu niti nadilaze konvencionalne standarde. Ta struja, rekosmo, neće oslabiti ni do danas: ali brojni snagatori koje će Amerikanci lansirati od 1960. naovamo bit će tek šareno opremljeni i hipertrofirani kič-derivati.

Evolucija, međutim, čuva i potvrđuje svoje zakonitosti.

Kao što je šarena životinjska družba i nadahnuti karikatura prvih decenija u kasnijim trenucima logično i spontano dovela do inauguracije serijske pustolovine i herojske tipologije stripa, tako je, nakon ispunjenja globalnih ideala tog oblikovnog ciklusa, pedesetih godina, na površinu izbila nova, dijametralno suprotna tendencija: pojavio se svježiji i duhoviti „anti-strip“, pojavio se, kako kaže Žak Marni — „strip koji misli“.

Počelo je i završilo majstorijama — i tako se oformio treći, zasad posljednji veliki ciklus američkog stripa. Godine 1950. predstavili su se junaci Čarlsa Šulca (Schulz) okupljeni pod popularnim imenom „The Peanuts“, zatim je 1956. Žil Feifer (Feiffer) ponudio seriju svojih tragi-komičnih anti-heroja, od 1957. Mel Lazarus crta serije „Momma“ i „Mis Pič“, da bi 1958. Džoni Hart lansirao strip „Prije Krista“. U nastavku, pridružili su im se i Francuzi — Rol Damont (Damonte) nazvan Kopi (Copi) s ingenioznom „Damom koja sjedi“, te Moris Rosi s „Marsijanskim pričama“, a u međuvremenu nastupili su još „Mumin“ Tove Jansona (Jansson), pa „Boners Arche“ Morta Vokera (Walker), „Čarobnjak iz Ida“ Parkera i Harta, „Eek i Meek“ Hovi Šneidera (Schneider) i mnogi drugi...

Zaokret je radikalan: odjednom strip odbacuje antropomorfnog heroja-atletu, zaboravlja pustolovinu, prezire akciju. Prizor se svodi na jedva naznačene scenografske natuknice i moderno kondenzirane, u nekoliko poteza ocrtane, humanoidne ili animalne karikature. Na mjesto zapleta dolazi nijansiranje unutarnjih stanja, dinamiku vanjske radnje smjenjuje insistiranje na psihološkim fluidima bića i situacija. Oslikovljena meditacija, igra na tlu apsurdna, duhovita i iznenađujuća, postaje novom stvaralačkom okosnicom...

Evo primjera. U seriji „The Peanuts“, mali psić Snupi promatra zdjelicu s hranom, iz sličice u

sličicu teče njegov intimni monolog: „Juha, pita se on u prvom balončiću — zar je to konačni cilj života?... Je li to jedini smisao mog postojanja?... „Jesam li na svijetu samo da bih jeo?“... „Zar je to sve što znadem i mogu?“ Posljednja sličica pokazuje ga kako slasno tamani sadržaj zdjelice: „Trebalo da o tome ozbiljno porazmislim ovih dana“ — piše u filakteri iznad Snupijeve glave. Ili, stojeći pored svoje kućice, psić zaključuje: „Nemiran sam... Mislim o sudnjem danu... Osjećam panični strah pred mogućnošću da jednog jutra vidim svijet kako propada“. A onda, eto ga lijeno ispruženog na krovu kućice: „Moderni život zaista iscrpljuje“ — zaključit će prije nego što utone u san... Fajferovi sirotani vode sami sa sobom duge, tugaljive psihoanalitičke rasprave iznoseći nam intimne traume i tragikomične dileme, Kapijeva „Dama koja sjedi“ izmjenjuje neočekivane replike s mužem-slonom i kćerkom-guskom, „Čarobnjak iz Ida“ kroz devet sličica silazi niz devet stubišta, da bi u desetoj slici pogledao prema nama i objasnio: „Zaista sam uživao silazeći niz stepenice.“ Psić iz „Boners Arche“ leži na palubi i zamišlja u filakteri razna jela, torte, slaboleda i sendviče... Zatim ustaje i odlazi, no filaktera ostaje na istom mjestu, u njoj se i dalje smjenjuju zamišljene poslastice... Nailazi debeljuškasti mornar, spazi balončić, okreće rukom nevidljivo dugme u zraku (na zvuk „prekidača“ filaktera nestaje) i uzdahne: „Uvijek zaboravi iskopčati!“... I tako dalje, sve do „Tupka“ kojeg je u nas ostvario Nedeljko Dragić prije nekoliko godina. Humorno rafiniran, sveden na aluzivnu znakovnost i duhovito sažetu karikaturu, odatle i na najjednostavniju ali maksimalno intenziviranu grafičku komunikativnost, „anti-strip“ se brzo nametnuo kao jedna od najsuperiornijih varijanti moderne priče u slikama. U tom kontekstu riječ dobiva veći značaj nego ikad ranije, pa se u duhovitom kontrapunktiranju slike i teksta nalazi zapravo osnovna dimenzija luckaste lucidnosti i izazovne ekscentričnosti tih djela. Ta nova forma stripovske odvrćenosti od tradicionalnog tržišnog modela „pričam-ti-priču“ uslovlila je u mediju novu renesansu i pribavila mu mnogo novih oduševljenih čitalaca. Velike figuralne kompozicije Fostera, Rejmonda i Hogarta naslijedili su tako jednostavni likovi na običnoj bijeloj ili jedno-bojnoj pozadini, produhovljeni signali komunikacijskog senzibiliteta sasvim originalnog profila i savremenog senzibiliteta. Slikovnost i znakovnost još jednom smjenile su se na čelnoj poziciji medija...

A uskrsavaju u tim lakim, ležernim skicama i poznati kanoni Mek Kejevog stripovskog modela: čitava epizoda ponovno je vizualizirana u jednom jedinom planu (naravno, u polu-bliskom, onom

koji prezentira cjelinu figure), iz istog rakursa, sa nepromijenjene tačke promatranja. Svaka sličica opet nam prikazuje jedno-fazni djelić pokreta što ga nacrtani lik ostvaruje u cjelini table: specifični kvalitet stripovske animacije oživljava dakle oslobođen onog ogromnog figuralnog inventara karakterističnog za „Malog Nema...”, oživljava u obliku koji zapravo proizlazi iz premisa zadanih „Ludom mačkom”, iz vrijednosti što sve do 1944. izvire iz pera Džordža Harimana. Apsurdna igra mačke, Ignatza i Offisse reinkarnira se sad u čitavoj galeriji podjednako dopadljivih i šarmantno „udarenih” kultura.

Neki autori, tako Šulc u „Peanutsima”, čak će radikalno smanjiti i količinu pokreta u prizoru: mnoge epizode tog sjajnog stripa pokazuju Snu-pija kako leži na krovu kućice i meditira uz jedva primjetne mikro-pomake habitusa, ili kako se na istom mjestu zabavlja pisaćom mašinom; kretanje se opet ograničava na minimalnu gestiku, pa tako svi vizuelni elementi miruju — a dinamika anegdote ostvaruje se duhovitim replikama, odnosno, harmoničnim nizanjem baš tih i takvih, sličnih, skoro istih a opet različitih slikovnih faza. No ta krajnja redukcija kretanje idealno će se uskladiti s ekscentričnim, rafiniranim duhom cjeline: doživljaj proizlazi iz poniranja u skrivene nijanse i apsurdno-humorna sazvučja, ne više iz identifikacije s vanjskim pokretom, širokom gestom i bogatom akcijom u slici-kvadratu. Vanjsku elastičnost medij još jednom žrtvuje unutaršnjem potencijalu: i možda se, u vezi aktuelne renesanse nekih klasičnih iskustava priče u slikama, može postaviti fundamentalno pitanje — nisu li sve parade i kompozicijske inovacije realističko-herojskog ciklusa označile ipak sporednu, za suštinu medija nebitnu prekretnicu?

Ali na to će svaki zainteresirani odgovoriti vlastitim stavom.

A onda, sredinom šezdesetih godina, nova figuracija grunut će sa stranica stripa sjajno i kompleksno regeneriranim instrumentarijem — od reintegriranog ornamentalnog rastera linije do goruće skale čistih boja, od novih tendencija „pop” i „op-arta” do asimilacije mnogih vrijednosti aktuelnog dizajna, reklame, televizijskog spota, plakata, *underground* grafike i ostalog što je u međuvremenu obogatilo prostor čovjekove okoline.

Započelo je 1964. „Barbarellom” Žan Klod Forea (Forest), provokativnim albumom što ga u Parizu objavljuje Erik Losfeld. Pokret će vrijednosno ostati vezan za Francusku i za spomenutog izdavača. Tako je „Zodel” (1966) Guy Peellaerta i

Pjer Bertije (Bertier) bljesnula kao još jedna zanimljiva anticipacija: u toj plošno stiliziranoj i fovistički obojenoj pop-kompoziciji pojavljuje se svijet mašte sazdan negdje na „nicijoj zemlji“ između zemaljskog i svemirskog, davnašnjeg i modernog, subjektivnog i objektivnog prostora, odnosno vremena, svijet koji u suštini odražava fenomenološku ambivalenciju i mitsku uopćenost karakterističnu za sve legendarne oblikovne cikluse. Taj neuhvatljivi, ezoterični egzistencijalni pian bit će karakterističan i za remek-djelo struje, za strip „Saga sa Xama“ iz 1968. Nikolaja Devila: majstorija svoje vrste, ova kreacija slobodnije od ostalih barata artikulacijom motiva unutar cjeline table. Pojedini kvadrat postaje sekundarnim konstitutivnim sredstvom, oblici i osovine pokreta protežu se ogromnim okvirima često identičnim s rubovima stranice albuma... Tako se čitav tablo pretvara u jedan jedini, raskošno oblikovani prizor. Već je zgusnuta koloristička gama „Žodel“ bjelinu među kvadratima svela na minimum, preplavljujući tablu pravom lavinom agresivnih boja, oslikovljenih zvukova čija se ogromna slova poput isprekidanih zmajolikih krivulja provlance rasponom prizora, konacno i vrtložnim nizom neočekivanih grafičkih ili kolorističkih žarišta koja privlače pogled mimo narativnog kontinuiteta fabule i suočavaju nas s vizuelnim organizmom višestruko umnožene i raznosmjerno upravljene komunikativnosti. Zaslugom rasplamsalih boja plošno nanesenih na crtež, koliko pojedini kvadrati toliko i stranica-tablo ovog stripa djeluju na gledaoca poput dvodimenzionalnog, šarolikog kaleidoskopa, poput dekorativnog površinskog labirinta: iluzijom naznačene prostorne vrijednosti u kvadratu gube se tako u tom arabesknom ćilimu, zato što veće ili manje plohe, prekrivene bojama različitog dejstva na oko, svojim rasporedom stvaraju zasebni reljefni kvalitet cjeline, uvlačeći, odnosno odbijajući pogled zavisno od svog karaktera... „Saga sa Xama“ također se odvaja od ranijih stripovskih modela, ta do kraja oslobođena slikovna poema više nalikuje modernoj „*underground*“ slikovnici nego tradicionalnom izdanku svog medija. A odatle i doživljaj poprima nove dimenzije: ne radi se više o jednostavnom očitavanju fabule, uostalom — namjerno zamršene i tek parcijalno odgonetljive, već je riječ o doživljaju određenog niza likovnih atrakcija i kompleksnih grafičko-kolorističkih signala čija se intencija ispunja u polifonom i naglašenom atakiranju na osjetila — koja u tom perceptivnom sudaru naprosto bivaju preplavljena senzacijama i prodornim šokovima. Psihodelička komponenta prisutna je u morfološkoj strukturi koliko i u doživljajnoj pluralnosti utisaka. Sva tri stripa nose u temi istaknutu erotsku provokaciju koja se kod „Žodel“ i „Saga sa Xama“ briljantno uklapa u duboko

senzualnu atraktivnost boja, linija i oblika. Montažni postupak ponovno je ostvaren intenzivnim sudaranjem različitih planova, rakursa, pozicija, bizarnim efektima boje i kolorističke perspektive. No u vizualiziranju dramatičnih, prekretnih trenutaka, i Devil i Peellaert pribjegavaju stripovsko-animacijskim rješenjima, razlažući dinamični motiv na niz mikro-faza, usporavajući tako radnju i stvarajući slikovni raspon napetosti. S druge strane, agresivni princip montaže atrakcija doživljava tu svoj apsolutni krešendo...

Još nekoliko značajnih dometa nastaje u okviru tog novog stripovskog talasa: Peellaertova „Pravda” (1967) nastavlja pop-spektakularnost „Joddle”, model što ga u SAD prenose Frank Springer i Majkl O'Donoghju (O'Donoghue) albumom „Febe Cajt Gaist”, Losfeld izdaje i „Xiris” (1970) Serž San Huan (San Juan). „Neutron” (1967) i „Valentina” (1972) Gvida Krepaksa (Crepax) te „Lone Sloane” (1967) Filip Drujjea (Druillet) revaloriziraju crno-bijelu morfologiju u modernim ordinatama kreacije, dok „Kris Kool i cvjetovi s Venere” (1970) Filip Kaza (Caze) označavaju finalnu tačku čitavog ciklusa, u prvom redu strukturalnim prezasićenjem, uvelim linijama te prezrelim ornamentalnim i kolorističkim aglomeracijama slike...

A sve su to stripovi unaprijed zamišljeni i izvedeni kao luksuzni albumi, čime se ostvaruje novi intenzitet komunikacijske sinteze, odnosno kompozicione slojevitosti. Toj renesansi pridružuje se i Bern Hogart, neumorni majstor koji 1973. ponovno oživljava svog junaka u sjajnom albumu „Tarzan od the Apes”.

ZAKLJUČAK

STRIP I OSTALE VIZUELNE UMJETNOSTI

Razmatrajući argumente koje protivnici stripa najčešće lansiraju u povremenim obračunima s tim „heretičkim” medijem, lako je uočiti da se sve kritički zaoštrene teze odnose uglavnom na dva problemska čvora stripovske komunikacije. S jedne strane, izrazito je naglašen pedagoški aspekt: dijete se ističe kao naivno biće opasno ugroženo u skladu i osmišljenosti svog zdravog izrastanja. S druge strane ističe se širi kulturološki aspekt: stripovi nisu samo bezvrijedno, već i agresivno komunikacijsko sredstvo, zato što čitaoca odvlače od prave literature, dakle od prave, vrijedne knjige.

Prvim, pedagoškim aspektom nećemo se ovdje detaljnije baviti, i to zato što niz poznatih istraživanja na planu filma, televizije i takozvane

šund-beletristike jasno pokazuje da nikakva vrsta „direktnog ili indirektnog negativnog impulsa“ iz određenog (medijski distanciranog) ostvarenja „ne može bitno utjecati na svijest ili podsvijest adolescenta, mada, u izvjesnim slučajevima, može doprinijeti napredovanju nekih inherentnih devijacija njegova karaktera i ličnosti. No to, očigledno, nije krivica ni posljedica dotičnog medija, odnosno ostvarenja, čime se čitav problem automatski prenosi sa estetskog i komunikacijskog na medicinsko područje“ Devis Najt (Knight) — „Children through mass-media“).

Što se drugog kritički istaknutog aspekta tiče, stvar je unekoliko kompliciranija. Bilo je naime, a ima i još uvijek teoretičara koji čitav aktuelni razvitak masovnih medija, odnosno komunikacijskih modela umjetnosti sagledavaju kao jedinstveni ciklički pokret koji se od pisane riječi upućuje prema slici, prema slikovnom ili znakovnom vizuelnom signalu koji će, prije ili kasnije, zamijeniti, potisnuti i neutralizirati sve ostale komunikacijske potencijale, pisanu riječ na prvom mjestu. Književnost budućnosti, tvrde oni, bit će „književnost“ napisana slikama. Ostavimo u ovom slučaju po strani čitav taj teorijski kompleks, zaobiđimo razmišljanje o tačnosti ili proizvoljnosti sličnih predviđanja. Činjenica je međutim da su takve prognoze uzbudile priličan broj duhova iz tabora tradicionalnog, klasicističkog poimanja kreativnih medija i njihove funkcionalnosti: i, da bi demonstrirali apsurdnost, odnosno opasnost od sličnih procesnih preokreta, najčešće su potezali strip kao primjer simplificirane, vulgarizirane, surogatne, pseudo-literature. Napadajući strip kao prvu kariku imaginarnog lanca koji predstavlja krivulju futurističkog impostiranja slike na mjesto riječi, takvi kritičari, svjesno ili nesvjesno, počinjaju bitnu grešku u procjenjivanju, odnosno vrednovanju: studijsko izučavanje stripa jasno dokazuje da taj medij nikad nije imao *ni ambicija a ni mogućnosti* da potisne ili obezvrijedi književno djelo. Ne bi mu to pošlo za rukom čak i da je pokušao: a upravo odsustvo sličnih pokušaja dokazuje da su autori stripa, za razliku od autora spomenutih optužbi, mnogo jasnije i potpunije sagledali pravu prirodu i autentična kreativna, odnosno komunikacijska svojstva mladog medija...

Crtači su naime vrlo brzo osjetili i identificirali područja koja njihovom oblikovnom materijalu ostaju izvan domašaja, pa se u te sfere nisu ni pokušali ugurati: a to se ponajprije odnosi na psihološku dimenziju likova, situacija i radnje, zatim na kompletan pojmovni uproštenoj epskoj pjesmi ili sažetom „geg“, odnosno „anti-geg“ aforizmu, strip se teško ili nikako dovija do

složenije modelacije karaktera, još rjeđe polazi mu za rukom da prevaziđe stepen primarnog, eksplicitno-simboličkog kristaliziranja određenih pojmova. Dva bitna svojstva riječi, riječima komponirane cjeline — njena asocijativna potencija i ambivalencija u značenju — izmiču dakle kreaciji zasnovanoj na ekspresivnoj, slikovnoj „tekućoj traci”. Bitna razlika koja postoji između nacrtanog kvadrata-sličice i napisane ili štampane rečenice — reflektira se prirodno i u globalnoj strukturi svakog od spomenutih medija, pa bi svako forsirano pokušavanje da se jednim od njih zamijeni ili ugrozi drugi bilo besmisleno baš koliko i bespredmetno, unaprijed osuđeno na neuspjeh koliko i kratkovidno. A odatle, čak i ako budućnost masovnih medija stvarno leži u postepenom prenošenju komunikacijskog težišta sa riječi na sliku — tada strip, barem u svojoj dosad objelodanjenoj formi, nikako nije prethodnica anti-književnog oblikovnog potencijala. Riječ je o nezavisnoj, autohtonoj morfološkoj sferi, o fenomenu koje suviše brzo i tendenciozno izjednačavanje s ostalim fenomenima (ili njihovim konfekcijskim derivatima) samo nepotrebno opterećuje i mistificira. A ako je, kao što kaže Evelin Silero, „strip zaista sposobniji od moderne literature da otjelotvori globalne simbole i prototipove naše epohe, utoliko gore po tu literaturu, no nemojmo to kao neku vrstu krivice prebacivati na leđa stripa...!”

A ovo nas dovodi do konačnog impostiranja stripovskog fenomena u polivalentnu strukturu i kontekst ostalih umjetničkih, odnosno komunikacijskih sredstava sadašnje epohe.

Da bismo do njegovog mjesta došli što preglednijom metodom, predložimo grafički prikaz koji bi fenomen stripa smjestio u sredinu triju po njegov karakter i profil bliskih medija — literature i slikarstva na prvom mjestu, filma na drugom. Dodali bismo tome i precizniju opasku da se književnost i slika mogu promatrati kao fragmentarne anticipacije nekih premisa obdijenih i organski asimiliranih u stripu, dok se film, na drugoj strani, nameće kao specifično i autonomno otjelotvorenje nekih stripu immanentnih elemenata. anticipacija sadržanih u strukturi grafički oslikovljene priče.

Već u uvodu našeg ispitivanja pozabavili smo se različitim povijesnim sazvučjima koja su ovdje-ondje zajednički kreirale slike i riječi: upozorimo, međutim, još jednom, da strip nije nastao kao mehanički, formalni produkt njihove postepene simbioze. Jer, suviše su se odabrani elementi likovnosti i literarnosti izmijenili prije nego što su izvjesne svoje specifičnosti ugradili u tektoniku novog medija: slika je, rekosmo,

izgubila svoju vjekovnu težnju ka savršenstvu, ka potpunosti, ka jediničnom — modelskom — i neponovljivom otjelotvorenju; riječ se iz pojmovno bremenitog te asocijacija i višeznačnošću prožetog subjekta pretvorila u propratni, eksplikativni ili signalistički objekt, postala je sredstvo umjesto bitka kreacije, što znači da je, baš kao i slika, prijašnju prirodu bitno izmijenila i prilagodila novom kontekstu, i to u mjeri koja više ne dozvoljava da govorimo ni o „kласičnoj slikarskoj” slici ni o „tradicionalno literarnoj” riječi! U isti čas, uvodeći *prostornu slikovnu montažu* kao svoje bitno konstitutivno sredstvo, strip je nehotice ali ne i slučajno zašao u područje koje će skoro istovremeno s njim do novog morfološkog specifikuma dovesti kinematografska projekcija: jer šta je film, a naročito animirani, ako ne veoma dugačak, kontinuirani niz sličica-kvadrata koji se (preneseni na celuloidnu traku) prolaskom kroz projektor pri brzini od 24 kvadrata u sekundi na ekranu pretvaraju u jedinstveni, iluzionistički filmski pokret? Prvi oblik vizuelnog multipliciranja prostora i likova u cilju sugeriranja izvjesne dinamike i određenog ritma (a to znači — pokreta), strip se tako nameće u isti čas nasljednikom nekih (metamorfiranih i prilagođenih) iskustava slikarstva i književnosti — te prethodnikom nekih specifično kinematografskih, kinestetičkih solucija.

Bliskost stripa i filma najevidentnija je na planu crtanog animiranog dometa: i jedan i drugi medij polaze od crteža, više ili manje sažetog, odnosno stiliziranog likovnog znaka, oba su po svojoj primarnoj profilaciji mediji plošnog oblikovanja motiva — mada se i jedan i drugi po želji mogu poslužiti spacijalnim iluzioniranjem prostora, odnosno iluzionističkim rekreiranjem treće euklidovske dimenzije. Uostalom, upotpunjavanje ovdje iznesenih teza s navodima iz knjige *O animaciji* istog autora — pokazat će da se problemi likovnih konstitutivnih elemenata crtanog filma i stripa (ploha, linija, prostor, volumen, boja) pojavljuju na oba područja u skoro identičnom vidu. Razlike se, naravno, nalaze na planu pokreta. Ali prisjetimo se ovdje specifičnog prelaznog oblika, malih knjižica koje na svakom listu sadrže po jednu fazu lika ili motiva u pokretu: kad gledamo svaku sličicu zasebno — pred nama je detaljno izrađeni strip, no netom prstima brzo „odvrtimo” listove jedan za drugim — percipiramo jasni, skoro „filmski” pokret. Ta „ručna” animacija zapravo je organski među-oblik između stripa i crtanog filma: on logično mada hibridno objedinjava, odnosno razdvaja posebnosti i uslovnosti spomenutih medija i njihovog statičnog ili kinetičkog animacijskog potencijala.

Jer, za razliku od slikarstva koje barata monumentalizacijom i likovnom razradom jednog temeljnog motiva-znaka na platnu, i strip i crtani film služe se kontinuiranim montažnim nadovezivanjem čitavog niza motiva-znakova težeći pokretu, odnosno kretanju — crtani film direktnom i potpunom (vremenska montaža), strip indirektnom i uslovnom (prostorna montaža).

A montažne postupke kojima se služe, kao što smo vidjeli, karakterizira izvjestan broj identičnih rješenja. Zajedničko je na primjer već spomenuto usvajanje vanjskih formi dinamičnog smjenjivanja elemeneta: promišljeno variranje planova i rakursa, poštovanje zadanog pravca kretanja ili pak svjesno insistiranje na perceptivnom šoku koji proizlazi iz nagle promjene tog temeljnog orijentira, umnažanje oblikovnih jedinica u dramatičnim trenucima radnje (više kratkih kadrova ili veći broj manjih kvadrata-sličica stvara utisak zahuktale, strelovite akcije), usporavanje, odnosno smirivanje radnje putem sažimanja i redukcije oblikovnih jedinica (dugi filmski kadar lika koji miruje ili veliki kvadrat-sličica figure u istom položaju označavaju veći vremenski predah bez posebnog događanja), itd. Konačno, u dramaturškoj montažnoj gradaciji, i crtani film i strip aktivno se služe ne samo opisanim elementima neophodnim za prepričavanje fabule, već i medijskim specifičnostima, posebnostima materijala koje im stoje na raspolaganju: Feliks i upitnik kojim udara tigra pandan je Paji Patku koji ne videći provaliju prelazi preko praznine bez posljedica, vrata što se u filmu „Idu dani” otvaraju „ni iz čega” odgovaraju po svom suštinskom potencijalu „neobrazloženim” promjenama topografije u prizorima „Lude mačke”...

Ali tu negdje i prestaju sličnosti između stripovske i crtano-filmske animacije. Uostalom, već je Mek Kej u „Malom Nemu...” kreirao opsegom promjenjivi kvadrat kao varijabilni stripovski ekran, neprenosiv na filmsko platno, zato što izrazito ne-filmsku *statičnost temeljnog plana, rakursa i pozicije* povezuje s *bogatim rasponima pokreta u prizoru*, pri čemu se oslobođena dinamička vrijednost dobiva baš zahvaljujući nepromjenjivosti okvira, izraza i aspekta koji joj je nametnut. Ta vrsta kadriranja, lako je prisjetiti se, karakterizira u kinematografiji *rane, primarne, rudimentarne i nerazvijene* zahvate: u stripu, naprotiv, spomenuti elementi indiciraju jedan od kreativnih vrhunaca medija, koliko zbog globalnog struktuiranja materijala toliko i zbog bravuroznosti kojom Mek Kej sačinja svoje konkretne kompozicije (tri epizode iz 1908, od 16. februara do 1. marta, opisuju tako kružni pokret arhitektonskog kompleksa u kvadratu, pa se Nemo i njegovi prijatelji kreću

sad zidom, sad plafonom, sad suprotnim zidom velikog zdanja; u epizodi o gospodinu-žderonji iz „New York Herald”, 1913, ravnina ulice kojom nesretnik trči sve se više zakrivljuje, sve dok se u posljednjem kvadratu ne pretvori u kružni tunel). A kad se nakon ove, kontinuirane varijante stripovske animacije, pojavi diskontinuirana, reducirana i kontrapunktalna animacija Džordža Harimana u „Ludoj mački”, kinematografske mogućnosti bit će definitivno preraštene i stripovsko oslikovljavanje pokreta nametnut će se do kraja kao zasebno, vlastitim solucijama inspirirano područje.

Ovo nas, konačno, dovodi i do rekapituliranja specifičnog jezika stripa, jezika za koji odmah u početku rekosmo da je miješani i procesni jezik, takav dakle koji obuhvaća elemente čitavog niza drugih jezičkih, odnosno komunikacijskih kodeksa te ih mijenja i objedinjava u stalnom preslojavanju, eksperimentiranju i nikad zatvorenom, nikad do kraja fiksiranom strujnom krugu svojih istraživanja.

Bitno metamorfiranje elemenata koji su na izgled direktno preuzeti sa drugih područja najevidentnije je na planu riječi: ona, naime, ne samo da gubi (kao što je rečeno) svoje psihološke (asocijativne) i višeznačne (metaforičke) kvalitete, već se u samom mehanizmu svog emitiranja određene poruke više približava znakovnom, signalističkom nego verbalnom, jezičkom kodeksu. Svaki izuzetni strip lako ćete pročitati čak i ne poznavajući jezik kojim je ispisan tekst u filakterama: izrazito sekundarna, popratna pojava, instrument neposrednog obavljanja više nego nekog dubljeg kreativnog izraza, riječ nam u stripu više govori oblikom i načinom kojim je ispisan nego svojim informacijskim značenjem na lingvističkom nivou. Najčešće, riječ kao da postaje još jednim od vizuelno dekorativnih, likovno artikuliranih stripovskih entiteta: češće ju doživljavamo kao prijatnu grafičku cezuru u linearno-kolorističkom kontekstu kvadrata nego kao nezavisnog nosioca vlastitog smisla i značenja. Riječ stripu nije dakle neophodna ni u klasičnom ekstenzivnom vidu (naracija), ni u smislu sugeriranja dubljih, unutarnjih slutnji i nijansi: o tome najbolje svjedoče ostali elementi stripovskog komunikacijskog kodeksa u užem smislu riječi, znakovi dakle, piktogrami, sažeti slikovni simboli, hipertrofirana slova na nivou samostalnog vizuelnog znaka, ili pak oslikovljeni zvukovi, mirisi, osjeti, emocije, stanja i ostalo o čemu je također već bilo govora.

Sušтина je, odatle, u znaku: a taj znak, bio on (s obzirom na ishodište) slikarske, literarne, piktografske, abecedne, numeričke ili kolorističke

prirode — uklopljen u kontekst i strukturalni kodeks priče u slikama — postaje novim, specifičnim, neponovljivim *stripovskim entitetom*. U periodima klasično-opisane, imitativne ikonografije, u poglavljima takozvanog stripovskog realizma, naturalizma ili idealizma, pojam znaka proširit će se na opseg i sadržaj čitavog kvadrata-sličice (po planu, rakursu, poziciji i informaciji *samostalne narativne jedinice*), u periodima avangardnije, eksperimentalne ikonografije jedinstvo kvadrata-znaka raspadat će se u korist složenog, kontinuiranog jedinstva uspostavljenog između svih kvadrata table, između kvadrata koji to jedinstvo grade ponavljanjem temeljne odrednice jednog plana, rakursa i pozicije — *ali na toj osnovi razvijaju gradaciju svog specifičnog faziranja, dinamičkog objedinjavanja motiva*. Razlika će zavisi od temeljnog usmjerenja autora, od njegove intencije da preslika, usavrši i nadogradi pojavne kategorije stvarnosti, ili od njegovog napora da se dovine do novih, medijskih i materijalu imanentnih ordinata umjetničke realnosti. Na toj osnovi izrasti će i različita stripovska pisma, spontano sačinjene univerzalijske određenog vizuelno-komunikacijskog kodeksa u izvjesnoj epohi (na primjer, stripovsko pismo s početka stoljeća, ili ono, bitno drugačije, iz tridesetih, četrdesetih ili šezdesetih godina), a iz iste osnove izniknut će i individualne neponovljivosti određenog stripovskog rukopisa koji se rađa pod perom pojedinog autora. U tom smislu, završavajući razmatranja o stripu, upućujemo čitaoca na teze posvećene jeziku, pismu i rukopisu crtanog filma iznesene u već spomenutoj knjizi *O animaciji*; srodnost problema i identičnost značenja (osim na planu tehnologije, stripovske i filmske konstitucije pokreta) dozvoljavaju da se zaključci primijene i na ovo oblikovno područje.



Ljepota figure u slobodnom prostoru: Flaš Gordon
Aleksa Rejmonda



Dvije stripovske vizije istog junaka: Tarzan Harolda Fostera i Berna Hogarta.

ESTETIČARI

Drugu metodska jedinicu našeg zbornika prepustili smo eminentnom francuskom stripologu Pjer Kuperiu (Cuperie). Tri teksta što ih prenosimo formiraju u cjelini istraživački zahvat koji je na izvjestan način komplementaran materijalu iz prethodnog odjeljka: „Publika stripa”, „Svet stripa” te „Estetika i značenje” jesu tematske i problemske karike analitičkog lanca koji s pravom pretendira na jednostavno i za čitaoca komunikativno apsolviranje svih temeljnih kategorija o kojima izučavatelj ovog medija mora voditi računa.

Oba materijala, onaj iz prvog i ovaj iz drugog dijela, razlikuju se u priličnoj mjeri s obzirom na kategorije kojima posvećuju posebnu pažnju, također i s obzirom na metodu kontekstualizacije stripa u relacijama prema drugim vizuelnim umjetnostima. Ipak, zajednička im je izvjesna pionirska pretencioznost, karakteristična za veoma veliki broj sličnih radova savremenog bavljenja pričom u slikama: oba teksta, naime, objedinjavaju u sebi više raznorodnih i međusobno različitih istraživačkih sondi — pretpostavljajući (zasad) jedinstvo pogleda bačenog na fenomen detaljnijem i specijaliziranijem razvijanju pojedinih pravaca ispitivanja. Utoliko se u oba primjera nalaze isprepleteni i tek uslovno odijeljeni elementi morfološkog, sociološkog, ideativnog, psihološkog, estetičkog i komunikacijskog ispitivanja stripovskog organizma — iz čega, u funkciji totalnog obuhvaćanja problemske cjeline, logično proizlazi površnost u detalju i generalizacija u izvjesnim zaključcima. Ali riječ je o prednostima i nedostacima svakog pionirskog zahvata: prednost je, očigledno, u mogućnosti efektnog pogleda upućenog „odozgo” na šarenu fenomenologiju medija, nedostatak je u pomanjkanju nijansi među specifičnim pod-područjima istraživanja koja se tako najvećim dijelom utapaju u opću problemsko-istraživačku magmu.

U svakom slučaju, spomenuti materijali mogu čitaocu poslužiti na dva načina: s jedne strane — pružit će mu izvjesnu količinu općih i konkretnih podataka vezanih za globalnu problematiku priče u slikama, s druge strane — upoznat će ga s karakterističnim modelom inicijalnih, „totalnih” sondiranja još neistraženog područja.

Sva tri Kuperiova teksta napisana su 1987.

R. M.

PJER KUPER

PUBLIKA, ESTETIKA, ZNAČENJE

* PUBLIKA STRIPA

Publika stripa se u isto vreme i netačno procenjuje i ne priznaje. Ako nam ispitivanja američkih sociologa, koja su u punom zamahu, i dozvoljavaju da situaciju u njihovoj zemlji sagledamo u glavnim crtama, radovi odgovarajuće vrednosti u Evropi ne postoje. Uostalom, i u Americi preostaje još mnogo posla: čitalac će primetiti da rezultati ispitivanja iskazuju mnoga neslaganja: mi nismo ni pokušali da ih zabašurimo. Na drugoj strani, ono što je u pogledu publike stripa do sada otkriveno sukobljava se sa predrasudama, koje su u Sjedinjenim Američkim Državama i u Evropi toliko ukorenjene da rezultati anketa još uvek nisu uspeali da ih ozbiljno podriju. Ogromna publika u Sjedinjenim Američkim Državama je činjenica koja je najmanje sporna. Visoke cifre čitalaca stripa ne slažu se u svim slučajevima: po jednoj proceni, nedeljom ih ima više od sto miliona, s tim što su devedeset miliona redovni čitaoci (koji čitaju dnevne nastavke stripova). Ova je ocena, čini se, umerena. Po drugoj proceni, četvoro od petoro Amerikanaca koji žive u varošici sa više od 2.500 stanovnika su revnosni čitoci stripa. Nekoliko miliona više ili manje ne menjaju ništa u odnosu na jednu mnogo važniju činjenicu: *ni jedna umetnost, pa ni film, ne dospeva do ovako džinovske publike*. Upoznavanje ove publike je osnovna briga sindikata i izvesnih listova. Ispitivanja sociologa obuhvataju neizbežne i opravdane vidove istraživanja tržišta. Zahvaljujući ukorenjenim predrasudama, prve ankete okomile su se na decu. Godine 1923. i 1924, 5.000 dece

*) Pierre Couperle, *Le public de la bande dessinée* (iz knjige *Bande Dessinée et figuration narrative*, Paris, 1967).

(između osam i po i petnaest godina) — seoske i gradske dece u Kansasu i Misuriju — dobilo je spisak zabava, sa molbom da obeleže one kojima su se bavila prethodne nedelje i da ih razvrstaju po važnosti koju su im pridala. Vođeći računa i o odstupanjima vezanim za godišnja doba, organizatori su anketu sproveli u novembru, februaru i aprilu, ali odstupanja nije bilo: između dečaka i devojčica ili između belaca i crnaca razlika gotovo da nije postojala! Ali se zato ocrtala izrazita razlika između sela i grada: seoska deca su stripove čitala i mnogo manje i mnogo neredovnije. U razvrstavanju, u zabavama svih dečaka i devojčica u gradu, crnih i belih, svih uzrasta, čitanje stripova iz bilo je na prvo mesto. Na selu se ono kreće od drugog do trinaestog mesta; stripovi su prvo mesto zauzeli samo u jednom slučaju. Anketa nije omogućila da se ustanovi da li seoskoj deci listovi nedostaju ili ona ipak više vole da idu na pecanje. Ako čovek sme da se pouzda u svoje uspomene i utiske, čini se da je istovetna situacija bila i u Francuskoj tridesetih godina; ilustrirani časopisi bili su takoreći nepoznati zemljoradnicima. Osim toga, izgleda neverovatno da su još onda dečaci i devojčice stripove čitali ovako strastveno kako to danas čine mladi Amerikanci.

U toku tridesetih godina, listovi su, zaplašeni krizom i troškovima štampe u boji, oklevali da zadrže cele strane posvećene stripovima. Onda je Galupov institut izneo podatak da su stripovi osnovna draž lista u očima publike, svake publike. Galup je obnarodovao: „Bankari, predsednici univerziteta, profesori, doktori — svi oni stripove čitaju isto toliko žudno koliko i kamiondžije i nadničari.“ Ispitivanja što su ih nedavno vršili sociolozi, V. Šram (W. Schramm) i D. M. Vajt (D. M. White) u jednom od prosečnih gradića u Ilinoisu, unose tanane razlike u Galupove zaključke, ali ih ni u kom slučaju ne poništavaju. Sociolozi su utvrdili sledeće: čitanje stripova dostiže vrhunac u mladim godinama i lagano počinje da opada posle petnaeste, a naročito posle pedesete godine; opada onoliko koliko nivo obrazovanja i bogatstva raste. Ali od značaja je činjenica da su procenti kojima je iskazano interesovanje za stripove uvek vrlo visoki, bar u očima jednog Evropljanina. Onoga ko nije Amerikanac začuđuje značaj i opštost fenomena, neznatna razlika koja se javlja između kategorije čitalaca i činjenica da su stripovi skoro uvek na čelu onih rubrika koje su obeležene kao najzanimljivije. Jedino žene preko šezdeset godina gube interesovanje za stripove (12,1% u odnosu na 36,5% muškaraca istog doba starosti).

Ankete koje su usledile i bile obrađene po drukčijem postupku ne slažu se sa ovim rezultatima. Čini se da su Šram i Vajt naišli u Ilinoisu na tipično palanačku sredinu. U pokušaju da tačno odrede lice „Amerikanca koji ne čita strip“, E. Robinson i već pomenuti M. Vajt vršili su provere u sredinama ljudi sa višim obrazovanjem, uvereni da su došli na pravo mesto. Utvrdili su da su njihovi prethodnici pogrešili kada su svoje ankete vodili među decom i nepismenima, budući da su i odgovore davali samo deca i nepismeni (podatak je poznat, ali se zaboravlja). Oni su u obrazovanih ljudi naišli na vrlo živo interesovanje za stripove i poštovanje prema njima kao rodu, sredstvu izražavanja, kao i na otvoreno i odlučno suprotstavljanje shvatanjima po kojima je strip osuđen u celini. Isti autori su 1962. godine započeli nacionalnu anketu na naučnoj osnovi i sproveli je na teritoriji celokupne Amerike. Njihovi su rezultati izuzetno zanimljivi. Čitanje stripova dostiže vrhunac između 30 i 39 godina, a zatim postepeno opada. Najveći broj čitalaca pronađen je među rukovodiocima organizacija i institucija. Asocijacije na uspomene iz mladosti snažno su izražene, ali je više od 50% anketiranih izjavilo da im čitanje stripova pričinjava istinsko uživanje i da ga ne smatraju običnom, neodređenom zabavom. Neprijateljski raspoloženi odgovori kreću se negde između 4 i 10%. Prethodna ispitivanja u odnosu na stav koji ljudi srednjeg obrazovanja imaju prema stripu potvrđena su i u ovom slučaju: njima se čini da bi bavljenjem stripom izneverili kulturu, oni strahuju od toga da ih sredina, u kojoj se osećaju kao izuzeci, ne proglasi zaostalom. Ti ljudi uobražavaju da se stripovi najviše čitaju u sredinama polupismenog sveta: „Nasuprot uvreženom shvatanju što ga odrasli stanovnici imaju o ljubiteljima stripa, čitaoci najobrazovanijeg sloja su pravilo a ne izuzetak.“ Opadanje interesovanja za strip posle četrdesete godine više ukazuje na intelektualnu sklerozu koja se rađa, a manje na zrelost koja je dostigla vrhunac. Istovremeno je i u drugim anketama potvrđen podatak da od svih rubrika u jednom listu stripovi imaju najveći broj čitalaca (13,2% prema 8% koliko je zainteresovano za ratne vesti); 58,3% muškaraca i 56,6% žena izjavilo je da pre svega ostalog čita stripove. Iako zauzimaju iste površine, stripovi su dvostruko uspešniji od sportskih strana. U odnosu na list u celini, vizuelne forme sa propratnim tekstom oblikuju jednu petinu rubrika a uspevaju da privuku bar polovinu čitalaca. Prevašodni značaj stripa u listu dokazan je još jednom kada je „Post“ iz Vašingtona otkupio „Times Herald“, konkurentski list iz istog grada. Dve redakcije bile su oduvek krajnje suprotnih shvatanja. Čitaoci lista „Times Herald“ su, me-

đutim, potpuno bezbolno prešli na „Post“: ove su novine bile dovoljno mudre da zadrže stripove „Times Herald“ koji su za čitaoce ovog lista po svoj prilici bili od presudnog značaja. Kada je „New York News“ preuzeo „Mirror“, dodao je svojim serijama i stripove iz otkupljenog lista. Drugi tip problema vezan je za odnos čitaoca prema stripovima. Da li čitalac vrši njihov izbor? Anketa koja je svake godine vođena od 1949. do 1954. u Mineapolisu otkrila je neko-like tipične oblike ovog izbora.

Zaključci su nedvosmisleni: svako ko počne jedan strip, čita ga do kraja u 95% slučajeva. Svako ko čita jedan strip, čita i one ostale (u 50/55% slučajeva). Postoje, u stvari, samo dva stava: postoje oni koji čitaju sve stripove i oni koji ne čitaju nijedan strip. Malo je središnjih slučajeva; krivulja koja čitaoce deli tako da su na jednoj strani oni „za strip“, a na drugoj oni „protiv stripa“, izuzetno je retka već samim tim što u uobičajenim krivuljama preovlađuju središnji slučajevi. Najčešći stav ljubitelja stripa je da neke serije voli više, ali da ih čita sve odreda. Čini se, s druge strane, da je smanjenje formata izvestan broj čitalaca udaljio od stripa. Oni koji kupuju jutarnje novine i dalje čitaju sve; i obratno, blaga težnja ka selekciji pojavljuje se u čitalačkoj — naročito ženskoj — publici večernjih listova. Teško je, međutim, tvrditi da je ova činjenica vezana za televiziju. Drugi istraživači nadvili su se nad prirodu zadovoljstva što ga stripovi pružaju svojim čitaocima. Lio Bogart (Leo Bogart) se 1949. godine obratio radnicima sa malim zaradama jedne četvrti u Menhetnu. Mišljenje onih koji su primili američko državljanstvo bilo je da su stripovi detinjasti, i to zbog toga što su ih čitala njihova deca, rođeni Amerikanci, dok oni sami u svom detinjstvu za njih nisu ni znali. Bogart beleži da su najneobrazovaniji ljudi i najmanje zainteresovani za strip. U ovoj određenoj društvenoj grupi, čitanje stripova je navika, čak i neka vrsta obreda, kako kaže 85% intervjuisanih. Nemaština i rastanak sa navikama povlače sobom i brze posledice. Sećamo se — anegdota je čuvena — da je gradonačelnik Njujorka F. La Guardia stripove čitao preko radija, u toku jednog štrajka litsova koji je objavljen pre rata, samo zato da umiri grozničavu radoznalost stanovništva. Od tada se ovo rešenje primenjuje u svim sličnim prilikama. Francuz ne veruje u večnost junaka stripova, jer zna koliko je bilo talasa koji su jedni druge zbrisali. Spirou i Tintin su efemerni junaci u poređenju sa Bimom i Bumom koji traju već sedamdeset godina ili sa Porodicom Tarana koju poznajemo pedeset tri godine. Za Francuza, osim toga, nastaje izvestan prekid kada sa ilustrovanog časopisa pređe na no-

vine; on gubi iz vida ličnosti iz svoje mladosti. Amerikanac čitav život provodi u društvu sa istim junacima, on svoj život može da beleži na osnovu njihovog života. Amerikanac junake stripa povezuje sa svojim najranijim uspomena, oni su njegovi najstariji prijatelji i često, u ratovima, krizama, u selidbama i promenama posla, u razvodima, najpostojaniji elementi njegove egzistencije. To ide tako daleko, primećuje Bogart, da odrasli ljudi neprijateljski dočekuju nove stripove koji remete nepromenljivi krug dobro poznatih lica. Osim ovog ritualnog vida stvari, kakvo zadovoljstvo strip pričinjava onim prosečnim ljudima koje je autor studije proučavao? I njihovo je zadovoljstvo, čini se, „prosečno”. Stripovi unose raznovrsnost i maštovitost u njihove jednolične živote, ali je pogrešno shvaćanje da oni podstiču antidruštvene nagone ili da čitaoci odvrćaju od životne stvarnosti: čitanje stripova je za grupu koju je Bogart proučavao isuviše površan doživljaj. I *viceversa*, njihovu oslobađajuću ulogu ne treba preuveličavati: stripovi su koristan ali i dosta ograničen ventil; oni su zabava, nemi spektakl, oni govore konvencionalnim jezikom koji se nudi milionima izdvojenih jedinki a ne jednoj na istom mestu okupljenoj i naelektrisanom gomili. Zadovoljstvo što ga doživljavaju obrazovani čitaoci i što ga je opisao Vajt je, čini se, mnogo pozitivnije ali ne i mnogo drukčije. Ista anketa otkriva ulogu stripa u društvenom životu. Neutralni, svima dostupni i poznati, oni nude temu razgovora, mogućnost uspostavljanja prijateljskog kontakta među ljudima koji se jedva poznaju, „satiričnu tvornicu slika koja se, spremna, nudi svima i koja može da bude primenjena na stvarne ličnosti i na stvarne probleme”. Izgleda da Bogart u ovom pogledu podrazumeva i neke društvene konvencije: biti upoređen sa ličnošću iz stripova je uvek prijateljski gest, nikada uvreda. Razgovori se vode o postupcima ličnosti tako kao da one doista postoje; treba, međutim, pokazati da se u njih istinski ne veruje, jer će se inače naići na podsmeh. Prema tome, oni koji su propustili neku epizodu iz svoje omiljene serije i koji se kod svojih poznanika raspituju o tome šta se desilo sa njihovim junakom, moraju da postupaju krajnje obazrivo. Tehnika stripa se retko pominje i Bogart navodi samo jedan takav slučaj — primer policajca koji se divi crtežu „Princa Valijanta”. Autor dalje beleži da ozbiljan razgovor o stripu podrazumeva i činjenicu da se on smatra jednim oblikom umetnosti. A u sredini koju je proučavao nije se ni moglo očekivati podrazumevanje ove činjenice. Bogartova zapažanja o ulozi stripova u društvenom životu prava su otkrovenja; on navodi primer jednog nastojnika koji je voleo samo nekolicke serije, ali je ipak čitao sve samo zato da bi o njima

mogao da govori. Koliko šaljivi stripovi doprinose jedinstvu života jedinke, toliko i autori u njima vide bitni element američkog jedinstva, možda čak i jedini element koji je zajednički najvećem broju Amerikanaca. Moguća je i sledeća pretpostavka: budući da ih čita cela porodica, stripovi postaju činilac zajednice, činilac koji usaglašava razlike doba starosti. *Comic-books* su, opet, činilac razdvajanja, jer ponovo uvode razlike između čitanja deteta i čitanja odraslog čoveka. Da li je to jedan od razloga zbog kojih su tako žestoko napadane? Ovom prikazu, prožetom tananim odstupanjima, nedostaje rad odgovarajuće vrednosti u Evropi. Nedostaje mu i dodatak: portret neprijatelja stripova, koga Robinson i Vajt nisu pronašli u krajevima odakle im se činilo da čuju njegovo gundanje. Lesli Fridler (Leslie Friedler), u jednoj istančanoj iako možda suviše *a priori* datoj analizi, vidi u napadima na strip izraz raspoloženja jedne grupe malograđana koji pretenduju na kulturu i veruju da je u sebi nose, iako se u stvari zadovoljavaju samo njenom zamenom: „Pismen i visoko obrazovan čovek strip nikada nije napadao, strip napada polupismen čovek koji se, u dubini duše, oseća ugrožen”. Za Fridlera je to čitalac „Reader's Digesta” i Kronina. Možda. Izvesno je da su u Francuskoj najžučniji napadi potekli iz plemena čestitih ljudi koji su nadalesko mirisali na *Monsieur Homaisa**. U njihovim napisima se neprekidno oseća savršeno nepoznavanje onoga što napadaju: pitanje je da li bolje poznaju i ono što brane. Moguće je da se u ovom slučaju nalazimo pred poslednjim stupnjem jedne evolucije — strip nije slučaj za sebe: ovi usko racionalistički duhovi bili su se, u toku prošlog veka, ustremili na filozofiju, religiju, na nauku, istoriju. Ideje su se razvijale i prognale ih iz ovih oblasti. A oni su se, neprekidno uzmičući, zaustavili na stripu: ništa im drugo nije ni preostalo.

** SVET STRIPA

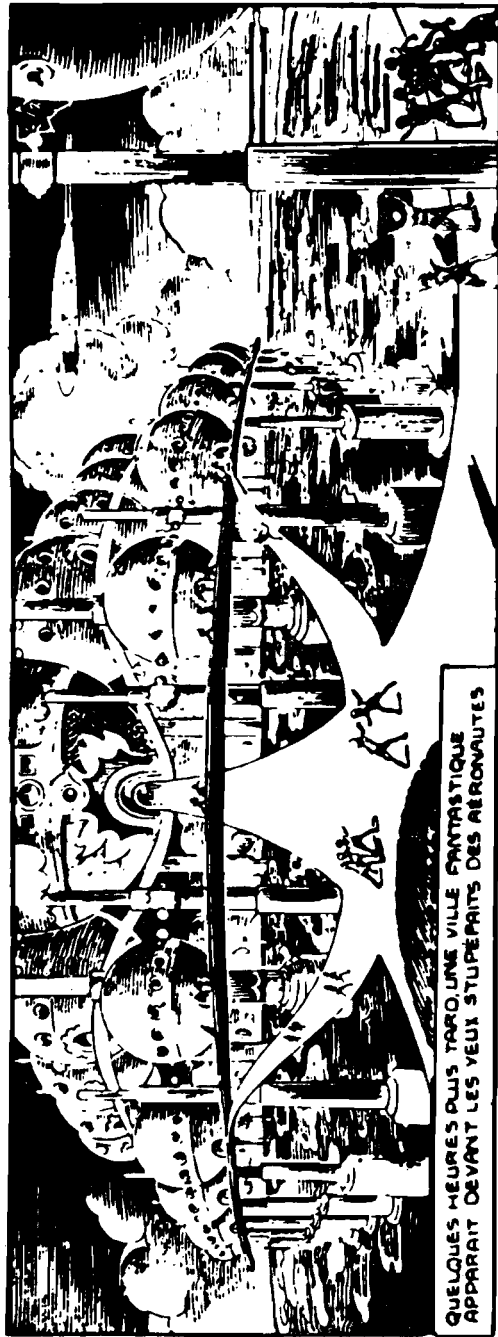
Svet stripa izgleda krajnje jednostavan u očima onih koji misle da mogu da ga analizuju letimičnim razgledanjem dve ili tri publikacije. On je, naprotiv, satkan iz neverovatnog spleta lucidnih zapažanja, iluzija, nasleđa — od kojih su neka i hiljadugodišnja — uticaja i odnosa ličnosti; da bi se otvorio, ovaj svet traži strpljiv i metodičan rad, pun razumevanja koje se rađa samo kroz neprekidno, dugogodišnje druženje sa njim.

*) Jedna od ličnosti romana *Gospođa Bovari* Gistava Flobera. koja otelotvoruje građansku glupost.

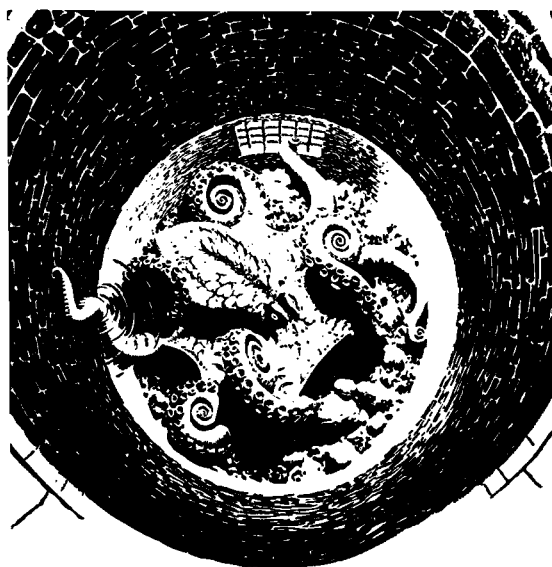
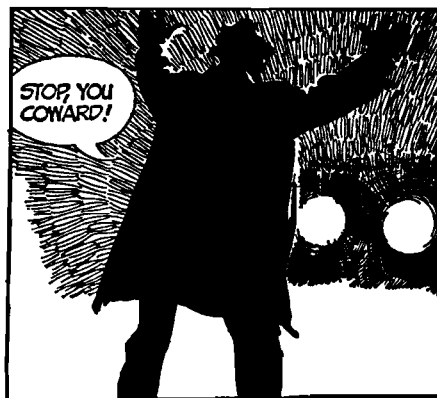
***) Pierre Couperie, *Le Monde des Bandes Dessinées* (iz knjige *Bande Dessinée et figuration narrative*, Paris, 1967).

Američki sociolozi su se predali tom strpljivom radu. Oni su kadri da ocrtaju prvu, tanano proučenu, panoramu nekih vidova sveta stripa. Nepotrebno je reći da u Evropi ne postoji ništa što bi u ovoj oblasti bilo od značaja: poznato je da u Evropi strip ne postoji. F. E. Barcus (F. E. Barkes) je statistički proučavao evoluciju tipova stripa između 1900. i 1959. godine u tri velika bostonska lista (sa 778 naslova ukupno). Prema njegovim zapažanjima, serije usredsređene na porodicu, na decu, na svakodnevni život, nikada nisu imale manje od 60% naslova (93% 1915, 91% 1925. godine, posle jedne praznine); i obrnuto, *fantasy* se uvek kretala samo između 1% i 5% (uključujući tu i naučnu fantastiku). Ličnosti serija bili su u 75% do 80% odrasli, dok su mladići i devojke u njima retki (5%). Broj ličnosti se neprekidno menja u serijama u nastavcima; on se postupno penje od 1920. do 1949. godine, da bi odmah zatim počeo da opada. Životinje su sa 32% (1910), pale na 12% (1959). Njihova krivulja zastupljenosti obrnuta je od krivulje učešća dece koje ima tri vrhunca: 1905 (35%), 1925 (42%), 1940 (28%). U pogledu tema, promene su kratkotrajne. Ratni stripovi odražavaju u punoj meri snagu američkog učešća: 4% u periodu 1915—1920. godina, 18% u periodu 1940—1944. godina. Serije posvećene međunarodnim događajima cvetaju posle rata, ali odmah zatim naglo počinju da opadaju. U svim ovim pojavama stiču se aktuelnost, njen uticaj na kolektivnu imaginaciju i politika sindikata koji prate i koriste oblike i ritam interesovanja i zamora publike, nepoznati i bez sumnje vrlo promenljivi ritam. U drugoj anketi, F. E. Barcus vrlo detaljno analizuje cele strane nedeljnih brojeva četiri lista koja su objavljivala najveći broj velikih američkih serija, i to u martu 1943, 1948, 1953. i 1958. godine. On je ove strane ispunjene stripovima proučava tako kao da proučava stvarno stanovništvo. Svet „šaljivih stripova” je savremeni svet, nastanjen odraslim Amerikancima koji veliki deo svoga života provode u šaljivim situacijama i bave se porodičnim pitanjima. Kada ne ulaze u ovaj okvir, onda žive u svetu pustolovina i podviga, čiji su problemi vezani za zločin, ljubav i rat. Humor je apsolutni gospodar: 64% prema 19,2% posvećenim pustolovini (srazmera možda nije sasvim realna, jer je ispitivanje vršeno u toku rata, 1943. godine).

