



ПРВИ СВЈЕТСКИ РАТ

ОДРАЗ У ЈЕЗИКУ
КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРИ

С НАУЧНОГ СКУПА
БАЊА ЛУКА, 13–14. ОКТОБАР 2014.

САДРЖАЈ

ПЛЕНАРНИ РАДОВИ

Светозар Кољевић

ДОБРИЦА ЋОСИЋ, *ВРЕМЕ СМРТИ* – ПРВИ СВЕТСКИ РАТ ИЗ
РАЗУМНОГ СРПСКОГ КЊИЖЕВНОГ УГЛА11

Nicholas Birns

SUSTAINABLE AUSTERITY: POWELL, CATHER, MANNING, AND THE
IMAGINATIVE EFFECT OF THE GREAT WAR29

СРБИСТИКА

Драгиша Бојовић

ГРИГОРИЈЕ БОЖОВИЋ О ЗАВИЧАЈУ ГАВРИЛА ПРИНЦИПА43

Биљана Бранић Латиновић

ФРЕКВЕНЦИЈА И КОЛОКАЦИЈА ЛЕКСЕМЕ РАТ У
ЕЛЕКТРОНСКОМ КОРПУСУ51

Славица Васиљевић Илић, Биљана Панић Бабић

РАТОВИ И ЊИХОВЕ ПОСЉЕДИЦЕ У *СТАРИМ СРПСКИМ*
ЗАПИСИМА Љ. СТОЈАНОВИЋА59

Jelena Vojinović Kostić

JEZIK ULTIMATUMA U SVETLU PRVOG SVETSKOG RATA68

Нина Говедар

ЛИЦЕ И НАЛИЧЈЕ – СЛИКА ДРУГОГ У РОМАНУ
КЊИГА О МИЛУТИНУ ДАНКА ПОПОВИЋА81

Светлана Ђурђевић

ДИПЛОМАТИЈА ВЕЛИКИХ СИЛА И БАЛКАНСКИХ ДРЖАВА
У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ87

Софија Калезић Ђуричковић

ПИСЦИ ИЗМЕЂУ ДВА РАТА КАО КРИТИЧАРИ
(АНРИЋЕВИ ЕСЕЈИ О ЊЕГОШУ И ВУКУ)105

Марина Канић

ИШЧЕКИВАЊЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА У РИМУ:
МИЛОШ ЦРЊАНСКИ, КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА117

Сандријела Б. Касагић

ЈЕЗИК И СТИЛ *СОЛУНСКИХ ПЕСАМА*132

Милош М. Ковачевић

ПОЕТСКО И ИСТИНИТО У ПЈЕСМИ *ПРИНЦИП* ЂОРЂА СЛАДОЈА144

Александра С. Костић Тмушић ПЕСНИК И РАТ: СТАРИ СРПСКИ ПЕСНИЧКИ ЗАПИСИ О КОСОВКОЈ БИЦИ И <i>ПЛАВА ГРОБНИЦА</i> МИЛУТИНА БОЈИЋА	158
Бранка Кукић СТРАНОСТ КАО НЕОСПОРНА ДИМЕНЗИЈА РАТНОГ НАРАТИВА СРПСКОГ РОМАНА 20. ВИЈЕКА (Узрок или посљедица савремене стварности народа?)	166
Раде Р. Лаловић ПРИНЦИПОВСКИ МОТИВИ И ПРИНЦИП КАО МОТИВ У ПОЕЗИЈИ МИЛАНА НЕНАДИЋА	177
Сања Мацура ПОЗАДИНСКИ НАРАТИВИ	184
Антонела Плисних ПЕРЦЕПЦИЈА ПРВОГ СВЈЕТСКОГ РАТА У РОМАНИМА <i>ДАН ШЕСТИ</i> <i>РАСТКА</i> ПЕТРОВИЋА И <i>ВЕЛИКИ РАТ</i> АЛЕКСАНДРА ГАТАЛИЦЕ	197
Младенко Саџак <i>МАЛА ПАПРИКА</i> : ЈЕДАН ШАЉИВИ ЂАЧКИ ЛИСТ (ЦРНА КУЋА, БАЊА ЛУКА, 1915)	204
Раде Г. Симовић ГАВРИЛО ПРИНЦИП И НОВА ДРАМА	222
Мирјана Стојисављевић ИЗА ЗИДИНА ТАЈНИ	233
Бранко Тошовић АНДРИЋЕВ ПРВИ СВЈЕТСКИ РАТ	252
Маја Džafić ANTIRATNE PORUKE U PRIPOVIJETKAMA MILOŠA CRNJANSKOG, MIROSLAVA KRLEŽE I HASANA KIKIĆA	262
АНГЛИСТИКА	
Драган Бабић ПРВИ СВЕТСКИ РАТ У КРАТКОЈ ПРОЗИ: КОМПАРАТИВНИ ОСВРТ НА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И ЕРНЕСТА ХЕМИНГВЕЈА	271
Rok Bozovičar THEATRICAL PRINCIP(LE): CONTEMPORARY SERBIAN DRAMA AND GAVRILO PRINCIP	288
Katarina P. Držajić <i>KLETVA NA OBA DOMA: LJUBAV U POSTKOLONIJALNOJ SREDINI U</i> <i>RUŽDIJEVOM KLOVNU ŠALIMARU</i>	297

Mirjana Lončar Vujnović	
RATNA PSIHOZA, SVEST I REALNOST U DELU STIVENA KREJNA	
CRVENA ZNAČKA HRABROSTI	306
Svjetlana Ognjenović	
RAT ZA MIR JE LAŽ.....	315

ГЕРМАНИСТИКА

Љиљана Аћимовић	
ЕРНСТ ЈИНГЕР У И О ВЕЛИКОМ ПАТУ	329
Amir Blažević	
JOSEPH ROTH UND DER ERSTE WELTKRIEG	343
András Kocsis	
FRANZ CONRAD VON HÖTZENDORF UND SEINE	
MEMOIREN ERINNERUNGEN DES EHEMALIGEN	
ÖSTERREICHISCH-UNGARISCHEN GENERALSTABSCHEFS	356
Heiko Wolfgang Nauth	
DER ERSTE WELTKRIEG IN DER DEUTSCHEN LITERATUR AM BEISPIEL	
ERICH MARIA REMARQUES ROMAN <i>IM WESTEN NICHTS NEUES</i> – EINE	
DIDAKTISIERUNG FÜR DEN DAF-UNTERRICHT AN DER UNIVERSITÄT	
SOWIE FÜR DEN DAF-OBERSTUFENUNTERRICHT AN DER SCHULE	368
Сања Радановић	
УТИЦАЈ ПРВОГ СВЈЕТСКОГ ПАТА НА РАД	
ШКОЛА У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ	379
Рада Стакић	
УМЈЕТНОСТ МОНТАЖЕ ИЛИ МОНТАЖА УМЈЕТНОСТИ –	
ФЛОРИЈАН ИЛИС: 1913. ЉЕТО ВИЈЕКА.....	389
Jens Stüben	
DIE WANDLUNG DES DICHTERS ARNO HOLZ VOM	
KRITIKER DES HURRAPATRIOTISMUS ZUM „HYPERPATRIOTEN“,	
KRIEGSDICHTER UND PAZIFISTEN	402

