

strip i stripologija

zlatko posavac

Medu popularne i najvrijednije novije američke stripove svakako se ubraja »klapa« Charlie Browna — »Peanuts« (»klincić«, kako bi možda u nas bilo moguće najadekvatnije prevesti taj kolokvijalni pojam). Pogrešno je taj strip držati s a m o dječjim: bezazlen doduše, on je ipak intelektualan. Na slici — jedna od ranih epizoda.



Američka »narodna umjetnost«?

Strip je zapravo nastao na svršetku 19. stoljeća da bi na početku 20. naglo se razvio, već u trećem i četvrtom desetljeću dosegao svoje »klasično doba«. Nastao je u Americi, i prodro u sve slojeve društva, ne ograničivši se samo na uski sloj obrazovanih, a isto tako ni samo neobrazovanih, kako bi neki htjeli, nego osvojivši publiku praktički bezbrojnog čitateljstva, pa nije čudo što su ga u svijetu prozvali američkom »narodnom« odnosno »pučkom« umjetnošću. U svojoj knjizi pod naslovom »Pop-Art« navodi Jürgen Weber (očito ne baš velik simpatizer stripa!) impresivan podatak, vjerojatno podrijetlom iz američke statistike: »Stripove dnevno čita 100 milijuna Amerikanaca, a samo 32 milijuna politički komentar svojih novina. Stripovi su dakle u Americi, uz televiziju i radio, jedno od najvažnijih sredstava masovne komunikacije.«¹ »Comic strip« ili samo »comics«, kako ga zovu Amerikanci, proširio se brzo u Evropi, a i u cijelom svijetu. Premda je u svojim prvim zamecima ipak pojava evropskog podrijetla, u suvremenom ga obliku Evropa tek naknadno preuzima od Amerike. (Tako fenomen »strip«, naime njegov utjecaj, stiže onda iz Amerike i k nama. Koliko direktno, a koliko posredno, tek nam je istražiti.) U svakom slučaju Americi valja priznati primat pred Evropom. Stoga i nije čudno što je nedavno, tj. 1971. godine, u New Yorku održana velika izložba i objavljena reprezentativna knjiga; sve pod naslovom »75 godi-

¹ Jürgen Weber, Pop Art, Happenings und Neue Realisten, Heinz Moos Verlag, München 1970, str. 50.

na stripa«. Time je zavičajna mu Amerika proslavila njegov rođendan. Je li strip doista umjetnost ili nije, i je li ga k tome još opravdano nazivati »pučkom« ili »narodnom« umjetnošću, *Americas Volkskunst*,² kad je zapravo produkt modernoga industrijskog doba, predmet je zasebnog raspravljanja. Utoliko više, što je danas jasno da ga ne možemo jednoznačno uvrstiti u »pop-art«, pa čak ni svrstati pod pojam onoga što se naziva »Trivial-literatur«, iako je s tim formama tijesno povezan. Možda mu je najbliže ime tzv. »sub-art«. Izraze »Volkskunst«, pa i »pop-art«, bolje je ovdje — uvjetno — prevesti kao »umjetnost za puk«, a ne kao pučku umjetnost (imajući na umu da »pop-art« znači smjer u modernoj umjetnosti, a nije više neki opći pojam).

Ali je sigurno: nije riječ tek o američkom vremenskom prvenstvu. Koliki god naime bili dosad poznati doprinosi razvitku stripa svih ostalih naroda svijeta, dakle i Evrope, ostaje očito: Amerika je ne samo stvorila strip, ona mu je dala i zrelost. Naravno, ne namjerava se time reći da u ostalom svijetu ne bi bilo pravog, izvornog i dobrog stripa.

² »Comic Strips — Americas Volkskunst«, tako glasi jedan ponešto slobodniji, možda malo metaforičan, više žurnalistički nego znanstveno fundirani naslov u knjizi: Günter Metken, Comics, Fischer Bücherei, Frankfurt/M i Hamburg 1970, str. 22. — I neki drugi autori ukazuju na srodnost (ne identifikaciju!) sa »Volkskunst«, a na to ukazuju također strukturalne i semiološke analize (oblici naracije, fabula, stano-viti standardi i sl.). Ili pak: »Zajedno s ostalim masovnim medijima (javnih komunikacija — op. Z. P.) stripovi su nadomjestak pravog folklora i kulture.« R. C. Reitberger, W. J. Fuchs, Comics, Anatomie eines Massenmediums, Heinz Moos Verlag, München 1971, str. 7.



Ali je respektirana kao istinita danas već vrlo dobro poznata izreka, gotovo krilatica: *America without comics would not be America* (Amerika bez stripova ne bi bila Amerika). U ovom slučaju naime vrijedi obrat, da strip bez Amerike ne bi bio strip. To jest: evidentna je povijesna činjenica da bez Amerike ne bi stripa bilo u onom smislu u kojem smo navikli u suvremenom svijetu razumijevati tu riječ, pojam odnosno pojavu. Novija istraživanja mogla bi čak i osporiti dosadašnje uobičajene tvrdnje o tome što konkretno valja smatrati početkom stripa, pokazujući možda kako strip i nije »američki pronalazak«,³ ali bitna karakterizacija stripa, bez obzira na pojedinačne fenomenološke i aksiološke razlike, ostaje ipak američka. Američkim je, ma koliko bio prvobitno evropski, onaj pečat što ga — rekao bi Heidegger — u Evropi prepoznajemo kao nešto »povratno«,⁴ ali više ne isto, i, po našem mišljenju, mada uvijek i evropsko, ujedno zapravo i novo. Od evropskog drugačije. Carl Riha ima pravo kad kaže »Stripovi su Amerika«, odnosno »upravo je američko društvo ono koje je omogućilo fenomen stripa«. ⁵ Ali, dodajmo: naravno, ne samo u kritičkom, negativnom, moralističko-sociološko-ideološkom, te kao kod Heidegera u filozofijskom smislu... nego i pozitivno, generativno.

Izričito, međutim, valja naglasiti: unatoč dominantnim formama, historiju stripa nije dobro promatrati geografski, pa ni u ideološkoj izolaciji. Kao što je prapočetak stripa ipak situiran u Evropu (Njemačka, Francuska), dakle »dislociran« prema epicentru, tako je strip danas uputno uzimati u obzir diljem cijeloga svijeta. Dakle, gotovo kao »planetarnu pojavu«, ni u kojem slučaju omeđenu političkim blokovima. Raspoređenost po cijelom svijetu i u različite političke sfere daje doduše stripu različite sadržaje, pa i forme, ali nipošto ne znači (naročito ne kao pravilo) njegovo izostavlja-

nje. Poznate su pojave propagandnog stripa u Sovjetskom Savezu, u doba revolucije i neposredno nakon nje, s autorima ništa manjim nego što je Majakovski. Moderna Kina razvila je također obilnu produkciju političko-didaktičkog stripa, crtački suvereno, ali s uočljivim tragovima domaće tradicije.⁶

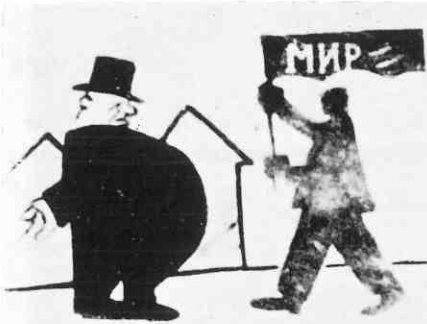
⁶ Informacije o stripovima u suvremenoj Kini prema knjizi *Chinesische Comics, Das Mädchen aus der Volkskommune*, Rowohlt, Taschenbuch Verlag, 1972, uvod Gino Nebiolo, komentari Jean Chesneau i Umberto Eco (talijansko izdanje *I fumetti di Mao*, Bari 1971).

³ »Prvi pravi američki strip pojavio se 1892, znatno iza europskih prototipova. Zvao se *Little Bears and Tigers*... Američka proizvodnja stripova, koja tvrdi da ima danas više od milijun čitatelja samo u SAD, nije zapravo ozbiljnije započela sve do 1896, dakle šest godina nakon što je Harmsworth u Londonu lansirao *Comics Cuts i Chips* u njihov dugi život.« George Perry and Alan Aldrige, *The Penguin Book of Comics*, drugo izdanje, London 1971, str. 95.

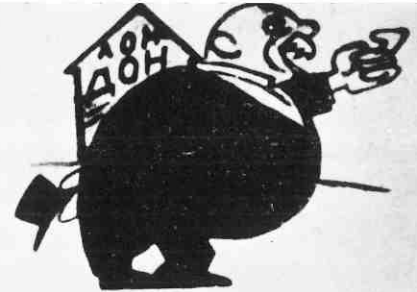
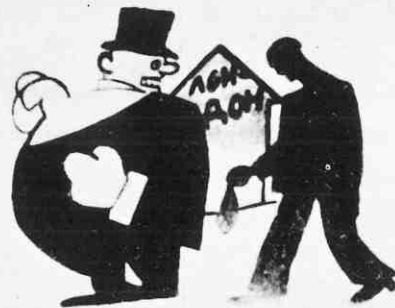
⁴ Martin Heidegger, Čemu pjesnici, u knjizi »O biti umjetnosti«, Zagreb 1959, str. 108.

⁵ Karl Riha, *Zok Roarr Wumm, Zur Geschichte der Comics-Literatur*, Anabas-Verlag Günter Kämpf, Steinbach/Giessen 1970, str. 19.

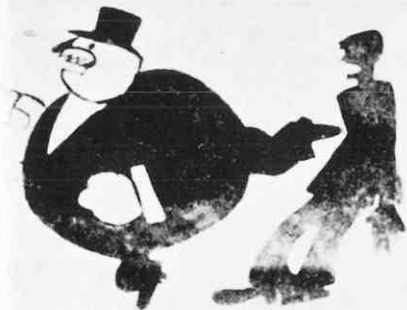
U Sovjetskom Savezu razvio je Majakovski zajedno sa suradnicima (1919—1922) zanimljiv oblik ideološke propagande, čija je likovna forma strukturirana kao strip. Na slici: »okno ROSTA« broj 335 iz 1920. (to su bili izlozi, »prozori« Rossijskoga telegrafnog agentstva namijenjeni propagandi).



1) ПРИЕХАЛИ ДЕЛЕГАТЫ К БУРЖУАМ 2) НЕ ПРИНИМАЮТ БУРЖУА ДЕЛЕГАЦИИ



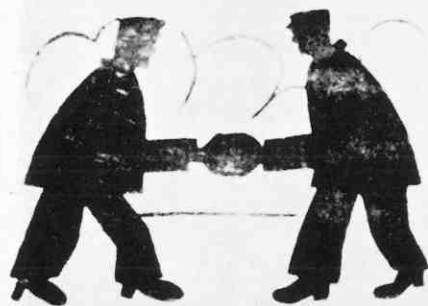
3) СОБСТВЕННЫЕ ПРИГЛАШЕНИЯ ЗАБЫЛИ



4) СТАЛИ ЛЯГАТЬСЯ



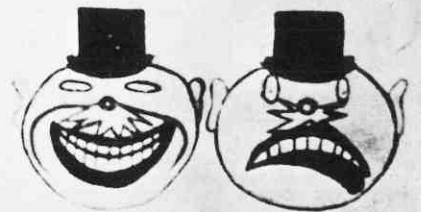
5) ЕСЛИ ГАЗЕТА ПРАВДУ ПИШЕТ 6) ТО МОЛ, НА РУССКУЮ ДЕНЬГУ



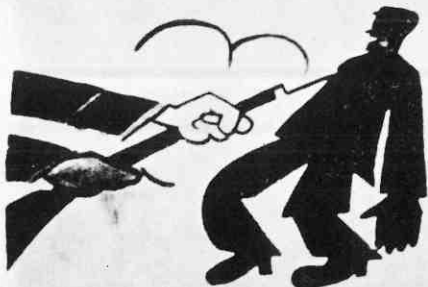
7) РАБОЧИЙ С РАБОЧИМ ГОВОРЯТ:



8) ОУТ „МОЛЧИТЕ НИ ГУ—ГУ!



