

# STILISTIKA STRIPA: USPOREDBA EUROPSKOG, AMERIČKOG I JAPANSKOG STRIPA

---

**Tomičić, Stipe Lucijan**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2022**

*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:172:842260>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-12-24**

*Repository / Repozitorij:*

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



**SVEUČILIŠTE U SPLITU  
FILOZOFSKI FAKULTET**

**DIPLOMSKI RAD**

**STILISTIKA STRIPA:  
USPOREDBA EUROPSKOG, AMERIČKOG I JAPANSKOG STRIPA**

**STIPE LUCIJAN TOMIČIĆ**

**Split, 2022.**

**Odsjek za hrvatski jezik i književnost**

**Hrvatski jezik i književnost**

**Stilistika**

**STILISTIKA STRIPA:  
USPOREDBA EUROPSKOG, AMERIČKOG I JAPANSKOG STRIPA**

**Student:**

**Stipe Lucijan Tomičić**

**Mentorica:**

**doc. dr. sc. Eni Buljubašić**

**Split, siječanj 2022.**

## Sadržaj

<b>1. UVOD</b> .....	<b>1</b>
<b>2. STILISTIKA</b> .....	<b>3</b>
<b>2.1. Stil</b> .....	<b>3</b>
<b>2.2. Stilistički pravci</b> .....	<b>4</b>
<b>2.3. Diskursna i/ili kontekstualizirana stilistika</b> .....	<b>7</b>
<b>2.4. Multimodalna stilistika</b> .....	<b>8</b>
<b>3. STRIP</b> .....	<b>10</b>
<b>3.1. Definicija stripa</b> .....	<b>10</b>
<b>3.2. Naziv stripa</b> .....	<b>12</b>
<b>3.3. Povijest stripa</b> .....	<b>13</b>
<b>3.4. Hrvatski strip</b> .....	<b>16</b>
<b>4. OBLIKOVNA SREDSTVA STRIPA</b> .....	<b>18</b>
<b>5. STILISTIKA STRIPA</b> .....	<b>23</b>
<b>5.1. Lingvostilistička analiza</b> .....	<b>25</b>
<b>5.2. Vizualne metafore</b> .....	<b>29</b>
<b>5.3. Stilovi crtanja</b> .....	<b>35</b>
<b>5.4. Stilovi pisanja</b> .....	<b>42</b>
<b>5.5. Stilovi pripovijedanja</b> .....	<b>46</b>
<b>5.6. Autoreferencijalnost u stripovima</b> .....	<b>55</b>
<b>6. ZAKLJUČAK</b> .....	<b>60</b>
<b>Literatura</b> .....	<b>63</b>
<b>Sažetak</b> .....	<b>68</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>69</b>
<b>Popis slika</b> .....	<b>70</b>

## 1. UVOD

Strip ili *deveta umjetnost*, više nije smatran nevažnim i namijenjenim djeci, već se, u novije vrijeme, počeo primjećivati i u kulturnim krugovima te postao središnja tema mnogih akademskih radova. U ovom diplomskom radu proučava se stilistika stripa i navode sličnosti i razlike stilova europskog, američkog i japanskog stripa na odabranim primjerima. Na početku rada opisuju se najvažniji pojmovi i pravci stilistike te posebno diskursna i/ili kontekstualizirana stilistika i multimodalna stilistika jer su svojim inovacijama na području stilistike važni za proučavanje stripa. Pojam stila proučava se prema autorima Pranjiću (1986) i Compagnonu (2007) koji ga opisuju kao višeznačan objašnjavajući svako značenje pojedinačno i njihov razvoj. S obzirom na to da se predmet stilistike različito definira, ta se disciplina dijeli na više pravaca. U radu se opisuju najvažniji pravci stilistike, a posebno diskursna i/ili kontekstualizirana stilistika i multimodalna stilistika. Prvi pravac, koji je usmjeren na proučavanje svih tipova diskursa, proučavaju autorice Katnić-Bakaršić (2003) i Biti (2004). Multimodalnu stilistiku, koja uključuje mnogo izražajnih načina, odnosno semiotičkih *modusa* (jezik, slika, glazba, zvuk, geste) u svoja istraživanja, proučavaju autori Kress i van Leeuwen (2001), Buljubašić (2015), Gibbons (2008) i Nørgaard (2014). Nastajanje ovih pravaca rezultat je pojave novih načina rada u stilistici, ponajprije poststrukturalističke stilistike koja više ne proučava tekst odvojeno, nego proučava odnose teksta i onoga izvan teksta. Zbog toga je strip ovim pravcima zanimljiv za proučavanje jer uz tekst uključuje i sliku koja je neizostavna za stvaranje njegova značenja.

Strip se najjednostavnije može odrediti kao „priča u slikama” (Munitić, 2010: 11), ali ta široka definicija ne može jasno objasniti devetu umjetnost. Mnogi teoretičari stripa imaju svoje definicije koje točno određuju pojam stripa, a najviše se ističu Will Eisner (2000) i Scott McCloud (1994, 2006) čija se djela najviše koriste u ovom radu. Eisner (2000: 5) naziva strip „umjetnošću slijeda” (*sequential art*) i objašnjava ga kao oblik čitanja. Opisuje da se čitanje povezivalo s pismenošću, odnosno kada bi netko znao čitati, znao bi čitati slova. Međutim, to se mijenja novim shvaćanjima u kojima je poznavanje slova samo jedan dio čitanja koje se shvaća kao perceptivna aktivnost. Dakle, čitanje slova jedan je dio te aktivnosti jer se čitati mogu slike, mape, dijagrami i glazbene note (Wolf, 1977 prema Eisner, 2005: 7, 8). Ovo Eisnerovo zapažanje povezuje se s nastajanjem novih pravaca u stilistici, odnosno s multimodalnom stilistikom. Također se povezuje s djelom *Reading Images*, Kressa i van Leeuwena u kojem autori upravo objašnjavaju kako se čitaju slike. Prema tome će se tijekom

ovog rada pisati o *čitateljima* stripova, a ne *gledateljima* ili *konzumentima* jer se stripovi čitaju.

Uz definiciju stripa opisuje se kako je nastao naziv stripa te povijest europskog, američkog, japanskog i hrvatskog stripa. Opisuje se podjela stripova na kratkometražni ili *comic strip* (jako kratki, šaljivi strip u novinama, prvi pravi stripovi), serijalni ili *comic book*, (kraći stripovi u nastavcima) koji je najčešći oblik pa se ponekad naziva samo *comics* i dugometražni ili *graphic novel* (dugi strip s jednom završenom radnjom). Primjeri koji se koriste za analizu su serijalni i kratkometražni, a dugometražni se ne koriste. Oblikovna sredstva stripa također su ukratko opisana jer su povezana sa središnjim dijelom rada. Središnji dio rada opisuje stilistiku europskog, američkog i japanskog stripa, odnosno njihove sličnosti i razlike. Lingvostilistička analiza stripova odnosi se samo na tekst u stripu pa prema toj analizi nema razlika između europskog, američkog i japanskog stripa, osim jezičnih koji nisu tema rada. Ostali dijelovi (vizualne metafore, stilovi pisanja, crtanja i pripovijedanja) proučavaju sličnosti i razlike prema stilistici kod ove tri vrste stripa analizirajući ga kao spoj slike i teksta koji tim modusima stvara značenje. Pojam europski strip ponekad se izbjegava zbog različitih načina stvaranja stripa u mnogim europskim zemljama. Međutim, svi ti „različiti” stripovi imaju određene sličnosti prema navedenim kategorijama (vizualne metafore, stilovi pisanja, crtanja i pripovijedanja), a također se znatno razlikuju od američkih i japanskih stripova. Zbog toga se svi stripovi mogu svrstati pod jedan zajednički i može se koristiti naziv europski strip. U ovom radu koristi se francusko-belgijski strip kao predstavnik europskog stripa zbog svoje popularnosti i načina stvaranja. Iako opisuju sve vrste stripova, Eisner i McCloud se u ovom radu, kao američki teoretičari (i crtači) stripa koriste kao predstavnici američkog stripa. Stripovi o superjunacima najpopularnija su vrsta američkog stripa u zemlji i svijetu pa se najviše koriste u ovom radu. Eisner i McCloud također se najviše bave američkim stripom o superjunacima dajući vlastite primjere koji se koriste prema navedenim kategorijama ovoga rada. Za japanski strip najviše se koriste primjeri crtača Osama Tezuke koji je spajanjem američkih stripova i japanske tradicionalne umjetnosti stvorio sasvim novu vrstu stripa. U posljednjem dijelu rada opisuje se autoreferencijalnost u stripu navodeći kako se stripovi na različite načine mogu odnositi na same sebe. Pokazuju se primjeri američkih i hrvatskih stripova, a za razliku od prethodnih primjera stripova opisuju se samo kratkometražni stripovi.

## 2. STILISTIKA

### 2.1. Stil

Pranjić (1986: 193) tvrdi da se stilistiku može najopćenitije odrediti kao „(humanističku) znanost kojoj je predmet proučavanja – stil“, ali naglašava kako je ona „poput drugih humanističkih (i društvenih) znanosti, znanost heuristička (...) a nikako egzaktna (...) poput matematike ili fizike gdje za tvrdnje postoje kriteriji po kojima su spoznaje savršeno i dovršeno mjerljive i provjerljive“ (Pranjić, 1986: 193). Za stilistiku je teško definirati njen predmet proučavanja jer stil nije „čvrst“ pojam, nego se treba shvaćati kao „termin indikator“ te zato stilistiku samo uvjetno trebamo smatrati znanošću (ibid: 194). Pranjić nabroja mnoga značenja pojma stil u svakodnevnom govoru, a posebno se osvrće na sve ono što može značiti u jeziku i književnosti. Stil označava *kako* je nešto rečeno, a ne *što* je rečeno, stil je *individualna upotreba jezika* ili *izbor* kako se različitim načinima može reći isto (ibid: 193). Kao i Pranjić, Compagnon (2007: 191 - 224) u svom djelu *Demon teorije* objašnjava stil kao višeznačan pojam, on može biti norma, ukras, otklon, vrsta ili tip, simptom i kultura. Stil kao norma označava uzor koji drugi trebaju slijediti, u retorici stil je ukras, odnosno varijacija ili otklon od uobičajene uporabe (ibid: 194). Stil kao vrsta ili tip u retorici se najviše veže za podjelu na niski, srednji i visoki stil kojima su se označavala tri najpoznatija Vergilijeva djela *Bukolike*, *Georgike* i *Eneida*, a ovo tumačenje stila zadržalo se još jako dugo i ostaje prva asocijacija kad netko govori o stilu (ibid: 195, 196). Stil se u 19. stoljeću, kada nestaje retorika i javlja se stilistika, počeo označavati kao simptom. Taj termin je dvoznačan jer se može odnositi na pojedinca i njegov stil, a i na razdoblje u umjetnosti (ibid: 197). Na kraju taj autor opisuje stil i kao kulturnu dimenziju što označava vrijednosni sustav neke zajednice (ibid: 199). Na taj način pojam stila posjeduje mnoga značenja od antičke retorike do suvremene stilistike:

Stil je tako, u najširem smislu, skup izrazitih formalnih crta i istovremeno simptom osobnosti (pojedinca, skupine, razdoblja). Kad opisuje i analizira stil do u zamršene tančine, tumač iznova uspostavlja dušu osobe. Stil, dakle, nije nipošto čist koncept; pojam je složen, bogat, višesmislen, mnogostruk. Umjesto da prethodna značenja izgubi, s vremenom je stjecao nova, riječ ih je nagomilala i danas joj se mogu pridati sva: norma, ukras, otklon, tip, simptom, kultura, na sve to, napose ili istodobno, mislimo kad govorimo o stilu (ibid: 200).

Nestankom retorike kao normativne književne znanosti u 19. stoljeću, stilom se počela baviti stilistika pa je tako nova znanost odmah po svom nastanku bila osporavana jer joj je predmet proučavanja teško odrediv. Compagnon (2007) navodi kako lingvistika shvaća

stilstiku samo kao prijelaznu disciplinu između „smrti retorike i uspona nove poetike (između 1870. i 1960.)“, a stil kao „predteorijski koncept“ (Compagnon, 2007 : 204). Stil se shvaća kao izbor među različitim mogućnostima i tako ga se povezalo sa sinonimijom koja postaje nužni uvjet stila i koju se odbacuje kao nebitnu: „Taj nužni i dovoljni uvjet stila lingvisti će uskoro odbaciti jer su stilske varijacije u njihovim očima puke semantičke razlike. Neosporivo je načelo prema kojemu oblik (stil) varira, dok sadržaj (značenje) navodno ostaje stalan (...) Sinonimija je dakle sumnjiva i iluzorna (...) stil je stoga ništavan i nikad ga nije ni bilo, a stilistika se osuđuje da se utopi u lingvistici“ (ibid: 205). Kako bi obranio stil i stilstiku od napada lingvistike, Compagnon (2007) se poziva na filozofa Nelsona Goodmana koji, u svom članku *Status stila*, govori da se stil ne bi trebao shvaćati poput apsolutne sinonimije, da *ima više načina da se kaže ista stvar*, već u puno blažem obliku koji ne treba sinonimiju kao svoj nužan uvjet. Goodman tako govori o srodnosti među djelima koji pripadaju istom razdoblju ili istom autoru, pisali oni o istoj temi ili ne nije bitno, zato što djela iste tematike mogu imati različite stilove, a djela različite tematike mogu imati iste stilove. Odvajanje sinonimije od stila i tako obranu stilistike, Compagnon ovako zaključuje:

Napuštanje načela sinonimije kao nužnog i dostatnog uvjeta stila, prema tome, ne uklanja razlučenost sadržaja i stila, razliku između onoga o čemu se govori i načina na koji se to kaže (...) To nas jednostavno navodi da bjelodano odviše naivno i nedostatno načelo *ima više načina da se kaže isto* zamijenimo uviđavijom i odmjerijom hipotezom *ima znatan broj različitih načina da se kaže otprilike isto* (ibid: 218).

Dakle, govor o stilistici kao nepotrebnoj znanosti proizlazi iz usmjerenosti lingvistike na sustav, ili opće, stoga je stilistika, odnosno stil, bio samo sredstvo kojim bi se dolazilo do općeg preko varijacija, a Compagnon (2007) ističe da se stil tiče i općenitosti i pojedinačnosti:

(...) lingvisti su se bavili stilom kao općenitošću ili sociolektom, zatim stilom kao pojedinačnošću ili idiolektom, a onda ponovno stilom kao sociolektom itd. No stil je, kao i svaka jezična činjenica, nezamisliv bez obaju aspekata (ibid: 223, 224).

Tako su, u središte interesa vraćena ova tri aspekta stila: „stil je formalna varijacija na (više ili manje) postojan sadržaj; stil je skup karakterističnih obilježja djela koja omogućuju da mu se (više intuitivno nego analitički) identificira ili prepozna autor; stil je izbor između više »pisama«“ (ibid: 224).

## 2.2. Stilistički pravci

Kao što se kod različitih autora, razdoblja i škola, stil različito definira tako se i stilistika dijeli na više pravaca od kojih Katnić-Bakaršić (Birch, 1994 prema Katnić-Bakaršić,



1999: 14) izdvaja impresionističku, strukturalističku i poststrukturalističku stilistiku. Impresionistička stilistika je kao svoj predmet proučavanja koristila jezik književnog djela i polazila od subjektivnih kriterija u analiziranju, više se zasniva na estetičkom, nego na lingvističkom proučavanju (Birch, 1994 prema Katnić-Bakaršić, 1999: 14). Strukturalna lingvistička stilistika analizira jezik tekstova (književnih i neknjiževnih), uz to treba naglasiti da je „za strukturalne stilističare književnost zanimljiva prije svega kao jezik“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 14). Zbog načina na koji promatra jezik, strukturalnu stilistiku počeo je zamjenjivati novi pravac, poststrukturalistička stilistika. Ta se nova stilistika više ne bavi samim tekstom, nego ga proučava s više gledišta, proučava odnose među tekstovima i kontekstima: „S vremenom se, međutim, javlja i nova kritika strukturalne stilistike. Neki autori smatraju da strukturalna stilistika nije imala poštovanja za organsko jedinstvo teksta, te da je zanemarivala ulogu čitaoca, kontekst, ideologiju, socijalnu i institucionalnu recepciju i slično. Sve su ove kritike označile početak jedne nove etape misli, poststrukturalističke etape“ (ibid: 15). Ova autorica (ibid: 15, 16) izdvaja još nekoliko stilističkih pravaca: *stilistiku pošiljaoca* ili *stilistiku kodiranja* i *stilistiku primaoca* ili *stilistiku dekodiranja* te kontrastivnu stilistiku i funkcionalnu stilistiku. Poziva se na Guirauda koji govori o *genetičkoj stilistici* ili *stilistici pojedinca* i *deskriptivnoj stilistici* ili *stilistici izraza* koju je razvio Charles Bally (ibid: 15, 16). Guberina (2016) u djelu *Stilistika* dijeli tu disciplinu na lingvističku (stilistika općeg jezika) i stilografiju koja proučava stilistiku pisaca te nudi pregled stilistike Charlesa Ballyja. Guberina opisuje Ballyjevu stilistiku kao lingvističku, proučava opći jezik, ali je proširuje jer se bavi i afektivnim elementima u jezičnom izrazu (Guberina, 2016). Ballyjeva stilistika, koju opisuje u djelima *Nacrt stilistike* i *Pregled francuske stilistike*, predstavlja početak moderne stilistike: „Njome su udareni temelji deskriptivnoj stilistici, u kojoj su centru pozornosti ekspresivna jezična sredstva, stilistička obojenost i stilističko značenje“ (Vrsaljko, 2010: 402). Pranjić (1986) se zadržava na lingvističkoj stilistici jer ostaje na proučavanju jezičnih jedinica, ne bavi se stilistikom pojedinog pisca, odnosno ne ide u područje stilografije (Pranjić, 1986). Katnić-Bakaršić (1999: 80) opisuje kategorije lingvističke stilistike: fonostilistika, morfostilistika i morfonostilistika, leksikostilistika, sintaksostilistika, semantostilistika i tekstostilistika ili makrostilistika. Te kategorije istražuju izražajna sredstva i stilističke postupke u odgovarajućim lingvističkim kategorijama (Katnić-Bakaršić, 1999: 80). S obzirom da je stilem minimalna jedinica koja nosi stilističku obavijest, Pranjić (1986: 195 – 208) te iste kategorije naziva fonostilematika, morfonostilematika (i morfostilematika), sintaktostilematika, semantostilematika i grafostilematika (ibid: 195 – 208). Isti autor opisuje

još i druge grane lingvističke stilistike: komparativnu, dijakronijsku i dijalekatsku stilistiku (ibid: 208 – 228)<sup>1</sup>.

Jedan od pravaca strukturalne stilistike je funkcionalna stilistika koja se bavi znanstvenim, administrativno-poslovnim, novinarsko-publicističkim, književnoumjetničkim (beletrističkim) i razgovornim funkcionalnim stilom. Katnić-Bakaršić (1999: 23) spominje i sekundarne funkcionalne stilove: esejistički, scenaristički, reklamni, stripovni i retorički te sakralni i profani stil za koje kaže da su izvan podjele na funkcionalne stilove i da im prethode (ibid: 23). Silić (2006: 43, 44) opisuje znanstveni stil kao objektivan i oslobođen suvišnih informacija (ibid: 43, 44). Katnić-Bakaršić (1999: 31), za administrativno-poslovni stil navodi da po svojoj funkciji zahtijeva shematiziranost i determiniranost jezičnih sredstava jer se upotrebljava u pisanju zakonskih propisa, službenih spisa i slično (ibid: 31). Silić (2006: 77) opisuje da novinarsko-publicistički stil ima mnogo funkcija koje se tiču obavještavanja, poučavanja, odgajanja i zabavljanja (ibid: 77). Razgovorni stil se ističe svojom nepripremljenošću i spontanošću, „zahtijeva brzo reagiranje, smjenu govornika koji izmjenjuju replike (...) česte su pauze, zvuci oklijevanja (...) te druge "greške" u performanci“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 34). Književnoumjetnički (beletristički) stil izaziva najviše rasprava kod lingvističara i stilističara, spada li pod funkcionalne stilove ili može biti svoj vlastiti stil. Taj stil u sebi može imati elemente svih drugih stilova jer kako je jedan književni tekst oblikovan ovisi samo o književniku. Zato Silić (2006: 100) govori da je to „najindividualniji funkcionalni stil“ i da je u njemu „individualna sloboda najveća“ (ibid: 100). Ovom tradicionalnom pristupu jezičnog raslojavanja, Kovačević i Badurina (2001) dodaju svoju podjelu koju treba shvatiti kao nadopunu, a ne kao suprotstavljanje. Uvode horizontalno i vertikalno raslojavanje jezika koje se odvija istodobno, u prvom razlikujemo privatni, javni, specijalizirani, multimedijalni i literarni diskurs, a u drugom govorni i pisani diskurs (Kovačević i Badurina, 2001). Badurina (2008) govori da su glavna obilježja javnog diskursa njegova *demokratičnost* i *javna funkcija* koje ovise o težnji govornika da „raznorodno slušateljstvo razumije i prihvati poruku“ (Badurina, 2008). Za specijalizirani diskurs Badurina (2008) govori da je „manje javan i njegova javnost svakako nije ona općega tipa“ jer se okreće specijaliziranoj javnosti različitih struka (Badurina, 2008). Za privatni diskurs, autorica govori da ga je „teže opisati (i, svakako, nemoguće i nepotrebno propisati) jer načelno ostaje u sferi privatnosti“ (Badurina, 2008). Kao što se u tradicionalnoj podjeli na funkcionalne stilove

---

<sup>1</sup> Komparativna stilistika uspoređuje stilove, različitih jezika, njihovih leksika ili gramatičkih struktura pisaca istih ili različitih jezika, uspoređuje stilove književnih razdoblja u različitim jezicima. Dijakronijska proučava tekste u različitim razdobljima prošlosti, a dijalekatska stilistika proučava stilove dijalekatskih sustava (Pranjić, 1986: 208 – 228).

opisuje književnoumjetnički (beletristički) stil, tako Kovačević i Badurina (2001) govore da literarni diskurs prožima čitavo polje diskursa (Kovačević i Badurina, 2001). Reklama, strip, animirani film i hipertekst prije se obično nisu proučavali niti su bili prisutni u tradicionalnoj podjeli na funkcionalne stilove, a Kovačević, Badurina i Jurčić (2001: 153 – 183) ih svrstavaju pod multimedijalni diskurs čije značajke izdvajaju:

Multimedijalni je diskurs pronašao svoj oslonac u sredstvima masovnog komuniciranja i u pratećim tehničkim mogućnostima obrade zvuka i slike, pa u skladu s time i pridruživanja zvuka i slike u jeziku, a svoje korijene pronalazi u oduvijek prisutnoj intermedijalnoj igri što prepoznajemo ponajviše kao prožimanje slikovnoga i verbalnoga u likovnim umjetnostima i u umjetnosti riječi, ili pak kao prožimanje glazbenoga i verbalnoga i u glazbi, i u književnosti (Kovačević, Badurina, Jurčić, 2001: 157).

Kao što je rečeno u ovom poglavlju, Katnić-Bakaršić (1999: 23) pod sekundarne stilove navodi strip, a Kovačević, Badurina i Jurčić (2001: 153 – 183) ga svrstavaju pod multimedijalni diskurs. Strip, jer uz tekst uključuje i sliku koja je neizostavna za stvaranje njegova značenja, zanimljiv je diskursnoj i/ili kontekstualiziranoj stilistici i multimodalnoj stilistici o kojima se govori u sljedećim poglavljima. Katnić-Bakaršić, koja se bavi diskursnom stilistikom, govori da „diskursne studije, (...) uključuju i socijalnu semiotiku, koja je zanimljiva baza za kritičko istraživanje diskursa, i to ne samo verbalnih nego posebno i vizualnih. Diskursna stilistika tako bi sa svojih novih pozicija mogla biti primjenjiva i na proučavanje multimedijalnih diskursa (...)“ (Katnić-Bakaršić, 2003: 44). Tu je također važno promatrati i multimodalnu stilistiku koja uključivanjem mnogih izražajnih načina (tekst, slika, zvuk) omogućava stilističko proučavanje stripova.

### **2.3. Diskursna i/ili kontekstualizirana stilistika**

Tradicionalna strukturalistička stilistika bavi se samim tekstem, ona ne ulazi u druga područja koja su izvan teksta, zanemaruje ulogu čitatelja i kontekst. Za razliku od takvog pristupa tekstu, poststrukturalistička stilistika u svoja istraživanja unosi i ono što je izvan teksta. Katnić-Bakaršić (2003: 37) piše o stilistici diskursa i/ili kontekstualiziranoj stilistici u kojoj se „uzima u obzir dinamički odnos tekst – autor – recipijent, i to smješten u kontekst, jezični i vanjezični – socijalni, politički, ideološki, kulturni itd“ (ibid: 37). Biti (2004: 158) objašnjava kako se izjednačavaju stilistika diskursa ili diskursna stilistika i kontekstualizirana stilistika:

Nadrastajući tradicionalna ishodišta, diskursna se stilistika ustrojava oko pojma diskursa kao oko svoje središnje osi, što već i samo po sebi upućuje na među - /kroz-disciplinarno protezanje okvira ove discipline. Motren kroz diskursnu prizmu tekst se nužno iščitava u kontekstu – dakako, i nadalje iz

filološke perspektive, no podjednako i iz one sociološke, psihološke, kulturološke..., te se u takvoj analizi relacionalno rastvara (Biti, 2004: 158).

