

TOTALNI STRIP

Totalno u umetnosti označava sveobuhvatno korišćenje sredstava uobličena datog medija pri čemu je materijal podvrgnut ideji o nedeljivosti veze sadržaj-medij. Pristalica totalne umetnosti uzima onu temu za oblikovanje koja po njegovoj pretpostavci može najtačnije i najbolje da predstavi sredstva uobličena datog medija. Istovremeno on je siguran da bi ta, odabrana tema „izgubila” otelotvorenjem u nekom drugom mediju. Potragu za „idealnom” temom pristalice totalne umetnosti obrazlažu činjenicama: a) svaki medij ne može da predstavi svaku temu; b) određeni medij ima svoju centralnu temu; c) tema otelotvorena odgovarajućim medijem stvara najslojevitiji sadržaj; d) sredstva uobličena su ta koja vrše idealnu strukturaciju slojeva. Sadržaj se „čita” po mediju, njegova vrednost dobija ukoliko je morfologija materijala predstavljena sa što većim brojem maksimalno iskorištenih sredstava uobličena. Tako u totalnom pozorištu nailazimo na sadržaj koji označava „da je ceo naš život jedna velika pozornica”. Tema igre, glumljenja, prerusavanja, podvlači se izvlačenjem u prvi plan scenskog rekvizitarija (kartoničnost dekora, lažni sjaj nakita i lustera, veštačko dnevno svetlo), u pre-dimenzioniranoj upotrebi šminke i maske, u teatralnosti glumačke igre — i u insistiranju na uslovnost granice što deli glumce od gledalaca u dvorani (koji sede pod šinjonima, ofarbanih kosa i, brkova, s lažnim trepavicama, u toaletama za izlazak i pozorište). Nužno i sama dramska fabula je teatralizovana, dramski tekst je „nemoćan” i „nečitljiv” bez vidnog i pojačanog dejstva teatarskih sredstava uobličena. Druga krajnost poimanja ovog medija, koja istovremeno potire mogućnost totalnog teatra, ostvaruje se u delima tzv. „literarnog teatra” ili „političkog teatra”. U njima se sadržaj „iznuđava” dovodenjem u prvi plan literarnosti dramskog teksta ili političkog angažmana pisca. Na filmu, totalno se pronalazi u pokušaju da se predstavi „stvarnost kakva jeste”. Kamera traga za što „objektivnijim” fizičkim prostorom registrujući igru glumaca, njena svojstva (rakurs, plan, vožnja, zum) služe podcrtavanju misli pristalice filmske totalnosti da je filmski medij „idealno” za prenos stvarnosti. Sadržaj-

no se nalazi u stvarnosti pokreta koji „pomiče” kadrom, „pokret na filmu je najčulniji i naj-sličniji pokretu iz stvarnosti od svih pokreta predstavljenih bilo kojim drugim medijem” — veruju pristalice filmske totalnosti. Vernosti pokreta iz stvarnosti podređena je i igra glumaca (u najboljem slučaju igraju naturšćici), scenarijska priča je jednostavna, životna i prisutna, radnja se odvija u „pravim”, nedekorativnim prostorima. Sekvence su građene po dužini „objektivnog” događanja (vremena koje bi proteklo u stvarnosti da se dati događaj odvijao), montaža ne narušava ideju o „idealnoj” uverljivosti filmskog prizora. „Uхватiti živu stvarnost” okom kamere ideja je vodilja autora dokumentarnog filma, dok se u igranom filmu ta objeakcija zbivanja podvlači i eksponiranjem ostalih, sekundarnih sredstava uobličjenja (montaža, šumovi, muzika). Da se filmom ne može i ne mora predstavljati „stvarnost kakva jeste”, zagovaraju pristalice trika na filmu, „snimljenog pozorišta”, „filozofskog” ili „političkog” filma.

Kako vidimo, u oba primera totalne umetnosti, i u pozorištu i na filmu, totalnost se traži u korelaciji izraza, oblička miljea (koje nudi tema) i izražajnih, formativnih mogućnosti medija. Medijsko se ugleda na tematsko, prepoznatljivo, životno. Potrebu za podvođenjem medija pod vid totalnosti možemo odrediti kao potrebu da se umetničkom delu da *aureol antropomorfnosti* kao dokaz da je umetničko neraskidivo vezano s oblicima iz stvarnosti, s formama za koje je stvaralac vitalno vezan. Pozorište je pozorišnije, totalnije, ukoliko milje priče predstavlja npr. grupu propalih glumaca koji upravo „sada”, na sceni spremaju zadnju predstavu (pa se tako dobije „pozornica na pozornici”). Film je filmičniji, totalniji, ukoliko se za sat i po (koliko uobičajeno traje igrani film) predstavi događaj koji bi toliko trajao i u životu.

U mediju stripa totalno se ostvaruje u pokušaju da se milje „centralne” teme odredi kao sled zaustavljenih slika čiji redosled, kretanje, pokrećemo upravo mi, namerom da proniknemo u logiku tog sleda. Za jednog od autentičnih genija stripa, za Vinzora Mek Keja takav se idealni, tematski sled slika nalazi u snu. Čitav svoj opus on je zasnovao na postizanju što uočljivije analogije stripovske i snovne imaginacije (1902 — „Little Sammy”, 1904 — 1911 — „Little Nemo in Slumberland”, 1912 — pod pseudonimom Silas objavljuje strip o žderonji koji noću ima teške snove). Najinteresantniji za našu temu od ova tri stripa je „Little Nemo” koji je izlazio nepunih sedam godina, svake nedelje.

Mek Kej pronalazi zajedničko za strip i san u nekoliko tačkama: 1. strip i san su oblici stvaralačkog mišljenja; 2. prošlost i budućnost dati su kao verovatnost događanja; 3. perceptivna brzina sagledavanja stripovske table identična je brzini viđenja sledećih snovnih slika; 4. sled stripovskih i snovnih slika predstavljaju tačke vremenskog intervala (trajanja sna, odnosno stripa) koje su se oprostatile — slikom. Objasnimo te tačke.

