

# zvonko maković

## uloga stereotipa u popularnoj slici

Prije nego što je započeo snimanje historijskog filma *Seljačka buna*, režiser Vatroslav Mimica pozvao je čitatelje visokotiražne obiteljske revije »Studio« da mu pomognu u izboru glavnog junaka — Matije Gupca. Ta se »pomoć« sastojala u tome što su čitatelji crtali Gupčev lik onako kako ga oni zamišljaju i slali crteže reviji koja je mjesecima na stranicama objavljivala ponuđene prijedloge. Uz ime i prezime čitatelji su naznačili i godine starosti, pa se iz toga moglo vidjeti da ih je većina mlađe dobi. Osamdeset posto prijedloga odgovaralo je jednom tipskom obrascu. Čitatelji su, naime, zamišljali Gupca kao mršavog i mišičavog čovjeka srednjih godina, uspravna držanja, oštih crta lica na kojemu se ističu krupne tamne oči odlučna, koliko prijetjećeg toliko samosvjesnog pogleda, te jakih brkova i duže kose koja je na tjemenu dijelom opala ili barem prorijeđena. Režiser povjerava ovu ulogu glumcu Fabijanu Šovagoviću, a šminker kao da se zaista povodi za prijedlozima čitatelja revije »Studio«. U ključnoj sceni filma, odvođenju na lomaču, Šovagovićev izraz lica i geste najviše nas podsjećaju na prijedloge brojnih čitatelja. Međutim, Šovagović-Gubec podsjeća isto toliko i na jedan znatno stariji predložak s likom vođe seljačke bune, na historijsku sliku Otona Ivekovića *Smrt Matije Gupca* koja je, umnožavana u oleografiji, bila ukrasom na zidu mnogih hrvatskih kuća od početka stoljeća naovamo. Ta je slika bila također često reproducirana u kalendarima, u čitankama, u raznim kućnim knjigama iz kojih se vadila, uokvirivala i vješala na zid. Čitatelji revije »Studio« povodili su se dakle za tom slikom koja im je bila znana. Takvo povodenje nije čak moralo biti svjesno. Štoviše, Ivekovićev su prototip mogli i nesvjesno oponašati vjerujući da crtaju »svojeg« Matiju Gupca. Drugim riječima, zapamćena se slika pretvara u svojevrsnu *formulu* koja na različite načine izlazi na vidjelo.<sup>1</sup>

U slučaju Ivekovićeve slike i čitatelja revije »Studio« ne zanima nas toliko činjenica da su se oni povodili za starim uzorom, nego više moć tog uzora da se nametne svijesti generacija, da one pamte sliku, da žele prikazani lik vidjeti i na filmu. Već smo naveli glavne osobine crtanih prijedloga, a te se osobine poklapaju s glavnim likom historijske slike *Smrt Matije Gupca*. Spomenimo ih još jednom. Gubec je:

- a) mršav
- b) mišičav

1

Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1972, str. 63—92.

1. (?), Ulazak bana Jelačića u Zagreb, litografija, 1948.



- c) uspravna držanja
- d) srednjih godina
- e) oštih crta lica na kojemu se ističu krupne oči i brkovi
- f) duge, na tjemenu prorijeđene kose.

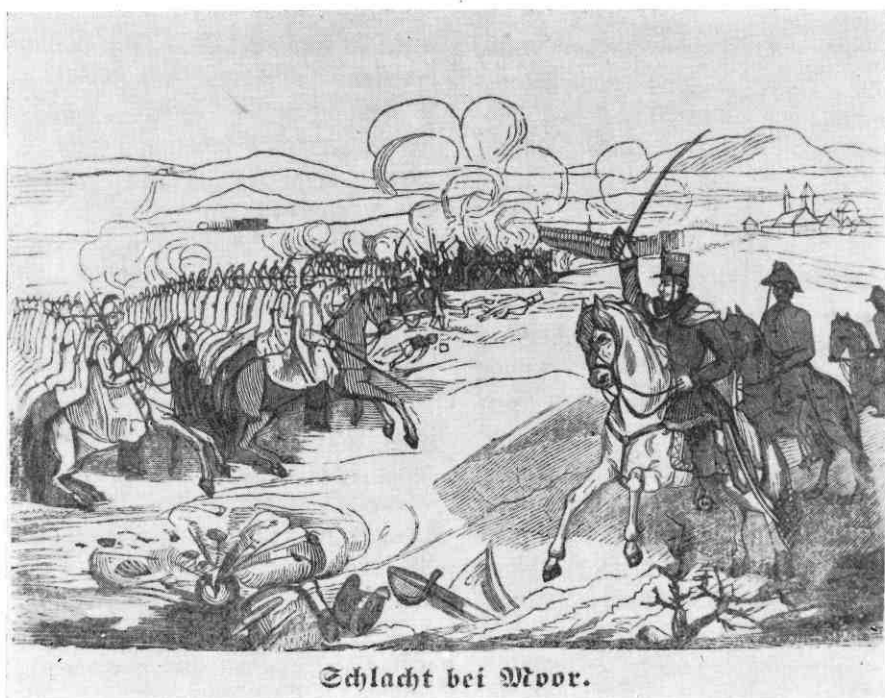
Neka od tih svojstava imaju logično opravdanje. Gubec je mršav jer je siromašan, mišičav jer ne ljenčari nego teško radi, kosa mu je prorijeđena jer je srednjih godina, a duga stoga što su nekoć ljudi nosili dužu kosu. Jedino što odgovara povijesnoj istini jest činjenica da je Gubec bio čovjek srednjih godina. Mršavost je prije atribut siromaštva, a mišičavost radinosti, dok su jedno i drugo atributi fizičke iscrpljenosti. Međutim, ta su obilježja općenita i odgovaraju koliko glavnom liku toliko i ostalim, sasvim anonimnim licima. Tek s pomoću drugih, manje općenitih i potpuno »nehistorijskih« ocrtavanja prepoznajemo u Gupcu heroja i glavno lice događaja. Uspravno držanje tako odaje ponos, a u kontekstu scene (krvnici, moćnici, lomača) ono je osobito pojačano. Oštre crte lica na kojemu se ističu oči odrješita pogleda još više uvjeravaju u hrabrost i nepokolebljivost lika, dok dugi brkovi ističu muževnost i muževnu snagu. Položaj unutar kadra svakako pridonosi statusnom određenju figure. Smještaj u središte kompozicije i primjerena izdvojenost od ostalih likova tako pomažu lakom uočavanju, prepoznavanju i pamćenju. Ivekovićeve slika, naravno, ne pred-