Dakle, iako nova područja u stilistici napuštaju isključivo strukturalističke metode, koje se ne dotiču ničega izvan teksta, one ostaju dio diskursne stilistike: „Tekstualna je analiza nezaobilazno područje interesa, no ne i jedino poprište diskursne stilistike. Tekst kao materijalna, u jeziku uspostavljena formacija, pristupni je tek kanal poimanju načina putem kojih se ostvaruju – prestrojavaju se, nadmeću, potiru – stilske formacije. Formacije su to koje i same prerastaju u diskurse po sebi (...), nudeći modelativne poticaje (...) novim tekstovima...“ (ibid: 159).

Katnić-Bakaršić (2003: 38) prvo polazi od samog značenja pojma diskurs koji zapravo nema jednoznačnu definiciju. S obzirom na široko određenje diskursa pa tako i diskursne stilistike, Katnić-Bakaršić (2003: 39) govori o više diskursnih stilistika, a ne samo jednoj, zato izdvaja one koje smatra najvažnijima: „stilistika diskursa koja je bazirana na diskurs-analizi i konverzacijskoj analizi; diskursna stilistika kao tipologija diskursa; pragmatička stilistika; kognitivna stilistika; kritička diskursna stilistika“ (ibid: 39). Među ovim diskursnim stilistikama navodi kritičku diskursnu stilistiku kao najznačajniju jer svojim pristupom i načinom analiziranja i interpretiranja može u sebe uključivati i ostale pristupe.

Katnić-Bakaršić izdvaja nekoliko točaka koje su karakteristične za sve pristupe diskursne stilistike:

Diskursna stilistika uvijek je kontekstualizirana; ona uzima u obzir lingvistički i ekstralingvistički kontekst – situativni, socijalno-kognitivni, kulturni...; Ona je uvijek interdisciplinarna jer samo tako može dati relevantne rezultate; Svaki diskurs samo je dio mreže diskursa koji mu prethode ili ga okružuju, te je tako intertekstualnost, odnosno "interdiskurzivnost", uvijek bitna polazišna točka u ovoj stilistici; Ona je dio diskursnih studija; Predmet proučavanja jesu svi diskursni tipovi, svaka sfera upotrebe diskursa, usmena i pismena (nipošto ne samo literarni diskurs!); Diskursna stilistika nije samo deskriptivna, ona je eksplanatorna i interpretativna; Najbolji rezultati postižu se kombinacijom više modela (Katnić-Bakaršić, 2003:45).

Diskursna stilistika, dakle prelazi samo proučavanje teksta i promatra komplicirane odnose u kontekstima te „nadilazi okvire isključivo lingvističke discipline i nužno je krosdisciplinarno usmjerena na proučavanje svih tipova diskursa“ (ibid: 46).

## 2.4. Multimodalna stilistika

Dugo dominantna monomodalnost, po kojoj je komunikacija ograničena na samo jedan izražajni način (modus; eng. *mode* koji može biti jezik, slika, glazba, zvuk, geste)

počela se zamjenjivati tzv. *multimodalnošću* dolaskom novih trendova<sup>2</sup>. Kad su masovni mediji postali predmetom znanstvenih istraživanja, ona su se metodološki trebala prilagoditi načinu na koji masovni mediji prenose informacije, a to je kombinacija teksta, slike ili zvuka. Drugim riječima istraživanja su postala multimodalna (Kress i van Leeuwen, 2001). Buljubašić (2015) definira multimodalnost kao „suprotstavljanje i integraciju različitih modusa – semiotičkih resursa – u tekstu“ (Buljubašić, 2015). Više modusa je uvijek prisutno u stvaranju značenja teksta pa tako Kress i van Leeuwen (2001: 111) kao primjer navode kako se ono izvanlingvističko i paralingvističko prije nije uzimalo u obzir, nego samo jezik, a danas znamo da u komunikaciji čak i više *govorimo* tim elementima nego samim jezikom (ibid: 111)<sup>3</sup>. U multimodalnim istraživanjima, dakle, uvijek se izmjenjuju i primjenjuju različiti načini (modusi) jer svaki donosi nešto novo, neku novu perspektivu pa zato „multimodalna teorija uz lingvistiku mora uključiti perspektive iz disciplina s tradicijom proučavanja različitih modusa“ (Buljubašić, 2015). Gibbons (2008) proširuje značenje multimodalnosti s tumačenja da je to „suživot više semiotičkih modusa u danom kontekstu“ na čitav naš život: „(...) to je iskustvo življenja; doživljavamo svakodnevicu u multimodalnim pojmovima kroz vid, zvuk, kretanje (...)“ (Gibbons, 2008: 110)<sup>4</sup>.

Pozivajući se na temeljno djelo Kressa i Leeuwena *Reading Images* iz 1996, Gibbons (2008) opisuje multimodalni tekst kao „bilo koji tekst čije se značenje ostvaruje kroz više od jednog semiotičkog načina“ (Kress i van Leeuwen, 1996: 183 prema Gibbons, 2008: 109)<sup>5</sup>. Neki od primjera multimodalnih tekstova koje Buljubašić (2015) nabroja su „isprispovijedana priča ili običan razgovor, tradicionalni i eksperimentalni roman, reklamni plakat, film, internetska stranica, izvedba drame, glazbeni spot, spomenik, dječji crtež“ (Buljubašić, 2015),

---

<sup>2</sup> Kress i Leeuwen (2001: 1) uspoređuju kako se u umjetnostima uvijek koristi ista sredstva i načini prikazivanja sadržaja: „Paintings nearly all used the same support (canvas) and the same medium (oils), whatever their style or subject. In concert performances all musicians dressed identically and only conductor and soloists were allowed a modicum of bodily expression. The specialised theoretical and critical disciplines which developed to speak of these arts became equally monomodal: one language to speak about language (linguistics), another to speak about art (art history), yet another to speak about music (musicology), and so on, each with its own methods, its own assumptions, its own technical vocabulary, its own strengths and its own blind spot“ (Kress i Leeuwen, 2001: 1).

<sup>3</sup> Kress i van Leeuwen (2001: 111) daju primjer: „(...) meaning is made in many different ways, always, in the many different modes and media which are co-present in a communicational ensemble. This entails that a past (and still existent) common sense to the effect that meaning resides in language alone - or, in other versions of this, that language is the central means of representing and communicating even though there are 'extra-linguistic', 'para-linguistic' things going on as well - is simply no longer tenable, that it never really was, and certainly is not now“ (Kress i Leeuwen: 2001: 111).

<sup>4</sup> „In the narrowest sense, multimodality is the coexistence of more than one semiotic mode within a given context. In the widest, it is the experience of living; we experience everyday life in multimodal terms through sight, sound, movement (...)“ (Gibbons, 2008: 110).

<sup>5</sup> „(...) any text whose meanings are realized through more than one semiotic mode“ (Kress i Leeuwen, 1996: 183 prema Gibbons, 2008: 109).

a Nørgaard (2014: 471) spominje još „stripove, grafičke romane i umjetničke knjige“ (ibid: 471)<sup>6</sup>. Tako se javlja multimodalna stilistika koja daje stilističku analizu multimodalnih tekstova, a Nørgaard (2014) razlikuje kognitivni pristup, koji se oslanja na kognitivnu znanost i psihologiju, i pristup socijalne semiotike. Nørgaard (2014: 471), pozivajući se na djelo Alison Gibbons *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature* iz 2012 godine, ukratko opisuje da se „kognitivni pristup usredotočuje na kognitivni utjecaj multimodalne književnosti“ (Gibbons, 2012 prema Nørgaard, 2014: 471)<sup>7</sup>. Gibbons (2008) u svojoj analizi multimodalnog romana koristi ovaj pristup koji proširuje kognitivnom poetikom i analizira jezik i stil književnih djela i njihov odnos prema kognitivnim procesima čovjeka (Gibbons, 2008). „Sociosemiotički“ utemeljena multimodalna stilistika „razvija 'gramatike' za sve semiotičke načine koji su uključeni u stvaranje značenja“ u multimodalnim tekstovima (Nørgaard, 2014: 471)<sup>8</sup>. Pozivajući se na svoju knjigu *Reading Images*, Kress i van Leeuwen (2001: 3) govore o traženju općih semiotičkih principa koji će biti primjenjivi na sve semiotičke načine, odnosno ono što nazivaju 'gramatikom' semiotičkih modusa (ibid: 3)<sup>9</sup>. Buljubašić (2015) navodi kako ovaj pristup proširuje granice obične stilistike pružajući joj druga sredstva kojima može istraživati sve tipove tekstova (Buljubašić, 2015).

Prije središnjeg dijela rada o stilistici stripa, sljedeća poglavlja objašnjavaju definiciju, naziv i povijest europskog, američkog i japanskog stripa (koja će biti predmet stilističke analize), govorit će se i o hrvatskom stripu te nabrojiti oblikovna sredstva stripa.

### 3. STRIP

#### 3.1. Definicija stripa

Strip već dugo ima status devete umjetnosti i postoje mnogi koji mu pripisuju jednaku važnost kao i drugim umjetnostima. Munitić (2011: 11, 12) tvrdi da „strip odavno nije ni marginalna, ni sporadična, ni zanemariva pojava“ te da stripovi „pokrivaju krugovima svoje

---

<sup>6</sup> „comics, graphic novels and the art book“ (Nørgaard, 2014: 471).

<sup>7</sup> „(...) a cognitive approach, focusing on the cognitive impact of multimodal literature (...)“ (Nørgaard, 2014: 471 prema Gibbons 2012).

<sup>8</sup> „(...) develop 'grammars' for all the semiotic modes involved in meaning-making“ (Nørgaard, 2014: 471).

<sup>9</sup> Kress i van Leeuwen (2001: 3) opisuju 'gramatiku' semiotičkih modusa: „It is possible to work out detailed grammars for each and every semiotic mode, detailed accounts of what can be 'said' with that mode and how, using for each of the grammars as much as possible (as much as the materiality of the mode makes that plausible) the same approach and the same terminology. At the end of this process it would then become possible to overlay these different grammars and to see where they overlap and where they do not, which areas are common to which of the modes, and in which respects the modes are specialised“ (Kress i van Leeuwen, 2001: 3).

rasprostranjenosti i utjecaja čitav civilizirani globus“ (ibid: 11, 12). Sve ozbiljnije shvaćanje stripa dovelo je do pojavljivanja mnogih teoretičara stripa koji pokušavaju otkriti sve tajne te umjetnosti, a jedna od tema proučavanja je sama definicija stripa. Svatko zna što je strip, može ga prepoznati i opisati, ali je teško u jednu definiciju okupiti svakog crtača stripa i njegov stil, stoga i postoje nesuglasice u određivanju definicije stripa, a teoretičari kao što su Will Eisner i Scott McCloud nude najbolje definicije iako ni one nisu potpune.

Strip je „priča u slikama“, kako je to najjednostavnije rekao Munitić (2010: 11). To široko određenje stripa može predstavljati problem za nekoga tko dobro ne poznaje strip jer bi se po toj definiciji udaljili od onoga što se danas smatra stripom. Ulazili bi u vrijeme kada strip još zapravo nije ni postojao, u „pretpovijest stripa“ (ibid: 15). Mnoge „priče u slikama“ nijedan poznavatelj stripa, a ni bilo tko drugi, ne bi povezo sa stripom, a taj naziv Munitić koristi kao sinonim u svojoj knjizi *Strip, deveta umjetnost* što je možda samo pokušaj izbjegavanja riječi *strip* koja je engleskog porijekla. Jedan od najvažnijih teoretičara stripa Scott McCloud (1994: 9) definira strip kao „smislen niz slikovnih ili drugih prizora koje prenose informaciju i/ili proizvode estetski učinak kod gledatelja<sup>10</sup>“ tvrdeći da će ta definicija biti dovoljna u većini slučajeva (ibid: 9). Pri oblikovanju svoje definicije McCloud (1994) se poziva na Eisnera i njegovo određenje stripa kao „umjetnost slijeda“ (ibid: 5)<sup>11</sup>. Sličnu definiciju daju Dragojević i Frančeski (2011: 173) za koje je strip „grafički medij u kojem se koristi niz slika kako bi se čitaocu prenijela određena misao ili priča“ te naglašavaju kako ih od sličnih medija razlikuju „organizirani nizovi slika“ (ibid: 173). Kukkonen (2013a) s druge strane, u svojoj definiciji stripa ističe „spoj slike i teksta u jedan slijed kako bi tvorili priču“ (Kukkonen, 2013a)<sup>12</sup>. Sve ove definicije točno objašnjavaju što je strip i traženje drugih zapravo nije ni potrebno jer je ovakvo određenje stripa sasvim dostatno. Međutim, nijedna od ovih definicija ne pruža uvid u stilove svih crtača stripa i, kao što je to već rečeno, teško je ubrojiti u jednu definiciju svaki oblik stripa. Dragojević i Frančeski (2011: 174) za svoje definicije kažu da su „gotovo uvijek manjkave, rijetko koja je savršena, no ova definicija je kratka i jasna, a istodobno nije preuska i zadire u samu bit stripa kao medija“ (ibid: 174) što isto vrijedi za Eisnerovu i McCloudovu.

---

<sup>10</sup>„(...) juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer“ (McCloud, 1994: 9).

<sup>11</sup> „Master comics artist Will Eisner uses the term sequential art when describing comics“ (McCloud: 1994: 5).

<sup>12</sup> „Comics can be defined as words and images combined into a sequence. What is more important, usually they are words and images combined into a sequence for a particular purpose, namely, to tell a narrative“ (Kukkonen, 2013a: 6).

### 3.2. Naziv stripa

Naziv strip dolazi od engleske riječi *comic strip* što znači šaljiva traka, a taj naziv govori o početku stripa kada se prvi put počeo pojavljivati kao traka šaljivog sadržaja u novinama (Koletić, 2014). Iako stripovi više ne služe samo za zabavu i nude više sadržaja od šaljivog, taj se naziv zadržao. Jednako je i u Americi gdje se koristi naziv *comics* (Duncan i Smith, 2009), ali tamo se već više godina upotrebljavaju drugi nazivi kojim se pokušavaju napraviti razlike među mnogim vrstama stripova. *Graphic novel* (crtani roman) je naziv koji je osmislio Will Eisner i koristi se za stripove *ozbiljnijeg* sadržaja. Takvi stripovi imaju duže i složenije priče, a autori mogu govoriti o raznim temama (Cooney, 2011). Takav naziv razlikuje se od češćeg naziva *comic book* koji označava kraće, serijske i manje ozbiljne stripove te od naziva *comic strips*, stripovi u svom početnom obliku (Duncan i Smith, 2009). Osim sadržaja i dužine stripa, ti se nazivi koriste i kao razlika prema načinu izdavanja, *comic strips* u novinama, *comic books* u časopisima, a *graphic novels* se objavljuju kao samostalne knjige (Kukkonen, 2013a). Ovakvo razlikovanje stripova može se usporediti s Munitićevom (2010) terminologijom kada se koristi filmskim izrazima kako bi objasnio tri vrste stripa: „kratkometražni, dugometražni i serijalni“ (Munitić, 2010: 70). Kratkometražni bi se mogao usporediti s nazivom *comic strip*, stripovi u svom početnom obliku kada su se pojavljivali u novinama i služili samo za zabavu. Dugometražni se uspoređuje s nazivom *graphic novel*, dug strip s jednom završenom radnjom, a serijalni je *comic book*, najčešće korišteni naziv koji označava seriju kratkih stripova koji mogu trajati jako dugo. Trajanje serijalnih stripova najčešće ovisi o vanjskim uvjetima kao što je popularnost (ibid: 70). U Hrvatskoj se najčešće koristi naziv strip, i to za sve navedene vrste, dok se rijetko koristi naziv „crtani roman“. U Americi, kako navodi Kukkonen (2013a: 11) također se svi nazivi *comic strip*, *comic book* i *graphic novel* svrstavaju pod zajednički naziv *comics*<sup>13</sup>.

U Italiji se stripovi nazivaju *fumetti*, a naziv *bande dessinée* se koristi u Francuskoj (Munitić, 2010). Glasser (2014) objašnjava kako se taj naziv, koji znači nacrtana traka, počeo koristiti 40-ih godina prošlog stoljeća i kako je ostao više prihvaćen od drugih: *series dessinées* – nacrtana serija ili *series de dessins comiques* – serija šaljivih crteža (Glasser, 2014). Japanski strip se naziva *manga* što u doslovnom prijevodu znači nezreo ili hirovit crtež ili slika (Okabayashi, 2007).

---

<sup>13</sup> „I prefer the term “comics,” because it is more readily recognizable as a tag for the kinds of texts I am writing about, from newspaper strips to comic books and graphic novels“ (Kukkonen, 2013a: 11).



### 3.3. Povijest stripa

Munitić (2010) piše kako strip postoji jako dugo, a da moderan strip, u obliku kakav je danas, postoji od kraja 19. stoljeća. Sve prije pojave prvih pravih stripova on naziva „pretpoviješću stripa“ (Munitić, 2010: 15), a povijest stripa počinje kada nastaju djela koja „predstavljaju potpuni model stripa na kakvog smo danas navikli“ (ibid: 18). Pretečom prvih stripova smatra se *Priča o gospodinu Drvenoglavcu (Historie de M. Vieux Bois)*, djelo švicarskog satiričara Rodolphe Topffera nastalo sredinom 19. stoljeća, koje iako nema prepoznatljive značajke stripa poput govornih oblačića, sadrži niz slika koje čine jednu priču (Dragojević i Frančeski, 2011). Prvi stripovi koji su se počeli javljati krajem 19. stoljeća bili su upravo takvi kao *Priča o gospodinu Drvenoglavcu*, nizovi od nekoliko sličica, humorističnog ili satiričnog karaktera, koji su se pojavljivali u novinama kako bi povećali zaradu. Služili su zabavljanju čitateljstva, a imali su prepoznatljive likove i svako je izdanje imalo svoju priču te nisu bili u nastavcima (Dragojević i Frančeski, 2011).

Strip *Žuti dječak (Yellow Kid)* Richarda Feltona Outcaulta, koji se pojavljuje 1895. godine smatra se početkom američkog stripa. Usto, u tom se stripu pojavljuje prvi popularni stripovski junak (Koletić, 2014), a njegova popularnost očitovala se u velikoj zaradi koju je donio američkim novinama (Duncan i Smith, 2009). U prvim brojevima tog stripa nije bilo govornih oblačića, nego se govor pisao na odjeći likova, a 1896. godine *Žuti dječak* dobiva govorni oblačić koji postaje najpoznatija značajka stripa (Petersen, 2011). Rudolph Dirks stvara strip *The Katzenjammer Kids* 1897. godine koji također postiže veliku popularnost u Americi (Munitić, 2010). Uz ove, kao najpoznatiji novinski “kratkometražni” stripovi izdvajaju se *Upside Down* i *Mali Nemo u zemlji snova* iz 1905. te *Krazy Kat* iz 1913. godine. Ovi stripovi omogućili su da velik broj ljudi upozna strip i da više umjetnika radi na stripu, iako zbog same naravi tih stripova još uvijek nisu shvaćani kao ozbiljna umjetnost (Munitić, 2010).

Kratki, zabavni, novinski stripovi u Americi zadržali su se još dugo, a neki se još i danas prodaju, međutim 30-ih godina nastaju *ozbiljniji* stripovi koji označavaju novo razdoblje u povijesti stripa: „Stilizirane životinjice, mališane i smiješne ljude oba spola sad zamjenjuju epski oblikovani, antropomorfni heroji, najprije smjeli pustolovi i istraživači, a potom i supervelikani ovjenčani mitskom snagom i nesavladivom, nezaustavljivom potrebom za djelovanjem u razmjerima demijurga (...) Ova struja neće sve do danas izgubiti svoju popularnost i širinu, redovno nadilazeći kao silna pustolovna plima nakon smirenijih, humornijih etapa stripa“ (Munitić, 2010: 113, 114). Stripovi *Buck Rogers* i *Tarzan* nastaju

1929. i u početku se isto pojavljuju u novinama, ali ubrzo je takav format napušten jer su sada stripovi mogli biti samostalno izdavani te je tako stvoren pravi oblik stripa koji se u Americi naziva *comic book* (Petersen, 2011). Munitić (2010) napominje da strip junake stvara povijest, pa tako *Buck Rogers* i *Tarzan* nastaju 1929. godine za vrijeme gospodarske krize, a najpoznatiji američki strip junaci stvoreni su neposredno prije i za vrijeme Drugog svjetskog rata (Munitić, 2010). Vrijeme superjunaka počinje objavljivanjem prvih brojeva najpopularnijih strip junaka u časopisima *Action Comics* 1938. godine i *Detective Comics* (poznatiji kao *DC*), godinu kasnije, što većina teoretičara stripa smatra početkom zlatnog doba američkog stripa (Petersen, 2011). Nakon toga stripovi o superjunacima postaju iznimno popularni, ali 50-ih godina 20. stoljeća strip o superjunacima slabi i pojavljuju se stripovi drugih žanrova što označava kraj zlatnog doba i početak srebrnog doba američkog stripa (Dragojević i Frančeski, 2011). Novo doba obilježio je drugi časopis koji vraća staru popularnost superjunacima, a i stripovima općenito s obzirom da je tih godina u Americi strip gotovo nestao zbog "progona" stripova, započet zbog sve popularnijih, šokantnih stripova lošije kvalitete. *Marvel Comics* (prvotno *Timely Comics*, zatim 1950-ih *Atlas Comics*), 1960-ih godina objavljuje niz novih superjunaka koji označavaju preokret nakon mnogo godina dominacije *DC*-a (Petersen, 2011). *Marvel Comics* je i ranije bio aktivan objavljujući pustolovine mnogih superjunaka kako bi se nadmetao sa stripovima *DC*-a, a 1960-ih godina ih nadmašuje. Časopis *Marvel Comics*, uvodeći druge superjunake, vratio je popularnost žanra idućih desetak godina. Ovaj put superjunaci više nisu bili savršeni, već likovi s manama i mnoge su se priče doticale osobnih tema junaka. Nakon ovog, slijedi brončano doba američkog stripa u kojem su se čitatelji ubrzo zasitili uvijek istih priča: „Prema mnogim povjesničarima srebrno je doba završilo 1969., kada je prodan posljednji strip koji je koštao 12 centi, a junaci su polako gubili na originalnosti i na snazi te su upali u klišeiziranu rutinu koja je potrajala praktički do sredine 1980-ih, iako će mnogi reći kako je i brončano doba (od početka 1970-ih do sredine 1980-ih) donijelo neke nove ideje u mainstream strip, naročito sklonost mračnijim temama ukorijenjenima u realnom svijetu“ (Dragojević i Frančeski, 2011: 187, 188). Brončano doba američkog stripa svojim ozbiljnijim temama dovelo je do modernog doba koje i danas traje. Autori više nisu skloni samo superjunacima, iako je to ostao najpopularniji podžanr, prije svega zato što su promjene utjecale i na te stripove. U modernom se dobu stvaraju priče koje komentiraju stvarni svijet, bave se suvremenim problemima u društvu, a likovi postaju „kompleksni, psihološki produbljeni, ozbiljni i mračni“ (ibid: 193). Sve to dovodi do velike popularnosti svih stripova u Americi (Dragojević i Frančeski, 2011).

Kao i američki, japanski strip (*manga*) ima dugu povijest koja počinje nizanjem slika koje čine priču. Ti nizovi slika pojavljuju se u 18. i 19. stoljeću kada nastaje naziv *manga*, a u 20. stoljeću pojavljuju se prvi časopisi koji sadrže stripove (Schodt, 1997). U obliku kakav je danas poznat i kada stječe veliku popularnost, japanski se strip pojavljuje nakon Drugog svjetskog rata pod utjecajem američkog stripa te stvara vlastiti identitet miješajući svoju s američkom tradicijom stripa: „(...) činjenica je da mange kakvu danas poznajemo zasigurno ne bi bilo bez utjecaja američke kulture (...) Upravo to mangu čini posebnom, taj savršen spoj istočnjačke tradicije, mistike i mašte te zapadnjačke inovativnosti i slobodoumlja“ (Dragojević i Frančeski, 2011: 184). Osamu Tezuka 1952. stvara mangu *Moćni Atom* koja postaje najpoznatiji i najprodavaniji japanski strip u povijesti (Bouissou, 2010). Tezuka još dugo stvara poznate stripove poput *Kimba*, *bijeli lav*, *Black Jack*, *Phoenix* te ostaje upamćen kao *otac japanskog stripa* (Schodt, 2002). 50-ih i 60-ih godina popularnost mangi doseže vrhunac, više nisu zabava za djecu, već ih počinju primjećivati i odrasli (Okabayashi, 2007). Tada se pojavljuje podjela na ženski (*shojo*) i muški (*shonen*) žanr mangi (Koletić, 2014) te *seinen*, manga za odrasle (Dragojević i Frančeski, 2011). Od 1980-ih traje razdoblje japanskih stripova koje obilježava razvoj žanra i stila crtanja, javljaju se složenije priče koje obuhvaćaju ozbiljne teme i tako privlače čitatelje izvan Japana (Okabayashi, 2007). Kako su na početku američki stripovi utjecali na japanske, sada mange utječu ne samo na američke stripove, već i na filmove i animaciju (Petersen 2011) te na druge zemlje: „Manga je 1980-ih izvršila snažnu invaziju na ostatak svijeta (...)“ (Dragojević i Frančeski, 2011: 196). Manga je i danas ostala jako popularna u svijetu, a naročito u Japanu: „(...) prema najnovijim podacima u domovini je čitanija od „običnih“ knjiga (ibid: 197).

