

MULTIMODALNA ANALIZA REPREZENTACIJE GRUPE TNT U STRIPOVNOM SERIJALU ALAN FORD

Buljan, Anamarija

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:204917>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-04**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

**SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET**

DIPLOMSKI RAD

**MULTIMODALNA ANALIZA REPREZENTACIJE
GRUPE TNT U STRIPOVNOM SERIJALU *ALAN
FORD***

ANAMARIJA BULJAN

Split, 2023.

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Dvopredmetni diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Talijanistike

Stilistika

Multimodalna analiza reprezentacije Grupe TNT u stripovnom serijalu *Alan Ford*

Studentica:

Anamarija Buljan

Mentorica:

doc. dr. sc. Eni Buljubašić

Split, rujan 2023.

Sadržaj

1. UVOD.....	1
2. STRIP KAO UMJETNOST.....	2
2.1. Definicije stripa.....	3
2.1.1. Naziv stripa	4
2.1.2. Strip i druge umjetnosti.....	5
2.2. Nastanak stripa.....	5
2.2.1. Strip u SAD-u.....	7
2.2.2. Strip u Japanu.....	8
2.2.3. Strip u Europi	9
2.2.4. Strip u Hrvatskoj.....	11
3. OBILJEŽJA STRIPA	13
3.1. Kvadratni oblik	14
3.2. Povezivanje teksta sa sličicama	17
3.3. Oblačići kao element dikcije stripa	20
4. STVARATELJI STRIPOVNOG SERIJALA <i>ALAN FORD</i>	22
4.1. Max Bunker	22
4.2. Magnus	24
5. STRIPOVNI SERIJAL <i>ALAN FORD</i>	25
5.1. Grupa TNT.....	26
5.2. Prostorni smještaj stripa	30
6. STILISTIKA I MULTIMODALNOST	31
6.1. Funkcionalni stilovi.....	32
6.2. Diskursna stilistika	33
6.3. Multimodalna stilistika.....	34

7. MULTIMODALNA OBILJEŽJA STRIPOVNOG SERIJALA <i>ALAN FORD</i>	36
7.1. Slikovni kod.....	36
7.2. Vizualne metafore	39
7.3. Linije pokreta.....	43
7.4. Neverbalni znakovi	44
7.5. Prostorno-vremenska odrednica stripa	45
7.6. Auditivna dimenzija stripa.....	47
7.6.1. <i>Usklici</i>	48
7.6.2. <i>Onomatopejske novotvorenice u hrvatskom prijevodu stripa</i>	49
7.7. Leksikaliziranje grafema	52
8. MULTIMODALNA REPREZENTACIJA ČLANOVA GRUPE TNT	55
8.1. Multimodalni prikaz Alana Forda.....	56
8.2. Multimodalni prikaz Boba Rocka.....	64
8.3. Multimodalni prikaz Broja Jedan.....	70
9. ZAKLJUČAK	77
Literatura.....	77
Sažetak.....	83
Abstract.....	84
Popis slika	85

1. UVOD

Strip je dugo vremena smatram trivijalnom, sporednom umjetnošću, stvaran samo za društvo i s ciljem nasmijavanja publike. Tiskan u malim formatima, u formi džepnih izdanja te svojom humorističnom tematikom, strip je uživao popularnost u mlađim naraštajima. Razvijanjem jezične znanosti i rađanjem novih grane stilistike, brojni stilističari uvidjeli su puni potencijal stripa i plodno tlo za detaljnija istraživanja, posebice njegovu multimodalnost prikaza. Strip je na prvi pogled spoj slike i jezičnih elemenata, koje u usporednom djelovanju čitatelju nude potpuni doživljaj radnje.

Rad započinje definiranjem stripa kao medija te pojašnjenjem pojedinih stripovnih termina, pregledom širenja medija stripa, ali i njegovom povezanošću s raznim medijskim razinama. Dalje se nudi prikaz osnovnih oblikovnih sredstava koje strip kao medij posjeduje, kao što su kvadratni oblik u kojem je prikazan, ali i oblačići kao element dikcije stripa. Nadalje je dan teorijski okvir stilističkih razina unutar kojih će serijal biti analizirana.

Predmet istraživanja ovoga rada jest multimodalnost prikaza prvih 20 brojeva talijanskog stripovnog serijala Alan Ford, nastalih u suradnji spisatelja Maxa Bunkera te crtača Magnusa. Analizom osnovnih slikovnih i jezičnih elemenata prisutnih unutar ovog stripovnog serijala dan je pregled njegovih posebnosti, ali i univerzalnih elemenata koje strip kao takav treba posjedovati. U ovom će radu naglasak biti na multimodalnom prikazu trojice likova proučavane Grupe TNT: glavnom „junaku“ Alanu Fordu, njegovu partneru Bobu Rocku te vođi Grupe, Broju Jedan. Cilj je ovoga rada da analizom osnovnih obilježja stripa i suodnosa vizualnih i jezičnih elemenata u prikazu trojice analiziranih likova donesem zaključak na koji način Bunker i Magnus čitatelju prenose svoje ideje i misli, kako prikazuju likove na jezičnoj i slikovnoj razini stvarajući posebnu dinamiku stripa.

2. STRIP KAO UMJETNOST

Sam naziv stripa, u hrvatskom jeziku, izvedenica je iz engleskog jezika te izraza *comic strip* koji doslovno preveden označava smiješnu traku. Upravo komponenta smiješnoga, odnosno humorističnoga u nazivu bila je glavna karakteristika modernih stripova – uloga mu je bila zabaviti čitatelja. Sama ta neozbiljnost kod naziva ovih djela te njihova prvenstvena uloga u kontekstu u kojima su se pojavljivali doveli su do toga da je ovaj žanr u svojoj najranijoj povijesti smatran neozbiljnim, trivijalnim, pa čak i bezvrijednim. Međutim, početke stripa kao umjetnosti možemo pronaći prvenstveno u Francuskoj, gdje se 1962. godine osniva prva ustanova posvećena vrednovanju stripa te njegovu sustavnom istraživanju, pod nazivom C.E.L.E.G. (franc. *Centre d'etude des litteratures d'expression graphiques*, odnosno Centar za proučavanje književnosti grafičkog izraza). Osim ovog centra, dvije godine kasnije nastaje i Udruženje za proučavanje i istraživanje crtane književnosti; opet u Francuskoj (Munitić, 2010: 12). Također, filmski kritičar Beylie bio je upravo onaj koji je nazvao strip devetom umjetnošću (Koletić, 2016). Stoga, ako se stoljećem stripa smatra 20. stoljeće, 1960-e su zasigurno desetljeće u kojemu strip dobiva na vrijednosti. O tome svjedoče Dragojević i Frančeski (2011: 175):

No, 20. stoljeće polako je otvaralo svoja vrata, a iza njih su se skrivala brojna blaga. Film, jazz, apstraktno slikarstvo, performansi i pop glazba ugledali su svjetlo dana te su obilježili posljednjih sto godina umjetničkog izričaja. Bilo bi nekorektno i neozbiljno kada u tu probranu ekipu ne bi uključili strip, koji je to mjesto zaslužio unatoč tome što je često bio karakteriziran kao „niska umjetnost“ i „zabava za mase“.

U narednim poglavljima prikazane su definicije stripa koje se, gledajući svaku zasebno, uvelike preklapaju po istim sastavnicama i elementima koje određeni strip treba sadržavati da bi se nazvao takvim. Također, prikazani su početci i razvoj stripa u različitim podnebljima te njihove sličnosti i razlike tijekom usporednog razvoja u 20. i 21. stoljeću.

2.1. Definicije stripa

Kako bismo prikazali važnost stripa za umjetnost, trebamo krenuti od same definicije tog pojma. Strip je zapravo priča u slikama, odnosno on ima narativno-vizualnu formu (Šuvaković, 2005: 590). Grafički je medij u kojem se postavljene nizovi s ciljem prenošenja misli i priča te su upravo ti nizovi slika onog što strip razlikuje od njemu sličnih medija – primjerice karikature, ili slikovnice. Ponekad su ti nizovi prikazani bez dodatnog teksta, ali autori uglavnom posežu za opcijom korištenja teksta kako bi uz crtež/sliku mogli nadodati elemente koji pomažu u boljem prenošenju priče (Dragojević i Frančeski, 2011: 174). Sukladno tome, Hrvatska enciklopedija¹ određuje termin stripa nizom crteža čiji je zadatak prikazati određenu priču. U većini slučajeva popraćen je tekстом u oblačićima koji su poredani uz crteže likova kako bismo jasno mogli uočiti koji tekst „izgovara“ koji lik, no ponekad se taj isti tekst postavlja u male podnaslove ispod svakog crteža. Autor Midhat Ajanović (2008: 116) definira ga kao određenu pripovijest koju je moguće tumačiti, prikazanu nizom slika koje uz sebe mogu imati opisni tekst i dijalog, postavljene u određeni položaj kako bi se poštivao slijed čitanja, odnosno tumačenja. Određeni teoretičari, poput Harveya (Koletić, 2016) ističu važnost zajedništva slike i teksta kao temeljne karakteristike stripa, određuju ih kao slikovne prikaze u kojima riječi, uglavnom upisane unutar slike daju dodatno značenje slici, ali i obrnuto, slika dodaje značenje tekstu.

Osim stripova s navedenim sastavnicama, nisu rijetki ni stripovi u kojima su u potpunosti izostavljeni tekstovi. Takvi stripovi izazovni su za svoje autore, a pogotovo crtače jer se čitava radnja treba prikazati samo pomoću slikovnih obilježja. Takva vrsta često se povezuje sa slikovnicama te karikaturama, ali možemo vidjeti kako je glavna posebnost stripa ta što u njima pronalazimo planski organizirane nizove slika, ono što prethodno navedeni pojmovi ne sadrže (Dragojević i Frančeski, 2011: 173). Vidljivo je kako je temelj svakog stripa slika, odnosno crtež, stoga je nerijetka njegova poveznica s animacijom. U oba slučaja, pri stvaranju se koriste nizovi grafičkih prikaza koji prikazuju priču, ali dok animacija poseže za vremenom u prikazu priče, strip se služi prostorom (ibid.: 174).

U svakom pokušaju definiranja stripa možemo pronaći poneku manjkavost, ali možemo izvući zajedničke karakteristike onoga što označavamo stripom. Svima je zajednička činjenica kako strip ne koristi vrijeme za razvijanje svoje priče, već koristi prostor. Da bi određena priča

¹ Dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58410>; pristupljeno 14.11.2023.

imala smisao, njegov kadar mora zauzeti točno određeno mjesto na toj stranici. Pojednostavljena definicija upravo je ta da je strip priča prikazana u slikama.

Možemo reći kako su stripovi jedinstven spoj teksta i slike: vrijeme i prostor primjereno su predstavljeni bez pokretne slike ili zvučne artikulacije te je u tom smislu ovaj medij, poznat i kao „deveta umjetnost“, potrebno sagledati iz nove perspektive, priznajući njezinu hibridnost oblika i visok stupanj apstrakcije (Wolk, 2007:14).

2.1.1. Naziv stripa

Spomenuli smo kako hrvatski naziv „strip“ proizlazi iz naziva *comic strip* koji označava smiješnu traku; po njegovoj početnoj formi kada se počeo pojavljivati unutar novinskog sadržaja. Na području SAD-a općenito se koristi naziv *comics* (Duncan i Smith, 2009: 4), ali pojavljuju se i nove teorije i nazivi kako bi se napravila određena podjela među vrstama stripa. Osim naziva *comic strip*, nalazimo i *comicbooks* te *graphic novels*. Sabin (2001: 24) tako ističe veliku bliskost među pojmovima, ali nikako ne govorimo od istoznačnicama. Premda se tu radi o maloj razlici, ona ipak postoji. Iako se ona ne prikazuje u sadržaju, pronalazimo je u tehničkim karakteristikama. Duncan i Smith (2019: 4) ističu kako kreatorima označavanje njihovog rada nazivom *graphic novels* omogućuje im da se distanciraju od komercijalnih i periodičnih konotacija povezanih sa stripovima. *Graphic novels* pojam je koji pomaže podići status njihovih proizvoda i omogućio im je ulazak u knjižare, knjižnice i akademije. U praksi, crtani odnosno slikovni romani (*graphic novels*) mogu biti duži od tipičnog stripa i najčešće sadrže samostalne priče, a ne nastavak. U proizvodnji same vrste, grafički romani su uvezeni za razliku od stripova (ibid.: 5). Također, razlika se pronalazi i u oblicima izdavanja – tako u novinama pronalazimo *comic strips*, u časopisima *comicbooks*, a *graphic novels* autori objavljuju samostalno (Kukkonen, 2013a).

Na govornom području hrvatskog jezika, osim usvojenog zajedničkog naziva strip za sve oblike, moguće je pronaći i sintagmu „crtanog romana“. Govornici talijanskog jezika također imaju vlastiti naziv: *fumetto* (Sršen i Radić, 2019: 70), a francuski ga govornici nazivaju *bande dessinee* (Munitić, 2010: 12).

2.1.2. Strip i druge umjetnosti

Pri stvaranju stripa potrebno je ući u domenu ostalih umjetnosti, kao što su film, slikarstvo i književnost. Ono što strip preuzima od filma je njegova metoda montaže, povezivanje pojedinih prizora te isječaka određenih događaja u cjelinu. U teoriji stripa, njegova recepcija povezuje se s filmskom intelektualnom montažom što bi značilo da čitatelj sam povezuje crteže i tekstove u svojoj svijesti stvarajući tako svojevrsnu vlastitu montažu, srodnu s onom filmskom. Munitić (2010: 23) ističe ovu karakteristiku kao manu stripa upravo zbog njegove statičnosti, ali istovremeno utječe na čitatelja kojemu se čini kako radnja ipak traje. Statičnost je za navedenog autora mana koja uskraćuje prikaz trajanja radnje i njena razvoja (ibid.).

Od slikarstva strip pak preuzima sposobnost osamostaljivanja određenog prikaza, točnije trenutka, a s književnošću ga povezujemo zbog već spomenute metode pripovijedanja kojom se u određenom kronološkom slijedu prikazuju/povezuju određeni dijelovi fabule (ibid.: 22).

Karakteristike kojima je strip također umjetnički povezan s književnošću jesu njegova narativna te fikcionalna forma. Svakom stripu potrebna je fabula kako bi crtež(i) postao(li) strip. Pored toga, u većini je slučajeva radnja prikazana i tekstom koja je njegova izravna književna sastavnica.

2.2. Nastanak stripa

Kao sami početak stripa, okvirno se uzima početak 20. stoljeća, iako je forma stripa prisutna već krajem 19. stoljeća. U to vrijeme razvijao se kao likovno-književna forma popularne umjetnosti te je imao uglavnom komercijalnu svrhu. Upravo je to jedan od razloga zašto je strip smatran popularnom umjetnošću. Sami početci stripa mogu se uočiti u grafičkoj umjetnosti, međutim nastanak stripa u kontekstu samostalnog medija vidljiv je iz „raznih točaka iz kojih izvire druge linije i pravci – te točke bili bi pojedinci, geografski lokaliteti, ideje i stripovi sami, i gotovo je nemoguće nabrojati ih sve“ (Dragojević i Frančeski, 2011: 176).

Prije nego prikažemo nastanak stripa kroz povijest, važno je spomenuti kako same početke stripa možemo pronaći i u ne tako bliskoj povijesti. Nekima od najranijih primjera (protostripa) mogu se smatrati i pećinski crteži, egipatski hijeroglifi i američki slikovni rukopisi nastali i prije samo otkrića današnje Sjeverne Amerike, koji su bili stalni mediji umjetničkog izražavanja. Premda je poznato da povijest romana seže još u vrijeme starih Grka početci stripa

pronađeni su i u Mezopotamiji, Egiptu te Rimu i Grčkoj (Šarić, 2018: 2), dok su se takvim načinom izražavali te komunicirali i prapovijesni ljudi. Njihovi crteži po spiljama diljem svijeta pričaju svojedobnu priču kojom čovjek, baš kao u stripu, pomoću raznih crteža uočava nizove događaja koji su povezani istom radnje te pomoću njihove inačice stripa saznaje o raznim običajima i događajima ljudske daleke prošlosti. Tomić (1985: 34) ovakve začetke stripa, koji se mogu pronaći i na vazama, tepiserijama i papirusima, zajedničkim nazivom imenuje *protostripovima*. Tim terminom on određuje sve forme vizualnog izražavanja pojedinih događaja iz svakodnevnog života ili pak određenih mitova.

Prve primjere stripa kakvog danas poznajemo moglo se pronaći u Engleskoj 1880-ih godina. Pojavljivali su se u njihovim tjednim novinama, a naziv strip je nastao upravo po tome: termin strip označavao je vrpcu, odnosno određeni redak crtanog te humorističnog događaja. Ubrzo se ta ideja proširila i u SAD-u, a samo desetak godina kasnije njihove su novine bile prepune stripovnih isječaka.

Iako se početci stripa očituju krajem 19. stoljeća, on svoj puni potencijal ostvaruje u narednom stoljeću, koje Munitić (2010: 11) naziva stoljećem stripa. Dvadesetih godina narednog stoljeća strip pronalazi svoj konačan oblik, „poboljšana je kvaliteta crteža i priča, sa sve naglašenijim realističnim primjesama, usavršen scenarij“ (Aljinović i Novaković, 2012: 17). U sljedećem desetljeću javlja se i novi trend, autori su skloniji velikim serijalima i prikazu pustolovina svojih junaka. Time dolazi i do velikog širenja stripa, odnosno njegovih „zlatnih godina“ (ibid.: 18).

Prema području nastanka i razvoja stripa, možemo odrediti tri žarišta razvoja stripa tijekom 20. Stoljeća: američko, europsko te japansko žarište. Stipe Lucijan Tomičić je u svom radu *Stilistika stripa: usporedba europskog, američkog i japanskog stripa* (2022) dao pregled osnovnih obilježja te razvoja stripova na pojedinim geografskim područjima, ali i njihov međusoban utjecaj i povezanost.

U nastavku je dan kratak pregled razvoja američkog, europskog i japanskog stripa, njihova međusobna povezanost i utjecaj jednih na druge, ali i razlike koje su najvidljivije u razvoju japanskog stripa.

2.2.1. Strip u SAD-u

Prvi primjeri stripa u SAD-u pojavili su se unutar dnevnih novina te su bili predstavljeni kao humoristične dnevne anegdote prikazane pomoću nizova ilustracija. Prikazom takvih epizoda, strip je dobio novi naziv: *žuti tisak*. Naziv možemo povezati i s primjerom prvog američkog stripa. Radi se o djelu Richarda F. Outcaulta pod nazivom *The Yellow Kid*. Osim njega, važno je spomenuti i *The Katzenjammer Kids*, djelo Rudolpha Dirksa te Harolda H. Knerra (crtač) (Munitić, 2010: 18). „Strip je u razdoblju kojeg smo opisali neprimjetno stekao još dvije neophodne stvari, oblikujući svoj jezik, morfologiju i tehniku izraza. Neiscrpu tematsku inspiraciju pronalazi u humoru i satiri, a neprocjenjivu podršku i sredstvo ekspanzije dobiva u tisku“ (ibid.). Posebnost ovoga stripa nalazi se u tome što je u njega uvedena balon forma za govor, odnosno misli likova. Tekst koji ih predstavlja upisan je u crtež balona te određenim ilustracijama kazuje radi li se o govoru ili mislima; ova se forma kasnije pojavljivala u brojnim stripovima, kao i u onima koji danas nastaju (ibid.).

Prijelazom u novo stoljeće pojavljuju se modernije varijante stripa, a tako možemo istaknuti i strip Windsora McCaya, *Little Nemo*, koji nastaje 1905. godine kao priča o malenom dječaku koji svaku noć odlazi u zemlju snova stvorenu od bajki i čudesne mašte (Aljinović i Novaković, 2012: 14). U početnim godinama stoljeća stripa nastali su likovi svjetske popularne kulture, poznate svim prethodnim, a i današnjim generacijama. Neki od primjera jesu *Bringing Up Father* (George McManus, 1913.-2000.), *Popaj – Popeye* (E. C. Segar, od 1919.), zatim *Little Orphan Annie* autora Harolda Graya koji izlaze u razdoblju od 1924. do 2010. Na našim područjima poznati su i sjedeći: *Peanuts* (Charles Schulz, 1950.-2000.); *Nestašni Denis – Dennis the Menace* Hanka Ketchama, koji izlazi od 1951. te *Garfield* Jima Daviesa (od 1978). Većinom su svi navedeni dobili svoju adaptaciju u animiranom filmu – jedan od glavnih razloga zašto su ovi likovi iz stripova poznati u svjetskim razmjerima i desetljećima kasnije. Likovi Walta Disneya, stvaratelja crtanih filmova, dobili su svoje mjesto u brojnim primjerima stripova. Najpoznatiji su oni likova *Mickey Mousea* (verzija crtača Floyda Gottfredsna iz razdoblja 1930.-1975.) te *Donalda Ducka* (scenarista Boba Karpa te crtača Ala Taliaferra iz razdoblja 1938.-1969.) (Aljinović i Novaković, 2012: 16-17).

U razdoblju nakon Drugog svjetskog rata utjecaj američke tradicije stripa razvio se u pozitivnom smjeru. Sukladno strahotama koje je svijet prethodno proživio, tematiku superjunaka crtanih u realističnom kontekstu publika je velikodušno prihvatila te je samim time došlo i do

popularizacije ovih vrsta stripova. Tim primjerom nastaju neki od najpoznatijih superjunaka poput *Supermana*, *Batmana*, *The Phantoma* ili pak *The Amazing Spider-Mana*. O tome govori i Čegir (2018: 320): „Strip je nakon povratka iz Drugog svjetskog rata započeo znameniti crtač Alex Raymond, u čijem stvaralaštvu su već bila zabilježena tri raznolika, no podjednako značajna stripa započeta u vrlo kratkom razdoblju 1934. godine; znanstveno-fantastični *Flash Gordon*, pustolovni *Jim iz džungle*, te kriminalistički *Tajni agent X – 9* (poznatiji kasnije kao *Phil Corrigan*).“

Dvije najjače izdavačke kuće u ovom razdoblju svakako su Marvel Comics te DC Comics čiji su autori stvorili prethodno spomenute junake. Premda su začetnici ovih kuća bili Židovi u izbjeglištvu, oni su u potpunosti amerikanizirani te su isticali individualiziranost, demokraciju i borbu za slobodu (Dragojević i Frančeski, 2011: 182).

Razdoblje ovakve tematike stripa traje do 70-ih godina prošlog stoljeća zbog gubitka popularnosti, ali i originalnosti. Zatim slijedi razdoblje *underground* stripa (70-e i 80-e godine 20. stoljeća) koje autori nazivaju i brončanim dobom. Tim razdobljem počinje stvaralaštvo likova čiji su karakteri kompleksniji, psihološka stanja likova postaju produbljenija, a samim time radnja postaje mračnija i ozbiljnija. Tako se likovi bave i suvremenim problemima, primjerice totalitarizmom. Dragojević i Frančeski (ibid.: 193-195) ističu kako u ovom razdoblju počinje faza ozbiljnijeg stripa te izdvajaju primjer serijala *X-men*–a kojim su crtači prikazivali tematiku ravnopravnosti i ljudskih prava. Narednih godina dolazi do brojnih migracija među autorima te nestajanja određenih formi uobičajenih za određeno geografsko područje (ibid.: 193). Autori stripova i crtači utječu jedni na druge, dolazi do globalizacije stripa, ali i prebacivanja stripova s tiskanog u digitalnu formu. Razvojem interneta i njegovom učestalom upotrebom, stripove pronalazimo i na webu; posebice što ovakva forma nije imala ograničenja kao što je imao tiskani medij.

2.2.2. Strip u Japanu

Za razliku od američke tradicije, u Japanu se stvorila veoma duga tradicija vrste stripa koju nazivamo *manga*. „Riječ *manga* kovanica je dvije riječi. *Man* na japanskom znači neodgovorno ili nenamjerno, a riječi *ga* znači crtež. Doslovan prijevod riječi bio bi 'neodgovorni crteži', no *manga* je od samih početaka bila puno više od bezveznih škrabotina na papiru“ (Dragojević i Frančeski, 2011: 184). Njezina tradicija svojevrsno započinje još u 18. stoljeću, ali

danas poznata forma nastaje pod američkim utjecajem sredinom 20. stoljeća. *Mangama* nazivamo vrstu narativnih medija, odnosno oni predstavljaju crtanu popularnu književnost. *Mange* karakterizira sporednost crteža, crtanih u crno-bijeloj formi te s tradicionalnim karikaturama, a najčešće se radi o romantičnim, superherojskim te znanstvenofantastičnim tematikama. Nerijetko se javljaju i homoseksualni te pornografski žanrovi te je samim tim terminologija ovakvih stripova podijeljena po dobnim skupinama (Koletić, 2016): ženski žanr pod nazivom *shojo* i muški pod nazivom *shonen*, a osim rodne podjele, *mange* su podijeljene i na *mange* za odrasle (Dragojević i Frančeski, 2011: 184). Mnogi od njih adaptirani su u animirane filmove – *anime*, čija je gledanost stekla veliku brojku u čitavom svijetu, ne samo u Japanu. Ova vrsta stripa dosegla je popularnost o kojoj mnogi od njih mogu samo zamišljati, a jedna od teorija zašto je tako odgovor leži u činjenici da se ova kultura fokusira na vizualnom za razliku od tekstualnog, koje je dominantnije u drugim žarištima stvaranja stripa (Dragojević i Frančeski, 2011:184).

