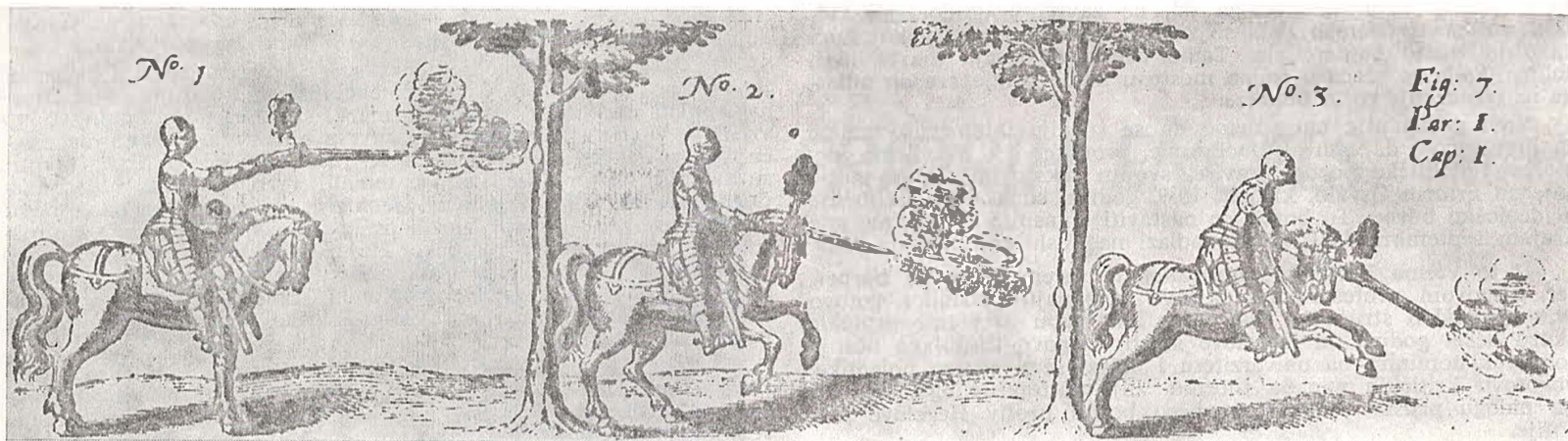




1. streljački strip

srba ignjatović

POETIZAM STRIPA

PITANJE NASTANKA

Svoj nastanak strip duguje kombinaciji dvaju pisama, slikovno (pojmovno) — znakovnog i glasovno—znakovnog. Zbivanje počiva u slikovno-znakovnom pismu — zbivanje koje odgovara »čistoј fabuli« u literaturi. Glasovno-znakovno pismo obrazuje tekst, ono je nosilac duha i komentar zbivanja koji samo u lošim i prosečnim stripovima igra drugorazrednu ulogu.

Moderni strip, onaj koji širi svoje moći, sve više se bližeci duhu i složenijem iskazivanju značenja, prepoznatljiv je upravo po vrednosti svog propratnog teksta ili, u slučaju kratkog stripa »bez reči«, po netipičnosti, neuobičajenosti crteža i njegovih značenja. Nije nimalo slučajno što je kratki strip bez reči najčešće humorne, crnohumorne, paradoksalne ili erotske prirode, odnosno što ova obeležja dominiraju njegovim značenjima.

Ako smo ovim tvrdjenjima podvukli razliku između prosečnih i loših stripova i onih koji oličavaju nastanak modernog stripa koji više nije samo priča, šala, zabava u slikama, već i tvorevina intelektualne vrednosti, time su pitanja o stripu tek načeta. Jedno od trenutno najatraktivnijih svakako je i ono o njegovom nastanku.

Američki istoričari stripa, koji svoje zaključke osnivaju na istraživanju razvoja štampe vlastite zemlje, smatraju da strip nastaje iz humorističke karikature koja svoju genezu doživljava u sklopu sveopšteg progressa novinske štampe. Trojica autora humorističkih crteža — Ričard Autkolt, Džeims Svinerton i Rudolf Dirks smatraju se podjednako izumiteljima i očevima stripa, dok se po ovim izvorima kao godina nastanka stripa uzima 1896, 16. februar, (Autkoltov strip sa žuto bojenim dečakom u njujorškom »Vorldu«) ili, pak, 1892. (crteži Džeimsa Svinertona u listu »Igze-miner« koji je izlazio u San Francisku). Ako se tome doda da je Rudolf Dirks 1897. na svojim crtežima reči uokvirio i stavio ih u usta svojih junaka, Bima i Buma, onda je ova verzija nastanka stripa ispričana u bitnim detaljima.

No, ako se i dalje držimo uopštenijeg plana, onog koji smo sugerisali na početku, onda bi pojam stripa u svom najneposrednijem predistorijatu sadržao, kako i američki autori smatraju, gotovo sve oblike crtanog iskazivanja stvarnosti i imaginativnih predstava počev od pećinskog slikarstva primitivnog čoveka, crteža na antičkim vazama i reljefa na štitovima, na frizovima građevina itd. Ahilejev štit koji Homer tako detaljno opisuje sadržao bi elemente stripovne predstave, odnosno, tačnije rečeno, onaj napor *kontinuiranog predstavljanja zbivanja* kojim je nošena i ideja o stripu.

Ovom spisku mogli bi se pridružiti, a da ne bude ni najmanje iscrpen, memorijalni monumenti tipa Titovog luka ili Trajanovog stuba u Rimu. Salomon Renak ističe u *Apolu* bogatstvo, bujanje i dramatični izraz ove umetnosti koja je stilizovano i simbolizovano zbivanje trebalo da prenese potomstvu, na večni spomen i uz razaznatljivost kojoj ne treba odviše komentara. A napor da se ostvari razaznatljivost — čitljivost uz minimum komentara jedna je od ideja vodilja koje, u svakom slučaju, upravljaju i nastankom stripa.

Konačno, ako se zadržimo na periodu ranih ali izuzetno uspelih štamparskih produkata, i jedan površan pregled srednjovekovne gravure skreneće nam pažnju na sarkastičnu i pamfletsku karikaturu koja buja u ovom vremenu, posebno u francuskoj

i nemačkoj renesansi. Ona je udružena sa tekstem, dok je pokoji usklik već stavljen u usta aktera. Ovo, u svakom slučaju, proširuje naše predstave o istorijatu nastanka stripa ili nas, barem, čini opreznijim prema jednostranim pokušajima stvaranja — pisanja njegove istorije.

Stoga nam preostaje kao daleko umesniji već formulisani zaključak da je strip ponikao na osnovama napora da se kontinuirano predstavlja i prati izvesno zbivanje s izražajnošću koja ne zahteva komentar, ili se zadovoljava minimumom komentara. U prilog ovom tvrdjenju koje želi da odgovori na pitanja *zašto* i *kako* a ne na publicističko i intrigirajuće pitanje *kada*, na koje se ne može pružiti apsolutno pouzdan odgovor, svedoče i predloženi crteži (1 i 2).

Gravura srednjovekovnog viteza koji iz svog ogromnog i teškog pištolja vežba da puca u metu s zaustavljenog konja, zatim konja u kasu i najzad u punom trku, pri čemu je meta, najpre, u visini konjanikovih prsa, pa u visini neprijateljskog pešaka i najzad u nivou terena, u položaju već oborenog protivnika koga treba dotući, u ovoj kratkoj seriji od tri prizora sažima jednu kompletnu obuku gađanja pod tri broja, odnosno tri figure, koja je rečitija od svakog potankog objašnjavanja. Mehanizam stripa bez reči je već ovde prisutan, potrebno je samo pažljivo oko.

To je praktični, poučni strip, vid ranog ilustrovanog objašnjavanja. On je izvan svih krugova osim svog militarističko-didaktičkog cilja — pokazati konjaniku držanje tela, to jest odnos: trup — ruka — oružje. Reklo bi se da ovaj pragmatični strip ne može više da nam pruži. No, to nije tačno jer se i on, kao većina tvorevina, otima svome tvorcu i pruža savremenom ispitivaču podatke mimo primarnih i usmerenih.

Nameće nam se pitanje *zašto* je crtač — graver ponudio ove tri slike u povezanom nizu kada one predstavljaju tri različite, odelite vežbe? Bez sumnje zato što smatra da ove streljačke radnje treba uvežbavati ponučenim redosledom i kontinuitetom. No, šta ako imamo u vidu podatke da je predstavljen pištolj koji, prilično mukotrpno, treba puniti posle svakog pucanja? To je radnja koja je ovde izostavljena, budući da se podrazumeva. Praktičnom umu crtača bilo je izlišno da objašnjava ono što je smatrao kao samo po sebi jasno.

Ovakva sažimanja u svakom, pa i u modernom stripu, svojevrsno su neophodna. Strip pripoveda preko izabranih detalja, predstavlja njima i njihovim značenjima i vrednostima. On, po pravilu, ne može i ne želi da pruži sve. I u tome se razlikuje kao vid sažetog saopštavanja od bilo kakve klasične, usmene ili pisane naracije i fabuliranja.