Unatoč nekim sličnostima, talijanski *fumetti*, francuski *bande dessinée* i hrvatski stripovi međusobno se razlikuju pa se termin *europski strip* koristi uvjetno: „Ljudi često koriste termin europski strip ne da povežu ove naizgled nespojive tradicije, nego da naprave jasnu distinkciju od američkog stripa zasnovanog na znanstvenoj fantastici i superherojima i japanske mange utemeljene na stoljetnoj tradiciji i novim obilježjima suvremene japanske kulture“ (Dragojević i Frančeski, 2011: 177). Najpoznatiji europski stripovi pripadaju francusko-belgijskoj tradiciji: „Francuski i belgijski strip neodvojivi su jedan od drugoga. Osim što su pisani na zajedničkom jeziku, autore tih zemalja kao da je spojio zajednički metajezik pa je belgijske stripove po humoru, likovima i crtežu gotovo nemoguće razlikovati jedne od drugih“ (ibid: 178). Francusko-belgijski stripovi kakvi su i danas nastaju početkom 20. stoljeća. Priče u slikama nastale su ranije, ali tada nastaju prvi govorni oblačići pa se tvrdi da je u 20. stoljeću nastao prvi pravi francusko-belgijski strip. 1929.godine nastaje strip *Tintin*

koji postaje jako popularan u Francuskoj, a autor Hergé kasnije je objavio i istoimeni časopis (Dragojević i Frančeski, 2011). Kasnije izlaze i drugi časopisi s mnogim stripovima koji su obilježili francusko-belgijski strip naredno desetljeće okupivši mnoge autore i stvarajući mnoge popularne likove. Časopis *Pilote*, osnovan 1959. godine, u početku objavljuje stripove za djecu, a nekoliko godina kasnije za razliku od svojih prethodnika, časopisa *Tintina* i ostalih, objavljuje stripove za odraslu publiku, kao što je strip *Blueberry* nastao 1963. Tih godina više je ljudi počelo primjećivati stripove pa tako i u kulturnim krugovima te se strip nazvao devetom umjetnošću. Pojavljuju se mnogi festivali, saloni i izložbe posvećeni stripu što dodatno povećava njegovu popularnost, strip postaje priznat kao umjetnost te se pišu akademske knjige o stripu. Ipak, ovo su malobrojni slučajevi, zadržalo se mišljenje da je strip namijenjen samo djeci te da uz to ostavlja negativne posljedice na njih (Miller, 2007). Otud i razlike u pogledu na strip kao oblik umjetnosti u Europi i Americi:

(...) novi svijet, lišen kompleksa bilo kakve podjele kulture na masovnu i elitnu, na onu koja pripada „šundu“ i onu koja se obraća „posvećenima“, izbacivat će svakog desetljeća bar po jedno ili dva istinska remek-djela stripa. Europa nikad neće prerasti uvjerenje da se radi o minornom fenomenu namijenjenom samo maloljetnima i nedoraslima. Pa čak i kada se tijekom šezdesetih godina prošlog stoljeća u strip upere reflektori i povećala najeminentnijih estetičara, sociologa, psihologa i istraživača vizualnih umjetnosti, znatan broj sumnjičavih i nadalje će slijegati ramenima, pripisujući sve to nekoj novoj modi, nekoj novoj masovnoj slabosti (Munitić, 2010: 20).

1970-ih i 80-ih u francusko-belgijskom stripovskom svijetu stvaraju se novi časopisi, a s njima i novi načini crtanja, pojavljuju se novi žanrovi (među kojima se posebno ističe društvena satira) kako bi se privukla što brojnija publika. Francusko-belgijski, američki i japanski stripovi počinju utjecati jedni na druge tijekom 1990-ih, ali još uvijek zadržavaju svoju izvornost (Miller, 2007).

### 3.4. Hrvatski strip

Strip u Hrvatskoj počinje ostvarenjima Andrije Maurovića koji se smatra *ocem hrvatskog stripa*. U suradnji s Krešimirom Kovačićem Maurović 1935. godine stvara prvi hrvatski strip naslovljen *Zaručnica mača*, a zatim, u više od 30 godina, stvara mnoge stripove čime taj autor obilježava čitavu povijest hrvatskog stripa. Uz Maurovića najpoznatiji hrvatski crtači stripova su Walter i Norbert Neugebauer, a njihov strip *Veseli vandrokaš* iz 1938. crtan je po uzoru na Disneya i Dirksa (Dragojević i Frančeski, 2011).

Prvi hrvatski strip Maurović objavljuje u listu *Novosti* koji izlazi od 1907. i sadržava razne rubrike od politike i sporta do romana u nastavcima, a *Vjerenicom mača* prvi put objavljuje strip: „Iako su se čitatelji i prije susretali s ovom formom pripovijedanja u

nastavcima na stranicama humorističnih listova, pojava „Vjerenice mača“ u *Novostima* značila je novu vrstu slikovne naracije koju je publika itekako prihvatila“ (Horvat, 2019: 239). Maurović, u *Novostima*, objavljuje stripove različitih tema i žanrova u suradnji s Kovačićem. Oni objavljuju znanstveno-fantastične stripove (*Podzemna carica* i *Ljubavnica s Marsa*) i vestern-stripove (*Trojica u Mraku* i *Sedma Žrtva*) (Horvat, 2019). Osim s Kovačićem, Maurović je surađivao i s Franjom Martinom Fuisom, koji je stvarao pod pseudonimom Fra-Ma-Fu. Ta suradnja, koja je stvorila mnoga djela, započela je stripom *Kugina jahta* 1937. godine, a također su stvorili „prvi prepoznatljivi stripovski lik u Hrvatskoj – Starog Mačka“ (Dragojević i Frančeski, 2011: 199). Nakon toga rade na još mnogo stripova koja su postala iznimno popularna u Hrvatskoj: „Izvorni likovi proizašli iz velike mašte Fuisa i Maurovića prouzročili su pravu stripsku „zlatnu groznicu“ i vrhunac popularnosti Maurovićevih stripova“ (Horvat, 2019: 241).

Nakon suradnje s Kovačićem i Fuisom, Maurović za vrijeme Drugog svjetskog rata radi s Walterom i Norbertom Neugebauerom i stvara stripove *Knez Radoslav* i *Grob u prašumi*. 1943. godine Walter Neugebauer stvara *Zabavnik* nakon što je list *Novosti* ugašen. U novom listu, Neugebauer okuplja mnoge autore i objavljuje mnoge stripove uključujući Maurovićev strip *Seoba Hrvata* 1943. godine (Horvat, 2019). Nakon rata počinje izlaziti list *Kerempuh* koji okuplja nove crtače stripova poput Ivica Bednjaneca i Ota Reisingera, a 1954. izlazi *Plavi vjesnik* koji u desetak godina izdaje oko 130 stripova pa se to razdoblje hrvatskog stripa naziva *plave godine*. U tom razdoblju Maurović stvara svoje prve stripove u boji (Horvat, 2019). 1970-ih godina pokrenut je list *Polet* koji ponovno oživljava hrvatski strip nakon što je poslije *Plavog vjesnika* zanemaren zbog velikog uvoza stranih stripova (Koletić, 2014). Oko *Poleta* okupljaju se mladi crtači stripova koji se nazivaju *Novi kvadrat*, a djeluju do 1980-ih godina (Dragojević i Frančeski, 2011). Za vrijeme Domovinskog rata mnogi crtači stripova odlaze raditi u inozemstvo i tamo postaju uspješni radeći na najpopularnijim svjetskim stripovima (Koletić, 2014). Neki ostaju i rade u Hrvatskoj stvarajući stripove ratne tematike, među kojima je i prvi hrvatski superjunak *Superhrvoje*, a strip *Seoba Hrvata*, koji je nakon Drugog svjetskog rata zabranjen, 1990. godine ponovno je objavljen (Matošević, 2005). Danas je hrvatski strip i dalje aktivan kroz festivale i časopise: „U Hrvatskoj se još ne može nazrijeti nova generacija stripaša, no strip je itekako živ zahvaljujući radu starijih autora, festivalima Crtani Romani Šou i MaFest te Macanovu strip-magazinu *Q*“ (Dragojević i Frančeski, 2011: 200).

#### 4. OBLIKOVNA SREDSTVA STRIPA

Strip je početkom 20. stoljeća razvio značajke po kojima je prepoznatljiv. Te značajke su kvadrat-sličica, montažni postupak kojim se povezuju te kvadrat-sličice, oblačići, onomatopeje i linije pokreta. Kukkonen (2013b) navodi da mnoge značajke stripa „nisu stvorene u mediju stripa (...), no s obzirom na to da je strip razvio te funkcije i često ih koristi u svom pripovijedanju one se često smatraju *specifičnima za strip*“ (Kukkonen, 2013b: 24)<sup>14</sup>.

##### 1) *Kvadrat-sličica*

Kvadrat-sličica osnovno je oblikovno sredstvo stripa. Ovisno o tome što crtač stripa želi postići, kvadrat-sličica ne mora biti samo kvadrat, već bilo kojeg oblika. U jednoj kvadrat-sličici može biti samo slika, samo tekst, no najčešće je riječ o kombinaciji slike i teksta. Slike u jednoj kvadrat-sličici mogu biti nacrtane na bilo koji način ovisno o stilu crtača stripa. Mogu biti plošnog karaktera ili imati iluziju prostora te mogu imati različiti plan prostora, odnosno promjenjiv kut gledanja, ovisno o crtaču (Munitić, 2010). Tekst se u jednoj kvadrat-sličici nalazi najčešće u oblačiću, a način na koji je napisan ovisi o namjeri crtača stripa. Kako bi se opisalo kako lik govori, njegov ton, boja glasa, a ponekad i kako bi se ukazalo na karakter lika u stripu, crtači koriste različite veličine slova, podebljana slova ili kurziv (McCloud, 1994).

Zbog toga što se najčešće u stripovima pojavljuje kombinacija slike i teksta, McCloud (1994: 153 – 155; 2006: 130 – 139) navodi nekoliko kategorija po kojima se slika i tekst spajaju u kvadrat-sličici: kombinacija definirana riječima, kombinacija definirana slikom, dvostruko definirana kombinacija, presijecajuća, usporedna, montažna i međuzavisna kombinacija. Prva kategorija, kombinacija definirana riječima, označava kvadrat-sličice u kojima su svi podatci o radnji stripa dane riječima, a slike ne doprinose ničemu novom. Kombinacija definirana slikom je obrnuta od prve kategorije jer je slikom sve rečeno, a u dvostruko definiranoj kombinaciji slika i tekst šalju istu informaciju. U presijecajućoj kombinaciji slika i tekst zajedno tvore informaciju dok istovremeno obje unose nešto novo, neki značajan detalj ili novu perspektivu. Slika i tekst daju naizgled nespojive poruke u usporednoj kombinaciji, a u montažnoj kombinaciji riječi i rečenice su sastavni dio slike. U

---

<sup>14</sup>„(...) might not have their origin in the comics medium (...), but comics have developed their narrative functions and often use them in their storytelling, and they are therefore often considered *comics-specific*“ (Kukkonen, 2013b: 24).

međuzavisnoj kombinaciji slika i tekst zajedno tvore informaciju koju nijedan element ne bi mogao tvoriti samostalno (McCloud, 1994: 153 – 155; 2006: 130 – 139).

McCloud (1994: 66 – 69) opisuje prostor između dviju kvadrat-sličica u stripu koji naziva *gutter*. Taj prazan prostor važan je način na koji crtači stripa uključuju čitatelja i njegovu maštu, pri čemu čitatelj stvara tijek radnje. *Gutter* može označavati trenutak između dva povezana događaja, ali i dugu neispričanu priču (ibid: 66 – 69). Zbog same naravi stripa, takvo uključivanje čitatelja je stalna pojava žanra, odnosno čitatelj spaja kvadrat-sličice u smislen niz, što se naziva montažnim postupkom (Munitić, 2010).

## **2) Montažni postupak**

Povezivanje kvadrat-sličica u jednu cjelinu Munitić (2010: 24) naziva montažnim postupkom, a to je dakle „metoda kojom se željeni (to jest potrebni) broj takvih kvadrata-slika povezuje u kontinuiranu, komunikacijski razgovijetnu cjelinu“ (ibid: 24). Munitić (2010) ističe ovaj način prikazivanja kao nešto umjetnički značajno, s obzirom na to da je strip zapravo statičan, ali utječe na čitatelja tako da mu se čini da radnja traje: „(...) doživjeti pokret gledajući niz nepokretnih slika (...) Doživljavamo promjenu gledajući nepromjenjivo“ (ibid: 157, 159). Tvrdi da je baš statičnost najveća mana stripova jer ne mogu pokazati trajanje, odnosno razvoj radnje (ibid: 23). Zato ističe montažni postupak kao izvrsno sredstvo svojstveno samo stripu:

Umjetnosti žive od onoga što mogu, a ograničenja zanemaruju. U tom kolu strip je skoro nevjerojatna iznimka. Priča u slikama svoju suštinu, oblikovnu i komunikacijsku moć, crpi iz trajnog demonstriranja i naglašavanja vlastitog najdubljeg ograničenja: događaj prikazuje slijedom nedogađajnih, statičnih prizora, promjenu ostvaruje nadovezivanjem nepromjenjivih jedinica (...) strip svoje najkrupnije ograničenje ističe kao zastavu u osvajanju najvišeg cilja. Predočuje nam niz slikovnih „dijapozitiva“ i time stvara uvjerljivu, katkad gotovo opipljivu viziju (...) vremenskog tijeka događaja, promjene kao svoje događajne konstante, „crvene niti“ svoje strukture i komunikacijske snage (ibid: 157, 158).

Isti autor dalje objašnjava da ova značajka veže strip uz druge umjetnosti poput književnosti i slikarstva: „(...) strip teži jednako vjerodostojnom utjelovljenju i na razini dinamičkog napredovanja, na stupnju sukcesivno registriranog događaja čije faze teku pred našim očima u obliku povezanih kvadrata – jediničnih prizora, to jest, sličica koje čine strip“ (ibid: 21, 22) te filma s obzirom da je on umjetnost slike u pokretu, što strip svojim montažnim postupkom pokušava ostvariti (Munitić, 2010).

McCloud (1994: 70 – 72) navodi šest načina montažnog postupka, odnosno načina kako se kvadrat-sličice povezuju. Tih se šest načina odnose na trenutak, radnju, subjekt, scenu, aspekt, a posljednji nema povezanosti. Prvi način (od jednog trenutka do drugog, na

primjer od ozbiljnog do nasmiješenog lica lika) zahtijeva najmanje uključivanje čitatelja. To se također odnosi i na drugi način povezivanja kvadrat-sličica (od radnje do radnje). Treći način opisuje niz koji zadržava istu radnju ili ideju, ali zahtijeva veću uključenost čitatelja u oblikovanju značenja. Četvrti način pokazuje dvije ili više kvadrat-sličica u kojima su opisane povezane radnje, ali se one odvijaju u različitim vremenima i mjestima. Petim načinom McCloud opisuje niz u kojem se skreće pozornost čitatelja na različite aspekte mjesta, ideje i raspoloženja, a posljednji je onaj u kojem nema povezanosti između niza kvadrat-sličica (ibid: 70 – 72).

### 3) Oblačići

Kukkonen (2013b) piše da se strip ne može zamisliti bez govornog oblačića u kojem je upisano što stripovski lik govori. Taj oblačić ima oblik elipse s repom koji pokazuje kako govor dolazi iz usta nekog lika (Kukkonen, 2013b). On može mijenjati oblike, ovisno o načinu govora lika, oblačić koji pokazuje normalan govor razlikuje se od onoga koji pokazuje vikanje nekog lika te od onoga koji pokazuje misli nekog lika (Eisner, 2000). O tome Munitić (2010: 32) navodi nekoliko primjera: „Kad junak prijeteći viče, obla elipsa balončića pretvara se u oštro nazupčanu elipsu koja vizualno naglašava dinamiku trenutka; kad je junak uplašen, balončić se omekšava, otapa se i febrilno podrhtava“ (ibid: 32). Ovi su oblici najčešći, a McCloud (1994: 134) uz njih govori i o drugima koji mogu imati bilo kakve oblike koje crtač stripa smisli (ibid: 134):



Slika 1: različit način govora prikazan različitim oblačićima (McCloud, 1994: 134)

Osim govora, oblačić može pokazivati i misli, a Munitić (2010: 32) navodi da se tada „oštro ispupčenje balončića usmjereno prema ustima aktera zamjenjuje nizom sve manjih kružića“ (ibid: 32). Također može prikazivati i ono što lik sanja, više se ne pojavljuju riječi nego „grafički prikazi onog što vidi u snu“ (ibid: 32). Dakle, osim riječi, u oblačiću se



pojavljaju i crteži koji simbolima prikazuju određene radnje lika, to su vizualne metafore, poseban način objašnjavanja određene radnje nekog lika svojstven samo stripu:

Primjerice, junak koji hrče imat će u svom balončiću drvenu kladu i pilu koja je reže, lik koji psuje dobit će balončić ispunjen bizarnim hijeroglifima bez konkretnih značenja, zbunjeni junak bit će označen velikim upitnikom – a onaj iznenađeni velikim usklikom u svojoj elipsi. Kad stripski akter bude nokautiran, u balončiću se pojavljuje jato ptica ili roj zvijezda, kad zapjeva – eto čitavog roja nota na istom mjestu. Kad mu na um padne nešto iznimno važno, kad mu se – kako to kažemo – „upali lampica“ – vidjet ćemo u balončiću baš tu lampicu kao komunikacijski simbol-konvenciju kojoj dodatna objašnjenja nisu potrebna (ibid: 32, 33).

Osim u oblačiću govor može biti i u nekom okviru unutar kvadrat-sličice kada nije prikazano kojem liku govor pripada (Kukkonen, 2013b).

#### 4) *Onomatopeje*

Kako bi se opisao određeni zvuk u stripu, on se mora nacrtati, a to McCloud (2006) smatra jedinstvenom prilikom da čitatelji slušaju očima (McCloud, 2006: 146). U stripu se koriste onomatopeje i opisuje se svaki, i najmanji zvuk u jednoj kvadrat-sličici, zato svaki strip ima cijeli niz različitih onomatopeja pa ih se smatra prepoznatljivom značajkom stripa (Koletić, 2014). Munitić (2010: 33. 34) opisuje kako se u stripovima „svaki ispaljeni metak, zadani udarac, posrkani tanjur juhe, svaka slomljena daska ili probušena automobilska guma“ opisuje riječima „blob, krak, kvarc, bang, bum tras“, a „zavijanje sirena ili škripanje kočnica“ opisuje se „razvučenom trakom slova, koja se, grafički stilizirana u često likovnu vrijednost, provlači cijelom širinom kvadrat prizora“ (ibid: 33, 34). Globalizacijom i informatizacijom engleski jezik širi svoj utjecaj na druge, a tako i utječe na stripove. Koletić (2014) nabraja onomatopeje koje su preuzete iz engleskog jezika i koje su stoga postale uobičajene u stripovima općenito: „Utjecaj stripova s anglofonskog područja i prodiranje anglizama u neengleske 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).

Način kako se prikazuju onomatopeje može biti raznolik, osim onoga što opisuje Munitić (2010: 33, 34), McCloud (2006: 147) navodi i neke druge. Glasni se zvukovi opisuju veličinom slova, podebljanim slovima i usklikom, a korištenjem različitih fontova i oblika slova oponaša se zvuk koji se crta. Može se prikazati i boja zvuka te se često načinom na koji se crta zvuk upućuje na ulogu zvuka u radnji stripa (ili unutar jedne kvadrat-sličice) (ibid: 147).



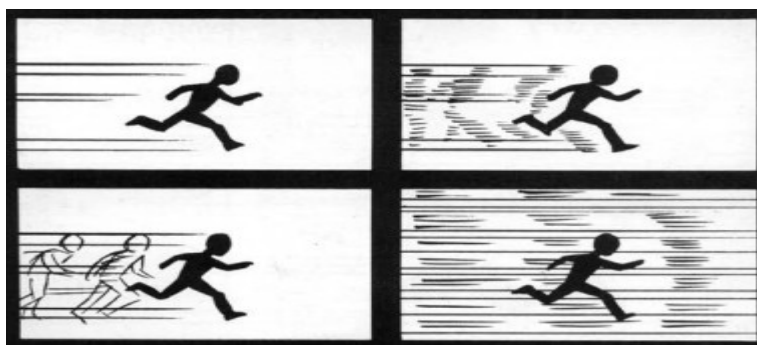
Slika 2: McCloudovi primjeri prikazivanja onomatopeja (2006: 147)

### 5) Linije pokreta

Kao osnovne značajke stripa Kukkonen (2013b) navodi i način kako se crtaju pokreti, kada se jedan lik kreće, to se prikazuje crtama koje spajaju mjesto gdje je lik bio i gdje je sad dajući iluziju pokreta, a to naziva linije pokreta („*speed line*“) (Kukkonen, 2013b: 25). Munitić opisuje kako se u stripu koriste ove linije:

(...) crtač će uz zglobove ili udove svog lika ucrtati još nekoliko dodatnih mikropoteza koji ilustriraju žustrinu i prostorni raspon pokreta. Može to biti svega nekoliko opisanih crtica, a može se, na primjer, „spektakularno“ nacrtati krivulja koju je opisala šaka, zatim naznačiti mjesto na kojem je udarac pogodio protivnika (grafički simbol male eksplozije), pa onda ucrtati i krivulju kojom je udareni izletio iz kvadrata. Pred nama se u slici tad pojavljuje samo jedan lik uzdignute ili spuštene šake, zatim čitav splet čudnih krivulja koje se dodiruju na mjestu označenom grafičkim znakom eksplozije (Munitić, 2010: 34).

McCloud (1994: 111 – 113) opisuje kako se postepeno razvijalo korištenje ovih linija u stripu i na koje se načine danas koriste. Autor opisuje kako se u počecima stripa te linije nisu dobro koristile, nego su bile nagomilane. Razvojem stripova i crtačkih stilova linije su stilizirane i postale jedna od glavnih značajki stripa. Neki autori crtaju samo linije dok drugi, kada na primjer crtaju lika koji trči, dodaju više slika ili prošaraju crtež tako da izgleda kao da je sve u pokretu (ibid: 111 – 113). Osim pokreta, u stripu se također mogu nacrtati mirisi i osjećaji tim linijama (prepoznatljiv primjer su ravne linije iznad glave lika kao znak iznenađenja) (Munitić, 2010).



Slika 3: McCloudov primjer linije pokreta (1994: 114)

## 5. STILISTIKA STRIPA

Struktura stripa je, dakle, spoj slike i teksta ili kako Eisner (2000: 8) slikovito kaže, režimi crteža, odnosno potezi kista, preklapaju se s režimom teksta, odnosno sintaksom, gramatikom i zapletom pa tako *potrošač* istovremeno čita i gleda strip (rečeno je da se umjesto *potrošač* u ovom radu koristi *čitatelj*). S tim se slaže Munitić (2010: 36) koji koristi pojam *konzument* i pita se što konzument stripa radi: „Ovdje nam se logično postavlja i pitanje što je zapravo taj, kako smo ga nazvali, konzument stripa – je li on čitatelj ili gledatelj priče u slikama? I jedno i drugo: čitati strip ne znači samo očitavati poruke ispisane slovima, gledati ga – a opet ne znači isključivo percipirati prizore i položaje junaka. U tome je specifičnost i miješanost stripske emisije, odnosno konzumentove percepcije viđenog“ (ibid: 36). Zato se i stilistika stripa mora odnositi i na jezik i na crtež.

Forceville, Refaie i Meesters (2014) navode kako područje stilistike stripa nije dovoljno istraženo, ali se ipak govori o istraživanjima stilova u stripu. Kada se govori o stilu stripa obično se misli na različite načine kojima crtači stripa stvaraju svoja djela. Stilistiku stripa tako zanima kojim tehnikama crtači crtaju, koriste li boju, kako im likovi izgledaju, koje kvadrat-sličice koriste i kako ih organiziraju te još mnogo drugih značajki (Forceville, Refaie i Meesters, 2014: 485).<sup>15</sup> Za navedene je autore stil stripa „spisateljski trag“ ili još bolje „stalni vizualni podsjetnik na ruku ilustratora“ (Carney, 2008: 195 prema Forceville, Refaie i Meesters, 2014: 485). Forceville, Refaie i Meesters (2014: 487 – 489) govore o stilistici stripa koja se ponajprije odnosi na crtež, a Katnić-Bakaršić (1999: 73, 74) govori o stilistici stripa koja se dominantno odnosi na jezik. Ovo ne začuđuje ako imamo na umu da potonja autorica o stilu stripa govori iz perspektive paradigme funkcionalne odnosno diskursne stilistike, dok Forceville, Refaie i Meesters o stilu stripa govore iz perspektive multimodalnih istraživanja medijske i popularne kulture.

U većini stripova, radilo se o dugometražnom, kratkometražnom ili serijalnom stripu (Munitić, 2010: 70), postoji određeni red u kojem su raspoređene kvadrat-sličice i koji diktira njihovo čitanje s lijeva nadesno i odozgo prema dolje. Naravno, postoje razlike u rasporedu kvadrat-sličica i čitanju, ovisno o kojim je stripovima riječ (europskim, američkim ili japanskim). Stripovi uglavnom imaju prepoznatljivog junaka kojeg crtači stripova ističu

---

<sup>15</sup> Forceville, Refaie i Meesters (2014: 485) opisuju na što se pojam stil odnosi kada se govori o stripovima: „(...) ‘style’ is typically used to refer to the specific visual dimensions of the artwork, including choices such as drawing versus painting techniques, colour versus black and white, and realism versus abstraction. Comics style may also refer more broadly to such formal features as the layout of the page and the shape and arrangement of panels and speech or thought balloons“ (Forceville, Refaie i Meesters, 2014: 485).

izgledom ili drugim elementima kao što su oružja, oruđa, simboli i slično. Ponekad crtači po sebi stvaraju likove ili po drugim osobama. Ovo se radi najviše u serijalnim stripovima gdje jedan junak može imati beskonačno mnogo pustolovina. Tako junak ima različite crtače koji imaju svoje stilove, ali ostaje prepoznatljiv (Forceville, Refaie i Meesters, 2014: 487 – 489).