РОМАНИСТИКА

Aleksandra Blatešić	
RATNA TEMATIKA U ITALIJANSKIM POSLOVICAMA I IZREKAMA.....	415
Simone Visconti	
GUERRA E POLITICA NELLA RETORICA MUSSOLINIANA	431
Cinzia Gallo	
LA GRANDE GUERRA NELLA NARRATIVA DI GIANI STUPARICH.....	442

Marinella Lotti	
LINGUA CULTURA E NAZIONALISMO PER UN POSTO AL SOLE	455
Pasquale Musso	
SCRITTURE DELLA PRIMA GUERRA: ANALISI DI UN CORPUS	
DI CARTOLINE DI AREA SICILIANA	464
Gabriele Ottaviani	
NOSTRO PURGATORIO – FATTI PERSONALI AL TEMO DELLA GUERRA	
ITALIANA 1915–1917	473
Elena Papa	
LA PIÙ MICIDIALE ED ATROCE PER ECCIDI: LA GRANDE	
GUERRA E I SUOI RIFLESSI NELLA LESSICOGRAFIA ITALIANA	
DEL PERIODO POSTBELLICO	477
Adriana Pellicoro	
PER UN' ANALISI COMPARATA TRA ORWELL E SILONE	489
Rosanna Pozzi	
LE PAROLE IN GUERRA, LE PAROLLE DI GUERRA,	
LA GUERRA NELLE PAROLE	505
Милош Тасић, Душан Стаменковић	
ПРВИ СВЕТСКИ РАТ У ВИЗУЕЛНОМ ЈЕЗИКУ	
СТРИПОВА ЖАКА ТАРДИЈА.....	513
Jean-Jacques Tatin-Gourier	
LA GRANDE GUERRE DANS <i>LE TEMPS RETROUVE</i> DE MARCEL	
PROUST: CARACTERE EXCEPTIONNEL DE LA RUPTURE ET	
PARALLELES HISTORIQUES.....	529
Maria Fornari	
LA NEUTRALITÀ ITALIANA SULLE PAGINE DEL <i>POLITIKA</i> (1914–1915)	534
Daniela Cacia	
PAROLE IN VOLO TRA RIMA E SECONDA GUERRA MONDIALE	551
Огњен М. Куртеш	
ХАРДИЈЕВ ВЕЛИКИ РАТ	562

ПРВИ СВЕТСКИ РАТ У ВИЗУЕЛНОМ ЈЕЗИКУ СТРИПОВА ЖАКА ТАРДИЈА

Апстракт: Полазећи од теоријских оквира В. Ајзнера (Eisner 1985/2008, 1996/2008, 2008), С. Меклауда (McCloud 1993) и Е. Стејнбрука (Stainbrook 2003), у раду се анализирају стрипови *Био је њо рововски рай* (1993/2013) и *Проклејти рай*! (2009/2013) чувеног француског аутора Жака Тардија (Jacques Tardi), као најпознатија дела „девете уметности“ на тему овог, по много чему, значајног глобалног сукоба. На основу установљених поставки Ајзнера и Меклауда, аутори трагају за елементима графичког приповедања и визуелне нарације догађаја у Првом светском рату, са посебним освртом на оне делове који се баве приказом насиља, бесмисла и суровости рата. Принципи анализе дискурса стрипа које је поставио Стејнбрук употребиће се како би се истражили модалитети изражавања и циљеви дискурса који описује ратна збивања. Аутори закључују да примена наведених теоријских сегмената на анализу стрипа о рату показује да се ради о сасвим равноправном медију изражавања, који има могућност да комбинује графички и текстуални материјал како би што реалније изразио комплексну природу рата.

Кључне речи: визуелни језик, стрип, Први светски рай, визуелна нарација, модалитети, циљеви, дискурс.

1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Основни циљ овога рада јесте да сазнања из области студија стрипа (Eisner 1985/2008, 1996/2008, 2008) и анализе дискурса у стрипу (Stainbrook 2003) примени на обраду елемената два стрипа чија је тематика Први светски рат. Ради се о стриповима чувеног француског аутора Жака Тардија – *Био је њо рововски рай* (1993/2013) и *Проклејти рай*! (2009/2013), при чему ће се посебно водити рачуна о начину на који су приказани бесмисао, насиље и суровост рата, као и друга збивања у рату. Најпре ће се дати теоријски оквир рада и преглед најважнијих стрипова који су приступали овом глобалном сукобу, након чега ће се уз илустрације приказати и анализирати кадрови поменутих стрипова и њихове основне карактеристике.

2. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР

2.1. Студије стрипа

Иако је стрип врста секвенцијалне уметности са прилично дугом историјом, и готово праисторијским коренима, озбиљније проучавање стрипа као

форме изражавања почело је релативно скоро, седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века. Седамдесете године донеле су типично структуралистичку обраду елемената стрипа (нпр. Koch 1971; Gubern 1972; Hünig 1974) и парцијалну обраду неких аспеката стрипа (нпр. Kunzle 1973; Sheridan 1973), док осамдесетих година у књизи *Comics and Sequential Art* Вил Ајзнер чини пионирске кораке ка савременим проучавањима стрипа (Eisner 1985/2008). Разлози из којих се оволико чекало на почетак научног проучавања стрипа су различити, а као најважније Ајзнер наводи чињеницу да се на стрип јако дуго гледало као на обичну врсту разоноде, као и то што су елементи који граде стрип (цртеж, текст, дизајн, карикатура) проучавани засебно и у оквиру различитих дисциплина, а не интегрално (Eisner 1985/2008: xi). Захваљујући најпре Ајзнеру, ситуација се до данашњег дана знатно променила. Ајзнеров приступ био је такав да је на стрип гледао као на начин читања, који има себи својствен језик, толико специфичан да има и сопствену граматику (Eisner 1985/2008: 2). У току своје каријере, Ајзнер је пажљиво размотрио и расветлио разне елементе овог медија, од почетка стваралачког процеса, све до улоге читаоца као примаоца поруке (Stamenković & Tasić 2014: 156). Поменута књига Вила Ајзнера (Eisner 1985/2008) представља прву у његовој трилогији (друга два издања су Eisner 1996/2008 и Eisner 2008, при чему је ова последња објављена постхумно) и кроз њу он поставља основу за проучавање стрипа, обраћајући пажњу на то како су сликовни и временски елементи повезани у циљу изражавања идеја или приповедања и како искуство ствараоца стрипа утиче на његово изражавање. Ајзнер се овде још бави и кадром (енг. *panel*), као посебним алатом у току овог креативног процеса и показује како кадар представља и механизам нарације и структурну основу у стрипу. Поред овога, Ајзнер говори и о функцији перспективе и начину на који различите позиције посматрача утичу на читаоца.

Још једно важно име у свету студија стрипа јесте Скот Меклауд, чија је књига *Understanding Comics: The Invisible Art* (McCloud 1993/2004) додатно охрабрила научну јавност да се стрипом позабави озбиљније. Меклаудов приступ заснива се управо на Ајзнеровим поставкама, али он настоји да прошири дефиницију стрипа као секвенцијалне уметности како би раздвојио форму од садржине и да разјасни како сликовна секвенца преноси информацију и доводи до естетског одговора читаоца. Меклауд приказује основе стриповског вокабулара и иконографије којом стрип комуницира значење, при чему, између осталог тврди да се временски оквири у стрипу у великој мери заснивају на звуку и покрету. Меклауд се, као веома важном, посвећује и феномену изражавања емоција и чулних опажања у стрипу, као и односу речи и слика у преношењу ове врсте информација. Према Меклауду, стрип, као и неке друге врсте уметности, креће од идеје и завршава се сврхом, а на том путу битан је баланс између речи и текста.

