


*Visoko u popularnom i popularni
intertekst – primjer
Bonellijevih stripova*

Silvestar Mileta

UVOD¹

 stanovljeno supostojanje popularnih i visokih kultura, bez obzira kako ih, spojene ili odvojene, definirali, i čovjekovo paralelno življenje praktički njihovih, u isti mah distinktivnih i premreženih, polja, osnovne su pretpostavke bavljenja njihovim međusobnim “posuđenicama”. Budući da je pojava aktivnog “inter” (međusobno modularajućeg) suživota danas nedvojbeno ustanovljena, k tome kao višestruko korisna, nema razloga zbog kojih se šavovi uzajamnog citiranja ne bi otvoreno pokazivali u kulturnim proizvodima kao *patchwork* tvorbama, zbog kojih se, štoviše, takvo pokazivanje ne bi pretvorilo u otvorenu igru namijenjenu ispitivanju fanovskih² kompetencija. U procesu referiranja nešto se, međutim, nužno mijenja s posuđenim materijalom – on se prilagođava namjeri forme u koju je preseljen, pa tako i njegova problematika nije više samo ona iz izvornog konteksta. U ovom radu zanimaju me prvenstveno selidbe iz visokog u popularno i iz popularnog u popularno, na primjeru serijala stripova koji su u kolektivnom imaginariju kasnog socijalizma odigrali, barem statistički, značajnu ulogu. Bonellijevi stripovi (ovdje Dylan Dog, Martin Mystere, Nathan Never i marginalno Lazarus Ledd) nisu korisni isključivo zbog njihove domaće važnosti i razumljivih okolnosti dostupnosti i osobnog interesa, već i stoga jer su izrazito bogati referencijama od interesa ovog rada te naglašeno pregnantni materijalom koji se otvara ideološkom čitanju. Kada se govori o njihovoj važnosti za domaći socijalizam treba reći da su oni proizvod sasvim kapitalističkog mehanizma (kojemu, međutim, na razini autorskih poetika kritika kapitalizma ne mora biti strana), naseljeni, osim toga, već u kasni domaći socijalizam, ali se u ovom radu određuju ionako više preko svoje, nedvojbeno socijalizmom obilježene, recepcije, negoli putem uvjeta proizvodnje. Specifične karakteristike domaće recepcije ocrtavaju se ponajviše u prihvaćanju Bonellijevih stripova kao popularnog *mainstreama*: ako je kontekst jedini zaista socijalistički faktor u popularnoj kulturi socijalizma, on je na ovom mjestu recepcijski oblikotvoran jer se ne radi o podkulturnom opredjeljenju, već o masovnom čitanju ponuđene dominante. U pozadini ovog rada nazire

¹ Ovaj rad i njegov autor osjećaju potrebnim zahvaliti se: Sanji i Luki na čitanju i iskrenim osvrtima, Mariju na filmskim uputama, Sanji, Stipi i Andriani na povjerenju te Kristini, najvažnijoj knjizi ljubavi u mojoj biblioteci, koja me čita i ispisuje.

² U cijelom radu biram koristiti ovaj termin namjesto obožavatelja jer mi se čini da ne obasežu nužno sasvim ista značenja.

se namjera zahvaćanja ideološkičnosti ovih stripova, odnosno barem ispitivanja njihove potencijalne društvenokritičke komponente, jer nam posudbene prakse ni na koji način ne poručuju da je borba oko značenja na relacijama visoko – nisko i većinsko – manjinsko završena. S obzirom na tako omeđeno područje promatranja, nezaobilaznim se čini pokušati odrediti strip kao medij te oprmjjeriti s količinom podataka koja bi na nekom drugom mjestu možda bila neprimjerena, ili bi barem upućivala na još jedno fanovsko pisanje. Ovdje to nije nužno slučaj jer se radi i o popisivanju jednog opusa popularnokulturnih referencija, putem kojih se nastoji ukazati na različite oblike preuzimanja, kao i na različite mogućnosti čitanja stripova općenito – baš kao što su moguća i različita obraćanja popularnoj kulturi u cjelini. Potrebno je, naposljetku, spomenuti i neka temeljna mjesta teorijskog zanimanja za strip.

Definiranje popularnog, ili barem popisivanje njegovih sastavnica, svodi se za nas na odabir jedne ili više definicija i, eventualno, na pokušaj polemike s njima. Na ovom je mjestu problem što niti jedna definicija ne određuje popularno kao postotni udio – nešto je ili popularno ili visoko, prijelazni oblici nisu u punom smislu zahvaćeni, pojavljuje se samo registracija pojedinačnih sadržajnih upliva. Koliko popularno nastaje na podlozi visokog i koliko visokog u sebe može primiti da i dalje ostane popularno? To je jedno od temeljnih pitanja s kojima pristupam ovom problemu.

STRIP – POPULARNI MEDIJ ILI MEDIJ S UDJELOM POPULARNOG?

Martin Barker u svojoj knjizi *Comics: Ideology, power and the critics* nudi određenje stripa u nekoliko točaka. Strip je tako:

1. Serija uzastopnih slika/sekvenci koje pričaju neku, više ili manje formulaičnu, priču. Slika miruje, ali prikazuje pokretnu sekvencu – zato je nužno uočiti vezu među slikama, njihov slijed i odnos. (Grafički medij, narativni karakter).
- 2..Stripovi se na tržištu pojavljuju u pravilnim intervalima.
- 3..Strip-junaci su relativno predvidljivi, tipizirani likovi.
- 4..Karakterizacija lika odgovara žanru koji lik predstavlja.
- 5..Strip podrazumijeva velik broj konvencija - balončići, kvadrati, red čitanja...što omogućava izražavanje i variranje velikog broja značenja s malo materijala.
- 6..Strip ima svoj povijesni kontekst – tradicije stripa u pojedinim zemljama u bitnim se karakteristikama razlikuju.
- 7..Strip se od postanka podrazumijevao kao neozbiljni, bezopasni, smiješni (*comic strip* = šaljiva traka³), trivijalni medij, “niska umjetnost”. S vremenom se proširio na ozbiljne žanrove i stekao pravo inicijacije u visoku kulturu, ali manjim svojim dijelom.

³ Preuzevši englesku riječ *strip* hrvatski jezik naglasak je stavio na izvanjsku, medijsku komponentu, namjesto na estetsku, čime je anticipirao kasnija prevrednovanja definicije stripa prema temeljno medijskom određenju. (Starešinić, Jurica. *Što je strip?* na: www.stripovi.com 15. 2. 2009.).

Zajedništvo slike i riječi (za jedne prevladavajuća uloga slike, za druge, pak, ravnoteža) temeljno obilježava strip, koji nije književnost, već poseban medij, po nekima bliži filmu nego li književnosti.⁴ Scott McCloud u knjizi *Kako čitati strip* predlaže definiciju stripa kao “sekvencijalne umjetnosti jukstaponiranih slika u sekvenci osmišljenoj s namjerom da prenese informaciju i/ili izazove estetsku reakciju kod čitatelja.” Ovakva definicija isključuje, međutim, stripove u jednoj slici, kao i većinu “crtić” stripova, među kojima se nalazi mnoštvo onih s političkim temama. Za nas je ovdje mnogo značajnije kako McCloud vidi upotrebu strukturnih elemenata: “stripovi koriste tekst, ambigvitet, simboličnost, dizajn, ikonografiju, književne tehnike, mogućnosti različitih medija i stilističke elemente umjetnosti kao pomoćna sredstva u kreiranju podteksta značenja”.⁵ Strip je na taj način medij pogodan za visoku umjetnost, a čitatelj je uvijek suoblikovatelj takve umjetnosti – on daje značenje hladnom mediju. U ovom se McCloud naslanja na McLuhana, ali je osim toga prilično slabo teorijski fundiran, pa se, zanimljivo, knjiga bez naročite teorijske osovine, koju se zbog toga često i napada, postavlja kao jedno od središta suvremenih teorijskih rasprava o stripu.⁶ McCloud se putem pretežne orijentacije na važnost oblikovne recepcije ubraja u ono što se smatra strukturalističkim bavljenjem stripom, a na koje je, razumljivo, utjecao raniji rad Rolanda Barthesa. McCloud se, osim navedenih, u dobroj mjeri oslonio na koncepciju Willa Eisnera – Eisner je polovicom osamdesetih godina strip prozvao “sekvencijalnim jezikom koji kodificira geste i ekspresije – sekvencijalnom umjetnošću” – aranžman naniznosti slika i riječi priča priču i dramatiizira temu.⁷ Vizualno pripovijedanje, kao temeljno obilježje stripa, čini da dijelovi teksta ili cijeli tekstovi postaju nepo-

⁴ Starešinčić, *Što je strip?* na: www.stripovi.com 15. 2. 2009: “Ali strip nije vrsta književnosti (usprkos sličnim sugestijama Neila Cohna, koje bi opravdale njegovu sumnjivu teoriju) nego sasvim samostalan medij u kojem je moguće ostvariti umjetnički efekt doduše usporediv s književnošću, filmom, ponekad slikarstvom, ali ipak drukčiji i svoj. Thierry Groensteen primijetio je da su stripovi narativna, ali ne i književna forma. To je važno razlikovanje i mudro ga je imati na umu. Malo podrobnija analiza, pak, pokazala bi da su strip i film znatno srodniji od stripa i književnosti.”

⁵ Povratno: “mnoge priče, mitologije, likovi, forme, humor...koji su potekli iz stripa pronašli su svoj put u svijest ljudi i postali su sami referencijalnim materijalom.” (Mila Bongco u: *Reading comics: Language, Culture and Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*).

⁶ R.C. Harvey nudi, primjerice, jednu reakciju na McCloudovu definiciju: “stripovi se sastoje od slikovnih narativa ili ekspozicija u kojima riječi (najčešće upisane u prostor slike) doprinose značenju slike ili obratno.” I on previđa postojanje jedne grupe stripova – naime onih bez teksta. (Varnum, Robin i Gibbons, Christina T. (ur.) *The Language of Comics: Word and Image*. University Press Mississippi, 2001.)

⁷ Eisner, Will. *Comics & Sequential Art*. Poorhouse Press, 1985. Starešinčić će o definicijama stripa reći: “Prve definicije držale su za presudnu karakteristiku medija zajedništvo slike i riječi, McCloudova gore spomenuta knjiga, inspirirana Eisnerovim terminom “sekvencijalna umjetnost” (*sequential art*), na neko je vrijeme zacementirala definiciju po kojoj strip čine dvije ili više suprotstavljenih sličica, a u novije vrijeme je vrlo popularno shvaćanje Neila Cohna kako je strip slikovni jezik (što ozbiljno narušava njegovu samosvojnost kao medija). Sva tri pristupa su otvorena kritici.” (www.stripovi.com 15. 2. 2009.)

trebni, pa najčešće preživljavaju samo dijalozi i monolozi. Pripovjedač se, međutim, može zadržati – tada dvostruko prikazivanje iste situacije ima istaknuto značenje. Brojni primjeri igranja s konvencijama putem vizualnog artikuliranja, u želji za proširivanjem granice medija, često su izražajno sredstvo stripa.

U prilog sposobnosti stripa da u sebe upije visoko i ostane pritom popularni medij govori knjiga *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*⁸ Barta Beatyja. On podsjeća da su stripovi uvijek orijentirani kao *bestselleri* (što veći uspjeh u kratkom razdoblju), ali se, usprkos tome, mogu konceptualizirati kao inovativne i avangardne kulturalne prakse. Korijeni stripa, podsjeća Beaty, stariji su od filma, ali je strip redovno označen kao manje vrijedan čak unutar polja popularnog. Do toga se dolazi uglavnom sa stajališta estetičkih procjena o “manje lijepom” (hegemonija lijepog), što je misao koja živi i danas. Razumljivo je da se stoga strip sve do kraja 20. stoljeća i manje proučavao.⁹ Za razliku od Amerike, navodi Mila Bongco u *Reading comics: Language, Culture and Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*, u Europi su stripovi odavno prodrli u visoku kulturu, ali se u toj knjizi navode samo francuski i njemački, posve umjetnički stripovi, ali i oni koji se javljaju u funkciji političkog komentara – ideološka angažiranost pokazatelj je osviještenosti, čime, prema ovoj autorici, i visokog podrijetla. Mila Bongco podastire i razloge zbog kojih se stripovi najčešće ubrajaju u popularne forme: sekvencijalna je umjetnost nužno popularna, vizualna je forma preeksplicitna, čime i manje vrijedna jer ne ostavlja, poput čitanja, prostor slobodnoj imaginaciji i time pasivizira publiku.¹⁰ Možemo dodati kako je prirodno da kultura teksta napada vizualno, što susrećemo i u onom poznatom stavu prema slikama u knjigama općenito, a što je posebno iritantno kada se previda pedagoška važnost vizualnog pamćenja.¹¹ Iznimku od ove navade predstavljaju jedino nedvosmislene slikovne forme postavljene u jasan muzejski kontekst, dok je kontekst kioska do nedavno sugerirao, čini se, da je tu riječ o literaturi za jednokratnu upotrebu. Često se govorilo da je strip medij sam po sebi, tj. da je svaki strip = medij, što je štetilo stripu jer je taj medij bio nužno manje vrijedan, a na što je prostripovska fronta odgovorila tendencijama preimenovanja u, primjerice, *graphic novel* ili *graphic book*, pokušavajući se time zapravo umiliti

⁸ Na naslovnici knjige nalazi se tipični magritteovski lik čovjeka s polucilindrom, iz čije glave izlaze strip-junaci. O vezanosti stripa i nadrealizma na koju se ovdje referira govori se niže u ovom radu.

⁹ Skinn, *Dez. Comic Art Now*, Collins Design, 2008. Pokušaji rehabilitacije medija javljaju se u drugoj polovici 20. stoljeća, kritičke diskusije postoje već 1920-ih, ali one bolje kvalitete datiraju redom s kraja 20. stoljeća.

¹⁰ Valja pridodati i uvjerenje kako industrijski i tehnički uvjeti stvaranja te orijentacija na profit prodiru u stvaranje djela, gušeći time, u najmanju ruku, autorsku imaginaciju.

¹¹ Popularnokulturni proizvodi često teže pogoditi ukus najšire publike i pritom su svjesni važnosti vizualne prezentacije, pa je, pogotovo *vis a vis* tog poznatog gordog držanja elitne kulture prema “slikama u knjigama”, zanimljivo uvidjeti koliko zapravo jedan pretendent na barem djelomično postojanje u sferi visokog (riječ je, dakako, o gore potpisanom autoru rada) često materijal visoke kulture (primjerice složenije historiografske interpretacije) veže na njihove popularne i simplificirane vizualizacije.

kulturi pismenosti i njenom fetišu knjige. Starešinčić¹² te tendencije vidi posve drukčije – do njih je došlo kada se shvatilo da estetske kategorije ne opisuju u punoj mjeri specifičnosti stripa, pa ih valja smijeniti preciznijim opisom medija.

