

Strip je kriv za sve!: Polet i Novi kvadrat

Čakarić, Lara

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:335568>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-29**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Lara Čakarić

Strip je kriv za sve!:
Polet i Novi kvadrat

DIPLOMSKI RAD

Rijeka, 2022.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Lara Čakarić
Matični broj: 0009078068

Strip je kriv za sve!:
Polet i Novi kvadrat

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: doc. dr. sc. Mario Kolar

Rijeka, 2022.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam diplomski rad naslova *Strip je kriv za sve!: Polet i Novi kvadrat* izradila samostalno pod mentorstvom doc. dr. sc. Marija Kolara.

U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkoga rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju diplomskoga rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u diplomskom radu na uobičajen način citirala sam i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama.

Studentica

Lara Čakarić

Potpis

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Dolazak sedamdesetih.....	4
2.1. Politička, društvena i gospodarska situacija.....	4
2.2. Postmodernizam i postmoderna.....	6
2.3. Nove umjetničke prakse.....	8
2.4. Književne prakse.....	9
3. Omladinski tisak.....	12
3.1. Klasifikacija omladinskog tiska.....	12
3.2. Omladinski tisak u Hrvatskoj.....	13
4. <i>Polet</i>	15
4.1. Nastanak <i>Poleta</i>	15
4.2. Kako je <i>Polet</i> dobio ime?.....	16
4.3. Devet uredništava, jedanaest omladinskih rukovodstava.....	16
4.4. Fenomen <i>Poleta</i>	21
5. Što je strip?.....	23
5.1. Razvoj stripa.....	23
5.2. Strip u Hrvatskoj.....	24
6. <i>Novi kvadrat</i>	27
6.1. Nastanak <i>Novog kvadrata</i>	27
6.2. Osobitosti, tematske i stilske preokupacije.....	29
6.2.1. Mirko Ilić: <i>Shakti</i>	33
6.2.2. Igor Kordej: <i>198?: Posljednji pobunjenik</i>	36
6.2.3. Ninoslav Kunc: <i>Sjena (U mraku, Jednoslojni strip, Švicarski sat, Tsunami)</i> ...38	
6.3. Popularizacija.....	40
6.4. Promjena koncepcije <i>Poleta</i> i samoukinuće <i>Novog kvadrata</i>	41
6.5. Utjecaj i ostavština.....	42
7. Zaključak.....	45
8. Popis literature.....	47
Sažetak i ključne riječi (na hrvatskom jeziku)	
Sažetak i ključne riječi (na engleskom jeziku)	

1. Uvod

Pokrenut kao aktivistički projekt Saveza socijalističke omladine Hrvatske, kojemu je glavna svrha bila približiti komunističke ciljeve i vrijednosti mladima na popularniji način, *Polet* je označio prekretnicu na tadašnjoj jugoslavenskoj medijskoj sceni. U vrijeme intenzivnih društvenih i političkih promjena, pod vladajućom cenzurom tadašnje komunističke partije, sve što je *Polet* donio bilo je drugačije i provokativnije. Često je izmicao političkoj kontroli nastojeći dati odgovore na niz svjetonazorskih pitanja, boreći se za prostore većih sloboda. Osim što je promovirao drugačije novinarstvo, neopterećeno ideologijom te grafički i tekstualno u potpunosti različito od svega ostalog, snažno je sudjelovao u promociji glazbenog *Novog vala*, fotografije, ali i strip grupe *Novi kvadrat*.

Intrigantnost, provokativnost i inovativnost *Poleta* nagnale su me da svoj rad posvetim upravo njemu te da istražim zbog čega se i danas smatra fenomenom. Isto tako, kako se o stripu na ovim područjima i dalje premalo govori (uz naglasak i na vlastitoj zainteresiranosti za sam medij), u ovome radu odlučila sam se podjednako posvetiti i grupi *Novi kvadrat*, oformljenoj upravo unutar *Poleta*. Djelujući u vrlo kratkom periodu (1977. –1980.), zanimalo me uvidjeti zbog čega je postala sinonim za tzv. treću generaciju hrvatskog stripa, koja se u potpunosti odmaknula od tadašnje tradicije i komercijalizacije devete umjetnosti. Na koncu, htjela sam ustanoviti na koji način su ta dva medija funkcionirala u cjelini te što je *Novi kvadrat* potaknulo da stasa upravo unutar navedenog omladinskog lista.

Uzevši u obzir dug period djelovanja *Poleta* (1976. – 1990.), čije se izlaženje protezalo tijekom dva vrlo važna i po mnogočemu slojevita desetljeća, na početku rada detaljno sam nastojala dati uvid u kontekst sedamdesetih godina prošlog stoljeća, budući da mi je to desetljeće predstavljalo daleko veću važnost. Razlog tome je prvenstveno uočavanje okolnosti na kakvome tlu i zbog je čega uopće pokrenut *Polet*, a potom i kratak period djelovanja *Novog kvadrata* potkraj sedamdesetih godina. Kako sam se odlučila u isto vrijeme baviti fenomenom navedenog omladinskog lista i grupom strip autora, od mene se zahtijevalo da temi pristupim iz šireg kuta.

Shodno tomu, početak rada posvećen je sedamdesetim godinama. Ukratko opisujem političku, gospodarsku i društvenu situaciju. To je vrijeme kada je Hrvatska bila dio Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, gdje su neki ključni događaji znatno utjecali na njezin kasniji razvoj. Zatim se osvrćem na idejni kontekst i procvat postmoderne i postmodernizma, čije će ideje na koncu imati presudan utjecaj na *Novi kvadrat* i razvoj drugih

umjetničkih sfera i koncepata unutar *Poleta*. Slijede potpoglavlja o novim umjetničkim praksama, koje su pridonijele novom promišljanju i sagledavanju umjetnosti, te potpoglavlje o književnim praksama, što će sve uvelike koristiti prilikom razumijevanja inovativnih *Poletovih* koncepata, a potom i stripa kao medija. Sva četiri potpoglavlja u cjelini bit će iznimno važni za spoznavanje i kritičko promišljanje prvenstveno onoga što se odvijalo u *Poletu*: tlo na kojemu je nastao, mehanizmi kojima je omladinsko i partijsko rukovodstvo krojilo njegovu uređivačku i kadrovsku politiku, pokušaj otimanja političkoj kontroli, ali i onoga što je u konačnici uvjetovalo *Poletovo* probijanje granica među tadašnjim omladinskim tiskovinama. Sve to nužno je i za razumijevanje pojave *Novog kvadrata*. On unosi niz inovacija i time ostavlja znatan trag u hrvatskom stripu, ali i šire.

Nakon ocrtavanja granica okvira studije, razmatram sam pojam omladinskog tiska, u čemu mi je bitno pomogla knjiga Marka Zubaka *The Yugoslav Youth Press (1968-1980): Student Movements, Youth Subcultures and Alternative Communist Media*. Pomoću nje mogla sam pobliže definirati omladinski tisak te ponuditi klasifikaciju i razlike između omladinskog tiska i komercijalnog časopisa. Potom se dotičem same povijesti i razvoja omladinskog tiska u Hrvatskoj: kako je uopće nastao te njegove društvene uloge.

Usljedila je prva okosnica rada koja se odnosila na sam omladinski list *Polet*. Pri snalaženju u njegovoj dugoj povijesti i mnoštvu informacija posebno mi je koristila iznimno iscrpna i sveobuhvatna knjiga Željka Krušelja *Igraonica za odrasle: Polet 1976.-1990*. Ona mi je najvećim dijelom omogućila sagledavanje lista u cjelini. Zahvaljujući njoj, ali i mnoštvu drugih izvora, odlučila sam povijest *Poleta* podijeliti na četiri potpoglavlja. Isprva sam objasnila razloge njegova nastanka, osvrnuvši se pritom i na povezanost s prijašnjih pet projekata, a nastojala sam i objasniti ciljeve kojima je trebao težiti te okolnosti oko izlaska nultog broja. Potom sam se ukratko osvrnula na sam naziv *Polet*: otkuda seže njegova povijest i zašto je baš navedeni odabir bio najpogodniji. Kao najvažniji dio ističem potpoglavlje *Devet uredništava, jedanaest omladinskih rukovodstava*. U njemu sam iscrpno predstavila cjelokupnu povijest i različite faze koje je *Polet* u svojih četrnaest godina proživio, i to prvenstveno kroz djelovanje svih devet urednika. Bilo mi je važno pokazati kako su se promjenom uredništva koncepcije i izgled lista drastično mijenjale, jednako kao i jačanje ili slabljenje aktivizma, te na koncu i unošenje raznih inovacija koje su se zbivale za vrijeme njihova mandata. Naposljetku, pojasnila sam razloge propasti i prestanka izlaska lista, s naglaskom na bitne iskorake, zbog čega je danas u povijesti stekao kulturni status.

Nakon zaokružene priče o *Poletu*, a prije ustupanja mjesta *Novome kvadratu*, nužno je bilo zaustaviti se na stripu kao mediju. Upravo zato sam sljedeće poglavlje posvetila teoriji i definiciji stripa, služeći se ponajviše teorijskim okvirima Ranka Munitića, Midhata Ajanovića Ajana i Scotta McClouda. Nakon toga ukratko sam se osvrnula na povijest hrvatskog stripa: od njegova *oca*, Andrije Maurovića, pa sve do današnjih dana.

Konačno, došla sam i do druge okosnice rada, odnosno priče o *Novom kvadratu*. Ponajviše sam se oslonila na monografiju nastalu povodom četrdesete godine prestanka rada grupe, *NOVI kvadrat: od kvadrata do vječnosti i natrag: 40 godina poslije*, te knjige Veljka Krulčića *Put u obećanu zemlju: dvanaest godina stripa na stranicama "Poleta"*. Namjera mi je bila prvo dati uvid u okolnosti vremena u kojemu je grupa nastala, a potom pobliže razjasniti i poveznicu s *Poletom* unutar kojega je oformljena, posebice njegovom značaju za razvoj stripa, kao i o odabiru imena grupe. Potom sam predstavila osobitosti *Novog kvadrata* u cjelini, a posljedično i svakog autora ponaosob putem tematskih i stilskih preokupacija koje su ih karakterizirale. Kako bih jasnije naznačila i dokazala smjer kojima su se autori kretali, odlučila sam pružiti i sažetu analizu stripova proizašlih iz djelovanja grupe. U tu svrhu, odabrala sam sljedeće stripove: *Shakti Mirka Ilića, 198?: Posljednji pobunjenik* Igora Kordeja te četiri vrlo kratka stripa na jednoj tabli iz ciklusa *Sjena (U mraku; Jednoslojni strip; Švicarski sat; Tsunami)* Ninoslava Kunca. Zatim sam se fokusirala na popularnost grupe i snažan medijski odjek koji su potaknuli svojim kratkim djelovanjem, kao i brzim razilaženjem. Konačno, predstavila sam neke od najvažnijih postignuća koje su autori *Novog kvadrata* postigli, kao i utjecaju koji su ostavili na sam medij stripa u Hrvatskoj.

2. Dolazak sedamdesetih

Nastupajući nakon doba pobuna, utopističkih vizija društva i umjetnosti šezdesetih godina, sedamdesete često poprimaju etiketu sive zone, manje interesantnijeg desetljeća, postajući tako žrtvom „učinka perspektive“. Ipak, to je vrijeme oštre političke podijeljenosti svijeta i Hladnoga rata, ali i doba specifičnosti tadašnje mode i životnog stila (Lukšić 2010: 7).

Razdoblje je to zlatnog doba socijalizma za Socijalističku Federativnu Republiku Jugoslaviju. Gospodarstvo dostiže vrhunac, životni standard postaje sve bolji, stvara se potrošačko društvo, a vjera u politički sustav još je uvijek stabilna. Prema Igoru Dudi (2010), država je dosegla „traženo blagostanje“. S političke strane, Jugoslavija odabire politiku nesvrstanosti što joj omogućuje pristizanje mnogobrojnih utjecaja s Istoka i Zapada (Tomić 2013: 239).

Kulturnu produkciju više ne zanima teret tematike Drugoga svjetskog rata, a nestaje i poetika socrealizma, čime se šire tematski i žanrovski krugovi. Dolazi do smjene dviju velikih književnih poetika – modernizam ustupa prostor postmodernizmu. Također, film, televizija i glazba poprimaju veliku ulogu u oblikovanju identiteta i sazrijevanju tadašnjih generacija (Tomić 2013: 238).

2.1. Politička, društvena i gospodarska situacija

Kako bi se naglasila iznimna kompleksnost, osjetljivost i katkad proturječnost perioda sedamdesetih godina, za politički okvir dovoljno je naglasiti dva ključna događaja, iznimno utjecajna na daljnji razvoj i sudbinu Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, a potom i Hrvatske kao njezinog sastava. Na početku vremenske linije nalazi se *Hrvatsko proljeće* 1971. godine, a na njenom kraju smrt jugoslavenskoga predsjednika Josipa Broza Tita 1980. godine (Bagić 2016: 13).

Hrvatsko proljeće bio je pokret koji je pokušao ujediniti stremljenja tadašnjeg političkog i partijskog vodstva na čelu sa Savkom Dabčević-Kučar i Mikom Tripalom, studenata koje su predvodili Dražen Budiša i Ivan Zvonimir Čičak te intelektualaca koji su bili okupljeni oko Društva književnika Hrvatske i Matice hrvatske. U svojim zahtjevima sintetizirali su neposredne i strateške ciljeve pokreta: ekonomsku i političku nezavisnost Hrvatske, promjenu jugoslavenskoga ustava, ukidanje verbalnoga delikta, slobodu medija, uvođenje višestranačkoga sustava te stvaranje republičke vojske (Bagić 2016: 13). Sam štrajk uključivao

je većinu zagrebačkih studenata i neke fakultete izvan Zagreba, poput Splita i Zadra, čime je ujedno napetost u Hrvatskoj i Jugoslaviji dodatno porasla. „Vodstvu Hrvatskog proljeća studenti su, s jedne strane, bili saveznici, a s druge ne samo što su se bojali studentske radikalizacije nego su bili svjesni da je štrajk izvrstan argument onima koji Hrvatskom proljeću žele stati na kraj“ (Goldstein 2003: 342). Podršku su im pružili i intelektualna elita i narod, posebice na većim skupovima, a potom i mediji poput *Hrvatskoga tjednika*, *Vjesnika u srijedu*, *Radio Zagreba* ili *Studentskog lista* koji su aktivno pridonosili samom pokretu.

Već ujesen te godine od hrvatskog partijskog vodstva zahtijeva se smirivanje situacije i promjena retorike (Bagić 2016: 15). Na koncu, Tito odlučuje stati na kraj pokretu tako što 1. prosinca 1971. saziva sastanak u Karađorđevu gdje studentski štrajk ocjenjuje kao „dugo i pomno pripremanu kontrarevolucionarnu akciju koju su potakli određeni inozemni krugovi“ (Goldstein 2003: 343). Organizirani su brojni partijski sastanci širom Hrvatske na kojima je više od četiristo osoba bilo prisiljeno podnijeti ostavku ili je bilo smijenjeno. Izbijaju brojne demonstracije i otpočinje policijska represija, što za posljedicu ima više tisuća pritvorenih osoba, na različite načine proganjanih ili marginaliziranih iz društvenog i javnog života. Vodeće snage *Hrvatskog proljeća* (Tripalo, Dabčević-Kučar, Pirker, Haramija i bliži suradnici) uklonjene su sa svih funkcija, umirovljene te im je onemogućeno javno djelovanje. Na višegodišnje kazne osuđeni su i brojni studentski aktivisti i članovi Matice hrvatske (Dražen Budiša, Ivan Zvonimir Čičak, Vlado Gotovac, Marko Veselica...). Zabranjen je i rad Matice hrvatske, brojni listovi i časopisi su ukinuti, ili je došlo do smjene uredništva, a zabranjivane su mnoge knjige, filmovi i televizijske serije. Znatno broj ljudi pobjegao je iz zemlje u kojoj je zavladao apatija (isto). „Društvo je utonulo u poznatu hrvatsku šutnju koja će potrajati sve do kraja osamdesetih godina i koja će obilježiti političku, intelektualnu i kulturnu scenu“ (Bagić 2016: 16).

Navedena apatija djelomično se mogla minimizirati činjenicom da su sedamdesete sloville kao doba ekonomskog napretka. Godine su to prekomjernog uzimanja kredita i velikog uvoza naspram izvoza. Međutim, nesporno je istaknuti kako upravo tada Jugoslavija i Hrvatska dotiču najviši životni standard. Razlog tome možda treba tražiti u tada već starijoj životnoj dobi Josipa Broza Tita koji se odupirao bilo kakvim restriktivnim ekonomskim mjerama. Grade se prve autoceste, ceste prema Dalmaciji i ostali prometni objekti (tuneli, mostovi) što pogoduje jačanju turizma. Osnivaju se i sveučilišta u Rijeci, Splitu i Osijeku, doprinoseći uravnoteženijem razvoju u Hrvatskoj te decentralizaciji. Godine 1978. osnovana je Radna zajednica Alpe-Jadran (ili Alpe Adria) gdje se razvijaju kulturne, znanstvene, prometne i

gospodarske veze te je upravo ona dobrim djelom služila održavanju veza sa zapadnim zemljama. Određeni dijelovi hrvatske privrede uspijevaju se afirmirati u inozemstvu, dok sve više jača brodograđevna, naftna, farmaceutska, kemijska i metalna industrija. Redaju se i brojni sportski uspjesi (splitska plivačica Đurđica Bjedov, jugoslavenski vaterpolisti i košarkaši, boksač Mate Parlov), koji su pridonijeli jačanju društvene samosvijesti i bili svojevrsan predah od nepostojanja političkih sloboda (Goldstein 2003: 345-348).

Način na koji su sedamdesete dramatično započele, u istom tonu su i završile. U Ljubljani 4. svibnja 1980. godine umire predsjednik Jugoslavije Josip Broz Tito, a na tu vijest širom zemlje izražavali su se mnogobrojni prizori spontane i inscenirane žalosti. Njegov pokop percipirao se kao svjetski politički događaj, kojemu je nazočilo sto dvadeset i sedam državnih izaslanstava i gotovo sedam stotina tisuća ljudi. Iako o njegovoj intrigantnoj i kontroverznoj личности i danas nije postignuto suglasje među političarima, povjesničarima i politolozima, predosjećalo se kako nakon njegove smrti više ništa nije moglo ostati istim te da će se slika Jugoslavije i njezini odnosi neizbježno morati mijenjati (Bagić 2016: 16-17). Njegova smrt bila je nesumnjivo prekretnica koja je potvrdila da sustav koji ovisi o jednom pojedincu ne može biti pozitivan. Budući da nije imao pravog nasljednika, Tito je iza sebe „ostavio paraliziran sustav, kojemu je najveća slabost bila u tome što sam sebe nije mogao popravljati“ (Goldstein 2003: 350).