Svet stripa je urbani svet: zbivanja u 73,8% stripova, vezanih za Sjedinjene Američke Države, odvijaju se u gradu. Čini se da Amerikanci uživaju u tome da se kroz stripove dive svojim moćnim gradovima; Mek Kej i Mak Manus su pesnici ovih varoši. I obrnuto, strane zemlje prikazane su u 80,9% slučajeva kao seljački krajevi. Četiri od pet serija odvijaju se u Sje-



Stripovska fantastika: Saturn protiv Zemlje Đovani Skolarija.



Stripovski realizam: Rip Kirbi Rejmonda i Princ Valt-jant Fosterera

dinjenim Američkim Državama, 90% u naše vreme, manje od 1% u budućnosti, 9% u prošlosti. Samo se u 3% serija govori isključivo o deci, a u 40% samo o odraslima. Obeležja stanovništva su neobično zanimljiva: 72% su muškarci: svet stripa je muški svet. Oni su obično srednjih godina, dok su žene veoma mlade ili mnogo starije. Svi su oni (bar u 80% slučajeva) Amerikanci i među njima se zadesio samo jedan Crnac. Etničke manjine i stranci su junaci u 17% slučajeva, a 36% njih su antipatični heroji. Sa društvenog stanovišta, 16% ličnosti nemaju posebne karakteristike. Ostalo: 67% pripada srednjoj klasi, 12% nižoj klasi, dok su 15% bogataši. U pogledu zanimanja, sve je prepušteno mašti: 23% zanimanja je gotovo neodredljivo, 17% ličnosti bave se neuobičajenim poslovima, a samo 36% obavlja poznate poslove. Dve trećine ličnosti su muškarci. Ženama je dozvoljeno da budu lekari, profesori, pod uslovom da im muškarci nikada nisu potčinjeni. 40% Amerikanaca imaju neko zanimanje, dok je ovaj odnos u etničkim manjinama samo 27%.

Ciljevi kojima ovo stanovništvo teži: prvenstveno zadovoljstvo, moć, ljubav, prijateljstvo i pravda. Drugi istraživač Spigelman (Spiegelmann), uočava da su samoživci ciljevi dosta često pojava, premda ne nailaze na odobravanje. Oženjeni ljudi traže ljubav, finansijsku sigurnost i moć; oni neoženjeni su raznorodniji i podložniji altruističkim težnjama. Ciljevi se postižu u 81% slučajeva; negativni junaci uspevaju u životu u 63%, a pozitivni u 84% slučajeva. Što se tiče sredstava kojima se junaci služe da bi postigli cilj, preovlađuju aktivnost i inteligencija (27%), za njima sledi lukavstvo sa 15%, šarm, naročito u žena, sa 13%, snaga u 10% slučajeva. Junaci se institucijama obraćaju samo u 5% slučajeva. Ali sredstva koja imaju najviše uspeha nisu i ona koja se najčešće koriste: institucije su efikasne u 92%, inteligencija u 84% i snaga u 73% slučajeva.

Najneobičnije datosti ocrtavaju kontrast između oženjenih i neoženjenih. Ženeći se, muškarac gubi ambicije, dok želja za moći žene raste. Ona napušta tražanja za zadovoljstvima, muškarac se toga nikada ne odriče. Neoženjen čovek je visok i lep; kada se oženi, postaje mali, debeo i ćelav. Žena udajom postaje viša od muškarca, ali se u braku goji i ružni (prema drugoj anketi — Gerharta Sengera (Gerhart Saenger) — posvećenij odnosima muškarca i žene, u stripovima koji su 1950. godine izlazili u devet niujorških listova). Pomešaćemo njihove rezultate. Neoženjen čovek u svakoj prilici vlada situacijom; kada se oženi, situacijom vlada žena. Neženja je čak i kao šaljiva figura, uporan u svojim poduhvatima, dok više od trećine oženjenih ljudi

postepeno odustaju od svojih zamisli. Oženjen čovek postaje iracionalan, on uticajima podleže i brže i lakše od svoje žene i često doživljava poraze. U šaljivim stripovima, i oženjen i neoženjen čovek, nude ženi ljubav bez uspeha. Suprotno tome, u avanturističkim stripovima, žena nudi svoju ljubav junaku koji je beskrajno uzdržan i obazriv. „Ljubav je opasna zbog toga što vodi u brak — zaključuje G. Senger — u situaciju u kojoj muškarac gubi svu svoju snagu. On može da je sačuva samo ako izbegava žene koje ometaju cilj njegovog života — tražanje za pustolovinom.” Na osnovu ove iste analize, brak je suprotan novom čovekovom cilju — da se odmara! Žena ga u tome neprekidno onemogućava. Svima je poznat stari strip u kojem Blondie, sveža nevesta, izvlači iz kreveta Dagwooda, koji izigrava bolesnika, i izbacuje ga na sneg naređujući mu da konačno počne da zarađuje. Proučavajući šaljive stripove K. F. S. u januaru 1950. godine, M. Spigelman je postavio problem stava prema etničkim grupama stranaca. On primećuje da su stranci i Crnci razmešteni po pustolovnim stripovima i da su svi veoma udaljeni bilo u vremenu, bilo u prostoru. Među njima nije naišao ni na jednog američkog Crnca; Crnci žive u Africi, u dalekim džunglama, i oličavaju i simpatične i antipatične ličnosti. Nigde nema ni savremenog Indijanca — Indijanac se pojavljuje u istorijskim stripovima i u njima obično dobija neku simpatičnu ulogu. Amerikanci-Irci su konačno usvojeni: od njih 19, 15 igraju glavnu, a 14 simpatičnu i komičnu ulogu. Približno isti slučaj je sa Italijanima i Slovenima. Stav prema Britancima je dvosmišlen: kao preci, oni su puni osobina i vrlo su simpatični. Kao savremenici, 5 od njih 7 komične su i antipatične figure. Francuzi se pojavljuju samo u šaljivim stripovima, a Nemci u jednoj jedinoj seriji; od 5, 3 ličnosti su simpatične i komične. Izbor primera u ovoj analizi primorava nas da se od njega ogradimo, budući da autor u načelu ne priznaje unutrašnje zakone stripa, kao što ćemo videti u daljem tekstu. Iz nje, međutim, vrlo jasno proističe da su manjine u Americi ignorisane. Amerikanci, čini se, priznaju samo njihove pretke. Sve u svemu, Amerikanci strance vole, ali samo izdaleka. Skrećući pažnju na usmereno obeležje ove slike sveta što je nude stripovi, F. E. Barcus zaključuje: „Možda ova izvitoperenja tačnije održavaju prikrivene potrebe i želje stanovnika nego što bismo mi to želeli da priznamo.” Ove ankete imaju jednu zajedničku manu: sve su serije postavljene na jedan isti plan. A budući da je njihov cilj da istražuju odnose stripova, publike i stvarnosti, trebalo bi da njihovi autori vode računa o uspehu svakog od tih tako različitih stripova. Ako se jedna serija čita deset puta više nego neka druga, može se verovati da je deset puta

bliža ukusu publike i njenoj mašti. Svaki strip morao bi da ima koeficijent u srazmeri sa sveukupnim tiražom novina u kojima izlazi. U novim procentima, dobijenim na ovaj način, pojaviće se bez sumnje mnogo veće razlike. Tako će se otkloniti i činilac koji remeti rezultate; neki tipovi stripa ostali su svakako izuzetni samo zahvaljujući igri slučaja: genijalnost crtača obeshrabrila je svaki pokušaj podražavanja. Ne treba zaboraviti ni to da su talasi umnožavanja ovog ili onog tipa serije bili i proizvod politike sindikata, koji su naveliko podržavali onaj strip koji je imao uspeha kod publike. Rejmond, Foster i Hogart vrlo su mnogo otežali izrabljivanje srednjeg veka, tajanstvene Afrike ili naučno-fantastičnog epa. Sveukupni tiraž ovih uspehlikih stripova mora bar delimično da nadoknadi njihovu izuzetnu vrednost.

Studija o svetskim armijama se ne može praviti ako se pri tom ne vodi računa o njihovoj brojnosti: a u studijama o stripu se o tome nije vodilo računa. Ozbiljno rađene analize glavnih stripova, koje bi obuhvatile i njihov kvalitet i njihov kvantitet, morale bi da dopune široka ispitivanja koja zadiru u oblast u celini. L. W. Šenon (L. W. Shannon) je jednu takvu studiju napravio u povodu stripa „Little Orphan Annie” Herolda Greja, i to na osnovu dvogodišnjeg proučavanja serije (1946—1947). Zaključio je da je uvek ista devojčica praznih očiju predstavnik konzervativnog društvenog idealizma srednje klase. Ona istrajno propoveda veru, nadu i poverenje u providenje, u milosrđe — „ali ne u mnogo milosrđa” — u pomoć koju spontano pružaju susedi i prijatelji, a ne koju ukazuje vlada. Ona je protivnik varalica, političara i sporosti vlasti, ona je protivnik stranaca koji jurišaju na američke vojne tajne. Drugo ispitivanje celih stranica stripa u nedeljnim brojevima u aprilu 1942. i u julu 1950. godine pokazuje da je Anie od 110 nedelja bar 59 provela boreći se sa stranim agentima (Rusima) i bar 15 boreći se sa bandom mladih mangupa. A to znači da je štitila kapitalizam od komunizma te malog poštenog biznismena od gubitaka koje mu može naneti društvo. Ostatak svog vremena provela je pomažući siromahe i nesrećnike. Grej gradi istinske parabole. Ogorčeni protivnik Ruzvelta i Nju Dila, on priča kako Ani, zahvaljujući skrivenom blagu, izgrađuje samostalnu zajednicu siročadi; ali u pokušaju da se domognu blaga, vladini agenti izazivaju odronjavanje zemljišta: blago je izgubljeno za sve. Ani, međutim, podjednako dobro živi i sa skitnicama i sa milijarderima; ona se najviše druži sa farmerima, ljudima siromašnim ali poštenim, ali nikada sa radnicima. Ona posećuje siromahe koje je u bedu bacio lični a ne društveni činilac. Što se tiče njenog zaštitnika i dobrotvora, milijardera

Warbucks, on je veliki kapitalista koji se bori za svoj društveni položaj zato da bi mogao da bude milosrdan prema siromasima (ideal evropskog srednjeg veka, koji bogatstvo prihvata samo pod ovim uslovom). Njegov je metod — raditi, razmišljati, činiti bolje i više od ostalih, obavljati stvari na svoj način i ostaviti vlasti na miru — dakle metod Rokfelera i Karnedžija. U ovom trenutku, Ani i Dik Trejsi (u čikaškom listu „Tribune“) vode neumornu borbu i kampanju protiv raznih prestupa pravde i oduzetosti policije pred teorijama pravnika o kajanju i sociologa o neurozi.

Druga analiza se ustremila na strip „Lil'Abner“ A. Brodbek i D. Vajt (A. Brodbeck i D. White) su rasklopili mehanizam porodičnih odnosa u ovom stripu, pozivajući se na nekolike studije posvećene stvarnom američkom društvu. Budući da američki dečak mora uvek da „prevaziđe“ svoje roditelje, utvrđeno je da su se roditelji Jokum (Yokum), koji su u početku bili gotovo normalnog rasta, u toku nekoliko meseci sve više sužavali da bi na kraju, u odnosu na svog sina, postali sasvim sićušni. Otac je beznačajan i neozbiljan tip. Mama Jokum, je ta koja sinu prenosi tradicionalna znanja. A druge žene? Dejzi Me, supruga Lil'Abnera je blaga, pokorna i bezazlena ženica koja se lako miri sa sudbinom; žene u gradu su intrigantkinje, površne, pohotne. Sve žene, osim Mame Jokum, pokušavaju da unište nezavisnost muškarca; naročito na dan „Sadie Hawkins“, kada u divljoj trci kroz polja neženje goni horda razbarušenih ženki, isturenih kandži. Još jedno karakteristično obeležje: hrana je izraz ljubavi majke prema sinu; nije teško zapaziti da se Lil'Abner uvek, u svim trenucima krize, teši i okrepljuje gutanjem ogromnih količina hrane.

Na primere iznete u studiji može se nadovezati bezbroj drugih: neki *a priori* smatraju da je „Beetle Bailey“ antimilitaristička serija. Kada je, međutim, bolje analizujemo, videćemo da je čitava kritika u suštini usmerena samo na suviše starog i na suviše mladog oficira, kao i na redova koji je simpatičan ali i neodgovoran. Podoficir Sarge — koji neprestano urla, ali koji je pouzdan i blagonaklon — i kapetan Scabbard — uvek miran i sa mnogo više poverenja u Sargea nego u svog mangupa potporučnika — osnovni su stubovi jedinice i njenog dejstvovanja, što je krajnje tradicionalno shvatanje stvari. Čini se, dakle, da autor Mort Voker (Mort Walker) ne gaji nikakve neprijateljske namere. On ne samo što nije antimilitarista, nego je, svesno ili nesvesno, predstavnik one najbrojnije grupe vojnika od karijere koja vojsku kritikuje već po tradiciji: oficira i podoficira. Polje koje se nudi istraživanjima je

nepregledno i tek dotaknuto. Nekolika, možda nedovoljno ozbiljna i subjektivna zapažanja, odnose se samo na jedan period, samo na jedan tip ličnosti ili serije. U stripovima svoga vremena, Leman (Lehman) 1927. godine otkriva prikriveni anarhizam: „Ličnosti stripa često i sa beskonačnom slobodom prkose ljudskim i prirodnim zakonima... one ne znaju šta je pristojnost... i ne podnose skromnost... One ne poštuju pravo prvenstva i predmetima od vrednosti rukuju sa dubokim prezrenjem, uništavajući ogromna bogatstva u raznim oblicima.” Fridler (Friedler) misli da je ova tako osobena mitologija stripa samo jedna (instinktivna?) transpozicija vilinskih priča i da je u njemu šumu zamenila urbana džungla. Ova misao sa neobičnom tačnošću otkriva stereotipnu osobinu tih priča, bilo da je reč o scenariju, fizičkom izgledu ličnosti i njihovim stavovima ili o nadljudskom svojstvu što im ga daje „konstrukcija”.

Drugi kritički osvrt upućen je Spigelmanovoj anketi u kojoj autor govori o odnosima stripa i stranaca. Osnovna studija (jedna jedina publikacija) je suviše skućena, dok je analiza stava prema Nemcima čisto šegaćenje. Lako je pogoditi da je petoro Nemaca na ostrvu pleme Katzenjammer („Bim i Bum”). Ne samo što njihov broj nije toliki da bi se iz njega izvukli bilo kakvi zaključci, nego Spigelman poriče i osnovno svojstvo stripa koje ankete čini lažnima onoga trenutka kada dođu u vezu sa stvarnošću: svaki strip u nastavcima prvo stvara svoj svet, a zatim taj svet, katkada nepromenjen, održava sa njemu svojstvenim zakonima i njemu svojstvenim konvencijama. Ovo je naročita tačno u odnosu na nekadašnje serije, zbog toga što su rođene i što su trajale u vreme kada se aktuelna zbivanja nisu budno pratila.

Da li scena sa plemenom Bima i Buma, koju smo maločas naveli, odražava stvarne društvene odnose? Da li se događa da jedan obojeni čovek mlati belo dete pred očima odraslog Belca koji se valja od smeha? U poređenju sa ovom scenom, slika lenjog brđana koji je sav posao prepustio ženi još i ima neke veze sa stvarnim životom siromašnih Belaca; ni ona se, međutim, ne razvija, tako da se može smatrati čistim folklorom.

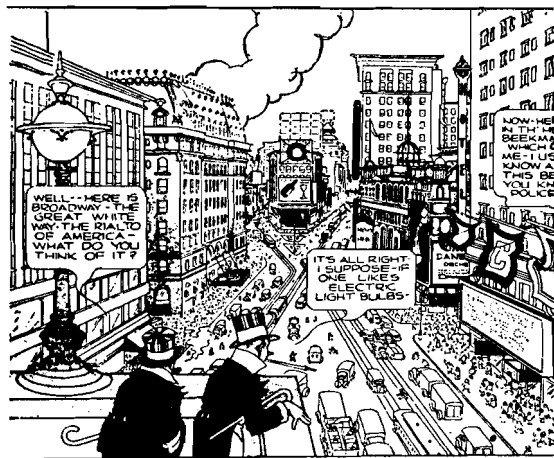
Kada je Dirks stvarao Bima i Buma, oni su možda i posedovali živopisna obeležja amerikanizovanih Nemaca. Dok su ih 1917. godine još i smatrali Nemcima, četrdesetih godina oni više ni za koga nisu bili Nemci. Njihovo ponašanje je tako malo karakteristično da predratna francuska publika nije ni pomislila na to da su njeni dragi Bim i Bum (Pam et Poum) potekli iz semena starog neprijatelja.

Ovo se odnosi na mnoge, a možda i na sve stripove, samo na različitim stupnjevima. Oni rađaju istinske mitove koje publika prihvata bez pogovora, a mitovi obuhvataju parčiće stvarnosti iz vremena kada su stripovi stvarani, parčiće stvarnosti koji se mogu prepoznati, više ili manje. Navešćemo jedan prost primer: kostim. Vandrom (Vandromme) beleži da publika više i ne primećuje Tintinov kostim, njegove pantalone za golf koje su bile toliko tipične za tridesete godine. Citaoci zameraju Eržeu (Hergé) na nedovoljnostima jednog aviona, ali bez reči prihvataju smešnu odeću koja je odavno izišla iz mode. U starijim stripovima, ove se sitnice ponavljaju iako se ne zna šta predstavljaju, zahvaljujući jednom fenomenu za koji bi se moglo misliti da je ograničen na međusobne ikonografske uticaje antičkih civilizacija. U stripu „Bim i Bum“, plavi mališan Hans nosi crni kaputić sa belom izvezenom kragmom: ko danas zna da je to kaputić od crnog somota sa okovratnikom od čipke, trag one smešne mode koju je oko 1890. godine lansirao jedan dirljivi roman pod naslovom „Mali lord Fontleroj“: roman je imao uspeha u celom svetu i bacio je u najcrnje očajanje dečake „obučene u devojčice“. Kristof (Christophe) je, pre Bima i Buma, otvorio put ovoj pojavi oblačeći svoga junaka Sapeura Camembera u uniformu koja je već odavno bila nestala iz života. Na jednom manje površnom nivou, analiza ljudskih odnosa u stripovima otkriva svojstva koja kao da pripadaju devetnaestom veku. U istoriji mentaliteta poznat je podatak o tome da ulasku stvarnosti u kolektivnu imaginaciju prethodi jedno dugo međuvreme (ono je toliko dugačko da daleko za sobom ostavlja stvarnu situaciju). Ne treba, uostalom, zaboraviti da su mnogi crtači uneli u stripove svoje uspomene iz mladosti koje su oko 1930. godine i kasnije pripadale vremenu iz 1880. Nesklad između stvarnosti i imaginacije pojavljuje se bezbroj puta: avijatičarski stripovi dostižu vrhunac tek posle stvarnog herojskog perioda vazdušne epopeje. Reporter-detektiv jedan je od tipova junaka tridesetih godina: on je predstavnik jedne stvarnosti. Ali, tehnika senzacionalizma je reporterima poveravala istrage negde... između 1870. i 1900. godine! Odnosi stripa i aktuelnih zbivanja su, kako vidimo, složeni. Posmatran u celini, strip je uistinu svedok svoga doba, u njemu je sadržano sve, ali su stepeni transpozicije vrlo neujednačeni. Kroz primere što ih iznosimo očitava se panorama poslednjih šezdeset godina sagledanih posredstvom stripa; ova skica mogla bi da bude mnogo pažljivije obrađena, kao što je mogla da bude i nepostojeća da se govorilo o drugim serijama. Nijedan budući istoričar ne bi mogao da nazre nacizam iza spokojnih slika „Vater und Sohn“ koji ga

je sistematski ignorisao. Kao jedini strip namenjen publici celog sveta, „Blondie” se isključivo bavi ljudskim odnosima: muž-žena, roditelji-deca. Ovo domaćinstvo za koje se tvrdi da je tipično američko, nema automobil. I obratno, „Porodica Tarana” je hronika američkog života; po njoj možete kopati koliko hoćete, uvek ćete naći nešto poznato, ushićenje koje je u modi, „bum” trenutka. Teško je otkriti samo jedan element: krizu iz 1930. godine. Ona je svet Amerikanca isuviše potresla i on ne želi da je u stripovima ponovo sretne. U njima su ovi događaji samo nagovešteni. Strip je svim nitima vezan za atlantsku civilizaciju. Junaci kao što su Bim i Bum ili Baster Bravn (Buster Brown) pripadaju struji čiji su autori pravili od deteta literarni siže. I istraživači greše kada u proučavanju ove oblasti decu ne uzimaju u obzir; ona su njen sastavni deo, kao i sve ostale šaljivčine, kao Tom Sojer (1876) ili Kiplingov „Stalky and Co” (1899). „Little Annie Rooney” je sva u tradiciji mučnog detinjstva, ona je sestra Kozete i Davida Koperfilda. Sikl (Sickles) nije Sent-Egziperi, ali kako ulazak avijacije u kolektivnu maštu obeležava jedan opšti pokret, oni su obojica njen sastavni deo. Harold Foster se, opet, neposredno vezuje za viteške romane viktorijanske epohe. Akademska nauka ignoriše i ovaj podatak, iako su nastavcima epa Kretjen de Troa (Chrétien de Troyes), koji nemaju ni približne vrednosti „Princa Valijanta” posvećeni silni radovi. Druga je greška proučavati Ameriku, na primer, iz evropskog ugla i zanemarivati strip (i popularni roman). Brojne serije zaslužuju tananu analizu i pokazuju kakvo je sve stecište uticaja — od kojih su neki drevni — bilo potrebno da se izgradi ovaj rod sa kojim toliki čestiti ljudi ne znaju šta će. Usamljenost junaka pustolovnih stripova izazvala je mnoge komentare i proteste. Poznat je podatak da je u stripovima posle 1940. godine nastala prava epidemija venčanja; usled sve većeg broja udovica i nestalih oni su se malo-pomalo vraćali usamljenosti i večitim verenicama. Zaboravlja se da ove pojave potiču iz davnina, još od Rolanda koji se pojavio zato da umre. Konvencije avanturističkog stripa vezuju se neposredno za konvencije junačkog speva koje, sasvim logično i bez potrebe da se u pomoć priziva psihoanaliza, zahtevaju apsolutnu slobodu junaka. Ova je usamljenost, uostalom, i usamljenost junakinje — Koni (Connie) je, na primer, uvek sama — i deteta (njegova samoća briše sve seksualne implikacije što ih oni koji su predodređeni za ovu vrstu stvari po svaku cenu vide u usamljenosti junaka): Zig i Puce, Tintin, Bibi Fricotin nemaju nikoga svog i zbog toga niko njihovu slobodu i ne sputava. Bim i Bum (Hans i Fritz Katzenjammer) imaju samo majku (Kapetan im čak nije ni rod). Teri (Terry) je i kao

dečak bio sam, da i ne govorimo o profesionalnim siroticama kao što su dve Ane. U ovom slučaju, strip odražava antičko predubedenje koje se nije ograničilo samo na literaturu nego se manifestovalo i u životu kroz večiti prekor — „to više nije isti čovek” — koji je bio upućen mnogim vođama posle njihovog venčanja (Nelsonu, Morganu, Robinu Hudu iz južnjačke kornjice i tako dalje). Supruga je, u šaljivim stripovima, tiranin a njen muž papučić: suviše uska poređenja sa savremenim društvom bila bi nepromišljena, jer istu sliku pruža i šaljiva literatura srednjeg veka.

Zadržaćemo se malo duže na primeru „Flaša Gordona”, na stripu koji kao da lebdi u irealnosti iako je, u stvari, zadivljujuće bogat temama i nasleđima. Priča je jednostavna: troje ljudi sa Zemlje, junak, mlada žena i naučnik, spuštaju se na planetu Mongo gde višestruke rase i mnogobrojna carstva ropću pod sizerenstvom velikog tiranina cara Minga; njegovi agenti i njegove vojske progone junake iz džungle u džunglu, iz kraljevstva u kraljevstvo, a oni pokušavaju da mu se odupru podstičući pobune koje Ming uvek uspeva da uguši (Aleks Rejmond je konačnu pobedu slobode zbrzao u trenutku objave rata). „Flaš Gordon” je prevashodno vezan — u njima, u početku, nalazi snažna nadahnuća — za naučnofantastične romane Edgara Rajsa Berouza (Edgar Rice Burroughs), koji je jednog pustolova sa Zemlje postavio u sličnu situaciju na Marsu; kao planeta Mongo, i Mars je mešavina srednjovekovnog društva sa mnogo razvijenijom tehnikom. Druge epizode, međutim, mnogo više podsećaju na poeziju Abrahama Merita (Meritta) (naročito na „The Moon Pool”). Na drugoj strani, poređen sa savremenom naučnom fantastikom, Flaš Gordon je direktni potomak određenog tipa anglosaksonskog heroja, Pitera Vilkinsa (Peter Wilkins), junaka jednog romana iz 1750. godine; i još dalje, po svojoj borbi protiv vlasti, nedvosmisleni potomak Robina Huda. Ako zađemo dublje, doći ćemo do duha dela i shvatićemo da je reč o jednom apsolutnom i tipičnom epu. U nastavcima stripa pre 1938. godine, kada je Rejmond racionalizovao planetu Mongo, nailazimo na isti tip neuravnoteženog društva kakav postoji i u romanima Okruglog stola: nigde ni traga od svakodnevnog života, tvrđave i zamkovi uzdižu se usred pustinje. Uzastopne epizode se retko odvijaju u zemljama čije se granice dodiruju; (vazdušno) putovanje, brodom i otkriće neke nepoznate zemlje izuzetnih obeležja su neizbežni: ovaj drevni tip priče nazivali su stari Irci „Imrama” (moreplovstvo); junak Maeldun otkriva ostrvo pod morem, ostrvo džinovskih mrava ili ogromnih ptičurina, baš kao što Flaš otkriva zemlju krilatih ljudi,



Realnost stripa — direktni i indirektni odraz životne realnosti (*Porodica Terana*).



Primijenjeni strip: *street — art*, novi način dekoriranja urbanog pejzaža u SAD.

zemlju pod morem, zemlju pećina i tako dalje. Rejmond je svoje delo nastanio neobičnim svetom „gladijatora“, pokazujući tako da je, stvarajući ga, mislio na Herakla, na Perseja i druge ukrotitelje čudovišta. Ali da se vratimo na manje svesne uticaje: Rejmond je od Flaša napravio epskog junaka tako dostojnog ovog imena da mu definicija Tristana iz jednog predgovora Gastona Paria (Gaston Paris) u potpunosti odgovara: „Junak, polubog pre nego čovek... lovac na jelene i divlje svinje koji nema takmaca u komadanju divljači, jedinstveni bcrac i skakač, neustrašivi moreplovac... nepobediv u dvobojima, ubica čudovišta, zaštitnik vernika i neumoljivi osvjetnik prema neprijateljima (ovo se na Flaša ne odnosi) ... živi jedan gotovo nadljudski život, neprekidno izložen divljenju, odanosti i zavisti“: svaka reč mogla bi da bude ilustrovana slikama „Flaša Gordona“. Pa ipak, „Flaš Gordon“ se ne uklapa u okvire autentičnih junačkih spevova. On je bliži baroknim viteškim romanima Renesanse — Amadis Galski, Besni Rolando, Persej. I u njemu ima odlazaka u pustolovinu, krajjica-čarobnica koje se zaljubljuju u junaka, ljubomore devojke koja junaka prati u svim podvizima, epizoda koje se jedna na drugu nadovezuju u beskonačnost, čudnih imena. I on je, kao junački spevovi, lišen svake religije. Jedino što sebi nije smeo da dozvoli je njihova iskrena senzualnost. Možemo, dakle, biti ubeđeni u to da strip nije proizvoljna pojava, lišena svake tradicije. Naprotiv. U onoj meri u kojoj se priznaje kao „popularna“ umetnost, on je kadar da primi i upije mnogo više tekovina i mnogo više uticaja nego priznate umetnosti, koje su više ili manje okoštale ili se zatvorile u sebe. Moramo da shvatimo i to da je običaj prepoznavanja nekih oblika imaginacije, izvesnih tehnika i izvesnih epoha u istorijskom pogledu potpuno pogrešan. Ep je, na primer, samo jedan pisani rod, ograničen na deo starog i srednjeg veka. Ovaj oblik moći zamišljanja može da bude iskazan i na neki drugi način, a ne samo u pisanoj formi. I u ovom slučaju je strip sastavni deo jednog pokreta: mi već pedeset godina živimo sa epom u podmaklim godinama, a on se izričito manifestuje u filmu i nekim stripovima. Njihove konvencije i konvencije vesterna su i konvencije epa. Postoji još jedan pravac iskazan u pisanoj formi, koji se prepoznaje u naučnoj fantastici i svom snagom izbija u delima Edisona (Addison) i Tokina (Tolkien). Raspravu treba proširiti, nije samo strip nepriznat. Čitav jedan pokret ne ulazi u okvire tradicionalnih proučavanja i čak nije ni primećen zbog toga što ne spada u oblast istorije umetnosti ili istorije književnosti, tih tromih disciplina koje najmanje zaslužuju ime istorije: one još nisu uspele da zapaze da sve ono što

postoji vredi proučavati, naročito kada to što postoji ima publiku od nekoliko milijardi ljudi godišnje. Sociolozi su se ovim problemom bavili: oni jesu bogovi za procenite, ali od njih nisu otišli ni za korak dalje. Nadamo se da nam je pošlo za rukom da pokažemo kako svet stripa nije tako jednostavan kao što se misli i da je čvrsto vezan za stvarnost, za njen sadašnji ili prošli trenutak. Statistike su razorile mit stripova kojima je tobože zavladao nasilje. Oni, nasuprot tome, propovedaju individualizam: u to ime su ih progonili svi totalitarni režimi. Trebalo bi da im to služi na čast.

ESTETIKA I ZNAČENJE*)

Radajući se kroz prve nemarne crteže Derksa i Opera (Dirksa i Oppera) strip je svoj stil crpeo iz ilustracije u časopisima i iz karikature u novinama. V. Mek Kej je prvi umetnik stripa, prvi stvaralac koji je u strip uneo tekovine drugih grafičkih umetnosti. Iako je uticaj ilustracije iz engleskih knjiga vilinskih priča očigledan. *Modern Style* je glavni izvor nadahnuća u tehnici ovog umetnika. Površine, isečene i uklopljene u jedan složeni splet, često su zakružene debelim crnim crtama koje podsećaju na rubove vitraja, što je bio čest postupak u radu na plakatima Lepe epohe i koji su naročito koristili Miša (Mucha) i Ežen Graset (Eugène Grasset) (Ova se vrsta ivice upotrebljava i danas: Al Kap u stripu „Li'l Abner”). Boje Mek Keja — purpurne, narandžaste, zelene, tamno plave — boje su *Modern Styla*. On stvara jednu zadržavajuću „tvornicu slika”, ali ona za strip nije tipična, ona iz njega ne izvire. Džejms Svinerton (James Swinnerton) je prvi stvaralac koji pravi jednostavniji crtež, koji odustaje od škrabanja perom i ličnostima daje jasne obrise, pojačane crnim pegama koje se izdvajaju od odeće („Little Jimmy”). Njegov postupak ugledanja na francuske i engleske plakate, na kojima su siluete okružene praznim prostorom, i uticaj muške mode crnih odela ne potiskuju škrabanja prosečnih crtača, ali doprinose stvaranju samosvojnog stila stripa, obeleženog snagom što izbija iz crnih, geometrijski odsečenih silueta na beloj pozadini koje katkada deluju kao apstraktne mrlje. Klif Steret (Cliff Sterrett) („Polly and Her Pals”) i Mac Manus („Porodica Tarana”) su pravi predstavnici ovog stila. Prvi autor tvrdio je da ga inspiriše kubizam; drugi se kretao u okvirima Arts Décos, ali je bio i pod uticajem modnih crteža (kojima je svoju karijeru i započeo); ali bez obzira na to, Mac Manus je

*) Pierre Couperie, *Esthétique et signification* (iz knjige: *Bande Dessinée et figuration narrative*, Paris, 1967).

bio vrstan stilista koji je u isto vreme stvarao i ličnosti i kostime i dekore. Drugi pravac razvija se dvadesetih godina: osenčeni crtež Harolda Greja i (Heriman) nalazi posle 1930. godine svog pravog majstora u Frenku Godvinu (Frank Godwin) („Connie”, „Eagle Scout”).

U ovoj se epohi menjaju stil plakata i „grafizam” i počinju da streme realizmu. Uticaj se u toku dvadesetih godina — prvo neprimetno, a onda sve jače — širi i na strip da bi 1929. godine poznati crtač plakata Harold Foster konačno uveo realizam u ovu oblast.

Pojava klasičnog realizma — ili pre idealizma — koji su u oblasti stripa podstakli Foster adaptacijom „Tarzana”, Aleks Rejmond otkrićem „Flaša Gordona” i Bern Hogart preuzimanjem „Tarzana” — otvorila je put drugom fenomenu koji je bio relativno kratkog veka, ali koji je bio dovoljno uzbudljiv da za sobom ostavi značajne posledice: strip je u toku desetak godina (od 1930. do 1940) upio celokupno nasleđe klasičnog slikarstva i klasičnog „grafizma”. Izbor ličnosti Tarzana, za koji se opredelio United Feature Syndicate bio je odista presudan. Nagost junaka nije dozvoljavala karikaturne približnosti. Trebalo je naći umetnika koji poznaje anatomske crtež. A kako je Tarzan bio okružen životinjama, crtač je morao da bude i savršeni poznavalac ove vrste crteža. Epizode iz afričkih šuma tražile su od autora da oživi i bogatu vegetaciju Tarzanovog podneblja. Umetnik je, dakle, morao imati klasično obrazovanje.

(Podsetimo čitaoca da je serija „Tarzan” uvela u strip priču filmskog tipa, a samim tim i scenaristu. Budući da je to tada crtač bio kompletan autor svoga dela, mnogi su ustali protiv ove podele stručnog rada, a Foster među prvima; napustio je „Tarzana” i postao jedini autor „Princa Valijanta”).

Na crtež rađen prema nagom modelu, kojim se uglavnom služio Aleks Rejmond, nadovezali su se klasičniji metodi: kostur i velike jednoslavne mase, zatim mišići, pa kosa i odeća. Realizam povlači još jednu obavezu: publika uvek mora da prepozna junaka, i to iz svih uglova; novi crtež prati i novi narativni stil koji menja uglove i položaj ličnosti. Autor stripa našao se u situaciji koja je do tada u istoriji umetnosti bila nepoznata: umetnik je prinuđen da proizvodi stotine portreta; model i sistematične zbirke fotografija postaju neophodan pribor u njegovom radu. Niz lica cara Minga u stripu „Flaš Gordon” oblikuje svakako najznačajniju zbirku portreta u svetu stripa. Lica su, u Fostera, manje raznolika i njihov psihološki izraz manje bogat. Zahvaljujući svojoj izuzetno veštoj tehnici

u senčenju perom, Godvin je postao pravi majstor portreta staraca. Crteži životinja spadali su prevashodno u delokrug Fostera i Hogarta u „Tarzanu” i „Princu Valijantu”. Oni su istoriju stripa obogatili svetom čudesnih slika — džinovska hobotnica na dnu bunara u koji će princ Valijant biti bačen, nebrojeni konji, besni lavovi Hogarta, blistavi crni panter Fostera. Njihovim naslednicima nije ni do danas pošlo za rukom da postignu ovaj nivo. Životinja, čak i konj, nestaje iz stripa ili postaje mitsko biće koje poznajemo sa fotografija. Samo Roj Krejn (Roy Crane), koji ima svoju štalu, i Sten Lind (Stan Lynde) „Rick O'Shay”, odgajivač konja u Montani, još uvek znaju šta je živ konj.

U istoriji stripa, perspektiva nije otkriće tridesetih godina; ona je toliko utkana u opštu viziju sveta da se ne može zanemariti. Iako je prisutna u uličnim scenama stripa „Žuti Deran” („Yellow Kid”), ona tek u crtežima Mek Keja („Mali Nemo”) prevazilazi rutinski radenu ilustraciju. Mek Kej je majstor neimarske perspektive. On je unosi u niz svojih baroknih palata, iz donjih uglova podnožja oblakodera, u niz svojih urbanih pejzaža, i tako dočarava jedan ogroman prostor, jedan beskonačan *izgrađeni* prostor. A kada mu to ne polazi za rukom, on ne okleva — napušta klasičnu perspektivu i prepušta se onoj sferičnoj, koja je jedno od nebrojenih iznenađenja što ih je doneo strip.

Posle Mek Keja niko do danas nije uspeo da iz perspektive izvuče tolike vrednosti, ona se prosto naprosto koristi na jedan korektan način. Slikovni pejzaž, kojim „Tarzan” tako snažno odiše, osvaja strip tridesetih godina, i to manje u „Tarzanu” i „Flaš Gordonu”, gde je pomalo nestvaran, a više u „Princu Valijantu”. Foster je na početku svoje karijere bio slikar; živeći na severoistoku Kanade, postao je strastan obožavalac divlje prirode i to se u njegovim delima itekako oseća. U „Princu Valijantu” prikazani su svi mogući pejzaži, neizmerni predeli pod beskonačnim nebom: jezera, šume, močvare, fjordovi — pod suncem ili pod kišom. „Princ Valijant” je jedan od retkih pustolovnih stripova koji imaju i svoja godišnja doba. I drugi crtači poveravaju povremeno određenu ulogu pejzažu: Robinsa (Robbins) je on crn i masivan; Klarens Grej (Clarence Grey) najviše voli odsjaje mesečine na površini mora, a Milton Kanif impresionizam u kontrastu crnog i belog. Ali jedini Fosterovi takmaci su Fred Harman („Red Ryder”) i Roj Krejn (Roy Crane) („Wash Tubbs” i „Buz Sawyer”). I Harman je slikar, slikar sa Zapada čiji široki pejzaži igraju značajnu ulogu u jahačkim pohodima Red Rajden. Krejn je u strip uneo perspektivu atmosfere: on je pravi

majstor za daleka prostranstva obavijena maglana. Sve sive boje *Doubletone* omogućavaju mu da iza prednjeg plana rasporedi planove planina ili ostrva pod morem, a u rezultatima što ih postiže često otkrivamo kineski pejzaž.

Tridesetih godina ulazi u strip i kompozicija i među prvima je koristi Hogart u „Tarzanu”. Crtači su, naravno, od samog početka poštovali nekoliko prosta pravila podele figura u slici. Mac Manus ih najčešće smešta u prostor između četvrtine i trećine kvadrata. Rejmond i Hogart, obožavalac Mikelandela, služe se mnogo savršenijim postupcima, neposredno uzajmljenim od Renesanse i Baroka. U toku nekoliko godina posle 1935, oni kompoziciju uvećavaju u obliku spirale, piramide, sentandrejskog krsta i uspostavljaju ravnotežu pokreta. Slike se artikulišu na dijagonalama, a u toku dve ili tri godine, u Hogarta, na „zlatnom preseku” (Bern Hogart tvrdi da je to činio nagonski i da nije upotrebljavao geometrijsku rešetku); on nastoji da svojim slikama i svojim tablama da jednu opštu kompoziciju u kojoj se pokreti poklapaju, razilaze ili se usklađuju u svim pravcima. Kompozicija je u Fostera manje geometrijska, mirnija, više davidovska, ali je raspored ličnosti u prostoru zadivljujući.

U istoriji stripa se, dakle, izdvaja jedno razdoblje, jedan barokni pravac čiji su predstavnici Hogart i Rejmond. Rejmond, međutim, prilično naglo napušta ovu struju i nastoji da njegove siluete budu dostojanstvene, mirne i nepristrasne. Mac Manus je, opet, ovu težnju snažno podsticao nastranim dekorom u „Porodici Tarana” i preteranostima koje su za njega u tridesetim godinama bile karakteristične.

U stripu se pojavljuju i druga klasična pravila. Običaj da se tabaci uvećaju zato da bi se podigla lestvica slike — postupak koji su Pusen i njegovi savremenici dobro poznavali — u stripu je takoreći uvrežen (Roj Krejn, na primer). Na isti način, žrtvuju se i sporedni delovi: celokupni pejzaž sveden na jednu talasastu liniju jedna je od ekstremnih primena ovog postupka. Dok se boja primenjuje na klasičan način, grupa Kanif, Andriola i Robins usavršava 1938. i 1940. godine potpuno drukčiji stil za strip koji se u nedeljnim brojevima listova objavljuje na celoj strani; ovaj izrazito crno-beli stil doći će, u stvari, do svog punog izražaja baš u dnevnim nastavcima. Dualizam stila u stripu je od tog vremena vrlo naglašen. Crna boja odnosi pobedu nad grafikom, a pod veštom kičicom crtača granaju se tačke ostvarene kineskim tušem. Po svojim žestokim kontrastima svetlosti i senke, ovaj stil podseća na osvetljenje u filmu, a po svojoj fluidnosti približava se filmskom pripo-

vedanju, za razliku od Raymondovog i Fostero-
rovog crteža čije je savršenstvo bilo opasno
zbog toga što je pažnju usmeravalo samo na po-
jedinu sliku, koja je tako postajala cilj po sebi.
Ali i ovde je u stvari reč o jednoj smišljeno
gruboj primeni svetlo-tamnog, o postupku koji
je u slikara veoma čest. U odnosu na samu
tehniku, suprotnosti između Rejmonda i Kanifa
slične su onima koje Pjera dela Frančesku
razdvajaju od Karavađa. U ovom „crnom stilu”,
slikovnu kompoziciju, koja nestaje i iz tabli u
više boja, zamenjuje filmski oblik kadriranja.
U svojim stalnim traganjima, Roj Krejn je usa-
vršio i svoj originalni stil: služio se pretežno
crnim bojama, ali je ipak najviše voleo da
siluetu ocrta na sivoj i beloj pozadini. Stil
„škrabanja à la Godvin” iščezao je u Sjedinje-
nim Američkim Državama posle rata, smrću
ovog crtača. On je, međutim, približno raširen
u Engleskoj i u Latina: Salinas i Del Kastiljo
(Del Castillo) su u ovom postupku pravi virtuozii.
Po tkivu pozadina, Del Kastiljo ukazuje donekle
na uticaj Vijona. Posle četrdesetih godina, „ra-
finirana” ilustracija iz ilustrovanih listova širi
se i na realistički strip.

Protiv realizma u stripu ustaje čitava jedna
grupa koja je stvorila novi karikaturalni stil i
uzaludno pokušala da prikrije veliku nauku
izobličenja i rasporeda ličnosti u slici: stripovi
„Li'l Abner”, „Peanuts”, „B. C.” i „Wizard of
Id” glavni su predstavnici ove struje. U njima,
neumereno korišćenje belih pozadina briše pro-
stor na način koji podseća na osobine savremenog
slikarstva što ih je proučavao Pjer Frankastel.

Strip je pretrpeo i mnoge druge uticaje, naročito
uticaj Diznija. Crtež je okrugao, čvrst, elasti-
čan, usklađenih pokreta, i ovaj je stil odigrao
značajnu ulogu u francuskim stripovima za decu;
zahvaljujući njemu, nastao je i „Pogo” Volta
Kelija (Walt Kelly), autora koga je formirao
Dizni. Isto je toliko snažan i Degaov uticaj i
plakata što ih je radio Tuluz-Lotrek; način
na koji se primenjuje boja često podseća na
postupak kojim se služio Lotrec radeći plakat
za Mullen-Ruž. Crtači su prihvatili i one novine
koje je slikarstvo oprobalo da bi ih odmah
zatim napustilo: dekompoziciju pokreta, na pri-
mer. Uobičajno je da se u šaljivim stripovima
jedna ista ličnost prikazuje u istoj slici više puta
kroz uzastopni niz različitih položaja. Vilhelm
Buš (Wilhelm Busch) i mnogi drugi humoristi
to već odavno rade. Lusi (Lucy), koja danas
u stripu „Peanuts” preskače konopac, pravi je
potomak Dišamove slike „Nu descendant un
escalier”. Povezujući sve ove uticaje i sve ove
stileve, pokušali smo da pokažemo da je strip
stvorio originalna dela i da se za njih više ne
može reći da su lišena svojstva umetnosti.

Njegov najoriginalniji doprinos je bez sumnje, od 1920. godine do naših dana, u oblasti estetike crno-belog. Mi smo ovde ocrnali jednu galeriju primera koje je lako ustodučiti i u povodu kojih se treba setiti žalopojke L. B. Albertija („De Pictura“): „Zeleo bih da učeni slikari shvate da se velika industrija i velika umetnost mogu uložiti jedino u raspoređivanje crnog i belog: da bi ove dve boje bile raspoređene kako doliči, potrebna je retka darovitost i izuzetna umešnost.“ Bolje je da pustimo slike da govore, nego da mi govorimo o slikama.

Sada predstoji pokušaj da strip smestimo u najširu perspektivu. Videli smo da se on već uklopio u splet odnosa sa savremenom umetnošću, jer je u nekima od svojih dela iskazao sve klasično nasleđe što ga je u sebe upio. Ali strip u svim svojim ostvarenjima prikazuje bića i stvari, dočarava prostor, izlaže siže. Polazeći od ove postavke, mogu se formulirati i neke hipoteze vezane za dalja istraživanja. O stripu se može govoriti kao o tradicionalističkoj umetnosti zbog toga što je popularan, kao o ekvivalentu onih firentinskih ateljea Kvatroćenta koja su svoje proizvode, namenjene nedovoljno prosvećenoj klijenteli, izrađivala u skladu sa pravilima Trećenta. I u obrnutoj pretpostavci: strip ima stotine miliona čitalaca, on se sve više širi, on je, zahvaljujući svim uticajima kroz koje je prošao, ostvario svoj samosvojni stil. Strip je, dakle, jedina umetnost koja u ovom trenutku živi sa filmom i fotografijom. U okviru ove pretpostavke, slikarstvo se, odsečeno od publike već punih četrdeset, pa i pedeset godina, isključilo iz života sveta i okvira velikih fenomena.

Kao logična posledica, postavlja se i drugo pitanje: u svojim najrazvijenijim formama, strip širi konvencije i estetiku koje najvećim delom, neposredno ili putem ilustracije, potiču iz klasične *figuracije*, iz karikature. Iza ovih osnovnih vidova, vir italijanske Renesanse i dalje talasa površinu baruštine. Valjalo bi, dakle, proceniti ulogu koju bi strip mogao da odigra već samim tim što već skoro trideset godina doseže civilizacije koje su imale drugačiju figurativnu kulturu (veliki uspeh američkih serija pre rata u Japanu, na primer), ili koje takvu kulturu nisu ni imale, kao što je slučaj sa Afrikom; ili, pak, što već punih šezdeset godina, na Zapadu, doseže do onih društvenih klasa koje su se zadržale na jednoj naivnoj ili karikaturnalnoj tvornici slika, koja ih nije dovela u vezu sa tananostima kompozicije u obliku piramide ili „božanskih proporcija“ što su ih koristili izvesni crtači. Pretpostavki ima bezbroj: film i strip će ujediniti viziju sveta na zapadnjačkim osnovama. Trgovina slikama što su je širili raznosaci novina, koja je uticala koliko na japansku sliku i piktografiju Indijanaca u Americi prošlog veka, to-

liko i na persijsku ili indijansku minijaturu sedamnaestog veka, utrla je mnoge staze i bogaze, ali su one ostale na jednoj malenoj lestvici. Na drugoj strani, strip ce, posle četiri i po veka, prilagoditi širokoj publici uprošćena nacela jedne umetnosti koja se od nje odvojila još u Renesansi, u svom traganju za perspektivom ili anatomijom i za enigmatskim sižeima Botičelija. Podsecamo na zaključke nekih stručnjaka da danas masovne umetnosti popularizuju tekovine onih umetnosti koje su nekada bile namenjene samo eliti.

Čini se da bismo u prvoj, vrlo gruboj hipotezi mogli da razlikujemo neku vrstu naizmeničnog smenjivanja umetnosti koje teže pripovedanju i umetnosti koje predstavljaju samo ono trenutno ili ono večito. Prve pričaju, uz ogromnu pomoć slika što se nižu. Narativne umetnosti Egipta i Orijenta. Pohodi faraona, ilustrovani i tumačeni u izobilju na zidovima hramova, pomorska ekspedicija u zemlje Ponta, pohodi asirskih kraljeva, feničanska kupa Palestrine čiji rubovi pričaju priču o lovu na čoveka-majmuna i tako dalje. Posle umetnosti Grčke, koja je za sobom ostavila, na primer, samo trenutak u dvoboju Ahila i Pentesileje — njegov kraj — a ne i preokrete ovog duela koji u frizovima razvija jednovremene vidove jedne složene scene a ne i njene uzastopne faze, romanska (a možda već i helenistička) umetnost odbacuje delimično težnju da sa trijumfalnih stubova u obliku spirale neprekidno priča o vojnim pohodima svojih imperatora. Srednji vek je, zajedno sa našim vekom, veliko razdoblje narativne umetnosti. U starofrancuskom jeziku, „priča“ označava „sliku“ sve do šenaestog veka. Od sedmog veka, *Pentateuque d'Ashburnham* ukrašavaju prave table sa slikama međusobno razdvojenim belim mrežicama. Ličnosti prelaze iz jedne slike u drugu. Priče naročito cvetaju u romanskom periodu do šesnaestog veka. Život Isusa Hrista i svetaca diktiraju uzastopno nizanje slika, oni taj uzastopni niz nameću sami po sebi jer su zasnovani na istoriji, teologiji i moralu. Viteške legende i sećanja na pobede predstavljeni su na isti način. Tapiserija iz Bajea nije jedino delo u svome rodu. Renesansa je donela novi zastoj i narativna umetnost je jedva nekako preživela u opštenarodnoj tvornici slika. Tapiserije i nizovi slika posvećeni su životima Aleksandra ili Don Kihota, ali ove slike nisu među sobom povezane.

Krajem devetnaestog veka uskršava figurativna narativna umetnost koja postaje važnija nego ikada i čije se dve manifestacije, paralelne i srodne, rađaju jednovremeno oko 1890. godine — film i strip. Ova naizmeničnost je, razume se, samo jedna od mogućih pretpostavki, ali bi

trebalo da pobudi interesovanje za jedno opšte sagledavanje stvari: na ovaj način bi se ujedinili i uporedili fenomeni koji se suviše često posmatraju kao puke neobičnosti: istorija umetnosti ne zna šta će sa njima i zbog toga više voli da se na njih i ne obazire.

(s francuskog prevela
GORDANA VELMAR-JANKOVIĆ)



Dve stripovske sekvence: *Podzemna carica* A. Maurovića (1935).

ISTRAŽIVAČI

Studiju sadržanu u ovom odjeljku predajemo čitaocu s posebnim zadovoljstvom: ne samo zato što je riječ o briljantno apsolviranoj metodičkoj jedinici, već i stoga što se radi o najrjeđoj, pa odatle i najdragocjenijoj vrsti stručnih tekstova o stripu.

Poznato je naime da se studiozni napisi vezani za medij priče u slikama uglavnom pojavljuju u dva osnovna vida. S jedne strane, autori ispituju globalne karakteristike medijske i komunikacijske strukture stripa (radovi koji često preostaju opseg eseja i dostižu format knjige), s druge, pak, strane njihov se interes vezuje za pojedino djelo ili umjetnika. Takvim radovima, svakako, obogaćuje se istraživanje stripovske morfologije, unekoliko i napori za definiranjem konačnih metodoloških obrazaca globalnog ispitivanja medija. Prikraćena, međutim, ostaje historiografska dimenzija, čime se u isti mah propušta šansa za ispitivanje niza specifičnih karakteristika koje prate, uslovljavaju i modificiraju rast originalnih, lokalnih i općim vrijednostima simultano inspiriranih kreacija stripa u određenoj sredini, ambijentu, okolini. Postoje problemi koje je nemoguće uočiti suviše velikim udaljavanjem od materijala ili pak krajnjim približavanjem njegovim fenomenima: baš takav problem jest složeni rast stripovskog stvaralaštva u posebnoj, specifičnoj kulturnoj regiji. Takav problem jest i rađanje autentičnih vrijednosti u takvoj sredini, nastanak kvaliteta podjednako uslovljenih općim, internacionalnim razrastanjem medija — i njegovim lokalnim ukorenjivanjem u ambijent određenog društveno-kulturnog miljea. Riječ je, ukratko, o dijalektičkoj evoluciji stripa.

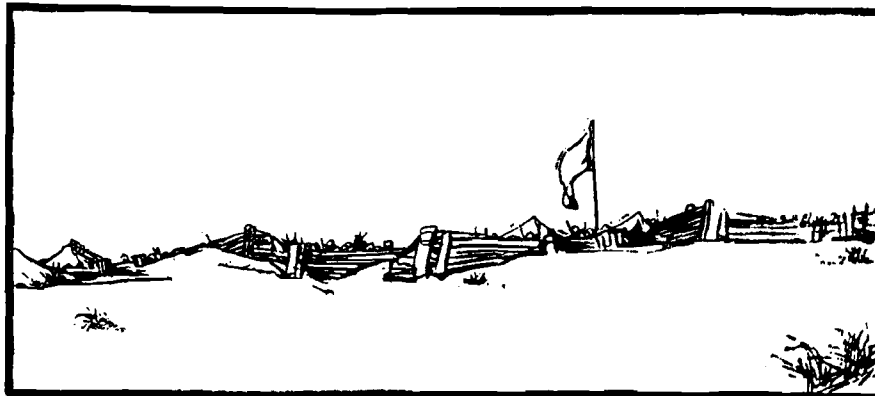
„Autorski strip zagrebačke škole“, u tom smislu, reprezentativni je model spomenutog međupodručja ispitivanja koje postoji između „totala“ i „krupnog plana“ — uobičajenih „formata“ današnjeg istraživanja stripovske problematike. Dr Vera Horvat-Pintarić, najeminentniji jugoslovenski ekspert likovnih umjetnosti te vizuelnih mass-medija komunikacije, povezuje u ovom tekstu neophodne krajnosti u čijem središtu leži suština: s jedne strane, ona precizno sondira karakteristike ambijenta i stvaralačke klime, s druge strane akribijski se nadvija nad pojedina ostvarenja i autore — sagledavajući ih koliko u vlastitom, posebnom značenju, toliko i u logičnom kontinuitetu koji ih uslovljava i povezuje. Dobivamo tako, u isti čas, preciznu dijagnozu značajnih dometa — ali i ekspertizu procesa koji ih izbacuje na površinu. I tako proširujemo koliko opća saznanja o cjelini fenomena toliko i o vlastitoj tradiciji: na žalost, radi se o jedinom istraživačkom poduhvatu vezanom za jugoslovenski strip i njegov nepoznati fundus.

