IGOR GAJIN ■ ČUDO KVADRATA, MAGIJA OBLAČIĆA

BIBLIOTEKA KVADRAT PLUS

BIBLIOTEKA KVADRAT ■ PLUS
Knjiga 6

Igor Gajin
ČUDO KVADRATA, MAGIJA OBLAČIĆA

NAKLADNIK
Ogranak Matice hrvatske u Bizovcu
www.mhbizovac.hr

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK
Vjekoslav Đaniš

ILUSTRACIJA NA NASLOVNICI
Iz stripa L'ombra © Casterman/Cong SA

ILUSTRACIJA NA ZADNJOJ KORICI
Iz stripa Ken Parker © Berardi & Milazzo

PRIJELOM
Melina Mikulić

Copyright © Igor Gajin, 2025.
i Ogranak Matice hrvatske u Bizovcu

TISAK
Studio Moderna, Zagreb

Bizovac, listopad 2025.

ISBN 978-953-7746-70-4

Republika Hrvatska Ministarstvo kulture i medija
Republic of Croatia Ministry of Culture and Media

Knjiga je objavljena uz potporu Ministarstva kulture i medija RH

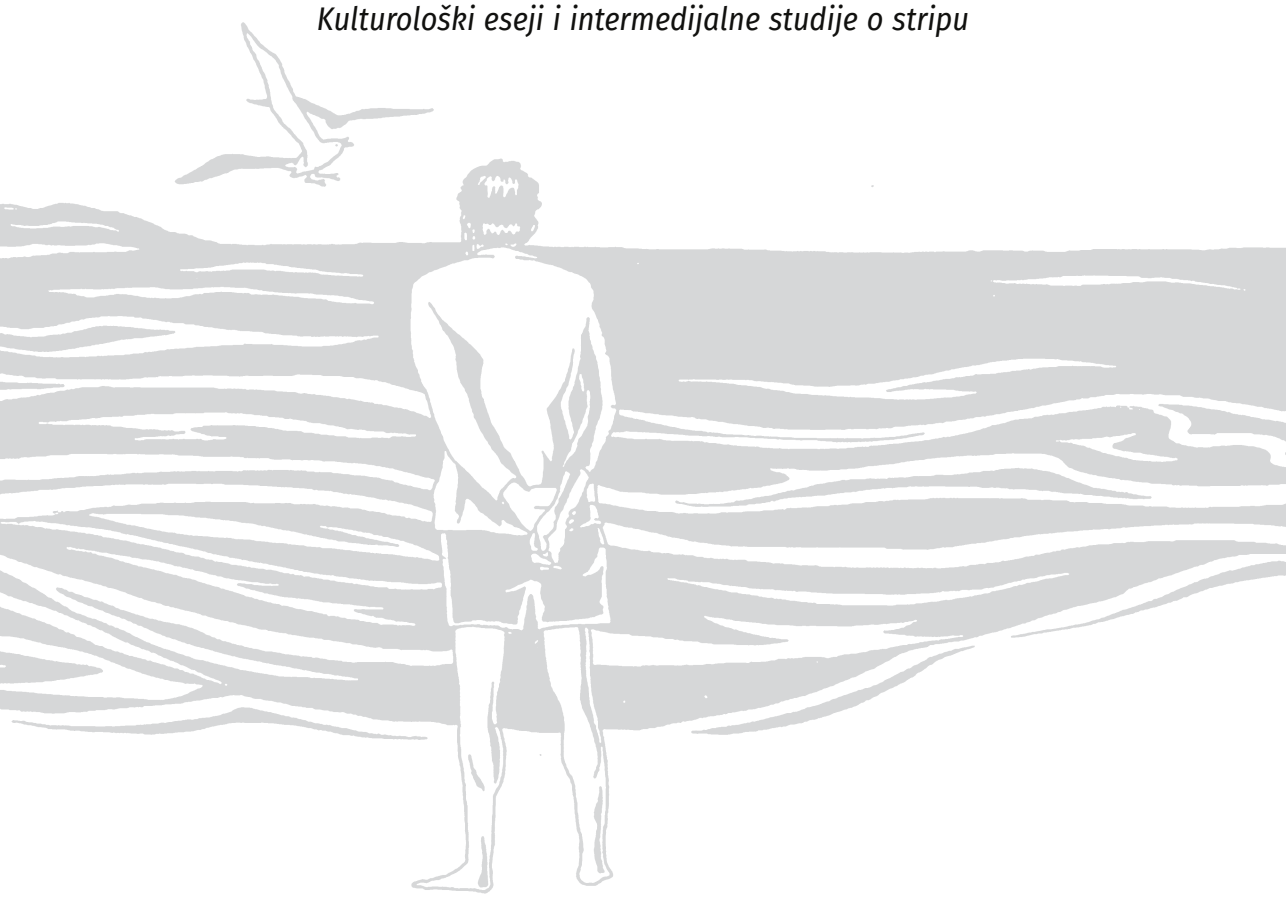
CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001282410.

Sva prava pridržana.
Ni jedan dio ove knjige ne može biti objavljen ili pretiskan bez prethodne suglasnosti nakladnika i vlasnika autorskih prava.