U posebnu skupinu prigovora na račun stripa, u njihovu pionirsku kategoriju, potpadaju tvrdnje o njihovom negativnom utjecaju na dječjeg čitatelja. Putem njih i Robert Warshow zahvaća strip kao popularnu kulturu, pa se s njima posredstvom njegove knjige najbolje stupa u prvi kontakt. Stripovi su za Warshowa “niže razine naše popularne kulture”,¹³ no stvaraju horde fanova o čijoj nam, danas sasvim poznatoj,¹⁴ artikulaciji Warshow, između ostalog, govori. On tvrdi da fan mora biti u direktnom kontaktu s objektom i/ili procesom njegove kreacije kako bi zaštitio samog sebe – stripovi fanu ipak nisu Svemir, već objekti proizvedeni za njegovo zadovoljstvo. Warshow, temeljem empirijskog promatranja svoga sina, drži da u svemu ima i ponešto samo-parodije, dakle vjeruje u svjesnog čitatelja. U svjesnog čitatelja vjeruje i Starešinčić, kada tvrdi da će on znati uočiti i kazniti slabu priču koja se legitimira otkrivanjem tobože jasnog, a skrivenog niza uzroka i posljedica na svojem završetku. Kako bismo ustanovili da ni fanovi očito nisu kulturni papci, dodajemo da u svojoj igri detekcije referencija na www.stripovi.com oni pokazuju svijest o onome što čitaju, znajući pritom za kakvim točno ispunjenjem tragaju. Pripadanje klubu, nastavlja Warshow, sa sobom nužno nosi neki sustav vrijednosti: postoji ono najbolje, tj. izvorno, ono što izvorno oponaša, nalazeći se time razumljivo ispod njega, ali još uvijek u domeni prihvatljivog, i ono što je potpuno loše, odnosno nije iz domene onog što se obožava i prati. On spominje satirički strip, koji sebe reklamira kao vrhunsku literaturu i koji se, dakako, služi citiranjem visoke kulture. Kako je riječ o 1954. godini¹⁵ nema govora o postmodernističkom postup-

¹² Starešinčić, *Što je strip?* na: www.stripovi.com 15. 2. 2009.

¹³ Warshow, Robert. *The Immediate Experience*. Harvard University Press, 2001. Warshow, usprkos svemu, ne potpada sasvim pod prvobitnu kritičku recepciju stripa koja se iscrpljivala na pitanjima morala, zaključujući usput kako strip, putem identifikacije čitatelja i medija, potiče stvaranje predrasuda. On je tu, čini se, ipak jedan prijelazni korak prema drukčijim čitanjima.

¹⁴ Konvencije, potpisivanja autora, posebna kolekcionarska izdanja i njihovo tržište, izvorni crteži i brojni drugi popratni materijali, pažljivo praćenje produkcije, kolekcionarstvo, klubovi...

¹⁵ Ovdje se može ponešto opširnije spomenuti i kontekst iz kojeg nam Warshow progovara. On se referira na rasprave oko cenzuriranja kriminalističkih i horror stripova 1950.-ih u SAD-u – vjerojatno najveću kontroverzu oko stripova uopće, kako potvrđuje Barker, započetu tekstem Fredrica Werthama *Seduction of the Innocent*. U raspravi se nastojala ustanoviti veza između nasilnih stripova i dječje delinkvencije, što je na dlaku isti proces kakav se danas odvija s kompjutorskim igrama na optuženičkoj klupi. Stripovi su danas izvan rasprave, ali treba reći da je i 1950.-ih naposljetku ustanovljeno kako cenzuri nema mjesta jer su, primjerice, odsječene glave unutar granice dobrog ukusa za jedan strip strave. Pritisci su, međutim, bili jaki, pa je pokoji izdavač uslijed hajke propao. Sve ovo govorilo bi u prilog tezi kako se strip jako teško može shvatiti kao društvena kritika, jednako kao i kompjutorske igrice – problematične jedino u domeni u kojoj djeci prikazuju nasilje. Tu sustavi nadziranja ne vide, očito, nikakvu drugu opasnost – pojedinac koji pasivno ispunjava svoju žudnju nije sposoban za proizvodnju novih kvaliteta koje bi

ku – citat ne pripada ekskluzivno postmoderni, a podrijetlo je stripa (novine) već takvo da nužno ciljano citira suvremenu stvarnost. Naglašavam, međutim, da se visoka kultura u tom postupku uglavnom svodi na one temeljne odrednice po kojima je opće poznata, a koje, dakako, ne moraju uopće biti temeljne. Osim toga, ako odlučimo braniti tezu o citiranju kao postmodernoj tekovini, možemo govoriti o različitim razinama citata kao specifičnima za pojedino razdoblje – suhi eklekticism može se preobraziti sve do razine oblikovanja forme u skladu s onim što se prevrednuje.

Prvi tip stripa o kojem Warshow govori (*Mad*) zapravo je sasvim sličan animiranom filmu razdoblja – to je društvena parodija frenetičnog humora i ritma, na sličan način crtana, prožeta i fizičkim humorom i dosjetkama razumljivima samo odraslom čitatelju upoznatom sa svakodnevicom. Drugi tip stripa pripada žanru krimića/horrora: nedisciplinirana mašta, nasilje bez humora, isti, ali uozbiljeni zapleti kao i u prvom tipu. Ti zapleti mogu, primjećuje Warshow, podsjetiti, primjerice, na Poea, što izdavači potenciraju, no forma stripa čini po njemu tu ogromnu razliku – “i humor i horror napinju se svojim nedostatkom modulacije da žudnji pruže trenutno zadovoljstvo”. To je, dakako, i temeljni Warshowljev stav o popularnoj kulturi: popularno je područje što bržeg i efikasnijeg ispunjenja žudnje. Warshow je najslabiji kada zaključuje s kvazipedagoške razine – dijete se tako u području popularnog ne uči strpljivosti. No on isto tako primjećuje da stripovi nemaju neki poseban efekt na njegovo dijete – koliko god ih pročitao ne znače mu više od slobodnog vremena i fanovske rasprave, ne potiču ga na nasilje i ne ometaju u svakodnevnim aktivnostima budući da ono ne vezuje stvarnost i strip. Korisno je i ono što primjećuje o karakterizaciji likova: kriminalistički stripovi vide svakog čovjeka kao potencijalnog kriminalca i svakog kriminalca kao potpunog kriminalca. Likovi logiku svojeg karaktera uvijek slijede do krajnjih konzekvenci. Kada je riječ o vrednovanju, s Warshowom nema dileme – stripovi su banalni, nemaštoviti, vulgarni, nasilni itd., ali on odgovornost ne svaljuje na autore, već na industriju koja im propisuje stil. Samom će sebi ipak priznati da stripove normalna djeca ne povezuju sa stvarnošću – njima je potreban grešni svijet mašte. Isto će primijetiti i Barker koji kaže da je taj svijet igre i apsurdna nužan djeci kako bi se mogla nositi sa stvarnim svijetom u kojem vlada jasna hijerarhija moći, tj. autoritet odraslih. Barker prigovara i na poistovjećivanje dječje i odrasle recepcije, kao i Warshow kada uviđa da njegovom sinu nasilni stripovi predstavljaju nešto sasvim drugo nego li njemu samom.¹⁶ Tako će se, zapravo, usprkos Warshowljevoj proklamiranoj nadi u njegovo ukidanje, obojica opredijeliti za strip.

Barkerova knjiga, kao temeljno pomagalo ovog rada kada je riječ o pokušaju ideološkog čitanja, posjeduje jedan oveći nedostatak. Ona nažalost vrši ideološku kritiku samo nad američkim stripovima, a članci u njoj okupljeni redom su

mogle dovesti postojeći sustav u pitanje. Jedini prigovor čitanju stripova jest onaj koji i ostaje isti u svim vremenima, a to je da ono oduzima vrijeme za čitanje “pravih” knjiga.

¹⁶ Warshow navodi kako njegov sin ističe da su mu stripovi prvenstveno zabavni i uzbudljivi, pri čemu zapravo misli na akciju kakvom ju opisuje Barker u prvom poglavlju svoje knjige.

analitičke “studije slučaja”¹⁷, što nam ovdje ne odgovara. Njena korisnost leži, međutim, u tome što postojeće teorije o ideologijama, a tvrdi da su sve redom prije ili kasnije oprobane i na stripu, ispituje i opisuje u širokom rasponu. Njen zaključak – kako je svaki strip moguće čitati na više načina – lako ruši svaku teoriju koja bi strip čitala iz jedne isključive vizure. Barker tako koristi i dekonstrukciju Disneyevog kulturnog imperijalizma, i druge postmodernizme, poststrukturalizme i strukturalizme, estetiku recepcije, i filmski kognitivizam, i Althussera, Gramscija i Goldmanna...u pokušaju ideoloških čitanja koja trebaju ukazati na to da ideologija stripa nije sama po sebi razumljiva iz strukture medija koji, po prevladavajućim tvrdnjama, jednoznačno utječe na svog čitatelja. Sam se, zaključivši kako je ideologija stripa polisemična i heteronoma, priklanja jednoj kombinaciji Proppa, Vološinova i Foucalta: jezik stripa esencijalno je dijaloški, pa je uspostavljanje ugovora između teksta i čitatelja njegov nužni preduvjet. Prema Deleuzeu i Butler stripovi su, pak, parodija referencijalnosti znaka, budući da se u njima uspostavlja stalni objekt referencije, ali se on u isto vrijeme čini nestabilnim zbog heterogenosti znaka. Znakovi se u stripu ponavljaju, ali su uvijek istovremeno i “drugi” znakovi. Ambivalencija takvog ponavljanja ono je što čini strip zanimljivim. Nedvojbena manjka stabilnosti i logike u stripu možemo prozvati postmodernističkim, ali je zanimljivije primijetiti kako on nagrizajuće djeluje na čitanja stripa isključivo kao žanra. Svjesno provokativni stripovi, tvrdi Barker, postoje u SAD-u još od 1960-ih godina, a njihova je ekspanzija uvjetovana, između ostalog, i pojeftinjenjem troškova izdavanja, što nas ponovno vraća na industrijsku komponentu konteksta nastajanja. Što se metakritičke razine tiče, Barker je, uz navedeno, zabavljen prvenstveno politikom upotrebe pojmova “identifikacija” i “stereotipizacija” pri promatranju odnosa medija i publike u kritičkoj recepciji stripa.

Barkerova se knjiga indirektno pokazuje korisna na više razina, ali nam njena pojedinačna poglavlja neposredno ne pomažu u bavljenju Bonellijevim stripovima. Zato ju je korisno udružiti s još pokojom knjigom, od nespomenutih barem još s *Comics & Ideology* urednika McAllistera, Sewella i Gordona. Ta se knjiga usmjerava prvenstveno na mogućnost stripa da slikama i pričama portretira društvene grupe i njihove navade i probleme. Pritom ona zagovara misao kako su teme i likovi u stripu počesto sasvim ozbiljni, pa je podvođenje stripa isključivo pod smijeh i zabavu posve neadekvatno. Kako se i ova knjiga bavi prvenstveno američkim stripom (konkretno super-junacima) upotrebljivija je na razini svoga “duha”, nego li sadržaja, ponajprije time što donosi pokušaj nadgradnje jednog od najznačajnijih kritičkih eseja o stripu – *Mita o Supermanu* Umberta Eca. Temeljna je Ecova tvrdnja, koja zaista daje golem doprinos pokušaju definiranja stripa, da je Supermana potrebno uvijek iznova osmišljavati (rekreirati) kako bi se svidio novim čitateljima. Ecov doprinos teoriji stripa na

¹⁷ Ideološka je kritika u SAD-u općenito često tvrdila da se bavi stripom, ali se, zapravo, rijetko kada odmaknula od stripova o super-junacima ili stripova s vijetnamskom temom, koji s Bonellijem nemaju nikakve veze. Na marginama se može upozoriti na dva teksta iz *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (*Američki (anti)ratni film: sanitizovani pogled na stvarnost* br. 42. i *Reprezentacija vijetnamskog subjekta u holivudskom filmu*, br. 35.)

koji su, čini mi se, saželi sve potrebno o vijetnamskom filmu, a što se donekle može precrtati i na vijetnamski strip.

drugim je mjestima ponešto kontradiktoran, no elegantno vrednovan u knjizi *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics* Anne Magnussen i Hans-Christiana Christiansena. Ecovi eseji, pisani uglavnom iz naratološke, u bavljenju stripom iznimno popularne, perspektive, nedvojbeno su utjecali na porast bavljenja popularnim žanrovima na sveučilištima. No njegove oprečne tvrdnje često zbunjuju: na jednom će mjestu on tvrditi da popularna kultura reflektira ideologiju vladajuće klase, a stripovi su tu skrivena indoktrinacija dominantnim vrijednostima. Ako je i napadnut, kapitalizam je u njima prikazan kao kapitalizam u svojim počecima, što ih, budući da ne korespondira sa stvarnošću, čini bezopasnima. Na drugom mjestu, on, pak, neke stripove izdiže na razinu umjetnosti, pa za njih ne vrijedi reproduciranje dominantne kulture. Eco ukazuje na dva poznata stajališta u motrenju popularnog: apokaliptično (negativno prema popularnom kao prema masovnom, fetišu, antikulturi bez estetskog potencijala – u stilu Horkheimer i Adorna) i integrativno (autori koji vide kreativni potencijal popularnog, primjer je McLuhan). Kada Eco govori kako studenti brane strip s fanovskih pozicija, osjećajući u sebi uvijek sram, pa su to više angažirani, nije sasvim jasno na čiju se stranu svrstava. Može se, međutim, reći da je na više mjesta naglasio kako rado čita Dylana Doga, što nije promaklo autorima, pa je Eco dobio *hommage* u stripu kojim se služio i kojem je javno iskazao sklonost – u epizodi *Netko nas zove odozgo* pojavljuje se kao semiotičar i lingvist profesor Humbert Coe, čija fizionomija i karakterizacija jasno upućuju na živi uzor. Eco u tom stripu ima duhovite, blago hiperbolizirane sposobnosti, baš u maniri jednog strip-junaka. Kada mu direktor svemirske agencije kaže da je pozvan jer dobro govori sve jezike svijeta, Eco mu odgovara da ne valja pretjerivati, budući mu jedno mongolsko narječje još uvijek zadaje znatne teškoće. Riječ koja se pojavljuje na naslovnoj stranici ove epizode ime je Supermanovog neprijatelja Mr. Mxyzptlka, a Eca će autori Dylana Doga i inače znati suptilno citirati.