stavlja nikakvu kompozicijsku genijalnost ni originalnost. Štoviše, umjetnik se kloni originalnosti i koristi se u poznatim elementima, elementima dovoljno konvencionalnim da bi bili svakom pristupačni i lako čitljivi. Konvencionalnost je ovdje zakon broj jedan, a umjetnici koji iole razmišljaju o lakoj prijemčivosti i prihvatljivosti svojih djela osobito ga se pridržavaju i njeguju ga. To nije nikakav nedostatak, nego upravo vrlina u umjetničkoj produkciji popularnog žanra. Tog su se zakona pridržavali koliko oni drvoresci na koje misli Cesare Ripa<sup>2</sup>, a čiji su »immagini triviali« bili lako prepoznatljivi i na prvi pogled, toliko i strip-crtiči današnjice, skladatelji pjevnih kancona...

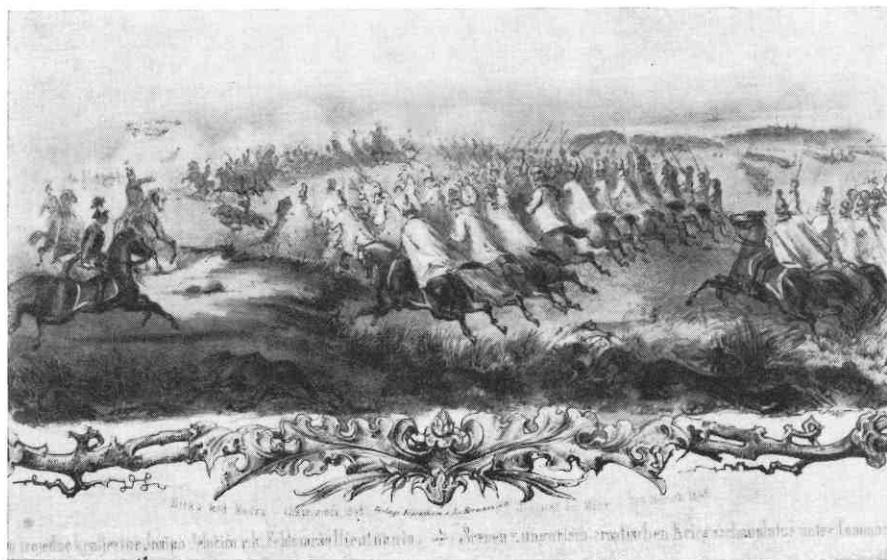
U slučaju Ivekovićeve historijske kompozicije valja spomenuti još nešto što osobito pogoduje širokom prihvaćanju i omiljenosti slike. To je *idealizacija* koju uočujemo i u likovnom i u karakternom tretiranju figura. Isto tako valja istaknuti da je na slici *Smrt Matije Gupca* veoma očita narativnost koja joj daje teatarsku sceničnost i uopće teatarske efekte. Na brojnim primjerima popularne štampane slike nalazimo sve navedene osobine. Pogledamo li samo litografije iz Jelačićeva ciklusa, odmah ćemo uočiti i kompozicijsku shemu koja

2

Cesare Ripa, *Iconologia* (prijevod rimskog izdanja iz 1603); iz: Cesare Ripa, *Introduction à l'Iconologie*, »Critique«, br. 315—316, Pariz 1973, str. 897.



2. (?), Schlacht bei Moor, ilustracija u kalendaru, 1850.



3. V. Katzler, Bitka kod Moora (detalj s veće litografije), 1849.

omogućuje isticanje glavnog lika i takvo likovno i karakterno tretiranje figura kojim jasno čitamo tko je tko i kakav je tko. Nadalje, u svim je tim litografijama ili gravurama u drvu provedena takva idealizacija i narativna kompozicija koja ne doводи do nedoumica. Litografija s prikazom Jelačića na konju, neposredno nakon izbora za hrvatskog bana, može nam vrlo dobro poslužiti za primjer

(sl. 1). U središtu scene, a u prvom planu, vidimo svečano odjevena novog bana na bijelom konju kako s kapom u desnici odzdravlja narodu u pozadini koji se tiska, kliče mu, a i hrvatska je zastava tu da prizoru koliko dade svečaniji ton, toliko i da označi nacionalnu pripadnost razdragane mase. S desne se strane nalazi drugi, također istaknuti konjanički lik. To je grof Franjo Kulmer koji pred-



4. (?), Uebergang über die Drave, ilustracija u kalendaru, 1850.