To niukoliko ne znači da je čitalac pravog stripa, stripa od vrednosti, izvan zagonetnog, odnosno da je kakav apsolutno pasivni primalac kome je sve unapred dato u dajdzestu. Posebno moderni strip podrazumeva ovo pravilo. Vrednost sažimanja je, pak, još očitija kada imamo u vidu takav »žanr« kakav je karikatura bez reči. Ova sažimanja su, naravno, nešto manja kod crtanog filma koji je detaljističkiji, koji simulira i reprodukuje zbivanje kroz serije analitičkih crteža što tek projektivnim spajanjem obrazuje željeni tok, grade celinu.

Ali, ako se još jednom, analitički osvrnemo na naš »streljački strip«, utvrdićemo da nam nudi još jednu verziju fabule o ratničkom vežbanju, odnosno da je s nešto malo napora i sami možemo dograditi. Predloženi »streljački strip« realizovan je s izves-

nim celovitijim prostorno-doživljajno-akcionim smislom. Elementi koji taj smisao obezbeđuju prisutni su u samom crtežu.

Izdvojene prizore razdvajaju lisnata stabla o koja su okačene mete. One odgovaraju prečniku raspinjanja naboja odnosno prečniku jednog zamišljenog kruga koji je dovoljno »zasuti« ili »zakačiti« zrnima da bi bio razoren kakav vitalniji ljudski organ. Nešto pažljivim pogledom otkrivamo da stablo drveta prikazano na crtežima nije uvek isto ili da je predstavljeno sa različitim strana. Poslednja meta, pak, prikazana je na panju.

I sada je već lako zamisliti ratnika što vežba zauzdavajući ili nagoneći svog konja u kas i trk da kruži oko istaknutih meta, baš kao i slugu koji mu dodaje nove, napunjene poštolje i odnosi prazne ili jedan isti iznova puni i pruža u sklopu svoje ratničke službe.

Ta dopuna zbivanja koja se može naslutiti ovde ja samo indicija, manje važni deo prikazivanog zbivanja, odstranjen kao nešto nebitno po željenu informaciju. No, uz jedan mali napor, granice slike se rastvaraju i ona teži izvesnoj imaginativnoj potpunosti, složenijem rasprostriranju po zamišljenom prostoru. Prečutana priča, dakle, nije to već, kako smo sada naznačili, podrazumevana priča, upravo onako kako to važi i u pravom stripu, bez obzira na njegove dalje domašaje i eventualne kvalitete.

Razjašnjenju šemi, mada s mnogo manje preciziranom unutarnjom logikom, priključuje se i naš drugi primer, ilustracija za knjigu o Piramu i Tizbi fra Brna Krnarutića. Zbivanje je naglašeno simbolično, nedovoljno diferencirano u prostoru. Smešteno u dva podjednaka pravougaonika, ono se ipak povezuje u celinu simboličkih vrednosti koja je dostupna upućenom čitaocu. Takvog čitaoca ova knjiga, uostalom, i traži. Čitalac koji posmatra ovu ilustraciju već zna priču, zaista je podrazumeva i prevaljuje obrnut put od onog koji smo maločas razmatrali. On kreće od priče ka ovoj dvostrukoj slici koja tu priču treba da ilustruje, koja je izvadak iz nje, vizuelizovana predstava u kojoj se nazire tek klica povezivanja. A ipak je ta »klica povezivanja« osnova za gradnju kontinuirane predstave zbivanja iz koje će, između ostalog, izrasti i strip.

Zaista, sličan mehanizam podrazumevanja otkrivamo i u savremenom stripu. Onda kada je junak stripa ostvaren obično postoji nekoliko karakterističnih odlika koje ga čine osobenim, omeđuju u odnosu na sve ostale junake. To su odlike na kojima se postojno insistira i koje se prenose iz table u tablu, iz epizode u epizodu: Pri tome čitalac ove odlike neumitno podrazumeva kao tipske osobenosti svog omiljenog junaka koje će tokom fabule neprestano biti izražavane i naglašavane. Gotovo se može reći da između njih i fabule postoji uzajamna zavisnost, pri čemu ipak preteže potreba da fabula omogući što potpunije i dominantnije ispoljavanje ovih karakteristika.

Ali, onda kada junak već počinje da se zaodeva vlastitom legendom, često nadživljujući svog početnog autora i postajući tvorevina na kojoj rade čitavi timovi crtača i tekstopisaca, dosta stvari se menja. Početna priča u kojoj se junak javio često postaje nebitna. Nju su progutale junakove odlike koje čine njegov pravi indeks po kojem ga čitalac raspoznaje i registruje kao osobenost.

Mornar Popaj, koga je počeo da crta Elzi Krajsler Segor iza drugog svetskog rata, od »epizodiste« u Segorovom stripu »Malo pozorište« postao je glavni junak i, kasnije, nastavio svoj život pod perima crtača Toma Simsa i Bele Zabolja a danas Bada Sagendorfa. Vedra prznica fabulozne snage koja se temelji na ogromnim porcijama spanaća, Popaj je junak »ograničen« i »omeđen« svojom snagom isto onoliko koliko je snaga njegova bitna karakteristika. Fabula koja ga prati uvek će se vrteti oko njegovih »snagatorskih« podviga, postajući neprestano variranje jednog stripovanog mita modernih vremena.

Čitalac upoznat sa Popajevim karakteristikama podrazumeva mit o njegovoj snazi i fabulu doživljava samo kao ovaploćenje ovog mita, ostvareno s većom ili manjom dozom humorističnih digresija i primesa. Postoji, dakle, izvesna sličnost u ovom podrazumevanju i onom podrazumevanju koje se začinje na nešto drugačijoj osnovi u slučaju priče o Piramu i Tizbi. Srednjovekovni čitalac poznavao je fabulu. Stoga on u ilustraciji traži samo vid njenog vizuelno-simboličkog ovaploćenja, potporu svom naporu zamišljanja i tačku u kojoj se, na osnovu poznatog i podrazumevanog, ostvaruje *prepoznavanje*.

Znajući fabulu o Piramu i Tizbi on nastoji da ih prepozna i učvrsti kao svojevrzni ideal vizuelno ovaploćen u priloženoj ilustraciji. Njena je funkcija, dakle, pomoćna, sekundarna. Isto tako i čitalac stripa koji zna indeks odlika junaka u fabuli otkriva samo još jedan vid, još jednu verziju junakovih moći i osobina — jedan mitski ideal iz registra modernih mitova među kojima stvaralaštvo stripa, kao i drugih mas-medija, ima istaknuto mesto.

SMISAO NASTANKA

Ne govori li nam to, donekle, i o umoru onog čitaoca koji strip doživljava kao varijantu modernog mita? Gradeći mitsku auru oko sebe i oko svojih junaka, strip skladno barata elementima prepoznavanja, stvara situacije koje bi da imaju ono oslobađajuće i blagotvorno dejstvo najave koja govori da će se zbivanje nadalje odvijati shodno prigušenim željama — takav smisao (kako je već zaključio Erih Auerbah) ima kod Homera u *Odiseji* scena u kojoj sluškinja Euriklija prepoznaje Odiseja po ožiljku i zna da je čas osvete kucnuo

Zamoreni jednim svetom komercijalnih i poslovnih mitova, šefova-idola i nesrazmere uprkos svem obilju i blagodatima, čitaoci stripa u njegovoj mirnoj pouzdanosti koja im govori da će Popaj pobediti, da je njegova snaga mitska i ujedno onaj simbol koji razrešava sve šalozbiljne situacije što se predočavaju, kao da otkrivaju gotovo terapeutske efekte koje je mogao da pruži negdanji mit. Tako dolazi do oblikovanja »mitskih postupaka« o kojima govori Mirča Eliade, do oživljavanja one mitotvorne svesti koja je, često, autentični deo ljudskog. (»Neki su »mitski postupci« preživjeli sve do danas. Ovdje se ne radi o »preživljavanju« arhaičkog mentaliteta, već o tom da neki vidovi i funkcije mitskog mišljenja sačinjavaju dio ljudskog bića«).¹

Sloj neobaveznosti i irealnosti koji poseduje gotovo svaki strip, efektna razrešenja situacija u kojima se junaci javljaju i eventualnih njihovih dilema, pored toga što stalno omogućavaju da se obnavlja stvoreni mitski obrazac junaka, ujedno podupiru relaksativni efekat koji, po izvesnim analitičarima stripa, treba smatrati njegovom dominantom, gotovo samim ciljem stripovane komunikacije.