2.2. Postmodernizam i postmoderna

Unatoč činjenici kako postoji nepregledan broj rasprava, o pojmu postmodernizma ni danas ne postoji opći konsenzus. Pojam prvi put upotrebljavaju književni kritičari Leslie Fiedler i Ihab Hassan 1960-ih godina, dok ga krajem 1970-ih u Francuskoj preuzimaju Julia Kristeva i Jean-François Lyotard, a u Njemačkoj Jürgen Habermas (Huysen 1999: 208).

Da bi se o njemu moglo uopće govoriti, za početak je nužno razlikovati postmodernu od postmodernizma. Postmoderna tako predstavlja istodobno periodizacijski, tipologijski i kulturnopovijesni pojam, koji bitno ovisi o modernu s kojom se razgraničuje (Biti 2000: 396). Iako često različito interpretirana s obzirom na određenje i trajanje, o njoj kao o epohi najčešće se govori u kontekstu postideološkog i postindustrijskog društva, posthistorije, poststrukturalizma, postmetafizike itd., budući da dolazi do novog shvaćanja znanja, morala i ponašanja. Putem šire intelektualne javnosti afirmira se 1970-ih prvenstveno kroz radove I. Hassana (1971), Ch. Jencksa (1977), J.-F. Lyotarda (1979) te J. Habermasa (1985). Termin je

otada zahvatio različite humanističke discipline od sociologije (D. Bell, J. Baudrillard), filozofije (J. Habermas, R. Rorty, G. Vattimo), filozofije znanosti (P. K. Feyerabend, S. E. Toulmin) pa sve do teorije književnosti (F. Jameson, B. McHale, L. Hutcheon) i teorije umjetnosti (R. E. Krauss) (Milanja 2011: 427).

Istodobno su među teoretičarima nastale i brojne dileme oko njegova određivanja: Jameson ustraje na „kulturnoj logici kasnog kapitalizma“, Lyotard na stanju spoznaje u razdoblju informacijske tehnologije, McHale na preusmjerenju s epistemološkoga na ontološki interes, a Baudrillard naglašava ideju simulakruma koji zamjenjuje zbilju. Slijedom toga, postavilo se pitanje implicira li „post“ samorazumljiv daljnji tijek prošlosti ili pak potpuni razlaz s njom. To je u konačnici rezultiralo žustrim raspravama i podjelom na dvije struje. Prva je bila orijentirana k dekonstrukciji (J. Derrida, I. Hassan, D. Bell, J.-F. Lyotard, J. Habermas, F. Jameson) i težila je tumačenju postmoderne kao radikalne negacije modernih vrijednosti, a druga je u njoj uvidjela afirmaciju novih vrijednosti putem „dvostrukog kodiranja“ (Ch. Jencks, P. Porthoghesi, J. Barth) (Biti 2000: 396).

U tako ugrubo naznačenom duhu vremena, smješta se uži pojam postmodernizma koji pak reflektira književno i umjetničko razdoblje ili pravac nakon modernizma. Karakteriziraju ga ideje koje su se razvile iz filozofije, književnosti i kulturne teorije, drugim riječima estetska i književna produkcija. Milivoj Solar primjerice drži da je to završna, „kritična“ faza modernizma (Solar 1995: 52), no nesumnjivo je da dolazi do određenog zaokreta od elitizma, intelektualizma i formalnog eksperimenta prema destabiliziranju granice između visokog i niskog, poigravanja s intelektualnim i elitističkim te novim odnosom prema tradiciji, koja se više ne osporava, već dapače, prihvaća.

Budući da je znanje posredovanje jezikom, a sam jezik nije u mogućnosti u cijelosti odraziti izvanjski svijet, postmodernizam se općenito odlikuje gubitkom vjere u objektivnu spoznaju. Jezik je, dakle, shvaćen kao „beskrajno kretanje i svojevrsna stalna igra, u kojoj se odnosi označitelja i označenog stalno mijenjaju, stvarajući pri tome samo privide čvrstih značenja“ (Solar 2005: 293).

Javlja se relativizam, skepticizam te epistemološki nihilizam čime sve postaje jednako važno, a koji se ne očituje isključivo u odsustvu konačnog tumačenja, već u usporednom navođenju mnogih potencijalnih početaka i/ili završetaka, u bezrazložnim prekidima pripovijedanja, u namjernom ispreplitanju perspektive priče i zbilje, ogoljavanju postupaka zahvaljujući kojem je logika pripovijedanja nadređena logici onoga što se pripovijeda, u dekonstrukciji zbilje, ali i smisla (Solar 1995: 32). Lyotard naglašava odustajanje od potrebe za

velikim sintezama te nas potiče da prihvatimo različite jezične igre, bivajući svjesni da ih nema potrebe propitivati. Postmodernizmu stoga nisu potrebni reprezentativni autori, ne zahtijeva strogi „rez“ kojim bi ga se odijelilo od modernizma, jer se „izvodi iz određenog duhovnog stanja, iz odnosa prema onome što važi kao znanje, pa ni velike narativne strukture u književnosti ne mogu imati onaj smisao koji su imale još u modernizmu“ (Solar 1995: 43). Iz toga proizlazi zaključak da je modernizam još uvijek tragao za mitom, dok postmodernizam koristi mit bez potrebe da mu prida bilo kakav mitski smisao (isto: 43).

Kraj građanskog ega, prema Jamesonu, dovodi do slabljenja efekta. To ne znači da su kulturni produkti postmoderne ere nužno lišeni osjećaja, već da takvi osjećaji (ili „intenziteti“) sada postaju nešto impersonalno, što slobodno pluta. U užem smislu, to se odnosi i na slabljenje visoko-modernističke tematike vremena, što bi značilo da našim životima, psihičkim iskustvima i kulturnim jezicima dominiraju kategorije prostora, a ne kategorije vremena (Jameson 1984: 199-200). Prostor i vrijeme u postmodernizmu tretiraju se kao nevažni, stoga dolazi do prostorne i vremenske diskontinuiranosti. Štoviše, prostor postaje „punktualan“ dok se vrijeme doživljava kao neka vrsta cikličkog kretanja ili kao otvorenost završetka (Solar 1995: 63). Drugim riječima, ignoriranje prostora i vremena označava pokušaj njihova obezvrjeđivanja, odnosno shvaćanja i oblikovanja prvenstveno kao prepreku, nešto što treba premostiti, a ne kao nešto u čemu treba živjeti (isto: 59-60).

S obzirom na to da postmodernizam nema intenciju osporiti tradiciju, književnost se shvaća kao autonomna djelatnost, koja može i ne mora imati posljedice na sveobuhvatan društveni i kulturni život. Zbog toga teži se novom shvaćanju kulturne povijesti, ali i usvajanju svega što je u povijesti književnosti zapisano. Književnim utemeljiteljima i uzorima smatraju se Jorge Luis Borges, Samuel Beckett i Vladimir Nabokov, dok se kanonskim autorima drže Italo Calvino, Umberto Eco i Gabriel García Márquez. U književnoj tehnici prisutno je prvenstveno destabiliziranje granice između niske i visoke književnosti, poigravanje intelektualnim i elitističkim, isprepletanje mašte i zbilje, uvlačenje recipijenta u tekst, brisanje žanrovskih granica, postupci metatekstualnosti, intertekstualnosti, intermedijalnosti, ironije, pastiša i parodije. Naglasak je na kopiranju i izvlačenju starijih stilova iz zaborava te su česti upravo krajnje destabilizirani pripovjedači za koje ne možemo utvrditi jesu li pouzdani. Vršiti se polemika s realističkim poimanjem reprezentacije te glavno pitanje postaje tko govori, odnosno tko posreduje književni tekst (Milanja 2011: 427).

2.3. Nove umjetničke prakse

U Hrvatskoj sedamdesetih godina može se pratiti svojevrsan proces „osvajanja sloboda“ koje su do tada bile nepojmljive. To je period uzleta (post)avangardnih postupaka u hrvatskoj umjetnosti. Javljaju se novotendencijski prodori, dojmjive interakcije između likovnosti i književnosti, književnosti i glazbe, koje se provlače sve do konceptualističkih, letrističkih i konkretističkih uradaka te njihovih prodora u galerije i javne prostore (Bošnjak 2003: 18).

Dolazi do eksplozije širokog raspona različitih ostvaraja poput minimalizma, konceptualne umjetnosti, fotorealizma, *body art*-a, procesualne umjetnosti, performansa i slično, što potvrđuje da je na umjetničkoj sceni bio pristan određeni pluralizam, a ne isključivo jedna dominantna struja (Denegri 2010: 11). Riječ je, stoga, o prijelomnim godinama u povijesti umjetnosti 20. stoljeća, i to „uslijed radikalnog dovođenja u pitanje jezika i same naravi suvremene umjetnosti, izmijenjenog statusa umjetničkog proizvoda, lika i ponašanja suvremenog umjetnika, njegovih političkih nazora i odnosa spram tadašnjih društvenih zbivanja u sredini u kojoj se formirao i djelovao“ (isto: 11). Navedeni načini izražavanja bit će okupljeni pod zajedničkim nazivom „nova umjetnička praksa“ (isto: 12).

Umjetnici su se neprestano sukobljavali s tradicijom, kanonima, konvencijama, institucijama te vlastitom socijalnom pozicijom. Unatoč činjenici da su je iznjedrili upravo novi oblici mišljenja, viđenja i djelovanja, nije se zaustavila isključivo na jednom jezičnom modelu ili poetici. Naprotiv, upotrebom nebrojenih materijala nastaje posve nova umjetnička produkcija, stavivši u prvi plan individualnost umjetnika. Svojom sveobuhvatnošću nastojala je biti bliže društvenoj stvarnosti pa je utjelovljena u realnosti, a ne realizmu u tradicionalnom smislu. Lišenošću objekta, okreće se fenomenima, pojavama i značenjima skrivenim u nama kao individuama ili segmentima društva koje nas okružuje, pokušavajući tome dati kritičku pozadinu. Fotografija, film, video, polaroid, performansi, akcije, intervencije, ambijenti, instalacije, *body-art*, razni organski i anorganski materijali, knjige itd., sve su to postala sredstva izražavanja i predmeti istraživanja. „Umjetnici su vidjeli svoju ulogu u širem društvenom kontekstu, a ne u uskom umjetničkom sistemu. Bavili su se više etičkim, a manje estetskim problemima likovne umjetnosti“ (isto: 17-18). Zaključno, umjetnost sedamdesetih godina može se sažeti mišlju Gorana Trbuljaka: „Činjenica da je nekom dana mogućnost da napravi izložbu važnija je od onoga što će na toj izložbi biti pokazano“ (Maković 2010: 195).

2.4. Književne prakse sedamdesetih

Za hrvatsku književnost prijelomno razdoblje događa se između 1968. i 1971. godine. U to vrijeme počinje izlaziti časopis *Pitanja*. On na hrvatsku književnu scenu donosi poststrukturalističke teorijske preokupacije, čime se javlja drugačija ideja književnosti, naznačivši ujedno i početak postmodernizma. Konzistentna poetika izostaje, što govori o pluralnosti poetičkih praksi i književnih koncepata (Milanja 2011: 427). Poezija, proza i drama međusobno se uočljivo razlikuju po vlastitim poetikama, strategijama i oblicima književne komunikacije. Riječima Krešimira Bagića, pjesničko pismo sedamdesetih godina prvenstveno je semiotičko, prozno manirističko i eskapističko, dok je dramsko pismo političko (Bagić 2016: 23).

Na polju lirike događa se radikalna zaokret koji se ne odnosi samo na intenzivan stilski pluralizam (postmodernističko, (neo)tradicionalističko, popularno, dijalektno pjesništvo i osobite autopoezije), nego se naglašava posve nova logika razumijevanja i stvaranja književnosti. Događa se, riječima Cvjetka Milanje, svojevrsan pomak s pjesništva *scene označenog* na pjesništvo *označiteljske scene*, što bi značilo da se više pozornosti posvećuje semiotici, a manje semantici. U središtu se nalazi jezik teksta te njegova formalna svojstva. Shodno tomu, počinju se isticati postupci jezičnog, rodnog, žanrovskog, ideološkog ili kakvog drukčijeg kodiranja. Pjesništvo postaje izrazito metajezično, budući da je u potpunosti autoreferencijalno i usmjereno na jezični medij (Vuković 2010: 162-163). Ono ujedno dovodi do gramatološkog obrata, semantičkog konkretizma i poetske dosjetke. Afirmira se posve novi naraštaj pjesnika okupljenih oko spomenutog časopisa *Pitanja* (Darko Kolibaš, Milorad Stojević, Ivan Rogić Nehajev, Zvonko Maković, Branimir Bošnjak, Branko Maleš, Zvonko Kovač, Dražen Mazur...), koji se poigravaju radikalnim verbalnim gestama, stvarajući vlastite govorne idiome i stilove (Bagić 2016: 24). „Tzv. pitanjaška pjesnička poetika iznosi na svjetlo dana novi oblik odnosa između jezika i stvarnosti. Ona najprije omogućuje da se vidi kako stvarnost jest jezik, a potom kako su u jeziku sve vrijednosti ravnopravne“ (Vuković 2010: 170). Uzevši u obzir odbacivanje metafizičnosti pjesništva, naglašavanje tehnike procesa stvaranja teksta, dekonstrukciju književne tradicije i jezični ludizam, tadašnja poezija biva iznimno hermetična, zahtijevajući aktivan čitateljski angažman i propitivanje, što je u konačnici rezultiralo slabijom recepcijom kod publike (Bagić 2016: 24).

Proza sedamdesetih najčešće se sagledava u kontekstu fantastike, koja je služila kao svojevrsni bijeg od intenzivne političke i društvene zbilje, te u kontekstu odsustva romaneskne produkcije. Iznenada se kreće javljati neformalna, heterogena skupina pisaca koja djeluje od 1969. do 1975. godine. Skupinu su činili Pavao Pavličić, Goran Tribuson, Albert Goldstein,

Irfan Horozović, Dubravko Jelačić Bužimski, Stjepan Čuić, Drago Kekanović i dr. Zasićeni dotadašnjim mimetizmom i socrealizmom, okreću se uglavnom kratkoj prozi. Pritom treba spomenuti kako su navedeni pisci, koje se nazivalo *hrvatskim fantastičarima, borhesovcima* (B. Donat) ili *mladom prozom* (V. Visković), uostalom negirali postojanje navedene grupacije i njihovu pripadnost istoj. Bili su u potpunosti neovisni, a ono što ih je zbližavalo bio je bunt protiv tadašnjih konvencija. Njihov skroman korpus djela načelno karakterizira odbacivanje mimetizma, prostorno izmještanje priče i njezino izravno referiranje na svijet teksta kao prirodnog izvorišta, metatekstualnost, uokvirivanje priče, iskustva fragmenata ili mistificiranje literature podudarne Borgesu. Iako su bili tek djelomično prihvaćeni, kritika im je ponajviše zamjerala artifičijelnost te elitizam. S pozornice lagano nestaju polovicom sedamdesetih godina kada većina njih gradi vlastite individualne poetike i slijedi put žanrovske proze. U tom kontekstu treba spomenuti Dubravku Ugrešić, Peru Kvesića, Predraga Raosa, Milka Valenta i Davor Slamniga, koji će se istančanije etablirati u idućem desetljeću (Bagić 2016: 27-30).

Premda su poezija i proza bježale od izravnijeg aludiranja na zbilju, drama čini posve suprotno. Odlikuje ju dvostruko lice, „izrazito se bavi fenomenom jezika, pa i nastoji na priključku jednako s hrvatskom koliko i s europskom dramskom tradicijom, a kada je u pitanju promišljanje svojeg odnosa prema kazalištu, odlučuje sam fenomen kazališta osvjetliti izrazito skeptično, prije svega kao kulturno-političku instituciju, manje kao slobodarsko izvorište novih estetskih postupaka koji osporavaju dominaciju i nedodirljivost nalogodavne funkcije dramskog teksta“ (Čale Feldman 2010: 175). Prema kritičarima, dramsko pismo ključno su obilježili intertekstualnost i metateatralnost. Time drama čini stanovitu prekretnicu u odnosu na poetsku dramu i dramu situacije pedesetih i šezdesetih. Tadašnji kulturno-politički te ideološki kontekst vremena uvjetovao je značajnu izdvojenost hrvatske dramatike iz tijeka međunarodne dramske produkcije (isto: 175). Dominantan postaje upravo politički teatar, u kojemu se propituje odnos pojedinca i vlasti te mehanizmi moći. Najčešće se ostvarivala kao mimikrijska povijesna drama ili kao politička groteska. Reprezentativni autori koje treba izdvojiti su Ivo Brešan, Slobodan Šnajder, Ivan Bakmaz, Ivan Kušan, Dubravko Jelačić Bužimski i trojica Senker–Škrabe–Mujičić (Bagić 2016: 32). Onodobna olovna vremena potaknula su navedene autore da se priklone komediografskim žanrovima, koji su se doimali određenim eskapističkim potezom. Česti su stoga postupci humora, ironije, parodije, travestije, koji su gotovo pa simptom skepticizma prema tadašnjem statusu dramskoga teksta i književnoga jezika, ali i kazalištu kao instituciji (Čale Feldman 2010: 177).

3. Omladinski tisak

Potekavši iz institucionalnih okvira komunističke partije socijalističke Jugoslavije, omladinski tisak specifičan je novinarski žanr. Definiran je kao mreža tiskovina namijenjena mladima koje su se izdavale pod nadzorom omladinskih i studentskih organizacija. Iako je isprva nastao kao dio sovjetskog propagandnog aparata, krajem šezdesetih omladinski tisak novim glasom razvija brojne specifičnosti: od uvođenja raznih medijskih inovacija do samouvjerenog suprotstavljanja tadašnjim službenim normama (Zubak 2013: 4).

