

# Kadar u stripu u procesu pripovijedanja – na primjeru Káje Saudeka\*

KÁJA SAUDEK – *ENFANT TERRIBLE*  
ČEHOSLOVAČKOG STRIPA

Ovaj tekst bavi se kadrom u stripu i njegovom prostoru, odnosno mogućnostima pripovijedanja koje kadar nudi, a koje nisu obično u središtu pažnje, uglavnom ako se radi o *meta-pripovijedanju* u stripu, a razmatra primjere izdvojene iz opusa češkog crtača Káje Saudeka (1935–2015). Cijeli život Karela Saudeka, nadimkom Káje, bio je u znaku buntovništva, progona i nesreće. Zbog židovskog podrijetla završio je s bratom Janom (danas svjetski poznatim autorom erotske fotografije) u koncentracijskom logoru u Poljskoj, ali preživio je i vratio se s ocem u Prag. Nakon što je komunistička stranka 1948. godine preuzela vlast u Čehoslovačkoj, Židovi su opet postali javni neprijatelji, a s njima i Saudekova obitelj. Zabranjeno mu je bilo pohađati srednju školu pa je završio kao pomoćni radnik na gradilištu. Crtati je učio sam, čitajući stripove u američkim novinama u koje bi njegovi rođaci zapakirali pošiljke koje su slali njegovoj obitelji. Kájina čežnja za samoizražavanjem prerasla je u neprekidnu pobunu protiv službene kulture. Zbog toga su njegovi stripovi i crteži puni svega što je komunistička stranka zabranila: erotike, psovki, rock-glazbe i uglavnom svega što je mirisalo na „zapadnu“ kulturu (usp. Prokůpek, 2012: 269–270). Naime, glavni junaci Saudekovih stripova često sličie samom Saudeku – tipična je stilizacija njegova lica u tip američkoga superheroja kombiniran s hipijem.

Kratko je Saudek mogao objavljivati službeno i slobodno, i to šezdesetih godina 20. stoljeća, kada su u Čehoslovačkoj pokrenute važne društvene promjene koje su dovele do toga da vojske Varšavskog sporazuma okupiraju zemlju 1968. godine. Tada je Saudek surađivao, između ostalog, na filmu *Tko hoće ubiti Jessie? (Kdo chce zabít Jessii?)*, 1966, redatelj Václav Vorlíček), a sa scenaristom Milošem Macourekom pripremio je legendarni strip u dva dijela s glavnom junakinjom Muriel, nadahnutom Jane Fondom i njenom *Barbarellom* (stripovi su iz

političkih razloga izašli tek nakon 1989. godine). Ovo veoma plodno razdoblje prekinule su zabrane. Saudeku je najprije bilo onemogućeno objavljivati u službenim medijima. Uspijevao je povremeno tiskati stripove u speleološkom časopisu – vjerojatno zbog toga što kulturnu cenzuru nije uopće zanimao časopis o istraživanju spilja. Kasnije mu je bilo dopušteno crtati stripove za omladinske časopise, no često su ti stripovi morali odgovarati zahtjevima cenzure, a i njihove teme Saudeka uopće nisu zanimale.<sup>1</sup> Ipak, i u njima je Saudek pokazao nevjerojatan crtački talent i nikad se nije sasvim predao. Nakon pada komunističke vlasti, devedesetih godina 20. stoljeća, Kája Saudek mogao se napokon opet posvetiti slobodnom autorskom radu, ali dogodila se nesreća – u travnju 2006. godine umalo se tijekom jela ugušio komadom hrane. Od tada je ležao u bolnici u vegetativnom stanju, u kojem je 2015. godine i preminuo u 80. godini života (usp. Prokůpek, 2012: 298).

Svjesna Saudekova značaja za čehoslovački strip, zajednica čeških čitatelja, autora i izdavača stripa osnovala je nagradu Muriel koja se od 2007. godine dodjeljuje najboljim stripovima, autorima i izdavačima. Saudek je iza sebe ostavio golem stripovni opus koji još uvijek nije dovoljno obrađen, a kamo li objavljen (negativnu ulogu igraju i Saudekovi rođaci i svađe oko autorskih prava). Ipak, po onome što je od šezdesetih godina 20. stoljeća nadalje bilo izdano ili izloženo u galerijama može se jednostavno zaključiti da je Saudek bio jedan od najoriginalnijih, a svakako najmaštovitijih crtača u povijesti čehoslovačkog stripa. U okviru svog istraživanja usredotočit ću se na nekoliko primjera Saudekova rada s kadrom i jarkom kako bih pokazao njegovu domišljatost što se tiče mogućnosti pripovijedanja pomoću formalnih elemenata stripa, i to na

<sup>1</sup> Hrvatskom čitatelju mogla bi biti zanimljiva činjenica da je 1971. godine u 37. broju časopisa *Sve oko nas* objavljen Saudekov strip o češkom reformatoru Janu Husu. Saudek je ovu činjenicu kratko komentirao u razgovoru za omladinski časopis *Mladý svět* u kojem je izrazio prezir prema zapadnoj kulturi i hvalio socijalističke zemlje. Poznajući Saudekovu sudbinu, jasno je da je govorio ono što je morao, a ne što je stvarno mislio. Kvaliteta spomenutog stripa, naime, uopće ne doseže kvalitetu većine Saudekovih djela.

\* Rad je nastao u sklopu projekta MUNI/A/1335/2021 Historické epochy ve slovanských literaturách a kulturách na Filozofském fakultetu Masarykova sveučilišta u Brnu.

primjeru jednog kadra, sekvencije kadrova i postave kadrova na cijeloj stranici.