Данашње студије стрипа у великој мери повезане су са когнитивном лингвистиком (везе детаљно описане у Stamenković & Tasić 2014) и когнитивистичком школом уопште (везе детаљно описане у Szawerna 2012). Теме које су актуелне укључују опште елементе функционисања визуелног језика стрипа (нпр. Saraceni 2003; Cohn 2012, 2013), метафору, метонимију и емотивни садржај у стрипу (нпр. Eerden 2009; El Rafaie 2009; Bounegru & Forceville 2011; Forceville

2011), анализу дискурса у стрипу (нпр. Stainbrook 2003), семиотику и критичку анализу стрипа (нпр. Miller 2001), стилистику у стрипу (Forceville, El Rafaie & Meesters 2014) итд.

2.2. Анализа дискурса у стрипу

Можда најзначајнији сегмент када су у питању циљеви овог рада јесте онај који се тиче анализе дискурса у стрипу. Досад најобухватнији покушај да се елементи једног приступа анализи дискурса примене на изучавање стрипа јесте дисертација Ерика Стејнбрука под називом *Reading Comics: A Theoretical Analysis of Textuality and Discourse in the Comics Medium* (Stainbrook 2003), а приступ у њој ослања се на Кинивијеву теорију дискурса (Kinneavy 1971) и на поједине поставке Лича и Шорта (Leech & Short 1981). Стејнбрукова докторска дисертација представља, дакле, примену једне традиционалне теорије дискурса на анализу медија стрипа, чиме он оставља могућност да се истом медију приђе и из угла новијих теорија (Стаменковић и Тасић 2015). Према Стејнбруку, стрип представља сложени текст са најмање две компоненте, сликовном (графички текст) и текстуалном (писани текст). Како би учествовао у дискурсу стрипа, читалац мора пристати да „мири“ ова два текстуална нивоа и да константно везује два модалитета дискурса. Често долази до својеврсног диспаратитета у овим нивоима, а један од разлога је то што су аутори ова два нивоа различити. У складу с тим, природа кохезије између нивоа изражавања може да буде различита: узрочна, последица, репетитивна, колокациона, адитивна итд. Када је у питању сам процес читања, комуникација између цртача и читаоца и сценаристе и читаоца најчешће тече паралелно, некада су текст и слика преплетени, а некада њихова комплементарност варира. Када говори о перспективи писања, Стејнбрук наводи да се у стрипу најчешће ради о наративи у трећем лицу, а понекад срећемо и наратив у првом лицу, уз повремену појаву случајева вишеструке наративе. Посебно место Стејнбрук даје модалитету у дискурсу стрипа – најубичајенији је, наравно, модалитет наративе, нешто ређе срећемо модалитет описа, а још ређе модалитете евалуације и класификације. Коначно, још једна битна ставка код Стејнбрука јесте циљ дискурса стрипа, при чему он разликује четири различите врсте текста, усмерене ка различитом крајњем циљу: (1) текст усмерен ка писцу или експресивни текст, (2) текст усмерен ка читаоцу или тзв. убеђивачки текст, (3) текст усмерен ка стварности, који називамо референцијалним или информативним текстом и, коначно, (4) текст усмерен ка самом себи, који можемо да назовемо књижевним или естетским текстом. Управо ће циљеви и модалитети дискурса стрипа бити важна основа за анализу стрипова Жака Тардија у истраживачком делу овог рада.

3. СТРИП И ВЕЛИКИ РАТ

Први светски рат у стрипу, према речима Николе Драгомировића (2014), представља посебан тематски волумен у историји уметности стрипа. Различи-

ти аутори су тематици овог рата приступали из различитих перспектива и са различитим тоном казивања. Драгомировић кроз преглед дела и стрип уметника који су се бавили Првим светским ратом показује да је овај догађај неизбежно захватио све сегменте живота. Када су у питању земље Западне Европе, он најпре помиње чувени француски серијал *Bécassine*, који је излазио и у току Првог светског рата и у то време имао шаљив, весео и мотивациони тон – ради се, пре свега о насловима *Bécassine pendant la guerre*, *Bécassine chez les Allies* и *Bécassine mobilisée*. Стрип *Les Pieds Nickelés* Луја Фортоне, такође објављиван током рата, показује француску довитљивост и исмева непријатеља. У Британији излази стрип *Old Bill* Бруса Бернсфадера, који, између осталог, приказује сатиричне ситуације рововског рата. На сличан начин, амерички аутор Бад Фишер, у стрипу *Mutt and Jeff*, рат приказује у комичном маниру. Драгомировић наводи и велики број стрипова насталих после Другог светског рата чија тематика бива смештена у Први светски рат. Велики рат заступљен је тако код италијанских аутора Хуга Прата (*Corto Maltese*, албуми *Балага о сланом мору* и *Келџи*) и Атилија Микелуџија (*Petra chérie*), затим код Белгијанца и Француза – Жана Ван Хама и Франса Валеа (*Maitres d'orge*, албум *Adrien*, 1917), код француског стрип уметника Жан-Пјера Жибреа (*Matteo*), у стриповима у издању Серђа Бонелија (*Greystorm* Антонија Сера и *Lilith* Луке Еноха), код белгијског уметника Ивана Петруса (*The Nieuport Gathering* и *Ghosts of Passchendaele*), код Британаца Пета Милса и Џоа Колхуна (*Charlie's War*) и Роба Морисона и Чарлија Адларда (*White Death*) итд. Многи од ових стрипова ратну тематику приказују без оне дозе хумора коју налазимо у стриповима који су излазили за време самог рата, а Драгомировић сматра да су довели и до развоја стрипа као документа са историјском тежином. Посебно место у овом низу заузимају стрипови Жака Тардија *Био је њо рововски рај* (1993/2013, у оригиналу *C'était la guerre des tranchées*) и *Проклети рај!* (2009/2013, у оригиналу *Putain de Guerre!*), са вероватно најверодостојнијим и најпотреснијим приказом Првог светског рата кроз визуелни језик стрипа.

4. ЖАК ТАРДИ И ПРВИ СВЕТСКИ РАТ

За Жака Тардија (рођ. 1946) слободно се може рећи да представља једног од најпознатијих и најпоштованијих стваралаца унутар франко-белгијске школе стрипа. Нарочита Тардијева заслуга, између осталог, лежи у чињеници да је својим радом медијум стрипа одвео у префињенији и тематски озбиљнији правац, намењен првенствено одраслој публици. Током своје каријере, овенчан је многим наградама, од којих се посебно истичу признање гран-при са чувеног међународног фестивала стрипа у француском граду Ангулему 1985. године и две Ајзнерове награде, често називане стриповским Оскарима, које је 2011. године добио управо за *Био је њо рововски рај*.

