

umberto eco

tumačenje
»steve canyona«



Jedanaesti siječnja 1947. Milton Caniff objavljuje prvi nastavak Steve Canyon.¹ Nova pripovijest dobiva, kao što je i običaj, naslov prema imenu glavnog junaka; to je jedina informacija koja stoji publici na raspolaganju da bi se uključila u zbivaje i uspostavila dodir s novim »likovima«. Inače, poznato je da je Milton Caniff autor stripa *Terry and the Pirates*, ali ovdje je jasno da se čitaocu nudi nova narativna klima. Autor, sa svoje strane, zna da mora u toku prvog nastavka izazvati zanimanje (ako ne i oduševljenje) i u svakom slučaju suučesništvo publike. Krajnje raznolike publike — koja je u jednom trenutku obuhvaćala, što se tiče *Terryja*, oko trideset milijuna čitalaca dnevno. Da bi ostvario vlastitu zamisao autor raspolaže određenim izražajnim sredstvima. On je svjestan, sve i kad mi to još ne bismo znali, da može upotrijebiti veoma razgovijetan i posve precizan jezik. Krenimo dakle za njim, uočavajući »način« na koji je priredio svoju poruku i dekodificirajmo poruku prema onom što nam ona može saopćiti, ne zaboravljajući da ispitamo i strukturu same poruke, gledajući napokon njezine znakove i relacije između znakova u odnosu na određen postojeći kod, koga se autor pridržava pretpostavljajući da je poznat njegovim čitaocima.

Stranicu sačinjavaju četiri trake, od kojih tri imaju po tri vinjete svaka; samo prva traka ima dvije vinjete (ili kadra) budući da se jedna od njih proširuje obuhvaćajući naslov.



Prvi kadar. — Filmskom terminologijom mogli bismo ga definirati kao »subjektivan« kadar, kao kad bi filmska kamera bila postavljena na ramena protagoniste. Predmeti izgledaju kao da ih gleda samo jedna osoba i oni — u slučaju da se pretpostavlja da se ta osoba kreće naprijed — dolaze u susret gledaocu. Tu se nazire samo ogrtač Stevea Canyon, širokih ramena koja padaju, »raglan« kroja. Da je to Canyon, potvrđuje nam policajac koji ga pozdravlja s prisnim irskim akcentom (»me mister«, »ye«), kojeg je srdačnost istaknuta kretnjom i širokim osmijehom. Policajac je onakav kakva bismo željeli sretati u svakoj situaciji života i kakav se zapravo pojavljuje u svakoj holivudskoj komediji. Više nego policajac to je Policajac, Zakon kao Prijatelj. Dijalog glasi: — *Gle, gle, to je Steve Canyon! Pisala mi je moja sestra iz Shannona da ste došli osobno da je posjetite!* — *Upravo tako. Ona je živa i zdrava.* Činjenica da policajac zahvaljuje Steveu (koga povjerljivo naziva »Stevie«) za ljubaznost koju je iskazao njegovoj sestri, po-

kazuje također srdačno držanje junaka u odnosu na zakon i još općenitiju sklonost za *human relations*.

Drugi kadar. — Steve se očito nalazi na ulazu u neku veliku zgradu. Tu je portir. Odnosi između Stevea i portira isti su kao i između Stevea i policajca. Ali ako je policajac predstavljao vlast, portir predstavlja sama sebe; ako ga Steve nagrađuje prijateljstvom i dobrohotnošću to je dakle stoga što njegova tehnika *human relationsa* nije zasnovana na interesu, nego spontana. — *Drago mi je što ste se vratili, Mr. Canyon! Moj mali je dobio darak koji ste mu spremili iz Egipta!* — Steve dakle voli djecu i putuje u egzotične zemlje. Njegov lakonski odgovor (»good«) konotira ga kao čovjeka plemenite duše ali kome je afektivna retorika strana. Iz portirovih se riječi također razabire da se Steve vraća kući nakon duge odsutnosti.



Treći kadar. — To je najjasniji kadar čitavog konteksta. Nije jasno što je Steve radio dok je bio odsutan ni gdje je bio. Isto je tako neodređen njegov odnos sa slijepim prodavačem novina. — *Tu smo, naredniče!* — kaže Steve. A prodavač: *Kapetane Canyon! Znae da sam se sedam puta preznojio zbog ovog vašeg posljednjeg putovanja? Imam ovdje financijski izvještaj. Nećete požaliti što ste mi pomogli u onom poslu!* — Bila je posrijedi neka trgovina i to unosna trgovina. Canyonov se lik obavlja znatiželjom, određenim suspansom. Dodajmo da ga prodavač zove »kapetanom«, dajući naslutiti njegovu vojničku prošlost. Ne zaboravimo da se nalazimo u 1947, pa vojnička prošlost, bar za većinu ljudi, znači junačko ponašanje u zoni ratnih operacija. Steve s druge strane naziva prodavača »narednikom«, pa njihov odnos poprma isto tako ton stalne drugarske veze: ljudi koji su se međusobno pomogli za vrijeme opasnosti ne napuštaju više jedan drugog, ujedinjeni muževnom i srdačnom povezanošću suradnje. Rat je amalgam drugarskih osjećanja, škola prijateljavanja, borilište inicijativa. Na takvoj pozadini trgovanje ove dvojice moći će biti pustolovno, na granicama nepredvidivog, ali nikad ilegalno. Ne može se sumnjati u čovjeka koji je izgubio vid u ratu. S njim simpatiziramo. Simpatija se odražava i na Steveu, koji ulazi u četvrti kadar sad već kao »naš« junak. Započinje niz projekcija i identifikacija.



Četvrti kadar. — Steve napušta položaj onoga koji promatra, kamera je pomaknuta natrag i hvata panoramu slijeva. Steve se pojavljuje u profilu, ali njegovo se lice još ne vidi. Potrebno je da čitaocu dosadi iščekivanje i da sam sebi predoči dušu prije nego što će je sastaviti s određenim licem. A duša se još bolje uobličava u dodiru s malom prodavačicom cvijeća. Ona mu se približava s puno povjerenja: — *Jedan cvijetak za zapučak, gospodine Canyon?* — *Danas ne, ružice. Ali već je vrijeme da ti i tvoja mama odete u kino na moj trošak...*





Peti kadar. — Konstruiranje duše dovršeno je. Približujemo se otkrivanju lica. Sad ga naziremo gotovo kao odraz. Steveovu ljepotu, njegovu privlačnost, sad već deklarirane u pojavi s leđa (visok stas, plava i valovita kosa), sad ćemo naslutiti po ushićenju reakciji dviju djevojaka iz lifta: — *Idemo gore?* — *Ovaj lift, gospodine Canyon! A kad ste vi tu, nećemo čekati da se napuni, je li tako Irma?* — *R-r-rajah!*

Replika druge djevojke pruža nam novu informaciju: »R-r-rajah« je u svrhu parodiranja iskrivljen oblik od »Roger« što u žargonu pilota znači isto što i »O. K.« Činjenica što ga djevojka primjenjuje — da bi izrazila ushićenost — u vezi sa Steveom, dopušta da se razabere da je on poznat kao avijatičar. Napokon, ovaj posljednji kadar potvrđuje utisak koji se već nazreo kod čitanja prethodnih slika da se nalazimo u velikom neboderu s poslovnim prostorijama, u središtu industrijske metropole, u vrlo uglednoj poslovnoj zoni.



Šesti kadar. — Pojavljuje se lice Stevea Canyona. Muževna ljepota, markantne crte, lice obilježeno borama ali napregnuto: zrelost i snaga. Podsjeća nas na niz holivudskih stereotipa, u liniji koja ide od Van Johnsona do Caryja Granta. Simpatiziranje s licem Stevea ne temelji se dakle samo na evokativnoj snazi plastičkog fakta, već na odlici »znaka« koju plastički fakat poprima, zbog koje upućuje, u hijeroglifskoj funkciji, na niz tipova, standarda, ideja muškosti što čine dio koda koji je čitaocima poznat. Jednostavno grafičko obilježavanje obrisa služi i nečem drugom, predstavlja *sporazuman* element određenog govora. Steve je, ukratko, ikonografski element koji je moguće studirati ikonološki poput sveca iz minijatura s njegovim kanonskim atributima i sa zadanim tipom brade ili aureole. Steve zatim otvara vrata vlastitog ureda; da je ured njegov znamo po imenu koje je odštampano pri dnu stakla. Što se tiče društvene uloge poduzeća, ona samo povećava neodređenost, čar situacije i ličnosti. Poigravajući se s novčarskim izrazom »Limited«, Steveovo se poduzeće zove »Horizons Unlimited«, *Neograničeni horizonti*: izvoz, arheološka istraživanja, kozmička putovanja, avionski transport, policijska istraživanja, krijumčarenje, kupoprodaja atomskih tajni? Vjerojatnije, kao što će se pokazati u narednim vinjetama, neka vrsta agencije za sve poslove koja se temelji na profesionalnom riziku. U uredu je tajnica (koja nekom najavljuje dolazak Stevea). I ona također predstavlja prototip koji nije teško definirati, prototip koji se referira na kod ukusa četrdesetih godina. Odgovarajuća mješavina mediteranskog i orijentalnog šarma (koja prema tome upućuje na dva ratna prišta s kojih su uvezeni modeli poslijeratnog erotizma), očigledno drska djevojka (drskost tajnice razmjerna je ugledu bossa) odaje ipak i karakterističnu svježinu koja nije lišena krijevosti. Ako čitalac, sad već odviknut od načina šminkanja četrdesetih godina, mogne pojmiti stvarni smisao ikonografskih činjenica, neće zanemariti element »bluzica à pois«: u manihejskoj podjeli između dobrog

i lošeg — na koju se tipologija stripa neizbježno oslanja — to se očigledno svrstava sa strane čednosti. U vinjetama koje slijede, kontrast između lagane bluzice s tačkicama i elegantne haljine od crne svile koju nosi »vamp«, još će bolje doći do izražaja.

Sedmi kadar. — Nakon obilja tipoloških indikacija što nam ih je pružila prethodna vinjeta, s ikonografskog gledišta sedma ima dijalošku funkciju. Za razliku od prethodne, ona uvodi preko dijaloga nove elemente na konceptualnom planu. Zapravo služi kao priprema za scenu koju predstavlja osmi kadar. Tajnica prepušta Steveu telefonski razgovor koji je upravo započinjala kad je on ulazio i predstavlja sugovornika:

— *To je gospodin Dayzee, tajnik Copper Calhoon, Vučice s Burze...* — *Hm... Zovu je »troglavom«.* *Tko će znati da li zavija ili sikće?...*

Dijalog obiluje anotacijama. Tajnikovo ime priziva u sjećanje sliku »krasuljka« (*daisy*) — i doista, kad se tajnik pojavi, neće biti teško dometnuti njegovoj razoružanoj ispraznosti jedno tako smiješno ime. Vlastito ime gospođice Calhoon je »Copper«, (bakar; ali izraz obično znači i »crvenu kosu«): nazire se misao o riđoj kosi. Što se tiče profesionalne kvalifikacije, komentar nije potreban. Međutim, nadimak koji joj Steve daje rječito govori: »copperhead« ne sugerira samo ideju o »bakrenoj glavi« već i ime zmiје. Otud i igra riječi sa zavijanjem (Vučica) i siktanjem. Steveovo je držanje naspram takve ličnosti otpočetka oslobođeno skrupula i neustrašivo.

Osmi kadar. — Prikaz ambijenta uzoran je. Veoma luksuzan namještaj, zakašnjela secesija dvadesetih-tridesetih godina, s natruhama pompeznog »novecenta«, »direktorski«; prevladavaju vertikalne linije sugerirajući salon veoma visokih zidova i širokih razmjera. Tajnik gospođice Copper Calhoon obučen je poput operetskog magnata; budalasta glava — koja će se pojaviti još jasnije u narednom kadru — ali neće nam izmaknuti razmetljivo bogatstvo koje se ogleda u svakom komadu njegove odjeće. Kad smo upoznali tajnika, izvest ćemo zaključke i o gospodarici: Copper Calhoon se pojavljuje sjedeći za golemim pisaćim stolom sva odjevena u tamnu odjeću koja je pokriva sve do vrha glave. Tu ćemo ličnost vidjeti bolje u narednim kadrovima, ali je već sad možemo okarakterizirati kao znalačkog križanca između Kraljice iz *Snjeguljice*, Veronike Lake iz filma »Oženih se vješticom« i Hedy Lamarr. U tom prototipu »fatalne« žene najočitije referencije na uzorak industrijskog matrijarhata sublimirane su u određenom smislu u najpoznatijem i najvrtoglavijem standardu fimskog porijekla; ono što bi u njoj trebalo aludirati na ekonomsku moć prebačeno je na plan *glamoura* u emfatičku formu i s jasnom sviješću o nevjerojatnom. Copper Calhoon je nevjerojatna budući da je odmah i bez dvosmislenosti moramo shvatiti kao simbol moći, šarma, ugleda i vladanja. U tom smislu,



samo apsolutno konvencionalna simbologija, sa snažnom amplifikacijom, može navesti čitaoca da izravno i bez oklijevanja ličnost pročita ispravno. I jedino pod tim uvjetom dijalog između Stevea i tajnika dolazi do izražaja:

— *Mr. Canyon? Gospođica Copper Calhoon željela bi se koristiti vašim profesionalnim uslugama. Biste li odmah došli u stan gospođice Calhoon?* — *A ako ja ne bih htio staviti svoje profesionalne usluge gospođici Calhoon na raspolaganje?*



Deveti kadar. — Vidimo preneraženog tajnika. Kao što se može zapaziti, zaprepaštenost je izražena na tri komplementarne razine: crteža, pojmova i zvukova. Zaprepaštenost predstavljena na licu osobe uobičajen je primjer psihološke stilizacije. Sadržaj je također saopćen normalnim sredstvima: »*Mr. Canyon: nema čovjeka koji bi odbio audijenciju kod gospođice Copper Calhoon!*« Naspram tako nastranog ponašanja tajnik ne može da dođe k sebi i uspijeva jedino vratiti se na tako brutalno povrijeđenu učtivost. Neobičniji je, međutim, način na koji je izražena zvukovna razina do koje je tajnik dignuo prvi uzvik (što je ostvareno koristeći se jednom vrstom masno tiskanih slova, prevodeći, dakle, zvukovni intenzitet pojačanom težinom znaka), kao i svojevrsni afektirano sablažnjeni ton s kojim je »mister Canyon« izgovoreno. »Mister« je podijeljeno na dva sloga, od kojih je prvi naglašen. Grafička majstorija izražava čitavo psihološko držanje, emotivno ubrzanje, sugerirajući u isto vrijeme poseban tip izgovora. Naravno, tomu što smo sredstva upotrijebljena za stvaranje situacije označili »čudnim« razlog je što tumačeći stranicu pretpostavljamo određenu »nevinost« čitaoca, s kojom se računa kao s radnom pretpostavkom; zapravo, tip grafičke stilizacije koju smo ispitali temelji se na nizu dobrano miroljubivih konvencija na osnovu kojih je svaki dobar čitalac stripa kadar u jednom mahu obuhvatiti poruku u čitavu njezinu dometu. U ovom trenutku kadar pruža još uvijek dvije vrste informacija. Jedna je sadržana u Canyonovu ironičnom odgovoru: »*A ja sam uvijek mislio da sam netko! Bar dan, Mr. Doozie!*« (obratite pažnju na to da je ime sugovornika iskrivljeno a »dobar dan« nepravilno izgovoren). Druga informacija: Copper, koja se ovdje pojavljuje s mnogo više pojedinosti, obogaćujući razmatranja koja su prethodni kadrovi dopuštali (dugačka cigareta, crne rukavice, šminka koja naglašava »fatalna« obilježja), još se više očituje kao oprezna žena koja se koristi raznovrsnim sredstvima: ona prati razgovor na odvojkju telefona i potpuno kontrolira situaciju.



