
ДИТРИХ ГРИНЕВАЛД

Универзитет Кобленц-Ландау, Удружење за истраживање стрипа,
Кобленц, Немачка

УДК 741.52 (430)
741.52 (091)

Вољен и омражен О културолошком положају стрипова у Немачкој



Слика 1 Марк Лизано/Улф.К.: Нове приче о оцу и сину
Франкфурт на Мајни: Панини 2015, 19;
5 слика (прим. прев.)

Пет квадратних сличица поређаних по принципу уобичајеног европског редоследа читања: с леве на десну страну, одозго према доле. Пред нама је редослед слика који не треба само погледати већ и “прочитати”. Први поглед на целокупну страну нас убрзо наводи на селективно гледање: погледајмо квадратну сличицу 1. Примећујемо дечака који у својој соби (плакати на зиду, кревет), задовољан, чита стрипове. У помало карикираном и редукованом стилу су представљени недвосмислени знаци са контурама, површине су глатке црне, беле и црвене боје и недвосмислено су усклађене са нашим искуствима, нашим познавањем света, а на основу стила се доживљавају као нешто духовито, што нам указује на чињеницу да су присутна очекивања на духовиту поенту. Читање

слика значи: прелазити погледом са једне квадратне сличице на другу и поредити шта је остало исто, шта је модификовано, а шта измењено, и закључити због чега је тако. Ако је правац гледања мало и померен, приметно је да је место радње остало исто, као и дечак са својим стрипом. Оно што је овде ново је друга особа која пристиже у собу с леве стране, засечена на ивици. Обраћа се дечаку претећи му прстом док овај подиже поглед ка њему са измењеним изразом лица гледајући га зачуђено или збуњено. Белава глава и бркови, поред јасне висине, указују на одраслог човека. Оно што говори дечаку приказано је у назубљеном облачићу без текста (речи) али са сликама, и може се дефинисати као агресивно. На овај начин се ставља знак једнакости између стрипа и празноглавости. Метафорички нам се наине указује на чињеницу да је читање стрипова нешто негативно, да не богати, већ да затупљује. “Празноглавост” је добро познат погрдни појам. Сцена је “отворена”, дакле, приказан је тренутак од ког се очекује наставак. Квадратна сличица 3: дечак је устао и невољно, а то закључујемо по његовој мимици, али очигледно поштујући ауторитет, предаје човеку стрипове, које је овај – на шта нам указује положај његове руке – затражио од дечака. У квадратној сличици 4 прича се хронолошки наставља: човек, видно задовољан својим поступком (очи су му арогантно затворене) односи стрипове из дечакове собе – с десна на лево, што по инерцији знамо да представља “одлазак”, не “долазак”. Перспектива је поново промењена: посматрач се налази испред дечакове собе и кроз отворена врата види дечака како љутито (црни кишни облак изнад његове главе нам недвосмислено дочарава његово стање) гледа за одлазећим мушкарцем. У квадратној сличици 5, последњој у низу, смештеној иза претходне, налази се закључак, иако изненађујућег исхода: значајно проширена слика која заузима место испод две мање слике. Место и сцена су промењени, дечак је нестао, видимо мушкарца у другачијој пози. Можемо (са осмехом на лицу) да закључимо да се највероватније налази под прекривачем (за кревет) и да уз помоћ батеријске лампе чита отете стрипове.

Ова кратка прича веома јасно указује на културолошки положај стрипа пре свега у Немачкој. Одрасла особа одузима детету стрипове, образлажући тај чин чињеницом да су стрипови штетни. Родитељи и педагози су у годинама после Другог светског рата управо на овакав начин реаговали на стрипове. У Савезној Републици Немачкој су стрипови важили за затупљујућу, чак изопачену масовну лектиру која је водила у аналфабетизам, док се у Немачкој Демократској Републици сматрала изопаченом капиталистичком индоктринацијом. Оно што је важно напоменути јесте да из САД-а нису само увожени стрипови, већ и њихова пежоративност. Нико други до немачки досељеник, психијатар из Минхена по имену Фридрих Вертхајмер чије је име у САД-а било Фредерик Вертхам, се у својој књизи *Seduction of the Innocent* из 1954. године борио против, како је сам сматрао, лошег утицаја стрипова на децу, где је пре свега мислио на стрипове страве и ужаса и стрипове о насиљу (ово његово деловање резултирало је каснијим увођењем тзв. *US Comic code*). У Немачкој је критика безусловно била усмерена на стрипове, при чему су они у потпуности сматрани дечијом књижевношћу. На овакав став утицало је

прикривено непријатељство према сликама као и дубиозни страх од губитка културе текста, али и, по завршетку рата, понижавајуће и скептички оцењене “поплаве” “масовног цртања” присутног услед америчке окупације.