## TEORIJSKI UVOD – KADAR I JARAK U PROCESU PRIPOVIJEDANJA

Na početku bih ukratko naveo nekoliko definicija stripa jer je važno uzeti u obzir neke njihove zajedničke elemente. Američki teoretičar i autor stripova Scott McCloud definira strip kao „crteže i druge slike supostavljene u namjerni slijed, s namjerom prijenosa informacije i/ili izazivanja estetske reakcije u čitatelja“ (McCloud, 2016: 9). Francuski povjesničar stripa Jean-Paul Gabilliet u svojoj opsežnoj definiciji, između ostalog, navodi da se „kategorija 'strip' (...) primjenjuje na sva pripovijedanja sastavljena od slika (bilo crtana, izrezana, fotografirana, naslikana ili nastala na drugi način)“ (Gabilliet, 2010: bez paginacije<sup>2</sup>). Na *Hrvatskom jezičnom portalu* nalazimo definiciju po kojoj je strip „priča predstavljena nizom slika praćenih tekstualnim dijalogom i objašnjenjima“ (HJP, 2022), dok u *Akademskom rječniku suvremenoga češkog jezika* (češ. *Akademický slovník současné češtiny*) možemo pročitati da je strip (češ. *komiks*) „priča sastavljena od serije slika dopunjenih kratkim tekstovima, obično upravnim govorom“ (ASSČ, 2022), dok se natuknica u *Hrvatskoj enciklopediji* poziva upravo na McCloudovu definiciju (usp. HE, 2022). Na temelju definicija iz rječnika, kao i definicije autora koji aktivno sudjeluju u stripovnom stvaralaštvu i istraživanju, vidi se da je slika, naravno, temeljni element bez kojeg strip ne može postojati (dok bez teksta svakako može). Međutim, slika sama po sebi nije dovoljna da njome prikazana priča bude označena kao strip. Upravo to može se pročitati u gore navedenim citatima i drugim definicijama – konkretno u riječima poput „sekvencija“, „slijed“, „konstrukcija od slika“, „niz slika“ ili „serija slika“.

Ne radi se, dakle, samo o slikama, nego i o njihovom međusobnom odnosu i povezivanju. Kao i u slučaju igranog filma ili animacije, odnos pojedinačnih slika u stripu je sekvencijski; međutim, istovremeno se radi i o jukstapoziciji, odnosno o polaganju pojedinačnih slika jedne pokraj druge, a ne jedne preko druge u vremenskom slijedu kao u filmskoj sekvenciji. Radi se, dakle, o slikama – kadrovima – koje su na stranici stripa tradicionalno poredane u redove i stupce. Oblik tih slika često je četverokutan. Naime, češki teoretičar stripa Pavel Kořínek smatra kadar, odnosno „parcelaciju i segmentaciju“ stripa (dakle sjeckanje vizualnog pripovijedanja u komade – kadrove) onim što u čitatelja zapravo izaziva „osjećaj stripa“ (usp. Kořínek, 2015:

211). Pozivajući se na gore navedeno, može se pouzdano zaključiti da je kadar jedan od temeljnih elemenata stripa pa proučavati njegove funkcije u formiranju priče.

Za razliku od karikature ili crtane šale, kod kojih ne postoji sekvencija i zato su u njima pripovjedne informacije sažete i zbijene, najčešće u popratni tekst, kadar stripa sadržajno nije ograničen neophodnošću da se u jednom mahu ispriča sve što je moguće (usp. Opletalová, 2012: 217). Za percepciju i recepciju stripa mnogo je važnija zatvorenost (eng. *closure*); dakle percipiranje cjeline – čitatelj ne doživljava strip kao niz pojedinačnih kadrova, nego u svoju svijest ukorjenjuje prije svega cjelinu, u najmanju ruku cjelinu stranice (usp. McCloud, 2016: 63–64). Stoga nije važan samo sadržaj konkretnih kadrova, nego i njihov položaj u prostoru stranice, pa čak i redosljed čitanja kadrova – iako se stranica stripa uobičajeno čita s lijeva na desno i odozgo prema dolje, prostor stranice, ili čak dvostranice, omogućuje eksperimentiranje s poretkom kadrova koji u takvom slučaju može služiti kao primjer autor-skog očuđenja već dosta, gledano kroz prizmu formalizma, očudenog umjetničkog izraza.

Prostor unutar kadra može sadržavati samo nekoliko crtanih elemenata i činiti se „praznim“, no može biti i „zatrpan“ vizualnim materijalom. Proučavanju sadržaja kadra mora se pristupiti jednostavno uz pretpostavku da je „sve što se nalazi unutar okvira kadra potencijalno važno“ (Postema, 2013: 5). Drugim riječima, pretpostavljam da sadržaj kadra nije suvišan i da kadar ne prikazuje stvari koje nisu važne (ibidem. 21). S druge strane, kadrovi i njihov položaj na stranici služe i za uspostavljanje ritma pripovijedanja. Prema Eisneru i drugima, veličina i oblik kadrova značajno utječu ne samo na pripovijedanje vremena (njem. *die erzählte Zeit*), nego i na ritam priče koja je u njima „narezana na komade“ (usp. Eisner, 1985: 30; Postema, 2013: 19–20; Groensteen, 2015: 34). Strip ne mora nužno biti ograničene dužine; samo o umjetniku ovisi koliko će kadrova biti potrebno za pripovijedanje priče, to jest za kakvu će se dinamiku pripovijedanja odlučiti. Međutim, kadar nije jedini element na stranici stripa. Već spomenuti McCloud, svjestan značaja kadra u stripovnom pripovijedanju, pokušao je izvesti malu revoluciju proglašivši da „srce stripa“ nisu ni slike ni kadrovi nego prostor između njih, tzv. *jarak* (en. *gutter*). Prema McCloudu, čitatelj pretvara slike stripa u priču upravo u prostoru između kadrova, zapravo stvara ono što nije slikom i riječima izravno pripovijedano (McCloud, 2016: 66).