Naravno, nameće se pitanje koliko je ovo tačno, koliko je važeće u svim situacijama i svim momentima koje strip nosi i nudi odgonetanju. Reklo bi se da je jedan od zagovornika stripa kao relaksativnog medija i Džon Gardner (John Gardner), profesor srednjovekovne književnosti na Južnoolinoisom univerzitetu. Osnivajući svoje razmatranje stripa na Diznijevoj verziji stripovane akcije, filma i projektovanja zabavnih i futurističkih objekata, Gardner kaže: »Uvek smo u iskušenju da Diznijev pogled na život smatramo kao izbegavanje i preterano uprošćavanje — što je uostalom uobičajena optužba kada je reč o njemu... ali takva gledišta su imali i neki vrlo složeni umovi, recimo, na primer, Herman Melvil. Ma koliko da je Melvil možda bio dubok i oštrouman on je po duhu bliži Dizniju nego što se obično misli... S druge strane, Dizni je blizak Edgaru Alanu Pou: kuće sa duhovima, napušteni zamkovi, nezemaljska lepota nevinih devojaka — dobro i zlo u jednom snažnom, uprošćenom kontrastu. Ali, dok je Po sa svojih prvih komičnih priča prelazio na sve mračnije i pesimističnije vizije, Dizni je postajao sve sigurniji da će se sve dobro svršiti. On je sve više i više tradicionalne antiheroje — veštice i šašave naučnike — pretvarao u svoje junake. Sve više i više usmeravao je svoju umetnost ka poboljšanju takozvane stvarnosti.«²

Tako, ako je verovati Gardneru, tvorci stripova poput Diznija i tip humanizovanog stripa, koji odlikuje izvesna uprošćenost tako draga svakodnevicu, teže istom cilju: viziji boljitka u kojoj zlo može da bude osujećeno ili preobraćeno u svoju negaciju, sve zarad gradnje jedne ljupke, uspokojavajuće vizije »ta-ko-zvane stvarnosti«.

Od ovoga pa do zaključka da je vizija humanizovanog stripa u stvari vizija koja teži kataraktičnom oslobađanju od svega onog što je problemsko i onespokojavajuće svega je jedan korak. Strip bi, dakle, bio nosilac one stilizacije koju nudi, recimo, jedna uprošćena i »prečišćena« vizija srednjovekovlja (još jednom spomenimo da je Gardner profesor srednjovekovne književnosti) i koja bi se mogla »otkrivati«, recimo, u jednosmernom čitanju srednjovekovnoj književnosti, odnosno njenom »beletrističkom« sloju. Draz stripa kao ovako shvaćenog objekta biće još jasnija ako napomenemo da se Gardner rado poziva na knjigu Kristofera Finča (Christopher Finch) *Umetnost Volta Diznija: od Miki Mause do začaranih carstava* (*The Art of Walt Disney: From Mickey Mouse to the Magic Kingdoms*).

No, ukoliko su »začarana carstva« jedna poetična zamisao, imaginativno sasvim ostvariiva i izuzetno bogata raznolikim mogućnostima stilizacije, prerade i imaginativnih gradnji, sklop koji pleni svojom bajkolikošću i inspirativnim obiljem, mogućnostima persiflirajućeg, simboličkog i alegorijskog saopštavanja, jasno je da je jedna kompletnija slika srednjovekovlja znatno složenija i protivurečnija. Složeni kompleks političkih, umetničkih, verskih i drugih protivurečnosti čini izuzetno problematizovanu celinu koja se tek stilizovanim »prečišćavanjem« može pretvarati u ljupku ravan »začaranih carstava«. To je ravan u koju bi želeli da prodru »pustolovi« ove naše svakidašnjice kako bi im se pružila prilika da realizuju pritažnje želje, kako vlastite, tako i onog mnoštva koje zastupaju i zabavljaju

Stilizacija, međutim, shvaćena kao selektivno aktiviranje i uključivanje u nove sklopove inače poznatih elemenata i činilaca — nerazlučiv je deo tihi procesa. No, bitna razlika između stilizacije u književnosti i stilizacije u stripu, ona koju Gardner previde, jeste u tome što stilizacije u književnosti po pravilu problematizuju imaginativnu gradnju uklapajući je u složene, multiplikovane sisteme značenja i saopštavanja, dok stilizacija koja se ostvaruje u »diznijevskom« stripu, kako sam Gardner zaključuje, nastoji da se približi shemi hepienda, deproblematizovanju stvarnosti ostvarivanom s pozicija neobavezujuće komike i zabave. Strip, dalje, često podrazumeva takozvanu stvarnost kao svoje polazište, makar da je podrazumeva kao objektivnu situaciju čitaoca kome se obraća. Književnost nastoji da gradi vlastitu duhovnu ravan, ravan svoje specifične, unutarnje stvarnosti.

No, i pored svih distinkcija valja reći da zakonitosti stripa i zakonitosti književnosti u jednom ograničenom krugu zaista imaju dodirnih tačaka. Čak je pokadšto i srodnost postupaka vidna, tim pre što je strip »mlađi brat« koji predano uči i preuzima, odnosno svojevrсна intermedijalna aktivnost, hibrid različitih iskustava.

Zaključak je, uz sve opaske, veoma poznat. Između dimenzija i domašaja ovih medija postoji ozbiljna i nepremostiva razlika koja, između ostalog, čini da Gardnerova poređenja Diznija sa Melvilom i Poom mogu imati izvesnu koincidirajuću vrednost samo u striktno ograničenim detaljima i nijansama. Smatramo da je to jedini valjan način kompariranja stripa i književnosti, uz neprestanu svest o tome da postoje mehanizmi i postupci koji su direktno i uprošćeno preuzimani iz starijeg medija. Stoga i primena terminologije koja važi u razmatranju književnosti pri ispitivanju stripa valja da bude shvaćena uz sva ograničenja i uslovnosti.

I pored toga što je popularna namena Gardnerovog teksta očita kao i njegov napor da se Dizni »rehabilituje« upravo naspram shvatanja one »intelektualne elite« koja je njegovim »neintelektualnim tvorevinama« pružala najžešći otpor i najstrožu kritiku, tj. da se dosegne tačka u kojoj bi »intelektualna elita« priznala da ju je strip ipak dirnuo i unekoliko preobrazio, vratio ka »prvotnoj suštini« čoveka (još jedan mit prvotnosti!), unekoliko oslobodio steg i obaveze celodrudnosti — što Gardner neprestano provlači kroz svoje razmatranje — valja ukazati na određene nedoslednosti koje prate takvu popularnu misao.³

»Odlučili smo da se pomirimo s tim da smo pomalo jednostavni i sentimentalni, da smo uprkos zloslutnih predskazivanja skloni da poverujemo da će život na Zemlji produžiti da postoji još neko vreme — čak smo voljni da tome i doprinesemo — i spremni smo da priznamo, bar sami u sebi, da što se tiče romana, e pa eto, Džejms Džojsov roman »Finigenovo bdenje« je malo teško pratiti. Ili, da to malo jasnije kažemo, na način koji zvuči manje antiintelektualno počeli smo da sumnjamo u one velike mračne vizije iz četrdesetih i pedestih godina i gotovi smo da poverujemo onim bezazlenim optimistima, za koje na kraju krajeva ništa nije važnije od prvoklasnog, relativno ukusnog podražavanja onog kako se ljudi stvarno ponašaju u trenucima kad ih niko ne gleda — da poverujemo ljudima kao što su Čoser i Volt Dizni.

Došli smo do toga da shvatamo kako su Diznijevi nitkovi i heroji ljudi našeg doba: ti i ja, čitače. Ko može da očekuje stvarnu ozbiljnost ili dostojanstvo od jednog takvog šašavka kakav je Paja Patak? Jednom rečju, besmisleno je i pokušavati da se donese neki sud o Diznijevoj umetnosti. Mi ne možemo više da je odvojimo od takozvane stvarnosti — što je za sve nas i za našu budućnost verovatno daleko bolje.«⁴

Intonirana s određenom dozom pokajništva, ta misao neprestano nastoji da prihvati glorifikovanje jednostrano shvaćenog čoveka onakvog »kakav je«, i takozvane »objektivne stvarnosti« kao nove mere, znatno optimističnije u svojim pojedinačnim detaljima i blagu konkretnog, te suprotstavljene »velikim mračnim vizijama« koje su označene problematizujućim pitanjima. Mit »čovekove prave prirode«, jednostran i dogmatičan, isključuje slojevitost saznanja čoveka, punu paradoksa i neusaglasivih dispartnosti, baš kao što isključuje naučno saznanje i ogroman razvoj svekolikih humanističkih disciplina, da bi se podvrgao mitu prosečnosti i identičnosti u »bitnim tačkama«. Od svega toga za ovu priliku bivaju ponuđene tek »jednostavnost« i umerena »sentimentalnost«, odnosno blagodatni pasiviteta i inertnosti duha, koje se ovde tretiraju kao blaga antiintelektualnost i priznanje da ima stvari koje je »malo teško pratiti« (eufemizam što svojim pitomim duhom prikriva jedan zaista netativan stav).

Od ovoga pa do himne pasivitetu svega je jedan korak. Ujedo, ovakva shvatanja mogla bi se direktno priključiti karakterističnim dogmatskim vizijama, produktima modernih vremena, koje su po pravilu, tražile da svaka artistska artikulacija unapred usvoji kao svoju vrhunaruvenu meru postojanje i podražavanje zakona takozvane »objektivne stvarnosti«! Ukratko, posledice ovakvog logiziranja mogu biti dalekosežne i gotovo mračne, uprkos svem »sentimentalnom optimizmu« i naglašenoj veri da se želi i nudi nešto upravo suprotno. U tom sklopu stavljanje znaka jednakosti između Čosera i Diznija, bez one komparacije u preciznom i omeđenom skupu činjenica koju smatramo jedinom valjanom zalagom takvih poređenja, ponajmanji je problem.