Japanska tradicija stripa, odnosno *mange* imaju veliki utjecaj i na europske stvaratelje danas te danas i na europskim područjima možemo pronaći autore stripova koji djeluju po uzoru na *mange*. Japanski mediji i proizvodi prelaze nacionalne granice od poslijeratnog razdoblja, dok su 1990-ih ti proizvodi postali sve važniji kulturni izvozni artikl (Rončević. 2021: 2).

2.2.3. Strip u Europi

Tijekom 20. stoljeća, postojalo je još jedno žarište u kojem se razvijao strip te samim time zadobio karakteristike vezane za to područje. Europska se tradicija stripa razvija paralelno s onom američkom, a možemo ga promatrati kroz različite tradicije, primjerice belgijsku, englesku, francusko-belgijsku, ali i tradiciju stripa s područja bivše države Jugoslavije.

Na razvoj europskog stripa velik je utjecaj imala američka tradicija, o čemu je bilo govora u poglavlju 2.2.1.

Autori Dragojević i Frančeski u svom radu *Povijest stripa* (2011)² donose pregled razvoja europskog stripa. O tome piše i Munitić u svom djelu *Strip, deveta umjetnosti* (2010). U sljedećim ulomcima navodim najvažnije točke njihovih pregleda.

Utjecaj američke tradicije na britansku razvio se najviše u razdoblju između dva svjetska rata. U početku su smatrani zabavom za odrasle jer su nastali u satiričkim listovima, a ružna

² Poglavlje u knjizi *Uvod u medije*; ur. Zrinka Peruško (2011).

događanja u svijetu potakli su čitateljstvo da se okrene prema zabavnijim tekstovima u kojima su dotad uživali samo mladi (Dragojević i Frančeski, 2011: 178).

Premda su na početku preuzimani iz već spomenute tradicije, umjetnički standard stripa na europskom području nastao je pod okriljem francusko-belgijske tradicije. Ove su dvije tradicije usko vezane prije svega korištenjem istog jezika pri stvaranju stripova, ali i jednakim prikazom likova te humora istih. Najutjecajniji stvaratelji te njihova djela bili su okupljeni oko časopisa *Le Journal de Spirou* (1936) te *Le Journal de Tintin* (1946), a u kasnijem razdoblju oko časopisa *Pilote* (1959). U ovom razvoju veoma se cijenila umjetnička, a samim time i autorska tradicija, iako i dalje komercijalne naravi. Izgled stripa uglavnom se sastojao od karikaturalnog crteža koji su predstavljali junake u humorističnom tonu te njihove pustolovne zgrade (Dragojević-Fračeski, 2011: 183).

Najpoznatiji autor svakako je Hergé sa svojim junakom novinarom *Tintinom* iz razdoblja 1929.-1976. (Munitić, 2010: 59). Veliku slavu postigao je zahvaljujući svojim prikazom jednostavnog svijeta, a sam crtež, likovi i napetost radnje bili su idealne metode privlačenja adolescenata, generacije koja je najviše uživala stripove (Dragojević i Frančeski, 2011: 178). Osim njega veliku popularnost doživjeli su *Asterix* Renéa Goscinnyja i Alberta Uderzoa, Franquin s junacima *Spirouom* i *Fantasiom*, zatim Morris sa svojim *Lucky Lukeom* te Lewis Trondheim s djelom *Zekan – Les Formidables Aventures de Lapinot* (ibid.: 179).

Krajem 1980-ih na području Francuske okupila se nova generacija stvaratelja koji su se izjašnjavali kao alternativni te nezavisni autori. Tako su se okupili oko nezavisnog izdavača pod nazivom *L'Association*. Neki od njih su Joann Sfar i Lewis Trondheim, Jean-Christophe Menu, Christophe Blain te Manu Larcenet (Mazur i Danner, 2017: 252-253). Osim francuskih autora, pod okriljem ove nezavisne izdavačke kuće stvarali su i ostali brojni europski autori, porijeklom iz različitih europskih država.

Europska tradicija stripa ostavila je snažan utjecaj i na našim područjima, posebice ako se referiramo na talijansku tradiciju stvaranja stripa. Najveći utjecaj imala je u vrijeme i na području bivše države, Jugoslavije. Među talijanskim stripovima koji su imali veliki utjecaj na domaću produkciju jesu talijanskim stripovi: *Alan Ford* (Max i Magnus), *Dylan Dog* (*T. Sclavi*), *Mister No* (S. Bonelli i G. Ferri), *Zagor* (G. Ferri) te brojni drugi.

2.2.4. *Strip u Hrvatskoj*

Počeci stripa na našem području započeli su u vrijeme kada se strip razvijao i u svijetu. Pregled razvoja hrvatskog stripa detaljno su prikazali autori Rudi Aljinović i Mladen Novaković s djelom *Kad je strip bio mlad* (2012), Veljko Krulčić u *Hrvatskom poslijeratnom stripu* (1984) te Dina Horvat (2019) koja je svojim radom prikazala djelovanje začetnika hrvatskog stripa u suvremenom kontekstu – Andrije Maurovića.

Počeci stripa u Hrvatskoj vezani su za brojne satirične listove nastale krajem 19. te početkom 20. stoljeća. Ako pak govorimo o suvremenom shvaćanju stripa, na našem području kao takav pojavio se tridesetih godina 20. stoljeća. Prvim domaćim stripom smatra se *Maks i Maksić*, ruskog crtača Sergeja Mironoviča Golobčenka, a bio je objavljen u novinama *Koprive* po prvi put 1925. godine (Aljinović i Novaković, 2012: 38).

Nadalje, Andrija Maurović, smatran ocem hrvatskog stripa, te Krešo Kovačić 1935. godine stvorili su djelo *Vjerenica mača* uz koje se vežu pravi počeci stripa u Hrvatskoj. Upravo je Maurović taj koji se svojim prepoznatljivim stilom pisanja te velikim umjetničkim radom uspio proslaviti i izvan granica Hrvatske (Dragojević i Frančeski, 2011: 199). Maurovićev je strip bio realistično prikazan s razvijenom naracijom, a moglo ga se pronaći tiskanog u dnevnom listu *Novosti* (Horvat, 2019:239). Maurović je crtao oštre crteže snažnim potezima u slikarstvu, a za prikaz se služio crno-bijelim kontrastima (Aljinović i Novaković, 2012: 91); svoje stripove crtao je olovom i tušem. Veliku svjetsku slavu postigao je upravo stvaranjem vlastitog jezika stripa, korištenjem crno-bijelih kontrasta i izvrsne vizualne dinamike te prepoznatljivim oštrim crtežom (Krulčić, 1984: 6). Mnogi su njegovi stripovi postigli tako i svjetsku popularnost, a neki od najpoznatijih zasigurno su: *Gospodar Zlatnih bregova*, *Ljubavnica s Marsa*, *Podzemna carica*, *Posljednja pustolovina Staroga Mačka* ili pak *Trojica u mraku* (Horvat, 2019: 240-241). Na polju stripa istovremeno su djelovala i braća Neugebauer. Norbert Neugebauer bio je scenarist, a Walter Neugebauer crtač. Aljinović i Novaković (2012: 143-175) izdvajaju realistično-karikaturalni način crtanja po kojem je bio i poznat. Takav stil crtanja prisutan je u stripu *Patuljak Nosko*, njihovom najpoznatijem stripu objavljenom u *Zabavniku*. Braća su svoje stvaralaštvo obilježila karakterističnim stihovanim tekstovima pod djelovanjem Norberta te Walterovo izvrsno poznavanje korištenja boje (ibid.). Premda je u razdoblju nakon 2. svjetskog rata došlo do malenog političkog okršaja protiv stripa, braća Neugebauer i Maurović snažno su nastavili svoje djelovanje. Istovremeno se pojavljuje i nova generacija zlatne faze stripa u Hrvatskoj, okupljena

oko magazina *Plavi Vjesnik* (Dragojević i Frančeski, 2011: 200) koji je izlazio u razdoblju od 1954. do 1973. godine. Neki od najvažnijih scenarista jesu Rudi Aljinović, Marcel Čukli i Zvonimir Furtinger, a osim crtača Maurovića i Waltera Neugebauera djelovali su i Žarko Beker, Julio Radilović Jules, Frano Gotovac, Oto Reisinger te brojni drugi (Krulčić, 1984: 11-14).

Treća generacija hrvatskog stripa javlja se sredinom sedamdesetih, okupljena oko omladinskog lista *Polet* (Dragojević i Frančeski, 2011: 200). Ovu generaciju činili su autori Radovan Devlić, Mirko Ilić, Nikola Kostadinović, Krešimir Zimonić, Boro Ivandić, Joško Marušić, Ninoslav Kunc te Igor Kordej, a djelovali su pod imenom *Novi kvadrat*. Na njihov stvaralački stil utjecali su brojni strani uzori europskog umjetničkog stripa 20. stoljeća koji su djelovali paralelno s njima, primjerice Moebius i Hugo Pratt (Krulčić, 1984: 17). Veljko Krulčić u svom drugom djelu (1990: 19) ističe kako su predstavnici *Novog kvadrata* pokrenuli nove karakteristike stripa te time unijeli avangardnu vrstu stripa u hrvatsko stvaralaštvo, prepunu tema iz svijeta politike, seksualnosti, svakodnevnice, a stilski su bili prepuni metafora. Ističe i kako je percepcija publike bila podijeljena, neki su hvalili, a drugi pak kritizirali djelovanje treće generacije; sve to je dovelo do velike medijske pozornosti i dotad neviđene kritike stripa na tadašnjim područjima.

Tržište stripa uvelike se urušilo u razdoblju Domovinskog rata, a pojava je stripa opstala jedino uz Bonellijeva izdanja i uz nastavke talijanskog stripa, Alana Forda. U današnje vrijeme najpoznatiji stripovi magazini u hrvatskom izdavaštvu jesu strip *Kvadrat* i *Q* te se održavaju i festivali *Crtani Romani Šou* i *MaFest* koji njeguju tradiciju stripa i ne dozvoljavaju da ona padne u zaborav (Dragojević i Frančeski, 2011: 200).

3. OBILJEŽJA STRIPA

U ovom poglavlju dan je pregled najvažnijih oblikovnih sredstava stripa. Kako bismo razumjeli strukturu stripa i kako on funkcionira kao umjetnička i komunikacijska forma potrebno je analizirati i opisati glavna obilježja koje pojedini strip sadrži te raznolike načine oblikovanja stranica ili okvira stripa. S tim ciljem, ovdje ću prikazati najkorišteniji oblik pri ograničavanju pojedinog prikaza radnje – kvadratni oblik, korištenje oblačića kao elementa za govor, misli i slično, vizualnu i tekstualnu suradnju u prikazivanju čitave radnje; koristeći se radovima *Strip, deveta umjetnost* Ranka Munitića (2010), *Comics and Sequential art* (Eisner, 1985) te dvama djelima Scotta McClouda: *Kako crtati strip* (2008) te *Kako čitati strip* (2005).

Jednako kao i u korištenju panela za izražavanje protoka vremena, uokvirivanje niza slika koje se kreću kroz prostor podrazumijeva obuzdavanje misli, ideja, radnji te mjesta. Prema Eisneru (1985), da bi umjetnost bila uspješna i na neverbalnoj razini, umjetnik treba uzeti u obzir i uobičajenost ljudskog iskustva, ali i fenomen ljudske percepcije tog iskustva, za koji se čini da se sastoji od okvira ili epizoda. Ne bi trebala iznenaditi činjenica kako je granica perifernog vida ljudskog oka usko povezana s panelom jer ju umjetnik koristi za hvatanje ili određeno zamrzavanje jednog segmenta u nečemu što je zapravo neprekinuti tok radnje (Eisner, 1985:38-39). „Istini za volju, ta je segmentacija proizvoljan čin – upravo u tom učahurivanju umjetnik koristi vještinu pripovijedanja“ (Eisner, 1985:38). U vizualnom pripovijedanju, zadatak autora/umjetnika je zabilježiti kontinuirani tok iskustva i prikazati ga onako kako se može vidjeti iz očiju čitatelja. To se postiže proizvoljnim razbijanjem tijeka neprekinutog iskustva na segmente zamrznutih scena i njihovo zatvaranje okvirom ili pločom (ibid.:38-39). To je razlog zašto se „strip sastoji od pojedinačnih sličica koje zovemo kadrovi, a od kojih svaki prikazuje jedan trenutak. Kadrovi se slažu jedan do drugog kako bi se stvorio niz (...). Pritom se prikazuju samo neki važni trenutci u radnji, a ostatak se prepušta mašti čitatelja“ (Skopljak-Barić i sur.). Tako možemo istaknuti dvije najvažnije komponente u strukturi stripa: nizove sličica, odnosno crteža koje nam prikazuju slijed te faze pojedine radnje te popratni tekst koji uglavnom predstavlja određeni komentar ili pak dijalog (Šuvaković, 2005: 590). Strip se uglavnom stvara tako što se crtaju nizovi slika, najčešće podijeljeni u pravokutnike – mogu se tu pronaći razni oblici poput kvadratića, krugovi ili pak posve drugačijih i nepravilnih geometrijskih oblika. Sve ih zajedno možemo nazvati prozorčićima. Jedno od važnijih obilježja stripa je i fabula. Naime,

tijek radnje prikazuje se u svakom od već navedenih prozorčića te je prikazan većinom u samom crtežu, a pobliže je određen tekstom. Kako bismo ga definirali stripom, ovo umjetničko djelo treba se sastojati od barem dva crteža koji se međusobno razlikuju. Ta razlika predstavljena je među crtežima ili pak promjenom popratnog teksta. Važno je samo da se stvara određena uzročno-posljedična veza koju će čitatelj uočiti te će se to u njegovoj svijesti povezati u priču. „Stripovski kvadrati slijede jedan za drugim, nastavljaju se na onaj prethodni, ulančavaju se i u tom smislu samo su fragmenti jedne veće cjeline, a svaki je od njih sâm po sebi nepotpun” (Šarić, 2018: 3).

Nerijetko se događa da je tekst radnje u stripu namjerno izostavljen te je fokus stripa na sličicama. One su u nekim stripovima prikazane crno-bijelim crtežom, a u drugih crtežima u boji. Radnja je središnji dio teksta te se crtežima prikazuje akcija.

Premda se za stvaranje stripa uglavnom koristi odnos slike i riječi, u narednim trima poglavljima prikazano je kako je i kada govorimo o riječima i tekstu, najvažniji element komunikacijskog procesa u kontekstu stripa upravo – slika.

3.1. Kvadratni oblik

U suvremenom stripu, najosnovniji uređaj za prijenos vremena je ploča, okvir ili određena kućica, odnosno kvadrat-sličica (engl. *box*). Linije povučene oko čitavog prikaza scene, koje se ponašaju kao sadržaj radnje ili segmenta radnje, za primarnu funkciju imaju zadaću razdvajanja ili raščlanjivanja ukupnog iskaza. Još jedna metoda zadržavanja koja se koristi za bilježenje reprezentacije govora i zvuka svakako su oblačići unutar kvadrat-sličica, a sami su također korisni u očitavanju vremena (Eisner, 1985: 28). Ostali prirodni fenomeni, kretanja ili prolazne pojave raspoređene unutar perimetra ovih granica i prikazane prepoznatljivim simbolima, postaju dio vokabulara koji se koristi u izražavanju vremena. One su nezamjenjive za pripovjedača, osobito kada nastoji uključiti čitatelja. Dimenzija vremena neizostavan je element tamo gdje narativna umjetnost nastoji ići dalje od jednostavnog ukrasa – gdje pretpostavlja oponašanje stvarnosti u smislenom lancu događaja i posljedica te time izaziva poistovjećivanje (ibid.).

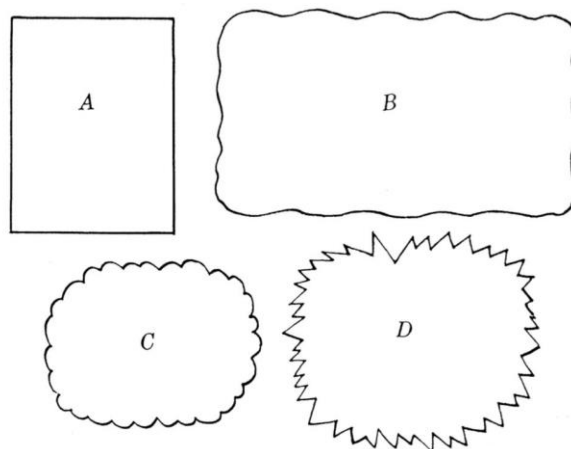
Munitić (2010: 24) navodi kako se za stvaranje priče strip koristi pripovijedanjem, montažom te tehnikom prikazivanja pojedinog detalja. Metoda pripovijedanja ranije je

spomenuta kao jedna od sličnosti s književnošću. Sličnost s filmskom umjetnošću svakako je povezivanje prizora te isječaka pojedinih događaja, odnosno montaža, dok je poveznica stripa s likovnom umjetnošću, odnosno slikarstvom, posljednja spomenuta karakteristika. Svaka je kvadrat-sličica „jedinična prostorna fiksacija određenog trenutka, a niz sličica tvori vremensku konstantu čija krivulja sadrži po volji veliki broj takvih jediničnih vrijednosti” (Munitić 2010: 22).

Dva osnovna postupka pri stvaranju stripa jesu korištenje sličice u obliku kvadrata te montažni postupak. Oblikovno sredstvo kvadrat-sličice zapravo je jezični prikaz fiksiranja motiva, dok montaža služi za povezivanje potrebnog broja kvadrat-sličica u jedinstvenu, kontinuiranu te komunikacijsku cjelinu. U prvoj fazi stvaranja stripa, crtač svoje djelo započinje stvaranjem okvira unutar kojeg će radnja biti prikazana (ibid.: 25). Njegov oblik nije strogo određen nego može biti različitih oblika, veličina i širina. Strip svakako može biti i standardnih dimenzija – onih prilagođenih stranicama, a ponekad se stvaratelji odluče uopće ne koristiti okvire. Najčešći primjer koji nalazimo jest onaj koji se koristio u počecima, kada su stripovi izlazili samo u tiskanim novinama, time se omogućuje pojednostavljivanje u trenucima svakodnevnog objavljivanja stripa. Razbija se na manje ili veće dijelove, odnosno epizode, pri čemu ne dolazi do narušavanja čitavog smisla priče i same radnje. Ponekad su ti okviri u obliku kruga, romba, trapeza ili kakvog drugog nepravilnog oblika, međutim, uglavnom vidamo oblike poput pravilnog kvadrata ili uspravnog, odnosno položenog pravokutnika. Postoje i neki autori, odnosno crtači koji svoju priču ne žele obrubiti – tada su sličice prikazane bez određenog okvira (ibid.: 25).

Uz svoju prvenstvenu ulogu okvira u koji se postavljaju objekti i radnje, sam okvir kvadrat-sličice može se koristiti kao dio neverbalnog jezika ove vrste umjetnosti. Tako Eisner (1985: 44) govori o raznim oblicima kvadrat-sličica te izdvaja njihovu podjelu: (A) – pravokutne ploče s ravnim rubovima, osim ako verbalni dio naracije nije u suprotnosti s tim, uglavnom ukazuju da su radnje sadržane u njima postavljene u sadašnjem vremenu. Ako dođe do promjene vremena ili bilo kakvog pomaka u vremenu (eng. *flashback*) isti je često označen promjenom linije koja čini kadar. Valoviti rubovi (B) ili nazubljeni (C) obrub ploče najčešća su dva pokazatelja prošlog vremena, odnosno pomaka vremena. Isto tako ističe kako ne postoji univerzalno dogovorena konvencija za izražavanje vremena kroz obrise okvira, izdvaja „karakter“ retka – kao u slučaju zvuka, emocije (D) ili misli (C) – stvara svojevrsan hijeroglif.

Bez okvira govori se o neograničenom prostoru radnje. Prikaz njegove podjele okvira vidljiv je na Slici 1.



Slika 1. Vrste okvira u stripovima (Eisner 1985: 44).

Sam okvir djeluje kao narativno sredstvo, zbog čega oblik okvira (ili nedostatak istoga) može postati dijelom same priče, odnosno radnje stripa. Isto tako, on služi za prenošenje određene dimenzije zvuka te emocionalnog okruženja (eng. *emotional climate*) u kojem se radnja odvija, kao i za doprinos atmosferi koju stranica kao cjelina odaje. Prvotna namjena okvira pritom nije da čitatelja stavi u prvi plan, već samo da pojača njegovu uključenost u radnju. Dok uobičajeni spremnik-okvir (eng. *container-frame*) ne daje čitatelju toliku priliku da se uključi, prethodno spomenuti okviri itekako potiču čitatelja na aktivnost, odnosno čine da se čitatelj osjeća uključenim budući da je radnja stripa okrenuta k njemu. Između ostaloga, ovom tehnikom autor pokušava kod čitatelja probuditi i druge osjetilne dimenzije (ibid. 46).

Govoreći o okvirima stripa te kvadrat-sličicama, McCloud (2005: 63) spominje sposobnost zaključivanja (engl. *closure*) pri čitanju stripa, što označava pojavu primjećivanja dijelova, ali percipiranja cjeline. Autor ističe kako se njome koristimo u svakodnevnom životu gdje na osnovu prethodnih iskustava u svijesti upotpunjujemo ono što je nepotpuno. Pri čitanju stripa ona se uglavnom javlja automatski, bez pretjeranog truda autora, dok ju pojedini autori u svojim stripovima iziskuju, ne bi li čitatelju dočarali napetost situacije (ibid.: 63).

3.2. Povezivanje teksta sa sličicama

Stvaranje pisanog dijela stripa proces je koji uključuje osmišljavanje određene ideje, raspoređivanje slikovnih elemenata te konstrukciju pripovjednog niza i sastavljanje dijaloga. U isto je vrijeme i dio, ali i cjelina medija. Specifična je to vještina, naročito jer se stvari koje ona iziskuje razlikuju od onih kod drugih oblika pisanja i stvaranja, budući da se ono služi jedinstvenom tehnologijom. Ono je po svojim zahtjevima najbliže dramskom pisanju, ali zbog toga što je pisac, odnosno stripotvorac, ujedno i slikotvorac. Pri pisanju koje uključuje samo riječi, autor usmjerava maštu čitatelja, dok se u stripu mašta kod čitatelja stvara. Eisner (1985: 122) tako kaže da jednom stvorena slika sadrži točno određeno značenje, te da tolerira vrlo malo ili uopće ne tolerira druga tumačenja. Kada se tekst spoji sa slikom, on postane vezan za nju i više ne služi za opisivanje, već za prenošenje zvuka i dijaloga. Kako bismo razmotrili ulogu pisca, potrebno je proizvoljno ograničiti pisanje stripa na funkciju osmišljavanja ideje i priče, stvaranje reda pričanja i modeliranje dijaloških ili narativnih elemenata. Tek se tada može odrediti daljnji redosljed progresije. Ideja i priča, odnosno radnja, u obliku pisanog scenarija uključuju pripovijedanje i dijaloge. Razvrstavanje teksta i raspored prikazane strukture proširuju ili razvijaju koncept cijele priče. Upute kao što su sadržaj stranica i opis okvira prenose takvu ideju, koju je pisac zamislio, sve do ilustratora. Svaka, iako zasebna, komponenta cijelo je vrijeme podložna cjelini. Pisac se na samom početku stvaranja mora baviti umjetnikovom interpretacijom njegove priče, dok se umjetnik mora uživjeti u priču ili ideju koja je pred njim te djelovati u skladu s tim. Tako su „odvojena razmatranja funkcija pisanja i crtanja izravno povezana s estetikom medija jer je se razdvajanje funkcije pisanja i umjetničke funkcije proširilo u praksi modernog stripa“³ (ibid.: 123).

Sam tekst može biti smješten unutar kvadrat-sličice, pokraj ili izvan nje. Ako se tekst nađe izvan slike, ispod donjeg ruba, uglavnom označava težnju stvaratelja da zadrži čistoću kvadrata te to održava neupisivanjem teksta unutar sličica. Ponekad se javljaju i sličice u potpunosti ispunjene tekстом, kao odmak od crteža zbog potrebe za iznošenjem upravo tih određenih informacija. Dramatičnost određene situacije ponekad se prikazuje potpunim

³ U izvornom obliku: “The separate considerations of the writing and drawing functions are directly involved with the aesthetics of the medium because the actual segregation of the writing and art function has proliferated in the practice of modern comics.”

izostavljanjem teksta, premda ovakav prikaz Munitić (2010) izdvaja kao najrjeđi od svih navedenih.

Za razliku od kazališta, strip ima povijest kao proizvod jednog pojedinca. Prelazak s rada jednog pojedinca na timski rad uglavnom je uzrokovan uvjetom vremena. Umjetnik će se mnogo puta podčiniti urednikovu mišljenju da on ima ograničene „pisačke“ vještine ili će umjetnik dobrovoljno odustati od uloge pisca (Eisner, 1985: 123). Dakle, shodno prilagođavanju uvjetima izdavača ili rasporedu, umjetnik će potražiti uslugu kod pisca, odnosno pisac će zatrebati vještine umjetnika. Zapanjujući rezultat ovog fenomena bila je dilema s kojom su se suočili moderni izdavači stripova kada su nastojali vratiti autoru „originale“ nakon objavljivanja. Upravo zbog toga nerijetko dolazi do debate tko je ustvari tvorac stranice stripa koju je jedna osoba napisala, druga ocrkala, a treća obojila ili dodala pozadinu. Činjenica da se radi o mediju izražavanja koji je prvenstveno vizualne naravi, faktor je koji je oduvijek imao utjecaja na strip kao umjetničku formu. Sve ono što umjetnik napravi u stripu prvo je što će čitatelj primijetiti. Samim time, umjetnik daje sve od sebe da svoje vještine usredotoči na stil i tehniku crtanja i svoj posao odradi što bolje može. Čitateljev odgovor na osjetilne podražaje, kao i njegova procjena njihove vrijednosti, pojačavaju spomenutu zabrinutost te potiču porast broja umjetnika koji, u slučaju stripa, stvaraju zapanjujuću umjetnost koju spaja gotovo pa nikakva priča⁴ (ibid.: 123).