1. Između mnogobrojnih tumačenja sna Mek Kej izabire ona koja san posmatraju u prvom redu kao vid stvaralačkog mišljenja. Ne upuštajući se u polemiku da li san stvara podsvest (S. Frojd) ili svest (T. Born), Mek Kej insistira upravo na toj formi mišljenja sna koje je predstavljeno slikom. Stavljajući san pod kategorizaciju stvaralačkog mišljenja Mek Kej je svestan činjenice da bi tu san zauzeo najniže, početno mesto, jer mu je struktura zavisna od ekspresije „otežane“ svesti. U snu smo budni taman toliko da bismo mogli da učestvujemo u sledu snoviđanih slika koje promiču, svesno (emotivno) odabirajući detalj na kome ćemo se duže zadržati. Možemo sliku da zaustavimo i da uđemo duboko u njenu perspektivu sve vreme svesni praga kojeg smo prešli, donje okosnice formata snovne slike. Kada nam se nešto „odviše“ dopadne ili nas „previše“ uplaši, kažemo sebi — „Ovo je san!“... Ukoliko je nešto „odviše“ lepo činimo svesni (kreativni) napor da to još više ulepšamo, da „odgledamo“ lepotu do kraja. Kada je nešto ružno u sledu snovnih slika, uplašeni produžavamo gledanje interesujući se za kraj priče, podajući se svesno novim naletima snovnih refleksija vremena. To što „imamo“ u glavi slike dok spavamo, po Mek Keju je prvi znak da je i usnuli čovek kreativan. Ukoliko usnula glava produkuje i neke apstraktne znake, šare i šifre, kako govori kompjuterska psihologija, čudno je da se toga čovek ne može setiti, već se budan seća samo onog oblika koji je po formi sličan oblicima koje stvara isključivo u budnom stanju (strip, fotografija, filmska slika, slikarsko platno). U tom svetlu čini nam se opravdano uvođenje sna pod formu stvaralačkog mišljenja, a po tome i momenta poređenja stripovske i snovne imaginacije.

2. Za čestu smešu prošlog i budućeg u snovima, Mek Kej nalazi ishodište u čovekovo potrebi da sređuje „neprovereno“ i „željeno“ u formi koja kao da je stvorena za to: u snu se naizmenično smenjuju blokovi koje prepoznajemo iz iskustava i oni koji se nude kao otkrića. Među likovima koje srećemo u snu, najčešće vidimo same sebe zapletene u košmarnu igru slika koje se šire, stežu, uvlače jedna u drugu, po-

tiru. Sve se događa i sve se može dogoditi. Fošto san ima fizičko određenje (tom i tom čoveku se u tom i tom vremenu odvija san), ne postavlja se pitanje realiteta njegovog postojanja već verovatnosti njegovog događanja. Svet snovnog događanja zasniva se na onoj vrsti instinitosti kakvu nalazimo u umetničkim oblicima koji obrađuju prostorno-vremenska zbivanja (film, pozorište, opera): „verovatno” jeste „moguće” zbivanje. Analogno, u percepciji sleda stripovskih slika, gledalac u „tili čas” dosegne verovatno kao jedino moguće. Verodostojnost stripovske slike, po Mek Keju, ostvaruje se upravo „preletanjem” pogleda preko stripovske epizode („kaiša” ili table-stranice). Ono što je verovatno u snu, verovatno je i pri stripovskoj percepciji.

3. Dok sanjamo, „osećamo” da slika koju gledamo poseduje format, fluidni okvir u koji nam je često „promoljena glava”. Mi čak „vidimo sebe”, svoj lik, kako se upravljenog pogleda u datu snovnu sliku, nalazi tik ispred naše vizure. Mi pratimo dogodovštine svog lika a kada burno, emotivno reagujemo, taj lik ispred slike nestane, pretapajući se u naš pogled, pogled spavača-supervizora. Iz ove pojave Mek Kej izvlači sličnost percepcije snovne i stripovske slike. Zalaženje u perspektivu *statične* (i snovne i stripovske) slike, završava se onog časa kada tu perspektivu osvojimo, spoznamo. Prelaz na drugu sliku se neostvaruje pokretom u kontinuitetu (kakav nalazimo u filmskom zbivanju), već taj prelaz čini spavač zaustavljajući vreme ispred svake, naredne slike. Tako sled snovnih slika poseduje zatamnjenja, *cezure*, u kojima je snovno vreme stalo, dok objektivno, spavačevo — otkucava. Tu pojavu *cezura*, vremenskih „*timing-a*”, Mek Kej izjednačava sa pojavom koja prati sled stripovskih slika: slike su odvojene jedne od drugih *neoslikovljenim prostorom*. Iz tog razloga, stripovske slike imaju redne brojeve, one ne proizlaze jedna iz druge vidnim pokretom (kao na filmu), već se *redaju* jedna do druge odvojene *cezurama* u kojima se odvija pokret koji gledalac stripa — *podrazumeva*.

Sličnost sleda stripovskih i snovnih slika potvrđuje se i u budnom stanju kada u želji da prepričamo san doživljavamo istu pojavu: sećamo se istrnutih slika koje slažemo jednu do druge da bismo pronašli logiku snovidajnog zbivanja. Najčešće ne možemo da iskažemo fabulu sna u celini, već samo prepričavamo prizore slika. Kažemo: „Onda sam ja tamo (...) ušao, video sam (...), to me je uzbudilo (...), onda sam se setio — da je to san...”. Sledeće prepričavanje prizora teći će u smislu „posle

sam došao tamo (...) i tamo (...). Zaključak da smo se *premeštali* iz prizora u prizor, da je postojala neka vrsta pauze između njih, govori u prilog našoj tvrdnji da se pokretanje snovnih slika vrši *izvan* samog sleda — uticajem budnog dela svesti spavača. „To je san!” — stoji u svakoj cezuri sna. Svest da sanjamo ne zauzavlja rad mašte jer se u svakoj narednoj cezuri nagomilava višak energije koja „goni” snovno zbivanje ka maksimalnom pročišćenju spavača — doživljavanjem prizora. Fiziološki, za ostvarenje tog doživljavanja potrebno je ponekad samo nekoliko sekundi, ponekad dve-tri minute (kada cezura traje znatno duže). Od dužine cezura zavisiće i dužina sna, dok je broj slika bitno vezan za vrstu radnje, za milje zbivanja. Slike su istih veličina ali različitih perspektivnih rešenja čija dubina stoji u tesnoj vezi s utroškom vremena koje je potrebno da bismo perspektivu slike upoznali.