Popularno kao reprodukcija dominantnih vrijednosti (ne, doduše, kao primarni ideološki front), ili popularno kao istoznačnica za ideologiju (u negativnom značenju lažne svijesti kojom vladajuća klasa čuva svoj položaj) iznimno je česta predodžba, koja se u novije vrijeme preispituje, a koje se, čini mi se, i mi ovdje moramo riješiti želimo li pokušati nešto smisljeno reći o ideologiji Bonellijevih stripova. Tu će nam od pomoći biti još dva pristupa: jedan je naratološka teorija filma, a drugi psihoanalitičke paradigme Tisseriona, Mariona i autora okupljenih u zborniku *Reading Popular Narrative*, kojima ćemo zahvaćati prvenstveno žanr horror. Filmska naratologija tvrdi, s jedne strane, da je strip podređen filmu, da je on “film bez pokreta” (Rene Clair), a s druge da je strip nadahnuo film i više nego li književnost. U svakom slučaju, strip se ovdje opisuje sličnim kategorijama i terminologijom kao i film. Spomenutu vezu stripa i filma Bonellijevi stripovi naročito potenciraju, podjednako na razinama sadržaja i forme, katkad samo eklektički citirajući, a katkad se funkcionalno služeći konvencijama filmskog medija. Osim što služi svrsi u spomenutim raspravama o utjecaju stripa na djecu, psihoanaliza se nadaje prvenstveno u čitanju stripa kao eksternalizacije karakteristika autorskih ličnosti, ili u čitanju kao reaktivaciji izvornog čina – naime separacije od majke. Do zadovoljstva pritom dolazi promatranjem kako lik oživljava iz jednostavnih formi i linija i postaje samostalan. Kada je o horroru riječ, tu se ponajprije zahvaća potiskivanje onog

što odstupa od norme, no ta represija biva neuspješna i potiskivano se doskora vraća u prijetećoj formi.

Zaključimo sada raspravu o stripu kao popularnom mediju.

Čitati strip znači biti u interakciji s njim, odnosno poštivati konvencije, suobljekujući na taj način djelo koje se čita – čitatelj u najmanju ruku upisuje u strip zvukove i sam bira ritam odvijanja radnje. Zbog ovoga se među konvencijama stripa ističe vrijeme, kojeg je protok subjektivan, što je i temeljna razlika u odnosu na film.¹⁸ Čitateljsko interveniranje u djelo smješta strip, prema količini informacija koju pruža, između književnosti i filma (gdje knjiga pruža manje, a film više informacija).¹⁹ Žanrovski strip, tvrdi Starešinčić, u biti zloupotrebljava narativne mogućnosti stripa – a za Starešinčića sve one počivaju na poznatom nepoklapanju fabule i sižea – koristeći se modernističkim postupcima²⁰ samo kako bi sakrio neke važne informacije i tako odgodio razrješenje, čime on legitimira slabu priču naviještanjem rješenja koje će se jednom pokazati, odnosno oblikuje mogućnost masovne, serijske proizvodnje.

Strip je od svojeg nastanka obilježen masovnom proizvodnjom i pristupačnošću, dok stupanj zahtjevnosti može varirati. Za jedne, strip je rođen s eksplozijom novinstva krajem 19. stoljeća u SAD-u, za druge je i tapiserija iz Bayeuxa po svojim vanjskim obilježjima jedan strip. Kako je do posljednjih desetljeća 20. stoljeća pretežitim dijelom bio upravljen k široj recepciji, strip je generirao i upijao u sebe mnogo popularnog, orijentirajući se tipično prema užitku svojih čitatelja. Barker tvrdi da strip upija toliko mnogo popularne kulture drugih medija prvenstveno kako bi ostao *up to date*, jer je to najlakši i najbrži način hvatanja koraka sa žudnjama čitatelja. Žudnjama koje popularno teži što efikasnije i neposrednije ispuniti, nudeći svojoj publici konzumaciju ponavljanja, odnosno variranja uvijek poznatih elemenata,²¹ izazivajući kod nje užitak.²² Užitak, kada je o Bonellijevom stripu riječ, u traganju za referencijama,

¹⁸ Starešinčić, *Vrijeme u stripu*. Na: www.stripovi.com 15. 2. 2009.

¹⁹ Isto.

²⁰ Jedan je od ne nužno modernističkih postupaka prikazivanje pauze, čije trajanje čitatelj sam određuje – lik na slici ne govori ništa, što je uvijek pojačano sugestivno. Valja se sjetiti Macheraya koji je, među mnogima, primijetio da je ono što se ne kaže često važnije od onog što se kaže – strip ima sposobnost to plastično ilustrirati.

²¹ Nudeći joj, kako bi rekao Warshow, “trenutno iskustvo” (*immediate experience*).

²² Kada spominjemo užitak u tekstu osvrćemo se uvijek i na znameniti Barthesov tekst. I u čitanju klasičnog teksta čitatelj preskače dijelove koje smatra dosadnima. Tako on sudjeluje u oblikovanju onoga što čita. U stripu, tvrde teoretičari, čitatelj je još i više uključen u stvaranje pročitnog. Užitak u tekstu ne počiva tako u strukturi samog teksta, već u čitateljskom činu djelovanja na tekst. Pitamo se “što je za mene?” – tom logikom biramo i žanr, a Bonelli ih nudi pregršt. Tekst za užitak je tekst koji se lagodno čita i tekst koji ne prekida s kulturom (tekst sadržaja i euforije, kratkog i intenzivnog užitka) – u tom smislu bio bi to tekst koji ne propituje medij, a ni kontekst – propitivanje teme o kojoj progovara može mu se naknadno ustanoviti, ali u dominantnoj recepciji to prolazi nezapaženo. Bonellijevi su stripovi, čini se, užitak shematizirane priče s temama koje u sebe upijaju i popularno i visoko kulturno naslijeđe, uvijek prilagođeno mass-medijski

užitak u narativnim obratima, “vječnim”, cikličkim pričama, plahom problematiziranju suvremenog društva (poglavito otuđenja), “nepodnošljivoj zadatosti” likova i, kao posebno uveseljavajuće, epizodama koje se bave prošlošću likova, pitanjem kako su postali ono što jesu. Oni nadalje nude očuđujuće perspektive pomoćnika, putovanja kroz prostor i vrijeme, zajamčene ishode unutar obzora očekivanja (od Dylana Doga očekuje se, primjerice, i “nekonvencionalno” izvršavanje) – u svemu tome ne razlikuje se strip od drugih popularnih medija, a Bonellijev strip od drugog stripa. U svrhu ispunjenja očekivanog, poput nemogućih stvari u hororu i SF-u, popularni su žanrovi iznimno dobro uređeni: njihovi su okviri nedvosmisleni, a popratne sastavnice podređene konvencijama.²³ U konkretnom primjeru horora mora se raditi o nesigurnosti – čitatelj počinje misliti da i u najnevjerojatnijim događajima može biti istine, ali subverzivni je potencijal nerealiziran upravo zbog prepoznatljivih okvira u koji je događaj smješten.²⁴ Okviri su toliko sugestivni da popularnu fikciju čak i djeca (ona normalna) sasvim jasno odjeljuju od stvarnosti. Žanrovski je strip na taj način dvostruko konvencionalan, kao medij i kao žanr popularne fikcije. To ne znači da on ne omogućuje, kao uostalom i popularno općenito, različita čitanja, što nam je važno ustanoviti kada se pitamo ima li bavljenje njime uopće smisla. Ako smo odabrali uspoređivati strip s filmom, primjećujemo da se u filmu žanrovska diferencijacija odvijala brže, pa je i ukupan rezultat time razgranatiji. Razgranatije je i mišljenje o filmu kao autorskoj, zasebnoj svijesti i povijesti, a kritika i teorija filma barem su kvantitativno opsežnije, pa se njima i strip iznimno često služi.²⁵ U pitanju je li u stripu kao masovnom mediju autorska svijest i umjetnička orijentacija moguća, Bonellijevi su stripovi dobar argument barem za odgovor na prvo: njihova je raslojenost na zasebne autorske poetike čak unutar jednog žanra lako uočljiva.²⁶ Nema, međutim, sumnje da će Bonellijeve stripove najveći broj kritičara svrstati u masovno popularne stripove, čija je osnovna karakteristika da guše nezavisnu umjetničku scenu u svojoj okolini.²⁷

artikuliranom narativu.

²³ Joseph Grixti u: *Reading Popular Narrative*. Primjer okvira Bonellijevih stripova koji upućuje na važnost njihovih referencijalnih praksi čine *Mystereovi misteriji* u epizodama o istoimenom junaku. Riječ je o svojevrsnom proslavu samom stripu u kojem se objašnjava podrijetlo inspiracije epizode, pa se kao suradnici često navode i znanstvenici. Zapleti su, tako, najčešće moguće pretpostavke neriješenih zagonetki koje potom zadiru u fantastično. Pisma čitatelja i sl. uvodničke, ponekad objasnidbene, kategorije, koje se u domaćim varijantama javljaju samo ponekad, također su i u funkciji okvira koji upućuje barem na to da slijedi fikcionalna neopterećujuća zabava. U njima se otvoreno pokazuju šavovi literarnih i dr. referencija.

²⁴ Isto.

²⁵ Đukanović: *Žanrovska diferencijacija i strip*. Na: www.stripovi.com 15. 2. 2009.

²⁶ Takve se mogu identificirati s McCloudovog polazišta o elementima stila pojedinog autora: način crtanja, upotreba prostora, pristup temporalnosti priče, geste likova, upotreba boja, odnos slike i teksta. *Kako čitati strip*.

²⁷ *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. jedina je knjiga, uz Ecove eseje, od konzultirane strane literature koja Bonellijeve stripove eksplicitno spominje. Bonelli na razini tradicije dominira talijanskim strip izdavaštvom, gušeći sve do devedesetih preostale izdavače. Te samostalne avanturističke priče (na 96-112 str.), bazirane na liku (niz karaktera/žanrova s potencijalno beskonačnim pričama), nude

I takvi će, međutim, paradoksalno istovremeno primijetiti da oni proizlaze iz konteksta masovne proizvodnje, ali i da su autorski raslojeni, čega u takvom kontekstu ne bi trebalo biti. Đukanović će tako, primjerice, priznati pravo na postojanje i umjetničkom i masovno popularnom stripu, s njihovim različitim zahtjevima (umjetničke aspiracije naspram zahtjeva žanra, zanatstva i zabave), ali će ih jasno odvojiti. On, međutim, sjajno zamjećuje sljedeće:

Dodatno složenom situaciju stripa čini njegov supkulturni kontekst. To je kontekst naglašene vrednosne ambivalencije. U njemu su sadržana ne samo previranja i prevrednovanja vrednosnih orijentacija nego i njihova degradacija. Trivijalizacija–detrivijalizacija je dvosmeran proces s često ne sasvim izvesnim ishodom. Otud obilje trivijalnosti i kiča u domenu supkulture. Stanislaw Lem ukazao je na nekoliko mogućnosti prevladavanja kiča u tzv. “donjim tokovima” kulture. To su ignorisanje kiča u sopstvenom društvenom kontekstu, zatim izrugivanje kiča njegovim parodiranjem i na kraju put sa najviše rizika, ali možda zato najizazovniji – uključivanje kiča u stvaralačku igru i kroz nju njegova negacija, kako bi to Lem rekao, transsupstancijacija.²⁸

Upravo negdje u domenu te transsupstancijacijske igre, uz obilato korištenje i prilagođenog visokog, ja nastojim smjestiti Bonellijeve stripove. Kada je riječ o njihovoj ideologiji, ona mi se u ovom žanrovskom stripu pričinja svakako mnogo manje eksplicitnom (teže čitljivom) nego što je slučaj u primjerima kojima se služi navedena literatura, osim ako se ne odlučimo da je ona ionako reprodukcija dominantne ideologije. Nazvali to postmodernizmom ili kako nam drago, čini mi se da se Bonellijevim stripom treba baviti upravo sa stajališta miješanja popularnog i visokog, gdje popularno ima pretežni udio, a visoko se prilagođuje potrebama žanra, masovne produkcije i pristupačnosti. Takvo korištenje visokokulturnog materija ne čini mi se, u pokušaju vrednovanja, uopće lošim, pa ni onda kada su citati posve eklektički.

Strip je, naposljetku, medij snažno obilježen vlastitim dvojstvom: tekstom i crtežom, visokim i popularnim.

POPULARNE I SPECIFIČNE KARAKTERISTIKE BONELLIJEVIH STRIPOVA: GRAĐA, INTERTEKST I IDEOLOGIJA

U ovom će poglavlju biti ispitane popularne (opća dostupnost – infrastruktura i industrija, žanrovska različitost, zahtjevnost, usmjerenost na užitek (eskapizam?), dvostruka artikulacija, shematičnost...) i eventualne distinktivne ka-

malo mogućnosti za ispitivanje medija zbog masovne industrije i rotacije autora. Knjiga Bonelliju suprotstavlja kreativnu avangardu nekih manjih talijanskih kuća. Za nju, kulturno je polje obilježeno, prema Bourdieu, tenzijom između onih koji su ostavili traga i onih koji se to trude učiniti. Podrazumijevanu masovnu produkciju (koja je ostavila trag i u koju ide i Bonelli) suprotstavlja tako inovativnoj, autonomnoj kulturnoj produkciji koja ima “više” ciljeve. Kako je, međutim, ta oporba također u sferi popularnog, ona je “nepopularna popularna kultura” – *unpopular culture*.

²⁸ Đukanović. *Žanrovska diferencijacija i strip*. Na: www.stripovi.com 15. 2. 2009.

rakteristike nekolicine Bonellijevih stripova. Popisat će se i neke referencijalne prakse prema vrstama:

- Autoreferencija: citiranje vlastitog konteksta, ranijih epizoda ili, rijetko, drugih likova iste kuće (primjetno jedino na relaciji Martin Mystere – Dylan Dog u epizodi *Posljednja stanica – užas.*)
- Referencije na filmove (cijele priče, teme, vizualizacije, pojedini citati, ne samo komplementarni, već i drugi žanrovi)
- Referencije na glazbu (teme, ambijentalna podrška, poput *Devoljeg trilera*, sonate za violinu Giuseppea Tartinija, u Dylanu Dogu)
- Referencije na književnost ili popularne narative (citati, likovi rađeni prema piscima ili junacima, kompletne priče...)
- Referencija na likovnu i kazališnu umjetnost (vizualizacija, život kao predstava...)