Navedeni autori ukratko objašnjavaju i upotrebu jezika u stripu navodeći da riječi mogu biti napisane u okvirima za tekst, ali su najviše prisutni u oblačićima. Iako se u pravilu čitaju odvojeno, riječi i slike se ponekad preklapaju, a najčešći primjer toga su onomatopejske riječi i naslovi koji se koriste kao sastavni dio slike (ibid, 486). Osim u oblačiću, govor može biti smješten i drugdje, pa tako Katnić-Bakaršić (1999: 74) objašnjava autorov glas u stripu: „(...) autorski komentar, autorska naracija kao neophodan uvod u priču ili kao naracija neophodna na pojedinim mjestima u stripu, po pravilu je smještena u četvrtastom okviru koji zauzima gornji dio crteža. Na taj način nema moguće zabune niti miješanja autorskog i direktnog govora“ (ibid: 74).

Rečeno je da se u okviru hrvatske filologije strip nije istraživao u tradicionalnoj podjeli na pet funkcionalnih stilova, već da su ga Kovačević i Badurina (2001) svrstale u multimedijalni diskurs zajedno s reklamom, animiranim filmom i hipertekstom. Katnić-Bakaršić (1999) pod sekundarne funkcionalne stilove navodi „stripovni stil“ pišući da „strip, mada proizvod masovne kulture, u svojim vrhunskim dometima posjeduje i estetsku funkciju, što ga čini zanimljivim i vrijednim za stilističku analizu (...) istraživanje stripa kao zasebnog stila višestruko je opravdano, čak i neophodno. Strip je u semiotičkim istraživanjima već odavno dobio svoje mjesto, a funkcionalna stilistika neopravdano ga je zanemarivala“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 73, 74). Proučavanje stilistike stripa u području funkcionalne ili diskursne stilistike zanimljivo je zato što se jezik stripa može proučavati na svim planovima funkcionalne stilistike, na fonostilističkom planu, grafostilističkom, leksičkostilističkom, morfostilističkom i sintaksostilističkom planu. Također, u okviru stilistike stripa može se proučavati i dijalekatska stilistika: „Izbor leksika, izbor jezičkog varijeteta - žargona ili čak dijalekta - može biti raznovrstan (...) Poigravanje govornom karakterizacijom lika također je frekventan postupak u nekim stripovima“ (ibid, 74). Osim u okviru funkcionalne stilistike, strip se može proučavati i u poststrukturalističkoj stilistici, primjerice multimodalnoj stilistici (što uostalom svjedoči i teorijski pristup u radu Forcevillea, Refaiea i Meestersa, 2014). U stripovima su zanimljivi i citati jer se u njima sve može citirati: književna djela, popularna glazba te drugi stripovi (ibid, 74).

Svi navedeni autori opisuju stilistiku stripa ne govoreći o pojedinim stripovima, već pokušavaju pronaći neke značajke koje vrijede za sve stripove. Ne govore o razlikama u

određenim područjima u kojima se strip samostalno razvijao kao što su Europa, Amerika i Japan. Sa svojom dugom tradicijom na tim područjima možemo govoriti i o tri različite vrste stripova jer su se u njima razvila i specifična obilježja. Zato će se u nastavku rada opisivati stilistika europskog, američkog i japanskog stripa, odnosno analizirat će se sličnosti i razlike tih stripova na odabranim primjerima.

### 5.1. Lingvostilistička analiza

Kategorije lingvističke stilistike ili lingvostilistike su fonostilistika, morfostilistika ili morfonostilistika, leksikostilistika, sintaksostilistika, semantostilistika i tekstostilistika ili makrostilistika (Katnić-Bakaršić, 1999: 80, usp. Pranjić 1986. koji ne donosi razliku leksikostilistike). Stilem je minimalna jedinica koja nosi stilističku obavijest zato Pranjić (1986: 195 – 208) te iste kategorije naziva: fonostilematika, morfonostilematika (ili morfostilematika), sintaktostilematika, semantostilematika i grafostilematika (ibid: 195 – 208). Prema lingvostilističkoj analizi ne mogu se uspoređivati europski, američki i japanski stripovi. Svakako se može govoriti o razlikama u jezicima i prijevodima, ali to nije cilj ovog rada. Samo će se u fonostilistici spominjati neprevedene onomatopeje preuzete iz engleskog jezika. Analiziraju se stripovi *Durica* i *Genije* Ivice Bednjanca, *Borovnica* Darka Macana i *Garfield* Jima Davisa.

Fonostilistika (fonostilematika) istražuje izražajna sredstva i stilističke postupke na fonetsko-fonološkom i prozodijskom planu, a osnovna jedinica joj je fonostilem (Katnić-Bakaršić, 1999: 80). Ova kategorija lingvističke stilistike bavi se fonostilističkim oblicima, na primjer različitim varijantama glasova (ritam, intenzitet, intonacija i akcentuacija) te glasovnim figurama asonancijom, aliteracijom ili onomatopejom (Antoš, 1972: 27). Jedna od oblikovnih sredstava stripa su onomatopeje o kojima se već govorilo. Koriste se razne onomatopeje kako bi crtači stripa mogli oponašati bilo koji zvuk na bilo koji način. Bednjanec u stripu *Durica* koristi samo onomatopeje iz hrvatskog jezika: *tap*, *tuf*, *tres* (udarci), *pljus*, (voda ili udarac), *kvrc*, *kotrlj*, *fiju*, *šmrc*.



Slika 4: onomatopeje u stripu *Durica* Ivice Bednjanca

U stripu *Garfield* američkog crtača Jima Davisa pojavljuju se razne onomatopeje koje se ne prevode hrvatskim izrazima, nego ostaju u izvornom: *tappity* (zvuk hodanja na prstima), *clonk* (udarac), *bark* (pseći lavež).



Slika 5, 6, 7: onomatopeje u stripu *Garfield* Jima Davisa

Morfonostilematika (ili morfostilematika) istražuje izražajna sredstva i stilističke postupke na morfološkom ili morfonološkom planu, a osnovna jedinica joj je morfostilem ili morfonostilem (Pranjić, 1986: 195). Deminutiv i augmentativ, koji umanjuju ili uvećavaju izvorno značenje riječi, često se upotrebljavaju na ovoj razini. U stripovima *Borovnica* i *Durica* Macan i Bednjanec koriste deminutive za imena likova. Borovničin prijatelj zove se Oraščić, a glavni lik stripa autora Ivice Bednjanca svoje je ime dobila tako što se stalno duri, što je i spomenuto u nekim epizodama.



Slika 8: korištenje deminutiva u stripu *Durica* Ivice Bednjanca

Antoš (1972: 102) primjećuje da se osim za morfostilistiku, ime Durica također može upotrijebiti za sintaktostilističku analizu (ibid: 102). Sintaksostilistika (sintaktostilematika) istražuje izražajna sredstva i stilističke postupke na planu sintakse, a osnovna jedinica joj je sintaksostilem (Pranjić, 1986: 195, 196). Ova kategorija proučava „(...) prvo, funkcionalno-stilske diferencijacije sintaksostilema i sintaksička sinonimija, zatim funkcioniranje dekomponiranih predikata, opozicija nominalnih i verbalnih stilova, a pored toga i različiti postupci ekspresivne sintakse (elipsa, parcelacija, inverzija i slično)“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 93). Antoš (1972: 102) navodi da sintaktostilistika proučava još i izražajnost nekih vrsta riječi i njihovih oblika u rečenici. Spominje književnike koji koriste imena koja u kontekstu rečenice i cjelokupnog teksta postaju sredstva karakterizacije likova. Ime Durica je stilski

obilježeno i tako postaje sredstvo karakterizacije lika: „Mislim da je to Durica (...) Kako ste me prepoznali? Po durenju“ (Slika 8).

Leksikostilistika proučava izražajna sredstva i stilističke postupke na leksičkoj razini, a osnovna jedinica joj je leksikostilem. Ova kategorija istražuje lekseme nekog jezika prema njihovoj „emocionalno-ekspresivnoj, funkcionalno-stilskoj i registarskoj karakterizaciji“ (Katnić-Bakaršić, 1999: 83). Za leksikostilistiku važno je razlikovanje denotativnog (osnovnog) i konotativnog (dodatnog) značenja. Od leksika s konotativnim značenjem u stripovima se izdvajaju neologizmi jer se često izmišljaju nove riječi koje su važne za radnju stripa ili se upotrebljavaju za šaljiv učinak. U stripu *Genije*, Ivica Bednjanec koristi neologizam *sveklop* kako bi opisao izvanzemaljce s kojima se glavni lik susreće. Kako im samo ime govori, sveklopi (klopa – žarg. hrana) jedu sve od obične hrane pa do pripadnika svoje vrste te su čak pojeli i vlastiti planet. Bednjanec koristi i žargonizme s obzirom da je samo ime sveklopa izvedeno iz žargona (klopiti, poklopiti – žarg. jesti, pojesti).



Slika 9, 10: neologizmi i žargonizmi u stripu *Genije* Ivica Bednjanca

Semantostilistika (semantostilematika) istražuje izražajna sredstva i stilističke postupke na planu semantike (Pranjić, 1986: 196). Istražuje stilistički izražajno značenje i preneseno značenje (Antoš, 1972: 60), a osnovna jedinica joj je semantostilem (Pranjić, 1986: 196). Semantostilistički postupci u stripovima najčešće se pojavljuju kao metafora i aluzija gdje čitavi stripovi zapravo govore o nečemu drugom ili satikom i ironijom nešto ismijavaju. Naslovni lik stripa *Garfield* komentira događaje oko sebe često koristeći sarkazam i ironiju. Tako se preko Garfielda često koriste ti postupci, a u ovom primjeru vezani su uz njegove novogodišnje odluke:



Slika 11: ironija u stripu *Garfield* Jima Davisa

Grafostilistika (grafostilematika) istražuje sve izvanjezične „stilističke intenzifikatore ostvarene na planu (orto)grafije teksta uključujući osobito interpunkciju“, a osnovna jedinica joj je grafostilem (Pranjić, 1986: 196). Crtači koriste podebljana slova, podcrtana ili kurziv kako bi pokazali da lik u stripu više ili čitatelje uputili na neku riječ koja je važna za radnju stripa. To se često koristi u stripu pa je takvo oblikovanje teksta navedeno kao jedna od glavnih značajki stripa. *Borovnica* Darka Macana je prema Munitiću (2010: 70) kratkometražni strip ili prema Kukkonen (2013a) *comic strip* u kojem je svaka epizoda kratka šala. Primjer koji se koristi, sastoji se od tri kvadrat-sličice u kojem je prikazan razgovor Borovnice i Oraščića. Zadnja riječ stripa je podcrtana jer ona predstavlja bit šale, odnosno stripa.



Slika 12: grafostilističko pojačavanje zadnje riječi u stripu *Borovnica* Darka Macana

*Garfield* Jima Davisa također je takav strip kao *Borovnica*, a u primjeru koji se koristi Jon glasno izgovara ime svog kućnog ljubimca. Jonov povišen ton prikazan je velikim, posebno oblikovanim slovima.



Slika 13: prikazivanje povišenog tona oblikovanjem slova u stripu *Garfield* Jima Davisa

Osim navedenih primjera, grafostilistika opisuje i vizualne metafore koje su ukratko opisane u poglavlju o oblačicima. Zbog toga što se vizualne metafore razlikuju u europskim, američkim i japanskim stripovima, izdvojene su kao posebno poglavlje.



## 5.2. Vizualne metafore

McCloud (1994: 128) opisuje vizualne metafore kao linije ili crteže koji predstavljaju nevidljive pojave<sup>16</sup>. Navedeno je da te pojave mogu biti mirisi, ali vizualne metafore su uglavnom simboli koji opisuju unutarnji svijet likova. Autor naziva strip mladim jezikom s velikim nizom prepoznatljivih simbola, a to su vizualne metafore koje mogu biti primijenjene svugdje. Stvaraju ih crtači svojom kreativnošću, a Koletić (2014) navodi da su neke postojale prije stripova i da su preuzete iz „folklorne grafičke simbolike (slika srca za znak ljubavi starija je od stripa)“ (Nöth 2004: 492 prema Koletić, 2014).



Slika 14, 15, 16: McCloudovi primjeri mnogih vizualnih metafora: izlomljene linije kao znak za bol, kružne linije sa zvijezdama i pticama označavaju ošamućenost, krugovi iznad glave pijanstvo, prijeteći pogled prikazan je noževima, a ljubav srcima (1994: 129, 130)

McCloud (1994: 130) smatra da sve vizualne metafore nastaju kako bi crtači što bolje prikazati određene pojave koje je teško nacrtati. Gledajući druge osobe lako prepoznajemo osjećaje, ali strip se služi crtežom i teško je prosječnom crtaču stvoriti toliko realističan crtež. Takav crtež trebao bi uključivati mnogo detalja kojima bi se mogao prepoznati određeni osjećaj. Strip se može koristiti tekстом za opisivanje osjećaja, ali takvim načinom brzo bi došlo do zalihosti. Stripovi imaju određenu radnju i ograničen broj stranica pa vizualne metafore predstavljaju odlično sredstvo za što bolji tijek radnje. Zato su mnoge vizualne metafore pretjerani prikaz određenog osjećaja da se može što bolje prepoznati (ibid: 130).

<sup>16</sup> McCloud kroz priču opisuje što on smatra vizualnim metaforama: „You'll notice a few wavy lines rising from the pipe. This is the artist's cartoony way of telling you there's smoke coming from the pipe. You've all seen it before, right? Now, let's suppose that my pipe and I have gone for a little walk and come across an overturned garbage can. The strong smell of rotten garbage can't be seen, yet here's another pretty similar set of wavy lines. Despite their superficial resemblance, these are two very different sets of lines. One represents a visible phenomenon, smoke, while the other represents an invisible one, our sense of smell. Not really a picture anymore, these line are more a visual metaphor – a symbol” (McCloud, 1994: 128).

Prema objašnjenjima multimodalnosti i socijalne semiotike u prošlim poglavljima (Buljubašić, 2015; Nørgaard, 2014: 471), zaključuje se da multimodalna socijalna semiotika može objasniti društvene i kulturne utjecaje u multimodalnim tekstovima. Važno za ovaj rad, dakle, multimodalna stilistika opisuje kako se različita semiotička sredstva (modusi) koriste za stvaranje značenja u stripovima. Vizualne metafore europskih, američkih i japanskih stripova proizvode značenje pomoću slika uglavnom upućujući na neka stvarna stanja u svakodnevnom životu.

Vizualne metafore svoje značenje ne dobivaju doslovno jer se ne mogu prenijeti na stvarnost, već pomoću metafore. Maksimović (2012: 8, 9) povezuje vizualne metafore s teorijom konceptualne metafore koja smatra da sve poimamo kroz metaforu. Prema toj teoriji u svakodnevnom se govoru služimo metaforičkim izrazima koji su dijelom svakog vokabulara i preko njih shvaćamo cijeli svijet. Autorica (ibid: 8, 9) navodi primjer bijesa kojeg povežemo s vrućinom i shvaćamo kao „vruću tekućinu u zatvorenoj posudi“ koja može prekipjeti. To se povezuje s osobom koja je ljuta i u određenom trenutku dolazi do navale emocija pa se kaže da je toj osobi „prekipjelo“. Na taj se način crtaju stripovi u kojima liku može dimiti iz ušiju ili iz čitavog tijela, ako crtač koristi boje ta boja je crvena, a lik može i gorjeti. Također spominje metaforu „strah je hladnoća“ u kojoj se za osobu kaže da se „trese od straha“, a u stripu se prestrašeni lik crta s linijama oko tijela pokazujući drhtavost (Lakoff i Johnson 1980 prema Maksimović, 2012: 8, 9). McCloud (1994: 130) također objašnjava zašto se određena vizualna metafora veže uz određeni osjećaj. Kao primjer koristi osobu koja se znoji i objašnjava kako jedni crtači nacrtaju samo kapljice znoja koje se spuštaju niz glavu lika. Drugi se služe vizualnom metaforom tako da kapljice znoja idu iz svih smjerova glave lika (*droplets*, slika 18) i tako postižu uvjerljiviji učinak (ibid: 130).

Europski i američki stripovi od početka su utjecali jedni na druge pa su im i vizualne metafore jednake. Japanski stripovi, iako su započeli pod utjecajem američkih stripova, dalje su se razvijali samostalno stvarajući vlastite vizualne metafore. Veliki upitnici i uskličnici u oblačiću ili iznad glave lika predstavljaju zbunjenost ili iznenađenost i pojavljuju se u svim ovim stripovima. Ovisno o radnji stripa, stanju lika ili nečemu drugom, ti se upitnici i uskličnici mogu mijenjati, veličinom, oblikom ili količinom. U nastavku se opisuju ostale vizualne metafore, prvo europskog i američkog, a zatim posebno japanskog stripa.

Vizualne metafore mogu se nalaziti u oblačićima, mogu biti izrazi lica, linije pokreta, određeni simboli (srce, zvijezde) pa i čitave slike. S obzirom da vizualne metafore mogu predstavljati svaku pojavu, Cohn (2013: 42, 43) nabraja najčešće i opisuje što označavaju. Crtanje srca umjesto očiju lika ili iznad njegove glave znak su ljubavi, zvijezde umjesto očiju

prikazuju sreću, dok zvijezde iznad glave pokazuju da se lik ozlijedio ili da je ošamućen (tada su uglavnom praćene krugovima ili pticama kao na slici 14). Kada lik prekomjerno razmišlja u oblačiću ili samo iznad njegove glave pojavljuju se zupčanici, a spavanje je praćeno nizom slova z. Novčane valute koje se pojavljuju umjesto očiju ili iznad glave predstavljaju pohlepu, a tamni oblaci loše raspoloženje. Cohn (2013: 43) ističe položaj gdje se ove vizualne metafore ostvaruju jer to ovisi o poruci koju šalju. Ako zupčanici ili tamni oblaci nisu nacrtani iznad glave, nego na drugom dijelu tijela tada neće predstavljati ništa. Isti simboli predstavljaju sasvim drugu pojavu ovisno gdje su prikazani (na primjer zvijezde iznad glave su ošamućenost, a zvijezde umjesto očiju prikazuju sreću). Autor (ibid: 43) također naglašava i podudaranje izraza lica i vizualne metafore jer čitatelju neće biti jasna slika koja pokazuje nasmiješenog lika i tamne oblake iznad njegove glave (ibid: 42, 43).



Slika 17: primjer Cohnovih vizualnih metafora i njihovih značenja (2013: 42)

Osim prikazivanja stripovskih likova u pokretu i smjer njihovih kretanja, linije pokreta mogu biti i vizualne metafore. Forceville, Refaie, Meesters, (2014: 492, 493) navode nekoliko primjera koja su najčešća nazivajući ih sredstvima privlačenja pažnje. Veliko uzbuđenje ili iznenađenje prikazuje se s mnogo ravnih crtica oko glave lika (*spikes*), a zbunjenost ili vrtoglavica mogu se prikazati spiralom (*spiral*) ili uvijenom crtom (*twirl*) (Forceville, 2011 prema Forceville, Refaie, Meesters, 2014: 492, 493).

Droplets	Spikes	Spiral	Twirl

Slika 18: primjer vizualnih metafora (Forceville, Refaie, Meesters, 2014: 493)

Vizualne metafore mogu se, dakle, prikazati linijama pokreta, a crtači ih mogu i zamijeniti. Cohn (2013: 44) navodi primjer lika koji brzo trči ili koji se vrti jer se obje kretnje mogu prikazati linijama bez korištenja vizualnih metafora. Nacrtna kružnica s mnogo crta umjesto nogu predstavlja lika koji trči povezujući tu radnju s kotačem koji ide u krug (unatoč činjenici da noge tu radnju fizički ne mogu napraviti). Vrtlog crta koji nalikuje na tornado zamjenjuje čitavo tijelo koje se vrti što je crtačima stripova mnogo lakše prikazati nego tijelo u pokretu koristeći linije (ibid: 44).

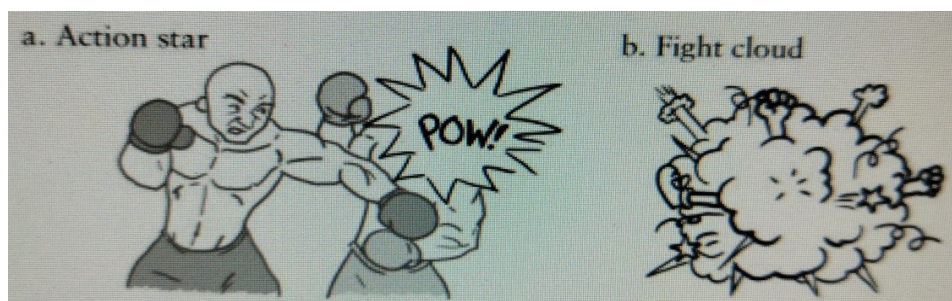
Čitave slike također mogu biti način ostvarivanja vizualne metafore, a ne samo simboli koji se nalaze u oblačiću ili iznad glave lika. Borba koja u stripovima o superjunacima može biti prikazana na nekoliko stranica ili na čitav strip, zamjenjuje se jednom vizualnom metaforom u šaljivim, novinskim stripovima. Cohn (2013: 46), a i drugi autori, to nazivaju „oblak borbe“ (usp. slika 21) jer se cijela radnja zamjenjuje oblakom ponekad praćen rukama, nogama ili drugim objektima koji izlaze iz njega. Autor (ibid, 46) smatra da je ta ideja nastala zbog oblaka prašine koji nastaje kada se ljudi bore, ali je ubrzo postao uobičajen da predstavlja čitavu borbu. Crtači koji ne koriste oblake dima kako bi pokazali cijelu borbu, moraju pokazati vizualne metafore prilikom svakog udarca. Grafički simbol male eksplozije na mjestu gdje je lik udaren prikazuje se poput zvijezde s više krakova. Ta vizualna metafora može označavati mjesto udarca, ali može prikazivati i samu borbu. Tako se grafički simbol male eksplozije uvećava preko cijelog lika, ali čitači neće pomisliti da se lik pretvorio u zvijezdu nego će to povezati s jačinom udarca. Ovisno što crtač želi postići ta se zvijezda može uvećati i do cijele kvadrat-sličice što je uglavnom korišteno u šaljivim stripovima (ibid: 46).

U belgijskom stripu *Tintin* (1929. – 1976.), autora Georges Remija koji piše pod pseudonimom Hergé, koriste se različite vizualne metafore. Česta je upotreba kapljica vode koje inače predstavljaju umor ili iznenađenje, a u ovom stripu predstavljaju i druge osjećaje. Zbunjenost, strah i bijes prikazani su tim kapljicama, ali ih čitatelj lako shvaćaju jer su vezane uz radnju stripa. Uz to ponekad su praćene i drugim vizualnim metaforama kao što su uvijene crte ili spirale, a i količina kapljica također otkriva mnogo o osjećajima likova. Za ovaj strip zanimljiva je upotreba uvijenih crta, koja većinom označava vrtoglavicu, a ponekad i pijanstvo kao što je to u ovom stripu. Međutim, *Tintin* tu vizualnu metaforu ponekad koristi i za prikazivanje pokreta, a tako ova vizualna metafora dobiva značenje pokretne linije koje u stripu pokazuju smjer i način kretanja (slika 20). Kao u svakom stripu pojavljuju se upitnici i uskličnici u oblačiću ili iznad glave likova koji uobičajeno predstavljaju zbunjenost i iznenađenje (slika 19).



Slika 19, 20: vizualne metafore (kapljice i uvijena crta, *twirl*) u stripu *Tintin* Georgesa Remija – Hergéa

Cohn (2013: 147) razlikuje dvije vrste stilova crtanja u američkim stripovima koji se koriste za stripove o superjunacima i za šaljive stripove. Autor (*ibid*, 147) navodi da crtači stripova o superjunacima koriste „realističan“ crtež, a crtači šaljivih stripova koriste „karikaturalan“ crtež. Potonji način crtanja koristi mnogo vizualnih metafora, od uobičajenih i poznatih do autorskih, a Cohn (2013: 147, 148) opisuje jednu takvu, autorsku metaforu. Metafora glave ili mozga kao prekomjerno korišteno računalo prikazuje lika kojemu dimi iz glave jer je previše radio, kao što se računalo pokvari ili uništi kada je preopterećeno. U „realističnom“ crtežu želi se prikazati „realističan“ svijet tako da autor neće koristiti previše vizualnih metafora, posebice one koje se isključivo koriste za šaljivi učinak. Vizualne metafore naglašavaju sve osjećaje, zato će ih ti crtači pokušati umjerenije predočiti. U ovom načinu neće se koristiti vizualne metafore poput srca ili zvijezda umjesto očiju te tamni oblaci ili zupčanicu iznad glave. Neće se prikazati „oblake borbe“, već će se prikazati cijelu borbu koristeći zvijezde koje označavaju udarac te različite linije pokreta više nego „karikaturalni“ crtež (*ibid*: 147). Neki crtači mogu naglasiti vizualne metafore udaraca većom zvijezdom dok ih drugi ublažavaju za što „realističniji“ prikaz. Cohn (2013: 46) uspoređuje „oblak borbe“ sa zvijezdom nacrtanom preko cijele glave lika označavajući jak udarac:



Slika 21: Cohnov primjer vizualnih metafora u američkim stripovima (2013: 46)

U japanskim stripovima nalazi se mnogo vizualnih metafora koje se ne pojavljuju u europskim i američkim stripovima. Prosječnom čitatelju neke su lako uočljive dok su druge

teško razumljive i imaju male ili nikakve povezanosti sa zbiljskim iskustvom. Za razumljive vizualne metafore, Cohn (2013: 158) koristi primjer pretjerano izbočene vene koja se najčešće pojavljuje na čelu nekog lika ili drugdje na glavi. Taj prikaz bijesa povezuje se sa stvarnim iskustvom i čest je u japanskim stripovima, a može se pojaviti i u drugim. Većina vizualnih metafora za koje čitatelji mogu zaključiti što znače preko stvarnosti pojavljuju se i u europskim i američkim stripovima.