IGOR GAJIN

ČUDO KVADRATA, MAGIJA OBLAČIĆA

Kulturološki eseji i intermedijalne studije o stripu



mh
Ogranak Matice hrvatske u Bizovcu

„A stripovi?“ rekao je Asbjørn:
„Je li Pajo Patak jednako dobar
kao James Joyce?“
„U principu da.“

KARL OVE KNAUSGÅRD
Moja borba, peta knjiga

PREDGOVOR

Zašto strip još uvijek ne izumire? Zato što je strip generalno superheroj

Uvodna besjeda o fenomenu stripa

Filozof Peter Sloterdijk u eseju pod naslovom *Stres i sloboda* poziva na vježbu čuđenja, odnosno na obnavljanje prakse zapitanosti pred svim i svačim, a ponajviše nad pojavama i temema za koje smatramo da su apsolvirane, podrazumijevane, nevrijedne čuđenja. Iako osporava utemeljiteljski mit prema kojemu je filozofija nastala upravo iz (viška) čuđenja, Sloterdijk odmah na početku, već na prvim stranicama, nudi osobni primjer čuđenja kao oglednu vježbu za naše nastavljanje prakse samozapitanosti nad jasnim očiglednostima. U tom konkretnom primjeru "filozofskog čuđenja" Sloterdijk se pita kako je moguće društvo, tj. društvena zajednice, i to posebice danas, kada je društvo sve individualiziranije.

Kaže nadalje Sloterdijk: ne samo da automatizirano koristimo riječ društvo, bez ikakvog razmišljanja o sadržaju tog pojma, pa bismo zapravo poprilično zamuckali kada bismo trebali odgovoriti na pitanje o značenju te riječi, a to znači i o definiciji društva, nego bi i oni koji su naštrebali točno u zarez sve školske definicije o društvu ipak trebali začuditi se kako društva uopće postoje, odnosno kako je moguće da se ljudi udružuju u zajednice.

"Težim upravo suprotnome od matice nezačuđene politologije i sociologije", kaže Sloterdijk za svoj radikalno drugačiji pristup pitanju društva, pa onda objašnjava zašto se čudi nad fenomenom kolektiva: "Civilizacija poput naše, koja počiva na integraciji individualističkih populacija u ogromnim političkim tijelima, jest realno postojeća krajnja nevjerojatnost". Štoviše, Sloterdijk duhovito dodaje retoričko pitanje: zašto ne vjerujemo u jednoroge, a vjerujemo u postojanje ništa manje fantastičnog fenomena kao što je društvo.

Kako god, Sloterdijkov poziv na čuđenje spominjem zato što bi nam se valjalo čuditi i nad stripom.

Mnogo toga se u kulturi usmrtilo, ali ne i strip – kako?

Doista, čemu još uvijek strip? Čemu strip danas? Što ga to čini vitalnim i još uvijek egzistirajućim u suvremenom kulturnom i medijskom univerzumu? Pitanje nije besmisleno.

Tehnomedijska revolucija na prijelazu milenija navela nas je da se pitamo o smislu i ustroju mnogih dotadašnjih umjetničkih, kulturnih i medijskih formi

i praksi, pa kao što se pitamo čemu radio drame danas, kada više ne sjedimo uz radio kao u vrijeme kada je bio jedini izvor živog, premda samo auditivnog spektakla u vlastitom domu, i kao što se pitamo čemu razglednice u vrijeme SMS-ova i drugih instantnih komunikacija preko suvremenih tehnomedijskih umreženosti, tako nam se valja pitati i čemu strip u odnosu na neusporedivo spektakularnije proizvode kao što su film ili video igre, uz to još i dodatno usavršenih atrakcija zahvaljujući digitalnoj tehnologiji. Štoviše, slušamo priče o smrti knjige, ali o smrti stripa ni riječ. Naprotiv, govori se o renesansi stripa.

To zvuči potpuno paradoksalno uzmemo li u obzir rezultate najnovijih istraživanja prema kojima novije generacije više uopće ne čitaju dnevni tisak, a posebice ga ne čitaju u papirnom izdanju, niti gledaju televiziju, osim u vrijeme nogometnih prvenstava ili zbog Netflixovih serija.

Strip si ne dopušta sudbinu dionosaurusa

"Ne postoji ništa novo na ovom svijetu, pa tako ni sasvim novi medij. (...) Svaki novi medij asimilirao je sve svoje povijesne prethodnike", navodi Midhat Ajanović Ajan u knjizi *Slike koje pričaju*. Pritom nam, naravno, prepričava fundamentalne spoznaje Marshalla McLuhana. Na temelju tih elementarnih, inicijalno McLuhanovih tvrdnji, Ajanović nam nadalje ukratko opisuje kako su se kreativna vizualna i narativna rješenja iz svijeta stripa postupno prenijeli u novije medije, od filma do estetike digitalnih proizvoda na današnjim ekranima svih formata.

Da, evidentno je da strip ima povijesnu ulogu kao evolucijska karika u kulturnomedijskom razvoju, ali je isto tako evidentno da si ne dopušta sudbinu dinosaurusa. Naime, pored već spomenutog integracijskog ili apsorbcijskog pravila kada je riječ o odnosu novih medija prema starima, još jedno ključno i važno mcluhanovsko pravilo medijskog razvoja odnosi se na redefiniranje, restrukturiranje i repozicioniranje starih medija kada pojava novoga medija destabilizira dotadašnju hijerarhiju kulturnomedijskog poretka. Ishodi takvih procesa (tzv. *mediamorfoze*) razni su.