Reći za takav skup teza da samo zvuči antiintelektualno takođe je eufemizam, budući da je reč o tvrdnjama koja zadiru u samu bit kreacije, kreativnog delanja, njegovog saznavanja i opšteg odnosa prema tom aktivitetu. Deliti kreaciju na »tešku« i onu koja »zabavlja«, budući, dakle, neobavezujuća, lako-lagodna, i govoriti pri tome o »velikim mračnim vizijama« s dužnim poštovanjem i podjednakim nerazumevanjem njihove prirode, uz vidan napor da se adekvatno pragmatičnim savremenim potrebama primat prida lagodnim vizijama, znači i posredno doprinositi diskreditovanju umetnosti kao »teškog« medija čije saznanje »ometaju« njegova »ozbiljnost«, tj. duhovnost, dubina i problematizovanje vizija. Ukratko, smetnja umetničkoj komunikaciji bilo bi ono što čini samu suštinu umetničkog a nedostatak receptivnog čula, saznanja i iskustava u komuniciranju ove vrste bio bi dovoljan razlog da se najavi carstvo nove *pop* ili *volk*-umetnosti kao jedine autentične i savremene alternative čovečanstva.

Pa i u tome ova misao, koju mi razvijamo do krajnjih granica, sledeći smer koji je kod Gardniera tek **naznačen** i **insistirajući** na svemu što proističe ili bi moglo da proističe iz pre-

dominacije ovakvog mišljenja ne može se smatrati dovoljno autentičnom. Teoretičari mas-medija već su valjano ispitali sve aspekte jedne ovakve, nastajuće pop-kulture. Gardner samo ponavlja jedan, najmanje uverljiv sloj činjenica, pokušavajući da na njima gradi verbalističku logiku, »oslobodenu« poput kakve lako-lagodne, »apsolutne« kreacije modernih vremena.⁵

STRIP (IPAK) NIJE POKUŠAJ REVIZIJE ZATEČENIH KULTURNIH I UMETNIČKIH VREDNOSTI

Iz mišljenja srodnih Gardnerovom proisteklo bi da strip u svom opštem dosegu sadrži i indirektni pokušaj revizije vrednosti klasičnih medija, započet s aspekta jedne nastajuće, neproblematične i zabavne pop-kulture. Uvereni smo, međutim, da puni smisao hibridnih medija i intermedija počiva upravo u njihovim mogućnostima povezivanja, asociranja i sažimanja onih vrednosti i oblika komunikacije koji su im prethodili. Ukoliko je strip u jednoj fazi razvoja intenzivirao i razvio sredstva izražavanja prevashodno ilustrativna i karikaturalna, da bi se usmerio ka intenzivnijoj i plodonosnijoj komunikaciji, stižući fabulu i junake oblikovane bilo prema bajkolikom nasleđu ili po uzoru na stariji i »dostojanstveniji« medij, književnost, s manje prijezljivosti i patetike no što je u književnosti bio slučaj, ne govori li nam to da se on teško može primiti kao negacija problematičnog i ozbiljnog, kao pokušaj revizije zatečenih umetničkih i kulturnih vrednosti?

Kompletna komunikacija stripa i dalje se odvija u jednom intermedijalnom krugu. Njegov duh takođe poniče iz tog kruga. Inspiracija avanturističkih stripova za omladinski uzrast neposredno proističe iz srodne omladinske literature koja je, često, neka vrsta književne preteče stripa. Da bismo ilustrovali ovaj navod dovoljno je da se podsetimo stripa »Avanture Tima Tajlera« (kasnije »Patrola slonove kosti«) Lajmena Janga koji je žar mladićke avanture počeo da zastupa (počev od 1928) sasvim srodno tretmanu koji je već bio uobičajen u nizu paraknjiževnih tvorevina. U samoj zamisli o mladom avanturisti koji štiti nevoljne i brani pravdu, čast i dostojanstvo, stižući oreol akcionog heroja i gotovo identičan refleks u vernom sadržaju koji je samo još jednom odslikano, umnoženo njegovo *ja*, ima elemenata koji su već bili prisutni u knjigama Marka Tvena i Džeka Londona.

Moguće je načiniti brojna slična poređenja, no rezultat bi uvek bio isti. Strip nije sklon reviziji već pre hipertrofiji zatečenih tema, fabula, njihovih elemenata i imaginativnog materijala uopšte u smeru njegovih najjednostavnijih značenja. Njegov odnos prema realnosti, takozvanoj objektivnoj stvarnosti, jeste najčešće pojednostavljivanje — u boljim slučajevima parodija, humorna ili bajkolika transformacija, pri čemu se o multipliciranosti značenja adekvatnoj tvorevinama moderne umetnosti ne može ni govoriti.

S formalnog gledišta strip je, dakle, umnogome jednostavna kreacija čije se autentične vrednosti presvega kriju u spominjanim moćima sažimanja i podrazumevanja i komunikaciji koja spaja vizuelne i znakovne sadržine. No, strip od vrednosti prevazilazi, zaista, vodviljske i avanturističke sadržine, bajkoliku simboliku i neobuzdanu fabulativnost, zasnivajući vlastiti postupak oneobičavanja na plodnim odnosima i sadejstvima vizualnog i znakovnog. Poetika stripa hibridna je kao i njegova priroda, kao i značenja koja strip pruža. Mada je njegova imaginacija sva obeležena hipertrofijom detalja i pojedinosti, i mada je strip jednostavan medij s relativno kratkim istorijatom, njegova popularna priroda i masovnost publike jesu činilac od posebnog kulturološkog značaja, ali ne i povod za izricanje ishitrenih sudova.

Govoriti o »mračnom« Pou nasuprot vedrom i bezazlenom Dizniju utoliko znači spajati nespojivo, mada se to čini u ime prividno doslednog napora da se ukaže na delimične i prirodne prednosti popularne kulture. Rasprave o njenom optimističnom i pozitivnom uticaju na subjektivni doživljaj sveta, njegove istorije i budućnosti (ono »što je za sve nas i za našu budućnost verovatno daleko bolje«, Gardner) ne mogu se primiti bez temeljite sumnje u njihovu osnovanost. Rezerva, pak, prema »velikim mračnim vizijama« i sud o njihovoj preživeliosti takođe ne deluju osnovano niti autentično.

Visok stepen komunikativnosti jeste zaloga vrednosti stripa, ali u komuniciranju koje se stripom ostvaruje redundantno često preteže nad informativnim. Čini nam se da pod redundantnim ovde treba podrazumevati i sve ono što je strip nasleđio i preuzeo iz tradicionalnih medija. U sklopu tih preuzimanja, pak, očito je da je dominirajući kriterij najčešće bila adaptivna pogodnost postupaka i materijala odnosno njihova upotrebljivost s aspekta popularne kulture.

Pri tome je činjenica da naponi koji se osnivaju na nasleđu i mogućnosti fantazmagoričnog u okvirima stripa gotovo da po pravilu imaju složene vrednosti no oni koji su preuzeli i nastavili da raspravljaju istanjenju nit avanturističke literature. Tu bismo tražili i jedan od bitnih razloga za nadmoć »diznijevskog« stripa nad stripovima o Supermenu ili Flašu Gordonu, a ne u epitetima koje nudi Gardner. Reč je o razlozima koji utiču, recimo, na to da Rip Kirbi trajno ostane u senci jednog već nimalo atraktivnog Šerloka Holmsa.

Diznijeva začarana carstva ne kriju odlike igre, lucidnog maštanja koje nije lišeno parodijskih vrednosti; čudovišna diktatorska carstva protiv kojih se bori Flaš Gordon u svojoj prvoj pojavi (sveske crtača Aleksa Rejmonda) samo su bleđa i dekorati-

vna fasada naspram autentične čudovišnosti koju istorija beleži upravo u Gardnerovoj »takozvanoj objektivnoj stvarnosti«. Strip je, čini se, najautentičniji onda kada se uliva u tokove spontane i duhovite igre, kada ga duh parodije podstiče da se vine do vlastite humorne kreacije. Patetični, »celomudreni« strip je nastojanje suprotstavljeno mediju i veoma često osuđeno da egzistira na granici poražavajuće banalne i nekoherentne, prevashodno komercijalne aktivnosti. To je strip »potrošačkog društva« koji je timski, neautorski produkt, hladna i šablonizovana zamisao čiji junaci i fabule svojom ogoljenošću i ispraznošću podsećaju na propagandističke zahvate s izvesnom dehumanizujućom tendencijom.

Izumi stripa jesu izumi te dvostruko temeljene igre čije su se pretežne vrednosti — činjenica je — u stilizovanom, često simbolizovanim vizuelnim predstavama i registrima njihovih efekata. Kada Miki Maus u jednom od začaranih carstava njegov simpatični narod oslobađa tirana-tlačitelja Gvozdena Maske, otkrivajući da se ispod te zastrašujuće obrazine krije strašljivi i nemoćni kepec, proces demistifikacije koji je tu ostvaren s puno humora ne nudi ništa novo, ali svoje najviše vrednosti dostiže tako što izaziva zaista neodoljivi smeh i što je postupak »razobličavanja« izveden s nepoštednom ironijom i autentičnim majstorstvom groteske.