Radi se o koncepciji neodređenih, neispisanih mjesta, ustvari *nihil novi sub solem*. Na sličan je način o ulozi čitatelja u procesu stvaranja smisla (ne)pripovijedanog teksta razmišljao Umberto Eco, prije njega Wolfgang Iser, a još ranije i Roman Ingarden. Od suvremenih istraživača sličan pristup predlaže Mario Saraceni (2003: 51–55). Međutim,

<sup>2</sup> Budući da sam se oslanjao na elektroničku verziju navedene monografije (e-pub), ne može se odrediti točna stranica.

postoji važna razlika koja ne ide u prilog McCloudovoj misli. Na primjer, čitatelj Kafkine *Preobrazbe* ne može ni na koji način zamisliti da se Gregor Samsa preobrazio, recimo, u žabu, jer mu tekst, iako pun neispisanih mjesta, daje dovoljno tekstualnih uputa da zamisli nešto nalik kukcu (iako nije poznato koje vrste), a čitatelj stripa dopunjava neispisana mjesta u stripu na jednak način. Rijetko mu mogu biti dovoljna samo dva kadra, kao što i čitatelju proznog teksta rijetko mogu biti dovoljne samo dvije riječi. Čitatelj rekonstruira priču tako što gleda cijeli niz kadrova, zadržava u sjećanju slike koje je već vidio i interpretira ih tijekom čitanja, a ne u prostoru između dva kadra (jedan po jedan). McCloudova ideja je zanimljiva, u mnogo slučajeva čak i primjenjiva, ali ne može biti općenita (usp. Bláha, 2012: 236).<sup>3</sup> Pripovjedna produktivnost jarka uvijek ovisi o konkretnom djelu, stranici ili kadru (usp. Baetens – Frey, 2015: 122). Pozivajući se na Groensteena, mogu se složiti s tim da „ne postoji nikakvo 'međustanje' između dva kadra“ (Groensteen, 2007: 113), a jarak je jednostavno rezultat elipse, to jest prepuštanja pripovjednog prostora praznini.

To, međutim, ne znači da je jarak potpuno nevažan. Upravo postava kadrova (eng. *layout*) određuje uvjete čitanja tako što istovremeno uspostavlja na stranici mrežu jaraka (usp. Postema, 2013: 28–30). Iako prihvaćam misao da jarak sam po sebi ne sadrži određene pripovjedne elemente poput motiva, likova i sl. te da ne funkcionira poput hermeneutičkih neispisanih i neodređenih mjesta, očigledno je da je mreža jaraka veoma važan element strukturiranja vizualnih i pripovjernih komponenti. Groensteen priznaje da mreža jaraka sudjeluje u uspostavljanju značenja pripovjedne strukture stripa slično kao što interpunkcija odvaja riječi i rečenice i tako strukturira tekst (usp. Groensteen, 2007: 43), no ipak je za njega kadar važniji element. S tim se ne slaže Barbara Postema, po čijem mišljenju strukturiranje teksta ne ovisi o postojanju vidljivih jaraka ili okvira kadrova (usp. Postema, 2013: 47). Postema, naime, izrađuje tipologiju postava kadrova, a usredotočuje se na primjere manje-više pravilnih mreža, ali i postava bez ograničenih kadrova (kao što vidimo, na primjer, u Eisnerovom stripu *A Contract with God*<sup>4</sup>). Svjesna je toga da se mogu ostvarivati i kombinacije sustava koje je opisala. Njena tipologija, dakle, vrijedi i za stripove u kojima ne postoje jarci između kadrova.

Proces čitanja, to jest otiskivanje pripovjedne materije u čitateljevu svijest i oblikovanje značenja,

<sup>3</sup> Foret, koji se protivi McCloudovom shvaćanju jarka, čak govori o njegovoj „fetišizaciji“ (vidi Foret 2015: 183).

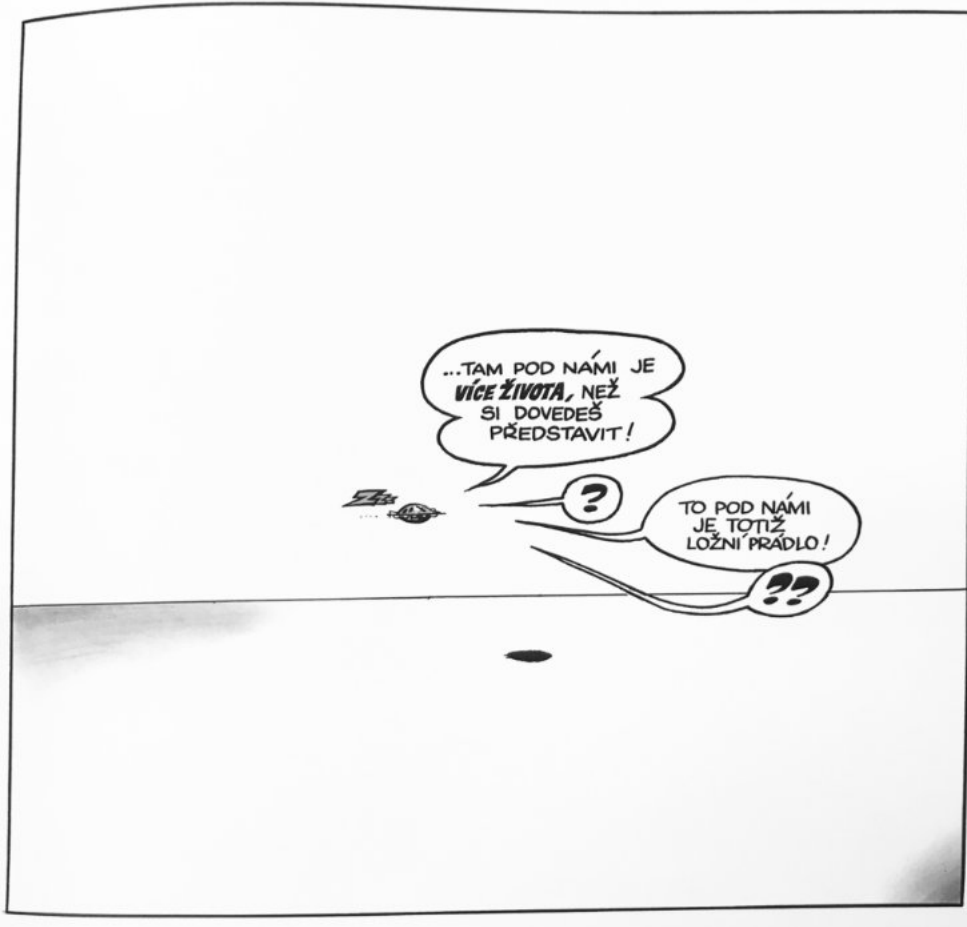
<sup>4</sup> Strip Willa Eisnera *A Contract with God* je zbirka priča o stanovnicima stambene zgrade u židovskom kvartu u New Yorku. Svaka stranica stripa zapravo je jedan kadar; dakle, u njemu nema jaraka.