Kao što znamo, kazalište i film koegzistiraju, a slikarstvo se u odnosu na fotografiju, nakon početnih, čak i fizičkih sukoba zbog straha od detronizacije, emancipiralo i kreativno oslobodilo u sasvim novom pravcu apstraktnoga izraza, prepustivši fotografiji nekad osnovnu svrhu slikarstva, vjernu reprodukciju zbilje. Neke kulturnoumjetničke i medijske prakse i tehnologije nisu bile te sreće, pa ih je vrijeme pregazilo, a publika odbacila.

Čemu enciklopedije u današnje vrijeme dostupnosti svih informacija na internetu? Čemu profesionalna fotografija i fotografski art u današnje vrijeme *selfieja*? Čemu audio kasete? Čemu *fanzini* u današnje vrijeme *blogova*, *podcasta* i *webova*? Čemu erotski magazini i pornografski filmovi u vrijeme *porn huba* i voluntarizma amaterske erotike? A o dezorijentiranosti klasičnog novinarstva pred suvremenim izazovima samogeneriranja vijesti iz *tweetova*, *Facebook*

postova i pukih izmišljotina doista bismo mogli raspisati baladu o agoniji jednog sporog izdisanja.

Trenutak kada smo bili uvjereni u smrt stripa

Valja nam se i podsjetiti kako smo tijekom devedesetih doista vjerovali kako će i strip definitivno izumrijeti, a posebice se tako činilo ljubiteljima stripa s postjugoslavenskih prostora.

Nekad bogata jugoslavenska industrija stripa raspala se na izolirana republička mini tržišta, što je rezultiralo oslabjelim kapacitetom u svakom aspektu proizvodnje i konzumiranja stripa. Veliki ex-jugoslavenski izdavači stripa, barem u Hrvatskoj kada je riječ o nekad gigantskom Vjesniku, urušili su se pred privatizacijskim i tajkunizacijskim maroderstvom, a poduzetni entuzijasti sa svojim privatnim inicijativama bili su kratkog daha. Recepcijski interes bio je toliko slab da se nekad masovni medij poput stripa više nije mogao pohvaliti sve besmislenijim atributom masovnosti.

Uprihođeni sitniš od slabe prodaje bio je zanemariv u odnosu na ulazne troškove i održavanje pogona, a Ministarstvo kulture tek se trebalo senzibilizirati da je i strip kulturna tekovina koju valja njegovati i održavati sufinanciranjem, dakle javnim sredstvima.

No, zacijelo je najporaznije djelovalo otkriće da na tržištu više nije bilo šanse ni za provjerene uspješnice koje su još koju godinu ranije osvajale armiju stripoljubaca diljem bivše Jugoslavije: od Bonellijevih stripova, preko strip magazina po uzoru na, recimo, slavnu Stripoteku, pa do superherojskih DC-jevaca i Marvelovaca. Kad ni reprint kultnog *Alana Forda* nije imao nikakvog uspjeha, s razlogom se počelo vjerovati u definitivni kraj stripa.

Faza oplakivanja stripa, kad je *last man standing* bio Dubravko Mataković

Tada su se pisale kartice i kartice tekstova o tome kako strip umire zajedno s generacijama koje su odrastale uz to štivo, dok se novi naraštaji, drukčijeg senzibiliteta i okruženi drukčijim popkulturnim i medijskim atrakcijama, okreću fascinantnijem spektaklu dinamičnijih i dojmljivije proizvedenih iluzija.

Sav život stripa tih se godina u Hrvatskoj svodio takoreći samo na Dubravka Matakovića, a omatorjeli stripoljupci svoju su potrebu za stripom mogli zadovoljiti tek odlaskom u knjižare, što je već pomalo slutilo na oproštajnu muzealizaciju stripa. A također se moglo shvatiti i kao objavljivanje stripa za povijest, a ne za trenutnu masovnu konzumaciju među običnom publikom, uz to još i plitkoga džepa za luksuzno ukoričene albume monografskog karaktera.

Međutim, strip je izdržao, preživio, čak je i obnovio popularnost. Stripu se nije dogodila sudbina umjetnog održavanja na životu, kao što se to dogodilo drugim "ugroženim vrstama" kulturne scene, pa ih se, poput spomenutih radio drama, produciralo uz subvencijsku podršku iz pukog kulturnog sentimenta ili obveze

prema kulturnoj baštini, premda publike takoreći više ni nemaju. Popularnost stripu nije obnovila ni retro moda, kao što se to dogodilo vinilnim pločama.

Naravno da su neke kulturnoumjetničke industrije, baš poput nekih korporacija i banaka u doba recesije, *too big to fall*, odnosno previše je komercijalnog interesa te uključenih egzistencija i karijera da bi se eutanazirale samo zato što internet i ostale tehnomedijske novotarije stvaraju dojam da je prošlomilenijskim oblicima umjetničkog i kulturnog života prošlo vrijeme, da više nisu sukladni duhu novoga vremena. Ali ipak smo i u tom smislu doživjeli naizgled nemoguće: recimo, da danas postoje države bez ijednog tiskanog izdanja novina na kioscima, poput Kosova. Strip je i takvu sudbinu izbjegao.