9) ПРИЧИНЫ ТАКИХ ПЕРЕМЕН ПОНЯТНЫ:



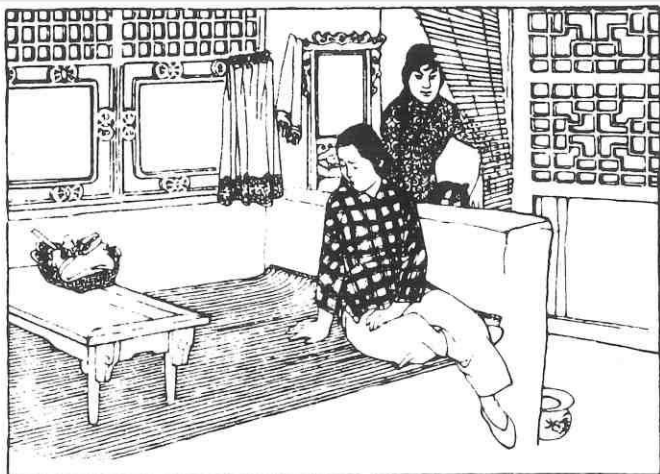
10) ЗНАЧИТ ГДЕ—ТО ПОШЛИ НА ПОПЯТНЫЙ!



11) СЛОВАМИ И ЛАСКАМИ НЕ ПОБЕДИШЬ ОСЛОВ



12) КРАСНОАРМЕЙСКОЕ СРЕДСТВО ПОЧИЩЕ СЛОВ



Kina je u novije doba razvila specifične kategorije didaktičkog, odgojnog, političko-ideološkog stripa. Ideja o takvoj namjeni estetički oblikovanog stripa potječe — kažu neki poznavanci — još iz 1932, od kineskog književnika Lu Hsüna. Nekoliko slika u stripu »Djevojka iz komune«.

»Industrija svijesti«

Činjenica da je strip karakteristična pojava industrijskog doba i da sam na određeni način direktno pripada industriji, što ujedno znači da je najvećim dijelom »dijete komercijalizma i tehnike⁷«, i da ne pripada klasično poznatim, tradicionalnim granama tzv. »ozbiljne« umjetnosti, a da naročito nije identičan s onim »atelijerskog«, salonskog i »muzejskog«, unikatnog tipa (budući da je umnoživ u velikom broju primjeraka i dostupan gotovo svakome), svrstava ga kao formu saopćavanja u područje što ga suvremena teorija naziva »mass media of communication« (sredstva masovnog saobraćanja).⁸ A među njima, dakle među sredstvima masovnih komunikacija, slovi već danas kao jedan od možda najekspresivnijih oblika tzv. »vizuelne komunikacije«.

U navedenom pogledu strip svakako pripada općem pojmu »Kulturindustrie«, što su ga svojedobno lansirali Max Horkheimer i Theodor W. Adorno. Dakako, sa svim konkvencijama koje iz toga slijede. Ali i kao »Volkskunst« jedne zemlje (u moderno doba!), a isto tako i kao »Kulturindustrie« u svjetskim razmjerima (ukoliko Industrija ne proguta cijelu sferu Kulture), mogu se još uvijek pojave »vizuelnih komunikacija«, pa dakle i stripovi, smatrati kao bolji ili lošiji epifenomeni, nusprodukti itd. temeljnog pojma kulture. Nedavno je, godine 1964, M. H. Enzensberger (kako navodi uvodničar i urednik zbornika »Visuelle Kommunikation«) uveo za tu sferu pojam *Bewusstseinsindustrie* (industrija svijesti),⁹ koji, kritički kulturološki primijenjen

7

Prema: Maurice Horn, *What is Comic Art?* — predgovor knjizi »75 years of the Comics«, Boston—New York 1971, str. 8. — Ili na primjer: »Od početka su stripovi uvjetovani više komercijalizmom nego umjetnošću.« *Comic Strips*, katalog izložbe koju je u bečkome »Muzeju 20. stoljeća« priredila Akademija umjetnosti iz Berlina, Beč 1970, str. 62.

8

Očito je ovdje potrebna nekadašnja jasna distinkcija značenja riječi »saobraćaj« i »promet«. Npr. dva prijatelja **saobraćaju** pismeno ili usmeno, telefonom ili poštom, ali kad jedan drugoga želi posjetiti, služe se **prometnim** sredstvima. Kako pak u nas valja prevesti ono »media« u izrazu »mass media« (njemački: Massenmedium), i je li bolje naglasiti da je riječ o »javnom posredniku« (sredstvu, »sredini«) ili o sredstvu masovnog, javnog saopćavanja, suobraćanja, suopćenja, priopćavanja ili čak suophođenja, zasad ostaje otvoreno. Uobičajilo se kako smo naveli, ili: »sredstva javnih komunikacija«.

9

Visuelle Kommunikation, Beitrag zur Kritik der Bewusstseinsindustrie, izdao Hermann K. Ehmer, Verlag Du Mont Schauberg, Köln 1971. Usp.: H. M. Enzensberger, *Einzelheiten I*, Suhrkamp Verlag, 7. Frankfurt/M 1971. U knjizi se pojam bilježi »Bewusstseins-Industrie«, a datiran je u 1962.

na strip, znači »puni pogodak«. A to je značilo više od pojma »moderne Meinungsindustrie«, ili odavno poznatog »oblikovanja javnog mnijenja«; jer uključuje i njih. Motrenjem stripa optikom te kategorije (tj. Bewusstseinsindustrie) uočljivo je da strip nije i ne može biti ignoriran kao puka periferija kulture, a još manje da bi mogao opstati nekako izvan nje. Prestaje zabluda zamjene vrijednosne visine, ponoće ili dubine kategoriziranjem, determinacijom pripadnosti. Svrstavanjem u »Kulturindustrie« stripu se nekako unaprijed pripisuju degradirajuće, ako ne i nevažne karakteristike, dok mu aspekt direktnog relacioniranja spram strukture ljudske svijesti daje ozbiljnost, bar kao problemu (doduše ne istodobno i vrijednosni rang). To naravno ne znači da svekoliku sferu svijesti treba poistovjetiti s kulturom, a ni to da strip ima smisla odmah direktno podvesti pod apstraktnu analitiku svijesti. Ali kad se pokaže da nešto vrlo relevantnim načinom (i opsegom) jest su-kreator, su-proizvoditelj ljudske svijesti, njenih sadržaja pa i njene strukture, onda u zbilji ljudskog svijeta po svoj prilici ne bi valjalo tek olako apsolvirati fenomen kao za kulturu nekonstitutivan, kao što je slučaj sa stripom. Ma i ne označili ga kao umjetnost! A ako ne želimo propustiti »epohalnu analizu« našeg (industrijskog) doba i kulture Zapada uopće, svrnuti je pažnju na neke istodobnosti u odnosu spram stripa. Povijesne, dakle ne tek puko datumske...

Strip se pojavljuje na pragu našeg stoljeća, kad je već industrijska civilizacija temeljito načela i destruirala pučke, narodne oblike kulture, i kad se u tzv. ozbiljnoj umjetnosti događaju neke uzbudljive promjene, prilično definitivne za ono doba. To je vrijeme kad u književnosti naracija postaje manje bitnom za strukturu književnog djela i kad u likovnim umjetnostima »sadržaj« sve više ustupa pred formom, kad se one sve više i više odriču svega »pripovijedanog« (»literarnog«) da bi se napokon odrekle svega predmetnog preobrativši se u apstraktno slikarstvo, apstraktno kiparstvo itd. Strip naprotiv, osim što je u prikazbenom smislu primarno stilizirano, pojednostavnjeno realističan, u strukturalnom je pogledu narativan, a u razvijenoj formi — epičan. Osim toga, strip je u traženju mogućih putova svoga nastanka i opstanka usporidan s još jednom drugom formom »industrije svijesti«, ali i s granom umjetnosti koja se za taj status bori: s filmom, naime, osobito nijemim. Nije stoga čudo što su njihovi povjesnici rado ukazivali na poneke uzajamnosti razvitka. Ne pojavljuje li se tu dakle strip da bi kompenzirao, dopunio i popunio ispražnjene prostore svijesti?

Ta »epohalna istodobnost« pojave stripa i apstraktnog slikarstva, prestrukturiranja književnosti, rađanja filma, ali i njihova aktivnog stupanja na kulturnu scenu novog svijeta, ako i nema dokazive ili direktne zavisnosti, bar je simptomatična. I, čini se, za proučavanje fenomena empirijski korisna.

»Biblia pauperum« i »arheologija stripa«

Strip u svojoj povijesti ima empirijsku pred-povijest u ozbiljnoj likovnoj umjetnosti. Direktnu, od njemačkog slikara i crtača Wilhelma Buscha (Max und Moritz), a posrednu iz cijelog niza pojava tradicionalnih umjetnosti, naročito slikarstva: od egipatskog slikovnog pisma i slikarija, preko mnogih pojava Grčke i Rima pa sve do fresko-slika u crkvama srednjovjekovnoga kršćanstva. Smioniji prikazivači započinjaju s Altamirom.¹⁰

Ne smije nikoga začuditi što moderna povijest stripa svoje početke nalazi u brojnim nizovima slika koje, slijedeći jedna drugu, zapravo ilustrativno prepričavaju sadržaj biblije. U povijesti slikarstva život je Isusov često ispričan slikama najveće umjetničke vrijednosti — na principima modernog stripa. Križni put također, a isto tako i životi mnogih svetaca, mučenika i ugodnika božjih. Danas bismo rekli: utjecaj na strukturu ljudske svijesti pomoću vizuelnih komunikacija! U staro naime doba narod, puk, siromašan ponajviše, nije umio čitati bibliju, pa je ona za nj bila prikazana u slikama na zidovima crkava. Čitati su mogli naučiti samo bogati, te se činilo da je i čitanje biblije — privilegij bogatih. Za puk bijahu slike. Danas bismo rekli — stripovi. Ali dok bismo to za oslikane crkvene zidove mogli reći uvjetno, mnogo je neposrednija veza mislimo li na isto takve specijalne knjige 15. stoljeća — »biblia pauperum«. Biblije za siromašni kler smatra G. Blanchard prvim »comic-books«; prvim »strip-knjigama«.