McCloud (2008: 30) ističe mogućnosti kombiniranja vizualnog i verbalnog u kontekstu stripa. Tako izdvaja kombinaciju određenu riječima u kojoj čitavu priču predstavljaju upravo riječi, dok je crtež samo ilustrira i tako stvara mogućnost sažimanja velike informacije u samo nekoliko riječi. Kombinaciju određenu crtežom uvelike karakterizira crtež, dok riječi prikazuju zvukove iz prirode, odnosno osjećaje likova. Osim spomenutih dviju podjela, autor razlikuje i dvostruko određenu kombinaciju u kojoj oba elementa prikazuju jednaku informaciju (iako je to jasnija opcija, stvara se zalihost), a kombinacijom crteža i riječi istovremeno daju jednaku

⁴ U stripovima koji služe prvenstveno vizualno usmjerenj publici ili gdje su zahtjevi priče usmjereni na jednostavnog superheroja, radnja i stil umjetnosti postaju uvelike dominantni. Izrazito je važan i postupak kada pisac umjetniku daje sažetak radnje, nakon čega umjetnik crta i stvara niz umjetničkih „djela“ prema svojoj percepciji radnje, ostavljajući mjesta za ubacivanje teksta i nadopunu dijaloga. Ovako dovršeno djelo vraća se piscu koji zatim mora nadopisati dijaloge i povezati cijelu priču. Pod tim okolnostima moglo bi doći do borbe za identitet jer pisac, koji naizgled igra veliku ulogu u krajnjem proizvodu, mora tekst upisivati na mjesta koja mu je umjetnik „dodijelio“, budući da je umjetnik stvorio svoju percepciju ideje koja je tada već nepovratna (Eisner, 1985: 124).

informaciju. Sljedeća kombinacija koju izdvaja jest međuzavisna, u kojoj crtež i riječi zajedno prenose informaciju, odnosno ne mogu ju prenijeti ako oba elementa nisu uključena.

Od samog početka na koncepciju i pisanje priče utječu ograničenja medija. Ona praktički diktiraju opseg priče i dubinu njezina pričanja. Tekst koji se nalazi na uvodu svakog niza ili koji je umetnut između različitih odsječaka, koristi se kako bi prikazao protok vremena te promjene lokacije. Samim time, možda najkorisniji, a ujedno i najčešće korišten termin u stripu jest „U MEĐUVREMENU“ (engl. *meanwhile*) (Eisner, 1985: 127).

Ne postoji apsolutni omjer riječi i slike u mediju gdje su riječi, odnosno slova, same po sebi dio forme. Sekvencijalna umjetnost djeluje prema pravilu koje definira sliku ili kao „vizual“ (engl. *visual*) ili kao „ilustraciju“ (ibid.: 127).

Upravo se spomenuti „vizual“ smatra najčišćim oblikom sekvencijalne umjetnosti jer se pri pripovijedanju koristi mješavinom slova i slika kao svojim jezikom. Tvorac već na samom početku odlučuje o karakteru priče, pri čemu mora odrediti hoće li se baviti izlaganjem ideje, problemom i njegovim rješenjem ili vođenjem čitatelja pomoću iskustva. Stil tog postupka ima očitu važnost u koracima koji slijede. Tu se najčešće radi o unaprijed određenom konceptu koji je eliminiran uslijed svjesnog izbora ili dugotrajnog razmišljanja (Eisner, 1985: 128). U sljedećem koraku priča se raščlanjuje. Tada se odvija prilagodba priče i radnje s obzirom na prostorna ograničenja ili tehnologiju prijenosa. Veličina stranice, broj stranica, postupak reprodukcije i dostupne boje utječu na spomenuto raščlanjivanje. Ponekad, a naročito onda kada pisac priprema scenarij za umjetnika, temeljnu raščlambu izvodi pisac cijelom tom radnom procesu. Pisac ustvari započinje spomenutu raščlambu i očekuje da umjetnik reproducira, odnosno dogovoreni opis radnje i strukturne upute koje prate dijalog pretoči u vizuale. Naravno, ukoliko su pisac i umjetnik bliski, izbjeci će se dvije stvari: nemogući zahtjevi pisca te zbunjujuće promjene umjetnika koje su uglavnom u obliku skraćenic ili potpunih izostavljanja. Umjetnik se uglavnom više muči s problemima kao što su ograničenje/nedostatak prostora, vremena i vještine prikazivanja, nego što je to slučaj s intelektualnim promišljanjima. Stoga, može se reći da pisac treba biti izrazito iskusan i predan kako bi prihvatio potpunu sterilizaciju (engl. *castration*) svojih riječi. Naravno, onda kada su pisac i umjetnik zapravo ista osoba, tih problema uglavnom nema, odnosno oni se izgube u procesu piščeva/umjetnikova razmišljanja, iako autor ipak mora proći kroz cijeli navedeni proces bez obzira radi li to na skupu sličica ili ne (ibid.: 128-129).

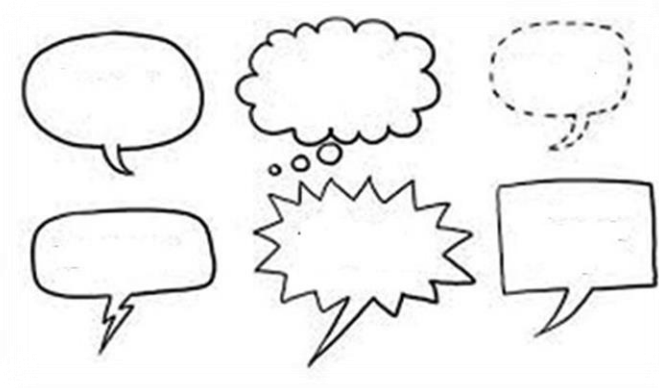
3.3. Oblačići kao element dikcije stripa

Element asocijacije na strip svakako je omeđivanje govorenog (ili tijeka misli) teksta kružnicom u formi oblačića. Ovu karakteristiku stripa izdvaja i Munitić (2010: 31) kada spominje kako: „najrašireniji oblik tekstualne stripske komunikacije već je spomenuti *filakter*, balončić koji u obliku veće ili manje elipse uokviruje repliku junaka i jednim oštrim ispuččenjem, odnosno segmentom, pokazuje kako napisane riječi potječu iz njegovih usta.“ Već smo spomenuli kako se pojedini autori odlučuju za prikaz teksta unutar sličice tako da ne koriste uopće oblačiće ili ga pak postavljaju izvan crteža, ali prvenstvena asocijacija na strip je onaj oblik u kojem se tekst ispisuje unutar oblačića (McCloud, 2005: 134).

Eisner (1985: 124) ukazuje tako na najraniji prikaz balona koji je predstavljala jednostavna vrpca koja izlazi iz govornikovih usta. Ali kako se oblik balona razvijao, tako je i on postajao sofisticiraniji i njegov oblik više nije bio prikazan samo kao ograđeni prostor. Tako je poprimio značenje i pridonio pripovijedanju. Kako su se baloni sve više koristili, mijenjali su se njihovi obrisi. Ubrzo je njihova svrha postala prenositi značenje i karakter zvuka.

Oblačić nastoji uhvatiti i učiniti vidljivim veoma važan element – zvuk. Raspored balona koji okružuju govor (njihov položaj jedan prema drugome ili njihov položaj u odnosu na radnju ili govornika) pridonosi mjerenju vremena. Važno je spomenuti da oblačići od čitatelja iziskuju suradnju. Također, oni se moraju čitati propisanim redoslijedom kako bi se znalo koji ide prvi. Uzevši u obzir čitanje u zapadnim kulturama (s lijeva na desno), sam položaj oblačića i njihova veličina ukazuju nam na to kojim redoslijedom koji lik iznosi određeni tekst; prvo se čita s lijeve strane sličice prema desnoj, odnosno prvi je oblačić koji je smješten na najvišem položaju unutar iste sličice (Eisner, 1985: 26).

Sam oblačić uglavnom mijenja svoj oblik ako crtač, odnosno autor želi prikazati nešto drugo.



Slika 2. Primjeri narativnih oblačića u stripu prema Munitiću (2010: 32).

Na gornjem primjeru (slika 2) vidimo prikaz raznih varijanti oblačića – najčešći su oblici prvi te posljednji, s jasnim, punim linijama koji nam prikazuju jasne rečenice te smireni, svakodnevni komunikacijski proces. Drugi po redu oblačić nam pokazuje malene dodatne krugove pri „izgovoru“ koji su položeni u smjeru (usta) lika uz kojega je taj oblačić povezan te se njima označavaju misli pojedinca. Nerijetko su u njima prikazani i snovi likova, oni se prikazuju putem crteža koji prikazuju sadržaj snova, nisu izraženi tekстом kao misli. Treći po redu oblačić gubi pojavu potpune linije, kao da linija oslabljuje te postaje isprekidana; Munitić izdvaja ovakvu upotrebu oblačića s ciljem prikaza straha i/ili nesigurnosti te isprekidanost linije zapravo predstavlja podrhtavanje i nesigurnost govornikova glasa. U pojedinim stripovima, kao što je vidljivo i u daljnjoj analizi stripovnog serijala *Alan Ford*, autori se pri uokviravanju govornog dijela, odlučuju na ovu formu isprekidanosti kako bi prikazali šaptanje. Bijes, vikanje i ljutnja u stripovima su prikazani oštro nazubljenim linijama oblačića, a ako se radi o malo blažem prikazu navedenih osjećaja, tada se koristi nazubljene samo u dijelu izbočine oblačića usmjerenog k ustima – prikazano u prvom oblačiću u drugom redu (Munitić, 2010: 32).

Postoji mnogo kombinacija u oblicima oblačića, a razni oblici smišljaju se svakim danom te stvaranje novih formi nikada ne prestaje, sve u cilju naglašavanja određenog stanja radnje ili emocija lika.

U daljnjoj analizi prvih 20 brojeva stripovnog serijala *Alan Ford* prikazana su osnovna oblikovna sredstava te njihova učestalost i primjena u ovom stripovnom serijalu.

4. STVARATELJI STRIPOVNOG SERIJALA *ALAN FORD*

Širenjem i razvojem europskog stripa, o čemu je bilo govora u poglavlju 2.2.3., paralelno je popularnost ovog medija rasla i na teritoriju današnje Hrvatske. Osim hrvatskih stripova, na tom području veliku su popularnost stekli i talijanski stripovi poput *Dylana Dog-a*, *Zagora* te *Alana Forda*. Kako je predmet analize ovoga rada prvih 20 brojeva stripa *Alana Forda*, autora Maxa Bunkera te crtača Magnusa, u nastavku je dan prikaz stvaralaštva i djelovanja obaju autora te njihov utjecaj na svijet talijanskog stripa.

Godine 1962., s prvijencem *Diabolik Angele* i Luciana Giussanija, u Italiji se rađa svjetski važan žanr stripa za odrasle: *crni strip*. Za razliku od dosadašnjih strip junaka, moralno ispravnih i bespriječnih, protagonist „crnaca“ je negativan lik koji odbacuje postojeći društveni poredak. Uz nasilje, ovi stripovi sadrže više ili manje eksplicitnu erotiku; izazvavši optužbe masovnih medija, koji su vjerovali da ovakva vrsta stripa kvari mlade. Unatoč tome, publikacije su bile iznimno uspješne što je dovelo do stvaranja brojnih parodija i filmskih adaptacija. Prodavali su se u dosad neviđenom „džepnom“ formatu, s dva horizontalna stripa po stranici, što je u međuvremenu postalo jedan od najčešćih formata u talijanskom stripu. Dva glavna imena u ovoj grani stripa bili su Max Bunker i Magnus.

4.1. Max Bunker

Luciano Secchi, koji piše pod pseudonimom Max Bunker⁵, talijanski je tekstopisac stripova, novinskih članaka te je djelovao pod tim pseudonimom i kao pisac, dramaturg te novinar. Rodio se 24. kolovoza 1939. godine u Milanu. U rodnom je gradu završio redovno školovanje te nakon toga seli u Pariz i gdje upisuje fakultet; odabire taj grad zbog svoje ljubavi prema povijesti i književnosti, s velikim interesom prema Francuskoj revoluciji.

Iako je njegov interes za strip bio prisutan oduvijek, prvi kontakt sa svijetom nakladništva imao je s oko 16 godina. Prijatelj, svjestan njegove predanosti prevođenju s engleskog, zamolio ga je da prevede *Flasha Gordona* (1934.-2003.), što je Bunker i prihvatio. Godine 1960. sa svojim je rođakom Andrea Cornom utemeljio uredničku kuću pod nazivom *Edizioni Serpente*

⁵ Pseudonim Max Bunker potječe od kratice njegovog imena, Maximilian, što je nadimak koji su mu nadijevali prijatelji iz djetinjstva.

Volante, kasnije poznatom kao *Editoriale Corno*.⁶ Dvije godine kasnije stvorio je svoj prvi lik, *Crnu masku*, zvijezdu istoimenog western stripa koji je dizajnirao Paolo Piffarerio.⁷ „Godina 1964. vrlo je značajna za Maxa Bunkera: danje svjetlo ugledali su njegovi stripovi *Zeleni jaglac*, *Kin iz prašume* i *Rio Danger*, ali ipak od svega je najvažnija pojava njegova prvog velikog slavnog lika *Kriminala* u kolovozu, a u prosincu i *Satanika*.“⁸ Max Bunker stvara časopis, odnosno strip-magazin *Eureka* (1967) za koji je stvorio mnogo tekstova pisanih novim talijanskim stilom. Tak naredne godine objavljuje *Milorda* (crtač Paolo Piffarerio) te stvara sadržaje za *Rio River*, upravo za *Eureku*.

U zrelijoj fazi stvaralaštva, Bunker započinje stvaranje svog remek-djela, stripa *Alan Ford*. Iako ga kreira 1968. godine, odlučuje ga dotjerati te objaviti godinu nakon (u svibnju 1969.), smatrajući to boljim periodom za objavljivanje takvog stripa. Njime postiže veliku popularnost tog desetljeća, a u tome mu je pomogao i crtač stripa, Magnus (nakon 76 brojeva stripa mijenja ga crtač Piffarerio) (Sršen i Radić, 2019: 72).

Cassani⁹ izdvaja *Fouché, čovjek u revoluciji* kao najvećom kreacijom njegova života, a osim tog djela, veliku slavu stekao je i *Daniel* (1974). Osim stvaranja stripova, pisao je često i za talijanske novine te brojne knjige i znanstveno-popularne članke u kojima je pokazao svoju ljubav prema povijesti. Njegovo stvaralaštvo donijelo je novosti u talijanskoj produkciji jer onu svoje likove uvodi realističke elemente koji predstavljaju put prema produbljenoj sadržajnosti stripa i prema socijalnoj satiri koju sadrže.¹⁰

⁶ Fiamma, A.: “Magnus, il più grande”. Dostupno na: <https://www.fumettologica.it/2019/05/roberto-raviola-magnus-fumetti/>; pristupljeno: 10.10.2022.

⁷ Cassani, Alberto. “Intervista a Max Bunker”, 1/12/2001. Dostupno na: <http://www.inkonline.info/?p=338>. pristupljeno 6.11.2022.

⁸ Carioti, Antonio Carioti, A. (1964) *Così Criminal e Satanik scandalizzarono l'Italia*. Corriere della Sera. Dostupno na: <http://lettura.corriere.it/cosi-kriminal-e-satnik-scandalizzarono-litalia/>; pristupljeno: 3.11.2022.

⁹ Cassani, Alberto. “Intervista a Max Bunker”, 1/12/2001. Dostupno na: <http://www.inkonline.info/?p=338>. pristupljeno 6.11.2022.

¹⁰ Fiamma, Andrea: “Magnus, il più grande”. Dostupno na: <https://www.fumettologica.it/2019/05/roberto-raviola-magnus-fumetti/>; pristupljeno: 10.10.2022.

4.2. Magnus

Roberto Raviola rođen je 31. svibnja 1939. u Bologni (Sršen i Radić 2019: 71). O njegovu životu svjedoče autori Alberto Cassani i Andrea Fiamma. Tvrde kako je crtanje imalo važnu ulogu od samog početka njegova života (u odsutnosti učitelja, na ploči je crtao ratne avione), uz čitanje stripova. Godine 1957. upisao je Akademiju likovnih umjetnosti u Bologni, diplomiravši scenografiju. Sveučilišni studij imao je velik utjecaj na njegov umjetnički stil, uvijek pun detalja, te pažljiv prema kadriranju. Nakon neuspjelog pokušaja da radi kao ilustrator dječjih knjiga, javio se na Bunkerov oglas (Sršen i Radić 2019: 34) na stranicama *Crne Maske*. Angažirali su ga kao dizajnera *Kriminala* i *Satanika*. U ovim serijama „svojim je pedantnim i dinamičnim kadriranjem dotjerao jednostavan stil. Također je prvi put u svijetu talijanskog stripa došlo do oslobođene i eksplicitne erotike.“¹¹ Na vrhuncu popularnosti (1964.-1971.), Magnus¹² se odlučio posvetiti sebi u potpunosti. Godine 1970. u *Eureki* br. 39, izašao je prvi strip koji je u cijelosti potpisao, *I merli*. Četiri godine kasnije, Magnus se odvojio od *Corno Editoriale*, napustivši radove *Kriminal*, *Satanik* i *Alan Ford*, da bi postao jedini autor u *Edifumettu*. Time je prekinuta i njegova povijesna suradnja s Maxom Bunkerom, u kojoj ga nasljeđuje Paolo Piffarero. Iako su postojale brojne teorije o neprijateljstvu između dvojice autora, Magnus ih je uvijek poricao. Sam je izjavio da „nije bilo razdora između mene i Bunkera. U određenom sam trenutku osjetio da se moram promijeniti, da moram učiniti nešto drugačije kako bih se ponovno stvorio.“¹³ Iščitavajući djelo Sršen i Radić (2019) vidljivo je kako Bunker nije imao problema s Magnusovim odlaskom te kako nije bilo neprijateljstva među njima. Magnusova debitantska djela u *Edifumettu* bila su *Dieci cavalieri e un mago*, *Mezzanotte di morte* te *Lo Sconosciuto*. Magnus i Romanini stvaraju potpuno drugačiju seriju, tal. *giullaresca*, koja je karakterizirana povratkom komediji Alana Forda, ali koja se odvijala u fantastičnom srednjem vijeku (Romanini, 2015: 6). Umro je 5. veljače 1996. u Imoli od tumora gušterače, ostavio je mnoga nedovršena djela, a njegovo posljednje dovršeno djelo je *Meanwhile*.¹⁴

¹¹ Fiamma, Andrea: “Magnus, il più grande”. Dostupno na: <https://www.fumettologica.it/2019/05/roberto-raviola-magnus-fumetti/>; pristupljeno: 10.10.2022.

¹² Prije nego što se zvao Magnus, svoje je radove potpisivao imenom Bob La Volpe, a nadimak Magnus nastao je iz šale, kad je bio student i svoje crteže potpisivao nadimkom Magnus Pictor.

¹³ Fiamma, Andrea: “Magnus, il più grande”. Dostupno na: <https://www.fumettologica.it/2019/05/roberto-raviola-magnus-fumetti/>; pristupljeno: 10.10.2022.

¹⁴ *ibid.*

5. STRIPOVNI SERIJAL *ALAN FORD*

Etapa talijanskog *fumetto nero*, odnosno crnog stripa, javlja se početkom 1960-ih, što predstavlja značajan razvoj europskog tipa stripa. Moliterno (2000: 178) ukazuje kako se njime kreira i svojevrsan kulturni fenomen, ističući jaku kritiku tabua, mitova te vrijednosti srednje klase. Za razliku od dotadašnjih moralno ispravnih i besprijevnih junaka stripova, protagonist crnog stripa djelomično je i negativan lik koji odbacuje postojeći društveni poredak.

Magnus i Max Bunker vrlo su važni predstavnici ove vrste stripa, ali su se u svom stvaralaštvu odlučili na nešto drugačiju tematiku te su tako stvorili *Alana Forda*, duhoviti strip koji prikazuje parodiju špijuskog žanra, popularnog u to vrijeme zbog nastanka špijuskog serijala *James Bond*. Ovaj strip ima pojedine karakteristike crnog stripa, primjerice „džepni“ format, no bio je među prvim talijanskim stripovima koji su pomiješali različite žanrove. Radnja stripa prepuna je društvene satire, posebno kritiziranja kapitalizma i korumpirane vlade. Također prikazuje elemente horora i nadrealizma, s jakim grotesknim slikama, što rezultira mračno komičnom atmosferom, povezujući tako realizam i nadrealizam. U jednom intervju, Max je dao svoje mišljenje o pripadnosti Alana Ford u kategoriju crnog stripa: „Apsolutno ne! Bio je komičan, veseo strip. Spoj humora, ironije i komičnosti: te tri stvari nitko nikada nije spojio. Nitko nije znao gdje svrstati Alana Forda, u koji tip stripa spada“ (Sršen, I. i Radić, A., 2019). Isto vrijedi i za Magnusov umjetnički stil, koji je vrlo ekspresivan i karikiran, ali temeljen u stvarnosti.

Prvi broj ovog stripovnog serijala izlazi u svibnju 1969. godine. U tom periodu karakteristike stripova bile su jasno određene: radnja je prikazivala tradicionalnu avanturu te su crtani crnom bojom ili pak humoristično s preciznim obilježavanjem likova. Magnusov prikaz bio je groteskan, prepun grotesknih satira i humora što je bila potpuna novina u svijetu stripa.¹⁵ Format se sastojao od 120 stranica mekog uveza striktno podijeljenih na dva stripovna prikaza. *Alan Ford* zbunio je čitatelje tog vremena drastično se odmaknuvši od žanra koji su do sada predlagala ova dva autora, budući da je riječ o parodiji sa špijuskom pozadinom koja je često rezultirala groteskom i društvenim osudama. U njemu je svaka tradicionalna vrijednost iskrivljena. Kako piše Loi (2003), teško je utvrditi je li uspjeh *Alana Forda* (koji je stigao kasno,

¹⁵ Bunker, Max. „Max Bunker o stripu“. Dostupno na <http://www.yurope.com/alanford/strip/maxb.htm>; pristupljeno: 7.11.2022.

ali stigao) više vezan uz Bunkerove duhovite tekstove ili uz sjajne crteže Magnusa. Ono što je sigurno jest da je između njih dvojice uspostavljena savršena simbioza, umjetničko partnerstvo koje nam je ostavilo nezaboravne priče i koje je trajalo 75 uzastopnih brojeva, sve do Magnusovog odlaska.¹⁶ Jedan od inovativnih elemenata u *Alanu Fordu* je grupni strip, u kojem različite komponente *Grupe TNT* imaju svoj prostor kao i vlastitu vrlo osobnu karakterizaciju, čitava grupa predstavlja superjunake i pozitivce stripa.

Pustolovine Alana Forda i Grupe TNT kreću se između humora, pustolovine i britke satire današnjeg društva, dopuštajući tako mogućnost višestrukih razina čitanja u kojima, osim zabave, ne manjkaju ni elementi promišljanja. O originalnosti serije svjedoči i teškoća s kojom se isprva etablirala u široj javnosti. Zapravo, veliki uspjeh došao je dvije godine nakon prvog pojavljivanja, posebno s trilogijom u kojoj se naši junaci bore protiv *Superhika*, bandita alkoholičara koji krade od siromašnih da bi dao bogatima, prvog u nizu nevjerojatno bizarnih neprijatelja. Tijekom godina, *Alan Ford* je uspio evoluirati prilagođavajući se promjenjivim vremenima, što ga i dalje čini iznimno aktualnim, gotovo trideset godina nakon njegovog debija.

Glavni razlozi uspjeha Alana Forda možemo pronaći u originalnosti postave. “Temeljno tkivo stripa je satira junaka-supermana, ali pustolovine glavnog junaka – koje se u određenom trenutku isprepleću s dogodovštinama rasklimane grupe tajnih agenata nazvane TNT – koriste još nevidene narativne obrasce u svom grotesknom, sustavnom rušenju uobičajenih mjesta vezanih za tradicionalnu pustolovnu priču.”¹⁷

5.1. Grupa TNT

Alan Ford pripovijeda o avanturama luckaste grupe tajnih agenata koja nikad nema novaca, Grupe TNT, šačice „nevjerojatnih likova koji prave buku u maloj cvjećarnici smišljajući besmislene izgovore kako bi zaradili dva obroka dnevno te očekivano često završe poraženi“ (Sandulli, 2016: 23).

¹⁶ Loi, Giorgio “Alan Ford” (2003) UBCFumetti.com. Dostupno na <http://www.ubcfumetti.com/enciclopedia/alanford/>; pristupljeno: 11.12.2022.

¹⁷ Dostupno na: <http://www.inet.hr/~dplese/index.html/bunker.html>; pristupljeno: 22.11.2022.



Slika 3. Članovi Grupe TNT – glavni likovi stripovnog serijala *Alan Ford*.

Zaplet ovog stripa započinje likom Alana Forda, siromašnog mladića koji pokušava razviti karijeru u svijetu stvaranja reklama, upravo zbog toga samouvjereno odlazi na svoj prvi poslovni sastanak. No, nažalost, pogriješio je pri prepisivanju adrese pa umjesto da pronade svoju prvu mušteriju, završio je u oronuloj cvjećarnici, domu najstrašnije skupine tajnih agenata. Od tog dana, gotovo u inat, Alan Ford započinje svoju karijeru tajnog agenta, a ujedno i jednu od originalnih i najneobičnijih (i najuspješnijih) serija koja se ikada pojavila na polju talijanskog stripa. On zbog nesporazuma završi prisilno angažiran od strane neobične organizacije tajnih agenata, Grupe TNT, čija prva briga nije osvetiti planove za osvajanje svijeta ili se zaštititi od zamki neprijatelja špijuna. Oni su pak agenti koje muče svakodnevni problemi, poput neimaštine, brinu samo što će i hoće li taj dan moći nešto pojesti. Izvršavaju zadatke samo kako bi dobili nešto novca i napunili svoje prazne želudce.