3.1. Klasifikacija omladinskog tiska

Marko Zubak u svojoj knjizi *The Yugoslav Youth Press (1968-1980): Student Movements, Youth Subcultures and Alternative Communist Media* navodi detaljnu klasifikaciju omladinskog tiska. Prema vrsti, navedene publikacije dijeli na *središnje informativne organe*, koji su bili daleko najbrojniji i koji su odigrali ključnu ulogu u preobrazbi omladinskog tiska (beogradski *Student*, *Omladinske novine* i *Susret*, zagrebački *Studentski list*, *Omladinski tjednik*, *Tlo* i *Polet* te ljubljanske *Tribuna* i *Mladina*), potom *kulturne dvomjesečnike* ili tzv. *reviju*, čiji je veći format i manja naklada omogućila više prostora za opširnije priloge pisane analitičko-esejističkim stilom. Zatim su uslijedili *specijalizirani časopisi* koji su se bavili određenim kulturnim područjem poput književnosti, filma ili kazališta, te u konačnici *akademski časopisi*, intelektualno i društveno angažirani, koji su iskazivali razne sociološke, filozofske i političke preokupacije (Zubak 2013: 87-91).

Nadalje, Zubak omladinski tisak dijeli lokalno, i to prema republikanskim glavnim gradovima gdje su bila smještena najbrojnija omladinska tijela. Toj skupini pripadali su zagrebački, beogradski i ljubljanski omladinski tisak. Iako je svaki od njih izvještavao o vlastitome lokalnome kontekstu, zbližila ih je ista perspektiva koja se sve više kreirala unutar republikanskih linija, čime dobivaju ulogu ključnih analitičkih jedinica. Između ostaloga, isticao se i regionalni tisak. Najčešće je to bio jedan časopis po gradu, primjerice riječki *Val*, sarajevski *Dani*, novosadski *Indeksi*, mariborska *Katedra*, splitska *Iskra* (isto: 92-93).

Također, omladinski tisak može se klasificirati i prema određenome tijelu koje je bilo njegov službeni izdavač te je bilo formalno zaduženo za vođenje njegove uređivačke politike. Shodno tomu, časopisi su se dijelili na studentski tisak, koji je trebao pratiti studentska

dogadanja, te na pravi tisak za mlade, u čijem su fokusu primarno bila opća pitanja mladih. Bez obzira na navedenu podjelu, najčešće se koristio jedan zajednički pojam – omladinski tisak. Pritom, treba još napomenuti kako se prema Zubaku omladinski tisak još dalje može granati u gradske, republičke ili savezne časopise, što je ukazivalo na položaj nakladnika unutar saveznog sustava (isto: 94).

Na koncu, Zubak napominje kako treba razlikovati omladinski tisak od srodnih *mainstream* komercijalnih časopisa koje su izdavale isključivo velike novinske tvrtke, primjerice beogradski *Politikin zabavnik* i *Džuboks* te zagrebački *Plavi vjesnik* i *Tina*, prilagođavajući se tržištu i interesima čitatelja. Za razliku od omladinskog tiska, komercijalni časopisi uživali su podršku velikih izdavača, stvarali su ih već iskusni i visokokvalificirani profesionalci te najvažnije bili su leđima okrenuti davanju bilo kakvih političkih smjernica, kamoli doticanju društveno relevantnih pitanja. Naprotiv, bili su okupirani zabavom i obrazovanjem te im je naklada bila neusporedivo veća. Ipak, i jedni i drugi su dijelili interese prema zapadnjačkoj pop kulturi. Zanimljivo je istaknuti da su upravo neki od njih, formirajući već svoj zanat u omladinskom tisku, često nastavljali raditi upravo u komercijalnim časopisima (isto: 96-99).

3.2. Omladinski tisak u Hrvatskoj

Omladinski tisak dao je izniman pečat hrvatskom novinarstvu u Jugoslaviji te ga se često naziva najprogresivnijim aspektom jugoslavenkog novinarstva (Grbeša, Rašeta 2015: 38). Tijekom osamdesetih godina postaje osobito važno mjesto javnog dijaloga, oštre društvene kritike, otvaranja tabuiziranih tema te promicanja nove kulturne paradigme. U Zagrebu izlaze *Studentski list* i *Polet*, u Rijeci *Val*, u Zadru *Fokus*, u Splitu *Omladinska iskra*, u Osijeku *TEN*, a u Dubrovniku *Laus* (Bagić 2016: 59).

„Te tiskovine nisu bile zamišljene kao neki oblik zabave za mlađu generaciju, iako se podrazumijevalo da im je koncepcija manje obvezna nego u tzv. ozbiljnim listovima. Temeljni je cilj bio aktivistički i zasnivao se na načelu informativnosti, tako da su svi tretirani kao politička glasila. (...) Svi su omladinski listovi trebali kod mlade generacije razvijati prorežimske osjećaje, odnosno motivirati mlade da se uključe u aktivnosti

omladinske organizacije, što je bio i najpoželjniji put za uključivanje i u Savez komunista“ (Krušelj 2015b: 326).

No, bilo je to plodonosno mjesto na kojemu se afirmirala čitava jedna talentirana novinarska generacija, od kojih većina danas zauzima zapažena mjesta u hrvatskom novinarstvu. Usprkos svim pokušajima kontrole i instrumentalizacije od tadašnjih političkih rukovodstava i frakcija, omladinski tisak bio je ogledalo vremena (Novak 2005: 811).

„Bilo da je valjalo odgovoriti na suvremena pitanja egzistencije mladeži, reagirati na ideološke i političke poglede hrvatskih centara moći, boriti se za nacionalnu samobitnost i očuvanje vjerskih sloboda, pa do reagiranja na probleme s kojim su se suočavali Europa i svijet. Mladi novinari u tim redakcijama stjecali su svoje prvo osobno iskustvo i plaćali cijenu za ideale i iznevjerene nade“ (isto: 811).

Kao uređivačka politika, bili su dio europskih studentskih pokreta 1968. i Hrvatskog proljeća 1971., žrtve progona nakon Karađorđeva i zabranjivanja uoči i nakon Titove smrti, pa sve do značajnih kretanja 1989. godine. Neki od njih često su smjenjivani kao urednici ili članovi uredništva, a drugi su vrlo lako gubili poslove ili pak dospijevali u zatvore. O pritiscima na impresum listova ide u prilog činjenica kako su redakcije često ostajale bez imena članova uredništva. Borili su se protiv verbalnog delikta, ukazivali na „crne liste“, pisali i raspravljali o teškoćama u novinarstvu te se odupirali svakojakim zabranama. Nastojali su se istrgnuti zadaći bavljenja primarno omladinskim i studentskim problemima, kao i očekivanjima da se drže na distanci od općih problema društva (isto: 811).

Prvi koji se tome odupro i pokušao očima mladih dati svoj pogled na svijet i društvo bio je *Polet*, čijim stopama uskoro iskoračuju i ostali hrvatski i jugoslavenski omladinski listovi. Velikim djelom zahvaljujući njihovom prelistavanju, moguće je konstatirati političke prilike u Hrvatskoj sve do raspada Jugoslavije (isto: 812).

4. Polet

Sasvim je nepoznata činjenica kako je u *Poletovoj* povijesti postojalo pet projekata od 1940. do 1969. godine. Prvi put ime *Polet* pojavljuje se još u tiskovini za mlade 1940. godine, kao „list hrvatskih đaka“ u Banovini Hrvatskoj. Izdavala ga je Hrvatska pedagoška izdavačka zadruga. Izašlo je samo šest brojeva, a kao glavni urednik navodi se Kamilo Bresler. Posebna verzija *Poleta* tijekom NDH zabilježena je kao „hrvatski polumjesečni slikovni časopis“ koja je svoje ostvarenje doživjela u svega dva broja. Nakladnik je bio *Hrvatski narod*, a glavni urednik Zvonimir Vukelić. U poslijeratnom razdoblju ističu se tri koncepta njegova izlaska. Prvotno je to bio „srednjoškolski list za književnost, nauku i umjetnost“ (1953. – 1963.), usmjeren ponajviše na literarne sadržaje. Zatim je to bio „mjesečnik mladih za kulturu, umjetnost i društvena pitanja“ (1963. – 1966.) te, daleko najvažniji, konceptualno i grafički interesantniji koncept „revije mladih“ (1966. – 1969.), uglavnom usmjeren na elitističke kulturne fenomene (Krušelj 2015a: 13-15).

4.1. Nastanak *Poleta*

Početak 1976. godine rezultirao je značajnom krizom omladinskog tiska u SR Hrvatskoj. Tada naglo prestaje izlaziti *Omladinski tjednik*, jedini tadašnji list „mladih za mlade“, šireg medijskog odjeka unutar federacijskih okvira. Iako je na republičkoj razini *Studentski list* ostao glasilo zagrebačkih studenata, zbog svog elitizma nije zadovoljavao specifične aktivističke (ujedno i populističke) potrebe omladinskog rukovodstva. Zbog podržavanja *proljećarske politike*, 1972. godine prestaje s izlaženjem i *TLO (Tjedni list omladine)*. Time medijsku situaciju ostavlja u potpunosti politički nemotivirajućom, izmičući se nadolazećim, mlađim novinarskim kadrovima. Navedena situacija dodatno je opterećivala hrvatske omladinske dužnosnike budući da su uočavali kako je prijeko potreban medij koji bi mladima služio kao sredstvo za promoviranje političkih ideja i projekata (Krušelj 2015a: 29).

SR Hrvatska sredinom 1970-ih postaje jedina jugoslavenska republika bez središnjeg omladinskog tiska. Pripreme za pokretanje novoga lista kreću krajem 1974., ali teku izuzetno sporo. Realizacija *Poleta* oživljena je tek 1976. godine, a iza njegova osnutka staje Republička konferencija Saveza socijalističke omladine Hrvatske (RK SSOH), dok omladinska tvrtka Centar za društvenu djelatnost (CDD) preuzima na sebe izdavačke obveze. Novi *Polet* trebao je na jednostavan, afirmativan i simpatičan način, bez dubljih problematiziranja, pisati o

njezinim aktivnostima, radnim akcijama, pa sve do uključivanja u neku od društvenih organizacija unutar SSOH (isto: 585).

„*Poletov* je primarni aktivistički zadatak bilo promoviranje vrijednosti samoupravnog socijalizma kao 'najhumanijeg' i 'najpravednijeg' sustava koji je egzistirao u tadašnjem blokovski podijeljenom svijetu. Podrazumijevalo se i prihvaćanje Partije kao neupitnog predvodnika tih procesa, uz istodobnu osudu bilo kojeg oblika oporbenog djelovanja. Posebno je na meti bio svaki vid 'nacionalizma', uz potrebu snažnog naglašavanja jugoslavenske ideje“ (Krušelj 2015b: 326).

Nulti broj *Poleta*, s podnaslovom „tjedne novine Saveza socijalističke omladine Hrvatske“, osvanuo je na jugoslavenskim kioscima 11. listopada 1976. godine. Jedini broj potpisuje glavni urednik Mladen Grbić. Iako uredništvo još uvijek nije bilo formirano, u njegovoj „probnoj“ realizaciji sudjelovalo je četrdesetak suradnika. Krutog i birokratiziranog jezika, s naglaskom na aktivističke tekstove, nije mogao ostaviti dublji trag (Krušelj 2015a: 39-40).

4.2. Kako je *Polet* dobio ime?

O samom imenu *Polet* ne postoji previše informacija. Krušelj navodi kako je postojalo još nekoliko školskih listova s istim imenom u Slavonskom Brodu, Rijeci i Križevcima. Pretpostavlja se da se objašnjenje zacijelo krije u ideološkoj frazeologiji samoupravnog socijalizma (Krušelj 2015a: 16). Prema omladinskom rukovodstvu, imena tiskovina morala su zračiti entuzijazmom i ideološkim optimizmom, a istodobno se navedeno ime već smjestilo u tradiciji hrvatskog omladinskog tiska, uzevši u obzir već spomenuti *Polet* drugačijih koncepcija od 1940-ih do 1960-ih (Krušelj 2015b: 329). „Novi *Polet* nije imao veze s prethodnicima. No, bilo je važno da se pokaže naslijeđe, ali i dobije neki naziv koji će sugerirati komunistički entuzijazam, put ka svijetloj budućnosti. To, nikako, nije mogla biti ironija“ (Kiš Terbovc 2016).

4.3. Devet uredništava, jedanaest omladinskih rukovodstava

Već se iz nultog broja dalo naslutiti kako je *Poletu*, koji je trebao slovit kao zaštitni znak mlađih generacija, nedostajalo daleko više uzbudljivosti, otvorenosti i provokativnosti. Prijeko im je bio potreban novi glavni urednik. Također, treba imati na umu kako je to vrijeme kada se događa svojevrsni zaokret u razmišljanju mladih. Počinju se sve više identificirati sa zapadnom medijskom kulturom, posebice filmskom i glazbenom, općenito zapadnjačkim kulturološkim vrijednostima (Krušelj 2015a: 42).

Imenovanje Pere Kvesića kao prvog glavnog urednika nagovijestilo je drugačiji put kojim će list ići. „Kvesić nije bio tipičan izaslanik političke kohorte. Poznat po svojim kratkim pričama o svakodnevnoj urbanoj mladosti, zalagao se za njezino nerazvijeno kulturno krilo, utjelovljujući rijedak pokušaj da se alternativna politička vizija spoji s odgovarajućim kulturnim oblikom.“ (Zubak 2013: 226).

Tijekom svog kratkog mandata (1976. – 1977.) list je vodio po zadanom aktivističkom obrascu. Ipak, ono što je donio u *Polet* bilo je daleko važnije, a to su otvoreni, provokativni jezik ulice i osoban pristup, na što je vizualno ukazivala i prva naslovnica.¹ Kao lokalni hipi, duboko inspiriran američkom *underground* kontrakulturom (isto: 226), uveo je brojne nove teme, od svojevrsnih traperica kao simbola neprihvatljive „amerikanizacije“, sve do suočavanja s brojnim tabu temama, poput seksualnosti i preispitivanja odnosa mladih prema nametnutim autoritetima. Okupio je stripocrtiče i ilustratore, nadolazeći *poletovski* fenomen. Ipak, s obzirom na to da je kritičko novinarstvo bilo tek u zamahu, „Kvesićev se *Polet* puno više dijelio nego prodavao“ (Krušelj 2015a: 592).

Na uredničkom mjestu zamjenjuje ga Ninoslav Pavić čiji je mandat (1977. – 1979.) moguće odijeliti na dvije sasvim različite faze. U prvoj fazi nastavlja Kvesićev aktivistički koncept, okupljajući veći broj suradnika te šireći dopisničku mrežu, ali i pokušavajući pokrenuti regionalno izdanje lista. Ipak, jedino pulsko izdanje, zbog financijskih razloga održalo se jedva godinu dana. Okuplja i veći broj autora te pridonosi popularizaciji lista, čime se omladinsko novinarstvo kreće buditi. Iako *Polet* tada nije zadirao u osjetljive teme, mnogim reportažama s terena, koje su ukazivale na manjkavost i paradoks samoupravnog socijalizma, dolazi u sukob s omladinskim rukovodstvom (isto: 592-593).

¹ Na naslovnici se nalazi Pero Kvesić s bradom, i to kao novorođenče. Bio je to šaljiv, ali simboličan način na koji se htjelo ukazati na porođajne muke oko samog nastanka *Poleta*, ali i spontanost i autorsku osobnost, koje je kronično nedostajalo u tim „olovnim“ sedamdesetima (Krušelj 2015a: 45).

U drugoj fazi, uz zamjenika Denisa Kuljiša donosi potpuno novo viđenje *Poleta*. Postaje komercijalizirano, s naglaskom na zabavne sadržaje kao što su *rock* glazba i film. Komunistički sustav vrijednosti se iskrivljuje pa se na naslovnici počinju pojavljivati popularne ličnosti poput Zdravka Čolića te se u prvom planu ističe ideologija opuštenosti i lagodnog življenja. „Najveća je to bila svjetonazorska revolucija od one koju je režim, ali sa sasvim suprotnim vrlinama, nametnuo nakon Drugog svjetskog rata. Takav je *Polet*, jednom riječju, bio ona prijelomnica koja je list učinila hrvatskim i jugoslavenskim medijskim fenomenom“ (isto: 593-594). Treba pritom spomenuti i tehnički pomak, omogućen kvalitetnijom reprodukcijom fotografija. Goran Trbuljak, novi grafički urednik i konceptualni umjetnik, čini svojevrsnu grafičku revoluciju te fotografija postaje ravnopravna tekstu. To je u konačnici rezultiralo pojavom grupe fotoreportera čijom su se kvalitetom vodile ostale tiskovine. To je za posljedicu imalo izbacivanje stripa u sjenu, koji je dotad dobivao čak desetak stranica prostora u listu. Nesporno je ukazati da je list tada među čitateljima postao itekako aktualniji i atraktivniji. Treba naglasiti kako je *Polet* upravo u navedenom razdoblju snažno utjecao na promociju glazbe *Novoga vala* – *Azra*, *Prljavo Kazalište*, *Film*, *Haustor*, *Idoli* itd. (isto: 593-594).

Iako su čitatelji s oduševljenjem prihvatili navedeni koncept i promjene koje su se u njemu dogodile, omladinsko rukovodstvo nije prema tome bilo blagonaklono. Prvenstveno prema odbacivanju i ismijavanju aktivizma te odricanju dopisničke mreže. Vrhunac svega bila je negativna, no bezazlena kritika Nenada Polimca na film Lordana Zafranovića *Okupacija u 26 slika* pod naslovom *Pretenzije; plagijati, dosada...* Njegov tekst ozbiljno je narušio *Poletove* odnose s osnivačem, ali i vladajućom Partijom te je „stekao reputaciju medija koji stvara probleme“ (isto: 145). Na koncu, redakcija je bio prisiljena objaviti tekst isprike uredničkog promašaja. Pavić i Kuljiš bili su smijenjeni upravo na prigodni stoti broj lista (isto: 594-595).

Kao privremeno rješenje Pavića je naslijedio Ratko Bošković. On će dužnost glavnog urednika obnašati svega nekoliko mjeseci tijekom 1979. godine. Konceptija je ostala ista, jedino se povećao broj političkih i aktivističkih tekstova. I dalje su se pratila novovalna kretanja i estrada, ali nedostajalo je zanosa, zaigranosti i ironičnosti prethodnog uredništva. Ono što je ponajviše obilježilo njegov mandat bilo je sve prisutnije socijalno raslojavanje među mladima („hipići“, „hašomani“ i „šminkeri“) koje je kulminiralo najavom prosvjeda² zbog diskriminacije

² „Gledao sam neki dan na televiziji raspravu o tome za koliko dana unaprijed se može postaviti točna prognoza. Pronašao sam jedinstven način za preciznu dugoročniju vremensku prognozu, a budući da cijenim vaš list omogućit ću vam da prvi u svijetu objavite točnu prognozu trinaest dana unaprijed. Bit će kišno 24. XI., s epicentrom u Bogovićevoj“ (Krušelj 2015a: 186).

ispred zagrebačke diskoteke *Big Ben*. U sve se upleo i sekretar CK SKH Milutin Baltić, čime je Bošković ubrzo smijenjen, iako se javnosti nastojalo prikazati kako je došlo do kraja mandata (isto: 595).