Za percepciju jedne table-stranice (koja uvek predstavlja jedan san dečaka Nema), potreban je isti vremenski učinak koliki bi bio potreban da smo taj san sami odsanjali — od miljea snovnih slika zavisiće vremensko zadržavanje uz tablu. Odatle proističe i formalna totalnost Mek Kejevog stripa: brzina sagledavanja snovne i stripovske strukture — identična je.

OPROSTORENO VREME

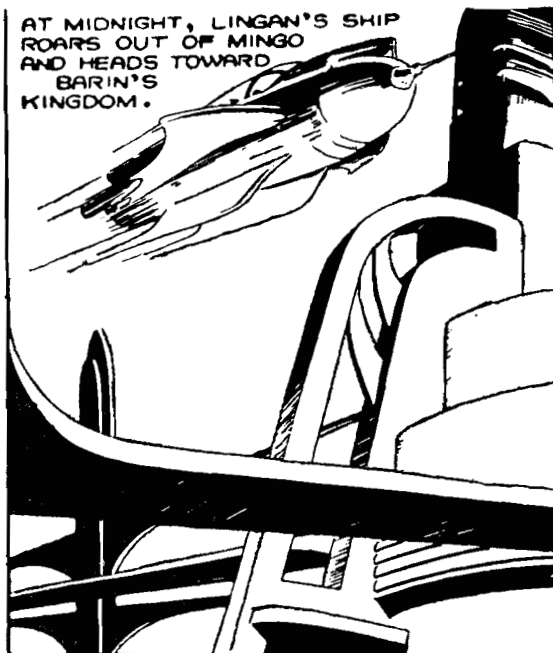
4. Strukturu Mek Kejeve table čini uvodna slika, sled slika koji predstavlja snovno zbivanje, i završna, slika buđenja.

U uvodnoj slici (najčešće horizontalni pravougaonik koji širinom zaprema tablu), označen je milje sna, preko nje upoznajemo sudionike zbivanja koje sledi a katkad i samog podstrekača sna (otac Mašte). Ona izostaje s table u slučaju kad je snovno zbivanje tematski nastavljeno iz prethodne epizode, ili kad prva slika snovnog zbivanja poseduje znake uvoda u snovnu pustolovinu, i znake početka sna. Kako je ovaj, drugi slučaj ređi, pokušaćemo da ga predstavimo: tabla od 20. IX 1907. počinje slikom neke vrste tratine između džungle i provalije gde vidimo Nema, Flika i malog urođenika kako sede šćučureni u sasvim levom uglu slike, a naspram njih grupu lavova opruženih u krajnjem desnom uglu slike. Grafičkim rešenjem, postepenim pomicanjem jedne i druge grupe ka centru slike (slike od 1—4. su četiri istovetna horizontalna pravougaonika), Mek Kej nam prepričava Nemov san i istovremeno pravi uvod u svojevrzni sadržinsko-formativni pro-

sede: kada se te dve grupe upoznaju i zaigraju, naredna slika se „iscepa” na dve (sl. 5. i 6.), s tim što crta cepanja pada na centar prethodne. Sve četiri slike su bile uvod u san koji je počeo onog časa kad se Nemo s drugarima popne na lava (sl. 5.) i odjaše ka džungli (sl. 6.), da bi slika br. 7 dobila isti okvir kao četiri uvodne slike, u kome vidimo dve trećine prazne tratine i u krajnjem desnom uglu slike jahače s lavovima kako odmiču. Uvodna slika može dobiti funkciju *prologa* (preko nje saznajemo šta Nema očekuje u snu, po klasično upotrebljenom „prvom uzbuđujućem momentu” iz teorije dramaturgije), i *epiloga* (u kome saznajemo ono što se Nemu desilo u snu, katkad upozoreni da se već probudio!).

Završna slika predstavlja budnog Nema u krevetu i nalazi se na samom kraju table (u donjem, desnom uglu). Njen pravi značaj ogleda se u podsećanju da su zanimljivosti stripovskih slika koje su joj prethodile — stvari sna, mašte. Ona je jedini trenutak realiteta Nemovog postojanja, ali i prelazak ka realnosti iz čije perspektive mi sagledavamo tablu-san. Odmali po spuštenom pogledu na tablu, slika buđenja se izdvaja kao nezavisni deo strukture. Dok prelećemo slike zbivanja, ona je sve vreme prisutna u „vizuri”. Kao neminovni zarez posle snovne slike, slika buđenja psihološki biva utkana u svaki razmak između slika. Sve vreme smo svesni njenog značaja po snovno zbivanje i njenog značenja u okviru istog. *Nezavisnost* i *mobilitnost* glavne su odlike slike buđenja i odgovaraju pojavi iz sna koju smo nazvali „uticajem budnog dela svesti spavača na sled snovnih slika”. Tako, ove odlike slike buđenja vrše povratno dejstvo na strukturu table — restrukturirajući je. U restrukturaciji smo upućeni na ponovno sagledavanje table pri čemu se ukazuje veza početne i završne slike kao čvor za razumevanje značenja ostalog dela table — strukture snovnog zbivanja.