ostaje sekvencijalan; iako nevidljivi, jarci dakle postoje između kadrova u ulozi označitelja kao da ih ima (usp. Postema, 2013: 49), no ne označavaju konkretne elemente pripovjednog ili tematskog sloja djela, nego služe kao tlocrt za raspoređivanje sadržaja. U procesu čitanja stripa onda dolazi do stalne retroaktivne re-signifikacije – kako se pripovijedanje stripa dinamično razvija, čitateljeva percepcija neprekidno ažurira već stvorena značenja, preskačući preko jaraka naprijed-nazad. Jarak, dakle, „producira“ značenje, iako ga sam ne sadrži (ibidem. 51). Naime, teško je odlučiti je li jarak rezultat nastanka kadrova ili kadrovi nastaju između već postavljenih jaraka, što svjedoči tome da su kadar i jarak organski i hermetički povezane elementarne komponente medija stripa. Foret dodaje: „dok je kadar osnovna jedinica semantičkog i sintaktičkog sloja stripa, sekvencija kadrova osnovna je jedinica pripovjednog sloja stripa“ (Foret, 2015: 185). Mreža jaraka između kadrova zato logično povezuje semantičke, sintaktičke i pripovjedne slojeve djela.

## EKSPRESIVNA FUNKCIJA KADRA

Kadar i prostor stranice, takozvani spaciotopički sustav (en. *the spacio-topical system*) temeljito je u svojoj monografiji *The System of Comics* (fr. *Système de la bande dessinée*) razmatrao već spomenuti francuski teoretičar stripa Thierry Groensteen. Njegov iscrpni tekst bavi se, između ostalog, funkcijama kadra u prostoru (usp. Groensteen, 2013: 57–76). Mene zanima, prije svega, jedna od šest funkcija kadra koju Groensteen zove ekspresivnom. Ovu funkciju nalazi tako što napušta formalizam, a više se posvećuje semiotici kadrova – činjenici da funkcioniraju kao označenici (fr. *signifié*). Na primjeru stripa *The Plot Thickens* Billa Griffitha pokazuje kako je postava kadrova u vezi s njihovim sadržajem zapravo izraz (ekspresija) autorske ironije. Dok prvi kadar priče zauzima širinu cijele stranice, a ne sadrži gotovo ništa (prazan restoran sa samo jednim gostom, čak su i stranice novina na stolu prazne), sljedeće vodoravne trake kadrova sve su gušće i sadrže sve više vizualnog materijala, sve do posljednje trake koja na širini stranice broji 11 kadrova veličine poštanske markice na kojima čitatelj ne vidi gotovo ništa, a upravo se u njima odvija najvažniji dio priče. Groensteen zaključuje da se odnosi iste vrste (odnos autora prema priči) mogu izraziti slikom, ali i njenim okvirom (usp. ibidem. 69–71). Ekspresivna funkcija prikazuje se uglavnom kad dolazi do određenih „devijacija“ u uspostavljanju postave kadrova. Ako se poslužimo lingvističkom terminologijom, pravilne mreže jaraka s pravokutnim okvirima kadrova potpuno su neutralne, kao neutralne riječi.

Ekspresivni kadrovi pak ukazuju na posebnost situacije u kojoj se upotrebljavaju; stoga je i pojavlji-



Slika 1. (Saudek; Macourek, 2014: 67)



Slika 2. (Saudek, 2003: 1)

vanje ekspresivne funkcije kadrova moguće samo kad se ostvaruje nešto „posebno“, na što čitateljevo oko nije prilagođeno ili što ne očekuje.

Gledajući cjelinu (dvo)stranice, osim privilegiranog lijevog gornjeg ruba, recipijenta obično interesira element koji je najvidljiviji ili na neki način (veličinom, oblikom, uokvirenjem i sl.) najizraženiji. (usp. Foret, 2015: 174–176)

Ekspresivnost kadra ne izražavaju samo njegova neodgovarajuća veličina ili položaj, već i oblik ili linija njegova okvira (vidi Eisner, 2008: 44). Pascal Lefèvre spominje da je poigravanje s prazninom u jarku, uglavnom s njenom bojom ili širinom, jasan izraz namjere autora (lat. *intentio auctoris*) da postigne određene ciljeve kod čitatelja naglašavanjem ekstradijegetičkog prostora (npr. da upozori čitatelja na određeni kadar; usp. Lefèvre, 2009: 161). Peeters takav tip kompozicije kadrova zove „produktivnim“ kada kompozicija i oblikovanje kadrova produciraju njihov sadržaj/radnju, a „retoričkim“ kada sadržaj/radnja producira oblik i kompoziciju kadrova (usp. Peeters, 1998: 41; Miodrag, 2013: 223). Čitatelj na taj način dobiva još jednu, naknadnu priču – o stripu samom, odnosno o njegovom nastanku. Sekvencije kadrova koje se temelje na izražavanju ironije ili humora, naime, često govore i o autoru; radi se, dakle, o elementima stripa koji dodaju djelu nov sloj. Odnos između (većinom) zatvorenog svijeta pripovijedanja i autora može se uočiti kada pažnju skrenemo prema ekspresivnoj funkciji kadrova. U tim slučajevima očekuje se probijanje nevidljivog zida između izmišljenog svijeta i svijeta naše stvarne svakodnevice. Iako ekspresivna funkcija kadra sama po sebi nije pripovjedna (u smislu da ona ne dodaje ništa u fabulu same priče), a s obzirom na to da je kod Saudeka uobičajen očigledan spoj između priče stripa i meta-priče, smatram važnim ukratko se posvetiti i toj pojavi, koju spominjem zbog toga što je Saudek također često koristi, a po mome mišljenju značajno utječe na meta-pripovijedanje, to jest drugu, ekstradijegetičku priču – priču o stripu i autoru. Budući da me dakle interesira prije svega pripovjedna funkcija i ekspresivna narav kadrova upravo u smislu povezivanja autorskih namjera s namjerama djela (*intentio operis*), u daljnjem tekstu razmotrit ću studiju slučaja na materijalu već spomenutog Káje Saudeka.