4a. V. Katzler, Prelaz preko Drave (detalj s litografije 3a)

vodi uparadiranu vojsku sa na pozdrav uzdignutim pušakama s bajunetama među kojima se vidi austrijska zastava. Sasvim u donjem dijelu i u američkom rezu prikazana su tri lika među koji-

ma jedan u patetičnom zanosu pruža ruku i uzdiže pogled prema Jelačiću, drugi, nama najbliži, pridržava u ležernom dostojanstvu svoju sablju, a treći, okrenut nama, kao da ne pripada svečanoj



paradi, kao da je parada priređena njemu u čast. Po odjeći, izrazu lica, držanju i osobito položaju ruke na sablji on odaje fićfirića. Međutim, da je taj fićfirić očito važna ličnost u sceni odaju kompozicijski smještaj i individualizirane crte lica. To je Ljudevit Gaj. Među brojnim likovima jedino grof Kulmer ima nešto zajedničko s njim. I Kulmer, naime, gleda prema nama, i on je okrenut frontalno kao Gaj, a u kompozicijskoj su hijerarhiji također povezani. Takav veoma sceničan raspored likova ima i svoje ikonografsko opravdanje. Junak događaja umnogome zahvaljuje svoj status upravo Kulmeru i Gaju. Oni su odigrali važne političke uloge u Jelačićevoj instalaciji: jedan u Beču, jedan u Zagrebu. Kulmer se na slici uklapa u gornju skupinu vojnika s austrijskom zastavom označujući tako i doslovno tko stoji iza bana. Gaj u prednjem planu, kao i muškarac okrenut leđima koji očito predstavlja Ivana plemenitog Kukuljevića Sakcinskog, upućuje na svoju važnost u instalacionoj predstavi. Jelačić opet sa svojim kumirskim gestama, izrazom lica te odjećom i bijelim nemirnim konjem ima atribut nadstvarnog, izuzetnog, jedino štovanja dostojnog. Pa čak i fini florealni okvir nije bez značenja. Puzavice okvira počinju rast u sredini dolje, točno ispod bana, upravo na mjestu gdje je i šestokraka zvijezda s polumjesecom — simbolom ilirskog pokreta. U sredini gore, kao aureola iznad Jelačićeve glave, nalaze se tri grba hrvatskih provincija — Dalmacije, Hrvatske i Slavonije — koje natkriljuje kruna austrijskog carstva. Jednostavnije rečeno, događaj unutar okvira započeo je ilirskim pokretom,

a taj događaj štiti i čuva kruna Austrije koja je iznad svega.

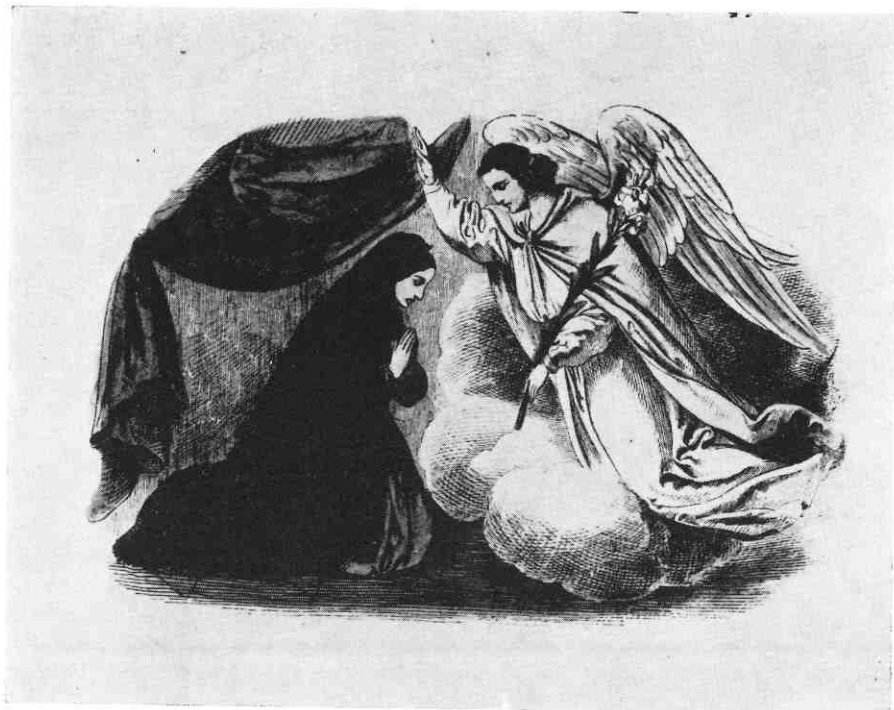
Kompozicijski raspored, rječitost gesta i izraza figura, efekt teatarske sceničnosti i idealiziranosti, sve to nalazimo na ovoj litografiji.