Kako je Hollywood spasio strip

Naravno, u velikoj je mjeri Hollywood spasio strip, spektakularno ekranizirajući najpopularnije franšize. Ali velik utjecaj imala je i daleko promišljenija strategija rebrendiranja imidža stripa: od popularizacije stripa u filmovima Kevina Smitha, pa do *geekovskog* obožavanja stripova u seriji *Teorija velikog praska*. Također, od odijevanja dječjih glumaca u superherojske pidžame bez obzira o žanrovskome predznaku filma (obiteljski film, romantična komedija, akcijski film, reklame, itd...), pa do citiranja stripova i provlačenja stripovskih motiva kroz sav ostali popkulturni imaginarij, tako da ćemo razne glumačke izvođače po filmovima i serijama, pa i reklamama, zateći kako nose majice sa stripovskim ikonama ili u rukama imaju strip kao ilustraciju njihove svakodnevice i kulturnog života. Ili će se, povrh svega toga, u nekim situacijama pitati što bi Batman ili Superman učinili na njihovom mjestu. Sjetimo se samo antologijskog završnog monologa Davida Carradinea u filmu *Kill Bill 2* Quentina Tarantina o dvostrukim identitetima superheroja. Tko nakon toga ne bi pomislio da je stripove jednako važno čitati kao i Dostojevskog ili Kafku?

Drugim riječima, stripovi su (ne)diskretnim masmedijskim pritiskom kroz silan broj ostalih masmedijskih kanala, ponuda, prostora, polja i utjecaja postali obvezna lektira i obvezna kulturna navika. Spominjući se tek kao "diskretna referenca", ali prekobrojnom učestalošću i ekstenzivnošću disperzivnoga javljanja diljem masmedijske industrije, stripovi su "lukavo" dosegli citatnu zastupljenost Biblije ili Shakespearea, samo što likovi raznoga profila (no, mahom likovi koji na ekranu predstavljaju nas same, tipične nas), više ne govore "biti ili ne biti", nego "s velikom moći dolazi velika odgovornost".

Čitanje stripova postalo je *cool*. Štoviše, čitanje stripova je rebrendirano kao znak genijalnosti, visoke inteligencije. Stripove čitaju *geekovi* iz *Teorije velikog praska*, stripove čitaju IT-jevci, odnosno likovi poput Stevea Jobsa i Marka Zuckerberga, stripove čita Silicijska dolina, stripove čita Barack Obama, stripove čitaju mladi *business* lavovi s vrhova korporativnih piramida i vukovi s Wall Streeta... Sve u svemu, impresivna je to strategija i kampanja mobiliziranja svih mogućih *influencera* sa svih mogućih pozicija utjecaja na podržavanje kulture čitanja stripa.

Što to strip ima, to nešto – čini se – čarobno

Ali koja je to magija (ili strategija zavođenja, rekli bi teoretičari) u esenciji stripa zbog koje ova umjetnost još uvijek nije anakrona? Koji je to specifikum u stripovskom načinu reprezentiranja proizvoda mašte koji ga čini i dan danas jednako atraktivnim u odnosu na supertehnologizirane filmove ili video igre?

Je li to priča?

I književnost ima dobre priče.

Je li to onda popraćenost priče slikama?

I film to nudi, i priču i sliku, i to naizgled daleko spektakularnije i življe.

Video igre nude čak i interakciju, ulazak u svijet stripovskog superherojstva na način da budemo (pseudo)aktivni, (pseudo)djelatni subjekt na tijek radnje u svijetu (video) fikcije. Strip očito ispunjava neke fantazije i nudi neka zadovoljstva kojih u drugim umjetnostima i medijima nema ili nema na način na koji to pruža strip.

Stripovska razlika u kulturi gledanja hipermedijske vizualnosti

Najgeneralnije rečeno, možda je tajna u tome što strip nudi užitak čitanja, za razliku od filma i video igara, ali istodobno nudi i užitak gledanja, i to drukčijeg gledanja u odnosu na gledanje filma ili video igara.

U stripu potanko gledamo slike, ilustracije, što je užitak likovnosti. Dok nam filmske slike munjevito protječu i zasljepljuju nas svojim senzacionalističkim karakterom, ulaskom u strip ulazimo u likovnu galeriju. Film gledamo, strip razgledamo.