Alan Ford u istoimenom stripovnom serijalu predstavljen je kao junak ovoga ironičnog stripa, prikazan kao nespretan mladić iz susjedstva.

On je zgodan, naivan, uslužan, nespretan sa ženama, lik koji bi mogao biti sve samo ne tajni agent. Ipak, to što je izmješten savršeno je u skladu s organizacijom kojoj pripada, u kojoj nitko ne odražava klasičan kanon špijunskih filmova i koja svoju snažnu točku nalazi upravo u ovome, tajnom oružju koje omogućuje da se razotkriju više zamršene tajne. Primjer je poštene osobe, uvijek spremne shvatiti pozitivnu stranu stvari, ali ta njegova dobrota nema moralistički cilj, naprotiv, njega sudbina okrutno, nemilosrdno te sustavno kažnjava. Kad bi se trebala

izdvojiti jedna ideja o životu njegova lika, bila bi to činjenica da nema mjesta za dobro u svijetu vukova; ova poruka savršeno je funkcionalna za poruku stripa nastalom u tom razdoblju. Stripovni serijal *Alan Ford* kritika je kapitalizma koji je vladao unutar njihove države, ali ovi stripovi jednako su kritični prema svim sustavima prepunih neučinkovitih političar. Magnus i Bunker živjeli su i stvarali ovaj strip na prostoru Italije 70-ih godina 20. stoljeća. Premda je mjesto radnje stripa New York, prikazali su zapravo povijesno-socijalno stanje svoje države u poslijeratnom periodu. Lazar Džamić prikazao je točan prikaz društva stripa, njegovi likovi su: „sebični, gramzivi, korumpirani, bezdušni. Arogantni bogataši su jako bogati dok su siromasi jako siromašni. Gradski oci su halapljive svinje koje trpaju u svoje džepove sve što se može ukrasti“ (Džamić, 2012: 71-72). Većina društva odrasta u siromaštvu, uspijevaju samo kriminalci i lopovi, a ljudi na vlasti bogate se najviše tako što oduzimaju sve najnižem sloju društva. Novac je jedina stvar koja pokreće sve likove stripa, on otvara sva vrata, a ako ga ne posjeduješ, ne možeš ostvariti ništa u životu; u ovom društvu ratni zločinci bježe od pravde te nikad ne bivaju uhićeni.

Kako ističe Džamić (2012: 34), Alan je primjer lika koji „radi na malo nižoj frekvenciji“. Nije primjer glupog agenta, samo zbog svoje naivnosti sporo zaključuje i sporo rješava probleme. Alan Ford predstavljen je kao junak ovoga ironičnog stripa. Na prvi pogled podsjeća svojim izgledom na najpoznatijeg špijuna, agenta 007, ali je svojim postupcima i razmišljanjima njegova potpuna suprotnost. Prikazan je likom nespretnog mladića iz susjedstva koji samo traži ljubav u životu, ali je u svemu tome jako nespretni.

U samom stripu prikazane su svakodnevne dogodovštine skupine dok djeluju kao tajni agenti. Kao što svaki junak treba negativca kako bi i mogao biti junak, tako ih pronalazimo i u ovim stripovima. Djelo je prepuno i negativnih likova (Margot, Superhik, Baby Kate, Profesor Kreutzer) što nije čudno jer se čitav serijal temelji na tome da su glavni junaci skupina tajnih agenata čiji je cilj pronaći zločince i riješiti zločine.

Kako je Alan Ford imao lice zgodnog i šarmantnog glumca, Bob Rock, njegov glavni pomoćnik, morao je biti njegova groteskna suprotnost. On je niskog rasta i velikoga nosa, a svojedobno je predstavljen kao antijunak. Bob Rock je također autoportret Magnusa, prvenstveno radi spomenutog izgleda. Zbog fizičkog opisa pun je kompleksa, impulzivan, razdražljiv i nesretan, ali također obdaren vrlo jakim nabojem simpatije, ali je u nekim aspektima i patetičan. Broj Jedan, kao što je već spomenuto, vođa je TNT grupe. U primjeru „vrhovnog vođe“

nailazimo na starca s invaliditetom koji je isprva predstavljen dijelom kao zaglupljen lik, ali koji se brzo otkriva kao osoba vrlo oštrog i ciničnog uma, uvijek spreman iskoristiti situaciju na štetu svojih ljudi koje neprestano iskorištava. Njegova dob nije istaknuta, a premda su njegove navodne priče o stvarnom životu smještene prije čak tisuću godina većinom nemoguće, činjenica je da poznaje život, smrt i sve činjenice života na planeti, sve to navedeno čuva u knjižici sićušne veličine. Sir Oliver prikazan je kao lažni engleski plemić te lopov. Uvijek je obučen u odijelo te na glavi nosi cilindar te je u nemilosti s izrazitom karakteristikom da krade sve što mu dođe u domet. Obdaren je neuobičajenom inteligencijom i prilagodljivošću koje ga čine najučinkovitijim među agentima grupe. Grunf je pak izumitelj i njemački imigrant, veteran dvaju svjetskih ratova, živi u nekom svom svijetu te je njegov prikaz uvijek povezan s nekim novim izumom koji bi trebao pomoći ostatku Grupe. Premda nije terenski istražitelj, radišan je i vrlo vjeran Broju Jedan. Veoma je sposoban, uz gotovo nepostojeća sredstva, izumiti najbizarnije strojeve koji, na nevjerojatan način rade. Lijenčine ove skupine jesu Šef i Jeremija. Šef je u prvih 10 nastavaka bio zamjenik Broja Jedan, ali kasnije uglavnom provodi vrijeme spavajući u cvjećarnici. Jedan je od prikaza modela iz svakodnevnice, primjer nekompetentnog šefa, velika je spavalica i često zabušava, svi ostali obavljaju posao za njega, a on preuzima sve zasluge. On je autorov simbol svih lijenih upravitelja diljem svijeta. Jeremija je pak stalno bolestan, boluje od svih mogućih bolesti te žali kako će ubrzo umrijeti.

Magnusu je bilo potrebno dugo vremena da predstavi konačan izgled svojih likova: „Alanova odjeća je najprije bila zamišljena kao komična: prugasti sako, bela košulja i leptir mašna. Šef je trebao da ima naočale, dosta kilograma viška i ozbiljno ponašanje, ali nam se ta ideja nije baš dopala, tako da smo pod utjecajem francuske mode koja je već bila na izmaku, obukli Alana u crnu dolčevitu i crne hlače kao neki vid kostima.“¹⁸ Odjeven je u crnu majicu i crne hlače što pristaje njegovoj svjetlijoj fizionomiji (lik Alana ima plave oči i plavu kosu). „Crtan u duhu stiliziranog realizma, *Alan Ford* predstavio je živopisnu galeriju glavnih i sporednih likova, kako ljudskih – stvaranih prema stvarnim osobama, ali također i „posudbom“ iz povijesti ili drugih stripova – tako i životinjskih” (Gržina, 2014: 22).

¹⁸ Bunker, Max. „Max Bunker o stripu“. Dostupno na <http://www.yurope.com/alanford/strip/maxb.htm>; pristupljeno: 7.11.2022.

5.2. Prostorni smještaj stripa

Promatrajući glavne kulturne znamenitosti, samim površnim promatranjem vidljivo je da je radnja ovoga stripa smještena u New York. Svaka skupina tajnih agenata treba mjesto gdje će se okupljati i raspravljati od tajnim poslovima koji su im zadani. Sjedište Grupe TNT oronula je cvjećarna koja se nalazi na Šestoj njujorškoj aveniji, ali je New York vrlo sličan Milanu u kojem Max Bunker živi i radi. Sam autor Bunker ističe kako je Milano „New York u malom, jedini u Italiji“ (Sršen i Radić, 2019: 38). *Alan Ford* uglavnom je satirični strip i iz tog razloga, nakon uvoda koje otvoreno parodira špijunske filmove o Jamesu Bondu, serija se sve više pomiče prema urbanim, minimalističkim okvirima, u kojima je radnja izgovor da nam se prikaže život ovih agenata koji se bore s problemima svakodnevnog preživljavanja u moralno degradiranom gradu.

Unutar New Yorka pronalazimo raspalu cvjećarnicu koja služi kao svojevrsna krinka ove skupine. Iako je u funkciji cvjećarnice i pod vodstvom Jeremije, očito je odmah da je primjer trošnog i siromašnog poslovanja te izvrsno reflektira i čitavu financijsku situaciju skupine. Lik Jeremije poslužuje se bilokakvim materijalima koje su članovi skupine pronašli na svojim tajnim misijama te iste podvaljuje kupcima, oslanjajući se isključivo na svoju domišljatost i improvizaciju kako bi članovi mogli zaraditi barem za obrok tog dana. Ovakav prikaz „rada“ cvjećarnice izvrsna je refleksija samog djelovanja skupine: članovi nerijetko na svojim misijama imaju samo sebe za rješavanje zadataka, izbjavljanja sebe samih iz nenadanih problema, a na kraju uvijek uspješno izvrše primarni cilj.

6. STILISTIKA I MULTIMODALNOST

Biti (2000: 512) u svom pojmovniku ističe kako je pojam stila veoma opširna kategorija što uzrokuje nestabilnost ovoga termina. Možemo ga primijeniti u tekstu, iskazu ili diskursu na koje utječu razni čimbenici poput raznih geografskih podneblja (nacionalno, kulturno ili zemljopisno podneblje), književnih pravaca i književnopovijesnih razdoblja, roda, žanra, autora, društvenog staleža u kojem je stvaran, ali i autor i njegova namjera pri stvaranju. Zato se stil definira načinom na koji se jezik upotrebljava. Samo ime potječe od riječi *stilus* koja u latinskom jeziku označava štapić kojim su se utiskivali znakovi pisma u razne materijale koji su služili kao podloga, primjerice navoštene tablice. To značenje s vremenom je predstavljalo ono što se pisalo, a kasnije i način kako se pisalo. Danas pojam stila koristimo u raznim sferama svakodnevice, tako ga pronalazimo u modi, sportu, glazbi, graditeljstvu te raznim ostalim sferama. „U užem smislu riječi, stil je i način govora i način pisanja, (...) odnosi se i na način koji odgovara jezičnom izrazu zajednice i na način koji odgovara jezičnom izrazu pojedinca“ (Antoš, 1972: 10). Stoga razlikujemo više stilskih područja, a proučavanjem ovog termina bavi se znanost stilistike. Određuje se i kao poveznica lingvistike s književnosti te samim time i lingviste s teoretičarima književnosti. Stilistika u svojoj sferi preuzima karakteristike oba strogo odijeljena pravca.

Primarni predmet stilistike upravo je izbor sredstava iz ukupnosti jezičnih mogućnosti. Iako nastala na području gramatike, različita je od gramatike, koja definira smisao oblika i njihovu pravilnost. Za stil je zanimljiv književni jezik te njegov izražajni efekt. Pranjić modernu stilistika naziva *ars inveniendi* (odnosno umijeće iznalaženja) izražajnih sredstava i stilističkih postupaka u individualnome stilu koji je redovno deautomatiziran, a često i devijantan u odnosu na prihvaćeni standard oličen u jezičnoj normi” (Pranjić u Škreb i Stamać, 1983: 255).

Pojam stila veoma je opširan te se razni znanstvenici ne slažu u potpunosti oko jedne određene definicije, a time dolazi i do više stilističkih pravaca u znanosti. Katnić-Bakaršić (1999: 14) nudi podjelu stilistike na tri pravca: impresionističku, strukturalističku i postrukturalističku. Impresionistička lingvistika kao temeljno područje proučavanja uzima jezik književnog djela, a pristupa mu prvenstveno subjektivno. Strukturalistička se stilistika koristi lingvističkim metodama kojima se mogu detaljnije analizirati lingvistički tekstovi, ali neknjiževni tekstovi. Posljednji pravac koji se javlja je postrukturalistička stilistika „nastala je u okrilju postrukturalističke filozofije i teorije književnosti. U skladu s ovim teorijama tekst se promatra u

smislu dekonstrukcije, kao mjesto proizvođenja značenja na jedan interaktivan, dinamički način“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 15).

Guberina (2016) pak nudi podjelu u kojoj stilistiku dijeli na lingvističku: stilistiku općeg jezika te stilografiju: proučava stilistiku pisca. Autor (ibid.) također spominje i teoriju o stilistici lingvista Charlesa Ballyja – razvio je i stilistiku izraza, odnosno deskriptivnu lingvistiku (Katnić-Bakaršić, 1999: 16) koja će dodatno objasniti u kasnijem poglavlju. Stoga su u nastavku rada pojašnjene podskupine pojedinih stilističkih pravaca čija se znanja mogu primijeniti na ovu analizu: lingvistička stilistika, funkcionalna stilistika, već spomenuta deskriptivna te multimodalna stilistika.

6.1. Funkcionalni stilovi

Proučavanjem funkcionalnih stilova bavi se jedan od pravaca strukturalne lingvistike, funkcionalna stilistika. On pripada strukturalnoj stilistici, a bavi se teorijom, izdvajanjem i klasifikacijom funkcionalnih stilova. U hrvatskom jeziku razlikujemo pet funkcionalnih stilova. Postoje različite podjele ovog pravca, a autorica koja u svojoj podjeli razlikuje stripovni stil je Marina Katnić-Bakaršić.

Katnić-Bakaršić u svom djelu *Stilistika* (2001) ističe kako ga ostali autori ne svrstavaju u odvojenu stilsku skupinu zbog svog trivijalnog određenja, stilističarka ističe kako je „činjenica da je strip semiotički složen sistem, budući da uz verbalni, prirodni ljudski jezik sadrži i vizuelnu komponentu, realiziranu ikoničnim znacima – slika, tj. crtežima“ (Katnić-Bakaršić, 2001: 192). Samim smještanjem stripa u sekundarnu skupinu stilova prikazuje „njihovu specifičnu složenu semiotičku prirodu, u kojoj pored verbalne komponente postoje još neke, primjerice vizualne ili auditivne (reklamni i stripovni stil) ili pak njihovu užu, specijaliziranu sferu funkcioniranja i manju razuđenost na podstilove (scenaristički, esejistički, retorički stil)“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 23). Katnić-Bakaršić također nudi pregled nekih od najvažnijih elemenata stripa, prethodno opisanih u poglavljima koji ističu obilježja stripa. Tako izdvaja oblačiće kao „konvencionalne znakove za repliku“ (Katnić-Bakaršić, 2001: 192), onomatopeje koje se javljaju kao individualne tvorbe ili kao inovativne elemente prisutne u nekoliko tipova stripa. Veliki naglasak stavlja i na

grafostilističku razinu što je vidljivo i na razini Alana Forda u daljnoj analizi. Obilježja se uvelike preklapaju s onima koje izdvajaju Munitić, McCloud i Eisner, ali naglašava i kako je stilistika stripa zanimljivo područje istraživanja, s obzirom na brojne razine koje se mogu promatrati i koje se isprepleću jedna s drugom (ibid.: 193-194).

6.2. Diskursna stilistika

Stilistička strukturalistička promišljanja u centar svog rada smjestili su tekst i proučavali isključivo njega. Već smo spomenuli kako s novim pravcem dolazi i do novih ideja i proučavanja pomoću kojih stilistika izlazi iz dotadašnjih okvira i uočava djelovanje izvantekstualnih elemenata na sami tekst. Tako autorica Katnić-Bakaršić (2003: 37) definira domenu diskursne stilistike pomoću izdvajanja „dinamičkog odnosa tekst – autor – recipijent“ (ibid.: 37) iz određenog konteksta, za kojeg ističe da može biti i jezični i izvanjezični (primjerice socijalni, kulturni, ideološki, politički i slično) (ibid.: 37). Ova disciplina proučava i stil izraza određene zajednice: svaki izraz sastoji se od jezičnih znakova (sredstva izraza), a u njemu su ujedinjeni misao i jezik te proučavanjem izraza proučavaju se i činjenice misli i jezične činjenice – proučavanje afektivnog u izrazu predstavlja osnovno pitanje proučavanja stila (Antoš, 1972: 17-18). Iako dolazi do odmaka od strukturalističkih metoda, Biti (2004: 159) naglašava kako je tekstualna analiza još uvijek glavno središte interesa, ali ne i jedino, govorimo li o diskursnoj stilistici. Tako je za njega tekst „pristupni kanal poimanju načina putem kojih se ostvaruju – prestrojavaju se, nadmeću, potiru – stilske formacije“ (ibid.: 159).

Posezanjem za izvanjezičnim elementima i analizom njihova utjecaja na narativ, diskursna, odnosno kontekstualizirana¹⁹ stilistika u središte svoga proučavanja postavlja tekst, koji „se nužno isčitava u kontestu (..) iz filološke, no podjednako i iz one sociološke, psihološke...“ (Biti, 2004: 158). Dakle, ova disciplina kao „dio diskursnih studija“ (ibid.), „konstituirajući se oko diskursa, a ne teksta, pokazuje se 'općom' postukturalističkom stilistikom koja inherentno uključuje kontekst u svoju koncepcijalizaciju tekstualnosti“ (Buljubašić, 2020: 32).

¹⁹ Katnić-Bakaršić (2003: 38) navodi kako je diskursna stilistika je u svim svojim relevantnim realizacijama kontekstualizirana, te se jedino može govoriti o većem ili manjem širenju konteksta.

6.3. Multimodalna stilistika

Multimodalna stilistika najmlađa je stilistička disciplina (Buljubašić, 2020: 42). Multimodalnost se definirana kao ispreplitanje heterogenih verbalnih s neverbalnim znakovima komunikacije. Ona se javlja kao suprotnost monomodalnosti; postojanje neovisnih i strogo odvojenih disciplina. Potreba za teorijom i analitičkom perspektivom multimodalnosti javlja se upravo zbog razvoja masovnih medija te širenja takvih tipova teksta koji jesu multimodalni, primjerice časopisa i knjiga. Masovni mediji kombinacijom teksta, slike i zvuka prenose informacije. Osim toga i sam tekst je više od lingvističkog fenomena, on je i raznovrstan i multimodalan sustav organiziranih modusa u kulturološkom okviru. Buljubašić određuje multimodalnost kao „suprotstavljanje i integraciju različitih modusa – semiotičkih resursa – u tekstu“ (Buljubašić, 2015: 2).

Bertoša u svojoj analizi unutar rada *Socsemiološki bricolage; Analiza savršena para* (2008) izdvaja kako sam pojam multimodalnosti „podrazumijeva decentralizaciju jezika kao središnjega i dominantnog načina reprezentacije (Kress i van Leeuwen, 2001: 111 prema Bertoša, 2008: 1113). Multimodalna teorija pažnju drži na proučavanju modusa, znakova i suvremenih promjena u jeziku i komunikaciji. Također traži odgovore i na pitanja koji se modusi koriste kako bi se proizvelo značenje unutar određenog konteksta, zatim kako su oblikovani kontekstom, odnosno na koji način ga oblikuju. Multimodalni pristup istražuje korištenje semiotičkih resursa poput boja, gesti, pokreta i/ili vizualna sredstva u komunikaciji te doprinos takvih u artikulaciji diskursa. Elementi analize multimodalnih istraživanja jesu modusi, odnosno različiti načini koji se neprestano pojavljuju i izmjenjuju u raznim oblicima. Tako Gibbons ističe da je multimodalnost „iskustvo življenja; doživljavamo svakodnevicu u multimodalnim pojmovima kroz vid, zvuk, kretanje“ (Gibbons, 2008: 110). On tako određuje multimodalnim bilo koji tekst kojem je značenje ostvareno u više od jednog semiotičkog oblika (ibid.: 109). Razni su primjeri tekstova podložnih za multimodalnu analizu, a neke koje Buljubašić (2015: 2) izdvaja jesu tradicionalni roman, eksperimentalni roman, film, plakat, ispriповijedana priča, internetska stranica, dječji crtež ili pak glazbeni spot.

Pojam se multimodalnosti, sa semiotičkog aspekta, primjenjuje za korištenje raznolikih sustava znakova prisutnih u ljudskoj komunikaciji te su s njima povezani različiti osjetilnih modusa koji se upotrebljavaju u istom. Ovaj pojam u socijalnoj semiotici označava kombinaciju

različitih semiotičkih načina (van Leeuwen, 2005: 281). Razlikujemo dvije struje multimodalne stilistike: kognitivistička koja razvijanje temelji na izmjeni znanja iz kognitivističke stilistike, neuroznanosti ili pak teorije filma te sociosemiotička; kritička je struja, zasnovana na koceptu modalnosti iz sociosematike.

Buljubašić (2015: 3) nam tako pobliže objašnjava definiciju multimodalnih tekstova: „multimodalni tekstovi su dakle oni u kojima se odvija interakcija i integracija dvaju ili više semiotički resursa – ili 'modusa' komunikacije – kako bi se postigle komunikativne funkcije teksta.“

Strip je svakako primjer multimodalnog teksta jer integrira semiotičke moduse jezika i slike, točnije tekstualne i vizualne moduse. U vizualne elemente tako možemo ubrojiti crtež, okvir i sve ikonične simbole stripa, a u tekstualne spada dijalog unutar oblačića te poruke čitatelju koje se ponekad pojavljuju unutar stripova. Svakako, kad promatramo grafostilističku razinu, dolazi do preklapanja stilistike i multimodalne teorije jer i „kako jezik izgleda“ (primjerice tipografska rješenja, font, nagib, veličina, boja, slova) spadaju u multimodalni i u grafostilistički aspekt.

U ovom radu, koriste se analitički pojmovi i alati nastali na susretištu tradicionalne/strukturalističke stilistike (analiza stilematičkih razina) i diskursne stilistike (sveze stripovnog teksta i njegovog konteksta, kako originalnog, tako i suvremenog) te sociosemiotičke struje multimodalne stilistike, prvenstveno s fokusom na sliku i jezični aspekt.

7. MULTIMODALNA OBILJEŽJA STRIPOVNOG SERIJALA *ALAN FORD*

Kako ističe Buljubašić (2020: 40), multimodalni studiji „teže razvijanju opće i sustavne metodologije“ s ciljem omogućavanja analize multimodalnih diskursa „neovisno o odvojenim humanističkim disciplinama posvećenim različitim tipovima komunikacije“ (ibid.).

U narednim poglavljima prikazana je multimodalno-stilistička analiza grupe TNT. Analiza se temelji na hrvatskom prijevodu prvih 20 brojeva stripa *Alan Ford*, originalno nastalih u suradnji Maxa Bunkera i Magnusa, a u hrvatskom prijevodu Nenada Brixija.²⁰

Strip je crtan u crno-bijeloj boji, a svaki broj sadrži oko stotinu stranica džepnog formata. Obiluje raznim oblikovnim sredstvima karakterističnima za europsku tradiciju stripa. Tako je jezični element omeđen oblačićem karakterističnim za prikaz misli i govora. Govorni su oblačići poredani uz crteže likova kako bismo jasno mogli uočiti koji lik „izgovara“ koji tekst, no ponekad se taj isti tekst postavlja u male podnaslove ispod svakog crteža kako bi se ukazalo na pripovjedačev glas. Također su prikazani na više načina, sa standardnom formom kružnice, šiljatoga završetka u prikazu izgovorenog diskursa, kružnice pored čijeg oblika pronalazim manje kružnice s ciljem prikaza misli ili pak isprekidani okvir kružnice u trenucima gdje je izgovoreni diskurs izgovoren šaptom. Okviri kvadrat-sličice uglavnom su u formi pravokutnika, horizontalno postavljeni, no u pojedinim primjerima, umjesto oštrog, pravokutnog oblika, rubovi se kvadrat sličice zaobljuju kako bi se ukazalo da je prikazana radnja u prošlosti.

7.1. Slikovni kod

Raznolike vizualne elemente stripa možemo ujediniti terminom slikovnog koda. Nörth (2004: 492) među tim elementima vizualnog prikaza izdvaja crteže likova, okvire, boje, mrlje te slikovne metafore. „Strip je crtan u maniri stiliziranog realizma, a kod nekih su likova vidljiva i izraženija obilježja karikature“ (Gržina, 2014: 24). Realistični je crtež najbliži fotografiji, za njim slijedi nešto apstraktniji stilizirani realistični crtež, dok svako dalje pojednostavljivanje i

²⁰ Hrvatski pisac i prevoditelj Nenad Brixij bio glavni urednik odjela zabavnih izdanja časopisa *Vjesniku* razdoblju od 1967. do 1974. godine. Njegov vrlo uspješan prijevod stripovnog serijala *Alan Ford* s talijanskog na hrvatski jezik, donio je velik doprinos popularnosti spomenutog stripa na području država bivše Jugoslavije (Džamić, 2012: 100-101).

apstrakcija vode u karikaturalnost (McCloud, 2005: 28-31). U skupini TNT Magnus je realistično prikazao petoricu članova, dok je u prikazu Boba Rocka i Broja Jedan autorova stilizacija primjetno slobodnija i bliža karikaturalnom prikazu. Jedan od glavnih elemenata karikaturalnosti Boba Rocka vidljiva je u neprirodnoj veličini njegova nosa te visini, izrazito je malena odrasla osoba naspram ostalih likova što se nerijetko ističe i u samom stripu (Slika 15). Lik prikazan s najvišim udjelom karikaturalnosti jest Broj Jedan, vođa ove skupine koji je predstavljen kao starac u invalidskim kolicima. Svrha karikaturalnosti ovih dvaju likova detaljno je pojašnjena u narednim poglavljima.