Iz jednog obuhvatnog skupa iskustava i istina o tiranima Dizni bira ono što će imati naj snažniji humoristički efekat i garantovati najparadoksalniji obrt. Igra je time dovedena do one otvorenosti i očiglednosti značenja koja je gotovo nenadmašna. Čitalac treba samo da je prihvati, a autor mu je svesrdno nudi. Ovaj primer dobro ilustruje sve one tačke u kojima strip zaista radikalizuje značenja i dostiže punu efektnost otvorenog medija. Takva sažetost i intenzivnost saopštavanja, naravno, ne nosi složenost misli kakvu ima legendarna Solonova sentenca o tiranima (*Nemo ante mortem beatus*) ali po svemu predstavlja jedan od vrhunaca ovog novog medija.

Ali, i kada je reč o stripovima koji su očita aktivnost bez intelektualnog i kreativnog pokrića, što nikako nije »privilegija« novih medija, te tvorevine, same po sebi, ne mogu imati nikakvu pogubnu vrednost. Promasaji u domenu masovne kulture amortizuju se bez značajnijih posledica. Posledice može ostaviti za sobom samo neutemeljena i proizvoljna misao koja bi ove tvorevine uzimala kao svoj povod i na toj osnovi pokušavala da osniva vlastite zaključke.

Pitanje, pak, aktivnog ili pasivnog odnosa stripa prema »stvarnosti« predmet je drugorazrednog spora. Da li strip menja svet ili, jednostavno, bogati doživljaj sveta takođe nije izuzetno bitno. Takve rasprave deo su jednog podosta izvelog repertoara. Zato Gardnerova protivurečna tvrdnja da strip: »Nije imao ambicija da popravlja ljude već samo da im život učini prijatnijim« (povodom Diznija) da bi se, nešto kasnije tvrdilo »Sve više i više usmeravao je svoju umetnost ka poboljšavanju takozvane stvarnosti«, samo govore o tome da svest o stripu i njegovim autentičnim vrednostima narasta izuzetno sporo.

Autentično zasnivanje stripa započinje tamo gde se on javlja kao povezujući medij, gradi vlastite simbole i podstiče otvorenu komunikaciju, ne pledirajući za prostotu i siromaštvo duha nasuprot »intelektualnoj komplikovanosti« tradicionalnih medija. Strip takođe ume da problematizuje svoje sadržine, no on to čini u okvirima vlastitog medija.



2. ilustracija za knjigu fra brna krnarutića

»MITSKI« STATUS STRIPA

Ukoliko se, dakle, strip ne može izjednačavati sa kakvim bajkolikim projekcijama koje bi da ostvare »novu«, optimističnu vizuru stvarnosti, kako smatraju oni njegovi tumači čiji je reprezentant, u našem slučaju, Gardner, postavlja se iznova pitanje o određenju statusa stripa kao medija i svojevrstne komunikativne aktivnosti. Stoga je potrebno da se iznova vratimo Eliadeu. U odeljku *Mitovi i masovne komunikacije* iz navedenog dela Eliade pruža nešto nalik na definiciju stripa, govoreći o mitskim strukturama »slika i postupaka koji se nameću zajednicama putem sredstava masovnih komunikacija«. U te »mitske strukture slika i postupaka Eliade, zatim, ubraja i strip, ilustrujući svoje razmatranje kratkom analizom američkog stripa o Supermenu, na stalog pre drugog svetskog rata.

Strip o Supermenu u tom smislu je, zaista, više nego ilustrativan. U njemu se stekao impuls prvobitnih mitologija o nadljudima i polubožanstvima čiji podvizi štite ili veličaju rast jednog roda, plemena ili naroda, kombinovan s kompenzativnim potrebama savremenog čoveka koji, svestan svog »funktionalnog« društvenog uдела, želi da posredstvom ovih mitskih struktura doživi nešto nalik na trenutak uznesenja koji obećavaju i negdanji mitovi. U prilog ovom poslednjem tvrđenju posebno ide dvostruki identitet Supermena čije se neobične moći kriju pod maskom prosečnog, niti odveć pametnog niti osobito snažnog, »kancelarijskog intelektualca«. To je maska koja ima hiljade i milione modela. Crtačka stilizovanost lica (Supermenove svagdanje maske) takođe je »zlatni prosek« Klarka Kenet, dnevno utelovljenje Supermena, nosi svoj idealizovani pokret, skladnih no ujedno i nekarakterističnih crta, kao produkt jedne u osnovi serijske zamisli sračunate na to da zadovolji mnogostruke ukuse.

Supermen je, ukratko, polubožanstvo proseka. Lišen je humorne komponente koju susrećemo kod »snažne mornarske pesnice« Popaja. Njegove reakcije su, međutim, takođe tipizirane a probleme razrešava svojom nadljudskom, vanzemaljskom snagom i sposobnostima. Kada bismo razložili ovu mitsku zamisao, videli bismo da je ono što, dakle, nepobitno razdvaja Supermena od njegovog dnevnog utelovljenja, Klarka Keneta, tek nešto malo »supermenskog« kostima i sposobnosti da čini neobično, čuda, mirakule, da se izjednači sa junacima starih mitova. Mit akcije, prisutan podjednako u avanturističkoj literaturi i vesternu, izrazito američki intoniran, jedan je, dakle, od bitnih elemenata mitske strukture Supermena. Ujedno, to znači da se o Supermenu ne može govoriti kao o kakvom duhovnijem realizovanom junaku. Stoga, shodno Eliadeu, zaključujemo da se junak izjednačuje sa postupkom, da ne poseduje ono što u literaturi podrazumevamo pod pojmom lik i da je, po svemu, tipska tvorevina čija se značenja oblikuju prevashodno akciono.

Razmatrajući strip s aspekta postupka, ujedno uviđamo u kojoj je meri komuniciranje ovog tipa pogodno za prenošenje opštih ideja i pojmova koje, u određenom času, nudi određeno društvo. Ukratko, s nešto malo truda strip postaje i ideološka tvorevina, odnosno transfer ideoloških značenja. U takvom kontekstu njegova mitska značenja tek su deo jednog zvučnog, dekorativnog repertoara koji pospešuje prijem i uvećava njegove draži. Usmerenost akcije, pak, vodi ka značenjima koja se sugerišu, a u tim značenjima može biti prisutna i značajna doza ideološkog.

Većina Supermenovih akcionih podviga može se obuhvatiti standardnom formulacijom »nasiljem protiv nasilja«, pri čemu je cilj da jedno superiorno nasilje pridobije simpatije čitalaca svojom usmerenošću na uništavanje inferiornog ali mnogostrukog i brojnijeg nasilja koje niče kao korov iz tla i obnavlja se neprestano, baš kao što se neprestano širi i poprište Supermenovih podviga. Stoga je cilj još jednom iznad društva, dok se u mitu takvog Supermena može tragati i za primesama mita o nadmoćnoj i izuzetnoj, militantnoj sili što stvara red tamo gde ga, inače, nema.⁷

Supermen je svojevrstni »svetski policajac«, čak i onda kada je njegovo delovanje vezano za jedno užo područje. Stoga nije ni najmanje čudno što je Supermen, sinonim određene vrste stripa ali i simbol adekvatan prethodnom tumačenju, prodro i u političku karikaturu kao izuzetno zahvalan materijal. U stripu je, očito komuniciranje ono što je najbitnije. Značenja se ne stvaraju već posreduju, distribuiraju. Strip čije je polje imaginiranja suženo ili striktno omeđeno, u kome nema humorističkih vrednosti a bajkoliku kombinatoriku potiskuje dekorativnost i kostimiranost s providnom simbolikom, najčešće je militantni ili ideološki strip. Od mitske strukture tu je, zaista, preostao samo kostur. U jednom od prethodnih primera videli smo, međutim, kako se poigravanjem s istorijskim asocijacijama, legendarnim, mitološkim i bajkolikim iskustvima ostvaruje upravo nešto suprotno. Tiranina Gvozdenu Masku Miki Maus razobličava upravo kao slabica koji organizovanim nasiljem, dekorativnim kamuflažama i zastrašivanjem nastoji da prikrije i kompenzira vlastitu slabost. Reklo bi se da je ova, »diznjevaska« teorija valjanija čak i s psihoanalitičkog aspekta, dok groteskno-karikaturalni akcenti koji se u ovom stripu javljaju govore upravo o stvaralačijem tretmanu no što je onaj koji susrećemo u postupku stripa o Supermenu.

Miki Maus, tako, postaje sinonim dovitljivog junaka koji i najteže zagonetke rešava na najjednostavnije (i najuverljivije) načine. Saglašavajući se iznimno u ovoj tački sa Gardnerom mogli bismo da kažemo da je to drugačiji, »humaniji« tip junaka, bu-

dući na putu u Izuzetno ne zaboravlja složeniji tretman motiva i iskustva starog mita. Njegova gradnja nije crno-bela. Ujedno, pak, pred nama je u ovom slučaju »uravnoteženi mit« koji nastoji da varira univerzalne pouke do kojih je ljudski rod došao tokom svoje istorije.