Paralelno će se pokušati vršiti neki oblik ideološke kritike. Kako bi se zamišljeno ostvarilo, bit će nužno opteretiti tekst određenim brojem epizoda, priča, likova i događaja. Zapažanja o ideologiji podijeljena su u četiri osnovna fragmenta koji slijede iza pojedinih epizoda, ali se nalaze i u samom tekstu uz druge opaske o pojedinoj priči.

Opće napomene o popularnom karakteru

Prilikom referencijalne igre namijenjene promatraču često je autorsko komentiranje ispod slike koje upućuje na poveznicu s prijašnjim epizodama, objašnjava neku visokokulturnu referencu ili sl., čime nadopunjuje okolnost da je citat uvijek prisutan na više razina kako bi bio lakše dohvatljiv. U toj se mjeri svakako može govoriti o edukativnom karakteru, obrazovanju čitatelja putem postmodernističkog postupka, čime se on postepeno uči visokoj kulturi putem popularne. Korisnijim se čini ne zagovarati podjelu na dvije nezavisne razine, gdje svatko čita ono za što je kompetentan. To ne znači da se ovi stripovi ne mogu čitati eskapistički, bez obzira koliko su često angažirano i društvenokritički mišljeni.

Za čitanje, praćenje priče ovi su stripovi svakako nezahtjevni, zbog čega su ih mladi dječaci (o djevojčicama nemam saznanja) u devedesetima rado čitali, ali za uočavanje svih referencija potrebno je biti iznimno pismen u popularnoj kulturi, a često i u visokoj. Mnogi su putem ovih stripova prvi put čuli za neka mjesta visoke kulture (naročito posredstvom Martina Mysterea).²⁹ Ovi stripovi nisu primarno namijenjeni djeci, ali su im djeca uvijek predstavljala važan dio publike.

Bonellijevi su stripovi bili i ostali opće dostupni: njihova je infrastruktura

²⁹ Popularno je kulturno prvo – putem njega smo se opismenili. (Ovu tezu podržavao je, između ostalih, u sklopu kolegija “Popularna književnost”, održanog akademske godine 2008./2009. na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, Dean Duda). Ima djece kojoj su stripovi, po Warshowu, jedina veza s kulturom.

podrazumijevala industrijsku proizvodnju i velik broj primjeraka, a u nas su objavljivani u sklopu zabavnih izdanja Slobodne Dalmacije. Kasnilo se za Italijom, ali ni epizode nisu uvijek bile uzastopno prevedene. Distribucija se vršila posredstvom kioska i tek tu i tamo koje specijalizirane strip-knjizare (*More Comics*) koja se reklamirala uglavnom preko Bonellija, a zapravo je njegovala kult “visokog” stripa. Bonellijev se strip nije nametnuo izvan Europe, a nije preuzetno reći da su mu glavna tržišta, kao i Alanu Fordu, bila Italija i Jugoslavija. SAD su ostale vjerne svojim karakternim super-junacima, oplemenjenima s manje ili više unutarnjih dvojbi, a zapadna Europa strip je vidjela ili kao visoki ili kao “crtani” medij. Bonellijev strip nikada nije bio umjetnički, kolekcionarski, već masovni. Umjetnički strip, čini mi se, u pravilu više polaže na crtež kao distinktivni moment medija (biti što više usmjeren na specifične sposobnosti medija nekako je uvijek cijenjena vrlina), dok je teksta u njemu mnogo manje. Čitanje Bonellijevih stripova u djetinjstvu prvenstveno je, čini mi se, strast za bilo kakvim tekstom, a iste se epizode i ponovljeno čitaju, čime se postaje fanovski kompetentan. Bonellijevi stripovi imali su u nas vrlo široku recepciju, što je možda jedan od razloga zašto nisu formirali subkulture – oni dolaze iz vremena nižeg stupnja naše fragmentacije (premda su sami kapitalistički proizvod) i za nas su bili dio zajedničkog kulturnog paketa. Kod nas se nitko ne bi obukao u Dylana Doga jer je on zapravo bio *mainstream* naše kulture, kao i Alan Ford, a ne toliko stvar izbora u većem ili manjem mnoštvu dostupnog. Pretvaranja stripa u događaj u našim devedesetima imala su jasan cilj – nagovoriti čitatelje na nešto drugo pored Bonellija i Bunkera, što se činilo razmjerno nasilno, obezvrjeđivanjem spomenutih i isticanjem “visokog” stripa. Više se nije moglo biti pravim fanom stripa samo s Bonellijem i tu i tamo kojim Jeremimahom. (Dakako da je postojao i vrhunski domaći strip, od braće Neugebauer i Maurovića, do Novog kvadrata, ali nisam siguran koliko je on imao široku recepciju, odnosno koliko je mehanizam distribucije uopće usporediv). U tom je smislu ljubav prema Alanu Fordu i Bonelliju postala određenim oblikom jugonostalgije. Bonellijevi stripovi izgubili su bitku u domaćem kapitalizmu, pojedini likovi dobili su svoje *spin off*-ove, više različitih, šarenijih, većih i skupljih izdanja, ali ih preživjeli obožavatelji redovito nisko ocjenjuju.

Masovni karakter pokazuje se i u umnažanju tipiziranih junaka kako bi se pokrilo što više žanrova, no svi Bonellijevi likovi, bez obzira na žanr, uvijek imaju detektivsku komponentu sa svime što uz nju ide – razlikuju se jedino iznimni događaji koji su predmet istraživanja. Oni su tako: detektiv noćnih mora, detektiv nemogućega, detektiv klasičnih zločina, privatni agencijski detektiv u SF okružju, rendžer itd. Mijenja im se dakle tematsko-povijesno ruho, a osnove – superiorna inteligencija (sposobnost drukčijeg pogleda na okolnosti), izdvojenost iz dominante (osamljenost, obožavanje prošlosti – visoke i popularne kulture podjednako), *side-kickovi* – ostaju iste. Ovi su likovi zato raslojeni s obzirom na autorske poetike scenarista i crtača koji unutar zadanih osnovnih smjernica (vanjština lika i osnovne karakterne crte) uživaju slobodan prostor variranja poznatog i kreiranja posebnog. Pri tome oni posežu u svoje osobne kulturne naprtnjače, pa se uslijed brisanja granica registara znanja visokog i popularnog kompetencija za suvereno kretanje ovim tekstovima mijenja.

Bonelli je pokušao, ali nije u potpunosti mogao odraditi transformacije detektivskog žanra koje su se dogodile u drugim medijima. Jedino je Dylan Dog

uvijek imao naglašenu mjeru nesigurnosti, ali ta je proizlazila i iz predmeta kojim se bavio. Stvoren je Lazarus Ledd sa svojim pojačanim bremenom prošlosti (Dylan, Nathan i Martin imali su, dakako i sasvim tipično, teške prošlosti, ali su se one mnogo manje miješale u njihove pustolovine, odnosno isključivo na za to određenim mjestima poput specijaliziranih epizoda) i naglašenijom agresijom, naturalističnošću i bliskošću problematici velegradskih podzemlja, ali je to bio i ostao prilično slabašan strip. Naturalizam Dylana Doga nije, zapravo, nikada postojao – to je uvijek bio stilizirani strip, i onda kada je progovarao o socijalnoj problematici činio je to hiperbolizirano. Bonellijevi likovi uvijek su, svaki na svoj način, bili iznimni, a njihove negativne karakteristike (alkoholizam npr.) sasvim tipizirane i bez kontakta s “realizmom” kojemu teži suvremeni krimić. Ipak, u duhu europskog krimića Bonellijevi su stripovi često vezani na društvenu stvarnost, a manje na nemotiviranu ludost koja bi ležala u višestruko složenoj ličnosti kriminalca – kriminalac prestaje biti čovjekom i postaje čudovište upravo zbog svoje “ljudskosti”, ili ga zahvaćaju više sile s kojima se ne može nositi, da nas podsjetite kako se “sudbini ne može izbjeći” i kako smo previše gordi u uvjerenju da upravljamo vlastitim životom.

Grada³⁰

•Dylan Dog³¹ – *Igra sa smrću* – Donosi izravno nadahnuće Bergmanovim *Sedim pečatom*, mada je ideja i drugdje upotrebljavana: riječ je o okultističkoj teoriji po kojoj je prije smrti moguće odigrati partiju šaha sa dotičnom kako bi se produžio život, pri čemu svaki izgubljeni pijun znači i smrt jedne drage osobe. Slika Albertusa Pictora iz 1480-ih prikazuje upravo tu scenu, koja se prepravljena nalazi i na naslovnici ove epizode. U ovom slučaju igrač podmeće Smrti osobe koje zapravo mrzi te na kraju biva kažnjen vječnim postojanjem u ništavilu, gdje je ništavilo, što je jednom komparatistu posebno duhovito, apsolutna bjelina. Smrt, tipično prikazana kao kostur s kosom (što je oblik svjesnog ironiziranja tradicije, posebno s obzirom na njenu ljudskost u stripu),

³⁰ Pri pregledu nekih tema i referenci selekcija je provodena s ciljem ustanovljavanja nekih mogućih tipova, a ne davanja potpune slike Bonellijeve produkcije.

³¹ Izgled lika potječe od fizionomije glumca Ruperta Everetta. Ime lika vjerojatnije potječe od engleskog pjesnika Dylana Thomasa, nego li od Boba Dylana. Obojica se u stripu često citiraju na više razina. Engleski pjesnik koji je utjelovio stereotip pjesničkog života može se javiti samo s te svoje kvalitete, ali i na rafiniranijoj razini svojih vitalističkih tekstova – organsko jedinstvo svega javlja se u Dylanu Dogu često, podjednako na razinama teme i crteža (naročito u crtača Roia, čiji se “srašteni” crtež općenito smatra najružnijim). Boba Dylana, koji je ionako, čini se, uzeo ime po Dylanu Thomasu, Dylan Dog ponekad sluša i metatekstualno komentira vezu njihovih imena. Na njegovom tragu on nastoji iznevjeriti očekivanja u svojim boljim epizodama, ali se u osnovi radi uvijek o tome da su prava čudovišta živi ljudi, dok umrli njeguju ljudsku osjećajnost koju živi nemaju jer su izgubivši vlastiti život shvatili da su ga potratili – to se događa na razini ideologije. Na razini obrata u priči, upliva fantastičnog ili (mnogo češće) razotkrivanja fantastičnog kao pažljivo planiranog mogućeg, očekivanja se češće iznevjeruju, i u skladu s mislilačkom poetikom stripa i žudnjom čitatelja česti su otvoreni krajevi. Dylan Dog se, uz svesrdnu pomoć Groucha, u boljim svojim nastavcima poigrava s konvencijama vlastitog žanra sve do razine metalepse.

da bi se realizirala nadvladava u Dylanu Dogu zakone realnog svijeta jer je ona nužnija od svih zakonitosti. Cikličnost vremena, problematično spajanje dvaju svjetova (ovostranog i onostranog) koji funkcioniraju po sličnim načelima može već biti jasnom kritikom društva, naročito u duhovitim vizijama pakla što se javljaju u nekoliko epizoda. Pakao je u Dylanu Dogu inspiriran nadrealizmom, koliko i Kafkom. U Dylanu Dogu moguće je sresti nekoliko vrsta horrorra u rasponu od onih sasvim *slasherskih* (s tradicionalnim inspiracijama priča strave: duhovima, čudovištima, ubojicama, vješticama, vanzemalcima, zombijima...) do metafizički obojenih. Fanovi ih općenito dijele na “prave” horror epizode i, uglavnom nepoželjne, “filozofske” epizode. Neprihvatljivo je svako potpuno izlaženje iz žanra horrorra.³²

• Martin Mystere – *Casanova* – Uočljivo je vrlo pažljivo baratanje povijesnom faktografijom (npr. današnja i stara imena gradova i naselja itd.), tipično za ovaj strip. U potentnu povijesnu podlogu unose se fiktionalne pretpostavke – ovdje se u Casanovinu biografiju dodaje njegovo traganje za vječnim životom, što mu, dakako, i polazi za rukom. Česte su paralelne radnje u stoljećima udaljenim vremenima.³³ Iznimno česta je pojava tajnih društava, redovito zlih i redovito predstavljenih zašiljenim crnim kukuljicama. Ovdje je to venecijanski stilizirano društvo *Voarchadumia* (alkemijska formula) koje radi na sprečavanju širenja okultnih, magijskih, fantastičnih znanja u široj javnosti. S obzirom na njihovo često tematiziranje snage tajnih društava, jasno je da Martin i Dylan često operiraju s teorijama zavjere. Kao što je slučaj s teorijama zavjere, znanstveno neutemeljena pretpostavka dalje se obrazlaže sasvim znanstvenim dokazima. No, ovi stripovi ne pretendiraju zamijeniti učene knjige, već iz njih biraju one teme u koje je najlakše upisati klasičnu igru detekcije, potjeru ili sl. Martin Mystere u pravilu ima kakav povijesni ili kulturnoumjetnički ekskurz (u formi emisije koju snima, vlastitog razmišljanja ili sl.) kojime se čitatelj upoznaje s kontekstom u kojem će se priča (Martinovo traganje) odvijati. Martin se obično uhvati nekih “neriješenih tajni prošlosti”, velikih misterija koje često nalazimo u danas vrlo rasprostranjenoj popularnoznanstvenoj literaturi, te njihova rješenja izvodi iz nevjerojatnih pretpostavki. Bez obzira na to, ne može se reći da se ne radi o povijesno često točnim i mladom čovjeku iznimno korisnim podacima, a kontekst priče često je bolje iskorišten nego li u velikom broju današnjih filmskih ostvarenja. (Ovdje konkretno: porijeklo karnevala, venecijanska povijest, Casanovina poznata biografija...). Tako Martin zahvaća niz tema: tajne knjižnice, čitanje misli, reinkarnacija, knjige svega... (Borges je izravno nadahnuo nekoliko epizoda – *Pješčana knjiga*,

³² “Mignacco radi *scenarističko samoubojstvo* jer fanovima dylanovske horror proze želi prodati krimić pod horror. Slične stvari radi i Ruju, pa je među najmanje omiljenim scenaristima na Dylanu.” (www.stripovi.com 15. 2. 2009.) Fan ovdje ne zamjećuje da Dylan zapravo vrlo često pobjegne iz horrorra, ali nam svjedoči koliko mu je bitno poštivanje konvencija žanra i koliko on zapravo želi konzumirati varijacije stalno istog. Bjezgovci iz žanra govore nam, pak, o pretenzijama stripa koje se uspijevaju probiti usprkos mass-produkcijskom sistemu.