Deseti kadar. — Ovdje se Steveovo odbijanje obogaćuje i drugim bezobrazlucima. Scena očito prihvaća dijalog u završnoj fazi (dano nam je da naslutimo nekoliko replika obaju sugovornika); Steve kaže: »*Mr. Dizzy* — još jedno iskrivljenje, ovaj put još uvredljivije, budući da 'dizzy' znači smetenjak — *Mr. Dizzy, ma šta kažete? A ja sam tako mlad i tankočutan! ... Kad čujete klik, znajte da vozite*

sami!» Posljednja napomena potvrđuje informaciju da je Steve avijatičar: »solo flight« potječe iz žargona pilota. Čitav Steveov odgovor, napokon, izlazi kao odvažan čin čovjeka koji voli vlastitu neovisnost, usprkos nuždi i nevoljama. Doista, tajnica tužno komentira da ne bi bilo lože napokon imati novac da se plati najam za ured, ali ne može se zacijelo zahtijevati da njezin upravnik poprimi slične navike. U ovoj vinjeti vidimo, zapravo, da je ured skroman sobičak jednostavno namješten.

Jedanaesti kadar. — Na ikonografskom planu kadar ne donosi ništa novo, osim duge spirale dima koju je Copper ispustila prije nego što će progovoriti — znak duge pauze. Ali, na stranu to što je čak i fenomen »spirala dima« dan pozivajući se još jedanput na konvenciju (zapravo taj znak znači »spiralu dima« samo u svijetu stripa), ovdje je veoma značajan dijalog. Tajnik govori ono što bi se i moglo očekivati od individuuma njegovoga kova: »Copper! Jeste li na odvojkju čuli šta je Steve Canyon rekao! Nisam nikad u svom životu bio...« No Copper presijeca brbljarije: »Hoću tog čovjeka. Ulovi mi ga.« S tim se njezina ličnost definitivno ocrtava i otvara se zbivanje puno obećanja. To što nastavak ovdje završava nije nimalo slučajno. Jedanaest kadrova sačinjavali su jedan neporecivo majstorski krešendo koji je doveo čitaoca do klimaksa ove posljednje scene. U granicama jedne jedine stranice Caniff je uspio ocrtati grupu lica i započeti pripovijest. Još se ništa nije dogodilo, ali od ovog trenutka dalje čitalac je čvrsto uvjeren da bi se sve moglo dogoditi. Priča se ovdje prekida, dok je situacija napeta kao žica na violini. Ako termin »suspense« ima neki smisao, onda ovdje imamo njegov konkretan primjer i, obratite pažnju, bez ikakva posezanja za nasiljem, za eksplicitnom misterioznošću, za tradicionalnim dramatskim obratom. Ova je stranica postigla svoj cilj: prvim je udarcem okupila zajednicu čitalaca, koji potom neće više napustiti ličnost.

Neizbježno pedantno i vrlo detaljno ispitivanje ove stranice navodi nas, u obliku neposredne posljedice, na dvije serije anotacija. Prva se odnosi na govor stripa općenito: druga razmatra lanac pitanja o naravi pripovijesti koja nam ova stranica pomaže da postavimo, o prirodi drugih pripovijedanja u stripu različitog karaktera, o prirodi masovnih sredstava općenito.



Copyright 1964 by Field Enterprises, Inc.

STEVE CANYON

by MILTON CANIFF

WHY, IT'S STEVE CANYON! ME SISTER IN SHANNON WRITES THAT YE PAID HER A PERSONAL CALL!

THAT I DID! SHE LOOKS FINE!

GLAD TO SEE YOU BACK, MR. CANYON! MY BOY GOT THE SOUVENIR YOU SENT FROM EGYPT!

GOOD!

CAPTAIN CANYON! I REALLY SWEAT YOU OUT THIS LAST TRIP! HEY! I HAVE A FINANCIAL STATEMENT FOR YOU... YOU'LL NEVER REGRET HAVING BACKED ME ON THIS DEAL!...

CHECKING IN, SARGE!

WANT A FLOWER FOR YOUR BUTTONHOLE, MR. CANYON?

NOT TODAY, POSIE — BUT YOU AND YOUR MOM ARE ABOUT DUE TO SEE A MOVIE ON ME...

GOING UP?

THIS CAR, MR. CANYON! — AND FOR YOU WE DON'T WAIT TILL IT'S FULL! RIGHT, IRMA?

R-R-RAJAH!

OH... HERE IS MR. CANYON, NOW...

HORIZONS Unlimited

Steve Canyon

IT'S A MR. DAYZEE, SECRETARY TO COPPER CALHOON, THE BIG SHE-WOLF OF THE STOCK MARKET...

HMM—THEY CALL HER "THE COPPERHEAD" I WONDER IF SHE HOWLS OR HISSES?

MR. CANYON?... MISS COPPER CALHOON WISHES TO ENGAGE YOUR PROFESSIONAL SERVICES! PLEASE COME TO MISS CALHOON'S APARTMENT AT ONCE...

... BUT WHAT IF I DON'T WANT TO PLACE MY SERVICES AT THE COMMAND OF MISS COPPER CALHOON?

MIS-TER CANYON! PEOPLE DO NOT REFUSE WHEN SUMMONED BY COPPER CALHOON!

AND ALL THIS TIME I THOUGHT I WAS A PEOPLE! GOOD MORROW, MR. DOOZIE!

WHY, MR. DIZZY, WHAT YOU SAID!... AND ME SO YOUNG AND IMPRESSIONABLE! ...THE CLICK YOU HEAR WILL MEAN YOU'RE SOLOING!

WELL, IT WOULD HAVE BEEN NICE TO HAVE MONEY TO PAY THIS OFFICE RENT BUT I GUESS IT'S BAD FORM TO GET INTO REGULAR HABITS LIKE THAT...

COPPER! YOU HEARD ON THE EXTENSION WHAT STEVE CANYON SAID!... I HAVE NEVER BEEN SO...

I WANT THAT MAN!! ...GET HIM!

1-19

1. Na ovoj smo stranici raspoznali elemente određene ikonografije koja čak i onda kad upućuje na prototipove već ostvarene u drugim medijima (npr. na filmu) čini to grafičkim sredstvima svojstvenim tom »žanru«. Na stranici koju promatramo naznačili smo samo spiralu dima, ali ispitujući opsežnu proizvodnju na tom području mogli bi se uočiti deseci sad već kanoniziranih figurativnih elemenata s tačno određenim ikonološkim statusom. Mogli bismo citirati na primjer različite prosédée vizualizacije metafore ili sličnosti, kakvi se pojavljuju u humorističkom stripu: vidjeti sve zvijezde, osjećati da nam srce skače od veselja, osjećati vrtočlavicu, hrkati kao pila — sve su to izrazi koji se u stripu ostvaruju s neprestanim ispomaganjem elementarnom figurativnom simbologijom koju čitalac odmah razumije. Istoj kategoriji pripadaju kapljice sline koje izražavaju požudu, upaljena lampica koja znači da je nekom sinula »nenadana ideja«, itd. Ali, zapravo, ti se ikonografski elementi uklapaju u širu potku konvencija koja sačinjava pravi pravcati simbolički repertoar, tako da se može govoriti o semantici stripa.

2. Temeljni element te semantike prije svega je konvencionalni znak »oblačića« (»fumetto«, »echt-plasme«, »balloon«) koji, ako je obrađen prema određenim konvencijama i završava u obliku oštrice što vodi do lica onoga koji govori, označava »izravan govor«; ako je s govornikom spojena nizom mjehurića, označava »zamišljeni govor«; ako je okružen izrezuckanim rubom, s ostrim uglovima, u obliku pilinih zubaca ili ježevih bodlji, može predstavljati naizmjenično strah, srdžbu, uzbuđenost, kolerični prasak ili tutnjavu zavisno od tačno ustanovljene standardizacije raspoloženja.² Daljnji element jest grafički znak upotrijebljen u sonornoj službi sa slobodnim proširenjem onomatopejskih resursa jednog jezika. Postoji dakle prilično stroga tabela šumova koja ide od »zipa« metka u letu obuhvaćajući »krak« karabina, »smack« udarca šakom, »slam« zalupljenih vrata, »swiss« udarca koji je završio u praznom, različite tipove bućkanja — »blomp« ili »ploff«, »sigh« ili »sob« štucanja, »gulp« zaprepaštenja, »mumble« napregnutog mozgovnog

rada, »rattle« nevidljivog nagrizanja koje vrše bilo glodavci bilo insekti, i tako dalje. U velikom broju slučajeva riječ je o pravim onomatopejama, koje u engleskom već imaju smisao i koje se prenose u druge zemlje s čisto evokativnom funkcijom, gubeći neposrednu vezu sa značenjem, pretvarajući se iz lingvističkog znaka, što su bile, u vizuelni ekvivalent šuma i vraćajući se funkciji kao »znak« u okviru semantičkih konvencija stripa.

3. Semantički elementi tvore određenu gramatiku kadra, od kojih nam je Steve Canyon pružio nekoliko valjanih primjera. S banalnog praktično dvodimenzionalnog stripa dolazimo do razrađenih konstrukcija u okviru vinjete koje očito nose tragove sofisticiranog ugledanja na filmske fenomene. Gdje kad zanesenost kadrom zagospodari rukom crtača toliko da ga navodi na virtuoznosti koje su suviše s gledišta poruke, kao što je to slučaj s nekim tko pati od filmske precioznosti, snimajući neku zgradu odozdo do gore čak i onda kad nikakav motiv izražajne naravi ne bi iziskivao to vraćanje ekspresionističkim uspomnama. Zatim se u okvirima kadra ti semantički faktori sprežu u niz odnosa između riječi i slike: tako dolazi do minimalne osnove komplementarnosti zbog nedostatnosti (riječ izražava držanje koje crtež nije kadar dati sa svim onim što se podrazumijeva); pleonastički suvišak govorenog do kojega dolazi da bi se neprestano pojašnjavalo ono što je zapravo već izričito dano, kao da bi se bolje vodio nadzor nad nedovoljno razvijenom publikom (tipične primjere imamo u stripovima o Supermanu); neka vrsta ironičke neovisnosti između riječi i slike, kao što je slučaj u nekim stripovima u kojima se, recimo, dok se u prvom planu odvija neko zbivanje, u drugom planu zapažaju dosjetke nadrealističkog ili nekog šaljivog sadržaja — poput ljudi koji silaze sa zidnog vijenca u Mac Manusovim slikama iz Arcibalda i Petronille ili u nekim vinjetama Smokea Stovera; u drugim slučajevima neovisnost ne potječe od ironije već od pretjeranog izljeva vizuelnosti, kao u nekim veoma brižljivo dotjeranim kadrovima u kojima, na pozadini, ljubav za pojedinosti, za ambijentalnu anotaciju, nadilazi izravne komunikativne potrebe poruke, ali zapravo obogaćuje scenu anegdotama kojima je namijenjeno da budu predmet uživanja same po sebi kao verističke pojedinosti neke jogunaste mrtve prirode; napokon, postoje slučajevi u kojima se stapanje obilja vizuelnih pojedinosti i bitnosti govorenog stječu u predstavi koja posjeduje filmsku djelotvornost, kao što je to slučaj s analiziranom stranicom.

2

Moglo bi se napomenuti da je »semantika stripa« puki metaforički izraz, s obzirom na to da se strip služi uobičajenim govorom, te se referencije različitih znakova ispituju u terminima uobičajenog govora. Ali, prije svega, strip kao signifikantne ne upotrebljava samo lingvističke termine, nego i, kao što smo vidjeli, ikonografske elemente jednokratnog značenja. Zatim, od trenutka kad se pojave zatvoreni u oblačić, izrazi običnog govora poprimaju značenja koja vrijede jedino u okvirima koda koji strip pretpostavlja. U tom bi smislu, dakle, oblačić bio, više nego konvencionalan element koji pripada određenom znakovnom repertoaru, element meta-jezika ili, još bolje, svojevrsan prethodni signal koji za dešifriranje znakova što se u oblačiću nalaze nameće referenciju na određeni kod.