Struktura snovnog zbivanja poseduje faktor posredstvom kojeg je Mek Kej vršio upoređenje stripovske i snovne imaginacije: *zbivanje jeste savladivanje vremena putem oprostorenja* — slikom. Slike su tačke vremenskog intervala trajanja sna, odnosno sagledavanja stripovske table. Od miljea sna zavisiće broj oslikovljenih tački, pojedine table traju u percepciji nekoliko sekundi a za neke su potrebni čitavi minuti. Od miljea sna zavisiće i sadržaji stripovske realnosti biće „sakriven iza niza varijacija predstavljajući veze stripovske i snovne imaginacije. Iz table i tablu, smisao sadržaja stripovske realnosti biće „sakriven iza niza varijacija duž kojih se uvek vraća uz male izmene, za



Dramatizirana svakidašnjica i idealizirana budućnost:
Agent X-9 i Flaš Gordon A. Rejmonda.



Bijeg iz banalne svakidašnjice: strip u potrazi za egzotičnim pejzažima i pustolovinama (*Džim iz džungle* i *Fantom*).

koje je uvek moguće naći pravilo, podkod¹⁾ U ovom stripu je to pravilo *oprostoreno vreme*, njemu su pretpostavljene semiološki najinteresantnije table albuma u celini.²⁾ Razmotrićemo neke od njih u kojima se smisao ispoljava u svojstvu oprostorenog vremena i gde su sadržaji stripovske realnosti promenljivi u zavisnosti od prožimanja stripovske i snovne fakture.

Egzaktnost Ekove tvrdnje može se lako uočiti u tablama gde se sučeljava stripovska realnost s realitetom zbivanja (popularno nazvana „dvostruka realnost“). U tabli od 15. XI 1908. Nemo odlazi do velikog plakata na kome su naslikani on i njegovi junaci iz snova (doktor Pill, Flip, princeza, dvoranin, urođenik, otac Mašte i jedan „neidentifikovan“ starčić). Oni započinju razgovor s Nemom, (nesmetano!) izlaze iz svojih crtanih okvira (čija forma ostaje na plakatu) i polaze zajedno ulicom (k Nemovim roditeljima!), da bi ih otac Mašte upozorio da oni „moraju“ ostati na plakatu. Nemov „dvojničnik“ se ponovo ukalupi u svoj plakatski okvir s ostalim junacima, dok će „stvarni“ Nemo žalosno zapitati: „Vi ćete uvek ostati ovde?“ Pomak vremena po vertikali i horizontali, podkode sna-snom-omaštovljeno u ovoj tabli pokazuje pravilnost: struktura samog plakata (otac Mašte odvojen od ostalih junaka vertikalnim linijama; plakat nosi naslov „Operativini spektakl Malog Nema“; krajnji deo plakata je „neupražnjen“, plavog valera kao i „kalupi“ junakâ kada ovi siđu s plakata) „proizvešće“ strukturu same table. Nije teško odgonetnuti da je taj plavkasti pravougaonik „kapsula za zamrzavanje“ ostavljena „stvarnom“ Nemu kao azil ukoliko se ovaj odluči za beg iz stripovske realnosti. Doktr Pill će mu dati alternativu — „Videćeš nas u teatru, ovde smo samo plakati.“ U slici buđenja, Nema u „trećem“ izdanju budi majka s napomenom „da se spremi za spektakl u teatru“. Ne stavlja Mek Kej slučajno znak jednakosti između teatra i mogućeg fizičkog postvarenja nestvarnog. Jer u teatru zamišljeni junaci ostaju živi, makar u životu imali isti broj cipela ili građu kostiju kao i lik kome su „pozajmili“ telo na sceni. Nacrtani, stripovski junak ne menja odeću ni život, on je to što jeste, a ako to nije — izbrisan je. Da bi pojačao iluziju povredivosti, lake „izbrisivosti“ oslikovljenog papira, Mek Kej multipliše Nema pa je on protagonist s tri glave, a mi u brzini (što vremen-ski uslovljava trajanje pogleda na tabli) hvatamo sled događaja, previđajući veličinu prostora što ga je sagradilo vreme od Nemove pojave u prvoj slici do odjave u slici buđenja.

¹⁾ Umberto Eko: *Kultura, informacija, komunikacija*, 1973, „Nolit“, Beograd.

²⁾ Svi podaci uzeti iz albuma „Little Nemo“, 1969, Garzanti Milano.

Previđamo pokretljivost vremenske koordinate koju slika hvata po volji (u najboljem slučaju u ekstremima) i odatle povremeno uplitanje više zbivanja i njihovo predstavljanje kao paralelnih tokova u jednoj strip-slici. Za san je to uobičajeno, u stripu retko dosegnuto.

Uigravanje prostora u sled stripovskih „kaiša“ osvajanjem ekstreme vremenskih koordinata pokazuje tabla od 22. V 1910. U slici br. 1 na palublu dirizabla stoje Flip, Nemo, kapetan i urođenik, uvlačeći vazduh što im ga je prodao Marsovac. Sledi nekoliko slika (2. 3. i 4.) u kojima ih Marsovac uči hodanju po Marsu. Tlo Marsa je maglovit vazduh, i kako Nemu prvom uspe da se održi na „tlu“ bez padanja, on u slici br. 5. zakorači „po magli da pogleda grad“. U šestoj, predstavljen je u trku: Nemovi junaci iz sna gube boju, dirizabl postaje kontura. U sedmoj, figuralnom plastikom predstavljen je samo Nemo dok se dirizabl „izbrisao“ a Nemovi saputnici i Marsovac čine odraz realnosti koja se gubi zarad Nemovog prevaljivanja prostora (pojam zamagljenja treba u ovoj tabli uslovno shvatiti!). U slici br. 8, kad ostane sam, *zaustavljen samo slikom*, dok mu vreme ctkucava, on zavapi — „Ne mogu se zaustaviti! Da su me samo naučili kako da se zaustavim kad ovako brzo idem!“ Jer kad bi se zaustavio, sna bi nestalo i strip bi došao u fazu slike buđenja. Zato se u sledećoj slici Nemu ukazuje odraz gusara na konju (na čiju ga je mogućnost susreta upozorio Marsovac) i ta dva različita likovna segmenta, „figurativni“ Nemo i „plošni“ konjanik mogu stajati jedan sučelice drugom razdvojeni vremenskim intervalom, a da se koherentnost slike ne dovede u pitanje. U desetoj slici konjanik „sustigne“ Nema „otridimenzionalivši se“, i tako združeni lete kroz vreme u zaustavljenom prostoru stripovske slike.