## SLUČAJ 1. DIVOTA PRAZNINE

Kao prvi primjer uzeo sam kadar iz grafičkog romana *Muriel a andělé* (*Muriel i anđeli*) koji je Saudek nacrtao po scenariju Miloša Macoureka 1969. godine. Radi se o stripu u boji koji pripovijeda znanstveno-fantastičnu priču o ženi koja putuje kroz vrijeme u budućnost i susreće izvanzemaljske civilizacije te na kraju upoznaje muškarca Roa s krilima

poput anđela (i licem nalik na Saudeka) i malog Mikija kojeg je sudbina odredila za spasitelja svijeta, a kojemu o glavi radi zlikovac general Xeron (Saudek; Macourek, 2014). Priča je nadahnuta *Barbarellom* i tradicionalnim književnim znanstvenofantastičnim „šundom“. U jednoj sceni Muriel kreće s Room na put u letećem tanjuru, a u sekvenciji koja opisuje ovaj put pojavljuje se sljedeći kadar:

Kadar zauzima cijelu stranicu, ali je ograničen okvirom ravnih linija. U sredini kadra vidi se leteći tanjur koji baca sjenu na površinu naznačenu samo jednom vodoravnom linijom. Između putnika odvija se sljedeći razgovor:

„...tamo ispod nas je više života nego što možeš zamisliti“

„?“

„Ovo ispod nas je posteljina!“

„?“

Prostor kadra gotovo je prazan, sadrži tek nekoliko elemenata: leteći tanjur, njegovu sjenu, onomatopeju „zzz“ i oblačiće s dijalogom. Ne vidi se gotovo ništa osim toga. Praznina kadra još je upečatljivija zbog toga što su ovi elementi zbijeni u sredini kadra. Kadru nedostaje bilo kakva pozadina – samo vodoravna linija koja ga presijeca nagovještava obzor. Tanjur leti potpuno praznim prostorom. Iako se iz dijaloga iščitava da je donji dio kadra zapravo posteljina, praznina bijele posteljine povezana s prazninom bijele pozadine (možda zida?) djeluje jednostavno – prazno. Crtač je mogao odabrati šarenu posteljinu ili posteljinu s uzorkom, mogla je biti zaprljana, poderana ili izgužvana, ali on se odlučio za čistu bijelu boju. Kada čitatelj okrene stranicu i prvi put ugleda ovaj kadar, najprije osjeti prisutnost praznine, neutralne i dodatno uvećane činjenicom da, za razliku od prethodnih stranica, cijelu stranicu zauzima samo jedan kadar.

Iako je kadar ograničen okvirom, naslućuje se da se oba dijela praznine nastavljaju u beskraj iza granice kadra. Tek kad čitatelj pročita dijalog između posade shvati da prostor nije prazan i da je najmanje njegov donji dio materijalne naravi. Na taj je način iznevjereno čitateljevo očekivanje, ali ipak, taj konkretizirani prostor (posteljina) i dalje je prazan; radi se, dakle, o materijaliziranoj praznini. Nužna je još dublja konkretizacija cijele scene do koje vodi napomena da je ispod tanjura „više života nego što možeš zamisliti“. Ovo je očigledan apel na čitateljevo razumijevanje aktualnoga svijeta koji pretpostavlja čitateljevu svijest o tome da u posteljini, koliko god čista bila, buja život bakterija, grinja i drugih mikroorganizama. U slučaju ovog kadra čitateljeva uloga aktivira se tri puta – prvi put kad ugleda prazninu kadra i osjeti beskrajnu prazninu svemira kojim se kreće leteći tanjur, drugi put kad pročita dijalog i shvati da je taj beskrajni prostor materijaliziran i treći put kad shvati da u tom materijaliziranom praznom prostoru postoji život koji

njegove oči ne vide. Praznina kadra koju čitatelj najprije ugleda navodi ga na netočan zaključak o značenju cijelog prikaza koji ispravlja tijekom čitanja što u njega ima iznenađujući, dakle očuđujući, i stoga estetički učinak. Da je sadržaj kadra odmah prikazan kao džungla raznolikih mikroskopskih bića, učinak ne bi bio toliko snažan. Stoga je cjeloviti prikaz kadra važan dio procesa pripovijedanja, jer čitatelja na trenutak izbacuje iz ravnoteže, za što mu je dovoljna samo forma – gotovo prazna stranica i vješto postavljeni elementi na njoj. Osim ove formalne funkcije, u ovom slučaju ulogu igra i humor. Onaj očigledniji odnosi se na kontrast između opisa bujnog života i njegove nevidljivosti (mora se u njega vjerovati!), a znajući kontekst cijelog stripa koji je natopljen erotikom, možemo pretpostaviti da je čistoća posteljine upitna i u pogledu drugih ljudskih tekućina. Ukratko, jednostavno formalno rješenje prostora kadra vodi na zbijenom prostoru do kompleksne linije pripovijedanja koja ne ostavlja čitatelja ravnodušnim jer aktivira njegovu percepciju u nekoliko slojeva.