4. Odnos između susljednih kadrova ukazuje na postojanje specifične sintakse, ili ispravnije, jednog niza zakona montaže. Rekosmo »zakona montaže«, ali pozivanje na film ne treba da nas navede da zaboravimo kako se u stripu »montira« originalno, ako ni zbog čega drugog a ono jer montaža u stripu ne teži tome da niz nepokretnih kadrova pretvori u neprekidan tok, kao na filmu, nego da pomoću faktičnog diskontinuiteta ostvari neku vrstu idealnog kontinuiteta. U stripu se kontinuum razbija na

malobrojne osnovne elemente. Nema sumnje da čitalac potom u mašti spaja te elemente i vidi ih kao kontinuum, te smo i mi sami, analizirajući našu stranicu, bili navedeni da niz statičkih momenata razriješimo u dinamičkom lancu.³

5. Na stranici koju smo ispitali različiti formalni elementi pripovijesti (kadar, montaža, itd.) djeluju kao uvjeti akcije, ali izlaze na vidjelo kao eksplicitni u svijesti čitaoca; u drugim stripovima, međutim, formalna struktura pripovijesti sama postaje predmetom ironije ili humorističkog variranja. Tako u nekim slučajevima dolazi do *izlaženja iz kadra*, u drugima do *zahvata u kadar*; ili opet, uspostavlja se izravan odnos između osobe i autora koji je optužen (»Gould, pretjerao si« — kaže 1936. jedna osoba iz stripa o *Dicku Tracyju* obraćajući se crtaču koji ga je doveo u tešku situaciju), ponekad se uočava crtačeva intervencija u obliku olovke ili kista koji ulaze u kadar da bi *izvana* promijenili njegov poredak.

6. Različiti formalni elementi koje smo zapazili određuju *narav zapleta*. U slučaju *Stevea Canyon*a susreli smo jednu vrstu zapleta filmskog tipa, ali u mnogim drugim slučajevima struktura *plota* poprma drugačije oblike, ne temeljeći se toliko na razvijanju koliko na neprestanom ponavljanju povratnih elemenata.⁴

3 Na komunikativnoj djelotvornosti toga virtualnog kontinuuma zadržala se Evelyn Sullerot, analizirajući strukturu foto-romana. U jednoj anketi o sposobnosti memoriranja foto-romana utvrđeno je kako su se čitateljice podvrgnute testu prisjećale različitih scena koje zapravo nisu postojale, nego su se podrazumijevale iz dviju fotografija postavljenih jedna do druge. Sullerot navodi jednu sekvenciju sastavljenu od dva kadra (streljački vod koji otvara vatru, osuđenik koji je već pao na zemlju); pozivajući se na njih ispitanice su naširoko govorile o još jednoj slici (o osuđeniku koji upravo pada). Sullerot sugerira sličnost toga eliptičnog postupka i postupka u slučaju telegrafске komunikacije; ta se analogija može definirati, u strogo informacionim terminima, kao programatsko uklanjanje redundancija. U tom bi smislu tehnika stripa morala omogućavati poruku visokog informativnog kapaciteta. Zato ta tehnika doista upućuje na tako precizan kod, redundancije su uklonjene na mjestima gdje je predvidivost poruke toliko uračunata da u krajnjoj liniji pruža vrlo vjerojatno značenje, pa prema tome suženu informaciju. Drugim riječima, značenje poruke izlazi suženo ukoliko se odnosi na nutarnju strukturu (pa bi dakle raspolagala stanovitim informativnim potencijalom sa stajališta matematičke analize obavijesti), ali izlazi banalno sa stajališta komunikacije (odnos između strukture poruke i znanja kojima primalac već raspolaže): ukratko, poput telegrama kojim bi se javljalo (uklanjajući svaku redundanciju) da će Božić biti 29. prosinca. Činjenica da se između streljačkog voda koji puca i pokoenog čovjeka podrazumijeva međuslika čovjeka koji upravo pada prisiljava primaoca da iz sekvencije izvuče stanovitu informaciju, ali je ta informacija bila najpredvidljivija, pa smanjenje redundancije nije u primaocu pobudilo neku težnju otkrivanja. Odstraniti iz upitne rečenice »Hoćeš li ti jabuku?« zamjenicu ti, značilo je nekoć smanjivanje redundancije. Ali praksa je dovela dotle da se to odstranjivanje promatra sad već u lingvističkom kodu.

Evelyn Sullerot analizira niz referencija na filmski jezik, zahvaljujući kojima foto-roman jednim jedinim kadrom uspijeva sugerirati čitav niz duševnih stanja, mood, cjelinu implicitnih zaključaka — koji upravo njega karakteriziraju na osnovu toga što u filmskom kodu takvi kadrovi imaju manje-više utvrđenu vrijednost i funkcioniraju kao jednoznačna poruka.

4 O mehanici ponavljanja govorimo opširnije u Mitu o Supermanu kao i u Svijetu Charlja Browna (riječ je o dva eseja iz iste knjige — nap. prev.). O stripu kao lumpen-kulturi shvaćenom kao kontinuum koji pripaja nemajući vlastitog i pravog razvoja radnje, v. Robert Warshaw, *Woofed with Dreams*, u zbirci tekstova *The Funnies — An American Idiom*, The Free Press of Glencoe, 1963.

7. Već nam je ispitivanje *Stevea* i osoba koje se vrte oko njega omogućilo da opazimo postojanje određene *tipološke karakterologije*, dobro definirane i zasnovane na određenim stereotipovima. U slučaju *Stevea Canyon*a može se lako govoriti o stereotipovima,⁵ prije nego o »tipovima«, i u najviše slučajeva takvo stanje čini se da je od bitne važnosti u konstruiranju određenog zbivanja u stripu. Prisjećajući se najkarakterističnijih junaka stripa između dva rata, opazit ćemo da se u njima opće mjesto romana pojednostavnjuje do krajnjih mogućnosti: Zakrabuljeni Čovjek, ili Lutajući i Tajnoviti Pustolov; Mandrake ili Magija; Gordon ili Prostor; X 9 ili Istraživač; Jim iz džungle ili Lovac; Cino i Franco ili Dječaci Kojima je Pustolovina Bila Dopusštena, itd. I svatko od njih predstavlja pomalo Askezu, Ironiju, Ljepotu, Oštroumlje, itd.

8. Najzad, analizirana stranica jasno nam je pokazala kako se u jedanaest kadrova već može razviti *ideološka deklaracija* koja se odnosi na svijet vrijednosti. U *Steveu Canyonu* kao predložene vrijednosti mogli bismo lako uočiti: Ljepotu, sklonost k Riziku, ravnodušnost spram Zarade (ublaženu ipak štovanjem Novca kao sredstva koje valja zadobiti, makar i bez kompromisa), Plemenitost, Nježnost, Muževnost, smisao za Humor. To su bar vrijednosti koje predlaže ličnost Stevea; ali u cjelini stranica nas je podsjetila da vrijednosti predstavljaju: Dobri Odnosi sa Zakonom, Srdačnost sa Skromnim Ljudima, Simboli Ugleda, Tajnovitost, Mutni Šarm, Drskost, itd. Sve u svemu, stranica *Stevea Canyon*a daje nam da naslutimo suštinsko pristajanje uz vrijednosti jednog American Way of Life ublaženog Legendom Holliwooda, tako da se ličnost i njezina pripovijest karakteriziraju kao životni uzor prosječnog čitaoca. U istom svojstvu, na drugačiji način, mogli bismo naći sličnu ideološku deklaraciju ne samo u stripu *Terry i Pirati*, već i u sagama poput one o *Joeu Palooki*, *Dicku Tracyju* ili one pod naslovom *Dennis the Menace*. U drugim slučajeva učinilo nam se da uočavamo veće naglašavanje konformističke lekcije koja je uklopljena u samu strukturu radnje i razriješena gotovo na razini implicitne metafizike.⁶ Ali bilo bi isto tako moguće pronaći ideološko očitovanje zasnovano na protestu i opoziciji, bilo prividnoj bilo stvarnoj.

Eto, dakle, kako nam je analiza elemenata jezika (ubrajajući u nj ikonografske konvencije i stereotipove upotrijebljene u funkciji konvencionalnog znaka) omogućila da uspostavimo tabelu komunikativnih mogućnosti stripa, ne zalazeći još uvijek u bilo kakvu procjenu vrijednosti. Zaključak koji proizlazi iz takve analize, bar u prvi mah, može biti samo ovaj: »čitanje« stranice *Stevea Canyon*a stavilo nas je pred činjenicu postojanja jednog samostalnog »literarnog žanra«, opremljenog vlastitim

5

O razlici između »stereotipa« (opće mjesto, »topos«) i »tipa«, vidi esej *Praktična primjena ličnosti* (u istoj knjizi).

6

Vidi Mit o Supermanu.

strukturalnim elementima, originalnom komunikativnom tehnikom, utemeljenom na postojanju određenog koda s kojim su čitaoci upoznati i na koji se autor poziva da bi prema novim formativnim zakonima uobličio poruku koja se obraća, u isto vrijeme, umu, mašti i ukusu vlastitih čitalaca.

izvedena pitanja

Kritičko »čitanje« ovog žanra pretvorilo se u krajnjoj liniji u deskriptivnu analizu koja nam je omogućila da iznesemo na vidjelo »strukture« stripa. Ali zaustaviti se na toj razini razmatranja spriječilo bi nas da uočimo vrijednost tih struktura uklopljenih u širi kulturni kontekst. Definicija struktura može, u svakom slučaju, biti samo operacija kojom se uvodi na druge razine istraživanja, inače bi se pretvorila u puko tehničko opravdanje fakta — svakog fakta koji se pokazuje podložnim strukturalnoj definiciji.

Eto, dakle, zašto nas nakon prvog uvida zapažene strukture upućuju na niz upita koji prelaze granice specifičnog fenomena prisiljavajući nas da ga postavimo u uzajamni odnos s drugim pojavnim redovima, kako na sinkronijskom tako i na dijakronijskom planu.

1. To što žanr pruža tačno određene stilske karakteristike ne isključuje mogućnost da on bude u parazitskom položaju u odnosu na druge umjetničke fenomene. S druge strane, to što se na određenim razinama mogu zapaziti parazitski odnosi, ne isključuje mogućnost da, na drugim razinama, žanr bude u naprednom i prethodničkom položaju. Pogledajmo na primjer sve one ustaljene grafičke načine uz pomoć kojih se ostvaruje predodžba kretanja u okviru kadra. Nije teško na svakom koraku zapaziti grafičku stilizaciju dinamizama koja veoma podsjeća na futurističke solucije. Veza između Boccionijeva *Dinamizma nogometaša* i tipične predstave super-junaka u stripu (čije je nadzvučno promicanje obilježeno nekom vrstom horizontalnog traga, poput traga slike koja je brzo promakla ispred nepokretnog fotografskog objektiva) ne može se poreći. Pa ipak, istina je da bi bilo moguće pronaći slične prikaze u »cartoonsima« ili trakama stripa koji su nastajali prije futurističkih iskustava, ali je isto tako istina da je jedino nakon eksperimenata suvremenog slikarstva i otkrića tehničara i majstora umjetničke fotografije strip mogao nametnuti vlastite grafičke konvencije kao univerzalan jezik, na temelju određene senzibilnosti kojom je ovladala sad već brojnija publika. Parazitizam, očigledno, u slučaju kao što je ovaj, ne znači beskorisnost. To što je neka stilska solucija uzajamljena s drugih područja ne obesnažuje njezinu uporabu, pod uvjetom da je ta solucija integrirana u izvoran kontekst koji je opravdava. U slučaju predodžbe kretanja, koju je strip usvojio, nalazimo se pred tipičnom pojavom transmigracije — na popularnoj razini — jednog stilema koji je pronašao nov kontekst u koji će se uvrstiti i u kojem će pronaći neovisnu fizionomiju.⁷ Isto se tako pokazuje izlišnim ukazivati

na srodnost između tehnike stripa i filmske tehnike. Strip na planu kadra nedvojbeno duguje filmu, svim njegovim mogućnostima i svim njegovim sredstvima. Na planu montaže stvar bi međutim bila složenija ako bi se dublje razmotrio već istaknuti aspekt, činjenica da strip, za razliku od filma, ostvaruje kontinuum zahvaljujući stavljanju statičkih elemenata jednog pokraj drugog. Vratimo se na stranicu *Stevea Canyon*a i pročitajmo je kao *scenografiju* jedne moguće filmske vrpce. U tom slučaju stranica predstavlja niz osnovnih anotacija koje bi eventualni režiser imao sastaviti ispunjavajući — da tako kažemo — hijatuse koji su na stranici-scenografiji ostavljeni između vinjete i vinjete. Ostvarena u tom smislu, stranica bi se razriješila u neprekinutu sekvencu u kojoj bi Steve Canyon, kad bi jednom ušao u zgradu, bio praćen ukorak sve do lifta, da bismo ga nakon odvajanja nanovo susreli dok ide hodnikom i ulazi u vlastiti ured (itd.). Ali, pokušajmo sada razmišljati o toj stranici ne kao scenografiji, nego kao o filmu: pokušajmo zamisliti da je film *to*, bez dodavanja i spajanja. Opazit ćemo onda da to redanje nepokretnih elemenata, viđeno na filmskom platnu, to isprekidano napredovanje koje prekida dah — taj govor koji bi zaprepastio filmskog gledaoca iz 1947 — nas ne bi zateklo posve nepripremljene: jer bismo u njemu prepoznali Goddardov stil iz filma *Vivre sa vie*, ili još prije stil Chrisa Markera iz *La jetée* — u kojima je filmski jezik magistralno uobličен pomoću čiste i jednostavne jukstapozicije filmskih slika. Sve bi to, dakle, značilo da je strip na razini montaže već odavno ostvarivao jezik koji je navješćivao (koliko i »promicao«?) jezik filma koji će tek doći.