Жак Тарди у својим се стриповима више пута бавио Првим светским ратом и његовим погубним последицама (библиографски подаци који следе дати су према: Walz 2014). Још на самом почетку своје каријере, раних седамдесетих

година, Тарди се у стрипу *Adieu Brindavoine* први пут позабавио темом Великог рата, шаљући свог протагонисту из наслова стрипа, фотографа аматера Лусијена Брендавоана, у међународну шпијунску авантуру тек дан пред почетак сукоба. Аутор ће се још неколико пута враћати овом лику, прво у *La Fleur au fusil* (1974) а касније и у *Le Secret de la salamandre* (1981), водећи га кроз страхоте рата, од трауматизованог пешадинца који се први пут сусреће са ратним безнађем и страдањем, до очајника који се самоповређује у нади да ће због тога бити послат кући и спашен; план који полази по злу када Лусијенову руку захвата гангрена и он тек након ампутације бива послат кући, где упада у летаргију и алкохолизам.

Упоредо са стриповима који прате причу Лусијена Брендавоана, Тарди је 1974. године објавио и засебно албумско издање *La Véritable histoire du soldat inconnu*, у којем непознати писац лута кроз кошмарне пејзаже и суочава се са својим страховима. У једном тренутку он среће маскирану, обнажену старицу, коју препознаје као *Лејшећу смрт*, иначе наслов његовог романа. Кадрови се након тога смењују од писца који се хвата за главу и вришти до човека који лежи у рову, смртно рањеног пучњем у главу. Његови саборци констатују да се највероватније ради о неком глупом писцу, а сам Тарди завршава своје дело тврдњом да баш овај човек можда почива у Гробу незнаном јунаку на Јелисејским пољима.

Тарди ће се након ових стрипова још два пута вратити Првом светском рату у свом стваралаштву, а управо ће та дела бити предмет разматрања и анализе у наредним поглављима.

4.1. БИО ЈЕ ТО РОВОВСКИ РАТ

Стрип *Био је то рововски рат* у својој интегралној форми први пут је објављен 1993. године. Подстакнут причама које му је још као дечаку причао његов деда, Тарди је желео да створи један веродостојан приказ дешавања у Великом рату. Међутим, овде се не ради о „историјском тексту“ већ о нечему што сам аутор назива „секвенц[ом] ситуација које нису хронолошки поређане и које су проживели људи који су због наређења морали да се вуку по блату, видно несрећни што су се баш ту затекли, људи чија је једина жеља била да живе макар још један сат и који су жудели за повратком кући“ (Tardi 1993/2013).¹ Тако стрип прати доживљаје из живота неколицине обичних француских војника, бачених у гротло ратних збивања, а Тарди све време поставља питања како су ти људи уопште успевали да се у таквом окружењу носе са свим недаћама и преживљавају из дана у дан. Вреди напоменути да је Тарди у својим припремама за рад на стрипу користио документарну грађу, у чијем му је тумачењу помагао француски историчар Жан-Пјер Верне, коме Тарди и захваљује на свим саветима у самом стрипу. Верне ће му се касније поново придружити у раду, али овога пута у својству коаутора стрипа *Проклећти рат*!

¹ Из Тардијевог предговора у стрипу *Био је то рововски рат*, превод Лидије Блануше.

Тарди на маестралан начин осликава све ужасе оваквог живота, а „брза дешавања пропраћена директном и каткад двосмисленом нарацијом, у комбинацији са [његовим] кадровима у којима читалац није поштеђен ниједног узнемиравајућег детаља, смештају публику у исте блатњаве ровове и комаде људских тела заједно са актерима стрипа“ (Dragomirović 2014). Управо овим Тарди показује све могућности које стрип као мултимодални медиј поседује, и које му у неку руку дају одређене предности у односу на књижевност или филм. Како Волц (Walz 2014) примећује, ратни романи посвећени Првом светском рату захтевају од своје публике да некако ухвати тај специфичан историјски сензибилитет који писац покушава да дочара, док филмови исте тематике намећу гледаоцу својеврстан временски оквир, чиме га донекле спутавају и ограничавају. Најумешнији стрип аутори пак успевају да путем флексибилног трајања радње и особене мешавине текста и слике читаоцу/гледаоцу пруже најбоље из оба домена. Слажемо се да се то свакако може рећи за Жака Тардија.

Ако сада ствари покушамо да поставимо унутар нашег теоријског оквира, најпре можемо констатовати да *Био је то рововски рат*, као дело изражене како визуелне тако и литерарне приповедачке снаге, припада оним стриповима које Стејндрук, позивајући се на Кинивијеву класификацију, подводи под четврти циљ, тј. ону врсту текста који је усмерен ка самом себи. Служећи се наизменично нарацијом у првом и трећем лицу, као и другим модалитетима попут класификације и описа, Тарди варира и обогаћује начин приповедања. Покушаћемо да то илуструјемо и објаснимо следећим примерима из самог стрипа.

Слика 1. Нарација у трећем лицу



Bio je to rovovski rat © 1993 Editions Casterman; 2013 Phoenix Press

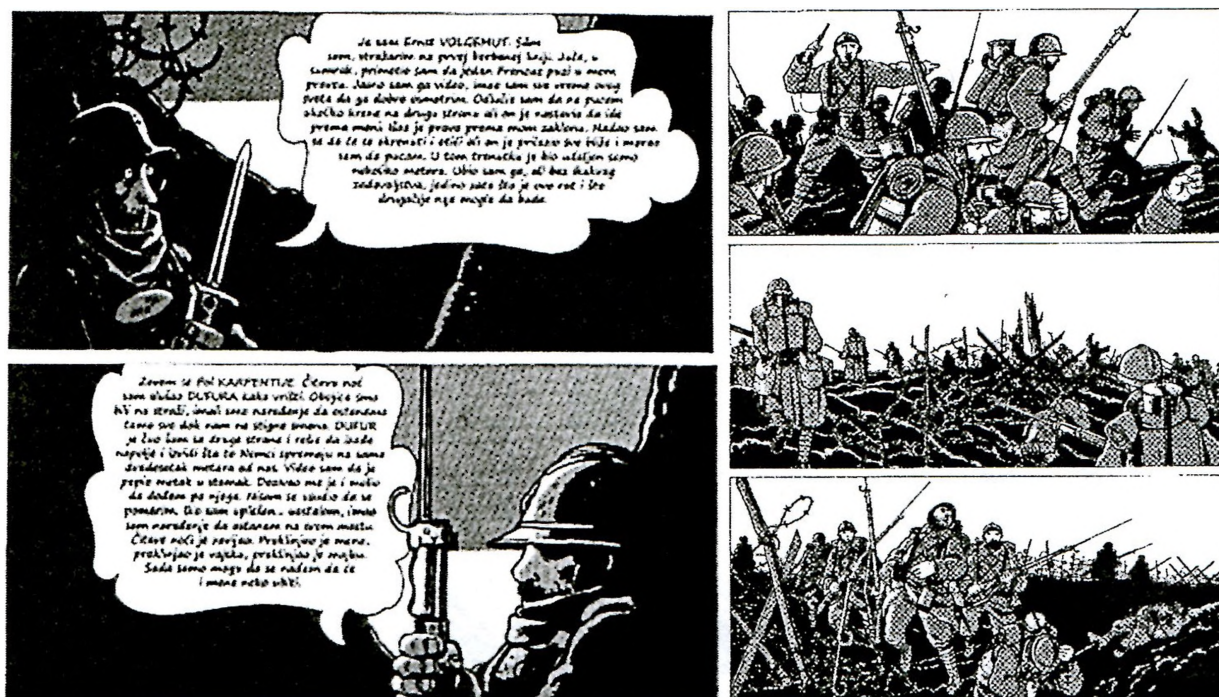
Слика 2. Класификација



Тарди није имао намеру да користи документацију како би правио каталоге оружја и униформи или давао податке о броју погинулих војника или потрошеној муницији у одређеним борбеним дејствима, већ су њега првенствено занимали људи и њихова патња (Tardi 1993/2013). На слици 2 видимо како ау-

тор употребљава модалитет класификације како би својој причи дао управо оно што је и желео: људски моменат. Служећи се портретима војника, Тарди на самом почетку приповедања показује како рат није никога заобишао, и како су се у њему обрели људи различитих особина и нарави. Занимљиво је да ће он касније, пред крај стрипа *Проклећти рай!*, дати сличну класификацију, али овог пута портрета рањеника и њихових страшних повреда по окончању рата.