Истовремено нам, међутим, историја показује да деца воле стрипове и да их радо читају. Ово је током првих послератних деценија важило скоро за сву децу и младе који су гутали стрипове из револта, но, такође и из љубави према читању. Чак и данас, поред веома разноврсне медијске понуде, читање стрипова и даље спада у омиљене активности ове циљне групе у тренуцима њиховог слободног времена. Популарност како веселих тако и динамичних прича у сликама нам истовремено документује да их деца разумеју као и да одговарају њиховим рецепторским могућностима. Синтеза речи и слике у многим стриповима захтева разумевање приказане текстуалне и сликовне информације као нечег јединственог. Будући да човек у свом свакодневном животу доживљава и користи језик и визуелност као целину која се подразумева, ни код деце која читају генерално не постоји потешкоћа када је у питању рецепција стрипа. Овде се нипошто не може говорити о аналфабетизацији, напротив, доказано је да се читајући стрипове на дуге стазе поспешује умешност способности рецепције слике и речи.¹ Мада су стрипови јавно оптуживани, њихова понуда на тржишту је била богата и углавном се састојала од увозне робе која је долазила из САД-а, али и из других земаља, пре свега са франкофоно-белгијског простора. Жеља за читањем стрипова је временом наметала потребу за културолошки ближим садржајима немачких аутора. Серије попут *Цими, гумени коњ* (Роланд Колзат, 1953–77), *Меки* (Рајнхолд Ешер, Вилхелм Петерсен између осталих, од 1949), *Оскар, породични отац* (Це Фишер, 1952–62) или *Мали господин Јакоб* (Ханс Јирген Прес, 1965–89) стизале су како до младих, тако и до старијих читалаца преко часописа, касније и преко књишких издања. Поред Дизнијевих *Мики Мауса* на тржишту се појавила серија стрипова *Фикс и Фокси* (1953–2010) аутора Рудолфа Кауке за чији је успех, између осталих, знатно задужен Валтер Нојгебауер, југословенски цртач (немачког порекла). У Немачкој Демократској Републици је почео да излази *Мозаик* Ханеса Хегена (1955–75, наставак са Абрафаксима до данас), као знак прихватања одушевљења младих читалаца стрипом. Понуда тема бивала је све разноврснија. Младе читатељке и читаоци су одушевљено пратили серије Хансрудија Вешера (витешку серију *Зигурд*, од 1953., серију о свемиру *Ник*, од 1958., серију о џунгли *Тибор*, од 1959). Осим веселе и динамичне забаве, било је овде и прича које су преносиле садржаје који су подстицали на размишљање. На пример серија *Таро* Фрица Раба и Фридриха Вилхелма Рихтера Џонсона (1959–68) у којој је било речи о борби за очување бразилске прашуме и њених становника. Као адаптација познатих књижевних дела, преузета је америчка серија *Classics Illustrated* (1941–61) и названа *Илустровани*

¹ Гриневалд, Д. (1984) *Како деца читају стрипове. О рецепцији прича у сликама*, Франкфурт на Мајни: Издавач Дипа, Тисен, Е. (2012) *Рецепција стрипова и когнитивна обрада код деце*. Минхен: Академско удружење издавача Минхен.

класици (1952–72). Идеја је била да се младим људима, преко стрипова, приближе дела класичне светске књижевности. Велико интересовање довело је и до сопствене производње, на пример адаптација Хелмута Никела *Винету* Карла Маја (1961–64). Како иронично показује наш пример са почетка текста, испоставило се да и велики број одраслих врло радо чита стрипове. Стрипови су, с једне стране били лектира за децу и младе, с друге стране, било је у понуди и стрипова за одрасле. Подсетимо на *Underground-Comix* преузетих из САД-а, као и на немачке стрипове (*U-Comiks*, Фолксферлаг, Линден 1969–79, настављене 1980–97, 2019. се наставља са овом серијом), ране стрип – романе као на пример *Барбарела* (Жан-Клод Форест, 1966), *Жодел* (Ги Пелерт/Пјер Бартје, 1967), *Фиби Цајтгајст* (Мајкл Одонохју/Франк Шпрингер, 1970) или *Орфи и Еура* (Дино Буцуати, 1970). Објављивана су и немачка дела, као на пример *Supergirl* Алфреда фон Мајсенбуга, 1968, *Ник Кнатертон* Манфреда Шмита, 1950–59, или серија *Шинделшвингер* Петера Шульца и Михаела Риба, 1975–77. Потајног читања попут онога које смо видели у квадратној слици 5 је свакако било; само је мали број одраслих био спреман да призна да воли да чита стрипове, као на пример чланови удружења *INCOS-a* (Берлин 1979) које и данас постоји. У јавности су се стрипови и даље игнорисали, није било рецензија нити објективних научних тумачења. Додуше, током студентских демонстрација 1968. године је пажња била скренута и на масовне медије, чији су садржаји доводили у питање дијалектику просветитељства (Макс Хоркхајмер/Теодор В. Адорно, 1969) у погледу на потенцијалну идеолошку индоктринацију, али је примећен и њихов комуникацијски потенцијал (као одвраћање од уметности намењене само елити која има новац и образовање). Ово је важило и за “масовни медиј” стрип. Потом је изложба стрипова Академије уметности из Берлина 1969/1970 године учинила свестраност стрипова видљивом, како по питању садржаја тако и по питању естетике и покренула исцрпну расправу.

Ово је значило да су се како научници тако и љубитељи стрипова детаљније позабавили историјом стрипа. Наш пример са почетка текста је свакако погодан пример за оно што називамо “стрипом”. Израз је настао почетком XX века за приче у сликама објављиване у америчким новинама које су првобитно назване *funny* или *new humour*. Мислило се на низ слика објављиваних у масовној штампи као серије (епизоде, али и приче у наставцима) са такозваним стајаћим фигурама чији су дијалози писани у облачићима, док се непомично-нема радња развијала кроз симболе и оноματοпеју. Врло брзо су се првобитно пристојним комичним стриповима придружиле друге теме, маштовите приче, кримићи, научна фантастика итд. Сопствени медиј попут свезака стрипова и албума стрипова захтевали су експериментални формат и драматургију, често сличну динамичној естетици филмске уметности. Тако “стрип” постаје *pars-pro-toto* појам; поред његовог првобитно уског разумевања, данас га користе бројни научници као општи појам за сваки облик приче у слици. Свакако да стрип, као прича у слици, није настао тек у америчким новинама. Американцима су иницијално, за недељна издања, као узор послужиле приче у сликама европских табака са сликама. Облачић такође није обавезан критеријум за стрип. С једне стране, он има своје корене у натписима европске

средњовековне уметности као и у облачићима карикатура из XVIII века, док је, с друге стране, било и има стрипова без текста као и оних код којих су дијалози и пропратни текстови смештени испод, односно поред слике. Тако је на пример једна од најранијих америчких стрип-серија *Бим и Бум* (1897) Американца немачког порекла Рудолфа Диркса, немачким читатељкама и читаоцима представљена са облачићима у *Јутарњем Журналу* (Њујорк), као и без облачића, али са подтекстом у рими у часопису *Магазин* (Берлин, нпр. Свеска 9/мај 1925). Облачићи су за већину немачких читатељки и читалаца прве половине XX века били необични, док су им, насупрот томе, римовани натписи испод слика били ближи због традиције слика у низу које датирају из XIX века. Додуше, у међувремену је на основу бројних примера утврђено да је облачића, иако у мањем броју, било и у немачким причама у сликама још почетком XX века.²