Tako različiti odnosi parazitizma i unapređivanja tvore niz pojava koje je teško obuhvatiti jedinstvenim sudom. Ipak, već sad je jasno da »parazitizam« i »unapređivanje« ne bi mogli predstavljati naznake vrijednosti, nego samo prethodne karakterizacije koje otvaraju put složenijem sudu. Stripovi o *Little Nemou*, iz 1905, ukazuju na odnose sa secesijskim ukusom i otkrivaju povezanost s dizajnom željeznih konstrukcija s kraja devetnaestog stoljeća, a da se pri tom »citati« ne čine strani kontekstu. Naprotiv, priče pod naslovom *Prince Valiant* od Harolda Fostera, doradene i iscizelirane u najsitnijim pojednostostima, javljaju se kao zakašnjelo oživljavanje preraphaelitskog ukusa, zanatski korektnog, u biti ugodnog ali posve akademskog ukusa (pedagoški konzervativnog — ako se ipak uza sve to ne mora postaviti pitanje nove publike kojoj su takve slike možda bile namijenjene, pomažući joj da ovlada mjerom ukusa koja joj je povijesno bila još uvijek tuđa). Međutim, drugačije bi valjalo protumačiti nedvojbene nadrealističke utjecaje koji se odražavaju na stranicama Herrimanove *Krazy Kat*: ako bi se, s jedne strane, ljubitelj umjetnosti mogao potužiti zbog toga što se određene oniričke sugestije, rođene u različitom kontekstu, s nakanama dubokog otkrovenja, tu nalaze kao elementi koji jednostavno stvaraju pozadinu nekog zbivanja — s druge strane, ne može se zanijekati da su se te iste sugestije, koje

su inače mogle ostati nedjelotvorne, ovdje stopile u šaljivom govoru u kojem se ludost i nježnost miješaju u izvornom, nikad vulgarnom, veoma zreloom kontekstu.⁸

Da zaključimo: ako s jedne strane strip uvodi u optičaj izvorne stilske izričaje te ga u tom smislu izučavamo ne samo kao estetičku činjenicu već i kao faktor modificiranja običaja, s druge strane on obavlja posao ovjeravanja i širenja stilema, bilo pukim osiromašivanjem bilo asimiliranjem. O tom se procesu ne može dati uopćeni sud; potrebna je povijesno-kritičko-pedagoška procjena svakog slučaja napose. U studiji *Struktura neukusa* nastojali smo razviti instrumente istraživanja koji omogućuju takve diskriminacije.⁹

2. Nije ipak teško uočiti neke strukturalne elemente koji ne žive samo u parazitskoj funkciji nego koje parazitsko izvođenje okamenjuje u pukim standardima. Tipičan slučaj istaknuli smo u karakterizaciji likova: oslanjanje na film prisiljava autora da svede shemu — što je glumac već bio (kao prototip određenog načina na koji postoji, ili se ukazuje) na jednu daljnju još osiromašeniju shemu. U usporedbi s tri ili četiri »stara« iz kojih je sažet, Steve Canyon je mnogo elementarniji i općenitiji, ako ništa drugo a ono što mu crtež ne može pružiti onu pokretljivost izraza koji u nekom staru, koliko god da je standardiziran, ipak uvijek otkriva *pojedince*. Sam grafički znak od koga se u stripu polazi prisiljava na gotovo potpunu stilizaciju, tako da se lice sve više približava hijeroglifu. Postoji određena granica nakon koje stilizacija odnosi svaku mogućnost izražajnih sfumatura: to je slučaj Schulzovih i Feifferovih likova. Ali stilizacija *napola* snagom samih stvari vraća u pravilu konvencionalnu ličnost (takav je slučaj Caniffa, majstora *naturalističke* stilizacije, u koga aluzivno ne prestaje nikada biti imitativno — u tom smislu da bora na kraju usta može po konvenciji označavati iskustvo i krelost i rezimirati određenu biografiju, ali to je uvijek bora i kao takva se pokazuje, u naturalističkim terminima). Sad se otvaraju dva pitanja. Prvo glasi: kako se originalni elementi stapaju sa standardiziranim i da li komunikativna snaga originalnih elemenata (jezične konvencije, montaža, itd.) upravo i jedino funkcionira ako se referira na standardna lica. U tom smislu jezik stripa bio bi prikladan jedino za pripovijedanje veoma pojednostavnjenih pripovijesti, gdje su psihološke sfumature svedene na minimum, a ličnost ne vrijedi zbog svojih sposobnosti individualizacije nego najviše zbog svoje shematske, alegorijske upotrebljivosti; ili pak kao čista referencijalna slika za niz identifikacija i projekcija koje čitalac slobodno izvodi. S tim se dolazi do drugog pitanja, tj. je li strip kadar stvarati tipove ili samo

⁸ Još jedan slučaj džojsovskog govora koji je Walter Kelly primijenio u Pogou. Vidi: Reuel Denney, *The Revolt Against Naturalism in the Funnies*, u *The Funnies*, cit.

⁹ Kaže se upravo diskriminacije. Prema određenom aristokratskom gledištu svako prenošenje stilema s razine otkrića koja otvaraju razvojni put na razinu potrošnje sudbonosno je negativno.

standarde, *topoe*: na taj problem nastojimo odgovoriti s tri eseja koji čine odjeljak ove knjige posvećen »Licima«. U tom smislu čini nam se da je moguće uočiti mogućnost konstruiranja karaktera individualnih i univerzalnih u isto vrijeme (i zbog toga tipičnih); dok nam se, jednako tako, čini kobnim što se velik dio proizvodnje orijentira na stvaranje čistih upotrebljivih shema, općih mjesta (*topoi*). Postavljen ovdje u granicama stripa, problem se, što je lako naslutiti, odnosi na čitavo područje *mass media*, gdje ga susrećemo u različitim oblicima.

3. Zapazili smo kako *Steve Canyon* izražava jasnu ideološku viziju. Upitajmo se sada, znajući te ideološke elemente, izlaze li sredstva komuniciranja i uočeni stilski elementi privilegirani u svrhu prenošenja te tačno utvrđene ideologije (ispravnije: primorani ne izražavati ništa drugo osim nje). U tom slučaju značilo bi da je strip ideološki determiniran svojom prirodnom elementarnog jezika zasnovanog na vrlo jednostavnom kodu, u biti skrutnutog jezika, prinuđenog na pripovijedanje putem standardnih osoba, velikim dijelom naveden da se služi stilističkim obrascima koje su druge umjetnosti već uvele a kojima je osjetljivost široke publike ovladala tek nakon znatnog vremenskog isteka (tj. kad historijski nemaju više provokativnu funkciju), izdvojeni iz prvotnog konteksta, svedeni na čiste konvencionalizirane patvorine. Na žalost, on jedino i može komunicirati ideološke sadržaje nadahnute posvemašnjim konformizmom; on jedino i može sugerirati životne ideale koji su najviše moguće zajednički svim njegovim čitaocima, odbacujući svaki prijedlog koji razara; u umjetnosti kao i u politici, u etici kao i u psihologiji, kadar je jedino potvrditi ono što je već poznato.¹⁰ Ako se perspektiva jednog stripa, koji bi, koristeći se jednakim komunikativnim elementima, izražavao različitu viziju, ukazuje zamislivom i dokazivom, i u tom bi se slučaju problem razlomio na niz konkretnih slu-

čajeva i ne bi obuhvatio žanr kao takav.¹¹ Suprotnost koju uspostavljamo između Supermana i Charlieja Browna, u odjeljku posvećenom »licima«, vodi nas ovim drugim putem.

4. Na pola puta između estetske problematike i ideološke problematike javljaju se dva pitanja: jedno o *determinaciji* kojom na čitaoca djeluje karakteristična struktura žanra; drugo o *determinaciji* kojom na autora djeluju industrijske okolnosti (u smislu kulturne industrije) koje nameću posebnu, »parcelarnu« distribuciju proizvoda.

Prvo pitanje glasi: treba li smatrati da, razbijajući stvarnost na niz nepokretnih trenutaka, strip uvjetuje čitaočev prijem utječući na njega psihološki? Može li se govoriti, kao što smo učinili, o pravom cijepanju stvarnosti koje ne može a da ne ostavi psihološke posljedice određene težine? Rizik koji sa sobom nose slične interpretacije (tj. da se s neurotičke strane promatra ono što normalna osoba zapravo prevladava i integrira) neće nas ipak ometi u želji da se istraživanja u tom smislu pospješe, kao što je to izdašno učinjeno u vezi s prijemom filmske slike.¹²

Drugo pitanje, naprotiv, odnosi se na to da li distribucija stripa u svakodnevnom nizovima (ili u tje-dnim stranicama) bitno determinira strukturu zapleta. U slučaju *Stevea Canyon*a autor je bio ponukan da klimu akcije postavi u jedanaesti kadar upravo radi toga da bi u čitaocu probudio iščekivanje narednog nastavka (te prema tome komercijalnu »potražnju«). Osim toga, tehnički tako savršena sekvenca pošla mu je vjerojatno za rukom upravo stoga što je raspolagao čitavom stranicom a ne jednostavnim nizom od tri-četiri kadra¹³ pa

11

Upravo stoga što se problem u stvarnosti razloma na niz konkretnih slučajeva, analiza ideoloških sadržaja stripa postaje neophodna, kao prethodna etapa. Vidi, na primjer, analizu koju je L. W. Shannon proveo na *Little Orphan Annie*, ili E. Sullerot na foto-romanima; ili pak tematsku analizu (na statističkoj razini) Francisa E. Barcusa *The World of Sunday Comics*, u *The Funnies*. Analiza sadržaja neće biti potpuna ako nije primjerena analizi formalnih struktura, upravo zato da bi se utvrdila ovisnost određenog ideološkog opredjeljenja od danog stilskog rješenja, ili da bi se razabralo kako određeno stilsko rješenje oduzima važnost (ili temeljito mijenja fizionomiju) određenog ideološkog opredjeljenja.

12

S druge strane, čini nam se krajnje pristranim vidjeti u komunikativnoj strukturi stripa sekvenciju stimula koji se procjenjuju apstraktno, ne vodeći računa ne samo o specifičnim sižejima, nego ni o sadržajima izraženim pomoću njihovih struktura. Na filmskom polju, na primjer, utvrđeno je da gledalac gledajući na ekranu nekoga tko udara šakom osjeća određene nagonske neotklonjive reakcije. Ali to je samo jedan palazni podatak: valja se zapitati koliko je na moje ponašanje utjecalo to što znam tko je onaj što prima udarac. Valja pomišljati da se, bez obzira na to kakva je nagonska reakcija, globalni odgovor primaoca mijenja zavisno od toga prima li udarac bespomoćni dječak, svećenik, izdajnik ili politički protivnik. »Skloni smo mišljenju da empirijsko istraživanje drži da je stimul isto tako lišen sadržaja kao i stimul boje u psihološkom laboratoriju. Zapamtimo da je stimul u popularnoj kulturi i sam povijesna pojava te da je relacija između stimula i odgovora preoblikovana i prestrukturirana od povijesne i društvene sudbine stimula i odgovornika.« (Leo Lowenthal, *Historical perspectives in popular culture, Mass Culture*, uredili B. Rosenberg i D.M. White, Glencoe, 1960.)

13

Kad se pojavio na talijanskom u tjedniku »L'avventura« (25. prosinca 1947), prvi nastavak *Stevea Canyon*a završavao je četiri kadra prije. Nije bilo nikakva učinka napetosti.

10

O nesposobnosti *mass media* da izraze ono što još nije opće poznato i usvojeno, već smo govorili u eseju *Masovna kultura i kulturne razine*. Razmatranja koja smo izvršili o komunikativnim strukturama poruke stripa (kao i napomene o redundanciji koja se, uklonjena na jednoj strani, ponovo uspostavlja na drugim planovima — kao što je rečeno u bilješki 3), čini se da daju za pravo onima koji konzervativnu strukturu masovnih sredstava povezuju s komunikativnom strukturom koju ona usvajaju: »Redundancija i automatizmi funkcioniranja i upotrebe jezičnog sistema oduvijek su obilježavali uobičajen komunikativni nivo, ali oni danas poprimaju veću kvantitativnu važnost. Doista, umnožavanje srednjih kulturnih proizvoda (enciklopedije, rider's digest, novine sa stripovima i bakrotisak, radiofonske i televizijske emisije, itd.) koji dovode do semantičke redukcije znaka u mjeri pojmovne divulgacije, široko raspačavanje potrošnih industrijskih proizvoda, nerazdvojivo povezanih u magijskom odnosu s njihovim nazivima, koji tako bivaju desemantizirani da bi se, posredstvom reklame, poistovjetili s atributima samih predmeta, vizuelna komunikacija (film, televizija, strip, plakati, znakovi signalizacije) koja stvara jedan tip prisiljavajućeg odnosa između lingvističkog znaka i slike istinske stvarnosti, itd., nameću onom tko govori, napose na semantičkom i sintaktičkom planu, standardizirane modele komuniciranja, zbog čega svijest o znakovnoj proizvoljnosti, u odnosu na objekt, i o izražajnim mogućnostima koje su prirodne sistemu, biva sve više reducirana u korist jednog tipa komuniciranja koji je nametnut s nametanjem određenog tipa kulturne politike, proizvodnje, potrošnje, itd.« (Luigi Rosiello, *La funzione linguistica del messaggio poetico*, »Nuova Corrente«, 31, 1963.)

bi on dakle, u normalnim okolnostima, bio naveden da daje zanatski manje uspješan i manje doraden proizvod. Prisiljen da svoje pripovijedanje nastavi u razmaku jednog dana ili čak čitava tjedna, autor je morao ponuditi standardne situacije i likove, upravo da bi čitaocima mogao pružiti jasna referencijalna mjesta ne opterećujući njihovo pamćenje. Utegnuta u haljine od crne svile i zbog toga »fatalna«, jedna žena se bez ikakvih dvosmislenosti nameće mom sjećanju. Kad bi se ličnost ocrtavala preko postupnog nagomilavanja beskrajno sitnih pojedinosti, ja uistinu ne bih uspio sačuvati njezinu mnemoničku shemu prema kojoj bih određivao svaku novu informaciju, a raspršio bih je u nizu utisaka koji se ne bi dali sastaviti. To je onaj isti problem zbog kojega je romanopisac-feljtonist morao graditi grubo istesane likove. O nekoj Stendhalovoj ličnosti ne možemo čitati »u nastavcima«; nju čitalac može pratiti samo pod uvjetom da praktično nikad ne napušta knjigu, pa čak ni u pauzama čitanja, i da je u sebi uvijek iznova izgrađuje za čitava perioda svoga druženja s njom. Drugim riječima, ta objektivna poteškoća stvaraoča stripa ona je ista koju je Poe iznosio na vidjelo tvrdeći kako pjesničko djelo mora biti takvo da omogući čitanje u jednom jedinom mahu, da se učinak koji ono ima postići ne bi izgubio. Strip međutim ne samo što moramo čitati sa zastancima, već u isto vrijeme s drugim stripovima (jedna stranica dodatka dnevnom listu sadrži obično četiri do deset »traka«). Upotreba prepoznatljivih stereotipova predstavlja tada jedinu mnemoničku pomoć koja čitaocu može biti pružena.