Слика 3. Доминација једног канала



Bio je to rovovski rat © 1993 Editions Casterman; 2013 Phoenix Press

Стрип представља мултимодални медиј, и у њему је, као таквом, могуће одређивати који ће модалитет у којем тренутку бити доминантнији. На слици 3 видимо два примера из Тардијевог стрипа, у којима доминира или писани или графички текст. На примеру лево, аутор користи вербални канал како би нам приближио личности два војника у супротним рововима и омогућио увид у њихова размишљања, и коначно њихову људскост. Нарација је овде у првом лицу, а такав субјективан израз има за циљ да нам још једном дочара сву суровост и бесмисао рата „из прве руке“. Оваква техника служи и томе да се у мало кадрова читаоцу пренесе велики број информација, јер је стрип, иако визуелан, ипак изразито статичан медиј, те би другачији приказ свега реченог помоћу „балончића“ („облачића“ или „филактера“) захтевао огроман простор. С друге стране, на слици 3 десно имамо апсолутну доминацију визуелног канала, до те мере да никаквог вербалног текста и нема на целој страни. Као што смо већ напоменули, стрип је, уосталом, и секвенцијалан графички медиј и њиме је, зависно од сигнала који цртач (енкодер) шаље читаоцу (декодеру), могуће пренети одређену поруку искључиво путем визуелног канала.

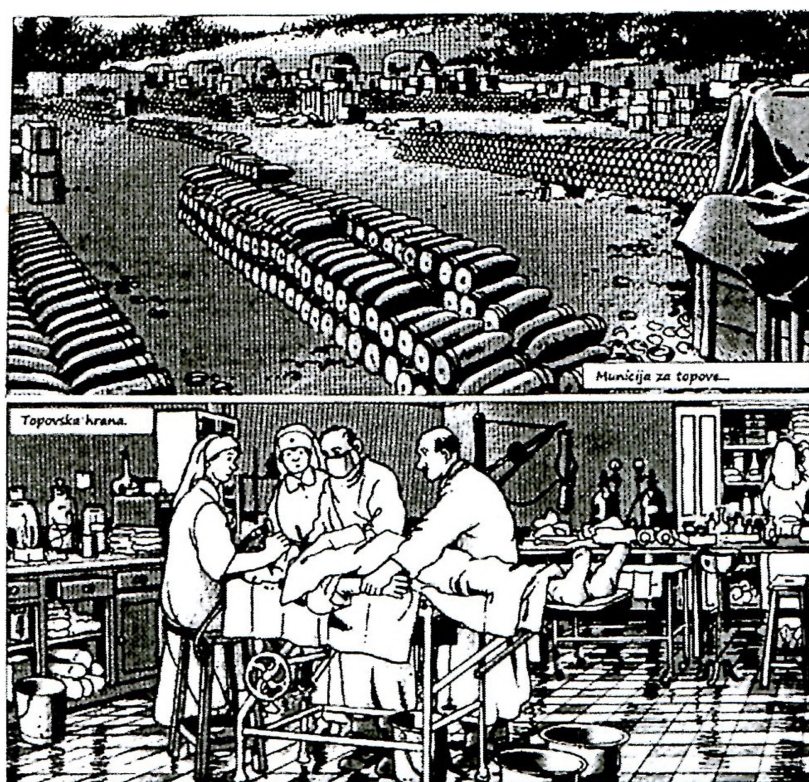
Слика 4. Промена наративне перспективе



Bio je to rovovski rat © 1993 Editions Casterman; 2013 Phoenix Press

На наредној слици имамо занимљив случај промене наративне перспективе из првог у треће лице у два суседна кадра. Како бисмо боље разумели о чему се овде ради, морамо укратко објаснити ситуацију у којој се води разговор горе између два војника (од којих једног овде не видимо). Наиме, рањени војник кога не видимо у ова два кадра лежи на леђима док му глава виси са тротоара низ ивичњак ка коловозу. Први кадар, заправо, представља визуелну наративну у првом лицу, јер војник који лежи види другог војника наопако. Други кадар премешта радњу из првог у треће лице, барем што се визуелног канала тиче, и читалац сада види војника који стоји сопственим очима, док наставља да прати њихов разговор. Служећи се могућностима стрипа као визуелног медија, Тарди покушава да нас додатно увуче у тешку ситуацију у којој се рањени војник налази, и ми можемо да видимо како је војников живот и буквално и фигуративно окренут наглавачке. Гледајући нагоре, ка небу, са Христовим распећем у позадини, преиспитујући своју веру, рањени војник схвата да је крај близу, а Тарди променом наративне перспективе успева да нам то осећање пренесе на изузетно јак начин.

Слика 5. Визуелна метафора Војници су храна



Bio je to rovovski rat © 1993 Editions Casterman; 2013 Phoenix Press

Коначно, последњи пример из стрипа *Био је то рововски рат* послужиће нам да илуструјемо поље најчешћег преклапања студија стрипа и когнитивне лингвистике, а то је проучавање визуелне метафоре (детаљније у Тасић и Стаменковић 2013). Когнитивистичка Теорија појмовне метафоре (Lakoff & Johnson 1980) указала је на постојање својеврсног механизма помоћу којег концептуализујемо свет око себе на основу сопственог искуства. Тај механизам заправо функционише на принципу метафоре односно представљања једног аспекта нашег искуства помоћу неког другог. Један од главних постулата Теорије појмовне метафоре указује на то да метафора није само језичка фигура већ нешто што се налази у темељу нашег поимања окружења у којем се налазимо, а језичке манифестације чине само један од могућих начина изражавања таквих метафора. Имајући то у виду, претпоставља се да је могуће изразити појмовне метафоре сасвим равноправно помоћу њихових визуелних манифестација, а стрип представља богато подручје за проучавање таквих случајева. Тако на слици 5², Тарди јукстапозицијом два кадра и пропратним текстом показује да војници представљају метафоричку топовску храну, односно, „потрошни материјал“ у рату, што се нарочито може везати са страдање огромног броја људи у рововским биткама током Првог светског рата. Визуелни приказ ове метафоре појачава сигнал који аутор шаље читаоцу кроз текстуалне знаке и обрнуто, чинећи њене модалитете комплементарним у овом примеру.

² Страна на којој се у стрипу *Био је то рововски рат* налазе ова два кадра садржи још један кадар који је постављен између њих. С обзиром на то да он није у директној вези са визуелном метафором коју употпуњавају ови кадрови, средишњи кадар је исечен и изостављен са илустрације дате у раду.

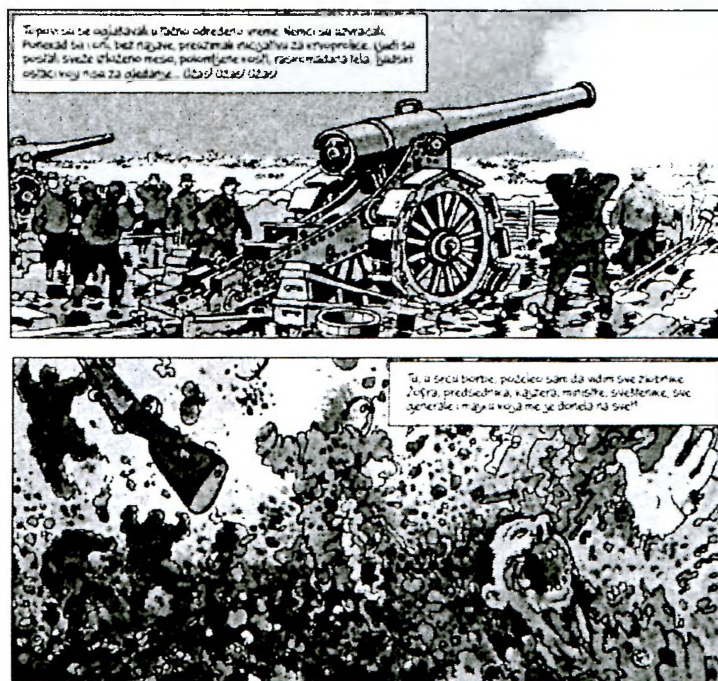
У наредном делу рада допунићемо анализу примерима из стрипа *Проклећи рај!*, са посебним освртом на приказе насиља у стрипу као графичком медију, употребу боје у наративне сврхе и различитим облицима наратије.

4.2. Проклећи рај!

Петнаест година након објављивања интегралне верзије стрипа *Био је њо рововски рај*, Жак Тарди се још једном враћа истој теми у *Проклећом рају*! Први део стрипа који покрива период од 1914. до 1916. Године, излази 2008, а други део, који покрива период 1917–1919, излази наредне године. Тарди се поново обраћа за помоћ француском историчару и колекционару Жан-Пјер Вернеу, али овом приликом Верне припрема прикладан пропратни текст који описује сваку годину рата и постаје саставни део самог стрипа. Новину у односу на претходни стрип представља и употреба боје, о којој ће бити нешто више речи касније, а попут његовог претходника и *Проклећи рај!* можемо сврстати у стрипове који припадају четвртој Стејнбруковом циљу дискурса.

За разлику од стрипа *Био је њо рововски рај*, у *Проклећом рају*! Тарди за протагонисту узима само једног непознатог војника, чији пут прати од почетка рата до последњих кадрова у Берлину 1919. године. Драгомировић (2014) примећује да је стрип рађен у стилу реминисценције, илустроване хронике писане у прошлом времену, без дијалога, а да коментари главног актера и виђења догађаја на првим линијама фронта јесу цинични и све пунији горчине како радња одмиче. Цртеж је јасан, пун ужасавајућих детаља, а први пример из самог стрипа показује како се Тарди служи графичким приказима насиља у служби осуде ратних разарања (слика 6).

Слика 6. Графички приказ насиља

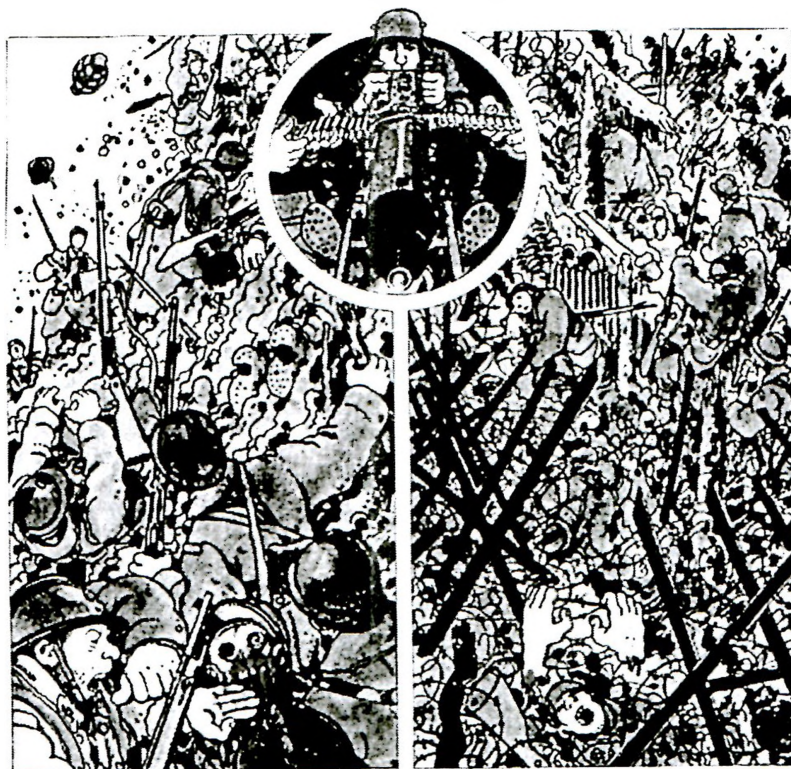


Prokleti rat! © 2008, 2009 Casterman; 2013 Darkwood

Тарди зналачки користи све специфичне могућности медија у којем ствара како би пружио јединствени опис и доживљај ратних ужаса и њихових последица. Прецизност с којом је документарна грађа уведена у стрип додатно појачава осећај веродостојности онога с чиме се сусрећемо на страницама *Проклейої ратїа!* Тарди је свестан чињенице да, сам по себи, графички приказ може да буде схваћен вишеструко, те се труди да кроз писани текст не остави дилему у вези с тим какву поруку покушава да пренесе кроз визуелни језик свог остварења.

Веома важан елемент тог језика, који Тарди уводи у овај стрип, јесте и боја. Иако нам техничка ограничења овде не дозвољавају комплетан увид у употребу и функцију боје у *Проклейом ратїу!*, ипак сматрамо да их треба неизоставно поменути. Волц (2014) уочава како боја игра веома значајну улогу и како палета пред крај 1914. године прелази из полихроматске у скоро монохроматску, којом доминира сива са повременим упадима јарких боја (нпр. кадар у којем сивило срушеног града раздија јарко црвена боја неба и реке којом теку „расуте утробе“ становника града). С времена на време, у делу стрипа који покрива период од 1915. до 1918. године, Тарди користи друге боје како би нагласио значај одређених фигура или предмета у кадровима и скренуо читаоцу пажњу управо на њих. Волц исправно запажа да постепено увођење свих боја спектра у последњем делу стрипа указује на то да је свет по окончању рата само делимично обновљен и да су сви актери трајно трауматизовани. Међутим, додали бисмо да увођење боја овде има и другу сврху која се односи на споро али неумитно обнављање света након завршетка сукоба.

Слика 7. Двострука наратија 1

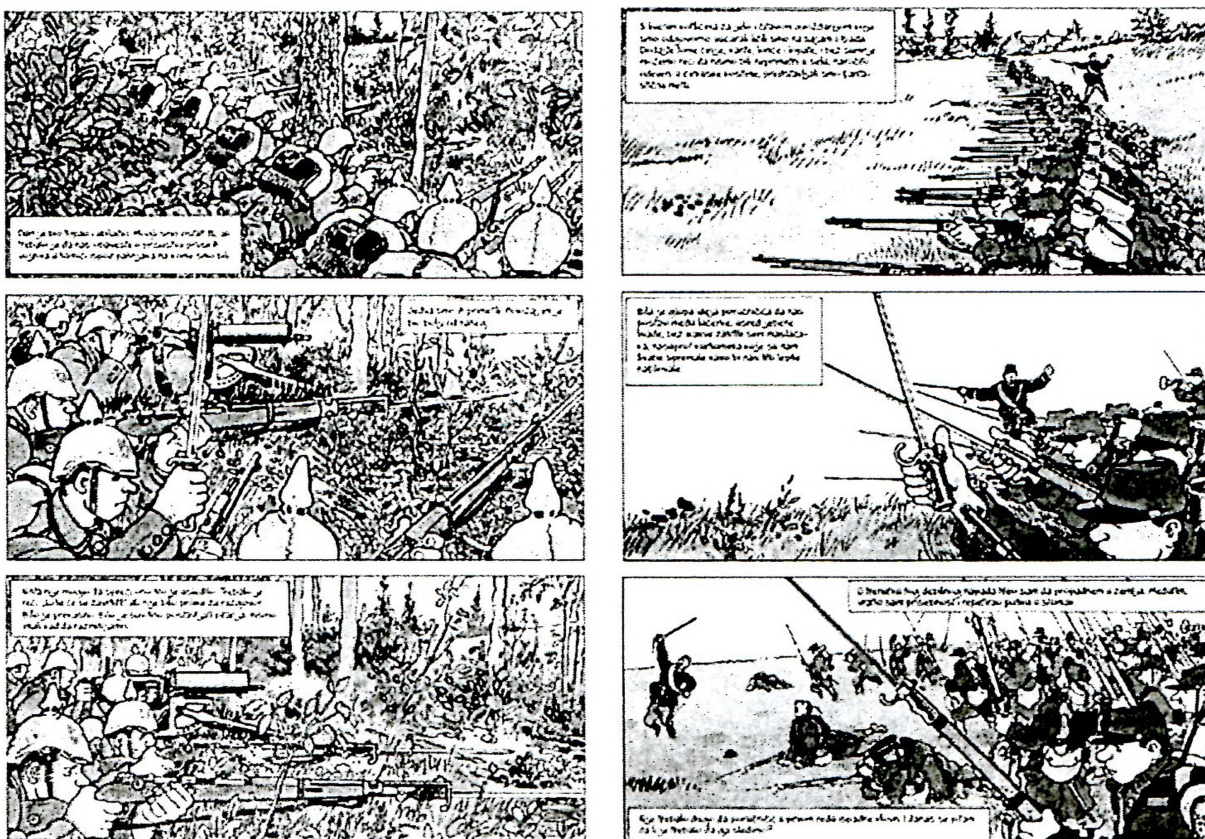


Prokleti rat! © 2008, 2009 Casterman; 2013 Darkwood

На слици 7 видимо један пример двоструке наратије, технике којом се Тарди често служи у *Проклејом рају*! Кадрови на слици горе стоје у својеврсној узрочно-последичној кохезији. Аутор оваквим распоредом кадрова смањује физичку дистанцу између узрока и последице онога што видимо на овој страни. Постављањем немачког војника високо изнад и централно, Тарди јасно комуницира сцену коју приказује и читалац схвата да се француски војници пењу ка митраљеском гнезду из којег немачки митраљезац „сеје смрт“. Увођењем двоструке наратије он нам омогућава комплетнији увид у дешавање које се одвија пред нама и несумњиво ставља до знања ко у овој ситуацији диктира темпо радње.

У наредном примеру имамо сличан случај, али се овде ради о пуне две стране стрипа на којима аутор, стављајући их једне насупрот другима, пореди одлуке и акције немачких, с леве, и француских војника, с десне стране. Нарација је поново двострука јер се ради о дешавањима која се збивају истовремено, а чињеница да вербална наратија у првом лицу прати визуелну наратију у трећем само потврђује разноврсне могућности којима стрип као мултимодални медиј располаже. Управо овакви примери, показују све богатство израза визуелног језика стрипа.

Слика 8. Двострука наратија 2

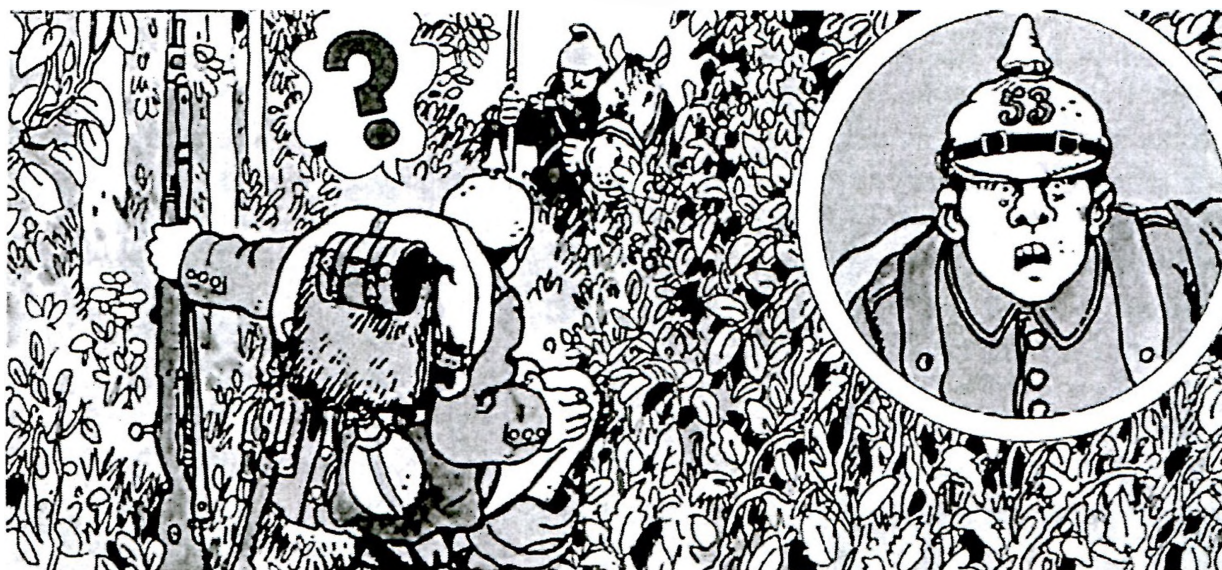


Prokleti rat! © 2008, 2009 Casterman; 2013 Darkwood

На крају, ево још једног занимљивог примера на којем се може видети како Тарди мајсторски користи кадрирање, где унутар једног имамо и други кадар

који обогаћује дискурс стрипа. Иако у „балончићу“ изнад главе немачког војника већ имамо упитник који овде као пиктограм показује збуњеност и упитност субјекта, окретање „камере“ и давање крупног плана јасно предочава и страх који у супротном не би тако лако могао да се представи на већем кадру. Тардијево умеће свакако лежи и у домишљатости којом кадрира свој рад и стално изналази нове и ефектне начине да своје идеје пренесе на папир и коначно на читаоца.

Слика 9. Кадрирање



Prokleti rat! © 2008, 2009 Casterman; 2013 Darkwood

5. ЗАКЉУЧЦИ

На основу наведеног, можемо да закључимо како је могуће применити Кинивијеву типологију циљева и модалитета у дискурсу и на анализу стрипа. Та чињеница, између осталог, може да послужи као аргумент у прилог тврдњи да стрип представља облик комуникације који је донекле сличан језику, нарочито када се ради о комбинацији писаног и цртаног текста (где је једна компонента нужно језичка). Међутим, наша анализа је показала да стрип као мултимодални медиј са собом носи и специфичне могућности које га издвајају од других видова комуникације и омогућавају ауторима стрипова да на разноврсне начине преносе своје поруке читаоцима/гледаоцима. Како је број радова који анализирају дискурс у стрипу релативно мали, ово истраживање само по себи може да обогати студије стрипа.

Стрипови Жака Тардија на тему Првог светског рата послужили су нам као одличан материјал за илустрацију већине елемената дискурса стрипа које уводи Стејнбрук. Видели смо како визуелни језик стрипова *Био је то рововски рай!* и *Проклети рай!* пружа јединствени опис и доживљај ратних ужаса и њихових последица, при чему користи наведене специфичне могућности ово-

га медија. Управо сама ратна тематика бива живописније приказана великим делом због могућности заједничког деловања слике и текста. Верујемо да је могуће применити Стејнбрукову анализу, обogaћену најновијим достигнућима из области студија стрипа, и на многа друга дела „девете уметности“ у циљу пружања адекватне подлоге за даља проучавања и коначне афирмације стрипа као сасвим равноправног медија изражавања.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Bounegru, Liliana & Forceville, Charles (2011), „Metaphors in editorial cartoons representing the global financial crisis“, *Visual Communication* 10 (2), 209–229.
- Cohn, Neil (2012), „Comics, linguistics, and visual language: the past and future of a field“, In: Bramlett Frank (ed.), *Linguistics and the Study of Comics*, New York: Palgrave MacMillan, 92–118.
- Cohn, Neil (2013), *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*, London: Continuum Publishing Corporation.
- Dragomirović, Nikola (2014), „Rat u kaiševima“, *Vreme* 1222, 5. jun 2014.
- Eerden, Bart (2009), „Anger in Asterix: The metaphorical representation of anger in comics and animated films“, In: Forceville, Charles & Urios-Aparisi, Eduardo (eds.), *Multimodal Metaphor*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 243–264.
- Eisner, Will (2008), *Expressive Anatomy for Comics and Narrative*, New York/London: W. W. Norton & Company.
- Eisner, Will (1985/2008), *Comics and Sequential Art*, New York/London: W. W. Norton & Company.
- Eisner, Will (1996/2008), *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, New York/London: W. W. Norton & Company.
- El Refaie, Elisabeth (2009), „Metaphor in political cartoons: Exploring audience responses“, In: Forceville, Charles & Urios-Aparisi, Eduardo (eds.), *Multimodal Metaphor*, 173–196, Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Forceville, Charles (2011), „Pictorial runes in Tintin and the Picaros“, *Journal of Pragmatics* 43: 875–890.
- Forceville, Charles, El Refaie, Elisabeth & Meesters, Gert (2014), „Stylistics and comics“, In: Burke, Michael (ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics*, London: Routledge, 485–499.
- Gubern, Román (1972), *El Lenguaje De Los Comics*, Barcelona: Peninsula.
- Hünig, Wolfgang K. (1974), *Strukturen Des Comic Strip*, Hildensheim: Olms.
- Kinneavy, James L. (1971), *A Theory of Discourse*, New York: W. W. Norton.
- Koch, Walter A. (1971), *Varia Semiotica*, Hildensheim: Olms.
- Kunzle, David (1973), *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*, Oakland, CA: University of California Press.
- Lakoff, George & Johnson, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press.

- Leech, Geoffrey & Short, Michael (1981), *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, London: Longman.
- McCloud, Scott (1993), *Understanding Comics: The Invisible Art*, Northampton, MA: Tundra Publishing.
- Miller, Jeffrey A. (2001), „Critical Analysis of Comic Strips: A Semiological Approach“, Doctoral Dissertation, Buffalo: State University of New York.
- Sheridan, Martin (1973), *Classic Comics and Their Creators: Life Stories of American Cartoonists from the Golden Age*, Los Gatos, CA: Post Era Pubns.
- Stainbrook, Eric J. (2003), „Reading Comics: A Theoretical Analysis of Textuality and Discourse in the Comics Medium“, Doctoral Dissertation, Indiana County: Indiana University of Pennsylvania.
- Stamenković, Dušan & Tasić, Miloš (2014), „The Contribution of Cognitive Linguistics to Comics Studies“, *The Balkan Journal of Philosophy* 6 (2): 155–162.
- Стаменковић, Душан и Тасић, Милош (2015), „Анализа дискурса у визуелном језику стрипа“. У: Мишић Илић, Биљана и Лопичић, Весна (ур.), *Језик, књижевност, дискурс – Језичка исцртаживања*, Ниш: Филозофски факултет.
- Szawerna, Michał (2012), „Toward a cognitive linguistic approach to analyzing comics: the contrasting construals of comics in similarity-based views of conceptual representation“, In: Wąsik, Zdzisław, Czajka, Piotr & Szawerna, Michał (eds.), *Alternate Construals in Linguistics*, Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, 59–74.
- Tardi, Žak (1993/2013), *Bio je to rogovski rat*, Beograd: Phoenix Press.
- Tardi, Žak (2009/2013), *Prokleti rat!*, Beograd: Darkwood.
- Тасић, Милош и Стаменковић, Душан (2013), „Визуелне манифестације појмовне метафоре и метонимије у стрипу“. У: Димитријевић, Бојана и др. (ур.), *Наука и савремени универзитет 2: Од науке до нас*, Ниш: Филозофски факултет. 182–198.
- Walz, Robin (2014), „Putain de guerre! Teaching Jacques Tardi's WWI Graphic Novels“, *Fiction and Film for French Historians: A Cultural Bulletin* 4 (4), преузето 20. јануара 2015, <<http://h-france.net/ffh/the-buzz/putain-de-guerre-teaching-jacques-tardis-wwi-graphic-novels/>>.

tmilos@masfak.ni.ac.rs
dusan.stamenkovic@filfak.ni.ac.rs

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

82.09"1914/1918"(082)

НАУЧНИ скуп Први свјетски рат: одраз у језику, књижевности и
култури (2014 ; Бања Лука)

Први свјетски рат: одраз у језику, књижевности и култури :
зборник радова : с научног скупа, Бања Лука, 13-14. октобар 2014. /
[уређивачки одбор Младенко Саџак ... [и др.]]. - Бања Лука :
Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет, 2016 (Бања Лука :
Арт принт). - 570 стр. : илустр. ; 24 cm

Тир. и лат. - Текстови на више језика. - Тираж 300. - Напомене и
библиографске референце уз текст. - Библиографија уз све радове.

ISBN 978-99955-58-28-4

COBISS.RS-ID 5681176