## SLUČAJ 2. DILATACIJA PROSTOR-VREMENA (KRONOTOPA)

Kao drugi primjer uzeo sam sekvenciju kadrova s prve stranice Saudekove kratke priče u stripu *Tajmství zlatého koně (Tajna zlatnog konja)* o pastiru koji pronađe skriveno blago i ponovo ga izgubi (Saudek, 2003). Radi se o uvodnoj sekvenciji kadrova koja zauzima širinu cijele stranice. Cjeloviti pogled na ovu sekvenciju pokazuje goli planinski greben s jednim zimzelenim drvom, vjerojatno borom, pri čemu je cijeli greben podijeljen u pet kadrova, odnosno presijecaju ga četiri vertikalna jarka.

Čitatelju je greben prikazan „u komadima“, a nudi se objašnjenje da je crtač htio usporediti „čitanje grebena“ jer je mogao greben ostaviti u jednom širokom kadru. Namjera uspoređivanja čitanja ovog prikaza postaje čitatelju očigledna kad se njegova pažnja premjesti na sljedeću sekvenciju kadrova na istoj stranici, odnosno jedini veliki kadar koji prikazuje pastira sa stadom ovaca. Pažljiv čitatelj odmah će primijetiti da se oblik pastirove kapuljače i ovaca pojavljuje u posljednjem kadru uvodne sekvencije. Vraćanjem unazad otkrit će da se taj oblik ustvari nalazi u svakom kadru uvodne sekvencije; dakle, da je njegovo oko gledalo pastira otpočetka, iako toga nije bilo svjesno jer oblik pastira sa stadom nije prepoznatljiv i izgleda više kao neki prirodni element grebena, stijena, šuma i sl. U ovom slučaju dolazi do akutne aktualizacije čitanja u smislu koji sam spomenuo gore – da bi se upotpunilo značenje uvodne sekvencije kadrova, mora se pročitati ponovo, unazad, s poznavanjem činjenica koje su čitatelju ponudene tek u kasnijim kadrovima. Kad čitatelj pogleda uvodnu sekvenciju ponovo, znajući

da je amorfni oblik u sredini svakog njezinog kadra zapravo pastir sa stadom ovaca, nanovo pročita priču i aktualizira interpretaciju.

Moguće je zamisliti i čitatelja koji ovu igru ne primjećuje; njegovo je čitanje donekle osiromašeno, ali, naravno, legitimno. Međutim, to nije sve što uvodna sekvencija nudi. Opisao sam uglavnom vezu među sadržajima kadrova uvodne sekvencije. Crtač je u ovom slučaju svojom odlukom napravio još jedan zanimljiv čin koji se može metaforički nazvati dilatacijom prostor-vremena ili, koristeći se Bahtinovim pojmom, kronotopa. Važnu ulogu u tom slučaju igraju jarci koji dijele prikaz planinskog grebena na pet komada. Čitateljevo oko primjećuje cjelovitu sliku grebena kao da gleda panoramsku fotografiju složenu od više manjih fotografija. Jarci veoma slabo narušavaju dojam cjelovitosti prikaza; njihovo strukturiranje prostora čini se samo formalnim u svrhu uspoređivanja čitanja. Potpuno je drugačija uloga jaraka u strukturiranju vremena – svaki jarak ograničava određeno vremensko razdoblje u kojem se pastir s ovcama nalazi na grebenu. Pastir se polako kreće prema desnom rubu stranice, a u svakom kadru njegov oblik je sve bolje prepoznatljiv, dok se napokon ne pojavi na cilju svoga putovanja. Zato između prostora i vremena prikazanih u uvodnoj sekvenciji čitatelj doživljava zanimljivu situaciju – dok se prostor grebena prikazuje u cjelini i nepomičnosti, pastir u njemu se kreće.

Naravno, pojedine kadrove sekvencije moguće je interpretirati kao da su to filmske sličice koje prikazuju samo isječak prostor-vremena; međutim, zanimljivo je promatrati ovu sekvenciju kao igru s prostor-vremenom – upravo zbog toga kako funkcionira proces zatvorenosti. Ako se prihvati ideja da se zatvorenost pojavljuje kada „primjećujemo dijelove, ali naša pamet primjećuje cjelinu“ (usp. McCloud, 2016: 63, odnosno 101; SKMP 241), logično se pojavi paradoks koji predmetna sekvencija otjelovljuje: ako čitatelj primjećuje cjelinu grebena, kako može gledati pastira istovremeno na nekoliko različitih mjesta?

To pitanje većini čitatelja uopće nije važno, ali kad uoči tu igru, trećim čitanjem može doći do još jednog zaključka. Ako dobro usporedi kadrove uvodne sekvencije, primijetiti će da je svaki sljedeći kadar manji od prethodnog i da svaki kadar postepeno prikazuje i sve manje krajolika. Prvim kadrom dominira planinski greben s još višim grebenom u pozadini, dok posljednjim kadrom dominira silueta osobe sa životinjama – krajolik ili pozadina su marginalizirani. Slika se usredotočuje sve više na detalj pastira, pogled na njega se približava, a sve je manje važan krajolik (usp. Bláha, 2012: 243). S druge strane, svi dijelovi krajolika u cjelini sekvencije stvaraju dojam dugog planinskog grebena, dok se u pojedinim kadrovima ovaj dojam postepeno gubi. Opet se ostvaruje paradoksalna situacija – dok cjelina prikazuje cjelovitu sliku (planinski greben),

njeni „komadi“ prikazuju sve manje same cjeline u smislu da u njima prikaz grebena nestaje (pogotovo u petom kadru u kojem se jedva primjećuje neko kamenje). Drugim riječima, greben je samo „priviđenje“ nastalo gledanjem cjeline složene od komada koji ga ne opisuju na isti način. Upravo u tom trenutku čitatelj u stripu primjećuje samog crtača – odnosno njegovu šaljivu poruku da stvari nisu uvijek onakve kakvima se čine, što je donekle i pouka koju nosi cijeli ovaj strip.