Inače, ovo je poglavlje iz knjige o stripu koju dr Vera Horvat-Pintarić uskoro namjerava objelodaniti.

R. M.



65. — Sto ima nova Zahare?
Pred nama je tabor mladog gospo-
dina Potockog. Lako ćemo sada s
njim kad se je Krzczowski predao



66. Stari je Kozak govorio istinu. Poslije izdaje Krzczowskog nije se
vojska gospodina Potockog više mogla smatrati nego neznatnom če-
tom predvodnicom. Kad je Skrzetuski ugledao posve mali poljski
tabor klonulo mu je srce.

Stripovska montaža: Ognjem i mačem A. Maurovića
(1936).

VERA HORVAT-PINTARIĆ

AUTORSKI STRIP ZAGREBAČKE ŠKOLE

ZAŠTO ZAGREBAČKA ŠKOLA

U povodu gornjeg naslova mnogi će se vjerojatno upitati gdje je taj strip naših crtača koji se može označiti autorskim i, nadalje, postoji li u nas tako razvijena stripovna proizvodnja koja opravdava naziv zagrebačke škole. Pri tom neće izostati ni pitanje pripada li uopće ta djelatnost području kulture. Takva i slična pitanja nisu i neće biti neočekivana budući da točno pokazuju opće prilike koje u nas vladaju u odnosu na ono novo kulturalno stvaralaštvo koje se razvija pomoću novih medija. Nije mi namjera da ulazim u razmatranje uzroka koji su doveli do toga da u našoj sredini nije pažljivo i sustavno ispitivana problematika novih medija i, s tim u vezi, fenomen tzv. masovne kulture, kulture koja nastaje u tijesnoj vezi s razvojem komunikacijske tehnologije našega doba. Ipak, i ovoga puta smatram potrebnim spomenuti činjenicu da je tradicija hijerarhijskog ponašanja na području kulture u nas duboko uvriježena u svim društvenim slojevima ili grupacijama; jednako među službenim upravljačima kulture kao i među stvaraocima tzv. elitne kulture; u krugovima učenjaka kao i među korisnicima kulture iz redova humanističke inteligencije. I u nas se provodi podjela na više i niže vrijednosti u kulturi, na ono što jest vrijedno i ono što to nije, a samo po tome da li nešto pripada u tzv. elitnu ili tzv. masovnu kulturu; tj. kulturu namijenjenu malom broju upućenih korisnika i na kulturu namijenjenu neupućenoj masi potrošača šunda. Takvo vrijednosno razvrstavanje koje je posljedica predrasuda i navika, dovodi

do vrlo velikog nesporazuma u onom što se u nas naziva kulturnom politikom a iskazuje se pri upravljanju masovnim medijima. Ti nesporazumi postaju drastični napose onda kad se javljaju kao nadmeno ponašanje u raspravama o šundu ili kiču ili kad se u ime moralnog i estetskog čistunstva (tj. u ime tradicionalnog morala i tradicionalnih estetskih stavova) predlažu ili izvršavaju osude, zabrane i cenzure. Ali pri takvom poslu, ideolozi kulture i protivnici masovne kulture koji pokušavaju zacrtati točne granice između moralnog i nemoralnog, između dobrog i lošeg, između lijepog i ružnog, očituju svojim ponašanjem isti onaj stereotip, isti onaj manihejizam u oštroj podjeli na dobro i zlo, koji zamjeraju proizvodima masovne kulture i njezinoj ideologiji. Zbog svega toga rascjep između ideologije kulture i stanja na području tzv. masovne kulture postaje samo veći i dublji: jer dok su na jednoj strani u optičaju pseudovrijednosni koncepti na drugoj prevladavaju zakoni tržišta i navika prilagođavanja tzv. ukusu publike. Gubici se tako stalno povećavaju a nerazmjer između tehnološkog napretka medija i načina upotrebe medija sve više raste.

Zbog svega toga u socijalističkom su društvu propuštene mnoge mogućnosti koje stvara baš razvoj masovnih medija. Mišljenja sam da je, na primjer, koncept o demokratizaciji kulture koji je teorijski utemeljen na samom početku razvoja industrijskog društva (a djelomično ostvarivan u kratkom razdoblju nakon Oktobarske revolucije prestao biti utopijskim projektom i postao danas ostvarljiv baš zbog razvoja masovnih medija. Demokratizirati kulturu znači stvarati upućenog i za kritički pristup osposobljenog korisnika kulture u razmjeru velikog broja. Ima li prikladnijih sredstava za ostvarenje tako važne zadaće u današnjem društvu nego što su masovni mediji koji su, sami po sebi, svojim posredničkim svojstvima visoko-djelotvorni i persuazivni? Mnogi izdvojeni povijesni i suvremeni primjeri takve upotrebe masovnih medija pokazuju kako je ipak moguće na zanimljiv, privlačan i zabavan način i kod tzv. široke publike posredovati drugačiji pristup prema svijetu; drugačije nestereotipno ponašanje. Ali da bi se takva uloga masovnih medija ostvarila potrebno je isključiti svako tutorstvo elitarne kulture nad masovnom kulturom. Umjesto paternalističkog odnosa ili umjesto nasilne ideologizacije medija valjalo bi, sustavno i usmjereno provoditi nešto drugo: medijaciju, na razini percepcije. To jest takvo posredovanje pomoću masovnih medija koje u svijesti korisnika razvija sposobnost viđenja i rasuđivanja. Da bi se to postiglo ne bi trebalo unaprijed ograničavati slobodu u proizvodnji i upotrebi pro-

izvoda masovne kulture nego bi, naprotiv, takvog korisnika valjalo upućivati u to kako će sam stvarati nazore, kako će sam upotrebljavati tu slobodu. To znači da bi, usporedo s onim što se daje i saopćava; trebalo razvijati svijest o tome kako se nešto saopćava: u kojem obliku i na koji način. Samo takvo mijenjanje na određitu (ali daleko pod pretpostavkom da se nešto izmijenilo na izvoru komunikacija) moglo bi dovesti i do mogućnosti posredovanja istinske kulture kroz nove komunikacijske tehnike. Uostalom, vrlo se lako može zamisliti (jer za to već postoje primjeri) tehnika suspense u ulozi otkrivačkog viđenja kao i „slatko nasilje“, tj. fascinacijska svojstva medija u službi perceptivne aktivizacije korisnika.¹⁾ Tada bi to bila istinska politizacija medija. Općenito je moć utjecanja pomoću masovnih medija dobro poznata svima onima koji medijima upravljavaju. Nije li, na primjer, strip u svojim počecima osim zabavne imao i vrlo smišljenu poučnu i etičku ulogu? Nisu li slikovne priče od svojih početaka do danas bile priručnici za snalaženje u svijetu svakodnevnog? Odista, od prvih slikovnih rukotvorina pa sve do industrijske slike našeg doba može se točno pratiti takva uloga slike namijenjene kolektivnoj upotrebi. Ta se uloga slike urazličavala i smjenjivala prema potrebi pojedinog civilizacijskog i kulturalnog razdoblja, ali uvijek je takvo posredovanje slikom bilo djelotvorno. Zato i povijesničari stripa pri istraživanju njegovih prapočetaka i prethodnika teško mogu povući granicu između industrijske slikovne priče i one izvedene manu-elno. U cijeloj povijesti slike postoji očevidan slijed njezine uloge, sadržaja i namjene. Zato i autori prve antologije junaka stripa Rene Kler (Réné Claire) i F. Karade (F. Caradec)²⁾ pri uspostavljanju takvog kontinuiteta posizu sve do naših najudaljenijih predaka, do slikarstva prvih pećinskih nastamba. Po Klerovu ispravnu mišljenju potreba za junacima postojala je oduvijek: od Odiseja do Supermena. Slikovne priče bile su uvijek i dnevne kronike ili politički pamfleti, sredstvo opismenjenja i obrazovanja, posrednik u prenošenju etičkih normi, bez obzira da li su to bili srednjovjekovni priručnici *ars moerendi* i *ars vivendi* ili Maovi stripovi koji osim prosvjetiteljske funkcije imaju i ulogu širitelja etičkih načela. Slike su također oduvijek bile i sprovodnici u svijet neobičnog drugačijeg i nadstvarnog. Likovi su točno održavali stvarnost u kojoj su nastajali jer su i proizišli iz potreba i zahtjeva svakidašnjice, pa ostanemo li tako samo u povijesti tiskane slikovne priče industrijskog doba možemo pratiti

¹⁾ O tom opširnije u: V. Horvat-Pintarić: *Sredstvo i posredništvo*, „Bit-international“, 8/9, Zagreb, 1972.

²⁾ *I primi erot*, Garzanti, Milano, 1962.

sve promjene likova koje nastaju na primjer od Bušovih (Busch) sadističkih junaka do marihuanskih stanja Krumbovih (Crumb) antijunaka; od Jelow Kida koji na ulicama prvih velegradova razvija i antiautoritativno ponašanje do likova Sage sa Xama s planete nenasilja, prvog hipijevskog stripa.

Što se tiče moći utjecaja protagonista tiskanih slikovnih priča nisu li najistaknutiji likovi predratnog stripa imali važnu ulogu u političkom angažiranju čitalaca pri rađanju evropskog nacizma? Kad je primjerice Amerika objavila svoju neutralnost 1939. godine, junaci stripa zahtijevaju američku intervenciju. Oni postaju članovi legije stranaca i aktiviraju se u borbi protiv novovjekih Huna, tj. Nijemaca. U ratu se, među mnogim drugim likovima, angažira Dik Trejsi, Tarzan i Supermen kojega Gebels spominje na sjednici Rajhstaga i optužuje ga da je židov. Sva ta posredništva sadržajem, akcijom i događajem koja se zbivaju u slikovnoj traci stripa dobro su poznata svim poznavateljima stripovne proizvodnje. A da ne spominjemo tzv. intelektualni strip (od Fejfera, Dž. Harta, Volta Kelija (Kelly), do političkog stripa Kjaporija (Chiappori), Kopija (Copi), Klera (Claire), Breteša (Brétécher) i mnogih drugih) koji otvoreno širi i razvija satirou i humorou političku i društvenu kritiku. Zabrane stripa u doba fašizma kao i u totalitarnim režimima općenito, samo su potvrda moći utjecanja i subverzivnog djelovanja tih slikovnih priča.

Ako je sve ovo dobro poznato manje je poznata činjenica da i sama publika korištenjem novih verbovizualnih medija razvija ne samo svoj ukus nego i sposobnosti primanja poruke na višoj razini. O tome svjedoče sve veće naklade, sve veća potrošnja stripova koji pripadaju najzanimljivijim ostvarenjima kulturalnog stvaralaštva industrijske civilizacije (tako Šulcovi (Schultz) Peanuts-i i mnogi drugi stripovi). To pokazuje i sve veća rasprostranjenost i u dnevnom novinstvu tzv. intelektualnog stripa koji postaje masovni fenomen pogotovo u *undergraundu* posljednjeg desetljeća ili općenito, u sferi treće kulture. Satira i crni humor tu se redovno pojavljuju i kao poticaj za kritičko mišljenje. Uza sve te činjenice dobro je poznato i to da je u velikom broju proizvoda tiskane slikovne trake postignuta vrlo visoka estetska razina. Današnje antologije stripa koje donose takva najbolja ostvarenja iz prošlosti i sadašnjosti stripovne proizvodnje pokazuju kako u toj vrsti slikovnog izražavanja nastaju mnoga otkrića koje istodobno slikarstvo ne poznaje. Djelo velikog majstora Mek Keja, njegove slavne serije iz „New-York Herald“, s početka stoljeća, obiluju pra-

vim istraživačkim podvizima u slikovnom prostoru, kojima se nadmašava pronalazačka invencija sveukupnog slikarstva toga doba. Ali istodobno, zahvaljujući posebnosti stripovnog medija, u njemu se razvijaju (napose putem montaže kadrova) takvi postupci u tehnici pogleda što će mnogo kasnije biti otkriveni u filmskom jeziku. U povijesti stripa takvih primjera ima mnogo.

Pa ipak, usprkos svim tim očevidnostima u nas još i sad tradicija prezire te vrste stvaralaštva uporno traje. Još i sad će u nas prosječni predstavnik tzv. kulturne publike radije gledati bilo kakvu pa i nevrjednu štafelajnu sliku nego li neku stripovnu sekvenciju koja obiluje otkrivačkim postupcima. Uvijek radije unikatni akademski bofl nego masovnu, industrijsku sliku najistančanije slikovne vrste. Dakako, pri tom je riječ o tom što tko vidi i kako tko vidi.

U tome su, po mom mišljenju upravo čitači stripa u velikoj prednosti. Oni su mnogo puta uspjeli svladati tehniku čitanja i viđenja putem verbovizualnog medija na često izvanredan način. Kad su tako počele izlaziti prve trake Dragičeva „Tupka“ u „Večernjem listu“ najogorčeniji su napadi dolazili sa strane pripadnika tzv. elitne kulture. Za „prosječnog“ strip-čitača metajezik Dragičeva stripa bio je razumljiv. Jer takvi čitači odavno su svladali i takav jezik koji se stvara samim strukturnim elementima stripa. Ti su čitači sposobni da brzo detektiraju smisao i otkriju značenje koje se prenosi ne samo ikoničkim elementima, ne samo prepoznatljivom slikom ili uobičajenim verbalnim iskazom, nego i okvirom ili veličinom pravokutnog polja, odnosom crnog i bijelog, iscertanom ili tokovitom linijom te najistančanijim promjenama u prosemici geste ili lica junaka. Taj jezik potpuno je nerazumljiv mnogim napadačima masovne kulture iz redova elitističke kulture. Baš zbog toga u nas do danas nije bilo razumijevanja za objavljivanje antologijskih izdanja našeg domaćeg ili stranog stripa, za izložbe stripa, za prihvaćanje i razvijanje istraživačkih zadataka na tom području kulturalnog stvaralaštva. Zbog svega toga, vrijednosti koje su u nas ostvarene na tom području ostale su nepoznate. Stripovi se u nas dođuše izdaju u izobilju, nakon drugog rata objavljeni su i neki predratni stripovi a zaslugom ljubitelja stripa u izdavačkim poduzećima i oni najvredniji, ali nikad nije pojava nekog novog stripa ili prisutnost nekog strip-crtača u našem dnevnom novinstvu dobila zasluženno priznanje u okviru kulturalnog stvaralaštva. U nas još ne postoji oičaj da se u rubrikama za kulturu bilježe ostvarene vrijednosti na tom području, dok, s druge strane, bilo kakva nevrjedna izložba akademskog slikara ili kipara gotovo re-

dovno dobiva svoje mjesto u tim istim rubrikama. Zbog svega toga mnogima će se uvođenje naziva autorskog stripa, i to zagrebačke škole, činiti bez sumnje, neuvjerljivim i pretjeranim. Pa ipak, u užoj zagrebačkoj sredini postoji, napose od tridesetih godina nadalje, vrlo razvijena stripovna proizvodnja koja ima svoje posebnosti, svoja obilježja po kojima zaslužuje razlikovanje u svjetskoj stripovskoj proizvodnji. Ne samo stoga što u nas postoji velik broj domaćih strip-crtača i autora stripovnih scenarija.

Od početka pojave stripa u dnevnim novinama a napose od datuma pojave prvog zagrebačkog zabavnog i ilustriranog tjednika „Oko”, koji posvećuje veći dio svojih stranica stripu, razvija se strip koji je na višestruk način ukorijenjen u zagrebačkoj sredini. Tako na primjer, u prvim brojevima „Oka”, 1935. godine, počinje izlaziti strip „Pentekove novine” potpisan od crtača Tomasa (pseudonim jednog ruskog emigranta). Pentek je lik sličan Miki Mišu koji, u svakom broju „Oka”, na jednoj stranici u devet polja, komentira neki aktualan događaj iz života Zagreba ili Hrvatske. Njegovi doživljaji ili pustolovine povezani su uz neposredne događaje i pojave u političkom, društvenom i kulturalnom zbivanju uže sredine, pa ih tako Pentek satirički i humoristički komentira. Osim što njegovo ime ima posve lokalni karakter, Pentek govori zagrebačkom kajkavštinom, u njegovim trakama javljaju se ljudi, ambijenti i mjesta koja pripadaju zagrebačkoj sredini, a u cijelosti nam te stripovane stranice otkrivaju izvanrednu kroniku onoga doba zabilježenu perom vješta strip-crtača. Pojava takvog real-life stripa u našoj sredini, i u to vrijeme nastanka prvog strip-tjednika, nije neočekivana. Naprotiv, s obzirom na dugu tradiciju postojanja crtačke, satiričko-društvene kritike u nas, to je bilo i posve razumljivo. Kako povijest naše grafike i grafičke ilustracije nije još istražena, teško je zasad utvrditi otkad počinje i u kolikoj je mjeri u nas bila razvijena humoristička djelatnost grafičkog izraza. U svakom slučaju, obilje neistražene građe razasute po starim knjigama i kalendarima u našim samostanskim arhivima i crkvama pokazuje kako se u doba širenja grafičkih listova sakralnog sadržaja pojavljuju mnogi listovi tipično pučke slikovnosti svjetovnog karaktera. Od šestnaestog do devetnaestog vijeka može se pratiti nastajanje vrlo često izvornog grafičkog izraza, kako u knjižnim ilustracijama tako i u zasebnim grafičkim listovima, što daje posve novi uvid ne samo u razvitak grafičke djelatnosti nego i umjetnosti na našem području. Tako hrvatske protestantske knjige šestnaestog vijeka kao i slikovni prilozi naše književnosti istog doba, već pri letimičnom uvidu daju posve novu sliku i naše umjetnosti, koja tada ne predstavlja zakaš-

njelu renesansu (kao što se dotad tvrdilo), nego naprotiv, otvara i posve novo područje razdoblja postrenesanse, odnosno manirizma. Među ostalim može se uočiti kako je u to vrijeme, a napose u sedamnaestom i osamnaestom vijeku u grafičkim listovima u nas uobičajeno sekvencijalno izražavanje, ilustriranje priče u vodoravnom i okomitom slikovnom slijedu. U listovima sakralnog sadržaja mnogo se puta javljaju zanimljive prerade predložaka, pa su tako nastali primjerci sasvim sigurno tada vrlo rasprostranjene pučke slikovnosti, u kojima ponekad nalazimo humorističke slikovne komentare. Zasad se može reći da je autor prve u nas poznate karikature Pavao Vitezović, koji je u jednom bakrorezu slikom i riječju karikirao lik Muhameda, velikog proroka. U svemu tom velikom i zanemarenom slikovnom nasljeđu sadržana je još nepoznata slika naše vlastite sredine, u kojoj se stvarala crtačka i grafička kultura prošlih vijekova a koja je imala ne malu ulogu u slikovnom prosvječivanju naroda. U svakom slučaju uz ilustrirane priče ili događaje prikazane u grafičkim listovima ili knjigama prošlosti, javljaju se i prvi primjerci protostripa u nas, a s njima je, kao kasnije u devetnaestom vijeku i u prvim desetljećima dvadesetog vijeka, usko vezana humoristička djelatnost grafičkog izraza, odnosno karikatura.

Prema navodima Josipa Horvatha, u prvoj polovini devetnaestog vijeka zbog postojanja jake političke cenzure karikatura u Hrvatskoj ne postoje, pa tako, otkad je Maksimilijan Vrhovac u svom dnevniku spomenuo da je vidio jednu „satirica imago” pa sve do prve prokrijumčarene antimađaronske karikature crtača Janka Havličeka koja je oko 1843. godine litografirana izvan Hrvatske, ta vrsta grafičke djelatnosti u nas nije razvijena. Ali nakon što je 1861. obnovljena ustavnost, kako navodi Horvath, pokrenut je u Varaždinu humoristički list „Podravski jež”, pa od tada do kraja stoljeća postupno se javlja sve veći broj humorističkih listova u pojedinim našim središtima.⁹⁾

Vrlo velik broj humorističkosatiričkih listova posljednjih desetljeća, točnije od Starčevićevog „Zvekana” koji je počeo izlaziti 1867. godine pa sve do kraja stoljeća, razvija se, naročito u Zagrebu, vrlo velika novinska humorističko-kritička djelatnost koje su nosioci mnogi naši publicisti i književnici i crtači ili slikari. U humorističkim listovima kao što su Šenoin „Humoristički list”, ili „Bič”, „Čuk”, „Trn”, „Vragoljan”, „Arhiv za šalu i satiru”, „Osa”, „Brico”, a isto tako na humorističkim stranicama „Doma i svijeta” i drugih listova mogu se naći brojni

⁹⁾ Josip Horvath: *Karikatura (Hrvatska)*, „Enciklopedija Leksikografskog zavoda”, 3, Zagreb 1964.

primjerci visoke crtačke kulture u kojoj sudjeluju osim dosad poznatih slikara (tako F. Kikezeza (Quiquerez), M. Antoninija, Bela Čikoša Sesije, M. K. Crnčića) i mnogi nepoznati a izvanredni crtači i karikaturisti. Na stranicama tih humorističkih listova nastali su, napose u toku posljednjeg desetljeća, izvanredni primjerci karikaturalnih prikaza u trakama, u slikovnom nizu na jednoj stranici, što ujedno predstavlja početak razvoja zasebne vrsti našeg stripa. Sadržaji tih naših prvih stripova na jednoj stranici nisu samo šaljive zgone i nezgone djece i odraslih, nego i naša politička i društvena svakidašnjica. Otada nadalje, a naročito u „Koprivama”, od 1906. godine sve do pojave prvog našeg stripu namijenjenog tjednika „Oka” 1935. godine, stalno nastaje u nas zaseban političko-satirički i društveno-kritički strip koji komentira svakidašnju stvarnost. Tradicija takvog real-life stripa, nastalog u okrilju karikature, traje i nakon drugog rata, kako u zasebnim tjednicima (od „Kerempuha” do „Paradoksa”) tako i u dnevnim listovima (Večernjem listu), a predstavlja svjedočanstvo izvanredne grafičke vrijednosti, kako o našoj povijesti tako i o našoj sadašnjosti. Takva svjedočanstva, zbog načina na koji su zabilježena (posebnosti jezika karikature i stripa), daju izravniji, jasniji i mnogo puta vjerodostojniji pogled na događaje od onog koji bilježe službene kronike ili tekstovi koji su redovno cenzurirani ili su nastali po naruđbi vladajućih slojeva. Kroz svu tu humorističku slikovnost neprekidno se održava duh zagrebačko-zagorskog i hrvatskog puntarstva, koji ima uvijek isti puntarski lik preurešen u različito slikovno ruho. Krajem devetnaestog vijeka to je Čuk koji ćukari, tj. vodi svoju humorističko-kritičku kroniku, ili je to Jožek Hudoglavac, Joja Jatagan, Pero Tamburica, Mara Igljić ili Bara Špiček. Buntovniku iz „Kopriva” Verešom Tončeku Tomašu pridružio se u „Oku” Pentek, a nakon drugog rata Pero i Grga Protokol nastavljaju humorističko-kritičko dežurstvo u zagrebačkom dnevnom tisku.

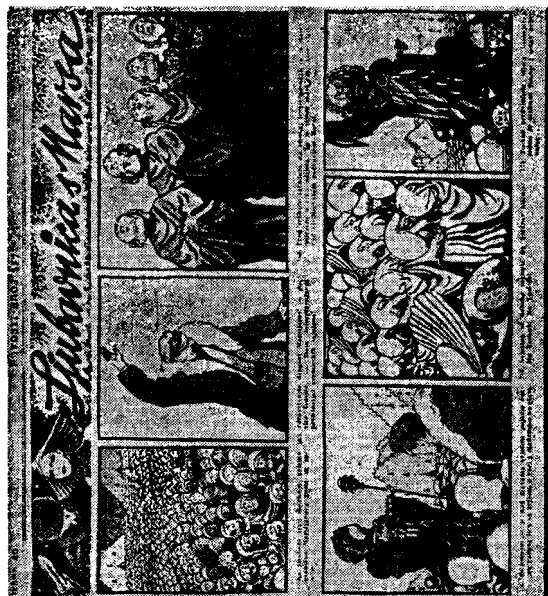
Kako su takve dnevne strip-trake ili strip-table prošlosti nastale u okrilju karikature a mnogo puta predstavljaju vrhunce crtačkog umijeća svog vremena, razumljivo je da se njihova povijest isprepliće s poviješću naše karikature, a ova opet predstavlja neizdvojiv i dragocjen dio naše crtačke i grafičke umjetnosti općenito. To je i razumljivo budući da osim izrazitih karikaturista kao što su bili Branko Petrović (kojeg je Matoš s pravom smatrao evropskom veličinom), Pjer Križanić, Vereš, Mironović, Kara, Franjo Angeli Radovani i mnogi drugi, karikaturu u nas rade mnogi naši poznati slikari, tako Crnčić, Čikoš Sesija, Račić, Kljaković, Junek, Šumanović, Motika, Gecan, Trepše, Uzorinac i

Režek. Zanimljivo je da se nakon drugog rata oko Hadžićeva „Kerempuha” sakupio također velik broj mladih slikara i crtača, među kojima će se naći upravo oni karikaturisti i strip-crtači koji će ujedno biti stvaraoci zagrebačke škole animiranog filma (tako Kristl, Vukotić, Dovniković, kojima se kasnije pridružuju Kolar, Zaninović, Dragić, Grgić i drugi).

Zbog te duge i vrlo razgranate tradicije crtačke djelatnosti humorističko-zabavnog i satiričko-kritičkog karaktera, razumljivo je da u početnom razdoblju sustavnog nastajanja stripa u našoj sredini, i to u tjedniku „Oko”, odmah nastaju i različiti žanrovi stripa — koji crtaju i pišu domaći autori: to je komični i zabavni, povijesni, pustolovni, detektivski i western-strip. U to vrijeme, tj. 1935. godine, pojavljuje se i prvi „fantastično-kriminalni roman” (tekst Arić, crtež Tomas) „Gost iz svemira”: priča o detektivu koji otkriva zagonetna ubojstva počinjena na Cmroku i Prekrižju a kojih trag vodi do neke čudovišne, svemirske i od nekog učenjaka teledirigirane zvijeri. I taj strip koji znači pokušaj neke vrsti znanstvene fantastike ima posve lokalna određenja: u njemu se javlja ambijent Zagreba, strip-trakom prolaze Šestincanke u narodnoj nošnji, te dame i gospoda odjeveni po tadašnjoj zagrebačkoj modi a u pojedinim su okvirima događaji smješteni u prepoznatljive prostore: u još postojeću vilu na Prekrižju, na Kazališni trg ili u blizinu Jelačićeva trga s banom na konju. Osim u to vrijeme omiljela štiva s dalekog Zapada ili egzotične tematike (Grunka Das, Maurović 1937) ili priča o junacima iz džungle ili moreplovcima na oceanu, strip-crtači i pisci scenarija obrađuju u stripu romane kojih su likovi dobro poznati čitačkoj publici. Tako naš najstariji strip-crtač Andrija Maurović prevodi u jezik stripa Šenoin roman *Zlatarovo zlato* (1935) i Sienkiewiczzev *Ognjem i mačem* (1935), a nakon serije westerna po scenarijima novinara i publiciste Franje M. Fuisa, u vrijeme rata Maurović objavljuje strip u „Zabavniku” s građom iz hrvatske povijesti i iz života naših iseljenika i istraživača u udaljenim krajevima. Istodobno, drugi nešto mlađi strip-crtač Walter Neugebauer (Walter Neugebauer), razvija također vrlo plodnu djelatnost. Nakon tjednika „Oko” koji se javlja početkom 1935. godine, počinje 1938. godine izlaziti *Mickey* strip namijenjen isključivo stripu u nastavcima i „Veseli Vandrokaš” specijalizirani strip tjednik koji uređuju braća Neugebauer. Za razliku od Andrije Maurovića koji se u to doba specijalizira za strip s divljeg zapada, egzotični i povijesni strip, i daje crno-bijelim trakama zasebno obilježje svemu što dotakne njegov list ili pero, Neugebauer razvija, u suradnji s piscem scenarija bratom Norbertom, stripovnu komiku s li-

kovima koji su neprekidno uključeni u šaljive zgode i nezgode koje proizlaze iz same stvarnosti. U vrlo velikom broju takvih komičnih protagonista koji su bili omiljeni među mlađim čitačima (naročito Bimbo i Hanzek, ili izumitelj Janko) Walter Neugebauer stvara likove koje sreće na zagrebačkim ulicama. Takav je njegov Miškec (Miškecove zgode i nezgode, „Mickey strip” 1938), kojeg su i poslijeratni čitači stripa još mogli susresti u prolazu kina Balkan. Treba istaći da Walter Neugebauer razvija mnoge kratke humorističke dogodovštine u koje su uključeni stalni likovi: tako njegov poznati mačak Miško i njegov gazda Šic-Mic („Zabavnik”, 1943). Tu su Zgode i nezgode malog Dade u dvije trake („Zabavnik”, 1943), a nešto kasnije izlazi čitava stranica Dade u četiri ili pet traka. To su takve strip-trake u kojima je Neugebauer i crtački najosobniji i najjezgrovitiji. U tom smislu zanimljiv je njegov strip „Bez rieči” („Zabavnik”, 1944), u kojem samo putem vizualnih gegova, bez teksta, ostvaruje slikovnu priču. Ti gegovi, ili te stripovne jednočinke, dogodovštine u jednoj ili dvije trake u svakom broju, razvijati će se i dalje u zagrebačkim dnevnim novinama ne samo u kratkim crtačkim komentarima Reisingera ili Voljevice nego i u Kolarovu stripu „Dodo i Dado”, sve do Dragičeva „Tupka”. Osim dječjih i životinjskih likova Neugebauer uvodi i likove profesora Zvrkića i Zvrkića (Rođak iz kamenog doba, „Zabavnik”, 1943), koje šalje pedeset tisuća godina unatrag u kameno doba pomoću nekog izumljenog napitka, i to je prilika da se u njegovim strip-kvadratima pojave odlično crtane neobične zvijeri. Ta tema javila se u nas mnogo prije nego li likovi Džoni Harta u stripu „Prije Krista” (B. C., 1958). Dakako, Neugebauerovi su likovi drugačiji, oni svojim pomalo naivnim ponašanjem ne dosižu refleksivno-kritičku razinu Hartovih protagonista. Ali upravo taj strip, kao i strip „Taranovim stopama”, pokazuje kako dinamika izmjene rakursa u kadru, kao i izvanredno pokrenut slijed zbivanja nagovještaju animacijsku tehniku koja će ući u temelje našeg prvog crtanog filma.

Pa ako s jedne strane stripu prethodi karikatura, tako, s druge strane, postoji nedjeljiva veza između zagrebačkog stripa i animiranog filma zagrebačke škole. Ta veza jest višestruka, iskazuje se na različite načine ali postoji od početka nastanka animiranog filma do danas. S tim u vezi potrebno je upozoriti i na sam nastanak prvog crtanog filma u nas. On je stvoren u redakciji humorističkog tjednika „Kerempuha” na poticaj glavnog i odgovornog urednika Fadila Hadžića, koji je izradu našeg prvog „crtića” „Veliki miting” (1951. godina) povjerio Walteru



Stripovska naracija: *Ljubavnica s Marsa* A. Maurovića
(1935).

Neugebaueru.⁴⁾ (Walter Neugebauer) — (njegov brat Norbert pisao je početkom 1945. godine, u „Zabavniku“ o mogućnosti stvaranja animiranog filma u nas, pa tim povodom spominje i neke vlastite pokušaje), bio je velik poklonik Volta Diznija, što se očitovalo ne samo u njegovu stripu nego i u prvim počecima kasnije proslavljene zagrebačke škole animiranog filma — a to se često zaboravlja. Uz Neugebauera — što je svakako važno, surađuju na izvedbi našeg prvog 'crtića' i naši humoristi i karikaturisti, tako Fadil Hadžić, Mirko Trišler, Ivo Voljević, i crtači stripa tada najmlađe generacije, Vlado Delač i Borivoj Dovniković. Odonda do danas karikaturisti i crtači stripa postaju autori animiranih filmova a neki od njih usporedo s filmom i dalje rade karikaturu i strip.

Dakako kao i u drugim evropskim sredinama, tako i u nas, nastanku stripa prethodi ne samo slikovna traka nastala u okrilju karikature nego i duga tradicija slikovnih priča koje su se počele širiti pomoću tiskarske tehnike. Iako ta građa nije još istražena, djelomičan uvid u ono što je sačuvano, pokazuje kako se od prošlog stoljeća na dalje, razvija masovna industrijska slika, bilo u obliku ilustracije pučkoga štiva bilo u kalendarima koji su izvanredno svedočanstvo o posredovanju putem slikovnog medija. Ti kalendari i zasebni slikovni prilozi u njima s temom povijesnih događaja ili šaljivim zgodama i humorističkim komentarima postojećeg ili s oslikovljenim moralnim poukama, imali su vrlo veliku ulogu u slikovnom prosvjećivanju i u saobraćanju s polupismenim i nepismenim pučanstvom. U tu tradiciju svakako treba uvrstiti i slikovne priče dječjih novina i časopisa bilo zabavnog bilo poučnog karaktera.

Osim toga, sveukupna povijest industrijske slike koja je u našoj sredini nastajala, kao i naš strip koji se sustavno razvija od tridesetih godina, duboko su obilježeni svim onim što je svojstveno užoj sredini u kojoj se takvom slikom saobraćalo. Industrijska masovna slika ne može se, naime, održati ako nije prihvaćena od velikog broja onih kojima je namijenjena. Baš zbog namjene i same naravi tog verbovizualnog medija (kao što je na primjer karikatura ili strip), u njemu najizravnije dolaze do izražaja zasebnosti takve sredine: događaji koji se u njoj zbivaju i način kako ona na njih reagira. Postoji na primjer veoma duga i još neistražena tradicija onog što se naziva zagrebačkim humorom, — koji se proteže od sačuvanih humorističkih komentara najstarijih anonimnih lokalnih kroničara preko karikatura sveukupnog zagrebačkog novinstva prošlosti do humorističkih komenta-

⁴⁾ F. Hadžić: *Gdje, kada i kako je počelo?* „Filmska kultura“, 76/77, Zagreb, 1971.

tora današnjeg zagrebačkog dnevnog tiska. Postoje usmenom predajom kroz naraštaje sačuvani zagorski vicevi i današnji zagrebački bobi-vicevi. Postoji kontinuitet galgenhumora od Petrice do crnohumornih (prokrijumčarenih) komentara omladinskog novinstva i zasebnog crnog humora nekih pripadnika zagrebačke škole animiranog filma (Vukotić, Dragić, Grgić i dr.). Način na koji se neka uža sredina zabavlja, kako se smije, ili kako putem humora samu sebe vidi (u tom je smislu zanimljiva i ona vrsta usmenog političkog humora koja se razvija napose onda kad takav humor ne može prodrijeti u društvene medije), zavrijedilo bi zasebne kulturalno-povijesne, sociološke i književne studije.

Međutim, posebnosti uže sredine, u masovnom verbovizualnom mediju kao što je strip, napose dolaze do izražaja u stvaralaštvu istaknutih ličnosti. Na pitanje koji su razlozi vrlo velike popularnosti stripova Andrije Maurovića što su nastajali u četvrtom desetljeću, ne može se dati odgovor bez prethodno izvršenih istraživanja međuznanstvenog karaktera. Ali činjenica jest da su stripovi poput „Trojice u mraku”, „Sedme žrtve”, „Sablasti zelenih močvara” ili „Crnog jahača” bili objavljeni ne samo u dnevnim novinama nego i u zasebnim svescima, što je nezamislivo bez sudjelovanja publike, bez potražnje na tržištu. Razlog toj velikoj popularnosti (koja se uostalom protegla i među poslijeratne čitače stripa, zaslugom pretiskavača pojedinih svezaka) sigurno nije oskudica te vrsti slikovne zabavne lektire u novinstvu tog vremena. Jer kad u nas počinje sustavno objavljivanje stripa u tjedniku „Ok”, od prvog godišta (1935) do 1939. godine, čitaocima se daje mogućnost da prate strip u daleko širem, raznovrsnijem i, s obzirom na vrijednosti, mnogo boljem izboru nego li ikad poslije. Tako se u „Ok” objavljuju: Mak Manusova „Porodica Tarana”, Segarov „Popaj”, Deksov „Gospodin Pipl” (Monsieur Nimbus), Knerovi „Pustolovine pomorca Magle” (The Katzenjammer Kids) i „Tvrdooglavi Pepek” (Tilli Jones) Rasa Vestovera (Russ Westover). Osim tog zabavnog stripa, čitaoci su mogli uporedo s tadašnjim popularnim filmovima iste „romane” naći u stripu: tako pustolovni roman R. L. Stivenzona „Zlatni otok” (scenarij Vili Paden (Willey Padan), crtač N. Afonski (Afonsky), „Džunglu velegrada” (tekst Mark Vilton (Wilton) ili krimiče Edgara Valesa (Wallace) „Bijela krinka” i „Srebrni ključ” (crtač Liman Enderson — Lyman Anderson); Fosterov „Tarzan” (nastao 1929) objavljuje se 1935. godine, nakon što je iste godine čitavu proljetnu sezonu bio na programu zagrebačkih kinematografa.

Općenito usporedbe između datuma javljanja pojedinih stripova i istodobnog kinematografskog

repertoira u Zagrebu, pokazuju zanimljive podudarnosti to više što novi filmovi vrlo brzo (ponekad nakon svega nekoliko tjedana) stižu u Zagreb. Tako na primjer, tri mjeseca nakon što je u travnju 1935. godine u kinematografu „Građanski” s golemim uspjehom prikazivan „velefilm” „King-Kong”, film o čudovištu iz malajske džungle, tjednik „Oko” počinje s objavljivanjem stripa „Plijen demona džungle”, kojega je scenarij rađen prema filmskom scenariju. Ili nakon što u kinematografima igra Popaj ili Mickey, isti strip javlja se u „Oku”, „Novostima” ili „Mickey stripu”. Učestalost pojedinih žanrova na kinematografskom repertoiru i stripu pokazuje kako se oba medija obraćaju istoj publici. Tako u doba povećanog broja pustolovnih filmova, filmske fantastike, krimića, westerna, njihov broj raste i u stripu. U ožujku 1935. godine zagrebačka je publika nakon Pabstove „Atlantide” i filmova sličnog žanra, među ostalim gledala Fric Langovog „Dr Mabuzea” (1922), pa tri mjeseca nakon toga počinje u „Oku” izlaziti naš prvi „kriminalno-fantastični roman” u stripu „Gost iz svemira”, kojeg se radnja zbiva u Zagrebu. Te iste godine u „Novostima” Maurović radi dva „fantastična romana u slikama” (kako ih najavljuje isti dnevnik): Podzemna carica i Ljubavnica s Marsa. Krajem iste godine u „Oku” počinje objavljivanje pustolovina pionira znanstvene fantastike u stripu „Brika Bradforda” (scenarist V. Rit, crtač K. Grej (Gray), koji je nastao 1933. godine a prethodi Rejmondovom „Flaš Gordonu” (1934). Zagrebačka kinematografska publika koja je već ranije mogla vidjeti „Metropolis”. tada gleda drugi dio Frankenštajna — koji se reklamira kao najsnažniji film sadašnjosti, a isto tako ona će vidjeti „Golema” i mnoge druge filmove istog žanra. Nakon „gangsterskog velefilma” „Radio-Patrola”, koji je na repertoiru krajem 1935. godine, u „Oku” počinje izlaziti 1937. isti strip koji su E. Sullivan i C. Smit (Schmidt) počeli raditi 1934. godine. Popularnost Rejmondovog tajnog agenta X-9 koji je nastao 1934. godine, prelazi i u našu sredinu; tjednik „Oko” objavljuje ga od 1936. (kad ga preuzima Čarls Flendres (Flandres) sve do 1939. godine (u crtežu Justin Bridžsa (Briggs)). Usporedo s većom učestalošću krimića na ekranima, u istom se tjedniku povećava i broj stripova istog žanra. Tako se tijekom 1938. i 1939. godine objavljuje strip „G-men, patrola neustrasivih” Klark (Clarke) i L. Henlon (Hanlon), 1935); „Misteriji Afrike” crtača Limanna Janga, Hol Forrestovi „Leteći gusari”, „Inspektor Veid, kralj noći”, koji je prema E. Vallasovom romanu crtao Liman Anderson. i napokon, 1939. godine objavljuje se Nadčovjek, koga su samo godinu dana prije uveli u strip Džeri Sigel (Siegel) i Džo Šaster (Schuster) prema popularnom romanu znanstvene fantastike „Gladijator” (1932) Filipa

Vajlija (Wylie). Isto tako, zagrebačka kinematografska publika mogla je na ekranima gledati brojne, tada popularne, westerne koji su se reklamirali kao „filmovi luđačkog tempa”, „pustolovni vefilmovi” kao filmovi „o junaštvima i ljubavi na divljem zapadu”. Samo u toku 1935. godine prikazuje se „Tajanstveni jahač”, „Otmičari”, „Prerija u plamenu”, „Pakleni jahač”, „Tajna zlatnog rudnika”, „U ime zakona”, „Crveni jahač”, „Prerijski vuci”, „Jahači rumene kadulje”, „Glas krvi”, „Straža na granici”, a početkom 1937. godine na našim ekranima daje se „Buffalo Bill” u režiji S. B. de Mila. Stoga je i razumljivo da nakon što se u „Novostima” početkom 1936. godine, pojavio naš prvi western-strip „Trojica u mraku”, idućih nekoliko godina western-stripovi postaju omiljeno štivo i sve brojniji žanr u proizvodnji stripa, kako u dnevnim novinama tako i u zasebnim svescima „Mickey stripa”. Početkom 1937. godine i u tjedniku „Oko” počinje se objavljivati poznati strip „Kralj kanadskih jahača”, mješavina westerna i policijskog žanra, kojeg je Alen Din (Dean) crtao (1935) prema tekstu Zen Greja, a 1938. godine u „Veselom Vandrokašu” W. Neugebauer crta „Jahača rumene kadulje” (Zejn Grej) *Te podudarnosti između kinematografskog programa i stripa nisu beznačajne. Naprotiv, praćenje istih žanrova u mediju filma i u mediju stripa samo je moglo pridonijeti i boljem prijemu, i jednog i drugog kod tzv. široke publike. Međutim, bliske veze između ta dva medija očituju se i u samom stvaralaštvu na području našeg stripa, a isto nam tako one objašnjavaju veliku i dugotrajnu popularnost Maurovićevih western-stripova, koji su u to vrijeme kao i poslije nadmašili po tome sve strane stripove. U njegovu westernu i u Fiusovim tekstovima naša je publika našla zasebnu i autohtonu varijantu romantične sage dalekog zapada. Školovan u zagrebačkoj sredini, na lokalnoj crtačkoj i grafičkoj tradiciji, u okrilju tadašnje vrlo visoke vizuelne kulture Zagreba, Andrija Maurović je stvorio u stripu takve vrijednosti po kojima se odlikuje kao zasebna ličnost u sveukupnoj povijesti stripovne slike. I baš zahvaljujući tom novom mediju Maurović je svojim slikovnim otkrićima često nadmašio i naše slikarstvo onoga doba. Pa kad pogledamo unatrag u to razdoblje između dva rata, listajući stare novine i tjednike možemo točno pratiti kako se naša publika tada zabavljala. (W. Neugebauer i zabavni strip) i kako je maštala, tj. kako se pomoću te masovne novinske slike Andrije Maurovića premještala u nesvakodnevnu, monohromnu nadstvarnost.*

Krajem 1939. godine popularni zabavni tjednik „Oko” prestaje izlaziti, on se fuzionira s „Micki stripom” pa se već u prvim brojevima zapažaju

i neke promjene: Popaj i Inspektor Veid izlaze dalje a sve ostale stripove rade domaći autori; tako Andrija Maurović prevodi u strip avanturistički roman „Put u pakao”, a Ferdo Bis crta „Tajnu dvora Balmor” (okultni roman F. Gregora), vestern „Kurir Oregona” i „Flotu kapetana Morsa”, pustolovni roman prema scenariju F. M. Fuisa. U ratnim godinama stripovna se proizvodnja nastavlja u tjedniku „Zabavnik” kojeg uređuje Valter Neugebauer. U svakom broju šest stranica namijenjene su stripu, uglavnom domaćih autora. Neugebauer dalje radi strip zabavnog karaktera, a Maurović i mlađi autori, kao što smo već spomenuli, obrađuju strip s temama iz nacionalne povijesti („Seoba Hrvata”, „Knez Radoslav”, „Tomislav”), egzotični strip „Grob u prašini” prema dokumentarnim spisima hrvatskih istraživača braće Seljana, pustolovni strip „Propali grad”, koji opisuje doživljaje hrvatskih istraživača na Uskršnjim otocima i vestern-strip „Osvajači zapada”, koji obrađuje sudbinu hrvatskih iseljenika na dalekom Zapadu. Prema romanu Pjer Benoa (Benoit) stripovana je također priča iz života pomoraca („Atlantida”, crtač Ferdo Bis), Stevensov „Zlatni otok” i povijesno-pustolovna priča „Ahuramazda na Nilu”.

Nakon kratkotrajnog poslijeratnog prekida strip se ponovo javlja u omladinskom i zabavnom tisku. Osim Maurovića i Neugebauera tu rade i mnogi mladi strip-crtači (Radilović, Beker, Delač, Dovniković, Kolar i drugi), a osim tema iz partizanskog rata i obnove, objavljuje se povijesni i pustolovni strip rađen prema popularnim književnim djelima („Meksikanac” i „Biser zla” po Dž. Londonu, „Mrtvački brod” po B. Travenu, „Čuvaj se senjske ruke” po A. Šenoi, „Uglomi-gospodar pećine” po H. C. Velsu itd.). Ali upravo zbog već spomenutih odnosa prema toj vrsti masovne slike u našem društvu, mnogi strip-crtači i sami smatraju tu vrst djelatnosti nečim što je po sebi drugorazredna vrsta, Nikom, uostalom, ne pada na pamet da i crtači real-life traka u dnevnim novinama, osim što posređuju svojim kritičko-humorističkim komentarima u svakidašnjici, sudjeluju i u stvaranju i širenju popularne vizualne kulture. Ali uprkos tome, upravo na stranicama zagrebačkih dnevnih novina „Večernji list” pojavio se „Tupko” Nedeljka Dragića, autora koji isto kao i Maurović u razdoblju između dva rata, znači zasebnu i samosvojnu vrijednost na području suvremenog stripovnog stvaralaštva. Za razliku od Maurovićeva akcionog romantičnog transferta, Dragić uvodi publiku „Večernjeg lista” u novo područje crnohumornog, cool-stripa.

ANDRIJA MAUROVIĆ: STRIP I AKCIONA
TEHNIKA POGLEDA

Osim što se stripovima Andrije Maurovića afirmira zagrebačka škola stripa, s njima se vezuju i naši prvi primjeri dugogodišnjeg autorskog stvaralaštva u toj vrsti masovne slike. Kao i mnogi strip-crtači tog vremena, i Maurović (rođen u Kotoru 1901, školovan u Dubrovniku) radi kao ilustrator knjiga, dnevnih i tjednih novina, on je karikaturist ali i grafički dizajner. Nakon prekinutog studija na zagrebačkoj Akademiji (1923) on stalno radi kao ilustrator najvažnijih zagrebačkih novina i tjednika („Novosti“, „Jutarnji list“, „Koprive“ i dr.), oprema i ilustrira knjige mnogih naših pisaca (tako za nakladnika Kuglia). Uz to, on je izradio velik broj plakata i oglasa za najvažnije naše tiskare tog doba („Tipografija“, „Rožankovski“, „Jugostampa“ i dr.). Te podatke spominjem zbog toga što baš takva djelatnost prethodi prvim stripovima koje je Maurović napravio i što i ta iskustva utječu na nastajanje onog stripovnog izraza koji se već odavno među poznavateljima stripa naziva Maurovićevim stilom.

Jezgrovit konturni potez karikature, vještina u izražavanju monohromnim volumenima u knjižnoj i novinskoj ilustraciji, sažetost i vizualna upadljivost koju zahtijeva plakatski medij, u mnogom su pridonijeli da odmah razvije i svoj osobni slikovni jezik stripa. Kao što sam spominje, on je izradio preko dvije stotine stripova, od kojih oni nastali između dva rata, zaslužuju da budu svrstani u antologijska ostvarenja stripovne slike uopće.

Njegov prvi strip „Vjerenica mača“, koji u „Novostima“ izlazi od svibnja do srpnja 1935. godine, i kojega isti dnevnik najavljuje kao „roman u slikama“, već pokazuje s kolikom vještinom Maurović stvara slikovne sekvencije. Dok se u tekstu ispod slike odvija dosta opširna priča o plemićkim intrigama iz francuske povijesti, u slici Maurović sažimlje i oslikovljuje samo tipične trenutke, koji baš posredstvom slike postaju duboko dojmljivi. Figure i prizore crta na način svojih tadašnjih novinskih ilustracija, pa su crno-bijeli odnosi postignuti pažljivim osjenčavanjem u olovci. Ali već tada uvodi on u slikovnu priču tri različita formata stripovne slike, tri različita plana — bliži, srednji i panoramski, a učinak pojačava izmjenom rakursa. Ta sekvencijalna vizualna dinamika, bitno svojstvo Maurovićeva stripovnog jezika, očevidna je već u prvom njegovu stripu. Nije nevažna činjenica da se baš zaslugom Maurovića u samim počecima našeg stripa, razvija i nekoliko različitih stripovnih žanrova. Već u toku 1935. godine on je u „Novostima“ objavio dva stripa znanstvene fan-

tastike, „Podzemnu caricu” i „Ljubavnicu s Marsa”; istovremeno u „Oku” razvija egzotično pustolovni žanr „Plijen demona džungle”, „Razbojnikovu vjerenicu” i „Krvoloka od Tanipura”, strip koje „Novosti” najavljuju kao „crtani roman koji prikazuje najnapetije i najstrašnije scene iz ustanka Indijaca protiv engleske tiranije”. Iste godine u tjedniku „Oku” prevodi u strip povijesne romane: *Ognjem i mačem* H. Sjenkijevića i *Zlatarovo zlato* A. Senoe. Osim popularnih vesterna Maurović će i nadalje razvijati upravo te žanrove stripa, a to bez sumnje utječe i na potonju našu stripovnu djelatnost.

Ali odmah nakon svog prvog stripa „Vjerenica mača”, u svim svojim stripovima te iste godine autor pokazuje kako se u osnovnim elementima jezika stripa u potpunosti prilagodio novom mediju industrijske slike: oštrokonturni crtež je sažet i jezgrovit pa njima postiže zamjernu urazličenost, sukladno sadržaju slike. Već te godine Maurović upotrebljava tiskarsku monohromiju na dva različita načina: odnose crnog i bijelog podiže do izoštrjenih i jakih suprotnosti te tako stvara rijetko sugestivnu grafiku; ili, u vizuelnom polju razvija prostrane bjeline u kojima prikaz tek naznačava eliptičnim perocrtežom, gotovo linijskim minimalizmom. Iduće godine, u svojim prvim vesternima, baš pomoću tiskarske tehnike uvodi u stripovnu sliku dotad nepoznati monohromni sfumato. Ono što iznenađuje u Maurovićevim vesternima poznavaoce i filmskih i stripovnih vesterna prisutno je već u tim prvim stripovima. To je majstorstvo u kadriranju, u izrezima prikazanih isječaka priče, to je funkcionalna upotreba različitih planova i dinamična izmjena rakursa. Poput snimatelja koji nikad ne dopušta da mu oko kamere miruje, on mijenja točke pogleda, „snima” odozgo ili odozgo ispred i iza figure, pokreće svoj „objektiv” u optičkoj osovini, zaustavlja „snimak” u vertikalnoj „vožnji” ili s gornjeg rakursa naginje optičku okomicu. U ritamski ubrzanom slikovnom slijedu on već tada, u mnogim sekvencijama provodi smišljenu montažu, odabire i povezuje slikovne isječke tako — da vizualna priča pojačava i čini slikovno očevitim onaj suspens koji sadrži tekstovna priča. Takvim postupcima izvanredne vizualne režije taj strip-crtač proširuje kratke iskaze verbalne priče i pojednostavljene dramske zaplete u njoj. On stvara novu metapriču koja se očitava slikom, pa se tako čitaču otvara pristup na drugoj razini, na kojoj počinje otkrivanje višeslojnog značenjskog konteksta. *Ta filmska, akciona tehnika pogleda i jest ono što je Mauroviću omogućilo da razvije vlastit jezik stripa.* Ali da nije bilo takvih zadataka, tj. potrebe da se stvaraju „romani u slikama” ili, što je još indikativnije,

„filmovani romani” ili „novinski filmovi” — kako „Novosti” i „Oko” najavljuju Maurovićeve vesterne, nikad u nas ne bi bile stvorene te nove slikovne vrijednosti, koje, uostalom, onovremeno slikarstvo ne sadrži.

Zaslugom te masovne industrijske slike i svakako Maurovićeve invencije koju taj medij izaziva i potiče, u nas se u to doba razvija u grafici dotad nepoznata i po rasponu urazličenosti *jedinstvena monohromna figuracija*. Ona je nastala osmozom stripovne stereotipije i karakterne figuralike koju zahtijeva dobra stripovana priča: to su brzo uočljiva razlikovna svojstva u izgledu likova, u licima, odjeći i gestovnom ponašanju. Nadalje u vezi sa stripovnom pričom Maurović u to vrijeme uvodi u slikovni prostor prizore takve *fantastike* kakvu ondašnje naše slikarstvo ne poznaje. Tako na primjer, u „Podzemnoj carici” letilica se inženjera Georgeo Fowlera, koji — kako kaže scenarij — čini „mahnitu pustolovinu”, spušta u nutrinu zemlje i otad nadalje kratke iskaze teksta prati slijed slika u kojima počinje nastajati nov nadstvaran svijet. Za „bezdan neprovidnog mraka” u blizini podzemnog mora crtač stvara vrlo sugestivne kadrove guste i oplošnjene crnine; „fantastičnu šumu sa stablima kojima se ne može dohledati vrh” i koja su „glatka i bijela kao stupovi od najljepšeg mramora” crtač prevodi u plošnu sliku čistih i u kadru rezanih okomica između kojih nastaju nejednaki intervali bijelog, crnog i najfinijeg tiskarskog sivila. Pejzaži sa stablima visokim tisućpetstotina metara, s rašljastim granama i orijaškim plodovima između kojih prelijeću ljudi-šišmiši, prostori beskonačnih ravni sa stožastim tornjevima, podmorski gušteri zmijskih glava, nemani s orijaškim, šišmiškim krilima, leteće zmijske, krilate životinje zmajolika izgleda, polip s pedesetmetarskim krakovima u kojeg se zabija svrdlo letilice, sva ta nova ikonografija fantastike izražena riječju i slikom nadmašava mnogo puta onu nadrealnost koju poznajemo sa slika „velike” umjetnosti. Putem novog medija, tj. po zakonitostima koje sam taj medij nameće, u tom se stripu sažetim crno-bijelim i sekvencijalnim jezikom čitaoca uvodi u nepoznat futuristički svijet u kom vlada besklasno društvo „podzemnika”. U tim podzemnim gradovima, na visokom stupnju tehnološkog razvoja, nema više ratova, sve je zajedničko a tek zbog mogućih upada nekih izvanpodzemničkih bića gradovi su zaštićeni električnim zonama. No zasebnog su značaja i prikazi arhitekture. Kao i u stripu „Ljubavnica s Marsa” tako i u „Podzemnoj carici” izgled palača i prostora podsjeća na scenografiju filmova njemačkog ekspresionizma, a ta opet nastaje u neposrednoj ovisnosti s arhitekturom istog razdoblja — koja je još sačuvana

i može se vidjeti i danas u nekim njemačkim gradovima (Hamburg, Dizeldorf i drugdje). Čitalac će tako u „Podzemnoj carici“ vidjeti ljuškovite površine građevnih masiva, drvorane s šiljatim i mnogostruko profiliranim otvorima ulaza, trokutne fasete zida i, naročito, zatamnjenju atmosferu prostora. Na Marsu su prikazane piramidalne kolektivne nastambe a trouglasti izrezi u crnom naznačavaju geometrijski rezane unutrašnje prostore. Tu su i strojevni krajolici od kojih neki prizivlju u sjećanje sad već postojecu i najzbudljiviju arhitekturu današnjice onu električnih centrala, vodotornjeva, silosa, mostova i radara.