Jedna druga slika (sl. 2), koja prikazuje Jelačićevu bitku kod Moora, zanimljiva je iz drugog razloga. Ta ilustracija u kalendaru, rađena nedvojbeno po uzoru na jednu Katzlerovu litografiju (sl. 3, 3a), ima sve već spominjane osobine. Međutim, valja na njoj upozoriti i na nešto drugo sa čime se također često susrećemo na primjerima iz popularne slike. Autor koji je radio tu gravuru u drvu očito je znatno nespretniji od Katzlera. Ta se »nespretnost« očituje ne samo u likovnom tretmanu, nego i u mnogo krućoj idealizaciji i naraciji. Drugim riječima, taj graver priča isti događaj shematizirajući, a drži se konvencija čvršće. Katzler pomiče Jelačića u dubinu prizora, u srce okršaja, te ga tako čini donekle nejasnim. Graver opet izvlači junaka u prednji plan, daje mu mjesto i veličinu dostojne njegova statusa, a gestom desne ruke s isukanom sabljom odlike zapovjednika. I zaista, konjanici s lijeve strane uprii su pogled u bana unatoč tome što jurišaju u okršaj u dubini srednjeg dijela. Krućost i uniformiranost pokreta, i vojnika i konja, pretvaraju taj dio slike u inertnu i monolitnu masu pokorne vojske koja sjajno odgovara rječitosti geste zapovijedi vojskovođe u prednjem planu i kompozicijskom kontrapunktu.

6. V. Karas, Djed i unuk, oleografija



7. (?), Navještenje, litografija



Takvo kompozicijsko, ali i narativno pojednostavnjenje kojim se postiže veća doslovnost i nedvosmislenost nalazimo i na slici 4 izvedenoj s iste Katzlerove litografije na kojoj se nalazi i prizor »Bitka kod Moora« (sl. 4a). Kruta dosljednost u likovnom i narativnom razvijanju scene i doslov-

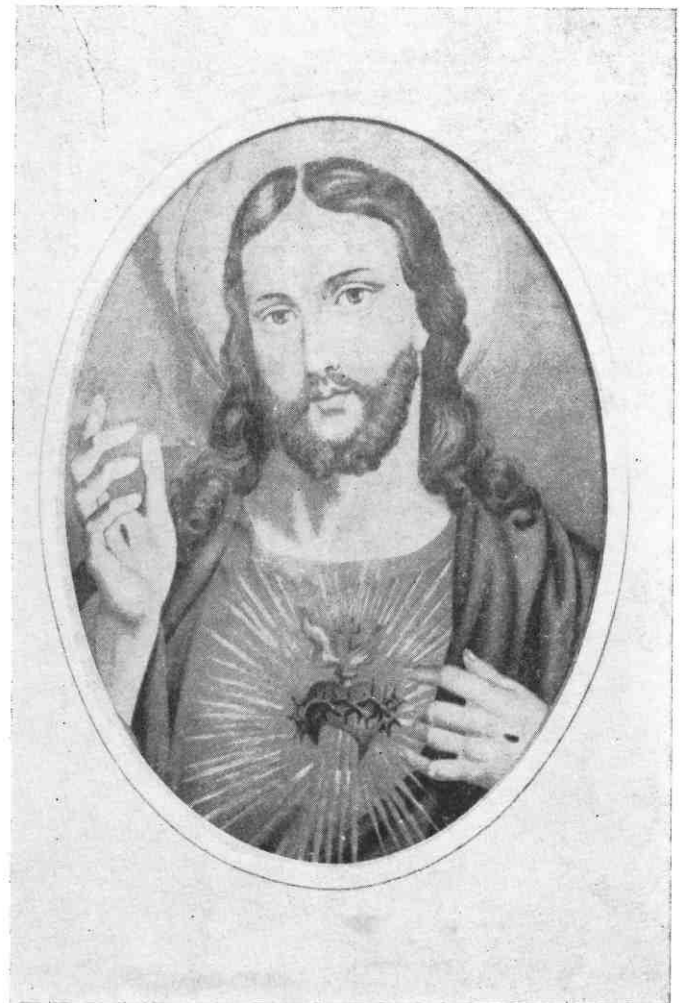
nija idealizacija svojstvene su naivnijim i manje sposobnim autorima koji konvencionalno i stereotipno pretvaraju u formule. Često se zbrajanjem takvih formula nastoji proširiti narativni okvir scene, kao što je slučaj u zaglavlju Platzerove diplome »Društva za poviestnicu i starine Jugosla-



venah« (sl. 5). U izduženom pravokutnom kadru vidimo starog guslara s mladićem i anđela koji slijeće s niskog oblaka. Scena je ispunjena razbacanim kamenjem koje predstavlja stečke i kamenim pločama od kojih je jedna išarana pismom nalik glagoljici, a druga simbolima ilirskog pokre-

ta. U pozadini su brda s ruševinama staroga grada i stećcima. I autor ovog prizora poseže za gotovim predlošcima koje svodi na formulu. Guslar i mladić nisu ništa drugo do shematizirani sudionici poznate Karasove slike (sl. 6), dok je Karasova vila postala prilično pojednostavnjen anđeo preuzet s jed-





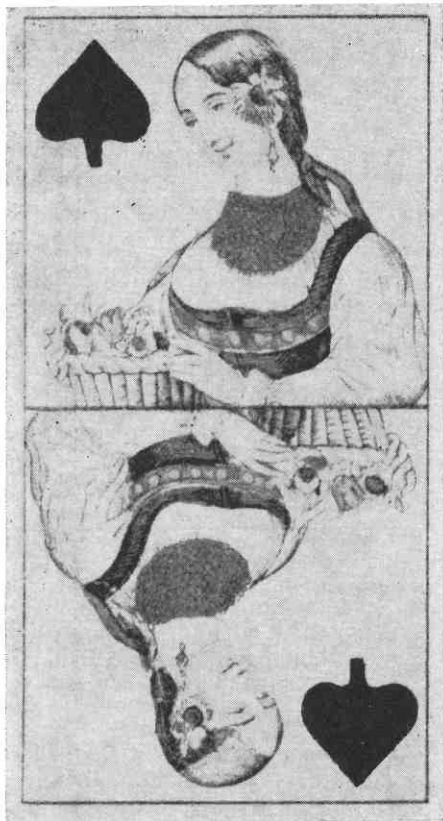
nog prizora Navještenja (sl. 7). Netko iz Platzerove radionice, možda mladi Julije Hühn, koji je radio tu diplomu, istim je pojednostavnjenjem i istom montažom kojom se služio u rasporedu figura prišao i ispunjavanju predmetima svojstvenim »starinama Jugoslavenah«. Ti su predmeti postali tako atributi, a o kakvoj je naivnoj povijesti Jugoslavena riječ vidimo iz oblika i veličine stećaka. Autor očito nikada nije vidio pravi stećak, a ovaj čudni natpis na skupini desno, malo ćiriličan, malo svakakav, kao i hijeroglifska glagoljica s ploče u sredini, te tobože ilirska heraldika, sasvim se uklapaju u tu krajnje shematiziranu scenu. Međutim, raspored elemenata unutar dugoljastog pravokutnika odaje osobu koja nije sklona samo zbrajanju likovnih formula. Bočni dijelovi, naime, vrlo precizno naznačuju krajeve prizora, manje kruto i manje naivno nego što je to učinjeno u središnjem dijelu gdje se osim o likovnoj obradi trebalo voditi

računa i o svojevrsnom ikonografskom programu kojemu ovaj autor nije dorastao.

Vidjeli smo iz tog primjera kako autor gradi cjelinu slobodnim zbrajanjem elemenata, i to i u ikonografskom i u formalnom pogledu. O takvom aditivnom principu već je bilo riječi jednom ranijom zgodom.<sup>3</sup> Možemo samo konstatirati kao se lako u popularnoj slici barata pojmom »pjesničke slobode«. Međutim, to ne znači da umjetnici odlaze u proizvoljnost. Štoviše, postoje nepisana pravila kojih se moraju pridržavati i koja svaki od njih interpretira na svoj način. Ne jednom smo spominjali idealizaciju koja često vodi u sladunjavost. A kao

3

Zvonko Maković, *Ikonografija popularne štampane slike*, Život umjetnosti, br. 29—30, Zagreb 1980, str. 79—90.



svaka idealizacija, tako i ova teži određenoj apstrakciji, uopćavanju. Idealna ljepota, koja ovdje nije ništa drugo nego težnja za dopadljivošću, nameće jedan model — shematiziran i krut, model jednak za sve. Stavljanjem određene figure u takav model dolazi do uopćavanja, do zajedničkih mjesta koja brišu osobne karakteristike. Uzmimo za primjer jednu litografiju koja prikazuje Kraljevića Marka (sl. 8). Ono što prvo pada u oči autora je namjera da prikaže tip heroja, i to, svakako, idealiziranog. Atribute kojima se pri tom služi nalazimo kako na prikazima vojskovođa i vladara, tako i onima iz religiozne tematike. Držanje, geste, izraz lica, odjeća mogu se lako naći u sasvim drukčijim situacijama. Držanje je Kraljevića Marka mirno, gotovo ukočeno. Na snažnom je vratu izdužena glava, neproporcionalno uvećana, na licu titra dvosmišlen smiješak, a pogled je uprt u daljinu. Kosa i brada daju licu kristovski izraz. Jakim i raščupa-

nim obrvama te uzdignutim brcima autor »božanska« svojstva mijenja u zemaljska«, uobičajena u prikazima neustrašivih junaka. Veoma kratke ruke, razmjerno malih šaka i tankih prstiju, nisu opet svojstvene ratobornim junacima, kao ni uska ramena, a desna ruka što počiva na okruglom buzdovanu neodoljivo podsjeća na ruku Krista s globusom (Salvator Mundi). Odijelo s gajtanima i lentom nalik je suvremenoj odjeći austrijskog oficira, a jedino okrugli, nešto veći izrez oko vrata bez ovratnika udaljuje sličnosti.

Zaista, pogledamo li neku tipičnu sliku Krista (sl. 9, 10), lako uočujemo bliskosti. I Kraljević Marko i Krist podvrgnuti su istom modelu idealizacije. Međutim, postoji nešto veoma važno što razlikuje te likove. To je prije svega pogled. Krist se obraća promatraču i pogled mu je uvijek uprt prema njemu. Kraljević Marko nema potrebe skla-



pati takvu vrstu saveza, i on stoga gleda u daljinu, on ima svoj prostor u koji promatrač ne može ući. S druge strane, primjećujemo kako su Kristovi brci meko opušteni, kako je njegova kosmatost odveć nježna. Meko opušteni tanki brci ovdje sugeriraju blagost i dobrotu, uzdignuti i nakostriješeni brci Kraljevića Marka trebalo bi da odaju neustrašivost. Svakako, riječ je o vrlo primitivnom načinu idealiziranja, čestom u popularnoj umjetnosti.

I Krist i Kraljević Marko osobe su izvan domašaja stvarnosti. Ali kad su posrijedi prikazi stvarnih ljudi, ne boga, ne mitskog heroja, i tada umjetnik pribjegava dobro provjerenom modelu idealne ljepote. Razlike ipak postoje. Sada bismo prije mogli

govoriti o ljupkosti, o pokušaju da se prikazana figura dočara što umilnijom kad je ona nosilac pozitivnih svojstava, a što odbojnijom kad je negativan lik. To su konstante koje vrijede za sva prošla vremena jednako kao i za današnju produkciju. Dovoljno je prelistati neki sveščić stripa i lako je uočiti iste te obrasce.<sup>4</sup>

Figure s igračih karata, s litografija ili one iz modnih priloga u časopisima imaju mnogo toga zajedničkog. Za primjer nam mogu poslužiti sličice iz

<sup>4</sup> Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Ed. Bompiani, Milano 1964, str. 189—218.



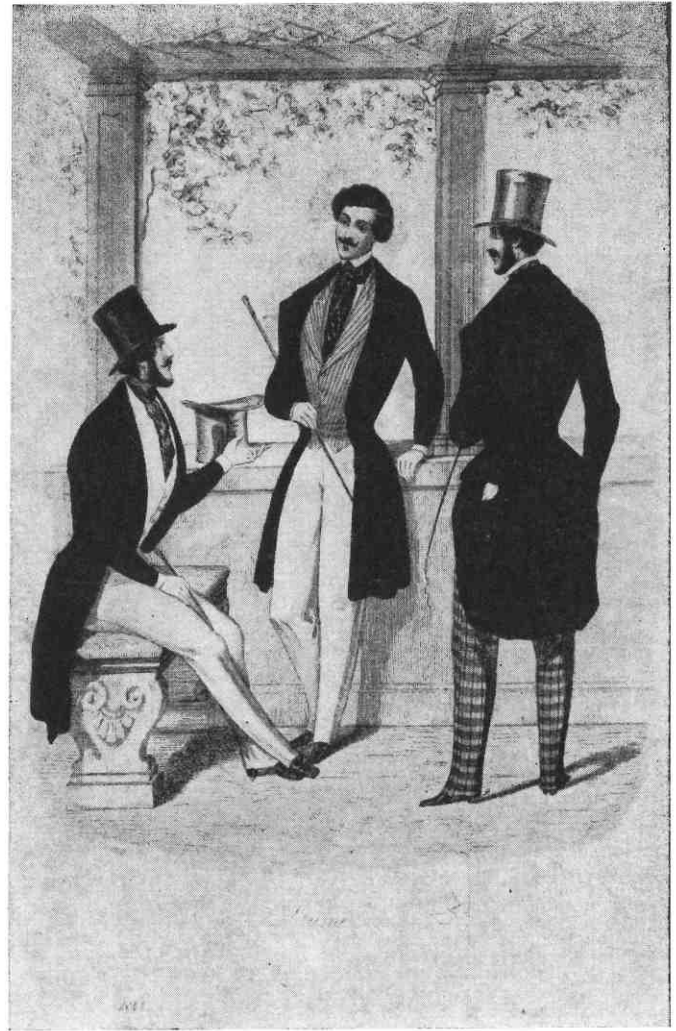
sredine prošlog stoljeća — figure s igračih karata (sl. 11 a, b, c, d; 12 a, b), te modni prilazi iz časopisa *Luna* (sl. 13 a, b, c, d). Vidimo kako se u svim slučajevima nastoji prikazati ženski lik što ljupkijim. Ovalne su glave po pravilu malo nagnute, a ruke vrlo nježnih gesta. Na licima se osobita pažnja posvećuje očima i ustima. Oči su krupne, kapci izduženi i malo opušteni što licu daje sanjarski izgled. Usne su malene, ali pune i prema gore svinutih krajeva. Na muškim je likovima također uočljiva ljupkost, ali naravno ne tako smekšana kao na ženskim. Krupne oči, ravan nos i brkovi glavna su njihova obilježja (sl. 14). Nemirni konji duge grive i sjajne dlake obavezan su atribut dostojanstvenika i vojskovođa (sl. 15 a, b, c, d; 16 i 16a). Ukočenost i u biti beživotnost konjanika nalazi sjajan kontrapunkt u živahnim pokretima konja.

U razradi gesta autori su također stvarali tipove posebno za muškarce i posebno za žene. Ženske su ruke punašne, svi su prsti priljubljeni a samo jedan malo odmaknut. Ono što osobito pada u oči jest pasivnost tih ruku. Bilo da su to ruke svetece (sl. 17), bilo ruke žena u kazališnoj loži (sl. 18) ili onih koje sviraju lutnju, odnosno drže cvijeće (sl.

19 a, b, c), uvijek su to ruke koje padaju, ruke usmjerene prema dolje.