Manje razumljive vizualne metafore nalaze se samo u japanskim stripovima i razumljive su samo čitateljima japanskih stripova. Europski i američki stripovi prikazuju nervozu većom količinom malih kapljica vode koje izlaze iz svih smjerova glave, a japanski stripovi tu pojavu prikazuju jednom velikom kapi. Ta kap može predstavljati i sram, a uglavnom je nestvarno velika pa može biti veća i od glave lika ovisno o namjeri crtača, ali i o veličini nervoze ili sramote koju lik trpi. Lik koji je loše raspoložen neće imati tamni oblak iznad glave, nego će mu gornji dio glave biti zatamnjen toliko da mu se ni oči neće vidjeti. Neki crtači, ovu pojavu još naglašavaju dodavanjem bljeska kako bi naglasiti veću napetost toga lika, a ponekad zatamne i gornji dio kvadrat-sličice. Ova vizualna metafora može označavati i lika koji je postao zao ili koji je otkriven kao negativan lik. Mjehurići na krajevima očiju upućuju na to da će lik početi plakati, a kad lik plače ima vertikalne linije duž obraza. Za japanski strip zanimljiva je upotreba vizualne metafore male eksplozije koja u europskim i američkim stripovima označava udarac. Ona se isto tako upotrebljava, ali posebno za japanski strip može značiti da je lik nešto naglo primijetio ili da je iznenađen. Lik koji nešto gleda ili sluša s nevjericom bit će osjenčan na praznoj kvadrat-sličici, a cijela kvadrat-sličica s likom je osjenčana, ako lik ima zle namjere.

Proučavajući vizualne metafore europskih i američkih stripova, Cohn (2013: 43) je zaključio da je njihov položaj važan za poruku koju šalju. Kod vizualnih metafora japanskih stripova manje je važan njihov položaj pa se mogu prikazati na potpuno neprirodnim mjestima. Izbočena vena trebala bi se pojaviti na čelu, ali je crtači mogu nacrtati i na kosi ili obrazu te čak pokraj ili iznad glave. Jednak je primjer i velika kap nervoznog lika koja se može pojaviti pokraj njegove glave, a kada lik plače njegove suze mogu biti poput vodopada.

Crtač Osamu Tezuka nalazi se na početku japanskog stripa i stvara pod jakim utjecajem američkih stripova što je, između ostalog, vidljivo i u korištenju vizualnih metafora. Njegov najpoznatiji strip, *Moćni Atom* (1952. – 1968.), koristi vizualne metafore poznate iz američkih (i europskih) stripova, ali Tezuka crta i one koje su poznate samo u japanskom stripu. Iznenađenost je i u ovom stripu prikazana s mnogo ravnih crta oko glave, a one mogu biti praćene kapljicama vode. Od vizualnih metafora japanskih stripova, pojavljuju se

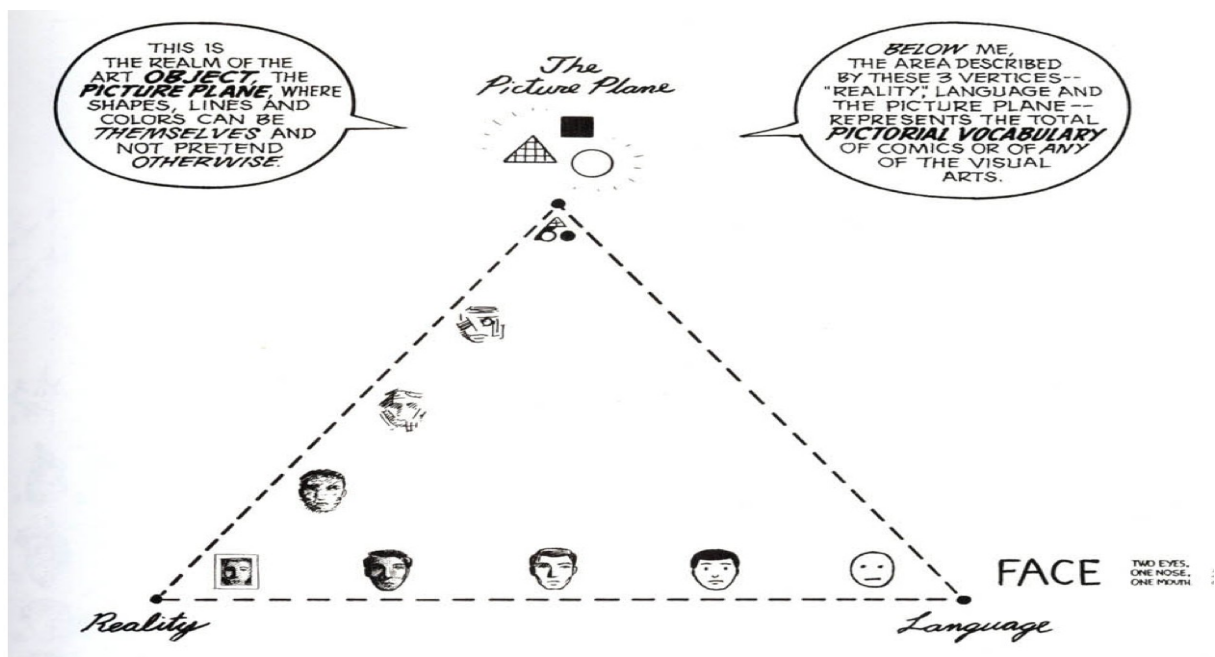
mjehurići na krajevima očiju (slika 22), a otkrivanje lika kao zlog prikazano je zatamnjenjem dijela kvadrat-sličice (slika 23).



Slika 22, 23: vizualne metafore (mjehurić koji označava suzu i zatamnjena kvadrat-sličica za lika koji je zao) u stripu *Moćni Atom* Osama Tezuke

### 5.3. Stilovi crtanja

Kako bi opisao sve načine crtanja McCloud koristi naziv „slikovni vokabular stripova“ (1994: 51). Predstavlja ga kao piramidalni dijagram u kojem lijevi vrh označava potpuno „realističan“ crtež, desni simbolički, a gornji apstraktan crtež. Prema ovim vrhovima, autor razmješta stripovske likove i njihove autore raspravljajući o njihovim stilovima. Apstraktni crtež nema značenje niti označava nešto u stvarnosti, a McCloud ga opisuje kao „(...) doslovno tinta na papiru“ (ibid: 50). Simbolički crtež je jednostavan i sastoji se od nekoliko linija, a prosječan čitatelj te linije lako povezuje sa stvarnošću (na primjer: dvije točke i crta u krugu predstavljaju lice). „Realističan“ crtež sastoji se od mnogo detalja, a potpuno „realističan“ crtež nalikovao bi na fotografiju.



Slika 24: McCloudov dijagram „slikovnog vokabulara stripova“ (1994: 51)

Zatim, autor (ibid: 52, 53) raspoređuje više od sto različitih autora i stripovskih likova u dijagramu prema njihovim značajkama. Većina ostaje na dnu dijagrama (od dna do sredine), odnosno ne ide u apstraktne crteže držeći se načina crtanja koja je povezana sa stvarnim iskustvom. Neki autori na različite načine crtaju svoja djela pa tako mogu biti na raznim mjestima na dijagramu, dok drugi uvijek crtaju na isti način. Prema dijagramu jasno je da postoje određena pravila, odnosno stalni načini crtanja koja se mogu uklopiti pod zajedničke nazive – europski, američki i japanski strip. Naravno, jedan američki crtač može raditi na šaljivom stripu u novinama i na stripu o superjunaku pa će ta dva crteža biti na suprotnim stranama dijagrama. Zato će se kod američkih stripova analizirati oni o superjunacima jer su ti stripovi najprepoznatljiviji u ostatku svijeta.

Gledajući dijagram od crteža koja su povezana sa stvarnim iskustvom do apstraktnog crteža, tipični primjeri ovih stripova nalaze se od dna prema sredini. Američki se stripovi više zadržavaju na samoj sredini dijagrama, dok europski i japanski strip više ostaje na dnu. Od „realističnog“ do simboličkog crteža američki strip se nalazi od sredine prema lijevo, dok se europski i japanski nalaze više nadesno. Na tragu ove McCloudove analize, Cohn (2013: 27, 28) istražuje razloge postojanja različitih stilova kod europskog, američkog i japanskog stripa. Poziva se na istraživanja u kojima su se uspoređivali crteži osnovnoškolske i srednjoškolske djece s različitih prostora. Istraživanja su zaključila da se u svim slučajevima crta po određenom obrascu koji se razlikuje s obzirom na mjesto porijekla djece (ibid: 27)<sup>17</sup>. Crtanje je tako prijenos jednog sustava koji je specifičan za određenu kulturu, a nije preslikavanje stvarnosti kako se prije tumačilo. Autor (ibid: 28), prema tome, uspoređuje crtanje s jezikom, dakle sa sustavom koji se može razmješati na bezbroj načina. U crtanju se isto koriste uzorci koji se pohranjuju u pamćenju i zatim razmješaju i spajaju koristeći sustave pravila istovrsne morfologiji i fonologiji u govoru. Ljudi iz tog sustava izvlače određene elemente i spajaju ih da bi stvorili nešto novo, stvarajući individualni „stil“ crtanja. U crtanju, ti elementi mogu biti manji (crtanje određenih dijelova tijela) ili veći (crtanje tijela i prostora). Stil europskog američkog i japanskog stripa, autor naziva njihovim „vizualnim vokabularom“ ili „vizualnim jezikom“ dalje opisujući svaki posebno (ibid: 28).

---

<sup>17</sup> Cohn (2013: 27) daje primjere istraživanja: „For example, rectangular bodies were drawn by children in Islamic countries (Wilson, 1988; Wilson and Wilson, 1984) while bottle-shaped bodies were drawn by English children in the late 1800s (Sully, 1896). One corpus of drawings by Mexican children in California from the 1920s used a method of drawing legs with crossing lines that attached to the torso in a systematic pattern (Wilson, 1988). In this corpus, 100 percent of the drawings used this pattern, and one example showed an initial attempt to draw legs another way, only to be erased and completed in this “correct” conventional method“ (Sully, 1896; Wilson, 1988; Wilson and Wilson, 1984 prema Cohn, 2013: 27).



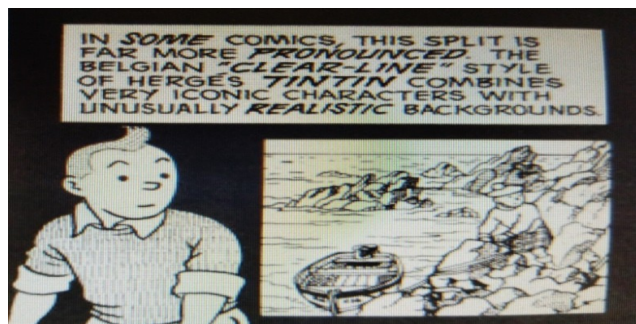
Cohn (2013: 139) smatra da američki strip ima mnogo različitih stilova, ali se ti stilovi razlikuju prema žanrovima. Isti crtač može stvoriti šaljivi strip u novinama i *crtani roman* pa će koristiti drugačiji stil. Autor razlikuje tri stila: strip o superjunacima, šaljivi strip u novinama i neovisan strip (odnosno „umjetnički“ ili *artsy*). Preklapanja se uvijek mogu dogoditi, ali crtači stripova o superjunacima crtaju drugačije od crtača novinskih, šaljivih stripova koji se opet razlikuju od crteža neovisnih crtača. Američki strip o superjunacima, autor (ibid: 139) smatra najpopularnijim<sup>18</sup> opisujući ga kao „realističan“ stil. Ovaj stil crtanja najpoznatiji je prema načinu na koji su prikazana tijela koja su, s obzirom da se radi o superjunacima, uvijek nacrtana pretjerano: „(...) svi izgledaju kao atletičari ili modeli“ (ibid: 141). Uglate donje vilice i izražene jagodice primjećuju se na svakom nacrtanom licu superjunaka. Superjunaci se u stripovima stalno bore pa se često pojavljuju u „dramatičnim“ i „dinamičnim“ pozama koje su nestvarne. Autor (ibid: 141) komentira kako su radnje tih superjunaka „gotovo nemoguće (ili barem neugodne) za stvarna ljudska tijela“ (ibid: 141). Ovaj stil crtanja opisan je kao „realističan“, ali Cohn (2013: 142) koristi taj izraz samo kako bi crtež stripova o superjunacima razlikovao od „karikaturalnog“ crteža. Opisuje kako se kritiziraju stripovi o superjunacima zbog prikazivanja ljudskog tijela, a prikazi tijela kod „karikaturalnog“ crteža još su manje ispravni. Smatra da je razlog taj što stripovi o superjunacima predstavljaju stvaran svijet pa se u tom svijetu superjunaci ističu kao nepravilnost. Duncan i Smith (2009: 236) smatraju da ove značajke crteža američkog stripa o superjunacima čine taj stil „prepoznatljivim i trajnim“ (ibid: 236). Cohn, svoja zapažanja o crtežu ovih stripova smatra pravim dokazom postojanja ovog načina crtanja kao posebnog stila: „Potvrđivanje ovog stila kao vizualnog jezika proizlazi iz dovoljne dosljednosti u obrascima među autorima kako bi na prvi pogled bio prepoznatljiv kao pokazatelj *američkih stripova o superherojima*, a ne samo pojedinačnih autora“ (Cohn, 2013: 140).

Američki strip o superjunacima samo djelomično koristi „realističan“ crtež, a McCloud (1994: 42) objašnjava da crtači nikada ne crtaju potpune „realistične“ crteže jer se čitatelj s njima ne može poistovjetiti. U stripovima, pa i u književnosti i filmu, uvijek se traži da publika bude uključena u priču. Stripovi, prema McCloudu, to postižu simboličkim crtežima likova jer se s njima može poistovjetiti mnogo osoba. S obzirom da se čitatelji poistovjećuju samo s likovima, a ne s prostorom oko njih, česti su „stilovi“ u kojima likovi sličje karikaturi, a prostor oko njih je „realističan“. Autor opisuje da se ovim stilom čitatelj može „poistovjetiti s likom ulazeći u drugi svijet. Jedan sustav linija postoji za gledanje, a

---

<sup>18</sup> Cohn (2013: 139) taj stil naziva *Mainstream American Visual Language* ili “*mainstream*” style of American Visual Language (Cohn, 2013: 139).

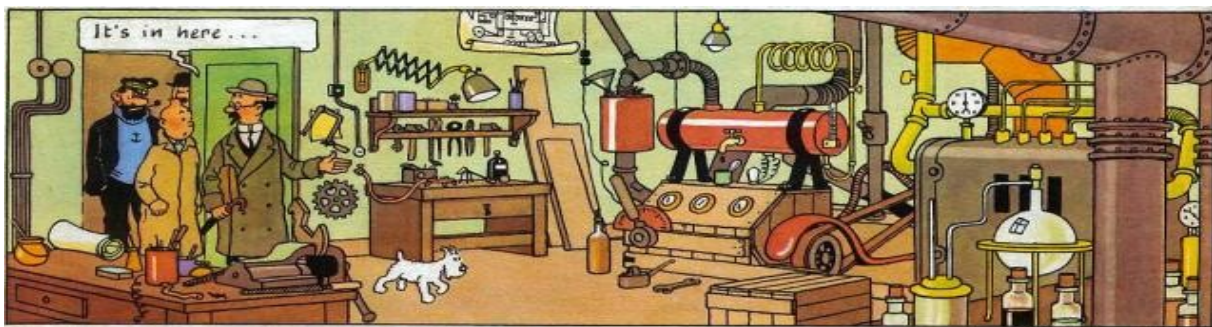
drugi postoji da čitatelj *bude* taj sustav linija“ (ibid: 43). Najpoznatiji primjer takvog načina crtanja je stil Hergéovog stripa *Tintin* čiji se stil naziva *jasna linija* (*linge claire*). U većini stripova razlika između lika i prostora nije toliko primjetna jer je prostor samo malo „realističnije“ nacrtan od lika. Hergé je ovo naglasio spajajući simbolične likove (gotovo poput karikature) s jako „realističnim“ prostorom (ibid: 42). Pleban (2006) opisuje da se Hergéov način crtanja u stripu *Tintin*, zove se još i *jasna linija* jer koristi „čiste i ujednačene linije“ za razliku od mnogih, gotovo svih crtača stripova koji koriste sjenčanje: „(...) u kombinaciji s likovima proporcionalnih karikaturi i detaljnim, zamršenim pozadinama stvorili su nadrealni krajolik u kojem su ludorije Tintina i njegovog psa Snowyja koegzistirali sa stvarnim svijetom“ (Pleban, 2006) Naziv *linge claire* stvorio je crtač Joost Swarte, autor mnogih nizozemskih stripova, 1977. godine. Ovaj Hergéov stil opisuje strip u kojem svaka linija ima jednaku vrijednost na crtežu, a zbog odustajanja od sjenčanja „umjetnik stvara dubinu polja na stranici koja donosi jednaku količinu pažnje na pozadinu i prvi plan“ (Pleban, 2006). Velika popularnost stripa *Tintin* i istoimenog časopisa dovela je do velike popularnosti ovog stila među francusko-belgijskim crtačima. Mnogi su radili u časopisu *Tintin*, a Hergé je utjecao na njih potičući ih da pojednostave svoj crtež. Individualni stilovi tih crtača oblikovani su i prilagođeni Hergéovom stilu *linge claire*. Kasnije su crtači napuštali časopis *Tintin* stvarajući samostalno čime se stil proširio na cijelu Europu. Kasnije se ovaj stil proširio i izvan Europe pa mali broj američkih crtača, uglavnom karikaturalnog stila, isto koristi *jasnu liniju*. Izvorno stil francusko-belgijskog stripa, *jasna linija* tako je postala stil europskog stripa koji je i danas ostao popularan, uklopljen u različite individualne stilove (Pleban, 2006).



Slika 25: McCloudov opis *linge claire* (1994: 42)

Za ovaj stil važna je upotreba boje kojom Hergé naglašava jednaku važnost svake linije na crtežu (slika 26). Upotreba boje također je važna i za američke stripove koji poput europskih koriste jake, kontrastne boje. U stilu *jasne linije* nijedna boja nije dominantna jer se kontrastne boje u slikarstvu uvijek nadopunjavaju. U europskom stripu jake, kontrastne boje služe cilju stila *linge claire* da svaka linija bude jednaka, a u američkim stripovima se koriste

zbog ekonomskih razloga. McCloud (1994: 190) opisuje kako je tiskanje u boji bilo bolje u Europi pa zato ekonomski nije ništa značilo. Hergé, kao i ostali crtači koristili su se bojom jer su to željeli, a ne zato što su morali kako bi se isticali. Kako bi što jeftinije stvarali stripove u boji, američki crtači koristili su samo primarne boje što je dalo prepoznatljiv izgled tim stripovima (ovo se najviše odnosi na stripove o superjunacima) (ibid: 190). Nakon razvijanja stripa, ostatci takvog načina rada još su uvijek vidljivi u američkim stripovima o superjunacima. Kako bi u stripu glavni lik ostao prepoznatljiv kada ga crtaju različiti autori treba imati prepoznatljiva obilježja, a u američkom je stripu to kostim superjunaka. Superjunaci u američkim stripovima prepoznatljivi su po svojim kostimima koji su većinom nacrtani primarnim bojama (ibid: 187, 188).

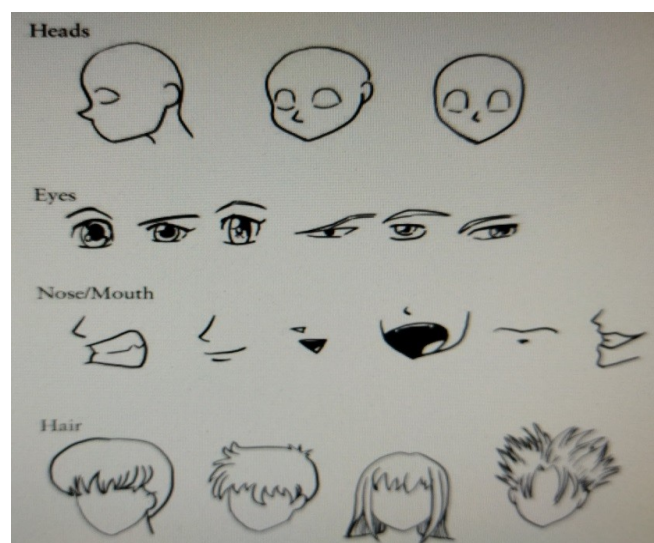


Slika 26: korištenje boja u stripu *Tintin (linge claire)*, Hergé

Japanski strip uglavnom ne koristi boju, a Maksimović (2012: 27) nabraja rijetke primjere u kojima se koriste boje: „(...) najčešće su to početne stranice ili dodaci u sredini koji ne sadrže radnju nego samo crteže popularnih likova u različitim situacijama (najčešće su stranice u boji u potpunosti nepovezane sa samim stripom i prikazuju likove u raznim kostimima, godišnjim dobima i okruženjima)“ (ibid: 27). Stil crtanja u japanskim stripovima slični stilu *jasne linije* europskog stripa, a prema McCloudu (1994: 44), crtež japanskih stripova usavršio je tu ideju. U realistične krajolike uklopljeni su karikaturalni likovi, no nisu svi likovi tako nacrtani jer to ovisi i o priči odnosno narativnim ciljevima. Glavni likovi s kojima autor želi da se čitatelj poistovjeti nacrtani su najmanje složeno kako bi se razlikovali od drugih, manje važnih ili zlih likova koji su nacrtani „realističnije“. Prostor i predmeti mogu u jednoj kvadrat-sličici biti nacrtani jednostavno, a u drugoj se može nacrtati mnogo detalja tog istog prostora ili predmeta ističući njihovu važnost u priči. Jednostavni stil tako je dio japanskog stripa pa se njime crtaju stripovi za djecu i za odrasle. Takav stil ne znači da strip ima jednostavnu fabulu pa japanski strip namijenjen isključivo odraslim čitateljima može imati „karikaturalan“ crtež (ibid: 43 – 45). Ajanović (2004) također uspoređuje crtež japanskih stripova s crtežom stripa *Tintin* nazivajući ga „štedljivim pristupom“. Opisuje da se

crtači usredotočuju na ono što je bitno za priču kao što je pisao McCloud te da gotovo nema razlika između karikaturalnog i realističnog (Ajanović, 2004). Unatoč nekim sličnostima, crtež japanskog stripa ima mnogo uočljivih značajki koje ga čine trenutno prepoznatljivim i koje ga jako razlikuju od europskog i američkog stripa.

Istaknuto svojstvo crteža japanskih stripova je uobičajen način crtanja likova koji imaju „velike oči, veliku kosu, mala usta i šiljaste brade“ (Cohn, 2013: 154). Ovaj stil crtanja toliko je usustavljen u crtež japanskih stripova da je u nekim stripovima nemoguće razlikovati likove. Zato mnogi crtači razlikuju likove drugim obilježjima od kojih je najpoznatija neobična, često i nestvarna kosa. Cohn (2013: 155) dalje opisuje da se oči najviše ističu u japanskim stripovima i da upućuju na osobnost lika. Veće i okrugle oči povezane su s nevinošću i čistoćom, a većinom ih imaju žene i djeca. Uže oči imaju ozbiljniji likovi, češće muškarci, a izrazito uske oči često označavaju zle likove, bez obzira na spol. Autor opisuje i da šarenice imaju značenje jer veće označavaju dobrog, a manje ili odsutne zlog lika. Brade su uglavnom šiljastog oblika, ali postoje i neke iznimke kod šaljivih likova koji imaju zaobljenu bradu ili starih likova mudraca ili mentora koji imaju kvadratnu bradu. Usta su uglavnom mala i crtaju se bez usana, ali njihova veličina može ovisiti o govoru likova. Kada lik govori normalno njegova se usta mogu prikazati jednom crtom, a kada više mogu zauzeti pola njegove glave. Kosa je uvijek naglašena i crtači mogu likovima dati bilo kakav oblik koji ne ovisi o osobnosti pa ozbiljan lik u priči za odrasle čitatelje može imati sasvim neobičnu kosu. Za razliku od svih ostalih djelova lica, nos je nedovoljno naglašen jer ga čini jedna linija nalik slovu *l*. Osim toga može izgledati kao trokut ili krug, a nekim likovima nos nije niti nacrtan. Ovo su sve značajke koje se pojavljuju u crtežima japanskih stripova pa ih crtači stalno izmjenjuju stvarajući nove likove (ibid: 155).