Kako Mek Kej oprostoruje vreme pokazaće često spominjanja tabla iz 1906. godine, kao sinonim virtuoznosti ovog autora. 23. septembar 1906: prva slika predstavlja Nema i princezu među arlekini-ma koji upozoravaju da kraljevski slon upravo dolazi. U slikama koje slede (vertikalni pravougaonici koji seku preostali papir na pet jednakih celina), zadani prostor je predstavljen parčetom zelenog „travnjaka“, u dnu slike, središnji deo zauzima visoko stepenište, dok će s vrha silaziti ogromni slon. Prostor se menja, redukuje se njegov vidljivi deo (sl. 2—6.), ispunjava se novim volumenima silaskom slona u podnožje stepeništa. Naoko se ne događa ništa neobično: slon je sve veći i veći kako se približava Nemu i princezi (što odgovara i fiziološkom utvrđivanju razdaljine gledane iz njihove perspektive). Međutim, već u slici br. 4 slon se dovoljno približio,

sišao je prednjim nogama na travnjak zapremivši skoro celu visinu pravougaonika — i tu bi se, najnormalnije, očekivalo da će „stati” voluminizacija zarad priče (Nemo i princeza se moraju popeti na slona da bi ih ovaj odveo princezinom tati). Ali se događa sledeće (sl. 4 i 5): donji deo slike, travnjak s Nemom i princezom biva upotpunjen slonovom surlom na kojoj je postavljeno kraljevsko sedalo (što govori da se slon zaustavio, Nemo i princeza se upravo penju) — ali gornji i najveći deo slike biva unapređen još većom slonovom glavom „koja juri i dalje kroz vreme”. U slici br. 6 Nemo i princeza, visoko gore sede na slonovoj surli (nepromenjenih veličina, koliki i na travnjaku iz prethodnih slika!) a slonova glava se još više povećala i zauzela sliku dužinom i širinom. Jasno je da ovo uveličavanje slonove glave nije dato iz „viđenja” Nema i princeze pošto oni ostaju sve vreme iste veličine, kao ni zato što se slon približava našim očima, pa tako sve bliži i bliži na kraju prekrije sliku jednim delom svoga tela (što bi aludiralo na krupni plan prenet iz filmske sintakse). Ali kako to odbraniti kad se pojedini segmenti ne menjaju dok drugi nastavljaju rast a to filmski krupni plan ne postiže? Odgovor nalazimo u smislenosti događaja. Statika stripovske slike je podvrgnuta protoku vremena koje slon utroši da bi prošao njome cepajući joj ravan povećanjem svog volumena. Slon je metaforična brzina vremena potrebna da se dati prostor osvoji: fiksirani pokreti u šest tačaka su ekstremi vremenskih intervala između kojih se vrši podrazumevani pokret koji se stripovski indirektno konstatuje. Tako nešto se ne može videti na filmu, a ukoliko bi se desilo u crtanom — trebalo bi „debelo” opravdanje, jer je pokret u crtanom filmu, u krajnjem slučaju, stvoren snimanjem na traci koju projiciramo kasnije.

Tema ogledala i ogledanja, odraza i senke, ne bi bila vredna posebne pažnje da Mek Kej to ne koristi za multiplikaciju realiteta putem stripovske imaginacije. U četiri horizontalne slike od kojih slika br. 4 zaprema dvostruku veličinu ostalih (tabla od 26. I 1908), predstavljena je neutralna ravan po kojoj hodaju urođenik, Nemo i Filip — uz neku vrstu ogledala. Ogledalo je dosta čudno jer se Mek Kejovi junaci udvajaju, ali tako, što se recimo Nemo i njegov lik u ogledalu multipliciraju u dubinu. Ako bismo prihvatili da je to samo neobično ogledalo sačinjeno od sanjâ ne bismo se mnogo ispomogli, jer je ta multiplikacija likova i odraza zaustavljena negde na obzorju, gde se nebo (plavi kolorit) i zemlja (žuti kolorit) dodiruju nepravilnom, neoformljenom crtom. U slici br. 2 ova trojica bivaju u uglu ispred ogledala koje je sada postavljeno pod pravim

uglom. Kako stoje sasvim blizu, sva trojica, likovi i njihovi odrazi se umnožavaju, po jednoj i drugoj vertikalni ogledala. Flip će na to primetiti — „da ne voli to što vidi..” U slici br. 3 ravan i ogledalo stoje kao u slici br. 1, jedino su se odnosi bitno izmenili — ispred, i u ogledalu. Naime, sada su ispred ogledala smeštena redom, s leva na desno: dva Flipa, Nemo, dva urođenika, Nemo, dva Flipa, Nemo, dva urođenika! U ogledalu je ta ista pojava razvijena beskrajno, do gornje ivice stripovske slike. Iako Flip na sve to kaže „da se ovde mogu očekivati i takve iluzije” — nije stvar samo u iluziji. Ispred ogledala *stoje* likovi i odrazi ogledajući se u ogledalu, pa tako razlikujemo tri vida stripovske realnosti: *lik*, *odraz* i *dvojniki*. Mek Kej ukida obaveznost da ogledalo daje „pravi” lik (i u stripu) jer se ti odrazi mogu uobličiti i stati pred nas spremni za komunikaciju. Po uspostavljenoj komunikaciji „takve” vrste dešava se ono što se desilo ovoj trojici: tlo se izgubilo a višedimenzionalno ogledalo je zametnulo prostor. Tako u slici br. 4 vidimo ovu trojku kako čavrlja sa svojim oživljenim odrazima, dok se sva šestorica ogledaju gore i dole, i to predstavljeno sve u tri horizontale. Pretvaranje prostora u kaleidoskop, gde se po volji mogu menjati položaji likova, odraza i dvojnika, ide u prilog tvrdnji da se u stripovskoj zemlji čudesa može dogoditi ono što u nijednom drugom mediju nije ostvarivo — vreme se u prostoru ogleda, tvori.