No sva ta nova fantastička ikonografija nije bila strana čitačima stripa budući da su i na programima naših kinematografa filmovi istog žanra. Štoviše, stripovi slijede i filmske scenarije. Tako već prve slike „Ljubavnice s Marsa“ (Aelite kćerke Tuskuba) podsjećaju na prve kadrove „Aelite“ sovjetskog režisera J. Protozanova (1924), filma rađena prema scenariju Alekseja Tolstoja (isti roman preveden je i u nas 1924. godine); to su trenuci kad u Lenjingrad stižu prvi radio-signalni s nepoznate planete. Maurović prevodi u strip priču o inženjeru Sergiju Sergejeviču Losu koji raketom odlazi na Mars. Na pitanje koje na početku postavlja američki novinar: „Što ćemo još naći u veličanstvenom ludilu ove zemlje?“ strip-crtač odgovara stripovnim jezikom u četiristotine i šestdeset izvanrednih slika. Usput napominjem da ekspresivna, u crno-bijelom oštro kontrastirana karakterni figuralika podsjeća na istodobnu plakatsku figuraciju sovjetskog postoktobarskog razdoblja.

Ali i tekst koji pretežno služi kao glas off nije bezvrijedan, nije sveden na pripovjedački stereotip. Naprotiv, potrebna kratkoća iskaza prisiljava na izvanrednu jednostavnost rečenice, a prekidi koje zahtijeva slijed slika stvaraju zaseban intonacijski učinak. Evo primjera: Slika 234: Izoraše i oplodiše neplodnu zemlju. Polja se oplodiše žitom i voćnjaci voćem. Slika 235: Magaritli podigoše grad sa stotinu zlatnih kapija... Slika 236:... i izvore svijetla i topline. Oni poznavahu veliku mudrost, ali je upotrebiše na zlo, jer i sami bijahu zli...

Dobro su poznati prvošnji utjecaji stripa na film, napose u početku stoljeća. Ali isto tako i film utječe na strip, što je također razumljivo. U četvrtom desetljeću, zaslugom Maurovićevih stripova uspostavljaju se vrlo bliske veze između tih dvaju medija. Pa upravo utjecajem filmskog jezika na Maurovićev strip može se objasniti pojava novih i u njegovim slikama učestalih *kompozicijskih rješenja* koje ondašnje slikarstvo



„Filmska“ analiza pokreta: *Sedma žrtva* A. Maurovića (1936).



Oslikovljena drama: *Kugina jahta* A. Maurovića (1936).

ne poznaje. To tvrdim stoga što i u najboljem stripu ondašnjeg vremena ne postoji tako dosljedno sprovedena filmska tehnika pogleda. Ti novi kompozicijski principi sukladni sekvencijalnom jeziku stripa a posredovani i filmskim jezikom, zavrijeđuju zasebnu analizu, budući da kompozicijska ideja bitno određuje strukturu slike pa time i njezin zadržaj. Ovdje ćemo navesti samo nekoliko primjera: to su za slikarstvo neuobičajeni izrazi u različitim i posve filmskim planovima i rakursima, a to, na primjer, u „Zlatarovu zlatu” omogućuje posve nov pogled na gornjogradske prostore, na masovne scene Markova trga ili Kaptola, na seoske krajolike zagrebačke okolice i figure u njemu. Ili krupni planovi i panoramski kadrovi juriša, opsada i pogibija u stripu „Ognjem i Mačem”, u kojima su neke stripovne table antologijski primjeri izvanrednog montažnog postupka i vizualne ravnoteže postignute slobodnim ritamskim odnosom bjelina i crnina. Neke će slike iz navedenih stripova (ili iz „Krvoloka od Tanipura”) mnoge ljubitelje filma podsjetiti na kadrove izdvojenih figura (snimljene iz donjeg rakursa) ili masovski (iz gornjeg rakursa) Pudovkina i Dovženka, ili na Ejzenštejnove scene bitaka između Teutonaca i Rusa iz „Aleksandra Nevskog”. Ali jedna od najzanimljivijih slika iz „Ognjem i mačem”, ona koja prikazuje juriš vojnika (plošna vodoravna pruga udaljenih konjanika u čistoj bjelini panoramskog okvira) nastala je prije Nevskog. Ona pripada onom tipu panoramskih stripovnih slika bitaka, konjaničkih i vojničkih masovski koje se od Doreova (Doré) protostripa „Povijesti svete Rusije” (1854) javljaju u stripovnoj slici i prije filma.

Kako je Maurović već u prvim stripovima suvereno stvarao stripovno-filmsku tehniku pogleda, razumljivo je da u svojim prvim vesternima razvija upravo takvu dinamičnu vizuelnu režiju kakvu napeta vestern-priča i zahtijeva. Scenarije za prva dva vesterna, „Trojica u mraku” i „Sedma žrtva” („Novosti” 1936), napisao je Krešimir Kovačić po romanu Maksa Branda (to je jedan od devetnaest pseudonima kalifornijskog pisca Frederick-a Faust-a, autora mnogih vestern-romana, priča, pjesama i filmskih scenarija). Kao što navodi Ž. L. Rjeperu (J. L. Rieupeyrou) Maks Brand ne stvara takve ličnosti koje su samo atkivno prisutne, što je na veliko zadovoljstvo publike svojstveno najvećem broju junaka vesterna, nego nagovješta i psihologiju junaka, koja će kasnije postati i glavni pokretač dramske radnje.⁵⁾ U svakom slučaju zanimljiv je baš takav izbor za naš prvi vestern-strip, a posao je književnih kritičara da utvrde

⁵⁾ Ž. L. Rjeperu — Andre Bazen: *Vestern ili pravi američki film*, „Jugoslavenska kinoteka”, 1960.

kakva je pri tom bila uloga pisca scenarija. Ali činjenica jest da se junaci tih prvih naših vesterna pamte i da se još danas mnogi upućeni čitači velikih djela književnosti sjećaju protagoniste Dena, koji je od samog početka stripovne priče subbinski upravljane prema happy-endu nego prema tragičnom završetku. Dječak koji je odrastao u šumi i ostao mladić „s dječaćklim licem i djevojačkim glasom” otkriva u pogledu „strahovit žuti sjaj”, koji je u stripovnom scenariju signal za nadolazeći obrat u toku zbivanja. Taj šumski osamljenik živi u pratnji Satana, upokorenog i samo njemu privrženog divljeg konja, i Barta, pripitomljenog vuka, s kojima gospodar — kao što se i u stvarnosti događa — saobraća s istom osjetljivošću i međusobnim (ili još većim) razumijevanjem kao i s ljudskim bićima. Nadnaravna moć nad tom dvojicom od „trojice u mraku” pomaže mu da nadvlada sve sukobe s ljudima. Ali zbog ne-
 dužno ubijene kobile Moli Greg past će šest žrtava, a sedma je Den koga ubija žena Keit. Ta skraćeno iznesena pripovjedačka potka pokazuje kako se tu ne radi o stereotipnoj shemi dobra i zla, o zatvorenoj „ideologijskoj matrici” (a što kritičari elitarci inače zamjeraju proizvođa-
 dima masovne kulture). Naprotiv, slike koje prati vrlo jednostavan i sažet jezik teksta prikazuju stanja junaka i pratećih likova. Tako na primjer, u „Sedmoj žrtvi” čitave verbo-vizuelne sekvencije tumače motivacije ponašanja (Den i Keit) ili unutarnja stanja protagonista. (Denov oproštaj s kobilom Moli Greg, njegovo bodrenje iscrpljenog Satana ili očekivanje vlastite smrti).

U tom smislu zasebnu bi književnokritičku obradu zavrijedili i scenariji koje je F. M. Fuis izradio za „Gospodara zlatnih Bregova” („Novosti”, 1937), za „Poslednju pustolovinu Starog Mačka” („Novosti”, 1937) i za „Zablast zelenih močvara” („Novosti”, 1937), i druge naše domaće vesterne, kao i stripovne scenarije drugačijeg žanra koji su rađeni po predlošcima postojećih romana. Mnogi strip-čitači i poznavaoци vesterna odmah su mogli uočiti kako se u Fuisovoj interpretaciji vestern-saga preobražava u priču zasebnih obilježja. Dok je Crni jahač, gospodar zlatnih bregova, zamišljen po shemi samozvanog izvršioča pravde koji „ubija samo odabrane nitkove”, dva su najpopularnija lika, Stari Mačak i Polagana Smrt (koji se stalno susreću s Crnim jahačem), zanimljivi i za protagoniste vesterna neuobičajeni karakteri. Tu i počinje zagrebačka varijanta romantične sage dalekog zapada. Stari Mačak nije mladi junak zapada oko kojeg se stvaraju ljubavni zapleti. Po scenariju, o njemu su kolale legende, on je izgubio pamćenje od nekog strašnog događaja, pa kao i njegov stalni pratilac Polagana Smrt, on brani

siromašne i ugrožene, i izvršava pravdu. Ali i u najopasnijim trenucima zadržava humorni duh, koji ponekad prelazi i u crnohumorno ponašanje) tako jednog razbojnika prisiljava da pojede večeru od gomile bisera i komada zlata). Polagana Smrt je lualica i pjesnik-revolveraš kojeg prati papiga Penelopa i konj Tulipan, „najblistavija zvijezda konjskog roda”. Svojom odjećom, izgledom lica i mimikom on više podsjeća na neke naše predratne pjesnike boheme nego li na bilo kojeg junaka zapada. Kao i kod Starog Mačka i kod njega je u slikovnoj interpretaciji Maurovića, raspon izražajnosti dosta istaknut. Varijable u izrazima lica pokazuju kako ta lica nisu ogoljeli stereotipi, naprotiv, označena su razlikama — pa tako Polagana Smrt otkriva u mimici i u izražaju lica tipično slavenski sentiment. Takva *konkretizacija* uvedena je i u situacije koje se razvijaju kroz priču kao i u slikovnu *ambijentaciju* događaja. Kolika je pri tom bila uloga Fuisa a kolika Maurovića to se danas ne može točno reći.⁶⁾

Ali ono što kao čitač stripa mogu utvrditi jest postojanje takvog odnosa između teksta i slike koji je interakcijski i komplementaran. U svojim predratnim stripovima Maurović ne upotrebljava balon što bi mnoge moglo navesti na tvrdnju da je takav strip arhaičan, ali danas kad se ponovo dokida balon i kad sliku prate zasebni blokovi teksta u njoj ili ispod nje, takva stajališta prestaju biti važeća. Pogotovu što u tim našim vesternima slika ne ilustrira tekst a tekst ne opisuje sliku. Tekst razvija sažetu liniju priče a slika ju nadograđuje, proširuje i svojim vlastitim sredstvima stvara zasebnu (vizualnu) priču. Tako tekst uvodi protagoniste, on nešto kaže o njihovim karakterima i o biografskim okolnostima, ali slika prikazuje njihov izgled, stanja i ponašanja, ona ih konkretizira. Ili kad je riječ nosilac dijaloga, slika pokazuje tko dijalogizira i u kakvoj se situaciji odvija dijaloški odnos. Ili, tekst služi kao glas off koji povezuje proteklo vrijeme između dviju sekvencija, a u slikovnom slijedu, postupkom montaže, izborom i isticanjem samo nekih segmenata radnje to se vrijeme komprimira u najtipičnijim i najvažnijim trenucima. Taj odnos između slike i teksta zavrijedio bi zasebnu pažnju. Kao u svakom dobrom stripovnom scenariju priča nije vođena jednolinijski i vodoravno. U njoj se vrši višesmjerno grananje u vremenu i prostoru, događaji vezani uz protagoniste isprepliću se i razdvajaju, neki se likovi ispuštaju pa se nakon nekog vremena ponovo javljaju i tako nastaju u odvijanju priče ona iznenađenja i obrati koji održavaju napetost u čitalaca. U podlogu na

⁶⁾ U razgovoru s Andrijom Maurovićem nije mi bilo moguće ništa saznati o nastajanju njegovih stripova.

kojoj se razvija taj suspens ugrađena su i neka pravila. Kad se na primjer neki dobar strip, tako „Sablast zelenih močvara”, pokrije pravolinijskom mrežom u kojoj broj jedinica odgovara broju slika, a glavni i sporedni likovi se označe zasebnim znakovima, tada se može točno uočiti učestalost pojedinih likova u priči, razmaci u kojima se oni javljaju i iščezavaju, dužina njihova trajanja u slikovnim sekvencijama, gustoća mjesta njihova ispreplitanja. Tako dobiveni numerički pokazatelji čine očevidnim one odnose koji su stvoreni na temelju *pravila permutacije, raznosmjerno vođene izmjene i premeštanja uvedenih ikoničkih elemenata*. Kad se u takvu mrežu uvedu i neki složeniji faktori a ne samo likovi i segmenti radnje u koju su oni uključeni, na primjer oni elementi koji stvaraju korelacije između teksta i slike, tj. jezične sintagme i slikovne „sintagme” u sekvencijalnoj cjelini, u tom slučaju može se nešto saznati i o dubinskoj strukturi koju taj medij može posjedovati. Takvim pristupom i takvim pokušajem potvrđuje se i provjerava samo ono što strip čitači inače dobro znaju: da su Fuis i Maurović stvarali odista vrlo dobre stripovne priče: to jest priče koje se ne mogu svesti na zatvoren denotativan sistem stereotipa, nego naprotiv, one sadrže brojne konotacije, tj. otkrivaju značenjski otvoren sistem.

I jedan i drugi autor imali su udjela u nastajanju vesterna, koji u to doba nigdje u vestern-stripu ne postoji. A isto tako, dok u našoj sredini vestern-strip postaje vrlo popularna lektira, u to doba on se vrlo rijetko javlja u svjetskoj stripovnoj proizvodnji. Suspens koji sažeto razvija Fuisova priča, Maurović prevodi u slikovne sekvencije u kojima *montažnim postupkom* ostvaruje takav vizualan učinak koji, kao što smo već spomenuli, čitaoca uvodi u vizualnu metapriču, u čitanje slikom, u praćenje slikovnih zbivanja. Baš pomoću filmsko-stripovne tehnike pogleda održava se pri tom i vizualna napetost, i to zato što montažni postupci Maurovića nisu opisni, nisu u službi pripovjedanja, nego služe razlaganju dramskih zapleta i razvijanju napete slikovne akcionosti. Posebno to dolazi do izražaja u „Kuginoj jahti”, stripu „Novosti” koji u istoj 1937. godini prethodi „Gospodaru zlatnih bregova”. Pomoću nagle izmjene planova i rakursa, njihovom gustoćom u tabli od dvije trake, Maurović tu stvara antologijska rješenja montažne dramaturgije u stripu. Kako ta vizualna strukturacija priče zahtijeva opširniju analizu (koju će čitalac naći na drugom mjestu), ovdje ćemo istaći još jedno svojstvo našeg vestern-stripa koje ga razlikuje od svih drugih vestern-stripova. To je *slikovna ambijentacija* priče, koja ne pripada dalekom zapadu.

Dakako, u osnovnim motivima prepoznajemo pejzažnu ikonografiju vesterna: učestale i za vestern tipične slike visokog stjenja i uskih klanaca te slike prostranih i s nekog udaljenog vrha viđenih ravnica i riječnih bujica. Ali u slikovnoj interpretaciji Maurovića ta pejzažna ikonografija dobiva svojstva našeg krajolika. Tako u prvoj slici prvog vesterna „Trojica u mraku”, u prizoru u kom jato divljih gusaka prelijeće visokim zamračenim nebom, svatko može prepoznati sliku savske pustare s južne strane Zagreba ili negdje u posavskim ravninama. Noćni predjeli „Zelenih močvara”, šikarje i šiblje oko Blatnih Zdenaca, zamagljeni riječni krajolici s kukuruzovinom, prizori iz Velikih Šuma, pa ponekad i strmine visokog stjenja Zlatnih Bregova i ravnice na njima, sve su to slike iz ovdašnjih krajeva. U tim pejzažima crtač stvara zaseban *slikovni prostor*, koji ima vrlo veliku ulogu kao sastavni dio radnje: on se u priči javlja od vremena do vremena kao tumač njezinih unutarnjih tokova. Tako je u prvoj tabli „Trojice u mraku”, u šest slika prašinstog tiskarskog sfumata data osnovna intonacijska potka dramske radnje koja tek slijedi. Zgušnjavanjem i razrijeđivanjem crnog, Maurović tu stvara monohroman slikovni prostor u kom se ljudi, predmeti i priroda razabiru u siluetama, u gustom, crnom protusvjetlu i u dva fino istočkana, prozirna sivila. U nekim slikama vesterna javljaju se pejzaži u oplošnjenom prostoru u kojima se još jedva razabiru isječki prepoznatljivog svijeta, ali u susjedstvu s figuracijom oni postaju jasni i razumljivi svakom čitaču. Tako su slike Zlatnih Bregova ponekad samo okomite ravni s crnim, linijskim tokovima, a neke slike sa Zelenih Močvara tek bijele šupljine prostora obrubljene crnim, gestovnim potezima. Nadalje, junake svojih vesterna Maurović dosta često smješta u noćne prizore izvanrednog grafičkog luminizma. Vješto raspoređeni odbljesci svijetla u sivocrnim, praznim predjelima ravnica ili niskih bregova imaju pri tom važnu ulogu u tumačenju sadržaja koji priča naznačava. Kao što je iste 1937. godine u pustinjским prostranstvima „Gunke Das” Maurović stvarao nove slikovne prostore u bijelom, tako je u vesternima otkrivao izvanredne i ponekad apstraktne krajolike u crnom. Petnaest ili deset godina nakon što su Sestrem (Sjöström), Pabst, Murnau i Lang otkrivali svjetlo i sjenu kao stvaralačko sredstvo u filmskoj režiji, Maurović uvodi ta ista sredstva u vizualnu režiju stripa: siluetiranje u polusjenama, sfumatirana sumračja, zatamnjene prostore s istanjenim odbljescima svijeta i svjetlosnu plastiku u suprotstavljenim crno-bijelim odnosima. I baš te slike ostaju u sjećanju, one se pamte u ukupnom dojmu, pa je, vjerojatno zbog toga, nema tome davno, jedan istaknuti zagrebački filmski redatelj i spomenuo kako

ga Maurovićevi vesterni podsjećaju na filmove Bergmana.

Istraživačima koji proizvodima masovne kulture pristupaju sa stajališta teorije komunikacija dobro je poznato koliko je svaki takav proizvod uvjetovan zakonitostima komunikacijskog procesa, uzupčanim odnosom emisije i recepcije, tj. ponudom i potražnjom. Kako je po svemu dosad iznesenom, čini se, dosta jasno, na koju vrijednosnu razinu stavljam Maurovićev predratni strip, ne može se isključiti pitanje o tome u kakvoj je sredini on nastao i kako je u to vrijeme priman kod tzv. široke publike kojoj je bio namijenjen. Usporedbom programa u našim kinematografima i stripa koji u to vrijeme nastaje već smo upozorili na to kako se oba medija očito obraćaju istoj publici, ili barem oni nastaju u sferi istih potreba i naklonosti. Kako u tom pogledu kulturno-povijesne prilike tog vremena nisu još istražene, letimice učinjen snimak situacije ukazuje na slijedeće: *da je tadašnja publika bila u mogućnosti da shvati i primi vrijednosti koje su joj bile prenošene bilo putem ekrana bilo putem stripa*. Na tu tvrdnju upućuje nekoliko pokazatelja: izbor i trajanje filmova na programima zagrebačkih kinematografa, način njihova reklamiranja od strane vlasnika kinematografa i odnos između filma i publike vidljiv iz filmskih rubrika. Kako je utvrđivanje statističke istine (i iz nje izvedenih zaključaka) posao sociologa, navodim samo nekoliko podataka koji su, čini mi se, prilično važni. U razdoblju u kom nastaje naš najbolji strip publika može na našim ekranima pratiti brojna, izvanredna i danas u kinotekama projicirana ostvarenja svjetskog filma. Lista takvih filmova prilično je velika, a kako se reklamna komunikacija uspostavlja na osnovi zajedničkog koda (između izvora i odredišta), reklame za te filmove pokazuju na kojoj razini „skriveni uvjeravači” saobraćaju s publikom. U „Novostima”, zagrebačkom dnevniku u kojemu se tih godina objavljuju Maurovićevi stripovi (od 1935—1938), uvijek se u kratkoj obavijesti za film ističu dakako imena velikih i popularnih glumaca. Ali istodobno uz velike glumce naglašavaju se i imena velikih režisera: Sternberga, Štrohajma, de Mila, Anatola Litvaka, Džona Forda, Rubena Mamuliena, Žilijena Divivjea, Maksa Rajnharta, Žana Renoara, F. V. Murnaua, Frica Langa itd. Kad se na primjer reklamiraju filmovi Ernesta Ljubiča (Lubitsch), onda se on predstavlja kao režiser „nenatkriljive mašte”, ili, „Desire” je „remek djelo Lubitscha”, a uz nove filmove Frica Langa samo se spominju njegovi već gledani filmovi — što ga dovoljno vrednuje. Ono što mi se čini važnim jest činjenica da se u tim istim reklamama u kratkim oznakama filmova provodi i njihova klasifikacija na zabavni, druš-

tveni i umjetnički film. Tako je „King-Kong” „senzacionalni velefilm”, a film „Krik svijeta” reklamira se kao „originalni dokument našeg vremena iz tajnih ratnih arhiva svih naroda. fotografirana historija”. Film „Crveni cvijet” je „historijski velefilm iz doba francuske revolucije”, a „Golgota” Duviviera je „kult-film”. Filmovi njemačkog ekspresionizma su dakako „velefilmovi”, tako oni Frica Langa ili F. V. Murnaua. Uz mnoge filmove spominju se imena i djela velikih pisaca po čijim je djelima rađen scenarij, tako Maksima Gorkog, V. Igoa, Šekspira, Žila Verna i mnogih drugih. Takve podatke nećemo naći u novinskim obavjestima o filmovima koji se danas daju u našim kinematografima. Nadalje, svake nedjelje cijela stranica „Novosti” namijenjena je filmu i čitaoci su stalno obavještavani ne samo o starovima nego i o tom što koji režiser upravo sprema, pa tako, dok Fric Lang još snima „Fury” sa Spenserom Trasijem, publika već saznaje da će taj film kojeg je tema zakon linča, odmah doći i na naše ekrane pod naslovom „Masa sudi”. U obilju takve građe naći ćemo i bilješku u povodu nastajanja filma „Divlji lov”, u kojoj nepotpisani filmski kroničar smatra potrebnim u zasebnoj članku upozoriti na historijsku istinu vesterna. Među ostalim on piše: „ono što mi neupućeni nazivamo „romantika divljeg zapada” to su samo manje ili više uspjele reprodukcije američkog života nekoć i sada. „Divlji zapad” je upravo „hajdučka era” u američkoj historiji. I kao što i mi imamo toliko historijskih i legendarnih junaka, tako je i u Sjedinjenim Državama sačuvana uspomena na mnoge cowboye i hrabre oficire i vojnike federalne vojske...” „Divlji lov”, film o kapetanu Red Tyleru koji se borio na strani Indijanaca, za tog je kritičara film u kom „po prvi puta gledamo historijsku i psihološku pozadinu ove „romantike” koja je zapravo bila kruta zbilja, puna mržnje i prevare s jedne i smionog pionirstva s druge strane” („Novosti”, 14. 2. 1937). Međutim, ono što još bolje objašnjava ponašanje publike to su članci nepotpisanih komentatora u dnevnim novinama. Tako te iste godine, u članku „Publika traži u filmu ideju” (uskršnji broj „Novosti”) filmski kroničar polemizira sa stručnjacima i naglašava da *umjetnički elementi u filmu* (jake socijalne i opće ljudske tendencije, gluma i režija jakih individualiteta) *(lakše će i jače privući publiku nego poslovno-kompromisna, ugodljiva i slatunjava fabula, kojoj neki „mjerodavni” stručnjaci posvećuju toliku neopravdanu pažnju*” (Podvukao nepotpisan autor članka).

Istodobno kad počinju izlaziti prvi Maurovićevi vesterni, taj isti dnevnik, kao i s njim povezan izdavački novinarski konzorcij „Mickey strip”, raspisuje za čitače stripa nagradni natječaj za

najbolji izbor šest „akcionih i humanih slika“ iz stripa „Gospodar zlatnih bregova“, („Novosti“) i za izbor dvije slike iz sveske „Posljednje pustolovine Starog Mačka“, i to jednu najljepšu i jednu najinteresantniju. (Nagrade su za ono vrijeme vrlo visoke: deset njih u rasponu od tisuću do pedeset dinara.) Objavljeni rezultati natječaja u „Novostima“ (oni iz „Mickey stripa“ mi nisu bili dostupni) pokazuju da su čitaoci izvršili vrlo dobar izbor i da su se u njemu našli upravo filmski zamišljeni kadrovi Maurovićeva stripa. Da li su „Novosti“ i „Mickey strip“ (koji otvara suradnju čitaocima i nagrađuje njihove najbolje članke, crteže i ideje) pri tom bili upravljani samo profitom, odgovor na to pitanje prepuštam mjerodavnim stručnjacima.

Ako pak taj nepotpun snimak situacije nešto proširimo i na neka druga područja, vidimo kako dnevne novine tih godina daju priličnu važnost fotografiji, još jednom mediju masovne vizualne kulture. Tako u „Novostima“, uz često izvrsne romane u nastavcima (npr. E. Zola, Paris), reproduciraju se kao ilustracije fotoisječci snimljenih filmova (uz „Demonsku ženu“, „Old Chicago u plamenu“, „Pustolovine Marka Pola“ itd.). U istom dnevniku na čitavoj stranici objavljuju se reportažni snimci Toše Dabca, a jednom uz njih i članak londonskog kritičara o umjetničkoj fotografiji u kom se objašnjava čitaocu kakav je taj „revolucionarni zamah vizualnog svijeta što ga je učinio izum fotoografske kamere“. Nadalje, izoštreno i kritički angažirano oko foto-kamere stalno prati isto takve Fra-Ma-Fuisove reportaže: o našim skitnicama, beskućnicima i prosjacima, o zagrebačkim klošarima i sabiračima papira, o bezimanim prodavačima „pesko belega“, ugljena i slamnatih pokrivača, o robinzonima lonjskog polja koji žive u sojenicama, o „Onima s dna“ i onima koji klišu „Niz strminu bijede“, o seljacima koji zakačaju svoje mrtve u izdubena stabla u strahu pred medvjedima koji mrtvace iskapaju iz grobova, o skitnicama koji su živi izgorjeli jer im je netko potpalio „hotel slamu“ u Maksimiru, o djeci s periferije koja se igraju s mrtvim djetetom jer ono čega da ga netko odnese na ukop a Fra-Ma-Fuis ga odašilje „na stol dobrotvornom društvu Zagreba“... Uz mnoge takve Fuisove reportaže, kroz čitavu stranicu „Novosti“ u sugestivnom novinarskom lay-outu, okomitim ili slobodnim poretkom fotografija stvarana je istinita, nova i nikad poslije u nas stvorena novinska *fotomontaža figuracija*.

Takvu istu fotomontažnu figuraciju građani susreću na filmskim plakatima na ulicama ili u smanjenom razmjeru na stranicama dnevnih novina. Oni je mogu također vidjeti i na našim

knjigama tih godina, na ovitcima koji su izvedeni fotomontažnim postupkom. Neki takvi ovitci (tako oni „Minervinih” izdanja Krležinih djela) svjedočanstvo su visoke razine vizualne kulture i primjerci su takvih montažnih postupaka kojima se resemantiziraju ulomci viđenog svijeta i postiže se učinak jasne simbolizacije, također nikad poslije u nas ostvarene.

Taj kratki prikaz vizualne kulture tog doba pokazuje kako je baš u takvoj zagrebačkoj sredini, u toj uključenosti naručilaca, stvaralaca i publike u kulturu stvaranu novim medijima, mogao nastati i Maurovićev predratni strip, kojeg vriednosnu rezinu sam autor nikad više neće doći ni u ratnim, ni u poslijeratnim godinama. No na kraju valja istaći još i to da u toku tog četvrtog desetljeća, kad je u velikim njemačkim i sovjetskim središtima kulture fašizacijom i staljinizacijom društva nasilno dokinuto problematiziranje svijeta u novim medijima, napose putem onog viđenja i vizualnog mišljenja koje je razvijano „svjetlosnom magijom” i slikovnom montažom, — Zagreb uspijeva još neko vrijeme održati za Evropu taj isti duh upravo u masovnoj vizualnoj kulturi.

NEDELJKO DRAGIĆ: CRTANA SEKVENCIJA I ZNAČENJE KVADRATA

Trideset i pet godina nakon pojave Maurovićevih stripovnih serija u dnevnim novinama nastao je „Tupko” — Dragićev antistrip koji je tijekom 1971. i 1972. godine izlazio u „Večernjem listu” u Zagrebu. Kao što je Maurovićev strip nastao u okrilju slikovne kulture Zagreba, tako se i Dragićev antistrip uključuje u dugu tradiciju crtanog humora i crtanih sekvencija koje su nastajale u zagrebačkoj sredini. U toj sredini i jedan i drugi autor stvorili su takve vrijednosti koje se u antologijskim prikazima evropske povijesti i sadašnjosti crtane slike ne mogu zaobići.

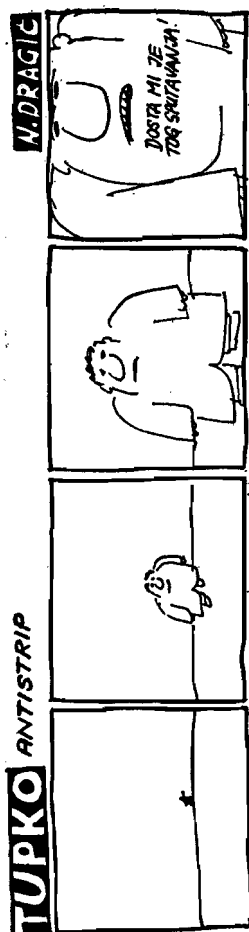
Vremenske i biografske okolnosti u kojima su se oni javili prilično su različite; drugačije su njihove osobnosti, ali osim pripadnosti istoj sredini mogu se uočiti i zajednička svojstva u onom što su stvarali. I jedan i drugi u početku rade karikaturu ili humorističku crtanu sekvenciju, tako Maurović u „Koprivama” (od 1925. nadalje) a Dragić u dnevnoj karikaturi ili u „Leksikonu za nepismene”, objavljenom 1966. godine. Prije nego li što je radio strip Maurović se istakao kao vješt majstor novinske i knjižne ilustracije, pa kad počinje stvarati stripovne serije s lakom sažimlie nusto lovinu i egzotičnu priču u slikovnu traku. Nove i za ono vrijeme neuobičajene postupke razvija i otkriva uz pomoć iskustva

filma, a kad se javlja „Tupko” Dragić je i sam već napravio nekoliko animiranih filmova. I kod jednog i kod drugog, otkrića u slikovnoj traci nastala su s iskustvom sekvencijalnog i procesnog jezika filma. Svaki u svom vremenu, Maurović u stripu a Dragić u antistripu, iskazuju svoju osobnost baš u načinu izražavanja sekvencijalnom slikom, otkrićima u samom jeziku slike, crtane, novinske i tiskane slike našeg doba.

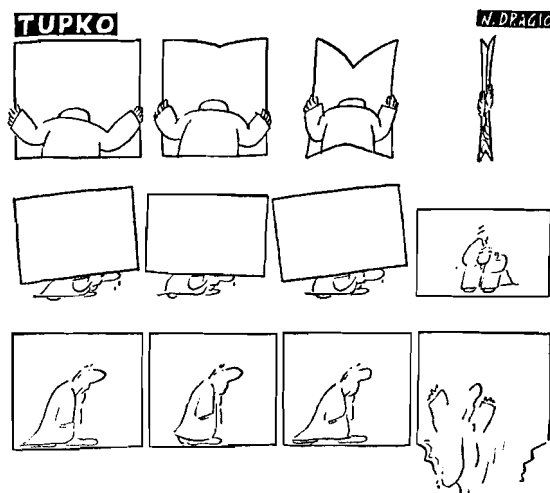
Nedeljko Dragić (rođen 1936. godine) objavio je prvu karikaturu sa sedamnaest godina u „Vjesniku”, kao student prava radio je u Hadžićevom „Kerempuhu” a od 1960. godine pripada zagrebačkoj školi animiranog filma. Kao i većina naših strip-crtača, karikaturista i animatora i Dragić je odrastao na stripovima Maurovića, pa kao i mnogi od njih i on gaji veliko poštovanje prema crtačkom umijeću tog našeg prvog velikog majstora stripa. Sretna je okolnost što je Dragić umjesto na Umjetničkoj akademiji studirao djela Saula Steinberga, koji ga je odmah približio crtačkom duhu sadašnjice, — pa kao i mnogi drugi crtači svijeta tako je i on uz pomoć Steinbergovih crtačkih otkrića uspio razviti i vlastiti svijet crtanih slika. S druge strane, važna je činjenica što se Dragić priključio zagrebačkim animatorima upravo u vrijeme kad nastaju djela kao što je Kristlova „Šagrenska koža” (1960) i „Don Kihot” (1961) i Vukotićev „Surogat” (1961). Kao što sam već ranije istakla, u tim godinama naš animirani film preuzima vodstvo u svijetu, a ono što je pri tom od velikog značaja — već tada zaslugom istaknutih pojedinaca nastaju djela različitog karaktera. Zajedničko im je osjetljivost za sam medij, otkrivanje novih izražajnih mogućnosti, tj. istraživanje jezika animiranog filma.)

Kad je Nedeljko Dragić početkom 1969. dovršio film „Idu dani”, bilo je očevitno kako i on nakon dugogodišnjeg rada otkriva lični izraz u animacijskom postupku: u načinu kako nastaje, kako se vremenski smjenjuje i kako iščezava crtani prizor. Umjesto priče, u filmu se nižu isječci iz svakidašnjeg života čovjeka koji uzalud pokušava živjeti u miru. U takvoj rastresitoj i otvorenoj podlozi — koju čini niz sažetih događajnih odlomaka — animacijski su obrati učestali a udarni učinak jači. Svaki takav zgusnut animacijski obrat ključno je mjesto pretvorbe: svakidašnjeg i običnog, u nesvakidašnje, ne-obično, ne-smisleno, apsurdno. Krajem te iste godine nastao je i Dragićev antistrip, crtana sekvencija, bez priče, napravljena od odlomaka svakidašnjeg života. Sukladno kratkoći prostora od četiri

⁷⁾ V. Horvat-Pintarić: *Communications and the Arts in a socialist State: an Overview of Yugoslav Trends; Vision 65, World Congress on New Challenges to Human Communications*. Ed. ICCAS, New, York, 1966.



Geg u mediju — šale na račun stripovskog kvadrata:
Tupko N. Dragića.



Anti-strip na vrhuncu: Tupko N. Dragića (1971—1972).

kvadrata, tu su odlomci svedeni na minimum: na iskaz iz svakodnevnog govora, na trenutak stanja, na sliku položaja lika u kvadratu, kvadratnom okviru, kvadratnoj ravni i kvadratnom prostoru.

Dragićev antistrip „Tupko” nastao je po naruđbi, na nagovor urednika humorističko-kritičke rubrike „Čovječe ne ljuti se” u „Večernjem listu”. I njegovo ime i njegov lik stvoreni su prigodno, izvedeni su iz svakidašnje stvarnosti. Urednik je Dragića dugo nagovarao i gnjavio da mu napravi neki duhovit strip, nešto što je drugačije i novo i što bi moglo zanimati publiku. Dragić je odugovlačio s obećanjem i na kraju sit nagovaranja i tupljenja urednika, da mu se osveti, kako sam kaže, napravio je Tupka, nosonju pomalo blesavog i nezgrapnog izgleda, običnog čovjeka koji stalno gnjavi i tupi svojom tup-tup logikom. Ali iz te prvotne zamisli nastao je lik koji se razlikuje od običnog, svakidašnjeg čovjeka, kao što se i u crtanim sekvencijama tijekom vremena razvilo nešto u čemu je Dragić (kao i u svom animiranom filmu) u potpunosti iskazao svoju osobnost, vlastit pristup.

Ta vlastitost i ta posebnost prisutna u Dragićevoj crtanoj sekvenciji, u nas se često osporava. Već je i napisano kako je vrijednost Dragićeva antistripa sumnjiva jer da on imitira strane autore a više puta mogla sam čuti kako pri procjeni Dragićeva antistripa prilično pretjerujem. Kako živimo u sredini koja u mnogom primjeru nije bila i nije u stanju da prepoznaje vlastite vrijednosti, neće biti suvišno da baš to pitanje Dragićeve osobnosti opširnije objasnim.

Opće je poznato kako svako razdoblje stvara vlastitu, svojim vremenom označenu figuraliku. Štoviše, usprkos različitosti pojedinih medija i njihovih namjena, mogu se u vodoravnom presjeku — od slikarstva i skulpture do novinske, plakatne i televizijske slike — uočiti neke zajedničke značajke figuracije našeg vremena. To je još očividnije u jednoj te istoj vrsti slike, tako u stripu ili na još užem području, u crtanoj sekvenciji. Opće i zajedničke značajke crtane sekvencije posljednje desetljeća koje su stvarali mladi crtači su slijedeće: pojava antijunaka, uvođenje likova iz svakidašnjice koji su prividno sasvim obični i ne tako različiti od drugih ljudi. Takvi deheroizirani likovi više ne sudjeluju u nekim uzbudljivim akcijama, što više — događajnost je svedena na najmanju mjeru. Umjesto prikazivanja vanjskih zbivanja likovi tumače svoj unutrašnji svijet, ali na vrlo suzdržan, mnogo puta sasvim ravan i neupadljiv način. Istovjetnosti postoje i u načinu izražavanja: crtački prikaz potpuno je sažet, jednostavnom, konturnom linijom stvoren je karakter a prom-

jene u izražaju lica, u držanju i u gesti nisu tako istaknute, — što više, da bi se uočile potrebna je vrlo velika pažnja čitača i promatrača.

Nakon što se 1956. godine na stranicama „Village Voice-a” pojavio antijunak Fajfera (Jules Feiffer), koji se stalno ispovijeda i psihoanalizira, nastaju i u evropskoj crtanoj sekvenciji tijekom šezdesetih godina isti ili slični likovi. Fajferov antijunak, naš suvremenik, nije ni nadmoćnik ni srećković, — naprotiv, on je „loser”, onaj koji stalno gubi, kome je neuspjeh sudbina. On se zapliće o vlastita stanja i sukobe, on se preispituje i kritički komentira pa je tako s tim samokritičkim monolozima nastala crna satira američke svakidašnjice. Istodobno i nova vrst humora danas prilično raširena u tjednim listovima i revijama i u alternativnim trakama undergrounda.

U tim općim svojstvima Dragičev Tupko pridružuje se antijunacima današnjih crtanih sekvencija. Zajedničko mu je s drugim takvim likovima i izgled i karakter lika. Tupko je nezgrapčan i smiješan, dobroćudan i ironičan, plašljiv i zato ponekad agresivan, a ono što radi i govori odista se doimlje tupavo ili besmisleno. Takvu figuru stvorio je prije Dragića na primjer Argentinac Kopi (Copi) za „Le Nouvel Observateur”; široku i smiješnu ženu koja samo sjedi i misli, ili govori sa slučajnim i sebi sličnim posjetiocima. Ironički su uvećane i figure Francuskinje Kler Breteše (Claire Bretécher) koje isto tako samo razgovaraju a pri tom otkrivaju naličje francuske svakidašnjice. Galaktiti Engleza Edwarda Dž. Barkera (Edward J. Barker) crtački su zakinuti humanoidi iz alternativne trake undergrounda i „The Observera”. Oni jedva da i govore, a ono što kažu nije samo smiješna smicalica. Naprotiv, poneka riječ i djelomična izmjena u crtežu lika otkrivaju pojedinosti samo prividno ne-smislene. Svi takvi i slični likovi koje nismo naveli, djeca su Džemsa Tarbera (James Thurber) i Saula Steinberga.

Iste očeve ima i Tupko Nedeljka Dragića ali u izgledu i u karakteru posjeduje i neke posve osobne crte koje valja istaći. Tako u slici njegova lika lako prepoznamo karikirani slikovni izvod iz figure okrupljalih i dobrodušnih slavonskih grmalja. Uz to: ako bismo karikaturalno izvukli i uvećali profil samog Dragića, on bi bio sličan Tupkovom. Ta pripadnost vlastitoj sredini vidljiva je i u načinu kako Tupko hoda, kako se ponaša u okvirima, kako pokreće ruke i kako mijenja izražaje lica. U svim većim promjenama svog izgleda on ispoljava vlastit oblik nezgrapnosti: u tome kako mijenja razmjere tijela kad je uspravan poguren ili zgnječen, kad se širi kao da je od gume ili kad mu lik omlohavljuje

poput ispražnjene vreće. A po onom šta sve kaže i šta radi u četiri okvira, lako ćemo uočiti i osobnost u karakteru, njegov identitet.

Kad se „Tupko” pojavio stvarno je mogao izazvati čuđenje. Pa i sam urednik pitao je Dragića misli li on ozbiljno da se takve stvari mogu objaviti. Jer to što je Tupko uradio u prvoj crtanoj sekvenciji nije ni smiješno, ni neobično. U prvom okviru on kaže: „idem u podrum po drva”, u drugom i trećem okviru on silazi, a četvrti je okvir prazan. Svaki čitač stripa odmah shvaća, taj prazan okvir kaže — Tupko je već sišao u podrum, ali pri tom netko može pomisliti — Tupko je nestao. Ta mogućnost dvostrukog značenja, javlja se u mnogim crtanim sekvencijama Dragića.

Naravno, može se reći, to je samo geg animatora, ali nije stvar u tome. Već u prvoj traci uvodi se čitaoca u *slikovno čitanje*, u *čitanje pomoću elemenata crtane slike*. Jer umjesto naglašenog završetka, umjesto obrata na kraju, ovdje je blank, uokvirena praznina, ništa kao svršetak. Umjesto humora tu postoji *odsustvo humora* u uobičajenom smislu, umjesto nekog neobičnog događaja ovdje se javlja samo jedan iskaz izdvojen iz niza takvih i sličnih koje čovjek pravi svakog dana. Ali taj iskaz biva drugačiji, mijenja se, postaje upadljiv samim tim što je premješten u sekvenciju od četiri bijele četvorine s nespretnim i smiješnim likom u njima. Posljednja od njih istaknuta je kao značeca stanka, to je blank koji smjenjuje i sliku i riječ. Takvim premještanjem neke beznačajne i svakidašnje pojedinosti u novu slikovnu okolinu Dragić je sredstvima crtane sekvencije počeo razvijati *neobičnost običnosti*. Jer u sve što se nadalje u njegovom antistripu zbiva upliće se crtana slika, njezin rub, njezina ravnina i bjelina, njezin prostor. I lik koji je u sliku smješten, Tupko sa svojim smiješnim izgledom i povećanim razmjerima tijela u smanjenom polju kvadrata.

Dakako, svaki strip čita se slikom, ali razlika je u tome, što pretežni broj crtanih sekvencija Dragićeva antistripa pokazuje kako je sve ono što se događa njegovu antijunaku, izvedeno ne iz anegdote nego iz same slike. „Priča” se stvara mijenjanjem i pretvorbom dijelova crtane slike, o njima ovisi i dramaturgijska potka sekvencije, pa se ona i odčitava na razini same strukture slike. No budući da se radi o jednostavnoj, crtanoj slici, u kojoj je svaka promjena povećana s onim što figurira radi u njoj, taj je slikovni jezik čitačima stripa jasan i razumljiv. Posebnost Dragićeva antistripa i jest u tome što u njemu postoji *takva srodnost lika i okvira, takva sjedinjenost antijunaka s njegovim kvadratom da o to-*

me ovisi i njegov karakter i ponašanje i njegova stanja i njegov nazor na svijet. I po tome Tupko dobiva svoj identitet, onaj njegova autora Dragića, koji je prije toga to isto uradio u filmu „Idu dani”. Pa kad se govori o utjecajima i uzrocima ne treba odmah ići suviše daleko kao što to obično radimo. Prije toga morali bismo vidjeti — barem oni koji žele biti upućeni procjenjivači — kako Dragić autor animiranog filma utječe na Dragića autora antistripa.

Istina je, svojim čitačima Tupko nije odmah otkrio svoj identitet. Tijekom nepune dvije godine on je od vremena do vremena, s velikim prekidima nešto rekao o sebi. Tako su čitaoci mogli saznati — u sekvenciji u kojoj Tupko piše roman — da je odrastao u „fitaljčiću u kom su carovale gerle prosječnog izgleda”, da su „momci čak voljeli takve cure” jer „zgodnih cura bile su pune revije i magazini pa su njihovi zadovoljeni ukusi težili običnoj prosječnosti”. Iz nekih sekvencija mogli su opet čuti kako Tupko nema mamu a *svaki đavo ima mamu*, da ima vanbračnog sina, da ga i druga žena gnjavi kao i prva (a njezina prigovaranja naprosto šalje u drugi strip). U prekidima i na neupadljiv način on otkriva i svoja raspoloženja, poteškoće, svoje snove i podsvjesne želje.

Tema mnogih traka to su naprosto trenuci njegova vlastitog stanja, to su *smanjeni isječci unutrašnje slike njegova lika*. Ali oni postaju *uvećani i očevidni* baš pomoću uokvirene slike, pomoću kvadrata. Tako u jednoj sekvenciji Tupko samo kaže: „Kakva mačka!” a kroz četiri polja okreće se njegova glava s promjenama ushićenog izražaja na licu. Ili jednom drugom zgodom u četvrtom kvadratu on kaže: „Neobično je uzbudljivo promatrati kako sunce izlazi;” a sva je neobičnost u tom što Tupko kroz četiri okvira polako podiže svoj velik nos k suncu kojeg u kvadratu nema. Iskaz i slika figure u kvadratu, to su sva sredstva kojima Dragić stvara smiješni prizor ili neki gorko-šaljiv naglasak. Tako kad Tupko u četiri okvira uzvikuje: „kakva avanturica, kakva divna avanturica, to je bila avanturica, stvarno je to bila avanturica,” to skandiranje postaje naravno, sažalno-smiješno a iskaz nevjerojatan pri pogledu na zguren i nezgrapan Tupkov lik. Suprotnost između slike lika i onog što on kaže još je više istaknuta kad se, na primjer, kroz tri slike samo ponavlja skraćen i proširen lik Tupka a u četvrtoj je uzvik *AH!* nacrtan u veličini lika kom pripada.

Ali nije tupko uvijek tako suzdržan u kazivanju onog što ga muči, on se kroz mnoge trake izravniije tuži ili jadikuje, da nije Tarzan, ni Ajnštajn, ni Leonardo, ni Šekspir, nego samo Tupko. Ponekad mu se čini da je svemoguć pa što

onda radi? jaši konja, svira gitaru i ljubi neku mačku. Drugom zgodom pokazuje oči i pita nisu li njegove oči i drugima lijepe, ili se prerušava u intelektualca i odriče se vlastitog stripa kom pripada. Nadalje, kroz velik broj traka on sam dovodi u pitanje svoju vlastitu sekvenciju, polemizira s redakcijom i čitaocima, hvali se ili se osporava, a svakako nesiguran je jer on i misli. Tako razmišlja o tome zašto danas mladež ne voli Rilkea, postavlja pitanje što da se radi kad čovjek ima toliko šansi u životu pa onda samo jedna ne znači ništa, ili samo utvrđuje (s crtom ustiju melanholika) ništa... još uvijek ništa... i na kraju ništa"... i to, dakako, uvijek iz svog praznog kvadrata i pomoću njega. Kroz sve te jednostavne crtačke prikaze i skraćene iskaze Tupko nije mogao postati lik s kojim bi se čitaoci mogli lako poistovjećivati. Izgledao je suviše običan pa su mnogi zato mogli reći taj Tupko odista tupi.

Ali u tom su antistripu nastajale mnoge trake u kojima se i nešto neobičnije događalo, i to samo pomoću izmjena u Tupkovom kvadratu. Tako na primjer, u nizu sekvencija samo promjenom *rubu okvira* Tupko opisuje prilike u kojima se nalazi ili svoja stanja (državna granica, tamnički zid, pijanstvo, vrtoglavica, gubitak memorije, strah od zatvorenog prostora, od zatvora ili od smrti). Nadalje, pomoću izmjene *plohe kvadrata* on se premješta izvan, iznad ili iza svoja četiri kvadrata, on ih smanjuje, udaljava se (od onih koji ga ne vole) i približava, zbija šale sa svojim kvadratnim listovima pa ih slaže i premješta, raspravlja s autorom o praviljenju sekvencije, ljuti se na pacersko kadriiranje.

Pomoću izmjene izgleda jednog polja ili pretvorbom kvadratnih ravni u krivuljne plohe, on opisuje svoja putovanja, šetnje u prirodi, u gradu, boravak u tramvaju ili u sobi a sve to pripovijeda pomoću crtačkog gega koji je dovoljno upadljiv i slikovnim obratom naglašen da bi bio zanimljiv i neobičan. To isto vrijeđi i za one njegove sekvencije u kojima iz okvira ili iz plošne četvorine nastaju *prostori* a sve što se događa proizišlo je iz kvadrata. Tako Tupko odlazi malo u perspektivu, malo u geometriju ili u sliku jednadžbe. Smiješan ili neobičan događaj koji je na takav način nastao, prikazan je samo onim što crtač uzima od četiri kvadratna okvira. Priča se stvara *akcijom elemenata slike*. Ona se na taj način i čita, a to su čitači mogli susresti u velikom broju sekvencija. I upravo zbog toga mnogi osporavaju Dragičevu osobnost.

Istina je, taj postupak — stvaranje male priče izvedene iz jezika slike — i nije Dragičev izum.

Prije njega radio je to šezdesetih godina Ralf Stidmen (Ralph Steadmann) (rođen 1936) u tablama od više traka. Taj izvanredan crtač, karikaturist i ilustrator „Alisa u zemlji čudesa” pomoću okvira u jednoj tabli uvodi čovječuljka Tea u sasvim neobične pustolovine, u nadrealni svijet u kom se on zapliće u labirintične linijske mreže ili se suočava s bezdanima od krhotina okvira. Od Stidmenovih irealnosti prilično se razlikuje Džon Majls (John Miles), koji je tijekom 1969. godine crtao svog Perkinsa koji kao i Tupko izvodi dogodovštine (dobrodušne i smiješne) s okvirom i plohom kvadrata. Osim što se sva tri crtača razlikuju u crtežu i karakteru lika, najveće razlike se razabiru baš u tome kakva je uloga i kakvo je značenje izmijenjenih dijelova crtane slike.

Kao i u Dragičevom animiranom filmu tako i u njegovoj crtanoj sekvenciji sama sudbina junaka, svaki ispod njegova čina ovisi o *mediju koji ga oživljava i stvara*. Tako je Dragič započeo i s animacijom okvira, plohe i prostora u četiri crtana kvadrata. Isto kao što u svom animiranom filmu neposredno izražava svoja opažanja i svoje misli u toku samog animacijskog postupka, pomoću dramaturgije animacije to isto radi i u crtanoj sekvenciji. On ne vrši pretvorbe u njoj samo zato da bi opisao neke slikovne dogodovštine junaka; animacijom kvadrata on izražava stanja svog junaka ili, još točnije, ona su o njemu ovisna. Tako u odnosu na tu četvorinu njegov lik otkriva kako je podvojena ili protuslovnost ličnost, jer on čas traži tu kvadratnu sliku i nesretan što je nema, a onda kad sliku ima, ne zna što će s njome. Tuži se da je sam u tom kvadratu, a kad netko u njega uđe, on ga istjeruje. Okvir mu je sad premalen sad opet prevelik. Kad se nađe izvan svog okvira jadicuje kako je to strašno kad čovjek ne zna gdje mu je vlastit okvir, pa onda, kad je opet u njemu, okvir ga sputava i gnječi i pri tom stalnom nepokoravanju okviru ili pomirenju s njim razvija se *psihoza kvadrata*. Kvadrat mu je duboka voda u kojoj se davi, pučina s koje nema povratka, teška ploča koja ga je prignječila golem kamen kojeg poput Sizifa gura uz planinu, neprobojna granica koju uzalud svojim tijelom ili glavom probija. Rijetko kada govori o onom što se zbiva izvan kvadrata, ne komentira političke događaje, maj 68, ljevičare i ljevičarenje (poput Kopija), niti vrši kritiku postojećeg poput K. Breteše (Brétécher). On jednostavno komentira svoj svijet, svoja stanja i svoje nelagode u kvadratnoj samici. On je s njime toliko sjedinjen da pomoću kvadratnih metafora izražava i svoj nazor na svijet.

Sagledamo li taj lik u vodoravnom i okomitom presjeku, u cjelini onog što je u crtanoj sek-

venciji opisao, od svakodnevnih iskaza do njegove kvadratofobije i kvadratofilozofije, postaje vidljivo kako taj Tupko nije lik ni običan ni tupav, nije samo dvoplošan i dvodimenzionalan. Naprotiv, baš *uz pomoć kvadrata ocrtava se u višedimenzionalnim, iznutra izvučenim obristima*. Ako je pri tom taj unutrašnji lik zacrnjen, ako mu misao dopire do ruba ne-smisla, utoliko bolje.

U našoj sredini Dragić je svojim antistripom ostao marginalac. Bio je osporavan i od vlastitog lista i od čitalaca, ali se u dnevnim novinama održao u dvijestotinepedesetišest traka. Počeo je izlaziti u sličnim uvjetima kao i „Žena koja sjedi” Kopiija, također u početku izložena napadima. Ali tu počinju i neke razlike. Kad je Argentinac Kopi počeo objavljivati svoje trake u „Le Nouvel observateur”, on je još prodavao svoje crteže na terasi Flore i Deux Magots. Dragić je iza sebe već imao četiri animirana filma i ne manje nagrade. Nakon kratkog vremena Kopi je već imao album, izložbe i stranice u tjednicima čitavog svijeta. I Dragićev „Tupko” bio je objavljivan u Italiji, u Njemačkoj, u Kanadi. U Montrealu dobiva i Grand Prix, ali u nas još nije dobio ni album, ni izložbu.

Ipak kao i mnogi drugi naši marginalci tako je i Tupko ostao u sjećanju, jer to su takvi likovi koji uspiju pokazati kako se stvari koje su svakidašnje i obične mogu gledati kao ne-obične, čudesne i zagonetne. Oni umiju postavljati pitanja, znaju nam reći kako „svi mi prolazimo kroz različite faze kvadrata” kao što to Tupko kaže; ili kad ga stranica okvira prignječi uzvikne: „hej, raširi sliku!” Dakako, pitanje je samo, kako tko izlazi iz svog kvadrata i na koji način granice svog okvira širi.



Pred kapijom kudesnog: Mali Nemo u Zemlji snova —
stripovska kaligrafija dovedena do savršenstva.

IV DEO

STRUKTURALISTI

Najređi radovi vezani za ispitivanje stripa (zato što pripadaju najmlađim istraživačkim područjima i metodama) jesu tekstovi strukturalista i semiologa: možda teže čitljivi za manje upućenog čitaoca, oni, ipak, zaslužuju punu pažnju — budući da u prilazu što ga nude i u tezama koje izvode sigurno otkrivaju sasvim nove mogućnosti proučavanja i odgonetavanja priče u slikama.