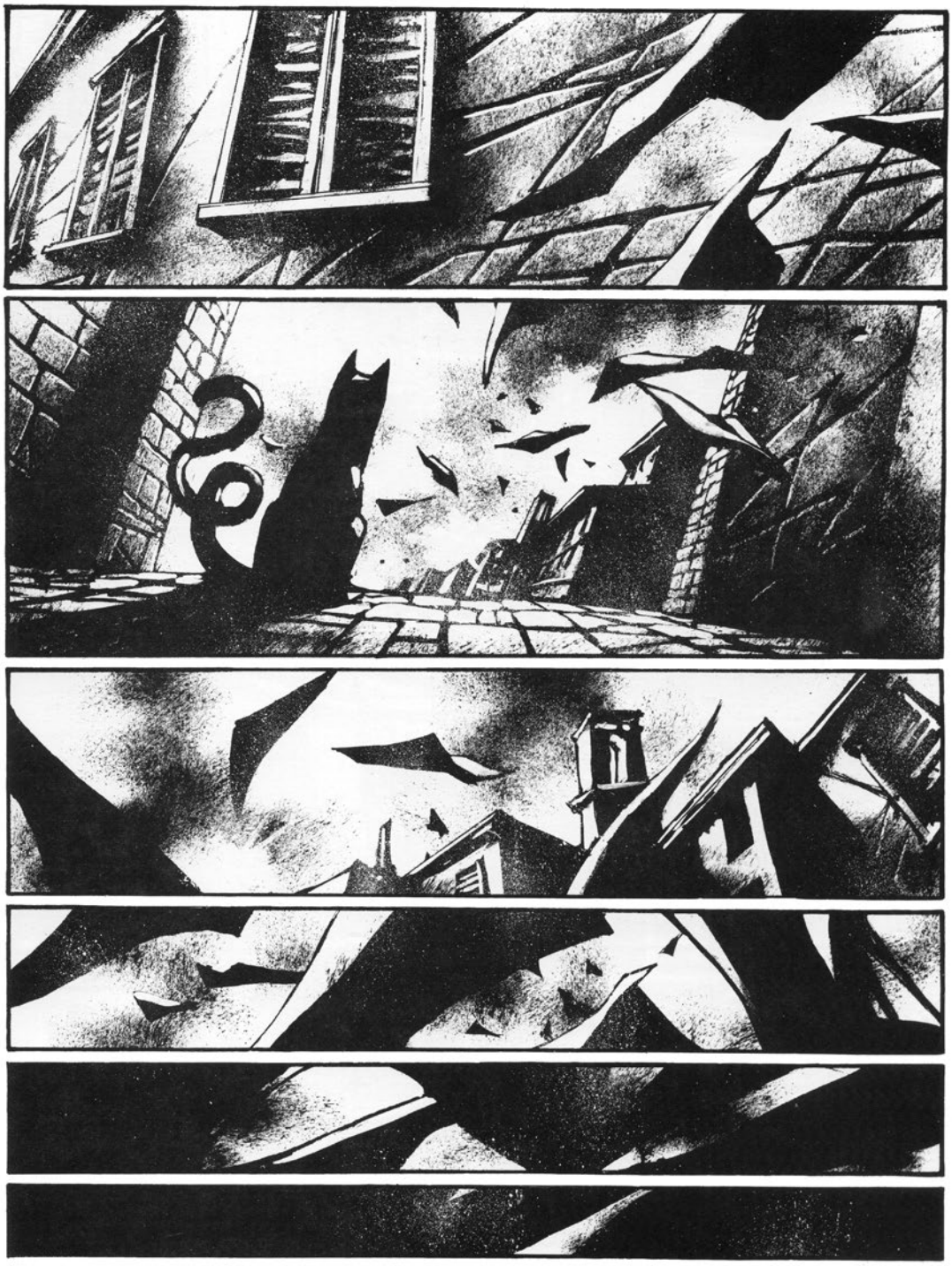
I dok se ostali mediji guše u problemima koje su im izazvali internet i digitalna tehnologija općenito, ili se barem pokušavaju resetirati i modificirati, odnosno prilagoditi novonastalim tehnomedijskim diktatima, premda pri tome uveliko iznevjeravaju svoje izvorne, konstitutivne razloge i vrijednosti (pri čemu je opet novinarstvo najbolji primjer takve kulturne tragedije), knjiški format i "statičnost" ili fiksiranost vizualne reprezentacije u svijetu stripa davao nam je dobar povod za dobitnu okladu kako će i strip izdahnuti i završiti u nostalgičnoj prošlosti naspram mobilnijih, dinamičnijih, atraktivnijih i spektakularnijih vizualnih senzacija suvremenog tehnomedijskog pejsaža. I izgubili smo tu okladu.

Književnost vječito kuka o gubitku nekadašnjeg značaja. *Rock'n'roll* je mrtav. *Punk is dead*. Hollywoodski filmovi vrijeđaju inteligenciju publike. I donedavno preporođene televizijske serije kao da su završile sa svojom renesansom i svojim zlatnim razdobljem, nudeći nam sve više generički produciranog smeća.

A strip još uvijek uspijeva svako malo iznenaditi, strip još uvijek uspijeva svako malo oduševiti.

Bit će da je strip generalno superheroj. Još uvijek visoko leti pod plaštom od stripovskih oblačića, u kostimu od tabli i kvadrata, s maštom i kreativnošću kao svojim supermoćima. Ka-boom!

Čitajmo u daljnjim tekstovima ove knjige zašto.



