
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 „Žutog 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 „zviždu“ 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), Zil Fajfer, Cik Jang.

1948: „Pogo“ Volta Kelija.

1950: „Peanuts“ Carla 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).

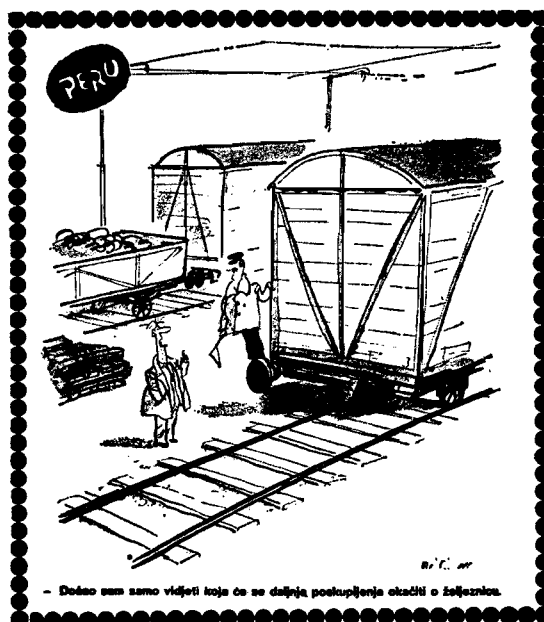
1956: Zil Fajfer uvodi psihoanalizu u strip, te izmišlja američkog antiterojskog stripa opterećenog kompleksima.

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, Zač 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

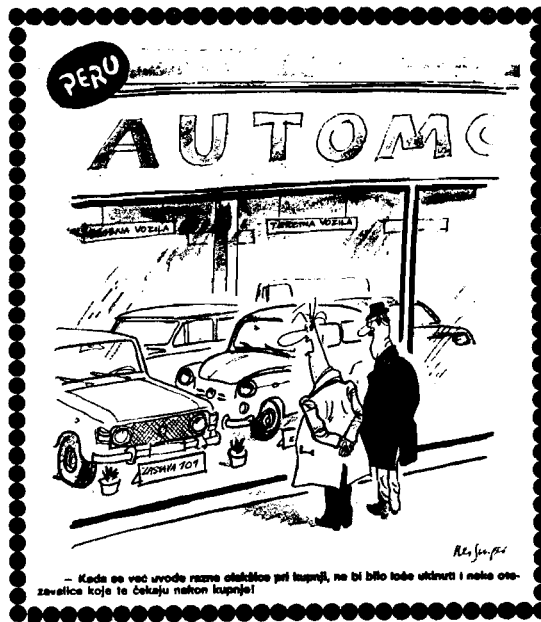


- Došao sam samo vidjeti koja će se daljnja postupjenja okaditi o željeznica.



- 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 otklone pri kupnji, ne bi bilo loše uticati i neka ot-zavatica koje te čekaju nakon kupnje!



... Ne, ne šaljem ništa. Nije 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 Graphique“. 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 podlijegati onome što je prethodilo i onome što će dohđiti, 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 ekscesna 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 taktičnom 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 osobitoštima 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.

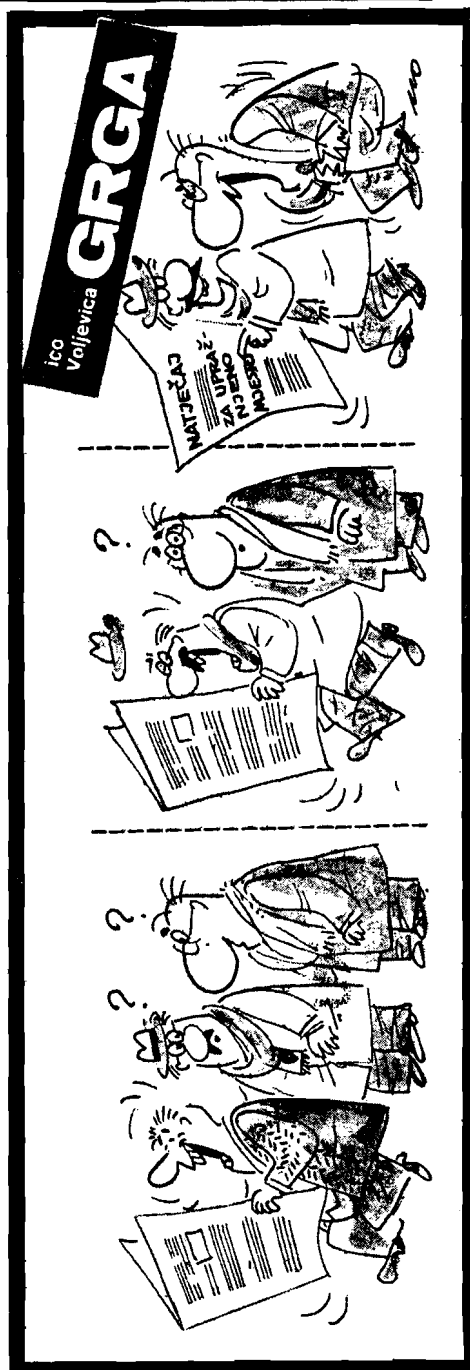
U romanesknom stripu vlada izravnost i redundantnost. U kratkom novinskom stripu vlada neizravnost i entropija.

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.

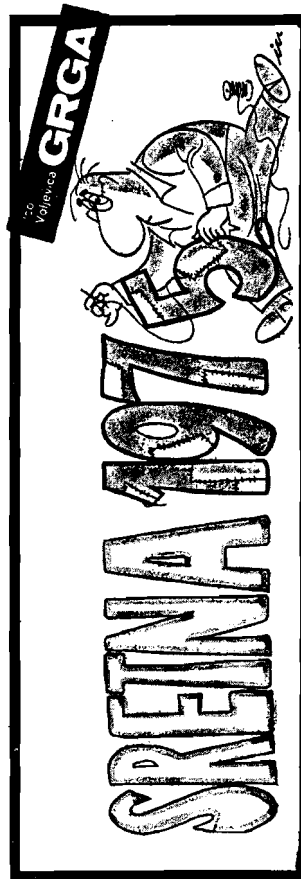
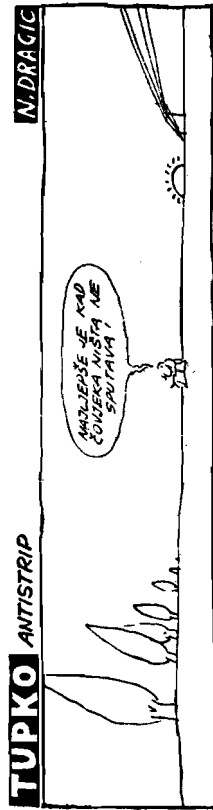
Naravno, govorimo o čistim uzrocima.

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 svakodnevnice. 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 kružicama 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.

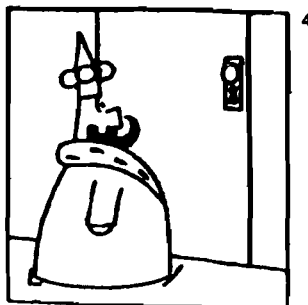
Sve ovo vrijedi za romaneskni strip.

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”. Čarlf je naivni dječak u predškolskoj dobi, osebujuan 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”, antropomorfná životinja, i cijela galerija likova što ga okružuju, tragikomični je strip u kojem izuzetno majstorstvo pera i stila V. Kelića 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 Džojksom.

„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 romaneskničim 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) estetik 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.