Svi likovi, bili oni crtani realistično ili karikaturalno, uvijek su prikazani na način da čitatelju njihov prikaz ne predstavlja problem povezivanja likova s objektima na koje se referiraju.

Teoretičar Pierce (1931-1958) u svojim radovima ističe i pojam indeksnih znakova kao jedan od podrazreda znakovne trihotomije²¹. Indeks spada u kategoriju drugosti te njegovo značenje ovisi o prostorno-vremenskom odnosu uzročnosti (Nörth, 2004: 66). Unutar Alana Forda nerijetko nailazimo i na ove znakove, posebice u situacijama gdje lik ili predmet nije lako uočljiv u kadru, a veoma je važan za nastavak radnje. Magnus je u svojim prikazima koristio na dva načina vidljiva na sljedećim primjerima.

²¹ Pierce je predstavio taksonomiju znakova čiji temelj čine „tri njegove znakovne trihotomije, koje tri korelata znaka u njegovim mogućim uzajamnim odnošajima razvrstavaju prema motrištu njihova sudioništva u kategorijama prvosti, drugosti i trećosti“ (Noth 2004 : 63). Tako prvost obilježava kategoriju kvalitete koja se očituje u mogućnosti, drugost označava kategoriju postojanja, a trećost predstavlja kategoriju instrumentalne općenitosti (posredovanja misli). Znak se nalazi u sferi drugosti kada se referira na svoj objekt. Uzevši u obzir okolnosti odnosa znaka i objekta, sukladno Peirceovoj drugoj trihotomiji, znak objektu može nalikovati, na njega upućivati ili ga zamjenjivati te znakove razvrstava u tri kategorije: ikone, indekse i simbole (ibid.).



Slika 4. Primjeri Magnusovog korištenja indeksnih znakova kada likovi i predmeti nisu lako uočljivi iz br. 6, str. 10. – *Traži se Alex Barry* i iz br. 20, str. 108. – *Frit i Frut*.

U prvom primjeru vidljiva je strelica koja čitatelju ukazuje objekt na koji se trenutna radnja odnosi, a u drugom se autor odlučio poslužiti strelicom kao završetkom govornog oblačića kako bi čitatelj shvatio koji, teško vidljiv lik izgovara prikazani tekst.

Veoma je česta i upotreba akcijskih linija, odnosno linija pokreta koje pokazuju smjer kretanja lika ili pak intenzitet u kretnji protagonista (slika 13). Pokret likova skupine TNT Magnus je predstavio prikazom višestrukih slika subjekata, odnosno višestrukim prikazom dijelova tijela likova, najčešće crtanjem višestrukih glava ili zamaha rukama.



Slika 5. Korištenje obrisa dijelova tijela iz br.14, str. 21. – *Jedan, dva, tri, četiri* te upotreba višestrukih glava kao pokazatelj kretanja glave iz br. 8, str. 21. – *Zimska idila*.

Strah je prikazan linijama koje označavaju drhtanje tijela te cvkotanjem zuba likova koji su prestrašeni, primjerice u br. 4 – *Kuća duhova* u kojem Alan Ford i Bob Rock zalutaju u sablasnu atmosferu jednog mjesta te se susreću s duhovima.

Spomenuli smo okvire odnosno panele (eng. *frames, panels*) kao jedne od temeljnih procesa stvaranja stripova. U njima je smješten stripovni vokabular te nam predstavljaju podjelu mjesta ili vremena (McCloud, 2005: 99). Upravo ti segmenti lome određeni prostor i vrijeme na segmente, a uglavnom su omeđeni linijama, narednim kadrom ili samom prostornom dostupnosti stranice stripa (Eisner, 2000: 39). Unutar *Alana Forda* razlikuje se pet vrsta kadrova u nekoliko oblika i veličina. Uglavnom su paneli prikazani u pravokutnom obliku te su položeni vodoravno, a osim njih javljaju se i kružni oblici koji se najčešće javljaju unutar jednog pravokutnog. Kadrovi, odnosno pravokutnici raspoređeni su po dva na jednoj stranici, a u ponekim slučajevima jedan je kadar samostalno prikazan na čitavoj stranici, u ovom slučaju u okomitom položaju. Ovakvi se kadrovi ne pojavljuju u svakom nastavku, a kada se jave, moguće je pronaći samo dva do tri primjera unutar jednog nastavka. Nerijetko se javljaju i kadrovi bez okvira koji služe isticanju jednog od likova. U takvim prikazima likovi nisu potpuno bez okvira jer je u funkciji okvira postavljena kružnica. Naspram takve kružnice lik je vizualno dominantan jer izgleda kao da izlazi iz nje. Jedan od primjera izmjene uobičajene forme pravokutnika je korištenje zaobljenih uglova kadra predstavljaju prepričavanje neke zgrade i događaja koja se već odvila. Ovakve primjere najčešće pronalazimo u pričama Broja Jedan, vođe grupe koji se predstavlja velikim znalcom i osobom koja je prisustvovala svim značajnim povijesnim događajima (Slika 13). Kadrovi čiji su rubovi razlomljeni ne javljaju se često, a njihova uloga je „dodatno podcrtavanje dinamike radnje koja se unutar njih odvija“ (Gržina, 2014: 27). Navedene karakteristične oblike okvira pronalazimo i u *Alanu Fordu*, s jednakim ulogom, a više je o njima pojašnjeno u narednim poglavljima.

7.2. Vizualne metafore

Tipični elementi slikovnog koda u stripovima jesu vizualne metafore koje zajedno s piktogramima (ideogramima) služe kako bi se prikazale emocije ili ostala duševna stanja.

McCloud (2005: 128) vizualne metafore definira kao „prikaz nevidljivih pojava“ (ibid.) pomoću linija i crteža koje uglavnom prikazuju unutarnje stanje likova, a ponekad i određene mirise. Navedeni elementi produkt su kreativnosti pojedinih crtača, a nerijetko su spomenuti znakovi nastali mnogo prije tradicionalne forme stripa te su njihova značenja već poznata čitateljima. Autor ističe kako se crtači njima koriste za prikaz pojava koje je teško nacrtati, a crtači koriste simbole stripovne komunikacijske sfere koje čitatelji jednostavno i brzo tumače. Ponekad crtači osim crteža koriste i interpunkcijske znakove kako bi nadodali još neko značenje, primjerice upitnik za prikaz zbunjenosti određenog lika (Munitić, 2010: 32). Karakterističnost te vrste pojedinih simbola u stripu vežu se za folklorne grafičke simbole (Nörth, 2004: 492), primjerice crtež srca koji označava ljubav nastao je kao simbol tog značenja mnogo prije samog stripa.

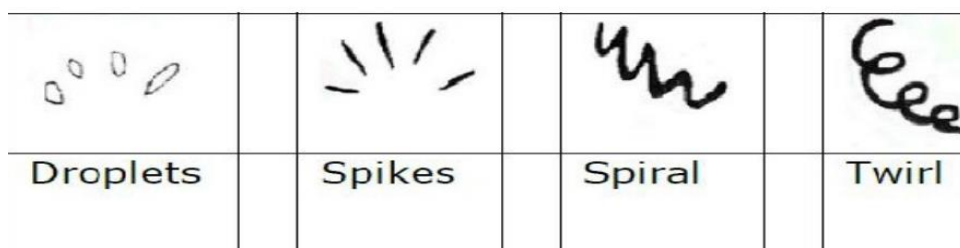


Slika 6. Srce kao simbol ljubavi iz br. 18, str. 122. – *Pas za milijun dolara*; slika slomljenog srca kao primjer ljubavnog razočaranja iz br. 5, str. 28. – *Daj! Daj! Daj!*.

Premda je određene osjećaje i stanja moguće prikazati tekstualno, u tom slučaju dolazi do zalihosti (Nörth, 2004: 492). Već je spomenuto kako su stripovi ograničeni prostorno te bi puko nadodavanje dugačkih tekstova utjecalo na samu pažnju i interes čitatelja. Stoga je češća pojava da se što više radnje, pojava, unutrašnjeg stanja likova prikaže crtežima te određenim simbolima.

Nörth (ibid.) izdvaja dvije vrste vizualnih metafora: one čija je vizualnost izravna te vizualizirane metafore. Za prve navodi kako su neovisne o jezičnim metaforama (spirale koje prikazuju vrtoglavicu), a vizualizirane ističe kao prijevode jezičnih metafora, odnosno

„intersemiotičke prijevode rječitih metafora“, pa tako crtež žarulje iznad glave lika označava metaforu „sinulo mi je“. Kako bi vizualne metafore dobile svoje značenje, poseže se za univerzalnim metaforama koje im daju to značenje. Korištene su u svakodnevnoj komunikaciji te se pomoću njih razumijemo. Maksimović (2012: 8-9) ističe pojam bijesa i straha te objašnjava kako osoba koja osjeća bijes reagira poput zagrijavanja tekućine u zatvorenoj posudi, dolazi do postepenog povećanja bijesa i postaje sve gore dok u jednom trenutku voda ne prekipi. Takav postupak događa se i s ljudima. Zato u ovakvim situacijama pronalazimo likove nacrtane s parom iz ušiju ili obojane crvenom bojom. Maksimović daje primjer konceptualne metafore straha pri čemu je strah sličan hladnoći i drhtanju tijela. Stoga autori likove koji osjećaju takvu emociju crtaju s nekoliko linija oko tijela koje prikazuju drhtanje njihova tijela, što označava strah (Maksimović 2012: 8). Osim crteža i simbola koji oni predstavljaju, nerijetko su u stripovima korištene dodatne linije koje mogu postati vizualne metafore. Neke od primjera donosim u nastavku:



Slika 7. Linije kao vizualne metafore (Forceville, Refaie, Meesters; 2014: 493).

Tako se izdvajaju (Slika 7) kapljice (*droplets*), ravne crtice oko glave lika (*spikes*) koje predstavljaju iznenađenost lika ili pak veliko uzbuđenje oko nečega, te spirale (*spirals*) i uvijene crte (*twirl*) kojima se prikazuje vrtoglavica i zbunjenost (ibid.: 492-493). Primjere linija kao vizualnih metafora pronalazimo i u radnji stripa *Alan Ford*, primjerice u br. 7 (str. 118) na glavi lika iscrtane su kapljice koje predstavljaju zabrinutost lika oko trenutne situacije. Pored toga, vidljive su i zakrivljene crte lijevo i desno od glave. Ove linije prikazuju odmahivanje glavom kao prikaz njegove zbunjenosti i situacijom koju ne želi prihvatiti, kao prikaz misli koje govore „oh ne“.



Slika 8. Kapljice oko glave lika zbog zabrinutosti iz br. 7, str. 118. – *Ucviljeni diktator*.

U analiziranim nastavcima stripa *Alan Ford* vidljivo je da autori Magnus i Bunker učestalo koriste razne vizualne metafore među kojima su najčešće korištene zvjezdice u značenju boli; osjećaj ljubavi prikazan je isključivo simbolom srca kao i slomljenog srca ako se radi o ljubavnom razočaranju (Slika 6). Uz zvjezdice kao prikaz boli ponekad se pojavljuju i ptice u letu, a nerijetko se javlja i simbol valute dolara (prisjetimo se, radnja je smještena u New York) o kojoj svi članovi skupine TNT maštaju:



Slika 9. Dolari ucrtani na mjesto zjenica kao pokazatelj koliko je Broj Jedan oduševljen novcem iz br. 12, str. 70. – *Žalosna priča o mladom bogatašu*.

7.3. Linije pokreta

Jedna od značajki stripa svakako je i upotreba linija pokreta. One nam ukazuju na to da način i upotreba linija pokazuje pokrete i stanja u kojima se lik kreće, gdje je prethodno bio te kamo se dalje kreće – predstavljaju iluziju pokreta, koje Kukkonen (2013b: 25) ističe pod engleskim nazivom *speed line*, odnosno linijama pokreta. McCloud (2005: 112–113) izdvaja primjere crtanja ovakvih linija, ističe i kako ponekad autori posežu samo za linijama koje crtaju uz likove kako bi pokazali kretanje, a drugi pak uz takav crtež nadodaju i druge slike ili prikazuju prošaranost, sve u cilju prikazivanja pokreta. Crtači spomenute elemente uglavnom koriste u položaju blizu udova, odnosno zglobova te ucrtavanjem više istih linija dodaje se na brzini i snazi pokreta. Takav crtež može predstavljati samo nekoliko crtica, a ponekad prikazuju obris koji predstavlja šaku, te tako označavaju mjesto gdje je udarac dotakao protivnika. Tako se upotrebljava i grafički simbol eksplozije (Munitić, 2010: 34). Ponekad autori crtaju i krivulju da se prikaže putanja kojom je protivnik izletio iz kadra. Ovakvih primjera ne manjka u Alanu Fordu, uzevši u obzir kako se glavni junaci stalno susreću s negativcima, ali i često ulaze u međusobne konflikte koji rezultiraju udarcima.



Slika 10. Grafički simbol eksplozije kako bi se prikazala tuča likova iz br. 6, str. 52. – *Traži se Alex Barry* (lijevo) te kadar iz br. 7, str. 15. – *Ucviljeni diktator* (desno).

U drugom primjeru vidljivo je kako linije pokreta služe i za prikazivanje, odnosno crtanje mirisa i osjećaja. Munitić (2010: 34) izdvaja karakteristiku kojom crtači prikazuju miris hrane s nizom

balončića koji se prostiru od tanjura prepunog hranom do nadraženog nosa. Magnus u svojim radovima radije koristi linije umjesto kružića, kako bi prikazao osjetilo mirisa.

7.4. Neverbalni znakovi

Premda nije neophodan za strip, jezik je za ovaj medij predstavnik narativnosti, prisutan je u posebnom obliku karakterističnim za medij stripa (Gržina, 2014: 29).

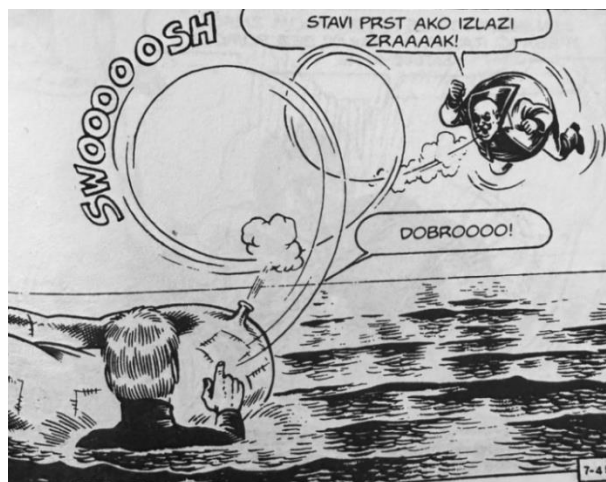
Elemente koje Nörth (2004: 493) navodi kao prisutne u svakoj vrsti i obliku stripa jesu neverbalni znakovi te oni koji lokaliziraju u vrijeme i prostor ono o čemu se govori. Likovi analiziranog stripovnog serijala, bili oni glavni ili sporedni, crtani su na način da su u velikoj količini prikazivali gestikulaciju i mimiku likova. Ovaj je element upravo ono što likove skupine TNT u ovom stripu prvenstveno povezuje s karikaturnim prikazom. Dva su načina prikazivanja neverbalnih znakova u „devetoj umjetnosti“ (Nörth, 2004: 493), a to su redukcija, simplifikacija i stereotipnost kao jedan način te navedenim suprotna hiperbolika, hipertrofija i karikirajuće iskrivljavanje kao drugi način (Gržina, 2014: 29). Magnus se koristio i jednim i drugim načinom u prikazivanju istaknutog načina komunikacije, pri stvaranju svojih likova, s namjerom prikaza McCloudove „amplifikacije kroz simplifikaciju“ (McCloud, 2005: 30 prema Gržina, 2014: 29). Autor tako (ibid.) ističe da djelo stilizacijom postaje apstraktnije, njegovi detalji ne nestaju, nego se čitatelj fokusira na one specifične. „Tako ogolivši sliku do njenog esencijalnog ‘značenja’, crtač to značenje može amplificirati na način na koji realističan crtež ne može“ (ibid.). Magnus se pri stvaranju Alana Forda i skupine TNT služio univerzalnim karikaturama u prikazu likova kako bi ukazao na čitavu skupinu ljudi koji posjeduju slične karakteristike. Ovaj stil crtanja najbolje je prikazan u drugom najvažnijem liku ovog stripa, malenom agentu Bobu Rocku. Jedan je od najviše karikaturno prikazanih članova skupine, ali i u čitavom stripu. Autor se odlučio prikazati ga s velikim nosom koji nije u skladu s iznimno niskim rastom lika, još jednim elementom karikature kojom se Magnus poigrao. Ovakvim crtežom prikazao je i njegov karakter, koji je moguće proizašao od takvog izgleda (ove tvrdnje potkrjepljuju svi članovi grupe TNT). Naime, on je veoma zajedljiv i osjetljiv, prepun kompleksa, prvenstveno zbog manjka visine, ali ga je moguće jako brzo iznervirati i isprovocirati, u čemu ponekad njegovi kolege uživaju i

namjerno ga provociraju. Osim njegovih fizičkih i psiholoških „mana“, dolazak Alana Forda u družinu, njegove potpune suprotnosti, dodatno naglašava njegovu karikaturalnost.

Osim toga, društvena kritika vidljiva je u primjerima raznih stereotipa likova na koje naši junaci nailaze. „Stvorena je raskošna galerija tipskih likova: debeli bogataši, lijepe djevojke, lijeni i ne odveć sposobni državni dužnosnici...“ (Nörth, 2004: 493 prema Gržina, 2014: 29-30). Autori su takav prikaz dodatno pojačali „svođenjem različitih znakova neverbalnog komuniciranja na osnovne emocije i univerzalne geste, zajedno s pretjerivanjem u prikazu fizički karakteristika“ (Nörth, 2004: 493 prema Gržina, 2014: 29-30). Stvaratelji stripa ciljano prikazuju svoje likove stereotipno, i pozitivne i negativne kako bi se prikazala i njihova kritika društva u kojem oni žive.

7.5. Prostorno-vremenska odrednica stripa

U trenutku prvog susreta s kvadrat-sličicom stripa, čitatelj ga prvim prikazom (prvim kvadratićem) nezaobilazno smješta u vremenskoj dimenziji „na razini, dakako, našeg unutrašnjeg, intimnog vremena“ (Munitić, 2010: 43). Prostor stripa prvenstveno se manifestira vizualnim medijem, ali ne smije se zanemariti ni manifestacija zvučnog i opipnog. Prikaz tih osjetila u stripu nastaje korištenjem različitih sredstava svojstvenih stripu koja služe za prikaz zvuka i opipa. Tako se vizualni prostor nudi čitatelju slično kao u filmu, korištenjem metoda približavanja prostora radnje ili njena udaljavanja. Za razliku od filma, u stripu je moguć izlazak iz kadra te na taj način autor, na stripu svojstven način, proširuje radnju filma. Ovakve situacije ne javljaju se često u Alanu Fordu jer se crtač uglavnom odlučuje zadržati radnju jedne stranice unutar dva pravokutna oblika, odnosno kadra. McCloud (2005: 89) povezuje ovu tehniku stvaranja s pojmom *monosenzornog*, što označava oslanjanje na samo jedno čulo, u ovom slučaju vida, kako bi se čitatelju dočarao potpuni svijet iskustava. Stoga je zvukovnost stripa prikazana u veličini pisma te upotrebom govornih oblačića (ibid.: 89). Također, jedan od načina prikaza auditivnog u *Alanu Fordu* jest posezanje za određenim grafičkim oblikovanjem teksta, posebice u želji za prikazom zvuka ljutnje, vikanja, opomena, ali i krikova. U sljedećem primjeru vidimo prikaz „otpuhanog lika“ te onomatopeju „swoooooosh“ koja prati linije i smjer kretanja istog lika u trenutku otpuhivanja.



Slika 11. Grafičko oblikovanje teksta iz br. 7, str. 47. – *Ucviljeni diktator*.

Nörth (2004: 494) ističe kako kod prikaza taktilnih elemenata stripa, autori posežu od prikaza intimnih do nasilnih oblika ponašanja, tako i udaraca šakama i oružjem, situacije koje su vrlo prisutne u ovom stripovnom serijalu. Čitav odnos Broja Jedan i Boba Rocka prikazan je ovom tehnikom, a o tome će više biti govora u poglavlju 8.3.

Element vremena određuje se količinom kadrova, ali i oblikom i okvirom kadrova. Primjerice, za prikaz određenog događaja koji prikazuje sporiji tempo radnje, autor će koristiti veći broj kadrova u kojima će biti prikazana ista radnja; kod prikaza bržeg tempa koristi se manji broj kadrova koji prikazuju dulje razdoblje. Ponekad se autori odlučuju i za drugu metodu prikaza prolaznosti vremena (Slika 12) te u kadar unose tekstualni element koji ističe kako je prošlo određeno razdoblje (primjerice nekoliko sati, dana, godina i slično). Stilističarka Katnić-Bakaršić (1999: 74) pojašnjava ulogu autorova glasa unutar stripa kao komentar kojim čitatelje uvodi u priču ili svojim narativom objašnjavaju čitatelju stanje i radnju neophodnu za trenutnu scenu. Ona navodi kako je autorov komentar uglavnom smješten u pravokutniku koji se nalazi na gornjem dijelu crteža; s ciljem da se komentar, odnosno taj narativ ne pomiješa s dijalogom unutar stripa, kao što je prikazano i na Slici 12.

Dimenzija stripa koja prikazuje pripovijedano vrijeme pokazuje se „ikonичnim znakovima u vidu posebnih grafičkih sredstava kao što su linije pokreta ili višestruke slike subjekta koji čitatelju dočaravaju veliku brzinu odvijanja radnje“ (Gržina, 2014: 31). U *Alanu Fordu* autori se pak odlučuju na drugačiji način prikaza pripovijedanja te upotrebljavaju zaobljene okvire.



Slika 12. Zaobljeni okviri kao znak pripovijedanja iz br. 17, str. 15. – *Ljekovita voda* (lijevo) te primjer autorova uplitanja u radnju s ciljem prikazivanja prolaznosti vremena iz br. 5, str. 96. – *Daj! Daj! Daj!* (desno).

7.6. Auditivna dimenzija stripa

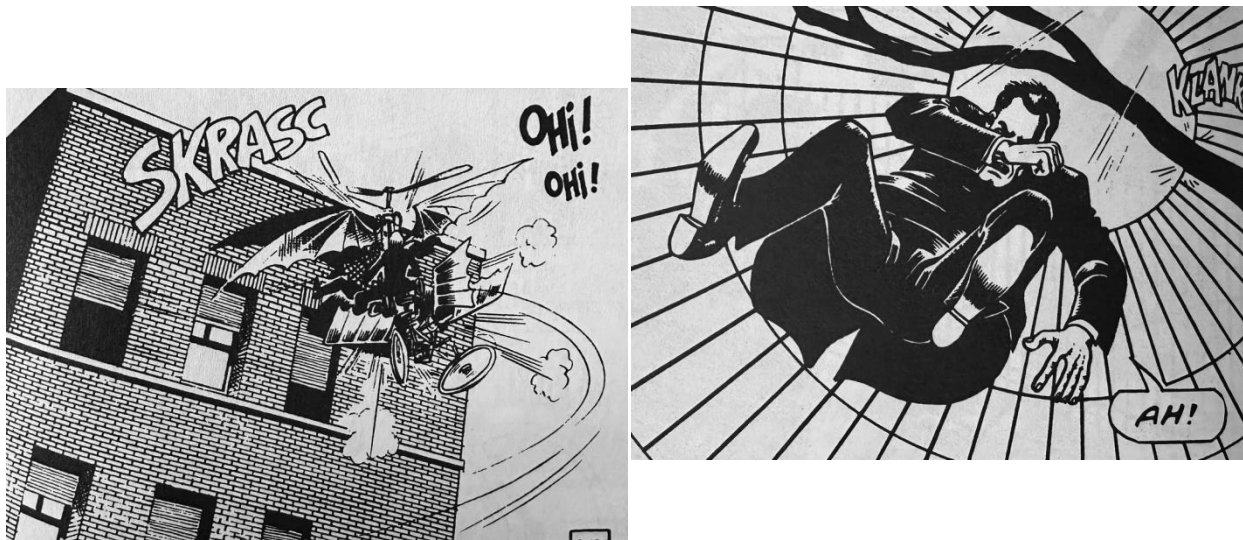
Tekstualni se dio stripa formira od pisma i jezika koji se dalje ostvaruju već spomenutim ikoničnim i indeksnim znakovima. Komponenta govornog jezika u stripu ostvaruje se posezanjem za ikoničnim leksikom, u stripu pisanim tekstom koji se nalazi unutar govorenih oblačića (Nörth, 2004: 494). Ikonični dio očituje se u oblikovanju slova, riječi te polja u kojima se unosi tekst. Baš kao u većini stripova, ove karakteristike prisutne su i u stripu *Alan Ford*. Usmeni dio stripa većinom je predstavljen tekstualnom formom u rečenicama unutar govornih oblačića, a uvelike su prisutni razni usklici, posuđenice iz jezika, uglavnom iz engleskog jezika, te onomatopeje.

U analiziranim primjerima ovoga stripa tekst i slika u pravilu predstavljaju odnos interferencije, autori razdvajaju sliku i tekst tako što je autorov „govor“ upisan u posebne tekstualne prozorčice unutar kadra. Ponekad se autorova upletenost smješta unutar govornih oblačića ako se odnose na određenog lika. U narednim poglavljima prikazan je kako autori

Bunker i Magnus čitateljima daju auditivna dimenzija stripa, a pri tome se služe upotrebom onomatopeja i zvukova akcije.