¹⁰

Informacije o pred-povijesti odnosno pra-povijesti stripa s mnogo ilustrativnih priloga u knjizi: Gérard Blanchard, *La bande dessinée, histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Marabout Université, Verviers (Belgique) 1969. Također: George Perry and Alan Aldrige, *The Penguin Book of Comics*, drugo izdanje, London 1971. Dakako i neki drugi autori.

75 YEARS OF THE COMICS

75 YEARS OF THE COMICS

THE WORLD: SUNDAY, FEBRUARY 16, 1896.—COLORED SUPPLEMENT.
THE GREAT DOG SHOW IN M'GOOGAN AVENUE.



The New York Cultural Center

ibca

Nije dakle teško ustanoviti da se strip kao fenomen već u doba svojih prapojava pokazuje lako pristupačnim za svoje sociološko-sociologističke aspekte analize. Vidjeti, međutim, u stripu samo njih, bilo bi, blago rečeno, površno.

Ako su spram nekadašnjih nizova slika, koji su većinom postojali u jednom primjerku na zidovima crkava, današnji stripovi izgubili sadržajnu punoću i umjetničku vrijednost, industrijska ih je proizvodnja, populariziranjem kao neke vrste tzv. pop-arta, kao »popularnu umjetnost«, učinila u naknadu za gubitak razine u svoje doba maksimalno pristupačnim. Strogo uzevši, ma kako strip vrijednosno procijenili, on je dosad — uključivši amo i film — prvi zbiljski, emipirijski povijesno poznati slučaj faktički realizirane teze »umjetnost za mase«. Novi je događaj bila pojava televizije, ali je ona poznija povijesna činjenica. Što tvorci doktrine »umjetnost za mase« po svoj prilici ne bi sa stripom u tom smislu bili zadovoljni, drugo je pitanje.

Je li pri tom jednostran strip ili teorija, također je pitanje. U svakom slučaju spram negdašnjih nizova slika, tematski, po karakteru, genreu, stilu, sadržaju, načinu naracije ali i namjeni, moderni nizovi slika, stripovi, mnogo su raznolikiji: od pedagoško-didaktičkih, bezazleno humorističkih i pustolovnih sve do znanstveno-fantastičnih, a već više od tri desetljeća i otvoreno političkih. To, naravno, više nije »biblija«, ali ni oblik tzv. »masovne komunikacije« namijenjen navodno samo siromašnima. Nešto od karaktera vezanosti uz dogmu, i u najbezazlenijim oblicima (i uz vrlo različite dogme), zadržao je ipak od svojih prototipova do danas. Naime, strukturu pogodnu za ideološke impregnacije, dakle pogodnu za manipulacije. Stoga razmatranje ovog ili onog aspekta strip-fenomena, prije ili sada, ukazuje na potrebu da ga proučimo i u njegovim povijesnim manifestacijama, ako ga doista želimo upoznati u konkretnim, ali i bitnim posebnostima. Neki autori smatraju da je moguće odreći se te »arheologije stripa«. I lako to čine. Međutim, »arheologija stripa« kao i njegova »prava povijest« jasno pokazuju da je u nekim aspektima, a naročito u kulturolozijskom, kulturnopovijesnom pogledu, i prije i sad, uza sve važne razlike, riječ o istoj — »galaksiji«.

»Stripologija« — (moderna) znanstvena disciplina?

Dok se prije raspravljalo tek o odgojnoj, eventualno moralnoj vrijednosti stripa, danas se strip ozbiljno razmatra u gotovo svim mogućim aspektima: ne samo pedagoškom, nego i sociološkom, psihološkom, ideološkom, filozofskom, estetskom i dr. Postoje u svijetu, u velikim kulturnim središtima, posebni instituti za strip; ima već i specijalnih akademija stripa, pokrenuti su također i specijalni časopisi posvećeni ne više tek objavljivanju stripova, nego i njihovu proučavanju. Napisane su i objavljene brojne knjige. Stripu se k tome — opravdano — poklanja velika pažnja kao modernom, a neobično važnom fenomenu tzv. »masovnih komunikacija«. Isto tako i kao pojavi zanimljivoj za povijest umjetnosti. U najuglednijim, najvećim galerijama i muzejima svijeta održane su mnogobrojne izložbe. To su, jednostavno, činjenice.

Ovitak mape publicirane uz izložbu »75 Years of the Comics« što je priredena 1971. u New Yorku. Na ovitku je reproducirana slika iz doba rođenja stripa: »Velika izložba pasa u Mc Googen Avenue« Richarda F. Outcaulta (16. veljače 1896).

11

Npr. Reinhold C. Reitberger und Wolfgang J. Fuchs, u već citiranoj knjizi Comics, München 1971, str. 8.

Budući da je danas ionako sve predmetom znanstvene obrade, mogli bismo gotovo pomisliti da već postoji posebna znanost ili znanstvena disciplina o stripu — *stripologija*; a čovjeka koji se posvetio toj struci mogli bismo nazvati — »stripolog«. Riječ je ovdje konstruirana ad hoc, uvjetnog je karaktera, i nije još u običnoj porabi. Da i ne može biti, kad se riječ »strip« za pojam i pojave o kojima govorimo upotrebljava pretežno samo u nas; drugi narodi upotrebljavaju druge riječi. Kako je ipak dominantan američki izraz »comics«, za predloženi je neologizam kod Nijemaca već u porabi složenica: *der Comicologe*.¹² Ili u jednom posve drugom smislu: *der Comic-Kenner*. I isto tako još jedna izvedenica: »comickundig«!

Atraktivan kao predmet znanstvene, teorijske obradbe, strip naravno ne gubi svoj praktični aspekt. Naprotiv: jedna strana podupire drugu. Neraskidiva njihova uzajamnost u toj sprezi samo je dedukcija iz karaktera modernog doba. Da strip još uvijek jest, pa da će očito i u bliskoj budućnosti ostati neprekidno u središtu najrazličitijih interesa, pokazuje i jedna od novijih afera. Oko stripa se naime može podići buka i napraviti skandal (što je uvijek korisna reklama) kao za filmske zvijezde, političare, nogometaše, pjevače. Takav je naime bio i slučaj sa stripom »Oktobriana«, što ga je navodno izradio češki emigrant P. Sadecky na temelju nekih iz Kijeva preko granice prokrijumčarenih originala sovjetskih »Samizdat« i »Underground« listova. Strip je objavio jedan londonski nakladnik. Junakinja je stripa oskudno odjevena plavokosa djevojka, bujnih oblika, neka vrsta ženskog James Bonda sa crvenom zvijezdom na čelu, koja — naružana! — započinje s Crvenog trga svoj pohod na Kremlj. Međunarodni skandal oko toga »polit-pomo-stripa« nije vezan samo uz njegove političke refleksije, nego (možda baš zato da bi ih ublažio povećavši komercijalni efekt) i uz okolnost što su dosjetljivog češkog emigranta njegovi kolege, crtači iz Praga, optužili za plagijat, za krađu njihovih ideja i crteža, namijenjenih drugačijem kontekstu.¹³ U svakom slučaju — reklama je uspješna. Propaganda i reklama — koju čovjek naslućuje, ne znajući katkad čak za koga ili protiv koga — provedena je očito sa »znanstvenom« pedantnošću.

¹² Usp. »Der Spiegel«, od 11. rujna 1972, Hamburg, godište 26, broj 38, str. 62—63.

¹³ Cijela priča prema njemačkom tjedniku »Stern«, Hamburg, 7. studenog 1971. Autor ove rasprave nije imao strip u rukama; ostao mu je rangom i karakterom nepoznat.

Zadovoljavajući glad i potrebe tržišta, izlazeći u susret običnoj ljudskoj a onda i »znanstvenoj« znatiželji, u Italiji su se pojavile i prve enciklopedije stripa. Najprije »Enciclopedia del fumetto«, a zatim »Enciclopedia dei fumetti«.¹⁴ Može li biti znanstvenije fasade nekoj disciplini od toga da konstituirati ni manje ni više nego enciklopediju svoga predmeta odnosno područja? I strip i znanost na neki su način oznake epohe u kojoj živimo, komercijalno uporabive, pa su spomenute edicije mudro iskoristile oboje. I koliko god ova druga bila pretežno komercijalno planirana, ipak se teško pomiriti s činjenicom, da unatoč deset svezaka nas na još jednom području i opet nema u jednoj svjetskoj enciklopediji.¹⁵

Upravo zbog često samo prividnog karaktera znanstvenosti u prikazima o stripu valja postaviti ozbiljno pitanje: kakva je to znanstvena obradba stripa uopće moguća, i je li doista moguća stripologija kao samostalna znanost? Očito je naime da dosad nije konstituirana ni stvorena neka specijalna stripološka disciplina. Razlog tomu naravno nije i ne može biti okolnost što bi strip, kako se kadgod smatra, bio »nedostojan predmet« pravoga znanstvenog interesa. Mnogo je više u nečemu, što svi, koji se bave znanošću, znaju: bilo koju od mnogih prirodnih ili društvenih znanosti ne konstituirati bilo koji mogući i nasumce odabrani predmet nego korrespondentna kompleksnost predmeta i metoda. Dakle ni neka »znanstvenost« metoda obradbe sama o sebi. To dakako još ne znači da je stvaranje neke specifične discipline pretenciozno ili preambiciozno.

¹⁴

Prvi svezak pod naslovom »Enciclopedia del fumetto«, Edizione Milano-Libri, Milano, datiran u god. 1965. Kasnije »Enciclopedia dei fumetti«, Editore G. C. Sansoni, Firenze 1970. Budući da enciklopedije moraju biti u više svezaka (sic!), to ih npr. i ova firentinska ima deset: deset tvrdo ukoričenih knjiga velikog formata sa poprečno po 70 stranica, gdje je tematski prema likovima junaka i genreovima u svakoj od njih otisnuto nekoliko cijelih epizoda najslavnijih strip-serija, dodan je uvijek enciklopedijski tekst o stripu i autoru.

¹⁵

Premda visokog ranga, naš strip, na žalost, jednostavno još nije poznat u svijetu. (Ne zaboravimo, strip je eminentan produkt sredstava masovnih komunikacija, a enciklopedije znanstvenih erudita.) Uz neka razmatranja općih aspekata i specijalnih problema na temu strip vidjeti informativni nacrt: Zlatko Posavac, Strip u Hrvatskoj (nastavci 1—5) u časopisu »15 dana«, broj 8—9 i 10, 1970, pa brojevi 1, 2 i 3 za 1971; nešto skraćena verzija također na talijanskom jeziku Il fumeto in Croazia, La battana, rivista trimestrale di cultura, Fiume 1971, broj 26 (naravno, uzimajući u obzir kod oba teksta potrebne korekture, ispravke i dopune). Također: Vera Horvat Pintarić, Autorski strip zagrebačke škole, Mogućnosti, Split 1974, broj 1.

Kulturolozijske analogije

Nije li baš i u ovom našem razmatranju ovdje bilo rečeno kako je stripu posvećena pažnja s najrazličitijih strana, s nekoliko znanstvenih područja i aspekata: pedagogije, psihologije, psihijatrije, povijesti umjetnosti, sociologije, pa čak i filozofije?! A dodati je k tomu, zar ne, i suvremene aspekte pristupa teorije informacija odnosno komunikacija, semiologije ili općenito strukturalne, pa zatim vlastito ideološke analize, itd., itd. Zar to nije dovoljno da bi se utemeljila stripologija?

S odgovorom na pitanje ne bi valjalo biti brzoplet. Jer niti je spomenutim znanstvenim područjima moguće poreći pravo da unutar svojih aspiracija razmotre pojavu koja im se čini od interesa, niti je moguće u svakom od tih raznolikih aspekata strukturirati posve specifičan uvid i objašnjenje jedne specifične pojave. Ono što je klasičnim disciplinama u odnosu na strip dosad nedostajalo, i jest upravo respektiranje specifičnosti. Tako je onda često ne samo vrijednosni, prosudbeni, nego čak i deskriptivni aspekt, puna strukturalna deskripcija, često nešto sasvim dubiozno. Za pedagoga je ili vjeroučitelja strip ocjenjivan u odnosu na njihove pobude, školnički ili katehetski, dijelom prema njihovim slučajnim ukusima, ali još više prema njihovu uglavnom prepoznatljivom »Weltanschauung«. Kakav je rezultat ako nisu respektirane specifičnosti objekta i stajališta, nije potrebno komentirati. I znanstvena područja kao i profesija determinirana su tako vlastitom strukturom koja može potpuno anulirati svaku specifičnost. Otvorenost, osjetljivost, prilagodljivost, suvremenost, komponente su koje imaju veliku važnost. U razmjerima društvenih cjelina ta se determiniranost prepoznaje kao ideologija.¹⁶

A budući da je stripu i kao fenomenu »Bewusstseinsindustrie« i u pukom inventariziranju »Kulturindustrie« eo ipso samim uvođenjem tih pojmova moguće pripisati pripadnost području kulture kao takvom, svejedno bila ona elitna ili masovna, ne bi u znanstvene svrhe bilo neobično pomišljati na kulturološku metodologiju: pri kompleksnom

16

Stripovi su za vrijeme Hitlera u Njemačkoj, kao i za vrijeme Staljina u Sovjetskom Savezu, bili zabranjeni. Kažu, izuzetak je bio »Tarzan« u SSSR-u poslije drugoga svjetskog rata; i ponekad engleski »Andy Capp«, u nas poznat kao »Drageck«. Goebels je, govoreći o stripovima, navodno izjavio: »Supermen je Židov« (G. Metken, Comics, str. 77). Stripovi su bili dijelom zabranjeni i u Italiji. Mussolini 1938. onemogućuje import američkih stripova — osim Popeyja, koji je, kako se navodi, bio odviše popularan da bi mogao biti zabranjen.

kulturolozijskom pristupu inadkvacija i nespecifičnost metoda morala bi možda najmanje biti negativno prisutna, tj. mogla bi možda biti nenametljiva i neuočljiva. Već radi primjerenosti osjetljivoj građi kojom inače barata. No nespecifičnost je uz navlastitu pažnju teško izbjeći ako se mora pribjeći modelu elaboriranom na kojem drugom području. Demonstrirajmo to dakle na jednom kulturološkom modelu: periodizaciji.

Rodovi, vrste, genreovi

Namjerno izbjegavajući neki u literaturi striktno definirani model, tip artikulacije ili oblik etapizacije unutar stanovite kulturne morfologije, kako bi se što bolje respektirala specifičnost i građa stripa, no ne izbjegavajući neke makar i apstraktne, ali uočljive analogije, smatrati je da ipak neće postati nevidljivima sve pretpostavke, kao ni konzekvencije što nužno konstituiraju izvornik prema kojemu je posuđeni model načinjen.

Periodizacija stripa, naime, sama je po sebi formalan problem (pa i onda kad se rješava s praktičnom namjenom), isto onako kao što je samo formalan i u pokušajima klasifikacije na tzv. genreove i vrste. Ali dok se ovaj drugi metodološki postupak sav iscrpljuje u najboljem slučaju tek u eksplikativno-utilitarnoj primjeni, periodizacija je samo prividno apsolutno formalna: ozbiljno analitički provedena — budući da eo ipso inkludira kulturolozijske aspekte i predmeta i postupka proučavanja — prisiljava prikazivače i historičare stripa na pronalaženje zajedničkih nazivnika, otkrivanje stanovitih karakteristika, ukratko, na dolaženje do novih spoznaja. Zahtijeva temeljitija opažanja, načelne tvrdnje. Ili bar pretpostavke.

Hoćemo li stripove rasporediti u pet, sedam, deset vrsta ili »žanrova«, je li »horor strip« samostalna vrsta ili hibridni proizvod između pustolovnog, fantastičnog i »umjereno« sadističkog stripa — možemo razmotriti, ali to neće biti naročito važno za bit stripa ili za razumijevanje njegova razvitka, kao što ni u tzv. ozbiljnoj umjetnosti razvrstavanje na rodove i vrste ne pridonosi boljem shvaćanju ni biti umjetnosti ni umjetničkih djela, a još manje njihove vrijednosti, kako je to svojedobno jasno utvrdio Croce.¹⁷ Koliko god naime takve »klasifi-

17

Vidjeti: Benedetto Croce, Estetika, poglavlje IV, naročito od »Kritika teorije o umjetničkim i naučnim vrstama«, pa do kraja poglavlja; isto tako poglavlje IX. (U prijevodu: Zagreb 1960, str. 47—50 i 75—79.)

Romantika jahanja, jahača, brzina konja, vrlina pokreta i vještine nisu samo verbalni — Maurović ih upravo majstorski, kao malo koji strip crtač, vizuelno realizira. Iz »Crnog Jahača« Andrije Maurovića (prema verziji u »Mickey stripu«).

136



»Oho, Moly! Nije li to upravo projahao jedan od naših starih prijatelja iz »Krčme zlatnoj tegzi«? — I kao da mu se jako žuri...«



»Mi ćemo ga zaustaviti, Moly... On bi nam mogao reći neke važne stvari... Hajde... protegni se malo...!«

»Moly, ne daj se! Pokaži onom našem prijatelju da su u tebe vilinske noge. Samo još pedeset metara.«



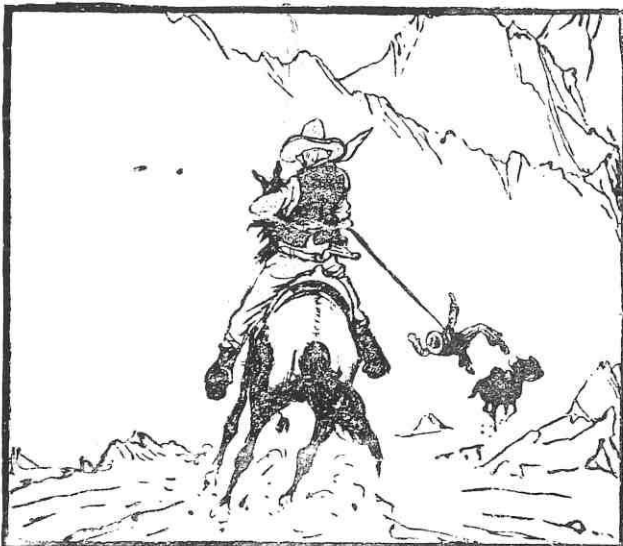
»Evo, na, Moly! Sad ćemo ga lijepo skinuti sa konja... Halo, momče, pripazi malo da ne ozlijediš zemlju!«





»Nastala je trka na život i smrt. Old Mickey sa svojom Moly naglo se približavao. Razbojnik je već osjećao da dolaze...«

Stari Old Mickey bio je pravi majstor u bacanju lasa. — Jedan pokret ruke — i čovjek se našao na tlu...



kacije« bile minuciozne, ne mogu doprijeti dalje od vanjske deskripcije; a pri tom su mogući uvijek novi i novi, uvijek iznova drugi kriteriji.

Međutim, ako je riječ o periodizaciji, i ako ona nije nemarno i namjerno samo formalno provedena, ona (kao i kod prikaza drugih umjetnosti!) zahtijeva otkrivanje oznaka koje su karakteristične za pravac, epohu, fazu, razdoblje ili stil, ali i predmet o kojem je riječ. A te oznake nisu nebitne, jer se u distinktivnom relacioniranju pojava prije ili poslije, u razvitku fenomena, moraju pokazati relevantne relacije spram evolutivne, ili — nazovimo je uvjetno tako — »uzročno-posljedične« »crvene niti«. Ima naime nekih osobina spram kojih istraživač metodološki ne može ostati ravnodušan ako ne želi promašiti. Više doznajemo o umjetničkom djelu pitamo li za njegove odlike koje ga pribrajaju impresionizmu ili ekspresionizmu, epohi gotike ili renesanse kao specifičnim duhovnim strukturama unutar povijesnog sklopa, nego ako utvrdimo da je riječ o portretu ili mrtvoj prirodi. Doduše, ni puka pripadnost stilskim razdobljima, epohama ili pravcima još ne daje nijednom umjetničkom djelu vrijednosnu legitimaciju, niti iscrpljuje shvaćanje i doživljavanje; ali u svakom slučaju znači više, ili se otišlo bar jedan korak dalje, od činjenice da znamo npr. kako je riječ o »kraljevskoj drami« odnosno tragediji, a ne recimo tek o sasvim »običnoj« drami.

Budući da savjesno izvršene analize u svrhu periodizacije rezultiraju, kako nam se čini, bitnijim karakterizacijama od pukih vanjskih deskripcija, to je i njihovo značenje veće, jer te karakterizacije, na kraju, osim sistematskih, bar ukazuju na heurističke i vrijednosne, aksiološke kriterije. Što se kod nekih umjetnosti još danas inzistira samo na sistematici, klasifikaciji i sitničavim divizijama, i više od, na žalost i prije heurističkih, spoznajnih i aksioloških istraživanja, dokaz je samo »dječje bolesti« njihovih teorija (npr. za film, a da se i ne spominje radiofonija ili televizija). Kod »starih«, tzv. »ozbiljnih« i klasičnih umjetnosti to već odavno nije slučaj, iako su podjele na rodove i vrste — ne zaboravimo! — nekad bile teorijski realitet i pridavana im je velika važnost.

Na »starom«, tradicionalnom području mnogih grana umjetnosti danas je — ne bez razloga — još uvijek u velikoj cijeni periodizacija na temelju stilističkih analiza odnosno temeljnih crta stilskih struktura. Premda bi bilo zanimljivo i taj postupak primijeniti na strip (odrekavši se, bar uvjetno, čak i tzv. »epohalnih analiza«), on u radnoj paradigmati koja slijedi nije upotrijebljen kao temelj.