Strip, dakle, može biti ideološko oružje ali to nije pravilo. Tako ono što važi za karikaturu, pa i ilustrativni crtež, važi i za strip. Mitologijska osnovica stripa ponajviše je, međutim, sadržana u njegovoj permanentnoj želji da se poigrava granicama zbilje, da ih prekoračuje stvarajući iluziju da i dalje ostaje njima omeđen. To je onaj pravi preplet, mešanje i pretapanje planova koji odlikuje imaginaciju stripa i koje je osnova kreativnih zamisli ovog medija.

Diznijevo začarano carstvo ljupko je čak i u svojim nakaznostima. Ali akcije koje se u njemu ostvaruju totalitarne su u svojoj biti i neophodne za mali pravdoljubivi Miki Maus da bi komikom razobličio tiraniju. Sama ideja, svakako, nije najnovija. Njemu nesravnjivo vredniju varijantu naćićemo već kod Švifta u *Guliverovim putovanjima*.

Spomenuto hipertrofiranje inače jednostavnih ideja, pri čemu, dakle, kao u »začaranim carstvima« iz bajki, nevažno postaje strahovito važno a važno se zaodeva plaštom šale, dok kompenzativni procesi nastoje da otklone mogućnost tragičnih reperkusija (»pravda je zadovoljena«, krivi ginu, nevini bivaju opravdani, smrt nije smrt već stripovana smrt, ilustrativni čin), kao i niz drugih elemenata grade stvarnu osnovicu na kojoj se temelji mitologiziranje prisutno u stripu.⁸ Gotovo po pravilu (izuzimajući »crni strip«), prostor stripa ispunjen je akcionom lakoćom koja čini da se njegove ličnosti ophode i delaju kako je to moguće samo u srećnom snu.

U mitologiziranju svojstvenom stripu, dakle, ima dosta odlika koje ga čine posebnim procesom. Na ovu temu Moris Horn kaže: »...strip je izraz pojedinačnog stvaralačkog bića i prema tome u suprotnosti je kolektivnim procesima koji su uobičajili složeni organizam folklorne književnosti. Stvaraoci stripa su, zapravo, neobličene mitologije i predanja utkali u svoje vlastite sheme, onako kako to rade svi umetnici sveta.«⁹

Horn je svakako u pravu kada insistira na ovoj distinkciji. U tradicionalnim mitolojskim tvorevinama, pa i onim kakva je »folklorna književnost«, najčešće razaznajemo jedan slojevit rad koji zaista proističe iz obnavljanja i dograđivanja napora što oblikuju njene mitove kao reprezentante izvesnog šireg duha. No, upravo ono na čemu insistiramo jeste uverenje da stvaraoci stripa veoma često nisu okrenuti isključivo prošlosti i nasleđu, već da i u okvirima vlastitog konteksta nastoje da izgrade strukture koje bi se očitovale kao bliske mitskim principima.

U *Tarzanu* Berna Hogarta susrećemo, tako, iznova mit Prirode i povratka prirodi, jednu ličnu i mitologizovanu modifikaciju oslobođenu filozofskih premisa i tradicionalnih alegorija koje prate temu udruživanja čoveka i životinja. Hogart ovu družbu tretira kao eksperiment unapred usmeravan i idealizovan. Lični udeo je nesumnjiv. Međutim, koliko je povesnih junaka već odraslo na ovaj način, počev od Romula i Rema? Hogart je, ipak, po svom osnovnom nastojanju antiistoričan. Njegova pustolovina treba da bude smeštena u neistraženo, kako bi spontane imaginativne zamisli mogle da se odvijaju mimo istorijskih i drugih omeđenja.

Ova antiistoričnost se, međutim, poklapa s potrebom za variranjem najpoznatijeg mitskog nasleđa. Shodno Bibliji, idilični odnosi ljudi i zverinja, harmonija bića i prirode, raskinula se neposredno po izgnanju Adama i Eve iz raja.¹⁰ Tarzan i Džejn, pak, porodica iz džungle čiji zamišljeni arhetip prilično odgovara ovom prvotnom modelu, učiniće čudo. Pod Tarzanovom rukom i sugestivnim glasom životinje počinju da služe ljudima. Retki pobunjenici, sinonim sila prirode i jedne simbolične tamne strasti koju Hogart po njoj rasprostire, osećiću, međutim, daje Tarzanova snaga bedom o koji će se razbiti njihova pobuna. Tarzan nije samo vladar džungle već i suzbijač nagona, kolonizator zverinog carstva. U mnogo čemu, dakle, on je preruseni civilizator koji gradi egzotičnu civilizaciju u kojoj egzistiraju naporedo čovek i zveri. Da bi očuvao jasnoću kazivanja Hogart ne koristi ovaj alegorijski okvir koji je zasnovao, već ga ostavlja u ravni pitoreskne slikovitosti.

U svemu tome, međutim, očit je impuls gradnje nove mitologije, a ne samo oslon na »neobličene mitologije i predanja«, to zato Hornov sud zahteva dopunu. Ovaj aktivni odnos prema svojoj tvorevini i njenim značenjima stvaraoce stripa poput Hogarta deklarise kao duhove koji tragaju za merom između zabavljake i kreativne gradnje, nastojeći da izabrane granice ne prekorače ni u jednom smeru.

Tako dolazimo do zaključka da kreativno u stripu nije ni najmanje zanemarljivo, baš kao što se odnos prema mitološkom ne može pratiti isključivo na planu ukupljanja i kombinovanja nasleđenih elemenata. Prisutan je napor da se ostvari jedna specifična, miksirana mitologija koja će podjednako biti okrenuta prošlosti i savremenosti; koja će preuzete imaginativne elemente nastojati da varira i uključi u vlastitu mitsku priču ili tok, da ih preoblikuje shodno sopstvenom kontekstu i — istovremeno — da ih ravni svakidašnjice predoči kao relevantnu i objektiviziranu celinu (storiju, poruku s manjom ili većom dozom zabavnih elemenata i digresija).

Osnove ovakve eksplikacije nalaze se i u Hornovom sudu, uprkos tome što je on želeo da individualnost stripa sagleda na

jednom užem i većma zanatskom planu: »Bilo bi savršeno moguće procenjivati strip, u potpunosti, na bazi njegovog artizma, kao što bi bilo moguće procenjivati film na osnovu njegove fotografije. To bi naravno ukazivalo na našu sklonost da drugim načinima procenjivanja stripova postavljamo neosnovana ograničenja. Kao što smo već videli, slika u stripu nije utvrđena u jednoj tački u vremenu, već svoje mesto nalazi u okvirima vremenskog toka naracije. Ona je, zapravo, rasplinuta slika čija projekcija u prostoru prožimajući se od jednog okvira do drugog, reflektuje sebe u vremenu, prošlom i budućem. Zahvaljujući toj činjenici, stvaralački problemi umetnika stripa ne poklapaju se u potpunosti sa problemima drugih stvaralaca; predstavlja, otud, aksiom da se određenja tradicionalne estetike ne mogu sasvim poistovetiti sa estetikom stripa«.

Međutim, moramo se usprotiviti potrebi da se strip procenjuje prvenstveno na bazi svog artizma. Njegova grafija je ilustrativna i neminovno sračunata na jasne poruke. Njegov crtež je ilustrativan i komunikativan u izvesnom ne odviše rafiniranom smislu. Postoje, naravno, crtači koji u taj crtež unose više ili manje likovnog majstorstva, nadahnutiju stilizaciju ili — pak, neukusno podražavanje idealizovane stvarnosti (»realizam« stripa, očit naročito u serijskim vestern-stripovima). Razlike su očite baš kao što je očito i to da je crtež najčešće neposredno potčinjen komunikativnim potrebama, te da njegovi estetski dometi ne mogu biti preveliki. Grafija stripa nije isto što i grafika u sklopu likovne umetnosti. Zaljubljenici stripa koji, poput Horna, ističu posebnost estetike stripa a na drugoj strani, pak, ne uočavaju merila koja važe u likovnoj umetnosti, svakako su na putu da počine grešku.

Prave vrednosti stripa treba tražiti u ukupnom procesu njegovog imaginiranja i značenjima tog procesa, pri čemu zaista valja insistirati na hibridnosti medija i izmenjenoj suštiti. (Kako kaže Horn, i u čemu se valja saglasiti sa njim: »...slika u stripu nije utvrđena u jednoj tački u vremenu, već svoje mesto nalazi u okvirima vremenskog toka naracije. Ona je zapravo, rasplinuta slika čija projekcija u prostoru prožimajući se od jednog okvira do drugog, reflektuje sebe u vremenu, prošlom i budućem«.) Hornova zaista spretna, deskriptivna definicija procesa odvijanja i organizovanja stripa, pri čemu se slika uzima kao njegova osnovna jedinica, i to slika ograničena karakterističnim pravougaonim okvirom, značajna je po tome što sugerise protok te slike, njeno povezivanje u kontinuirani, svojevrstni *živi niz*, adekvatan onom živom nizu koji traje u našoj svesti kada čitamo knjigu, pri čemu se taj niz neprestano prelama, reflektuje i bogati odnosom pojedinih slika prema drugim slikama. U ovome bi bio sažeto sadržan i »likovni princip« stripa, njegov čitalačko-gledalački doživljaj koji čini da se strip u svesti čitaoca rekonstruiše s onim kvalitetima koji su prisutni i kod crtanog filma koji se projektuje pred našim očima. Uostalom, savršenje tehnike pokazuje da je crtani film u mnogo čemu oživiljeni, filmovani strip, mada u novije vreme i sam ulazi u sve značajnije i eksperimentalniju fazu, oblikujući sopstvene puteve.

Ipak, može se reći da ono što je kod stripa intimizovano, unutarnji proces, u okvirima crtanog filma biva eksteriorizovano, pretočeno u dovršeni postupak. Strip, međutim, nije »dovršen« u ovoj meri. Budući manje savršen, manje perfektozan od crtanog filma, vezan još uvek za štampu i njenu tehnologiju, on krije još neiscrpeni potencijal i manifestuje se kao manje čista, zagonetnija i složenija tvorevina no što je to dovršena tvorevina crtanog filma.

Upravo ta »zagonetnost« omogućava, s izvesne kreativne strane, da zagonetka stripa postane još valjanija za oblikovanje mitskog materijala. Tok slika stripa je iluzija koje je deo uživanja i čitanja stripa. To uživanje, dakle, iziskuje sposobnost apstrahovanja u jednoj određenoj meri; potrebno je da čitalac pristane na sliku u okviru i da stekne naviku da je prati u »protoku« i kontinuitetu, u reflektovanju i međuodnosima, da fiksira jednu sliku ume da ostvari pregled prethodnih i najbližih narednih slika kako bi držao na umu ključni detalj koji veoma utiče na razumevanje — čitanje pa da proces čitanja stripa zaista bude aktiviran u punoj meri.

U okvirima ovako shvaćenih prostora-crteža i značenja strip najuspešnije oblikuje svoje mitske vrednosti baš kao i svoja najbitnija značenja. Tu su koncentrisane i najveće moći njegovog zahvata.

NAPOMENE:

1 — Mirča Eliade: *Mit i zbilja*, Matica hrvatska, Zagreb 1970, str. 163.

U vezi s ovim zanimljiv fenomen povećane potrošnje spanaća u SAD, koju je svojevrsteno stimulirao strip o mornaru Popaju, ponavlja se i kod nas, ovih dana, posredstvom jednog još sugestivnijeg Popaja koji pravo s televizijskih ekrana silazi u dečja srca kao ideal muževnosti, snage, uzor one »odraslosti« kojoj, shodno vaspitanju, treba da teže: »pojedi ovo da bi porastao«.

Isti efekat neštedimice se koristi i u reklamne svrhe, s tim što u mitotvorinom postupku vrednost simboličkih elemenata podjednako zadobijaju stilizovane lepote i elegantni, skladno građeni muškarci, nasmešena i negovana deca, različite srceparajuće predstave i slogani čije formulacije svoj banalni prizvuk nose kao najbolju garantiju »univerzalnog važenja«. — To je već jedna metafizika »rednosti« koja zahteva samoponištavajuće služenje. — Ne mogu se imati drugačije želje i saznanja, ne mogu se iskazivati i manifestovati mimo onog što je već sažeto u formulu, što je sinonim proseka i tipiziranog ugođaja.

Takvo mitologiziranje zaista »zadovoljava« pritajene težnje modernog čoveka, koji svjestan svoje izgubljenosti i ograničenosti, sanja o tome da se otkrije jednoga

dana kao 'izuzetna ličnost', 'heroj' (Eliade, ibid., str. 165). Dok taj dan ne dođe on će nastojati da parcijalno mitologizira vlastitu svakidašnjicu, nastojeći da nje ne projekcije ispuni vlastitim likom i njegovim simbolima.

No, još je zanimljivija reklama koja insistira na erotskim simbolima ili ih podrazumeva. Njena simbolika je jasna a funkcija seže do podsvesnog — učiniti poželjnim, posredstvom erotičkih objekata i primesa, objekte druge vrste i namene. Takva reklama, a i reklama uopšte kada je reč o njenim vizuelnim oblicima, često deluje kao izvadak iz stripa jer insistira na onom tipu podrazumevanja za koji smo kazali da je u stripu permanentno prisutan.

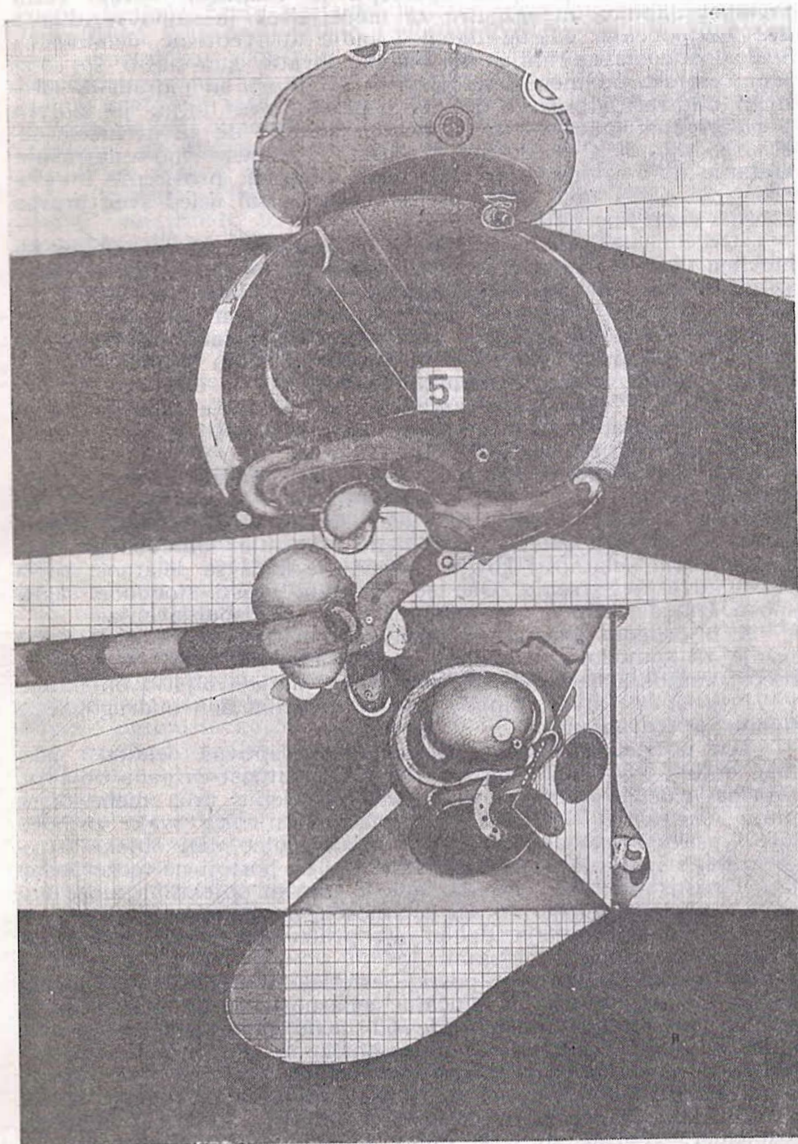
2 — Džon Gardner (John Gardner): *Walt Disney: genije sa smislom za obično*, Pregled, izdanje ambasade SAD, br. 9—10, septembar 1974, str. 48—55.

3 — Pri tome misao koja, prilagođavajući se razmatranom objektu, kao da želi da podržava izvesnu komotnost koja vlada unutar predstava i ideja samog stripa.

4 — Ibid.

5 — Sve u sklopu onih opasnosti koje inače često kriju popularni tekstovi, vođeni svojim naporom prilagođenog mišljenja. Ono što, međutim, želimo da isključimo nije mogućnost popularnih tekstova već mogućnost »prilagođenog« mišljenja koja krije ogromne opasnosti, nerasmerne svom nastanku i logičkom krugu.

6 — Ibid., str. 164



7 — Varijantu takvog »kolektivnog Supermena« predstavljali bi, u okvirima zbilje, »eskadroni smrti«, tajna ili poluzvanična udruženja što svim sredstvima i organizovano kažnjavaju kriminal, poput spomenutih eskadrona u Brazilu. Stara rodovska logika »oko za oko, zub za zub« sankcionisana je silom organizovane moći koja dela postavljajući se iznad zakona. Takvi leteći preki sudovi, naravno, ne istrebljuju samo kriminal (kriminalnim sredstvima) već služe i odbrani poretka, učvršćuju jednu logiku društvenih odnosa koja omogućava da postoje ljudi s ove i s one strane zakona. Ujedno, eskadroni smrti, delujući u ime »pozitivnog društva«, pravno ustrojenog i konstituisanog kao poredak, ostvaruju interpretaciju zakona karakterističnu za mobilne, akcione i haotične situacije: kazna je ujedno i presuda, izvršenje i izricanje su isti čin, aparatura odbrane i »objektiviranja« krivice, njenog apstrahovanja do čina koji se uklapa u pravni tretman i kanone, u potpunosti je odbačena.

Supermen je, takođe, utelovljenje ne pravde već kazne, odmazde. Zarad umirenja savesti čitalaca Supermenovo pravdoljublje temelji se na pravilu da on počinioce delikata najčešće zatiče na delu; krivac i *corpus delicti* istovremeno su mu u rukama. Tako se u okvirima ove spekulacije oko Supermena stvara, najpre, značajniji oreol onog koji sprečava prestupe a kazna postaje sekundarna i manje vredna pažnje. Očit je napor da se čitaocu prida iluzija da je njegova uloga ravna ulozi vestalki. Od pokreta njegove ruke i gesta palcem zavisice sudbina počinila-

ca. Supermen bi — opet shodno iluziji — trebalo do bude shvaćen tek kao sila koja izvršuje čitaocve potajne želje.

Potajna želja, pak, za »brzom pravdom« jeste želja za rodovskom pravdom. Autoritet (sila) vanzemaljskog Supermena ravna je autoritetu rodovskog patrijarha i plemenskog vođe koji »na licu mesta« ocenjuje krivicu i izriče pravdu. Supermen, dakle, ima u okvirima svoje misije i prikrivene atribute patrijarha. Podsvesna težnja da se posredstvom takvih, makar i egzekutivnih vrhunarskih autoriteta prevlada osećaj nesigurnosti i lične ugroženosti vodi direktno u mitska vremena. Vanzemaljac Supermen, tako, bez mnogo napora stupa na presto negdanih patrijarha i polubogova.

— Da bi ovo mitologiziranje egzekutive bilo još jasnije treba se setiti Kju Kluka Klana, linča i drugih preteča »eskadrona smrti«.

8 — Sve nalik onoj Birsovoj paraboli o milosrdnom policajcu: batine ne bole jer svi — policajac, tučeni kažnjenik i šef policije ispunjeni su trinom. Svet stripa pokadšto se zaista ponaša kao svet lutki od trine. Hiperbola i hipertrofija, međutim, ne moraju da pribegavaju začaranosti bajki kao mehanizmu koji garantuje uverljivost zbivanja. U stripu je, a priori, sve moguće; prethodni mediji su utrljali put i on je krenuo od tačke do koje su već stigli najrazličitiji oblici imaginacije i fantastike.

9 — Moris Horn: *O stripu uz poštovanje i ljubav*, Omladinske novine br. 38, 28. septembar 1974, str. 6.

10 — Zbilja o kojoj je govorio navođeni Gardner pruža nam, međutim, sasvim drugačije podatke o ovakvim spontanim eksperimentima prirode. Slučajevi dece odrasle među životinjama (poput onih u Indiji) koji su svojevremeno punili stupce naučno-popularnih rubrika, pokazali su da je njihovo izučavanje zanimljivo ponajviše s medicinskog i patološkog stanovišta. Tako otpadaju idealizovane predstave o ljudskom biću koje svojim udesom postaje vladar životinja i nosilac »prirodne etike« (Tarzan), na kojoj je insistirao Hogart. Stoga je Hogartova ideja svojevrsni anahronizam koji, na obzorju doba čudovišne industrijsko-mehaničke ekspanzije, nastoji da sniva san o davnom skladu čoveka s prirodom, »spontanog čoveka« kojeg društvo još nije omeđilo svojim pragmatičnim poduhvatima. Ovaj refleks sna o »zlatnom dobu« razlikuje se i od rusovskih varijacija prosvetčenosti a svojim avanturističkim duhom odvaja se od kakve smisaono-spekulativne konstrukcije i opredeljuje za čistu, akciono-crtačku imaginaciju. Pravdoljublje »iskonskog čoveka«, vrlo hipotetično i antiistorično po svojoj zamisli, dakle, jeste Tarzanov glavni motiv koji usmerava njegove akcije i ispisuje krivulju avantura. Sve ostalo ponajviše je ezotika a susreti s civilizacijom i njenim reprezentantima treba samo da potcrtaju čari »prirodnog«, nesputanog života za koji se Tarzan opredeljuje. Civilizacija je, međutim, ono što će »komplikovati« fabulu. Ona Tarzanu daruje ideju ljubavi kojom će biti »preobraćen« da bi i sam preobraćao. Kada njegova saputnica Džejn započne život u džungli, jedna od situacija o kojima govori Eliade je zasnovana. Tarzan i Džejn (Adam i Eva) u ambijentu nekomplikovanog prvotnog življenja (sem sporadičnih pustolovina koje ga čine zanimljivijim s tog, avanturističkog aspekta) obnavljaju donekle, biblijski mit o rajskim vrhovima. Pred nama je, znači, još jedan odbnovljeni »prapočetak«.

11 — Na ovu temu zanimljiv primer lake, neobavezujuće imaginacije koja zabavlja i koja bi, sa velikim humornim uspehom, mogla da se prelije u modele stripa, nruža fabula Marka Tvena *Dnevnik Adama i Eve*. Srodnosti stripa s prethodnim imaginativnim zamislima i posebno oblicima lakog, neobavezujućeg imaginiranja protkanog humorom i zanimljivošću, koje pruža pomešani ili izvrnuti ugao na kome autor posebno insistira, ovde se još jednom mogu sagledati: »Otprilike jedan čas posle sunčevog izlaska, dok sam jahao po cvetnoj livadi na kojoj je hiljadama zveri paslo, dremuckalo ili se igralo, kao što obično čine, one odjednom počеше strahovito da riču, te se livada za tili čas pretvori u uskomešani kovitlac, a svaka životinja je razdirala svoga suseda. Znao sam šta to znači — Eva je okusila onaj plod i smrt je došla na svet... Tigrovi su proždrali moga konja, premda sam im naredio da se povuku, pa bi svakako proždrali i mene da sam ostao — ali ja to nisam učinio, već sam se vrlo žurno uklonio...« (prema: Mark Tven, *Izabrane pripovetke*, Narodna knjiga, Beograd 1963, str. 45).

Dramatika kojom se ovaj jezik rasprostire podstiče utisak uverljivosti. Reč je o intonaciji kakva je, recimo, svojstvena velikim hroničarima pri opisivanju autentičnih katastrofa. Setimo se samo kako Plinije Mlađi opisuje erupciju Vezuva i propast Pompeje. »Utiskujući« u takav silski obrazac svoj opis Tven, pak, insistira na suprotnom, parodijskom efektu. Pripovedač kao da se guši od pričajenog smeha dok ispisuje ove elegantne rečenice o jednoj mitskoj kataklizmi. Tako njegov humorni odnos prema biblijskom mitu gradi jednu vrstu svesno apokrifnog mita gde patos zamenjuje nesnalaženja i nedoumice svesti koja sporo izrasta iz svog »prvotnog« i »čistog«, rajskog oblika.

Ukratko, Tvenov Adam sličan je primitivcu koji se kiti đinđuvama, menja svoj autentični svet za niže vrednosti tuđeg, njemu nesvojstvenog sveta, osećajući pri tome da postaje čudno zadovoljniji i značajniji. Najpre mu je sve teško da shvati, da se saglasi sa tim svetom i da prihvati prinudni prelazak u njega. No, zadovoljstvo će doći kasnije, kao kakva vrsta humornog hepienda.

Takav Adam blizak je divljaku Petku iz diznjevke varijacije Robinzona. Petko ne razlikuje dobro i zlo, pogotovu ih ne uočava kao apstraktne kategorije. Za šaku đinđuva izdaće Miki Mause i njegovog prijatelja Robinzona ljudožderima, počinivši prevaru, da bi ih odmah potom spasavao, ovoga puta varajući ljudoždere.

Sve su to povodi za izobitni, slobodni smeh čitaoca koji se mora osećati zabavljenim ovim »čudom od neznanja« i nerazlikovanja tako suprotnim njegovom hijerarhijskom i kategorijalnom svetu u kome svako valja da zna svoje mesto i norme kojih treba da se drži kako se ne bi izložio tegobnim posledicama. Stoga i ovaj osmeh, ma koliko bio nesvestan, nimalo nije slučajan. Zabavljajući se Petkovim nepoznavanjem razlika, ne smeje li se civilizovani čovek i svom odveć krutom pristajanju uz njih? Ne bivaju li, takođe, same te razlike ovim smehom na izvestan način, makar i za trenutak, potisnute i relativizovane?

Mali jezički eufemizam kod Tvena (umesto pobegao — »vrlo žurno uklonio« i slično) samo pojačava prisustvo i razvoj humorne igre koju autor začinje s čitaocem. I u ovoj humornoj zameni jezičkih konstatacija, pri čemu ona koja zamenjuje gradi humorni sloj po prećutanoj, direktnoj konstataciji, ostvarujući dozu podrazumevanja i specifični humorni kontakt, vidan je izvestan paralelizam sa zbrkom u kategorijama koju svojim činovima stvara Diznijev Petko i takođe značajnim humornim kontaktom koji tu biva ostvaren.