7.6.1. Usklici

Analizom Alana Forda primjetno je da autori koriste dvije vrste u prikazivanju usklika: upisani u govorne oblačiće kao sam tekst ili kao slova prikazana unutar slike, a uloga im je prikaz trenutnog stanja određenog lika. U sljedećim primjerima prikazani su neki od učestalih uzvika unutar ovoga stripa, ponuđeni čitatelju na dva navedena načina.



Slika 13. Primjeri načina upisivanja uzvika unutar stripa iz br. 2, str. 107. – *Šuplji zub* (lijevo) te br. 9, str. 62. – *Zoo simfonija* (desno).

Jedan od primjera je prikaz vikanja kao na desnom primjeru, balončić sadrži jednu do dvije riječi, ali prostorno prikazane unutar čitavog oblačića, odnosno zauzimaju njegov čitav prostor (Munitić, 2010: 31-32). Kako se radi o vrlo dinamičnoj radnji u svim serijalima, djela obiluju raznolikom upotrebom usklika. Učestalo se javljaju usklici vezani za padanje, nestašluk i ozljeđivanje.

7.6.2. *Onomatopejske novotvorenice u hrvatskom prijevodu stripa*

Stripovni serijal *Alan Ford* stvoren je od strane talijanskih autora te je izvorno pisan na talijanskom jeziku. Premda nikada nije preveden na engleski jezik, jednim od najvažnijih prijevoda istog smatran je prijevod stripa na hrvatski jezik. Za njega je bio zadužen već spomenuti Nenad Brixij te je i on dobrim dijelom, uz stvaralaštvo Bunkera i Magnusa zaslužan za njegovo širenje na prostoru bivše Jugoslavije. On se autorskom dvojcu pridružio tri godine nakon izlaska prvog nastavka te je ubrzo stekao nadimak *alanfordovskog* ambasadora za istočne zemlje, o čemu svjedoče Sršen i Radić (2019: 72). Tako su mnogi teoretičari prepoznali njegovu važnost:

Hrvatski prijevod stripa, rad novinara i pisca Nenada Brixija, bez sumnje je utjecao na njegovu pozitivnu recepciju na ovim prostorima te (...) kao jednakovrijedan prinos sintezi Magnusove slike i Bunkerova teksta, osobito zbog činjenice da je upotrebom jedinstvenih onomatopeičnih tvorbi u stripovski leksik unio nove elemente svojstvene hrvatskom jeziku po kojima je Alan Ford danas u velikoj mjeri prepoznatljiv (Gržina 2014: 22).

U prevođenju teksta, Brixijeva sposobnost očituje se najviše u korištenju onomatopeja. Stvorio je mnogo vlastitih primjera, ali i zadržao neke izvorne (najčešće u engleskim oblicima). Prije svega pazio je da stripovi budu uspješno prevedeni, prilagođeni radnji i onome što pojedina scena želi prenijeti. Onomatopeja kao stilska figura pripada figurama dikcije te se njome imenuje „stvaranje riječi i spojeva riječi koji glasovnim sastavom prikazuju označeno“ (Bagić, 2012: 211). Kao predmet oponašanja uzimaju se zvukovi iz prirode, zvukovi raznih strojeva i naprava te mnogi drugi zvukovi u prirodi. Onomatopejske riječi tako upotpunjuju govor prirode te zvukove okoline. Antica Antoš (1972: 40) ističe sljedeću definiciju onomatopeje:

Onomatopeja je fonostilistička pojava u kojoj je izražena težnja za potpunijim skladom oznake i značenja, a uvjetovana je podrijetlom i funkcijom jezika. Onomatopeja ne samo što pokazuje najizrazitije slaganje zvuka i značenja riječi, nego zapravo i znači zvučanje riječi njezinim vlastitim značenjem. Prirodni zvukovi javljaju se u onomatopejskim riječima u najadekvatnijim glasovima.

Onomatopeje su jedan od temeljnih elemenata pri stvaranju stripa, jednako bitne u stvaralačkom procesu kao i okvir kadra i govorni oblačić. One su elemente koje čitatelj uočava prije samog teksta (Sršen i Radić, 2019: 80). Kako je forma stripa lišena zvuka, njegovi autori koriste se

onomatopejama kako bi uspješno prikazali glasove ljudi ili životinja, neke od umjetno stvorenih zvukova (zvuk stroja, predmeta), zvukove prirodnih pojava, glazbe i slično. Njima se sugeriraju i zvukovi, glasovi i šumovi koji su vezani za određenu radnju stripa, a uglavnom je riječ o izrazima koji su već kolokvijalizirani, kao u sljedećim primjerima gdje vidimo natpis „zzz“ kao oznaka spavanja te „boom“ za prasak.



Slika 14. Primjeri ustaljenih onomatopeja iz br. 1, str. 67. – *Grupa TNT* (lijevo) i br. 3, str. 49. – *Operacija Frankenstein* (desno).

Ponekad su određeni onomatopejski izrazi „diskurzivna posebnost pojedinog stripa” (Bagić, 2012: 215). Budući da onomatopeje sačinjavaju takozvanu „zvučnu kulisu“ kojom se stvara akustična razina prikazane radnje, u ovom stripovnom serijalu onomatopeje su prisutne gotovo u svakom kadru. U većini slučajeva prisutni su zvukovi akcije, zapravo zapisi zvukova određenih događaja koji se nerijetko radije vežu za pojam slikovnog koda, nego za jezik stripa (Bunta, 2012: 92-93). Zvukove akcije često predstavljaju izrazi koji prikazuju udarce i padove, stoga često nailazimo na izraze kao što su “Tup” i “Tras”; zvuk “Plop” u raznolikim situacijama istiskivanja pojedinog predmeta, primjerice u nekom stroju, ispadanje staklenog oka; Bob Rock velika je spavalica, stoga uz njegov lik često uočavamo onomatopeju koja predstavlja hrkanje „Ronf“. Nenad Brixxy dodao je neke svoje zvukove, tako nailazimo zvukove poput „Šmrc“ za čin plakanja, te „Njam“, odnosno „Mljac“, za situacije glasnog i neumjerenog hranjenja.

Autori su se poslužili i engleskim jezikom u korištenju onomatopeja koje su vezane za oružje (pucanj označava „Bang“) te pri lomovima ili sudarima: „Crash“ i „Crack“ (ponekad u hrvatskoj verziji transkribirani u „Kraš“ i „Krač“). Upotreba engleskog jezika u stvaranju

stripova česta je pojava u svijetu stripa, Koletić (2014) tako ističe onomatopejske izraze koji su postali uobičajeni u svijetu stripa: „Utjecaj stripova s anglofonskog područja i prodiranje anglizama u ostale jezike (pa tako i u hrvatski), doveo je do pojave brojnih onomatopeja tvorenih od engleskih glagola poput bang, blow, click, crack, knock, pow, ring, smash itd“ (Težak 2003: 594 prema Koletić: 2014).

Jedna od „onomatopeičnih novotvorenica“ prema kojima je *Alan Ford* prepoznatljiv jest ona koja oponaša zvuk kretanja pojedinih „prijevoznih predmeta“: „Gnik“. Ova novotvorenica neizostavni je dio svakog prizora u kojem se pojavljuje lik Broja Jedan upravo zbog invalidskih kolica pomoću kojih se on kreće. Brixijeve novotvorenice moguće je prepoznati u primjerima gdje prevoditelj poseže za upotrebom dijakritičkih znakova prisutnih u hrvatskom jeziku, primjerice palatala u korištenju onomatopeje „Ćunf“ s ciljem prikaza pada lika (Džamić, 2012: 41). Ponekad su onomatopeje i narativni pokretači, što je najbolje prikazano u epizodi br. 13 – *Golf* u kojoj zvuk koji proizvodi golf loptica otkriva u kojoj od njih se nalazi mikrofilm. Čitava radnja temelji se na specifičnom zvuku, odnosno onomatopeju koju proizvodi loptica s mikrofilmom; pomoću zvuka loptice članovi grupe TNT, ali i negativci, znaju kako najbrže pronaći lopticu u kojoj je traženi predmet.

Osim uobičajenog prikaza onomatopeje vidljivog u prethodnom primjeru, autori često posežu za metodom stiliziranja riječi u vizualnu komponentu te na taj način prikazuju oponašanje materijalnog svijeta (Munitić, 2010: 34).



Slika 15. Prikaz borbe preko čitavog kadra iz br. 19, str. 103. – *Trojica iz Yume*.

U *Alanu Fordu* nailazimo i na razne onomatopejske glasove životinja, pojavljuju se životinjski uzvici: *mjau, vau, arf, kukuriku* i slično, ovisno koja je životinja prikazana (Slika 6).

Teoretičar stripa Aleš Bunta u *Magnetizam gluposti: Platon, Erazmo Roterdamski, Alan Ford* (2012: 93) izdvaja pojam kojim imenuje onomatopeju: „semirepresentabilni subpsihološki zvuk“. Definira ovaj zvuk elementom koji:

(...) označuje određena rubna psihička stanja, uvijek je nekako prilijepljen na fisis i tek graniči s mogućim reprezentacijama realnih zvukova, na neki način izrečeno je i nije, ponekad se upisuje u oblačiće, a ponekad ne. To je zvuk koji, mogli bismo reći, dolazi izravno iz glave (iako nema nužno svoje podrijetlo u njoj) pa nekako preskače fazu glasa odnosno tu fazu nadomješta (Bunta, 2012: 93).

Bunta (2012: 94) izdvaja i primjere poput „Gulp“ i „Puf pant“²²: prvi zvuk povezan je s gutanjem sline, odnosno predstavlja takozvanu knedlu u grlu kada je određeni lik uhvaćen na djelu, a drugi zvuk prikazuje lika čije se tijelo nalazi u naporu, odnosno uzdisanje lika. Pravo značenje ovih izmišljenih zvukova ostvaruje se „samo unutar likovno-tekstualnog konteksta u koji su prevedeni“ (ibid.). Popularnost *Alana Forda* donijela je pojedinim onomatopejama (primjerice onima koje prate kretnju Broja Jedan) status simbola radnji koje predstavljaju te popularnošću istoga ušli su u diskurs i izvan stripovnog.

7.7. Leksikaliziranje grafema

Jezik stripa prepun je simbolima koji unutar njega nose funkciju, gotovo jednaku, kao i ona koju predstavljaju ideogrami, stoga ne čudi što je strip *Alan Ford* prepun njima. Nörth (2004: 495) iznosi pojam *leksikaliziranja grafema* koje se pojavljuje unutar same slike ili nailazimo na njega u tekstu unutar oblačića. Jedna on najviše upotrebljivanih primjera unutar ovoga stripa jest

²² „Puf“ i „pant“ označavaju engleske onomatopejske glagole, *puffing* i *panting*. Prvi označava ubrzano te otežano disanje, a druga dahtanje. Dostupno na: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/puff?q=puffing>, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/panting>; pristupljeno: 4.8.2023.

upotreba interpunkcijskih znakova „!“ te „?“ koji označavaju iznenađenje i pozornost te zbunjenost. Nerijetko se javljaju i crteži, odnosno simboli nota koji nam ukazuju na to da određeni lik pjeva ili fućka i zviždi. Slikovni prikaz interpunkcijskih znakova unutar ovoga stripa prikazuje se kao dio govornog oblačića i kao dio kvadrat-sličice.



Slika 16. Korištenje interpunkcijskih znakova kao simbola kao dio slike, str. 16. (lijevo) i unutar oblačića, str. 106. (desno) iz br. 10 – *Formule*.

Osim interpunkcijskih znakova, jednako je česta upotreba simbola „ZZZ“ u značenju spavanja – ovaj simbol pojavljuje se zapisan u raznim inačicama (velika i mala slova) (Slika 14).

Teoretičar (Nörth, 2004: 495) ističe i „dvostruku vidljivost ikoničnosti pisma u svakom primjeru vizualiziranja intonacije“ pojedinog stripovnog zvuka. U situacijama kada autori žele dočarati naglasak i glasnoću zvuka, upotrebljavaju se velika i podebljana slova (Slika 3), a trajanje je prikazano pomoću dodavanja nekoliko grafema, ovisno o želji trajanja zvuka.

Unutar stripa vidljive su i razlike u intonaciji izgovorenog i načinima izgovorenog, odnosno neizgovorenog. Izgovoreni i neizgovoreni dijelovi pristižu do čitatelja putem već spomenutih oblačića s tekstom. Izgovoreni dio prikazan je u standardnom oblačiću čiji završetak zauzima formu strelice koja vodi do lika kojemu taj diskurs pripada. Šaptanje se nalazi unutar oblačića čiji je obris prikazan isprekidanim linijama, a misli jednog lika prikazane su u oblačiću koji je povezan s likom pomoću više manjih kružića, prikazani u nizu od manjeg prema većem. Nerijetko se pojavljuje više govornih oblačića te se u takvim situacijama poštuje redosljed

čitanja jednak smjeru čitanja niza okvira: odozgor prema dolje te s lijeve prema desnoj strani kadra (Nörth, 2004: 495).

8. MULTIMODALNA REPREZENTACIJA ČLANOVA GRUPE TNT

Teoretičarka Mariana Musseta (2014: 100) ističe multimodalne tekstove kao fikcionalne tekstove koji ciljano koriste raznolike grafičke elemente, u kojima autori upotrebljavaju verbalne i neverbalne tehnike s ciljem uvođenja raznih semiotičkih resursa. Spomenuti resursi „uključuju aspekte govora, gestikulacije, proksimike, artefakte aktivnosti crtanja, slikanja, pisanja, arhitekture, snimanja slike i zvuka, kao i afterakte proizvedene IT tehnologijom” (O'Halloran i Smith 2012: 2, prema Buljubašić, 2015). Autori stripova također koriste kombinaciju slike i riječi kako bi se prikazala određena naracija.

U prethodnim poglavljima istaknuta su najzastupljenija obilježja stripa kao takvog medija, prisutnih u stripovnom serijalu *Alan Ford*. Iako je naziv stripa *Alan Ford*, ne bi bilo ispravno istaknuti ga kao glavnog lika. *Alan Ford* ne bih imao toliko utjecaj na čitatelje, ali i radnju djela da nije svih članova grupe TNT.

Jedan od inovativnijih elemenata u ovom stripu je to što su njegovi likovi prikazani kao u ansamblu, različiti članovi Grupe TNT imaju svoj vlastiti prostor, kao i svoju vrlo osobnu karakterizaciju. Tako uz nositelja naziva stripa imamo Boba Rocka, iskompleksiranog svojim istaknutim nosom i svojom visinom; grofa Olivera, navodnog engleskog plemića vrlo vještog u prisvajanju tuđih dobara. Zatim nailazimo na Jeremiju i Šefa; prvi pati od tisuću izmišljenih bolesti, a drugi bi trebao biti zamjenik zapovjednika grupe TNT, ali je pak zauzet spavanjem i ljenčarenjem. Ali, možda najneobičniji lik jest Broj Jedan, vrhovni šef TNT grupe, odnosno stari paraličar prikovan za invalidska kolica, koji je unatoč tome vrlo pametan.

Analizom prvih nastavaka stripa, multimodalnost prikaza uočljiva je u svakom članu grupe, ali autori Bunker i Magnus ne prikazuju niti jednu radnju stripa bez prisutnosti Alana Forda, Boba Rocka ili Broja Jedan. U narednim poglavljima dan je multimodalni prikaz ove trojice likova, odnosno kombinacija vizualnih (njihov izgled, pokreti), govornih (stil, vizualna reprezentacija govora) i narativnih (njihovo ponašanje) karakteristika u njihovoj reprezentaciji te odnosu s drugim likovima ovog stripovnog serijala.

8.1. Multimodalni prikaz Alana Forda

Lik po kojem cijeli stripovni serijal nosi ime, prikazan je kao i glavni junak svih dotadašnjih filmova i serija. Lik Alana Forda nastao je po uzoru na Petera O'Toolea²³, koji je u to vrijeme bio vrlo popularan, kako zbog svog zgodnog izgleda, tako i zbog milog lica. Alana krasi plave oči i svijetla kosa te je uvijek prikazan namještene frizure što mu daje na eleganciji. Autori ga prikazuju obučenog u crno kao kontrast njegovom tijelu, što također na prvi pogled daje dojam ozbiljnosti i elegancije.

Alan dolazi iz nižeg sloja društva, živi u siromaštvu što je istaknuto u prvim dijelovima prvoga broja. Boravi na krovu nebodera u kojem stanuje sve do zadnjeg trenutka kada ga izbacuju zbog nepodmirenih računa. Veoma je naivan, što se vidi tijekom svakog broja stripa, ali to ističe dobrotu koju ima u sebi i vidi u svim ljudima. Zaljubljive je prirode, što dodatno naglašava njegovu naivnost te ga antagonistice tako lakše prevare i iskoriste. On živi od ljubavi, ali nažalost nije uspješan u ostvarivanju ničeg dugotrajnog. Zbog suprotnog spola nerijetko i nastrada, pogotovo u primjerima kad su negativci stripa ženskog roda. Alan nema puno sreće u životu, ne samo u ljubavi. Sve mu se zakomplicira, a nerijetko je on glavni krivac svojih problema. Njegovu sramežljivost, odnosno neugodu koju osjeća u susretima sa ženama Magnus prikazuje gustim linijama na obrazima koje označavaju rumene obraze, prikazano u desnom primjeru.



Slika 17. Prikaz Alanova neuspjeha u ljubavi iz br. 4, str. 87. – *Kuća duhova* (lijevo) i njegova zaljubljiva duha iz br. 16, str 21. – *(Ne) glasajte za Notaxa* (desno).

²³ U vrijeme stvaranja lika Alana Forda, Britanac Petar O'Toole bio je jedan od najmarkantnijih glumaca.

U sljedećem prikazanom primjeru (lijevo) vidljivo je kako Magnus odabire trenutak njegove sreće i zaljubljenosti prikazati u otvorenom okviru: kvadratić ovog primjera nema pravokutni okvir nego ostaje otvorenim, čime se Alanova sreća i pozitivna energija kojom obiluje ne ograničava, već ovim vizualnim prikazom dobiva prostor (premda ne potraje zadugo). U prikazanom primjeru položaj njegova tijela i linije oko tijela ukazuju da se nalazi u skoku, a pored peta prisutne su linije koje ukazuju na pomicanje nogu, odnosno udarac jedne noge od drugu zbog sreće. Crtač dodatno naglašava njegovu zaljubljenost tako što mu lijeva ruka stoji na srcu; Alan triput²⁴ ponavlja „Ja sam zaljubljen“, a treća rečenica usklična je i tipografski istaknuta podebljanjem, kao da sebi dokazuje svoju tvrdnju.



Slika 18. Vizualne metafore u prikazu lika Alana Forda: srca kao znak zaljubljenosti iz br. 15, str. 18. – *Udar munje* (lijevo) te znak valute dolara u očima umjeto zjenica iz br. 12, str. 26. – *Žalosna priča o mladom bogatašu* (desno)

Njegov karakter, osim ljubavi, motiviraju novac i hrana, oba životno važna elementa koji čitavoj Grupi TNT nedostaju. Patnja za njima i oduševljenje kada se ponadaju da će dobiti novac ili hranu, prikazuje se gotovo u svakoj radnji. Tako na Slici 18 (desno), u očima mu je nacrtan znak valute dolara, a njime se prikazuje velika čežnja za novcem, ali i njegova nedostižnost. U početku je potpuno nesiguran, ali s vremenom i radom za Grupom TNT pomalo stječe samopouzdanje, iako još uvijek minimalno; suprotnost je stereotipnom superjunačkom tipu tajnog agenta. Zapravo, Alan je primjer antisuperjunaka: veoma je zbunjen, nesiguran, a ne krasi ga ni velika inteligencija. Upravo su ove karakteristike kontrast klasičnom tipu tajnog agenta.

²⁴ Broj tri „izriče savršenstvo, najviši razvitak bića, u sebi zaokruženu cjelinu, sklad, savršenstvo, obitelj“ (Tomić, 2011: 38-40 prema Grgić, 2015: 31).

Tako se primjerice u raznim situacijama brani dizanjem ruku, bježi, čineći suprotno od onoga što se očekuje od tajnog agenta.

Još jedna karakteristika koja ga razlikuje od pravog tajnog agenta je i njegova nespretnost. U određenim trenucima, Magnus njegovu nespretnost prikazuje obrisima dijelova tijela kao što je vidljivo u sljedećem primjeru gdje pokušava ostati stabilan na ledu i klizaljicama. Alanova nespretnost i manjak samopouzdanja vidljivi su i u tekstualnom dijelu kvadrat-sličice pri korištenju suprotnih izjava: „znam...ne znam...znam“.



Slika 19. Nespretnost lika prikazan je višestrukim crtežom ruku i linijama pokreta iz br. 6, str. 92.

– Traži se Alex Barry.

Alanova je mana kao tajnog agenta nesposobnost brzog shvaćanja tragova, čega su svjesni i njegovi kolege iz agencije. Neprestano i brzo upada u nevolje, a izvuče se uglavnom uvijek određenim spletom okolnosti, rijetko vlastitim zaslugama.

Prikaz emocionalnih stavova likova na ekspresijama lica često su korištena tehnika stripova, one prenose čitatelju informaciju o unutarnjim stanjima lika. Prema Connorsu, crtači „koriste izraze lica kao sredstvo za raspoznavanje afektivnih stanja likova i tumačenje njihovih subjektivnih pozicija. Oni dodaju likovima osjećaje i motive koji inače nisu navedeni u tekstu, tehnika kojom uvode informacije šire od onih dostupnih u jezičnom prikazu.“ (Connors, 2012: 40-41). Izrazi lica likova Grupe TNT veoma su ekspresivni, svako stanje lika veoma je očito u crtanju i obliku dijelova lica:



Slika 20. Prikaz nelagodnog osjećanja Alana iz br. 9, str. 7. – *Zoo simfonija*.

U navedenom primjeru uočavamo očaj i uplašenost Alana zbog nastale situacije koja se očituje u prestrašenoj grimasi i osjenčanim obrazima, stisnutim zubima i podignutim obrvama. Linije lica realistički prikazuju Alanove emocije.

U narednim primjerima lik Alana Forda nalazi se u krugovima s ciljem prikazivanja njegova emocionalnog stanja i nostalgičnih, introvertnih misli. Tako u lijevom primjeru okruglog okvira prikazuje se Alanova sjeta za djevojkom i tuga koja je u fokusu radnje, krug sužava prostor te radnju čini emocionalnijom. Sužavanje prostora oko njega vidljivo je i u desnom primjeru koji prikazuje njegovu tugu:



Slika 21. Okrugla forma kvadrat-sličice iz br. 15, str. 27. – *Udar munje* (lijevo) te iz br. 16, str. 25. – *(Ne) glasajte za Notaxa*.

Uz sve navedeno, Alan je generalno bezbrižna karaktera, opušten i nerijetko pjevuši. Njegovu opuštenost Bunker i Magnus prikazuju raznim načinima, koristeći crteže nota i linija

koje ukazuju da glazba čije note predstavljaju dolaze upravo iz njegovih usta; ponekad crtež postaje dio govornog oblačića, kao što možemo primjetiti u primjeru:



Slika 22. Prikaz pjevanja Alana Forda iz br. 2, str. 52. – *Šuplji zub.*

Skwarzynski (2012: 110) ističe kako su glazbene note u stripovima dobar primjer simbola: ikone koje predstavljaju nešto što je nemoguće nacrtati, u ovom slučaju zvuk. Budući da su dio umjetničkog djela, još su jedno formalno ograničenje za prevoditelja, ali istovremeno nose i konotativno značenje koje može utjecati na proces prevođenja.

Rečenice koje izgovara Alan često su u formi usklične rečenice, a u pojedinim primjerima uskličnik je naglašen s ciljem prikaza važnosti govornog teksta za radnju, nerijetko se ističe i važnost izrečene informacije. Podebljanje teksta koristi se unutar svakog primjera koji je naglašen u govoru, odnosno vizualno prikazuje glasnoću izgovora.

Nerijetko se koristi podebljanje s ciljem prikaza glasnoće i naglašavanja govornog dijela. Ova grafostilistička karakteristika ciljano izdvaja određeni dio od ostatka teksta, kao i u prikazu lijevog primjera Slike 13. Podebljani font, odnosno boldani tekst, ističe se od ostatka te predstavlja određenu posebnost (Mussetta, 2014: 113). Primjer podebljanog teksta nalazimo i u br. 4 u kojem je podebljana riječ „duhovi“. Korištenje podebljanog fonta povezano je sa samom radnjom, tako da zbog tog uzvika nestaju negativci: prvog puta Alan ih izgovara nesvjesno, ali u trenutku kada se čini da se ne mogu izvući od sigurne smrti.

Ponekad je dovoljan crtež interpunkcijskog znaka za usklik kako bi se dodatno naglasila reakcija, kao što je vidljivo i u primjeru kada se samo crtež uskličnika nalazi u oblačiću:



Slika 23. Podebljan interpunkcijski znak uskličnik unutar govornog oblačića iz br. 2, str. 94. –
Šuplji zub.

U situacijama kada su dva lika uključena u razgovor, unutar stripa odvijaju se dvije simultane radnje. Van Leeuwen ističe kako u filmovima, u situacijama kada je jedan član dijaloga govornik, a drugi samo slušatelj, stvaraoci filma radije prikazuju slušatelja, a izgovoreni dio govornika samo se čuje (van Leeuwen 2005: 249). Strip ne posjeduje mogućnost produkcije zvuka, stoga crtač na različite načine određuje položaj likova unutar kvadrat-sličice kako bi dao prikaz govornika i slušatelja. Magnus u prvi plan stavlja govornika, kao i u prethodnom primjeru (Slika 24.), a slušateljev lik prikazan je samo obrisom tijela i u crnoj boji, bez prevelikih detalja, dovoljno da se prepozna član grupe TNT. Pored govornikova lika nalaze se oblačići čiji vrh vodi do tijela govornika koji izgovara te riječi. Više o govornim oblačićima i njihovim oblicima objašnjeno je u poglavlju 3.3.