Уместо расправе о томе шта је “стрип”, а шта није, ја предност дајем немачком појму “прича у сликама”. Ово је један од малобројних појмова који није *pars-pro-toto*, већ заиста свеобухватно и уопштено (као колективни појам) означава поменути феномен. “Прича у сликама” је за мене принцип причања приче. Базирана је превасходно на слици и представља нам једну причу (један временски процес) а, како и сама реч “прича” етимолошки указује – прича се, приповеда се, цигла по цигла. Мисли се дакле на приповедање кроз слике (без текста или у синтези са текстовима), кроз појединачну слику (једнофазно али и вишефазно, као на пример симултана слика) или кроз низ слика. Генерално постоје две врсте које се често мешају: широки низ слика (између појединачних слика прође релативно много времена, временски период се прескаче) и узани низ слика (између појединачних слика прође релативно мало времена, време тече). Круцијално за причу у сликама је да је аутономна, то значи да за разлику од илустрације не зависи од текста или предзнања, већ износи свој став самостално и у потпуности. Њена медијална интервенција је веома богата варијацијама, иде од зидних фресака, уметничких слика, бронзаних рељефа, на пример на црквеним вратима, осликаним сводовима, сликама на теписима, извезеним марамама, до рукописних униката или одштампаних књига, плаката, свезака или часописа. Данас им се придружује интернет као моћни медиј. Презентација слика у низу, било у форми “каиша” решетке или у регистрима, а самим тим и њена драматургија, зависе с једне стране од медија, док их с друге стране одређује уметничка воља аутора. Увек се представи један временски процес који нам приказује покрете, радњу и унутрашња кретања у статичној слици, да посматрачи допунски могу у својим главама да оживе оно што је приказано, док слике у низу морају да се стопе у један процес. Ово захтева активно учешће. Док је приповедач “показатељ” (онај који као приповедач може да се изјасни у пропратном тексту, видљиво у визуелном приређивању), прималац је активни суиграч.

² Закман, Е. и Кин, Х (2009) *Стрип са облачићима у сукобу култура*, у Е. Закман (издавач): Истраживања о стрипу у Немачкој, 2010, Хилдесхајм: Издавач Закман и Херндл, стр. 23-45.

Овако гледано, прича у сликама указује на дугу традицију у људском културолошком развоју, од наративних пећинских слика до египатске књиге мртвих, рељефних фризова грчке и римске уметности или наративне кинеске слике из XVII века (нпр. *Путовање на југ* цара Каншија од Ванг Хуја). Европски средњовековни рукописи имали су богато илустроване текстове при чему су неретко епизоде постајале независне приче у сликама код којих се, поређано у регистрима, у међусобно раздвојеним сценама, радња представљала хронолошки понављајући актере. Примери су *Историја генезе у Грандвалској библији* (Шуле фон Тур, око 840) или *Прича о Лазару* из Јеванђеља по Луки у *Златном јеванђељу фон Ехтернах*, око 1035. Илустрације у низу умеле су да постану тако тесне, да су се претварале у независни роман, као нпр. адаптација романа о Енеји (1220) са сликама у низу и натписима за монологе и дијалоге³ или *Тристан и Изолда* (1240–1250), минхенски манускрипт, *Codex Germanicus maonacensis* 51).⁴

Док је читање књига било резервисано само за племство, а касније и за богато и образовано грађанство – често се читало у кружоцима – јавно представљање прича у сликама, углавном са библијском тематиком, било је намењено свима, односно народу. Сlike у низу, представљане нпр. у црквама, омогућавале су човеку ненавикнутом на читање да на овај начин, кроз приповедање (проповед) сада и визуелно доживи добро познате приче. Када је потом у XV веку дошло до изума репродукције слике (прво дрворез, касније бакрорез и техника суве игле, а крајем XVIII века и литографија), појавила се богата понуда која је осим илустрованих текстова обухватала и приче у сликама. Резбарене књиге у дрвету, настале тако што су се слика и текст урезивали у дрвене блокове, нудиле су библијске приче (такозвана библија за сиромашне, *Biblia pauperum*) али и шире теме (нпр. басне). После Гутенберговог изума штампања књига, појавиле су се такозване инкунабуле где се, уз репродуковану слику, ређајући слова, налазио и кратак текст, тзв. “титули”, ситни натписи уз слику ради појашњења. Пример за ово би била Сага о *Зигеноту* аугсбуршког штампача Јохана Бемлера који је 1487. у дрворезу објавио ову причу у наставцима (сачувано је 36 од укупно, вероватно, 43 дрвореза), или *Мала пасија* Албрехта Дирера, која је 1510. објављена као повољна народна књига (36 дрвореза са титулима).

Очигледно смо у нашој култури у значајној мери заборавили или потиснули историју и значај прича у сликама. Можда је томе разлог што се те приче не могу тек тако спаковати у неку фијоку јер спадају и у

³ Гриневалд, Д. (2012) *Берлинска Енеида*, средњовековни роман у сликама, у: Е. Закман (издавач), *Истраживање стрипа у Немачкој* 2013, Хилдесхајм: Издавач Закман и Херндл, стране 6–21.

⁴ Домански, К. & Крен, М. (2012) *Љубавна патња и витешке игре, средњовековне слике приповедају велике приче*. Дармштат: Научно-књишко удружење WBG.

⁵ Гриневалд, Д. (2018) Фридрих Шилер. *Авантуре новог Телемаха*, Берлин: издавач Кристијан А. Бахман.