Najočigledniji primer za tezu o totalnosti ovog stripa nalazimo u tabli od 17. VI 1906, gde se vreme oprostoriše po zbivanju koje je prošlost već u slici br. 1. Radnja je sabijena između slike prologa (bez numeracije), u kojoj saznajemo da se Nemo probudio, i slike buđenja u kojoj Nemo pada s kreveta. Kako te dve slike konstatuju isto, poklapaju se u značenju (dvorjanin u prološkoj slici objasni princezi da se gondola izvrnula, da Nemo neće doći ove nedelje — jer se probudio), sled slika od 1. do 5. je pokušaj rekonstrukcije vremena preko zaustavljenog stripovskog prostora slika koje svojim sledom, radnjom, čine pokrete u osvajanju vremenskog intervala. A ono što slike kazuju u fizičkom bi svetu trajalo dve-tri sekunde — dok se njihova stripovska percepcija zasigurno ostvaruje za dvostruko više vremena (kao i u snu). Sačuvano, kondenzovano vreme, izbrojivo metrikom „otežane” svesti, svedeno je na jedan stripovski interval (slika br. 1 u kojoj doktor Pill prilazi Nemu na gondoli i slika br. 5 u kojoj on pada u vodu). Istina, u slikama 2. do 4. biće izvedeni pomaci figura unutar slika ali oni bitno ne unapređuju san-priču. I u času ostvarenja dr Pill'ove uloge (prinoseći Nemovim ustima čarobnu pilulu za održavanje sna), dvo-

ranin će uzviknuti onima na obali (stvarnost!) da se konopci privezane gondole ne zatežu — i doktor Pill će izgubiti ravnotežu padajući u vodu. Posledica učinjenog pokreta iz slike br. 5 odražava se kroz stanje u slici br. 6 (slika buđenja). Taj vidljivi, veliki pokret unutar slike br. 5 postoji strukturalno već u prološkoj slici, kao god i njegova posledica, slika br. 6. Nikakvo vreme nije proteklo posle prološke slike, slikom uhvaćeno prološko vreme (dok se dvorjanin obraćao princezi objašnjavajući joj razloge nemogućnosti da joj predstavi Nema „ove“ nedelje pošto se ovaj probudio) oprostori se u pet slika obuhvatajući najminimalniji mogući vremenski interval — tren u kome se fizički pokret izvršio. Slike su u ovom slučaju vremenski „timing-i“, zatamnjenja koja se oslikovljuju dok ih dvorjanin spominje. Odatle upućenost na sagledavanje table u suprotnom smeru, čime se dobija prološka slika kao epilog. I java i san.

TIP, SIMBOL, FIZIONOMIJA

I u otelovljenju svojih junaka Mek Kej ide relacijom san — strip i produkuje ih onakvima kakvim ih može uobličiti san. Oni su simboli kojima spavač dodaje i oduzima obrise i htenja. A spavač, dečak Nemo (na latinskom znači „niko“!), arhetip je spavača a i strip-crtača. Jer ko može maštovitije sanjati i izmišljati nego dete, ko se može kao dete u razbuđenju svakog jutra upitati gde je granica jave a gde sna, ko se nevinije predaje javi i tipičnim susretima s ukućanima? Želja svakog strip-crtača je da predstavi junaka koga će masa zavoleti i verovati mu, junaka za koga ne mora voditi brigu što se ne menja, ne stari (tokom višegodišnjeg izlaska stripa), junaka koji može sve a ne mora ništa (ne predstavlja ni zlo ni dobro), koji je odgovoran samo mašti i svom tvorcu. On nema karaktera, fizionomije, on je kao svako „slatko, dobro i zdravo“ dete po buđenju — čupav, smušen, na-ispod-iznad kreveta. On se ne smeje i ne plače, ne voli i ne mrzi, ne misli na dan i obaveze — njega vole, bude, upozoravaju na vreme, na javu.

Sve što možemo saznati o tome ko je Nemo, dato je u slici buđenja. Život na javi je oskudan: drveni krevet, bela posteljina, deo zavese. Tata, mama, baba i deda pripadaju sigurno, „zauvek“, tom svetu stabiliteta u koji uvlače Nema svakog jutra, pedantno, s napomenom (koja mnogo ne varira) — da je snu kraj. Oni nose na sebi odeću za dan i noć, karakterističnu po svakodnevicu (spavaće kape i košulje, kućni ogrtači, kaputići), kao što su im i lica obeležena uobičajenim detaljima (mama — punđa, tata — brkovi, baba — spavaća kapica, deda — brada). Slika



Erotska komponenta modernog stripa: *Valentina* (1972).



Sugestivnost crteža: oble linije (lijeva figura) i izlomljene linije (desna figura) kao pokazatelji različitih karakternih svojstava junaka Dika Trejsija Čestera Golda.

buđenja malo oživi kada se u sobu „uvuku” pas ili mačka. Ponekad se Nemo nađe i van kreveta (24. XI 1907. vidimo ga zaspalog za stolom a da ne bismo „pogrešili” u detetu, na šolji piše „Nemo”), ali to ne menja na stvari mnogo — tipičnost miljea jave odvija se svojim tokom... Kada bismo te male, četvrtaste slike buđenja izdvojili na jednoj tabli-stranici, iznenadili bismo se sadržajem koji bismo dobili — sled slika bi govorio o ispraznosti i jednoznačju stvarnosti. Ukoliko bismo te zakočene slike uredili u zasebni album, okretanjem bi se dobile faze najstravičnijeg stripa o samoći i nemogućnosti komunikacije — dete bi se nemoćno koprcalo tamo-amo po krevetu, zatečeno i tužno, dok bi oko njega bezrazložno skakutali tata, mama, deda i baba. Da bi ih približio svom svetu, Nemo ih „ubacuje” u snove (26. X 1908. — majka i otac, 15 XI 1908 — majka, 2. VIII 1908 — majka, 19. VII 1908 — otac i majka, 13. VIII 1908 — deda), uglavnom s početka sna — kad zaspi, i pred buđenje — na kraju sna. Međutim, oni i u snovima zadržavaju isti izgled i ponašanje, oni i nadalje „brinu za svog dečaka” i tu se negde završava misija ovih tipova. Jedino dedina glava, za trenutak, u tabli od 7. III 1909, biva povod za maštu i poanta uživanja („idealni” prostor za klizanje Nema i Flipa). *Kritika običnosti* i zgusnute dosade bila bi *kritika tipologije* kao vladajućeg vida življenja građanskog društva, potrebe da se sve podvede pod isto, provereno, nerazličito, nemaštovito. I zato Mek Kej najveći deo table posvećuje snu gde ovo dete pronalazi svoj identitet, gde se tipološko ukida zarad raspredenosti mašte i njenog simbola — sna.

San je simbol slobode izbora, u snu smo onakvi kakvi želimo da budemo i kakvi jesmo, ne kakvi moramo da smo. Dete to vrlo rano spozna i „vuče” svoje izabranike iz noći u noć, iz sna u san, iz časa u čas. „Arlekini”, „životinje”, „policačci”, „urođenici”, „indijanci”, „marsovci”, svi koji ga pohode u krevetu, oformljuju obrise glavnih Nemovih družbenika: Flipa i princeze, koji opet imaju svoje izabranike (Flip malog urođenika a princeza samog oca Mašte), dok doktor Pill, koji ga leči od stvarnosti pilulama za „čvrst” san, stoji negde između Nema i ostalih *simboličkih* junaka. Simptomatični su prvi susreti s Flipom (na engleskom „punč od jaja”) i princezom. Flipa, svog najdražeg drugara, sreće u času pred buđenje (u pretposlednjoj slici table od 4. III 1906) kako stoji onako smešan i buljav pušeći svoju ogromnu cigaru, s ogromnim šeširom na glavi na kome piše „Budiš se!”). Kada prvi put biva predstavljen princezi, sunce će sve to pokvariti i užitka će nestati (15. VII 1906). Iz table u tablu Nemo će se boriti za njihov opstanak i drugovanje,

s tim što će Flip ostati konzistentniji dok će princezu doživeti u dve varijante (kao plavu devojčicu i kao crnu, sićušnu ženu). Kad se zaboravi, pa dugo bude u društvu crne princeze, plava će se razboleti u nekom zabitom gradiću da bi je Nemo ozdravio samom svojom pojavom (u tabli od 9. IV 1908. u pretposlednjoj slici krevet se iz siromašne sobice pretvorio u kraljevski, pri čemu se vodi razgovor: princeza — „Pravi je san da smo se našli i da sam zdrava” — na šta će se Nemo zapitati — „Ne znam sanjaš li ti ili ja... Nadam se — ne ja!”). Potraga za identitetom u društvu otelovljenih simbola, preko formacija sna (od „džungle” do „Marsa”) dovodi Nema u ekstatična stanja jer je svaki krajolik, detalj dvorca, broda, sante leda, zoološkog vrta, vode, sunca, neba — tako jasno naslikan, živo postoji — ima *fizionomiju*.

Crte lica ne vidimo nijednom Mek Kejevom junaku, ali su zato crte zamišljenog grada, šume, neba ili sunca naznačene sa svom pompeznošću koju može učiniti crtački instrumentarijum. Fizionomija miljea snova uslovljava akciju protagonista, ona zadaje muke Flipu, urođeniku i Nemu „kad se ovi prejedu sladolada pa im se i telo zaledi”, ona pretvara Nemovu sobu u „pampasni krajolik”, fizionomija „stubišta” učiniće protagoniste svojim zarobljenicima ili svojim srećnicima — u dohvatanju anđela Nove godine. Iako je fizionomija snovne imaginacije „svemoćna”, u nju se upliću tragovi date realnosti, stvarnosti potrošačkog društva „iz kog je Nemo pobjegao u san”. Reklama, natpis, oglas, broj — glavne su crte fizionomije miljea table-sna. One san određuju kao vid realiteta i to daje ovom komunikacijskom modelu proširenost i rekli bismo *lavirajuće* poruke (poruke koje liče na one iz stvarnosti a koje se mogu „čitati” i posebno, medijski). Tako u tabli od 17. I 1909, grudvu snega, u kojoj su zavaljeni Flip i Nemo, pokuša da zaustavi (u slici br. 13) ogromna reklama „Posetite spektakl Malog Nema”; tabla od 24. VII 1910, u slici br. 11, vrvi od natpisa u marsovskom bakaluku, kao što je „Kad ste umorni uzmite ozon-koktel”; u tabli od 18. X 1909, na bubnju koji udara mali urođenik, piše — „zemlja snova”; u tabli od 22. VII 1906, u slici br. 2, dostojanstvenici pronose zastave sa svakim pojedinim slovom Nemovog imena; tabla od 24. IV 1910. predstavlja „okruglu” planetu Mars, svu „izbodenu natpisima i reklamama; u tabli od 11. XII 1910. sliku br. 2 *zamenjuje* papir pisma na kome je ispisana Nemova poruka deci; svi likovi Stare i Nove godine nose naznačene brojeve a katkad sunce i mesec; pošta je „pošta”, banka je „banka”, a „zoo” je zoološki vrt.

Promene koje mogu nastati protagonistima usled mena na fizionomiji miljea, pokazuje do-

gađaj što se desio u tabli od 2. V 1909: Nemo, Flip i njihov drugar, u društvu psa, vraćaju se s pecanja obalom reke. Nemo zapita Flipa (slika br. 3) „da li zna da crta” i pošto ovaj odgovori potvrdno, deo krajolika počne da se transformiše linearno (ukazuje se na reci brod, pa most s železničkom kompozicijom, da bi došli do linearnog grada s kućama, kočijama i ljudima). Nemo je začuđen dok Flip mudro za sve ove pojave nalazi reči — „Da, to je upravo kao da sam ja nacrtao.” A kad mali pas počne da gubi figuralnost, Flip će uzviknuti da je to „remek-delo umetnosti”. Posle se i drugar promeni, pa i sam Flip počinje da se izoštrava linijom gubeći telesnost. Nemo, uplašen da se i njemu ne dogodi ista metamorfoza, potrči ka svojoj kući — koja je već plošna. U kući sreće linearnu mamu i linearnog tatu, i prestravljen, sam počinje da gubi telesnost — i zaplače. Jedine suze u čitavom stripu upućene su — karikaturni. Kada snovnu imaginaciju ne samo „ugriže” nego i „pojede” stripovska imaginacija, desiće se sledeće: Flip, mali urođenik i Nemo (u tabli od 8. XI 1908) naći će se među ogromnim kolačima. Dok se odlučuju koji će uzeti „na probu”, kolači jedan po jedan iščezavaju — na opštu zapanjenost protagonista. I kad kolači „ispare” ostavljajući za sobom oblik, počće da „beži” ostali deo scenografije a zatim će „iščeznuti” sve konture u slici, i u tom „opštem iščezavanju” (slika br. 13) Flip, Nemo i urođenik — izgube ravnotežu propadajući u „bezdan” bele plohe. U slici br. 14 još vidimo noge Flipa i urođenika dok se Nemo održava na ivici slike. U slici br. 15 Nemo uspeva da ostane na samoj donjoj liniji okvira slike, i kaže — „Pitam se da li je umetnik zaboravio nešto?” Kada se i sama slika br. 16 ustalasa. Nemo će zavapiti „da dalje neće moći da stoji na okviru slike”(1). Slika br. 17 predstavlja Nema uhvaćenog u mrežu izlomljenog okvira slike. Totalnost po stripu sadržana je i u Nemovim očajničkim rečima — „Mama, pogledaj šta mi je učinio crtač!”

PERSPEKTIVA

Predstavljajući životnu stvarnost (javu) dečaka Nema realističkim crtežom (po kome su najbliži sudionici iz života dati kao tipični), Mek Kej negira vrednost stvarnosti suprostavljanjem secesionističkog crteža snovnih slika realizmu slike buđenja. Dopadljivost i rečita lepota secesionističkog crteža identifikovana je s fizionomijom snovne slike, kroz perspektivu. Perspektiva snovne slike je kodificirana vrednost Mek Kejove stripovske table: preko njenih dimenzija upoznajemo *idealitet* Nemovog življenja u snovima. Ona poprima atribute moći, kako smo videli u tabli od 2. V 1909. Ona poseduje vrlinu

metamorfoze u okviru table (u tabli od 21. VI 1907, u tri sukcesivne slike, perspektiva ide beskonačno u dubinu: hol zamka sa stubovima preobličuje se u šumu drveća, da bismo u narednoj slici otkrili među drvećem ogromnog šumskog džina). Ona je bogati i neiscrpni lavirint po kome „šeće” Nemo ne bojeći se da će „zalutati”. Stilom (secesionističkom asimetrijom u kompoziciji slike, nemirnom, oblom linijom), Mek Kej podvlači tezu da reinkarnirani snovni svet postoji zahvaljujući ulozi što je ima baš autor-crtič: određenim stilom može se „sve” predstaviti — „sve” perspektiva idealnog, nespontanog života. Imati perspektivu u životu, po Mek Keju znači imati je u snovima. Jer, činjenica je, Mek Kej životnoj stvarnosti suprotstavlja idealitet koji ne poseduje nikakve znake akcije, znakove koji bi uticali na promenu „ustajalog” sveta, reda i običnosti. Značajno je, da je takvo „merenje snaga” stvarnog i nestvarnog uračunavalo gledaočevo opredeljenje za san, upravo preko zavodljive, uzbudljivo lepe perspektive. Opredeljenje za dočarani svet podrazumeva i veru u moć sredstava uobličena ovog stripa, u šećerasto slatku secesionističku viziju sna kao dosegnuti vid idealiteta stvarnosti.

Značaju uloge perspektive u strukturaciji ovog stripa podređena je i kompozicija same table. Slike su poredane po vertikali ili horizontali (ili na oba načina), različitih veličina, raznorodnih okvira (kružnica, kvadrat, pravougaonik), sa raznolikim rasporedom kolorističke game u sledu slika. Ponekad tabla ima dve perspektive, kao u slučaju table od 27. XII 1908. Tabla sadrži (u dva reda) dvanaest vertikalnih pravougaonika, od kojih prvih šest predstavljaju Nema kako sedi na stepenicama kuće gledajući na veliki toranj koji otkucava poslednje minute 1908. godine. Drugih šest slika predstavlja planetu Zemlju kao loptu u nebeskom prostoru sa koje „otpada” starac koji predstavlja Staru godinu, dok će Nemu „pomoći” Nova godina u liku milog anđela da održi ravnotežu na zemljinoj lopti. Stroga grafička odeljenost perspektive zemljinog tla od perspektive Zemlje u kosmosu deluje alternativno na gledaočevu svest. Gledalac „može da bira između „zemaljske” i „kosmogonske” stvarnosti, između dva vida perspektive, jedne te iste — bojom i crtežom ponuđene stvarnosti.

Originalnost likovnih rešenja perspektive svake table ovog stripa (u vremenu izlazenja stripa, od 1904—1911, izašlo je oko 550 tabli), govori u prilog zaključku da je Mek Kej verovao u značaj mitema (u Bartovom smislu reči), u značenju sna kao mogućeg ostvarenja idealnog — *kritikujući tipološko putem mita.*