Tako Zorica Jevremović-Munitić na Mek Kejevom stripu „Mali Nemo u zemlji snova” strukturalističkim postupkom pokušava proniknuti i otkriti značenja dotičnog ostvarenja, a ujedno i sistem po kojem se razotkrivanju oznake i označavanja u samom mediju. Odabirući djelo koje po njoj sadrži sva obilježja stripovske tehnike i mogućnosti strip-crtača da se odabranim medijem najpotpunije i najbolje izrazi, Jevremović-Munitićeva dolazi do zaključka da je Mek Kejev „Mali Nemo...” totalni strip koji svoje zakonitosti ostvaruje u utvrđenim kanonima stripovske strukture, gdje ideativni sloj strogo ovisi o morfološkim rješenjima i elementima (u ovom slučaju radi se o elementu perspektive), i gdje se angažiranje autora (koji kritizira sredinu u kojoj živi glavni junak) izjednačava sa pokušajem stripovskog estetičara da naglasi „lijepu perspektivu” strip-slike — da bi tako „tipološko” kritizirao „mitskim”. Ono što Jevremović-Munitićeva uočava kao nedostatak ovog poznatog remek-djela — odsustvo radikalnije ideje o promjeni stanja u kojem živi „uspavani” glavni junak — nalazi se također formulirano u idejama teksta „Strip i politika” francuskog teoretičara Pjera Freno-Deriel (inače, pisca zanimljive knjige „Strip — pokušaj semiološke analize”), koji se okomljuje na „slikovnost” stripovske slike i „perspektive” koju ona kao takva prezentira strip-čitaocima. Deriel kritizira poimanje stripa kao prvenstveno estetičkog medija (koji socijalne sadržaje ne daje, a ako iznimno daje — onda to čini na tipološki i ideološki uprošteni način). On zaključuje da je „strip danas najčešće samo pjena svog vremena”, što se nadovezuje na misao Jevremović-Munitićeve o „teroru slikovnosti nad smislom strip-slike”, gdje je slikovitost perspektive u slici jedino „u isti čas estetsko i angažirano” uporište autora-crtača.

Nešto kasnije Deriel kaže: „Dokle god se bude zasnivao na idealističkim shemama, strip će moći prenositi samo unaprijed oblikovana značenja (sadržaj u unaprijed datom obliku).” A o jednoj od takvih shema o snu kao „gotovom” sadržaju, govori u svom tekstu i Jevremović-Munitićeva...

R. M.



Efektno kontrastiranje crnih i bijelih površina: *Brik*
Bradford Rita Greja.

TOTALNI STRIP

Totalno u umetnosti označava sveobuhvatno korišćenje sredstava uobličena datog medija pri čemu je materijal podvrgnut ideji o nedeljivosti veze sadržaj-medij. Pristalica totalne umetnosti uzima onu temu za oblikovanje koja po njegovoj pretpostavci može najtačnije i najbolje da predstavi sredstva uobličena datog medija. Istovremeno on je siguran da bi ta, odabrana tema „izgubila” otelotvorenjem u nekom drugom mediju. Potragu za „idealnom” temom pristalice totalne umetnosti obrazlažu činjenicama: a) svaki medij ne može da predstavi svaku temu; b) određeni medij ima svoju centralnu temu; c) tema otelotvorena odgovarajućim medijem stvara najslojevitiji sadržaj; d) sredstva uobličena su ta koja vrše idealnu strukturaciju slojeva. Sadržaj se „čita” po mediju, njegova vrednost dobija ukoliko je morfologija materijala predstavljena sa što većim brojem maksimalno iskorištenih sredstava uobličena. Tako u totalnom pozorištu nailazimo na sadržaj koji označava „da je ceo naš život jedna velika pozornica”. Tema igre, glumljenja, prerusavanja, podvlači se izvlačenjem u prvi plan scenskog rekvizitarija (kartoničnost dekora, lažni sjaj nakita i lustera, veštačko dnevno svetlo), u pre-dimenzioniranoj upotrebi šminke i maske, u teatralnosti glumačke igre — i u insistiranju na uslovnost granice što deli glumce od gledalaca u dvorani (koji sede pod šinjonima, ofarbanih kosa i, brkova, s lažnim trepavicama, u toaletama za izlazak i pozorište). Nužno i sama dramska fabula je teatralizovana, dramski tekst je „nemoćan” i „nečitljiv” bez vidnog i pojačanog dejstva teatarskih sredstava uobličena. Druga krajnost poimanja ovog medija, koja istovremeno potire mogućnost totalnog teatra, ostvaruje se u delima tzv. „literarnog teatra” ili „političkog teatra”. U njima se sadržaj „iznuđava” dovodenjem u prvi plan literarnosti dramskog teksta ili političkog angažmana pisca. Na filmu, totalno se pronalazi u pokušaju da se predstavi „stvarnost kakva jeste”. Kamera traga za što „objektivnijim” fizičkim prostorom registrujući igru glumaca, njena svojstva (rakurs, plan, vožnja, zum) služe podcrtavanju misli pristalice filmske totalnosti da je filmski medij „idealna” za prenos stvarnosti. Sadržaj-

no se nalazi u stvarnosti pokreta koji „pomiče” kadrom, „pokret na filmu je najčulniji i naj-sličniji pokretu iz stvarnosti od svih pokreta predstavljenih bilo kojim drugim medijem” — veruju pristalice filmske totalnosti. Vernosti pokreta iz stvarnosti podređena je i igra glumaca (u najboljem slučaju igraju naturščici), scenarijska priča je jednostavna, životna i prisutna, radnja se odvija u „pravim”, nedekorativnim prostorima. Sekvence su građene po dužini „objektivnog” događanja (vremena koje bi proteklo u stvarnosti da se dati događaj odvijao), montaža ne narušava ideju o „idealnoj” uverljivosti filmskog prizora. „Uхватiti živu stvarnost” okom kamere ideja je vodilja autora dokumentarnog filma, dok se u igranom filmu ta objektivna zbivanja podvlači i eksponiranjem ostalih, sekundarnih sredstava uobličjenja (montaža, šumovi, muzika). Da se filmom ne može i ne mora predstavljati „stvarnost kakva jeste”, zagovaraju pristalice trika na filmu, „snimljenog pozorišta”, „filozofskog” ili „političkog” filma.

Kako vidimo, u oba primera totalne umetnosti, i u pozorištu i na filmu, totalnost se traži u korelaciji izraza, oblička miljea (koje nudi tema) i izražajnih, formativnih mogućnosti medija. Medijsko se ugleda na tematsko, prepoznatljivo, životno. Potrebu za podvođenjem medija pod vid totalnosti možemo odrediti kao potrebu da se umetničkom delu da *aureol antropomorfnosti* kao dokaz da je umetničko neraskidivo vezano s oblicima iz stvarnosti, s formama za koje je stvaralac vitalno vezan. Pozorište je pozorišnije, totalnije, ukoliko milje priče predstavlja npr. grupu propalih glumaca koji upravo „sada”, na sceni spremaju zadnju predstavu (pa se tako dobije „pozornica na pozornici”). Film je filmičniji, totalniji, ukoliko se za sat i po (koliko uobičajeno traje igrani film) predstavi događaj koji bi toliko trajao i u životu.

U mediju stripa totalno se ostvaruje u pokušaju da se milje „centralne” teme odredi kao sled zaustavljenih slika čiji redosled, kretanje, pokrećemo upravo mi, namerom da proniknemo u logiku tog sleda. Za jednog od autentičnih genija stripa, za Vinzora Mek Keja takav se idealni, tematski sled slika nalazi u snu. Čitav svoj opus on je zasnovao na postizanju što uočljivije analogije stripovske i snovne imaginacije (1902 — „Little Sammy”, 1904 — 1911 — „Little Nemo in Slumberland”, 1912 — pod pseudonimom Silas objavljuje strip o žderonji koji noću ima teške snove). Najinteresantniji za našu temu od ova tri stripa je „Little Nemo” koji je izlazio nepunih sedam godina, svake nedelje.

Mek Kej pronalazi zajedničko za strip i san u nekoliko tačkama: 1. strip i san su oblici stvaralačkog mišljenja; 2. prošlost i budućnost dati su kao verovatnost događanja; 3. perceptivna brzina sagledavanja stripovske table identična je brzini viđenja sledećih snovnih slika; 4. sled stripovskih i snovnih slika predstavljaju tačke vremenskog intervala (trajanja sna, odnosno stripa) koje su se oprostoriile — slikom. Objasnimo te tačke.

1. Između mnogobrojnih tumačenja sna Mek Kej izabire ona koja san posmatraju u prvom redu kao vid stvaralačkog mišljenja. Ne upuštajući se u polemiku da li san stvara podsvest (S. Frojd) ili svest (T. Born), Mek Kej insistira upravo na toj formi mišljenja sna koje je predstavljeno slikom. Stavljajući san pod kategorizaciju stvaralačkog mišljenja Mek Kej je svestan činjenice da bi tu san zauzeo najniže, početno mesto, jer mu je struktura zavisna od ekspresije „otežane“ svesti. U snu smo budni taman toliko da bismo mogli da učestvujemo u sledu snoviđanih slika koje promiču, svesno (emotivno) odabirajući detalj na kome ćemo se duže zadržati. Možemo sliku da zaustavimo i da uđemo duboko u njenu perspektivu sve vreme svesni praga kojeg smo prešli, donje okosnice formata snovne slike. Kada nam se nešto „odviše“ dopadne ili nas „previše“ uplaši, kažemo sebi — „Ovo je san!“... Ukoliko je nešto „odviše“ lepo činimo svesni (kreativni) napor da to još više ulepšamo, da „odgledamo“ lepotu do kraja. Kada je nešto ružno u sledu snovnih slika, uplašeni produžavamo gledanje interesujući se za kraj priče, podajući se svesno novim naletima snovnih refleksija vremena. To što „imamo“ u glavi slike dok spavamo, po Mek Keju je prvi znak da je i usnuli čovek kreativan. Ukoliko usnula glava produkuje i neke apstraktne znake, šare i šifre, kako govori kompjuterska psihologija, čudno je da se toga čovek ne može setiti, već se budan seća samo onog oblika koji je po formi sličan oblicima koje stvara isključivo u budnom stanju (strip, fotografija, filmska slika, slikarsko platno). U tom svetlu čini nam se opravdano uvođenje sna pod formu stvaralačkog mišljenja, a po tome i momenta poređenja stripovske i snovne imaginacije.

2. Za čestu smešu prošlog i budućeg u snovima, Mek Kej nalazi ishodište u čovekovo potrebi da sređuje „neprovereno“ i „željeno“ u formi koja kao da je stvorena za to: u snu se naizmenično smenjuju blokovi koje prepoznamo iz iskustava i oni koji se nude kao otkrića. Među likovima koje srećemo u snu, najčešće vidimo same sebe zapletene u košmarnu igru slika koje se šire, stežu, uvlače jedna u drugu, po-

tiru. Sve se događa i sve se može dogoditi. Fošto san ima fizičko određenje (tom i tom čoveku se u tom i tom vremenu odvija san), ne postavlja se pitanje realiteta njegovog postojanja već verovatnosti njegovog događanja. Svet snovnog događanja zasniva se na onoj vrsti instinitosti kakvu nalazimo u umetničkim oblicima koji obrađuju prostorno-vremenska zbivanja (film, pozorište, opera): „verovatno” jeste „moguće” zbivanje. Analogno, u percepciji sleda stripovskih slika, gledalac u „tili čas” dosegne verovatno kao jedino moguće. Verodostojnost stripovske slike, po Mek Keju, ostvaruje se upravo „preletanjem” pogleda preko stripovske epizode („kaiša” ili table-stranice). Ono što je verovatno u snu, verovatno je i pri stripovskoj percepciji.

3. Dok sanjamo, „osećamo” da slika koju gledamo poseduje format, fluidni okvir u koji nam je često „promoljena glava”. Mi čak „vidimo sebe”, svoj lik, kako se upravljenog pogleda u datu snovnu sliku, nalazi tik ispred naše vizure. Mi pratimo dogodovštine svog lika a kada burno, emotivno reagujemo, taj lik ispred slike nestane, pretapajući se u naš pogled, pogled spavača-supervizora. Iz ove pojave Mek Kej izvlači sličnost percepcije snovne i stripovske slike. Zalaženje u perspektivu *statične* (i snovne i stripovske) *slike*, završava se onog časa kada tu perspektivu osvojimo, spoznamo. Prelaz na drugu sliku se neostvaruje pokretom u kontinuitetu (kakav nalazimo u filmskom zbivanju), već taj prelaz čini spavač zaustavljajući vreme ispred svake, naredne slike. Tako sled snovnih slika poseduje zatamnjenja, *cezure*, u kojima je snovno vreme stalo, dok objektivno, spavačevo — otkucava. Tu pojavu *cezura*, vremenskih „*timing-a*”, Mek Kej izjednačava sa pojavom koja prati sled stripovskih slika: slike su odvojene jedne od drugih *neoslikovljenim prostorom*. Iz tog razloga, stripovske slike imaju redne brojeve, one ne proizlaze jedna iz druge vidnim pokretom (kao na filmu), već se *redaju* jedna do druge odvojene *cezurama* u kojima se odvija pokret koji gledalac stripa — *podrazumeva*.

Sličnost sleda stripovskih i snovnih slika potvrđuje se i u budnom stanju kada u želji da prepričamo san doživljavamo istu pojavu: sećamo se istrnutih slika koje slažemo jednu do druge da bismo pronašli logiku snovidajnog zbivanja. Najčešće ne možemo da iskažemo fabulu sna u celini, već samo prepričavamo prizore slika. Kažemo: „Onda sam ja tamo (...) ušao, video sam (...), to me je uzbudilo (...), onda sam se setio — da je to san...”. Sledeće prepričavanje prizora teći će u smislu „posle

sam došao tamo (...) i tamo (...). Zaključak da smo se *premeštali* iz prizora u prizor, da je postojala neka vrsta pauze između njih, govori u prilog našoj tvrdnji da se pokretanje snovnih slika vrši *izvan* samog sleda — uticajem budnog dela svesti spavača. „To je san!” — stoji u svakoj cezuri sna. Svest da sanjamo ne zauzavlja rad mašte jer se u svakoj narednoj cezuri nagomilava višak energije koja „goni” snovno zbivanje ka maksimalnom pročišćenju spavača — doživljavanjem prizora. Fiziološki, za ostvarenje tog doživljavanja potrebno je ponekad samo nekoliko sekundi, ponekad dve-tri minute (kada cezura traje znatno duže). Od dužine cezura zavisiće i dužina sna, dok je broj slika bitno vezan za vrstu radnje, za milje zbivanja. Slike su istih veličina ali različitih perspektivnih rešenja čija dubina stoji u tesnoj vezi s utroškom vremena koje je potrebno da bismo perspektivu slike upoznali.

Za percepciju jedne table-stranice (koja uvek predstavlja jedan san dečaka Nema), potreban je isti vremenski učinak koliki bi bio potreban da smo taj san sami odsanjali — od miljea snovnih slika zavisiće vremensko zadržavanje uz tablu. Odatle proističe i formalna totalnost Mek Kejevog stripa: brzina sagledavanja snovne i stripovske strukture — identična je.

OPROSTORENO VREME

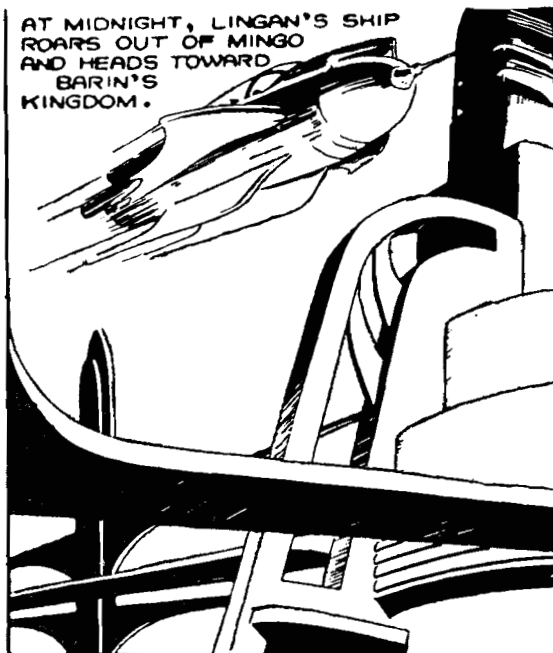
4. Strukturu Mek Kejeve table čini uvodna slika, sled slika koji predstavlja snovno zbivanje, i završna, slika buđenja.

U uvodnoj slici (najčešće horizontalni pravougaonik koji širinom zaprema tablu), označen je milje sna, preko nje upoznajemo sudionike zbivanja koje sledi a katkad i samog podstrekača sna (otac Mašte). Ona izostaje s table u slučaju kad je snovno zbivanje tematski nastavljeno iz prethodne epizode, ili kad prva slika snovnog zbivanja poseduje znake uvoda u snovnu pustolovinu, i znake početka sna. Kako je ovaj, drugi slučaj ređi, pokušaćemo da ga predstavimo: tabla od 20. IX 1907. počinje slikom neke vrste tratine između džungle i provalije gde vidimo Nema, Flika i malog urođenika kako sede šćučureni u sasvim levom uglu slike, a naspram njih grupu lavova opruženih u krajnjem desnom uglu slike. Grafičkim rešenjem, postepenim pomicanjem jedne i druge grupe ka centru slike (slike od 1—4. su četiri istovetna horizontalna pravougaonika), Mek Kej nam prepričava Nemov san i istovremeno pravi uvod u svojevrzni sadržinsko-formativni pro-

sede: kada se te dve grupe upoznaju i zaigraju, naredna slika se „iscepa” na dve (sl. 5. i 6.), s tim što crta cepanja pada na centar prethodne. Sve četiri slike su bile uvod u san koji je počeo onog časa kad se Nemo s drugarima popne na lava (sl. 5.) i odjaše ka džungli (sl. 6.), da bi slika br. 7 dobila isti okvir kao četiri uvodne slike, u kome vidimo dve trećine prazne tratine i u krajnjem desnom uglu slike jahače s lavovima kako odmiču. Uvodna slika može dobiti funkciju *prologa* (preko nje saznajemo šta Nema očekuje u snu, po klasično upotrebljenom „prvom uzbuđujućem momentu” iz teorije dramaturgije), i *epiloga* (u kome saznajemo ono što se Nemu desilo u snu, katkad upozoreni da se već probudio!).

Završna slika predstavlja budnog Nema u krevetu i nalazi se na samom kraju table (u donjem, desnom uglu). Njen pravi značaj ogleda se u podsećanju da su zanimljivosti stripovskih slika koje su joj prethodile — stvari sna, mašte. Ona je jedini trenutak realiteta Nemovog postojanja, ali i prelazak ka realnosti iz čije perspektive mi sagledavamo tablu-san. Odmali po spuštenom pogledu na tablu, slika buđenja se izdvaja kao nezavisni deo strukture. Dok prelećemo slike zbivanja, ona je sve vreme prisutna u „vizuri”. Kao neminovni zarez posle snovne slike, slika buđenja psihološki biva utkana u svaki razmak između slika. Sve vreme smo svesni njenog značaja po snovno zbivanje i njenog značenja u okviru istog. *Nezavisnost* i *mobilitnost* glavne su odlike slike buđenja i odgovaraju pojavi iz sna koju smo nazvali „uticajem budnog dela svesti spavača na sled snovnih slika”. Tako, ove odlike slike buđenja vrše povratno dejstvo na strukturu table — restrukturirajući je. U restrukturaciji smo upućeni na ponovno sagledavanje table pri čemu se ukazuje veza početne i završne slike kao čvor za razumevanje značenja ostalog dela table — strukture snovnog zbivanja.

Struktura snovnog zbivanja poseduje faktor posredstvom kojeg je Mek Kej vršio upoređenje stripovske i snovne imaginacije: *zbivanje jeste savladivanje vremena putem oprostorenja* — slikom. Slike su tačke vremenskog intervala trajanja sna, odnosno sagledavanja stripovske table. Od miljea sna zavisiće broj oslikovljenih tački, pojedine table traju u percepciji nekoliko sekundi a za neke su potrebni čitavi minuti. Od miljea sna zavisiće i sadržaji stripovske realnosti biće „sakriven iza niza varijacija predstavljajući veze stripovske i snovne imaginacije. Iz table i tablu, smisao sadržaja stripovske realnosti biće „sakriven iza niza varijacija duž kojih se uvek vraća uz male izmene, za



Dramatizirana svakidašnjica i idealizirana budućnost:
Agent X-9 i Flaš Gordon A. Rejmonda.



Bijeg iz banalne svakidašnjice: strip u potrazi za egzotičnim pejzažima i pustolovinama (*Džim iz džungle* i *Fantom*).

koje je uvek mogućno naći pravilo, podkod¹⁾ U ovom stripu je to pravilo *oprostoreno vreme*, njemu su pretpostavljene semiološki najinteresantnije table albuma u celini.²⁾ Razmotrićemo neke od njih u kojima se smisao ispoljava u svojstvu oprostorenog vremena i gde su sadržaji stripovske realnosti promenljivi u zavisnosti od prožimanja stripovske i snovne fakture.

Egzaktnost Ekove tvrdnje može se lako uočiti u tablama gde se sućeljava stripovska realnost s realitetom zbivanja (popularno nazvana „dvostruka realnost“). U tabli od 15. XI 1908. Nemo odlazi do velikog plakata na kome su naslikani on i njegovi junaci iz snova (doktor Pill, Flip, princeza, dvoranin, urođenik, otac Mašte i jedan „neidentifikovan“ starčić). Oni započinju razgovor s Nemom, (nesmetano!) izlaze iz svojih crtanih okvira (čija forma ostaje na plakatu) i polaze zajedno ulicom (k Nemovim roditeljima!), da bi ih otac Mašte upozorio da oni „moraju“ ostati na plakatu. Nemov „dvojničnik“ se ponovo ukalupi u svoj plakatski okvir s ostalim junacima, dok će „stvarni“ Nemo žalosno zapitati: „Vi ćete uvek ostati ovde?“ Pomak vremena po vertikali i horizontali, podkode sna-snom-omaštovljeno u ovoj tabli pokazuje pravilnost: struktura samog plakata (otac Mašte odvojen od ostalih junaka vertikalnim linijama; plakat nosi naslov „Operativini spektakl Malog Nema“; krajnji deo plakata je „neupražnjen“, plavog valera kao i „kalupi“ junakâ kada ovi siđu s plakata) „proizvešće“ strukturu same table. Nije teško odgonetnuti da je taj plavkasti pravougaonik „kapsula za zamrzavanje“ ostavljena „stvarnom“ Nemu kao azil ukoliko se ovaj odluči za beg iz stripovske realnosti. Doktr Pill će mu dati alternativu — „Videćeš nas u teatru, ovde smo samo plakati.“ U slici buđenja, Nema u „trećem“ izdanju budi majka s napomenom „da se spremi za spektakl u teatru“. Ne stavlja Mek Kej slučajno znak jednakosti između teatra i mogućeg fizičkog postvarenja nestvarnog. Jer u teatru zamišljeni junaci ostaju živi, makar u životu imali isti broj cipela ili građu kostiju kao i lik kome su „pozajmili“ telo na sceni. Nacrtani, stripovski junak ne menja odeću ni život, on je to što jeste, a ako to nije — izbrisan je. Da bi pojačao iluziju povredivosti, lake „izbrisivosti“ oslikovljenog papira, Mek Kej multipliše Nema pa je on protagonist s tri glave, a mi u brzini (što vremen-ski uslovljava trajanje pogleda na tabli) hvatamo sled događaja, previđajući veličinu prostora što ga je sagradilo vreme od Nemove pojave u prvoj slici do odjave u slici buđenja.

¹⁾ Umberto Eko: *Kultura, informacija, komunikacija*, 1973, „Nolit“, Beograd.

²⁾ Svi podaci uzeti iz albuma „Little Nemo“, 1969, Garzanti Milano.

Previđamo pokretljivost vremenske koordinate koju slika hvata po volji (u najboljem slučaju u ekstremima) i odatle povremeno uplitanje više zbivanja i njihovo predstavljanje kao paralelnih tokova u jednoj strip-slici. Za san je to uobičajeno, u stripu retko dosegnuto.

Uigravanje prostora u sled stripovskih „kaiša“ osvajanjem ekstreme vremenskih koordinata pokazuje tabla od 22. V 1910. U slici br. 1 na palublju dirizabla stoje Flip, Nemo, kapetan i urođenik, uvlačeći vazduh što im ga je prodao Marsovac. Sledi nekoliko slika (2. 3. i 4.) u kojima ih Marsovac uči hodanju po Marsu. Tlo Marsa je maglovit vazduh, i kako Nemu prvom uspe da se održi na „tlu“ bez padanja, on u slici br. 5. zakorači „po magli da pogleda grad“. U šestoj, predstavljen je u trku: Nemovi junaci iz sna gube boju, dirizabl postaje kontura. U sedmoj, figuralnom plastikom predstavljen je samo Nemo dok se dirizabl „izbrisao“ a Nemovi saputnici i Marsovac čine odraz realnosti koja se gubi zarad Nemovog prevaljivanja prostora (pojam zamagljenja treba u ovoj tabli uslovno shvatiti!). U slici br. 8, kad ostane sam, *zaustavljen samo slikom*, dok mu vreme ctkucava, on zavapi — „Ne mogu se zaustaviti! Da su me samo naučili kako da se zaustavim kad ovako brzo idem!“ Jer kad bi se zaustavio, sna bi nestalo i strip bi došao u fazu slike buđenja. Zato se u sledećoj slici Nemu ukazuje odraz gusara na konju (na čiju ga je mogućnost susreta upozorio Marsovac) i ta dva različita likovna segmenta, „figurativni“ Nemo i „plošni“ konjanik mogu stajati jedan sučelice drugom razdvojeni vremenskim intervalom, a da se koherentnost slike ne dovede u pitanje. U desetoj slici konjanik „sustigne“ Nema „otridimenzionalivši se“, i tako združeni lete kroz vreme u zaustavljenom prostoru stripovske slike.

Kako Mek Kej oprostoruje vreme pokazaće često spominjanja tabla iz 1906. godine, kao sinonim virtuoznosti ovog autora. 23. septembar 1906: prva slika predstavlja Nema i princezu među arlekini-ma koji upozoravaju da kraljevski slon upravo dolazi. U slikama koje slede (vertikalni pravougaonici koji seku preostali papir na pet jednakih celina), zadani prostor je predstavljen parčetom zelenog „travnjaka“, u dnu slike, središnji deo zauzima visoko stepenište, dok će s vrha silaziti ogromni slon. Prostor se menja, redukuje se njegov vidljivi deo (sl. 2—6.), ispunjava se novim volumenima silaskom slona u podnožje stepeništa. Naoko se ne događa ništa neobično: slon je sve veći i veći kako se približava Nemu i princezi (što odgovara i fiziološkom utvrđivanju razdaljine gledane iz njihove perspektive). Međutim, već u slici br. 4 slon se dovoljno približio,

sišao je prednjim nogama na travnjak zapremivši skoro celu visinu pravougaonika — i tu bi se, najnormalnije, očekivalo da će „stati” voluminizacija zarad priče (Nemo i princeza se moraju popeti na slona da bi ih ovaj odveo princezinom tati). Ali se događa sledeće (sl. 4 i 5): donji deo slike, travnjak s Nemom i princezom biva upotpunjen slonovom surlom na kojoj je postavljeno kraljevsko sedalo (što govori da se slon zaustavio, Nemo i princeza se upravo penju) — ali gornji i najveći deo slike biva unapređen još većom slonovom glavom „koja juri i dalje kroz vreme”. U slici br. 6 Nemo i princeza, visoko gore sede na slonovoj surli (nepromenjenih veličina, koliki i na travnjaku iz prethodnih slika!) a slonova glava se još više povećala i zauzela sliku dužinom i širinom. Jasno je da ovo uveličavanje slonove glave nije dato iz „viđenja” Nema i princeze pošto oni ostaju sve vreme iste veličine, kao ni zato što se slon približava našim očima, pa tako sve bliži i bliži na kraju prekrije sliku jednim delom svoga tela (što bi aludiralo na krupni plan prenet iz filmske sintakse). Ali kako to odbraniti kad se pojedini segmenti ne menjaju dok drugi nastavljaju rast a to filmski krupni plan ne postiže? Odgovor nalazimo u smislenosti događaja. Statika stripovske slike je podvrgnuta protoku vremena koje slon utroši da bi prošao njome cepajući joj ravan povećanjem svog volumena. Slon je metaforična brzina vremena potrebna da se dati prostor osvoji: fiksirani pokreti u šest tačaka su ekstremi vremenskih intervala između kojih se vrši podrazumevani pokret koji se stripovski indirektno konstatuje. Tako nešto se ne može videti na filmu, a ukoliko bi se desilo u crtanom — trebalo bi „debelo” opravdanje, jer je pokret u crtanom filmu, u krajnjem slučaju, stvoren snimanjem na traci koju projiciramo kasnije.

Tema ogledala i ogledanja, odraza i senke, ne bi bila vredna posebne pažnje da Mek Kej to ne koristi za multiplikaciju realiteta putem stripovske imaginacije. U četiri horizontalne slike od kojih slika br. 4 zaprema dvostruku veličinu ostalih (tabla od 26. I 1908), predstavljena je neutralna ravan po kojoj hodaju urođenik, Nemo i Filip — uz neku vrstu ogledala. Ogledalo je dosta čudno jer se Mek Kejovi junaci udvajaju, ali tako, što se recimo Nemo i njegov lik u ogledalu multipliciraju u dubinu. Ako bismo prihvatili da je to samo neobično ogledalo sačinjeno od sanjâ ne bismo se mnogo ispomogli, jer je ta multiplikacija likova i odraza zaustavljena negde na obzorju, gde se nebo (plavi kolorit) i zemlja (žuti kolorit) dodiruju nepravilnom, neoformljenom crtom. U slici br. 2 ova trojica bivaju u uglu ispred ogledala koje je sada postavljeno pod pravim

uglom. Kako stoje sasvim blizu, sva trojica, likovi i njihovi odrazi se umnožavaju, po jednoj i drugoj vertikali ogledala. Flip će na to primetiti — „da ne voli to što vidi..” U slici br. 3 ravan i ogledalo stoje kao u slici br. 1, jedino su se odnosi bitno izmenili — ispred, i u ogledalu. Naime, sada su ispred ogledala smeštena redom, s leva na desno: dva Flipa, Nemo, dva urođenika, Nemo, dva Flipa, Nemo, dva urođenika! U ogledalu je ta ista pojava razvijena beskrajno, do gornje ivice stripovske slike. Iako Flip na sve to kaže „da se ovde mogu očekivati i takve iluzije” — nije stvar samo u iluziji. Ispred ogledala *stoje* likovi i odrazi ogledajući se u ogledalu, pa tako razlikujemo tri vida stripovske realnosti: *lik*, *odraz* i *dvojniki*. Mek Kej ukida obaveznost da ogledalo daje „pravi” lik (i u stripu) jer se ti odrazi mogu uobličiti i stati pred nas spremni za komunikaciju. Po uspostavljenoj komunikaciji „takve” vrste dešava se ono što se desilo ovoj trojici: tlo se izgubilo a višedimenzionalno ogledalo je zametnulo prostor. Tako u slici br. 4 vidimo ovu trojku kako čavrlja sa svojim oživljenim odrazima, dok se sva šestorica ogledaju gore i dole, i to predstavljeno sve u tri horizontale. Pretvaranje prostora u kaleidoskop, gde se po volji mogu menjati položaji likova, odraza i dvojnika, ide u prilog tvrdnji da se u stripovskoj zemlji čudesa može dogoditi ono što u nijednom drugom mediju nije ostvarivo — vreme se u prostoru ogleda, tvori.

Najočigledniji primer za tezu o totalnosti ovog stripa nalazimo u tabli od 17. VI 1906, gde se vreme oprostoriše po zbivanju koje je prošlost već u slici br. 1. Radnja je sabijena između slike prologa (bez numeracije), u kojoj saznajemo da se Nemo probudio, i slike buđenja u kojoj Nemo pada s kreveta. Kako te dve slike konstatuju isto, poklapaju se u značenju (dvorjanin u prološkoj slici objasni princezi da se gondola izvrnula, da Nemo neće doći ove nedelje — jer se probudio), sled slika od 1. do 5. je pokušaj rekonstrukcije vremena preko zaustavljenog stripovskog prostora slika koje svojim sledom, radnjom, čine pokrete u osvajanju vremenskog intervala. A ono što slike kazuju u fizičkom bi svetu trajalo dve-tri sekunde — dok se njihova stripovska percepcija zasigurno ostvaruje za dvostruko više vremena (kao i u snu). Sačuvano, kondenzovano vreme, izbrojivo metrikom „otežane” svesti, svedeno je na jedan stripovski interval (slika br. 1 u kojoj doktor Pill prilazi Nemu na gondoli i slika br. 5 u kojoj on pada u vodu). Istina, u slikama 2. do 4. biće izvedeni pomaci figura unutar slika ali oni bitno ne unapređuju san-priču. I u času ostvarenja dr Pill'ove uloge (prinoseći Nemovim ustima čarobnu pilulu za održavanje sna), dvo-

ranin će uzviknuti onima na obali (stvarnost!) da se konopci privezane gondole ne zatežu — i doktor Pill će izgubiti ravnotežu padajući u vodu. Posledica učinjenog pokreta iz slike br. 5 odražava se kroz stanje u slici br. 6 (slika buđenja). Taj vidljivi, veliki pokret unutar slike br. 5 postoji strukturalno već u prološkoj slici, kao god i njegova posledica, slika br. 6. Nikakvo vreme nije proteklo posle prološke slike, slikom uhvaćeno prološko vreme (dok se dvorjanin obraćao princezi objašnjavajući joj razloge nemogućnosti da joj predstavi Nema „ove“ nedelje pošto se ovaj probudio) oprostilo se u pet slika obuhvatajući najminimalniji mogući vremenski interval — tren u kome se fizički pokret izvršio. Slike su u ovom slučaju vremenski „timing-i“, zatamnjenja koja se oslikovljuju dok ih dvorjanin spominje. Odatle upućenost na sagledavanje table u suprotnom smeru, čime se dobija prološka slika kao epilog. I java i san.

TIP, SIMBOL, FIZIONOMIJA

I u otelovljenju svojih junaka Mek Kej ide relacijom san — strip i produkuje ih onakvima kakvim ih može uobličiti san. Oni su simboli kojima spavač dodaje i oduzima obrise i htenja. A spavač, dečak Nemo (na latinskom znači „niko“!), arhetip je spavača a i strip-crtača. Jer ko može maštovitije sanjati i izmišljati nego dete, ko se može kao dete u razbuđenju svakog jutra upitati gde je granica jave a gde sna, ko se nevinije predaje javi i tipičnim susretima s ukućanima? Želja svakog strip-crtača je da predstavi junaka koga će masa zavoleti i verovati mu, junaka za koga ne mora voditi brigu što se ne menja, ne stari (tokom višegodišnjeg izlaska stripa), junaka koji može sve a ne mora ništa (ne predstavlja ni zlo ni dobro), koji je odgovoran samo mašti i svom tvorcu. On nema karaktera, fizionomije, on je kao svako „slatko, dobro i zdravo“ dete po buđenju — čupav, smušen, na-ispod-iznad kreveta. On se ne smeje i ne plače, ne voli i ne mrzi, ne misli na dan i obaveze — njega vole, bude, upozoravaju na vreme, na javu.

Sve što možemo saznati o tome ko je Nemo, dato je u slici buđenja. Život na javi je oskudan: drveni krevet, bela posteljina, deo zavese. Tata, mama, baba i deda pripadaju sigurno, „zauvek“, tom svetu stabiliteta u koji uvlače Nema svakog jutra, pedantno, s napomenom (koja mnogo ne varira) — da je snu kraj. Oni nose na sebi odeću za dan i noć, karakterističnu po svakodnevicu (spavaće kape i košulje, kućni ogrtači, kaputići), kao što su im i lica obeležena uobičajenim detaljima (mama — punđa, tata — brkovi, baba — spavaća kapica, deda — brada). Slika



Erotska komponenta modernog stripa: *Valentina* (1972).



Sugestivnost crteža: oble linije (lijeva figura) i izlomljene linije (desna figura) kao pokazatelji različitih karakternih svojstava junaka Dika Trejsija Čestera Golda.

buđenja malo oživi kada se u sobu „uvuku” pas ili mačka. Ponekad se Nemo nađe i van kreveta (24. XI 1907. vidimo ga zaspaloga za stolom a da ne bismo „pogrešili” u detetu, na šolji piše „Nemo”), ali to ne menja na stvari mnogo — tipičnost miljea jave odvija se svojim tokom... Kada bismo te male, četvrtaste slike buđenja izdvojili na jednoj tabli-stranici, iznenadili bismo se sadržajem koji bismo dobili — sled slika bi govorio o ispraznosti i jednoznačju stvarnosti. Ukoliko bismo te zakočene slike uredili u zasebni album, okretanjem bi se dobile faze najstravičnijeg stripa o samoći i nemogućnosti komunikacije — dete bi se nemoćno koprcalo tamo-amo po krevetu, zatečeno i tužno, dok bi oko njega bezrazložno skakutali tata, mama, deda i baba. Da bi ih približio svom svetu, Nemo ih „ubacuje” u snove (26. X 1908. — majka i otac, 15. XI 1908 — majka, 2. VIII 1908 — majka, 19. VII 1908 — otac i majka, 13. VIII 1908 — deda), uglavnom s početka sna — kad zaspi, i pred buđenje — na kraju sna. Međutim, oni i u snovima zadržavaju isti izgled i ponašanje, oni i nadalje „brinu za svog dečaka” i tu se negde završava misija ovih tipova. Jedino dedina glava, za trenutak, u tabli od 7. III 1909, biva povod za maštu i poanta uživanja („idealni” prostor za klizanje Nema i Flipa). *Kritika običnosti* i zgusnute dosade bila bi *kritika tipologije* kao vladajućeg vida življenja građanskog društva, potrebe da se sve podvede pod isto, provereno, nerazličito, nemaštovito. I zato Mek Kej najveći deo table posvećuje snu gde ovo dete pronalazi svoj identitet, gde se tipološko ukida zarad raspredenosti mašte i njenog simbola — sna.

San je simbol slobode izbora, u snu smo onakvi kakvi želimo da budemo i kakvi jesmo, ne kakvi moramo da smo. Dete to vrlo rano spozna i „vuče” svoje izabranike iz noći u noć, iz sna u san, iz časa u čas. „Arlekini”, „životinje”, „policačaji”, „urođenici”, „indijanci”, „marsovci”, svi koji ga pohode u krevetu, oformljuju obrise glavnih Nemovih družbenika: Flipa i princeze, koji opet imaju svoje izabranike (Flip malog urođenika a princeza samog oca Mašte), dok doktor Pill, koji ga leči od stvarnosti pilulama za „čvrst” san, stoji negde između Nema i ostalih *simboličkih* junaka. Simptomatični su prvi susreti s Flipom (na engleskom „punč od jaja”) i princezom. Flipa, svog najdražeg drugara, sreće u času pred buđenje (u pretposlednjoj slici table od 4. III 1906) kako stoji onako smešan i buljav pušeći svoju ogromnu cigaru, s ogromnim šeširom na glavi na kome piše „Budiš se!”). Kada prvi put biva predstavljen princezi, sunce će sve to pokvariti i užitka će nestati (15. VII 1906). Iz table u tablu Nemo će se boriti za njihov opstanak i drugovanje,

s tim što će Flip ostati konzistentniji dok će princezu doživeti u dve varijante (kao plavu devojčicu i kao crnu, sićušnu ženu). Kad se zaboravi, pa dugo bude u društvu crne princeze, plava će se razboleti u nekom zabitom gradiću da bi je Nemo ozdravio samom svojom pojavom (u tabli od 9. IV 1908. u pretposlednjoj slici krevet se iz siromašne sobice pretvorio u kraljevski, pri čemu se vodi razgovor: princeza — „Pravi je san da smo se našli i da sam zdrava” — na šta će se Nemo zapitati — „Ne znam sanjaš li ti ili ja... Nadam se — ne ja!”). Potraga za identitetom u društvu otelovljenih simbola, preko formacija sna (od „džungle” do „Marsa”) dovodi Nema u ekstatična stanja jer je svaki krajolik, detalj dvorca, broda, sante leda, zoološkog vrta, vode, sunca, neba — tako jasno naslikan, živo postoji — ima *fizionomiju*.

Crte lica ne vidimo nijednom Mek Kejevom junaku, ali su zato crte zamišljenog grada, šume, neba ili sunca naznačene sa svom pompeznošću koju može učiniti crtački instrumentarijum. Fizionomija miljea snova uslovljava akciju protagonista, ona zadaje muke Flipu, urođeniku i Nemu „kad se ovi prejedu sladoleda pa im se i telo zaledi”, ona pretvara Nemovu sobu u „pampasni krajolik”, fizionomija „stubišta” učiniće protagoniste svojim zarobljenicima ili svojim srećnicima — u dohvatanju anđela Nove godine. Iako je fizionomija snovne imaginacije „svemoćna”, u nju se upliću tragovi date realnosti, stvarnosti potrošačkog društva „iz kog je Nemo pobjegao u san”. Reklama, natpis, oglas, broj — glavne su crte fizionomije miljea table-sna. One san određuju kao vid realiteta i to daje ovom komunikacijskom modelu proširenost i rekli bismo *lavirajuće* poruke (poruke koje liče na one iz stvarnosti a koje se mogu „čitati” i posebno, medijski). Tako u tabli od 17. I 1909, grudvu snega, u kojoj su zavaljeni Flip i Nemo, pokuša da zaustavi (u slici br. 13) ogromna reklama „Posetite spektakl Malog Nema”; tabla od 24. VII 1910, u slici br. 11, vrvi od natpisa u marsovskom bakaluku, kao što je „Kad ste umorni uzmite ozon-koktel”; u tabli od 18. X 1909, na bubnju koji udara mali urođenik, piše — „zemlja snova”; u tabli od 22. VII 1906, u slici br. 2, dostojanstvenici pronose zastave sa svakim pojedinim slovom Nemovog imena; tabla od 24. IV 1910. predstavlja „okruglu” planetu Mars, svu „izbodenu natpisima i reklamama; u tabli od 11. XII 1910. sliku br. 2 *zamenjuje* papir pisma na kome je ispisana Nemova poruka deci; svi likovi Stare i Nove godine nose naznačene brojeve a katkad sunce i mesec; pošta je „pošta”, banka je „banka”, a „zoo” je zoološki vrt.

Promene koje mogu nastati protagonistima usled mena na fizionomiji miljea, pokazuje do-

gađaj što se desio u tabli od 2. V 1909: Nemo, Flip i njihov drugar, u društvu psa, vraćaju se s pecanja obalom reke. Nemo zapita Flipa (slika br. 3) „da li zna da crta” i pošto ovaj odgovori potvrdno, deo krajolika počne da se transformiše linearno (ukazuje se na reci brod, pa most s železničkom kompozicijom, da bi došli do linearnog grada s kućama, kočijama i ljudima). Nemo je začuđen dok Flip mudro za sve ove pojave nalazi reči — „Da, to je upravo kao da sam ja nacrtao.” A kad mali pas počne da gubi figuralnost, Flip će uzviknuti da je to „remek-delo umetnosti”. Posle se i drugar promeni, pa i sam Flip počinje da se izoštrava linijom gubeći telesnost. Nemo, uplašen da se i njemu ne dogodi ista metamorfoza, potrči ka svojoj kući — koja je već plošna. U kući sreće linearnu mamu i linearnog tatu, i prestravljen, sam počinje da gubi telesnost — i zaplače. Jedine suze u čitavom stripu upućene su — karikaturni. Kada snovnu imaginaciju ne samo „ugriže” nego i „pojede” stripovska imaginacija, desiće se sledeće: Flip, mali urođenik i Nemo (u tabli od 8. XI 1908) naći će se među ogromnim kolačima. Dok se odlučuju koji će uzeti „na probu”, kolači jedan po jedan iščezavaju — na opštu zapanjenost protagonista. I kad kolači „ispare” ostavljajući za sobom oblik, počće da „beži” ostali deo scenografije a zatim će „iščeznuti” sve konture u slici, i u tom „opštem iščezavanju” (slika br. 13) Flip, Nemo i urođenik — izgube ravnotežu propadajući u „bezdan” bele plohe. U slici br. 14 još vidimo noge Flipa i urođenika dok se Nemo održava na ivici slike. U slici br. 15 Nemo uspeva da ostane na samoj donjoj liniji okvira slike, i kaže — „Pitam se da li je umetnik zaboravio nešto?” Kada se i sama slika br. 16 ustalasa. Nemo će zavapiti „da dalje neće moći da stoji na okviru slike”(1). Slika br. 17 predstavlja Nema uhvaćenog u mrežu izlomljenog okvira slike. Totalnost po stripu sadržana je i u Nemovim očajničkim rečima — „Mama, pogledaj šta mi je učinio crtač!”

PERSPEKTIVA

Predstavljajući životnu stvarnost (javu) dečaka Nema realističkim crtežom (po kome su najbliži sudionici iz života dati kao tipični), Mek Kej negira vrednost stvarnosti suprostavljanjem secesionističkog crteža snovnih slika realizmu slike buđenja. Dopadljivost i rečita lepota secesionističkog crteža identifikovana je s fizionomijom snovne slike, kroz perspektivu. Perspektiva snovne slike je kodificirana vrednost Mek Kejove stripovske table: preko njenih dimenzija upoznajemo *idealitet* Nemovog življenja u snovima. Ona poprima atribute moći, kako smo videli u tabli od 2. V 1909. Ona poseduje vrlinu

metamorfoze u okviru table (u tabli od 21. VI 1907, u tri sukcesivne slike, perspektiva ide beskonačno u dubinu: hol zamka sa stubovima preobličuje se u šumu drveća, da bismo u narednoj slici otkrili među drvećem ogromnog šumskog džina). Ona je bogati i neiscrpni lavirint po kome „šeće” Nemo ne bojeći se da će „zalutati”. Stilom (secesionističkom asimetrijom u kompoziciji slike, nemirnom, oblom linijom), Mek Kej podvlači tezu da reinkarnirani snovni svet postoji zahvaljujući ulozi što je ima baš autor-crtač: određenim stilom može se „sve” predstaviti — „sva” perspektiva idealnog, nespontanog života. Imati perspektivu u životu, po Mek Keju znači imati je u snovima. Jer, činjenica je, Mek Kej životnoj stvarnosti suprotstavlja idealitet koji ne poseduje nikakve znake akcije, znakove koji bi uticali na promenu „ustajalog” sveta, reda i običnosti. Značajno je, da je takvo „merenje snaga” stvarnog i nestvarnog uračunavalo gledaočevo opredeljenje za san, upravo preko zavodljive, uzbudljivo lepe perspektive. Opredeljenje za dočarani svet podrazumeva i veru u moć sredstava uobličena ovog stripa, u šećerasto slatku secesionističku viziju sna kao dosegnuti vid idealiteta stvarnosti.

Značaju uloge perspektive u strukturaciji ovog stripa podređena je i kompozicija same table. Slike su poredane po vertikali ili horizontali (ili na oba načina), različitih veličina, raznorodnih okvira (kružnica, kvadrat, pravougaonik), sa raznolikim rasporedom kolorističke game u sledu slika. Ponekad tabla ima dve perspektive, kao u slučaju table od 27. XII 1908. Tabla sadrži (u dva reda) dvanaest vertikalnih pravougaonika, od kojih prvih šest predstavljaju Nema kako sedi na stepenicama kuće gledajući na veliki toranj koji otkucava poslednje minute 1908. godine. Drugih šest slika predstavlja planetu Zemlju kao loptu u nebeskom prostoru sa koje „otpada” starac koji predstavlja Staru godinu, dok će Nemu „pomoći” Nova godina u liku milog anđela da održi ravnotežu na zemljinoj lopti. Stroga grafička odeljenost perspektive zemljinog tla od perspektive Zemlje u kosmosu deluje alternativno na gledaočevu svest. Gledalac „može da bira između „zemaljske” i „kosmogonske” stvarnosti, između dva vida perspektive, jedne te iste — bojom i crtežom ponuđene stvarnosti.

Originalnost likovnih rešenja perspektive svake table ovog stripa (u vremenu izlaženja stripa, od 1904—1911, izašlo je oko 550 tabli), govori u prilog zaključku da je Mek Kej verovao u značaj mitema (u Bartovom smislu reči), u značenju sna kao mogućeg ostvarenja idealnog — *kritikujući tipološko putem mita.*

STRIP I POLITIKA*

S obzirom da tradicionalno (i/ili nužno?) predviđa „happy end“, scenario stripa se naoko može razvijati jedino ako je riječ o nekom pomanjkanju koje treba popuniti ili o situaciji koju treba ponovno uspostaviti. Zato je među različitim tipovima polaznih situacija što ih nalazimo u fikcijama stripova moguće izdvojiti i takve situacije u kojima se govori o ugroženom društvenom poretku koji treba učvrstiti¹⁾ Naime, postoji priličan broj stripova kod kojih politika igra određenu ulogu u odvijanju priča.²⁾ Stvar bi jedva bila vrijedna pažnje kad ne bismo znali da je većina stripova zapadnog porijekla i da se jedna od konstanti ideologije zapadnih režima sastoji upravo u pokušaju da se što više „depolitiziraju“ masmedia.

Taj paradoks je ipak samo formalan. Ustrojstvo, sama ekonomija scenarija stripa poništava tu površinsku protivurječnost. Borba koju u stripovima vode protivničke stranke za osvajanje vlasti, čitava politička igra, nije ništa drugo do izlika da se naglasi junačka Epopeja glavnog lica. Klasna borba ne nalazi se nikad na programu stripa.

Kao pravi nasljednici Voltaireove (Volter) filozofije, pojedinci (a nikada mase) daju svoj pečat događajima. Sudbina je stvar individualizma.

Zato što je profesor Mortimer izuzetno biće (a ipak toliko nam „blizak“, budući da kao i mi mrzi ružno vrijeme, vozi kola i pije čaj), on poput kakvog mesije spasava narod koji posjećuje.³⁾ Kada u toj priči, koja je primjerna iz više razloga, ipak dođe do Revolucije, ta Revolucija nije rezultat sistematskog militantnog rada s masama, već svjetla koje narodu donosi

*1) Pierre Fresnault-Deruelle, *Bande Dessinée et politique*.

*2) To je obično popraćeno zagonetkom koju treba riješiti ili nedjelom koje treba ispraviti.

*3) Usp. Martin, *La grande menace*, Casterman, Pariz-Bruxelles, 1966; Franquin, *Le dictateur et le champion*, Dupuis, Paris, 1958; A. Raymond, *Flash Gordon*, SERG, Paris, 1968.

*4) Usp. *Le piège diabolique*, p. 35, Editions du Lombard, Bruxelles, 1962.

prosvijetljeni glavni junak. Galvanizacija sveopće „dobre“ volje postaje tako jedini i nepogrešivi naputak kojim se mijenja lice svijeta. Jezik u stripu (junaci stripa neizostavno su odlični govornici) potiskuje u bezimennost istinski politički praksis. Sam društveni položaj junaka stripa takav je da oni ne mogu biti angažirane ličnosti.⁴⁾ Čak kad bi i imali prividna obilježja naprednih ilegalaca, Flash Gordon, Alix Neustrašivi, Tintin ili Brick Bradford ne bi mogli označavati ništa drugo do ono što oni u biti jesu: idealističke projekcije građanskih pripovijedača, formalnih demokrata.

Drugim riječima, politika u stripu treba da služi kao jamstvo za njegovu „autentičnost“. Time se maskira staro pravilo igre koje već dvije tisuće godina prožima zapadni mentalitet, a to je manihejska dvodioba svijeta. Tako politika postaje podloga novog topološkog tkiva koje je za scenaristu pogodno jer obiluje zapletima, a politička se ideologija pri tome briše. Bilo da se radnja odvija u Rimu prije naše ere ili na planeti Mongo (Flash Gordon), politička pozadina priče je samo izlika za slikovite digresije poput onih iz novinske kronike. Borba između Cezara i Pompeja (J. Martin: Alix l'intrépide, Casterman, Paris-Bruxelles) ili između Minga i Barina omogućuje nam da sagledamo intimni život junaka neposredno prije nego što će događaji postati Povijest.

Robujući vladajućoj ideologiji prema kojoj istina ostaje skrivena⁵⁾, čitalac, našavši se u „intimnosti“ junaka, ima utisak da su mu karte otkrivene i lakovjerno prihvaća rješenje sukoba koji pune i pokreću tok priča. Što se tiče pitanja društvene odgovornosti u pravom smislu riječi, ona su dotaknuta samo ovlaš, u nekoliko rečenica, ili su sasvim po strani od radnje (kao priča u priči u obliku flash-backa, na primjer). Za strip kao pripovijedački rod važna je određena ravnoteža (ili neravnoteža) između teksta i crteža. Pošto se ponašanju daje prednost pred motivima koji ga pokreću, odnosi među junacima proizlaze iz oblikovanja u kojem grafizam, boja, dramatske konstrukcije i općenito atmosfera, imaju prvorazrednu ulogu. Područje politike koje ima svoje korijenje u svakidašnjici vrlo je malo uključeno u život junaka stripa, čije su avanture uvijek neobične (ili barem čudne i idealizirane u slučaju stripova koji svoju supstanciju crpu upravo iz svakidašnjice).

⁴⁾ Po definiciji marginalni, junaci stripova nužno imaju profesije koje im omogućavaju potpunu slobodu djelovanja. Oni su obično istraživači, policajci, novinari, vojna lica u posebnoj misiji itd. Oni su, neženje ili vječni zaručnici i nemaju društvenih odgovornosti.

⁵⁾ Usp. Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970, p. 82 i d.

Ako se u nekom stripu pojavi kao povlašteni akter neki političar (to je bio slučaj sa De Golom u Meksiku i Napoleonom Prvim u nekoliko francuskih stripova), to lice *ipso facto* postaje heroj. Njegov se život pretvara u sudbinu.⁹⁾

Glavni junak tako postaje legenda, njega se veliča (slikovna ga ilustracija čini čuvenim). Sve ono po čemu je stvarni predložak junaka bio egzistencijalno povezan sa svojim društvenim kontekstom, kao i junakov politički angažman u užem smislu, u narativnom je stripu neutralizirano, neiskazano.

Općenito uzevši, sam oblik pripovijedanja u stripu djeluje u smislu dehumanizirajućeg pojednostavljenja fabule. Balzac (Balzak) nije pripovijedao samo priče kad je nastojao da obuhvati svoje stoljeće i da stvori veliku društvenu i ekonomsku fresku tog stoljeća. Tkivo romana poslužilo mu je kao sredstvo kojim je u snažnom i relativnom rakursu zahvatio „život” svog vremena. Strip je danas najčešće samo pjena svog vremena. Koliko god se u stripu govorilo o politici, ona se nikad neće očitovati u svojim bitnim dimenzijama. Bilo da se čitaocu nudi pod plaštom hvalospjeva ili kritike, politička sfera u stripu uvijek je primjesa za postizanje lokalnog, manje-više egzotičnog kolorita, ili je u najboljem slučaju proizvođač akcionih zapleta. Stvarni antifaziizam serije *Diktator i pečurka*⁷⁾ u prvom je redu zahvalno ruho za scenarij pun zapleta. Antikomunizam prvog Eržeovog (Hergé) stripa *Tintin kod Sovjeta*⁸⁾ pokretač je radnje u kojoj glavni junak proživljava dane pune opasnosti u „dijaboličkoj” zemlji. Međutim, kad je posrijedi propaganda ili očita politička pristranost, ideologija izbija u prvi plan i više nismo u području o kojem govorimo.

Zapadni autori stripova dugo su poštivali Sakrosanktni zakon neutralnosti. Čitaoca, naime, nisu htjeli uznemiravati.⁹⁾ Ali stvari se ipak mijenjaju. Politička satira počinje osvajati publikacije u kojima strip zauzima zapaženo mjesto.¹⁰⁾ Umjesto političke anegdote ili zastarjelih

⁹⁾ Usp. također slikovnice iz Epinala o životu Napoleona III ili još poznatije križne putove u crkvama.

⁷⁾ *Le dictateur et le champignon*, o. c. pod 2).

⁸⁾ Hergé, *Tintin chez les soviets*, les Editions du petit XX, Bruxelles, 1930. Međutim, stavovi ovog autora otada su se znatno promijenili.

⁹⁾ To je zapravo izlika da se ostane u vladajućoj „ortodoksosti”: tko šuti taj povlađuje.

¹⁰⁾ Neke takve stripove možemo ipak smatrati kao novi oblik humorističkog ili točnije satiričkog crteža. Gospodin Reak (skraćena od reakcloner) bio je junak slavni političkih satira u Francuskoj oko 1848. Evo nekoliko publikacija koje danas podržavaju satirički politički strip: *Charlie-Hebdo*, *Hara-kiri* i *Pilote* u Francuskoj, te *Med* u SAD.

klišea o sferi politike, sada politika u pravom smislu riječi postaje sadržaj specijaliziranih stripova. Međutim, u tom se pogledu strip kao pripovijedački rod ipak susreće s nemogućnostima koje smo već spomenuli. „Politizirani” strip, to jest strip koji se otvoreno iskazuje kao nosilac određene političke ideologije, još uvijek je samo ludički žanr. Određeni strip ljevičarske reputacije nalazi svoje kupce i čitaoce samo među simpatizerima i istomišljenicima tog dijela ljevice. Takav strip ne može politički odgajati, jer u prvom redu treba da bude dopadljiv, a u tom pogledu često se ne biraju rješenja...

Zato što još uvijek prevladava mišljenje da je strip (kao i film) bitno pripovijedački rod, sadržaj mu je zapravo bez-značajan, bilo u političkom ili nekom drugom smislu. Dokle god se bude zasnivao na idealističkim shemama, strip će moći prenositi samo unaprijed oblikovana značenja (sadržaj u unaprijed datom obliku). Dokle god bude zadržao svoju prvenstveno romanesknu ulogu, ona će gušiti njegove inventivne mogućnosti. Nasuprot tome, inventivne mogućnosti stripa leže u oslobođenju značenja.

Realistički ili čak „angažirani” strip veoma je daleko od prostora u kojem se politika i odgoj poistovećuju. Budući da to nisu shvatili (no da li su to mogli shvatiti?), autori stripova zadržavaju ravnodušnost koju maskiraju slikovitošću. Jedino bi im materijalistički postupak omogućio da ne uzmu za polaznu točku ono što mi možemo smatrati samo kao točku pada.

(Preveo s francuskog JERE TARLE)



TARZAN GRIMACED AS HE SWAM THROUGH THE
NOISOME ODORS RISING FROM THE SLIMY WATER AND FROM THE LOW,
MARSHY BANK BEYOND. GREAT, UNBLINKING EYES HUNGRILY WATCHED
THE MAN SWIMMING DIRECTLY TOWARD THEM.

Motiv pejsaža kao nosilac oslikovljene drame: *Tarzan*
B. Hogarta

SOCIOLOZI

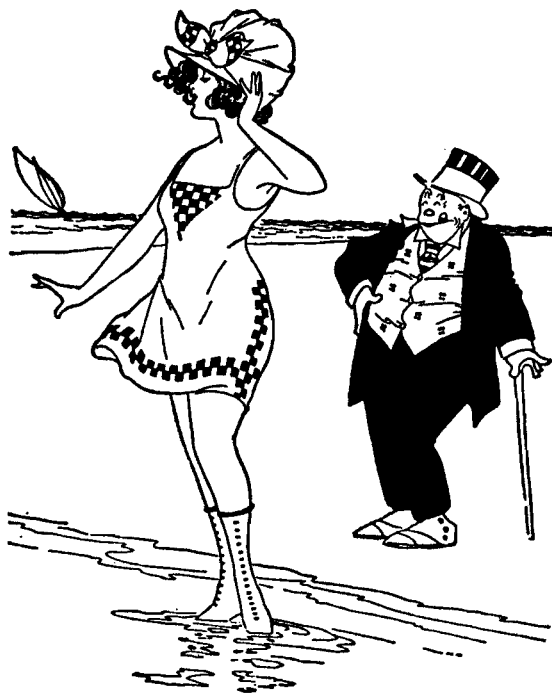
Kao medij masovnih komunikacija koji već decenijama djeluje u razmjeru najvećih brojeva — većih čak od onih unutar kojih se ostvaruje dejstvo radija, filma ili televizije, priča u slikama, logično, nameće nam se prvenstveno raznovrsnim i prodornim oblicima svog društvenog djelovanja. Nije dakle nimalo slučajno da se daleko najveći broj do danas objavljenih radova vezanih za priču u slikama vezuje za sociološki aspekt njenog postojanja i širenja. Naravno, baš tu najčešće nalazimo nenaučne proizvoljnosti, problemske vulgarizacije, simplifikacije ili priproste zloupotrebe. Ali, s druge strane, značenje i značaj tog istraživačkog odjeljka nagoni nas da njegovim eminentnim zastupnicima poklonimo posebnu pažnju. Odatle i zbirka tekstova u petom odjeljku našeg zbornika: svaki na svoj način, oni se bave elementima stripovskog djelovanja u našoj individualnoj i društvenoj životnoj sredini, svaki svojim argumentima objašnjava ono što bismo mogli nazvati „utjecajem stripa na našu ličnu i kolektivnu svijest”...

Branko Belan („Sto kako i kome govori strip”), Bogdan Tirnanić („Kolebljivo srce Julije Džons”), konačno Reinhold Reitberger i Wolfgang Fuchs — Rajnhold Rajtberger i Wolfgang Fuks („Društvo — onakvo kakvo je ocrtno u stripu”) — istražuju u tom smislu različite fenomene, od porijekla stripovskih mitova do njihovog retroaktivnog djelovanja na potrošače, od profila stripovskog potrošačkog društva do karakteristika stripovskih junaka koje to društvo stvara, konačno, o valjanosti i relevantnosti uvida što nam ga strip pruža u problemsku strukturu sredine, društva i historije. Pažljivi čitalac primjetit će različit način na koji pojedini autori koriste, odnosno tumače iste podatke izvjesnih anketa i širih ispitivanja auditorija: očigledno, sociološka disciplina nije na planu priče u slikama stvorila zasad definitivnije, čvršće kriterije i metode egzaktnog korištenja pokazatelja u funkciji univerzalnijih, opštije važećih zaključaka. Čak i u samim tekstovima pronaći ćemo uvjerljive i argumentirane zamjerke koje autori upućuju vlastitim i tuđim radovima.

No to je, trenutno, od sekundarnog značaja.

Važno je uočavanje područja čije je ispitivanje možda najzanimljivije a svakako najkorisnije s obzirom na širinu i efikasnost priče u slikama: važan je napor da se baš na planu socioloških sondiranja stripovske strukture i komunikacije dopre do finalnijih, ustaljenijih saznanja. Jer, upravo na tom planu otkrit ćemo najtačnije pokazatelje stvaralačke — ali i obsjenarske, angažirane — ali i reakcionarne, iluzionističke prirode stripa. A svaki put koji vodi sigurnijem odvajanju šta od kukolja (pogotovo na ogromnom prostranstvu poput stripovskog) više je nego dobro došao. Pročitavši te tekstove, čitalac će shvatiti i zbog čega smo, na kraju, reproducirali „Kodeks američkog udruženja izdavača stripova”, bibliju društvenog kastriranja i tržišnog adaptiranja tog živog medija.

R. M.



Porodica Tarana i Bim i Bum.

BRANKO BELAN

ŠTO, KAKO I KOME GOVORI STRIP

STRIP je medij komunikacije koji na svojstven način udovoljava potrebi širokog kruga čitalaca da se zasiti uzbuđenjima psiholoških sukoba, kao i da se izjednači s herojima izuzetno naglašena ponašanja i djelovanja (tip nadčovjeka, smiona pustolova, šaljivca, nespretnjaka- vića itd.).

(Iz jednog njemačkog leksikona političkog novinarstva).

TELEGRAFSKA POVLJEST STRIPA I DIGNITET

Količinsko sudjelovanje stripa u dnevnom i periodičnom tisku, u zasebnim sveskama, u knjigama, na svim geografskim dužinama i širinama, u rukama konzumenata svih uzrasta, duhovnih razina i afiniteta, toliko je, da naprosto začuđuje nesrazmjer znanstvene brige koja se ovom estetskom mediju posvećuje.

Evo nekoliko podataka učestalosti stripa:

Herstov „King Features Syndicate” (SAD), svjetski distributer stripova, najveće je izdavačko poduzeće u svijetu.

Al Kapov strip „Li'l Abner” (SAD) tiska se u preko 1000 dnevnika.

Samo u Zap. Njemačkoj tiska se Šulcov (Schultz) (SAD) „Peanuts” u 10 dnevnika tiraža od 1.000.000 primjeraka.

„Politikin zabavnik” tiska se u tiraži od 400.000 primjeraka tjedno.

Danas u Jugoslaviji gotovo sve novinske kuće tiskaju stripove u svojim dnevnim izdanjima, dok mnoge izdaju i periodične strip-sveske („Zov”, „Lunov magnus strip”, „Politikin zabavnik” itd.) koje često spašavaju negativne bilance izdavača.

Uz televiziju koja se također služi stripom (animirani film), strip u dnevnicima i svescima, pretežna je hrana naše duhovne gladi kao rekreacija ili evazivnost, noseći nam izravno ili neizravno bezbroj poruka što nas mijenjaju u ovom ili onom pravcu, pa začuđuje činjenica što se njima tako malo bave sociolozi, politolozi, lingvisti, povjesničari i drugi znanstvenici disciplinskih i interdisciplinskih kategorija koje zasijecaju u društvene i estetske fenomene stripa, te se čini kao da strip leži na duši jedino moralistima i cenzorima prema mišljenjima kojih se ovaj ili onaj strip oslobađa poreza na promet, kao i strastvenim čitateljima stripova koji redakcije izdavača stalno obasipaju svojim željama o tome što bi htjeli čitati ili do čega im nije stalo.

Zanimanje za strip nije u nas novog datuma. Ono je — između ostalog — posljedica primjerne kulture grafičke komunikacije koja je već u prošlom stoljeću dospijevala do naših čitalaca posredstvom djela eminentnih likovnih umjetnika, da bi se tridesetih godina saobrazila suvremenim oblicima, pretežno stripu, koji će poslije oslobođenja doživjeti „bum” što ni do danas nije posustao učestalošću i značenjem.

„Mislim — piše *Zov-stripu* jedan od brojnih poklonika ovog štiva — da bi bilo još bolje kad biste u list uveli rubriku u kojoj bi se objavljivali takvi (stari) stripovi, i to najprije oni iz prvih sto-dvjesto brojeva *Plavog vjesnika* koji su izlazili pedesetih godina. A ne bi bilo loše kad biste posegli za stripovima koji su izlazili između dva rata...” (15. XI 1974).

Ne umišljajući da ću popuniti ijednu prazninu koja u znanstvenom smislu prati strip kao tako važan grafički i verbo-grafički mass-medij komunikacije, početi ću ovaj članak s telegrafskim povijesnim podacima, birajući datume i s njima vezane događaje što čine stepenice u razvoju kulture na specifičnom području tzv. crtane književnosti. Što se iscrpnosti tiče, napomenut ću da je manjkava, jer mi je namjera da pokušam analizirati fenomen verbo-grafičkog govora, njegovu elastičnost, prilagodljivost, atraktivnost, prijemljivost, i svestranu komunikativnost. Povijest je ovdje radi digniteta. Inače, strip gotovo slijepo slijedi povijest filma u svim aspektima: u vremenu, u prostoru, u proizvodnji i distribuciji, u zanatu i umjetnosti, u izboru tematike, u političko-društvenim feed-in i feed-back utjecajima. Uključimo li i najmlađu mass-medij komunikaciju, TV, imat ćemo tri izražajna oblika koji se nalaze u neraskidivoj interakciji, vezana uz književnost i pisanu riječ koju populariziraju ili devalviraju, potkrađaju ili stvaraju, jer su odzvuci jedne te iste kulture i civilizacije, bilo da im je pojavno ishodište u idejama, u ideologija-

ma, u poslovnosti, u duhovnom instrumentariju poruka, u naporu stvaralaca da izbore slobodu i dostojanstvo čovjeka... ili da mu ih uskrate.

1827: Rudolf Tepfer (Rudolf Töppfer) Švicarac, ostvario je prvu crtanu pripovijetku „Ljubavi gospodina Vieux-bois“, sa svim osobinama stripa, namjenjenu odraslima.

1865: Njemački slikar Vilhelm Buš (Wilhelm Busch) ostvaruje prvi dječji strip „Max i Moritz“ koji će mnogo godina kasnije inspirirati likove Bima, Bama, Buma i Kapetana, i stilom i duhom razularenih nestašluka neukrotivih dječaka veseljaka.

1867: Rađa se humorističko-satirični list „Zvekan“ (Zagreb), s kojim počinje u nas plodno razdoblje karikaturnog obrađivanja u strip-nizovima raznih političko-ekonomskih zbivanja, kao i šala za decu. Među crtačima nalazimo i prva imena naše likovne umjetnosti: Kikereza (Quiquerez), Antoninija, Čikoša Sesiju i Crnčića. Ova je val krajem stoljeća dati izvanredne primjerke grafičkog abiliteta.

1892: Dnevnik „San Francisco Examiner“ počinje redovito objavljivati stripove sa stalnim likovima.

1895: Ričard Felton Utkolt (Outcalt) ostvaruje za „New York World“ svog „Zutog dječaka“, prvi strip u kojem se protagonisti izražavaju u tzv. balonima. Iste godine braća Limijer prvi u svetu daju kinematografsku predstavu sa svim značajkama one kakva je danas. Kinematograf upropašta znameniti „Optički teatar“ Emila Rejnoa (Reynaud) u kojem je izumitelj pra-kinoskopa prikazivao vlastite animirane stripove, preteče današnjih „crtića“ (oživljenih stripova).

1897: U SAD se ekranizira „Happy Hooligan“, Operov strip. To je u isto vreme prvi film u epizodama.
1908: Talijanski polumjesečnik „Corriere dei Piccoli“ počinje, i do danas nije prestao, objavljivati stripove isključivo za djecu.

1911: Džordž Heriman (Herriman) ostvaruje „Ludu mačku“, strip apsurdna, namijenjen intelektualcima.

1912: Vilijem Randolf Herst (Hearst) uvodi sa svojim „King Features Syndicate“ strip u veliki biznis.

1912: Džordž Mak Manus ostvaruje „Porodicu Taranu“, strip kojeg popularnost nije ni do danas jenjala.

1927: Prvi ozvučeni „crtić“ — „Mačak Srečko“ Peta Salivena.

1928: Volt Dizni ostvaruje Miku Miša besmrtnu „zviježdu“ stripa i „crtića“.

1929: Džon F. Dajl (Dille) i Dik Kolins (Collins) izbacuju prvi naučno-fantastični strip, „Bak Rodžers“.

1930: Rađa se „Blondie“ Čika Janga (Yuong), najčitaniji strip na svijetu.

1931: „Dik Trejsi“ Čestera Gulda (Gould), prvi „crni“ policijski strip.

1933: Prema Segarovom stripu „Mornar Popaj“ Maks Flejšer (Fleischer) ostvaruje svog vječnog „Mornara Popaja“.

1933: Aleks Rejmond crta strip „Flaš Gordon“ koji će nadahnuti čitav niz odličnih crtača.

1934: Bum stripa u SAD: „Mandrak“ Li Falka i Fila Dejvisa, „Li'l Abner“ Al Kapa, „Brik Bradford“ Viljema Rita i Klarensa Greja, „Mali kralj“ Ota Soglova (Soglow). „Usamljeni rendžer“ Čarlsa Flendersa (Flanders), „Tajni agent X-9“ po scenariju glasovitog

pisca kriminalističkih romana Dašijela Hemeta (Hammett). Iste godine tiska se po prvi put strip u mjesečnim sveskama.

1935: U Zagrebu tjednik „Oko“ objavljuje uz više uvezenih stripova i prvi domaći strip. Iste godine Andrija Maurović počinje svoju vrlo plodnu grafički izvornu i zrelu karijeru crtača i ponekad autora stripova koje objavljuje najprije dnevnik „Novosti“ (njegovo prvo djelo: „Vjerenica mača“), a zatim i ostali dnevници i zabavna periodika.

1937: Hal Foster ostvaruje glasovitog „Princa Valijanta“, uzor avanturističkog stripa izuzetne crtačke vještine.

1937: Počinju izlaziti strip-svesci detektivskog žanra u savremenoj i danas korištenoj tehničkoj opremi.

1938: „Supermen“ pisca Džeri Sigela i crtača Džoa Sestera (Shuster) — prvi „načovjek“ stripa.

1938: U Zagrebu počinje izlaziti u svescima „Miki-strip“, kao i „Veseli Vandrokaš“, specijalizirani strip-tjednik koji uređuju i u kojem surađuju kao autori teksta i crteža braća Neugebauer (Neugebauer).

1940: strip se koristi kao udžbenik u obuci američke vojske.

1942: Milton Kanif (Caniff) ostvaruje junakinju „Miss Lane“ koja će utjecati na moral američkih vojnika na frontovima.

1942: Gebels izjavljuje: „Supermen je židov!“

1944: Prva znanstveno pisana knjiga o stripu; Martin Seriden (Scheridan) *Strip i njegovi junaci*.

1946: Osniva se u SAD „nacionalno društvo crtača stripova“.

1946: Uspostavlja se „Oskar“ stripa — REUBEN. Laureati prvih godina Reuben-a su Milton Kanif, Al Kap, Aleks Rejmond, Volt Keil (Kelly), Žil Fajfer, Cik Jang.

1948: „Pogo“ Volta Kelija.

1950: „Peanuts“ Čarlsa Sulca.

1953: „Srce Julije Džons“ Eliota Caplina i Stena Drejka, trijumf stripa-melodrame.

1953: Ekranizacija „Princa Valijanta“ u režiji Henrija Heteveja (Hathavay); filmski bestseler. Prethodile su i slijedine druge ekranizacije popularnih stripova.

1953: Svesci „Mad comics“ koji u stripu do apsurdna obezvrijeđuju tzv. American Style of Life (apoteoza američkih običaja i mitologije svakidašnjice).

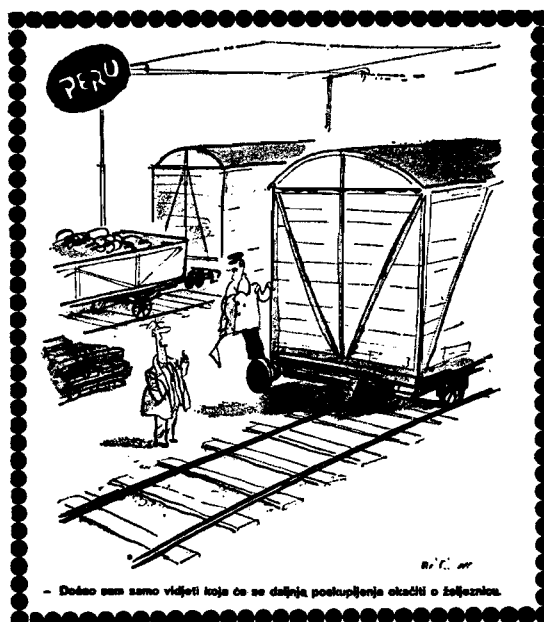
1956: Žil Fajfer uvodi psihoanalizu u strip, te izmišlja američkog antiterojskog stripa opterećenog kompleksima.

1958: Džon Hart ostvaruje strip „B. C.“ (Prije Krista), izvanredno nadahnutu satiru na zablude današnje civilizacije i kulture.

1962: Fransiš Lakasen (Lacassin), filmski novinar i scenarist, osniva „Klub ljubitelja stripa“ u koji će se učlaniti mnogi značajni književnici sineasti, glumci i kolekcionari stripova. Između ostalih; Narsežak (Narcejac) i Boalo (Boileau), Kris Marker, Žak Rivet (Rivette), Delfin Sejriž (Seyring), sociolog, Evelin Silero (Sullerot)... Potpredsjednik kluba Alen Rene.

1964: „Klub ljubitelja stripa“ postaje CELEG (Centar za studije i proučavanje književnosti grafičkog izraza).

1965: U Bordigeri (Italija) održava se prvi međunarodni kongres stripa. O ovom kongresu, kao i o sljedećem

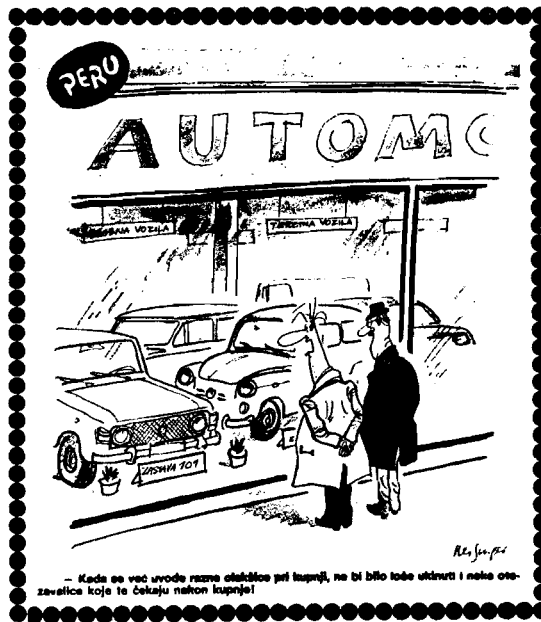


- Došao sam samo vidjeti koja će se daljnja postupjenja okaditi o željeznica.



- Tvoj tata sigurno već ide u treći razred kad ima toliko knjiga!

Pero Ota Rajzingera: dnevna novinska karikatura koja se učestalim pojavljivanjem u svijesti gledalaca pretvara u kontinuirani strip.



— Kada se već uvode razna otklonca pri kupnji, ne bi bilo loše ukinuti i neka otzavatica koje te čekaju nakon kupnje!



... Ne, ne šaljem ništa. Nho bih samo pitati čemu služe ostali šalteri!

Pero Ota Rajzingera — iskra čudesnog uklesana u svakidašnje...

u gradu Luka (Italija) bit će govora u narednom pascusu ovog članka

1965: U Italiji počinje izlaziti časopis „Linus“, raskošno tiskana revija namijenjena stripu za odrasle.

1965: Pariz: Izložba „Deset milijuna slika“ prezentira strip kao svojevrsnu umjetnost grafike (crtane književnosti). Organizacija: SOCERLID (ovo društvo su osnovali otpadnici CELEG-a).

1965: Prvi strip (u Francuskoj) oblikovan isključivo za potrebe TV („Marija-matematika“).

1966: Osnovane su dvije značajne institucije: „Međunarodno društvo nacionalnih centara za izučavanje stripova“ i „Međunarodno društvo kritičara stripova“.

1966: Erik Losfeld (Eric Losfeld) izdaje „Jodelle“, strip u pop-art stilu. Crtač je Gi Peler (Guy Pellaert). Sadržaji su natopljeni intelektualnošću i kao takvi najavljuju višu razinu crtane književnosti.

1970: Laureat zagrebačke škole crtanog filma, Nedeljko Dragić, objavljuje u dnevniku „Večernji list“ svog Tupka i timę uvodi i kod nas crni humor kao stripovnu temu.

(Opaska: Povijest stripa u nas obrađuje dr Vera Horvat-Pintarić zadržavajući se na području SR Hrvatske. Vjerujem da će netko drugi, pozvaniji od mene, povijesno obuhvatiti stvaranja u drugim našim republikama. Ja s relevantnim podacima ne raspolazem. Uostalom, tema mojeg članka je govor stripa, kao što se može primijetiti u recima koji se ovdje nastavljavaju).

Kongres u Bordigeri je prvi upozorio na sukob između rastućih tržišnih preimućstava šund-stripa i stripa kao potencijalne devete umjetnosti. Saziv se održao u ime: „...čuvanja i unapređivanja stripa na visokom grafičko-kulturnom nivou, u tradiciji zlatnog doba tridesetih godina, s težnjom da se zadovolji ukus duhovno razvijene publike, i da se strip uvrsti među moćne rekreative industrije kao što su film i televizija...

Da bi se shvatio ovaj apel, prisjetimo se da se sredinom prošlog desetljeća strip nalazio u stanovitoj stagnaciji. Nedostajale su nove ideje, stare su se ponavljane, vesterni i krimići su pokazivali opasnu tendenciju da progutaju sve ostale teme, ostvarivani kao masovna roba, u pretežno realističkom stilu, po uzorcima koji su inovacije činili izlišnim. Usput budi rečeno, ova devalvantna situacija (kao što smo to spomenuli u uvodu našeg telegrafskog povijesnog pregleda) vrijedi i za film: Nouvelle vague se komercijalizirao, dok je američki „out off door“ film tek započeo smjenjivati onaj stari holivudski. Iznimke u oba medija postoje, ali teško nalaze put do masovnog potrošača.

Bordigera se ne odvija kao improvizacija. Na raspolaganju organizatorima stoje rezultati istraživanja „Pedagoškog instituta rimskog sveučilišta“, „Talijanskog državnog arhiva, Odjel za tisak fumetta“ i već spomenutog CILEG-a. Među gostima ovog prvog Međunarodnog kongresa stripa, nazočen je i Al Kap, Amerikanac slavensko-

-litvanskog podrijetla, tvorac „Li'l Abnera“, što djeluje u Sloboviji, tj. u Baljezgariju, tj. u SAD. Al Kapa smatraju Servantesom i Rablesom stripa, satiričara Lorens Sternovog (Lowrence Sterne) dosega i „jedinim Amerikancem dostojnim, Nobelove nagrade za književnost „kao što je rekao Dzon Stajnbek (John Steinbeck) i kao što je našao vrijednim da zabilježi Rene Kler (René Clair) uređnik antologije „L'Expression Graphic“. Gost Bordigere je i Alen Rene koji je tada na vrhuncu priznanja s filmovima „Marienbad“ i „Hirošima“. Došao je iz poštovanja prema stripu kao umjetnosti, tražeći u tom mediju — kako je sam rekao — teme i nadahnuća za svoje slijedeće projekte.

Drugi Međunarodni kongres stripa (Luka, Italija) održava se u znaku velikog procesa podignutog protiv sestara Đušani (Giussani), autorica „Diabolika“, okrivljenih po članu 528. KZ („... djela protiv opće-moralnih načela i dostojanstva obitelji; za djela što potiču na nemoral, delikt i umorstao; za djela koja bude nagone grube sile i protudržavnih djelatnosti...“). Ove dvije Kesserlingove (Kesserling) tetke iz crnohumorskog komada „Arsenik i stare čipke“, branile su se: „Nismo poticale zločine. Sve što smo htjele, to je da pokažemo što je zlo.“ Dijabolik, oličenje zla, pokazivao je svoju čud masi od oko pola milijuna čitatelja, a njegova subraća, Sadik, Demoniak, Ubica... dijelili su resto.

Proces Đušani zakašnjela je repriza onih problema na liniji etika-strip koji su početkom pedesetih godina potresali SAD i kao razrješenje doveli do „Kodeksa Društva izdavača stripova“ (Code of the Comics Magazine Association of America, INC). Kodeks je očistio od grijeha strip i osjetljivo smanjivao tiražu (kao i Hejsov (Heuys) u oblasti filma), dok malo pomalo nije počeo gubiti na snazi. „Zlatno doba“ stripa tridesetih godina zasnivalo se na antropomorfnim Diznjevim likovima koji su oblažavali jade svjetske ekonomske krize i razvijali optimizam Ruzveltovog „New Deal“ koji je obećavao ekonomski spas (i uspijevao u tome). Ono se zasnivalo i na društvenoj kritici. Napokon i na Supermenu (i derivatima) koji se borio protiv zla fašizma.

Ali kad je II svjetski rat dovršen, egzistencija običnog građanina nije bila više ovisna o krizi kapitala nego o socijalnim nejednakostima, o imperijalizmu, o službenoj hipokriziji, o nevjerici u stare proklamirane ideale. SAD su to osjetile prije Evrope. Diabolik počinje svoju „blistavu“ karijeru desetak godina poslije, kad se ekonomski bum pokazao nesposobnim da riješi sva otvorena socijalna pitanja. U to vrijeme frustrirani građanin Evrope počinje tražiti odušak u zlu što bi ga sam činio da ima hrabrosti. Strip mu po-

maže da — kako bi rekao Frojd — halucinatorno ispunja svoje nedosezljive želje. Al Kap kaže: „Smiješno se temelji na radosti koju čovjek osjeća kad vidi neljudski postupak prema čovjeku.” Čitatelj se ne izjednačava sa žrtvom. Niža srednja klasa (tzv. šutljiva Amerika) nikada nije u stripu bila provocirana. Izdavači su znali tko čini čitateljsku masu. Znale su to i sestre Đusani. U ime te mase populariziraju se „heroji izuzetna djelovanja i ponašanja”, u njihovom gradiću, gradu, velegradu, u njihovoj sredini, u zemljama drugih kontinenata, u civiliziranim sredinama i u divljinama, na njihovoj planeti i na drugim planetama, u vremenima koja su prošla ili koja još nisu nastupila, naročito u tim vremenima, kao što dokazuju mitovi: Robin Hud, Tarzan, Teks, Flaš Gordon...

Rej Bredbari (Ray Bradbury), jedan od najznačajnijih pisaca naučnofantastičnih romana, piše: „Izgubiti još jednom same sebe jedan je od razloga zbog kojih idemo u Svemir. Želimo upoznati magično, prodrijeti u tajne, jahaći visoko, biti ispunjeni slavom, osloboditi se strave koja je u nama. Strah koji će nas prožeti, neće biti onaj što ćemo ga trpjeti za druge svjetove i bića drugih svjetova; bit će to strah otkrivanja sredine u kojoj živimo. Mi smo još uvijek sami sebi nepoznanica, i proteći će milijuni godina dok ne saznamo što smo i tko smo.”

U tom svijetu u kojem jesmo, traži svoj tihi, usamljeni kutak, Čarli Braun (Charlie Brown), duhovni sin Carlsa M. Sulca, protagonist glasovitog stripa „Peanuts” u kojem sva djeca lako nalaze načina da se integriraju s postojećim društvom; sva osim Čarlija Brauna, kojeg u tim pokušajima spašava (ili upropaštava) njegova mudrost spojena s naivnošću.

Strip živi u silno razmaknutim granicama koje čine s jedne strane Diabolik, a s druge Čarli Braun. U drugim se mass-medijima te granice rasplinjuju, pretapaju, gube. U stripu su oštre, uočljive, presudne. U sociologiji mass-medija, ove su razlike bitne. Zato je izbor recipijenta lak i nepogrešiv. On unaprijed zna što kupuje. I kao što je jednostavno njegovo opredjeljenje, jednostavno je i njegovo primanje poruka. Sve što je slučajno, isključeno je. Ikoničnost je podignuta na razinu grafike. Riječi angažiraju njegovu pažnju zaboravom nalik na onaj u igri. U tome je toliko privlačnosti da kroz medij stripa možemo sa zadovoljstvom primati i ono što bismo kao film ili književno štivo s prezirom odbacivali. Usporedite vašu prijemljivost za kič-film i kič-strip, ako vam je nužan dokaz. Čime, kako, zašto to strip postizava?

STRIP — SINTAGMA

Ovdje ćemo napustiti sadržaj da bismo pokušali odrediti osobitosti strip-sintagme bez obzira kakvu poruku nosi kao element svog diskursa. Njena grafička pojavnost je uvijek zatvorena u pravilnom ili nepravilnom geometrijskom Liku-okviru (pretežno ipak u kvadratu) ili je pak njena prostornost odredljiva unutar kolaža s kojim je povezana u sintagmu višeg reda. Spomenimo ovdje odmah da raznolikost okvira udovoljava davnoj Ejzenštejnovoju ideji da bi se i film morao odreći stalnosti oblika ekrana, što je djelomično (i rijetko) korišteno rasporedom većeg broja kadrova u istom i istovremenom prostoru ekrana. Ovome često udovoljava jedna stranica stripa, a u okviru te jedne stranice, strip se služi i poliovizijom (idejni začetnici su Ejzenštejn i Abel Gans (Gance) koja je za film ostala dalek san, jer miješanje pokretnih slika ometa odčitavanje, ali i strip je u tome oprezan; stripovna poliovizija najčešće čini pozadinu na kojoj su razmješteni geometrijski likovi-okviri. Međutim, ovakva ili onakva strip-sintagma ne mijenja ništa od svoje grafičke pojavnosti i raščlanbe kojoj je želimo podvrći.

Nastavit ćemo s komparacijom strip-film, jer za sintagmu prvospomenutog medija vrijedi ono isto što i za drugi, ako se poslužimo skicama kao predlošcima knjige snimanja ili crtanom knjigom snimanja kojom su se najviše služili savjesni redatelji lišeni eidističkih sposobnosti ili neskloni opasnostima improvizacije, slučaja, pa i intuicije na samom terenu snimanja. Uz te uvjete, imat će stripovna grafička jedinica mnogo toga zajedničkog sa skicom filmskog kadra: klimaks, plan, rakurs, osvjetljenje, usredotočenje na najbitnije u smislu grafike, dakle na efekt naglog i nedvojbenog doživljaja. Budući da će u prvom i drugom uzorku izbor građe podlijevati onome što je prethodilo i onome što će dohoditi, strip-sintagma i kadar-sintagma dijelit će iste zahtjeve dinamizma, a to je u isto vrijeme ono što nam omogućuje komparaciju parametara napetosti i procesa percepcije.

Za romaneskni strip (vestern, kriminalistički, melodramski, ratni, avanturistički, naučnofantastični, horror...) grafička je jedinica pretežno nestabilna i zato ovisna o sklopu jedinica s kojima čini „rečenicu”. Unutar prizora, jedinica je sa susjednim povezana vremensko prostornim odrednicama. Ona, dakle, čuva kontinuitet. Birajući klimaks, crtač baš u tome može iskazati razinu svoje vještine; on crtežu daje privid pokreta. Fizički obračun, zalet, uzmak, progon, pad tijela, pa onda lice što iskazuje ekscena psihička stanja... sve su to oni trenutci akcije u kojima su se majstori zanata, naročito realisti po

metodi, takvi kao što su Aleks Rejmond („Flaš Gordon“), Bern Hogart („Tarzan“), Stiv Ditko (Steve Ditko) („Dr Starng“), Harold Foster („Princ Valijant“), Frenk Robins („Džoni Hazard“), Džek Kirbi (Jack Kirby), („Thor“), Lee Falk („Supermen“), Džon Basina i Džo Sajnot (John Buscena i Joe Sinnott), („Silver Surfer“), Džim Starenko (Jim Starenko) („Kapetan Amerika“), Anđelo Tores (Angelo Torres) suradnik „Eerie“ (magazina, — Voles Vud (Wallace Wood) (suradnik „Eerie“ magazina), Žan Žiro (Jean Giraud), („Fort Navajo“), Mezires (J. C. Mezieres), („Valerian“), Alberto Đoliti (Alberto Giolitti) („Tex“), Arturo del Kastiljo (Arturo del Castillo), („Ralph Kendall“), Karmine Infantino (Carmine Infantino), („Flach“), Roj Lihtenštajn (Roy Lichtenstein), (ratni stripovi)... zamijernu virtuoznost koja nas ne privlači jedino svojom taktinom dinamikom, nego i poznavanjem anatomije, psiho-fiziologije, geo i etnografije, arhitektonskih stilova. Njihovi crteži, djelujući kritičnih trenutaka fizičkih i psihičkih klimaksa, kao da su ukradeni prolaznosti što ljudsko oko i duh ne bi bili u stanju zapaziti u vremenu, točnije u trenu kad su se zbili. Često se takav dojam pojačava iskrivljenom perspektivom: konveksnost crteža dovodi krupni plan revolvera, noža, šake... u žižu pažnje, mizanscena je dubinski raspoređena, pozadina svedena na osnovne naznake prostora, rakurs proučen kriterijem najpogodnijeg ugla „zarobljene“ dinamike prizora, ploha i crta, svjetlo i sjena, boja, redukcija suvišnog... sve je to u službi klimaksa istrnutog prolaznosti. Fotografija to ne može ni izdaleka postići, jer sam prizor nadigrava fotografa. Dovoljno je pogledati fotose ma kojeg akcionog filma i uvjerit ćemo se da su i u najboljem slučaju tek slutnja ili obećanje napetosti zbivanja. Žanr ćemo iz reklamnih fotosa prepoznati jedino po akcesorijima razmještenim kao u izlogu trgovine. Zato su tzv. fumetti, stripovi-fotografija, najčešće melodrame po sadržaju; svojom ikoničnošću (lažno namještenom) oni ne mogu preći granicu kiča, dok crtana književnost, pa i onda kad spada u subliteraturu ili devalvaciju književno vrijednih ostvarenja, opravdava sebe osebnim oblicima grafičkog izraza. U tome je dokaz za tvrdnju kojom smo završili pret hodni pasus.

Zamijetili ste da ovdje ne govorimo o osobito stima tema i ideja crtane književnosti, pa ni o likovima. To je zato što je težište — kad je riječ o romanesknom stripu — u napetosti crteža, dok je kod kratkog novinskog stripa ono u idejama i likovima. Zamišljen izvan medija, romaneskni strip bi mogao biti analiziran iz istih aspekata iz kojih kritičari i esejisti analiziraju rekreativni film i rekreativnu književnost, dakle kao global koji tisućama svojih ticala ulazi u čovjekov

duhovni svijet sa svim svojim pozitivnim i negativnim duhovnim ingredientima. Rasprostranjenost stripa ovu bi analizu učinila oštrijom, pogotovo u svjetlu poznate opaske koja nije bespredmetna: strip je istinitiji od života! Stvarnost jeste, ako uzmemo u obzir preimućstva medija koji u svom romanesknom obliku isključuje monotoniju, mirovanje, čekanje... a on to i čini usredotočujući se na akciju i klimakse. Protagonist stripa ne razmišlja; njegova misao je djelatna namjera, ona tumači njegov čin ili odnos prema činu druge osobe u igri. Odatle atraktivnost stripa. Odatle njegov umjetnički potencijal, premda ne nadograđuje zbivanja u duhovnom smislu, nego ih tek svodi na fizis. Ali i fizis može biti nadograđen. Čini to majstorstvo ruke crtača, jednako tako kao što čini ruka ma kojeg suvremenog likovnog umjetnika. Zar nisu slike naših naivaca životnije od objekata njihove stvaralačke mašte koja se hrani prizorima s kojima su srašćeni i okruženi? Većenaja, Viriusa, Habuzina... naći ćemo u ishodištima nadahnuća grafičara koji su strip obogatili igrom mašte, naročito u žanru naučne fantastike ili samo — fantastike. Jedan od prvih bio je Vinsor Mek Kej („Mali Nemo u zemlji Snova“) uspoređen s klasikom Luisom Kerolom („Alisa u zemlji čudesa“) po tome što su obojica posvetila svoje djelo tzv. paralelnom svijetu. Tu je i nenadkriljivi V. Vud (Wallace Wood suradnik horror-stripa „Creepy“), pa onda Ašel (Hachel) „Tap, tap, tap“, Žebe (Gébé, majstor košmara naših svakidašnjih), zatim — Pol Gijon (Paul Gillon — naučnofantastični „Utopljenici vremena“), i na kraju da spomenem još Moebiusa iza kojeg se pseudonima krije Žan Žiro (Jean Giraud — crtač vesterna „Fort Navajo“) koji je u naučnofantastičnom stripu „Čovjek XXI vijeka“ preskočio limes majstorstva zanata i potvrdio se kao pero izuzetno nadarenog talenta čiste grafike.

Opseg ovog članka, kao i njegovo tematsko područje, ne dopušta nam da spomenemo sve najbolje. Previše ih je. Za majstorstvo crtača romanesknog stripa moglo bi se ponoviti ono što je (Tomas A. Edison) rekao za svoj obrtnički talent: 99% znoja i 1% nadahnuća. Nezasitljivi zahtjevi milijuna i milijuna čitatelja stripova iscijedili su rijeke znoja, a količine su izbacivale kakvoću. U nas je onih 99% ulagao, čini se, jedino Andrija Maurović, kojeg je onaj 1% popeo na sam vrh devete umjetnosti.

NOVINSKI KRATKI STRIP

Nismo se bavili sadržajima i likovima romanesknog stripa, jer ne bismo mogli reći ništa više negoli je rečeno ili bi moglo biti rečeno za rekreativnu književnost i film. Promatrano u

globalu, dopustimo sebi tvrdnju da je atraktivnost stripa spuštala razinu vrijednosti sadržaja (možda s iznimkom naučno-fantastičnog žanra) te da su junaci stripa oštrije podijeljeni na protipove, negoli su to u rekreativnoj književnosti, donekle i u rekreativnom filmu. Bilo da je riječ o negativnim ili pozitivnim likovima, oni su izuzetnijih sposobnosti i izuzetnija ponašanja (nadžovjek!).

Prelazeći na kratki novinski strip, nećemo se odricati likova, jer su njihove duhovne, socijalne i karakterološke osobine svojstva po kojima jesu i traju, pa je u tom kontekstu i sam crtež individualiziran, raznolikiji, udaljeniji od realističkih obrazaca, zapravo pretežno karikaturalan i po tome prepoznatljiv kao djelo određena umjetnika.

Iz navedenih razlika, težište čitateljeva interesa nije isto u oba slučaja. Kod romanesknog stripa ono je u akciji i napetosti, u maštovitosti i izuzetnosti zbivanja, u romantici prošlosti i domišljaju budućnosti, u vještini crtača... Kod kratkog novinskog stripa, ono je u poruci, u otkriću, u društvenoj političkoj ili ekonomskoj aktualnosti, u samospoznaji, u svjetonazoru, u nečemu što opamećuje nasmijava, raznježuje ili razbješnjuje.

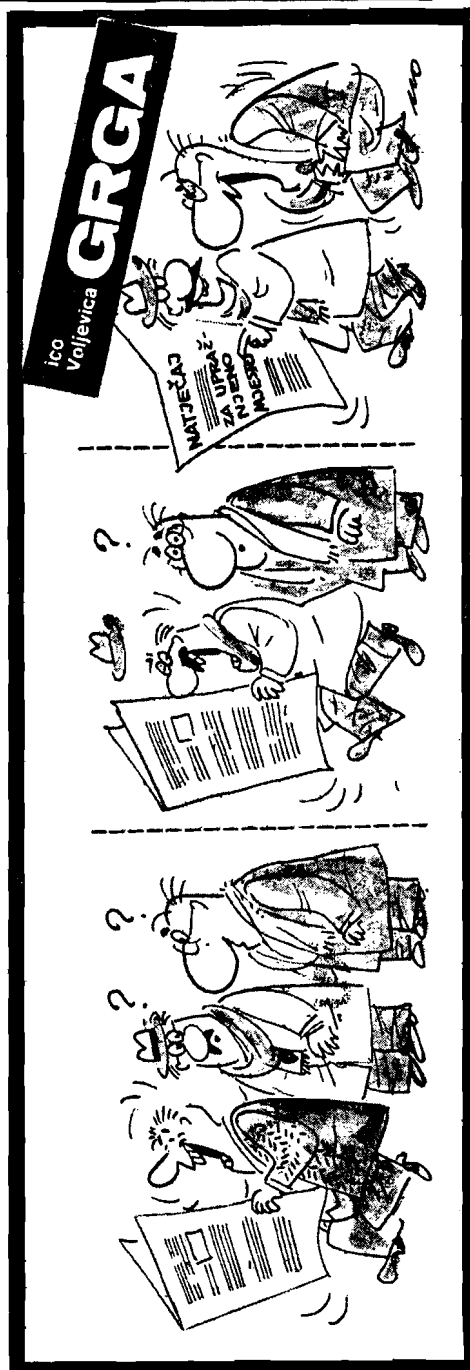
U romanesknom stripu vlada izravnost i redundantnost. U kratkom novinskom stripu vlada neizravnost i entropija.

U romanesknom stripu isti protagonisti permutiraju jedan te isti sadržaj. U kratkom novinskom stripu razni protagonisti uklapaju se u svakodnevicu, u mnoštvo njenih vidova i promjena.

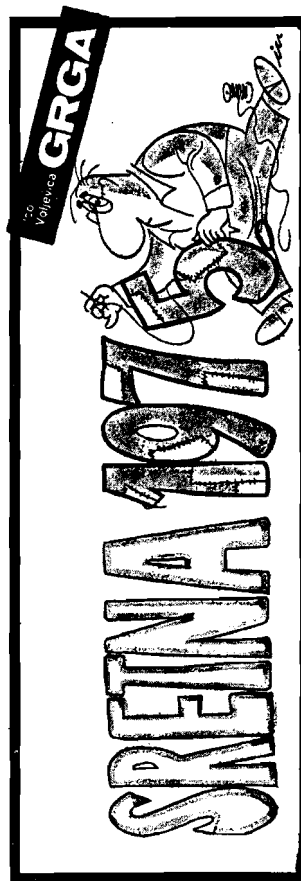
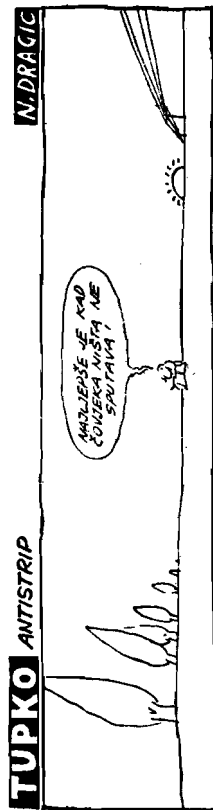
Naravno, govorimo o čistim uzrocima.

Govorimo o Grgi Ice Voljevice, a ne o Švrći iz retorte Volta Diznija, ne poričući smislenost radosti što je djeca i odrasli svih dobi crpu iz nestašluka antropomorfnih i humanih junaka nedužnog novinskog stripa. Distinkcija Grga-Švrća nužna nam je radi digniteta medija i raščlanbe ovih dvaju osnovnih verbo-grafičkih oblika u kojima se javlja strip. Isključenje nedužnih nije i obezvrijeđenje. Posredno, i antropomorfnu Diznijevi junaci otkrivaju nam u globalu sliku navika i mišljenja; u SAD se jednom dapače vodila žestoka javna debata o tome je li Paja Patak izdanak buržoasko-reakcionarnog mentaliteta ili demokratsko-progresivnih težnja. Odabirem, dakle, Grgu radi neposrednosti njegove društvene funkcije, radi stvaralačke pobude iz koje je ponikao.

Pod kratkim novinskim stripom, za potrebe ovih razmatranja, razumijevat ćemo stripovnu satiru,



Grga Ismeta Voljevica: stripovski dnevnik društva i stvarnosti.



Tupko i Grga: iracionalni i racionalni potencijali stripovske satire.

stripovni aforizam, stripovno razmišljanje o svijetu što nas okružuje i određuje. Činimo to zato što se baš na tom području, unutar takvih granica, nalaze najveća imena stripa: Dž. Mak Manus, Tove Janson, Al Kap, Dž. Heriman, O Soglov, Čik Jang, Volt Keli, Čarls M. Šulz, Mel Lazarus, Dž. Hart... i mnoštvo drugih među kojima ćemo naći i umjetnike koji će se više baviti čovjekom uopće, negoli čovjekom kao produktom epistema: Remo Forlani, Robert Dez, H. M. Batman, Serž Ženo, Caran D'Aš, Pejo, Ašel, Moris Rosi... i toliko drugih koji su ispunjali svoje stranice u periodičkoj štampi raznih profila (od bulevarske periodike do književne i političke). I njih bismo morali uključiti u naša razmatranja stripovnog govora, premda ne spadaju u vrst što smo je uvjetno nazvali kratkim novinskim stripom; oni su — ako im već moramo naći zajednički nazivnik — tablonisti. Njihov je likovni manir također karikatura, te bismo ih uz nešto malo slobode izražavanja, smjeli smatrati nastavkom Gistava Doréa i Vilhelma Buša.

Za sve njih vrijedi:

U početku bijaše — karikatura!

Od tog početka ostat će u izražajnom smislu bitna razlika prema romanesknom stripu: dinamizam pokreta zamijenjen je statičnošću koja nas sili da ih percipiramo duhovnim periskopom, da im prodiremo pod kožu, da ih tumačimo intelektualno, služeći se fundusom iskustvenih spoznaja. Tu se grafička sintagma jedva mijenja. Mikroskopiramo razlike da bismo prodrli do biti i opravdanja djela. U pojedinim kvadratima nisu zaustavljene akcije i fizički klimaksi; zaustavljeno je stanje, misao, spoznaja odnosa. Grafika ispisanih riječi je jednolika, smirena, nema onu eksplozivnu snagu tako čestu u dobrom romanesknom stripu, posebno kad je riječ o pop-art stripovima.

Ponavljam, govorimo o čistim uzorcima. U „Assteriksu” u „Happy Luke”, u Jacovitijevim stripovima... naći ćemo sve elemente i romanesknosti i karikature, dakle i obilno dinamiziranje ispisane riječi i onomatopeja.

STRIPOVNI METAGOVOR

Isključimo li iz razmatranja stripovnih mogućnosti riječ jednoliko crtanu, pisanu ili čak tipografiranu, riječ koja je dijalog u balonu ili uz kvadrat sa svojstvom pukog opisa, naći ćemo vokabular kojem oblik slova, njegova grafička pojava, mijenja strogo leksemsko značenje,

odnosno obogaćuje to značenje zvučnošću i osjećajnošću kojoj je korijen u simulaciji, prijetvorbi, laži, opomeni, sumnji... kao i stupnju radosti, boli, pobjedonosnosti, poraza... Drugim riječima, slovo kao „označiteljni” dio znaka nadopunjuje se ili mijenja metagovorom kao „označenim” dijelom znaka. Riječ je tu stekla svoju taktilnu dimenziju, ona je fonetizirana, mi je „čujemo” zajedno s motivom i namjerom, zajedno s njenom nehotimičnošću ili njenom zamkom. Rješenja su već uvelike šablonizirana, ali inovacije su gotovo svakodnevnne. Pisani jezik stripa, zapravo govor, razvija se gustoćom razvoja slanga, tek mu povod nije socijalno uvjetovan. Taj govor razvija mašta crtača težeći proširivanju samog metagovora, odnosno meta-jezika.

Već je i sam balon označitelj: jednostavan, u obliku što ga određuje replika i kompozicija slike, sa strijelicaškim znakom uperenim prema liku koji govori, ima samo informativnu ulogu. Ako strijelicaški znak dopijeva s margine kvadrata, znači da je lik koji govori — Off. Ako je balon crtan točkasto, znači da lik šapće, ako je balon upadljivo veći u odnosu na zahtjev replike, znači da se lik koji govori — stidi, ako je balon crn, a slova bijela (negativ!), znači da je lik koji govori — prestrašen, odnosno da su mu misli potištene (misli su označene kružićima umjesto strijelicaškim znakom), tada iz crnog balona, ovisno o stupnju potištenosti, strave, užasa, ili kiši, ili sipa pljusak, ili grmi kao iz prijetećeg oblaka. Ako je strijelicaški znak u cik-cak linijama, to znači da je razgovor telefonski. Govori li netko hladno-prijeteći, iz balona će se rasipati ledci. Ne želi li crtač stripa da se zna što njegov lik misli, balon će biti — prazan. Ako se lik čudi, ako se pita, ako je zbunjen... u balonu će biti veći ili manji odgovarajući sintaksični znakovi koji mogu veličinom, debljinom, umnažanjem... dinamizirati spomenuta stanja. Ako lik pjevuši, slova će u balonu biti valovito ispisana, ali ako pjeva, naći će se tu i muzičke note. Slabljenje i jačanje glasa (češće izvan balona) bit će označeno smanjivanjem slova što se udaljuju, odnosno povećavanjem, što znači da slušač sve bolje čuje. Ako se upotrebljavaju psovke, umjesto riječi bit će hijeroglifi, često izvedeni od zodijskih znakova.

Metagovor se ostvaruje oblicima, veličinom, gustoćom rastera. Naglašena riječ, naglašeno je grafirana. O nijansama i karakteru naglašenosti obavjestit će nas izbor pojedinih grafičkih postupaka koji se unutar jednoliko crtanih slova nameću kao izuzetci. Replike Gota u „Astériksu” ispisane su gotkim slovima, što je tek jedan primjer korištenja oblika slova da se označe

epistemološke osobitosti na vremenskoj i prostornoj ravni.

Svo ovo grafičko bogatstvo stripovne metalin-
gvistike, još više dolazi do izražaja u onomato-
pejama, zato što je posve oslobođeno leksičke
odredljivosti. Crtači stripa su na tom području
izmislili ur-jezik pračovjeka koji se i danas glasa
u nama (možda baš tako!) kad smo zahvaćeni
snagom nekontroliranih emocija koje se objav-
ljuju prisilom životinje u nama.

Onomatopeje su i govor predmeta u srazu. Od-
redivši se stripom, onomatopeje su prodrle u
slang mališana: "... odjednom on iza mene
Tap-Tap-Tap, a ja se *Pffff* i onda *Dzing*
laktom, tako da je *Plump* na zemlju. Da sam
imao pištolj bio bih ga *Bing Bing Beng*..."
Tako meni moj dječak opisuje svoje igre u
dvorištu.

Onomatopejska glasanja životinja također su u
stripu dobila svoja antropomorfna emocionalna
obilježja (primjer maštovitosti: „Marsupilami“
André Franquina), kao što su i nečujni srazovi
predmeta dobili svoje glasove da bi izrazili
stanja koja su proizveli na ljude.

I boje se „glasaju“. U dječjim stripovima one
slijede naturalnost u oštroj omedjenosti ploha,
ali u naučnofantastičnim stripovima one su se
već oslobodile fizičke podudarnosti. Tu ih mašta
koristi ne samo kao dekor atrakcije, nego i kao
crtanu glazbu, elgrekovski, gogenovski, barovski,
ejzenštenovski. Prisetimo se mogućih struktura
boja-zvuk-poruka: žuto je pokvareno i glasa
se kao čelo, modro je uzvišeno i glasa se kao
klavir, crno je prijetee i glasa se kao kontrabas,
crveno je izazovno i glasa se kao violina, ljubi-
často je prijetvorno i glasa se kao harfa... Ne,
još nismo došli do toga, ali ima stripova u
koloru koji nam dopuštaju da sagledamo ne-
iskorištene mogućnosti („*Twice Alive*“ nepoz-
natog mi autora, u zbirci „*Les Chefs-D'Oevre*
de la Bande Dessinée“, „*Barbarella*“ i „*Jodelle*“
Žan Klod Forea, odnosno Gi Pelera, posebno
„*Utopljenici vremena*“ Pola Gijona. Koristi se
i kombiniranje kolora i crno-bijelih ploha (li-
kovi, oči, ruke, lica...) koje kao iznimke imaju
izražajnu snagu nestvarnosti. I slova se kolo-
riraju („*Twice Alive*“).

Inovacije se u stripu ne mogu iscrpiti.

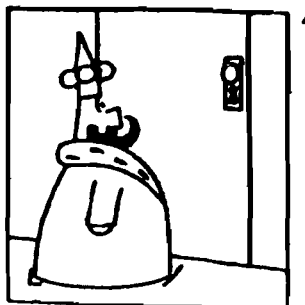
Sve ovo vrijedi za romaneskni strip.

Misaoni strip (kratki novinski ili stripovni tabloi
u periodici) odbacuje gotovo sve što se tiče
grafike slova. On je jednostavan, sav oslonjen
na stil crtanja, na lik i likove kroz koje autor
izražava svoj odnos prema fenomenima života.
Zato se sada vraćamo tom stripu.

LIKOV I MITOLOGIJA SVAKIDAŠNJICE

Spomenili smo Grgu Ice Voljevice kao paradigmu. Konkretizirajmo ga! Grga je „l'uomo qualunque“, društveno beznačajan, objekt, nedužan, stalno zatečen onim ljudskim slabostima kojima je svakodnevno svjedok, a njegovim posredovanjem i mi sami! na te slabosti on ne reagira, ali time što im je žrtva, izvlači ih na svjetlo dana; njegova je uloga u tome da se čudi; ne shvaća zašto je to tako, točnije rečeno, shvaća da tako ne mora biti, da je zapravo zahvaćen žrvnjem gluposti, što on prima kao stvar usuda, a mi kao posljedicu sljepila, gluhosti, ravnodušnosti... Drugačiji je Pero Ota Reisingera. Pero se ne čudi. Pero filozofskim mirom ustanovljuje da bi bio žrtva onih istih slabosti koje se svaljuju na začuđenog Grgu, kad bi ih primio za gotovo i neizmjenljivo, ali on ih ustanovljuje, prokomentira i koristi sebi u prilog. Zato će Pero, na primjer, ustanoviti neopravdan porast cijena nekog artikla, otkriti trik, nasmijati se i za nekoliko dana preuzeti ulogu prodavača onog artikla, povećati mu cijenu do apsurdna i pronaći neko velebno glupo obrazloženje za takav postupak, da bi nam tako prenio spoznaju do čega sve može doći uslijed sljepila, gluhosti, ravnodušnosti... Pero nije u bukvalnom smislu lik stripa; on je to stalnošću svoje pojave i svoje životne filozofije zato i jest njegov lik gotovo nepromjenljiv; on misli, i to superiorno. Grga nas nježno nasmijava, a Pero pobjedonosno. Zajedničko im je što su povijest naših zastranjenja. Ja im ovdje poklanjam toplinu srca, jer su naši, jer su crtani zamijernom vještinom i uigranošću pera, i smatram da dokazuju onu razliku između romanesknog i novinskog stripa koja je polazište za ova razmatranja. Oni su integralni dio novinske stripovne sintagme, jer su glasnogovornici autorske satire, njihova riječ u kojoj vidimo i čujemo sebe. Flzička strana maksime „Strip je istinitiji od života!“ ostvaruje se u njima na duhovnom planu, što je presudnije kad je riječ o stripu kao umjetnosti.

Uostalom, današnjem su stripu prethodili, pratili ga i zauzeli u njemu posebno mjesto, oni koji su stvarani za odrasle. Možda je i njihov čitalački krug širi. Al Kepovog „Li'l Abnera“ čita svaki dan 80.000.000 čitalaca. Konzervativan po svojem svjetonazoru, branitelj tzv. starih američkih ideala, osvojio je masu prateći aktualna zbivanja i podvrgavajući parodiji sve što se na toj razini zbiva. Grafički nimalo rafiniran, grub, utriranom karikaturom, on provlači kroz svoj strip tipičnu malograđansku obitelj kroz koju se izruguje svemu što je novo, pa i onda kad je to novo progresivno. Evo njegovih metoda! Li'l Abner se ženi djevojkom koja je



Slikovna (*Porodica Tarana*) i znakovna stripovska karikatura (*Mali kralj*).

nalik na Merilin Monro. Njegovi su roditelji patuljsta rasta — da bi autor tako osudio odnos sin-roditelji u kojem se odnosu danas gubi autoritet oca i majke. Jednom je bio uveo životinjice „Schmoo” koje su imale svojstvo da svakome udovolje svaku želju. Al Kepovo opravdanje: „Ono što ovoj zemlji treba, to je dobar petparački mazohist!” Bio je osuđen za „šmucijalizam” jer omaložava proizvodne napore; izbacio je Schmooe. Lako je sada zaključiti da ga nije trebalo uspoređivati s Voltairom, Danteom, Mark Tvenom, D. V. Grifitom ili Geršvinom stripa (kao što se činilo) nego s Mikijem Spilejnom stripa (kojeg su progresivni kritičari usporodili s Makarfijem književnosti). Ako ga ovdje spominjemo, činimo to zato da podcrtamo kako strip stječe snagu drugih mass-medija kad se tematski bavi stvarnošću tome je i razlog zašto se nećemo baviti Diznijevim antropomorfnim životinjama. Njihova popularnost počiva na potrebi da se neprekidno vraćamo svijetu djetinjstva.

Čarli Braun pomiruje oba svijeta, i onaj odraslih i onaj djetinjstva. Zato mi se Čarli Braun Čarlsa M. Šulza čini najvišim dometom novinskog stripa. Čarli Braun je protagonist stripa „Peanuts”. Čarls M. Šulz je također konzervativac, ali za razliku od Al Kepa, njegov ideal nije u „starim dobrim vremenima” nego u spiritualnom, metafizičkom svijetu viših ljudskih vrijednosti. On je odgojen u duhu protestantizma i bavio se u mladosti laičkim propovjedništvom kao član sekte „Božja crkva”. Čarli je naivni dječak u predškolskoj dobi, osebujan po usamljenosti u koju ga satjeravaju vršnjaci, lica stripa, jer nije u stanju da se prilagodi njihovom društvu u kojem vlada proračunljivost i prihvaćanje navika karakterističnih za američku svakidašnjicu. I Čarli Braun bi htio biti kao i drugi, ali mu ne uspjeva, jer je opterećen razmišljanjem, na dječji i zreo način, o smislu života. On također igra baseball, želja mu je da u toj igri postane zvijezda, ali nespretn je, njegova momčad stalno gubi (jednom s rezultatom od 123 : 0), krivac je on i zato mu se svi rugaju, što on strpljivo podnosi i uvlači se u svoju kožu. Razmišlja kako bi možda mogao postati predsjednik SAD, ali nedostaje mu čak i ono što je nužno da bi postao običan građanin. Uz Čarlija, stekao je slavu i Snupi (Snoopy), pas koji obitava u blizini Čarlijeve kuće. Snupi je Volter Miti stripa; stalno sanja, u snu ili budan, da se nalazi u nekim izvanrednim situacijama u kojima je „glavni”. Čarli se često baš njemu obraća kad razmišlja ili filozofira o životu. Snupi je vremenom postao toliko omiljen da je stekao vlastiti strip.

„Pogo”, antropomorfna životinja, i cijela galerija likova što ga okružuju, tragikomični je strip u kojem izuzetno majstorstvo pera i stila V. Kelijskog izvrgava ruglu termitiziranog čovjeka, žrtvu društvenih prisila. „Pogo” je vjerojatno najknjiževniji strip uopće. Nedostaci društva i karakteri pojedinaca dovedeni su do plastičnosti jednog Beketa ili Jonescua.

„Beetle Bailey” je satirični strip koji ismijava apsurdne vojničkog mentaliteta i života u kasarnama.

„Mali Nemo” V. Mek Keja je neobično maštovito crtani strip uklopljen u duhovna strujanja nadrealističke provenijencije.

„Luda mačka” Džordža Herimena (George Harriman) nadahnut je apsurdnostima logike u krivom ogledalu. Ludi mačak se pita, na primjer: „Zašto se stabla u proljeću toliko muče da prolistaju da bi se u jeseni ponovno mučila da se oslobode lišća?” R. Rajtberger i V. Fuks, uspoređuju ga u „Anatomiji jednog mass-medija” sa Džojzsom.

„Porodica Tarana”, „Dagwood i Blondie”, „Dennis”, Paja Patak, njegovi nećaci, njegov ujak (škola Volta Diznija)... samo su neki od brojnih uspješnih stripova koji tematski obuhvaćaju krug naše TV-serije „Pozorište u kući” koja, koliko znam, nije prešla u verbo-grafički jezik, što je samo dokaz nedostatka inicijativnosti. Ovo vrijedi i za našu dječju seriju „Veliki i mali”. Čak ni obična lukrativna poslovnost nije pokrenula našu uspavanost na tom polju. Jedino „Tupko” Nedeljka Dragića ostvaren je iz iskre koju je kod ovog našeg plodnog crtača ukresao jedan drugi medij — animirani film. Inače je interakcija svih mass-media (i književnosti), svakodnevna pojava u svijetu. Popularnost stečena u jednom mediju ubrzo biva eksploatirana u drugim medijima. Za nas to ne vrijedi. Naravno, ne govorim o popularnosti koja se stiče šundom i kičom. Htio bih da se ovdje ukazuje mogućnosti shvate u granicama pravih vrijednosti.

POVIJESNOST STRIPA

Strip ima vlastito područje djelovanja; ono koje mu diktira medij verbo-grafike. Odatle njegove slabosti i njegova snaga. Slabost? To je ona ista slabost koju dijeli s romaneskničkim filmom ostvarenim za potrebe masovne rekreacije: akcija plus emocija na užtrb misaonosti. U toj se slabosti gube svi dublji slojevi književnosti koja obim medijima tako često predstavlja narativnu podlogu. Ipak, filmu je lakše prebroditi

tu slabost, jer sinhronim djelovanjem svih svojih kanala informacije lakše ostvaruje složene strukture. Zato je u filmu devalviranje književnosti kao narativnog izvora sve rjeđe (iako je još uvijek pretežno!). Suvremeni film se, naime, može služiti dijalektikom kadriranja; srazom kadrova, rezom i elipsom kao izražajnim sredstvima, nehomogenošću svojih kanala (slika, govor, šum, glazba), srazom stilova (Godar) i ritmova, maksimalnim stupnjem tehnike (američki underground filmovi, Felini: „Clownovi”, Bergman: „Strast”)... Ovi postupci ne stoje na raspolaganju stripu. Rez je tu grafička nužnost, pa se u ovom slučaju može reći da je elipsa prazna, neispunjena porukom. Osim toga stil pojedinog stripa je uvijek jednak. Strip ne trpi promjenu stila, kao što je ne trpi ni likovno djelo. Na kraju, strip ne može utjecati na proces percepcije pa tako ni izvlačiti koristi koju od usmjeravanja-u-vremenu ima film. S druge strane, verbo-grafika ima u tim slabostima i neke svoje prednosti: u prvom redu estetsku nadogradnju ikoničnosti. Zatim slobodu mašte, što naročito dolazi u obzir u naučno-fantastičnom žanru. Pa onda sve ono što mu pruža kolaž, multivizija, promjena veličine kadra, potpuno izbjegavanje slučajnosti i potpuno usredotočenje na bitno. Napokon (dulcis in fundo) estetiku i napetost crteža. Usprkos tome, ili baš zato, strip je arheološki fundus povijesti, „Pisani dokument!”

Spomenimo tek tako, zlu ne trebalo, da je masovna konzumacija stripa, takvog kakav je danas u svojem romanesknom obliku, kočila nove postupke njegova izražavanja, dakle i širenje njegovih duhovnih horizonata. To je gotovo pravilo kad god se radi o mediju komunikacije koji je stekao status masovnosti. Film se tek djelomično oslobodio romantizma; gotovo jedan vijek poslije književnosti. Strip se tek počeo oslobađati, kao što nam to pokazuju djela u stripovnim svescima „MAD” (SAD) u kojima strip sam sebe u stripu izvrgava ruglu, ne odričući se društvenopolitičkih implikacija svojih poruka. Vrijeme promjena nastupit će kad mu uvjeti budu povoljni. Danas su i teoretičari stripa rijetke zvjerke, a među ovima još se nije pojavio Eizenštejn stripa. Sve što imamo tek su tragovi najava.

Drugačije stoje stvari s novinskim stripom. Taj je strip već danas duhovno zreo. Sažetost njegove poruke, aforistički ili satirički odnos prema duhovnoj stvarnosti života, profilacija njegovih likova koji su u isto vrijeme prototipovi i osobenjaci što ih čini nasljednicima pučkih mitova (Kerempuha, Eullenspiegela, Nasradina...), mudrost koja ih svrstava u folklorno nasljeđe, sve im to osigurava trajnost i povijesnost. Tako se

u novinskom stripu nastavlja jednom anonimni narodni duh, objavljujući se danas autorski spoznat i univerzalan zaslugom svog verbo-grafičkog govora i tiska što ga prenosi.

U rasponu od Doréa do D'Achea, od Šulza do Rosija, izređali su se svi nazori i svi stilovi do sada znani, ali pero crtača novinskog stripa ili tjednog tabloa pretežno nije zanatsko (kao što pretežno jest kad je riječ o romanesknom stripu, barem do ove faze njegova razvoja), ono je integralni sastojak umjetnikova logosa, dakle nepotrošivo u smislu varijablâ; ono se iskazuje u onim istim promjenama u kojima se iskazuje sveukupan misaoni svijet kao odraz otkrivanja čovjeka po čovjeku.

BOGDAN TIRNANIĆ

KOLEBLJIVO SRCE JULIJE DŽONS

Kada su, pre petnaest ili više godina, beograd-ske „Večernje novosti” počele da objavljuju znameniti strip Stena Drejka „Julija Džons”, glavna junakinja te priče, svojevrsnog „Pejtona” u crtežima, nalazila se neposredno pred udajom. Velika popularnost koju je strip ubrzo stekao kod raznolike čitalačke publike bila je, pričinjava nam se iz današnje perspektive, samo prosta posledica činjenice da se Julijina udaja uporno odlagala iz nastavka u nastavak, iz epizode u epizodu, iz godine u godinu, sa početka jedne decenije na sredinu druge: repertoar sredstava upotrebljenih u cilju eliminacije potencijalnih kandidata za junakinjnu ruku beše gotovo neiscrpan u svojoj raznovrsnosti, pa bi i sam pokušaj njihove kataloške registracije bio dovoljan razlog za jednu posebnu studiju. Zato je čitalac „Večernih novosti” uobičavao da tih godina svoje duboko nepoverenje u izvesnost neke poruke ili događaja izražava ironičnom maksimumom po kojoj će se to o čemu mu govorite sigurno obistiniti, ali tek onda kada se uda Julija Džons. No, pre izvesnog vremena i to se najzad dogodilo: kolebljivo srce Julije Džons (strip se u originalu zove „Srce Julije Džons”) ipak je uplovilo u sigurnost bračne luke. Komentar koji je u povodu toga izašao u jednom našem cenjenom nedeljniku sasvim je nalikovao nekrologu.

Zbilja, izlazi li još „Julija Džons”?

1.

Ova mala priča o čuvenoj Drejkovoj junakinji, samo na prvi pogled šaljiva, posredno nas uvodi u jednu od najkontraverznijih oblasti mitologije stripa. Ako bismo pomenutu oblast u ovom trenutku provizorno označili kao predeo međusobnih sentimentalnih relacija junaka u stripovima — te, u neposrednoj vezi sa tim, i kao

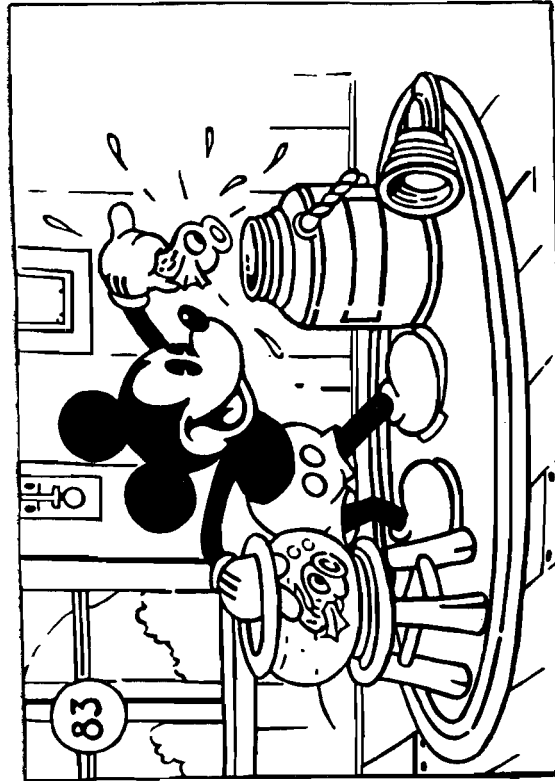
polje njihovog erotskog iskustva, odnosno formi kroz koje se ono praktično manifestuje — moramo odmah uz to dodati kako nas unutar kruga tako definisane problematike ovog istraživanja vrebaju brojna iznenađenja. Jer, opisano držanje čitalaca u „bračnoj neizvesnosti” iz slučaja Drejkove „Julije Džons” nikako nije usamljen primer te vrste u bogatoj istoriji svetskog stripa. Naprotiv. Pre bi se, s pravom, moglo zaključiti da su retki suprotni slučajevi, ili, nešto drugačije rečeno, da među gotovo svim junacima klasičnih stripova vlada takav emotivni odnos koji po pravilu blokira razvoj mogućeg erotskog iskustva i čini nadalje samo teoretskom mogućnost da se njihova veza okonča kao ona zajednica koja u sociološkoj terminologiji označava osnovnu društvenu ćeliju. Čak i veoma verzirani poznavaoци stripa, koji se danas množe kao pečurke posle kiše, teško će na brzu ruku u sećanje prizvati više od jednog ili dva primera za suprotnu tezu. Da bi nevolja bila potpuna, radi se uglavnom o nekolicini istih primera. O tome upečatljivo svedoči i činjenica da sve popularne istorije stripa velikim slovima beleže datum 13. februar 1933. godine jer se na taj dan, posle uspešne trogodišnje idile, udala junakinja stripa „Blondi” (kod nas: „Aca i Maca”, „Amalija” ili „Zlata i Timotije”) Čika Janga. S druge strane, može se navesti više nego upečatljiv slučaj Al Kapovog „Malecnog Abnera”, kog je njegov veliki tvorac držao na ivici venčanja punih osamnaest godina tako što mu je, kaže Makluan, „oduzimao pamet” čim se ovaj ozbiljnije uplete, opet će Makluan: u „posledice svoje vlastite gluposti”. Takva situacija „ni ovde ni tamo” inspirisala je doktora Frederika Vert-hajma, najistaknutijeg krstaša u svetom ratu protiv stripa, da zaključi kako je Abnerova privrženost majci očiti slučaj incesta: urođena naivnost ovog tipa po kome je jedna brava dobila svoje ime zbilja je dirljiva.

Kako bilo da bilo, vidimo da već sama bračna legitimnost — o ostalim stvarima iz rekvizitarija mogućih odnosa među polovima da i ne govorimo — predstavlja opasnu egzistencijalnu pretnju po svakog crtanog junaka iz klasične epohe stripa. Koliko to sudbonosno „da” može po njih da bude velika nevolja najbolje se vidi po tome što čak i popularni stripovi o deci, kao što su oni Čarlsa Šulca ili Henka Kečema, vrše doslednu propagandu protiv „domicile conjugal” — to jest, „zajedničkog stola i postelje”. Denis i Šreder su, nema zбора, pravi lideri „muškog oslobođenja”. No, jedan od pomenutih stripova, Šulcovo remek-delo „Klinci” (ili, u doslovnom prevodu, „Kikirikiji”), predstavlja osim toga najzad ostvareni ideal svih klasičnih stripova upravo po tome što na ekstremnom primeru dece realizuje jedan svet junaka bez porodičnog

određenja. Ta težnja ka „tikvama bez korena” sasvim je prirodna: u situaciji kada je, naime, odraslim junacima stripova u principu onemogućen svaki iole ozbiljniji kontakt potpuno je logično što isti stripovi vrve od siročadi čije poreklo često izmiče svim poznatim policijskim metodama identifikacije. Evo jednog upečatljivog primera: da bi uopšte mogao da započne svoje slavne avanture, prvo kao kurir u jednoj maloj vazduhoplovnoj kompaniji, a zatim kao član poluvojne i poludobrovoljačke „Patrole slonove kosti”, Lajmen Jangov Tim Tejlor iz stripa „Sreća Tima Tejlora” morao je već da na dan svog rođenja (13. avgust 1928. godine) postane dete bez roditelja. Ako se zna da je i njegovom nerazdvojnem kompanjonu Spadu dodeljena do u dlaku ista sudbina, lako se dolazi do zaključka da je Afrika sa svojim skautsko-kolonijalističkim misijama belog čoveka idealno mesto za pravilan odgoj siročadi, pa da je prava šteta što, pre svega, Dikens to nije znao u vreme kada je pisao *Davida Koperfilda* i *Olivera Tvista* i što se, osim toga, tako važna činjenica danas olako zaboravlja. Iznenadjenja se ovim ne iscrpljuju: Elzi Segar je svom slavnom mornaru Popaju dopustio samo ulogu počima malog Kiće, a svi junaci Volta Diznija vezani su dugotrajnim vereništvima i radije odgajaju sestriće, čije je poreklo krajnje mistično, negoli sopstvenu decu. Čak su i Rudolf Dirks i njegovi naslednici „kacenjamerove dece” (kod nas: „Bim i Bum”), te anarhoidne tvorevine protiv svakog autoriteta, ipak bili prinuđeni da iskonstruišu vanredno nejasne odnose među odraslima kako bi svoje male junake učinili ličnostima bez potpune porodične stabilnosti: zapravo, odrasli su se u ovom stripu pojavili tek onda kada su deca već postala popularna. Ovde se, zapravo, ekstremno demonstrira nužnost da deca, ukoliko već žele da ih učinimo junacima stripa, moraju da prihvate položaj koji bi stručnjaci za socijalnu psihopatologiju bez mnogo razmišljanja označili kao idealan za svakovrsne buduće traume: jer, njima ne preostaje nikakav drugi izbor u situaciji koja nalaže da se odraslima onemogućući obavljanje čak i najprostije erotske prakse. Šok koji ih radi toga očekuje u budućnosti gotovo je stravičan: ako se za Bima i Buma može tvrditi da pouzdano imaju jednog roditelja, prvo izgubljenog pa zatim ponovo nađenog, onda su Bam i Lena ne samo siročad, već, štaviše, ničija deca u pravom smislu reči, budući da nijedna od onih kombinacija u četvorouglu između Mame, Kapetana, Inspektora i mis Algebre uopšte ne upućuje na neki trag eventualnog razrešenja enigme oko njihovog porekla. U stripu su deca toliko velika tajna da u nju nisu upućeni čak ni njihovi roditelji. Čitav tako nastali problem najbolje je razrešio upravo Čarls Sulc principom kadriranja svog



Junaci djetinjstva ali i estetski fenomeni: *Princ Valijant*



Mašta u službi tržišnog dizajna: Miki Maus.

stripa: ograničavajući plan dimenzijama dečjeg pogleda po horizontali, stacionirajući gornju ivicu kvadrata u ravni tog pogleda, on je unapred onemogućio odraslima da uđu u okvir slike, i time svoje „pikavce” oslobodio bilo kakvih relacija sa odraslima, spasavajući ih tako onih frojdističkih nevolja koje su legendarnog Malog Nema Vinzora Mek Keja prisiljavale da kroz košmarne snove beži iz nepo-
desnog porodičnog konteksta unutar koga za njega, izgleda, nije bilo pravog mesta.

2.

Nema sumnje da ovakav poredak stvari može i mora da iznenadi u prvi mah. Nedoumica što se javlja pri opisanim okolnostima uzima u obzir nekoliko činjenica koje upućuju na prirodnu suprotnost zaključka, ali, pre svega, vodi računa o očitj koliziji koja se stvara između takvog stanja stvari i samog društvenog korena porekla stripa, kao i o činjenici da se nesuglasnost o kojoj je reč produbljivala kroz čitavu klasičnu epohu stripa. U svojim prvim danima, strip, sasvim izvesno, ne beše ništa drugo do „raskadrirana”, ali sadržajno prosta i jednostavna slikovnica, neka vrsta proširenih ilustracija za „dedine veštine” i „verovali ili ne”, proizišla iz stila vinjeta XIX veka, čiji se zadatak sastojao u tome da na vanredno popularan način pruži čitateljima praktične savete za svakodnevni život, i to samo one koji nekom greškom već nisu uključeni u Bibliju. Nije zato, odbacimo li metodološku grešku iz koje je proizišao, netačan zaključak Hansa Policera koji kaže da stripovi „kao srednjovekovna Biblia Pauperum, imaju ulogu prenosioaca civilizacije na različne mase čitalaca”. Ta civilizacija zasnivala se na sveopštoj težnji ka praktičnom preoblikovanju čovekove prirodne i društvene sredine i bila je čist produkt dobro nam znanog protestantskog duha prvih etabliranih građanskih pokolenja i epohe već okončane prvobitne akumulacije kapitala: razvoj stripa je, uostalom, plod konkurentne borbe Hersta i Pulicera. Da bi, s druge strane, nešto uopšte moglo biti produkt tog duha moralo je za svoju prirodnu nadopunu, za svoju „drugu prirodu”, da preuzme moral o kome se može reći sve drugo sem da je rastegljiv. Time bi se dilema koja nas opседа, a koja je izazvana neprirodnom čednošću junaka stripova, lako i definitivno mogla razrešiti, ali, posmatran upravo u netom izloženom kontekstu, nastanak stripa se ukazuje prevashodno kao društvena potreba za izumom čiji bi operativni cilj bio potpora i propagiranje vrlina za svakodnevnu životnu praksu i smirenje egzistencije kroz svakodnevnu životnu

praksu. U zbiru time ograničenih i fiksiranih vrlina puritanska odanost porodici i njenom ustrojstvu na generacijskoj i polnoj segregaciji ukazivala se često, ako ne već i isključivo, kao sama osnova trajanja po principima oličenim u Prirodi i Bogu. Logično je, prema tome, pretpostaviti da se suština intimnog odnosa svakog junaka i odnosne junakinje stripa morala razvijati potpuno suprotno od načina koji smo na samom početku ovih redova markirali kao bitan i statistički jedino vredan pažnje. Takav razvoj vodio bi brzom osnivanju porodice i, zatim, njenom stalnom učvršćivanju. Istini na volju, porodica je bila jedna od dominantnih tema između 1910. i 1929. godine u stripovima Sola Hesa, Klera Bridžisa, H. J. Tatbila ili Džimi Marfija, ali su, upravo na početku herojske epohe stripa tridesetih godina, „Blondi” Čika Janga i „Koni” Frenka Gudvina najavile reakciju na ovu tendenciju, koja je, uostalom, već 1913. izvrgnuta svojevrсноj parodiji kroz „Uz-gajanje oca” (kod nas: „Porodica Tarana”) Džona Mak Manusa. To praktično može da znači kako se strip veoma brzo otrgao nametnutih mu partikularističkih ciljeva, ali će, ipak, biti da je pravo rešenje u tome što ni strip nije mogao da izbegne sudbini predodređenoj svakom novom mediju.

Stvoreni na izgled kao puko tehničko poboljšanje postojećih društvenih i međuljudskih odnosa, novi mediji, međutim, sami po sebi ne najavljuju promenu koja će se njihovim dejstvom tek dogoditi na skali pomenutih odnosa, već, naprotiv, faktički potvrđuju da je promena ostvarena i da su oni, kao njen suštinski izraz, integralni deo jednog novog sveta. Nove medijalne tehnologije su oličenje promene te i takve vrste iz prostog razloga što svaka nova tehnika opštenja podrazumeva nov sistem odnosa među ljudima koji uz njenu pomoć saobraćaju, ili, obrnuto, nov način saobraćanja moguće je jedino kao novi sistem ljudskih relacija u novoj društvenoj sredini. Ako je, dakle, komunikaciona tehnologija stripa „izoštrila” pogled i stvorila osobinu mozaičnog povezivanja grubih fragmenata, onda je njom razvijen novi senzibilitet bio potpuno suprotan onom senzibilitetu na kome se baziralo društvo radi čije je stabilizacije strip „izmišljen” kao, uz koka-kolu, jedan od poslednjih velikih proizvoda američke „self-made” psihologije individualizma i praktičnosti. Takvom senzibilitetu bila bi lako dostupna suštinska slika postojećeg sveta u kome je društvena promena, čiji je tehnološki rezultat strip, pouzdano već razrušila svu sumu dojučerašnjih konvencija na kojima su se zasnivali ljudski i socijalni odnosi: jer, da ponovimo, pojava novog medija kakav je strip nikako nije mogla da označi još jednu pasivnu

ambalažu više za postojeći svet, nego isključivo začetak aktivnog procesa novog preoblikovanja čoveka, njegove sredine i drugih, već postojećih tehnologija. Uprošćeno govoreći, društveni „ideali” u čije je ime strip izmišljen kao tehnika opasno su protivrečili društvenoj realnosti čiji je strip bio tehnološki produžetak, pa se taj raskorak između njegove namene i njegove prirode mogao premostiti jedino paradoksalnim kodeksom po kome strip mora pomno da izbegava upravo onu oblast ljudskih odnosa na čijoj afirmaciji treba da radi. Bila je to još jedna taktička pobeda ovde više puta pomenute praktičnosti koja je znala da stvari usmeri nasuprot njihovoj prirodi.

Problem je, u suštini, ipak vanredno jednostavan. Ostvaren na principima koji su iznad svega izdizali model porodičnog jedinstva kao jedino ispravnu „tehniku” individualne i individualističke samorealizacije („moja kućica, moja slobodica”), strip je bio i ostao „artikal” namenjen konzumaciji svih članova prosečnog američkog domaćinstva. S druge strane, njegova suština kao medija, koja je bila slika društvene promene što se već odigrala na samom proscenijumu istorijske pozornice, otvoreno dovodeći u pitanje vrednost dotadašnjih životnih modela, razvijala je sposobnost, nazovimo ga tako, „montažnog” pogleda koji lako od rasutih delova grube strukture stvara kompleksni „pejzaž” novonastale društvene formacije, te bi vezanost stripa uz porodični idealizam lako dovela do spoznaje kako se takva pretpostavka sveta iskazuje preživela pri novim propozicijama razvijene faze kapitalizma. Dovedemo li u nužnu vezu ova dva faktora lako dolazimo do zaključka kako bi „porodični strip”, bez obzira koliko „zašćeren”, tim pre zapravo, veoma brzo i začuđujuće lako izazvao traumatične lomove unutar američke porodice, jer bi, pod jedan, pouzdano otkrio kako faktore koji uzrokuju njeno neumitno raspadanje pod točkovima društvene mehanike novog tipa, tako, pod dva, i skrivene razloge potiskivanja koji uslovljavaju potrebu njenog daljeg faktičkog održanja po cenu bezbrojnih upropašćenih egzistencija. Primer stripa Džona Mak Manusa dobra je „kontra-ilustracija” za ovu tezu: jedan od retkih stripova o porodici koji se održao i posle završetka „porodične faze” u istoriji „literature u slikama”, „Uzgajanje oca” pripoveda o veoma paklenim stvarima koje se događaju jednom nesrećniku, novopečenom milionaru Džigsu, nekadašnjem irskom zidaru koji se oženio praljom, dok sanja o begstvu, i bilo je, nema nikakve sumnje, odlična inspirativna podloga onoj i danas raširenoj pojavi koja u Sjedinjenim Državama na hiljade očeva porodica ne vraća domu njihovom kada u neko tiho predvečerje skoknu u obližnju

samouslugu po cigarete. „Uzgajanje oca” otkrilo je sav traumatični naboj porodice izložene vetrometini promene, no, isto tako, i korporativnu sliku novih mogućnosti koje nudi izmenjena društvena situacija. Sledeći poruke ovog iznad svega „nemilog slučaja” autori stripova otkrili su šifru kako da izbegnu posledicama te vrste koje njihovi proizvodi ostavljaju iza sebe u nominalno još važećem, mada stvarno već fiktivnom „domaćem američkom pejzažu”: u epohi kada se porodica raspadala oni su, sasvim jednostavno, za svoje tematsko određenje izabrali navodni traumatični svet neintegrisanog pojedinca čija je sloboda samo drugo ime za tragičnu nemogućnost smirenja egzistencije. Zato većina junaka klasičnih stripova, koji provode sanjani život avanture, teži zapravo porodičnim okovima u vreme kada oni postaju sve teži čitavim generacijama, pa je dugovečnost svakog od njih manje zavisila od sposobnosti da ovladaju nepredviđenim situacijama u džungli ili svemiru, a više od toga koliko će im taj, inače potpuno preživeli, ideal izmicati i time prikrivati svoju prevaziđenost u stvarnosti života čitača stripova, koja, opet, kao u svakom dobro zatvorenom krugu, nije ništa drugo do već ostvareni životni prostor po modelu samog stripa — nova društvena sredina korporativne uzajamne zavisnosti.

3.

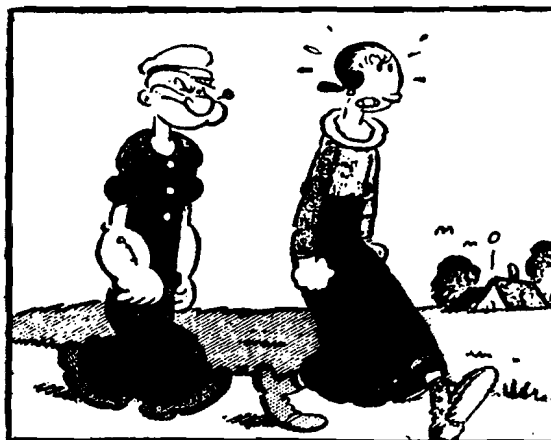
Za sve ove tvrdnje mogu se navesti bezbrojni primeri, ali se čini da je u tom smislu najupečatljiviji slučaj junaka stripa „Flaš Gordon” Aleksa Rejmonda, jednog od najznačajnijih autora čitave dosadašnje istorije „literature u slikama”. Ne treba, naime, zaboraviti da se već prva epizoda ovog nadaleko poznatog stripa završila potpunom pobedom Dejline želje za životom u pitomini porodičnog ognjišta i Flašovim obećanjem da ostvarenje te idilične slike više neće dovesti u pitanje zarad neizvesnih avantura po mutirajućoj planeti Mongo. Kako se, međutim, čak i skoro dve decenije nakon Rejmondove smrti (poginuo u saobraćajnoj nesreći 1956. godine), te avanture u borbi protiv svirepog Minga gomilaju kao lavina u podnožje brega ispada da je osnovni pokretački motiv „Flaša Gordona” u naporu junaka da se otklone nepodesnosti što stoje na putu ostvarenja vrhovnog porodičnog ideala. Zato gotovo svaka epizoda ovog stripa, tokom koje Flaš preživljava bezbrojna iskušenja, izbavljajući se pri tom najlakše iz onih erotske prirode, počinje po pravilu slučajnom nevoljom u koju zapada Dejl, jer, da nije tako, šta bi drugo sprečavalo definitivni završetak stripa. On ne samo da nije završen sa prvim lansiranjem veštačkih zemljinih sate-

lita, već se sasvim opravdano može pretpostaviti da mu je popularnost porasla sa prvim slučajevima psihičkih poremećaja kod kosmonauta.

U „Fantomu” Reja Mura i Li Falka na delu je slična mehanika: ko zna koji potomak loze „duhova koji hodaju”, junak ovog stripa stalno je obuzet dilemom kako da spoji svoj „istorijski” zadatak pokroviteljstva nad prirodnim i društvenim poretkom stvari među „divljacima” i životinjama u džungli, i intimnu potrebu da uz sebe bračnim nitima zauvek veže lepu Dijanu Palmer, inače jednu sjajnu sportistkinju i veoma perspektivnu medicinsku sestru. Radi se o vanredno efikasnoj primeni trika kojim se čitalac stripa dovodi u procep iz koga za njega nema izlaza: s jedne strane, on, čitalac, svestan je da Fantom nikako ne može da napusti službu kojoj su život posvetile generacije njegovih direktnih predaka, i upravo je ta njegova odanost teškom zadatku odlučujuća po odluku da se strip redovno kupuje, ali, istovremeno, čitalac takođe svesno navija za Fantoma upravo na planu njegovih emotivnih dilema (jer zna, ili samo veruje da zna, kako je junaku tek privremeno „oduzeta pamet”), budući da mu je jasno kako je, u krajnjoj perspektivi, brak sa Dijanom izvestan već i zato što osnovna pretpostavka priče počiva na činjenici da jednog „duha koji hoda” nasleđuje drugi „duh koji hoda”, njegov sin. Između ove dve izvesnosti, nemogućnosti da stupi u brak i sigurnosti perspektivnog ostvarenja tog braka, Fantom je lišen svakog ozbiljnijeg iskušenja: za čitaoca stripa on je, baš kao i za svoje pigmejske podanike, uvek jedan te isti „duh koji hoda”, iako elementarna zdrava pamet upućuje na zaključak da su se od trenutka pojave ovog stripa do danas na naše oči morale izmeniti bar dve ili tri generacije „fantoma”. Na izvestan način, Fantom je jedna od onih stvari koje se održavaju samoregeneracijom, jer se njegov navodni otac nikad zapravo nije oženio Dijanom, koja je istovremeno njegova majka i verenica, a on svoj sopstveni sin. Verovatno iscrpljen čitavom ovom zavrzlamom Li Falk, ovog puta u saradnji sa crtačem Filom Dejvisom, stvara „Mandraka” (kome pozajmljuje i svoje lice) gde su odnosi glavnih junaka do u dlaku isti kao i u „Fantomu”, ili bilo kom drugom stripu te vrste, ali, takođe, i unapred lišeni opasnosti da bi se nepredviđeno mogli zakomplikovati i dovesti čitaoca u napast da nešto posumnja. Evo citata iz jednog novijeg novinskog teksta o ovom stripu: „Falk je osudio Mandraka da bude zakleti neženja, ali ga nije lišio prijatnog društva lepe princeze Narde koja mu je vremenom postala verna družbenica”. Uzevši za svog junaka mađioničara Falk i Dejvis su najprirodnije rešili sve moguće dileme: u mitologiji popularne

kulture oženjeni upravljač magičnim silama i tvorac parapsiholoških činjenica potencijalni je varalica, pa, prema tome, Mandrak i princeza Narda (njeno visoko plemenito poreklo samo je dodatno obezbeđenje, jer ako se u moderno vreme neke princeze i udaju za fotografe ili džokeje, još nije zabeležen slučaj da je neka od njihovog ranga odbegla za cirkuzanta) ne mogu da budu čak ni „većiti verenici”. Na pragu pete decenije zajedničkog života (strip je kreiran 1934. godine) Narda je i dalje samo Mandrakova „devojka” i oni se, kako bi rekli tinejdžeri, „zabavljaju” tumarajući tu i tamo po svetu. Ali, suprotno ovome, ako junak ima neke posebne fiziološke i genetičke osobine, kao tu da nije rodom sa ove planete, a to je baš slučaj u „Supermenu” Džoa Šustera i Džerija Zigela, izuzetno se dozvoljava nasrtanje na njegovu slobodu od strane posebno agresivnih udavača: dok one tragaju za njegovom „tajnom”, on tragom njihovih nevolja otkriva svoje i sveopšte neprijatelje.

Čitav ovaj model, koji se u raznim varijantama ponavlja u nizu primera, inspirisan je, kao i mnoge druge stvari u stripu, famoznim „Princem Valijantom” Harolda Fostera: popularni vitez okruglog stola je, doduše, srećno oženjen, ali mu se sve avanture zbivaju na neprekidnom povratku kući, za razliku od Mak Manusovog „negativnog” heroja kome se ništa, osim užasnih nevolja, ne događa — jer nikako nije u stanju da krene od kuće, putem povratka izgubljenoj slobodi irske ispičuture. No, kao što smo već ranije приметili, Tarana alias Džigs je samo izuzetak koji potvrđuje pravilo, ako ga već svojim primerom i ne uslovljava. Ekstremnost samog pravila mnogo bolje ilustruje sudbina jednog od (opet!) Rejmondovih junaka, sudbina detektiva Ripa Kirbija. Ovaj nekadašnji mornarički oficir u ratu na Pacifiku, susreće bezbrojne elegantne lepotice na svom putu između zločina i zadovoljene pravde i beskrajno flertuje sa svima njima. Da bi se to moglo opravdati, slavnom detektivu dodeljena je sudbina iz kolekcije samog devetog kruga. Pre svega, on je intelektualac, što je samo po sebi dovoljna kazna, no, uz to, njegov je odnos sa suprotnim polom tipičan primer emotivne nezrelosti, dopustiv samo pomalo izopačenim intelektualcima: Rip, naime, obožava peting i ljubakanje po kapijama i hotelskim hodnicima, i opravdano se može pretpostaviti da će pre ući u pedesete godine nego što će izaći iz puberteta. U takvoj situaciji njemu ne preostaje ništa drugo osim da sebi stvori iluziju domaćeg ognjišta uz slugu Dezmonda, bivšeg kriminalca, kolekcija lula i probrane knjige iz oblasti arheologije. Još je komplikovanija situacija junaka stripa Frenka Robinsa „Džoni Hazard”. Jer, čim se u razradi tipologije budućeg stripa dođe do



Putnici na relaciji strip — crtani film — i obratno
Popaj i Mačak Feliks).

zaključka da glavna ličnost ne može biti oblikovana tako da izgleda kako je samo neumitne okolnosti sprečavaju u nameri da zasnuje porodicu — postaje zauvek bespredmetno svako njeno eventualno upuštanje u bilo kakve sentimentalne veze, pa naš agent-pilot Hazard, Kirbijev rođak i naslednik Stiva Kenjona, sve devojke koje bi mu se mogle svideti susreće obavezno kada su one već udate ili pouzdano mrtve i hladne. Takav odnos, baš kao i prethodni iz modela „večitih verenika”, odavno je u proizvodnji stripa postao stereotipni kliše koji se beskrajno ponavlja i koji je u stanju da katkada prevaziđe samo autor tipa Milтона Kanifa, tog najviše imitiranog inovatora na svim područjima stripa: njegov Stiv Kenjona pun je malih trikova kojima se na prepad osvajaju ženska srca, ali je veština koju taj nazovi srećnik demonstrira u svojim bezbrojnim avanturama od tako komplikovane vrste da ne izaziva nikakvu želju za imitiranjem. Stiv, taj pukovnik avijacije koji postaje privatni detektiv, platiće uostalom za nju odgovarajuću cenu: njegova sve veća usamljenost vapije do neba. Iz tih razloga, bez obzira koliko to izgledalo čudno, „Tarzan” Harolda Fostera i, kasnije, Berna Hogarta jeste za čitaoce stripova najbolji potajni primer za ugled: njegov način razrešenja bračne legitimnosti maksimumom „Ja Tarzan — ti Džejn” idealni je obrazac ponašanja koje je tako pouzdano vodilo belog čoveka u ona stara dobra vremena kada je sve bilo u redu pod suncem i pod sigurnim krovom porodičnog doma.

4.

Iluzorno je, dakako, u ovakvom kontekstu uopšte i raspravljati o erotskim sadržajima u klasičnom stripu: sve antologije erotike u stripu (kao ona Žaka Sadula, na primer) navode primere koji se mogu pronaći i u antologijama stripa druge vrste (kao u katalogu izložbe „Strip i narativna figuracija” ili u specijalnim brojevima „Grafisa” o stripu). U najboljem slučaju, erotski momenat u američkim stripovima zadržavao se na granici voajerizma. No, toliko „daleko” smeli su da idu samo pojedinci kao Ernest Ratklif („Lindi”), Maz („Džejn”), Džo Mak Manus ili, opet, Milton Kanif. Stripovi ovog poslednjeg bili su, na izvestan način, prave male voajerske svetkovine i nije zato nimalo čudno da su dve njegove ženske ličnosti iz stripa „Teri i gusari” — Barna i Dragon Lejdi — osvojile svaka po dva glasa u anketi kojom su, na inicijativu Žaka Sadula, evropski poznavaoци stripa birali svoju najerotičniju junakinju (za Dragon Lejdi glasove su dali Renato Furlani i Bernar Tru, a za Barnu Klod Moliterni i Alen Rene): pobedila je, međutim, sa tri glasa u svoju korist, po mnogo čemu značajna junakinja svet-

skog stripa, Gudvinova Koni, a po jedan glas dobile su Dijana Palmer („Fantom”), Barbarela, Valentina, Pravda (sve iz istoimenih stripova) i još neke lepotice. Da bi dostigao željene erotsko-nadražajne efekte Kanif je izgradio čitav sistem, gotovo jednu malu poetiku dekoracije, pa je navika većine crtača da ga u svemu slede dovodila na ovom planu često do komičnih situacija u kojima se junakinje stripova o životu u džungli probijaju kroz gusto tropsko rastinje u večernjim haljinama, budući da su one, po Kanifu, uvek izvrstan alibi za švercovanje erotike. Najbolja ilustracija ove tendencije jeste jedan kvadrat iz „Džima iz džungle” Aleksa Rejmonda (1941. godina) gde junakinju po imenu Helen vidimo u potpuno prozirnoj spavaćici na jednom afričkom proplanku. Tekst ispod crteža glasi: „Ali bilo je suviše kasno. Našli smo je nekoliko noći nakon toga u središtu džungle kako se njiše uz divlji ritam udaljenih bubnjeva.” Jadna Helen! Koliko su se stvari sporo razvijale vidi se iz ovog primera: Kanif je 1945. godine u „Zovu muškog” prikazao siluetu nage žene koja stoji kraj osvetljenog prozora u mračnoj sobi, a Rejmundu, koji u genezi stripa kao tehnike izražavanja prethodi Kanifu, zauzimajući mesto između njega i Fostera, nije tri godine kasnije, 1948. dakle, preostalo ništa drugo nego da čitavu stvar, zajedno sa oblikom prozora, ponovi u jednoj epizodi „Ripa Kirbija” i time još jednom pokaže koliko obojica duguju Česteru Goldu. Milton Kanif je smislio i trik sa jutarnjom toaletom koji se održao godinama, čak do „Modesti Blejz”, a brojni drugi primeri upotpunjuju sliku teškoća koje su se javljale na ovom planu razvitka stripa: Narda se, u jednoj epizodi „Mandraka” iz 1935. godine, pojavila u orijentalnom kostimu koji je stidljivo otkrivao predeo ispod grudi i iznad struka, 1946. godine autori su se usudili da joj razgolite noge, prebacujući odgovornost za to na neke zlikovce što su sa mračnim namerama lepu princezu privezali uz sto, u 1965. godine, skoro dve decenije kasnije, kada je ovaj strip preuzeo Fred Frederiks, susrećemo je najzad u dobro skrojenom kupaćem kostimu, koji, naravno, ne služi za kupanje već za gledanje. Kanifov radikalizam znao je da uvek pronađe najjednostavniji put iz ovog spleta nevolja: dok su drugi izmišljali odeću koja će otkriti najviše od onoga što je dozvoljeno, „krojačka poetika” ovog majstora tragala je za ličnostima kojima će biti dozvoljeno samo zabranjeno — u jednoj epizodi stripa „Teri i gusari” već poznata nam Dragon Lejdi nosi toaletu koja joj potpuno otkriva grudi i koja je, prvi put posle nekoliko vekova, ponovo bila u modi koliko prošle sezone. Kanif je, nema sumnje, bio taj koji je ostale pouzdano upućivao na nove erotske puteve: cepajući o trnje odeću svojih junakinja iz džungle njegovi sledbenici su najzad

došli na logičnu ideju da bi, suprotno dotadašnjoj praksi, najerotičniji kostim bio onaj koji je ujedno i najpraktičniji za život u džungli, i tako su se, neposredno nakon drugog svetskog rata, na pozornici stripa pojavile bezbrojne „tarzanele” koje su, u trikoima od leopardove kože, dugo bile perjanice stripovane erotike. Primat su im oduzele kasnije junakinje stripova o svemiru, mnogobrojne „Gordonele”, ali je i tada kostim u stilu trikoa, osim nužne izmene u materijalu i prirodne prevlasti tkanina od čeličnih i sintetičkih vlakana, ostao potpuno isti, a to je možda i najbolji dokaz o minimalnim mogućnostima koje su crtačima stajale na raspolaganju za plasiranje erotskog u sličicu stripa.

Da bi se opisani poredak stvari izmenio bilo je potrebno da u igru uđu dva nova elementa: televizija i Evropa. Televizija je svojom pojavom izmenila nepodesni a dvostruki društveno-socijalni položaj stripa: zahvaljujući principima svoga dejstva televizija je ljudima kao na dlanu otkrila dugo skrivanu pozadinu društvenih procesa prethodnog razdoblja koje je, iako u suštini njihov izraz, strip brižljivo skrivao čak i dugo nakon toga što su oni okončani. Televizija je rastrgla koprenu dotadašnjeg dirigovanog idealizma čitača stripova i pokazala mu stvarno stanje stvari onog društvenog loma čija je tehnologija komunikacije bio strip. Ona je naprosto bila predodređena da podstakne separaciju mladih od individualističko-pragmatičnog sveta odraslih i da im ukaže na mogućnosti široke društvene kooperacije upravo u trenutku kada se njima, na granici jednog očajanja koje je lako moglo postati epohalno, činilo da ozbiljniji kontakti sa okolinom nisu više mogući. Otkrivajući sve to televizija je na proste sastojke razložila i faktore koji su uslovljavali prikrivanje tih procesa, pa, na taj način, izvršila neku vrstu ponovnog otkrića stripa, oslobodivši ga hipoteke čuvara iluzije o svetu koji se davno, u samom trenutku njegove pojave, srušio kao kula od karata. Naravno da ni televizija sa svoje strane, nije mogla da izbegne sudbini rezervisanoj za medij koji stupa na komunikacionu pozornicu: posle izvesnosti da je dugo odlagani poraz stripa svršena stvar, čuvari „starih harmonija” obratili su svu svoju pozornost baš na „mali ekran”, ali — prividnog li paradoksa! — potpuno menjajući pravila igre. Zato je danas televizijski program često u službi afirmacije novog porodičnog jedinstva i ne libi se da, suprotno stripu, to jedinstvo pokaže na delu. Citava ova izmena omogućena je činjenicom da je televizija, otkrivajući proces raspada porodičnog klana, ponovo ideal o njemu izdigla kao lek za postojeće traume: u redu, porodica je srušena, ali kakve je korist bilo od toga — zato, obnovimo je!

Činilo se da televizijska slika pruža idealne mogućnosti za takvu obnovu, jer, takođe fragmentarna kao i slika stripa, ona je u pravom smislu reči neiscrpna po broju informacija što ih pruža o sebi. Takva „beskonačnost“ televizijske slike, koju je nemoguće sagledati „do dna“, automatski uslovljava aktivan odnos gledaoca prema njoj i taj je odnos, kada se jednom uspostavi, neprekidan. Dominacija „porodičnih sadržaja“ u televizijskim filmovima i serijama začela se na pretpostavci da se emitovanje informacija televizijske slike pri određenom spletu može zaustaviti na „dubini“ koja se oseti korisnom. Svakako da takav odnos nije bio ostvarljiv kod stripa, jer se reakcija njegovog čitača zadržavala na površini slike i kretala zatim po „dužini“: konzument stripa mogao je da celinu uoči sklapanjem grubih fragmenta i da svaki novi fragment uklopi u obrise celine, ali je njegovo poimanje suštine tog sklopa ostajalo faktički neizmenjeno od trenutka svog konstituisanja pa nadalje. Osim toga, čitač stripa je usamljena ličnost i nema kontakt sa drugom usamljenom ličnošću, odnosno drugim čitačem istog stripa, pa je akcija izazvana njegovim odnosom sa medijem okrenuta ka najbližoj društvenoj sredini, a individualna akcija u smeru zajednice uvek je agresivna i teži destrukciji principa na kojima počiva zajedništvo. Kolektivna združenost gledalaca ispred televizijskog ekrana, tokom koje su oni upućeni jedni na druge i na televiziju kao svoj „produžetak“ u svet, omogućavala je da se zajedničke reakcije u kontaktu sa medijem iznesu u „slobodan prostor“ izvan društvene grupe. Čitanje stripova o prokletstvu usamljenika imalo je za cilj da u rasturenu porodicu unosi veštačke elemente nove kohezije, a gledanje televizijskih serija o čvrstim i srećnim porodicama, koje reakciju usmerava ka „unutra“, treba da iz opterećene porodice iznese neke od razloga stvarnog nezadovoljstva. Čitavo ovo objašnjenje televizijske dominacije „porodičnih sadržaja“ samo je teoretska pretpostavka o razlozima jedne prakse, budući da ta praksa ne deluje dovoljno dobro. Izgleda da je razvoj televizije bio toliko buran da se ovaj medij veoma brzo i stvarno otrgao iz ruku popravljivača postojećeg i usmerio ka polju stvaranja iskustva nove korporativne svesti „globalnog sela“ koja se uzdiže iznad svih barijera jučerašnjeg sveta.

Drugi faktor promene erotsko-sentimentalne podloge modernog stripa bila je, kao što rekostmo, Evropa. Naime, Evropljani su znatno pre Amerikanaca izgradili svoj odnos prema stripu, ako ne kao prema mediju a ono bar kao prema „umetnosti“. Za razliku od Amerikanaca, koji su bili nezasiti „potrošači“ stripova, Evroplja-

ni su se prevashodno izgrađivali kao njegovi „ljubitelji”, što je bilo potpuno prirodno u situaciji složenih uticaja koji su u to vreme deštvovali u evropskoj kulturi: činjenica da se, naime, Pikaso oduševljavao stripovima nikako nije iznenađujuća kada se zna za presudnu ulogu afričke umetnosti u njegovom stvaralaštvu. Kada je televizija u Americi dovela strip u težak ekonomski položaj, Evropa je već bila potpuno spremna da privremeno prihvati palicu prestiža. Pre svega, Evropljani su u tim kritičnim danima obnovili interes za strip preštampavajući stare stripove u vidu skupih knjiga: strip je na taj način pribavio sebi atribut kulturnog dobra. Na drugoj strani, uspostavljajući kritičke sisteme vrednosti, Evropljani su znali da se odlučan udarac krizi može zadati samo prekvalifikacijom sadržinske strukture stripa. Prvobitni pokušaj na tom planu pretrpeo je ipak neuspeh jer u Evropi još nije bio dovoljno poznat pravi efekat televizijskog dejstva, pa su evropski stripovi o sentimentalnim avanturama mladih kelnerica i bebisiterki, zanemarujući lom koji je svojom pojavom uslovlila „osma sila”, ostali na nivou malograđanskog kiča, iako su njihovi autori pravilno pretpostavljali da je njihova šansa u izmeni propozicija klasičnog američkog stripa, odnosno u insistiranju na sentimentalnosti kao isključivoj temi i na braku kao jedinom ishodu takvog poretka stvari. Zato je odlučeno da se cilja u samo središte mete i strela koja je zatim odapeta bila je zategnuta na luku erotike. To je izazvalo novu vrstu šoka, ali se ispostavilo da je pogodak potpun i da, što je najvažnije, pouzdano oslobađa strip nagomilanih barijera prošlosti. No, do konačnog uspeha je dovela i dobro izabrana strategija: suprotno dotadašnjoj praksi, evropski stripovi nisu se više obraćali svima od sedam do sedamdeset i sedam godina, već prevashodno takozvanoj intelektualnoj publici koja je, iako u prvi mah beznačajna kao faktor na tržištu, bila spremna da bez velikih trauma prihvati inovacije i, posredno, nametne uzor koji će ostali slediti. Same inovacije rađale su jedna drugu u prirodnom nizu: izmene u određenju tematike uzrokovale su nužne promene u tipologiji i karakterizaciji likova i tako je muškarca, junaka većine američkih stripova, zamenila žena, nova junakinja evropskog stripa, čiji je jedini cilj akumulacija iskustava na erotskom planu i koja je spremna da u korist takve iskustvene prakse raskine sve okove. Ovakvi stripovi su verovatno pospešili pokret za „žensko oslobođenje”, ali, što je za ove redove znatno važnije i relevantnije, stripu kao formi povratili njegovo mesto u popularnoj kulturi. U svetu mitova te kulture muškarci su još imali brojčanu i ne samo tu prednost: „Modesti Blejz” je kao strip Petrika O'Donela i Džima Haldoveja bila prvi znak evropskog prodora, ali

se kao film Džozefa Lozija utopila u moru fle-
mingovskih junaka.

Pomenuta dvojica Engleza nisu, uostalom, do kraja izveli ono što je stajalo u samoj osnovi preokreta (zato se njihova junakinja i zove Modesti — skromna) i što je, nešto kasnije, u potpunosti pošlo za rukom Žan-Klod Forestu sa „Barbarelom”: ovaj danas po mnogo čemu već antologijski strip, rađen u zanimljivoj tehnici viraža, prvi je predstavio dovršen model nove junakinje, koji će ubrzo postati opšti uzor. Ta svemirska avanturistkinja, koleginja Flaša Gordona, u svoje kosmičke vratolomije kreće iz sasvim suprotnih pobuda od onih koje pokreću Rejmondovog junaka: dok je njegova motivacija za hrabrost — Sjedinjene Države kao Dejl u opasnosti, Barbarelu dalje ka nepoznatim zvezdama vodi izvesnost erotske promene, opipljivo obećanje novih seksualnih iskustava. Tako Barbarela ne samo da neograničeno opšti sa muškarcima po principu „što brže, to bolje”, već ima odnose i sa bićima koja veoma liče na „male zelene”, sa robotima, sa mešancima od flore i faune, mutantima od organskih i mehaničkih delova, te, najzad, potpuno prirodno, i sa jednom jednookom lepojkom iz svemira. U tako uspostavljen tematski okvir Gi Peler sa „Zodelom” unosi nove formalne elemente sledeći principe pop-arta (čiji su protagonisti, sa svoje strane, prvi na pravi način u Americi dešifrovali kulturnu poruku stripa). Forestova seksualna agzibicionistika i Pelerova šokantna vizuelnost stvorile su primer za imitaciju, i on će ubrzo početi da se kopira s obe strane Okeana, jer se kroz takvo sinhrono dejstvo „forme”, koja je poruka o „sadržini”, i „sadržine”, koja je funkcija „forme”, na najbolji način stvarala mogućnost za jednu novu fresku našeg sveta surovosti i reklama za koka-kolu, našeg vremena krstarica na ratnom pohodu i zaborava uz dim „trave”, našeg „domaćeg pejzaža” električnog kola popularne muzike i mode koja je odećom od plavog platna izjednačila klase i polove. Upravo takve ili veoma srodne „signale” emituju „Saga sa Ksama” Nikolasa Devila i Žana Rolina ili „Skarlet Drim” Kloda Moliernija i Roberta Đidija.

Amerikanci, iz lako razumljivih razloga, nisu u prvi mah bili sposobni da slede ovakav pravac razvoja, sve dok nisu stasali crtači novije generacije, vaspitani u kulturi „podzemlja”. Tako je došlo do čudne razmene: jer, ako je Evropa obnovila strip sledeći u najvećoj meri duh američkog „undergrounda”, onda je „underground” u Americi odgojio autore koji će u potpunosti obnoviti stil nekadašnjih evropskih pornografskih stripova (na primer, „Snežana i sedam patuljaka” braće Nojgebauer). Kruna takvog sme-

ra je „Feba, duh vremena” Majkla O’Donža i Frenka Sprindžera, fascinantno delo „umetnosti surovosti” u kome jedna devojka, inače kći nekog srpskog aristokrate, biva podvrgnuta ispoljavanju svih oblika izopačenosti našeg doba — „duh vremena” koji se preko njenog erotskog stradanja oličava jeste ponovljena slika smrti kroz neobuzdane eksplozije ideoloških „kugâ osećanja” i sadističkih erupcija maksimalno fašizirane stvarnosti. Tek je, međutim, „Vampirela”, koju je u nameri da konkuriše „Barbareli” Džejms Voren stvorio 1969. godine, uspela da uspostavi nove odnose na velikom tržištu stripa u Americi. U isti mah ili nešto ranije, veliku popularnost stiče „Mala luckasta Anka” Harvija Karcmana i Vila Eldera, parodija na reakcionarni strip „Sirota Anka” Harolda Greja iz 1924. godine. Idealno čedo Hefnerove (strip izlazi u „Plejboju”) epikurejske plejboj-filosofije, Anka je najmanji zajednički imenitelj čitave erotske mitologije novog „american way of living”: među „objektima za uživanje” te prsate tinejdžerke, koja duboko veruje da su svingeri ljubitelji muzike Glena Milera, nalaze se, za razliku od Brabarelinih mutanta i Zodelinih rimskih legionara koji puše „Goluaz”, Aleksandar Portnoj (rođen na Čuburi, junak romana Filipa Rota „Portnojeva boljka”), tadašnji savetnik dr Kisindžer (ne tvrdi li se time da je njegov diplomatski bakaluk prodavanja rata i mira na malo i na veresiju samo jedan od načina da se čovek dopadne izvesnim ženama), neizbežni Džejms Bond, „fašista” i „muška šovinstička svinja” Norman Majler (koji će o Anki napisati knjigu kada se sledeći put bude našao u novčanom škripcu), hipi i jipi lider, emancipovane predstavnice pokreta za ženska prava (ako pažljivo zagledate možda ćete negde zapaziti Kejt Milet ili Gloriju Stejnem), sovjetske atletičarke sa nešto malo pogrešnih hormona, te tako dalje i tome slično. Put je time otvoren za Roberta Krempa i „Mačka Frica”: spajajući diznjevsku tehnologiju pretvaranja ljudskih karaktera u životinjska obličja, iskustva i trendove „undergrounda” i poruke evropske strip-eksplozije, Kremp je stvorio strip koji na pravi način obeležava epohu i u kome kao na dlanu pulsira čitava Amerika u času njenog najvećeg iskušenja na putu ka promeni.

Privremeno, tu se krug zatvara.

**RAJNHOLD RAJTBERGER
I VOLFGANG FUKS**

DRUŠTVO - ONAKVO KAKVO JE OCRTANO U STRIPU

SLIKA DRUŠTVA NAMETNUTA OD CENZURE

Na sastanku Nacionalnog udruženja crtača u aprilu 1962. godine, Hal Foster je ispričao prisutnim delegatima da je primio gomilu protestnih pisama, punih besa i ogorčenja, zbog toga što je u svoj strip „Princ Valijant” uveo Crnce-robove, trgovca-Jevrejina i jednog Irca. „Jedini

ljudi koje smete da crtate su beli, bogati protestanti”, dodao je Foster. Ova reakcija čitalaca samo je još više uverila sindikate u to da je njihova politika ispravna: oni su prihvatili samo one stripove koji nisu mogli da povrede nijedan deo čitalačke publike. Zbog toga su, ne samo iz „Princa Valijanta” (gde su iskrivljene i neke istorijske činjenice), nego iz svih stripova, naročito iz onih sa savremenom temom, izbačeni svi elementi koji su u bilo kom pogledu mogli da budu sporni.

Kada je Del Mesik (Dale Messick) u svom stripu „Brenda Starr” grupi tinejdžera dodao i malu Crnkinju, sindikat mu je naredio da je odmah izbaci jer bi mogla da povredi čitaoce Južnih Država. Alfred Andriola je na Kongresu u Bordigeri pričao o tome koliko je puta bio prinuđen da menja svoj strip „Kerry Drake” pre nego što je on konačno prihvaćen. U jednoj prilici je

*) Reinhold Reitberger i Wolfgang Fuchs, Society as portrayed in comics (iz knjige Comics — Anatomy of a Mass Medium, London, 1970).

tajanstvenoj spisateljici hteo da da ime Džet Blek (Jet Black), iako ona nije bila Crnkinja. Cenzor u sindikatu se tome oštro usprotivio, smatrajući da bi ovo ime moglo da uvredi crnački deo čitalačke publike. Andriola je izmenio ime u Sejbl Blek (Sable Bleck), jer ovaj kompromis, kao uostalom i svi kompromisi, nije hnačio ništa i nije vreađao nikog.

Upitan da li je ikada došao u situaciju da strip menja zbog nekog događaja vezanog za stvarni život, Kreg Flesel (Creig Flessel) je ispričao da je, posle ubistva Predsednika Kenedija, morao da izbacijednu sekvencu iz stripa „David Crane”. U prvoj verziji, pljačkaša banke ubija policajac pri pokušaju bekstva. Sindikat je smatrao da u tom trenutku slika nasilja ne bi bila nimalo podesna: Flesel je policajcu oduzeo revolver i drski provalnik je umro od srčanog udara.

Čak ni tvorcustripa „Peanuts” Čarlsu Šulcu nije bilo dozvoljeno da radi bez ograničenja. Tako je bio primoran da iz stripa izbacijednu sekvencu u kojoj je Linusovo čebe oživelo i skočilo na Lusi: po mišljenjustripovog sindikata, jedno takvo „nasilje” bilo bi za čitaoce neprihvatljivo!

Ovi dobro poznati primeri cenzurisanja dogodili su se pre nekoliko godina. Međutim, i sami listovi odlučuju o tome šta „može” a šta „ne može da prođe”. Oni često, samo privremeno ili za stalno, menjaju serije ili izbacuju „uvredljive” elemente iz svojih stripova. Strip „Beetle Bailey” bio je, na primer, prognan sa stranica *Stars and Stripes* od 1954. do 1955. godine zbog toga što je, po oceni nadležnih, njegov junak vršio rđav uticaj na moral vojnika. Pošto je punih dvadeset godina redove vojske „Beetle Bailey” snabdevao isključivo belim licima. Mort Volker (Walker) je pomislio da je krajnje vreme za pojavu jednog crnog lica, pa je u strip uveo poručnika Flapa, crnog vojnika kovrdžave kose i jareće bradice. *Stars and Stripes* se oktobra 1970 (!) pojavio bez ovog stripa; ovu satiričnu priču u slikama prognali su sa svojih stranica i drugi listovi u krajevima američkog Juga.

Ovi primeri jasno pokazuju koliko je snažan uticaj auto-cenzure na sliku društva ocrtanog u stripovima. Da se nijedan američki građanin ne uvredi ili ne uznemiri, iz stripa su izbačeni seks, nasilje, društveni problemi — jednom reči sve sporne stvari. King Features Syndicate kaže na primer:

„...Naša pravila ne dozvoljavaju krv, mučenja, stravu, kao što ne dozvoljavaju ni sporne teme kao što su religija, politika i rasna pitanja. Od svega je najvažnije imati osećanje za meru

i ukus. Strip mora da bude čist, a njegovi likovi moraju da budu prirodni i životni. Drugim rečima, „Blondie” je, na primer, svakodnevni život normalne američke porodice prikazan u humorističkom obliku”.

U toku mnogih decenija, stripovi su slikali idealističku sliku „Amerike u njenim dobrim starim danima”, jedne Amerike koja nikada nije ni postojala izvan masovnih medija. To je bila Amerika Normana Rokvela (Norman Rockwell), kakvu je obično slikao na naslovnim stranama „Saturday Evening Posta”. Činjenica da je originalni „Saturday Evening Post” prestao da postojati ima simboličko značenje.

SLIKA DRUŠTVA U STRIPU, IZRAŽENA STATISTIČKIM PODACIMA

Statistika je, na osnovu svojih empiričkih ispitivanja, došla do saznanja da stripovi ne pružaju „istinitu” sliku društva. Publikacije posvećene stripu zasnovane su uglavnom na nekolikim ispitivanjima i predstavljaju gotovo istovetne analize novinskih stripova. *Comicbooks* su u njima, na žalost, zanemarene zbog toga što je prikupljanje primeraka nestalnih izdanja izazvalo vrlo velike teškoće.

Procenat pustolovine, zločina i porodičnih tema u stripovima posebno je zanimljiv kada se posmatra kroz sliku što su je stripovi gradili u prošlosti.

Neprekidno su se nizali dokazi da su najčitanije one strane listova na kojima izlaze stripovi i da njih podjednako čitaju sve društvene klase. Istraživanja koja je vršio Francis E. Barcus u svetu stripa što izlazi nedeljom i u kojima je koristio vrstan izbor stripova objavljenih u periodu između 1943. i 1958. godine, pružila su jasnu sliku o raspodeli raznovrsnih žanrova u ovom razdoblju. 64,2% išlo je na humorističke, a 35,8% na avanturističke ili melodramske stripove (svih vrsta); 73,8% svih stripova čije su se priče odvijale u Americi bili su iz gradskog, a 80,9% onih koji su se zbivali u drugim zemljama iz seoskog ambijenta.

Po Barcusovim podacima, ličnosti stripova su uglavnom bile iz niže ili srednje klase (10% iz niže i 68% iz srednje klase). Analize Gerharda Sengera pokazale su da su dve trećine svih muških ličnosti bili službenici sa belim košuljama i da je na manuelne radnike otpadalo samo 12%. Uprkos ovoj činjenici, o stripovima se često govori kao o proleterskoj literaturi, o lakoj zabavi američke radničke klase.

U stripovima preovlađuju, dakle, muškarci; ali dok je neoženjeni pustolov gospodar svake situacije, oženjen čovek je u odnosu na ženu u podređenoj situaciji. Žena je u crtežu često daleko viša od svog muža, što je i prirodno za gazdu u kući. Agresivnost junaka ili junakinje iščezava u bračnom životu: nekadašnji agresivni neženja postaje u braku mek i pokoran, dok se nekadašnja bespomoćna ženica pretvara u pravog pravcatog zmaja. Primer „Blondie”.

ETNIČKE MANIJE

Barcus je naišao samo na jednog usamljenog Crnca 1958. godine; u 1.950 stripova, koliko je proučavao Spigelmann, nije bilo nijednog. Kao mnogi drugi medijumi, i stripovi su nudili svojoj publici društvene mitove i doprineli tome da „Crni čovek” za mnoge Amerikance bude „nevidljivi čovek” (Ralph Ellison — Ralf Elison).

Zbog toga što kao serija u nastavcima nije imao uspeha, strip Toma Litla (T. Littl) „Sunflower Street” nije bio obuhvaćen nijednom od ovih analiza, iako je izlazio od 1934. do 1950. godine. U ovom stripu glavne ličnosti su Crnci, naivni i uvek veseli Crnci.

Rani stripovi odražavali su do izvesne mere i etnički humor, kao, na primer, strip Heri Heršfilda (Harry Hershfield) „Abie the Agent”; ali ovaj humor je bio blag i nije izviraio iz čistih osobenosti jevrejske manjine. Humor u stripovima „Porodica Tarana” i „Mickey Finn” je bar delimično izbijao iz glavnih ličnosti irskog porekla, iako se čini da su jedino govedina i kupus vezivali Džigsa za Emerald Isle — za Irsku. Mickey Finn, koga je crtao Lenk Lionard (Lank Leonard) takođe je irskog porekla. Iako je bio šerif jedne varošice, njegov Ujka Bil postajao je postepeno glavna ličnost stripa. Irske korene Mickey Finna pokazuje i njegova profesija (najveći broj njujorških policajaca bili su irskog porekla zahvaljujući talasu irskih doseljenika). Međutim, samo će obrazovani čitalac ime Finn povezati sa imenom legendarnog irskog junaka.

U stripovima su, pored Crnaca, sramno zanemarivani siromašni belci, Portorikanci i, najviše od svih manjina, Indijanci, — svi oni, dakle, koji se nisu uklapali u idealnu koncepciju sveameričkih sjedinjenih država nikada nisu postali glavne ličnosti stripova. Jedina prihvatljiva bila je anglosaksonska koncepcija, sažeta u skraćenici WASP (White Anglo Saxon Protestant — beli anglosaksonski protestant).

Međutim, kako je i religija spadala u zabranjene teme, prilikom venčanja nikada nije pominjana veroispovest supružnika; kako se religija opet nije mogla ignorisati, obredi venčanja svodili su se na ono „da” što su ga izgovarali i mlada i mladoženja. Izgleda, međutim, da Tarzanova svadba nije bila dovoljno neutralna, jer je jedan njujorški list, koji je pripadao ruskoj pravoslavnoj crkvi, izbacio scenu venčanja i nagovestio je samo kroz tekst. Ako neka od ličnosti i pomene svoju veroispovest nekim slučajem, brzo će se ispostaviti da je reč o rimokatoliku, kakle o pripadniku vere koja je u Holivudu dovoljno popularna.

Ako su Crnci i Indijanci u stripu i bili pomenuti, onda je to učinjeno tako da se etničke manjine čitalačke publike poistovete sa belim glavnim junacima i na taj način se odreknu svog porekla i kulturne prošlosti. Veliki mit „jednakosti” svih Amerikanaca bez obzira na rasu, boju kože, poreklo ili društvenu klasu, mogao se održati prostim ignorisanjem pripadnika etničkih manjina.

RAT JE SVE IZJEDNAČIO

Način na koji je crni čovek slikan onda kada je nekim slučajem i uspeo da se pojavi u stripu bio je gori od činjenice da se ignoriše samo njegovo postojanje. Od 1960. godine, Crnac se u stripovima pojavljivao zato da pokaže koliko je progresivna kuća koja je seriju objavljivala. U ovom licemernom spoju, uloge „belih” preuzimali su crni ljudi na jedan potpuno nepotreban i krajnje nepromišljen način.

Sredinom šezdesetih godina, dva najveća bataljona koja su učestvovala u ratovima stripova ostvarila su, čini se, istinsko objedinjavanje: Easy Company u stripu „Our Army at War” (edicija „Detective comics”) i Howling Commandos u stripu „Sergeant Fury” (Marvel Comics Group) obuhvataju u svojim redovima sve etničke manjine. Gabriel Džons je Crnac koji izvanredno svira trubu (!); Dino Maneli je holivudska zvezda italijanskog porekla; Isak Coen, Jevrejin, — mehaničar iz Bruklina; Dum-Dum Dagan je crvenokosi Irac, a Rebel Rolston tip sa krajnjeg Juga. Englez Pinki i Nemas Erik Kenig pridružili su se ovoj grupi nešto kasnije.

Easy Company ima sličan sastav; samo, u ovoj priči je Crnac Džeki Džonson nekadašnji bokser i svetski šampion. Oni, osim toga, imaju i jednog Indijanca: Little Sure Shot! Kao mnogi ratni filmovi ove vrste, i ovi stripovi imaju

svog belog propovednika rasizma, koji se na kraju priče preobraća. Obično prezrena žrtva (u stripovima „Our Army at War” i „Sergeant Fury” su to ili Gabriel Džons ili Džeki Džonson) dolazi do punog izražaja u trenucima velike opasnosti, posle čega zaslepljeni propovednik rasizma konačno progleda i priznaje jednakost svih rasa.

U priči „What's the Color of Your Blood?” („Koje ti je boje krv?”) (objavljenoj u novembru 1965), preobraćen je jedan pripadnik nemačke više rase. Storm Trooper Uhlan dobija kroz transfuziju krv Jackie Johnsona i mora da prizna da i Crnci imaju u sebi crvene krvi.

Jedna etnički ujedinjena borbena četa prikazana je i u stripu „Blackhawk”, Willa Eisnera. Ovde su se Amerikancu, vođi grupe, pridružili Andre, Čak, Olaf, Stanislaus, Hendriksen i kinez Čop-Čop. Ali sve ove borbene jedinice predvodi uvek jedan stvarni, sveamerički momak. Narednik Rok iz Easy Company potiče iz rudarskog kraja Srednjeg zapada, a narednik Fjuri iz Howling Commandos iz sokaka grada Bronksa. Činjenicom da su „prirodne vođe”, oni iskazuju pravu nadmoć onog stvarnog, stoprocentnog Amerikanca.

Ista je podela uloga i u drugim žanrovima. U stripu „Lone Ranger” belac je uvek vođa, uvek junak; njegov drug, Indijanac Tonto, ima uvek podređenu ulogu. Budući da on posle toliko godina govori iskvarenim engleskim jezikom, možda i nije slučajno to što tonto na španskom znači „zgrušana krv”; zbog toga se ovaj junak u meksičkoj verziji stripa zove Toro.

Mandrakova desna ruka Lotar je mnogo godina bio verni i nemi pratilac inteligentnog belog čoveka. Na prvi pogled reklo bi se da ovaj Crnac u lavljoj koži može da izvršava samo najjednostavnije zadatke za prepametnog Mandraka.

ZAKON I RED

Ideološki sukobi se u stripovima — kao i u svim zabavnim medijumima — ostvaruju na individualnoj lestvici. Glavni junaci su ličnosti sa kojima se čitalac identifikuje, a takve ličnosti čine uvek i samo prave stvari; a pravi problemi se, u zabavi, mogu prikazati samo u skraćenoj verziji.

Ž. Fajfer (J. Feiffer) govori o strip-knjigama četrdesetih godina koje su savršeni primeri slike društva u stripu: u središtu priče „Muss'em Up

Donovan" (*Centaur Funny Pages*) nalazio se policajac Donovan, koga su zbog surovosti izbacili iz policije; međutim, posle izvesnog vremena, Donovan se vraća u policiju zbog toga što su metodi borbe sa zločinom suviše blagi.

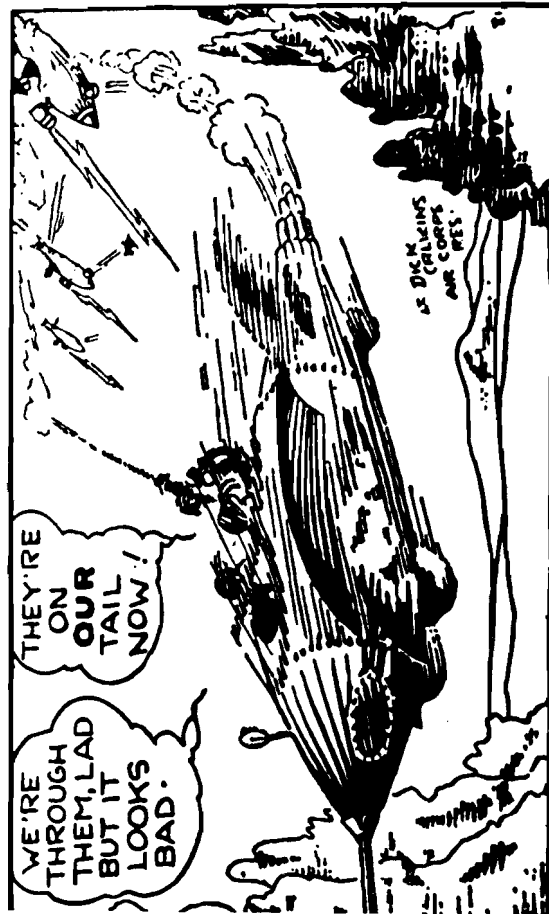
Sve su više veličanji metodi po kojima je, da bi se ubrzalo uspostavljanje zakona i reda, pojedincu bilo dozvoljeno da zakon uzme u svoje ruke i ne čekajući da se ispune njegove uobičajne procedure. U pričama sa Divljeg zapada ovi su metodi podignuti na nivo junačkih mitova (film — *Čovek koji je ubio Liberti Valansa* Džona Forda — je savršen primer ovog postupka). I u detektivskim pričama, Majk Hemer Mikija Spilejna i Šel Scot Ričarda S. Pradera dejuju na isti način kao policajac Donovan. *Comic-books* se temom preuzimanja zakona u svoje ruke usrdno bave u pričama o superjunacima, iako su Supermen i Betmen dosta brzo unapređeni u policajce baš zbog toga da se protiv zločina više ne bore van zakona, u svojim malim i velikim privatnim ratovima. U njihovom ponašanju se, međutim, ništa nije izmenilo: akcija, nasilje i borba radi borbe su i dalje glavni motivi u svim pričama o Supermenu i Betmenu.

Kritičari kao Vertem (Wertham) otkrivali su u superjunacima fašističke tendencije. Po mišljenju Vertema, Supermen likuje zbog toga što mu je kao pojedincu dato pravo da zakon uzme u svoje ruke. U nadljudskoj moći superjunaka Vertem vidi „nacističko-ničeovskog Übermenscha" i kaže da su nam stripovi sa superherojima „pokazali svet sučeljen sa nekom vrstom fašističkog nasilja, mržnjom i uništenjem". Ovaj svet „ima gotovo mitološko obeležje, jer je postao pozornica pustolovine dvadesetog veka koju Supermen osmatra odozgo".

Verthem je bio srećan zbog činjenice da S na Supermenovim grudima nije i SS. Drugi kritičari su u znaku što ga je kapetan Marvel nosio na bluzi videli jednu polovinu amblema esesovaca.

Lesli Fidler (Leslie Fiedler) je vrlo oštromno protumačio ovu polemiku:

„Nije reč o „fašizmu", iako se ovaj izraz dosta često upotrebljava. U stripovima nema na primer, evropskog antisemitizma, uprkos tome što zli naučnici obično imaju kukast nos, (Pronalazači i proizvođači *comic-books* bili su, kao što znamo, Jevreji.) Nema ni veličanja diktatorskog lika čiji bi uzori bili Hitler ili Staljin. Iako se jedan od prototipova Oslobodioca u šaljivom stripu zove Supermen, on nimalo ne liči na



Oslikovljeni pokret: Bak Rodžers.



Oslikovljeni pokret: Tarzan Hogarta.

ničeovskog junaka — on je slika junaka kakav je od Vašingtona do danas opsedao maštu američkog čoveka: on je vođa koji ulaže ceo svoj život i koji se, nenagrađen, povlači u tamu.”

Superjunaci ponovo zavode red: na kraju svake priče *status quo* — sve je vraćeno u ono isto redovno stanje u kojem je bilo pre nego što se opasnost pojavila. Svi postupci ovih junaka su ispravni i tako se snovi čitalaca obistinjuju u oba pravca: utoljena je njihova želja za redom i mirom, utoljena je i njihova želja da se izvuku iz čvrste stege vlasti.

PROIZVOĐAČI COMIC-BOOKS I UKUS PUBLIKE

Početak pedesetih godina, kompanija Charlton (Charlton) izdala je brošuru u kojoj su glavni junaci bili Crnci; ali kako ovu knjižicu niko nije kupovao, odustalo se od daljih pokušaja objavljivanja *comic-books* sa pričama posvećenim Crncima. Još jednom se pokazalo da se za svaki posebni tip ove vrste almanaha u stripu mora prethodno ispitati mišljenje publike, osim, razume se, u slučaju kada zarada nema značaja. Knjižice u stripovima koji pričaju o Crncima? „Mi bismo ih pravili, da ih publika kupuje — to je bar jednostavno.”

Zbog toga se pristupa ispitivanju svih slojeva čitalaca pre nego što neki šaljivi strip i počne da se objavljuje; ankete se nastavljaju da bi se izdavač uverio u to da strip ima uspeha i da seriju treba produžiti. Popularnost *comic-books* procenjuje se iz meseca u mesec. Poznati stripovi „Silver Surfer” i „Deadman” pali su u svojoj prodaji ispod proseka, pa su obe izvanredne serije prestale da se objavljuju. Da bi kao masovni medijum imali i komercijalni uspeh, stripovi moraju da budu namenjeni najširoj publici. Izdavači *comic-books* sami sebe nazivaju slugama ukusa publike. Uspeh je, kažu oni, neposredno vezan za ono što voli većina, a izbor stripova je veliki; niko nije prinuđen da kupuje ono što mu se ne dopada.

I promene ukusa publike i promene vezane za ideološke sukobe ogledaju se u svakom masovnom medijumu, uključujući i almanaha u stripu, i sve veći broj načina na koje se oni publici predstavljaju nepogrešivo pokazuju sve veće interesovanje novih generacija za ove medijume.

Međutim, uslovi proizvodnje su od presudnog značaja, jer se u njihovim proizvodima ogleda ekonomsko zaleđe nacije. Ako jedan masovni

medijum podražava nove tokove, kao što je to učinila grupa Marvel stvarajući nove, čovečne junake, onda ove pokrete diktiraju uslovi tržišta a ne neki dublji sociološki razlozi.

Proizvođači šaljivih stripova moraju neprekidno da osluškuju otkucaje potreba i želja svoje publike, jer ništa ne iščezava brže nego formula koja je još juče bila neka vrsta zakona. Masovni medijumi pozajmljuju jedan od drugoga, a svi slede svakodnevne talase mode. Oni se otimaju o nove tokove i popularišu ih zato da bi ih što bolje unovčili.

Ova vrsta reakcija najjasnije je odražena u *comic-books* namenjenim omladini, u seriji „Archie”, na primer. U toku sedamdeset godina svog postojanja, ovaj oblik stripa izrastao je u hroniku promena u ukusu publike. Slika društva koja se u njemu ogleda uslovljena je masovnim medijumom; pod njegovim su uticajem autori i umetnici, kao i njihovi proizvodi.

Moto: „Ako imate neku poruku, pošaljite je Western Unionu” bio je prilagođen stripovima i filmovima u vreme kada se bavljenje ideološkim problemima i ozbiljnim pričama nije smatralo korisnim, ali su ove dve umetnosti danas tu fazu prevazišle. Još uvek, međutim, prevladuje uverenje da su stripovi (naročito ratni stripovi) čista zabava, rasonoda u dokolici lišena poruke.

Oni koji podržavaju ovakvo shvatanje veruju da stripovi — ta bezbrižna rasonoda u dokolici — ne mogu da budu štetni. Strip izaziva opuštanje a njegove pustolovine zadovoljavaju želju čoveka da pobegne iz dosade svakodnevnog života. Stripovi su, kao film i televizija, zamena za neostvarene snove i ambicije i svaki strip, svaka ličnost, ima svoj određeni značaj i svoju društvenu funkciju. Filmovi, pozorište, knjige, časopisi i novine — celokupni sistem masovne kulture kao tvorca i prenosioca ideja, osećanja, stavova i stilova — sve to našem životu daje oblik i značenje. Masovna kultura je ekran koji nam odražava stvarnost i ogledalo u kojem vidimo sami sebe. Njena krajnja težnja je da stvarnost potisne i da je zameni.

Firme koje održavaju prisne i neprekidne veze sa svojim čitaocima dobijaju čitave vreće pošte. („MAD” je 1960. godine dobijao preko dve hiljade pisama nedeljno.) Isti je slučaj i sa izdavačima velikih almanaha u stripu na čijim stranicama štampaju samo „najbolja” pisma čitalaca. Svaka knjiga u stripu grupe Marvel (bilo ih je preko dvadeset) i grupe DC (preko pedeset) posvećuje jednu do dve stranice ovim

pismima, koja su često najzabavniji deo cele knjige! Putem ovih pisama, čitaoci presuđuju najnovijim serijama, a izdavači svoj dalji rad usklađuju sa njihovim presudama.

Marvel je vrlo brzo počeo da odgovara čitaocima i ti su odgovori često bili prožeti ironijom. Ova vrsta prepiske naglo se razvijala. Ljubitelji stripa — od kojih svaki zna napamet imena svih autora i umetnika — imali su običaj da stavljaju kratke primedbe na greške ili nelogičnosti što su ih otkrivali u radovima svojih ljubimaca. Ali ovo se dešavalo u starim dobrim danima, pre nego što su stranice posvećene dijalogu sa čitaocima počele da nestaju, ili da se menjaju.

U ta blagoslovena vremena glavna tema razgovora bili su crtež, tekst i sadržina stripova; danas su stranice čitalaca prostor na kojem se razvijaju ideje o vrednostima američkih ideala ili o njihovom odbacivanju.

Stav grupe Marvel prema svim postavljenim pitanjima ne iskazuju samo stripovi koje radi i odgovori koje upućuje čitaocima, nego i posebna rubrika koju vodi Sten Li (Stan Lee), u čijim se okvirima razvila neka vrsta marvelovske filozofije. Tekst što ga je u martu 1969. godine objavio Li može da posluži kao najbolji primer:

„Jedna od stvari na koje u našim pričama pokušavamo da ukažemo je da nijedan čovek nije samo dobar ili samo zao. Negativna ličnost ima i vrlina, kao što najpozitivniji junak ima svojih mana. Jedna od najvećih prepreka ka stvarnom miru i pravdi u ovom poremećenom svetu je predubedenje da je svaki čovek s one druge strane ideološke međe „rdav“. Ne znamo da li pripadate naprednom pokretu ili ste zagriženi pristalica gospodina Establišmenta — da li ste crni militarista ili beli liberal — ali bilo šta da ste, ne dozvolite da vas zavedu natpisi *kindergartena!*“

Krajnje je vreme da shvatimo koliko je besmisleno verovati da postojimo mi i da postoje oni — da ima crnih i da ima belih ljudi. Možda, kažemo možda, na onoj drugoj strani i nije čisto zlo. Možda vaše shvatanje nije i jedino ispravno i bogomdano. Možda nikada nećemo ostvariti istinsko razumevanje ako nismo kadri da saslušamo drugoga i shvatimo da nikada nećemo dospeti do prave Nirvane ukoliko u tom hodu ne idemo rame uz rame sa svima ostalim!“

COMIC-BOOKS I OGLAŠAVANJE

Comic-books se ne izdržavaju samo prodajom nego u velikoj meri i oglasima. Veća izdanja privlače firme da u njima objavljuju reklamne oglase, dok su manja izdanja za njih nezanimljiva.

Reklamne agencije su vrlo brzo shvatile kakve im sve mogućnosti pružaju strip-knjige, pa su već četrdesetih godina počele da koriste strip u svoje svrhe, kao što su to činile sa radio-emisijama, a kasnije i sa televizijom.

Analize reakcija čitalačke publike pokazale su da je reklama najuspešnija onda kada je usklađena sa stilom medijuma; zbog toga je reklama u *comic-books* obrađena u stilu stripa, i to najčešće kroz crteže istaknutih umetnika iz sveta stripa. Ljudi koji se bave reklamom shvatili su izraz stripa kao izvanredan medijum za ostvarenje svojih ciljeva, i to mnogo ranije nego što su pop-umetnici otkrili njegove mogućnosti.

Popularni likovi stripova reklamiraju razne proizvode sa velikim uspehom, kao što to čine „Peanuts” za Forda, „Little Lulu” za Kleenex, „Blondie” za Kodak, i tako dalje. U drugom slučaju, u središtu reklamnih pustolovina ispričanih u obliku kratkih šaljivih stripova su ličnosti koje su za ove svrhe posebno crtane. Tako u „Fresh Up” Čarli hvali jednu vrstu limunade, a kapetan Tootsie jednu vrstu šećer-lemu. Koliko su uske veze između industrije dečjih igračaka i stripa najbolje pokazuje lutka Barbi koja ima i svoj zabavnik. Firme koje se reklamiraju putem stripova imaju i druge koristi: one prodaju ili dele uz svoje proizvode plastične figurice ili slike ličnosti iz stripova.

Najveći uspeh doživeo je medved Smoki, koji upozorava na opasnosti šumskih požara. Njegova upozorenja prenose šaljivi stripovi, ali je njegovim naporima posvećena i jedna cela knjižica.

Reklamni oglas na trećini stranice *Puck the Comic Weekly* — dodatka jednog od Herstovih listova sa tiražom od sedam miliona primeraka — stajao je 1944. godine skoro 9.500 dolara. Oglas u almanasima koštao je 3.000 dolara. Godine 1971, cela stranica u četiri boje dostiže cifru od 10.600 dolara, ali je u cenu uračunato oglašavanje u svim izdanjima što ih odnosna firma izdaje u stripu, što često dostiže tiraž od šest i po miliona primeraka mesečno. Uslovi reklamiranja se, naravno, menjaju i zavise od toga koliko je puta i u kojim razmacima oglas poručen, ali je ipak dovoljno jasno koliko je-



Ekspresivnost zakočenog stripovskog pokreta: Agent X-9.

dan izdavač može mesečno da zaradi ako je petnaest od trideset i šest stranica njegovog almanaha ispunjeno oglasima i reklamom! Sredstva ostvarena putem reklame služe, kao i u novinama, za pokrivanje visokih troškova proizvodnje i održavanja cene koštanja.

Čak i almanasi što ih izdaje kompanija Western Publishing (koja je od 1962. godine u okviru Della) koriste reklamne oglase (od 1969). U početku su smatrali da im oglašavanje nije potrebno zato što je izdavač George T. Delacorte Jr. obezbeđivao velike prihode zahvaljujući izdanjima ogromnog formata — uprkos činjenici da je trećina tiraža ostala neprodana. U izdanjima kompanije Dell prvi reklamni oglasi pojavili su se pedesetih godina.

Reklame u *comic-books* upućene su deci onog uzrasta kojoj je zabavnik i namenjen: među stripovima sa mnogo životinja za manju decu naći će se reklama za slatkiše i igračke, a među stripovima sa Divljeg zapada reklama za vazdušne puške.

Jedan šaljivi strip ispričao je priču o sirotom, slabašnom čoveku kome je, na plaži, tip snažnih mišića sasuo pesak u oči. Beskrajno nejak, čovečuljak je bio primoran da pretrpi uvredu, ali je zato izgubio voljenu devojkicu. Posmatrajući u ogledalu svoje izobličeno lice, junak je odjednom shvatio da mu samo tečaj fizičkih vežbi Čarlsa Atlasa može pomoći da izmeni svoju tužnu sudbinu. On se prijavljuje na tečaj i posle dve-tri nedelje izrasta u snažnog, mišićavog diva. („Bio sam slab i nejak, vidite kakav sam sada! Katalog tečaja šaljem besplatno...“) Naš prijatelj se vraća na plažu i jednim udarcem pokosi protivnika: čudljiva devojkica mu hrli u naručje i kaže mu, blistavih očiju: „Sada si *pravi* muškarac!“

Neposredno reklamiranje (Charles Atlas) i posredni oblik reklame (Supermen) dejstvuju zajedničkim snagama. Stripovi nude preko svojih ličnosti ideale koji su potrošačima potrebni. Neposredna reklama i posredni pritisci, koji deluju na podsvest čitaoca, neprekidno se dopunjuju; ove ličnosti, obdarene snažnim mišićima i razvijenim grudima čitaoci doživljavaju kao savršene partnere o kojima stalno sanjaju.

Reklama je prinudila čitaoca da prihvati mit: „plavokosi likovi su mnogo zanimljiviji!“ Istina, neki crnokosi junaci kao što su Tarzan, Mandrak, princ Valijant i Supermen izdvajaju se plavkasto-crnim sjajem svojih kovrdža ili zaglađene kose; ali možda nije puka slučajnost to što nijedna od ovih ličnosti nije „pravi, rođeni Amerikanac“: narednik Rok, Stiv Kenjon,

Teri Li, jednom rečju, svi tipično američki momci su plavokosi (neizvesno je da li ovi junaci imaju i plave oči jer štamparski metodi ostavljaju pitanje otvorenim).

Zarade mogu da dostignu neslućene vrhunce kada neka serija, kao „Li'l Abner” ili poslednji „Peanuts”, izazove zarazu oduševljenja. Godine 1955, talas „Dejvi Kroketa” preneo se iz studija Volta Diznija na celu naciju. Sve i svako nosio je kapu Dejvi Kroketa — čak i Carli Braun. Betmen je izazvao još veći urnebes, koji su proizvođači iskoristili na taj način što su izradili hiljadu i jednu stvarčicu kojima se služio ovaj tako popularni junak stripa.

Kao deo „kulture u industriji” (da se poslužimo izrazom Adorna), knjige stripova određuju mesto čitalaca u životu potrošačkog društva. Masovni medijum, oglasi i reklama u spletu nastoje da se potrebe i zahtevi publike brzo ispunjavaju i šire, kako bi se točkovi na kojima se kreće privreda kapitalističkih sistema okretali bez zastoja.

KNJIGE U STRIPU: AMERIČKA INSTITUCIJA

Tri stotine miliona knjiga u stripu prodaje se godišnje, a sto miliona ljudi čitaju stripove svakodnevno: ove cifre pružaju sliku o gigantskom širenju masovnog medijuma *comic-books* samo o okviru Sjedinjenih Američkih Država. Iz dana u dan, knjige u stripu mame sve više čitalaca u svoj svet fantazije. Beskonačna bujica slika, večno ustalasana za sve one koji su rođeni u ovom veku, sa ustaljenim uzorima ponašanja i pričama koje se mogu prestići do sudnjega dana: knjige u stripu — američka institucija.

A koliko je snažan uticaj što ga američka institucija vrši na čitaoce vidi se iz prisne veze koja spaja publiku i njene omiljene ličnosti iz stripova. Poplava pisama povodom smrti Ravena u „Terry and the Pirates”, povodom rođenja Kuki u „Blondie”, povodom pojave Lene Hijene u stripu „Li'l Abner”, ili povodom epizode u kojoj se izgubila Sendi iz stripa „Little Orphan Annie” — pominjemo samo četiri američka stripa — uvek se navodi kao primer velike popularnosti što je uživaju *comic-books*.

Kada su se tridesetih godina, zbog ekonomskih razloga, pravili planovi da se smanji prostor koji su stripovi zauzimali u novinama ili da se neki stripovi u celosti ukinu, Galupove ankete otkrile su činjenicu da su stripovi u mno-

gim slučajevima glavni razlog zbog kojeg ljudi kupuju novine. (Oskudica što su je donele godine rata primorala je izdavače da smanje formate knjiga u stripu.) Pošto bace pogled na naslove, većina čitalaca novina odmah prelazi na stripove. Nezajažljiva želja za opuštanjem i bekstvom od stvarnosti ne mogu da budu bolje prikazani; čitalac uživa u bekstvu od stvarnosti koje mu omogućavaju stripovi utoliko više što je, zahvaljujući cenzuri, strip postao ogledalo ukusa velike većine. Budući da je ova vrsta bekstva danas isto toliko jaka ili još i jača nego što je bila pre sedamdeset godina, knjige u stripu i dalje postoje, one su postale navika i tradicija sa ritualnim sazvučjem — one će se, kao institucija od značaja, razvijati i dalje.

(s engleskog prevela: GORDANA
VELMAR-JANKOVIĆ)

KODEKS AMERIČKOG UDRUŽENJA IZDAVAČA STRIPOVA

Kodeks je usvojen 26. oktobra 1954. godine i na osnovu njegove primene industrija knjiga u stripu podešava svoj program.

KODEKS VEZAN ZA POSLOVE UREDNIKA

Opšta pravila — Odeljak A

1. Zločini se ne smeju prikazivati na način koji bi mogao da izazove naklonost prema zločincu i nepoverenje u snagu zakona i pravde ili koji bi podstakao želju za podražavanjem.
2. Nijedna knjiga u stripu ne sme izričito da prikazuje pojedinosti i način na koji je zločin izvršen.
3. Policajci, sudije, državni službenici i ugledne institucije ne smeju biti prikazani na način koji bi mogao da izazove nepoštovanje vlasti.
4. Zločin uvek mora da bude opisan kao gnusan i mučan čin.
5. Zločinci ne smeju da budu prikazani kao privlačne ličnosti koje bi mogle da izazovu želju za nadmetanjem.
6. U svakom trenutku, dobro mora da trijumfuje nad zlom, kao što zlikovac uvek mora da bude kažnjen za svoja nedela.

7. Zabranjene su scene prekomernog nasilja i svi prikazi surovog mučenja, dvoboja noževima ili revolverima, fizičke agonije i krvavih, jezovitih zločina.

8. Zabranjeno je prikazivanje svih načina prikriivanja oružja.

9. Poželjno je izbegavati prizore u kojima predstavnik zakona umire od posledica zločinačkog čina.

10. Nedoovoljeno je prikazivanje bilo kojih pojedinosti otmice. Zločinac ili otmičar mora da bude kažnjen u svakom pojedinom slučaju.

11. Slova reči „zločin“ na naslovnoj strani knjige u stripu ne smeju biti veća od ostalih reči sadržanih u naslovu. Reč „zločin“ ne sme da se pojavi izdvojena na naslovnoj strani.

12. Preporučuje se odmerena upotreba reči „zločin“ i u naslovima i u podnaslovima.

Opšta pravila — Odeljak B

1. Knjiga u stripu ne sme ni u jednom svom naslovu da sadrži reči užas ili teror.

2. Nisu dozvoljene scene strave i užasa, krvoprolića, krvavih ili jezivih zločina, izopačenosti, pohote, sadizma i mazohizma.

3. Nisu dozvoljeni zlokobni, mučni i stravični prizori.

4. Priče koje govore o zlu mogu da budu objavljene samo ukoliko teže moralnoj poenti; zlo ne sme da bude prikazano na dopadljiv način i ne sme da povredi osetljivost čitaoca.

5. Zabranjene su scene u kojima se pojavljuju mrtvaci koji hodaju, vampiri, zlodusi, ljudožderi i vukodlaci.

Opšta pravila — Odeljak C

Zabranjeni su svi elementi i tehnički postupci, koji nisu posebno pomenuti a koji su suprotni duhu i ciljevima Kodeksa, dobrom ukusu i pristojnosti.

Dijalog

1. Zabranjeni su prostakluci, skarednosti, besramnosti i vulgarnosti, kao i reči ili simboli koji su poprimili nedolična značenja.



Ekspresivnost zakočenog stripovskog pokreta: *Princ Valijant.*

2. Po svaku cenu se moraju izbeći ukazivanja na fizičke mane ili deformacije.

3. Iako su sleng i svakodnevni jezik prihvatljivi, njihova je prekomerna upotreba nepoželjna; poželjno je služiti se književnim jezikom i dobrom gramatikom kad god je to moguće.

Religija

1. Nedoovoljeno je izvrgavati ruglu ili napadati bilo koju versku ili rasnu grupaciju.

Kostim

1. Nagost je zabranjena u svim oblicima, jer se smatra nepodesnom i nepristojnom.

2. Svaka nametljiva i sladostrasna ilustracija ili nametljivi položaj ličnosti su neprihvatljivi.

3. Sve ličnosti moraju da imaju odeću koja je za društvo lako prihvatljiva.

4. Ženski likovi ne smeju da imaju izazovna fizička svojstva.

NAPOMENA: Podrazumeva se da se sve zabrane vezane za kostim, dijalog ili umetničko oblikovanje odnose koliko na naslovnu stranu, toliko i na celokupnu sadržinu publikacije.

Brak i seks

1. Razvodi braka se ne može obrađivati na šaljivi način i ne sme da bude prikazan kao poželjan.

2. Nedopušteni seksualni odnosi ne smeju biti ni slikani, ni nagovešteni. Vatrene ljubavne scene ili seksualne nastranosti su neprihvatljive.

3. Poštovanje prema roditeljima, moralnom kodeksu i poštenju treba neprekidno podsticati. Blagonaklono razumevanje ljubavnih problema nije i dozvola za morbidne izopačenosti.

4. Ljubavne priče moraju da podvlače vrednosti doma i svetost braka.

5. Strast ili ljubavni zanos ne smeju da budu obrađeni na način koji bi podsticao ljubavnika i nečasna osećanja.

6. Zavodjenje i silovanje ne smeju da budu ni prikazani, ni nagovešteni.

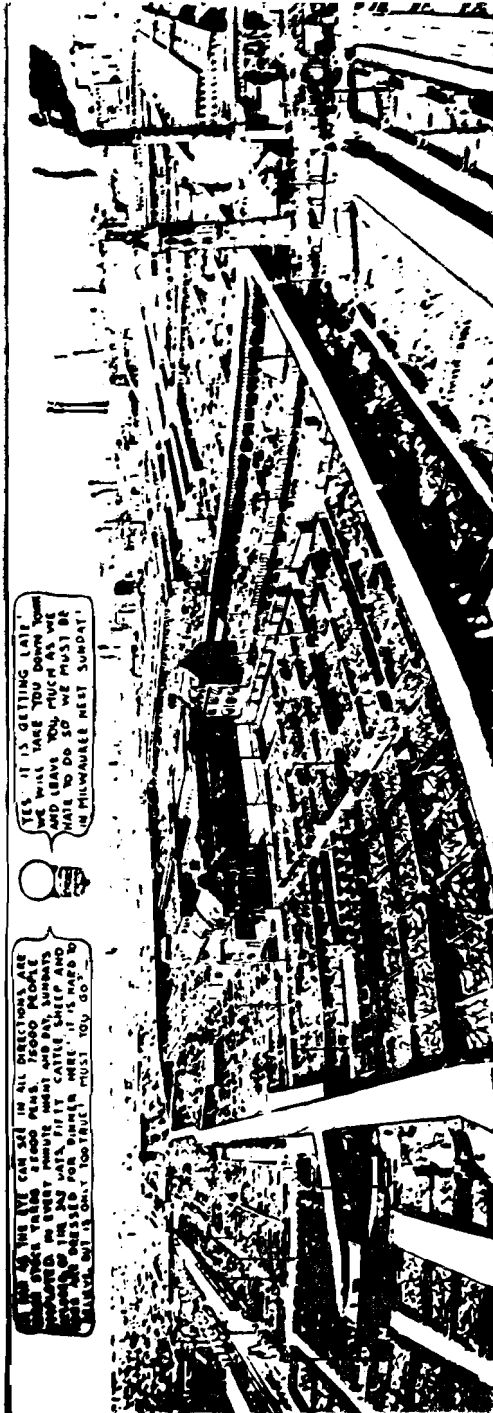
7. Strogo su zabranjene sve seksualne perverzije.

KODEKS VEZAN ZA REKLAMU

Ova pravila se primenjuju na sve publikacije koje izdaju članovi *Comics Magazine Association of American Inc.* Dobar ukus je osnovno načelo u izboru i načinu reklamiranja.

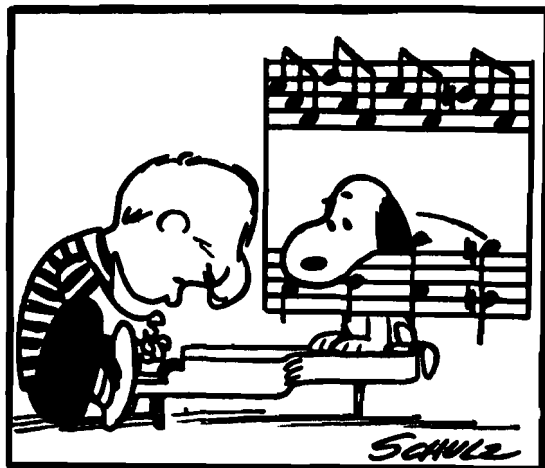
1. Ne prihvata se reklamiranje alkohola i duvana.
2. Ne prihvata se reklamiranje seksa ili knjiga posvećenih seksualnom životu.
3. Zabranjena je prodaja razlednica „*pin-up*” devojaka ili drugih reprodukcija nagih ili polunagih figura.
4. Zabranjeno je reklamiranje prodaje noževa, oružja i vernih kopija vatrenog oružja.
5. Zabranjeno je reklamiranje vatrometa.
6. Ne prihvata se reklamiranje kockarskog pribora ili štampanih stvari koje su vezane za kocku.
7. Bludna nagost i sladostrasni položaji nisu dozvoljeni u reklamiranju proizvoda; odevene ličnosti u reklamama ne smeju da budu prikazane na način koji bi mogao da povredi moral i dobar ukus.
8. Svaki izdavač je dužan da proveri da li izjave date u reklamama odgovaraju činjeničnom stanju i da spreći svako lažno ili pogrešno prikazivanje stvari.
9. Odbacuje se reklamiranje medicinskih, zdravstvenih ili kozmetičkih proizvoda sumnjive prirode. Reklamiranje medicinskih, zdravstvenih ili kozmetičkih preparata koje je odobrilo *American Medical Association* ili *American Dental Association* može da bude prihvaćeno ukoliko je u skladu sa ostalim uslovima kodeksa vezanog za reklamu.

(s engleskog prevela:
GORDANA VELMAR-JANKOVIĆ)



Vilinska bajka s početka stoljeća: Mali Nemo...

SUMMARY



Jedan od vrhunaca strip-karikature: *The Peanuts* (1950).

COMIC-THE NINTH ART?

EDITED BY RANKO MUNITIĆ

This special issue of "Kultura" is entirely devoted to the comic strip. This is a field which in Yugoslavia has been studied incompletely, fragmentarily and superficially. Only very recently, due to a handfull of theoreticians, has systematic and expert study begun in Yugoslavia ont this broad creative phenomenon which many theoreticians and estheticians of visual communication media in France, England and the United States included in their works much earlier.

Therein lie all the advantages and shortcomings of this publication.

The primary intention of all these collected texts lies not in definitively filling the obvious gaps which exist in this sphere of Yugoslav theoretical and research practise (for such a great shortcoming can hardly be neutralized by such a small publication as this). The main aim is to point out the alarming lack of similar works in our country. Hence, this issue of "Kultura" hopes to prompt further, more profound and complex undertakings in this sphere and has no desire of imposing itself as a full answer to all the questions raised by the phenomenon of the comic strip.

This publication is appearing parallel with several other interesting undertakings in the research of comics in Yugoslavia. A few weeks ago the first issue appeared in Belgrade of "Pegasus", the first periodical in Yugoslavia to devote itself to a comprehensive analysis of comics, its history, values, current creative practise and future. At the same time, more exhaustive studies are being done by such theoreticians as Vera Horvat-Pintarić, Ranko Munitić, and Bogdan Tirnanić, parts of which we have included in this issue. The texts which follow reflect a pioneer endaviour to make this initial, primary move. Therein lies the full effect and limitation of such an undertaking.

CONTENTS

THEORETICIANS

Ranko Munitić

COMICS — THE NINTH ART?

As an introductory study, this work attempts to embrace all the elements needed for a global research approach to the comic strip. The author studies the morphological traits of comics communication, summarizes the basic historical elements and formational evolution of the medium, and especially dwells on similarities and differences between static „comic strip animation” and kinetic „film animation” of movement, attempting as precisely as possible to situate comics among the other visual mass communication media.

13

ESTHETICIANS

Pierre Couperie

THE AUDIENCE, ESTHETICS, MEANING

Three studies („The Comics audience”, „The World of Comics”, „Esthetics and Meaning”) by famous French esthetician Pierre Couperie have been translated from the book *Bande dessinée et figuration narrative* (Paris, 1967). They represent yet another attempt to a broad problematic approach to the comic strip, its esthetics and communicativeness.

100

RESEARCHERS

Vera Horvat-Pintarić

THE ZAGREB SCHOOL COMIC STRIP

A major Yugoslav expert on the arts and visual mass communication media, Dr. Vera Horvat-Pintarić studies the development of the comic strip in Zagreb, encompassing the main stages and works of this development from the period between the two world wars to the present day. Here, the works of major masters such as Andrija Maurović and Nedeljko Dragić are given their first but also, in terms of its breadth and convincing arguments, probably definitive valorization. This is valuable contribution to the quite undeveloped historiography of comics in Yugoslavia.

269

The autor points out works of art which are
of world-wide importance.

129

STRUCTURALISTS

Zorica Jevremović-Munitić

TOTAL COMICS

Through a structuralist analysis of Winsor McCay's famous work „Little Nemo in Slumberland”, the author studies the phenomenon of „the terror of the visual effect over the content of the comic strip” and discusses the possibilities of artistic and critical commitment within comics.

173

Pierre Fresnault-Deruelle

BANDE DESSINEE ET POLITIQUE

Pierre Fresnault-Deruelle also speaks of the lack of commitment in comics, the absence of social problems pertaining to our age and the avoidance of political themes in the time and space dealt with by comics.

194

SOCIOLOGISTS

Branko Belan

COMICS: WHAT, HOW AND TO WHOM?

201

Bogdan Tirnanić

THE WAVERING HEART OF JULIA JONES

225

Reinhold Reitberger and Wolfgang Fuchs
SOCIETY AS PORTRAYED IN COMICS

These are works by Yugoslav and world experts studying the sociological element, importance and values of comics. Belan, Reitberger and Fuchs utilize arguments from entire history and evolution of the medium, while Tirnanić uses a concrete example to discover a basis for drawing broader and more comprehensive conclusions. The text by Reitberger and Fuchs has been translated from the book *Comics — Anatomy of a Mass Medium* (London, 1970).

244

CODE OF THE AMERICAN ASSOCIATION OF
COMICS PUBLISHERS

261

SUMMARY

270

KULTURA

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU
KULTURE I KULTURNU POLITIKU

TEMATSKI BROJ

STRIP - DEVETA
UMETNOST?