књижевност и у ликовну уметност, а ипак представљају нешто посебно. У великој мери их је игнорисала како историја уметности, тако и историја литературе, што је једна од последица стриктне поделе на временску уметност (књижевност) и просторну (ликовна уметност) коју је сачинио Готхолд Ефраим Лесинг, а изнео у свом делу *Лаокон или О границама сликарства*, 1766. Очито да је у свести људи вековима имала значајну улогу. Како иначе другачије да објаснимо чињеницу да је на пример у XVIII веку писац попут Фридриха Шилера свом пријатељу Кернеру за тридесети рођендан поклатио ироничну причу у сликама коју је сам нацртао (1786)⁵ или што је Кристијан Вулпиус, касније аутор *Риналда Риналдинија*, као петнаестогодишњак 1777. године нацртао фиктивни роман у сликама на 80 страна о авантурама бродоломаца?⁶ У то време, широм Европе су биле познате и популарне сатирично-моралне приче у сликама Енглеца Вилијама Хогарта (нацртане као уникати методом суве игле, умножени и дистрибуирани у високим тиражима). О њима је у Немачкој дао бриљантна објашњења Георг Кристоф Лихтенберг у Гетингетским џепним календарима од 1784. до 1796. Године, чији је и сам био издавач. Берлински уметник Данијел Ходовицки (1726–1801) створио је низ сличних сликовних циклуса захваљујући чему је добио надимак “немачки Хогарт”. Хогартов начин приповедања је и у XIX веку био утицајан како нам документује дело Јохана Хајнриха Рамберга под називом *Живот скоројезића Штрукка*, 1822, (25 листова). Уметници попут Бонавентуре Бенелија из Берлина (*Из живота једне вештице*, 1847, 10 цртежа) или Јозефа Фириха (*Геновефа*, 1832, 14 бакрописа) представљали су сложене циклусе у сликама (без текста). Симболиста Макс Клигер је своје приче у сликама назвао “драме” (нпр. *Рукавица*, оп. VI, 1881). Разумевање ових прича је свакако захтевало одређено образовање, оне су сматране “уметношћу”, продаване су као графичке мапе и обраћале су се одговарајућим (првенствено грађанским) љубитељима уметности. Често им је ради појашњења и бољег разумевања стављан текст на располагање. Тако ни Кете Колвиц није имала намеру да буде елитистична када је објавила критички ангажовану причу у сликама *Побуна ткача* (1893/98), већ је желела да својом уметношћу “делује”; ипак, њен циклус је, уметничко- историјски гледано, смештен у категорију “високе уметности”.

Управо би то можда могао бити други разлог зашто се о традицији прича у сликама у Немачкој тако мало зна. Циклуси се мање доживљавају као приче у сликама, него као дела ликовне уметности – а овде ипак слике имају споредну улогу. Међутим, свесно прихваћене као “приче у сликама” су слике у низу табака са сликама ; оне су биле намењене “обичном човеку”, те их је историја уметности игнорисала, сматрајући их “популарном уметношћу”. Њима су се једино бавили они који су изучавали народна

⁶ Гриневалд, Д. (2016) Овај бакар представља... Прича о насталој колонији на острву Бролингсброг. Прича у сликама младог Кристијана Аугуста Вулпиуса из 1777. године у: Александер Глас између осталих (издавач) Сlike које говоре. *Сlike о којима се говори*, Минхен, Копед издавач, стр. 441–462.

предања и обичаје, и то пре свега са социолошког, не и естетског аспекта. Један од малобројних савремених описа се може пронаћи у *Историји немачке књижевности* Карла Розенкранца, 1836. У поглављу XV он пише о сликовној литератури немачког народа, које су “ширили старинари”. Обрадио је “обичаје, политику и религију” са циљем, “да на основу сваког примера покаже како се одражавала на народне фантазије”.⁷ Уколико је својим прилогом желео да “започне разумевање нашег народног живота” (287), овде је приказано несрећно раздвајање на “високу уметност” (за грађане) и “популарну уметност” (за народ).

Она се развијала постепено од времена ренесансе, од онда од када се грађанство, корак по корак, еманциповало и, тежећи племству, желело да се ограда од “народа”, што је у XIX веку, које је индустријском револуцијом довело до образовања пролетаријата, додатно заоштрено. Осим горе наведених прича у сликама и књигама из XV и XVI века, пре свега намењене имућном и образованом грађанству, почев од XV века се у читавој Европи појављује једна финансијски повољна понуда за “обичан народ”: штампа на једном листу. Сlike у низу биле су разумљиве и онима који нису знали да читају, мада је већина листова била усклађена кроз текст (често и на више језика) и слику. Осим путујућих уметника који су све до XIX века на трговима, користећи велике табле, презентовали приче у сликама уз помоћ дугачког штапа објашњавајући и показујући их публици, управо су горе поменути штампани листови у XIX веку, названи табаци у сликама, били ти захваљујући којима су се људи информисали о значајним и необичним догађајима. Презентиране су им занимљиве приче, обавештавани су и подучавани морално, религиозно али и патриотски. Писани на основу животних искустава, тицали су се општих тема и били сваком разумљиви. Иако је захваљујући увођењу основног школског образовања, које је у немачким земљама довршено током XIX века, све више људи савладало читање и писање, интересовање за приче у сликама, та жеља да се прича види, је и даље остала присутна. Тако су табаци са сликама (на којима су углавном, али не само, биле приче у сликама са и без пропратног текста), достигали масовна издања и могла повољно да се набаве. Ти табаци са сликама су били различитог квалитета. Примарни интерес издавача свакако је био профит, што се постизало високим тиражом и што је могуће повољнијом штампом. Тачније, велики број ових табача са сликама, као на пример они у Центру немачке производње табача са сликама у XIX веку у Нојрупину, бојили су, без икаквих уметничких критеријума, лоше плаћени графичари (често и лаици) или су их преко шаблона бојила деца и затвореници. С обзиром да су и грађанска деца уживала у причама у сликама, специјално су за ову циљну групу израђивани нешто скупљи, раскошно опремљени табаци са сликама у дрворезу. Уметници су били ти који су креирали *Минхенске табаче са сликама* и *Немачке табаче са сликама* (Штутгарт). Академије оба ова града имале су одличне цртаче. Студенти су били задовољни што су добили могућност да зарађују

⁷ Розенкранц, К. (1836) Сlikовна литература немачког народа, у: *О историји немачке књижевности*, Кенигсберг: Издавач браће Борнтрегер, стр. 250.