Korištenja crteža unutar tekstualnog oblačića tehnika je koju Magnus nerijetko koristi u svojim crtanjima, tako primjerice u br. 15 imamo crtež žarulje unutar govornog oblačića, bez ikakva teksta unutar kvadrat-sličice.



Slika 24. Crtež žarulje unutar govornog oblačića kao simbol zaključivanja iz br. 15, str. 75. –

Udar munje.

Uspoređujući s prethodnim prikazima te izrazu Alanova lica, jasno je da žarulja kulturološki poznatom vizualnom metaforom („upalila mu se lampica/žarulja“) predstavlja trenutak u kojem Alan Ford dolazi do zaključka (više o tome u poglavlju 7.2.). Alan je neobičan agent, ne bori se s protivnicima i suočava s njima, on bježi i skriva se, ali istovremeno ne odustaje od rješavanja zločina.

U odnosu prema vodećima, ali i kolegama, Alan je vrlo poslušan, poštuje sve članove TNT-a i njihovog vođu, sluša sve zapovijedi i savjete.

Promatrajući njegov odnos s likom koji se želi ubiti, Alan Ford djeluje pomalo poput robota. Lik nepoznata imena tako se u svakom susretu s Alanom želi ubiti, ali mu ne uspijeva, a Alan je taj koji mu daje savjete kako može uspjeti, bez razmišljanja na što ga potiče. Njihovi susreti isprepleću se kroz čitav stripovni serijal.

Alanova čista suprotnost, karakterno i fizički jest njegov partner Bob Rock. On je lik niska rasta, razdražljiv i sebičan, a više o njihovom odnosu više će govora biti u sljedećem poglavlju, u prikazu Boba Rocka.

Osim Boba Rocka, od prvih trenutaka u Agenciji, Alan ima vrlo razvijen odnos s likom britanskog plemića, Sir Oliverom. On je Alanu u raznim trenutcima i situacijama poput mentora. Uči ga o životu, daje savjete kako se snaći, ali i prevariti. Premda je primjer lopova, odnosno

kleptomana koji u svakoj situaciji uspijeva ukrasti tuđe vrijednosti, Alanu se pretvara kao dobročinitelj, što mu on i vjeruje.

Primjer je ne baš uspješna detektiva koji se otkriva u lošim situacijama, a s vremenom uči te u pojedinim situacijama uspijeva u snalaženju i korištenju stečenog znanja. Trenutci u kojima Alan osjeća strah, crtač prikazuje krivuljama i linijama koje uokviruju tijelo, ali i kapljicama znoja. O upotrebi ovih simbola govori se više u poglavlju 7.2. gdje možemo pronaći i primjer takvog prikaza (Slika 8).

Ekspresije i reakcije lika vidljive su i često prikazane u liku Alana Forda:



Slika 25. Prikaz smrada unutar stripa iz br. 13, str. 88. – *Golf*.

Gornji primjer ukazuje na dvostruki prikaz smrada, koji je vidljiv u zgrčenom izrazu lica i položaju usta lika; ali je očit i iskazan u tekstualnom dijelu te krivudavim linijama koje prikazuju smjer kretanja smrada.

Premda su ne pojavljuju tako često, njegove misli prikazane su oblačiću s kružićima koji vode do njegove glave kako bi se ukazalo da su to upravo njegove misli, kao što vidimo u sljedećem primjeru:



Slika 26. Primjer prikazivanja Alanovih misli iz br. 9, str. 17. – *Zoo simfonija* te došaptavanja Alana s Bobom Rockom iz br. 8, str. 88. – *Zimska idila*.

Govorni se oblačići uglavnom pojavljuju u standardnom obliku, punih linija. Položaj oblačića nalazi se iznad likova te povremeno zauzima pravokutan oblik kako bi se prostorno prilagodio pravokutnoj formi kvadrat-sličice. Osim istaknutog prikaza misli pomoću kružića pored oblačića, ponekad Bunker i Magnus koriste i isprekidanu liniju ruba oblačića koja prikazuje šaptanje likova (desno).

Lik Alana Forda pojavljuje se u raznim oblicima okvira, uglavnom u standardnoj formi kvadrat-sličice stripa, odnosno u pravokutnom obliku, ponekad se pojavljuje i unutar okruglog okvira, ali i onoga bez rubova kako bi se istaknuo dojam prostornosti. Tako primjerice u br. 9 – *Zoo simonija* (str. 99.) Alan se nalazi na nebu, „leti“ pomoću balona te Magnus prostor neba ne omeđuje rubom kako bi se prikazala prostranost neba.

8.2. Multimodalni prikaz Boba Rocka

Ako je Alan Ford lik koji ima lice zgodnog i šarmantnog glumca, Bob Rock, njegov humoristični kolega, treba biti manji, ružniji i groteskniji, kao i svaki pomoćnik superjunaka. Magnus, grafički kreator likova, stoga je odlučio inspiraciju pronaći u sebi, ističući nedostatke na svom licu.²⁵ Tako nailazimo na niskog, pomalo nespretnog čovječuljka, s velikim i lako prepoznatljivim nosom i nestašnim izgledom. Bob Rock nosi crvenu pelerinu i šešir, poput

²⁵ O autoreferencijalnosti u stripovima više govori Tomičić u svom radu *Stilistika stripa: usporedba europskog, američkog i japanskog stripa* (2022).

slavnog detektiva Sherlocka Holmesa, iako ne posjeduje slavnu oštroumnost tog engleskog detektiva (Slika 30).

Lik Boba Rocka u prvim brojevima nije toliko frustriran koliko to postaje s vremenom. Svakim brojem njegova razdražljivost i reakcije na sve što mu smeta rastu. Karakterizira ga neprestana ljutnja, eksplozivnost, brzo plane, a ponekad i bez pravog razloga. Uzrok njegovoj frustriranosti je i njegov izgled, jer je vrlo nizak i velikog nosa. Njegov izgled prikazan je hiperbolično, figurom misli koja na ekscesan način predstavlja naglasak pojedine pojave (Bagić, 2012: 140), a u njegovu slučaju, hiperbolizirani su nos i rast. Magnus odabire ovu tehniku pri stvaranju lika Boba Rocka s jasnim ciljem, upravo zbog toga što „fotografska hiperbola obično nastaje kao posljedica fokusiranja kakva detalja, (...) koji svoju atraktivnosti ili komičnost gradi upravo na pretjerivanju“ (Bagić, 2012: 144). Članovi Grupe TNT nerijetko se tim njegovim karakteristikama izruguju, nazivaju ga djetetom, ali i ostali likovi ovog stripovnog serijala ga ne doživljavaju ozbiljno zbog njegova izgleda, što dodatno uzrokuje njegovu ljutnju. Buran mu temperament nerijetko stvara i probleme, upravo zbog toga što se ne može kontrolirati, niti kada njegovo ponašanje ugrožava misiju. Bobov karakter i narav veoma su razdražljivi, neprestano je uzrujan i nikada mu ništa nije po volji. U situacijama kada je bijesan ili podmukao prikazan je s vampirskim zubima.



Slika 27. Prikaz Bob Rockove pohlepe te ljutnje iz br. 15, str. 47. – *Udar munje*.

U gornjem primjeru imamo prikaz dviju situacija. U lijevom kvadratiću prikazan je s vampirskim zubima, nakostriješene kose. Iz tekstualnog dijela očito je na što Bob cilja i što mu nadređeni odgovara na to, ali slikovni prikaz dodatno naglašava čitatelju trenutnu situaciju. Pored njega

prikazan je i crtež munja koje dodatno naglašavaju njegovu zlobu, a tome se dodaje i trljanje ruku koje je istaknuto onomatopejom „FRIT, FRIT“. U desnoj kvadrat-sličici njegov pokvareni plan propada te su se munje iz prethodne sličice pretvorile u dim, kao da ih je netko ugasio, kao što je ugašen njegov pokvareni cilj. Također se mijenja i položaj njegova zaštitničkog znaka, karirane kape. Theo van Leeuwen (2005: 213) izdvaja element kape kao jedan od simbola skrivanja, a on je zbog razočarenja i moguće sramote kapom prekrivio glavu i oči.

Iako za sebe tvrdi da je pametan, zapravo je vrlo naivan lik te lako upadne u probleme. Najbolji primjer njegove naivnosti prikazan je u radnji koja ga prati u br. 14 – *Jedan, dva, tri, četiri*.



Slika 28. Sreća Boba Rocka prikazana u primjeru iz br. 14, str. 24. – *Jedan, dva, tri, četiri*.

Nailazi na nevaljalce koji ga uspješno uvjere kako je upravo on buduća glumačka nada, samo im treba donijeti određeni iznos novca i oni će učiniti sve da bude slavan. Bob Rock u tom trenutku ne razmišlja mnogo, samo je sretan te zamišlja svoju uspješnu budućnost. U izdvojenom primjeru prikazan je u stanju sreće. Položaj tijela i linije oko tijela ukazuju da se nalazi u skoku, a pored stopala prikazana je onomatopeja „TAC“ koja predstavlja zvukovni prikaz udaranja pete od petu. Vidljiva mu je i sreća na licu, oči su mu zatvorene od veličine osmijeha koji posjeduje (oduševljenje, zatvorene oči). Nažalost, ta sreća ne potraje zadugo jer shvaća kako su ga prevarili, ali uz pomoć svojih partnera i prijatelja, uspijeva raskrinkati lažnu organizaciju te vratiti dani novac.

O sebi tvrdi i misli sve najbolje, predstavlja se kao veoma hrabar i uspješan agent, ali u svakoj opasnijoj situaciji ističe se njegov kukavičluk, moli uvijek za milost te se povlači.



Slika 29. Strah Boba Rocka prikazan u višestrukom crtanju njegova tijela, u različitim položajima iz br. 13, str. 101. – *Golf*.

U istaknutom primjeru, njegov strah i kukavičluk prikazan je u ekspresijama njegova lica, a više obrisa tijela ukazuju kako ga mnogo veći i snažniji lik drži i trese. Brojni su trenutki unutar stripovnog serijala kojima su prikazani trenutki Bobova straha i kukavičluka, odnosno bijega.



Slika 30. Bob Rock koristi svaku situaciju za spavanje iz br. 16, str. 69. – *(Ne) glasajte za Notaxa* (lijevo), a piće i hrana glavni su mu poroci, iz br. 7, str. 16. – *Ucviljeni diktator* (desno).

Bob Rock traži svaku priliku za spavanje ili jelo, a kao i ostalim likovima, glavna motivacija su mu novac i hrana, naglašena zbog gladi koju svakodnevno osjećaju. Tako u broju 4 – *Kuća duhova*, tijekom bijega skriva kokoš u šeširu. Zbog prevelike gladi odaje ostale u situacijama kada može dobiti hranu u zamjenu za informacije o Grupi TNT (Slika 29: desno).

Bob Rock veoma je aktivan lik, uvijek je akciji, u bijegu ili žurbi. Teoretičar van Leuwen (2005: 212) ističe kako su ruke postranični dio tijela povezan s aktivnim djelovanjem. Stoga su u prikazivanju akcije Boba Rocka, njegove ruke uvijek odvojene od tijela i u neprirodnom položaju koji ukazuje na dinamičnost, odnosno ruke mu nisu nikada ispružene. Njegov lik uvijek je u skoku, svaki dio tijela nalazi se u pokretu, nikada nije statičan, što je vidljivo i u sljedeća dva primjera:



Slika 31. Prikaz Boba Rocka iz br. 2, str. 57. – *Šuplji zub* (lijevo) i br. 4, str. 40. – *Kuća duhova*.

Najrazvijeniji odnos ima sa svojim partnerom Alanom Fordom. Iako je on bio član Grupe TNT prije Alana, promatrajući odnos ova dva lika, uvijek djeluje kako je Alan glavni, a Bob njegov maleni pomagač koji ga slijedi.



Slika 32. Primjeri ljubomore Boba Rocka na Alana Forda iz br. 3, str. 7. – *Operacija Frankenstein*
te iz br. 5, str. 23. – *Daj! Daj! Daj!*.

Alan je sve što Bob nije; svakodnevno promatrajući Alana, njegovi kompleksi rastu, a time i ljubomora. Usprkos tome što nisu oduševljeni jedan drugim, posebice Bob Alanom, jako su dobri suradnici, iako je svaki od njih loš sam po sebi za sebe.



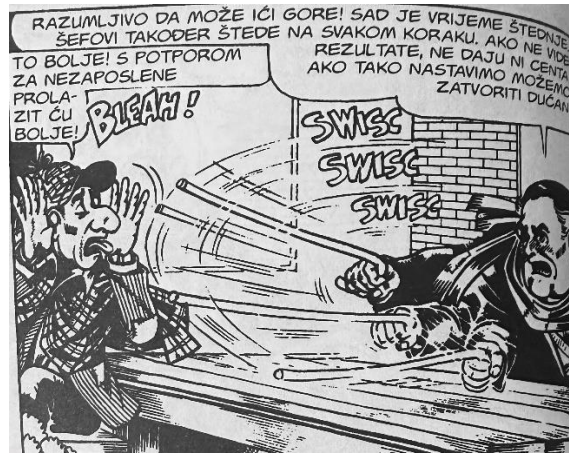
Slika 33. Dobra suradnja i kontrastni karakteri Boba Rocka i Alana Forda iz br. 2, str. 109. –

Šuplji zub.

Njegov karakter primjer je suprotnosti Alanu Fordu. Čitav njihov odnos temelji se tako na figuri kontrasta, odnosno suprotnosti. Osim fizičkog izgleda, razlika se očituje i u stavu prema vlasti. Za razliku od Alana Forda, koji predstavlja poštenje i istinu, on je mnogo pokvareniji te se iz svega izvlači lažima. Možda razlog leži u tome što dolazi iz obitelji kriminalaca: i roditelji i braća (rođeni kao identične četvorke) su mu lopovi i zločinci. Naslijedio je prevarantsku krv od koje ne može pobjeći, a usprkos tome smatra sebe poštenim i dobrim, pogotovo jer djeluje na strani dobra kao tajni agent. Ponekad postaje svjestan svoje lukavosti pa tako u br. 8 – *Zimska idila*, sam za sebe tvrdi da je prevarant i naglašava svoju lukavost, ističući navedene karakteristike kao vrline. Magnus njegovu obiteljsku pozadinu koristi u crtanju Boba Rocka u situacijama kada na površinu izbija Bobova podlost, crta ga s crnilom oko očiju. Tako podsjeća na pljačkaša s maskom oko očiju kakvi su mu i braća (Slika 32).

U odnosu prema autoritetu vidljivo je kako nema poštovanja prema vlasti, počevši od Šefa, ali i prema glavnom šefu, Broju Jedan. U dijalogu s nadređenima, neprestano se izruguje, a izražena je i upotreba ironije upravo u tim situacijama. Verbalna ironija pomaže u popunjavanju praznina radnje i konstruiranja značenja koja se protežu izvan referenci na koje se tekstualni

dijelovi kvadrat-sličice odnose (Connors, 2012: 43). Premda je prgav i arogantan spram glavnih, uvijek na kraju poslušša sve naredbe koje su mu dane.



Slika 34. Primjer izrugivanja s nadređenima, u ovom slučaju sa Šefom iz br. 5, str. 22. – *Daj!*

Daj! Daj!

8.3. Multimodalni prikaz Broja Jedan

Alan Ford i Bob Rock agenti su koje bismo mogli definirati kao „operativne“, bez obzira na njihovu nespretnost i neadekvatnost. Ipak, glava svih operacija i zadataka Grupe TNT netko je drugi. U prvih deset brojeva stripovnog serijala, vođu Grupe TNT predstavlja Šef koji im daje naredbe te ih kažnjava ili nagrađuje, ovisno o ishodu njihovih istraga. U devetom broju Šef po prvi put spominje nekoga iznad sebe. Naziva ga *Superšefom*, a po izrazu njegova lica dok telefonira, očigledno se radi o nekome prema kome je Šef ponizan. Brojka *jedan* u njegovom imenu nosi simboličan značaj, jer „jedan“ je polazište i matična točka, odnosno „mistično središte iz kojega zrači duh, poput sunca“ (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 243).

Broj Jedan lik je starog i sijedog starca, čiji je lik Magnus odlučio prikazati veoma karikaturalno, upravo kao i Boba Rocka. Njegov izgled otkriva nam da se radi o veoma staroj osobi, gotovo krezuboj (ostao mu je samo jedan zub), sa štapom u rukama. Vođa ove tajne agencije nalazi se u invalidskim kolicima pomoću kojih se svugdje kreće te uvijek u ruci nosi svoj štap, koji mu zapravo služi kao svojevrсно oružje.



Slika 35. Karikaturalni prikaz Broja Jedan iz br. 16, str. 29. – *(Ne) glasajte za Notaxa.*

Jednako kao i Bob Rock, sebe drži jako pametnim, mudrim, uspješnim i snalažljivim, također i vrlo snažnim, bez obzira na svoju starost i činjenicu da se kreće pomoću invalidskih kolica. Tradicionalno, brada predstavlja hrabrost i mudrost, ali istovremeno „nenjegovana i zapuštena, bila je znak ludila“ (Chevalier i Gheerbrant, 2007: 69-70), što su sve karakteristike koje možemo pronaći u ovom liku. Svaku situaciju koja se dogodi te svaku akciju Grupe TNT uspoređuje s nekim značajnim povijesnim, kulturološkim događajem, a mudrovanje i pouke su mu cilj svake priče. Tako u br. 15 podučava svoju „djecu“ o zlu narkotika te lošem utjecaju na ljude.

On je uvijek u pravu pri iznošenju povijesnih činjenica, a povjesničari su u krivu. Ne predstavlja mu problem ni izvrtnje povijesnih činjenica, poznatih čitateljima. Takve metode mu prolaz lako jer je vođa skupine ljudi koji nemaju mnogo znanja, nisu učeni te im zato može lagati o raznim stvarima.

Tijekom svog života naučio je mnoge stvari, ali i tajne ljudi koje uspješno iskorištava u korist svoje agencije. Tako u br. 15 koristi poznavanje tajni jednog od zaposlenika kuhinje te mu zapravo prijete kako bih pomogao agentima Grupe TNT. Taj mu čin, naravno, uspijeva.

Nitko od članova Grupe TNT ne voli njegove priče, prije svega zato što Broj Jedan drži dugačke monologe koji ponekad traju i satima:



Slika 36. Broj Jedan započinje još jednu od svojih priča na koje članovi Grupe TNT negoduju; iz br. 12, str. 122. – *Žalosna priča o mladom bogatašu.*

On se pak ljuti što ga ne slušaju, već spavaju. Premda je autoritet i sam sebe naziva *superpretpostavljenim*, nije uvijek strog prema svojim agentima. Oslovljava ih s „djeco“ (br. 17: 24), pohvali uvijek onoga tko je zaslužio, a uvijek je oštar samo prema Bobu.

Ono što karakterizira komunikaciju Broja Jedan s ostalim likovima, uglavnom članovima Grupe TNT, jest njegova dominacija unutar dijaloga. U dijalozima koji uključuju njegov lik, oba člana (ili više njih) ne sudjeluju na jednak način. U dijalozima likovi ne sudjeluju proporcionalno, dolazi i do situacija gdje većinom činjenice iznosi Broj Jedan, dok ostali ili samo slušaju njegove, ponekad preduge, govore, ili imaju prostora za jednu ili dvije tvrdnje unutar čitavog prizora.

Odnos Broja Jedan prema ostalim članovima podsjeća i na komunikaciju unutar učionica, odnos profesora i učenika. Broj Jedan predstavlja profesora, a njihovu komunikaciju možemo povezati s odnosom unutar učionice koje iznosi teoretičar Theo van Leeuwen u *Introducing Social Semiotics* (2005). Izdvaja analizu dvaju lingvista, Sinvlaira i Voultharda koji se uočili kako u dijalogu unutar učionice postoje tri smjera: prvi dio dijaloga dolazi od strane profesora/profesorice, zatim slijedi učenikov odgovor te je zadnji smjer ponovno od strane profesorice, dakle, on ili ona imaju završnu riječ, upravo kao Broj Jedan (van Leeuwen, 2005: 250). Ovakav trosmjerni način komunikacije ima cilj izmamiti odgovor od ispitanika (ibid.: 251), baš kao i Broj Jedan od svojih „učenika“, odnosno zaposlenika.

Osim trostruke razmjene, ističe i primjer kada dolazi do proširenja komunikacije. Primjerice, u odgovaranju, ponekad učenici pogriješe te profesor, umjesto da odredi odgovor neispravnim, ponovi svoje pitanje, s dodatnim naglaskom na ono što su učenici odgovorili. Ovakve situacije pronalazimo i u komunikaciji Broja Jedan sa svojim „učenicima“, odnosno članovima Grupe TNT.

Od svih članova Grupe TNT, najmanje je zadovoljan ponašanjem Boba Rocka, iako je jedan od njegovih najboljih agenata.



Slika 37. Ljutnja Broja Jedan (lijevo) iz br. 17, str. 26. – *Ljekovita vodate* prikaz udaranja Boba Rocka iz br. 12, str. 59. – *Žalosna priča o mladom bogatašu*.

U lijevom primjeru Ljutnja Broja Jedan, koju je prouzrokovao agent Bob Rock, dodatno je naglašena vizualnom metaforom dima koji izlazi iz glave vođe. Nestašluk i izrugivanje su Bobove karakteristike koje Broj Jedan ne cijeni te je tako Bob Rock uvijek taj koji nastrada pod njegovim štapom, kao i u desnom primjeru. Gotovo svaka komunikacija Boba i Broja Jedan završava tako što Broj Jedan udara Boba za kaznu, uglavnom svojim štapom. Prikaz udaranja u prethodnom primjeru (desno) uočljiv je iz položaja štapa, čiji obris je prikazan u raznim položajima, kao i šake koja ga drži. Ti obrisi, zajedno s linijama koje se nalaze uz njega, prikazuju smjer kretanja štapa. Udarci su prikazani i vizualnom metaforom zvjezdica koje predstavljaju udaranje štapa o Bobovu glavu i rezultat boli koja je vidljiva i u njegovoj grimasi. Isto tako, Broj Jedan ne propušta priliku u kojoj se može izrugati Bobu Rocku, a njihov odnos temeljen je upravo na to obostranom izrugivanju.

U prikazu povijesnih događaja, prikazan je uvijek starački, tijekom čitavog stripa nepoznato je koliko godina ima, ističe svoju prisutnost u raznim povijesnim događanjima, sve u cilju prikaza mudrosti koju je stekao kroz svoj dugačak život. Broj Jedan ne izgleda mnogo drugačije u prikazu povijesnog događaja; u prikazu lika u prošlosti uvijek ima svoju dugačku bradu, ne posjeduje zube, a djelomično pročelava kosa mu je uvijek razbarušena.



Slika 38. Prikaz jedne od mnogobrojnih priča iz prošlosti Broja Jedan iz br. 17, str. 11. –

Ljekovita voda.

Situacije i priče koje pripovijeda svojim agentima, prikazane su u zaobljenom okviru kvadrat-sličice, ne u standardnom pravokutnom obliku s oštrim rubovima. Ova stripovna tehnika često se upotrebljava u stripovima s ciljem prikazivanja radnja koje se odvijaju u prošlosti (vidi 7.1.).



Slika 39. Prikaz besmislenog govorenja Broja Jedan pomoću usklika „bla, bla“ iz br. 14, str. 122.

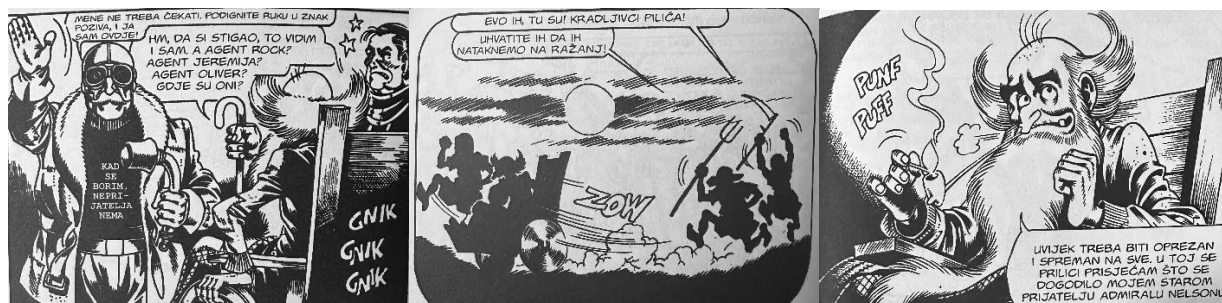
– Jedan, dva, tri, četiri.

Navedeni primjer zadnja je kvadrat-sličica iz br. 14 – *Jedan, dva, tri, četiri*, a prikazan je Broj Jedan koji započinje još jedan od svojih dugačkih monologa. Govorni dio prekida se s usklikom „*bla bla*“ unutar govornog oblačića – time se označava da priča ima nastavak, a njegov monolog zapravo je prikazan sintagmom koja označava besmisleno brbljanje, govorenje i pričanje bez smisla.

Govorni, odnosno tekstualni dio njegovih priča prvo započinju uvodnom rečenicom u navodnicima, a zatim se glagolsko vrijeme prebacuje u prezent te se čini kao da se radnja odvija u sadašnjosti. Ponekad Broj Jedan daje i komentare na određenu situaciju, a njegovi komentari označeni su ili navodnicima ili su smješteni u prostoru okvira, na vrhu kvadrat-sličice te bez oblačića.