Ruke vojskovođa opet po pravilu nešto govore, na nešto ukazuju. To su aktivne ruke. One su mnogo slobodnije, odvajaju se od tijela, pokreti odaju smjelost (sl. 20, 21). Naravno, u čitavoj toj tipizaciji lica i pokreta postoje razlike, a one zavise od umještosti autora. Popularnu štampanu sliku radili su i obrazovani umjetnici (Goebel, Kriehuber...) i diletanti. Tako u opusima pojedinih slikara možemo uočiti podvojenost. Mückeova ranija dijela, nastala mahom u Osijeku, odaju solidnost majstora i tipiziranje mu nije osobito svojstveno. Međutim, njegove historijske kompozicije, nastale po narudžbi nakon dolaska u Zagreb, zasnovane su isključivo na konvencijama, na stereotipu. Takva je podvojenost svojstvena i Zscheu i mnogim drugim umjetnicima. Uopćavanje, sveopću težnju za ljupkošću, a što ovdje nije ništa drugo do oslanjanje na stereotip, uočujemo na svim planovima. Uzmemo li za primjer Mückeovu historijsku kompoziciju, rađenu i u litografiji, *Smrt Stjepana II* (sl. 22), vidimo do kojih nas izvanrednih mjesta autor može dovesti. Ambijent, raspored figura, razrada gesta i fizionomija, izbor sudionika





na sceni, i s druge strane likovni tretman: kompozicija, prostor, osvjetljenje, rukopis — sve je to idealizirano. Pseudohistorijski ambijent i kostimi analogni su situaciji, točnije, događaju koji autor prikazuje: smrti kralja. Izdvojimo li iz konteksta glavu umirućeg, nije u njoj teško prepoznati glavu Krista. I ona je rađena po istom obrascu kao i Kraljević Marko o kojemu je ranije bilo riječi. Deificiranje određenih ličnosti, naravno pozitivnih, samo je idealizacija kako je shvaća pojedini autor.

To prepletanje božanskog i zemaljskog u idealiziranom prikazu možemo lako prepoznati i u jednoj gravuri u drvu, točnije, ilustraciji u kalendaru koja prati putopisnu reportažu o morlacima (sl. 23). Autor prikazuje morlačku obitelj na splitskom sajmu: muškarca s magarcem i ženu koja sjedi drže-

ći u krilu dijete. Potrebno je zamijeniti samo kostime, i ta se grupa morlaka pretvara u biblijsku scenu bijega u Egipat. Štoviše, dijete na krilu morlačke seljanke ne bi u takvom prekostimiranju trebalo uopće mijenjati. Mali je morlak rađen upravo kao i Krist u krilu svoje majke.

Sve to znači da majstori popularne slike nastoje mijenjati stvarno za idealno, nastoje stvarnost uzdići na drugi nivo. A kako se idealno često poistovjećuje s božanskim, nije ni čudo da se iz međusobnog prožimanja tih dviju vrijednosti javlja jedna nova, tipična za popularnu sliku. Pogrešno bi bilo u tom dualizmu idealno-realno, božansko-zemaljsko vidjeti degradaciju pojedinih kategorija visoke umjetnosti. Majstor koji radi za puk svjestan je unaprijed zahtjeva svojih naručitelja, širo-

15 a, b, c, d J. Bäck, Likovi s igraćih karata, 1847/48.

16. J. Hühn, Igraća karta, kromolitografija

56



17. (?), Sveta Katarina, litografija, ilustracija u molitveniku

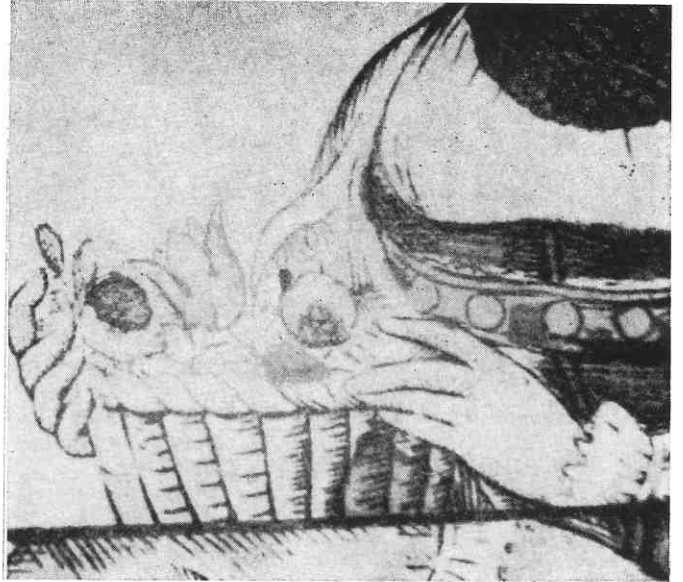
18. D. Perlaska, Modni prilog u časopisu »Luna«, 1844.