Ta bi činjenica (koja bi mogla označavati svojevrsnu maksimalnu granicu nasuprot različitim mogućnostima »žanra«) objašnjavala također zašto obično stripovi kojima se priznaje veća valjanost te estetska i ideološka zrelost nisu oni što se odvijaju u nastavcima, već oni što vlastitu priču iscrpljuju u okviru jedne jedine »trake«, ili u svakom slučaju jednog jedinog skupa vinjeta s prizorima. Simptomatičan je slučaj *Peanutsa*: ne samo da svaki nastavak iscrpi određeno zbivanje, već »saga« u cjelini vuče vlastitu vrijednost iz sistema ponavljanja kroz koji se različite završene zgode zbivaju jedna na drugu, dovodeći s jedne strane do krajnosti neke ustaljene elemente, s druge strane igrajući upravo na prepoznatljivost tih ustaljenih elemenata i to ne koristeći ih kao umjetna sredstva za koordiniranje čitaočeva sjećanja već kao istinske predmete svjesne ironije.¹⁴ U ovom slučaju specifična uvjetovanost uzima se kao prilika za izričaj. Zbog toga bi se na tvrdnju, kako komercijalna svrhovitost i distribucijski sistem proizvoda »strip« determiniraju njegovu narav, moglo odgovoriti da je i u tom slučaju, kao i uvijek u umjetničkoj praksi, genijalan stvaralac onaj koji umije *uvjetovanosti* pretvoriti u *mogućnosti*.

5. Dosad smo govorili o konvencijama, o standardu, o kodu. Sve to pretpostavlja da se oslanjanje na komunikativne konvencije temelji na postojanju *koinea*. Određen kod (kao jezik), sa svim svojim mogućnostima obuhvaćanja poruka koje primaoci mogu dešifrirati, pretpostavlja zajednicu koju čine, bar u trenutku kad se poruka odašilje, i oni koji poručuju i oni koji prihvaćaju. Sad, s čim se poistovjećuje *koine* na koji mislimo analizirajući u komunikativnom smislu strukturu jedne priče u stripu? S čitavim američkim društvom? Osim što postoje i neamerički stripovi (bez obzira na to što je žanr službeno nastao u Sjedinjenim Državama i što je ondje zadobio svoj najodređeniji status), stripovi proizvedeni za američku publiku imaju prođu i u Evropi, gdje na slab prijem nailaze samo starije što se odnose na specifične aspekte američkog političkog folklor, kao što je na primjer *Pogo*, dakle starije koje se zasnivaju na referencijalnom sistemu koji je složeniji nego inače. Ali koliko smo uvjereni da na jednoj stranici poput ove stranice *Stevea Canyon* američki čitalac uočava iste elemente koje bi na njoj uočio talijanski čitalac? Tj., koliko je ista stranica, kao poruka, bila pročitana s oslonom na djelomično različite kodove (ali ta se pojava, u drugačijem mjerilu, odnosi na sudbinu bilo kojeg umjetničkog djela sagledavanog u vremenu i prostoru, koje konzumiraju historijski i sociološki djelomično promijenjeni korisnici)?¹⁵

Izlazi, dakle, da je krajnje neuputno poistovjećivati *koine* čitalaca s pripadnicima jednog modernog industrijskog društva ili s građanima industrijskog društva u nekom kapitalističkom sistemu.

Da stvaralac, ili bar proizvođač, stripa može graditi vlastiti proizvod imajući pred očima model *prosječnog čovjeka* kao idealnog građanina masovnog društva, ne može se poreći. Postoji čitava ideologija sreće i trošenja (pogledajte ljupku filozofiju dra Dichtera¹⁶) koja raste na osnovi slične apstrakcije. Ali ako se »potajni nagovarač« ili proizvođač nekog prosječnog kulturnog proizvoda za prosječnog čovjeka koristi jednim takvim apstraktnim modelom, to je zato što apstrakcija postaje za njega metodološka pretpostavka koje se valja držati: on s jedne strane zna prešutno da, što više bude proizveo tvorevina primjerenih apstraktnom modelu »prosječnog čovjeka«, utoliko će više pridonositi formiranju potrošača prilagođenih proizvodu, pa će apstraktni model postati stvaran; s druge strane, etici sreće i trošenja neophodna je, kao ideološka podloga, uvjerenost da na određenoj civilizacijskoj razini postoji besklasno društvo u kojem simboli prestiža i traženje *statusa* idu k tome da zamijene svaku drugu diferencijaciju. U tom smislu nužno je ne znati (riječ je o operativnom neznanju) da mogu postojati ideološke diferencijacije (imale one klasne

14

Eto tako jednog masovnog proizvoda koji izmiče onom zakonu redundancije što ga je Rosiello naznačio i koji, bar na minimalnoj razini, predstavlja temeljno obilježje poetske poruke; tj. da ona kao primaran predmet govora uzima svoju vlastitu strukturu.

15

Simptomatično je da se u navedenom talijanskom izdanju *Stevea Canyon* ne može zapravo razabrati da je *Steve* avijatičar: u prijevodu se gube nagovještaji koji se odnose na njegovo zanimanje, a koji se u originalu javljaju s dva izraza u slangu.

16

Vidi esej *Strategija želje* (u istoj knjizi).

korijene ili ne), kadre da dovedu do trošenja kulturnog proizvoda s drugačijim pobudama. Prema tome, unosnije je i jednostavnije djelovati referirajući se na nerazlučen *koine* nadajući se da bi uporno nuđenje upravo i moglo stvoriti stvarnu potražnju — što bi temeljito i konačno pojednostavnilo funkcioniranje tržišta.¹⁷

Ali smiješno postaje to da se na iluziju-apstrakciju nerazlučene mase pozivaju i oni koji bi morali fenomen proizvodnje i upotrebe masovnih sredstava kritički istraživati.¹⁸ I u tom se pojednostavnjenju osjeća podsvjesna želja za izjednačivanjem tržišta: postoji tržište »visoke« kulture koje je determinirano proizvodom (koji je sam po sebi apsolutan) a ne modalitetima njegova korištenja; i postoji tržište »masovnog« čovjeka koje se ne tiče kulture (ni proizvoda kulture) osim onoliko koliko stvaranje negativnih antropologija dopušta pravljenje prokazujućih i poopćujućih analiza.

Vratimo se nekoj stranici poput stranice *Stevea Canyon*. Uočili smo na njoj prije svega različite strukturalne planove: plan zapleta; plan stilističkih sredstava; plan imitativnih vrijednosti (dopadljivost ili poželjnost neke ličnosti ili ambijenta); plan

17

To je dvosmislica — vrlo komotna — što pritište, na primjer, televizijsku politiku koja nastavlja zadovoljavati zahtjeve osrednje publike, idući zapravo za provođenjem nauma kojim se zahtjevi nameću.

18

Iako nam se ne čine potpuno prihvatljivima kritike upućene grupi istraživača koje autorima služe kao povod, slažemo se s polemikom Pierrea Bourdieua i Jean-Claudea Passerona, *Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues*, u časopisu »Les Temps Modernes«, prosinac 1963. Napadajući apokaliptičarske kritičare masovne kulture (osim što su kao predstavnici tog usmjerenja izabrani učenjaci koji ipak, čini mi se, u mnogome izmiču tom nedostatku, drugim riječima, Bourdieu i Passeron griješe što se okomljaju na svoje francuske kolege, jer njihov apokaliptičarski duh ima mnogo tipičnijih i radikalnijih predstavnika) spomenuti autori tvrde: »Prije negoli 'mase' ili mass media, predmet par excellence te fantastičke sociologije jest 'masifikacija', drugim riječima, ono što dovodi do toga da mase postanu mase, ili pak ono zbog čega su mase — mase: masifikacija je zapravo, u krajnjoj liniji, automasifikacija, budući da postajanje masom nije ništa drugo do povijesni proces u kojemu one ostvaruju vlastitu bit. Ukratko, to što je opisano nisu stvari koje se rade, nisu mehanizmi ili agensi koji ih rade, nego fantazmagorička logika koja dopušta svakojaka skretanja i preobrate... Tako, na primjer, 'fenomen Soraja' nije Soraja, nije organizacioni sistem koji proizvodi literaturu o Soraji — s njegovim sredstvima, s njegovim funkcijama i istinskim ciljevima — nisu tehnike prenošenja obavijesti o Soraji — među kojima običan razgovor nije najmanje važan — nije diferencirano prihvaćanje Sorajine slike i različiti oblici koje ta slika poprima zavisno od publike, nego je to autonomizirani mit o Soraji koji ide na ruku mistifikatorskom tretmanu. Zdrav bi razum nalagao da se kao model uzmu bilo implicitne ili eksplicitne naknade autora poruka, svjesni ili nesvjesni modeli koji upravljaju njihovim tehničkim, estetičkim ili etičkim opredjeljenjima, očekivanja i stavovi onih koji poruke primaju, istinski modaliteti njihove percepcije, njihova fasciniranost ili njihova ravnodušnost. Ali to bi također značilo svesti na vulgaran predmet znanosti providnički pretekst za proročke sljeparije.« Pa ipak, optužba postaje nepravednom ondje gdje pokušava obuhvatiti osudom i strukturalnu analizu poruke: da bi se shvatile određene djelatne nakane koje — kako je rečeno — mogu biti nesvjesne, da bi se razabralo na koje se modele oslanjaju autori poruka, mnogo korisnija od nezgrapne psihoanalize tvoraca, ili od obrade eksplicitnih dokumenata sumnjive vjerodostojnosti, često može biti mnogo indikativnija strukturalna analiza poruke. Osim što ona, kako će biti rečeno kasnije, mora biti uklopljena u ona istraživanja o konkretnim modalitetima recepcije, koje Bourdieu i Passeron s pravom ističu u prvi plan; izražavajući uvjerenost da su »mase« samostalnije i manje »masificirane« nego što se misli, te da su na kraju krajeva same kadre pojmiti domet i ograničenosti poruka koje primaju.

ideoloških vrijednosti, itd. To što smo se mi zaustavili da u tehničko-formalnim terminima (uspjeh ili neuspjeh jedne komunikativne strategije; ugodnost predstave; izvornost ili parazitarnost nekog stilema) procjenjujemo stranicu, ne isključuje da neki drugi čitalac mogne na njoj uočiti samo vrijednosti zapleta, ograničavajući se na nestrpljivo iščekivanje narednog nastavka; činjenica da smo mi razabrali tačno određene ideološke vrijednosti ne isključuje mogućnost da drugi čitalac ne samo što nije zapazio te vrijednosti, već one nisu na njega ni podsvjesno djelovale usmjeravajući prikriveno njegov pogled na svijet: i može biti da je taj isti čitalac, obraćajući pažnju, bar skromno, na jednostavne formalne vrijednosti (lijep ili ružan crtež) u tom zagledanju iscrpio vlastitu vezu s proizvodom. Kako, zapitajmo se sada, različita korištenja variraju zavisno od klasne pripadnosti, intelektualne kategorije, starosne dobi i korisnikova spola? Kako, dakle, pripadanje određenoj klasi, intelektualnoj kategoriji, psihološkom tipu, određenoj dobi ili spolu pružaju korisniku kod za čitanje koji se razlikuje od drugih kodova? Kako se mijenja tip pažnje s kojom čitalac pristupa predmetu? Kad smo jednom postavili problem u tom smislu, jasno je da se raspada fetiš »mase« i »masovnog čovjeka«, za koje se pokazuje da i jedan i drugi metodološki paraliziraju. Da su ti pojmovi imali svoju funkciju referencijalnog okvira za stvaranje određene vizije sadašnje kulturne klime, nema nikakve sumnje. Ali njihova valjanost ne prelazi intuiciju kulture. Opravdano je nastaviti s njihovim iskorištavanjem onoliko koliko kulturna intuicija, u sličnim istraživanjima, predstavlja uvijek i kako mu drago radnu pretpostavku, uočavanje određenog problema.

Dodajmo da se valjanost hipoteze o homogenoj »masi« potrošača veoma mnogo mijenja zavisno od toga je li izložena u *fazi deskripcije struktura proizvoda ili u fazi istraživanja modaliteta iskorištavanja*. Da to objasnimo: opisujući strukturu proizvoda kao u slučaju čitanja stranice *Stevea Canyon*, opažaju se elementi koda koji autor očigledno primjenjuje misleći na *koine* korisnika; autor doista misli u terminima homogene mase, i ta psiho-sociološka pretpostavka postaje sastavni dio njegove poetike. U tom smislu model »masovnog čovjeka« nije apstraktan; on je zbiljska danost koja djeluje kao komponenta djelatne nakane. Naprotiv, greška se pojavljuje u iskorištavanju modela »masovnog čovjeka« kad se povlače zaključci teorijskog karaktera o modalitetima upotrebe proizvoda. Tu analitičar struktura upada u prvu metodološku grešku: uobražava da je njegova analiza struktura iscrpla sve aspekte analiziranog predmeta te, što je napose važno, uspostavila jedinu moguću hijerarhiju vrijednosti među različitim aspektima iskorištavanja. Ako potom ovu dvosmislenost zamrsi uz pomoć jedne druge, tj. ako model »masovnog čovjeka« bude držao kao negativan model, kome ne pripadaju tipična obilježja čovjeka na koga »viša« kultura milo gleda, tada zaključak postaje još dvosmisleniji. Jednostavnije rečeno, uočiti u *Steveu Canyonu* nedvojbeno posezanje za naivnim arhetipom vamp-

-vještice, a zatim pretpostaviti da je čitalac *Stevea Canyon*a bezrezervno podložan fascinaciji tog arhetipa (budući da se od početka pretpostavlja da je čitalac kao »masovan čovjek« slabo obdaren kritičkim smislom, u svakom svom činu neizbježno vođen određenom pedagoškom moći protiv koje on nije kadar ništa učiniti, ništa u gotovo metafizičkom smislu), znači držati da je problem od početka riješen. Dodajmo da, potom, apokaliptički moralist obično i ne dospije analizirati strukture proizvoda. Radije nego da ga »čita« on odbija njegovo čitanje i osuđuje ga zbog »nečitkosti«; radije nego da ga podvrgne sudu, odbija da o njemu rasuđuje i to prije ga uključuje u tobožnji »totalitet« koji od početka sudjeluje u davanju negativnog predznaka proizvodu — osim što nije jasno kako se mogla stvoriti ideja »totaliteta« a da nije izvedena iz dijalektičke konfrontacije pojedinačnih objektivno analiziranih pojava.

Prema tome, djelomično opravdan u fazi strukturne deskripcije, pojam »mase« postaje dvosmislen u fazi istraživanja modaliteta iskorištavanja. U ovom trenutku jedini cilj istraživanja ima biti da se utvrdi razlikuje li se način iskorištavanja — i koliko se razlikuje — zavisno od različitih tipova psihološke, kulturne, socijalne, biološke stratifikacije. Prethodna analiza struktura poslužit će u ovoj fazi kao radna pretpostavka, osim što mora biti modificirana na temelju podataka empirijskog istraživanja.

Na razini još uvijek teorijske analize proizvoda postavlja se međutim još jedan daljnji problem: budući da iskorištavanja variraju, te da bi različiti subjekti mogli uočiti na proizvodu različite poretke i hijerarhije vrijednosti, budući da bi iskorištavanje moglo varirati s mijenjanjem koda kojega se pridržava onaj koji poruku dekodira, može li se tvrditi da se pored svega ipak na tom proizvodu mogu razabrati takvi komunikativni elementi koji, uza svo variranje kodova iskorištavanja, ipak usmjeravaju dešifriranje. Drugim riječima: činjenica što su moda, držanje i simboli prestiža koji se javljaju u *Steveu Canyonu* tipični za jedan kod koji dijeli američki čitalac i da talijanski čitalac, vjerojatno, pristupa stranici prema drugim referencijalnim shemama (na primjer: ljepota tajnice ima drugačiji smisao za visokog i plavog Jenkija nego za malog i crnomanjastog Sicilijanca; ona je za jednog apsolutno egzotična, za drugoga djeluje prilično domaće), dovodi li do toga da ta ista stranica jednom i drugom daje posve različitu poruku? Ili postoji bazični kod, zasnovan na nekoliko psiholoških konstanti ili na nekoliko vrijednosti tipičnih za svako zapadnjačko društvo, tako da dešifriranje orijentira u manje-više jedinstvenom smislu? Tako da se Steveov lik pojavljuje s nekoliko temeljnih konotacija, koje bi potom bile upravo one koje smo pokušali uočiti u toku svog čitanja?

I eto, na razini čitanja jedne stranice stripa postavlja se prilično stari problem, dostojan još uvijek filozofskog razmatranja: *problem odnosa između promjenljivosti pokusnih shema i objektivnosti struktura djela koje služi za pokus.*

hume i indijanac: uvod u empirijsko istraživanje

Stari problem, rekosmo. Kad bismo morali pronaći tko ga je izrazio s najvećom teorijskom pronicavošću sjedinjenom sa živahnim osjećajem za empiričnost, pozvali bismo se na *Of the Standard of Taste* Davida Humea. Tu autor polazi od tvrdnje o promjenljivosti ukusa — koju uzima kao »opće-poznatu« — koju on usvaja kao razložnu polaznu zadanost. Ali tad se Hume pita postoji li neko »pravilo« koje bi omogućilo pomirenje tih tako razno-likih i različitih osjećanja: drevno uvjerenje da *le beau pour le crapaud soit sa crapaude* prisutno je, pa makar i u drugačijem obliku, u našeg mislioca; no on se pita postoje li usred »raznolikosti hirova u kojima se očituje ukus« »određeni općeniti principi odobravanja ili pokušivanja kojih će se utjecaj pronaći u svim radnjama naše *infernal fabric*«. Općenita načela koja ne čine, naravno, puke transcendentalne konstante, ali koja moraju naći ono što im odgovara u strukturama iskušavanog predmeta ako Hume objašnjava problem ovim primjerom uzetim od Cervantesa: jednog su dana dva Sanchova pretka (koji su podjednako uvažavani kao znalci sigurna ukusa) pozvani da ocijene vino koje je bilo u jednoj bačvi. Prvi, pošto je oprobao, presudi da vino malko miriše na kožu; drugi je zapazio lagan okus po gvožđu. Zbunjeni tako temeljitim razilaženjem ukusa, ostali koji su događaju prisustvovali ispraznije bačvu; na njezinu dnu nalaze stari ključ vezan za kožni remen. Hume komentira: »Makar je sigurno da ljepota i izobličena (više negoli slatko ili gorko) nisu obilježja koja prebivaju u predmetima, nego sva pripadaju osjećajima — bilo nutarnjim bilo izvanjskim — ipak valja priznati da postoje određene odlike koje je priroda dodijelila predmetima da bi podstakli te posebne osjećaje.«

Objektivna struktura djela koja, s jedne strane, dopušta promjenljivost doživljavanja, s druge strane opravdava njihovu temeljnu povezanost: to je problem s kojim se estetika neprekidno suočava. Ali u slučaju pojava masovnih komunikacija problem se postavlja mnogo odlučnije, pa zahtijeva hrabro priznavanje relativnosti perspektiva koje će nam Hume, još jednom, pomoći da precizno definiramo.

On doista tvrdi da je sudac različitih oblika ljepote prirodno naveden da ih međusobno uspoređuje da bi svoj sud učinio uvijek ažurnim i iznijansiranim; i jasno daje na znanje kako se usporedba ne može ne dotaknuti različitih odjeka koje različiti oblici ljepote postižu u duhu različitih korisnika. »Najnezgrapnija ploča s natpisom ima određen sjaj boja i određenu tačnost u oponašanju prirode koja je vrlo daleko od ljepote; pa ipak, ona će pogoditi duh nekog seljaka ili Indijanca, dovodeći ih do najvećeg divljenja. Najvulgarnije balade nisu posve lišene sklada i prirodnosti, te nitko — osim onih što su

naviknuti na više ljepote — neće kazati da su njihovi stihovi neskladni i da je ono što se u njima govori nezanimljivo... Samo osoba naviknuta da promatra, ispituje i pažljivo čita djela kojima su se divili različiti narodi i u različitim vremenima, može prosuđivati o zaslugama nekog djela podvrgnutog njezinu sudu i dodijeliti mu odgovarajuće mjesto među različitim tvorevinama genija... Da bi polučilo vlastito djelovanje na duh, svako umjetničko djelo mora biti promatrano s određenog gledišta, i osoba, čija situacija — zbiljna ili imaginarna — nije u skladu sa situacijom koju djelo iziskuje, ne može u njemu potpuno uživati... Kritičar, potom, iz nekog različitog vremena ili različite zemlje, koji bi htio ispravno prosuditi besjedu (riječ je o govoru koji je upućen specifičnom auditoriju), morao bi imati pred očima sve okolnosti i morao bi sebe zamisliti u situaciji auditorija... Osoba kojom vladaju preduvjerenja ne može se prilagoditi tim uvjetima: ona će uporno ostajati na svom prirodnom stajalištu, ne stavljajući se pod kut gledanja koji djelo iziskuje. Ako je djelo namijenjeno osobama doba i narodnosti različitih od njegove, on neće simpatizirati s njihovim pogledima i s njihovim posebnim preduvjerenjima; ali će, prepun svog vremena i svoje zemlje, osuditi zatvorenih očiju ono što bi se učinilo divnim u očima onih za koje je jedino i bio sročan govor.¹⁹

Jedna takva stranica može se još i danas uzeti kao anti-etnocentrička lekcija za svakog antropologa; ispod svog prosvjetiteljskog i empirijskog izgleda ona odaje osjećaj za povijest koji je često u rasuđivanju o estetskim djelima minulih vremena, dalekih zemalja ili o tvorevinama namijenjenim »masama«, tuđim svijetu »kulture«, nedostajao tolikim historičarima. Ali u našem slučaju ona domeće jednu temeljnu sugestiju. Estetičar koji se u vlastitom razmišljanju bavi pojavama umjetničkog doživljavanja, takvim kakve nam je nudila zapadnjačka tradicija sve do prije pola stoljeća, nalazi se u istraživačkoj situaciji u kojoj se, u biti, *autor istraživanja i njegov predmet podudaraju*. Drugim riječima, ako ja nastojim utvrditi šta je to osjećaj zadovoljstva koji se doživljava proučavajući umjetničko djelo, te ako kao »tip« umjetničkog djela uzmem neku Raffaellovu sliku, ili neku Mozartovu simfoniju, ja uistinu, manje ili više eksplicitno, vršim dvostruku operaciju. S jedne strane nastojim utvrditi koje su to doživljajne strukture djela, s druge strane trudim se pojmiti kako »ljudi« doživljavaju te strukture. Čineći to, ja izabirem sebe za predstavnik čovječanstva (ipak ne gubeći iz vida da se držanje »ljudi« mijenja zavisno od različitih historijskih razdoblja i različitih zemalja). Trudim se da se uživim u duševno stanje renesansnog promatrača dok on uživa u Raffaellovoj slici, ili pak posežem za tekstovima i dokumentima iz onog vremena, ali tražeći uvijek da uspostavim određenu vezu između

duševnog stanja nekadašnjeg promatrača i moga vlastitog, rekonstruirajući, dakle, u meni onoga drugog, držeći napokon da između mene i onoga drugog postoje razlike koje je moguće prevladati — s obzirom na zajedničku pripadnost publici uži-valaca umjetnosti. Iste riječi vrijede u slučaju kad bismo se referirali na nekoga tko je od mene različit na planu povijesne suvremenosti. Bio je toga svjestan ili ne, pretpostavka da između mene i drugih postoji temeljna sukladnost uvijek djeluje: opravdana pretpostavka, budući da je do prije pola stoljeća onaj tko je uživao u umjetničkom djelu pripadao dosta određenoj, intelektualno definiranoj kategoriji. Hoću li ja priznati postojanje publike koja nije nimalo nalik meni i *meni sličnima*, malo je važno: jer ja znam da je djelo bilo stvoreno za publiku *meni sličnih* (za nekoga, napokon, tko će biti kadar sudjelovati u nakanama autora, koji je također meni sličan) te da će *meni neslični*, sve i ako ovako ili onako budu konzumirali djelo, očigledno hvatati samo njegove sporedne aspekte, kontemplirat će ga u osiromašenu obliku, uživat će ga samo na određenim razinama. Jasno je, dakle, da estetičar nikad ne zaboravlja postojanje i jedne zajednice potrošača koja se ne poistovjećuje sa zajednicom obrazovanih i senzibilnih potrošača; ali i pored toga naveden je da prirodu umjetničkog djela definira pozivajući se na specifičnu zajednicu koju sačinjavaju autor, on sam i oni korisnici koji su kadri izdignuti se na razinu autora, budući da njihova reakcija pomaže rasvjetljavanju istinskih karakteristika djela, dok reakcija onih drugih ne dokumentira toliko djelo koliko određeno stanje popularnog ukusa u postojećim povijesnim i sociološkim prilikama. Koliko god se estetičar trudio da razmotri mogućnost uživanja koja odstupaju u odnosu na normu što je djelo predstavlja, *neće nikad moći izbjeći da upotrijebi sama sebe kao referencijalni oslon normalnog uživanja*; čineći to, on strukture djela karakterizira tako da se iskorištavanje koja nisu nalik na njegovo, čine, u odnosu na djelo-normu ustanovljenu njegovim iskorištavanjem, izravno *aberantna*. Čak ni definicija djela kao referencijalne sheme nebrojenih doživljavanja ne izlazi, u biti, iz toga kruga. Jer aberantno doživljavanje o kojem se ne vodi računa upravo je ono u kojem se umjetničko djelo ne gleda kao izvor doživljaja nego kao nešto drugo. Krug je neizbježan u trenutku kad se umjetničko djelo želi definirati u homogenim terminima jedne tačno određene kulturne vizije; a to ograničenje učenjaka koji se bavi estetikom ne čini se kao nedostatak njegova položaja, nego kao prirodna okolnost unutar koje se on mora kretati ako želi govoriti komunikativnim govorom kulturne tradicije. Ako bi se estetičar odlučio pribjeći sredstvima sociološke provjere, da bi pridao podjednaku valjanost bilo ponašanju naobraženog koji »promatra« djelo u estetskim terminima bilo divljaka koji u slici vidi, recimo, vrlo dobar materijal za loženje, ili u grčkom aktu vrelo čiste požude — on bi tada stupio u jedno drugo područje istraživanja; budući da je njegov zadatak u tome da dade smisao isku-

stvu umjetnosti u granicama pojmova civilizacije, ljudskosti i kulture shvaćenih kao područje na koje se referiramo.

Problem se međutim posve mijenja kad se govori o tvorevinama nastalim u granicama masovne komunikacije. Tu estetika, kad smo uzeli u obzir njezin okvir aksioloških referencija, može jedino povlačiti razliku između područja umjetnosti u pravom smislu riječi (umjetnosti koja stvara privilegirane vrijednosti) i područja difuzne »umjetničkosti«, u kojem se steću tvorevine iskorištavane na različite načine.²⁰ Ali, na obzoru masovne kulture *valjanost uzornog estetskog uživanja jest upravo ono što se dovodi u pitanje*; počinje se sumnjati da proizvod teži uživanju estetskog tipa, u doslovnom smislu riječi. Masovan proizvod može s punim pravom težiti, upotrebljavajući »umjetnička« sredstva — uvodeći u djelo zanatsku tehniku koja od umjetnosti uzajmljuje različite načine djelovanja i vrijednosne referencije — da izazove različita djelovanja: ludička, erotska, pedagoška. To što se svaki od tih učinaka ne tiče estetike u pravom smislu riječi, nema nikakva značenja. Tiče se ipak teorije komunikacija, fenomenologije umjetničkosti, pedagogije masovnih komunikacija.

Događa se tako da na jedan predmet podložan strukturalnoj analizi dolazi mnoštvo mogućih reakcija, nad kojim nadzor izmiče istraživaču, kao što etnologu koji je tek stigao *na poprište* izmiče potpun nadzor nad svim psihološkim implikacijama primitivnog rituala. *Na poprištu masovnih komunikacija istraživač se ne može više podudarati sa zamorčedom*. S jedne strane postoji djelo, s druge (da se poslužimo Humeom) mnoštvo Indijanaca.

Istraživač ne može više rekonstruirati reakcije tih Indijanaca, ukoliko on nastoji uspostaviti duboku kongenijalnost sa situacijom ostalih. »Ostali« su mnogo diferenciraniji nego što njemu vlastite mogućnosti kongenijalnosti dopuštaju da postane. Predmet je proizveden upravo pozivajući se bez predrasuda na mnoštvo »ostalnih« (sve ako su, da bude zgodnije, sažeti u hipotetičkom modelu »masovnog čovjeka«). Samo empirijsko istraživanje »na terenu« može istraživača uputiti u različite mogućnosti reagiranja na predmet; tako da njegovo prethodno istraživanje struktura predmeta mora biti upotpunjeno otkrivanjem onoga što su Indijanci uočili na predmetu. Istraživanje struktura moći će usmjeriti empirijsko istraživanje ali nikada odrediti ga. U krajnjem slučaju moći će biti sa svoje strane njime određeno.

To uopće ne obezvređuje istraživanje struktura: čak ga ustanovljuje kao prvi i neophodan korak istraživanja. A to ne smeta da istraživač, u toku neke analize struktura, iznese pretpostavke o tipu iskorištavanja koje će dana struktura moći dopustiti bilo kojem tipu korisnika. Naše »tumačenje *Stevea Canyon*« bilo je potpuno upravljeno u tom smislu; osim što ne predstavlja završnu tačku istra-

živanja o masovnim sredstvima, nego u najboljem slučaju tačku od koje se kreće.

Istraživanje struktura proizvoda može samo prethoditi interdisciplinarnom istraživanju u kojem *estetika* može odrediti modalitete ustrojstva određene poruke, poetiku koja je sadržana u njezinoj osnovi; *psihologija* će izučiti promjenljivost shema doživljavanja; *sociologija* će objasniti prodiranje tih poruka u život grupa — i njihovu zavisnost od ustrojstva života u grupama; *ekonomija i političke nauke* morat će razjasniti odnose između tih sredstava i temeljnih uvjeta određenog društva; *pedagogija* će postaviti pred sebe problem njihova zadiranja u obrazovanje pripadnika tih društava; *kulturna antropologija* ustanovit će napokon koliko je prisutnost tih sredstava u funkciji sistema vrijednosti, vjerovanja i ponašanja jednog industrijskog društva, pomažući nam da shvatimo kakav smisao primaju tradicionalne vrijednosti Umjetnosti, Ljepote ili Učenosti u tom novom kontekstu.

Ipak, osim što bi bilo naivno, bilo bi vrlo komotno svaki zaključak o naravi i učincima masovnih sredstava vraćati na empirijsko istraživanje koje nas može dokumentarno izvijestiti o zbiljskoj ili tobožnjoj relativnosti reakcija. Ako smo inzistirali na toj nužnosti, to je stoga što je zapravo bila gotovo zanemarena u najvećem dijelu rasprava o pojavi koju razmatramo — s izuzetkom nekih fatalno ograničenih hvalevrijednih eksperimentalnih istraživanja na sociološkom i psihološkom području.²¹ Ali promatramo li opis struktura kao jednostavnu operaciju pripreme za empirijsko istraživanje reakcija, u kojem se napokon završava svaki napor objašnjavanja, ostaje nam nepokrivena funkcija koja, međutim, ima svoj kritički odraz na filozofskom i povijesnom nivou.

Prije svega kritički odraz iziskuje, kako smo već rekli, empirijsko traganje upravo da bi se provjerile vlastite polazne pretpostavke i vratilo predmetu koji će se istraživati s novim spoznajama. Naše čitanje *Stevea Canyona* već je sadržavalo određene zaključke, o ideološkoj pouci pripovijesti, na primjer, ili o vrijednosti koju valja pripisati nekim njegovim tehničkim ostvarenjima. Sada bi ispitivanje modaliteta iskorištavanja, pružajući tabelu varijanata, možda moglo obesnažiti čitav naš opis; ili bi nas moglo primorati na korigiranje određenih perspektiva. U svakom slučaju posao strukturalnog analiziranja imao bi iznova započeti, jer se tom dijalektikom analiza mora pothranjivati. Utoliko bi više imao iznova započinjati ukoliko bi se pokazalo da su sami modaliteti iskorištavanja, prokontrolirani nakon određenog roka, postali vjerojatno drugačiji: poruci koja je upućena pripadnicima modernog industrijskog društva podložnog brzim promjenama standarda, stranici poput ove koju smo ispitali, namijenjeno je da susreće publiku koja se postupno mijenja i koja njoj uvijek pristupa s novim kodovima. U tom smislu istraživanje sredstava masovnog komuniciranja može jedino neprekidno navoditi na zaključke u kondicionalu: »Moralo bi se zaključiti ovo, ako se ne bi promijenili oni uvjeti.«

Ali iznad te promjenljivosti rezultata, pa prema tome i predmeta, kritički odraz teži da se pokaže i na jednom drugom nivou. Jednom riječju, nastoji se vratiti onom položaju u kojem smo zatekli na primjer estetičara, makar i bili svjesni drugih razmatranih činilaca. Estetičar zna da bi se s mijenja-

njem povijesnog razdoblja ili publike mogla mijenjati i fizionomija umjetničkog djela, da bi predmet mogao poprimiti novi smisao. Ali njegova je dužnost također da preuzme na sebe određenu odgovornost: da fenomen umjetničkog djela primjeri povijesnom razdoblju i kulturnoj sredini u kojoj djeluje, da se odluči pridati mu *određen smisao* te da na njegovoj osnovi razvije svoje definicije, svoje provjere, svoje analize i rekonstrukcije.

To se naposljetku događa i s tvorevinama masovnih sredstava. Svjestan da radi na predmetu koji očekuje definiciju što će mu je dati masa Indijanaca (reagiranje kojih neće moći ne uzeti u obzir) kritičar (filozof u funkciji historičara kulture) mora preuzeti zadatak: polazeći od što je moguće razrađenijeg pojma povijesnog razdoblja u kojem živi nastojati da definira funkciju proizvoda u odnosu na vrijednosti koje je uzeo kao parametar. Zna vrlo dobro da mu ispitivanje Indijanaca može otkriti postojanje drugih vrijednosnih okvira, koji će, kad se na njih primijene, dati proizvodu drugačiju fizionomiju; njegov će zadatak biti također da promiče istraživanja u tom smislu. Ali u međuvremenu on mora donijeti niz ocjena o predmetu. Određena poruka, po sudu kritičara, prenosi određene vrijednosti; moguće je da su te vrijednosti u očima Indijanca njegova bližnjeg drugačije, ili da se njihova funkcija mijenja. Ostaje činjenica da s obzirom na vrijednosti na koje se odnosi sadašnji kulturni jezik te vrijednosti mogu biti postavljene u takav relacioni okvir da ih, postavljajući ih u određenu perspektivu, prešutno ocjenjujemo. Dat ćemo jedan primjer.

Li'l Abner, strip Al Cappa koji čita pedeset milijuna čitalaca dnevno već trideset godina, izražava se svojim još uvijek nepromijenjenim govorom. Pa ipak, taj je govor teško definirati jer se on odvija na granici humora i groteske. Bilo bi jednostavnije definirati govor stripa *Little Orphan Annie* Harolda Graya: njegova je ideološka linija tačno određena, duboko reakcionarna sklonost njezina tvorca nedvosmislena. Bilježeći reakcije tisuća Indijanaca možda bi se moglo utvrditi da strip na neke vrši manje ili više prikriven utjecaj; drugima se ideologija koja se u njemu pokazuje čini tako napadnom da ne može više biti govora o njezinoj funkciji uvjeravanja; za neke će se opet pokazati, s obzirom na motivaciju s kojom pristupaju svakodnevnom čitanju stripa, da ideološka poruka ni ne dopre do njih (vulgarno rečeno — uđe na jedno, a iziđe na drugo uho). Međutim, o Haroldu Grayu i njegovu djelu moguće je jasno suditi: konzervativnom crtežu, izvedenom s preciznošću kojom se ponosilo prošlo stoljeće, odgovara konzervativna ideologija. Postavi li se djelo u kontekst američke kulture, sud će biti lako formulirati, zavisno, očevidno, od stajališta kritičara.

Ali na osnovu *Li'l Abnera* Steinbeck je usporedio Al Cappa sa Sterneom, Cervantesom i Rabelaisom, izjavljujući (s hvalevrijednom i preventivnom skromnošću) kako je on jedini Amerikanac dostojan

²¹ Od najnovijih (i najpoticajnijih), o shemama reagiranja različitih tipova publike na određeni film (ne na izdvojenu filmsku sliku, nego na film kao zaplet), citirat ćemo istraživanje Leonarda Ancone, *Film kao element u dinamici agresivnosti*, »Ilkon«, travanj 1963. (i inače sva istraživanja koja su se pojavila u tom časopisu). Što se tiče specifičnog područja stripa, v. bibliografiju u dodatku antologije *The Funnies*.

Nobelove nagrade. Njegova satira tipičnih američkih običaja, njegova upletanja u politički život, puna duhovitog sarkazma, čine od tog stripa svakodnevnik i jednak pamflet. Ali koliko? Pošto su deseci pisaca i publicista od imena potrošili potoke crnila veličajući Al Cappa, ne bi li bilo potrebno dovesti u sumnju inovatorski domet ovog stripa i zapitati se ne čini li on zapravo situacije plitkima, svodeći svaki problem na ljupku kvalunkvističku satiru, i ne umanjuje li njihovu dramatičnost čineći ih smiješnim? Pomažući se domišljatim i originalnim crtežom, neće li Al Capp od svake svoje osobe učiniti ne dušu koju olovka razotkriva (kao što je mogao biti slučaj s Groszom, ili jednostavnije s Feifferom) nego samo nacrt?

Prvi odgovor na ta pitanja mogli bismo dati »pozivajući se na Indijanca«. Radi jednostavnosti izlaganja ostanimo kod dva izvora: jedan nam pruža sam autor, drugi jedan njegov kritičar.²² Izjave Al Cappa osciliraju između dva pola: između djelotvornog cinizma i moralističkog angažmana. Kako je riječ o humoristu, bit će teško razlučiti trenutke u kojima se on ispovijeda od onih u kojima se sakriva. Njegova su objašnjenja ovog tipa: »Prvi je cilj *Li'la Abnera* da mi osigura sredstva za život.« Ali onda dodaje: »Drugi mu je, i znatno čuveniji, cilj da stvara podozrenje i sumnju u savršenost institucija. To je ono što bih ja nazvao odgajanjem. Dobar dio skepse u odnosu na sakralnost svakog oblika establishmenta dragocjen je dodatak odgoju... Moj je zanat (kao što je zanat svakog humorista) da podsjećam ljude na to da ne smiju biti ničim zadovoljni.« U skladu s tim, naveden da proslavlja sam sebe, uz svaku pripovijest Al Capp stavlja jogunast moralistički komentar, koji podsjeća na tumačenje neke parabole iz evanđelja.

Intervjuirao ga je, napokon, jedan kritičar, puštajući mu da govori nadugo, u magnetofon. Autor se tada opušta, njegov se moralizam ublažuje, izbijaju neka nerazriješena protuslovlja. Kaže: »Strip je najslobodnije od svih masovnih sredstava.« Dosta, autor nije podvrgnut tiraniji televizijskog sponzora, kondicioniranosti kojima je obuhvaćen višestruke su, ali se nijedna ne može nazvati tiranskom. Tako autor uživa slobodu da vlastitoj publici izrazi svaku ideju koja mu padne na pamet. Određene granice zacijelo postoje: prije svega on to mora izvesti tako da »ideja bude izložena dovoljno jasno da je shvati što je moguće veći broj osoba«. Ali, neće li taj uvjet potpuno izmijeniti ideju koju valja izraziti?

Capp najprije odgovara dopuštajući da se pretpostavi kako njega, zapravo, ne zanima ideja koju valja izraziti: »Prva je moja misao da budem tako zabavan i da čitaoca dovedem u takvu nedoumicu koja će ga prisiliti da me čita i sutradan.« Dakle, čista komercijalna svrhovitost? Ne; Capp dodaje kako on ima »nekoliko pojmova o svijetu i čovjeku,

koje želi ponuditi čitaocima svoga stripa«. Dakle, pedagoška svrhovitost. Ali kako dolazi do tog pedagoškog nauma? »Mislim da čovjeka zanimaju dvije-tri stvari. Zanima ga smrt; pomisao na smrt njega razveseljava. To je temelj svih pustolovina *Li'la Abnera*. U njemu postoji uvijek nešto kao očijukanje sa smrću; u njemu postoji uvijek pobjeda nad nečim za što smo mislili da ima slaviti pobjedu nad nama. Tako mislim da *Li'l Abner* stavlja sebi u zadatak svojevrsan bijeg od konačnih izvjesnosti. Mislim zatim da se ljudi zanimaju za ljubav, u svim njezinim aspektima. Mnogi ljudi osjećaju da u ljubavi nisu uspjeli. U *Li'lu Abneru* događa se da čak i neuspjeh učini stvarnim ljubavne maštarije. Nespretni, smiješni, kukavni promašaji žitelja Dogpatcha djeluju tako da se mi ostali, tako lako izloženi propasti vlastitih želja, osjetimo, možda, malo manje glupi i malo manje neumješni.