Slika 27: Cohnov primjer crtanja u japanskim stripovima (2013: 154)

Poput američkih stripova o superjunacima, pokreti likova crtaju se pretjerano, ali na drugačiji način. Američki strip koristi linije pokreta koje prate predmet koji se kreće, a japanski strip češće crta te linije preko cijele kvadrat-sličice. Tako više uključuje čitatelja u priču dajući mu istu perspektivu kao i predmet koji se kreće. Načine crtanja, pisanja ili pripovijedanja koji više uključuju čitatelja u priču, japanski strip često koristi na mnogim drugim primjerima (ibid: 158, 159). Forceville, Refaie i Meesters (2014: 489) ističu da mnogi japanski stripovi koriste takozvani *chibi figure*. Značajka takvog načina crtanja je pretjerana izobličenosť lica i tijela likova koja mogu biti neprirodne veličine, a neki dijelovi tijela mogu nestati (Cohn, 2010 prema Forceville, Refaie i Meesters, 2014: 489). Ti likovi imaju velike glave i mala tijela i obično se prikazuju u šaljivim stripovima ili označavaju neozbiljne likove. Korištenje ovih crteža može se usporediti s vizualnim metaforama jer *chibi figure* najčešće označava lika koji ne može kontrolirati svoje osjećaje. Izrazi lica su naglašeni, a ruke i noge nisu nacrtane što označava metaforu da je lik izgubio kontrolu nad sobom. Maksimović (2012: 31) ističe da se ovaj način crtanja koristi i zbog želje da se što više stranica stripa nacrtaju u što kraćem vremenu. Spominje da je taj način često korišten za tjedne japanske stripove ili one koji izlaze i češće (ibid: 31). Forceville, Refaie i Meesters, (2014: 489) nadopunjavaju da likovi koji su tako crtani mogu odjednom imati četvrtaste oči i usta izgledajući sasvim neprirodno (Cohn 2010 prema Forceville, Refaie i Meesters, 2014: 489).

Kao i za američke stripove, Cohn (2013: 155) koristi naziv *japanski vizualni jezik* kako bi opisao stil japanskog stripa. *Japanski vizualni jezik* je, dakle, sustav koji ima svoja pravila koja su se razvila pod utjecajem Osame Tezuke. Crtači nakon njega samo nadopunjavaju ovaj stil i zato čitatelji mogu lako prepoznati stil crtanja japanskog stripa bez da ga povezuju sa stilom nekog posebnog crtača (ibid: 156). Autor (ibid: 154, 155) dalje raspravlja o povezanosti tradicionalnih japanskih umjetničkih djela sa stilom japanskih stripova. Unatoč nedvojbenom utjecaju, stripovi u cjelini imaju malo zajedničkog s tim umjetničkim djelima pa zaključuje da je točnija tvrdnja da je stil japanskog stripa stvorio Osamu Tezuka. Crtači su pronašli veću inspiraciju u uvezenim američkim stripovima u godinama nakon Drugog svjetskog rata. U pedesetim godinama 20. stoljeća crtači stvaraju samostalno bez vanjskih utjecaja „što je rezultiralo u mnogim jedinstvenim značajkama koje se razlikuju od drugih vizualnih jezika svijeta“ (ibid: 155).



Slika 28: stil crtanja lica Osama Tezuke u stripu *Moćni Atom*

#### 5.4. Stilovi pisanja

Strip je spoj slike i teksta, a McCloud opisuje sedam načina na koje se slažu u jednoj kvadrat-sličici. U stripu, tekst uvijek može dati dodatnu informaciju ili otkriti nešto što slika ne može prikazati. Crtač može opisivati cijeli događaj samo tekстом, dok će slikom samo pratiti opisani događaj pokazujući nešto nebitno. Taj način u kojem su riječi najvažnije McCloud opisuje kao kombinaciju definiranu riječima (1994: 153 – 155; 2006: 130 – 139). U načinima montažnog postupka autor također izdvaja način u kojem riječi daju najvažnije informacije. Opisuje način koji pokazuje dvije ili više kvadrat-sličica u kojima su opisane povezane radnje, ali se one odvijaju u različitim vremenima i mjestima. U stripovima se ovaj veliki prijelaz jednostavno navodi jednom ili dvama riječima (McCloud, 2006: 31). U tim postupcima tekst je najvažniji, ali McCloud (2006: 141) uvijek naglašava „skladan“ spoj slike i teksta. Strip se može sastojati samo od slika, ali se ne može dugo sastojati samo od teksta jer tada više ne bi bio strip. Tekst, također, ne može dugo biti najvažniji jer da bi se zadržala čitateljeva pažnja potrebno je veliku količinu teksta raspodijeliti na više slika postižući bolji tijek radnje u stripu.

U stripovima se tekst najčešće pojavljuje u oblačiću koje je oblikovno sredstvo stripa prema kojem većina ljudi prepoznaje strip. U poglavlju o oblačićima opisano je na koje se sve načine može nacrtati oblačić i što ti načini znače. U oblačiću se piše govor likova, onomatopeje i vizualne metafore koje su već opisane. Tekst se može pisati i izvan oblačića te odvojen od kvadrat-sličice ovisno o stilu crtača stripova. U europskom, američkom i japanskom stripu postoje razlike u načinu prikazivanja tekstualnog dijela stripova. U ove tri vrste stripa postoje razlike prema položaju teksta ili oblačića, obliku slova, redosljed čitanja, koriste li se oblačići i što se koristi umjesto njih.

Pozivajući se na djelo *Reading Images* Kressa i van Leeuwena, Huang (1996 prema 2009) ističe razlike u načinu čitanja na Istoku i Zapadu. Redosljed čitanja europskih i američkih stripova je slijeva nadesno, a japanskih zdesna nalijevo od gore prema dolje. Huang

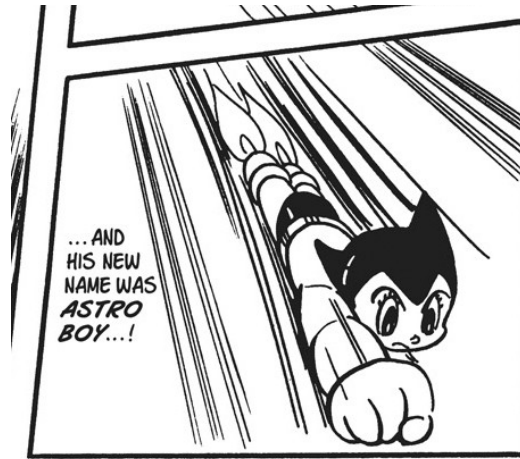
(2009) analizira japanske stripove opisujući položaj teksta koji se razlikuje od europskih i američkih stripova. Autor (2009: 73) navodi da japanski stripovi imaju središnji sastav (tekst se većinom pojavljuje u središtu kvadrat-sličice) i da se takav raspored rijetko primjenjuje na Zapadu. Kress i van Leeuwen to pripisuju istočnoj kulturi koja „veći naglasak stavlja na hijerarhiju, harmoniju i kontinuitet” (Kress i van Leeuwen 1996: 206 prema Huang 2009: 73). Ovo tumačenje može se usporediti sa Schodtovim (1997: 25) objašnjenjem kako se stripovi čitaju brže u Japanu nego u Americi. Čitatelji japanskih stripova razumiju slike i tekst kao cjelinu tako da istovremeno čitaju i gledaju. Tekst je povezaniji sa slikom kod japanskih stripova i njegovo postavljanje ovisi o radnji pa nema određeno mjesto gdje se nalazi, ali je to većinom prema središtu kvadrat-sličice. Prema McCloudu (1994: 47) američki stripovi naglašavaju razliku između slike i teksta (isto je i s europskim stripovima). U američkim stripovima jasno su odvojeni slika i tekst, a tako su i sami stripovi češće suradnja više autora (pisac i crtač), nego kod japanskih stripova (ibid: 47). Zbog toga se u američkim i europskim stripovima tekst nalazi u gornjem dijelu kvadrat-sličice (naizgled odvojen od slike). Huang (1996 prema 2009) isto primjećuje tu suprotnost teksta i slike opisujući da američki i europski stripovi smještaju oblačiće, odnosno tekst, gore, a sliku dolje. Tako ističu veću važnost teksta nego slike jer u američkim i europskim stripovima tekst daje više informacija od slike, dok japanski stripovi daju jednaku važnost slici i tekstu (Kress i van Leeuwen, 1996 prema Huang 2009: 75).



Slika 29: McCloudov opis razdvajanja slike i teksta u američkim stripovima (1994: 47)

S obzirom na razlike u smještanju teksta u stripovima istočnih i zapadnih kultura, oni se također razlikuju i u prikazivanju teksta. Svi stripovi, uz rijetke iznimke koje se odnose na individualne autore, za prikazivanje govora likova koriste oblačiće. Europski i američki strip

prikazuje govor pripovjedača u okviru na vrhu kvadrat-sličice, a misli lika posebno oblikovanim oblačićem. Za razliku od njih, japanski strip to prikazuje samo tekstem, bez okvira i oblačića, koji se nalazi blizu lika koji misli ili o kome pripovjedač govori (usp. McCloud, 2006, 142).



Slika 30: glas pripovjedača u stripu *Moćni Atom* Osama Tezuke

Grafostilistika u stripovima proučava kako se koriste različita oblikovanja slova (najčešće podebljana slova, podcrtana ili kurziv) za stvaranje značenja. Američki i japanski stripovi češće koriste ove postupke od europskih, a sve vrste stripova također koriste različite oblike oblačića. Neki europski stripovi tako uvijek koriste isti oblik, debljinu i veličinu slova pokazujući različit način govora lika oblikom oblačića. Japanski strip najčešće koristi oba načina pa će lika koji više prikazati s podebljanim, velikim slovima u oštro nazupčanom oblačiću. Eisner (2000) i McCloud (2006) opisuju ove postupke u američkom stripu koji ih koriste na najraznovrsnije načine. Autori primjećuju da se američki crtači koriste svim postupcima i grafostilističkim i oblikom oblačića. McCloud (2006: 144) navodi različita oblikovanja slova poput „drhtavih slova“ (koji prikazuju strah), „prošaranih“ (iznenađenje) te pretjerano velikih (lik koji više). Ponekad se u američkim stripovima tekst pojavljuje i bez oblačića, ali za razliku od japanskih stripova, tako se pišu onomatopeje ili urlanje likova. Tada su slova oblikovana na razne načine i uglavnom pretjerano ili za šaljivi učinak (poput slike 13). Eisner (2000: 10 – 12) opisuje kako se u nekim američkim stripovima tekst može koristiti poput slike (usp. McCloudova montažna kombinacija slike i teksta, 1994: 153 – 155; 2006: 130 – 139). Taj postupak nije nužno vezan uz onomatopeje i šaljive stripove, nego ga autor spominje u kontekstu američkih crtanih romana (*graphic novel*). Autor za takav tekst govori kao o „produžetku slike“ navodeći kako različiti postupci oblikovanja slova zahtijevaju različita čitanja, poput McCloudovih „drhtavih slova“ (Eisner, 2000: 10 – 12). Također se



pojavljaju postupci u kojima je oblačić obično nacrtan, a različiti način govora prikazan je oblikovanjem slova. Na primjer kada lik viče tekst može „izlaziti“ iz oblačića i može biti napisan u boji (najčešće crvena). Tekst može biti prikazan i kao razvučena traka slova, poput onomatopeje, koja se nalazi izvan ili unutar oblačića (usp. Eisner, 2000: 125, 126).



Slika 31: Eisnerov primjer oblikovanja teksta u američkim stripovima (2000:126)

*Otac hrvatskog stripa*, Andrija Maurović na neobičan način oblikuje i postavlja tekst u svojim stripovima. U svojim prvim stripovima, od *Zaručnice mača* iz 1935. godine do *Seobe Hrvata* iz 1943. godine, Maurović ne koristi oblačiće. Njegovi stripovi sastoje se od slike u kvadrat-sličici i teksta koji je napisan ispod nje „kako se ne bi kvario opći dojam realistično nacrtanih kadrova u stripu” (Horvat, 2019: 244). Takav način crtanja stripova odvaja se od ostalih, a Horvat za Maurovićev „stil”<sup>19</sup> navodi da je „daleko od aktualnih svjetskih strip-standarda” (2019: 244). Maurović ne koristi onomatopeje, a glas pripovjedača i govor likova prikazuje se izvan kvadrat-sličice. Koristeći navodne znakove, Maurović u svojim stripovima odvaja tekst likova od teksta pripovjedača. Kasnije u svom stvaralaštvu, Maurović počinje koristiti oblačiće, a prvi takav strip je *Seoba Hrvata*. Maurovićev „stil” pisanja ostao je prisutan i u tom stripu jer se ponekad govor likova ne piše u oblačiću, već u okviru unutar kvadrat-sličice. S obzirom da je u svojim prvim stripovima pisao tekst ispod slike, u nekim kvadrat-sličicama stripa *Seoba Hrvata* tekst je napisan u donjem dijelu kvadrat-sličice. Govor likova ponekad je postavljen u donjem, a ponekad u gornjem dijelu kvadrat-sličice, dok se pripovjedačev tekst uvijek nalazi dolje. U Maurovićevim djelima nakon *Seobe Hrvata* vidljivo je sve veće pristajanje uz pravila stripa s govorom likova u oblačiću i glasom pripovjedača u okviru u gornjem dijelu kvadrat-sličice.

<sup>19</sup> U radu se opisuju stilovi europskog, američkog i japanskog stripa, ali i individualni stilovi, zato će se pisati navodni znakovi kada se opisuje stil pojedinog crtača kako bi se taj stil razlikovao od tri glavna stila koja su tema ovog rada. Na primjer: Maurovićev „stil” pripada europskom stilu, međutim Tezukov stil i Hergéov stil *jasne linije* predstavljaju japanski i europski stil. Mnogi crtači koriste njihove stilove kao uzore i nadopunjavaju ih stvarajući svoje „stilove”.



Slika 32: Maurovićevo postavljanje teksta u stripu *Seoba Hrvata*

Američki crtač Jim Davis također se izdvaja prema svom „stilu” oblikovanja oblačića u stripu *Garfield*. Davis oblikuje i postavlja tekst prema pravilima američkog stripa s oblačićem u obliku elipse sa šiljastim repom postavljanim u gornjem dijelu kvadrat-sličice. Ono prema čemu se Davis izdvaja je crtanje oblačića naslovnog lika drugačije od ostalih likova. Dok se govor svih drugih likova pojavljuje u normalnom oblačiću, Garfieldov se pojavljuje u oblačiću s kružićima koji se koristi kada likovi razmišljaju.



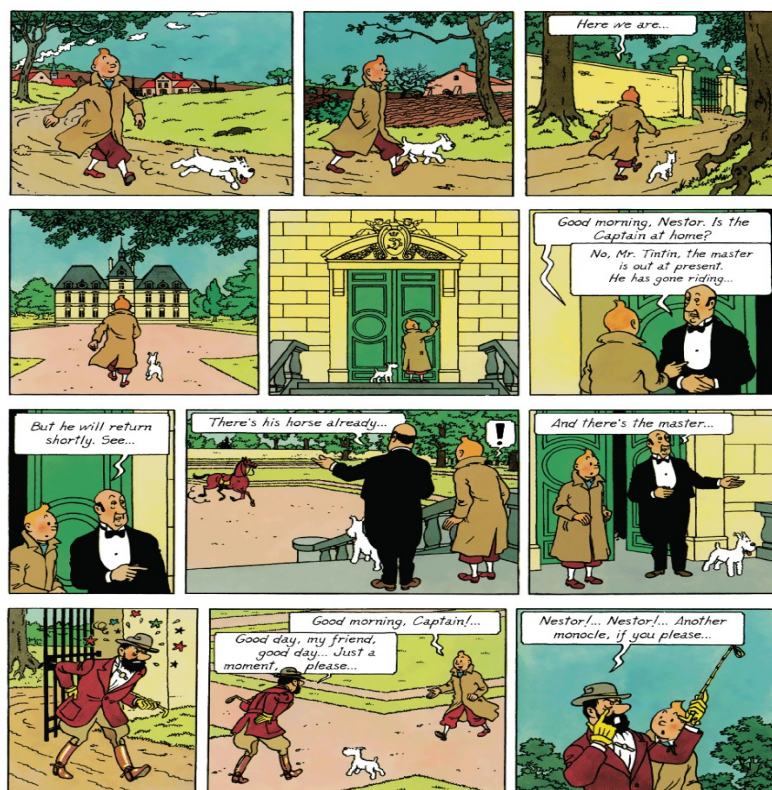
Slika 33: razlikovanje Garfieldovog oblačića s oblačićima ostalih likova u stripu Jima Davisa

## 5.5. Stilovi pripovijedanja

Stripovi su na prvi pogled prepoznatljivi upravo po kvadrat-sličicama i po njihovom rasporedu na stranici. Stripovi svoju radnju iznose kvadrat-sličicama, odnosno njihovim

spajanjem u cjelinu koje Munitić (2010: 24) naziva montažnim postupkom. Europski, američki i japanski stripovi imaju različite stilove pripovijedanja, odnosno različit raspored kvadrat-sličica i njihov izgled. Montažnim postupkom, odnosno nizom kvadrat-sličica stripovi stvaraju značenje, zato je stil pripovijedanja najvažniji dio stripa.

Jedna stranica europskog stripa obično se sastoji od tri ili četiri reda s neodređenim brojem kvadrat-sličica. U jednom redu mogu biti dvije ili tri, a ponekad i jedna kvadrat-sličica i malo je stripova koji uvijek imaju isti broj kvadrat-sličica u jednom redu. Grove (2010: 27) navodi kako je „3x4 sistem” (tri kvadrat-sličice i četiri reda) pravilo francusko-belgijskih stripova, ali da uvijek postoje odmaci. Najpoznatiji francusko-belgijski strip *Tintin*, slijedi ovo pravilo jer se uvijek sastoji od četiri reda s (uglavnom) tri kvadrat-sličice. Poput Hergéovog stripa, ostali europski stripovi imaju ovakav raspored i više se drže tog pravila od američkih i japanskih stripova. Prikaz dinamične radnje u europskim stripovima crta se isto poput mirnog razgovora likova poštujući granice i raspored kvadrat-sličica. Američki i japanski strip češće prilagođavaju oblik i raspored kvadrat-sličica radnji stripa pa će odmaci od pravila biti češći. Tako se jedna kvadrat-sličica preko cijele stranice stripa ili odbacivanje kvadrat-sličica rijetko primijeti u europskim stripovima za razliku od američkih i japanskih. Unatoč tomu, u američkim i japanskim stripovima podjednako postoje određena pravila (tri ili četiri reda) premda su manje uočljiva zbog načina crtanja.



Slika 34: stranica stripa *Tintin*, Hergé; „3x4 sistem” (tri kvadrat-sličice i četiri reda)

Eisner (2000: 44 – 47) primjećuje da se oblik kvadrat-sličice može koristiti kao sredstvo pripovijedanja. Kvadrat-sličica omeđena je ravnim rubovima, a drugačije crtanje ili izostavljanje rubova uvijek nešto označavaju. Kružni ili valoviti rubovi označavaju prošlu radnju ili prisjećanje lika u stripu (*flashback*), a nazupčani rubovi dodatno naglašavaju osjećaje likova te se mogu svrstati u vizualne metafore. Crtači izostavljaju rubove kada žele prikazati veliki prostor bez da ga zapravo nacrtaju ili ako žele prikazati dinamičnu radnju. Autor također navodi uobičajene primjere poput produžene kvadrat-sličice koja daje iluziju visine ili lika koji „iskače” iz okvira (ibid: 44 – 47). Lika koji „iskače” iz okvira spominje i Cooney (2011: 64) kada opisuje radnje superjunaka u stripovima. Navodi da su superjunaci često nacrtani neovisno o kvadrat-sličici kojoj pripadaju pa tako izgledaju kao da „iskaču” iz okvira. Autor to povezuje s radnjom u stripu koja je gotovo uvijek temeljena na akciji te se ovaj postupak koristi za što dinamičniji prikaz superjunaka (ibid: 64). Američki i japanski strip jednako se razlikuju od europskog stripa kako u rasporedu tako i u izgledu kvadrat-sličica. Postupci koje je Eisner nabrojio nalaze se u svim stripovima, ali mnogo manje u europskim, nego u ostalima. Američki i japanski crtači mogu oblikovati i ravne rubove kvadrat-sličica kako bi na drugačiji način prikazali radnju. Na taj način, kvadrat-sličica može biti i drugih oblika osim kvadrata i pravokutnika koji su najčešći (poput slike 30). Navedene postupke oblikovanja kvadrat-sličica McCloud naziva „subjektivnim kretanjem” (1994: 114). Tim postupkom, autor opisuje način na koji crtači uključuju čitatelje u radnju da oni mogu biti dio radnje stripa. Ovaj postupak, koji autor uspoređuje s filmskom kamerom u prvom licu, koriste američki i japanski crtači. Ovim je načinom čitatelj postavljen u središte radnje stripa i uglavnom se koristi u stripovima o superjunacima i u japanskim stripovima *shonen* žanra.

McCloud (2006: 32 - 36) opisuje kakav treba biti pravilan tijek radnje u stripu, odnosno kako navesti čitatelja da prati strip kako je odredio crtač/autor. Američki šaljivi stripovi u novinama crtani su pravilnim kvadratima u određenim redovima pa je redosljed jasan čitateljima. Slično je i u europskim stripovima koji mogu koristiti kvadrate i pravokutnike za svoje crteže, ali se uvijek nalaze u pravilnim redovima. „Zbunjujući” rasporedi nalaze se u američkim stripovima o superjunacima i japanskim stripovima. Svaki čitatelj ima određena očekivanja kako strip treba imati pravilan raspored, odnosno kako će taj strip čitati. Čitatelj zapadne kulture čita s lijeva nadesno, a čitatelj istočne kulture čita zdesna nalijevo, zato autor (ibid: 33) navodi kako „zbunjujući” stripovi mogu navesti čitatelja da propusti neku kvadrat-sličicu i tako odvuče pažnju od stripa. Zato crtači takvih stripova koriste sam crtež kako bi uputili čitatelja i omogućili mu pravilno čitanje.



Slika 35 i 36: McCloudov opis redoslijeda kvadrat-sličica i opis „zbunjujućeg” rasporeda (McCloud, 2006: 32, 33)

Stripovi o superjunacima nisu uvijek ovako nacrtani, već samo kada radnja zahtijeva takav način crtanja. Za razliku od njih, japanski stripovi poigravaju se s rasporedom i oblikom kvadrat-sličica neovisno o radnji. Ajanović (2004) opisuje nekoliko primjera na koji se japanski stripovi razlikuju od europskih prema stilu pripovijedanja. Kao i u američkim stripovima, okviri su u mnogim oblicima i mogu se pretapati jedni s drugima. Jedna kvadrat-sličica može biti preko cijele stranice, a unutar nje mogu biti manje kvadrat-sličice. Japanske stripove obilježava slobodan niz u kojem su postavljene kvadrat-sličice koji je izraženiji nego kod američkih stripova. Kako je i McCloud (2006: 33) opisao za američke stripove, niz kvadrat-sličica može se čitati iz više smjerova i ponekad je ostavljeno da čitatelj sam odluči kako čitati.

U japanskim stripovima nalaze se mnogi primjeri u kojem je crtež bez okvira postavljen pored mnogih kvadrat-sličica, tako da nije potpuno jasno gdje pripada. To se primjećuje na sljedećem primjeru (slika 37) na kojem nije moguće odrediti pravilan red čitanja bez poznavanja prethodne radnje. Japanski stripovi čitaju se zdesna nalijevo i od gore prema dolje, ali zbog načina crtanja nije određeno počinje li se od prve slike zdesna ili

najgornje slike u ovom primjeru. Japanskim crtačima bitan je ugođaj stripa, o čemu će se pisati kasnije u ovom poglavlju, zato uvijek prvo crtaju mjesto gdje se odvija radnja. Prema tome se, dakle, određuje raspored kvadrat-sličica, pa se gleda najgornja slika te prva zdesna.



Slika 37: raspored stripa *Moćni Atom* Osama Tezuke

U poglavlju o montažnom postupku navedeno je McCloudovih šest načina povezivanja kvadrat-sličica (1994: 70 – 72). Ti prijelazi (iz trenutka u trenutak, iz radnje u radnju, iz subjekta u subjekt, iz scene u scenu, iz aspekta u aspekt i onaj koji nema povezanosti)<sup>20</sup> razlikuju se u europskim, američkim i japanskim stripovima. Pregledavajući američke stripove o superjunacima, McCloud (ibid: 75, 76) opisuje koliko je svaki prijelaz prisutan. Istražuje mnoge autore tih stripova i za svakog crta grafove učestalosti prijelaza prema kojima se zaključuje koliko se ti autori razlikuju. Grafovi dokazuju da postoji jednaka zastupljenost istih prijelaza, odnosno da je svaki graf jako sličan sljedećem. Prijelazi iz trenutka u trenutak, iz aspekta u aspekt i onaj koji nema povezanosti nisu prisutni kod

<sup>20</sup> Maksimović (2012: 12) sažima sve prijelaze: „(...) iz trenutka u trenutak gdje je jedna radnja prikazana nizom sličica između kojih je vrlo malen vremenski razmak; iz radnje u radnju gdje se subjekt stripa ne mijenja, no mijenjaju se situacije u kojima se taj subjekt nalazi; iz subjekta u subjekt gdje se naizmjenično prikazuje dva ili više subjekata unutar iste scene ne bi li se prikazao dijalog (...) iz scene u scenu koji se koristi u svrhu prikazivanja velikih prijelaza, bilo da je riječ o velikim prostornim ili velikim vremenskim udaljenostima (u tom slučaju autorski komentar gotovo je neizbježan ne bi li pobliže objasnio kakav se točno skok dogodio); iz aspekta u aspekt prijelaz je iz jednog ugođaja u drugi (...) *non sequitur* prijelaz iz kadra u kadar ne prati nikakvu logičku nit pa je samim time nemoguće povezati dvije sličice na prvi pogled” (McCloud, 2005 prema Maksimović, 2012: 12).

američkih crtača. Stripovi o superjunacima sastoje se samo od prijelaza iz radnje u radnju, iz subjekta u subjekt i iz scene u scenu. Zbog toga što su priče određene akcijom, prijelaz iz radnje u radnju najviše se pojavljuje i zauzima više od polovice grafa. McCloud crta grafove i za europske stripove i pokazuje gotovo jednako korištenje prijelaza kao u američkim stripovima. U europskim stripovima najviše se koriste prijelazi iz radnje u radnju, ali čak i više od američkih stripova. Unatoč tomu vidljiva je veća raznolikost u grafovima ostalih prijelaza, a neki europski crtači koriste prijelaze koji nisu prisutni kod američkih. Međutim, ti su prijelazi zanemarivo zastupljeni pa se može govoriti samo o individualnom stilu. Autor objašnjava zašto se ova tri prijelaza najviše koriste: „Ako su za nas priče povezani niz događaja, onda se dominacija ovih prijelaza može lako objasniti. Ovi tipovi pokazuju događaje na jezgrovit i učinkovit način” (ibid: 76). Ovako autor objašnjava zašto se ne koriste drugi prijelazi kao što je prijelaz iz trenutka u trenutak. Taj prijelaz zahtjeva mnogo kvadrat-sličica koje pokazuju jako kratku, a često i nepotrebnju radnju. Autor koristi primjer pet kvadrat-sličica koje prikazuju lika koji se okreće, iznenađen onome što vidi. Zatim su te radnje prikazane s dvije kvadrat-sličice, od kojih prva prikazuje lika, a druga prikazuje njegovo iznenađenje. Drugi primjer s dvije kvadrat-sličice više nije prijelaz iz trenutka u trenutak nego prijelaz iz radnje u radnju (ibid: 76). Prijelaz iz aspekta u aspekt se ne koristi jer se u njemu opisuje događaj tako da se ne prikazuje nikakav događaj. Iz istog razloga se izbjegava korištenje prijelaza u kojem nema povezanosti između kvadrat-sličica. Taj prijelaz ne pokazuje događaje pa nema nikakvu svrhu u priči i zapravo se gotovo nikad ne koristi u stripovima prema autorovim grafovima (ibid: 75 – 77).

Stil pripovijedanja japanskih stripova razlikuje se od stilova europskih i američkih stripova. Prikazujući graf stripova Osama Tezuke, McCloud (1994: 77, 78) opisuje da japanski stripovi imaju jednostavno pripovijedanje kao europski i američki strip, ali da se grafovi razlikuju. Autor prvo navodi Tezuku kao predstavnika japanskog stripa pa onda druge crtače čiji su grafovi jednaki Tezuginom. Prijelaz iz radnje u radnju isto je najviše zastupljen, ali razlika između tog prijelaza i ostalih je znatno manja. U američkim i europskim stripovima prijelaz iz radnje u radnju bio je zastupljeniji nego ostala dva zajedno, a u japanskim stripovima je mala razlika. Više se koristi prijelaz iz subjekta u subjekt pa se, posebno kod Tezuke, koristi gotovo jednako kao i prijelaz iz radnje u radnju. Također se koriste prijelazi trenutka i aspekta kojih nema kod europskih i američkih crtača. Prijelaza iz trenutka u trenutak ima jako malo, ali su primjetne s obzirom na način pripovijedanja japanskih crtača. Grafovi prikazuju da je prijelaz iz scene u scenu malo smanjen u odnosu na europske i američke stripove. McCloud ovo izričito ne navodi, ali Schodt (1997: 22) primjećuje da

uokvireni tekstovi (poput: u međuvremenu) nisu potrebni u japanskim stripovima. Ovakve prijelaze češće su navedeni kroz dijalog ili u samom crtežu što crtače usmjerava prema prijelazu aspekta. Prijelaz iz aspekta u aspekt, kojeg nema u europskim i američkim stripovima, često koriste japanski crtači. McCloud (1994: 79) ovaj prijelaz smatra sastavnim dijelom japanskog stripa koji se koristi od početka tog stripa. Osim za stvaranje ugođaja, ovaj se prijelaz koristi kako bi se uspostavilo mjesto radnje stripa što crtači često rade. U japanskim stripovima, na primjer, crtači na nekoliko kvadrat-sličica daju dijelove jedne cjeline (uglavnom nekog prostora) koje čitatelj treba sam složiti.

McCloud (1994: 80) nalazi dva razloga zašto se prijelaz iz aspekta u aspekt često koristi u japanskim stripovima. Prvi razlog se odnosi na način prodaje japanskih stripova u odnosu na europski i, posebno, američki strip. Američki stripovi (najpopularniji, o superjunacima) prodaju se u nastavcima i svaki ima dvadesetak stranica. U tako ograničenom broju stranica, američki crtači uglavnom crtaju mnogo akcije s naglo prekinutim radnjama da čitatelji nastave kupovati stripove. Japanski stripovi prodaju se u većim formatima pa autor komentira da je „manji pritisak na crtačima da prikažu što više događaja” (ibid: 80). Prodavani su u velikim časopisima s nekoliko različitih stripova koji imaju više stranica od američkih stripova (jedan časopis obično ima dvjesto stranica). Schodt (1997: 18) navodi da se u Americi svakom stripu, odnosno crtaču, dodijeli dvadeset stranica mjesečno, a u Japanu više od trideset stranica tjedno. Kada se jedan japanski strip izdaje zasebno, izvan časopisa, kao jedna priča, tada može imati i više od dvije tisuće stranica (ibid: 18). Crtači se tako ne trebaju posvetiti isključivo radnji (zapletu, akciji), nego likovima i prostorima produžujući radnju stripa (McCloud, 1994: 80).

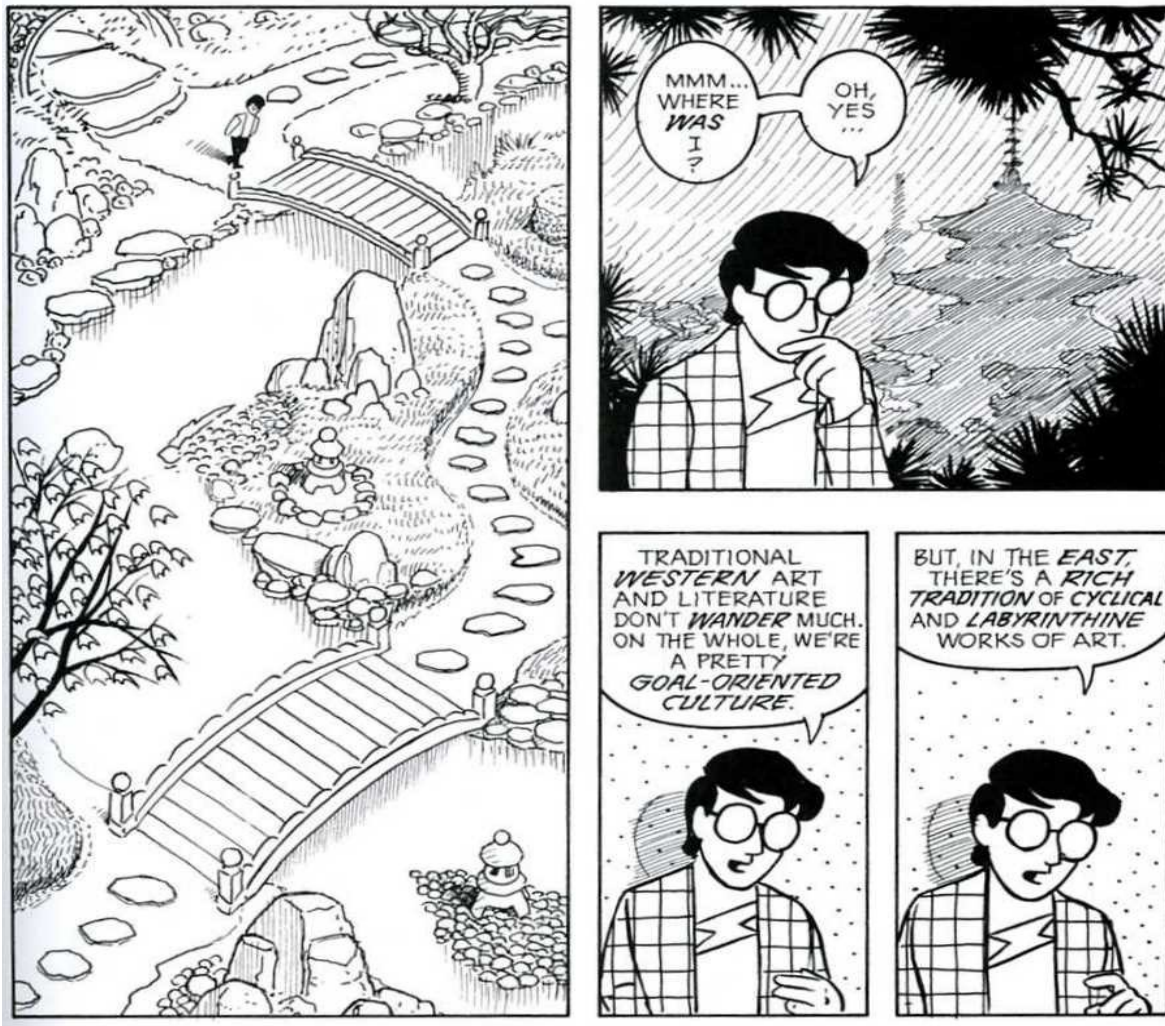
Prema tom autoru (ibid: 80, 81), važniji razlog odnosi se na razlike u stilu pripovijedanja i na razlike zapadnih i istočnih kultura. U tradicionalnoj zapadnoj umjetnosti (slikarstvu, književnosti) postoji određen cilj prema kojim je umjetnik usmjeren. Čitava je zapadna kultura usmjerena prema nekom cilju (*goal-oriented culture*) pa „ne luta” poput istočnih kultura. Na Istoku, naprotiv, postoji bogata tradicija u umjetnosti koju autor opisuje kao „cikličku i zapletenu” te da stripovi nastavljaju tu tradiciju<sup>21</sup>. Japanski stripovi zato često koriste načine pripovijedanja koji odvlače pažnju čitatelja na druge stvari izvan osnovne radnje. Crtačima nije najvažniji cilj, odnosno ispričati priču do kraja kako to čine američki crtači, nego se mogu zadržavati na naizgled nebitnim stvarima. Autor opisuje da „ne teže stići

---

<sup>21</sup> Kao primjer McCloud navodi razliku između poimanja glazbe zapadnih i istočnih kultura: „U glazbi također, dok klasična glazba zapadnih tradicija teži neprekidnim, povezanim melodijama i harmoniji, istočna tradicija jednaku pažnju stavlja na ulogu tišine” (McCloud, 1994: 82).



do cilja” poput američkih crtača, nego žele „biti prisutni” (*getting there i being there*) pružajući drugačiji način pripovijedanja (ibid: 80, 81).



Slika 38: McCloud ovaj dio svoga stripa crta po uzoru na japanske stripove stvarajući ugođaj slikom prostora na kojemu se nalazi te zatim objašnjava kulturološke razlike Istoka i Zapada u umjetnosti (McCloud, 1994: 81)

Schodt (1997: 18 – 21) opisuje kako se ovakav način pripovijedanja može odnositi i na određene trenutke, a ne samo na cjelokupnu priču. Kao primjer koristi američkog crtača koji jednom slikom preko cijele stranice crta superjunaka kako udara neprijatelja. Nasuprot tomu, japanski crtač može prikazati jedan udarac nekoliko puta mijenjajući točke gledišta (ibid: 18 – 21). Način pripovijedanja u japanskim stripovima, McCloud (1994: 44) uspoređuje sa stilom crtanja. Navedeno je da se neki likovi mogu crtati karikaturalno, dok drugi realistično, ali se također isti objekt može nacrtati na više načina. Autor kao primjer uzima mač koji je karikaturalno nacrtan, ali je u sljedećoj kvadrat-sličici nacrtan s mnogo detalja. Prije nije bio važan za priču služeći samo kao oružje lika, ali kasnije postaje važan jer, na primjer, lik

primjećuje neobičan zapis na maču koji produbljuje zaplet priče (ibid: 44). McCloud (2006: 216, 217) dalje navodi kako prema ovom stilu pripovijedanja crtači uključuju mnogo detalja u svoje crteže. Ponekad ti detalji sami imaju svoju svrhu ili služe da bi se čitatelj mogao što bolje povezati s pričom. Ti detalji pojavljuju se kroz mnoge kvadrat-sličice koje sadržavaju samo sliku i mogu trajati nekoliko stranica. Kvadrat-sličice koje nemaju tekst, osim prikazivanja detalja, crtaju se i zbog stvaranja ugođaja. Često pojavljivanje tih kvadrat-sličica na stranicama japanskih stripova autor smatra dijelom prijelaza iz aspekta u aspekt i isto služe da se čitatelji bolje povezuju s pričom. Postoje i primjeri u kojima se pojavljuje sam tekst tako da je cijela stranica crna s bijelim tekstom (jedna rečenica, a ponekad samo jedna riječ). Ovo se može odnositi i na stilove pisanja, ali je prikladnije za stilove pripovijedanja jer označava važan trenutak u radnji. Ove postupke autor smatra još jednom bitnom razlikom japanskih stripova od ostalih: „(...) ova sredstva pripovijedanja pojačavaju osjećaj čitatelja da su dio priče, nego da priču jednostavno promatraju” (ibid: 217).

Sljedeći primjer (slika 39) stripa Osama Tezuke jasno pokazuje korištenje svih ovih načina pripovijedanja. Kvadrat-sličice nisu jednake veličine, nisu povezane u redove i nalaze se jedna preko druge. Kao i na prethodnom primjeru teško je odrediti pravi smjer čitanja bez poznavanja radnje stripa. U poglavlju o stilovima pisanja spominjalo se kakav je položaj teksta u japanskim stripovima. Tekst je, dakle, smješten uz sliku, odnosno uz likove koji govore, blizu sredine što ovaj primjer pokazuje. Dok europski i američki strip odvajaju sliku i tekst smještajući tekst gore, a sliku dolje, japanski stripovi zahtijevaju da se slika i tekst primaju istovremeno. Oblačići u kojima je napisan tekst nacrtani su bez repića koji je usmjeren prema liku koji govori. Japanski stripovi uglavnom koriste oblačiće bez repića zbog toga što ne odvajaju tekst od slike. Svaki oblačić smješten je uz lika koji govori pa je i bez njih jasno kojem liku pripada tekst. Kada je oblačić odvojen od lika opet se, prema tijeku radnje, može shvatiti koji lik govori. Tu se ponovno naglašava razlika stilova pripovijedanja japanskih stripova koji zahtijevaju veću uključenost svojih čitatelja od europskih i američkih stripova. Tezuka produžuje kratku radnju (lik koji odlazi) prikazujući jednog lika iz mnogih točaka gledišta, odnosno iz različitih udaljenosti. Istovremeno prikazuje detalje (oko) i na jednoj kvadrat-sličici crta samo tekst označavajući važan trenutak u radnji. Prosječan američki strip o superjunaku vjerojatno bi prikazao istu radnju s jednom ili dvije kvadrat-sličice, a Tezuka koristi cijelu stranicu (usp. McCloudove (1994: 81) razlike između japanskog (istočnog) *being there* i zapadnog (europskog i američkog) *getting there*).



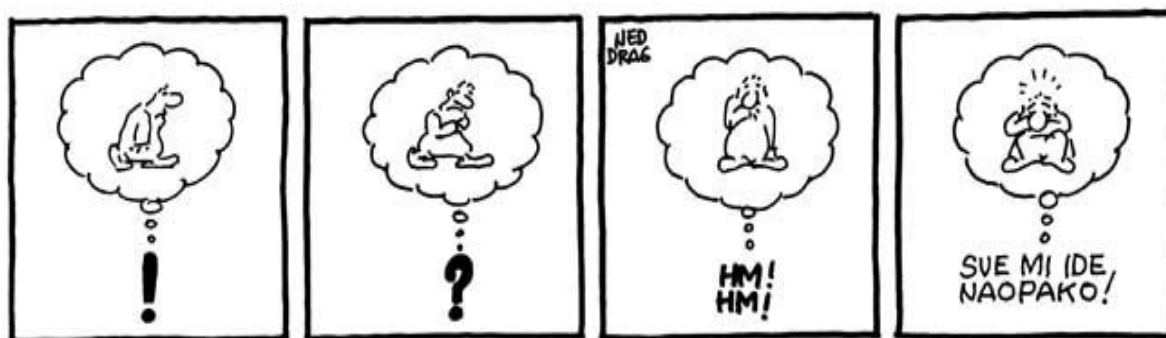
Slika 39: stranica stripa *Moćni Atom* Osama Tezuke

## 5.6. Autoreferencijalnost u stripovima

Krajem 19. stoljeća nastaju prvi, pravi stripovi koji se sastoje od samo nekoliko kvadrat-sličica i uglavnom su šaljivog sadržaja. Na šaljiv način se crtalo o svim temama, a ubrzo su se sadržaji počeli doticati i samih stripova komentirajući oblikovna sredstva stripa. Crtači su, osim toga, komentirali i uvodili sebe u svoje radove, a ponekad su komentirali i druge autore i djela. Taj se pripovjedno-stilski postupak u kojem se strip, ili bilo koji tekst, odnosi na sam sebe naziva autoreferencijalnost. Ovaj je postupak uvijek bio prisutan kod raznih crtača i nije se zadržao samo na novinskim stripovima, nego kod stripova svih oblika. U stripovima se komentira radnja tog istog stripa, govori o njegovim oblikovnim sredstvima i koriste ta sredstva u radnji stripa. Likovi u stripu obraćaju se čitateljima ili crtaču stripa, komentiraju same sebe, druge likove u tom ili drugim stripovima, a mogu i čitati svoj strip (usp. Noth, 2007). Serijalni (*comic book*) i dugometražni (*graphic novel*) stripovi (usp. Munitić, 2010 i Kukkonen, 2013a) svih prostora (Europe, Amerike i Japana) se samoodnose uglavnom prema radnji, a rijetko prema oblikovnim sredstvima stripa. Kratkometražni (šaljivi, novinski) stripovi, zbog svog oblika, koriste samo oblikovna sredstva stripa kako bi

komentirali sami sebe ili strip općenito. U sljedećim primjerima objašnjava se autoreferencijalnost kratkometražnih stripova američkih i hrvatskih crtača. Analiziraju se stripovi *Garfield* Jima Davisa, *Little Sammy Sneeze* Winsora McCaya, *Borovnica* Darka Macana i *Tupko* Nedeljka Dragića. Stripovi *Borovnica*, *Garfield* i *Little Sammy Sneeze* u nekoliko se kvadrat-sličica bave mnogim temama, ali rijetko vlastitim stripom. Autoreferencijalnost se, kod njih, može primijetiti u samo nekoliko brojeva, dok se *Tupko* isključivo bavi vlastitim stripom. Zato što samo komentira strip ili se „igra” s njegovim oblikovnim sredstvima, *Tupko* se često naziva antistrip.

Izravno obraćanje svom autoru/crtaču ili čitatelju primjećuje se u većini primjera te je praćeno drugim oblicima autoreferencijalnosti. Likovi u stripu govore o boji svog stripa, njegovoj strukturi, oblačićima i kvadrat-sličicama. Svaki tekst u stripu *Tupko* izravno je obraćanje crtaču ili čitatelju, a naslovni lik uglavnom nezadovoljno komentira u kakvom se stripu nalazi. U prvom primjeru oblačići imaju obrnuti raspored te se crtež nalazi u oblačiću, a tekst izvan njega. *Tupko* prolazi kroz kvadrat-sličice i odjednom primjećuje tu nepravilnost te se obraća čitatelju: „Sve mi ide naopako!”



Slika 40: lik komentira obrnuti raspored slike i teksta u oblačiću, *Tupko* Nedeljka Dragića

Komentiranje montažnog postupka, odnosno prolaženja kroz kvadrat-sličice pojavljuje se u sljedećem primjeru. *Tupko* se obraća čitatelju pozivajući ga da gleda lika koji do sada nikad nije prošao kroz strip.



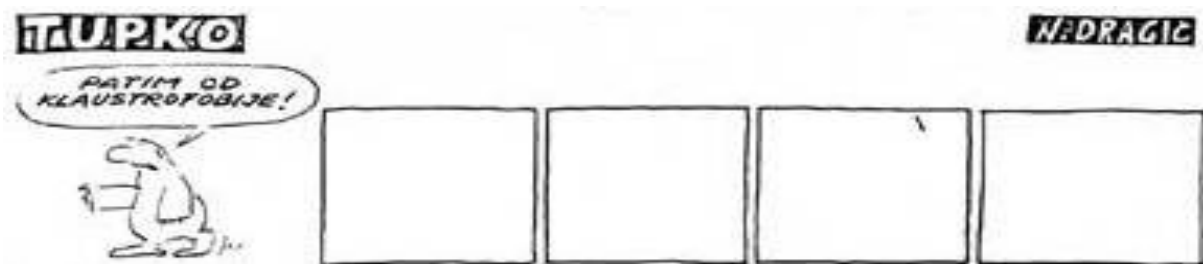
Slika 41: prolaženje kroz strip, *Tupko* Nedeljka Dragića

U stripu *Tupko* često se pojavljuju komentari o kvadrat-sličicama, odnosno o strukturi samog stripa, što se primjećuje u nekoliko primjera. Tupko ponekad samo govori o tome što treba napraviti, a ponekad se izravno obraća crtaču. U ovom primjeru, umjesto uobičajene četiri kvadrat-sličice nacrtana su četiri okvira, na što Tupko upozorava svog crtača.



Slika 42: pogrešna struktura stripa *Tupko* Nedeljka Dragića

Zatim se Tupko obraća svom crtaču izražavajući nezadovoljstvo da treba biti u stripu govoreći da pati od klaustrofobije. Tupko se sada nalazi pokraj četiri kvadrat-sličice, u kojima se obično pojavljuje, odbijajući ući u njih.



Slika 43: Tupko odbija biti u vlastitom stripu, *Tupko* Nedeljka Dragića

Strip se, prema definiciji, treba sastojati od niza kvadrat-sličica što Dragić iskorištava u sljedećem primjeru. Tupko stoji pokraj četiri kvadrat-sličice naslagane jedna na drugu koje treba složiti u niz. Ovom broju stripa nedostaje osnovno oblikovno sredstvo, niz kvadrat-sličica, pokazujući *Tupka* kao odličan primjer antistripa.



Slika 44: antistrip *Tupko* Nedeljka Dragića

Crtež Nedeljka Dragića jako je jednostavan i nikada ne koristi boje, što i sam navodi u jednom broju stripa. Tupko komentira prirodu oko sebe govoreći čitatelju kako je sve oko njega, trava, nebo, cvijeće u prekrasnim bojama. S obzirom da Dragić ne koristi boje, u

zadnjoj kvadrat-sličici Tupko govori kako je šteta što se te boje zapravo ne vide: „(...) šteta što je ovaj strip crno-bijeli!”



Slika 45: naslovni lik komentira boju u svom, crno-bijelom stripu, *Tupko* Nedeljka Dragića

Darko Macan u svom stripu *Borovnica*, uvijek koristi boju i u ovom primjeru naslovni lik o tome govori. U tri kvadrat-sličice nacrtan je dubok snijeg, likovima se vide samo glave, a Borovnici samo njena kapa. Ona zatim govori kako je crtaču sada mnogo lakše crtati zbog svih tih bjelina: „Kad zapadne snijeg, nitko nije sretniji od crtača stripova... sve te bjeline...”



Slika 46: komentiranje boje u stripu *Borovnica* Darka Macana

Poput Darka Macana, crtač *Garfielda*, Jim Davis, također uvijek koristi boju u svom stripu.<sup>22</sup> U ovom primjeru, autoreferencijalnost se ne odnosi na boju, ali ona također ima važnu ulogu. Jedna od glavnih šala koja se uvijek prikazuju u stripu *Garfield* tiče se lijenosti naslovnog lika. On, u prvoj kvadrat-sličici, govori kako je lijenost zarazna te se u drugoj izravno obraća svom crtaču Davisu: „Lijenost je zarazna. Je li tako, Jim?” Primjećuje se da su u drugoj kvadrat-sličici boja i linije, odnosno cijeli crtež, manje jasni nego u prvoj. U trećoj kvadrat-sličici Garfield je neprepoznatljiv zbog lošeg crteža sastojeći se samo od nekoliko linija, a boja je neuredna. Primjer šaljivo pokazuje da je lijenost stvarno zarazna kao što je Garfield rekao jer je sada, poput svog lika, Davis lijen i više ne crta vlastiti strip jednako dobro kao prije.

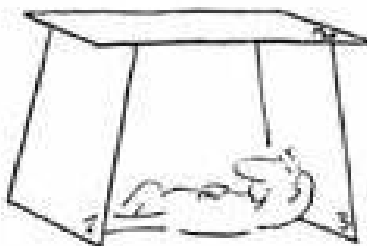
<sup>22</sup> U hrvatskom prijevodu *Garfield* je crno-bijeli strip.