19 a J. Bäck, Likovi s igraćih karata

57







Morlak na Splitskom tržištu



21. J. F. Mücke, Borba s Tatarsi, litografija, 1868.



22. J. F. Mücke, Smrt Stjepana II, litografija, 1868.

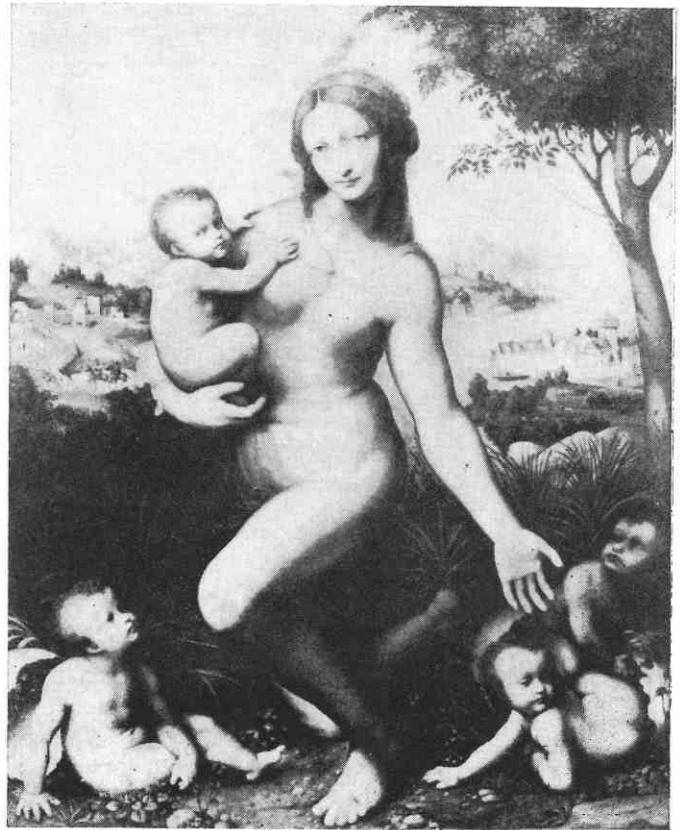
koga kruga kupaca koji točno znaju što hoće. Sofisticirane geste Krista i svetica, historijskih likova i figura s igraćih karata možemo promatrati kao prepjevane klišeje visoke umjetnosti, o čemu je pisao Arnold Hauser.<sup>5</sup> Međutim, kad ti isti klišeji postaju dio puka, dio masovne produkcije, ne treba da se više zadržavamo na sponama kojima se nekoć visoka umjetnost »spuštala« u nižu. Kudikamo je korisnije promatrati popularnu umjetnost kao relativno samostalno polje kojim vladaju zakoni neovisni o zakonima visoke umjetnosti. Jedna Gianpietrinova slika (sl. 24) čini nam se dirljivo naivnom u usporedbi s Leonardovom, i to stoga što jasno uočujemo što je to učenik preuzeo od učitelja i kako je preuzeto razumio i interpretirao. Mogli bismo čak govoriti o svojevrsnoj montaži leonardeskih motiva. Gianpietrino je banalizirao Leonardov *sfumato* i *dolcezzu* podjednako kao i kompoziciju, proporcije figura te odnos likova i pejzaža. Kada slične Leonardove motive, ili, što je vrlo često, Rafaelove, Peruginove ili Gainsboroughe, nalazimo na grafičkim listovima popularnog karaktera, tada pupčane vrpce definitivno kidamo. Govoriti u ovom slučaju o banaliziranju i vulgariziranju velikih ideala ne vodi ničemu. Jer, umjetnici koji rade za puk polaze od drukčijih normi, a pokudama i zamjerkama ništa se bitno neće reći o njihovu djelu. Upotreba stereotipa u popularnoj umjetnosti upravo je važan dio njezina jezika. Stereotip omogućuje laku razumljivost i prijemčivost, a to je bilo i te kako važno i prvim drvorecima i današnjim crtačima stripa. Promatramo li stereotip i oslanjanje na njega u produkciji popularne umjetnosti s pozicija visoke umjetnosti, ulazimo u elementarnu zamku: uhvaćeni smo u mrežu normativne kritike koja je ne jednom padala na zadatak da tu pojavu objasni. Nije li Vitruvije grijeshio upravo onda kad je, osporavajući vrijednost zidnih slikarija svojega doba, polazio od jednog u biti apstraktnog modela postavljenog na nivo Norme? Isti je odlomak iz Vitruvija kasnije poslužio i Vasariju da o gotici govori s porugom, kao, još kasnije, i Belloriju da osporava arhitekturu Borrominija i Guarinija.<sup>6</sup>

5

Arnold Hauser, *Povijest umjetnosti prema obrazovanim slojevima: narodna umjetnost i popularna umjetnost*, u: »Filozofija povijesti umjetnosti«, Matica hrvatska, Zagreb 1963, str. 245.

6

Ernst H. Gombrich, *Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals*, u: »Norm and Form«, Phaidon, London 1971, str. 83—85.



U istu zabludu upadaju i oni teoretičari koji o popularnoj umjetnosti, pa tako i popularnoj stampa- noj slici, govore polazeći od njoj tuđih principa, prosuđuju je na osnovi njoj stranih modela. Nikada popularna umjetnost nije sebi postavljala cilj da rješava i iznalazi nove zakone u umjetnosti, nova pravila gledanja i razumijevanja. Štoviše, to joj je oduvijek bilo strano. Napokon, već je Cesare Ripi bilo jasno da treba razlikovati jednu od druge, visoku od popularne umjetnosti.<sup>7</sup>

Ono što je nedostatak u jednoj, može lako biti prednost u drugoj. Spomenuta Gianpietrinova slika zbir je pogrešno shvaćenih formula, zasnovana isključivo na pretjeranoj upotrebi konvencija. Međutim, pitanje formule i konvencija na jednoj litografiji, jednako kao i na stripu, znači nešto sasvim drugo.

7

Cesare Ripa, op. cit.