³³ U Dylanu Dogu paralelizam radnji češće se odvija u paralelnim dimenzijama, koje se potom spajaju u nama jedinoj poznatoj. Pretapanje više vremenskih i prostornih instanci u stripu ima prednost potencijalne doslovne ilustracije.

Aleph...). Ne vjerujem da ću puno pogriješiti ako kažem da je Martin Mystere najintelektualističnije raspoložen Bonellijev strip, što je sasvim u skladu s tipskim odlikama junaka, profesora s nekoliko fakulteta (antropologija na Harvardu, arheologija na Sorboni, lijepe umjetnosti u Firenci, kibernetika u Bostonu). U skladu s njegovim znanjima odvijaju se i epizode, pa su posebno zanimljive one vezane uz kompjutore: propitivanje odnosa čovjeka i stroja i mogućnosti stroja dovodi sve do ulaska u stroj (virtualna stvarnost čije se posljedice osjećaju u realnoj stvarnosti³⁴ – npr. u *Zatočnici kompjutera*), do branjenja teze da stroj ima dušu,³⁵ do strojeva nevjerojatnih sposobnosti (umjetne inteligencije kakva do danas nije osmišljena) – *Santa Klaus 9000* tako priča priču o povijesti kompjutera od Babagea nadalje, pri čemu brani tradiciju mehaničkog rada kao pouzdanijeg nad elektronskim – antimodernizam (u širem smislu) se u Bonellijevih autora javlja razmjerno često. Barem kada je o Dylanu Dogu riječ, tu nam podršku daje Noel Carroll: “U intertekstu horra redovito se ogleda nostalgija za prošlim vremenima”.³⁶ Tako je i s Bonellijem općenito – proizvodi popularnog i visokog koji se tu konzumiraju rijetko su baš kontemporalni, što ne znači da se općenito ne javljaju i aktualne teme. Primjer takvih je snimanje *snuff* filmova (Filmovi u kojima je nasilje stvarno. Danas ih se smatra mitom, ali definiciji *snuffa* sasvim bi odgovarale, primjerice, snimke egzekucija, pri čemu jedino možemo raspravljati o razlici u namjeri). Tu temu u više navrata obrađuju Dylan Dog i Lazarus Ledd, kao i probleme neonacizma, pedofilije i sl. Vratimo se na gore spomenute epizode Martina Mysterea: jasna referenca na HAL-a 9000 vidljiva je u propitivanju uloge stroja u suvremenom svijetu. U pozadini, Djed Mraz, koji svoje sposobnosti ima zahvaliti upravo moćnom stroju, razobličava se kao američka konstrukcija, koja doduše postoji, ali se ne služi magijskim, nego tehnološki naprednim rješenjima. U *Sotoninom ekranu* i *Elektronskoj pogodbi* priča se pleće oko mogućnosti upadanja u televizijski program za vrijeme njegovog trajanja i potpunog mijenjanja programskog sadržaja. To je sjajna prilika za gomilu citata popularnih žanrova filma i televizije te poigravanja sa fanovskim snovima o novim nastavcima klasika, starim glumcima u novim filmovima itd.: novi James Bond sa Sean Conneryjem, Indiana Jones s Marilyn Monroe, gdje ona iznad nekakvog gejjira nalazi priliku za poznatu scenu iz *Sedam godina vjernosti*, *Povratak u Casablancu* s Michaelom Douglasom, *E.T. protiv Aliena*, *Probuhalo s vihorom* u kojem Rhett Butler ostavlja Scarlett zbog sluškinje Mammy i tako dalje. Mystere ovdje, zahvaljujući svojem znanju stečenom za studija kibernetike, može objasniti kako je naknadna manipulacija filmskom slikom donekle moguća, ali ne u ovako savršenoj mjeri. Zanimljivo je primijetiti, kada se govori o iskorištavanju (bolje rečeno recikliranju) već postojećih uspješnih narativa, kako u vrijeme izlaska ovog stripa (1994.) Hollywood još uvijek nije u punoj mjeri proizvodio visokobudžetne filmove u stilu *Alien protiv Predatora*, a

³⁴ U Nathanu Neveru takve se mogućnosti, prirodno, više tematiziraju. U svijetu budućnosti one se uzimaju kao sasvim svakodnevne, poput spolnog općenja sa strojem koji kreira sliku spolnog partnera. Ovakve su vizije rijetko originalan proizvod stripa.

³⁵ Dylan Dog te teme zahvaća u epizodama o londonskom predgrađu Stepfordu u kojem žive androidi.

³⁶ *Reading Popular Narrative*. Str. 182.

čini se da je i *remakeove* običavao “štancati” malo pažljivije. U podtekstu ove epizode leži tema obračuna s piratstvom koje američko društvo, u smislu narušavanja autorskih prava, smatra velikim zlom. Agencija BSA tako je jedna od najmoćnijih institucija u SAD-u.

Fragmenti ideologije 1:

Okultno i alkemija česte su teme i pokazuju svoje neprolazno djelovanje i u suvremenom svijetu – starina ima performativnu snagu u sadašnjosti, gdje je uglavnom zaboravljena, zanemarena ili ismijana. Ona se “u podrumima i tajnim prolazima” skriva od uvijek kritiziranog otuđenja svakodnevice, izbija da bi djelovala u pojedinoj epizodi, i potom se ponovno vraća u nevidljivo te biva podvedena pod neriješen slučaj – ništa zaista ne uspijeva promijeniti, na bolje ili gore, u postojećem svijetu. Takva je i snaga starih kultova i religija, nomada... uvijek doslovno magijska, vječno postojeća, ali koja je ustuknula pred suvremenosti. Okultno se upisuje u mnoga znanstveno nerazjašnjena područja, kako bi se stvorila podloga za klasičnu detekciju ili avanturu. Pritom se, posebno u Martinu Mystereu (koji ima i mnogo više teksta od Dylana Doga), daju opsežne povijesne crtice o templarima, katarima, asasinima, osebnim pojedincima iz svjetske kulturne prošlosti (prvenstveno europske i azijske, Amerikanci su u stripovima o Martinu Mystereu redovito komični neznalice ili površni kapitalisti³⁷) koji u jednom oštrm prijelomu postaju fiktionalni. Ne vidim razlog zbog kojeg se ovako ocrtane likove i događaje ne bi moglo prihvatiti kao početnu točku nečijeg ozbiljnijeg interesa za određeno područje. Generalna pretpostavka koja se provlači ovim stripovima jest da su civilizacije koje su prethodile našoj (Atlantida je omiljena tema stripova o Martinu Mystereu) imale neka znanja i sposobnosti kojima mi danas ne raspolazemo. Ta se znanja u manjoj mjeri prenose do nas bilo radom tajnih društava, bilo kakvim vremenskim kapsulama ili reaktivacijom kakvog stroja, unoseći nered u onaj dio sadašnjosti koji je njima zahvaćen. Neravnoteža biva naposljetku nadvladana te se znanja ponovno povlače u anonimnost. Njima se objašnjavaju neriješene zagonetke i nastanak nekih velikih djela u poznatoj nam prošlosti. Postojeća povijesna svjedočenja koja impliciraju magijsko uzimaju se kao vjerodostojna. Vizija tih naprednih tehnologija starih naroda je dvojaka: oni s jedne strane mogu čitati misli, a s druge je riječ o sasvim “znanstvenim” dostignućima, laserskom pištolju, stroju za letenje, genetskim mutacijama.

•Martin Mystere grafički je mnogo manje inventivan od Dylana Doga – on crtežom manje dovtljivo ukazuje na svoje intertekstualne i intermedijalne veze. Dylan Dog je kreativnošću na ovom polju značajniji od bilo

³⁷ U stripovima o Dylanu Dogu SAD ima posebno mjesto. Dylan je ambijentalno snažno vezan uz London, pa kada u jednom nizu epizoda posjećuje SAD one su mu uvijek odbojne, čudne i smiješne, ali on tamo na svim razinama susreće Lovecrafta i njegove maštarije poput Cthulhua. Treba primijetiti da se ovdje i London i SAD karakteriziraju izvana, iz Italije, ali to nije razlog zašto se često javljaju stereotipizirani – razlog tome su odlike medija i žanra. Ovaj put u SAD u izravnoj je vezi i s tzv. vještijim ciklusom Sclavijevog omiljenog redatelja Darija Argenta.

kojeg drugog Bonellijevog stripa, on time sugerira i odabrani žanr pojedine epizode (premda treba uvijek voditi računa i o autorskim preferencijama) – odabere li eksploatacijski zombi horror likovi će biti tanji i oštiji, blijedi i ispijeniji, te oslonjeni gotovo u potpunosti na filmove Johna Romera,³⁸ pa će s njima biti preuzeta i pripadajuća problematizacija društva.³⁹ Dylana Doga u tom je smislu najbolje promotriti preko epizode *Golconda* i njenih nastavaka, a na ovom mjestu to će umjesto mene u cijelosti učiniti jedan fan, budući se njegovoj interpretaciji ove središnje epizode Dylanovog ciklusa ne može dodati više nego li jedna kratka fusnota, bez obzira što u nadrealizam zahvaća pomalo kruto.

Fragmenti ideologije 2:

“Utjecaj nadrealizma⁴⁰ i istaknutih predstavnika toga osebnog umjetničkog smjera, ne samo na stil Tiziana Sclavia, nego i na njegovu stripovsku kreaciju Dylana Doga veći je nego što se to na prvi pogled i čini. Nadrealizam kao pokret nastao kao reakcija na industrijsku revoluciju početkom dvadesetog stoljeća te strahote Prvoga svjetskog rata zagovarao je oslobođenje uma, oštro se oslanjao na psihoanalizu, vođen imaginacijom podsvjesnog... zadirući pomalo u ekstrem pokušavajući revolucionarizirati doživljaj pojedinca te njegove osobne, društvene i političke poglede, pokušavajući ga osloboditi od krutih, restriktivnih običaja i ustaljenih pravila ponašanja. Sam Andre Breton, osnivač i autor manifesta o nadrealizmu opisuje njegov pravi cilj riječima “živjela socijalna revolucija, i samo ona!”. Posljedica svega toga opet bijaše što se nadrealizam počeo povezivati sa komunizmom i anarhizmom (treba li dodati koliko je Marxov dijalektički materijalizam te kontroverzne, i u praksi počesto pogrešne ideje Sigmunda Freuda žestoko utjecale na razvoj nadrealizma, te reći samim time kako se Sclavi nikada nije trudio skrivati svoje ljevičarsko opredjeljenje čije ideje počesto bezobrazno upravo i promoviraše kroz par svojih uradaka obojenih nadrealističnim tonom, te koliko su recimo freudovske teorije o Edipovskom kompleksu i tumačenju snova utjecale na stvaranje mnogih epizoda Dylana Doga, primjerice epizode “Snovi”?). Groucho Marx, a ovdje mislim na pravog Groucha Marxa, kultnog komičara, u mnogim svojim filmovima, upravo kao i Charlie Chaplin, glumio je dadaiste, a dadaizam ne bijaše ništa drugo no smjer u umjetnosti koji je upravo izrodio nadrealizam, što opet njegov izbor kao Dylanovog sidekicka čini sve samo ne slučajnim od strane Sclavija. I naravno, ne zaboravimo na Renea Magrittea koji je poslužio kao glavna inspiracija *Golconda*-opusu u kojemu je Sclavi najsnažnije zakoračio u nadrealizam. A upravo kao i u Magritteovim slikama, tako i u “*Golcondi*” ništa nije onakvo kakvim se na prvi pogled doima. Sazidana od apsurdna, Sclavi u čistoj surrealističnoj maniri oduševljava, šokira te ujedno i zabavlja spajanjem i kombini-

³⁸ U kinu Dylan, Sybil i Groucho gledaju Romerov klasik *Zora živih mrtvaca* u istomenoj prvoj epizodi.

³⁹ O tome vidjeti recenziju Marija Kozine iz *Hrvatskog filmskog ljetopisa* br. 55.

⁴⁰ Nadrealizam i horror imaju dugu zajedničku povijest, stariju, dakako, od Dylana Doga – vidjeti: Robin Wood, *An Introduction to the American horror film*, u: *Reading Popular Narrative*, str. 189.

ranjem naizgled nespojivih elemenata, što se ne bi smjelo striktno promatrati kroz prizmu nekog trenutalnog Sclavijeveg napada egzhibicionizma. Tiziano lukavo podbada svojim sarkastičnim i ciničnim tonom (*“u Londonu se događaju čudne stvari...”*; *“Pa nisam vam ja kriv što ste izabrali Thachericu!”*) čineći to u svome prepoznatljivom i zafrkantski dopadljivom crnohumornom stilu, stilu koji će prisvojiti, ne samo u Golcondi, nego i u većini kasnijih DD uradaka, te stilu koji će dotični autor na trenutke ipak uspjeti nagrditi vlastitim napadima patetike i pretjeranog malodušja. Ne zaboravimo i na “Golcondin” romantičan element (Dylana i Amber Cat, romansu psa i mačke), Groucha koji je u jednoj ovakvoj epizodi, upravo poput svoga slavnog glumačkog imenjaka, sasvim u svom elementu (*“Kada vidite čovjeka koji izgleda glupavo i govori kao glupan, ne dajte se zavarati; to je uistinu glupan.”*), i Blocha koji je tako dražesno izgubljen u svom tom ludilu i u ozbiljnom strahu za svoju mirovinu. Nakon “Golconde” dosta se toga promijenilo... prvi ozbiljniji izlet u nadrealizam pokazao se za Sclavija i više nego uspješnim, te nekako na krilima tog uspjeha odlučuje skladno (a ponekad i odlučnije) i dalje ploviti u tim vodama, koje će, uz tu i tamo koje manje ili više posrtanje, uspjeti iznjedruti neke od najosebujnijih i najboljih epizoda Dylana Doga uopće. A činjenica da se, nakon ove epizode, još nekoliko puta vraćao u Golcondu, dovoljno govori koliko je taj svijet bajki i apsurda Sclaviju zapravo drag.” (www.stripovi.com 15. 2. 2009.)