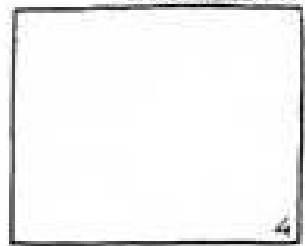
Slika 47: autoreferencijalnost u stripu *Garfield* Jima Davisa

Dragić u stripu *Tupko*, ne komentira uvijek oblikovna sredstva stripa govorom naslovnog lika, nego ponekad samo crtežom. Kako je Tupko prije trebao složiti kvadrat-sličice svog stripa sad ih slaže na neobičan način. U prošlim primjerima kvadrat-sličice nisu bile numerirane, a u ovom jesu, točno pokazujući kako ih je Tupko složio. Prve tri kvadrat-sličice slaže za zaštitu dok je zadnja prikazana normalno pokazujući da ovaj strip može koristiti vlastita oblikovna sredstva na bilo koji način.

**TUPKO**



**M. DRAGIĆ**



Slika 48: strip iskorištava vlastita oblikovna sredstva za šalu, *Tupko* Nedeljka Dragića

Zadnji primjer Dragićeva stripa *Tupko* kao i prethodni koristi vlastita oblikovna sredstva za šalu. Tupko normalno prolazi kroz prve tri kvadrat-sličice svog stripa, a zatim kroz zadnju propada. Prve tri kvadrat-sličice imaju pravilan oblik kvadrata dok četvrta nema donju crtu kroz koju Tupko propada.

**TUPKO**



**M. DRAGIĆ**

Slika 49: Tupko propada kroz vlastitu kvadrat-sličicu, *Tupko* Nedeljka Dragića

Posljednji primjer sličan je s prethodnim pokazujući lika kako uništava kvadrat-sličicu u kojoj se nalazi. *Little Sammy Sneeze* Winsora McCaya jedan je od prvih pravih stripova, a prati malenog Sammyja koji se svojim kihanjem stalno dovodi u neugodne situacije. U svim brojevima, Sammyjevo bi se kihanje gradilo jednu kvadrat-sličicu po drugu sve dok ne bi izbilo na pretposljednjoj uništavajući nešto. Tako Sammy, u jednom broju, svojim kihanjem uništava vlastitu kvadrat-sličicu i bude prekriven njezinim rubovima.



Slika 50: Sammy uništava vlastitu kvadrat-sličicu, *Little Sammy Sneeze* Winsora McCaya

Osim ovih primjera, zanimljiv je primjer „iskakanja” superjunaka iz kvadrat-sličice u američkim stripovima. Takvi su stripovi serijalni ili dugometražni te je njihova autoreferencijalnost prema radnji. Međutim, „iskakanje” iz vlastite kvadrat-sličice može biti proučavano i kao autoreferencijalnost oblikovnim sredstvima stripa s obzirom da se na taj način strip ne pridržava vlastitih pravila. Unatoč tomu, taj je postupak većinom promatran kao način prikazivanja dinamične radnje u stripu koji se temelji na akciji. Dakle, autoreferencijalnost oblikovnim sredstvima stripa koristi se uglavnom u humoristične svrhe te su zbog toga korišteni samo primjeri kratkometražnih stripova.

## 6. ZAKLJUČAK

Strip kao spoj slike i teksta stvara svoje značenje kombinacijom tih načina izražavanja, odnosno *modus*. Dakle, stvaranje značenja u stripovima ovisi o spajanju nekoliko različitih načina izražavanja u cjelinu. Neki stripovi koriste samo sliku ili sam tekst, ali općenito, radi se o spoju tih načina izražavanja. Pravac u stilistici koji opisuje kako se različita semiotička



sredstva (*modusi*) koriste za stvaranje značenja u stripovima, naziva se multimodalna stilistika. Taj je pravac primjeren za proučavanje svih multimodalnih tekstova jer uključuje sve *moduse* koji imaju svoja sredstva za stvaranje značenja. Pojavljivanje multimodalne stilistike predstavlja zaokret u istraživanjima stilistike koja više nisu usmjerena samo na tekst. Počinje se shvaćati da svi načini izražavanja (jezik, slika, glazba, zvuk, geste) imaju jednaku vrijednost u stvaranju značenja i mogu se spajati kao u stripu. Najviše u opisivanju stilova pripovijedanja vidljiva je ta povezanost slike i teksta kojom strip stvara svoje značenje. Predstavljene su tri jako različite vrste stripa (europski, američki i japanski), svaka sa svojim jedinstvenim načinom pripovijedanja.

Multimodalna socijalna semiotika može objasniti društvene i kulturne utjecaje u multimodalnim tekstovima. Opisuje se razlikovanje europskog, američkog i japanskog stripa, a i sličnosti stripova europskih zemalja. Tijekom svoje povijesti američki i europski strip utjecali su jedan na drugoga pa se primjećuju mnoge sličnosti u tim vrstama. Japanski strip, iako je počeo pod utjecajem američkog stripa, kasnije se razvijao neovisno, stvarajući vlastiti stil. Tako su vizualne metafore iste u europskih i američkih stripova, dok japanski strip stvara svoje, potpuno različite vizualne metafore. Društveni i kulturni utjecaju dolaze do izražaja u stilovima crtanja posebno kada se navode istraživanja koja Cohn izdvaja (Sully, 1896; Wilson, 1988; Wilson and Wilson, 1984 prema Cohn, 2013: 27). Istraživanja su zaključila da postoji određeni pravilan način crtanja određene kulture ili mjesta kao što postoje različiti jezici. Djeca različitih kultura različito će nacrtati čovjeka i za svaki način (stil) to će biti prikaz čovjeka. Društveni i kulturni utjecaji vidljivi su i u stilovima pisanja koja su ista kod europskih i američkih stripova, a japanski ima različita. Stilovi pripovijedanja različita su za sve tri vrste stripa, iako se opet primjećuje da su europski i američki stripovi slični jedni drugima, dok su japanski potpuno različiti. Japanski strip koristi metode u pripovijedanju koje nikad nisu koristili američki i europski crtači. McCloud (1994: 80, 81) je to primijetio navodeći razlike u kulturi Istoka i Zapada (zapadnu kulturu naziva *goal-oriented culture* te se ističe razlika između *being there* i *getting there*).

Lingvostilistička analiza, za razliku od ostalih, proučava samo tekst u stripu, osim grafostilistike koja se odnosi i na slike. Unatoč tomu, isto je vrijedna spominjanja jer otkriva da strip, poput književnosti, može biti jako kreativan s jezikom pa je tako zanimljiv za proučavanje na svim razinama lingvističke stilistike. Iako autoreferencijalnost pokazuje da se europski, američki i japanski strip jednako mogu odnositi na same sebe, također je bitna za proučavanje. Služeći se vlastitim oblikovnim sredstvima i koristeći skupa sliku i tekst stripovi se „igraju“ vlastitim pravilima. Zbog svoje kratkoće (uglavnom tri kvadrat-sličice),

autoreferencijalnost se najbolje koristi u kratkometražnim stripovima. U serijalnim i dugometražnim stripovima autoreferencijalnost se koristi komentirajući radnju stripa, dakle samo tekstom, dok se u kratkometražnim stripovima koristi pomoću vlastitih oblikovnih sredstava služeći se i slikom i tekstom.

## Literatura

Ajanović, M. (2004) *Ugroženi megalopolis japanskih anime filmova*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Dostupno na:

[http://ajan.team-data.ba/index.php?option=com\\_content&view=article&id=29%3Aanimacija-i-realizam&catid=20%3Afilm-essays&Itemid=35](http://ajan.team-data.ba/index.php?option=com_content&view=article&id=29%3Aanimacija-i-realizam&catid=20%3Afilm-essays&Itemid=35); pristupljeno: 17. 11. 2021.

Antoš, A. (1972) *Osnove lingvističke stilistike: za studente pedagoških akademija i nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga.

Badurina, L. (2008) *Jezično raslojavanje i tipovi diskursa. Zagrebačka slavistička škola*.

Dostupno na:

<http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1835&naslov=jezicno-raslojavanje-i-tipovi-diskursa>; pristupljeno: 3. 9. 2021.

Biti, M. (2004) *Interesna žarišta stilistike diskursa. Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 16 (1-2), 157-169.

Bouissou, J. M. (2010) *Manga: A Historical Overview*. U: Johnson-Wood, T., (ur.) *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*. New York: Continuum, str. 17-34.

Dostupno na:

[https://www.academia.edu/39636255/Manga\\_An\\_Anthology\\_of\\_Global\\_and\\_Cultural\\_Perspectives](https://www.academia.edu/39636255/Manga_An_Anthology_of_Global_and_Cultural_Perspectives); pristupljeno: 5. 5. 2021.

Buljubašić, E. (2015) *O multimodalnoj stilistici*. U: Ryznar, A. (ur.), *Svijet stila, stanja stilistike. Zbornik radova*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. /-/

Dostupno na:

<https://stilistika.org/buljubasic>; pristupljeno: 7. 9. 2021.

Cohn, N. (2013) *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London: Bloomsbury.

Compagnon, A. (2007) *Demon teorije*. Prijevod: Morana Čale. Zagreb: AGM.

Cooney, D. (2011) *Writing and Illustrating the Graphic Novel: Everything You Need to Know to Create Great Work and Get It Published*. London: Quarto.

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.

Duncan, R.; Smith, M. J. (2009) *Power of Comics: History, Form, and Culture*. New York, London: Continuum.

Eisner, W. (2000) *Comics and sequential art*. Florida: Poorhouse Press.

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.

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.

Glasser, J.C. (2014) The Origin of the Term 'Bande Dessinée'. U: Beaty, B.; Miller, A. (ur.) *The French Comics Theory Reader*. Belgium: Leuven University Press, str. 21-25.

Dostupno na:

<https://books.google.hr/books?>

[id=F9yFBwAAQBAJ&pg=PA93&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.hr/books?id=F9yFBwAAQBAJ&pg=PA93&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false); pristupljeno: 1. 5. 2021.

Grove, L. (2010) *Comics in French: The European Bande Dessinée in Context*. New York / Oxford: Berghahn Books.

Guberina, P. (2016) *Stilistika*. Zagreb: stilistika.org.

Dostupno na:

<https://stilistika.org/petar-guberina-stilistika>; pristupljeno: 3. 9. 2021.

Horvat, D. (2019) Andrija Maurović i hrvatski strip (1901.– 1981.). *Pro tempore: časopis studenata povijesti*, 14, str. 234-264.

Huang, C. W. (2009) *A multimodal social semiotic approach to the analysis of manga: A metalanguage for sequential visual narratives*. Dissertation. University of Cape Town: Faculty of the Humanities.

Katnić-Bakaršić, M. (1999) *Lingvistička stilistika*. Budimpešta: Open Society Institute.

Dostupno na:

[https://www.ucg.ac.me/skladiste/blog\\_6881/objava\\_20387/fajlovi/lingvostilistika.pdf](https://www.ucg.ac.me/skladiste/blog_6881/objava_20387/fajlovi/lingvostilistika.pdf);

pristupljeno: 5. 9. 2021.

Katnić-Bakaršić, M. (2003) Stilistika diskursa kao kontekstualizirana stilistika. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, 15 (2), 37-48.

Koletić, I. (2014) *Stilistika stripa*. Diplomski rad. Zagreb: Filozofski fakultet.

Dostupno na:

<https://stilistika.org/studentski-kutak/diplomski-radovi/143-stilistika-stripa>; pristupljeno: 29.

4. 2021.

Kovačević, M. i Badurina, L. (2001) *Raslojavanje jezične stvarnosti*; poglavlje Multimedijalni diskurs s Cecilijom Jurčić. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

Kress, G. i Van Leeuwen, T. (2001) *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.

Dostupno na:

<https://media.oaipdf.com/pdf/c00bbcc4-9ff8-430a-9db5-3d395b127831.pdf>; pristupljeno: 7. 9.

2021.

Kukkonen, K. (2013a) *Contemporary Comics Storytelling*. University of Nebraska Press.

Kukkonen, K. (2013b) *Studying Comics and Graphic Novels*. Wiley-Blackwell.

Maksimović, T. (2012) *Stripovni stil u mangama i grafičkim romanima*. Diplomski rad. Osijek: Filozofski fakultet.

Dostupno na:

<https://repozitorij.ffos.hr/islandora/object/ffos%3A1179/datastream/PDF/view>; pristupljeno: 5. 11. 2021.

Matošević, A. (2005) Hrvatski strip 1990-ih: Etnološki aspekti. *Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva*, 34-35 (27-28), str. 77-89.

McCloud, S. (1994) *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper.

Dostupno na:

[http://mm12.johncaserta.info/wp-content/uploads/2012/10/Understanding%20Comics%20\(The%20Invisible%20Art\)%20By%20Scott%20McCloud.pdf](http://mm12.johncaserta.info/wp-content/uploads/2012/10/Understanding%20Comics%20(The%20Invisible%20Art)%20By%20Scott%20McCloud.pdf); pristupljeno: 29. 4. 2021.

McCloud, S. (2006) *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga, and Graphic Novels*. New York: Harper.

Dostupno na:

[http://www.yorku.ca/yamlau/readings/Making\\_Comics.pdf](http://www.yorku.ca/yamlau/readings/Making_Comics.pdf); pristupljeno: 24. 9. 2021.

Miller, A. (2007) *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol: Intellect.

Munitić, R. (2010) *Strip, deveta umjetnost*. Zagreb: Udruga za popularizaciju hrvatskog stripa ART 9.

Nørgaard, N. (2014) Multimodality and stylistics. U: Burke, M. (ur.), *The Routledge Handbook of Stylistics*. London; New York: Routledge, str. 471-485.

Noth, W. (2007) Narrative self-reference in a literary comic: M. -A. Mathieu's L'Origine. *Semiotica*, 165, 173-190.

Dostupno na:

[https://www.researchgate.net/publication/249934944\\_Narrative\\_self-reference\\_in\\_a\\_literary\\_comic\\_M-A\\_Mathieu's\\_L'Origine](https://www.researchgate.net/publication/249934944_Narrative_self-reference_in_a_literary_comic_M-A_Mathieu's_L'Origine); pristupljeno: 10. 12. 2021.

Okabayashi, K. (2007) *Manga For Dummies*. Indianapolis: Wiley Publishing.

Petersen, R. S. (2011) *Comics, manga, and graphic novels: a history of graphic narratives*. California: Praeger.

Pleban, D. (2006) *Investigating the Clear Line Style*. ComicFoundry.

Pranjić, K. (1986) Stil i stilistika. U: Škreb, Z. i Stamać, A. (ur.), *Uvod u književnost: teorija, metodologija*. Zagreb: Globus, str. 193-233.

Schodt, F. L. (1997) *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*. New York, London, Tokyo: Kodansha.

Schodt, F. L. (2002) *Dreamland Japan: Writings on modern manga*. Berkeley: Stone Bridge Press.

Silić, J. (2006) *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb: Disput.

Vrsaljko, S. (2010) Pregled proučavanja u stilistici. *Školski vjesnik: časopis za pedagojsku teoriju i praksu*, 59 (3), 399-414.

## Sažetak

U ovom diplomskom radu analiziraju se sličnosti i razlike stilova europskih, američkih i japanskih stripova. Rad počinje pregledom najvažnijih pojmova i pravaca u stilistici, a posebno se opisuje diskursna i / ili kontekstualizirana stilistika i multimodalna stilistika. Ovi pravci nastaju kada proučavanje samog teksta gubi vrijednost i počinje ga se proučavati s više gledišta, odnosno počinju se proučavati odnosi među tekstovima i kontekstima. Diskursna i / ili kontekstualizirana stilistika usmjerena je na proučavanje svih tipova diskursa, a multimodalna stilistika je pravac koji uključuje mnogo izražajnih načina (jezik, slika, glazba, zvuk, geste) u svoja istraživanja. Ovim pravcima u stilistici, strip je zanimljiv za proučavanje jer uz tekst uključuje i sliku koja je neizostavna za stvaranje njegova značenja. Nakon opisivanja tih stilističkih pravaca, definira se pojam stripa, objašnjava njegov naziv i ukratko se navode najvažniji trenutci u povijesti svjetskog i hrvatskog stripa. Oblikovna sredstva stripa izdvajaju se kao posebno poglavlje u kojem su opisani kvadrat-sličica, montažni postupak kojim se povezuju te kvadrat-sličice, oblačići, onomatopeje i linije pokreta. U središnjem dijelu rada opisuje se stilistika europskih, američkih i japanskih stripova na primjerima. Lingvostilistička analiza daje primjere za nekoliko stripova koji se analiziraju prema razinama lingvističke stilistike. Iako pripadaju grafostilističkoj razini, posebno poglavlje imaju vizualne metafore jer se razlikuju u europskim, američkim i japanskim stripovima. Ovi se stripovi razlikuju i prema stilu pisanja, crtanja i pripovijedanja koji opisuju po čemu su ove tri vrste stripa prepoznatljive. Posljednje poglavlje opisuje autoreferencijalnost u stripovima kao postupak u kojem se stripovi odnose sami na sebe. Izdvajaju se primjeri u kojima se likovi obraćaju čitatelju ili autoru/crtaču i komentiraju radnju tog istog stripa, govore o njegovim oblikovnim sredstvima i koriste ta sredstva u radnji stripa.

**Ključne riječi:** stil, stilistika, multimodalnost, sociosemiotika, strip, oblikovna sredstva stripa



## **STYLISTICS OF COMICS: COMPARISON OF EUROPEAN, AMERICAN AND JAPANESE COMICS**

### **Abstract**

This thesis analyzes the similarities and differences between the styles of European, American and Japanese comics. The paper begins with an overview of the most important concepts and directions in stylistics, and in particular discourse and / or contextualized stylistics and multimodal stylistics are described. These directions arise when the study of the text itself loses its value and begins to be studied from several points of view, that is, the relations between texts and contexts begin to be studied. Discourse and / or contextualized stylistics is focused on the study of all types of discourse, and multimodal stylistics is a direction that includes many expressive modes (language, image, music, sound, gestures) in its research. In these directions in stylistics, comics are interesting to study because, along with the text, they also include an image that is indispensable for creating its meaning. After describing these stylistic directions, the concept of comics is defined, its name is explained and the most important moments in the history of world and Croatian comics are briefly listed. The formative means of comics are singled out as a special chapter in which panels, arrangement of these panels, speech balloons, onomatopoeias and *speed lines* are described. The central part of the paper describes the stylistics of European, American and Japanese comics on examples. Linguistic stylistic analysis provides examples for several comics that are analyzed according to the levels of linguistic stylistics. Although they belong to the grapho-stylistic level, visual metaphors have a special chapter because they differ in European, American and Japanese comics. These comics also differ in the style of writing, drawing and narrative that describe how these three types of comics are recognizable. The last chapter describes self-referentiality in comics as a process in which comics refer to themselves. There are examples in which the characters address the reader or the author / cartoonist and comment on the plot of the same comic, talk about its formative means and use these means in the plot of the comic.

**Keywords:** style, stylistics, multimodality, sociosemiotics, comics, formative means of comics

## Popis slika

Slika 1: različit način govora prikazan različitim oblačićima (McCloud, 1994: 134)

Slika 2: McCloudovi primjeri prikazivanja onomatopeja (2006: 147)

Slika 3: McCloudov primjer linije pokreta (1994: 114)

Slika 4: onomatopeje u stripu *Durica* Ivice Bednjanca

Slika 5: onomatopeje u stripu *Garfield* Jima Davisa

Slika 6: onomatopeje u stripu *Garfield* Jima Davisa

Slika 7: onomatopeje u stripu *Garfield* Jima Davisa

Slika 8: korištenje deminutiva u stripu *Durica* Ivice Bednjanca

Slika 9: neologizmi u stripu *Genije* Ivice Bednjanca

Slika 10: žargonizmi u stripu *Genije* Ivice Bednjanca

Slika 11: ironija u stripu *Garfield* Jima Davisa

Slika 12: grafostilističko pojačavanje zadnje riječi u stripu *Borovnica* Darka Macana

Slika 13: prikazivanje povišenog tona oblikovanjem slova u stripu *Garfield* Jima Davisa

Slika 14: McCloudovi primjeri mnogih vizualnih metafora: izlomljene linije kao znak za bol, kružne linije sa zvijezdama i pticama označavaju ošamućenost, a krugovi iznad glave pijanstvo (1994: 129, 130)

Slika 15: McCloudovi primjeri mnogih vizualnih metafora: prijeteći pogled prikazan je noževima (1994: 129, 130)

Slika 16: McCloudovi primjeri mnogih vizualnih metafora: srca kao znak ljubavi (1994: 129, 130)

Slika 17: primjer Cohnovih vizualnih metafora i njihovih značenja (2013: 42)

Slika 18: primjer vizualnih metafora (Forceville, Refaie, Meesters, 2014: 493)

Slika 19: vizualne metafore (kapljice) u stripu *Tintin* Georgesa Remija – Hergéa

Slika 20: vizualne metafore (uvijena crta, *twirl*) u stripu *Tintin* Georgesa Remija – Hergéa

Slika 21: Cohnov primjer vizualnih metafora u američkim stripovima (2013: 46)

Slika 22: vizualne metafore (mjehurić koji označava suzu) u stripu *Moćni Atom* Osama Tezuke

Slika 23: vizualne metafore (zatamnjena kvadrat-sličica za lika koji je zao) u stripu *Moćni Atom* Osama Tezuke

Slika 24: McCloudov dijagram „slikovnog vokabulara stripova” (1994: 51)

Slika 25: McCloudov opis *linge claire* (1994: 42)

Slika 26: korištenje boja u stripu *Tintin (linge claire)*, Hergé

Slika 27: Cohnov primjer crtanja u japanskim stripovima (2013: 154)

Slika 28: stil crtanja lica Osama Tezuke u stripu *Moćni Atom*

Slika 29: McCloudov opis razdvajanja slike i teksta u američkim stripovima (1994: 47)

Slika 30: glas pripovjedača u stripu *Moćni Atom* Osama Tezuke

Slika 31: Eisnerov primjer oblikovanja teksta u američkim stripovima (2000:126)

Slika 32: Maurovićevo postavljanje teksta u stripu *Seoba Hrvata*

Slika 33: razlikovanje Garfieldovog oblačića s oblačićima ostalih likova u stripu Jima Davisa

Slika 34: stranica stripa *Tintin*, Hergé; „3x4 sistem” (tri kvadrat-sličice i četiri reda)

Slika 35: McCloudov opis redoslijeda kvadrat-sličica (McCloud, 2006: 32)

Slika 36: McCloudov opis „zbunjujućeg” rasporeda (McCloud, 2006: 33)

Slika 37: raspored stripa *Moćni Atom* Osama Tezuke

Slika 38: McCloud ovaj dio svoga stripa crta po uzoru na japanske stripove stvarajući ugođaj slikom prostora na kojemu se nalazi te zatim objašnjava kulturološke razlike Istoka i Zapada u umjetnosti (McCloud, 1994: 81)

Slika 39: stranica stripa *Moćni Atom* Osama Tezuke

Slika 40: lik komentira obrnuti raspored slike i teksta u oblačiću, *Tupko* Nedeljka Dragića

Slika 41: prolaženje kroz strip, *Tupko* Nedeljka Dragića

Slika 42: pogrešna struktura stripa *Tupko* Nedeljka Dragića

Slika 43: *Tupko* odbija biti u vlastitom stripu, *Tupko* Nedeljka Dragića

Slika 44: antistrip *Tupko* Nedeljka Dragića

Slika 45: naslovni lik komentira boju u svom, crno-bijelom stripu, *Tupko* Nedeljko Dragić

Slika 46: komentiranje boje u stripu *Borovnica* Darka Macana

Slika 47: autoreferencijalnost u stripu *Garfield* Jima Davisa

Slika 48: strip iskorištava vlastita oblikovna sredstva za šalu, *Tupko* Nedeljka Dragića

Slika 49: Tupko propada kroz vlastitu kvadrat-sličicu, *Tupko* Nedeljka Dragića

Slika 50: Sammy uništava vlastitu kvadrat-sličicu, *Little Sammy Snezze* Winsora McCaya

Obrazac A.Č.

SVEUČILIŠTE U SPLITU  
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Stipe Lucijan Tomičić, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra/magistrice hrvatskog jezika i književnosti i filozofije, 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 da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 26. 1. 2022

Potpis

Stipe Lucijan Tomičić

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

STUDENT/ICA	Stipe Lucijan Tomićić
NASLOV RADA	Stilistika stripa: usporedba europskog, američkog i japanskog stripa
VRSTA RADA	Diplomski rad
ZNANSTVENO PODRUČJE	Humanističke znanosti
ZNANSTVENO POLJE	Filologija
MENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	doc. dr. sc. Eni Buljubašić
KOMENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	
ČLANOVI POVJERENSTVA (ime, prezime, zvanje)	1. doc. dr. sc. Eni Buljubašić 2. doc. dr. sc. Lucijana Armanda Šundov 3. dr. sc. Nikola Sunara

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/ica predanog završnog/diplomskog rada (zaokružiti odgovarajuće) 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 Filozofskog 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, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude (zaokružiti odgovarajuće):

- a.) u otvorenom pristupu
- b.) rad dostupan studentima i djelatnicima Filozofskog fakulteta u Splitu
- c.) rad dostupan široj javnosti, ali nakon proteka 6/12/24 mjeseci (zaokružiti odgovarajući broj mjeseci)

U slučaju potrebe dodatnog ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

Split, 26. 1. 2022.

mjesto, datum

Stipe Lucijan Tomićić

potpis studenta/ice