COPYRIGHT © DANIJEL ŽEŽELJ

Tabla iz stripa *Kuga* Danijela Žeželja

Koloritno o crno-bijelom Žeželju

Crtačka i likovna poetika Danijela Žeželja s naglaskom na primjer strip albuma Kuga

Svojedobno je jedan strip crtač – a možda je to bio upravo Danijel Žeželj – u novinskom intervjuu izjavio da je razlika između dobrog i lošeg umjetnika u tome što dobar umjetnik zna bolje prikriti svoje greške i nedostatke. Mogli bismo se nadovezati na tu izjavu i dodati kako dobar umjetnik, za razliku od lošega, također bolje prikriva tragove "krađe" tuđih ideja iz svijeta umjetničkoga stvaralaštva, pa dok lošiji umjetnik u takvom "lopovluku" dobije diskvalificirajuću etiketu epigona, dobar umjetnik biva ovjenčan titulom originalnosti.

Primjerice, kada je riječ o slavnoj trilogiji *Star Wars* Georga Lucasa, neinformiraniji dio publike za mnogo toga viđenog u tom filmskom klasiku pripisat će geniju Lucasove originalnosti te će mnoga njegova izvedbena rješenja danas tretirati kao autonomnu i amblematsku ikonologiju suvremene vizualne kulture ili kao temeljnu, ishodišnu referencu za daljnja citiranja i intertekstualne posvete, tako da ćemo ubuduće – kada pogledamo neke filmove snimljene nakon Lucasovih klasika – reagirati komentarom "aha, to je preuzeto iz *Ratova zvijezda*". No, upućeniji će znati da imaginarij u *Ratovima zvijezda* ne počinje posvema od Lucasa: primjerice, glasoviti *storm troopers* prerađena su verzija teutonskih vitezova iz Eisensteinovog filma *Aleksandar Nevski*, a popkulturna ikona Darth Vader citatna je verzija orguljaša u crnim rizama iz istoga djela.

Međutim, još su kultni pisac J. L. Borges literarno, a postmoderni teoretičari znanstveno kroz akademske rasprave o citatnosti i intertekstualnosti ukazali na činjenicu da konkretno umjetničko djelo ne nastaje ni iz čega, nego iz kreativne prerade već postojećeg kulturnog repertoara. Ne mora to nužno biti hotimično, ciljano posezanje za idejom ili kreativnim rješenjem, pa čak možda i za cjelokupnom poetikom nekog prethodnika, nego se nerijetko autorska ideja i izvedba nesvjesno izrode kao ekstrakt iz nataloženih recepcijskih iskustava, tj. kao plod čiji se korijeni više niti ne mogu precizno rekonstruirati iz smjese kulturnih materijala koji su se s vremenom izmiješali u blagorodan humus.

Što nam govore *Divljaci*?

U tom kontekstu, unatoč neprijepornoj originalnosti, Danijel Žeželj je jedan od umjetnika koji ne krije citatna i idejna posuđivanja od svojih inspirativnih uzora. Naprotiv, otvoreno se nadopisuje na birane predloške kako bi uspostavio dijalošku interakciju za potentniju eksploziju značenja i simbolike, pri čemu na te ključne pravce iščitavanja ukazuje već naslovom i/ili ilustracijom

na koricama svojih strip albuma. Majakovski, Van Gogh, Kafka.., samo su neki od ikoničnih umjetnika iz kanona svjetske kulturne baštine koji čine najpoznatije središnje teme Žeželjevih albuma, adrese kojima se Žeželj obraća ili pak čine idejna vrela iz kojih se Žeželj inspirativno napaja. Koliko je taj Žeželjev krug njegovih duhovnih sugovornika po kriteriju "pobratimstva lica u svemiru" iz svjetske kulturne tradicije (eruditski) širok zacijelo najbolje demonstriraju *Divljaci*, apartno Žeželjevo ukoričenje budući da je u pitanju više likovna monografija, nego li uobičajeni Žeželjev strip album.

COPYRIGHT © DANIJEL ŽEŽELJ

Portret Toma Waitsa iz knjige *Divljaci*

Naime, *Divljaci* su gusta i voluminozna zbirka ekspresionistički stiliziranih portreta umjetnika iz svijeta književnosti, filozofije, teatra, filma, likovnosti i brojnih drugih kreativnih medija, a svaki portret samo lica ili cijele figure biranih umjetnika u karakterističnim Žeželjevim potezima, Žeželjevoj grafičkoj ekspresiji te Žeželjevom dramatičnom kontrastu crnoga i bijeloga popraćen je rečenicom koju je taj umjetnik za života napisao ili izrekao, dok ju je Žeželj pak izabrao i izdvojio kao kvintesenciju duhovnog portreta tog umjetnika ili pak kao nadahnjujuću parolu za čovječanstvo. Svi oni tako nanizani jedan za drugim, stranicu za stranicom među koricama *Divljaka*, čine zviježđe Žeželjove osobne kulturne galaksije, Olimp njegovih umjetničkih bogova.

Međutim, Žeželj je sklon po kvadratima svojih stripova nanizati još sijaset citatnih upisivanja i preuzimanja čije porijeklo ne otkriva, prepuštajući čitatelju da uživa u otkrivanjima takvih mjesta i signala sukladno stupnju svoje opće kulture ili pak da takve konekcije fatalno propušta u blaženom neznanju i tako biva uskraćen za dodatna značenjska bogatstva. Teorije postmoderne poetike takve geste nazivaju intimnim dijalogom povlaštenih krugova, u duhu sklonosti postmoderne umjetnosti da se dijeli na dva koda, odnosno ispisuje u dva registra, tzv. niskom i tzv. visokom.