Iste godine nasljeđuje ga Zoran Franičević čijim dolaskom jača i pritisak na samu redakciju. Prilikom imenovanja istaknuo je kako članovi njegove redakcije trebaju razmišljati kao omladinski aktivisti, a manje kao novinari. Kasnije se to ispostavilo nespojivim. Zahtijeva se ponovno vraćanje aktivizmu, čime su se u članove uredništva uključila i dva omladinska dužnosnika. Navedenim se putem ipak nije išlo, naprotiv, dok su i dalje kulturna i estradna zbivanja bila medijski praćena, posebnu ulogu dobivaju pojedinci s društvene margine, čime se željelo ukazati na društvenu nepravdu, kriminal i korupciju. Prevladava ponovno jezik ulice, koji je zagovarao još prvi urednik Kvesić. Čitanost lista raste, kao i njegov utjecaj unutar jugoslavenskih okvira. Tome je svakako pogodovala i najpoznatija afera u *Poletu*. Naime, na naslovnici lista osvanuo je poznati golman Milan Šarović, u potpunosti nag. Uslijedila je zabrana lista koja je nakon žustre rasprave ukinuta. Sve je to na koncu učvrstilo tada već kulturni status *Poleta* koji ubrzo dostiže najveću tiskanu nakladu. Franičević je smijenjen krajem 1980. godine te većina uredništva iz protesta napušta list, odlazeći u *Vjesnikove* redakcije (isto: 597). Bilo je to razdoblje psihoze nedugo nakon Titove smrti³, ali je ujedno i predstavljalo „poruku kako jačaju dogmatske snage u hrvatskom političkom vodstvu i kako je prošlo razdoblje pretjeranog liberalizma i toleriranja *poletovskih* nepodopština“ (isto: 597).

Ubrzo tako na programsko-izornoj konferenciji RK SSOH dolazi do otvorenog sukobljavanja gdje je Milutin Baltić jasno istaknuo kako „omladinsko rukovodstvo treba žurno napraviti 'kirurške' zahvate u *Poletovu* uredništvu!“ (Krušelj 2015b: 329). Koliko se situacija zaoštrila, govori i činjenica kako je za novu glavnu urednicu 1981. godine izabrana radijska novinarka Mirjana Rakela. Bilo je to prvi put da je glavni urednik osoba bez imalo iskustva u tiskovinama: njena je pozadina bila isključivo poduži aktivistički staž te vođenje Komisije za informiranje pri RK SSOH. Iako je obnašala dužnost tek šest mjeseci, Rakela je jedva uspjela okupiti novo uredništvo. Teklo je izrazito problematično razdoblje za *Polet*, koje nije niti približno moglo pratiti dosege i teme Franičevićeva mandata. To se u konačnici znatno odrazilo i na prodaju, ali i dotadašnji medijski utjecaj (isto: 597). Kako je list naglo gubio na popularnosti, ustalilo se sljedeće javno mišljenje: „Političari i novinari morali su biti na

³ „Najbolji je indikator psihoze neposredno nakon Titove smrti, bila, međutim, ideološka optužnica zbog objave naslovnice na kojoj su dominirale izbuljene oči nekog beogradskog rockera, u kojima je „pročitana“ strah jugoslavenskih građana pred budućnošću“ (isto: 597).

suprotnim stranama“ (isto: 598). Ubrzo dolazi do sukoba unutar uredništva, a Mirjana Rakela odlazi sa svoje dužnosti, stavljajući *točku na i* gorkom, neslavno kratkom mandatu.

Zamjenjuje ju Ivan Kustić, bivši urednik kulturne rubrike. Njegov mandat trajao je dvije godine (1981. – 1983.). Zanimljiva je činjenica kako je izjavio da mu je cilj raditi „urbani nekomercijalni rock tjednik“. Posvetio se uređivanju jedne polovice lista, dok su urednici društvenih tema vodili brigu kako bi zadovoljili vlasti. Navedeno je išlo u prilog omladinskom rukovodstvu, zadovoljnom sve dok se u javnosti o *Poletu* nije vodila glavna riječ. Kustić je u prvi plan donosio manifestacije mladih koje su jačale njegov identitet među njima. Vrijedi spomenuti *Polet-platz* koji se zadržao gotovo sve do kraja izlaženja lista. Prvu godinu njegova uredništva obilježili su odveć alternativni sadržaji. S druge strane, došlo je do kvalitativnog pada političkih sadržaja. Godine 1982. situacija postaje nešto bolja. *Polet* počinje sve više nalikovati Franičevićevom, ulazeći u nekoliko javnih sukoba s političkim vrhom. Sljedeće godine događaju se znatne promjene unutar omladinskog rukovodstva dolaskom Stipe Oreškovića na položaj predsjednika Predsjedništva RK SSOH. Provedene su i određene analize koje su ukazale na loše poslovne rezultate, odbijanje bavljenja aktivističkim zadacima te nužnost kadrovskih promjena. Znajući da do drugog mandata neće doći, Kustića nasljeđuje Mladen Babun (isto: 598-599).

Njegov se *Polet* u potpunosti razlikovao od dotadašnje prakse omladinskog tiska. „Bio je na ekstremnoj aktivističkoj liniji, prozivajući, prokazujući i optužujući sve one koji se nisu slagali s njegovim stavovima. Nemilice je stvarao dežurne neprijatelje samoupravnog socijalizma i Partije na vlasti te je osuđivao sva liberalna promišljanja hrvatske i jugoslavenske budućnosti“ (isto: 599). Zalagao se za društvene, gospodarske i političke reforme, a savjete je pronalazio u starijoj generaciji dogmatskih političara. Dolazi do naglog rasta čitanosti, prvenstveno radi objavljivanja mnogih političkih neprihvatljivih tekstova, šireći time njihove razne ideje, potičući čitanost *Poleta* izvan hrvatskih granica. Uslijedile su ubrzo i optužbe na Babunov račun zbog stvaranja neprijatelja isključivo radi čitanosti. U prilog dizanju naklade ide i činjenica potpore Šuvaru unutar CK SKH „čime se list prvi i jedini put izravno i vrlo strasno uključio u borbu za političku vlast“ (isto: 600). Treba pritom spomenuti i uspješan *Poletov* sustav kolportaže koji je odisao agresivnošću i inovativnošću na dotadašnjem novinskom tržištu, a uz njega su usko bili vezani i provokativni performansi konceptualnog umjetnika Toma Gotovca. Sve je kulminiralo u ožujku 1985. godine kada je *Polet* dosegnuo nakladu od osamdeset tisuća primjeraka. Bila je to rekordna brojka za hrvatski omladinski tisak, ali i jugoslavenski. Ipak, slava je bila kratkog vijeka. Kada su se usporedili troškovi naglog

dizanja naklade s porastom remitende, omladinsko rukovodstvo izvršilo je pritisak vraćanja u zadane poslovne i tiskovne okvire. Uslijedila je smjena Babuna koji je za sobom povukao i niz drugih ostavki pa su navedeni skandali trajali i godinu nakon njegova odlaska (isto: 600-601).

Kao novi glavni urednik izabran je Zoran Simić, najdugovječniji od devet glavnih urednika (1985. – 1990.). U njegovo vrijeme „*Polet* je najbolje izgledao i imao najšarolikiji sadržaj; Simić je vratio u redakciju zagrebački sleng i opušteniji izričaj, dokinuo birokratizirani jezik; pisalo se bez stege, u redakciju su pristigla nova novinarska imena“ (Angeleski 2016). No s druge strane, listu je tada „nedostajala posebnost i profil; *Polet* je bio oprezan, politički neambiciozan ('put u tabloidnost') (isto). Najveći je problem, ističe Krušelj, bio u tome što je u navedenim nestabilnim i nepredvidljivim vremenima, kada više nikome nije bilo do zabave, *Polet* uporno naginjao političkom eskapizmu. „List je u razdoblju 1986.-1989. bio odviše oportunistički, na trenutke i režimski, usmjeren. Bio je previše racionalan i umiven da bi ga se ponovno doživljavalo kao medijski fenomen.“ (Krušelj 2015a: 603). Slovio je kao list koji ne prelazi granice, koji se ne želi dovesti u situaciju zabrane, što se primjerice događalo ostalim omladinskim glasilima. Uskoro je došlo i do značajnog pada naklade, čime je postalo jasno da list ne može financijski pokriti vlastite troškove. Usprkos tome, „Simić je bio jedini koji je objavio *Polet* s naslovnicom u boji, da je jedini tiskao posebno izdanje u velikom formatu *Vjesnika*, da je jedini eksperimentalno prelomio list na način kultnog *Interviewa* Andy Warhola, da je list prvi krenuo i s nezavisnom diskografskom produkcijom“ (isto: 573).

U posljednjoj fazi *Poleta*, funkciju glavnog urednika obnašao je Ivica Buljan. On će odbaciti Simićev koncept i usmjeriti se na subkulturna i alternativna zbivanja. Umjesto progovaranja o rušenju temelja jugoslavenske federacije te raspuštanju omladinske organizacije, *Polet* se okrenuo glazbi, književnosti i kazalištu. Uredništvo nisu zanimala ni društvene ni socijalne promjene koje je za sobom nosio raspad komunističkih institucija te kriza gospodarstva. Njegova prvotna aktivistička uloga u potpunosti je iščezla. Navedena faza sveukupno je trajala tri mjeseca te je za to vrijeme objavljeno svega šest brojeva. „Kad se *Polet* u travnju 1990. nije pojavio na kioscima, nemali dio javnosti to uopće nije primijetio. Omladinski list koji ne šokira i ne provocira više nije bio nužan u presloženom spektru medijskih proizvoda“ (isto: 605).

4.4. Fenomen *Poleta*

Nesporno je reći kako je *Polet* slovio kao revolucija na tadašnjoj medijskoj sceni. „Neopterećen ideologijom i uglavnom slobodan, i grafički i tekstualno se razlikovao od svega drugog viđenog“ (Ličina 2013). Odisao je provokativnošću, otvorenošću i nepretencioznošću, ne bojeći se koristiti jezik ulice. „Važnost je *Poleta* u tome da je bio politički podoban, a svjetonazorski nepodoban, da je svjetonazorski mijenjao komunizam, govorili su o marginalnim društvenim skupinama, o stvarnom životu radnika, o seksualnosti, prostituciji, maloljetničkoj delinkvenciji, životu u odgojnim domovima i sličnim temama“ (Kiš Terbovc 2016).

Bio je to list u kojemu su se pojavljivala razna imena koja su kasnije snažno utjecala na stvaranje kulturne, medijske i znanstvene scene osamostaljene Hrvatske. „Oni ne samo da su je urednički i autorski obilježili, jer su u nju ušli s oblikovanim idejama i projektima, već su stvarali i institucije i tvrtke koje su dale pečat novoj državi“ (Krušelj 2015a: 609). Od ukupno dvije tisuće i sto suradnika, urednika te novinara u *Poletu*, mnogi od njih i danas oblikuju medijsku scenu (Kiš Terbovc 2016).

Učinio je brojne bitne pomake u hrvatskom novinarstvu pa tako u njegovo vrijeme, zahvaljujući Goranu Trbuljaku i vizualnom identitetu lista, status fotografije postaje izjednačen tekstu te naslovnica postaje rezervirana isključivo za nju. Dolazi do novog pristupa u prijelomu i dizajnu lista, ali i inovativnoj ulozi kolportaže. Između ostalog, *Polet* je poticao i afirmaciju hrvatskog filma, književnosti i kazališta.

Kultni status stekao je posebno među mladima zbog širenja zapadnih vrijednosti, mahom alternativnih. Snažno je promovirao strip, točnije grupu *Novi kvadrat*, a kasnije i *Novi val* i njegove bendove (*Haustor*, *Idole*, *Azru* itd.) „*Polet* je doslovno s gradskih stubišta i iz garaža izvlačio anonimce i stavljao ih na naslovnice. Grupi *Film* učinio je popularnom prije nego je odsvirala ijednu pjesmu“ (Bagić 2016: 60).

Dolazi i do procvata reportažne fotografije pa stasaju i brojni fotografi (Mio Vesović, Ivan Posavec, Šime Strikoman, Boris Cvjetanović, Antun Maračić). Nova fotografska estetika tako postaje „naglašeno realistična“ te „novovalna po svojoj agresivnosti, načinu kadriranja, ikonografiji, duhu, prividnom kaosu“ (Franulić 2004).

5. Što je strip?

Strip je nesumnjivo kulturni fenomen i umjetnost 20. stoljeća (Aljinović, Novaković 2012: 5). Moguće ga je definirati na različite načine, ali ključ je otpočeti od „uzastopne slikovne priče ili interpretabilne priče transparentno opisane slijedom i međusobnim odnosom slika“ (Ajanović 2021: 15). Scott McCloudu strip definira kao „crteži i druge slike supostavljene u namjerni slijed, s namjerom prijenosa informacija i/ili izazivanja estetske reakcije u čitatelja“ (McCloud 2005: 9). Jednostavnije će to sročiti Will Eisner, kazavši kako je strip jednostavno „sekvencijska umjetnost“ (Dragojević, Frančeski 2011: 174).

5.1. Razvoj stripa

Te priče u slikama, u Americi nazivane *comics*, u Francuskoj *les bandes dessinées*, u Italiji *fumetti*, sežu daleko u prošlost (Munitić 2010: 12). Povijest nam tako nalaže kako je pojavu slikovnih priča u povezanom nizu moguće uočiti u mnogim razdobljima i kulturama: špiljama u kojima je obitavao pračovjek, egipatskim hijeroglifima, predkolumbijskim slikovnim rukopisima u Južnoj Americi, japanskim svicima, grčkom slikarstvu, srednjovjekovnim reljefnim prikazima i brojnim minijaturama iz crkvenih knjiga itd. Ipak, prijelomnicu čini pojava tiskarstva. Time se stvaraju uvjeti za rađanje nove narativne forme – stripa (Ajanović 2021: 9).

Najveći utjecaj na izgled suvremenog stripa kakvog danas poznajemo izvršila su trojica velikana. Rodolphe Töpffer smatra se „ocem stripa“ budući da je prvi povećao broj slika, smanjio vremenske intervale između njih, počeo predočavati vrijeme variranjem veličine i oblika slika te je zaslužan za kreiranje najvećeg broja izražajnih sredstava stripa. Gustave Doré u strip uvodi kompleksni *layout* sa slikama organiziranim u dinamičnom nizu, scenski prostor iz neobičnih gledišta i perspektiva, uz režiju i montažu te niz efekata. Posljednji velikan pretpovijesti stripa bio je Wilhelm Busch. Njegove su zasluge stvaranje niza specifičnih konvencija u grafičkom prikazu kretanja i emocija. Osim toga, prvi je kreirao niz likova poput *Maxa* i *Moritza* koji su se pojavljivali u više epizoda. Konačno, znatno je pridonio institucionalizaciji stripa kao posebnog oblika zabave, komunikacije i umjetnosti (isto: 15-17).

Prvim pravim stripom smatra se *Žuti dječak* (*The Yellow Kid*) Richarda Feltona Outcaulta iz 1895. u kojemu se prvi puta pojavljuje autentični stripovski balončić. S druge

strane, *Bim i Bum (The Katzenjammer Kids)* iz 1897. Rudolpha Dirksa predstavlja prvi model stripa na koji smo danas navikli (Munitić 2010: 18).

Zajedno s 20. stoljećem dolazi i stoljeće stripa. Riječima Jacquesa Marnyja, „prvi koraci stripa podudaraju se u Americi s pojavom modernog, visokotiražnog novinskog dnevnika. Odjednom medij priče u slikama pronalazi odskočnu dasku koja će ga lansirati na sve četiri strane svijeta“ (isto). Prateći navedene korake dolazimo i do svakodnevne masovne konzumacije medija. Istodobno se povlači granica između američkog i europskog poimanja stripa (isto).

Šezdesete godine bile su značajna prekretnica u vrednovanju i proučavanju stripa, gdje se utvrdila svijest o osnovnim nužnostima koje strip kao izražajni medij mora zadovoljiti. Štoviše, morao je stvoriti: (1) posebnu izražajnu tehniku, (2) originalan jezik i komunikacijski kodeks, (3) tematiku, tipologiju i mitologiju, (4) sredstva distribucije u prostoru te (5) stalnu publiku kao jamstvo proizvodno-stvaralačkog kontinuiteta (isto: 14).

Često su spominjane sličnosti stripa s filmskim, slikarskim i književnim izrazom. Uporno se naglašava njegova inferiornost, uzimajući u obzir njegove izražajne mogućnosti. No, ključna razlika jest „istovremenost prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u stripu, kao i amalgamizacija oba središnja kanala ljudske komunikacije – verbalnog i vizualnog“ (Ajanović 2021: 23). Dakako, strip u isto vrijeme nastoji ravnopravno obuhvatiti prostornu i vremensku dimenziju događaja. Važno je da se tekst i crtež ne smiju raščlanjivati. Naprotiv, „riječ i slika su u interakciji, bez dominacije jednog nad drugim“ (Aljinović, Novaković 2012: 6).

Prema Ranku Munitiću, temeljna je težnja stripa „napor da se odgovarajućim rasporedom, odnosno učinkovitim montažnim nadovezivanjem pojedinih kvadrata-prizora, ostvari što punija iluzija neposrednog razvijanja radnje“ (Munitić 2010: 23).

Nakon više od stoljeća stripovskog stvaralaštva, u kojemu su potekli mnogi zavidni ostvaraji i remek-djela, strip se još uvijek mora dokazivati. Bez obzira na šaroliku publiku i malobrojne kritičare i dalje se na njega gleda kao na „niži“ oblik umjetnosti, nerijetko ga svrstavajuću među subkulturna ostvarenja (Aljinović, Novaković 2012: 5). Ipak, promatrajući unazad nekoliko desetljeća, došlo je do određenih pomaka u njegovoj afirmaciji te se osnivaju razni akademski centri za istraživanje i proučavanje stripa, kao i mnogi međunarodni kongresi i sveučilišni studiji (Munitić 2010: 12).