Dodajmo, ipak, da se na razini crteža nadrealizam ovdje ogleđa ponajviše u čestim “prelijevanjima” slike, ali iznimno rijetko preko granice kvadrata. Mnogo češće realni objekti počnu gubiti svoje granice i konture, rastaču se, ili poprimalju pravilne geometrijske oblike. Stvarni i postojani objekti ili žive stvari često se pokažu lažnima, paravanima, lomnima... što doprinosi osjećaju nesigurnosti, nepostojanosti i neravnoteže svijeta. U beskonačnoj igri s logikama paralelnih svjetova uvijek mora postojati neki oblik odnosa s pravilima našeg svijeta kako bi se igra razumljela. Izokretanje pravila stvarnog svijeta (otkuda i vezanost uz nadrealizam) čini mi se u bitnome političko, pri čemu motiv ne mora biti banalan poput poruke: “do toga je došlo jer ovaj svijet nije dobar”. Rastakanja struktura koje doživljavamo kao postojane izazov su i za crtani prikaz.

- Martin Mystere – *Efestov pogon* – Epizoda je krasan primjer kolaža: na jednoj se strani razglaba o povijesti Firence i jezuitima, baroku i renesansi, potom se citira Goethe, da bi se nastavilo vizijom rada u sicilskom kamenolomu u 5. st. pr. Kr., ali uz čuvara oboružanog pištoljem koji pretvara u kamen. Malo dalje dan je kratak pregled djelatnosti sicilske mafije, s čijim se odvjetcima u stripu sukobljava, sve to u sklopu pregleda povijesti Sicilije i crteža najznačajnijih građevina Palerma. Često se “reklamiraju” povijesne knjige ili turističke atrakcije. U priči se nađu i ljudi preživjeli s Atlantide, nevjerovatnih sposobnosti, koji su se inkorporirali u svakodnevni život.

- Martin Mystere – *Misterij Borisa Grigova* – Epizoda pokazuje koliko je česta praksa poigravanja s popularnim, naročito kvazipovijesnim ili zavjereničkim narativima. Ova je epizoda ponovno okultna, a u temelju joj se nalazi Rasputin i poznata intriga oko Anastazije Romanov koja je tobože preživjela strijeljanje (ovdje je zamijenjena sestrom Olgom), te, dakako, mogućnost nevjerovatno dugovječnog života. I u visokoj književnosti nije rijetko da se protagonisti

izmaštane fabule sa svojim osobnim povijestima smjeste u kontekst velikih povijesnih događaja, koji se pritom mogu vrlo vjerno prikazati, moguće i s otvaranjem mogućnostima njihovog propitivanja i vrednovanja. Tako je i ovdje, što je često u Martinu Mystereu, dan pregled povijesnih događaja 1917. i 1918. u Rusiji.

•Martin Mystere - *Poludjeli grad* – Tema je enigmatika i njena izmaštana performativna snaga. Enigmatika je u kolektivnoj memoriji pripadajuća zabava intelektualaca, pa neobrazovan čovjek često, kada želi dokazati svoju intelektualnu potkovanost poseže za križaljkom (o eksploziji raznoraznih Skandi i sl. novina na jugoslavenskom tržištu, značenju kvizova, Kviskoteke, osoba poput Laze Goluže i junaka tih emisija, čije preformulirane ostatke vidimo i danas...valjalo bi napraviti posebno istraživanje). Osim toga, takva osoba često poseže za šahom, ili opsesivno gomila faktografska znanja o nekom, vrlo često povijesnom, fenomenu ili razdoblju.

•Martin Mystere – *Vragovi pakla* – Epizoda je izgrađena oko pretpostavke da se Danteovo putovanje paklom doista dogodilo, da je isti bio član društva “Pjesnici ljubavi” (točno), ali da se to društvo služilo konvencijama ljubavne lirike kako bi šifriralo svoja okultna znanja. Njihovi nastavljači u sadašnjosti ponovno su tipično demonsko tajno društvo sa šiljatim kukuljicama koje nastoji nanovo otvoriti vrata pakla.

•Martin Mystere – *Orfejevo lice* – Uz poznati mit, u najboljoj maniri alternativne povijesti, veže se još sva sila zanimljivih pojava: od nuklearne eksplozije u doba Rima, barbarskih plemena, kršćanske ikonografije (koja ovdje, dakako, mora imati svoje okultno podrijetlo), teutonskih vitezova, pitagorejaca itd. Povijesni *crossover*, povezivanje udaljenih fenomena kao da su direktni uzrok i posljedica...sve su to česte prakse u manipulaciji povijesti u zabavne svrhe. U pozadini je, dakako, dopadanje široj publici, na način da se spajaju udaljeni poznati monolitni događaji, sa svojim ljudima i razdobljima i sa svojom prepoznatljivom scenografijom i ikonografijom – najbolje oni čija ja predodžba bar segmentarno okamenjena, pa tako, recimo, Rim, srednji vijek i svjetski ratovi. Njihovo povezivanje može biti značenjski potentno, što je možda ovdje i nebitno, ali to temu čini višestruko iskoristivom, ne, dakako, ponovno u istom žanru⁴¹ jer je on zadan – uvijek ponavljati, ali i uvijek dati nešto novo – to je ukus publike.

⁴¹ Primjer sličnih tema u različitim žanrovima: Martin Mystere – *Krilati osvjetnici* i Dylan Dog – *Simfonija smrti*. U oba slučaja javlja se hitchcockovski moment ptica ubojica, svjesnih životinja. Inspiracija ponovno ide izravno iz filma, ne iz novele Daphne du Maurier. U *Simfoniji smrti* spominje se, međutim, i *Životinjska farma*. Hitchcock se priziva i u epizodi *Phoenix*, nadahnutoj filmom *Žena koja je živjela 2 puta*, kao i u epizodi *Iz dubine* – na samom je početku istovjetna kulturna scena tuširanja iz filma *Psycho*, a imena likova također su otuda posuđena. U ovim naslovima može se primijetiti i razlika u praksi naslovljavanja – Dylan jasno sugerira svoj žanr naslovima koji redovito sadrže imenice i glagole tipične za horror, dok je Martin u pravilu mnogo mekši, premda i u njemu zna biti horrora. Njihova veza najbolje se vidi iz epizode *Posljednja stanica straha* – njih dvojica najprirodniji su likovi Bonellijeve franšize za međusobno povezivanje.

Fragmenti ideologije 3:

Česta su pretvaranja čovjeka u životinju, ali i životinje u čovjeka, odnosno biljke (osobito drvetu) u čovjeka. Povratak animalnoj prirodi obično je na kraju označen kao pozitivan, makar uzrokovao pokolje. Samo u jednom segmentu to se naslanja na mitologije, recimo germansku – s vukodlacima i vješticama, kojih u postotku ima vrlo malo. U Dylanu Dogu, kao izvorno horror stripu, svega je u par epizoda riječ o pravim njemačkim vješticama, sa tipičnim “Frankensteinova nevjesta” stilizacijama,⁴² ali se skandinavske mitologije češće koriste – u *Dadilji* je *spiritus movens* zli sjevernjački demon zaštitnik kojeg priziva mržnja, nastanjen u liku prividno drage starice, u karakterističnom gubernantskom *outfitu à la Marry Poppins*. U *Zovu šume* korporacija odluči graditi neboder na mjestu pradavnog kulturnog monolita, pa zgrada poprima organske odlike, a njeni stanovnici i graditelji vraćaju se iskonu. U pozadini je ponovno osveta zbog nasilne intervencije suvremenog čovjeka u prirodnu plemensku ravnotežu, što generira i međuplemensko nasilje. U *Titanicu*, Innuati, zli duhovi iz eskimske legende, opsjedaju ljude koji plove na brodu Titanic, jer mu se ime poklapa s imenom nesretnog broda – sve to samo kao povod za standardnu priču o ukletom brodu, kojeg na kraju nadžive jedan do dva protagonista. Budući da duhovi opsjedaju ljude to je prilika za gradnju poznatog “tko je ubojica” zapleta, ali samo do trenutka kada se shvati da su ubojice svi osim Dylana Doga. Bio je to, naime, dio svjesnog rituala kolektivnog samoubojstva štovatelja kulta Innuata, a ne intervencija viših sila, tj. bio je to jedan tipičan obrat, operiranje oprekama karakteristično za stripove o Dylanu Dogu.⁴³ Općenito gledano, nomadski su rituali u Bonellijevim stripovima uvijek krvavi i nasilni, često zli i demonski, naročito su skandinavski i općenito sjevernjački i germanski mitovi nasilnog predznaka upotrijebljeni zbog svoje medijevalne stilizacije i zahvalnosti za stravu i užas, ali se ne može reći da *voodoo* i sl. južnjačke religije nisu također uzete kao nasilne. Načelno pacifističke, ali spremne na okrutnu obranu, religije su koje se smatraju pradavno ukorijenjenima u neki prostor – poput kultova afričkih plemena ili američkih indijanaca. Snaga prvotnog, iskonskog u Martinu Mystereu ogleda se i u sposobnostima njegovog, inače nijemog, pomoćnika, neandertalca Jave koji se može izdići iz svoje svijesti te se saživjeti sa životinjama, te koji osjeća na intuitivnoj razini, reagirajući životinjski na negativne pojave. Kada je o mitologiji drugih Bonellijevih likova riječ, Zagor ima naglašenije anglosaksonsku mitologiju, primjerice pomoraca (Kraken i sl.), a raniji povijesni kontekst ne priječi ga, kao ni Texa Willera, da redovito susreće povijesne ličnosti – znakovite su pojave E. A. Poea i Allana Pinkertona. “Drugi” narodi, poput afričkih plemena ili Malajaca redovito predstavljaju egzotiku – egzotiku potlačenu od strane bijelog čovjeka koja sada traži svoju osvetu, vrlo je moćna i junak ju teško nadvladava, pa ona često ostaje i nakon kraja epizode visjeti kao prijetnja (poput Minga u Flash Gordonu, ili Crnog Tigra u Texu). Tim se putem otvaraju vrata povijesti tih naroda, a javljaju se i irska i škotska povijest, povijest

⁴² Jedna takva (*Noći punog mjeseca*) pod snažnim je utjecajem filmova *Suspiria* (1977.), *An American Werewolf in London* (1981.) i *Wolf Man* (1941.).

⁴³ Kako kaže jedan fan: “Znamo kako funkcionira Sclavi. Na principu inverzija. Naravno, nismo to znali tada, budući je riječ o jednoj od prvih epizoda, ali sada, gledajući sa distance, uvidamo često korištenje obrata u rješenjima.” (www.stripovi.com 15. 2. 2009.)

američkih domorodaca, uz uplive asteškog, majanskog i puebloanskog (Zagor – *Sedam gradova Cibole, Tajna Anasaza*) naslijeđa. Zagorov arhineprijatelj Nat Murdo romantičarski je anglosaksonski amoralni kicoš i aristokrat, a s obzirom na prostorni kontekst javlja se i Poe, bilo kao kompletni lik, bilo kao nadahnuće. U Zagoru i Texu promatramo tipični američki jug s njegovim parobrodima i močvarama te poznate vizure Divljeg zapada, s ponekom zanimljivom epizodom prodiranja civilizacije. Zagor kadšto unosi i elemente fantastike, uglavnom putem svojeg drugog arhineprijatelja, dr. Hellingena – karakteristično ludog pruskog znanstvenika koji je osmislio Titana, a Tex momente magijskog koje dolazi iz smjera indijanske ili afričke (*Thonga tiranin*) prakulture.

U Bonellijevim stripovima snaga je sudbine (usuda) iznimna i slučajnosti su rijetke. Sudbinska prokletost prenosi se iz povijesnih zgoda i u relativno suvremene događaje koji su obilježili kolektivnu memoriju, poput potonuća Titanica. Razumljivo je da će Martin Mystere biti skloniji tragati za znanstvenim objašnjenjem, i da će ga on mnogo češće od Dylana Doga i iznaći, ali broj zgoda u kojima se fantastično otkrilo kao pažljivo skriveni čin realnog, mnogo je manji od onih gdje je na djelu bila neprijeporno fantastična sila – nasuprot tome Dylan Dog u razmjerno velikom broju slučajeva ispadne samo istraživač/detektiv, a ne istraživač noćnih mora. Takve se epizode na kraju ipak završe karakterističnim epilogom “izvan priče”, gdje se zaključak ponovno obrće u fantastično. Fantastično prodire i u one Bonellijeve stripove koji su odrednicama žanra daleko od njega – poput Lazarusa Ledda koji putuje u prošlost⁴⁴ (kako bi se sukobio s tim potentnim negativcima – nacistima), susreće raznorazne magijske sile (poput PSI faktora), izvanzemalje u ljudskom obličju, pale anđele, a trebao bi, na prvi pogled, biti jednostavno *noirovski* novinar ili taksist iznimnih tjelesnih sposobnosti i mračne vojne prošlosti, povremeno zaposlenik još jednog u nizu tajnih viteških društava koje čuva neku drevnu tajnu, ali je pritom tehnološki maksimalno opremljeno. Lazarus Ledd, ponovno lik znakovitog imena, pripada već u Bonellijevo naglašenije miješanje žanrova, ali je i izrazito autorski obilježen osobom Adea Caponea, čak i više nego li Dylan Dog onom Tiziana Slavija. Mnogo epizoda nadahnuto je filmom, pa tako i, primjerice, epizoda *Hellraisers*.

Mladež je u ovim stripovima najčešće obijesna i okrutna, gotovo u pravilu delinkventna i prikazana u kakvoj punk, skinhead ili sl. subkulturnoj odjeći. Disko je uvijek mjesto neartikulirane, često sotonске glazbe (u tu se svrhu upotrebljava heavy metal, ali se glazbenici često pokazu u stvarnosti odgovarajućoj mjeri – kao osmišljeni proizvodi), koja je u Nathanu Neveru, kao stripu budućnosti, najdalje odvedena.

•Dylan Dog – *Goblin* – Iz žanrovske zadanosti proizlazi i tipizacija ljudskih karaktera koja stripovima oduzima ponešto od vrijednosti na koju mogu pretendirati, pa će tako i jedan fan primijetiti: “Iako priča u ovoj epizodi uopšte nije loša, i spada u solidne trilere sa primesom SF-a, primetna je, po meni, veoma neopravdana generalizacija svrstavanjem ljudi u dva glavna tabora:

⁴⁴ Kada Lazarus u američkim kasnim tridesetim godinama susretne djevojku i uvuče ju u svoju pustolovinu ona će primijetiti da je ovo kao da se nalazi u filmu Howarda Hawksa.

naučnici i sanjari.” (www.stripovi.com 15. 2. 2009.). Nepodnošljiva zadanost likova ogleda se u uvijek istoj odjeći, istim automobilima, pomoćnicima i alatima, kompetencijama i sposobnostima. Dylan Dog je, primjerice, liječeni alkoholičar, vegetarijanac, klarinetist, modelar, vozi Bubu, bivši je policajac itd. Kako često sluša glazbu (klasiku, jazz i popularnu glazbu do kraja osamdesetih) to je sjajna prilika za mnoštvo adekvatnih citata, vjerojatno često s top liste samih autora. Kada je riječ o filmofiliji teško je sve citate podvesti pod zajednički nazivnik, ali se ističe Sclavijeva pojačana sklonost prema redatelju Dariju Argentu za kojega je tipičan tzv. *giallo*⁴⁵ stil, koji snažno obilježava Dylana Doga, njegove postupke, preokupacije i karakter. Time je on izravno uklopljen u talijansku popularnu tradiciju. Ova sklonost filmu pokazala se dvosmjernom, pa je M. Soavi 1994. snimio film *Dellamorte Dellamore* prema Sclavijevom tekstu, gdje je glavnu ulogu izgrađenu po uzoru na Dylana Doga igrao glumac koji je i nadahnio njegov lik – Rupert Everett.

•Može se navesti još niz epizoda direktno inspiriranih filmom: u *Kanal 666* pojavljuju se James Dean, Telly Savalas, Raffaella Carra, Henry Winkler..., a cijela je epizoda nadahnuta Cronenbergovim filmom *Videodrome*. Na samom početku epizode, TV voditelj izvrši samoubojstvo za vrijeme emitiranja, što je pak referenca na Lumetov film *Network*. U *Direktni prijenos* kroz priču ponovno prodefiliraju mnogi poznati likovi iz svijeta filma: Freddy Krueger, Alien, Leatherface, Rambo, Hellraiser, Čudovište iz močvare. Imena likova, poput Alfred Hočkis, dovoljno su znakovita. Da se ne radi samo o obožavanju već i o parodiranju govore kazete trash filmova: *Frankie's back from the Hollywood*, *Užurbano mrcvareći Susan* itd. Ova je epizoda poslužila kao predigra kreiranju epizoda tada još sasvim novog stripa Nathan Never. *Dogodit će se sutra* epizoda je, pak, inspirirana filmovima i intervjuima Luisa Buñuela. Također je nadahnuta istoimenim filmom Rene Clairea iz 1944. Epizoda se iznimno visoko ocjenjuje, što nije slučaj uvijek kada se poseže za ovakvim tipom referencija – to pokazuje da i fanovi prepoznaju kada je veza s visokim uspješno ostvarena, odnosno kada je popularno dobro popratilo visoko ili drugo popularno na način da nije samo preselilo temu u drugi medij, već joj je dodalo i nužne specifičnosti: na snažnom temelju izgrađena je zasebna priča u duhu žanra, s mnogo funkcionalnih citata. Ipak, sigurno je da su neka preuzimanja na svom početku već potentnija od drugih. I mnogi drugi filmovi nadahnjivali su Dylana: od *Mube* i *Strave u ulici brijestova*, do *Terminatora* i manje poznatih horrorra.

⁴⁵ *Giallo* (žuto) je naziv za izvorno talijanski književni i filmski žanr koji karakterizira-ju kriminalistički zapleti sa značajnim udjelom eksplicitnih scena ubojstava i mučenja, uz scene golotinje i seksa, te stilizirana upotreba filmske slike i glazbe. *Giallo* se često oslanja na horror, operu i kazalište lutaka. Najčešće se nadahnjuje temama poput ludila, paranoje i otuđenja. (<http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php> 15. 2. 2009.)

•Epizoda *Čovjek sa dva života*⁴⁶služi nam ovdje za kratak uvid u Dylanove književne fascinacije: od Conana Doylea, Pirandella (glavni lik zove se, duhovito, Mathew Pascal i, naravno, hodajući je pokojnik⁴⁷) i Dickensa, do Henryja Millera, Jacka Kerouaca, Ambrosea Biercea, Richarda Adamsa, Williama Sydneya Portera, H.P. Lovecrafta, G.K. Chestertona, Dine Buzzatija, Rolanda Topora, Stephen Kinga, Angele Carter, William S. Burroughsa i Charlesa Bukowskog, kojem je posvećena i posebna epizoda *Tamnica od papira*, a koja vrvi njegovim tvrdokuhanim stilom, likovima, načinom komponiranja priče, šundom, prizemnom stvarnosnom prozom prožetom citatima, uz dodanu fantastičnu pretpostavku. Na odbačenim kuvertama nalaze se, pak, imena glazbenika Toma Waitsa, Rya Coodera, J. J. Calea, Johna Fogerthya, Sida Viciousa, Neila Younga, Boba Dylana. Nema nikakve sumnje da je ponovno riječ o autorskim fascinacijama koje manje ili više aktivno prodiru u strip.

•Dylan Dog – *Između života i smrti* – Ludi anesteziolog i doktor ubijaju pacijente da bi preprodali njihove organe (što je prilika za obračun s poznatim paranojama oko operacija, anestezija i doktora), odnosno da bi kreirali svoje vlastito čudovište u podrumima bolnice – smiješno je reći, ali pravi postmodernistički ljudski *patchwork* u realiziranoj metafori. Epizoda je inspirirana Crichtonovim filmom *Coma*. Prilikom jedne operacije doktori razgovaraju o transferu nogometaša Iana Rusha iz Liverpoola u Juventus (1987. godine). U jednoj drugoj epizodi maloumni, ali simpatični policajac Jenkins na naredbu svog pretpostavljenog da podnese novosti odgovara kako se Del Piero oporavio i da će igrati protiv Engleske, na što biva upućen da upravlja prometom.

•Naslovnica epizode *Prikazanja* prikazuje Dylana u hamletovskoj mislilačkoj pozi s lubanjom, na gradilištu koje će se, prigodno, u stilu mafijaških konvencija zazidavanja nepoželjnih, u priči pokazati kao groblje.

⁴⁶ I ovdje je zanimljiv jedan fanovski doprinos: “Još iz vremena kada sam Dylana Doga čitao redovito ova mi je epizoda bila jedna od najdražih, i to iz više razloga: prvo – jer je daleko manje patetična od ostalih u kojima dobri, samilosni i dušebrižni Dylan žali i miluje čudovišta, udomljuje raznorazna stvorenja, iz žalosti spava sa pet-šest klijentica ili pak promišlja o prirodi svemira i međuljudskim odnosima općenito, drugo – jer postoji kvalitetna međuigra bazičnih horror elemenata (krvi, klanja, jeze, ...), crnog humora, kompleksnosti radnje i “gimnastike za mozak”, a ne kao u nekih drugim epizodama kad jedno pretjerano kompenzira drugo pa ili bude filozofsko preseravanje (da oprostite na rječniku) ili bezumno klanje, i na kraju treće – jer je na više-manje uspješan način ukomponirano podosta motiva iz horror filmova.” (www.stripovi.com 15. 2. 2009.)

⁴⁷ Ponovno možemo zabilježiti da se neke prakse koje općenito vežemo uz visoku književnost nalaze u popularnim fikcijama, ali oblikovane na drugi način – propitivanje je u nijansama manje problemsko, uvijek vodi ka zaokruženoj cjelini (mada se može sugerirati neprekidni tok, cikličnost nekih temeljnih dilema... ali priča epizode uvijek se zaokruži), često nije pokretač radnje nego iz nje proizađe kao neki popratni ukras koji će dati još jednu dimenziju atmosferi.

Fragmenti ideologije 4: Dylanov užas i marginalne skupine

Općenito se može reći da Dylan Dog široko shvaća užas kao temu – ne isključivo kao fizičko nasilje, već često i kao tjeskobu oko formiranja identiteta, svijeta, realnog, nedostatka sigurnosti, nedostatka ljubavi, nestabilnosti i nepostojanosti društva. Dylan Dog krivce za takvo stanje traži češće u ljudskoj prirodi nego li u kontekstu nezadovoljavajuće suvremenosti – prirodno je više okrenut psihološkom, unutarnjem, nego li društvenom kontekstu. I kada govori o društvenom kontekstu, kada čovjeka svede na životinju, čopor...motivacija mu je unutarnja. Čovjek je uvijek negdje u središtu užasa, on zaista izaziva užas, a ne neko izvanjsko čudovište.⁴⁸ Zlotvor na umoru uvijek umuje o pogrešnoj prirodi čovjeka koju treba ispraviti. Najniži društveni sloj u stripu je redovito žrtva, što je naslijeđe i Jacka Trbosjeka: od mogućih nagađanja oko njega prihvaćena je teza da je isti ili bio neko nadindividualno zlo – kao u *Jackov povratak*⁴⁹ s Martinom Mystereom ili *Ubojicama* s Dylanom Dogom, gdje je zlo sadržano u pojedinim predmetima – ili da je zaista bio aristokrat kojemu se gadio način života nižih slojeva. Protiv takve aristokracije Dylan Dog se redovito bori, pokazujući uvijek simpatiju za “malog čovjeka”. Iako sa simpatijom gledaju na neka tajna društva u prošlosti, Bonellijski junaci uvijek se bore protiv njihovih “nastavljača” u suvremenosti. Tu njihov antimodernizam pokazuje svoju složenost jer aristokracija osim što može biti suštinski zla, dolazi i kao simpatično irelevantna, čime često i meta zločina.

Siromašni su ljudi i marginalne skupine u ovom stripu često iznimni pojedinci, vrlo rijetko doista zli – u epizodi *Ukradeni život* negativac sotonskih sposobnosti prikazuje se u liku beskućnika, ali samo zato što je to izravno citiranje Strindberga. Toj se epizodi, uostalom, može prišiti mogućnost da se cijeli događaj ionako odvio samo u Dylanovoj glavi, a ona je osvjedočeno neelitistička, premda bi se na taj način moglo štošta preispitivati. Marginalne su skupine (a u bitnome je i sam Dylan marginalac), dapače, često glorificirane,⁵⁰ čega je odličan primjer epizoda *Uspomene nevidljivog*, koja je, može se reći, ponovno jedna realizirana metafora. Tema nevidljivog čovjeka, u raznim varijacijama česta u filmskom svijetu, posebno je podatna za promišljanja o naravi čovjeka. Jedna je rečenica posebno ilustrativna: “Uvijek sam vjerovao da čovjek može živjeti samo ako netko drugi vjeruje u njega.” Na drugim se mjestima citira Chaplinov film *Monsieur Verdoux*, o kojemu je pisao i Warshow. I ovu temu možda je najbolje zaključiti jednim fanovskim, zanesenim, ali ne manje točnim prikazom epizode *Poslije ponoći*:

⁴⁸ U smislu prikazivanja, tipični je postupak vanjskog predstavljanja čovjeka s obzirom na njegove unutarnje vrijednosti – tako on postaje čudovištem.

⁴⁹ U tu epizodu umiješao se i mit i književnost o Drakuli, pa Martinu pomaže osobno Abraham Van Helsing, koji je u međuvremenu i sam postao vampir, a ne Highlander, kako je to Martin u jednom trenutku pomislio. Kakvog li kolaža popularnih fikcija.

⁵⁰ Isto se događa i u Martinu Mystereu i Nathanu Neveru. U Mystereovoj epizodi *Zaboravljena knjižnica* javlja se, primjerice, banda prosjaka sačinjena sasvim po uzoru na Dvor čuda iz Hugoove knjige.

Već na samom početku Sclavi nam (u stihovima) daje do znanja o čemu je ova priča. Cijela ova epizoda vam je zapravo jedna tužna i pomalo tragikomična balada... balada o prostitutkama, pederima, narkomanima, taksistima i ostalim malim "beznačajnim" ljudskim bićima koji izlaze iz svojih mračnih skrovišta, baš tamo negdje kada sav "normalan" svijet krene na spavanje, baš tamo negdje poslije ponoći... i svako to "biće" ovdje priča svoju priču, dijeli s nama svoje strahove, svoje želje, svoja nadanja... a na nama je samo da slušamo. Usamljeni taksist će vas počastiti vožnjom, i to čak i besplatnom, ako samo poslušate (ili se barem pretvarate da slušate) njegovu priču, priču čovjeka koji samo želi da ga netko čuje, da samim time vidi, da osjeti dali on uopće još postoji za druge ljude. Što reći o sceni gdje prostitutka i na smrt oboljeli homoseksualac zagrljeni plaču premišljajući o svojim jadnim životima, da bi zatim on odlučio, onako bez veze i znajući da mu se to neće svidjeti, da još malo prije nego umre pokuša voditi ljubav sa ženom, samo da osjeti dali je nešto propustio u životu? Koliko je samo u tim scenama Sclavi uspio unijeti ljudskosti u te likove, a na koje bi većina od nas osuđujući uprla prstom, no on ih je uspio prikazati kao ljude, kao netko tko je tu, tko postoji, tko ima osjećaje, tko voli i želi biti voljen kao i svi mi ostali, i tko možda i nije kriv što je u životu završio u tom blatu u kojem je završio. (www.stripovi.com 15. 2. 2009.)

Dylan Dog poručuje da je svakodnevni život ona prava noćna mora i da su pojedinačna čudovišta često "nevina". Tako na scenu, uz obzire prema Dylanim iskliznicima iz žanra i specifičnostima medija, stupaju psihoanalitička bavljenja žanrom horrorra koja polaze od Freudove teze: ako je društvo monogamno, neiskorištena će nagomilana seksualna energija morati biti potisnuta, samo da bi se jednom vratila. Osnovna je forma horrorra: čudovište koje ugrožava normativno društvo – činjenica da ono u Dylanu Dogu može biti dobro odbacuje mogućnost reprodukcije dominantne kulture, premda će čudovište naposljetku uvijek izgubiti. Za njim će, ipak, biti prolivena suza i pomislit ćemo da je uspjelo nešto promijeniti makar u jednom čovjeku – a taj će ga se, uostalom, redovito u svojim autoreferencijama i sjetiti. Kristeva⁵¹ kaže da horror prikazuje nedostatak zdravlja i čistoće – čudovišta i živi mrtvaci ne poštuju granice i pravila, ometaju postojanost identiteta, sustava i poretka. Oni su između, ambigvitetni, neprihvatljivo kompozitni – izdajica, lažov, ubojica koji tvrdi da je spasitelj, kriminalac s čistom savješću. Svaki zločin ukazuje na slabost sustava, ali onaj koji svjesno negira postojeći moral čini to i mnogo više. Takvih je zločinaca u Dylanu Dogu manji broj. Palmer⁵² nam daje viđenje trilera koje može odgovarati Dylanu: djela detektiva postala su devijantna koliko i ona zločinaca. Tu je na snazi konsenzus, pravednicima je oprošteno jer djeluju za više ciljeve – legitimirani su postojećim najvišim vrijednostima dominantne kulture – Dylan, međutim, može ubiti jer ubija "nepostojeće", a kada mu se omakne tu je veza u policiji. Moguće je, ipak, da njegova shizofrena pozicija proizlazi upravo iz toga što on ubija odstupanja od norme, koja jednim dijelom želi poduprijeti. Da bi uopće bio junak on mora činiti devijantne stvari: ne poštovati pravila i improvizirati. Profesionalac je utoliko što uvijek hladno planira za nepredviđene situacije, ali nikad previše. Njegova se individualnost ocrtava u inicijativi, ali

⁵¹ Reading Popular Narrative, str. 166.

⁵² Isto, str. 170.

on istovremeno odrađuje i društvene zahtjeve. Junak uvijek djeluje izravno ili neizravno moralno uznemiren nekakvom zavjerom koja ugrožava sustav (ako je i plaćenik, on će u jednom trenutku reći da je stvar postala osobna). On pobjeđuje jer mu njegov profesionalizam omogućuje adaptaciju na svijet podzemlja koje ugrožava sustav. Kada djeluje nasilno čini to najčešće u emotivno pobuđenom, rijetko hladnokrvnom stanju – u tom opisu junaka Dylana, međutim, ne vidimo. Junak je superioran i stoga djeluje sam, ili s nekim tko samo potencira njegovu nadmoć. Bonellijski likovi općenito i dalje su junaci (ako i djeluju u interesu malog čovjeka, oni sami uvijek su po nečem iznimni – najbolji policajac, profesor više znanosti i sl.). Razlikuju se po zaposlenjima, ali su redom široko obrazovani – dijelom zbog autorskog upliva, dijelom kako bi mogli upijati u svoje priče elemente popularne i visoke kulture – ali tužni i depresivni junaci koji, međutim, rjeđe teže za normalnim životom kojeg ne mogu imati. Noel Carroll⁵³ podsjeća na Jacksona: u horroru na kratko prodire ono što je u kulturi nevidljivo, što je ispod, izvan dominantnog sistema i pravila, utišano, odsutno – tako se tematizira represivnost kulture, što pruža užitak, ali nije subverzivno. Ipak, čudovišta su često proizašla iz te iste kulture. Horror doživljava ekspanziju u vrijeme nestabilnosti društvenih normi jer i sam oslikava nestabilnosti. U tom je smislu blizak relativnosti postmoderne. Dylan, naposljetku, zadržava rodne sheme tipične za horror, čak bih rekao da ih parodira, budući da Dylanova seksualna živost podrazumijeva barem dvije do tri ljubavnice po epizodi.

Rješene svekolikog užasa i odgovori na pitanje odakle je on došao u Dylanu Dogu proizlaze iz sintagme “mrvica ljubavi”. Nedostatak te ljubavi prema bližnjemu dovodi do užasa i samo se njegovim otklanjanjem, a to često pruža upravo “ubojica čudovišta”, on može otkloniti.

Nathan Never prilika je da se u žanru SF-a eksperimentira s ukupnim vizualnim naslijeđem takvih narativa, ali i da se kritika suvremenosti (poglavito otuđenja, delinkvencije, kapitalizma i umne i tjelesne izopačenosti) pomakne na višu razinu jer svijet sutrašnjice počiva na istim, gdje gdje malo pojačanim, načelima suvremenosti. Premda zadatošću svojeg konteksta Nathan s prirodnom znanošću ima najviše veze, ni on nije imun na neznanstvenu fantastiku, kao ni na, u rjeđim prilikama, horror. Filmsko naslijeđe u Nathana Neveru priziva se razmjerno češće nego li u Dylanu Dogu, a mnogo češće nego li u Martinu Mystereu. Tako, recimo, u *Pustinjskim razbojnicima* isti su stilizirani sasvim po uzoru na *Pobjesnjelog Maxa* (antiutopijska vizija budućnosti stripu sasvim odgovara, ali svijet Nathana Nevera zonski je podijeljen kako bi mogao primiti što više dubinski različitih vizija svijeta sutrašnjice – madmaxovska pustara tako postoji izvan tipičnog, na razine podijeljenog Megalopolisa, ne jednom sličnog *Metropolisu*), a pješčani crvi kao da su izišli iz *Dine*, premda ovdje kao produkt čovjekovog mutagenskog projekta, a ne kao srž planeta i njegov primordijalni izraz, pa su stoga i mnogo odbojniji. Odnos prema živim produktima ljudskog nemara, najtipičnije mutantima, varira kroz epizode Nathana Nevera – mutanti su općenito nastali kako bi obavljali teške fizičke poslove te su zakonski skoro potpuno deprivirani što ih tjera na niže razine velegrada gdje se bave kriminalom. Dok se u prvim epizodama pojavljuju kao negativci, kasnije se za njih po-

⁵³ Isto, str. 182.

kazuje znatna simpatija, a čovjek koji se bori za njihovo stavljanje izvan zakona stiliziran je kao tipični aristokratski nacionalsocijalist, pa je čak i škrto crtan kao kakav staronjemački grof – ovakva je eksplicitnost u Bonellijevim stripovima negativna ako se promatra iz perspektive “visokog” čitatelja jer je bliska stereotipizaciji (koliko god bila inherentna mediju), ali ona je zapravo pomoćno sredstvo za uočavanje referencija – s obzirom na širinu čitateljstva koje se zahvaća, i na moguće načine čitanja stripova, nužno je svaku referencu višestruko naglasiti kako bi se lakše uočila. Takvo doslovno sugeriranje iznimno je karakteristično za Bonellijeve stripove i pokazuje još jednom da oni od postmodernog “krpanja” stvaraju svoj prepoznatljivi stil. Epizoda posvećena prvoj razini velegrada na kojoj živi društveno dno Nathanovog svijeta sutrašnjice (i koje svako malo prodiere na gornje razine i uvijek iznova biva nadolje potiskivano – ta prostorna metafora društvene ljestvice još jednom je vrlo zorna, ali joj ne nedostaje rafiniranosti – ponovna je veza s psihoanalitičkim gledanjima horrorra), oblikovana je u potpunosti po uzoru na Danteovu *Božanstvenu komediju*, pa joj je i naslov *Pakao*. Izravno citiranje ovdje je često daleko od banalnog, ali nije jedini element oponašanja uzora – sve je, pa i fabula, podređeno referenci na Dantea, a konvencije žanra i vjernost nathanneverovskoj (koliko god, kako reko, pluralnoj) viziji svijeta i njenoj kritici nisu pritom napušteni. Nathan Never, dakako, poput nekih likova u *Zvezdanim stazama* (i drugih “stanovnika” budućnosti) obožava 20. i ranija stoljeća, pa čita *Majstora i Margaritu*, gleda filmove Johna Forda,⁵⁴ sluša Leoncavalla. U epizodi *Opsesija* tragična junakinja potpuno je poludjela zbog pigmalionskih sklonosti svojeg ljubavnika, pa naposljetku ljubi njegovu otkinutu glavu i citira Wildeovu Salomu. U *Tri istine* nadahnuće je Kurosawa, u *Srcu tame* Conrad, *Crni monolit*⁵⁵ vrti se oko “izgubljenog” filma *2001. Odiseja u svemiru* uz reference na Phillipa K. Dicka, Hitchcocka, Stallonea i Geoga Lucasa. Naslovnica *Odiseje u budućnosti* izvedena je iz Hokusaijeve ukiyo-e *Veliki val Kanagawe*. Pojavljuju se citati: Michaela Chrichtona, Tima Burtona, Julesa Vernea, Itala Calvina, Kazua Ishigure, Williama Blakea, pa čak i drugih stripova koji nisu dijelom kuće Bonelli. Nathanova kolekcija antiknih predmeta uključuje i izdanje Tolkienova *Gospodara prstenova*, zatim *Beskrajnu priču* itd.

ZAKLJUČAK

Iz broja i opsega konzultiranih referenci vidljivo je da je preuzimanje visokog u popularno, kao i popularnog u drugo popularno, jedna od temeljnih strategija koju Bonellijevi stripovi primjenjuju u zadovoljavanju žudnje svojih čitatelja. Svaka epizoda ima svog izvanstripovskog inspiratora uz brojne izvan-

⁵⁴ Zanimljivo je da likovi budućnosti rijetko gledaju filmove s kraja 20. stoljeća – uglavnom su to priznati klasici do zaključno polovice sedamdesetih. Usprkos tome, načelnu inspiraciju epizodi mogu dati noviji filmovi, poput Spielbergovih, ili oni slabije kvalitete, poput trash filmova o Godzili.

⁵⁵ *Crni monolit*: kako je film *2001. Odiseja u svemiru* izgubljen, jedan promućurni lažni karizmatik dolazi na ideju da oformi kult crnog kamena po uzoru na onaj u filmu. Za jedinom postojećom kopijom kreće potjera nekoliko zainteresiranih skupina, a ističe se imućni opsesivni kolekcionar – još jedan obožavatelj dvadesetog stoljeća iz budućnosti, koji posjeduje prve ploče Boba Dylana, Beatlesa, Carusovih nastupa itd.

stripovske činitelje atmosfere. Preneseni je materijal, međutim, i sam postao dvodimenzionalnim medijem u svim njegovim specifičnostima. Uočavanje podrijetla prenesenog materijala važan je segment čitateljskog užitka jer on zadire u velik broj intelektualno potentnih narativa, koje potom pojednostavljuje ili tjera do krajnjih konzekvenci.

Možemo li se, nakon svega, složiti s bezopasnošću Bonellijevih stripova koja proizlazi iz pogleda poput Ecovog ili mu, čak i njegovom masovnom odvijetku, ostavljamo mogućnost da subverzivno djeluje ostaje otvoreno pitanje. Na najbanalnijoj razini primjećujemo da je razmjerno velik broj ljudi čitao Bonellijeve stripove, ali nije pritom stvorio neku aktivističku skupinu. Bonellijev se lik, kao individualac, u dobroj mjeri trudi nalaziti između ideologija koje su uvijek kolektivne. To, međutim, ne znači da se ideologiji ne priklanja – čini li to u okviru svojeg medija i žanra nastavlja nas isključivo zabavljati, ali zabava, poznato je, uvijek biva relativnim pojmom. Snaga društvene kritike gubi se, sasvim sigurno, u naglašavanju bezbrižnosti forme, bilo u uvodnicima, bilo u sasvim tržišnom oblikovanju kričavih likova koji nam, svi zajedno, poručuju da je sve ovo, ipak, samo zabava. Tim se putem odvrćaju misli od eventualne pesimističnosti – ako se u stripu i pusti koja suza za izgubljenim ljudskim emocijama to se na kraju prevladava kakvom doskočicom ili, najjednostavnije, stiliziranim natpisom KRAJ, pa gdje prestaje priča tu su i granice kritike, svaka sličnost ionako je samo slučajna. Time strip, prvenstveno zahvaljujući okvirima, tim svojim temeljnim obilježjima, nije opasna forma čak ni u svojoj visokoj varijanti. Stripovi su, čini se, i u socijalizmu prolazili “ispod radara”, pa nitko nije reagirao na činjenicu da su široke mase pojave iz vlastite svakodnevice počele tumačiti sličnim situacijama iz Alana Forda. Stripom se, uostalom, eksplicitno služila i vladajuća ideologija, ali teško da je u njega polagala neke ozbiljnije propagandne nade.⁵⁶

Protiv ovako široko nadahnute popularne fikcije (bez obzira čini li ju to više ili manje izvornom) ne bih se, čini mi se, trebalo previše buniti. Konzumiranje shema i stereotipa moglo bi, u svakom slučaju, biti i neugodnije. Ako se o Bonellijevim stripovima želi na kraju reći nešto afirmativno, tada ih se može častiti da predstavljaju poticajnu literaturu mlađem i slabije obrazovanom čitatelju, a kvalitetnu dokolicu onom koji se u njima odvažio tragati za nekim skrivenim ili novim značenjima.

⁵⁶ O tome vidjeti tekst: Kulturne dominacije. O popularnoj kulturi u jugoslavenskom socijalizmu. U: Senjković, Reana. *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*. Institut za etnologiju i folkloristiku, 2008.

LITERATURA

- Ashley, Bob (ur.) *Reading Popular Narrative*. Leicester University Press, 1997.
- Barker, Martin. *Comics: ideology, power and the critics*. Manchester University Press, 1989.
- Beaty, Bart. *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. University of Toronto Press, 2007.
- Bongco, Mila. *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*. Taylor & Francis, 2000.
- Magnussen, Anne, Christiansen, Hans-Christian. *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Museum Tusulanum Press, 2000.
- McAllister, Matthew P., Sewell, Edward H., Gordon, Ian (ur.) *Comics and Ideology*. Peter Lang Publishing, 2001.
- McCloud, Scott. *Kako čitati strip*. Mentor d.o.o, 2005.
- Warshaw, Robert. *The Immediate Experience*. Harvard University Press, 2001.
- www.stripovi.com 15. 2. 2009. (Starešinčić, Đukanović)

O AUTORU:

Silvestar Mileta rođen je 19. 4. 1987. u Zagrebu. Student je komparativne književnosti i povijesti na Filozofskom fakultetu. Objavio je nekoliko članaka: u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, zborniku studentskih radova *Ogledalo konfinija*, časopisu *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, na internetskim portalima posvećenima automobilizmu kojeg je pasionirani ljubitelj. Vodio je teorijsku radionicu i završnu raspravu na međunarodnoj konferenciji ISHA-e *Turning Points in History* (2009). Zahvalan je rodnom gradu na naglom bogaćenju uslijed bezobrazno velike stipendije. U slobodno vrijeme čita one knjige koje ne čita u radno vrijeme, sluša *jazz* i tome slično, visi uokolo i vodi učene i manje učene rasprave s Borisom, Sašom, Joketom, Lukom, Markom, Deanom, Danielom, Ivanom R., Domagojem, Josipom, Igorom i drugim prijateljima s fakulteta te bratom i sestrom (Marijan i Kristina). Sve to i mnogo više radi također s Kristinom. Kada već ovdje donosi listu svojih živih inspiracija želi reći da na ishodištu svega stoje mali noćni razgovori s mamom Mirjanom i tatom Vladom. I djedovima i bakama pripada njihov dio... (tu je uredništvo reklo "što je previše, previše je – ako ti je članak tako dug ne mora biti i biografija").

Ljubav smatra prvenstveno relacijskim i recepcijskim fenomenom, ali je o tome spreman raspravljati.