### SLUČAJ 3. JUNAK U NEVOLJI

Kao treći primjer uzeo sam epizodu iz stripovnog serijala *Lips Tullian* naslovljenu *Lips Tullian v ohroženi života III (Lips Tullian u životnoj opasnosti III)*. Serijal je bio objavljivan u omladinskom časopisu *Mladý svět* tijekom sedamdesetih godina 20. stoljeća. Časopis je bio velikog formata i većina epizoda bila je smještena na jednu jedinu stranicu, a ni ova nije iznimka. Radnja epizode počinje *in medias res* kad glavni junak razbojnik Lips Tullian i njegovi prijatelji bježe od neprijatelja. U jednom trenutku shvaćaju da je sukob s neprijateljem neizbježan i spremaju se za nj, nakon čega slijede scene tučnjave pune onomatopeja, prikaza borilačkih vještina i duhovitih parola, iz kojih se glavni junaci jedva izvuku. Gledajući cijelu stranicu, odmah se primjećuje da mreža jaraka poprima svima poznati oblik paukove mreže, što je jednostavan ključ za interpretaciju priče, pogotovo kad se poveže s naslovom epizode. Naime, u središnjem kadru stranice, to jest u jezgri paukove mreže, vidi se lice glavnog junaka.

Očigledno je da je junak u nevolji, da je pao u zamku, što čitatelja odmah uzbudi. Taj jednostavan oblik mreže jaraka dovoljno govori o priči, čak se može činiti i da bez njega pripovijedanje ne bi bilo jednako učinkovito. Crtač se koristio općepoznatim simbolom kako bi čitatelju dao naznake na što da se pripremi prije nego što uroni okom u prvi kadar. Kad se pogleda cjelinu stranice, paukova mreža je alfa i omega ove epizode, ali osim nje primjećuje se još jedna „devijacija“: to su dva kadra na kraju drugog reda koja se znatno razlikuju od ostalih – crni kadar u obliku trokuta koji sadrži samo slova koja tvore riječ „AKCE!“ (*Akcija!*) te posljednji kadar u istom redu koji je, za razliku od ostalih, crno-bijeli, ali, što je još važnije, sadrži crtež oštrice crtačkog pera i riječi „Došlo je vrijeme, Kájo, hajde! Hajde!“ („Už je to tady, Kájo, do toho! Do toho!“) i onomatopeju „Skříp!“ koja označava škripanje pera po površini papira. Spomenuti crni kadar s riječju „akce“ lako je uočljiv, a ustvari je veoma važan za tijek radnje (vidi sliku br. 4).

Upravo nakon tog kadra počinje odlučujuća tučnjava. Usklik „Akce!“ odnosi se na filmsku praksu kada redatelj, nakon što je sva tehnika spremna, daje

zeleno svjetlo osoblju za početak snimanja scene. Spomenuti kadar funkcionira na jednak način, osim što se njime junaci stripa pozivaju na tučnjavu. Kadar „Akce!“ zatim dijeli strip na dva dijela – prvi, u kojem se junaci spremaju za sukob, i drugi, u kojem se sukob odvija. Za fiksijski svijet stripa, međutim, ovaj kadar nema nikakvo značenje. Važan je za čitatelja jer služi kao meta-pripovjedno sredstvo koje govori o stripu samom – čitatelju šalje poruku da se na ovom mjestu radnja stripa značajno mijenja, dok onu poruku sažima u samo jednu riječ koja, osim gore navedenog, nagovještava da slijede akcijske scene. Drugi spomenuti kadar s crtačkim perom također je meta-pripovjedne naravi. Glas pripovjedača (ili unutarnji glas samog crtača) ohrabruje crtača da se pripremi jer upravo dolazi trenutak kad će morati dati sve od sebe da junake izvuče iz složene situacije. Škripanje pera upotpunjuje zvukove udaraca i lomljenja kostiju, a crtač postaje jedan od „junaka“ i, naravno, stavlja se na stranu glavnih likova.

Pero nije samo alat za crtanje, nego i otjelovljenje uloge crtača u stripu. Ulazi u radnju stripa i crta zaključak priče u divljem tempu sve do kraja, kada se junaci spašavaju bijegom iz zamke. Rečenica u spomenutom kadru obraća se crtaču njegovim imenom (Kája), čime je probijen nevidljivi zid između fiksijskog svijeta stripa i stvarnog svijeta crtača. Ovaj potez može se interpretirati kao da se crtač spustio u strip kako bi osobno spasio junake koje je u prijašnjim epizodama doveo u opasnost. Do tog zaključka doći će se nakon čitanja cijele epizode i vraćanja cjelovitom prikazu stranice jer su takve interpretacije omogućene tek nakon čitanja. Strip bi, naravno, mogao funkcionirati i bez ovih intervencija crtača, ali one nisu slučajne, već izražavaju crtačevu angažiranost tijekom priče i na duhovit način pripovijedaju priču o nastanku stripa koji je možda crtaču bio izazov pa je htio taj doživljaj podijeliti s čitateljem.<sup>6</sup>

### ZAKLJUČAK

Kad se prouče neka temeljna pitanja pripovjednih sposobnosti formalnih elemenata stripa, u prvom redu kadra i jarka, može se zaključiti da je struktura sekvencije kadrova u stripu, bilo da se shvati kao postava kadrova ili kao mreža jaraka, važan čimbenik koji uspostavlja značenja materije stripa u procesu čitanja. Iako sama postava kadrova ili mreža jaraka ne sadrži pripovjedne elemente poput likova,

<sup>6</sup> Opće je poznata činjenica da su Saudek i scenarist *Lipsa Tulliana* Jaroslav Weigel stvarali serijal nevjerovatnim tempom jer je svaka epizoda morala biti spremna u roku četiri-pet dana. Ne bi bilo iznenađujuće da je Saudek u ovu epizodu unio neku stvarnu anegdotu iz tog doba.