Kultura učinjena prihvatljivom i za odlikaše i za mangupe iz zadnje klupe

Prema tim teorijama, konkretno, pojedinačno umjetničko ostvarenje nudi se u kodu ili registru niskoga kao konzumerističko djelo masmedijske industrije, tj. naprosto samo kao još jedan strip, film ili žanrovski roman, služeći neopterećenoj zabavi publike u smislu nuđenja atraktivne fabule i pripovjedne spektakularnosti, tako da se ukus najšire recepcije zadovoljava uzbudljivim tijekom sadržaja i raspletom iz kojega doznajemo kako je pripovjedna intriga završila, s kojim odgovorima.

Ali prema tim teorijama, konkretno, pojedinačno umjetničko ostvarenje istodobno se nudi i u kodu ili registru visokoga za zahtjevniju, intelektualniju, tzv. *high brow* publiku, odnosno za onu publiku koja se ne zadovoljava tek pukim klizanjem po površini djela, na valu fabularne dinamike kako bi čim prije doplivala kroz sve te senzacionalne pripovjedne oluje do obale razrješenja, nego traži dubinu, kompleksnost ili "dodanu vrijednost" u smislu intelektualnih i interpretacijskih izazova koji od čitatelja iziskuju aktivniji angažman, mobilizaciju veće količine potrebnog znanja, pa čak i napor u razumijevanju djela.

Školski primjer takve umjetničke politike lektirski je klasik postmodernizma, roman *Ime ruže* Umberta Eca, aranžiran kao najobičniji krimić u atraktivnome okruženju srednjovjekovnoga svijeta za najširu publiku, dok istodobno publici viših razreda nudi citatne aluzije na Sherlocka Holmesa i J. L. Borgesa, ujedno zahtijevajući i znanja iz semiotike i semiologije, odnosno teorije znakova i značenja.

Diskretni šarm citiranja

Naizgled zvuči kontraproduktivno: zašto bi se netko zlopatio u shvaćanju kompleksnoga djela umjesto da se s pola mozga opušta uz lagano aranžiran, a dobar film ili dobar strip, još bolje uz dobru pucačinu i dobru makljažu? Pa zato što imponira egu. Budući da je postmoderna kultura izrazito komercijalno orijentirana, rukovođena logikom kapitalističke ekonomije i vodi računa o tržišnom utršku, ona je iz tog razloga i dvostruko kodirana, nudeći se u registru niskoga kako se najšira publika ne bi frustrirala osjećajem da je glupa (i kako ne bi došlo do financijskog gubitka odbacivanjem djela od strane publike kao nerazumljivog), a istodobno se nudeći i u registru visokoga kako bi se ambiciozniji dio publike divio sebi koliko je pametan, drukčiji i posebniji od "mase" te samodopadno uživao u statusu elitističke ekskluzivnosti.

A jedan od načina postmodernog djela da udovolji takvoj vrsti intelektualno i recepcijski zahtjevnije publike jest diskretna ukomponiranost citata i aluzija bez eksplicitnog ukazivanja na izvor, pa čak i bez isticanja da se uopće poduzela gesta posuđivanja tuđih ideja, rješenja, rečenica, motiva i ostalog opusnog repertoara drugih umjetnika.

Čitatelj koji pak prepozna takav "tajni signal" osjetit će "imponirajući" užitak "duhovnog srodstva", odnosno zadovoljstvo prepoznavanja i osjećaja

COPYRIGHT © SERGIO BONELLI EDITORE

Primjer postmoderne citatnosti u „trivijalnoj“ kulturi: reprodukcija kultnih scena iz Hitchcockovog filma *Psiho* u stripu *Dylan Dog*

kompetentne doraslosti u iščitavanju autorovih "šifri" i "tajnih, skrivenih slojeva" u sadržaju i značenju, kao da se autor "povjerljivo" obraća isključivo njemu kao individualnom konzumentu umjetnikovog djela, a ne kao konzumentu koji pripada anonimnoj masi svih "tipičnih" ostalih iz najšire publike. Takav čitatelj osjećat će se superiornijim, uslijed uvjerenja da zna i razumije o misteriju (remek) djela više od drugih, pa će se time osjetiti i bliži umjetnikovoj genijalnosti, smještajući se s osjećajem iznimne povlaštenosti u ono što se na engelskom jeziku naziva *inner circle.*

Razlozi citatne vrtoglavice u vrijeme postmoderne

Naravno, nije nužno da autor koji poseže za takvim postmodernim gestama diskretnog citiranja i aluzija čini to isključivo zbog potencijalnog čitatelja na drugom kraju ovog procesualnog recepcijskog lanca, nego nerijetko to čini iz osobnog zadovoljstva, kako bi "ukrasio" svoj rad, kako bi ispisao posvetu osobno značajnim, lektirski i intimno važnim djelima ili kako bi stupio u kreativan dijalog s nekim kanonskim uzorkom, nerijetko na duhovit i/ili subverzivan način radi potkopavanja autoriteta tradicije te se tako poigrao njegovim značenjem ili statusom (kao kad se Mona Lisi nacrtaju brkovi). Nekad je u pitanju okušavanje u izazovu oponašanja kulturnopovijesnih titana i svladavanja njihovih proslavljenih tehnika, a ponekad je iz tog repertoara osobnih autorskih motiva u provođenju takvih gesti tek puka želja za legitimiranjem, odnosno demonstriranje koji je autorov duhovni obzor te intelektualni i estetski *background*. Kao što se ljude procjenjuje na temelju onoga što čitaju, tako se i umjetnike kvalitativno i statusno procjenjuje na temelju onoga što citiraju.