Pokus periodizacije

Budući da svaki pogled na bilo koji fenomen kulture pretpostavlja elementarni povijesni uvid (koji kod prirodnih znanosti nije potreban, ili bar ne uvijek), razumljivo je što su takvim razmatranjima bliske, pa čak i prijeko potrebne artikulacije tijekom zbivanja u vremenu. Otud ideja periodizacije i za strip, koja, upirući se na činjenice (ili predrasude) razvojnosti, daje priliku da se formuliraju faze i etape kod stripa. Pri tom, čak izraziti zagovarači samosvojnosti, specifičnosti fenomena strip, kao David Pascal (New York), pa i drugi, želeći mu podijeliti ravnopravnost s ostalim fenomenima kulture (umjetnosti npr.), rado pošužu za analogijom: »Kao i druge umjetnosti mijenja se i ova (tj. strip — op. Z. P.) sa svojim vremenom.«¹⁸

Razdoblje prije nego što strip dobiva fizionomiju samosvojne moderne pojave uputno je označiti kao njegovu (1) *prapovijest*. Ako prava povijest stripa započinje doista tek na kraju 19. ili na početku 20. stoljeća (jer stripa kao stripa prije nema), mogli bismo taj vremenski raspon, što ga neki smjelo protežu, kako već napomenusmo, unatrag do u paleolit, do Altamire, smatrati još i kao njegovu *pretpovijest*. Želimo li u tome biti precizniji, onda bi cjelokupno vrijeme od Altamire i prvih praznaka, pa sve do prvih elemenata strukturiranja stripa u novom vijeku, bilo dobro nazvati (a) *pretpovijest*, pa tek onda pojave koje slijede u 18. i 19. stoljeću kao neposredna pretpriprema (W. Hogarth i Th. Rowlandson, R. Töpffer, G. Doré i G. Colomb zvan Christophe, ali dakako i W. Busch); (b) *prapovijest* stripa.

Analogijom s nekim aspektima dosadašnje opće kulturne historiografije Zapada mogli bismo prvu pravu fazu nastanka i razvitka stripa kao stripa, dakle zapravo drugu glavnu etapu periodizacije, nazvati (2) *arhaiskom*. Prisjetimo li se što taj pojam označuje u kulturnoj povijesti Zapada, posebice s obzirom na povijest stare grčke umjetnosti, neće ostati nejasno zašto se dijelom za prethodno, a djelimice za ovo razdoblje pokušalo s nazivom »herojsko doba«, iako je većina stripova te faze

karakterizirana šalom, humorom, burleskom, pa humorističkom kritikom i satikom; funny comics, funnies, gag strips. (Knjiga »75 Years of the Comics«, 1971, upotrebljava naziv »The Heroic Period«.) To je herojsko doba s obzirom na sam strip, a manje ili tek posredno s obzirom na njegove likove i njihov karakter. To razdoblje počinje 1897. sa »The Katzenjammer Kids« (nakon uvertire sa »Yellow Kid« 1896), a traje do kraja dvadesetih godina. To je period slavni naslova kao što su Happy Hooligan (1899),¹⁹ Buster Brown (1902), Little Nemo in Slumberland (1905), The Kin-der-Kids (1906), Mutt and Jeff (1907), Bringing Up Father tj. Jiggs and Maggie (1912), te naravno Krazy Kat (1911) i verzija The Captain and the Kids (1913); također Winnie Winkle (1920), Felix the Cat (1923, kao film 1920), pa Betty Boop (1925. odnosno 1931), napokon Popey (1929) i Blondie (1930). Nastojeći osvojiti publiku humorom, ponekad i grubim, ipak svi ti stripovi imaju zajedničku karakteristiku: d i s t a n c u koju ostavljaju čitatelju, puštajući ga da bude zainteresiran ili indiferentan, da se zabavlja ili ljuti, ali uvijek samo kao promatrač. Forma stripa traži i pronalazi definiranje vlastite strukture, a crtački se koleba od osrednjosti do majstorstva.

U povijesti Amerike prvi svjetski rat nije tako preloman događaj kao za Evropu. Americi je očito presudnija godina sloma newyorške burze i početak velike svjetske ekonomske krize. Zatim ono, na što se odnosi New Deal i nastojanje da se kriza prevlada. U stripu je to početak nove faze, koja nije bez psihokompenzatornih svojstava. Neki je, možda u kontrastu spram krize, zovu »era junaka i osvetnika«. Promjene, do kojih je došlo, mnogo su kompleksnije od čisto »formalnih razloga«, kako spominje G. Metken.²⁰ Riječ je o razdoblju velikog uspona, ekspanzije, a onda i definitivne dovršenosti, zapravo usavršenosti stripa kao forme. Započinja s »Tarzanom« 1929. Ispunjavajući tridesete godine našeg stoljeća, tj. četvrto desetljeće, seže sve tamo negdje do pred sam drugi svjetski rat. Ovo treće, (3) *klasično doba*, odlikuje se prvenstveno velikim serijama pustolovnih stripova, sa izrazito karakteriziranim glavnim likovima. Za razliku od protagonista »herojskog doba« stripa, sada glavni likovi, junaci stripa, postaju heroji, s kojima se čitatelj, čitajući »napete« fabule, i d e n t i f i c i r a.

¹⁹

Brojevi u zagradama označuju godinu početka izlaženja spomenutog stripa. Podaci su preuzeti pretežno iz već citirane knjige Gérard Banchard, La bande dessinée, 1969, te prema potrebi iz The Penguin Book of Comics, drugo izdanje, 1971, ali također i drugih.

²⁰

Günter Metken, Comics, 1970, str. 43.

¹⁸

David Pascal, Predgovor posebnom broju časopisa »Graphis« posvećenom stripu (tema The Art of the Comic Strip), Zürich 1972/73, vol. 28, broj 159, str. 7.



Njega su stale salijetati razne misli. Nesreća, zbog koje je stari lovac izgubio dar sjećanja, počela je u blijedim oblicima da se javlja u njegovoj glavi ...

Osim funkcionalno strukturirane dinamičke sintagme slike, teksta i radnje Maurović i Fra Ma Fu (Franjo M. Fuis) znali su strip virtuosno »usporiti«, gotovo »zaustaviti«, dajući mu mir kontemplacije i tihu ali rječitu, emocionalnu obojenost, a da strip nije gubio na tempu i sugestivnosti. Tako strukturirana dijalektika zbivanja smisljena je podloga koja stripu »Gospodar zlatnih bregova« odnosno »Crnom Jahaču« daje neporecivu osobitost i vrsnoću.

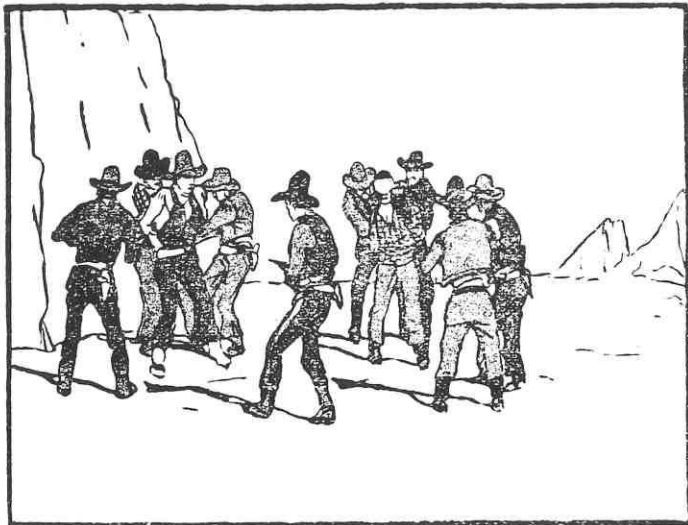
Strip više nije samo šaljiv, nego i ozbiljan, a teme su mu pustolovne u egzotičnim predjelima džungle, prošlosti, svemira (science fiction) ili svijetu gangstera i detektiva. Spram prethodne faze definitivno industrijaliziran. Osim novinskih stripova dominiraju i »comic books«. Od najvažnijih (i najslavnijih) stripova i likova nabrojiti je: Tarzan (1929) i Buck Rogers (1929), Dick Tracy (1931), Tim Tylor (1932), Brick Bradford (1933), Flash Gordon (1933/34), Mandrak (1934), Terry and the Pirates (1934), Jungla Jim (1934), Tajni agent X-9 (1934), Fantom (1936), Princ Valiant (1937), ali isto tako i stripovi drugačijeg karaktera: Blondie (1930) i Li'l Abner (1935). Dio stripova arhajske faze nastavlja uspješno usporedno izlaženje, a Mickey Mouse Walta Disneya, rođen u filmu 1928, prelazi u strip (1930). Uostalom, napomenuti je: to je početak ere zvučnog filma (1927).

I dok se u razvojnoj liniji glavnog junaka od Tarzana preko Flasha Gordona i Fantoma do Supermana (1938) ovaj posljednji prijelaz može činiti neznatnim, a k tome tek logičnim nastavkom jedne razvojne linije, što zapravo i jest (Captain America, Batman, Wonder Woman itd.), ipak ta nijansa znači stvaranje karakteristike za novu fazu: zrelost je postajala prezrela. Razdoblje bi moglo biti označeno kao (4) *manirističko*. Pojavili su se odjeci, relacije novih, uzbudljivih svjetskih događaja (ratni stripovi), te majstorstvo zanata, jedan pomalo neotklonjivi lege artis koji nikad ne zaboravlja publiku. Ali i dosta kiča, osrednje i loše, rutinske produkcije. Strip je u to doba već izgrađen i sve su glavne ideje uglavnom prokušane. Dolazi do ponavljanja, stilizacija i stanovitih »neobičnosti«, potenciranja običnog do neobičnog ili do idealiziranih prepričavanja sasvim običnog života. Izlaze fotoromani. A onda napokon i — horor. Osim toga, strip će pokazati da nije bez »pozadine«: u godinama drugoga svjetskog rata on sudjeluje u propagandi otvoreno; a ni poslije rata ne želi biti nekoristan, uvidjevši da stare uzbudljivosti više ne prolaze.

Pedesetih godina, dakle na sredini našeg stoljeća, strip ulazi u svoju suvremenu, današnju fazu. Pomalo u krizi, pronalazeći nove ideje i rješenja, dok se o njemu u svijetu kulturne nadgradnje počinje ozbiljno i na nov način raspravljati, strip je na putu da definitivno bude afirmiran. Postajući ujedno sve »dekadentnijim«. Suvremenost stripa očituje se kao (5) *pluralizam stilova*, pluralizam koji također obuhvaća i »Underground-strip« i *anti-strip*, ili bar elemente takve orijentacije. Dominantna je novost intelektualizacija. Kao međaš tu valja spomenuti poznati strip pod nazivom »Peanuts« (1950) za koji je teško reći pripada

li više jednoj izvrsnoj manirističkoj kreaciji najvišeg ranga tradicionalne (arhajske) strip-inspiracije, ili među najuspješnije stripove »u novom idiomu«, kao što kaže »The Penguin Book of Comics«. (Neposredni mu je prethodnik Pogo 1948.) U svakom slučaju to je razdoblje kada strip, postavši intelektualan, počinje sam sebe parodirati. Vraća se satiri. Uvodi erotiku, seks i sadizam, horor i teror, sentimentalizam, dijaboličnost i — angažiranost. Dakako, njegujući u novom ruhu i stare, tradicionalne koncepte; na repertoaru su parafraze i travestije, satire na vlastite genreove (horor npr.). Nije to više doba jedino identifikacije, nego ponovo i distance. Likovi žena temeljito se preobražavaju i često dolaze u prvi plan. U tom se razdo-

blju pojavljuju Carol Day (1956), Barbarella (1962) i Little Annie Fanny (1962), Modesty Blaise (1965), Pravda i Phoebe Zeit-Geist (prvi put 1964, definitivno 1969), ali to je isto tako i vrijeme stripova »B. C.« (1958), Feiffer (1956—1958), The Wizard of Id (1964), pa i Jodele (1966), Pravda (1967), Epoxy (1968), Super Mädchen (1968); zatim također takvih kao što je Nick Knatterton (1952), Asterix (1961), Cocco Bill, Fritz the Kat i dr., te sve brojnija družba Charlija Browna i sve raširenije pojave stripa kao — antistripa. U stripu obilno sudjeluje većina evropskih naroda. Fenomen, što ga u početku nazvasmo »američkom narodnom (pučkom) umjetnošću«, sada se rasprostire cijelim poznatim svijetom, s nejasnim perspektivama.



Premda plod imaginacije, oba naša najbolja izvorna stripa »Gospodar zlatnih bregova« i »Kugina Jahta« (»Onaj, koji je zadavio smrt«) sugestivne su legende o ljudskim sudbinama. Ne odstupaju od klasične norme, no završetak im je dramatičan. Međutim, neće biti slučajno da se u oba stripa posljednje epizode zovu »Pravda pobjeđuje«. Prividno naivna uzrečica, nije tek »pedagoški« tnik i kamuflaža: otkriva neke dublje intencije i uopće karakter Fra-Ma-Fuovih scenarija. Možda čak njegovog pisanja generalno.

Rudari su održali kratak sud razbojnicima koje su ulovili ... Povezali su im oči i postavili ih pokraj pećine.

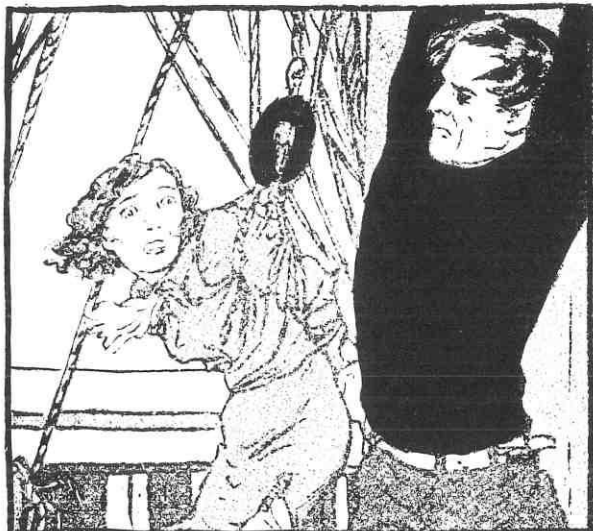


Gore na vrhu odjeknuo je jednoglasni pucanj i posljednja dvojica od lješinarove družbe završila su svoj život. Rudari su s pravim uživanjem obračunali sa pljačkašima svoga truda i teško stečenog imetka ...

Kada je 16. studenog 1936. u zagrebačkom dnevniku »Novosti« najavljen Maurović-Fuisov strip »Kugina Jahta« (verzija u 1938. »Onaj koji je zadavio smrt«) tvrdnjom da je taj »novi roman u slikama« »u svakom svom detalju pun snažnog tempa i radnje«, reklama tad nije bila pretjerana. Riječ je o stripu koji pripada samom vrhu pustolovnog, sen-

zacionalističkog genrea. Sjajan u svojoj vrsti kao strip, kompleksnom strukturom upravo nalaže da bude analiziran ne tek formalno, nego i na različitim razinama širokog spektra mogućih značenja. I u kontekstu fabule, no i u aspektu estetskom, psihološkom itd. a osobito još ideološkom, političko-povijesnom i sociološkom.

141



»Gospode Bože! Oni će vas pogubiti, John! ... Što ću ja bez vas?«



»Dosta jako uže? Neće puknuti? Sigurno neće...! Najljepše uže na brodu!«

»Jim! Učini svetu dužnost i objesi ga! Budi uslužan, Jim!«



»Jim biti prijatelj bijeloga čovjeka... Veliki prijatelj!«



Mjera primjerenosti

Bila bi pretjerana revnost i pedanterija pri navedenoj periodizaciji (ali i njoj sličnima, bez obzira na potpunost faktografije) odmah sumnjati već i u puku težnju da se bude znanstven. Postoji bar, zar ne, pretenzija na formu znanstvenosti. A ipak je riječ o analogiji, gdje je i znanstvenost samo analogija. Obje su analogije moguće i mogu biti korisne, ali ostaju ipak u horizontu nagađanja, vjerojatnosti da je tako dobro; jer, moglo bi i drugačije. Sa strpljivom pomnjom provedene periodizacije u nadomještanju suhe, ničim diferencirane kronologije ne moraju značiti promašaj; one doista imaju smisao, naročito praktično-eksplikativni, a da ipak djeluju (mislimo ponajprije na ovdje konstruirani primjer) kao odijelo starijeg brata.

Formalizirani model kulturološkijske periodizacije, točnije, morfologije kulture (a velikog izbora i nema), uza svu kondicionalnost u tom pogledu ipak pristaje bolje onome na što izvorno intendira i iz čega je nastao, tj. kulturi kao cjelini ili nekoj njevoj grani kao cjelini, sumi kulturnih fenomena većih i suvislo strukturiranih sekvenci povijesnog vremena; dakle cjelinama koje su, izuzevši društveno-ekonomske, gotovo bismo rekli fizičke uvjetovanosti, ipak mnogo više autonomne, određujući se same iz sebe. Strip, naprotiv, ma i uvršten u opću kulturu, tematiziran, sam je po sebi samo dio kulture, ionako situiran u stanovitu već razvojno strukturiranu, kasnu dobnu sekvencu — te, osim što ga valja promatrati i kao novu, samosvojnu pojavu, i kao onu koja normalno poput svih drugih podliježe utjecajima, valja u njoj vidjeti još i nešto unaprijed strukturalno predodređeno, nešto čemu impregnacije vremena dolaze nemimoično poput sudbine. Nije ni »periferija« niti je »izvan«, nego njen integralni dio. No da li strukturira epohu? To još ne bismo smjeli tako neobavezno tvrditi. Izostave li se komplikacije koje bi nastale u sporu oko elitne i masovne kulture, moglo bi se na prvi pogled činiti da bi u ovoj sferi duhovno-društvenih fenomena bilo najjednostavnije zaključivati po starih formulama, gdje bi formalizirani model »makrokozma« vrijedio također i za »mikrokozam«, odnosno gdje bi ontogeneza stanovitoga kulturnog fenomena (stripa) bila korespondentna modelu periodizacije povijesne »filogeneze« kulture uopće — što naravno jednostavno ne odgovara stvarnosti.

Propustiti upotrebu rezultata stanovitih spoznaja u morfologiji kulture bilo bi posve neopravdano, jer će se njihovi refleksi ionako javiti kod svih struktura i svih fenomena koji podliježu razvitku s inkludiranom ma i najmanjom smisaonošću. A



Maurović i Fra Ma Fu razvili su osebujnu tipologiju jasno i reljefno karakteriziranih likova. Najuspjeliji su, originalni i duhoviti, ostavši trajno najpopularniji Stari Maćak (Old Mickey) i »pjesnik lutilica«, puistolov zvan Polagana Smrt.

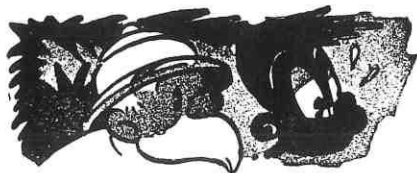


to vrijedi i za strip, bilo da ga promatramo kao da pripada području tzv. »Kulturindustrie« ili, još specijalnije, »Bewusstseinsindustrie«, bilo kao formu informacije ili sredstvo masovne (vizuelne) komunikacije; bilo nekako drugačije, tradicionalno. Tek što kulturološki, pa i mnogi drugi specijalizirani pristupi stripu kao novom i specifičnom fenomenu, ako žele doista biti u rangu znanstvenog pristupa kao pristupa u svjetlu metodološki uvijek nazočne kritičke svijesti, moraju biti svjesni uočene inadekvatnosti, ograničenosti svojih analitičkih dometa, svoje nesavršene i nedovršene »primjerenosti« — premda često zasad neće preostati drugo nego posegnuti u taj arsenal. Takav izlaz iz nepravilne i nije neka velika nepodopština, ako se iskreno uznastoji oko prilagodbe i ako se o svemu s punom sviješću reflektira i s punom odgovornošću referira.

Istim neprilikama s korespondentnim rješenjem podliježu i neki aspekti modernih, novijih — a prema uobičajenom načinu mišljenja, zato što su moderni, utoliko primjerenijih i plodnijih — pristupa stripu, kao što su već spomenuti: semiologija, teorija komunikacija, informacija itd., ili pak primjene metoda strukturalističke, ideologijske ili koje druge analize. Aspekti stvarnih prednosti novih teorija i metoda ne bi smjeli zbog praktičnosti primjene i zbog brige, upravo paničnog straha od toga da se ne bude dovoljno suvremen i »u toku«, ni zbog pretjeranih »oduševljenja« uvijek dovoljnog broja pristaša moderniteta, ostati zastrti zavjesom uzvitlane prašine, pa možda čak i zagubljeni u magli nekritičkih novotarija, isforsiranih, nategnutih »rezultata« — promašaja. Upozorenje ne smjera na prikaz mogućih »sukoba« područja ili diskrepancije »novog« i »starog«, modernih i tradicionalnih pristupa. Takvi konflikti naravno postoje, ali nisu ni zbiljski ni teorijski specifikum ovdje razmatranih problema. A nije riječ ni o verbalnim natezanjima. Grubo se vara tko tako misli. Riječ je o načelnom upozorenju baš u težnji da bismo i o stripu mogli ozbiljno raspravljati, kako se odmah nakon primarnih informacija ne bi krenulo u smjeru pseudoproblema.

Teorija stripa

Dvije su najbitnije konzekvencije iz prethodno izloženog stava. Prvo: ako nije moguća (ili bar zasad nije moguća, ili ni potrebna) samostalna znanost o stripu, a tradicionalni su mu pristupi samo djelomično primjereni, dok mu znanstvenu obradbu ipak smatramo potrebnom i mogućom, tada je moguća — i valja se oko nje potruditi — *teorija stripa*.



Od brojnih likova što ih je stvorio Walter Neugebauer, a koji su gotovo svi bili jednako obljubljeni od čitatelja, neosporni primat popularnosti imaju likovi Bimba Bambusa i Jack Jacksona o čemu svjedoče i brojna poratna izdanja. Mlađi od Maurovića, Neugebauer je ubrzo postao drugi naš majstor stripa, razlikujući se od Maurovića stilom i stekavši prvenstvo u drugim genreovima. Velik poklonik Walta Disneya, Neugebauer već u ranoj mladosti uspijeva kreirati vlastite likove, koji naravno nose trag svog velikog uzora, no istodobno i jasne crte izvornosti i osobnosti svog tvorca. Likovi Jack Jacksona i Bimba Bambusa iz 1938; - kasnija verzija Bimba Bambusa («Bimbo i njegova zubobolja»).

Profesor Zvrkić i profesor Zbrkić, dva smušnjaka koji su svojedobno uživali nepodijeljene simpatije dječje i odrasle publike. Strip »Dogodovštine profesora Zvrkića«.

»Veseli Vandrokaši«, »Cik i Čak«, »Gusarsko blago« (prva verzija) i drugi rani stripovi Waltera Neugebauera nisu bili još crtački posve samostalni, »Zgode Dicka izvidnika« već jasno pokazuju smjer kojim će Neugebauer krenuti. U stvaranju stripa izvornih karakteristika bitan je pri tome doprinos njegovog scenariste, brata mu Norberta (Nobika) — bez obzira da li je riječ o »Rodaku iz kamenog doba« ili o nedavno ponovo objavljenim stripovima »Tarzanovim stopama« i »Gladni kralj« (na slici).





»Rat špijuna«, rani strip Waltera Neugebauera (1938), na koji se zaboravlja (Copyright by Universum Press, Paris); zanimljiv zbog uzora, koji su prepoznatljivi.

Poznati »Grga Protokol« Ice (Ismeta) Voljevice u zagrebačkom »Večernjem listu« povremeno bljesne britkom (domaćom!) satirom, strip-crticom autentične kronike. Na primjer u broju od 13. lipnja 1972.



Pitanje imena pri tom je doista formalna strana problema, pa teoriju stripa uvjetno možemo nazvati »stripologija«, kao što, isto tako, ističemo znanstvenost pristupa u složenicama »filmologija«, »muzikologija«, »teatologija«, smatrajući ih teorijama i ne odričući im znanstvenost.

Drugo: bila teorija stripa konstituirana ili ne, strip kao fenomen kulture podliježe svim kulturološkim razmatranjima, ali isto tako i razmatranjima svih ostalih normalno konstituiranih znanosti odnosno znanstvenih disciplina kojima strip kao pojava po svojim (prvenstveno najdeterminatornijim) osobinama pripada. Naravno, uvažavajući što je moguće više upravo njegove posebnosti. Pristup iz tradicionalnih područja ne samo da je moguć, nego je i neizbježan. Ako neka tradicionalna područja to ne čine, tada jednostavno ili nisu, kako se kaže, »ažurna«, ili i z b j e g a v a j u jasan i određen stav, teorijski sustavan, prosudbeni, pa i kritički odnos.

Dosljednost pokazuje: bit će dakle nemimolazna također estetička, »intelektualna«, ideologijska itd. rasudba fenomena strip — ono što će kadgod poreći tradicionalisti (jer strip tobože ne pripada u njihov djelokrug), ali što ni modernisti neće prihvatiti (jer su »stare metode« stripu kao novom fenomenu neprimjerene). Međutim je jasno da izrečeni zahtjev ne znači da »stare« discipline doista moraju ostati uvijek pri zastarjelim metodama, te tako tobože onemogućiti npr. strukturalne analize, promatranje kroz prizmu teorije komunikacija i sl. Ali ni obratno, nikakve strukturalne metode ne mogu nadomjestiti estetičku prosudbu ili analizu, ako nam je do estetičkog aspekta stalo.

I posve avangardne, nimalo tradicionalnim konvencijama opterećene manifestacije, kao što su one svjetskoga glasa u Kasselu (»Documenta«), svjesne su potrebe razvijanja specifične teorijske podloge: »Bez teorije nije se dakle moguće ni maknuti, ako umjetnost ne shvaćamo kao privatni kulinarski užitek, nego kao nešto što pripada javnosti.«²¹

Strip art

Što dakle i kako to? — Jednom se tvrdi da sa stariih polazišta (iz »tradicionalnog kluba umjetnosti« ili znanstvenih disciplina) ne možemo i ne smijemo pristupati stripu, drugi put opet da ga ipak moramo prosuditi, recimo, ne samo sociološki, psihologijski, strukturalno itd. nego i — estetički. Odgovor neka ostane »zagonetkom« u retoričkom pitanju: je li se ikada spram pučke popijevke, narodne tužbalice i Beethovenove simfonije, Wagnerovih opera i, recimo, jazza, primjenjivao isti kriterij, je li se pristupalo jednako i samo s jednih te istih pozicija, bez izmjena i promjena, i s uvijek istim »predrasudama« — samo zato što svi kao primjer navedeni fenomeni pripadaju jednom te istom području koje zovemo glazba?!

Bude li priupitano za tradicionalne relacije, nisu tada potrebne zamršene ili učene fenomenološke analize da bi se pokazalo kako je struktura fenomena strip — u onome što se primarno nadaje kao njegova pojavnost — slikovna, tj. likovna, i verbalna, tj. književna. Strip svakako nije njihov mehanički zbroj, ali se te dvije izražajne komponente ne mogu nikako previdjeti. S pravom ga zato moderna terminologija označuje kao verbo-vizuelnu komunikaciju.²² Da li jedna od komponenata preteže, i koja, ponekad se ne mogu odlučiti ni sami strip-majstori. Poznata je tvrdnja npr. o Julesu Feifferu, kako na pitanje »o tome je li važniji njegov crtež ili tekst, nitko, pa ni sam autor, ne može odlučiti.«²³ Za bolje snalaženje možda je dobro informirati se kako u sličnoj dilemi postupaju oni koji subjektivno nisu neposredno zainteresirani, pa valjda neće biti pristrani: na primjer knjižničari.

22

Valja posebno upozoriti da npr. McLuhan u djelu *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) pravi razliku između »pikturalnog«, »likovnog« u tradicionalnom smislu s jedne i »ikoničkog«, koje se odnosi prvenstveno na TV (a dijelom i na strip) s druge strane. No ni ta distinkcija ne govori o specifičnostima stripa kao stripa (samo kao stripa!) kao ni podjela sredstava komuniciranja na »vruća« i »hladna«. Usprkos mnogim lucidnim opservacijama te uz generalnu inovaciju pristupa i uvođenje novih problema, McLuhanovi tekstovi ne daju pretpostavku za jednu specifičnu, samostalnu teoriju stripa. — Vidjeti (prijevod): Maršal Makluan, *Poznavanje opština — čovekovih produžetaka*, Beograd 1971.

23

Nepotpisani (neautorizirani?) tekst u rubrici »strip-teatar« pod naslovom Jules Feiffer u časopisu »15 dana«, Zagreb, XII/1969, broj 4, str. 26.

21

Hans Heinz Holz, *Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens*, rasprava u velikom katalogu izložbe »Documenta 5«, str. 13 pod »Vorbemerkung« Kassel 1972.

U bibliotekarstvu stripovi nisu primarno registrirani, tj. katalogizirani, po piscu teksta ili autoru scenarija, nego prema crtaču.²⁴ Autor je, ili bar glavni autor, crtač. Ali koliko je i to baš točno, mora — s obzirom na specifičnosti stripa — ostati ovdje neraspravljeno.²⁵ Trenutno neka bude dostatna dosjetka: Ima slika bez riječi, stripova bez teksta, ali stripovi bez slika jedva da su mogući (samo kao granični slučajevi u pojavama poput antistripa). Korektivno, držeci u horizontu promatranja neprekidno kompleksnost problema, imajmo ipak na umu i stajalište, koje ne bismo smjeli olako smatrati »nekompetentnim«, a niti bismo ga mogli strpati u »tradicionalizam«: »... mi smo, mnogo više nego ranije, i usprkos najezdi slika, civilizacija pisma«.²⁶

Nijedna od navedenih, ili nenavedenih ali mogućih, varijanata neće strip »izmaknuti« apostrofiranim područjima; ona su dužna da se unutar njegove fenomenologije — koja njima pripada — njime ozbiljno pozabave. U obzir dolazi čitav niz aspekata, različiti pristupi, analize i ocjene, ne samo po vanjskom, formalnom karakteru odgovarajućih područja, nego zajedno sa svim što ta područja uključiraju. Pojavne osobine stripa obvezuju tako između ostalih i povijest umjetnosti i povijest književnosti (njihove teorije odnosno kritike) da o stripu iskažu svoj sud, ili bar svoju relaciju spram njega. Postavši predmetom njegova interesa neće one strip ni apsorbirati, a ni spoznajno iscrpiti. Uz to: netom izrečeni postulat ne smije ništa, a niti može išta, prejudicirati. Za definitivnije odluke o pripadnosti i karakteru relacija nema dovoljno snažne i razgovijetne argumente, kao što nimalo nije dovoljna puka verbalna sintagma *strip art* (u

američkom idiomu upotrebljava se sprega riječi »Comics Art«), da bi strip doista mogao biti učlanjen u »tradicionalni klub umjetnosti«.²⁷

Puko uvrštavanje u onaj od starine poznati, ustaljeni krug muza nije ono najvažnije. Ostala je najviše otvorena vrijednosna problematika. Estetička kritika npr. ne mora se uvijek odnositi samo na umjetnost, pa zato estetička procjena stripa još ne odlučuje o njemu kao umjetnosti. Ali ukazuje na — estetičku vrijednost. Želimo li pak znati možemo li stripu bar načelno pripisati umjetničku vrijednost, supponiramo tezu da je strip kao umjetnost moguć. Stoga je važno izanalizirati i obrazložiti svaku sintetičku poziciju koja omogućuje ili preterira na kritičko-prosudbeno bavljenje stripom. Tradicionalna područja i stajališta pri tom su nemimolazni orijentiri, ako im i ne pripadne »posljednja riječ«. Rezultati prosudbe, kako znamo, govore tada isto toliko — mjerom primjerenosti — o stripu, ali i o prosuditelju, o njegovu stajalištu i metodama. Kao što se nove metode iskušavaju također i tako da moraju odgovoriti na stara pitanja, tako i »stare discipline« na nova pitanja moraju dati nove odgovore. Upravo u tom kontekstu imperativ izgradnje cjelovite, sustavno koncipirane teorije stripa, bez predrasuda, ali u kojoj su sadržane sve referencije, postaje evidentnim.

Ideološki ili aksiološki prosudba?

Dogodilo se tako, a i dalje se događa, dok nije izgrađena sustavna teorija stripa, da su ocjene i procjene stripa uglavnom proizvoljne, a u sebi nekoherentne. Čime utemeljene, spram čega relacionirane? U doba hipertrofije znanstvenih egzaktnosti, kad je i strip obasjan svim mogućim laboratorijskim svjetlima i podvrgnut »mjeranju«, ocjene se o stripu izvlače diskretno iz šešira subjektivnosti; blago rečeno — impresionističke su.

24

Eva Verona, Abecedni katalog u teoriji i praksi, Zagreb 1966, na strani 94—95 vidjeti pod 16.7 primjer 5 i na strani 121 pod 19.24 primjer 3 i 4. Kao autor naveden je Maurović, dakle crtač, premda bi, kad je riječ o hrvatskom stripu, bar u načelu lako bilo utvrditi pisca teksta i scenarija, pa onda prema njegovu imenu obaviti katalogizaciju.