5.1. Strip u Hrvatskoj

Sve je započelo 12. ožujka 1935. godine objavom *Vjerenice mača* u zagrebačkom dnevniku *Novosti*. Autor je bio Andrija Maurović, a scenarist Krešo Kovačić. Bio je to prvi hrvatski strip, čitateljima tada predstavljen kao roman u slikama (Krešić 2007a). Navedeni dvojac nastavlja suradnju iz koje kasnije proizlaze i kulturni vestern stripovi: *Trojica u mraku* i *Sedma žrtva*. No, Maurović svoj kreativni vrhunac dostiže u suradnji s Franjom Martinom Fuisom, stvarajući Starog Mačka, prvog prepoznatljivog stripovskog lika u Hrvatskoj (Dragojević, Frančeski 2011: 199). *Sablasi zelenih močvara*, *Gospodar zlatnih bregova* i *Posljednja pustolovina Starog Mačka* smatraju se njihovim najcjelovitijim ostvarenjima, ujedno i prethodnicom europskog autorskog stripa (isto).

U navedenom periodu, uz Maurovića djeluje i Walter Neugebauer. On postavlja nove crtačke standarde serijalom *Veseli vandrokaš* iz 1938. godine: „Neugebauerovi crteži mogli su se kvalitetom mjeriti s najboljim crtačima tog razdoblja, a stil mu je neodoljivo podsjećao na Disneyja i Dirksa“ (Dragojević, Frančeski 2011: 199).

Dolaskom Drugog svjetskog rata stripovi padaju u drugi plan. Državni vrh smatrao je da treba ukloniti štetne utjecaje na mladež pa je 5. siječnja 1946. u beogradskoj *Borbi* žestoko napadnut strip te uskoro javno proglašen nepoželjnim. Prestaju stoga izlaziti postojeći stripovi, dok su oni započeti naglo prekinuti (isto).

Pauza je trajala sve do 1950. godine kada se oko zagrebačkog humorističnog lista *Kerempuh* okuplja druga generacija strip autora. Uz već spomenutog Neugebauera i njegova brata Norberta, činili su je Ivica Bednjanec, Oto Reisinger, Borivoj Dovniković, Vladimir Delač, Ismet Voljevica i Jules Radilović (Dragojević, Frančeski 2011: 200).

Četiri godine kasnije, pojavljuje se *Plavi vjesnik*, „magazin koji je u sljedećih dvanaest godina na svojim leđima iznio čitavu hrvatsku strip scenu i u kojem je objavljeno preko sto trideset strip-pripovjetki“ (isto: 200). Početak šezdesetih predstavlja njegovo zlatno doba, vrijeme ustaljivanja i autorske grupe, tadašnje jezgre hrvatskog stripa. Ipak, ubrzo je uslijedila stagnacija, sve do sredine sedamdesetih godina kada se unutar *Poleta* pokreće *Novi kvadrat*, o čemu će u nastavku detaljno biti riječi (Krešić 2007b).

Početkom osamdesetih pojavljuje se Dubravko Mataković čiji su stripovi bili preplavljeni crnim humorom, uz poigravanje jezikom i ismijavanje balkanskog mentaliteta. Uz njega se pojavio i Danijel Žeželj, karakterističan po detaljnim i stiliziranim crtežima. Oni će mu na koncu donijeti svjetsku slavu i međunarodno priznanje (Dragojević, Frančeski 2011: 200).

Domovinskim ratom urušilo se perspektivno jugoslavensko tržište i njihove veze. Tek ponešto je objavljivala *Slobodna Dalmacija*, i to uglavnom strane stripove, poput *Alana Forda*.

Tadašnja mlađa generacija hrvatskih crtača, Edvin Biuković, Goran Sudžuka, Esad Ribić i Darko Macan, otišla je SAD gdje je većina njih radila na nekim od najvećih i najpopularnijih stripova na svijetu (isto).

Posljednjih godina ne nazire se nova generacija stripaša. Ipak, strip je uvelike obilježilo *Novo hrvatsko podzemlje*, strip-fanzin *Endem*, izdavački sajam *Crtani Romani Šou*, mladi *Festival stripa* u Makarskoj te u posljednje vrijeme Macanov strip-magazin *Q*. Došlo je i do velike ekspanzije kroz komercijalizaciju tržišta, prevođenje kvalitetnih inozemnih izdanja te objavljivanje istih u tvrdim ukoričenjima s ciljem stvaranja kolekcionarskog tržišta (isto).

6. Novi kvadrat

Pojavom kontrakulture u zapadnom svijetu, u općoj klimi radikalizacije i bunta, prestaje dominirati tradicionalna kultura verbalizma, a ljudi sve više nastoje tražiti drugačije oblike komunikacije. Slika postupno zamjenjuje riječ. Kao što je spominjano u poglavlju *Nove umjetničke prakse*, novi pomak zahvaća i područje stripa. „Novom vrstom stripa rađa se i novi odnos prema stripu – on se emancipira od industrije zabave i poprima drugačiju funkciju“ (Drakulić 1978: 70). Koliko je navedeni zaokret u povijesti medija bio drastičan, govori činjenica o pojavi novih estetika, poetika, grafizama, funkcija, širenja komunikacijskih mogućnosti, kao i pojava u vidu *underground* stripa, satire, intelektualizma, političke angažiranosti te poglavito rušenja raznih tabu tema (Krulčić 1990: 11).

6.1. Nastanak Novog kvadrata

Nakon promjene koncepcije *Plavog vjesnika*, u Hrvatskoj je došlo do evidentne praznine u tadašnjoj produkciji stripa. Prekid je trajao sve do pojave nultog broja *Poleta*. „Omladinski tisak otad više nije propuštao da bude (...) poligon svemu što bismo mogli nazvati novim, nekonvencionalnim i angažiranim. Stoga je bilo samo pitanje vremena kad će neki od omladinskih listova svoj prostor u značajnijoj mjeri prepustiti stripu, shvaćajući da je to medij – područje koje ima svoju budućnost“ (isto).

Najprije se u zagrebačkim omladinskim i srednjoškolskim glasilima (*Pop-Express*, *Omladinski tjednik*, *Studentski list* i dr.) objavljuju stripovi Ratka Petrića, Nikole Marangunića, Pere Kvesića, Maksa Derete i Kostje Gatnika. Oni su tada predstavljali nešto posve novo, odudarajući od svega dotad viđenog. U međuvremenu, Nedeljko Dragić kreira svoj dnevni strip *Tupko* koji je bio posebno važan kao mjesto istraživanja i poigravanja granica stripa kao medija, a koji će uvelike kasnije naslijediti crtači okupljeni oko *Poleta*. Paralelno s time u Zagrebu započinje proces valorizacije stripa iz pera Rudija Aljinovića, Vere Horvat-Pintarić, Zlatka Posavca i drugih. Strip napokon „dobiva javnu promociju, te prve serioznije analitičko-esejističke i povijesno-kritičke tekstove i studije“ (isto). Ne treba zanemariti ni pojavu beogradske revije *Pegaz* iz 1974. koja je odigrala ključnu ulogu u formiranju mišljenja o stripu unutar naše zemlje (isto).

Za prodor stripa u *Poletu* zaslužan je Pero Kvesić, prvi glavni i odgovorni urednik lista. Od samog početka ustupa stripu značajan dio prostora: tri do četiri stranice po broju. Razlažući

povjerenje u novi medij, ističe sljedeće: „Prije nego je pokrenut *Polet*, boravio sam godinu dana u Sjedinjenim Državama. Kad sam se vratio i preuzeo taj posao logično je bilo da neka iskustva i saznanja primijenim u listu. Jedno od tih iskustava bio je – strip. Jednostavno, vjerovao sam da bi *Polet* mogao koristiti stripu, a drugo da će strip koristiti *Poletu*“ (isto: 13)

Treba pritom naglasiti kako su Kvesiću značajno pogodovala dva segmenta. Zbog financijskih razloga *Polet* je isprva morao biti prisiljen tiskati se u roto-tehnici. Navedena tehnološka ograničenost uvjetovala je da se objavljivanje fotografija svede na minimum, a posljedično i zamijeni ilustracijama. Jednostavno rečeno, bio je to veliki korak za strip. Nadalje, u rađanju *Poleta* sudjelovao je i dvadesetogodišnji Mirko Ilić. On će se 1976. godine izboriti za mjesto urednika stripa te oko sebe okupiti veći broj crtača, mahom mlade ljude (isto). Na koncu, sljedeće godine službeno postaju grupa čiju su jezgru formalno činili Radovan Devlić, Mirko Ilić, Igor Kordej, Ninoslav Kunc, Joško Marušić i Krešimir Zimonić, a neko vrijeme članovi su bili i Emir Mešić, Krešo Skorzet i Nikola Kostandinović iz Beograda te Ivan Puljak iz Osijeka (Krulčić 1984: 200).

Glavnina novokvadratovaca poznavala se još od Škole primijenjenih umjetnosti. Zimonić, Ilić, Kordej, Mešić i Devlić bili su njezini đaci. „Krešimir Zimonić bio je najzaslužniji što se u Školi primijenjene umjetnosti u Zagrebu pokazao interes za strip, koji je do tada (uglavnom) bio na lošem glasu... Prvi stripovi Zimonića, Kordeja, Mešića i Ilića, obavljani u školskom listu, pokazali su njihov veliki potencijal. Bio je to zametak onoga što će kasnije prerasti u grupu *Novi kvadrat*.“ (Kunc 2020: 8)

Razmišljajući o počecima, osnivač Mirko Ilić kazat će sljedeće:

„Na početku nije ni postojao zaštitni znak *Novi kvadrat*. Nastao je kad je krenuo *Polet*, kad sam postao urednik stripa. Zapravo, prva godina rada bila je preispitivanje naših mogućnosti. Uvjerivši se da možemo održati kontinuitet kvalitete, i oficijelno smo osnovali grupu... Zajednička nam je bila ljubav prema stripu. Jedan od osnovnih uvjeta da bi netko postao (ili ostao) član *Novog kvadrata* bio je da pokazuje konstantni uspon kvalitete jer je stajanje na mjestu zapravo nazadovanje... Unutar grupe svatko je zadržao svoj način razmišljanja i svoj stil crtačkog izraza. Naša želja je da ime *Novi kvadrat* postane garancija za kvalitetu“ (isto: 106)

Zimonić će kasnije, uoči izložbe *Novi kvadrat – 20 godina poslije*, kazati kako je cilj „bio preko *Poleta* i drugih omladinskih listova skrenuti pažnju na naše stripove i tako stvoriti uvjete za pokretanje strip-lista“ (isto: 104).

Naziv grupe također nije bilo planirano što Ilić komično objašnjava:

„U jednom zajedničkom nastupu u Lapidariju netko je upitao jesmo li mi novi krug zagrebačkog stripa, a ja sam se kao i uvijek pokušavao napraviti pametnim pa sam rekao da mi nismo krug, nego kvadrat. I tako je ostalo to ime. (...) Krenuli smo se potpisivati kao *Novi kvadrat*, da to bude kao neka institucija. Neki su nas proglasili i zagrebačkom školom stripa“ (isto: 109).

6.2. Osobitosti, tematske i stilske preokupacije

Već u prva tri mjeseca izlaženja *Poleta* svoje stripove objavila je većina članova grupe. Činjenica da su se pojavili u omladinskom tisku pretežito je uvjetovala i stilske odrednice *Novog kvadrata* (Kvesić 1979: 83).

Polet je znao ne izlaziti po dva-tri tjedna, zahvaljujući čemu je bilo nemoguće započeti strip u nastavcima. S obzirom na to da je članova bilo mnogo, nitko nije mogao prisvojiti sav prostor unutar jednog broja. Upravo se radi jednostavnosti i planiranja nametnula forma: jedna tabla = jedan strip. I zaista, svaki je strip bio cjelina za sebe, a table stripa međusobno neovisne jedna od druge. „Činjenica da su autori naprosto bili natjerani da svoju priču ispričaju (i likovno uobličie) na jednoj stranici *Poleta* – u tom je trenutku odredilo i usmjerilo njihove karijere“ (Krulčić 1990: 13). Odbijali su propustiti šansu da objavljuju stripove, stoga su navedeno ograničenje nastojali pretvoriti u svoju prednost. Nisu imali razloga, ali ni stvaralačke potrebe da nastave put tradicionalnog, komercijalnog stripa. Potaknuti novim tendencijama u europskome stripu, naročito francuskom i talijanskom (Moebius, magazin *Metal Hurlant*, Hugo Pratt), „u svom mladenačkom zanosu opredijelili [su se] za nekonvencionalni likovni pristup i za teme koje su dotad njihovi prethodnici izbjegavali“ (isto: 13).

Kadar više nije pasivna, puka konvencija priče, već „ravnopravna komponenta, saglediva tek u cjelini table“ (Tenžera: 2016: 74). Dolazi do znatnih tematskih, ikonografskih te grafičkih inovacija, poput razbijanja okvira strip kvadrata, filmske tehnike kadriranja i slično (Kunc 2020: 31). Iako su se drastično razlikovali po scenariju i stilu, članovi *Novog kvadrata*

često su razmjenjivali ideje ili zajednički surađivali na pojedinim projektima (isto: 28). Između ostalog, pazili su na čistoću grafičkog izraza te ostvarivanje dinamičnih kompozicija (isto: 32). Međutim, njihov naglašeni grafizam stripova bio je posljedica „relativno skromne tehnike tiska i lošeg papira na kojem je izlazio *Polet*“ (isto: 45).

Jedan od najzanimljivijih načina njihove postmodernističke igre bilo je skretanje pažnje na sebe. Nerijetko su postajali likovi unutar vlastitih stripova, čime su čitatelje uvodili u svijet metafikcije (isto: 48). Iako su im Darko Glavan, Zlatko Gall i Momčilo Rajin zamjerali nepostojanje jedinstvenog, prepoznatljivog stila, riječ je prvenstveno o svojevrsnoj postmodernističkoj „smrti autora“. „Odbacivanje klasičnog narativnog stripa ekvivalent je nestanku 'sveznajućeg pripovjedača'. Kao što je upravo kratka priča bila idealan eksperimentalni medij postmoderne književnosti, tako su to u stripu bile kratke forme, stripovi na jednoj, dvije table. Ono što je Ilić definirao kao 'stripovi bez obaveze', bez tereta stalnih karaktera, kontinuiteta izlaženja, itd.“ (isto: 91).

Razlike među autorima u stripu bile su velike i uočljive. Ipak, ono što ih je međusobno najviše povezivalo bio je zajednički senzibilitet i shvaćanje stripa kao medija. Štoviše, povezivala ih je i pripadnost istoj generaciji: u prosjeku su imali tek dvadesetak godina. „Zajednička im je, dakle, bila polazna točka, ali su im putovi bili sasvim različiti“ (Krulčić 1990: 15).

Najveći broj uradaka u *Poletu* objavio je Mirko Ilić. Isprva se dokazao kao uspješan urednik, a onda i autor, pokazujući kako iza talenta stoji ništa drugo negoli marljivi rad. Tomu u prilog idu neka od njegovih najboljih ostvarenja: *Na istoj strani*, *Debil blues*, *Strogo zabranjeno – 1, 2 naređujem ja*, *Bez naslova*, *Iz povijesti ljudske gluposti*. Neka su stekla i kulturni status: *Shakti*, *Vodoravno i okomito*, *Bajka* itd. Iako ga karakteriziraju hermetičnost i moralizatorstvo, njegovi stripovi bili su najcjelovitiji, tematski najizazovniji, ali i medijski najeksperimentalniji. Znao je crtati u koautorstvu, nekad je pak radio na tuđim tekstovima, ili je svoje scenarije ustupao kolegama, poput situacije sa stripom *Kako je nastao socrealizam*, koji je crtački uobličio Zimonić (isto: 15). Primjerice, u njegovu *Debil bluesu* prisutna je i glazba jer je Ilić inzistirao na „dimenziji zvuka, toj trećoj dimenziji stripa“ (Kunc 2020: 50). U stripovima *Easy Rider* i seriji *Iz povijesti ljudske gluposti* uočava se njegov bunt protiv neokonzervativizma i dekadencije novog doba (isto: 80). Između ostalog, njegov pristup vrlo često uključuje i vlastitu, aktivnu poziciju, „koja ne može ostati netaknuta“, što se najbolje primjećuje u *Otvorenom stripu* (isto: 44).

Iako se isprva kolebao oko pristupanja grupi, „po sjećanjima mnogih, Joško Marušić je bio onaj autor čije su stripove čitaoci najprije tražili u *Poletu*“ (Krulčić 1990: 15). Posvetio se isključivo karikaturalnim stripovima u kojima se osvrtao na tadašnja aktualna društvena i politička pitanja. Neki od njegovih *Stripova s predumišljajem*, primjerice *Ženski razgovori*, *Mirko i Slavko*, *Kako su nastali Istok i Zapad*, ili pak *Košmari jednog građanina koji nije platio porez* odraz su živopisne i slojevite poetike, bez konstrukcija, ali s pozamašnom dozom univerzalne satiričnosti (isto: 15). Ostvario je zanimljiv opus, a „njegovi politički angažirani stripovi bili su na tragu najuspješnijih europskih djela u to doba, kako crtački, tako i idejno“ (Kunc 2020: 9). Naizgled jednostavni, ali grafički itekako stilizirani, njegovi stripovi oduševljavali su urednike i redakciju lucidnim scenarijima i dosjetkama. Dok su većinu članova grupe najčešće smatrali „klincima“ koji simpatično crtaju, „Marušić je svojim strip-komentarima zadovoljio uredničke apetite za aktualnim dnevno-političkim temama koje su pak *Novom kvadratu* davale dodatnu dozu ozbiljnosti i nepretencioznosti“ (isto: 104).

Najbliži autor Jošku Marušiću bio je Radovan Devlić. Na samome početku krenuo je s *Huljicama*, serijom karikaturalnog stripa lokalne obojenosti u kojoj je na duhovit i kritičan način progovarao o suvremenosti. Bio je to i avangardni iskorak, proizašao iz baštine Zagreb-filma. Njima je momentalno osvojio publiku pa će neki drugi njegovi stripovi proći uglavnom neopaženo (Krulčić 1990: 15). „*Huljice*, međutim, nisu važne samo za Devličevu karijeru, nego i za produkciju stripa u *Poletu*. Razlog je upravo dugovječnost te serije, odnosno, to je – uz *Sjenu* Nina Kunca – bio jedini strip čiji su se likovi (...) prenosili iz priče u priču“ (isto: 15). S druge strane, Devlića je zanimala burna hrvatska prošlost, čiji su povijesni stripovi, često bazirani po literarnim predlošcima, označavali poveznicu grupe s klasicima hrvatskog stripa (Maurović, Radilović, Beker) (Kunc 2020: 13).