Slika 3. (Saudek; Weigel, 2010: 39).



sredine, prostora, pripovjedačeva glasa i sl., strukturira ove pripovjedne informacije dajući čitatelju upute za čitanje. I dok je većina ovih formalnih struktura neutralne naravi ili jednostavno odražava narav sadržaja kadrova (na primjer uzak i visok kadar tipično prikazuje neboder ili pad lika s visine), postoje i situacije u kojima su ovi formalni elementi ekspresivne naravi. Ekspresivna funkcija kadra, ili njegova retorička/produktivna obilježja, može se realizirati i kao intervencija autora s namjerom da stripu doda novi, meta-pripovjedni sloj koji, osim o radnji priče, govori i o stripu samom. Kako bih ovu činjenicu pokazao i potkrijepio konkretnim primjerima, posvetio sam se radu s kadrom u djelu češkog crtača Kája Saudeka. Na primjeru jednog kadra, sekvencije kadrova i cijele stranice opisao sam kako Saudek vješto i duhovito ubacuje autorsku namjeru u stranice stripova koje crta, čime pažljivom čitatelju nudi dodatne interpretacije pročitanog, a donekle i nove „priče“ koje potječu iz prostora izvan stripa. Tako ostvaruje namjeru da njegov strip, po pitanju originalnosti, nikad ne bude dosadan.

## LITERATURA

ASSČ. 2022. *Akademický slovník současné češtiny: komiks*. Praha: Ústav pro jazyk český AV ČR. Dostupno: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/komiks/0/12848>, pristup: 22. listopada 2022.

Baetens, Jan; Frey, Hugo. 2015. *The Graphic Novel: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bláha, Ondřej. 2012. „Následnost panelů“, u: *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Ur. Martin Foret, Pavel Kořínek, Tomáš Prokůpek, Michal Jareš. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, str. 235–248.

Eisner, Will. 1985. *Comics and Sequential Art*. Tamarac, FL: Poorhouse Press.

Eisner, Will. 2008. *Comics and Sequential Art: Principles and Practices From the Legendary Cartoonist*. New York, NY: W. W. Norton & Co.

Foret, Martin. 2015. „Komiksové v komiksu. Formální prvky: strana, panel, mezera, bublina“, u: *V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu*. Ur. Pavel Kořínek, Martin Foret, Michal Jareš. Praha: Akropolis, str. 171–191.

Gabilliet, Jean-Paul. 2010. *Of Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books*. Jackson, MS: University Press of Mississippi. [e-book]

Groensteen, Thierry. 2007. *The System of Comics*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Groensteen, Thierry. 2013. *Comics and Narration*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

HE. 2022. *Hrvatska enciklopedija: strip*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupno na: <https://enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58410>. Pristup: 14. siječnja 2023.

HJP. 2022. *Hrvatski jezični portal: strip*. Zagreb: Znanje – Sreće. Dostupno na: [https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search\\_by\\_id&id=d1pmXxY%3D&keyword=strip](https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=d1pmXxY%3D&keyword=strip), pristup 22. listopada 2022.

Kořínek, Pavel. 2015. „Sekvenčně bydlí komiks. Poznámky k vraždě a vyprávění“, u: *V panelech a bublinách: kapitoly z teorie komiksu*. Ur. Pavel Kořínek, Martin Foret, Michal Jareš. Praha: Akropolis, str. 207–225.

Lefèvre, Pascal. 2009. „The Construction of Space in Comics“, u: *A Comics Studies Reader*. Ed. Jeet Heer, Ken Worcester. Jackson, MS: University Press of Mississippi, str. 157–162.

McCloud, Scott. 2016. *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost*. Priredio Mark Martin. Zagreb: Mentor.

Miodrag, Hannah. 2013. *Comics and Language: Reimagining Critical Discourse on the Form*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Opletalová, Veronika. 2012. „Omezený prostor jako výzva: pseudonarativní strategie v kreslených vtipech“, u: *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Ur. Martin Foret, Pavel Kořínek, Tomáš Prokůpek, Michal Jareš. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, str. 217–234.

Peeter, Benoît. 1998. *Case, planche, récit: Lire la bande dessinée*. Paris: Casterman.

Postema, Barbara. 2013. *Narrative Structure in Comics*. Rochester, NY: Rochester Institute of Technology Press.

Prokůpek, Tomáš. 2012. „Sny pod kopyty totality“, u: *Signály z neznáma: Český komiks 1922–2012*. Ur. Pavel Kořínek, Tomáš Prokůpek. Praha: Arbor Vitae, str. 264–299.

Saraceni, Mario. 2003. *The Language of Comics*. London i New York: Routledge.

## IZVORI

Saudek, Kája; Macourek, Miloš. 2014. *Muriel a anděl*. Praha: Plus.

Saudek, Kája; Wiegel, Jiří: *Lips tullian: nejobavnější náčelník lupičů & Černý Filip*. Praha: Plus.

Saudek, Kája. 2003. *Tajemství zlatého koně: příběh z prastaré pověsti*. Praha: Egmont.

## SUMMARY

### A COMIC BOOK FRAME IN THE PROCESS OF NARRATION – THE EXAMPLE OF KÁJA SAUDEK

Many comics scholars comment on the importance of frame on the comics' page. Some of them are aware that precisely the formal elements of the structuring of the comics' page using both frames and so-called gutters carries clues important for the creation of the meaning of the comic expression. In this article, I focus on one of the possible approaches to the expressive function of the comic frame and

gutter, which is the metanarrative function that the author adds to these elements in order to shape his attitude towards the narrated comic or offer the reader new interpretation possibilities. As a case study, I consider the Czech comics author Kája Saudek. Interpreting three ways of Saudek's authorial intervention at the level of a frame, a

sequence of frames and the whole page, I show how a comic book can demand and satisfy a very careful reader, who in the end gets more from the work than it seems at first glance (literally!).

Key Words: comics, panel, frame, gutter, meta-narration, space of the panel, Kája Saudek,



Slika 4. (Saudek; Weigel, 2010: 39)