25

Problem autorstva kod stripa poseban je problem kao i kod mnogih drugih oblika javnog djelovanja modernog, tehničkog i totalitarnog doba. Problem počinje već ondje gdje se mora pitati: a tko uopće i može postati autor? U epohi »masovnih komunikacija« jedva je i zamislivo stvaranje sua sponte, »samo za sebe«, koje ne bi na neki način unaprijed bilo determinirano, zadano. — Zgraža li se netko već i na samu pomisao na to pitanje, uputiti ga je na još zamršeniju, i neriješenu situaciju na području filma, gdje bi, dakako, bilo vrlo poželjno da horizont rješenja bude režiser, snimatelj, scenarist i glumac. A filmu se danas bez okolišanja prilazi kao umjetnosti.

26

Rolan Bart, Književnost, mitologija, semiologija, Beograd 1971, str. 318.

27

Od 3. studenog 1971. izlazi u Sarajevu polumjesečnik pod naslovom »Strip Art«, koji, premda i ozbiljnih pretenzija, zapravo ne opravdava svoj naslov. — Tezu Comics Art (koja se nekoliko puta spominje u ovom tekstu) želio je na internacionalnom planu i tehnički najvišoj suvremenoj razini prezentirati posebnim brojem časopis »Graphis«, časopis koji inače nije specijaliziran za strip. Taj poseban tematski broj opremljen je brojnim likovnim priložima i kratkim, trojezično prevedenim tekstovima. Zajednička tema glasi: The Art of Comic Strip; Die Kunst des Comic Strip; L'art de la bande dessinée.

Pretenziju najsveobuhvatnije vrijednosne ocjene stripa, na svoj način utemeljene i obrazložene, imaju, s pravom, još jedino suvremene ideologijske analize. Nekima od njih valja priznati i najveću lucidnost. Usmjerene iz praktičnih razloga (često čisto pragmatičkih) na ono najsuvremenije, nastoje uvijek inkorporirati najmodernije postupke, što im — jer su za te svrhe obilno dotirane — i uspijeva. To im ne treba poricati. Otud i atraktivan karakter stanovitih aspekata rješenja, što također ne treba poricati. Prije svega: relevanciju i upotrebljivost. Ali ideologijske analize, koje in ultima linea pripadaju i sferi kulturologije, vrludajući razmeđama sociologije i politike (politikologije), u biti su prešutno »filozofijski utemeljene« i zapravo su »ozbiljenje« stanovite filozofije, pa bi upravo iz tog horizonta moralo biti jasno kako je i najnepoštednija kritika svakog već postojećeg ili tek mogućeg stripa, ako je tako strukturirana, i sama — ideologizirana. Konkretni rezultati takvih raščlanjivanja i ocjena zanimljivi su, respektabilni. Ali upućeni će znati da je shema za sva područja ista: otuđenost, postvarenje, osiromašenje duhovnog života, manipulacija, (in)doktrinacija itd. Nije netočno, ali u apsolutizaciji postaje apstraktno. Ta stereotipnost (arhitektura i kiparstvo: kakva nepresušna područja nikad, iz opreza, izvedenih ideologijskih — ne tek socioloških — analiza!) vraća vrijednosne prosudbe ideologijske analitike na ocjenjivanje vrijednosti konkretnih ideologija, ideoloških struktura i doktrina, informacija i poruka već unaprijed prepariranih, te pristajanja ili nepristajanja uz njih. Stara tema: nije više riječ o vrijednosti umjetničkog djela ili predmeta (stripa), nego o prihvaćenosti doktrine.

Premda se ideologijske i aksiologijske prosudbe međusobno načelno ne isključuju, ne smiju se zato ni poistovjetiti. Čak ni onda kad im je, recimo, ocjena istoznačna; svejedno da li pozitivna ili negativna. Ne poriče se korisnost ideologijske analize; naprotiv, ona produbljuje uvide; ali je važno istaknuti da baš zbog njene »praktičnosti« teorija zahtijeva bjelodane referencije o temeljima, namjerama i konzekvencijama, o vidljivoj pojavnosti i nevidljivoj pozadini. Zaklanjanje za puku »znanstvenost« neprimjereno je ovdje isto tako kao što je općenito kod modernih pozitivista već puno jedno stoljeće neprimjereno prešućivanje (ignoriranje ili ignorancija?) filozofijskih polazišta zajedno s ideologijskim karakterom. I među indiferentne činjenice čovjek unosi diferentni, svoj »red«; unosi stanoviti vrijednosni poredak. Ali baš zato su i potrebna vrijednosna, tj. aksiološka, razmatranja. To čak, ukoliko bi bila riječ o umjetnosti, ne bi propustile da naglase ni estetike koje sebe smatraju

»objektivnom ili materijalnom estetikom« (Max Bense): »Tek u činu prosudbe dosiže umjetnički proces svoj komunikativni završetak u svijesti.«²⁸ Završavaju dakle kao svojevrsna »Wertästhetik«.

U spisu »Esthetics and the Theory of Signs« (1939) Charles William Morris izričito naglašava, što se kasnije često zaboravljalo: da je »teorija vrijednosti isto toliko važna kao i teorija znakova«²⁹. A u knjizi »Kunst und Computer« Abraham A. Moles kaže da metoda jedne »Informationsästhetik« »najprije ignorira svaku transcendentalnu vrijednost umjetničkog djela, ali računa s tim da je u jednom kasnijem stadiju analize mora opet uvesti«.³⁰

Strip u tome nije izuzetak. Ni u svojoj neposrednosti, ni u kritičkom osvrtu, ni teorijskim analizama. Ni s obzirom na privlačnosti, ljepote i draži mladenačkih snova, ni na eventualnu odbojnost i neprihvatljivost; ni s obzirom na svoju prijevornost ili ozbiljnost, lukavstvo ili naivnost, sirovost ili kultiviranost, maštovitost ili tupost, humor ili dosadu. Za strip sâm, kao i za sve oko njega i o njemu, »polje mogućega« podjednako je »otvoreno« poput svega ostalog u našem modernom svijetu i životu. Otvoreno bar kao pitanje. Dakle i problematično. Citirajući Bensea, dodati nam je na kraju da druga jedna njegova tvrdnja, zaključno izrečena u netom navedenom spisu, a koja se nalazi u temelju mnogih njegovih izvoda, ostaje prijeporna. Teza, naime, da su samo svjetovi koji se dadu programirati — doista ljudski, odnosno, kako je doslovno rečeno, »human bewohnbar«.³¹ Budući da se ta tvrdnja nemimolazno relacionira i na strip, neizostavan je komentar, makar i u obliku pitanja: nisu li »programirani svjetovi« i »industrija svijesti« samo dvije različite moguće formulacije za isto zlo, istu zloporabu?

28

Max Bense, Einführung in die informations-theoretische Ästhetik, Rowohlt Deutsche Enzyklopädie, Bd. 320; Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1969, str. 67.

29

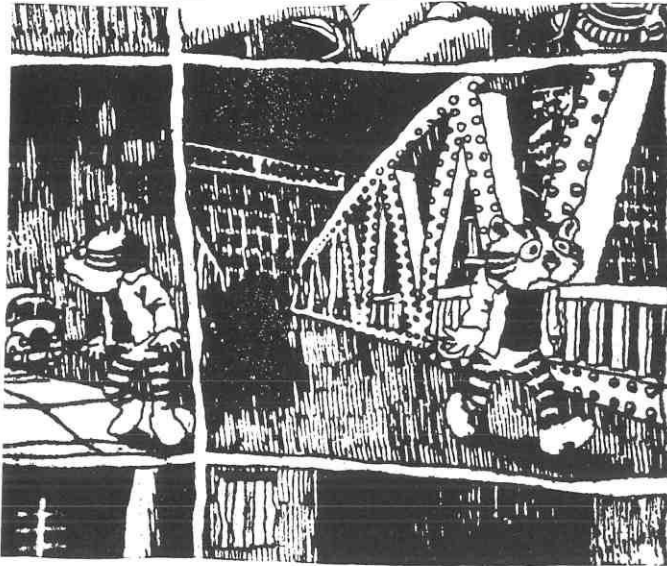
Charles William Morris, Esthetics and the Theory of Signs, 1939. Prema njemačkom prijevodu u ediciji Reihe Hauser Kommunikations Forschung, Buch 106, München 1972, str. 94.

30

Abraham A. Moles, Kunst und Computer, Du Mont Schauberg, Köln 1973, str. 13.

31

Max Bense, n. dj., str. 72.



U prosudbenom pak smislu ovoj ili onoj »impresionističkoj« ali ni »programiranoj« subjektivnosti ne možemo doskočiti, tobože objektivno, pukim pozitivizmom ili manipulativnim funkcionalizmom. Već u slučaju kad se strip razmatra, proučava ili prikazuje *samo* kao *sredstvo* masovnih komunikacija, njegova bi samosvojnost bila dobro načeta, gotovo izgubljena. Ni tada ne bi, s jedne strane, mogla doći do izražaja primjerenost stripa modernom čovjeku *kao čovjeku*, dakle njegova moguća humana vrijednost i primjerenost (jer bi takva modernost bila samo u čovjeku shvaćenom kao pukom potrošaču, konzumentu); istodobno se, s druge strane, gubi upravo ona specifičnost, ono »nešto potpuno samosvojno« stripa,³² do čega je upravo antitradicionalistima toliko stalo. Ali Reitberger i Fuchs, koji svakako nisu »tradicionalisti« u odnosu na strip, izričito ističu: »Stripovi su sebi stvorili vlastite kriterije vrednovanja«, tj. »vlastitu estetiku«;³³ donekle u protivurječju s primarnom namjerom i podnaslovom vlastite knjige: »Stripovi su dio masovne kulture, 'popular art', i kao takve ih treba istraživati.«³⁴ Moguće je, naime, sa simpatijom čitati čak i trojezične tvrdnje *Comics are a twentieth-century art, Comics sind eine Kunst des 20. Jahrhunderts, La bande dessinée est un art du vingtième siècle*.³⁵ Stupanj uvjerenja može biti neobično visok, čak i uvjerljivost velika, ali u teorijskom pogledu tek je očekivati — argumente; sustavno razvijenu teoriju stripa i na temelju specifičnih analiza ekspliciran karakter samosvojnosti uz potrebne varijacije aksioloških interpretacija i kritičko osvjetljavanje *svih* aspekata, teorijskih i praktičkih, te implikacijâ pojave i razvitka stripa u modernom svijetu i životu; strukturu i horizont stripa u relevanciji za svijet, život pa dakle i svijest modernog čovjeka u suvremenom društvu.

Ova rasprava i nije imala većih pretenzija: želeći unaprijediti moguće praktičke a napose teorijske pristupe stripu kao fenomenu našeg, dvadesetog stoljeća (kako se ne bismo neprekidno vrtjeli u krugu eklektike), nastojala je pokazati aporije, teškoće, koje u ozbiljnom pristupu, kao pretpostavke i zapreke, moraju biti svladane, a kao problem riješene. Njena je skromna namjera biti mala prolegomena za jednu cjelovitu teoriju stripa.

³²

David Pascal, već citirani predgovor u časopisu »Graphisk«; str. 7.

³³

R. C. Reitberger, W. J. Fuchs, *Comics, Anatomie eines Massenmediums*, Heinz Moos Verlag, München 1971, str. 226.

³⁴

R. C. Reitberger, W. J. Fuchs, n. dj.

³⁵

David Pascal, n. dj., str. 7.

kronika