Prema drugim teorijama o postmodernoj umjetnosti i kulturi, takve prakse proizlaze iz postmoderne filozofije shvaćanja vremena i povijesti. Za postmodernu vrijeme više nije linearno. Razočarana fijaskom modernističkih ideala o pravocrtnom progresu prema utopijskoj budućnosti, što se demantiralo atomskom bombom i koncentracijskim logorima kao amblematskim dokazima da čovjek ne napreduje, nego tone u barbarstvo, postmoderna više nema ambicija prema izgradnji bolje budućnosti zato što svi takvi projekti progresa prema povijesnom iskustvu završavaju u totalitarnom režimu, svakako u nekoj vrsti debakla koja nema nikakve veze s početnim idealima, pa stoga postmoderna više ne gleda, poput moderne, prema naprijed, nego melankolično prema prošlosti. Jer budućnost je besciljna. Jer se povijesno dokazalo da je budućnost za čovječanstvo bolja kada je čovjek ne uzima u svoje ruke kako bi je oblikovao

u najbolji od svih mogućih svjetova, prema svojoj mjeri, ambicijama, željama i tlapnjama, nerijetko odreda megalomanskima.[1]

Iz takvog uvjerenja prošlost postaje antikvarijat ili muzej iz kojeg se citatno posuđuje bilo što od baštinskog repertoara i eklektično se kompilira u "montažu citatnih atrakcija", *ready made* u kojem se gotova umjetnička ostvarenja prošlosti kombiniraju u kreativnim i ludičkim, razigranim relacijama.

Na posljetku, takva sklonost postmoderne hipercitatnosti uvjetovana je i uvjerenjem da je originalnost mit na način na koji smo to problematizacijski načeli na početku ovoga teksta. Svaka nova "originalnost" razotkriva se kao verzija nečega već učinjenoga i postojećega u umjetnosti, pa stoga više ni nema razloga za himbom, nego citatni *copy-paste* postaje eksplicitan. Nemajući više aspiracija da se ubija od smišljanja nečeg apsolutno novog i drukčijeg jer "originalnost nije moguća", postmoderni kreativac reciklira postojeće, odnosno sve raspoloživo iz naslijeđa kulturne tradicije, nerijetko melankolično, pridonoseći takvom stvaralačkom filozofijom svim onim teorijama koje postmoderno razdoblje tumače kao vrijeme iscrpljenosti ili vrijeme "umorne" umjetnosti. Novost pak postaje pseudonovost, napuhana u status ekskluzivne senzacionalnosti više medijskim i marketinškim *spinovima*, nego li stvarnim postizanjem originalnosti.

Krstarenja Žeželjevim hipertekstom pod zviježđem klasika

Nešto od takve melankolije, iznjedrene iz postmoderne klime, Žeželj također kao svojevrsni *spleen* prevlači nad svjetovima svojih strip albuma, tako da je osjećamo i u postapokaliptičnim vizurama njegovih crteža, u crnilu koje baca sjenu na sve i svakoga, u nostalgičnim ostacima i otpacima nekih prijašnjh svjetova, u ruiniranosti objekata i predmeta, a ponajviše u šturim rečenicama koje izgovaraju njegovi likovi te u dugim šutnjama koje Žeželj dočarava nizanjem statičnih slika bez teksta, pa čak i bez ljudi, isključivo kvadratima mrtve prirode.

Primjerice, u albumu *Kao pas* sve je cirkuski *show*, javnost se krmi i tovi ispraznim spektaklom, a kafkijanski "umjetnik u gladovanju", melankolik i asket, priznaje da bi se i on sam prežderavao do besvijesti samo da je u takvom postmodernom svijetu našao išta što bi bilo kalorično, odnosno uistinu vrijedno i poticajno za njegov duh.

U albumu *Kuga* melankolija je kronična tuga sputanih i uvenulih duša, čemer, čežnja za nekim drukčijim životom, žudnja za doživljajima koji bi ispunili ispraznost rutinirane i repetitivne provincijalne egzistencije, zarobljene u krug

1 Na prijelazu milenija ovo će postmodernističko uvjerenje biti korigirano uslijed obnovljenog zanosa tehnološkom revolucijom, odnosno napretkom digitalne kulture, pa će se tim povodom reafirmirati i vjera u (tehno)utopiju. Iz istoga razloga razvit će se rasprave o kraju postmoderne, ali i o povratku idealima moderne, no sada tehnološki toliko osnažene da će se njene utopijske težnje konačno moći realizirati. Nadalje, prema tim raspravama, postmodernu smjenjuje stara moderna u novom ruhu, sada nazivana "prava moderna", "supermoderna" ili pak "digimoderna", tj. "digitalna moderna" budući da su vrijeme i povijest, slijedeći dinamiku tehnološkoga progresa, ponovno dobili teleološki cilj prema kojem se usmjerava linearno.