Drugi serijski strip-simbol *Poleta* bila je *Sjena* Ninoslava Kunca. „Taj mali Kunčev čovječuljak, anti-herojske provenijencije, najprije je poslužio autoru da se bavi samim medijem stripa i njegovim mogućnostima, a zatim sve više za komentiranje dnevnih događaja“ (Krulčić 1990: 17). Zbog jednostavnosti likovnog izraza, uz dozu crnog humora, ali kompleksnih gegova, *Sjena* je osvajala sve uzraste čitatelja. No, treba naglasiti kako je popularnost navedenog stripa imalo negativnu posljedicu, kao i kod Devlića, pa je tako *Sjena* potisnula druge stripove Kunca, poput stiliziranih groteski *Košmari jednog građanina koji nije platio porez* i *Gospodina Pjera*, koji je naznačio autorov budući stvaralački smjer kretanja (isto: 17). Volio se poigravati medijem stripa na svakojake načine te je bio gotovo na tragu najavangardnijeg antistripa. Uz popularnu *Sjenu* stvarao je i humoristične, halucinogene

stripove, poglavito fantastično-grotesknog sadržaja (Kunc 2020: 57). „Kunc je, između ostalog, ostao upamćen i po brojnim luckastim onomatopejama, kao što su gaz-gaz, šev-šev, čušketete... pljuskete... šamarssk, đog-dog, trzvoing... itd. One su davale poseban šarm duhovitim i zabavnim stripovima, ponajprije legendarnoj *Sjeni*...“ (isto: 100).

Igor Kordej bio je crtački i idejno blizak Iliću. Stoga ne čudi njihova česta suradnja. Mirko bi uglavnom pisao scenarije, a Igor bi ih likovno oživljavao. Navedeni dvojac proizveo je tako *Deja vu*, jedan od prvih dužih stripova u *Poletu*, ali i *Novom kvadratu*. U tom periodu objavio je i nekoliko stripova pod nazivom *198?*. U njima je istraživao i postepeno formirao budući prepoznatljiv rukopis (Krulčić 1990: 17). Treba istaknuti kako je Kordej bio među najvještijim crtačima u grupi, posebice u realističnom stripu (Kunc 2020: 15). Također, specijalnost su mu bile upravo ilustracije koje je znao nacrtati u svega nekoliko minuta, važna odlika budući da su tekstovi u redakciju stizali u posljednji čas.

„Nije upitan ni povelik raspon tematskih preokupacija, koji seže od interpretacija japanskih legendi (*Po staroj japanskoj legendi 1 i 2*) ili grčke mitologije (*Gdje je tu poanta?*) preko interpretacije kafkijanskih motiva u stripu prema kojem je i čitav album dobio naslov ili pak ironizacije socijalističkih ideoloških postavki kroz prapovijesni milje (*Rad oslobađa*) pa sve do restrukturiranja motiva svakodnevice koji često pokazuju i turobno naličje (pr. *198?*, *Promjena kotača*, *Svakodnevice*)“ (Čegić 2015).

Iako se pojavio tek nekoliko puta na stranicama *Poleta*, suptilnost i poetičnost likovnog jezika Krešimira Zimonića nije prošla neprimijećeno (Kunc 2020: 56). Nekima suviše hermetičan, drugima vizualno upečatljiv: „Na rubu halucinacije, između SF-a i nadrealizma Zimonićeve su table uvijek začudno slojevite i bogate detaljima...“ (isto: 26). Njegovi stripovi bili su tako odraz težnje spram izvanvremenosti, a „paučnasti crteži“ odraz njegova mikrosvijeta (isto: 28). Istodobno, uočavaju se „elementi poput naglašene ali i promišljene erotike, misterija vječnog odnosa muškarca i žene, kao i raznovrsnih citata iz različitih medija i povijesti umjetnosti, te pritajene prijetnje ubrzanog razvoja visokotehnološke, dehumanizirane civilizacije“ (isto: 56). Scenaristički i grafički, njegov serijal *Luna* smatra se najavangardnijim stripom u doba novokvadratovaca (isto: 78). Drugim riječima, upravo njegove table potvrđuju tezu kako je *Novi kvadrat* nadišao klasični strip u Hrvatskoj i time oživio medij stripa na umjetničkoj razini (isto: 47).

Emir Mešić bio je najmlađi član. Najčešće ideje za stripove, koje je osmišljavao u suradnji s Ilićem, tematski su se bavile sumornim i dramatičnim temama poput smrti. Vrijedi istaknuti njihov zajednički proročanski strip *Je li to on?* (isto: 30).

Posljednju trojicu novokvadratovaca koje treba izdvojiti su Ivan Puljak, Nikola Kostandinović i Krešo Skozret. Oni su grupi pristupili u kasnijem periodu (isto: 85). Skozret je bio ponajviše popularan po stripu *Njonjo*, koji je uz *Huljice* i *Sjenu* pokazao kako su dobri strip-likovi zajamčeno dugovječni (isto: 79). Osim toga, „popularni *Njonjo* opovrgnuo je sve one koji su tvrdili kako su stripovi *Novog kvadrata* previše nejasni, pretenciozni i jako 'hermetični'“ (isto: 79). Kostandinović je živio i djelovao u Beogradu te je bio jedini koji je djelovao izvan Hrvatske. U grupu je unio originalnost i stilsku raznovrsnost (isto: 15). Iako mu je grafizam znatno varirao u stripovima, kvalitetom nije zaostajao za ostalim članovima (isto: 85). Osječanina Puljka karakterizirao je neobičan grafizam. Među ostale novokvadratovce uklopio se pod znatnim scenarističkim utjecajem Zimonića. Iz toga je na koncu proizašla i jedna od uspješnijih suradnji, i to u stripu *Kad bi* (isto: 67). Treba istaknuti kako je Puljak „svojim neoromantičnim pristupom dao *Novom kvadratu* još jednu stilsku dimenziju“ (isto: 67).

6.2.1. Mirko Ilić: *Shakti*

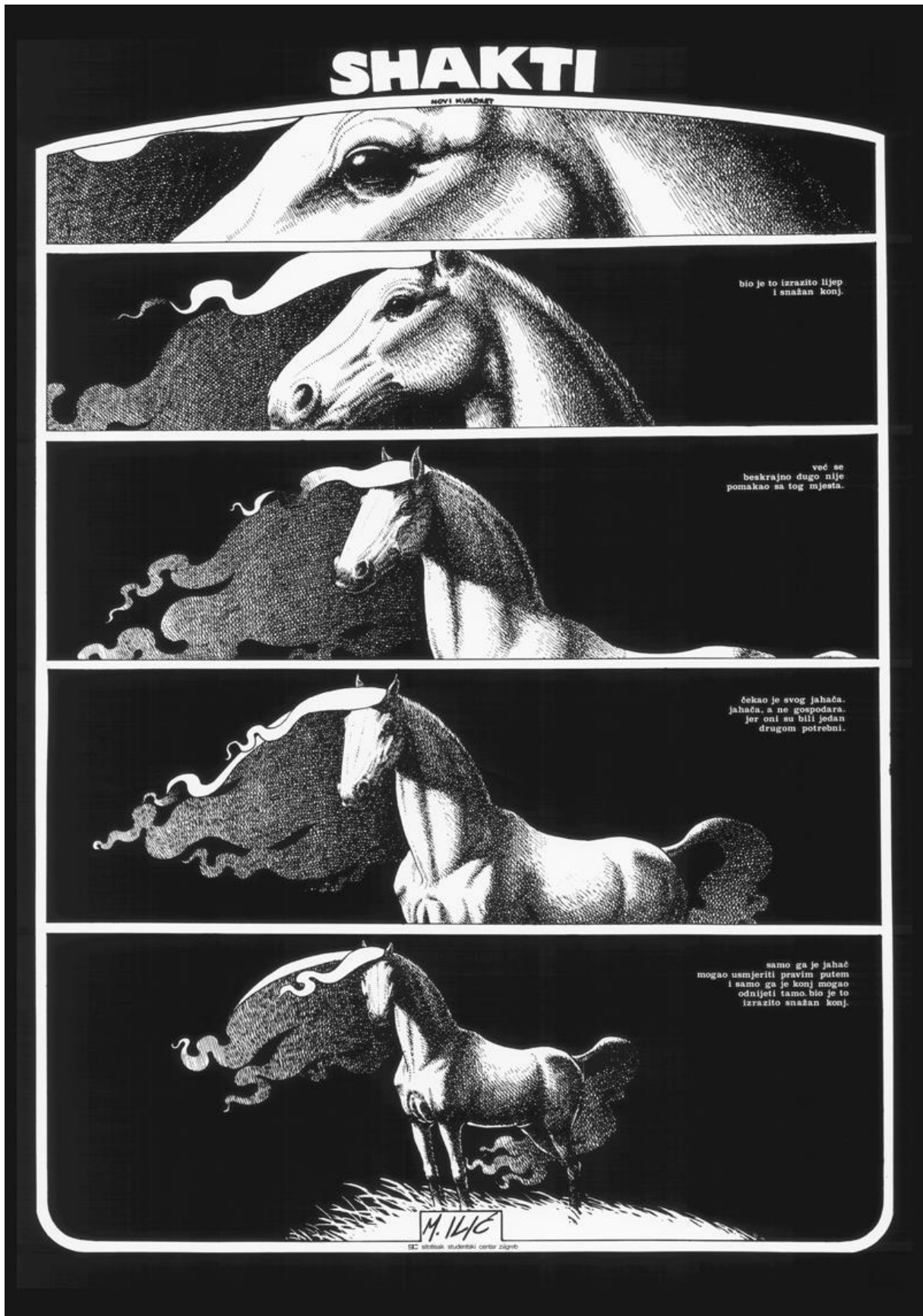
Sada već kulturni Ilićev strip *Shakti* objavljen je 1977. godine. O okolnosti njegova nastanka Ilić je rekao sljedeće:

„Najljepša stvar u emocionalnom smislu koju sam ikada napravio je strip *Shakti*. Nacrtao sam ga kad sam se zaljubio u Slavenku Drakulić. To je bio moj prvi veliki strip i značio je jedan od najvažnijih obrata u mojoj glavi. Za mene je puno važnija ideja toga stripa nego original koji još uvijek negdje postoji. Sve što se događa u tome stripu jest konj. Čudesan, ogroman, snažan muški konj. Kojem treba jahač“ (Kršić 2008: 42).

Promatrajući strip, posve čistog grafičkog izraza, uočavamo prostorno kretanje unatrag, nalik vožnji filmske kamere, tijekom čitavog stripa. Navedeno kretanje odvija se jednakom brzinom, što znači da nema ubrzanja u smjenjivanju kadrova. Točki promatranja, odnosno njezina udaljavanja, u prilog ide i lagano okretanje glave konja prema nama. Kompozicijski razvrstano u pet kadrova, od manjeg prema većem, prvo vidimo detalj oka konja u profilu dok se u posljednjem kadru njegov pogled susreće s našim. Unatoč „vožnji unatrag“, udaljavanje djeluje

posve prividno. Takvo kreiranje prostorne distance omogućilo je prvenstveno doživljaj i sagledavanje njegove najcjelovitije slike, a potom i pojačavanje intenziteta susreta dvaju pogleda (Đukanović 1988: 45).

Naizgled se može činiti kako je glavni lik konj, njegova neobična griva koju raznosi vjetar dok mirno i čvrsto stoji na travi. Ipak, potrebno je pogledati dublje. Crnilo mraka koje okružuje konja nastoji prenijeti osjećaj usamljenosti i čežnje za odsutnim. Glavni junaci podložni su tumačenju kroz dva koncepta. S jedne strane, to je koncept ljepote i snage, a s druge koncept odsustva. Ljepotu i snagu nešto je nagnalo da zastanu te ostanu na mjestu. Same kao takve nisu dovoljne. Prisutna je želja za nečim što će ih zajedno pokrenuti, upravo kao što vjetar kovitla grivom. Namjerno izostavivši odgovor, upravo to odsutno dostiže svoju najveću ekspresivnost u činu mirnog čekanja onoga što bi moglo pokrenuti zastalu ljepotu i snagu. U konačnici, glavni junak predstavlja iščekivanje susreta, a upravo je susret taj koji označava početak istinskog kretanja (isto: 45).



Slika 1. Mirko Ilić, *Shakti*, *Polet* br. 37, 1977.

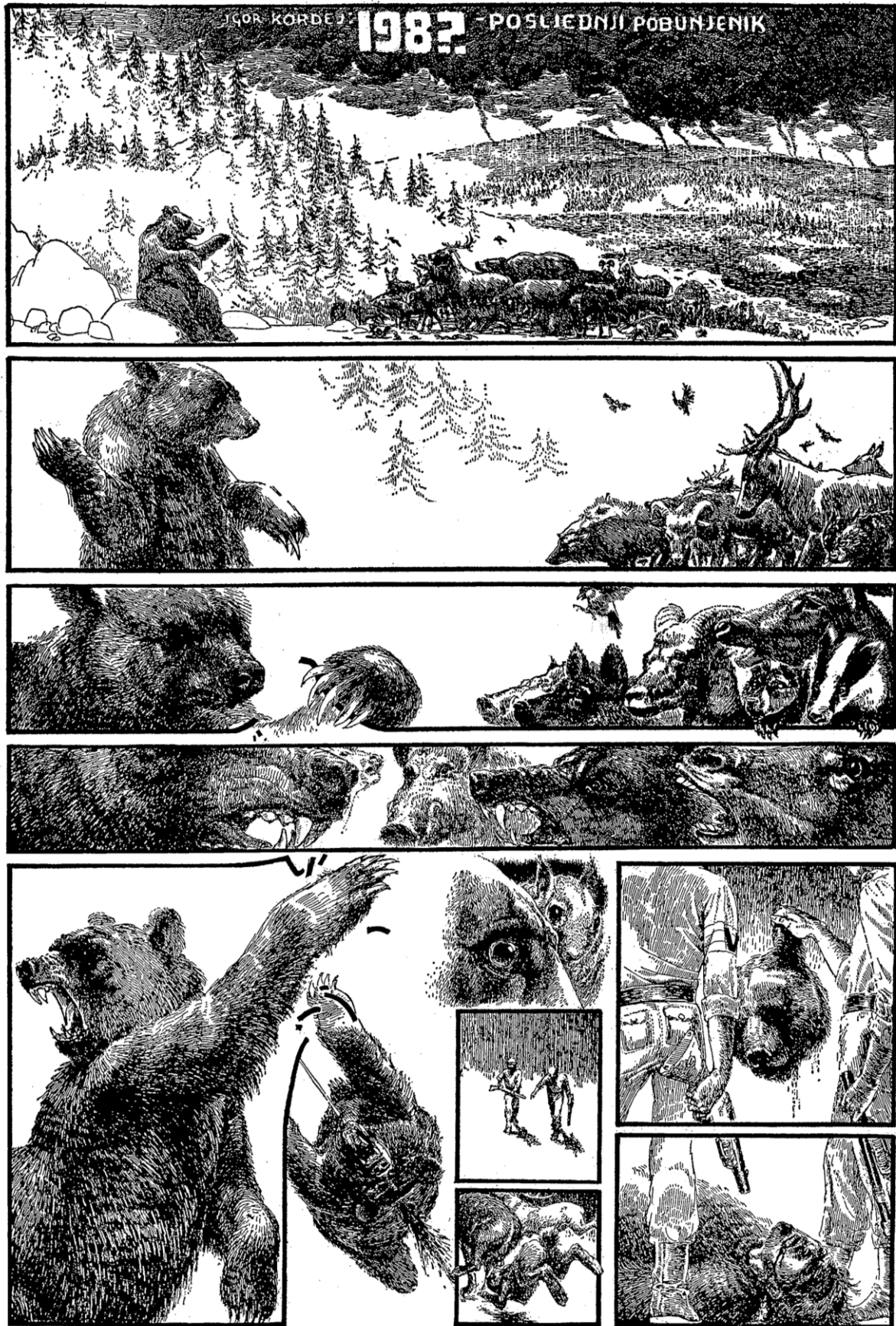
6.2.2. Igor Kordej: 198?: Posljednji pobunjenik

Uz predgovor novom izdanju kultnog naslova *Vam*, Kordej je nenadano ponudio i sažeti uvid u vlastitu poetiku: „Ni jedna knjiga, film ili bilo koje drugo djelo umjetnosti nije u meni začelo ideju, po kojoj se ponašam i dan danas, da je čovjek sam tvorac svoje sudbine, svjetonazora i svoje religije i da je čovjekovo vlastito tijelo hram i da mu ne trebaju nikakvi zamjenski hramovi za obnašanje i poštivanje moralnih i etičkih kodova koje nosi u sebi“ (Kordej 2010: 3).

Čovjekova egzistencija uvezana u epski narativ zaokuplja Kordeja već od samih početaka njegova stvaralaštva. Potvrdile su to i kritičarske interpretacije novijih ostvarenja (Tomislav Čegir, Bojan Krištofić), a potom i antologije suvremenog stripa. Primjerice, stripovi *Gdje je tu poanta*, *Rad oslobađa*, *Po staroj japanskoj legendi 1 i 2* odaju dio Kordejeve poetike koja će se kroz osamdesete uobličiti u stripovima nalik *Vamu*, *Strancu* ili, u novije doba, *Mi*, *mrtvi*. U fokusu ove analize nalazi se pak jedan od stripova iz serijala *198?: Posljednji pobunjenik*, obavljen upravo na stranicama *Poleta*.