релативно добре износе новца. Додуше, примењена графика за табакe са сликама као и за часописе (сатирични часописи као нпр. *Летећи листови*, Минхен, објављивали су бројне приче у сликама) била је “слабијег” квалитета. Многи су остајали анонимни када су публиковали своја дела како не би штетили свом уметничком имиџу или прижељкиваној узвишености којој су тежили на уметничком тржишту. Само мали број већ етаблираних уметника је одлучно стао уз своје приче у сликама, као нпр. Мориц фон Швинд који је цртао како приче у сликама као уникате (нпр. *Бајка о Пепелуги*, 1854, Минхен, Нова Пинакотека), тако и изванредне табакe са сликама попут *Мачка у чизмама* (Минхенски табаци са сликама, број 48, 1850). Вредновање “примењене уметности” обележило је и однос према причама у сликама. Качиле су се на зид као украс или су се, после читања, бацале. Генерално, нису спадали у колекционарске предмете или драгоцену музејску артефакта попут горе наведених графичких циклуса. Додуше, убрзо су се појавиле збирке сакупљених табакa са сликама као и годишње публикације.

Иако историја књижевности, историја уметности и уметнички музеји у доброј мери игноришу приче у сликама, оне су у XIX веку цветале на целој територији Европе и биле су свима доступне. Поред кратких прича у часописима и табацима са сликама, постојале су и многобројне опширне приче у сликама сличне романима. Важан подстицај овоме дао је Женевљанин Рудолф Тепфер. Због очног обољења, није могао да оствари своју велику жељу да постане уметник. Ипак, у слободно време је цртао духовите интригантне приче које су карикирале грађанско друштво. Гетеу су се веома допале кад их је видео. “Ово је заиста сјајно! Све врца од талента и духа!”, рекао је Екерману. Тепфера, чији се деда доселио у Швајцарску из Немачке, је Гетеова похвала охрабрила те је тако од 1833. почео да објављује своје приче у сликама. Управо су оне, захваљујући живописним, узаним сликама у низу и шутирим текстовима у дну слика биле важан инспиратор за настанак стрипова. Када је 1848/49. године немачка национална скупштина у цркви Светог Павла у Франкфурту на Мајни покушала да уједини Немачку, један од посланика, Јохан Херман Детмолд је скупа са Адолфом Шретером, уметником из Диселдорфа, у Тепферовом маниру сачинио сатирично-критичку пародију *Деловања и размишљања посланика Пипмајера* (1848/49). У Француској је Гистав Доре објавио роман у сликама *Историја свете Русије* (1854, у Немачкој објављен 1917), мрачно-сатиричну персифлажу о руском апсолутизму. За мајстора прича у сликама у њеној краткој форми за табакe са сликама и за часописе, као и за оне дуже у форми романа (књишко издање), сматра се Вилхелм Буш. Његова прва прича објављена је 1859. године. Након ове, уследиле су многе друге објављиване у *Минхенском табаку са сликама* и *Летећим листовима*. Прва збирка *Комедије у сликама* појавила се 1864. Годину дана касније, објављена је књига *Макс и Мориц*. Иако су током седемдесетих година XIX века добијале оштре педагошке критике, ових седам прича о враголастим деранима, захваљујући којима је Буш постао народни хумориста, постигле су светски успех. Уследио је низ романа у сликама као што су *Пчеле* (1869), *Побожна Хелена* (1872), *Кноп трилогија (Авантуре једног нежење, 1875, Господин и госпођа Кноп, 1876, Јулица, 1877), Балдуин*

Белам (1883) или *Сликари Клексел* (1884). Вешта Бушова рука креирала је на хартији динамичне фигуре које ни кроз умножавања у дрворезу нису губила на квалитету. Многе приче су без текста. Доста њих је написано у римованим четвороакцентским неправилним стиховима са парном римом и променљивим бројем ненаглашених слогова између акцената као подтекстови који коментаришу и појашњавају, при чему се реч и слика стапају у синтезу.

Буш је инспирисао многе уметнике да осим карикатура цртају и приче у сликама, као нпр. Лотара Мегендорфера, Адолфа Оберлендера или Грофа Франца фон Поћија чији је *Државни хемородијаријус (Летећи листови 1845–1863, књишко издање из 1857)* већ био “симбол” (карактеристика каснијих стрип серија) за подсмевање немачке бирократије, као што је 1850. Оноре Домије за часопис *Шаривари* извргнуо руглу бонапартизам својим измишљеним, дрским, довитљивим делом *Ратапојл*.



Слика број 2
Карл Зајпел: Он она, оно.
Диселдорф: Багел 1883, 31

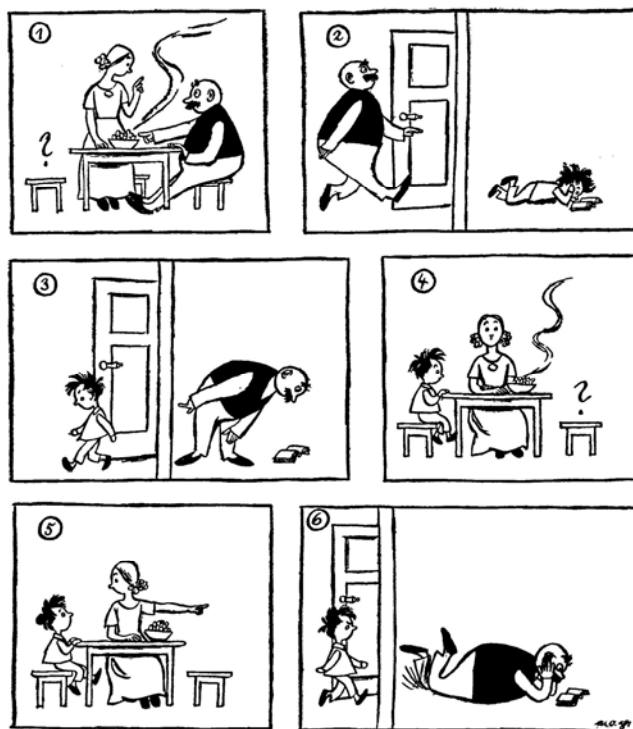
Сликари Карл Зајпел из Диселдорфа је такође био инспирисан Бушом. Његове *Мумијске књиге* мотивисане су свеопштом фасцинацијом антике тога доба (Хајнрих Шлиман је својим ископинама у Троји изазвао пажњу читавог света). Романи у сликама су дакле стигли у правом тренутку – опремљене као веома старе, благо оштећене књиге – помало иронично – наишле су на велики одзив, чак иако Египћани уопште нису знали за укоричене књиге. Три дела су имала велики успех и преведена су на енглески и француски (*Мудар, мудрији, најмудрији. 1. Египатске хумореске. 1872; Он-она-оно, 1873; Муке, 1874*). Како показује слика бр. 2, нацртане су у динамичном карикатурном стилу, при чему је вешто уклопљен низ слика са текстом у рими (четвороакценатски неправилан стих са парном римом и променљивим бројем ненаглашених слогова између акцената по угледу на Буша) у експериментални *layout* страница.

Још 1845. године се појавила збирка прича у сликама за децу Хајнриха Хофмана *Црни Петар* са циљем да (попут приче о неваљалом Фридриху који злоставља животиње, о детету које сиса палац, о малом Павлу који се игра са ватром) забаве децу, али и да буду поучне. Јединство слика у низу и римованих текстова се уселило у дечије собе и постало врло брзо књига која се чита и преводи на многе језике. Уследиле су бројне варијације, нпр. 1850. *Црна Зуза* од Милфелда/Круспеа, 1890, *Црна Лиза* Јулуса Литја па све до политичких сатира и многих других. Форма приче у сликама је и данас присутна у многим дечијим сликовницама које срећемо у дечијим књигама или часописима. Дечији часописи као нпр. *Лептир Диделдум или папагај*, штампан у великим тиражима током двадесетих и тридесетих година двадесетог века у Немачкој и Аустрији су врло слабо варирали овај принцип. Највише су се користиле слике у низу са подтекстовима (римованим и у прози), при чему су табаци са сликама углавном урамљени и поређани у правцу читања, као уосталом и у многим другим причама – у табацима са сликама или стриповима. Стил приповедања и дизајн који нам је познат из америчких цртаних стрипова, начин приповедања са филмском динамиком, облачићи и промена перспектива били су ретки. Напоменимо да Лајонел Фајнингер своје најалост недовршене легендарне стриповне приче *Деца – Kids*, 1906/07. није написао за немачке новине, већ за *The Chicago Sunday Tribune*. Док је његова серија *Wee Willie Winkie's World* (такође објављена у *Chicago Sunday Tribune*) по свом стилу била слична Хофмановим делима (низ слика са подтекстом), ова серија се поиграва са могућностима приповедања и дизајном америчких стрипова, има динамичан низ слика и облачиће, онакве какве користи и Винзор Мек Кеј у својој маштовитој причи *Мали Немо у Сламберленду* (од 1905). Напоменимо и чињеницу да историја уметности велича Фајнингера као мајстора баухауса и значајног представника класичне модерне, док су његове карикатуре (цртао је између осталог за *Улк*) и приче у сликама игнорисане. Серије његових стрипова објављене су на немачком језику тек 1975. године и одата им је почаст, као и његовим карикатурама, 1981. на изложбама у Хамбургу (Музеј за уметност и занате) и ХанOVERу (Музеј Вилхелма Буша).

По завршетку Првог светског рата, окончано је и време табака са сликама. Њихово место заузеле су новине, часописи (породични часописи,

илустровани часописи и листови са хумором и карикатурама). Прича у сликама је и даље било, мада не у оној истој мери у каквој их је било у табацима са сликама. У Немачкој нема развоја индустрије стрипа са организованом дистрибуцијом за часописе преко синдиката и сопствене производње (укоричени стрипови) као у Сједињеним америчким државама. Док су у Енглеској, Француској и Италији били утицајни амерички стрипови где су се комбиновали са тамошњим традицијама, немачко издаваштво се држало по страни. Погрешно је међутим широко распрострањено мишљење да у Немачкој у доба Вајмарске Републике као и у периоду Трећег Рајха није било стрипова. Тако је нпр. објављен стрип *Баја Патак* у швајцарском издању часописа *Мики Маус* који се дистрибуирао и на територији Трећег Рајха (Болман издавач 1937) али под именом *Шнатерих*; у аустријском часопису *Лентир* објављен је под именом *Емерих*, а у *Веселим листовима* (1938) под називом *Ханс Патак*. У часопису *Нова младост* се од 1933–1935. штампала серија стрипа *Кале, краљ несташних дечака* као немачка копија америчке серије *Пери* (брат *Винија Винкла*, фигуре из стрипа) *Мартина Бранера* и легендарни *Принц Валијант* *Хала Фостерса* који се у часопису *Папагај* (1939) појавио под насловом *Принц Валдемар*. Додуше, у Немачкој се серије стрипова, као популарна лектира за децу и младе, пробила тек после Другог светског рата. Дизнијева свеска *Мики Маус* – у фантастичном преводу *Ерике Фукс* – почела је да излази од 1951. (*Ехапа*), *Принц Валијант* под именом *Принц гвозденог срца* излази у наставцима од 1950. у *Бадише Илустрирте*, од 1951. у зборницима, а од 1988. у едицији *Карлсен*. (Важан допринос подсећања на одавно заборављену историју немачког стрипа пружа нам *Екарт Закман* од 2004. својим богато илустрованим годишњаком *Истраживање немачког стрипа*).

Погледајмо још једном слику бр. 1. Стрип нам показује да се током претходних деценија свест стриповне традиције на немачком говорном подручју добрим делом продубила. Мала прича има своју посебну чар наиме у томе што цитира једну класичну серију немачке приче у сликама, тачније, продубљује је кроз нове епизоде.



Слика 3 Ерих Озер: *Отац и син*
 (из: *Отац и син*, свеска 1, Констанц: Зидферлаг 1993)
 6 слика (прим. прев.)

Иако Улф К. свесно задржава себи својствен стил цртања, у његовим фигурама се ипак препознају узорци, на шта нам указује управо слика број 3. *Отац и син* је била серија без текста која је излазила у часопису *Берлинска илустрована* од 1934–1937. Цртао ју је Ерих Озер чији је псеудоним, по његовом родном граду, био Е. О. Плауен. Данас га се сећају и поштују у Е. О. Плауен друштву, Е. О. Плауен музеју, као и кроз Е. О. Плауен награду која се додељује.

Слика број 3 је тематски блиска новијој историји – и овде имамо оца који се удубио у синовљеву литературу. Серија је приказивала често конфликтан однос Оца и сина. Неки стрипови су коришћени да, притајено, а ипак евидентно, иронишу стегнути Фиреров ограничен васпитни модел који се пропагирао и био у складу са националсоцијалистичком идеологијом. Рецимо, када отац, као у овом случају, ускочи у синовљеву улогу, или када очински узор постаје саучесник у игри игноришући упутства која стижу са врха. Ако ћемо право, серија је духовита и забавна, бави се вечитим темама, те је због тога и данас омиљена (приче су поново штампане у многим књигама) али допушта да се у истом “духу” причају и нове приче. *Отац и син* су доказ да су приче у сликама у немачкој штампи биле и заступљене и популарне. Објављене су две антологије са причама о Оцу и сину, као и серија која је уследила, *Пет Шрекеништајнових* Фердинанда Барлога издата 1940. као антологија. Ово су биле пантомимске приче, али је било и серија стрипова са облачићима као нпр. *Мук и Пук* и *Аделхајд* и стрип *Бим и Бум* Отоа Вафеншмида који је излазио у дечијем часопису *Диделдум* (од 1932).

Прича у наставцима *Фамани, летећи човек* је научно–фантастична серија Е. Г. Хилдебранда и Франца Фридриха Оберхаузера (Гартенлаубе, 1937) названа је “првим немачким романом у сликама”. Овде треба напоменути да је *Супермен* настао тек годину дана касније.

Док је амерички назив “graphic novel” постао популаран тек 1978. захваљујући Вилу Ајзнеру те и дан данас, као звучни назив, с једне стране стиже до великог броја оних који и даље имају нешто против “стрипова”, а с друге стране, недовољно јасно, изгледа раздваја захтевну лектуру (*Graphic Novel*) и масовну робу (стрип)⁸, израз “роман у сликама” већ почиње да се користи за серију циклуса на дрворезу без текста Фламанца Франса Масерела. После Првог светског рата је Масерел на кратко дошао у Немачку и у Курту Волфу нашао одушевљеног издавача за своје романи у сликама, који су сад поред Женева и Париза, објављивани и у Минхену. Волф је придобио истакнуте ауторе, између осталих Томаса Мана и Хермана Хесеа. Они су у својим предговорима до крајних граница хвалили романи у сликама. *Патња човекова* (1918) се састоји од 25 слика у дрворезу, док их *Хорарцум* (1920) има 167. Свака слика заузима једну страницу у књизи, али Масерел прича даје ритам тако што комбинује широке и узане слике у низу. Бероне указује на чињеницу да су на Масерелове романи у сликама и њен добар пријем код публике утицали, с једне стране новоусвојено значење дрвореза у немачком експресионизму, а с друге стране неми филм.⁹

Ово је подстакло и неке друге уметнице и уметнике да стварају слично структуриране романи у сликама, у дрворезу, али и у другим штампаним техникама или техникама цртања тушем¹⁰. Масерел је проблем свог времена представљао из перспективе мање привилегованих људи у друштву, те су тако многи међу овим романима у сликама добри примери социјалних драма. Тако на пример *Ото Никел у Судбини* (1928), у 189 бакрореза приповеда трагични живот младе жене која је удавила своје ванбрачно дете.¹¹ Даљи аутори су уметници Карл Меферт који је објавио своје ланорезе у наставцима под насловом *Ноћ над Немачком* (107 ланореза, предговор Хајнриха Бела), настале 1976. године током егзила у Аргентини, или Вернер Готхајн који је студирао у Берлину код

⁸ Хаусманингер, Т. (2013) Расцеп у високој култури. “Графичке новеле из перспективе социјалне и културно-научне перспективе, у: Гриневалд, Д. (издавач): Документарни стрип. Есен: К. А. Бахман, стр. 17-30.

⁹ Бероне, Д. (2008) *Wordless books. The Original Graphic novel*, New York : Хари Н. Абрамс, стр. 10.

¹⁰ Фондација Герхард Маркс (издавач) (1999) *О рају и паклу. Експресионистичке приче у сликама*, Бремен: Герхард Маркс Хаус.

¹¹ Кронталер, Х. (2009) *Ото Никел и роман у сликама без речи*, у: Закман, Е. (издавач): *Истраживање стрипа у Немачкој*, 2010. Хилдесхајм: Издавач Закман и Херндл, стр. 65–73.