Napokon mislim da nas zanima i ono što ćemo nazvati srećom ili moći — sve ono, ukratko, što donosi pobjeda, što donosi postizanje nečega u takmičenju s nekim drugim. Smrt, ljubav i moć tri su velika čovjekova interesa. Oni se nalaze u podlozi svih pripovijesti *Li'la Abnera*...

To što je ovaj dan bio manje ružan nego što je mogao biti, mislim da čini cijeli smisao postojanja, nagradu što smo proživjeli još jedan čitav dan. Vjerujem da je najveća zadovoljština čitalaca *Li'la Abnera* to što je, koliko god bio ružan njihov dan, njegov (*Li'l Abnerov*) bio još ružniji.«

Što da se doda tim objašnjenjima? To da su nadahnute prastarom i elementarnom filozofijom, tragičnim i zbunjenim pesimizmom. Da se ipak ta filozofija, u trenutku kad postaje pedagoški naum (uvjeriti druge u to da, usprkos svemu, žive u najboljem od mogućih svjetova), u trenutku kad postaje svakidašnjom hranom građana, jedne masovne civilizacije, na kojima već leži sumnja neusmjerenosti i pasivnog prepuštanja manipuliranju sa strane moći koja ih natkriljuje, ni po čemu ne razlikuje od one etike jeftine sreće na koju se oslanja civilizacija profita i potrošnje. Dakle, Al Capp neće biti drugo do vjeran služitelj vlasti, izumitelj prekrasnog palijativa koji se u svakodnevnim dozama ucjepljuje jednoj zajednici koja broji pedeset milijuna vjernika?

Ali evo nas i na drugom izvoru, koji nam pruža jedan »učeni« Al Cappov zastupnik, također strastveni hvalitelj stripa kao tipične američke umjetnosti — David Manning White: Capp se nalazi na liniji velikih stvaralaca satire na temu američke tradicije i u njezinu tragu... s Kellyjem je bio jedini cartoonist koji se crtanim poljima služio da bi komentirao političke probleme. On se bavio svim velikim problemima koji su opsjedali američko društvo — od rasnih predrasuda do pomoći stranim zemljama, od programa za osvajanje svemira do blagostanja. Ako postoji neka poruka koja se očituje i razvija u njegovim storijskim, to je optužba gluposti koja sa svih strana vreba na nas jadne smrtnike, optužba fanatizma vjerske zatucanosti, nesnošljivosti, budalaština masovnih sredstava, pri-

tiska kratkovidne birokracije, ljudske neosjetljivosti; ali ne samo u univerzalnom smislu, nego i neposredno ukazujući na nacionalne poroke Amerike. U jednom intervjuu s Al Cappom White je iznio mišljenje da je naš autor u trideset godina praktično razorio svaku veliku instituciju na sceni američkog društvenog života. Capp je navodno odgovorio kako se on ograničio samo na to da kaže kako »ništa nije savršeno«. White je završio kako prihvaća sugovornikovu tezu, samo neka on nastavi dalje tako govoriti, bez ustručavanja.

Tako se tumačenje *Li'la Abnera* koleba, u toj konfrontaciji između dva napose autoritativna »čitavanja«, između jedne neodređeno metafizičke poetike i interpretacije u društvenom smislu. Istraživanje reakcija tisuća drugih Indijanaca moglo bi nam pružiti zanimljive rezultate i otkriti druge perspektive. Pisac ovih redaka sjeća se da je prve stripove *Li'la Abnera* vidio u dobi od trinaest ili četrnaest godina, nakon rata: prvo što me je s tih stranica pogodilo nije bila ni društvena polemika ni vremenski pesimizam (ni njegov temperament u autorovu tragičnom optimizmu), nego je to bila izazovna ljepota Daisy Mae i njezinih nezakopčanih haljina, bio je to onaj ženski arhetip koji je deset godina kasnije imao naći svoje filmsko utjelovljenje u osobi Marilyn Monroe.²³ Za koliko čitalaca, koji nisu više ni četrnaestogodišnjaci, pripovijesti o *Li'lu Abneru* nisu ostale i neće ostati ništa osim toga — poziv na evaziju preko seksualnog zova obasjanog humorom, ili preko seksualnog zova osiromašenog u smiješnom?²⁴

Odgovori Indijanaca mogli bi varirati, poučavajući nas o društvenoj funkciji Al Cappa. Ali, kako je već rečeno, ostaje još uvijek prostor za kulturološku analizu, u povratku kritičkom činu koji se poziva na povijesni kontekst. Pogledajmo, na primjer, esej koji *Li'lu Abneru* posvećuje, osvrćući se na storije o *Pogu*, Reuel Denney u *The Astonished Muse*.²⁵ On tu smješta *Li'la Abnera* u naturalističku liniju tipičnu za američki strip, nastalu u vezi s djujevskom pedagogijom i s nakanama Popular Fronta iz 1930. *Li'l Abner* bio bi se 1935. pojavio kao primjer »regionalnog« i »kulturnog« (u antropološkom smislu izraza) realizma, poučavajući čitaoca o seljačkom siromašenju. Pripovijesti iz *Li'la*

23

Izravnu vezu između Daisy Mae i Marilyn Monroe postavio je Edgar Morin u knjizi *I divi* (Milano, Mondadori, 1963). Morin pokušava povući paralelu — znatno diskutabilniju — između Stevea Canyon i Charlesa Hestona. Kako bilo da bilo, u jednom i u drugom slučaju, strip prednjači pred filmom kao stvaralac ukusa; dakle, na planu standarda i karaktera, ne nalazi se u parazitskom položaju, nego prednjači.

24

Problem smiješnog istraživat ćemo kasnije mnogo temeljitije. Nije slučajno što u comicsima humoristički aspekt uvelike dominira. Morin u *Industriji kulture* (v. srpskohrvatski prijevod, Beograd 1967) dovodi u vezu slobodno vrijeme i raspadanje »velikih transcendencija«: »iz ispražnjenosti velikih vrijednosti rađa se vrijednost ispražnjenosti«. Kao otpor raspadanju transcendencija, prema tome i nihilizmu, javlja se humor: »izvanredan razvitak humora u masovnoj kulturi, humora koji čini satiru novinskih crteža, apsurdnog humora koji se nameće u filmskoj komici... svjedoči o porastu nihilizma i njegovih protuotrova: igre i zabave«.

25

U the Funnles preuzeto pod naslovom *The Revolt Against naturalism in the Funnies*.

Abnera odražavale bi tako od samog početka popularan zahtjev, koji je *New Deal* podsticao, da se pođe od svijesti o nacionalnoj situaciji sagledanoj u njezinim stvarnim proturječjima.²⁶ *Pogo* naprotiv dovodi na scenu antropomorfne životinje koje na Jugu žive u seoskoj zajednici, ali odvajajući ih od konkretnih društvenih situacija — odražavajući intelektualnu prirodu njihovih zbivanja u jednom jeziku koji se povodi za Joyceom, kojim je moguće u njegovu razdvajanju izraziti niz psiholoških gomila kojih su takve ličnosti predstavnici u univerzalnom — razvija govor političke nedvojbeno demokratske satire, ali na temelju individualističkog sofisticiranja.

Povezan s karikaturnim ali realističkim grafičkim znakom, nadahnjujući se osobama i atmosferama jednog Sherwooda Andersona, *Li'l Abner* neprekidno postavlja problem pojedinca u dodiru s problemima društvenog rastrojavanja, poprimajući tako trajnu snagu ideološke probojnosti. Snagu koju *Pogo* ne bi imao, zaokupljen kako jest da među elitom širi određenu postfrejdovsku psihologiju koja gleda na »ljudsku egzistenciju kao na niz problema koji stoje pred pojedincem u psihopatologiji svakidašnjeg života«. Eto jednog primjera kritičkog čitanja, nedvojbeno dostojna pažnje, budući da ostvaruje jedan ideal istraživanja u kojem povijesne motivacije osvjetljuju uobličavanje strukturalnih vrijednosti (Denney doista razvija nadugo usporedbu između grafičkih i ideoloških elemenata dvaju stripova, dokazujući međuzavisnost oblika i sadržaja; a i odnos između jezika i psihološke vizije tretiran je, na primjer, vrlo oštroumno). Ipak takva analiza ne mora zadovoljiti. Pošto pročitamo *Li'la Abnera* ostaje sumnja da se tolika privrženost popularnim vrijednostima, regionalnoj stvarnosti, neposrednim problemima, ipak razrješava u terminima kojima se Al Capp izrazio, kao optimistički poziv da ne dopustimo da nas nedaće skrhaaju, jer bi svijet mogao biti i gori nego što jest. Kakav je dakle temelj kritike koja se, koliko god da je nesmiljena, uvijek zaustavlja na rubu pobune i apsorpira nepomirenost u nekoj vrsti humorističke *Amor Fati*?

Odgovor vjerojatno nadilazi Denneyeve zaključke. A on glasi da je *Li'l Abner*, kao što su mnogi primijetili, doista u biti američki junak.²⁷ To će reći junak u koga pobuna protiv nepravičnosti, plemnita kritika ljudskih mana, priznavanje društvenih i političkih proturječja, nikad ne prelazi granicu gotovo religioznog vjerovanja u sistem. Kenedijevski junak, upravo zato što je nudilist, *Li'l Abner* predstavlja kritiku poštena čovjeka na prijevare kojih je svjedok. Ali kako ga je upravo njegova sredina stvorila kao »poštena čovjeka«, on nesvje-

26

U tom bi smislu bilo zanimljivo vidjeti *Li'la Abnera* kao odraz one provale demokratski obojenog nacionalizma koji je Alfred Kazin tako dobro opisao u poglavlju »Amerika! Amerika« svog djela *On Native Grounds*.

27

O *Li'lu Abneru* kao tipičnom »američkom junaku« v. Heinz Politzer, *From Little Nemo to Li'l Abner, The Funnies*.

sno zna da će morati pronalaziti rješenja jedino i uvijek unutar vlastite sredine. Li'l Abner je u svojoj naivnosti najbolji i najprosvjećeniji od svih stevensonovskih radikala, a s njim i njegov tvorac. Jedina sumnja koja se u njemu, okrenutom traženju čistoće, nikad ne javi, jest to da čistoća može poprimiti lice posvemašnje subverzije, poricanja sistema. U tome je on zastupnik stanovite američke religioznosti koja se pothranjuje sokovima povijesti Patera Pellegrinija.²⁸ U granicama vlastitog univerzuma Li'l Abner je savršen — i u njima se vjerojatno o njemu i rasuđuje. Ali, u biti, njegova ideološka osnova još je uvijek osnova *Stevea Canyona*; ondje gdje je Caniff prihvaćao kao dobre sve mitove američkog čovjeka, i s njima trgovao, Capp ih podvrgava neprekidnom preispitivanju; ali krajnji je cilj očuvanje sistema reformom; Capp je svjestan da će čovjek koji mitove ispovijeda — ako mitovi i ne bi bili — biti u suštinskoj mjeri očuvan.²⁹

Ideološka podudarnost potvrđena je formalnom podudarnošću (osim što valja imati na umu da je naš način pristupanja oprečan Denneyevu načinu). I tu se, u osnovi, u veoma različitim mjerilima *Steve Canyon* i *Li'l Abner* temelje na naturalističkoj premisi. Daisy Mae je poželjna isto toliko koliko i Copper Calhoon, makar prva implicitno ironizira potonju. I jedan i drugi crtež oslanjaju se na navike udomaćene u općoj senzibilnosti. Uvažavanje *endoxa* na području ukusa ne može a da ne povuče za sobom uvažavanje *endoxa* na drugim područjima. I u stripu negacija određenog načina mišljenja mora gotovo uvijek proći preko negacije određenog načina oblikovanja. Tu nam je Feiffer već na pragu. On ne povlađuje više svom čitaocu niti mu nudi osjet koji će biti konzumiran. Sugerira mu moguću stvarnost (Schulz, sa svoje strane, izmiče naturalizmu preko groteskne stilizacije; a njegova grotesknost nije ista kao Cappova, njegove su osobe »istinite« upravo zato što nikad ne bi mogle biti stvarne; Daisy Mae ne, ona može biti poželjna, ona upućuje na stvarnost svakidašnju ne zato što nas prisiljava da o njoj razmišljamo, već što nam je predstavlja takvom kakva jest, ili približno takvom). Tako nam jedva skicirano kritičko čitanje *Li'la Abnera* već pruža neke perspektive razmišljanja u terminima povijesti kulture.

Čitanje *Stevea Canyona*, izvedeno strože, zaustavljeno na jednoj jedinoj stranici, zadržano na čisto opisnoj razini, otvorilo nam je mnogo širu problematiku koja obuhvaća masovna sredstva u njihovoj ukupnosti. I pokazalo nam je polje istraživanja

koje iziskuje da ga još velikim dijelom obrađujemo, na više planova i s više strana. Upućujući nas na neophodnost skupnog interdisciplinarnog istraživanja, ipak nam je potvrdilo valjanost jednog prethodnog deskriptivnog čitanja i kritičke interpretacije vođene na planu povijesti kulture.

s talijanskog preveo:
božidar grego

28

Po tom ideologija *Li'la Abnera* podsjeća na ideologiju autora kao što je Theodore White kad u knjizi *Kako se stvara predsjednik* opisuje tehniku kojom Kennedy osvaja vlast, s nevidljivom podrškom američkom sistemu kao pozitivnoj, neprijepornoj garanciji, ukoliko je vlastitim korijenjem urastao u čitavu nacionalnu povijest; valja pogledati u tom smislu napomene Furija Colomba u predgovoru talijanskog izdanja te knjige (Milano, Bompiani, 1962).

29

To je potom tumačenje koje Denney — u citiranom eseju — daje o Kellyju i njegovu Pogou, ne opažajući da su Capp i njegov *Li'l Abner* jednako tako izraz iste situacije.