Pogleda li se u *Rječnik simbola* pod odrednicom *Medvjed* naići će se na sljedeće objašnjenje: „znak ili simbol ratničke klase“ (Chevalier 1983: 396). U kontekstu navedenog stripa, Medvjed predstavlja *Posljednjeg pobunjenika*, utjelovljujući vođu u trenutku kada šuma gori. Iako strip od svega jedne table, koji čitatelju nudi da razazna natruhe političke interpretacije, u centru pozornosti tematizira pobunjenikovu usamljenost u njegovoj namjeri da unese promjenu. Trenutak poleta za medvjedom i njegovim pobunjeničkim idealima označen je i rasapom forme. S druge strane, paradoksalno to je trenutak kada strip prestaje biti sekvencijalna umjetnost (W. Eisner), utjelovljujući mogućnost za drugačijim svijetom, koji istodobno zahtijeva i drugačiju formu. Ipak, promjena je kratkoga vijeka. Pucanj i strah događaju se izvan okvira, naznačujući tako povratak sekvenci i okviru. Time se postavlja pitanje što se iza toga krije. Formalno, Kordej ustvrđuje isto što i Thierry Groensteen: „Slika stripa svoju istinu pronalazi u slijedu“ (Groensteen: 2007: 114). Sadržajno se ironično poigrava s pobunjenikom, ubijajući ga i posljedično ocrtavajući bijeg njegovih sljedbenika u vidu zečeva, veprova, koza...

Stripu, a zatim i Kordeju jedino preostaje maknuti ratničku masku svojem posljednjem pobunjeniku i pretvoriti ga u još jednog čovjeka koji je odigrao svoju ulogu na povijesnoj pozornici.



Slika 2. Igor Kordej, 198?: Posljednji pobunjenik, Polet br. 66, 1978.

6.2.3. Ninoslav Kunc: *Sjena (U mraku, Jednoslojni strip, Švicarski sat, Tsunami)*

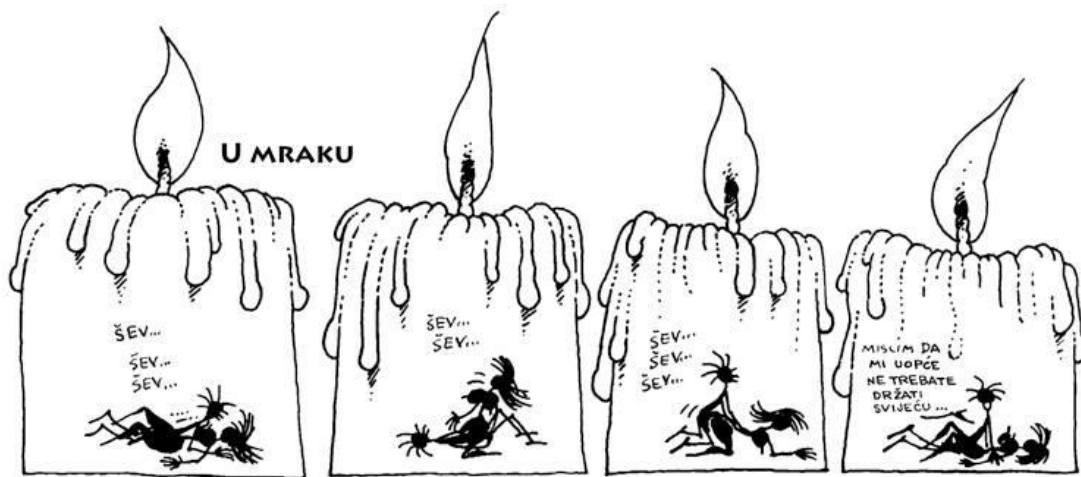
Strip *Sjena*, ili dugotrajni lik čovjeka-silujete, najviše je obilježio Kunčevo stvaralaštvo. „Ta naizgled jeftina fora, ta elaborirana mrlja tuša, taj drski prijestupnik zakona žanrova i medija, sačuvao je sav svoj šarm kroz razdoblje koje (...) u nemilosrdnom mlinu popularne kulture nedvojbeno govori o kvaliteti“ (Kunc 2003: 4).

Odlučivši izbjeći zamku te se osloniti na tablu ili dvije avangardnog stripa kao njegovi ostali kolege iz *Novog kvadrata*, Kunc je pronašao pravu mjeru: četiri kadra u nizu. Zbog njihove izrazite kratkoće i sažetosti, kako bih jasnije pokazala njegovu poetiku, odabrala sam upravo četiri stripa za analizu.

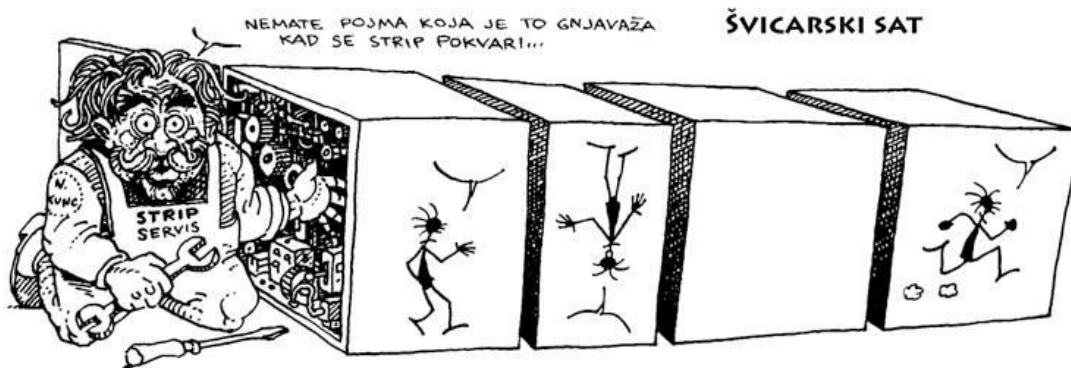
Djelujući šaljivo, groteskno i pomalo neobično, riječ je prvenstveno o autorovu izražajnom grafičkom govoru. Glavni lik *Sjena* „otkriva oblike i prostore te društvena značenja svijeta koji istražuje, s kojim se sukobljava, koji pokušava spoznati“ (isto: 5). Osim društvenih, za Kunca su jednako važna i vizualna istraživanja, i to na razini eksperimenta. Međutim, slika je i dalje tu, bez obzira na ogoljenost njegova lika – „kvaliteta znaka je ostala ista iako se smanjila količina iskorištenog materijala“ (isto: 5).

Osim što osmišljeno pristupa sadržaju stripa, Kunc na jednak način pristupa i okviru slike, čime pridonosi neobičnoj kreaciji priče. To se, primjerice, uočava u okviru nalik svijeći koja gori, gužvanju okvira kao toalet papira te okviru koji zahtijeva servis. Dakle, uočava se kako je oblik slike i okvira prilagođen sadržaju, odnosno poruci (isto: 5).

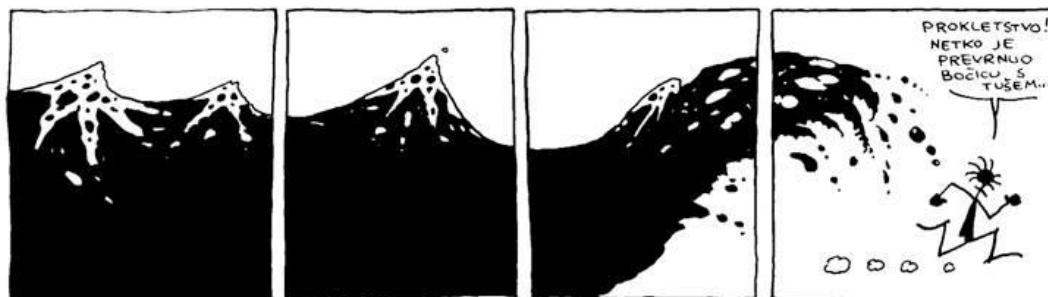
Upravo zadržavanjem glavnog junaka, uz objašnjenje da on svojim crnilom predstavlja sjenu, Kunc se približio i ostalom čitateljstvu, kritički nastrojenom prema avangardnosti. S druge strane, uspješno je zavarao one koji se suviše često pitaju što je autor time htio poručiti. No, treba naglasiti kako je *Sjena* znatno „kompleksniji, od svojih, često jednostavnih gegova, i na prvi pogled jednostavnoga, a zapravo sažetog likovnog izraza“ (isto: 7). Njegovo poigravanje stripom kao medijem smješta ga na sam trag antistripa, pokazujući istovremeno autorovu promišljenost o vlastitim idejama i scenariju (isto: 8).



JEDNOSLOJNI STRIP



TSUNAMI



Slika 3. Ninoslav Kunc, *Sjena: U mraku; Jednoslojni strip; Švicarski sat; Tsunami.*

6.3. Popularizacija

Slijedom takvih okolnosti, Hrvoje Krešić ističe da se po prvi put „u povijesti stripa na ovim prostorima počelo uobličavati mišljenje o samom mediju unutar i izvan njega, dolazi do temeljitog unutarnjeg raslojavanja žanrova, a period od sredine sedamdesetih pa do početka osamdesetih bit će obilježen nemalim brojem burnih debata vezanih uz strip“ (Krešić 2007b). Nadalje, ističe kako je kod pojave *Novog kvadrata*, odnosno treće generacije, važan odnos omladinskog i studentskog izdavaštva sa stripom: „strip je po prvi put u svojoj povijesti bio oslobođen bilo kakvih komercijalnih uvjeta“ (isto). Pojednostavljeno rečeno, mogli su objavljivati gotovo sve što su htjeli, iako je ideološka cenzura ipak bila prisutna.

O stripu se kreće pisati više nego ikada prije. Prvenstveno su to bile kritičke analize radova *Novog kvadrata* čija pojava nije mogla proći nezamijećeno. Čitaoci su najčešće pozitivno reagirali pismima i telefonskim pozivima te zahtijevali da se stripu prida još više prostora u *Poletu*. Ravnodušni nisu ostali niti drugi omladinski listovi: ljubljanska *Mladina* kreće prenositi *Poletove* stripove, dok su beogradski *Student* i sarajevski *Naši dani* po uzoru na njega ustupili veći broj stranica stripu, organizirajući vlastitu produkciju (Krulčić 1990: 17).

Najžešći kritičar *Novog kvadrata* bio je Zlatko Glavan⁴, koji je prema Kvesiću, „nanio nepravdu *Novokvadratovcima*, jednostrano i preoštro ih ocjenjujući“, no „upozorio je i na jednu od negativnih tendencija *Novokvadratovaca*, koju ipak možemo smatrati prolaznom početničkom slabošću“ (Kvesić 1979: 83). Glavanov argument bio je pretjerana galerizacija⁵, što Slavenka Drakulić tumači na sljedeći način:

„Njegova pojava u galerijama ima dvostruko značenje: dok s jedne strane znači demokratizaciju posvećenih hramova (elitne) umjetnosti – dakle, izvjestan korak naprijed, nezamisliv do prije kratkog vremena, sklonost k otvaranju, eksperimentiranju u tim prostorima itd. – s druge strane to se može smatrati i kao *zatvaranje* stripa u

⁴ „... iako treba cijeniti njihove napore u traženju novog stripovnog izraza, njihova ortodoksnost često ih odvodi u ezoteričnost i hermetizam. Ukupno uzevši, interesantniji kao ilustratori i crtači nego kao strip-autori, Ilić i njegovi istomišljenici imaju bez sumnje pravo na vlastitu poetiku, ali je nezgodno što ta izrazito nekomunikativna, elitistička struja stječe sve više pristalica među mladim crtačima i što se time umanjuju ionako minimalne šanse šire afirmacije domaćeg strip stvaralaštva“ (Krulčić 1990: 19).

⁵ „Gledajući unatrag, *Novi kvadrat* nesumnjivo je pozitivno utjecao na revitalizaciju domaće strip-produkcije, pa čak i na povremeni prodor na strana tržišta, ali svoju medijsku popularnost nije dovoljno kanalizirao na osiguranje kontinuiteta produkcije i distribucije domaćeg stripa... Njihova 'artističnost' i svojevrsna orijentiranost na galerijske istupe jedan je od najjasnijih pokazatelja krize medijske efikasnosti i komunikativnosti stripa u našoj zemlji...“ (Kunc 2020: 61)

galerije, kao retardacija, kao negativan postupak, odnosno *sužavanje* njegova medijskog značenja, kao proces suprotan osobinama stripa“ (Drakulić 1978: 74).

Usprkos tome, velik broj izložbi, kao i velik broj posjetitelja nesumnjivo su bili svjedok potrebe za stripom, kao i njegove komunikativnosti, makar i u neprimjerenim, zatvorenim prostorima. Uz to, razlog valja tražiti i u nepovjerenju prema omladinskom tisku te pokušaju izlaska izvan njega (isto: 74).

Nagli skok interesa za *Novi kvadrat*, usprkos podijeljenim mišljenjima, jasno je dao do znanja jednu stvar – strip u Hrvatskoj i Jugoslaviji prestao je zauzimati marginalno mjesto unutar kulturnih zbivanja (Krulčić 1990: 19). Članovi grupe počinju se pojavljivati u televizijskim emisijama, organiziraju im se pojedinačne i kolektivne izložbe širom Hrvatske, ali i Jugoslavije. O njima se piše u NIN-u, a uslijedile su i prve nagrade i priznanja. Primjerice, povodom natječaja za mladi jugoslavenski strip, koji je priredila beogradska *Mladost*, najprestižniju nagradu osvojio je Ilić, drugu Zimonić dok je Marušić osvojio specijalnu nagradu za scenarij (Krulčić 1984: 18). Ipak, najznačajnije priznanje došlo je 1979. godine. Tada je *Novom kvadratu* dodijeljena nagrada „Sedam sekretara SKOJ-a“, pokazavši time kako autori nisu imali pretjerano golemih razilaženja s tadašnjom državnom ideologijom (Krešić 2007b).

O golemoj popularnosti govori i činjenica kako je zbornik njihovih radova, objavljen u tematskom broju *Pitanja*, rasprodan toliko brzo da se redakcija odlučila na tiskanje još dvije tisuće komada. Također, u trenutku njihova „lansiranja“ započinje snažna medijska promocija novovalnih bendova, „tako da je *Novi kvadrat* doista bio svojevrstan novi val prije *Novog vala*“ (Kunc 2020: 87).

6.4. Promjena koncepcije *Poleta* i samoukinuće *Novog kvadrata*

Plodna spona između *Poleta* i *Novog kvadrata* potrajala je sve dok ujesen 1978. *Polet* nije radikalno promijenio uređivačku koncepciju, a potom i tehniku tiskanja. „Redakcija, na čijem je čelu i dalje ostao Nino Pavić, je *Polet* zamislila kao (tiražni) omladinski profesionalni tjednik, kojim se htjelo konkurirati listovima kuće *Vjesnik*. U tu svrhu promijenjena je uređivačka koncepcija, likovna oprema (...), broj stranica je povećan s 24 na rekordnih 40, a naposljetku s roto-tiska prešlo se na offset“ (Krulčić 1990: 21). Od navedenih četrdeset stranica za strip, odvojeno je punih deset stranica. Sukladno tome očekivalo se da će strip nastaviti ispunjavati

predviđeni potencijal povezan s novom koncepcijom lista. Ipak, od svega navedenog realiziralo se vrlo malo toga (isto: 21).

Umjesto objavljivanja novokvadratovaca, redakcija je počela čitateljima nuditi u nastavcima neke od reprezentativnih predstavnika europskih strujanja: *Alack Sinnera* dvojca Carlos Sampayo – José Muñoz, *Paulette* Georgesa Picharda i Georgesa Wolinskog te minijature Jean-Marc Reisera (skorašnji simbol lista) (isto: 21).

Navedena koncepcija *Poleta*, koja je uključivala deset stranica posvećenih stripu, nije dugo opstala; svega dva mjeseca. Financijski problemi uzeli su maha pa se list morao ubrzo vratiti na stari opseg od dvadeset i četiri stranice. Najprije su otpali upravo stripovi. Posljedično se smanjila i tiraža za tridesetak posto, a ni članovi *Novog kvadrata* nisu bili zadovoljni. Prvo je otišao Ilić, a zatim su postepeno počeli odlaziti i ostali autori (isto: 23). Budući da su uvidjeli da mogu bez *Poleta* i *Novog kvadrata*, a neki i bez stripova, nastojali su se okušati u suradnji s drugim omladinskim listovima, ambicioznijim projektima, ili su se pak okrenuli posve novim područjima poput dizajna, ilustracija i ostalih srodnih disciplina (isto: 25).

Ilić će se godinama poslije u jednom intervju i osvrnuti na razlog svog odlaska iz redakcije:

„Ja nisam mogao do svoje četrdesete biti urednik u *Poletu*, ali da odem baš tada to su drugi odlučili. Mislim da sam ipak još trebao ostati, jer bi u tom slučaju stvorili kontinuitet stripa u *Poletu*. Kuljiš i Pavić su htjeli sve promijeniti ... Mislim da im je smetala pažnja koju su mediji usmjerili na *Novi kvadrat*, a oni su je željeli privući na sebe. Vjerojatno su zato – na drastičan način – odlučili da za domaći strip u *Poletu* više nema mjesta. S druge strane, u *Poletu* je tada krenuo trend fotografije“ (isto: 23).

S druge strane, slično je izrekao i Kordej povodom desete godišnjice *Novog kvadrata*: „Redakcija je smatrala da im je jeftinije plaćati fotografije, nego naše stripove i ilustracije. Uopće, oni su htjeli da im list bude *šminka*, nešto poput *Starta*. Zato su i htjeli koncepciju samo sa stranim stripovima“ (isto: 23).

6.5. Utjecaj i ostavština

Ako se osvrnemo na to da svaka generacija prirodno izrasta na temeljima prethodne i njezinih ostvaraja, takozvana treća generacija stripovskih umjetnika postigla je i mnogo više. Uzevši u obzir vrijeme njezina djelovanja, „njen je izlet bio neusporedivo nagliji, a zahvaljujući novim idejama, i mnogo izazovnije u odnosu na ranije generacije“ (Krulčić 1984: 19). Zahvaljujući tom izazovu, može se slobodno reći kako je dolaskom *Novog kvadrata* došlo do ponovnog buđenja stripa u Hrvatskoj (isto: 19). Toliko jakog da ga se, riječima Slavenke Drakulić, trebalo „pomalo pribojavati“ (Drakulić 1978: 74).

Za Macana „*Novi kvadrat* ostao je referentna točka kolektivnog pamćenja, srazmjerno velik i srazmjerno bitan kulturni fenomen, koji je tijekom vremena (kao i rock novog vala) postao još bitniji, veći, važniji dio povijesti popularne kulture“ (Kunc 2020: 102). Krulčić će istaknuti kako je *Novi kvadrat* „i teoretski i praktično uzdrmao cijelu našu etabliranu kulturnu praksu, a ne samo strip stvaralaštvo“ (isto: 86).

S druge strane, Dušan Gačić tvrdi kako je *Novi kvadrat* uvelike imao podršku mlađe intelektualne publike te većine medijskih djelatnika koja se bavila masovnom kulturom i subkulturom, ali i vlasti koja nije mogla „ignorirati ovako zapažen i od šire intelektualne omladine prihvaćen proizvod“ (isto: 107). Nadalje, autori u periodu zajedničkog stvaranja nisu izgubili svoju autonomiju jer se nisu obvezali na jasan zajednički program. Grupa je, prema njemu, ponudila sasvim novo poimanje stripa široj javnosti, otvorila mu nove perspektive u Hrvatskoj te ga uključila u suvremene tokove njezine umjetnosti (isto).

Izuzev užeg umjetničkog kruga, sve do njihove pojave, stripovi su se smatrali razonodom isključivo za mlađe i nedorasle. Igor Mirković će tako naglasiti još jednu važnu ulogu, a to je da su autori *Novog Kvadrata* presudno „pridonijeli afirmaciji stripova za odrasle“, zahvaljujući čijem se naletu strip „počeo smatrati generacijskim izražajnim sredstvom“ (isto: 107).

Od osnutka, pa sve do danas, novokvadratovci su objavili stotine duljih i kraćih stripova. Pojavljivali su se u brojnim listovima, časopisima, novinama te knjigama u zemlji i inozemstvu. Izlagali su svoje uratke na brojnim zajedničkim i samostalnim izložbama. Osim stripova, objavili su mnogo ilustracija, animiranih filmova, dizajnerskih rješenja, TV emisija, kao i tekstova te drugih literarnih i publicističkih djela. Okušali su se u ulogama urednika, umjetničkih direktora, predavača, predsjednika udruga i manifestacija u Hrvatskoj te izvan nje. Stajali su na čelu znatnih projekata, institucija i festivala. Za svoj rad nagrađivani su prestižnim nagradama za strip, animirani film, ilustracije, dizajn itd. Primjerice, Kordej je odlikovan Vitezom reda umjetnosti i književnosti u Francuskoj, dok je Devlić višestruki dobitnik nagrade

SFERA za svoje znanstveno-fantastične priče. S druge strane, Ilić je osnovao prestižni dizajnerski studio u New Yorku te je danas ugledni predavač na raznim sveučilištima (isto: 103).

7. Zaključak

Rođenjem omladinskog lista *Polet* dolazi do revolucije na tadašnjoj jugoslavenskoj medijskoj sceni. Nastao iz aktivističke potrebe rukovodstva Saveza socijalističke omladine Hrvatske koje je financirala država, *Polet* nije nastao da bi imao zabavljačku funkciju, već je trebao biti usmjeren prema širenju komunističkih ideja i vrijednosti.

Za vrijeme svog djelovanja tijekom dugih četrnaest godina (1976. – 1990.), u kojima se društvena i politička slika Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije neprestano mijenjala, i tijekom promjene mandata čak devet urednika i jedanaest omladinskih rukovodstava, list je označio radikalniji odmak od dotadašnjeg ideologiziranog tiska.

Preuzevši titulu prvog omladinskog glasila „mladih za mlade“, temama kojima se bavio pristupao je posve otvoreno, provokativno i izravno, ne bježeći pritom od korištenja „jezika ulice“. I u grafičkom i u tekstualnom smislu odudarao je u potpunosti od ostalih tiskovina. Osim što se zalagao za drugačije novinarstvo, *Polet* je snažno promovirao *Novi val* i njegove bendove, strip, ali i nova fotografska imena. Značajan i po otvaranju niza svjetonazorskih pitanja, znatno je pomicao granice i u širenju prostora sloboda, pri čemu je među tadašnjom mladom generacijom stekao kulturni status, naglašavajući pritom mnoge zapadnjačke vrijednosti.

Potrebno je osvrnuti se i na paradoks u kojemu se *Polet* kao omladinski list nalazio, kao i činjenicu da njegova progresivnost nikada nije bila dovođena u pitanje od strane vladajućih instanci. Iako je nerijetko izmicao političkoj kontroli, nadigravajući se s omladinskim partijskim rukovodstvom, *Poletu* nikada nije ozbiljnije zaprijetilo ukinuće. Razlog se krije u tome što su političke teme kojima se bavio pretežno ispunjavale zadane ideološke okvire tadašnjeg samoupravnog socijalizma.

Na koncu, potvrdio se i kao iznimno važan i produktivan rasadnik mladih talenata, novinara, pisaca, stripovskih autora, ilustratora, fotografa, konceptualnih umjetnika, dizajnera i mnogih drugih kreativaca. Velika većina njih poslije će ostvariti značajne karijere u Hrvatskoj i inozemstvu. Upravo su neka od *Poletovih* imena kasnije snažno utjecala i sudjelovala u stvaranju kulturne, medijske i znanstvene scene osamostaljene Hrvatske. Mnogi ju još uvijek i dan danas oblikuju.

Već tijekom prve godine *Poletova* izlaženja, zahvaljujući tadašnjem glavnom uredniku Peri Kvesiću i uredniku stripa Mirku Iliću, oko omladinskog tiska formirala se grupa mladih stripaša. Oni su se ubrzo nazvali *Novi kvadrat* i tako postali tzv. treća generacija stripa u Hrvatskoj.

Odnoseći se prema stripu kao prema umjetničkom mediju, a pod utjecajem novih tendencija, nastojali su se odmaknuti od svega tradicionalnog i komercijalnog, ustupivši mjesto autorskom stripu. Iako tematski i stilski potpuno različiti, članove grupe (Mirko Ilić, Igor Kordej, Radovan Devlić, Ninoslav Kunc, Krešimir Zimonić, Joško Marušić, Krešimir Skozret, Emir Mešić, Ivan Puljak i Nikola Kostandinović) povezivao je prvenstveno naglašeni grafizam koji je uvjetovala tadašnja *Poletova* tehnika tiskanja. Najvažnije, karakterizirala ih je medijska samosvijest i istraživanje te razvijanje vlastite individualne poetike. Djelujući zajedno svega tri godine (1977. – 1980.) u hrvatski strip uveli su brojne tematske, ikonografske te niz grafičkih inovacija. Isto se uočilo i prilikom analize u ovome radu. Ilićevo naginjanje filmskom kadriranju, Kordejevo poigravanje simbolima, ali i razbijanje stripovskog okvira, kao i Kuncova lucidna avangardnost te poigravanje samim medijem, pokazali su težnju prema individualnoj poetici, ali i zajednički put u otkrivanju nepoznatog i drugačijeg.

Iako im je glavni cilj bio preko *Poleta* i ostalih omladinskih i studentskih listova skrenuti pažnju na njihove stripove, želeći tim putem stvoriti uvjete za pokretanje vlastitog stripovskog lista, to se nažalost nikada nije ostvarilo.

U tom kratkom periodu djelovanja, autori *Novog kvadrata* objavili su brojne kraće i duže stripove, izlagali na desetak kolektivnih i samostalnih izložbi, što je potaknulo i golem medijski odjek. Izuzev stripa, potvrdili su se i kao vrsni ilustratori, dizajneri i autori animiranih filmova, o čemu svjedoče i njihove današnje uspješne karijere, poput Kordeja u SAD-u i Francuskoj u području stripa te Ilića u SAD-u na području političke i društvene ilustracije te grafičkog dizajna.

Naposljetku, pojavom treće generacije stripa ništa više nije moglo ostati istim te je bilo nužno potaknuti neke nove smjerove razmišljanja o devetoj umjetnosti. Za vrijeme praznine i monotonije stripa sedamdesetih godina, pojava *Novog kvadrata* izazvala je snažnu uzbunu čiji su učinci odjeknuli i definirali buduće naraštaje stripa. Novi pristup i način izražavanja koje je unio *Novi kvadrat* ne samo da je izborio svoju autonomiju, već je preoblikovao cjelokupno stripovsko stvaralaštvo, od čitateljskog ukusa sve do zauzimanja njegovog zasluženog mjesta među kulturnim vrijednostima.

8. Popis literature

1. Ajanović, Midhat (2021) *Slike koje pričaju*. Bizovac: Ogranak Matice hrvatske.
2. Aljinović, Rudi; Novaković, Mladen (2012) *Kad je strip bio mlad: prilozi za povijest hrvatskog stripa*. Zagreb: Stripforum.
3. Bagić, Krešimir (2016) *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost: 1970.–2010*. Zagreb: Školska knjiga.
4. Biti, Vladimir (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
5. Bošnjak, Branimir (2003) „Dekonstruktivna najava postmoderne i časopis Pitanja (1969.-1974.)”. *Postmodernizam: iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, ur. Cvjetko Milanja. Zagreb: Altagama.
6. Chevalier, Jean (1983) *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
7. Čale Feldman, Lada (2010) „Humor, ironija, parodija i travestija u hrvatskoj drami sedamdesetih“. *Povijest hrvatskoga jezika / Književne prakse sedamdesetih: zbornik radova 38. Slavističke škole*, ur. Krešimir Mićanović. Zagreb: FF Press.
8. Denegri, Ješa (2010) „Svojstva, zbivanja i vrednovanja nove umjetnosti sedamdesetih godina XX. stoljeća“. *Sedamdesete: zbornik*, ur. Irena Lukšić. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
9. Dragojević, Sanjin; Frančeski, Hrvoje (2011) „Povijest stripa“. *Uvod u medije*, ur. Zrinjka Peruško. Zagreb : Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo.
10. Drakulić, Slavenka (1978) „Novi kvadrat“. *Dometi*, god. 11, br. 7, str. 68-74.
11. Đukanović, Zoran (1988) *Tomas Man ili Filip K. Dik: eseji o stripu*. Beograd: Vidici.
12. Goldstein, Ivo (2003) *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi liber.
13. Grbeša, Marijana; Rešeta, Boris (2015) „Polet i Start osamdesetih: crtica o izgubljenoj civilizaciji“. *Osamdesete! Slatka dekadencija postmoderne*, ur. Branko Kostelnik i Feđa Vukić. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika: Društvo za istraživanje popularne kulture.
14. Groensteen, Thierry (2007): *The System of Comics*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
15. Huyssen, Andreas (1999) „Zemljovid postmodernog“. *Feminizam/ Postmodernizam*, ur. Linda J. Nicholson. Zagreb: Liberta: Centar za ženske studije.

16. Jameson, Frederic (1988) „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“. *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*, ur. Ivan Kuvačić i Gvozden Flego. Zagreb: Naprijed.
17. Kordej, Igor (2010) *Vam*. Zagreb: Fibra.
18. Kršić, Dejan (2008) *Mirko Ilić: strip-ilustracija-dizajn-multimedija: 1975 – 2007*. Zagreb: AGM: Profil international.
19. Krulčić, Veljko (1984) *Hrvatski poslijeratni strip*. Pula: Istarska naklada.
20. Krulčić, Veljko (1990) *Put u obećanu zemlju: dvanaest godina stripa na stranicama "Poleta"*. Zagreb: RS SOH.
21. Krušelj, Željko (2015a) *Igraonica za odrasle: Polet 1976.-1990*. Rijeka: Adamić: Novi list.
22. Krušelj, Željko (2015b) „Mehanizmi političke kontrole nad omladinskim tiskom u socijalističkoj Hrvatskoj na primjeru "Poleta" (1976.–1990.). „Historijski zbornik“, god. 68, br. 2, str. 323-349. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/165466> (datum pristupa: 15. 7. 2022.)
23. Kunc, Ninoslav (2003) *Sjena: knjiga za zabavu, probavu i smijeh*. Zagreb: Bakal.
24. Kunc, Ninoslav, ur. (2020) *NOVI kvadrat: od kvadrata do vječnosti i natrag: 40 godina poslije*. Zagreb: ULUPUH.
25. Kvesić, Pero (2016 [1979]) „Prethodnici bez nasljednika“, u: M. Ilić: *Iz povijesti ljudske gluposti*. Bizovac: Ogranak Matice hrvatske.
26. Lukšić, Irena (2010) *Sedamdesete: zbornik*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
27. Maković, Zvonko (2010) „Postobjektivna umjetnost i umjetnost sedamdesetih“. *Povijest hrvatskoga jezika / Književne prakse sedamdesetih: zbornik radova 38. Slavističke škole*, ur. Krešimir Mićanović. Zagreb: FF Press.
28. McCloud, Scott (2005) *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost*. Zagreb: Mentor.
29. Milanja, Cvjetko (2011) „Postmodernizam“. *Hrvatska književna enciklopedija*, ur. Velimir Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
30. Munitić, Ranko (2010) *Strip, deveta umjetnost*. Zagreb: Art 9.
31. Novak, Božidar (2005) *Hrvatsko novinarstvo u 20. stoljeću*. Zagreb: Golden Marketing – Tehnička knjiga.
32. Solar, Milivoj (1995) *Laka i teška književnost*. Zagreb: Matica hrvatska.

33. Solar, Milivoj (2005) *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
34. Tenžera, Veselko (1978) *Novi kvadrat*, u: M. Ilić: *Iz povijesti ljudske gluposti*. Bizovac: Ogranak Matice hrvatske.
35. Tomić, Antonia (2013) „Generacija sretnika – svakodnevnica u kulturi i književnosti 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća“. *Jat*, god. 1, br. 1, str. 236-251. Preuzeto s: <https://hrcak.srce.hr/113187> (datum pristupa 17. 7. 2022.)
36. Vuković, Tvrtko (2010) „Zamakli majstorov glas: politika hrvatskih pjesničkih poetika sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća“. *Povijest hrvatskoga jezika / Književne prakse sedamdesetih: zbornik radova 38. Slavističke škole*, ur. Krešimir Mićanović. Zagreb: FF Press.
37. Zubak, Marko (2018) *The Yugoslav Youth Press (1968-1980): Student Movements, Youth Subcultures and Alternative Communist Media*. Zagreb: Srednja Europa, Hrvatski institut za povijest.

Mrežni izvori:

1. Angeleski, Zoran (2016) *Nitko tada u Hrvatskoj nije pisao kritičnije i slobodnije od Poleta*. URL: <http://www.glasistre.hr/vijesti/kultura/nitko-tada-u-hrvatskoj-nije-pisao-kriticnije-i-slobodnije-od-poleta-518902> (datum pristupa: 7. 7. 2022.)
2. Čegir, Tomislav (2015) *Mladi Kordej – rađanje majstora*. URL: <https://www.matica.hr/vijenac/567/mladi-kordej-raanje-majstora-25099/> (datum pristupa: 22. 8. 2022.)
3. Franulić, Markita (2004) *Pečat vremena*. URL: <https://www.matica.hr/vijenac/266/pecat-vremena-10573/> (datum pristupa: 17. 8. 2022.)
4. Kiš Terbovc, Patricia (2016) *Pogled u nepoznatu povijest 'Poleta': omladinski list koji je svjetonazorski mijenjao komunizam*. URL: <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/pogled-u-nepoznatu-povijest-poleta-omladinski-list-koji-je-svjetonazorski-mijenjao-komunizam/103051/> (datum pristupa: 18. 6. 2022.)
5. Krešić, Hrvoje (2007a) *Hrvatski strip i strip u Hrvatskoj*. URL: <http://www.booksa.hr/kolumne/povijest-stripa/hrvatski-strip-i-strip-u-hrvatskoj> (datum pristupa: 3. 8. 2022.)
6. Krešić, Hrvoje (2007b) *Hrvatski strip i strip u Hrvatskoj – 2. dio*. URL: <http://www.booksa.hr/kolumne/povijest-stripa/hrvatski-strip-i-strip-u-hrvatskoj-2-dio> (datum pristupa: 4. 8. 2022.)

7. Ličina Borja, Boris (2013) *Pop kultura u Hrvata*. URL: <http://planb.hr/pop-kultura-u-hrvata/> (datum pristupa: 1. 7. 2022.)

Prilozi:

Slika 1. Mirko Ilić, *Shakti*, *Polet* br. 37, 1977.

Slika 2. Igor Kordej, *198?: Posljednji pobunjenik*, *Polet* br. 66, 1978.

Slika 3. Ninoslav Kunc, *Sjena: U mraku, Jednoslojni strip, Švicarski sat, Tsunami*

Sažetak

U radu se na osnovu dosadašnjih istraživanja paralelno analizira i usustavlja djelovanje časopisa *Poleta* te umjetničkog pokreta *Novi kvadrat*. Rad je usmjeren sintetiziranju i određivanju glavnih odrednica rada časopisa *Polet* od 1976. do 1990. te pokreta *Novog kvadrata* između 1977. do 1980. godine. Prikazuje se suodnos aktera pokreta te časopisa, i utvrđuju se odrednice njihova djelovanja na jugoslavenskoj kulturnoj sceni. Usustavlja se i predstavlja rad svih članova *Novog kvadrata* kako bi se odredila i prikazala treća generacija hrvatskog stripa. Pritom se posebice analiziraju stripovi *Shakti* Mirka Ilića, *198?: Posljednji pobunjenik* Igora Kordeja te četiri stripa iz ciklusa *Sjena* (*U mraku*, *Jednoslojni strip*, *Švicarski sat*, *Tsunami*) Ninoslava Kunca kako bi se ukazalo na zajedničke stilističke odrednice *Novog kvadrata*, a onda i treće generacije hrvatskog stripa.

Ključne riječi: *Polet*, *Novi kvadrat*, omladinski tisak, treća generacija hrvatskog stripa, Igor Kordej, Mirko Ilić, Ninoslav Kunc

A comic is to blame for everything!: *Polet* and *Novi Kvadrat*

Summary

Based on previous research, the paper analyzes and summarizes in parallel the activities of the magazine *Polet* and the artistic movement *Novi kvadrat*. The work is aimed at synthesizing and determining the main determinants of the work of the *Polet* magazine from 1976 to 1990 and *Novi kvadrat* movement from 1977 to 1980. The relationship between the participants of the movement and the magazine is shown, and the determinants of their activity on the Yugoslav cultural scene are determined. The work of all members of *Novi kvadrat* is compiled and presented in order to determine and present the third generation of Croatian comics. The comics *Shakti* by Mirko Ilić, *198?: Posljednji pobunjenik* by Igor Kordej and four comics from the cycle of *Sjena* (*U mraku*, *Jednoslojni strip*, *Švicarski sat*, *Tsunami*) by Ninoslav Kunc are analyzed in particular in order to point out the common stylistic determinants of *Novi kvadrat*, and then of the third generation of Croatian comics.

Keywords: *Polet*, *Novi kvadrat*, youth press, third generation of Croatian comics, Igor Kordej, Mirko Ilić, Ninoslav Kunc