експресионисте Ернста Лудвига Кирхнера и његов роман у сликама – романтично-трагична прича о љубави остарелог клоуна према младој плесачици на ужету – *Плесачица на ужету и њен клоун* објављен 1949. и сачињена од 102 дрвореза. Посебну форму романа у сликама створио је Макс Ернст својим сурреалистичким колаж романима (нпр. *Une semaine de bonté*, 1934) који нема стриктну фабулу, већ у датом редоследу појединачних слика од посматрача захтева укључивање његових маштовитих асоцијација. Роман у сликама без текста је у данашње време пронашао наследника, као нпр. у САД-а Ерик Друкер (*Flood! A novel in pictures*, 1992), у Енглеској Нил Басфилд (*Walking Shadows*, 2011) или у Немачкој Хендрик Доргатен (*Space Dogs*, 1993). Франк Флетман (*Гримове бајке без речи*, 2013) је отишао корак даље – он је изнад глава својих актера сместио облачиће који међутим нису напуњени текстом (словима), већ пиктограмима. Опет се враћамо на слику број 1. Цртежи потичу из пера аутора стрипова из Оберхаузена Улфа К. Сценарио је написао Француз Марк Лизано. Те нове приче, као омаж *Оцу и сину*, указују на историјски узор и његов надвременски значај. Ова освешћеност традицијом се огледа и у новој интерпретацији Хофмановог *Црног Петра* од Атака/Фила (2009; обимна изложба *О Црном Петру* и варијације у Лудвиговој галерији Дворац Оберхаузен, 22. 9. 2019 – 12. 01. 2020). С друге стране, немачко-француско пријатељство у оквиру своје сарадње подсећа да је прича у слици као уметнички облик одувек била и остала интернационална. То наравно има везе и са чињеницом да слике, ако се изузму културолошке посебности, говоре једним универзалним језиком као и да се живот генерално, и све што се њега тиче као и општа знања о свету, наднационално разумеју. *Приче у сликама* Вилхелма Буша утицале су на стрипове као што је и Никелов роман (види горе) објављен у САД који је имао велики одјек на романима у дрворезу, нпр. дело Лин Ворд (*God's Man. A Novel in Woodcuts*, 1929), као и обрнуто што су се амерички стрипови, али и франко-белгијски, италијански или јапанске манге одразили на немачке стрипове. Током последњих деценија су се стрипови етаблирали у Немачкој. Они су предмет истраживања и науке на универзитетима и академијама, као и наставни материјал у школама, што је документовано у великом броју публикација. Научни скупови, окупљања љубитеља стрипа, сајмови стрипова (највећи се одржава сваке друге године у Ерлангену, Салон стрипа Ерланген), квалитетне изложбе и рецензије у штампи, доказ су једне веома живе конфронтације. Целу слику заокружује свакако стално растућа понуда занимљивих, иновативних и веома квалитетних прича у сликама ауторки и аутора са немачког говорног подручја. Овде свакако убрајамо и чињеницу да је у међувремену установљен велики број међународних награда за стрипове (најпознатија је награда *Макс и Мориц* која се додељује у Ерлангену). Стрипови, приче у сликама као засебна уметничка форма уопште, етаблирали су се на немачкој културној сцени и на путу су да, у мору великог броја уметности, заузму оно место које су током историје заправо и имали – да су неоспорно и значајно културно добро, не само за малобројну елиту стручних људи, већ за све људе.

ЛИТЕРАТУРА:

Бероне, Д. А. (2008) *Wordless Books. The Original Graphic, Novels*, Њујорк: Хери Н. Абрам.

Домански, К. и Крен, М. (2012) *Љубавна песма и витешка игра. Средњовековне слике причају велике приче*, Дармштат: Научно књишко удружење (WBG).

Фондација Герхард Макс (издавач) (1999) *О рају и паклу. Експресионистичке приче у сликама*, Бремен, Герхард Макс Хаус.

Гриневалд, Д. (1984) *Како деца читају стрипове. О рецепцији прича у сликама*, Франкфурт на Мајни: издавач Дипа.

Гриневалд, Д. Берлинска Енеида, средњовековни роман у сликама у: *Истраживања о стрипу у Немачкој 2013*, (издавач) Закман, Е. (2012), Хилдесхајм: Издавач Закман и Херндл, стр. 6–21.

Гриневалд, Д. “Овај бакар представља...” Прича о колонији насталој на острву Бролингсбро. Прича у сликама младог Кристијана Аугуста Вулпиуса из 1777. године, у: *Слике које говоре, слике о којима се говори*, (издавач) Глас, А. (2016), Минхен: Издавач Копед, стр. 441–462.

Гриневалд, Д. (2018) Фридрих Шилер. *Авантуре новог Телемаха*, Берлин: Издавач Кристијан А. Бахман.

Хаусманингер, Т. Расцеп високе културе. “Графичке новеле из социјалне и културолошко- научне перспективе, у: *Документарни стрип*, (издавач) Гриневалд, Д. (2013), Есен: К. А. Бахман, стр. 17–30.

Кронталер, Х. Ото Никел и роман у сликама без речи, у: *Истраживања о стрипу у Немачкој 2010*, (издавач) Закман, Е. (2009), Хилдесхајм: Издавач Закман и Херндл, стр. 65–73.

Розенкранц, К. Књижевност немачког народа у сликама, у: *О историји немачке књижевности*, (1836) Кенингсберг: Издавач браће Борнтрегер, стр. 245–287.

Закман, Е. (издавач) (2004) *Истраживања о стрипу у Немачкој*, Хилдесхајм (ff.2004), Лајпциг (од 2014): Издавач Закман и Херндл.

Закман, Е и Кин, Х. Стрип у облачићима у спору култура, у: *Истраживања о стрипу у Немачкој 2010*, (издавач) Закман, Е. (2009), Хилдесхајм: Издавач Закман и Херндл, стр. 23–45.

Тисен, Е. (2012) *Рецепција стрипа и когнитивна обрада код деце*, Минхен: Академско удружење издавача Минхен.

Са немачког превела Олга Лазивић