On je vođa Grupe TNT; on predstavlja autoritet, izaziva strahopoštovanje unutar agencije, ali i šire, što je vidljivo i u položaju unutar kvadrata. Njegov lik uvijek većinski zauzima prostor okvira, ponekad je i smješten unutar jedne polovice, a u drugu su zbijeni svi preostali članovi Grupe TNT. Tako uočavamo njegovu superiornost i dominaciju unutar tima.

„GNIK, GNIK, GNIK“ onomatopeja je koja prikazuje zvuk kretanja njegovih kolica (jedna od najpoznatijih onomatopeja), tijekom čitavog stripovnog serijala pronalazimo ju uz njegov lik i invalidska kolica u kojima se nalazi. Pored navedene onomatopeje, u lijevom primjeru treba obratiti pažnju i na položaj ruke koji ukazuje kako rukama pokreće kotače svojih kolica te onomatopeja nastaje kao zvuk pokretanja invalidskih kolica.



Slika 40. Primjeri onomatopeja koje prate kretanje Broja Jedan iz br. 16, str. 4. – *(Ne) glasajte za Notaxa* (lijevo), br. 17, str. 16. – *Ljekovita voda* (sredina) te br. 14, str. 63. – *Jedan, dva, tri, četiri* (desno).

Njegova kolica ponekad prati i onomatopeja „ZOW“ koja označava brzinu kretanja, kao da se naglim i ubrzanim micanjem objekta stvorio taj zvuk, a pojavljuje se u situacijama kad se Broj Jedan ne kreće opušteno svojim invalidskim kolicima, nego uglavnom bježi i juri, što je vidljivo na središnjoj slici.

Težak (2003: 594) je istaknuo vrlo snažan utjecaj stripova nastalih na engleskom jeziku te prisutnost anglicizama u drugim jezicima, tako i u hrvatski jezik. Time nastaju brojne onomatopeje, tvorene od engleskih glagola poput *bang*, *click*, *crack*, *knock*, *pow*, nerijetko prisutne i u hrvatskom prijevodu stripa. Ponekad je njegov lik prikazan s lulom, a nailazimo na još jednu učestaliju onomatopeju, „PUNF“, odnosno „PUFF“. Ove onomatopeje predstavljaju plamen odnosno izgaranje cigarete. Pored njih su prisutne i linije za dim, a sve to zajedno označava paljenje njegove lule u desnom primjeru. Porijeklo ovih onomatopejskih izraza pojašnjeno je u poglavlju 7.6.

9. ZAKLJUČAK

Analiza prikaza elemenata unutar prvih 20 brojeva stripovnog serijala *Alan Ford* ukazala je na osnovna oblikovna sredstva stripa koja on kao medij posjeduje te multimodalnost kojom se oblikuju njegovi likovi. *Alan Ford* predstavljen je u formatu male džepne knjižice, lišen boje te određen crno-bijelim prikazom. Kompozicija stripa određena je pravokutnim okvirom kvadrat-sličice, najčešće s prikazom dvaju pravokutnika na jednoj stranici. Ponekad okviri zauzimaju i kružni oblik, s ciljem fokusiranosti na određenu radnju ili pak prikaz napetosti i tenzije. Autori stripa Bunker i Magnus prikazali su pojedina specifična obilježja u prikazu crtanja određenih situacija, različita od uobičajenog načina prikazivanja koje smo objasnili u teorijskom pregledu obilježja stripa. Tako primjerice autori za prikaz mirisa ne koriste kružice koji se šire od mirisnog predmeta do nosa lika, već radije koriste linije kako bi predstavili taj element. Stripovni serijal obiluje i onomatopejskim izrazima poredanima uz crtež likova. Kako je dinamika stripa brza, likovi su vrlo energični, upadaju u svakojake probleme i nezgode, najčešće su onomatopejama prikazani udarci, padovi i elementi kretanja. Koriste se onomatopeja za izražavanje prirodnih, ali i umjetnih šumova. U pojedinim primjerima autori nastoje oponašati materijalni svijet, što dovodi i do stilizacije riječi u određenu vizualnu komponentu. Ovaj strip nastao je na talijanskom jeziku te je preveden na hrvatski, što je svakako utjecalo i na izraz onomatopejskih elemenata. Pored neologističkih onomatopeja, kreiranih u prijevodu na hrvatski jezik, pronalazimo i brojne onomatopeje potekle od engleskog jezika, zbog velikog utjecaja i popularnosti koji su imali stripovi na engleskom jeziku.

Iz provedene je analize vidljivo kako svaki lik Grupe TNT ima svoja karakterna obilježja, koja su multimodalno prikazana, posebice u sprezi prikaza, vizualnog oblikovanja lika i njegova jezičnog izražavanja. Autori su ciljano odabrali izgled i ponašanje likova kako bi prenijeli stereotipne poruke u humorističnom formatu; bilo da govorimo o iskompleksiranom Bobu Rocku, na prvi pogled savršenom Alanu Fordu koji je sve samo ne pravi agent ili pak vođa tajne organizacije koji je zapravo jedva pokretni starac.

Premda je nekoć strip smatran trivijalnim, brojni stilističari, semiotičari i teoretičari kulture smatraju ga posebnim stilom vrijednim analize, posebice zbog njegova kombiniranja različitih semiotičkih resursa (tekst, slika, crtež, boja, tipografija, itd) u kreaciji priče i značenja.

U ovom radu pokazana je podatnost i relevantnost stripovnog serijala *Alan Ford* kao predmeta istraživanja na razini multimodalne stilistike. Serijal obiluje različitim stilskim obilježjima na različitim jezičnim razinama, posebice fonostilističkoj i grafostilističkoj, no u cilju stvaranja specifične karakterizacije likova i prikaza humora, visoko su korištene i vizalne metafore te kontrastan i karikaturalan modus crno-bijelog crteža.

Literatura

1. Ajanović, M. (2008) *Karikatura i pokret. Devet ogleda o crtanom filmu*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
2. Aljinović, R. (2012) *Kad je strip bio mlad*. Zagreb: Stripform – Udruga prijatelji stripa.
3. Antoš, A. (1972) *Osnove lingvističke stilistike: za studente pedagoških akademija i nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga.
4. Bagić, K. (2012) *Rječnik stilskih figura*. Zagreb. Školska knjiga.
5. Bertoša, M. (2008) *Socsemiološki bricolage; Analiza savršena para*. Zagreb: Društvena istraživanja : časopis za opća društvena pitanja, Vol. 17 No. 6 (98).
6. Biti, M. (2004) *Interesna žarišta stilistike diskursa*. Fluminensia: časopis za filološka istraživanja, 16 (1-2), 157-169.
7. Biti, V. (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
8. Buljubašić, E. (2015) *O multimodalnoj stilistici*. U: Ryznar, A. (ur.), *Svijet stila, stanja stilistike*. Zbornik radova. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
Dostupno na: <https://stilistika.org/buljubasic>; pristupljeno: 14. 11. 2022.
9. Buljubašić, E. (2020) *Neoklapski diskurs i stil – o aspektima interdiskurzivnosti mediteranizma, baštine i popularne kulture*. Split: Književni krug.
10. Bunta, A. (2012) *Magnetizam gluposti: Platon, Erazmo Roterdamski, Alan Ford*; prevela sa slovenskog Nadežda Čačinović. Zagreb: Naknada Ljevak.
11. Carioti, A. (1964) *Così Criminal e Satanik scandalizzarono l'Italia*. Corriere della Sera.
Dostupno na: <http://lettura.corriere.it/cosi-kriminal-e-satnik-scandalizzarono-litalia/>;
pristupljeno: 3.11.2022.
12. Cassani, Alberto. "Intervista a Max Bunker", 1/12/2001.
Dostupno na: <http://www.inkonline.info/?p=338>; pristupljeno: 6.11.2022.
13. Chevalier, J. I Gheerbrant, A. (2007.) *Rječnik simbola – Mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb. Naklada Jesenskii Turk.
14. Cohn, N. (2013) *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London: Bloomsbury.
15. Connors, Sean P. (2012) *Weaving multimodal meaning in a graphic novel reading group*. U: *Visual Communication*. Br. 12:1. Str. 27-53.

16. Čegir, T. (2018) *Otkrivanje stripa*. Zagreb: ART9.
17. Dragojević, S. i Frančeski, H. (2011) *Povijest stripa*. U: Peruško, Z., (ur.) *Uvod u medije*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk: Hrvatsko sociološko društvo, str. 173-201.
18. Duncan, R.; Smith, M. J. (2009) *Power of Comics: History, Form, and Culture*. New York, London: Continuum.
19. Džamić, L. (2012) *Cyječarnica u kući cveća – kako smo usvojili i živeli Alana Forda*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
20. Eisner, W. (2000) *Comics and sequential art*. Florida: Poorhouse Press.
21. Fiamma, Andrea: “Magnus, il più grande”.
Dostupno na: <https://www.fumettologica.it/2019/05/roberto-raviola-magnus-fumetti/>;
pristupljeno: 10.10.2022.
22. Forceville, C.; Refaie, E. E.; Meesters, G. (2014) *Stylistics and comics*. U: Burke, M. (ur.), *The Routledge Handbook of Stylistics*. London; New York: Routledge, str. 485-500.
23. Gibbons, A. (2008) *Multimodal Literature ‘Moves’ Us: Dynamic Movement and Embodiment in „VAS: An Opera in Flatland“*. *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, 41 (6), 107-124.
24. Grgić, I. (2015) *Značenje i simbolika broja*. Đakovo, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku.
25. Gržina, H. (2014) *Semiotička analiza mediju stripa svojstvenih vizualnih elemenata u Alanu Fordu Maxa Bunkera i Magnusa*. *Medijske studije*, Vol.5 No. 10.
26. Horvat, D. (2019) *Andrija Maurović i hrvatski strip (1901.– 1981.)*. *Pro tempore: časopis studenata povijesti*, 14, str. 234-264.
27. Katnić-Bakaršić, M. (1999) *Lingvistička stilistika*. Budimpešta: Open Society Institute.
28. Katnić-Bakaršić (2001) *Stilistika*. Sarajevo.
Dostupno na: <https://dokumen.tips/documents/stilistika-katnic-bakarsic-marina-sarajevo-2001.html?page=2>; pristupljeno: 24.8.2023.
29. Katnić-Bakaršić, M. (2003) *Stilistika diskursa kao kontekstualizirana stilistika*. Rijeka: Fluminensia: časopis za filološka istraživanja, Vol. 15 No. 2.
30. Koletić, I. (2016) *Stilistika stripa*.
Dostupno na <https://mail.stilistika.org/studij-stilistike/diplomski-radovi/143-stilistika-stripa>; pristupljeno: 3.11.2022.

31. Kovačević, M. i Badurina, L. (2001) *Raslojavanje jezične stvarnosti*. Izdavački centar Rijeka.
32. Krulčić, V. (1984) *Hrvatski poslijeratni strip*. Pula. Istarska naklada.
33. Krulčić, V. (1990) *Put u obećanu zemlju: dvanaest godina stripa na stranicama Poleta*. Zagreb: RS SOH.
34. Kukkonen, K. (2013a) *Contemporary Comics Storytelling*. University of Nebraska Press.
35. Kukkonen, K. (2013b) *Studying Comics and Graphic Novels*. Wiley-Blackwell.
36. Maksimović, T. (2012) *Stripovni stil u mangama i grafičkim romanima*. Sveučilište u Osijeku.
Dostupno na: <https://repositorij.ffos.hr/islandora/object/ffos:1179>; pristupljeno: 23.2.2023.
37. McCloud, S. (2005) *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost*; prijevod Danilo Brozović. Zagreb: Mentor.
38. McCloud, S. (2008) *Kako crtati strip*; prijevod Danilo Brozović. Zagreb: Mentor.
39. Moliterno, G. (2000) *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*. London: Routledge.
40. Munitić, R. (2010) *Strip, deveta umjetnost*. Zagreb: Udruga za popularizaciju hrvatskog stripa, ART 9.
41. Musseta, M. (2014) *Semiotic Resources in The Curious Incident of the Dog in the Night-Time: The Narrative Power of the Visual in Multimodal Fiction*. Universidad Nacional de Villa Maria. Argentina.
Dostupno na:
[https://www.academia.edu/9552935/Semiotic Resources in The Curious Incident of the Dog in the Night Time The Narrative Power of the Visual in Multimodal Fiction](https://www.academia.edu/9552935/Semiotic_Resources_in_The_Curious_Incident_of_the_Dog_in_the_Night_Time_The_Narrative_Power_of_the_Visual_in_Multimodal_Fiction); pristupljeno: 30.6.2023.
42. Nörth, W. (2004) *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres.
43. Pranjić, K. (1983) *Stil i stilistika*. U: Škreb i Stamać (ur.) *Uvod u književnost – teorija, metodologija*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
44. Romanini, G. (2015) *La sognavano a colori!*. Milano: La compagnia della Forca, Rizzoli Lizard.

45. Rončević, V. (2021) *Croatian anime and manga fans: an encounter with Japanese culture and language*. Tabula: časopis Filozofskog fakulteta, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, No. 18.
46. Ryznar, A. (2014) *Interdiskurzivnost: stilistički prilog teoriji književnog diskursa*. Zagreb: Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i filmu, Vol. 58 No. 1.
47. Sabin, R. (2001) *Studies in Comics and Graphic Novels*. London: University of the Arts London.
48. Sandulli, A. (2016) *Ascesa e declino dell'idea di giustizia nel fumetto della seconda metà del Novecento*. Roma: Costituzionalismo.
49. Silić, J. (2006) *Funkcionalni stilovi hrvatskog jezika*. Zagreb: Disput.
50. Skopljak-Barić, I., Beriće, A., Dilica, K. i Mirt, D. – *Hrvatski jezik 5*.
Dostupno na https://edutorij.e-skole.hr/share/proxy/alfresco-noauth/edutorij/api/proxy-guest/df4dc771-5c46-4a4f-8328-5c1f35aed47f/html/693_uocavamo_obiljezja_stripa.html; pristupljeno: 24.10.2022.
51. Skwarzynski, J. (2019) *Reading images. Comics and its Multimodality in Cultural Communication, Interpretation and Translation*. John Paul II Catholic University of Lublin.
52. Sršen, I. i Radić, A. (2019) *Halo Bing: intervju s Maxom Bunkerom*. Zagreb: Sandorf
53. Šarić, I. (2018) *Od umjetnosti riječi do 9. umjetnosti: Vidimo se tamo gore, roman i strip*. Sic: časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje, Vol. 9 No. 1.
54. Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky.
55. Tomić, S. (1985) *Strip, poreklo i značaj*. Novi Sad: Forum.
56. Van Leenwen, T. (2005) *Introducing Social Semiotics*. London and New York: Routledge.
57. Wolk, D. (2007) *Readingcomics: How graphic novels work and what they mean*. Philadelphia: Da Capa Press.

Sažetak

Medij stripa u prošlosti je smatram nečim trivijalnim, nazivan često sporednom umjetnošću. Razvojem lingvističkih disciplina, stripovni stil postaje zanimljiv brojnim teoretičarima i stilističarima upravo zbog svoje složene semiotičke prirode. Stoga je stripovni tekst više od lingvističkog fenomena, on je i multimodalan sustav organiziranih modusa u kulturološkom okviru. U ovom radu naglasak je na multimodalnom prikazu trojice likova proučavane Grupe TNT: glavnom „junaku“ Alanu Fordu, njegovu partneru Bobu Rocku te vođi Grupe, Broju Jedan. Cilj je ovoga rada da analizom osnovnih obilježja stripa i suodnosa vizualnih i jezičnih elemenata u prikazu trojice analiziranih likova prikažem na koji način Bunker i Magnus čitatelju prenose svoje ideje i misli, kako prikazuju likove na jezičnoj i slikovnoj razini te tako stvaraju posebnu dinamiku stripa. U radu se upotrebljavaju analitički pojmovi i alati nastali na susretištu strukturalističke stilistike i diskursne stilistike te sociosemiotičke struje multimodalne stilistike, prvenstveno s fokusom na sliku i jezični aspekt.

Ključne riječi: multimodalna stilistika, strip, *Alan Ford*, govorni oblačić

Multimodal analysis of the TNT group representation in the comic series “Alan Ford”

Abstract

In the past, the medium of comics was considered to be something trivial, often referred to as secondary art. Along with the development of linguistic disciplines, comic book style became interesting to numerous theorists and stylists, precisely because of its complex semiotic nature. Therefore, comic text is actually more than a linguistic phenomenon; it is also a multimodal system of organized modes in a cultural framework. In this paper, the emphasis is put on the multimodal presentation of the three characters of the studied TNT group: the main "hero" Alan Ford, his partner Bob Rock and the leader of the group, Number One. The aim of this paper is to analyze the basic features of the comic and the correlation of visual and linguistic elements in the portrayal of the three analyzed characters to show how Bunker and Magnus conveyed their ideas and thoughts to the reader; how they portrayed the characters on a linguistic and pictorial level and, thus, created a special dynamic of the comic. Analytical concepts and tools created at the meeting point of structural and discourse stylistics and the social semiotic current of multimodal stylistics are used, primarily focusing on the image and linguistic aspect.

Key words: multimodal stylistic, comic book, *Alan Ford*, speech bubble

Popis slika

Slika 1. Vrste okvira u stripovima (Eisner 1985: 44).

Slika 2. Primjeri narativnih oblačića u stripu prema Munitiću (2010: 32).

Slika 3. Članovi grupe TNT – glavni likovi stripovnog serijala *Alan Ford*.

Slika 4. Primjeri Magnusovog korištenja indeksnih znakova kada likovi i predmeti nisu lako uočljivi iz br. 6, str. 10. – *Traži se Alex Barry* i iz br. 20, str. 108. – *Frit i Frut*.

Slika 5. Korištenje obrisa dijelova tijela iz br.14, str. 21. – *Jedan, dva, tri, četiri* te upotreba višestrukih glava kao pokazatelj kretanja glave iz br. 8, str. 21. – *Zimska idila*.

Slika 6. Srce kao simbol ljubavi iz br. 18, str. 122. – *Pas za milijun dolara* i slomljenog srca kao primjer ljubavnog razočaranja iz br. 5, str. 28. – *Daj! Daj! Daj!*.

Slika 7. Linije kao vizualne metafore (Forceville, Refaie, Meesters; 2014: 493).

Slika 8. Kapljice oko glave lika zbog zabrinutosti iz br. 7, str. 118. – *Ucviljeni diktator*.

Slika 9. Dolari ucrtani na mjesto zjenica kao pokazatelj koliko je Broj 1 oduševljen novcem iz br.12, str. 70. – *Žalosna priča o mladom bogatašu*.

Slika 10. Grafički simbol eksplozije kako bi se prikazala tuča likova iz br. 6, str. 52. – *Traži se Alex Barry* (lijevo) te kadar iz br. 7, str. 15. – *Ucviljeni diktator* (desno).

Slika 11. Grafičko oblikovanje teksta iz br. 7, str. 47. – *Ucviljeni diktator*.

Slika 12. Zaobljeni okviri kao znak pripovijedanja iz br. 17, str. 15. – *Ljekovita voda* (lijevo) te primjer autorova uplitanja u radnju s ciljem prikazivanja prolaznosti vremena iz br. 5, str. 96. – *Daj! Daj! Daj!* (desno).

Slika 13. Primjeri načina upisivanja uzvika unutar stripa iz br. 2, str. 107. – *Šuplji zub* (lijevo) te br. 9, str. 62. – *Zoo simfonija* (desno).

Slika 14. Primjeri ustaljenih onomatopeja iz br. 1, str. 67. – *Grupa TNT* (lijevo) i br. 3, str. 49. – *Operacija Frankenstein* (desno).

Slika 15. Prikaz borbe preko čitavog kadra iz br. 19, str. 103. – *Trojica iz Yume*.

Slika 16. Korištenje interpunkcijskih znakova kao simbola kao dio slike, str. 16. (lijevo) i unutar oblačića, str. 106. (desno) iz br. 10 – *Formule*.

Slika 17. Prikaz Alanova neuspjeha u ljubavi iz br. 4, str. 87. – *Kuća duhova* (lijevo) i njegova zaljubljiva duha iz br. 16., str 21. – *(Ne) glasajte za Notaxa* (desno).

Slika 18. Vizualne metafore u prikazu lika Alana Forda: srca kao znak zaljubljenosti iz br. 15, str. 18. – *Udar munje* (lijevo) te znak valute dolara u očima umjeto zjenica iz br. 12, str. 26. – *Žalosna priča o mladom bogatašu* (desno).

Slika 19. Nespretnost lika prikazan je višestrukim crtežom ruku i linijama pokreta iz br. 6, str. 92. – *Traži se Alex Barry*.

Slika 20. Prikaz nelagodnog osjećanja Alana iz br. 9, str. 7. – *Zoo simfonija*.

Slika 21. Okrugla forma kvadrat-sličice iz br. 15, str. 27. – *Udar munje* (lijevo) te iz br. 16, str. 25. – *(Ne) glasajte za Notaxa*.

Slika 22. Prikaz pjevanja Alana Forda iz br. 2, str. 52. – *Šuplji zub*.

Slika 23. Podebljan interpunkcijski znak uskličnik unutar govornog oblačića iz br. 2, str. 94. – *Šuplji zub*.

Slika 24. Crtež žarulje unutar govornog oblačića kao simbol zaključivanja iz br. 15, str. 75. – *Udar munje*.

Slika 25. Prikaz smrada unutar stripa iz br. 13, str. 88. – *Golf*.

Slika 26. Primjer prikazivanja Alanovih misli iz br. 9, str. 17. – *Zoo simfonija* te došaptavanja Alana s Bobom Rockom iz br. 8., str. 88. – *Zimska idila*.

Slika 27. Prikaz Bob Rockove pohlepe te ljutnje iz br. 15, str. 47. – *Udar munje*.

Slika 28. Sreća Boba Rocka prikazana u primjeru iz br. 14, str. 24. – *Jedan, dva, tri, četiri*.

Slika 29. Strah Boba Rocka prikazan u višestrukom crtanju njegova tijela, u različitim položajima iz br. 13, str. 101. – *Golf*.

Slika 30. Bob Rock koristi svaku situaciju za spavanje iz br. 16, str. 69. – *(Ne) glasajte za Notaxa* (lijevo), a piće i hrana glavni su mu poroci, iz br. 7, str. 16. – *Ucviljeni diktator* (desno).

Slika 31. Prikaz Boba Rocka iz br. 2, str. 57. – *Šuplji zub* (lijevo) i br. 4, str. 40. – *Kuća duhova*.

Slika 32. Primjeri ljubomore Boba Rocka na Alana Forda iz br. 3, str. 7. – *Operacija Frankenstein* te iz br. 5, str. 23. – *Daj! Daj! Daj!*.

Slika 33. Dobra suradnja i kontrastni karakteri Boba Rocka i Alana Forda iz br. 2, str. 109. – *Šuplji zub*.

Slika 34. Primjer izrugivanja s nadređenima, u ovom slučaju sa Šefom iz br. 5, str. 22. – *Daj! Daj! Daj!*.

Slika 35. Karikaturalni prikaz Broja Jedan iz br.16, str. 29. – *(Ne) glasajte za Notaxa*.

Slika 36. Broj Jedan započinje još jednu od svojih priča na koje članovi Grupe TNT negoduju; iz br. 12, str. 122. – *Žalosna priča o mladom bogatašu*.

Slika 37. Ljutnja Broja Jedan (lijevo) iz br. 17, str. 26. – *Ljekovita voda* te prikaz udaranja Boba Rocka iz br. 12, str. 59. – *Žalosna priča o mladom bogatašu*.

Slika 38. Prikaz jedne od mnogobrojnih priča iz prošlosti Broja Jedan iz br. 17, str. 11. – *Ljekovita voda*.

Slika 39. Prikaz besmislenog govorenja Broja Jedan pomoću usklika 'bla, bla' iz br. 14, str. 122. – *Jedan, dva, tri, četiri*.

Slika 40. Primjeri onomatopeja koje prate kretanje Broja Jedan iz br. 16, str. 4. – *(Ne) glasajte za Notaxa* (lijevo), br. 17, str. 16. – *Ljekovita voda* (sredina) te br. 14, str. 63. – *Jedan, dva, tri, četiri* (desno)

SVEUČILIŠTE U
SPLITUFILOZOFSKI
FAKULTET

**IZJAVA O AKADEMSKOJ
ČESTITOSTI**

kojom ja Anamarija Buljan, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra/magistrice hrvatskog i talijanskog jezika i književnosti, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem danijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 18.9.2023.

Potpis



IZJAVA O POHRANI DIPLOMSKOG RADA U DIGITALNI REPOZITORIJ
FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU

Student/ica: Anamarija Buljan
Naslov rada: Multimodalna analiza reprezentacije Grupe TNT u stripovnom
serijalu *Alan Ford*
Vrsta rada: diplomski rad
Znanstveno područje: humanističke znanosti
Znanstveno polje: filologija
Mentor/ica rada(ime, prezime, zvanje): Eni Buljubašić, doc. dr. sc.

Komentor/ica rada(ime, prezime, zvanje): /

Članovi povjerenstva (ime, prezime, zvanje):

1. Eni Buljubašić, doc. dr. sc.
2. Srećko Jurišić, prof. dr. sc.
3. Nikola Sunara, dr. sc.

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/autorica predanog diplomskog rada i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 46/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude:

a) rad u otvorenom pristupu

b) široj javnosti, ali nakon proteka 6 / 12 / 24 mjeseci (zaokružite odgovarajući broj mjeseci).

(zaokružite odgovarajuće)

Split, 18.9.2023.

Potpis studenta/studentice:

