

TWO  
BOOKS

# **ΚΟΜΙΚΣ Ή ΚΟΜΙΞ?**

Η ιστορία μιας  
"σχεδόν" τέχνης

## ΚΟΜΙΚΣ Ή ΚΟΜΙΞ?

Η ιστορία μιας "οχεδόν" τέχνης

Τίτλος Πρωτοτύπου: Comics, Comix & Graphic Novels

© 1996 Phaidon Press Limited

Ελληνική Έκδοση : 1997 Terzo Books

Διευθυντής έκδοσης: Μιχάλης Σκαφίδας

Σύμβουλος έκδοσης: Εμμανουέλα Νικολαΐδου

Μετάφραση: Γιώργος Μπαρουξής

Διόρθωση: Νίκη Σταθιά, Κλεοπάτρα Καλαφατά, Βάσω Χρυσανθακοπούλου

Ηλεκτρονική σελιδοποίηση, επεξεργασία κειμένων: Χρύσα Τριποσιπτή

Απόδοση εξωφύλλου: Ντίνα Βλαχοπούλου

Τεχνική επιμέλεια: Θεόφιλος Καραγιαννίδης

Φύλλο/Διαχωρισμός εξωφύλλου: Graffiti Prepress

ISBN: 960-7867-00-9

TERZO BOOKS, Φραγκοκλισιάς 7, 151 25 Μαρούσι

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση

έντυπη ή ηλεκτρονική - όλου ή μέρους του

βιβλίου χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη

# ΚΟΜΙΚΣ Ή ΚΟΜΙΞ?

Η ιστορία μιας  
“σχεδόν” τέχνης

Μετάφραση: Γιώργος Μπαρουξής

TERZO  
BOOKS



#### Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους εξής: Την ομάδα της Phaidon: τον David Jenkins, επειδή μου ανέθεσε το γράψιμο αυτού του βιβλίου, για την υπομονή του και επειδή δεν μου έβαζε τις φωνές όταν τα πράγματα δεν πήγαιναν και τόσο καλά· την Polly Clayden, για τη σκληρή δουλειά της, τον χρόνο που διέθεσε για το βιβλίο, καθώς και για τις καλλιτεχνικές παρεμβάσεις· και ιδιαίτερα την Helen Castle, που της αξίζει βασιλικό βραβείο για τις υπηρεσίες της στον τομέα της επιμέλειας. Επίσης, ευχαριστούμε τη Victoria Routledge, που βοήθησε τόσο πολύ στα τελευταία στάδια.

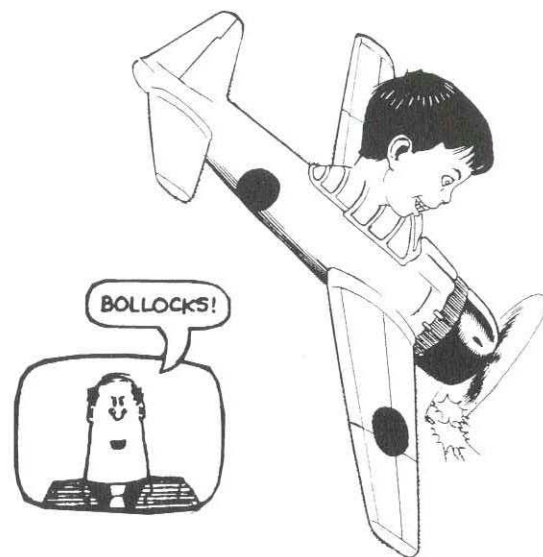
Την ομάδα του design: τον Stephen Coates, που έκανε τόσο καλή δουλειά στις εικόνες, αλλά και για την άφογη συνεργασία μας. Επίσης, τους βοηθούς του Jason Beard, Siân Cook και Marc Shillum.

Άτομα που δάνεισαν κόμικς και περιοδικά ή με βοήθησαν: Chrys Mordin, Dick Jude και Rob Pontefract από το Forbidden Planet· Jo Ellen Wisnosky της Vintage Magazine Company· Steve Edgell· και Stephen Calloway. Τέλος, για την ενθάρρυνση

και τις ιδέες τους, τη Montgolfier Society, τους μαθητές και συναδέλφους στο St Martin και το LCPDT, συγγενείς και φίλους.

Πρόσθετες ευχαριστίες για τις εικόνες (π= πάνω· α=αριστερά· δ=δεξιά· μ=μέση· κ=κάτω). BFI σ. 118 π. Christie's σσ. 37 π.α· 47 κ.α· 57 π.α., κ.α· 60 π.α., π.μ., κ.δ· 61 π.α. Hulton Deutsch σ. 117 κ.μ. The Kobal Collection σ. 61 κ.α., κ.δ. Διευθυντής και Εταίροι του Κολλεγίου Magdalene του Cambridge σ. 11 π.α. The Stapleton Collection σσ. 10· 11 π.δ., μ.α., κ.δ· 12· 13 π., κ.δ· 14. The Vintage Magazine Company σσ. 15· 16· 17· 18· 19 π· 20 π.α· 24 κ· 28 α· 32 π., κ.μ· 33· 36· 42 κ.α. κ.μ· 44 μ· 46· 47 π.α., π.δ., κ.δ· 48· 49· 51· 52· 63 κ.α., κ.δ· 64-5· 68 μ.δ· 75· 80 κ.α· 82 π.δ· 83· 84· 86, 87. Paramount σ. 43. Picture Post Archive/Hulton Deutsch σ. 26. Rex Features σσ. 74· 157 π.α.

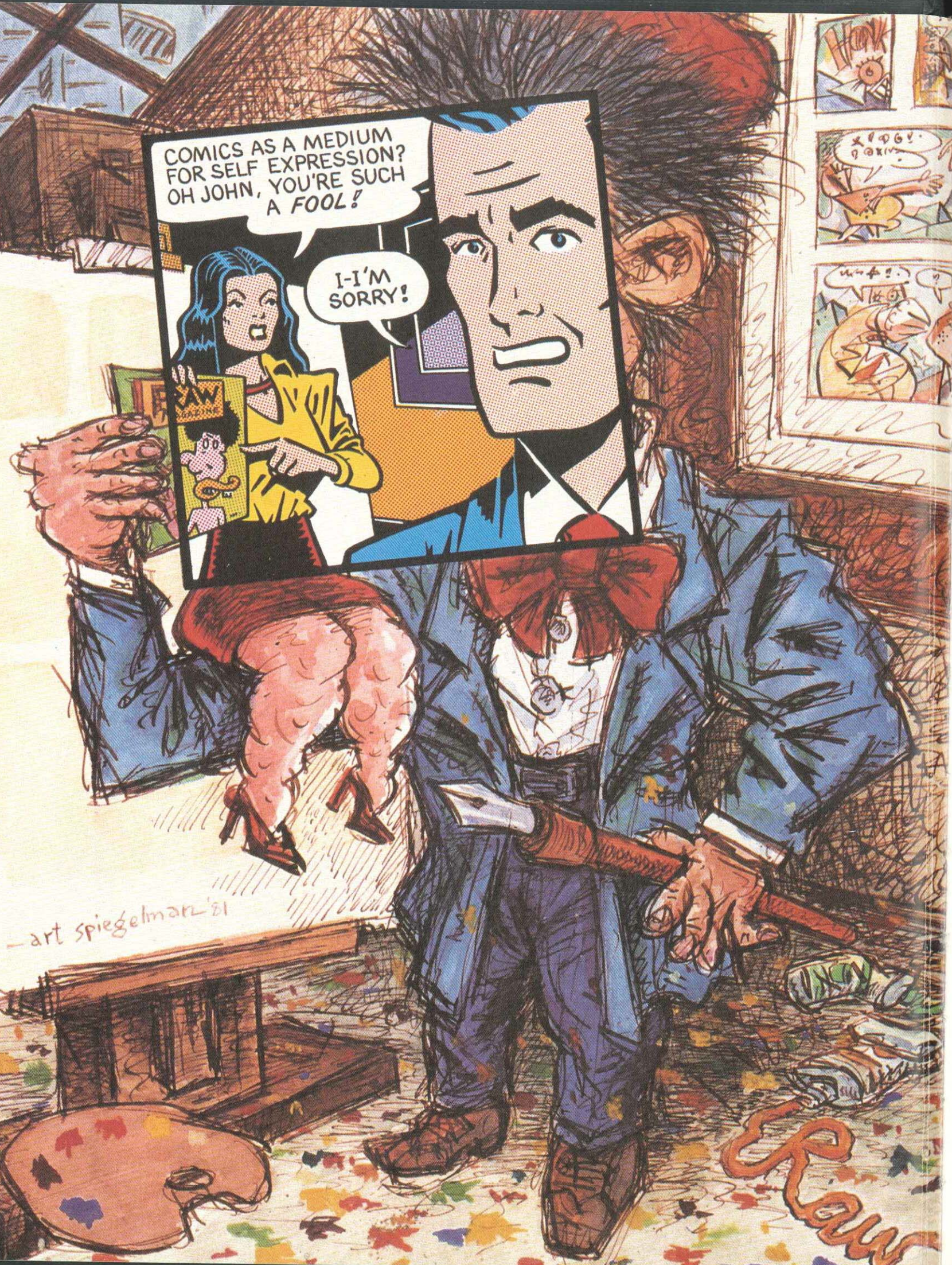
## Περιεχόμενα



Εισαγωγή	<b>Όχι εντελώς τέχνη</b>	6
Ένα	<b>Οι πρωτοπόροι</b>	10
Δύο	<b>Τα κωμικά κόμικς</b>	26
Τρία	<b>Δράση και περιπέτεια</b>	44
Τέσσερα	<b>Κάτι για τα κορίτσια</b>	80
Πέντε	<b>Underground</b>	92
Έξι	<b>Μαζεύοντας τα κομμάτια</b>	130
Εφτά	<b>Ένα καινούριο ρεύμα</b>	156
Οχτώ	<b>Εναλλακτικοί οραματισμοί</b>	176
Εννιά	<b>Διεθνείς επιρροές</b>	216
Επίλογος		236
Άλλα αναγνώσματα		237
Ευρετήριο		238

COMICS AS A MEDIUM  
FOR SELF EXPRESSION?  
OH JOHN, YOU'RE SUCH  
A FOOL!

I-I'M  
SORRY!



-art spiegelman '81

SPAW

# Όχι εντελώς τέχνη

**Απέναντι: Λεπτομέρεια οπισθόφυλλου, Read Yourself Raw (Raw Books and Graphics, 1982). Εικονογράφηση/σενάριο: Art Spiegelman. Δεξιά: «Drawing Cartoons is Fun!», από το Despair του Robert Crumb (Print Mint, 1969). Η φράση στο τέλος, «It's only lines on paper, folks!», («Δεν είναι παρά γραμμές πάνω σε χαρτί, παιδιά!») θα δημιουργούσε προβλήματα στον Crumb, αφού τα κόμικς του απαγορεύτηκαν κατ' επανάληψη με δικαστική απόφαση.**

Τα κόμικς έχουν συμπεριληφθεί σε διάφορα βιβλία τέχνης, αλλά λαθραία. Η παρουσία τους σ' αυτά αποτελούσε πάντα ένα παράλληλο στοιχείο, μια παρέκβαση, που υπογράμμισε την «πραγματική» τέχνη, η οποία ήταν το βασικό θέμα του βιβλίου. Αναφέρονται, επίσης, σε όλα τα βιβλία που έχουν εκδοθεί σχετικά με την ποίη, το γκράφιτι και τους περιθωριακούς καλλιτέχνες, αλλά απλώς ως ένα δευτερεύον, συμπληρωματικό στοιχείο από τον κόσμο της ποπ κουλτούρας.

Έτσι, ήταν ίσως καιρός να εκδοθεί ένα βιβλίο με διαφορετική κατεύθυνση. Το *Κόμικς, Κόμιξ & Εικονογραφημένα Μυθιστορήματα* δεν περιέχει έργα του Rou Lichtenstein ή του Philip Guston. Ο σκοπός μας εδώ είναι να ασχοληθούμε με τα ίδια τα κόμικς, να εξερευνήσουμε τον πλούτο και την ποικιλία τους από τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρι και σήμερα. Πιστεύω ότι οι εικόνες θα αφηγηθούν από μόνες τους την ιστορία, δείχνοντας πού βρίσκονταν τα κόμικς, πού ηγαίνον, και κυρίως μέχρι πού μπορούν να φτάσουν. Τελικά, είναι απίστευτο πόσο μεγάλη αντοχή στον χρόνο μπορεί να έχει η «αναλώσιμη» κουλτούρα της ποίη. Υπάρχουν, όμως, και άλλοι λόγοι που υπαγόρευαν την έκδοση ενός τέτοιου βιβλίου αυτή τη στιγμή. Τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια, τα κόμικς έχουν εισέλθει σε μια επαναστατική περίοδο. Τεράστιες βελτιώσεις στην τυπογραφική τεχνολογία, σε συνδυασμό με την εμφάνιση ενός συστήματος μάρκετινγκ με «απευθείας πωλήσεις» σε ειδικά καταστήματα κόμικς, προκάλεσαν μια ριζική μεταμόρφωση στον τρόπο παραγωγής τους. Αυτή με τη σειρά της άνοιξε νέους χώρους δημιουργίας, όπου ανακαλύπτουμε πιο πολύπλοκες και ευφάνταστες εικονογραφήσεις και σενάρια. Σε σχέση με την εξέλιξη του, οι αλλαγές αυτές προκάλεσαν την αναβίωση του ευρύτερου χώρου των κόμικς, για τον οποίο πολλοί προέβλεπαν ότι θα οβήσει μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70. Το βιβλίο αυτό, λοιπόν, θα αναφερθεί στην άνοδο, την πτώση και την αναγέννηση των κόμικς, και γι' αυτό θα συμπεριλάβει τους μεγάλους δημιουργούς όχι μόνο του «πρώτου κύματος» αλλά και του δεύτερου. Έτσι, στο πρώτο μισό του βιβλίου βρίσκουμε γνώριμο υλικό, όπως τα μανιακά καριώματα του Leo Baxendale (*The Beano*), τη διαστημική περιπέτεια του Frank Hampson (*The Eagle*), τις στομφώδεις συγκρούσεις του Jack Kirby (*The Incredible Hulk*), τα έργα «καθαρής γραμμής» του Hergé (*Ten-Ten*) και την underground οκατολογία του Robert Crumb (*Zap*), ενώ το δεύτερο ασχολείται με

λιγότερο γνωστά θέματα και δημιουργούς, όπως η μετα-πανκ σάτιρα του Dan Clowes (*Eightball*), οι γοθικοί υπερηρωισμοί του Frank Miller (*The Dark Knight Returns*), η εμπνευσμένη τρέλα του Chris Donald (*Viz*), τα ανθρωπομορφικά δράματα του Art Spiegelman (*Maus*) και το ιλιγγιώδες κυβερνοπανκ του Katsuhiro Otomo (*Akira*). Οι δημιουργοί αυτοί, μαζί με πολλούς άλλους βέβαια, έδωσαν νέα παράταση ζωής στα κόμικς.

Επίσης, θα εξετάσουμε το μεταβαλλόμενο εμπορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγονται τα κόμικς. Για παράδειγμα, πώς τα παραδοσιακά κόμικς για παιδιά «υπονομεύτηκαν» στη δεκαετία του '60 και του '70 από το κίνημα των underground «κόμιξ» (όπου το «x», από τη λέξη «comic», παραπέμπει στο «X-rated», δηλαδή «αυστηρώς ακατάλληλο»), τα οποία ανέτρεφαν τη μέχρι τότε κατάσταση, εισάγοντας το σεξ, τα ναρκωτικά και ριζοσπαστικές πολιτικές απόψεις· και πώς τα κόμικς αυτά, στη συνέχεια, έδωσαν τη θέση τους σε ένα







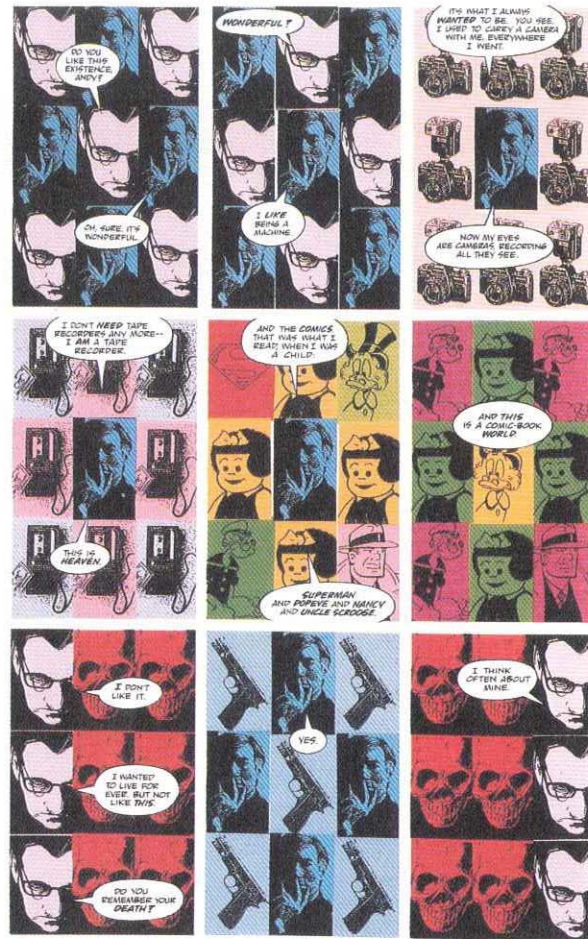
Πάνω: Σελίδα από το έργο του Will Eisner *Comics and Sequential Art* (Poorhouse Press, 1985), που δείχνει την ποικιλία εκφράσεων του προσώπου. Το βιβλίο του Eisner ήταν το πρώτο (στην αγγλική γλώσσα) που εξέταζε από κοντά τους μηχανισμούς αφήγησης των κόμικς.

σύστημα παραγωγής στηριγμένο στους fan (οπαδούς ενός συγκεκριμένου είδους), το οποίο προώθησε τις ιστορίες με σούπερ-ήρωες και παρήγαγε ένα πλήθος από διαφορετικά στυλ και είδη, στα οποία συμπεριλαμβάνεται και το αμφιλεγόμενο «εικονογραφημένο μυθιστόρημα».

Σ' αυτό το σημείο πρέπει να ξεκαθαρίσουμε κάτι. Το βιβλίο αυτό δεν έχει σκοπό να αποδείξει ότι τα κόμικς είναι «τέχνη». Άλλωστε, είναι εύκολο να καταλάβουμε γιατί δεν θεωρήθηκαν ποτέ άξια να συμπεριληφθούν στον «εκλεκτό» κόσμο που περικλείει αυτός ο όρος. Σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας τους θεωρούνται από τη φύση τους «εμπορικά», μαζικά προϊόντα, που προορίζονται για ένα κοινό πολύ χαμηλού μορφωτικού επιπέδου, και επομένως τοποθετούνται αυτόματα έξω από τα όρια της τέχνης. (Για τους ίδιους λόγους, τα πιο επιτυχημένα από εμπορική άποψη κόμικς ήταν εκείνα που δεν άρεσαν σε ένα «απαιτητικό» κοινό). Γι' αυτό ο «χιπ» κόσμος της τέχνης χαρακτηρίζει γενικά τα κόμικς «εικόνες-σκουπίδια». Επίσης, αυτός είναι και ο λόγος που οι δημιουργοί των κόμικς δεν έλαβαν ποτέ τον ευπόληπτο τίτλο του «καλλιτέχνη», με αποτέλεσμα να πέφτουν εύκολα θύματα εκμετάλλευσης: πολλές φορές οι ίδιοι παραμένουν ανώνυμοι, ενώ οι χαρακτήρες που έχουν δημιουργήσει είναι πασίγνωστοι (όλοι ξέρουν τον Σούπερμαν, αλλά πόσοι, αλήθεια, γνωρίζουν τα ονόματα των δημιουργών του;).

Αυτός ο αποκλεισμός των κόμικς από τη σφαίρα της πολιτισμικής «νομιμότητας» δημιουργεί και άλλα ερωτήματα, όπως: Ποιος ακριβώς αποφασίζει ποια μέσα έκφρασης είναι άξια να θεωρηθούν «τέχνη» και ποια όχι; Η εμπορικότητα αυτή καθαυτή είναι λιγότερο έγκυρη από την «αυτοέκφραση»; Ποια και πόση σχέση έχουν αυτές οι προκαταλήψεις με τα γούστα διαφορετικών κοινωνικών τάξεων; Και ούτω καθεξής. Θα ήταν ανόηλο, βέβαια, να μπλέξουμε εδώ σε μια τέτοια διαμάχη. Η βασική ιδέα που διαπερνάει αυτό το βιβλίο είναι ότι τα κόμικς μπορεί να είναι ή να μην είναι «τέχνη», αναμφισβήτητα όμως είναι μια artform, μια μορφή έκφρασης. Υπάρχει μια διαφορά ανάμεσα σε αυτά τα δύο, παρ'όλο που μπορεί να είναι δυσδιάκριτη για μερικούς αναγνώστες. Σε τελική ανάλυση, κάποιος που έχει μεγαλώσει με την παλιά αντίληψη ότι τα κόμικς στερούνται περιεχομένου δεν έχει κανένα λόγο να εξετάσει τις δυνατότητές τους ως μέσα επικοινωνίας. Πρόσφατα πολλοί έχουν αρχίσει να ασχολούνται με αυτή ακριβώς την ιδιαιτερότητά τους. Παράλληλα με την εμφάνιση των νέων εξελιγμένων σειρών στη δεκαετία του '80 και του '90, παρουσιάστηκε μια αντίστοιχη βιβλιογραφία, που αναλύει τους μηχανισμούς του μέσου. Αυτές οι μελέτες έχουν δείξει ότι τα κόμικς συνιστούν μια γλώσσα: είναι ένας συνδυασμός κειμένων και εικόνων που έχει τη δική του σύνταξη και γραμματική, δικούς του κανόνες και συμβάσεις, και που διαθέτει την ικανότητα να μεταδίδει ιδέες με έναν εντελώς μοναδικό τρόπο. Για παράδειγμα, οι μελετητές επισημαίνουν ότι ο τρόπος αντιπαράθεσης των λέξεων και των εικόνων παράγει μια συγκεκριμένη ψυχολογική διάθεση: ότι το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα σε διαδοχικές εικόνες μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη δημιουργία δραματικής εντύπωσης: ότι το κινηματογραφικό μοντάζ μπορεί να

Δεξιά: Σελίδα από το *Miracleman* (Harper Collins, 1993), ένα σατιρικό σχόλιο για το πέρασμα από τα κόμικς στην τέχνη και αντίστροφα. Ο Warhol είχε «δανειστεί» πολλές φορές εικόνες των κόμικς στην περίοδο άνθησης της pop art, και εδώ εμφανίζεται ως χαρακτήρας σε κόμικς. Εικονογράφηση: Mark Buckingham. Σενάριο: Neil Gaiman. Κάτω: Εξώφυλλο και σελίδα από το *Understanding Comics* του Scott McCloud (Harper Collins, 1994). Το υπέροχο βιβλίο του McCloud συμπλήρωσε και εμπλουτίσε τις θέσεις του Eisner, και έγινε ένα είδος οδηγού για την «αόρατη τέχνη».



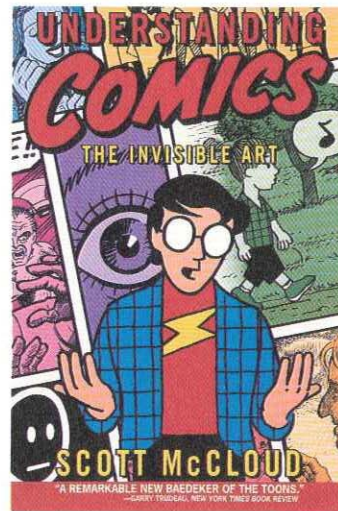
76

δώσει την αίσθηση της κίνησης και ότι, τελικά, δεν υπάρχουν όρια στο τι μπορεί να κάνει ένα κόμικς, πέρα από ό,τι επιβάλλει η φαντασία του δημιουργού του. Με άλλα λόγια, ένα κόμικς, για να είναι επιτυχημένο, πρέπει όλα τα στοιχεία —λέξεις, εικόνες και συγχρονισμός— να λειτουργούν σωστά μεταξύ τους. Όσες φορές ο δημιουργός βρίσκει τον σωστό συνδυασμό, το κόμικς προσφέρει μια συγκίνηση που δεν μπορεί να μεταδώσει κανένα άλλο μέσο έκφρασης. Όπως είχε πει κάποτε ο Frank Miller, «η εικονογράφηση δεν δείχνει τι πραγματικά συμβαίνει. Η αφήγηση το ίδιο —ούτε κι αυτή περιγράφει τι συμβαίνει. Υπάρχει ένα χάσμα εδώ, και κάπου μέσα σε αυτό το χάσμα βρίσκεται η πραγματικότητα».<sup>1</sup> Η πρώτη αξιοσημείωτη προσπάθεια αποτίμησης αυτών των στοιχείων στην αγγλική γλώσσα ήταν το έργο του Will Eisner *Comics and Sequential Art*, 1985. Ο Eisner ήταν —και είναι— ένας ιδιαίτερα σεβαστός δημιουργός κόμικς, και στο βιβλίο του περιγράφεται η δημιουργική διαδικασία από μέσα, όπως τη βλέπει ο ίδιος ο δημιουργός (βλ. σ. 8). Μετά την έκδοσή του, δημοσιεύτηκε μια πληθώρα σχετικών άρθρων τόσο σε ακαδημαϊκά περιοδικά όσο και σε ειδικά για κόμικς, για να εμφανιστεί τελικά το υπέροχο *Understanding Comics* του Scott McCloud (1993), το οποίο συνδύασε πολλά από τα σκόρπια ως τότε στοιχεία και ιδέες.

Έτσι, από τη στιγμή που επιβεβαιώθηκε πέρα από κάθε αμφιβολία ότι το κόμικς είναι μια μορφή έκφρασης, περιττεύει και το ερώτημα αν πρόκειται για μια «καλή μορφή έκφρασης» ή όχι. Προφανώς, είναι εξίσου καλή ή κακή με οποιαδήποτε άλλη. Για παράδειγμα, οι επικριτές επισημαίνουν συχνά ότι το 90% των κόμικς είναι για πέταμα. Αυτό μπορεί να είναι αλήθεια, από την άλλη μεριά, όμως, το ίδιο ποσοστό ισχύει και για όλα τα άλλα μέσα έκφρασης. Δεν χρειάζεται να πούμε, βέβαια, ότι αυτό το 10% των κόμικς είναι που κάνει τα πράγματα ενδιαφέροντα, και με αυτό το κομμάτι θα ασχοληθούμε εδώ.

Τέλος, αυτή η κυρίαρχη αντίληψη ότι τα κόμικς δεν αποτελούν μια μορφή «τέχνης» ερμηνεύει έμμεσα γιατί αποτελούν ένα τόσο ζωντανό μέσο έκφρασης στις μέρες μας: αφού δεν μπορούν να γίνουν «ευυπόληπτα», με την έννοια που είναι ευυπόληπτη η «τέχνη», τότε μπορούν, τουλάχιστον, να μην περιορίζονται από τους μηχανισμούς της κριτικής που συνοδεύουν την «τέχνη». Άρα, εδώ θα πρέπει να συμφωνήσουμε με τον Art Spiegelman, που είπε ότι «τα κόμικς πετούν κάτω από το ραντάρ της κριτικής».<sup>2</sup>

Όλα αυτά εξηγούν σε κάποιο βαθμό γιατί τα κόμικς έχουν γίνει ο κύριος χώρος στον οποίο συγγραφείς και ζωγράφοι «παίζουν». Πραγματικά, πρόκειται για έναν τομέα με τον οποίο κανείς δεν ασχολείται ιδιαίτερα, και γι' αυτό προσφέρεται για πειραματισμούς και ελεύθερες δημιουργικές προσπάθειες. Τα αποτελέσματα είναι συχνά εκπληκτικά, όπως θα δείξουν τα τελευταία κεφάλαια του βιβλίου. Τελικά, αφού οι επίσημοι κριτές της σύγχρονης αισθητικής δεν αναγνωρίζουν την πολιτισμική αξία των κόμικς, αυτό σημαίνει, τουλάχιστον, ότι παραμένουν ένα «ελεύθερο μέσο έκφρασης» —και δεν έχουν απομείνει πολλά τέτοια μέσα σήμερα.



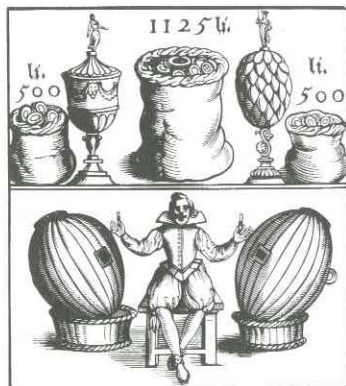
1. Frank Miller, φράση του από το περιοδικό, *Amazing Heroes*, Ιούλιος 1986, σ.σ. 37-38.

2. Art Spiegelman, συνέντευξη στην εκπομπή «The Late Show», BBC2, 12 Οκτωβρίου 1993.



# Οι πρωτοπόροι

Απέναντι: Λεπτομέρεια από ένα φυλλάδιο για τον αγγλικό εμφύλιο πόλεμο: «Η απόφαση των γυναικών του Λονδίνου να στείλουν τους άντρες τους στον πόλεμο», 1644 περίπου. Άκρη δεξιά: Φυλλάδιο με την άφιξη του πρίγκιπα Καρόλου στην ισπανική αυλή το 1623. Δεξιά: «Φυλλάδιο εκτέλεσης» με τον αποκεφαλισμό του λόρδου William Russell για προδοσία, στο Λονδίνο, το 1683. Κάτω: Φυλλάδιο για την κλήρωση της Μεγάλης Λοταρίας, στη Βιρτζίνια, το 1615. Κάτω δεξιά: Φυλλάδιο με θέμα τους Λονδρέζους που φεύγουν από τη χώρα λόγω της πανώλης, το 1630. Ανώνυμες ξυλογραφίες σαν αυτές αποτελούν την πρώτη μορφή εικονογράφησης, που άνησε κατά τον 17ο αιώνα.



Από πού ν' αρχίσει κανείς; Αν και το κόμικς είναι δημιούργημα του 19ου αιώνα, οι πρόγονοί του χρονολογούνται από τον Μεσαίωνα. Με την εμφάνιση της τυπογραφίας στην Ευρώπη, άρχισαν να παράγονται εικόνες για ένα μαζικό κοινό. Είναι αλήθεια ότι και παλιότερα υπήρχαν αναπαραστάσεις, μίνακες και άλλα έργα τέχνης που προορίζονταν για δημόσια θέα. Συνήθως, ειρρόκειτο για αφηγήσεις συμβάντων μέσω διαδοχικών εικόνων, όπως η Στήλη του Τραϊανού στη Ρώμη (113 μ.Χ.) και ο Τάμπτας Βαγευχ στη Νορμανδία (1100 μ.Χ. περ.). Όμως, για να τα δει κανείς όλ' αυτά, έπρεπε να ταξιδέψει. Μετά την εμφάνιση της τυπογραφίας, οι εικόνες άρχισαν πια να ταξιδεύουν εκείνες προς το κοινό. Με άλλα λόγια, το απλό γεγονός της προσβασιμότητας εγκαινίασε την εποχή του «μαζικού μέσου επικοινωνίας».<sup>1</sup>

Το βιβλίο αυτό θα εξετάσει την ιστορία των κόμικς πρώτα στη Μ. Βρετανία και ύστερα στις Ηνωμένες Πολιτείες. Στην Αγγλία η πρώτη ένδειξη αυτής της επανάστασης ήρθε με τη μορφή των «φυλλαδίων» (broadshets). Επρόκειτο για ξυλογραφίες ανώνυμων τυπωμένες πάνω σε μια σελίδα ή περγαμνή, με θέματα θρησκευτικά ή από την επικαιρότητα. Σε γενικές γραμμές, τα σκίτσα ήταν μαύρα και απλά, με χοντρές γραμμές, κυρίως επειδή το ξύλο δεν επέτρεπε λεπτά σχέδια.

Λόγω του ότι σήμερα έχουν σωθεί λίγες από τις παλιότερες αυτές ξυλογραφίες, οι ιστορικοί δεν μπορούν να συμφωνήσουν στο πότε πρωτοεμφανίστηκαν οι συμβάσεις που συνδέονται με τα σύγχρονα κόμικς. Στα φυλλάδια αυτά βλέπουμε

«μιαλόνια» με λόγια, και γραμμές που αποδίδουν την ταχύτητα, καθώς και κάποιο βαθμό ειπεξεσιότητας στον συνδυασμό λέξεων και εικόνων. Επίσης, δεν ήταν αουνήθιστη η ύπαρξη μλαισίων (πάνελ) στις εικόνες (τα πρώτα θρησκευτικά φυλλάδια ήταν μερικές φορές χωρισμένα σε τετράγωνα σαν τα διακοσμητικά παραπετάσματα πίσω από την Αγία Τράπεζα). Έτσι, η αντίληψη ότι η «γλώσσα των κόμικς» αποτελεί επιπόνη της σύγχρονης εποχής είναι σαφώς λανθασμένη.<sup>2</sup>

Μεγάλη ώθηση στην εξέλιξη των φυλλαδίων μαζικής κυκλοφορίας, ενδεχομένως, έδωσε η εμπορική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε με επίκεντρο τις δημόσιες εκτελέσεις, όπου πουλιόνταν ως σουβενίρ αναπαραστάσεις των αποτρόπαιων γεγονότων. Ύστερα απ' αυτό το μακάβριο ξεκίνημα, οι εκδότες άρχισαν σιγά σιγά να αντιλαμβάνονται ότι μπορεί να υπάρχει ζήτηση και για φυλλάδια με χιουμοριστικό περιεχόμενο. Έτσι, άρχισαν να κυκλοφορούν γκραβούρες με καρικατούρες γνωστών προσώπων και



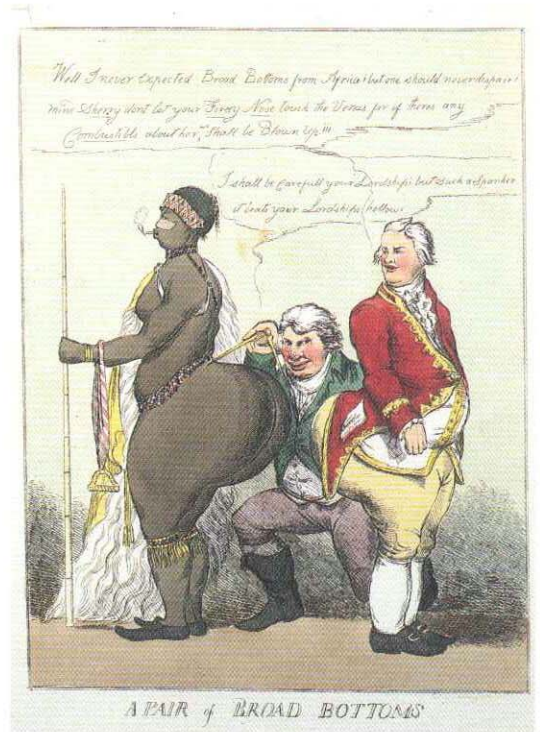
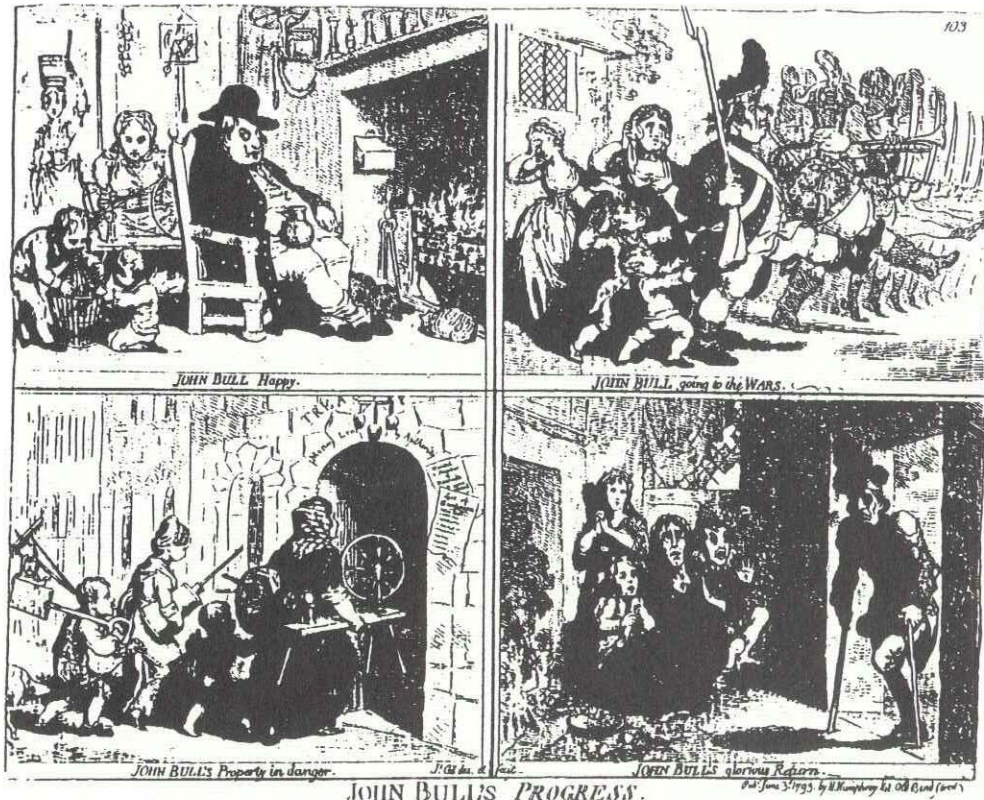


Δεξιά: Λεπτομέρεια από το έργο του William Hogarth *A Rake's Progress*, 1755. Αυτή η σατιρική γκραβούρα αποτελούσε μέρος μιας ιστορίας με διαδοχικές εικόνες – ένα από τα πρώτα δείγματα του είδους. Κάτω: Γκραβούρα του James Gillray με τίτλο *John Bull's Progress*, 1793. Κάτω δεξιά: «A Pair of Broad Bottoms», «η παρουσίαση ενός Ότεντοτ στην αυλή του βασιλιά Γεωργίου IV». (Κατά πάσα πιθανότητα, πρώιμο έργο του George Cruickshank). Στον 18ο αιώνα, οι γκραβούρες αυτές ονομάζονταν μερικές φορές «comicals».



*O Folly of youthfull Blood, To by Mistake to poison Good Woman, formid for Social Love, Farewell gift of Powers above.*  
*Joane of every Household Blessing, All Charms in Sinners, popping, But harmful to thee, all Plagues above, For to thy Being, For to Love.*  
*Quit Divine to outward knowing, Alder Master of Ravens, And Thou, no less of gift divine, Insect Poison of Misused Wine.*  
*With Freedom led to every Part, And secret Chamber of V. Heart, Doth show thy friendly Host betray, And show thy vicious Jang of Ivory, To revel there with wild Excess?*  
*To enter in with sword, Fraught, O'ertown the dreamy Guard of Reason, To runack the abandoned Place, And revel there with wild Excess?*

*Invented, Painted, Engraved, & Published by W. Hogarth, June 25<sup>th</sup> 1755. according to Act of Parliamt.*



αναπτύχθηκε μια εκστρατεία λογοκρισίας με στόχο την κατάργησή τους. Επίσημα, η αιτία της εκστρατείας ήταν ο βίαιος χαρακτήρας τους, στην πραγματικότητα, όμως, εκείνο, που ενοχλούσε περισσότερο ήταν το αντικαθεστωτικό τους περιεχόμενο.<sup>4</sup> Με τον καιρό, τα dreadfuls έδωσαν τη θέση τους σε ένα άλλο είδος εφημερίδας με μυθιστορήματα, το οποίο αποτελούσε από πολλές απόψεις μια αντίδραση εναντίον τους. Τα έντυπα αυτά είχαν σκοπό να προσφέρουν στα αγόρια ένα «υγιές» ανάγνωσμα, δίνοντας συνήθως έμφαση στα ιδανικά της αθλητικής εμφάνισης και της χριστιανικής ηθικής, που ήταν δημοφιλή εκείνη την εποχή. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η «περίπετεια» είχε την έννοια ιστοριών όπου ο ήρωας αποδεικνύει την «ηθική δύναμη του χαρακτήρα του» σε αθλήματα ή στο πεδίο της μάχης. Ιδιαίτερα δημοφιλείς ήταν οι ιστορίες για ηθικούς ήρωες που «σκοτώνουν ιθαγενείς» για χάρη της πατρίδας. Το ύφος αυτών των εντύπων προσδιορίστηκε από το *Boys of England* (1866), το οποίο στο σημείωμα του εκδότη εξηγούσε ότι: «ο γνήσιος ανδρισμός [των Άγγλων είναι] η αιτία της ηθικής και φυσικής υπεροχής της Αγγλίας έναντι των άλλων εθνών της Γης». Το τρίτο είδος περιοδικού, που ενδιαφέρει περισσότερο την έρευνά μας για τις απαρχές των κόμικς, είχε χαρακτήρα χιουμοριστικό. Αυτά τα έντυπα ήταν και πάλι ένας συνδυασμός

κειμένου και εικόνων, αλλά στην πλειονότητά τους είχαν πολύ περισσότερη εικονογράφηση από τα άλλα δύο είδη. Η άνθηση του είδους ξεκίνησε με το *Punch* (1841), μια σατιρική μηνιαία έκδοση που αποτελούσε συνέχεια της παράδοσης των φυλλαδίων που απευθύνονταν στην αστική τάξη. Βασικά περιείχε καρικατούρες πολιτικών προσώπων, αλλά η φήμη του σφειλόταν στην ποιότητα των σκίτσων. Οι περισσότεροι συνεργάτες του περιοδικού είχαν ελάχιστες απολαβές για τα έργα τους, υπήρχαν, όμως, και μερικοί τόσο ικανοί, ώστε ήταν αδύνατο να παραμείνουν ανώνυμοι — μερικά από τα γνωστότερα ονόματα ήταν ο John Leech και ο John Tenniel.<sup>5</sup>

Με πρότυπο το *Punch* (R Bryant, 1841), εκδόθηκαν μια σειρά εντύπων που απευθύνονταν επίσης στην αστική τάξη, αλλά και ένας μεγαλύτερος αριθμός περιοδικών με αναγνώστες κυρίως από την εργατική τάξη. Στην προσηλαθείά τους να επιβιώσουν στον ανταγωνισμό, τα έντυπα αυτά μείωσαν στο ελάχιστο το κόστος παραγωγής τους, με αποτέλεσμα η αμοιβή των συνεργατών τους να πέσει σε πρωτοφανή επίπεδα. Τα παραπάνω εικονογραφημένα περιοδικά μπορούν να θεωρηθούν κόμικς με τη μορφή που τα γνωρίζουμε σήμερα, και πραγματικά, μερικοί ιστορικοί τα κατατάσσουν σε αυτή την κατηγορία. Η πρωτεριαότητα που έδιναν στις εικόνες έναντι του κειμένου, η

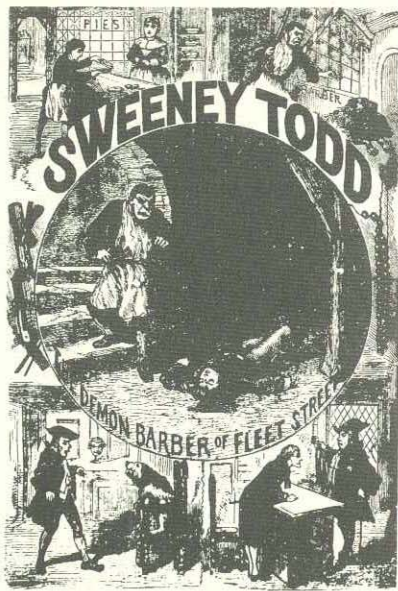
**Κάτω: *Kissing Hands* του H. Heath. Δείγματα αχρείας συμπεριφοράς στην αυλή της βασίλισσας Καρολίνας, 1827. Στη δεκαετία του 1820, υπάρχει πλέον μια εκτεταμένη «σατιρική βιομηχανία» στις μεγάλες πόλεις. Αυτή είναι μια τυπική γκραβούρα που απευθύνεται σε μεσοαστικό κοινό και χρησιμοποιεί τα λεγόμενα «μπαλόνια» για τους διαλόγους.**



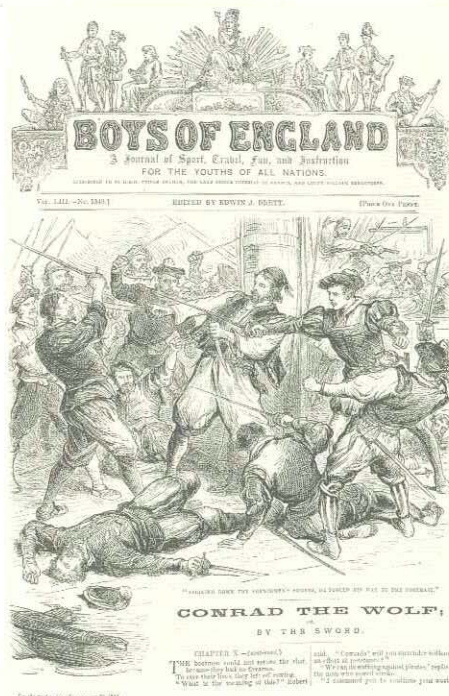
**KISSING HANDS.**

Published June 18, 1827 at 26 Newmarket London.

ONE PENNY WEEKLY.  
24 PAGES OF SENSATIONAL ROMANCE,  
WITH MAGNIFICENT  
LARGE COLOURED PICTURE PRESENTED GRATIS.



LONDON CHARLES FOX, 4, KING LANE, FLEET STREET, E.C.



THE LITTLE BOYS OF ENGLAND

προσθήκη νέων strip και η έμφαση στο χοντροκομμένο χιούμορ ήταν όντως βήματα στην πορεία εξέλιξης των κόμικς. Ωστόσο, τους έλειπε ακόμη κάτι. Για να θεωρηθεί μια έκδοση το πρώτο δείγμα αυτού του νέου είδους, έπρεπε να χαρακτηρίζεται και από ένα πρόσθετο στοιχείο: από έναν σταθερό κεντρικό χαρακτήρα.

Έτσι φθάνουμε, επιτέλους, στο πρώτο κόμικς που όλοι συμφωνούν ότι δικαιούται αυτό τον χαρακτηρισμό, παρά τον παράξενο τίτλο του: *Ally Sloper's Half Holiday* (Gilbert Dalziel, 1884).<sup>6</sup> Ήταν μια φτηνή (μιας μέρας), ασπρόμαυρη εβδομαδιαία έκδοση ταμπλόιντ που περιλάμβανε strip, κόμικς και πεζές αφηγήσεις, διαθέτοντας επιπλέον ένα σταθερό κεντρικό χαρακτήρα, τον Alexander Sloper. Ελάχιστοι γνωρίζουν σήμερα αυτό το έργο, είναι, όμως, αναμφίβολα ένα από τα σημαντικότερα κόμικς στην ιστορία του μέσου. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το *Ally Sloper* είναι η βικτοριανή μορφή του *Viz* (House of Viz, 1979). Απευθυνόταν κι αυτό σε ενήλικους αναγνώστες, βασιζόταν σε τυπικούς χαρακτήρες της εργατικής τάξης, αντλούσε από την παράδοση του μιούζικ χολ με

**Πάνω αριστερά:** Εξώφυλλο, *Sweeney Todd, Demon Barber of Fleet Street* (Charles Fox, 1878). **Εικονογράφηση:** Ανώνυμος. Αυτό το «penny dreadful» ήταν το πιο διαβόητο από τα «σοκαριστικά» έντυπα της βικτοριανής εποχής. **Πάνω δεξιά:** Εξώφυλλο, *Boys of England* (E J Brett, 1892). **Εικονογράφηση:** Ανώνυμος. Οι φυλλάδες με μυθιστορήματα ήταν μια «υγιής» αντίδραση στα *dreadfuls*, και δημοσίευαν κυρίως υπερβολικές αφηγήσεις από τα κατορθώματα της αυτοκρατορίας. **Κάτω δεξιά:** Καρτούν από τη σατιρική έκδοση *Punch* (R Bryant, 1879). **Εικονογράφηση/σενάριο:** John Tenniel. Εδώ, ο πρωθυπουργός Disraeli αναλογίζεται βλοσυρός τα προβλήματα της εξωτερικής πολιτικής του.



τον ίδιο τρόπο που το *Viz*, αργότερα, θα αντλούσε από την εναλλακτική κωμωδία, είχε ένα τεράστιο όγκο πωλήσεων, και τέλος, το σημαντικότερο, όπως και το *Viz*, κατάφερε να συλλάβει το πνεύμα της εποχής και να προκαλέσει αίσθηση.

Ο Alexander Sloper ήταν ένας ακαμάτης της εργατικής τάξης. Αργότερα, ο χαρακτήρας τροιοιοιοήθηκε αδιόρατα, και έγινε πιο πλήρης. Ήταν πάντα άνθρωπος της εργατικής τάξης, αλλά σιγά σιγά έγινε καρικατούρα αριστοκράτη και τοποθετήθηκε σε ένα περιβάλλον μέσης και ανώτερης τάξης. Το γέλιο έβγαινε τόσο από το γεγονός ότι ο αναγνώστης έβλεπε έναν άνθρωπο της εργατικής τάξης να απολαμβάνει τη μεγάλη ζωή, όσο και από την ανάρμοστη συμπεριφορά του και τις λεκτικές και ενδυματολογικές του γκάφες.<sup>7</sup>

Μέσω του Sloper, οι σκιτσογράφοι επιδίωκαν να σχολιάσουν τη χρήση του ελεύθερου χρόνου στη βικτοριανή εποχή. Όταν είχε ημεραγία («half-holiday»), ο Sloper πήγαινε στο παμπ, στον ιππόδρομο, και κυρίως στη θάλασσα. Συχνά ήταν μόνος του, αλλά μερικές φορές τον συνόδευε η κόρη του, η Tootsie (ο πρώτος επιτυχημένος γυναικείος χαρακτήρας σε κόμικς), και ο Εβραίος φίλος του, Ikey Mo. Μαζί απολάμβαναν στο έπακρο τον ελεύθερο χρόνο που τους άφηνε ο βιομηχανικός καπιταλισμός και, με αυτή την έννοια, το κόμικς είχε για θέμα του τον άνθρωπο που χαλαρώνει και διασκεδάζει, ξεχνώντας τη δύσκολη ζωή του εργαζόμενου στην πόλη.<sup>8</sup>

Ο χαρακτήρας πέρασε από πολλά διαφορετικά στάδια, και έτσι είναι δύσκολο να αποδοθεί η επιτυχία του σε ένα συγκεκριμένο σκιτσογράφο. Δημιουργήθηκε από τον Charles Ross, αλλά η εικονογράφηση έγινε από διάφορους σκιτσογράφους στην πορεία εξέλιξης του. Ανάμεσά τους ήταν και η Marie Duval (η γυναίκα του Ross και η πρώτη γυναίκα σκιτσογράφος σε κόμικς), ο WF Thomas και ο William G Baxter (ίσως ο πιο ταλαντούχος από όλους). Ο χαρακτήρας του Sloper δεν ήταν το μοναδικό στοιχείο που έκανε το κόμικς αυτό τόσο δημοφιλές, η σταθερή παρουσία του, όμως, κάθε βδομάδα δημιούργησε ένα τεράστιο αναγνωστικό κοινό.

Η εικονογράφηση ακολουθούσε την παράδοση άλλων χιουμοριστικών περιοδικών, με πολλά λεπτομερή σκίτσα, όλο έντονες σκιάσεις, που συνοδεύονταν πάντα από κάτω με κείμενο. Επίσης, υπήρχαν τεράστια πυκνοτυπωμένα πεζά κομμάτια, στα οποία συμπεριλαμβάνονταν διηγήματα και ψεύτικες «ειδήσεις» (δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτή την εποχή το ποσοστό αναλφαριθμητικού της εργατικής τάξης είχε περιοριστεί σημαντικά χάρη στη σχετική νομοθεσία). Αυτό, όμως, που το έκανε τόσο ελκυστικό ήταν το γεγονός ότι οι αναγνώστες μπορούσαν να αναπτύξουν μια σχέση με τον βασικό χαρακτήρα, κάτι το οποίο μιμήθηκαν όλα σχεδόν τα κόμικς που ακολούθησαν.

Ο τελευταίος παράγοντας στον οποίο οφείλεται η επιτυχία του κόμικς ήταν το μάρκετινγκ. Οι εκδότες κατόρθωσαν να ανοίξουν νέους δρόμους. Από την αρχή, το *Ally Sloper's Half Holiday* πουλιόταν από τα πρακτορεία τύπου μαζί με τα περιοδικά. Στη συνέχεια διαπιστώθηκε ότι αγοράζόταν πολύ από τους επιβάτες του τρένου, κι έτσι το έντυπο προωθήθηκε σε μεγάλη έκταση στα περίπτερα των σιδηροδρομικών σταθμών.<sup>9</sup>



This Copy of "ALLY SLOPER" carries with it the advantages of a Railway Accident Life Policy for £150.

# ally sloper's Half Holiday

CONDUCTED BY GILBERT DALZIEL.

Vol. V.—No. 210.]

SATURDAY, MAY 8, 1889.

[ONE PENNY.]



### ALLY AT THE ROYAL ACADEMY.

"As usual, Papa was the centre of attraction at the Private View, every one of us paying him the greatest possible respect. Poor Papa always has shown a special interest for pictures representing the female form divine, but it was very stupid of him to make himself as conspicuous as he did. Mamma was exceedingly annoyed at his taking up his position in front of one or two 'little gems,' as he described them, and announcing to everyone that he knew them!"—Topsy.

### EVERY DOG HAS HIS DAY.



1. Scolding was a prize model Daily. Pugs was their only more money. "Remembered to keep it?" mamma's halting. "What's that?"

2. So thought Topsy, for a last school of cutting and a new dog. The habit of snoring had been the wrong. Pugs' kindly notice in the morning.



3. But how surprised he was! Scolding from there, next to his amusement of Topsy, who thought it to be a bit of fun for her own sake.

### THE SUNDAY-SCHOOL TEACHER.

A VOYAGE was making at the top of his speed, health and power, crossed London Bridge, and reaching the station, told them, as well as he was able, an extraordinary tale. He had been hired by a person named Waterwick, a travelling in Waterbury, to help in moving two parcels from his shop to a cab, in one of which he discovered a pair of solid legs and he pointed out the cab, which he had followed at full speed, standing in front of an empty warehouse in the London, opposite the "Five and London." When the policemen reached the door, Waterwick had already slipped out of the parcel into the house, where it was found on the cellar stairs. The other was put in the cab, and in the cab was a young lady, Miss Alice, who explained to the police that she had been hired to take the parcel to the Sunday School. She had to take the parcel to the Sunday School, but he had his companion, who had accompanied her for a mile, that she had received a very unpleasant smell coming from the parcel and that Waterwick had reached a sign to make it more odorous. Each parcel contained a pair of a female body, and were wrapped up in American cloth, and had with ripe Waterwick had produced.

### THE "FOB" PORTRAIT GALLERY.



The "Fob" is a picture of the portrait gallery for the purpose of making generally. Many people come from the gallery to see the picture of the "Fob" and they are very much interested in it. The picture is a portrait of a man in a top hat and a woman in a long dress. The man is looking at the picture and the woman is standing next to him. The picture is a portrait of a man in a top hat and a woman in a long dress. The man is looking at the picture and the woman is standing next to him.

### ONCE MORE AN IDOL.



And so you don't think I am a pretty player, Miss Marlow? "No."

### SPRING—its Scraps, its Chaps, and its Traps.



THE "FOB" PORTRAIT GALLERY. THE "ONCE MORE AN IDOL." SPRING—its Scraps, its Chaps, and its Traps.

Σε αυτή τη σελίδα και απέναντι: Εξώφυλλα και εσωτερικά strip από το Ally Sloper's Half Holiday (Gilbert Dalziel, 1888, 1889 και 1892). Εικονογράφηση: Καρτούν εξωφύλλου WF Thomas. Το Ally Sloper θεωρείται το πρώτο κόμικς και ήταν το βικτοριανό αντίστοιχο του Viz. Κεντρικός χαρακτήρας ήταν ο αντιήρωας της εργατικής τάξης Alexander Sloper. Αυτό το κόμικς άνοιξε μια καινούργια αγορά, δείχνοντας πόσο αρέσει στο κοινό το χοντροκομμένο χιούμορ.

### THE ELDER ANNOYED BY PAT O'TATUR.



1. The man in the top hat was very much annoyed at the sight of the woman in the long dress. "What's that?" he said. "It's a new dress," she said. "I like it very much." "I don't like it," he said. "It's a new dress," she said. "I like it very much." "I don't like it," he said.

### TRICKY TICKLERS.—By Our Tricky Artist.



1. "Tricky! Tricky!" "What's that?" "It's a new dress," she said. "I like it very much." "I don't like it," he said. "It's a new dress," she said. "I like it very much." "I don't like it," he said.

This Copy of "ALLY SLOPER" is a Railway Accident Life Policy for £150. (Three Claims already Paid.)

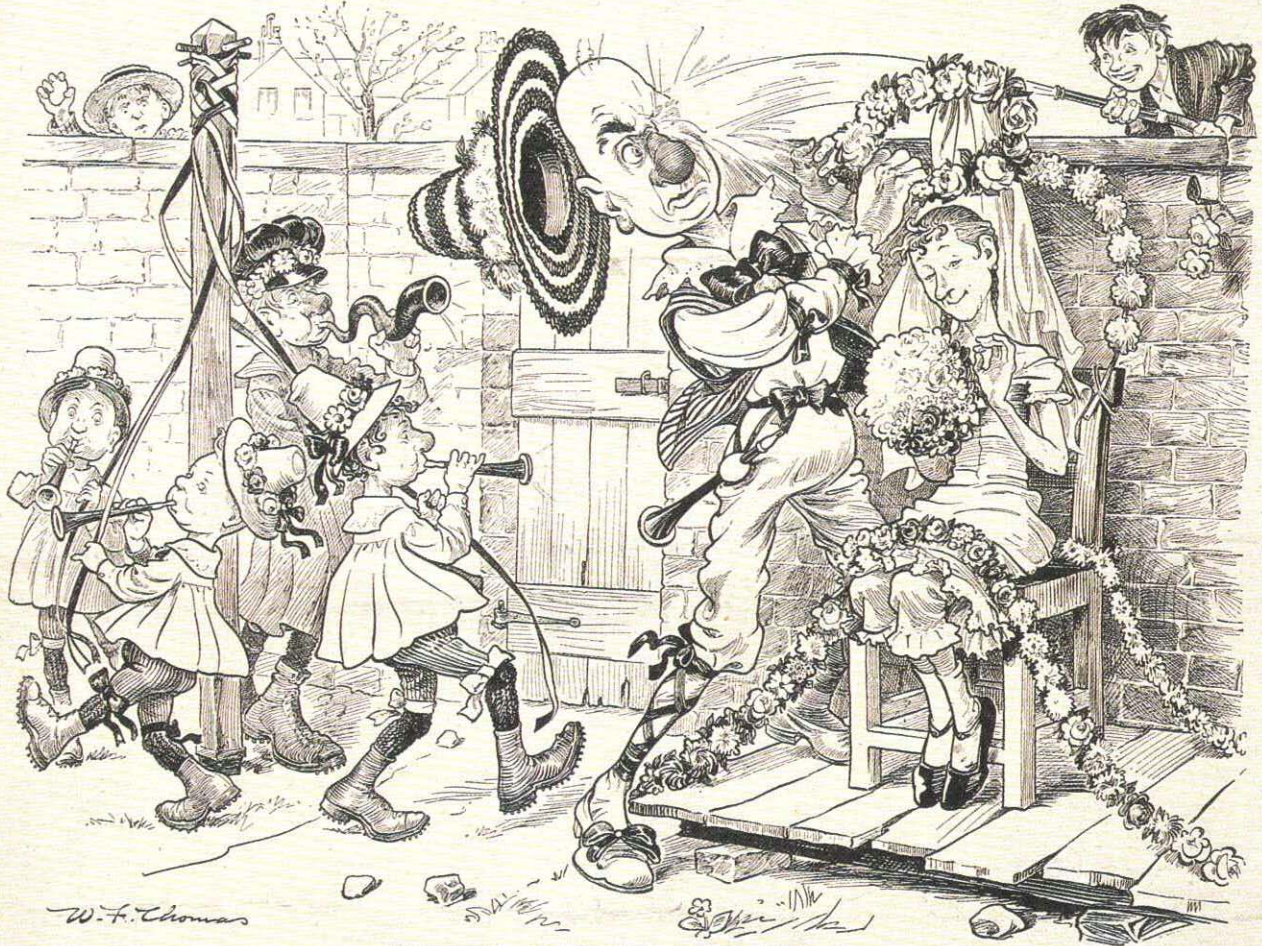
# ally sloper's Half Holiday

FOUNDED AND CONDUCTED BY GILBERT DALZIEL.

Vol. IX.—No. 418.]

SATURDAY, APRIL 30, 1892.

[ONE PENNY.]



W.F. Thomas

## THE MAY QUEEN.

"The idea of holding a May Day gathering in our back yard can certainly lay claim to originality, and Poor Pa deserves commendation on this account. May Day falling upon a Sunday made things a bit awkward; but Papa cleverly overcame this difficulty by ordaining that the celebration should take place last Tuesday. Out of compliment to Alexandry, Evelyn was elected May Queen, and would doubtless have filled that position with becoming dignity but for the unseemly conduct of our neighbours. As it was, the whole affair ended miserably, and a general feeling of dampness prevailed."—TOOTSIE.

## FAITH, HOPE, BUT NOT CHARITY.



Hangry! Yes, Billy was very hungry, so, spotting an individual looting in the distance, he tried on the old dodge of standing before an attractive looking eating-house, and gazing wistfully in the—



Window. As our hero had hoped, the individual drew up, and after gazing at the attractive plum-duff, turned to Billy, causing that youth's heart to bubble emotionally in his bosom. "Would the stranger—



stand there? It appeared so, for, turning to Billy, he inquired whether he would like some plum-duff. Receiving an affirmative answer, he murmured, mournfully, "So should I," and walked dejectedly away.

## THE PHAETON AND PAIR.

WILLIAM PAGE was the son of a Hampton farmer, and was sent to London to a relation, who was a haberdasher, to learn the business; but the young man neglected his work and spent an allowance he received from his father in riotous living. "He was such a consummate cocksnob," says his biographer, "that he was perpetually employing tailors to alter his clothes to the newest fashion, till his kinsman desired the tailors in the neighbourhood to refuse his orders, on which he procured a dark lantern, hid it under the bed, and when all the family were asleep, altered the clothes himself."

Having no other means of getting pocket-money, Page began to rob the till, his first offence being committed to discharge a supposed debt, contracted by his sweetheart, of over fifteen pounds. The haberdasher then planted some marked money, and Page, falling into the snare, some of it was found in his pocket, and he was turned out of the house.

He went at once to his sweetheart; but she, being told what had happened, turned him out of her house, also saying it was no place for thieves. He wandered down to Gravesend, and, when almost starving, wrote to the haberdasher, who sent him a guinea, and said as a P.S. that if he ever asked for more he would be prosecuted for the theft. By the next day Page and his sweetheart had spent the money. He then tramped home to his father, who ordered

Οι ταξιδιώτες αγόραζαν ένα αντίτυπο στην αρχή του ταξιδιού, το διάβαζαν και το πετούσαν όταν έφταναν στον προορισμό τους. Έτσι, το κόμικς πήρε το όνομα «σιδηροδρομική φιλολογία», και οι εκδότες του εκμεταλλεύτηκαν την ευκαιρία από την απήχυσή του αυτή για να προσφέρουν ως δώρο μια δωρεάν ασφάλεια ζωής (βλ. για παράδειγμα, το πάνω μέρος του εξώφυλλου, σ. 17). Πρακτικά, αυτό σήμαινε ότι, αν κάποιος σκοτωνόταν σε σιδηροδρομικό ατύχημα και είχε πάνω του ένα αντίτυπο του κόμικς, η εκδοτική εταιρεία θα του πλήρωνε την ασφάλεια ζωής. Ήταν οπωσδήποτε μια μακάβρια και μάλλον απίθανη τακτική προσέλκυσης του αγοραστικού κοινού, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα τρένα στη βικτοριανή εποχή δεν ήταν καθόλου ασφαλή. Όπως δείχνει και το εξώφυλλο που δημοσιεύουμε, το 1892 είχαν πληρωθεί ήδη τρεις ασφάλειες.

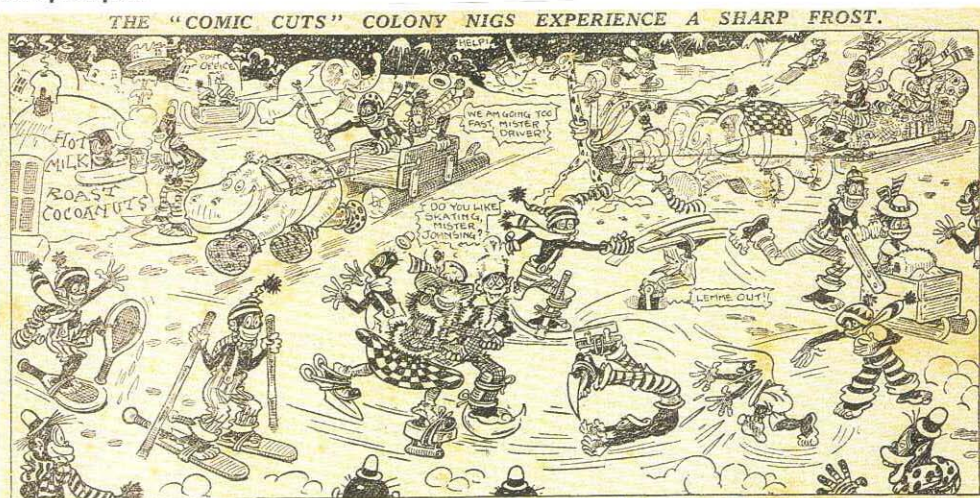
Μ' αυτό τον τρόπο, το κόμικς έγινε, όπως γράφει και το ίδιο, «η εφημερίδα της δεκάρας με τις μεγαλύτερες πωλήσεις σε όλο τον κόσμο». Όπως έχουμε δει, το κοινό του ανήκε κυρίως στην εργατική τάξη, αν και διαβαζόταν, επίσης, από σημαντικό ποσοστό της αστικής τάξης.

Η μεγάλη παραγωγή αυτών των εντύπων άρχισε ουσιαστικά το 1890, με τη λεγόμενη «επανάσταση της μισής δεκάρας» (halfpenny revolution). Ένας εκδότης, ο εικοσιπεντάχρονος Alfred Harmsworth, ιδιοκτήτης της Amalgamated Press, αποφάσισε να εκδώσει μια σειρά από κόμικς με την πεποίθηση ότι θα κατόρθωναν να επικρατήσουν στην αγορά, αν μειωνόταν το κόστος τους στο μισό. Μια τέτοια κίνηση, την εποχή που εξετάζουμε, ήταν τεράστιο ρίσκο, αλλά στηριζόταν σε δύο βασικές προϋποθέσεις: στο χαμηλό κόστος και στη διατήρηση της κυκλοφορίας σε υψηλά επίπεδα.

**Εικονογράφηση/σενάριο:**  
Ανώνυμος. Κάτω δεξιά:  
**Εξώφυλλο, Illustrated Chips**  
(Amalgamated Press, 1913).  
**Εικονογράφηση/σενάριο:** «Weary Willie and Tired Tim» του Tom Browne, που θεωρείται ένας από τους καλύτερους σκιτσογράφους όλων των εποχών. Αυτά τα δύο έργα, που εκδόθηκαν το 1890, εδραίωσαν την «επανάσταση της μισής πέννας» στα κόμικς.



**Πάνω: Εξώφυλλο, Comic Cuts**  
(Amalgamated Press, 1912).  
**Εικονογράφηση/σενάριο:** «Tom, the Ticket-of-Leave Man» του Percy Cocking. Το πρώτο έργο που είχε τη λέξη comics στον τίτλο του. Κάτω αριστερά: Ένα strip από το Comic Cuts του 1923, με πρωταγωνιστές τους «Colony Nigs» («Αράπηδες των Αποικιών»). Το κόμικς δεν φημιζόταν ποτέ για την «πολιτική του ορθότητα».

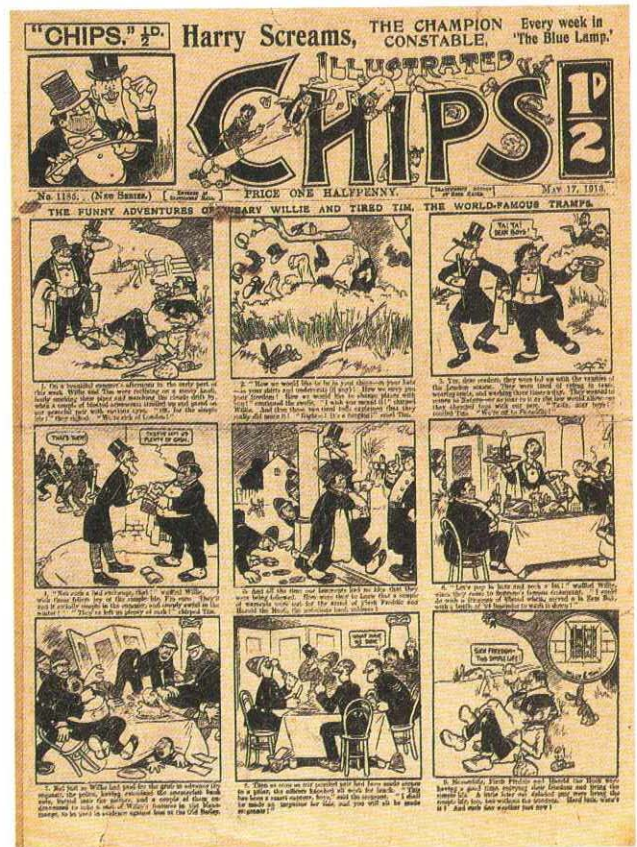


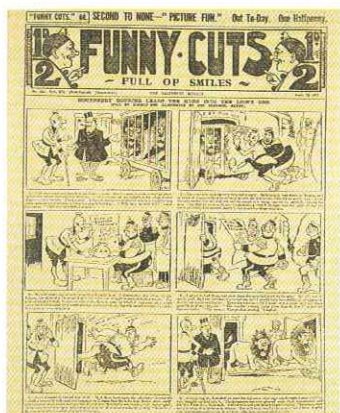
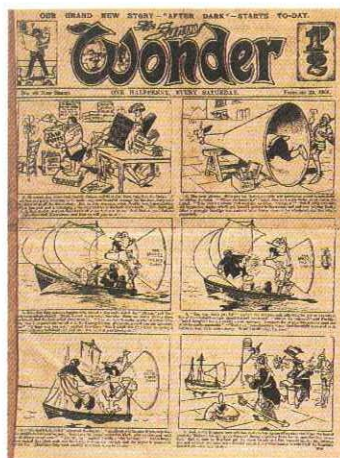
When the Comic Cuts Colony nigs woke up the other smiling morn, they found there had been a heavy fall of snow during the night, and the thermometer was about two feet below zero. Naturally, they didn't know much about skiing or ice-skating, but they soon fell into it. In fact one or two fell into it up to their breech-buttens, which was, snow jobs, we call 'em now. However, with the aid of their cricket and tennis bats, flat-irons and pickaxes, they soon found their feet, as it were, and had a fine time. The animals enjoyed themselves, too, especially as the nigs fitted them with cosy snow-shoes. Good luck to them!

(Μάλιστα, πολλοί εφημεριδοπώλες αντέδρασαν εχθρικά, γιατί, με τόσο χαμηλή τιμή, το κέρδος τους θα ήταν ελάχιστο). Ο Harmsworth έτρεφε μια προσωπική αντιπάθεια για τα dreadfuls, και ήθελε τα νέα του κόμικς να προσφέρουν «υγιή φυγαγωγία», αλλάζοντας τις προτιμήσεις του κοινού. Αργότερα θα ισχυροποιούσε αυτή την εκστρατεία του εκδίδοντας μια σειρά φυλλάδων με μυθιστορήματα.<sup>10</sup>

Η μεγαλύτερη επιτυχία του Harmsworth και της Amalgamated Press ήταν το *Comic Cuts*, που εκδόθηκε το 1890 (το πρώτο από τα νέα έντυπα που χρησιμοποίησε τη λέξη «comic» στον τίτλο του), για να ακολουθήσει αμέσως μετά το *Illustrated Chips* (1890). Αυτές οι εκδόσεις βασίζονταν στο χοντροκομμένο χιούμορ που είχε ήδη καθιερωθεί, και ακολουθούσαν πιστά το πρότυπο του Sloper. Το *Chips* ξεχώριζε γιατί είχε ανάμεσα στους συνεργάτες του έναν από τους μεγαλύτερους γελοιογράφους όλων των εποχών, τον Tom Browne. Οι δύο σταθεροί χαρακτήρες του, ο Weary Willie και ο Tired Tim, έγιναν τόσο διάσημοι όσο κι ο Sloper, και καθιέρωσαν τον Browne ως ένα μεγάλο δημιουργό του είδους.

Γρήγορα μπήκαν στον χορό κι άλλοι εκδότες, με τα δικά τους έντυπα της μισής δεκάρας, που ήταν επίσης προσανατολισμένα στην ελαχιστοποίηση του κόστους. Ο Harmsworth, όμως, πέρασε στην αντεπίθεση, εκδίδοντας δεκάδες νέους τίτλους. Με την τολμηρή τακτική του έγινε πλούσιος, δημιουργώντας μια εκδοτική αυτοκρατορία, χάρη στην οποία έγινε λόρδος του Northcliffe. Μερικά κόμικς που εμφανίστηκαν πριν από το 1914 ήταν τα *Funny Cuts*, *Snap Shots*, *The Joker*, *The World's Comic*, *Larks!* και *The Funny Wonder* (που αργότερα ονομάστηκε *The Wonder*). Το πρόβλημα ήταν ότι αυτή η πληθώρα εντύπων της μισής





**Κορυφή: Εξώφυλλο, *The Wonder* (Amalgamated Press, 1901). Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. Πάνω: Εξώφυλλο, *Funny Cuts* (Amalgamated Press, 1917). Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. Η αγορά γέμισε ξαφνικά από έντυπα halfpenny (μισής πένας) και τα περισσότερα ήταν πολύ κακής ποιότητας.**

δεκάρας οδήγησε σε γενική πτώση της ποιότητας. Επιφανειακά, τα κόμικς συνέχισαν να μιμούνται τον Sloper: έβγαιναν σχεδόν όλα σε οχήμα ταμπλόιντ, είχαν strip, καρτούν και πεζά κείμενα. Στις περισσότερες περιπτώσεις, επίσης, οι πρωταγωνιστές τους ήταν διάφοροι περιθωριακοί, αλήτες και μικροεγκληματίες, όπως, για παράδειγμα, ο *Weary Willie* και ο *Tired Tim* (*Chips*), ο *Nobbler* και ο *Jerry* (*Funny Cuts*) και οι *Three Lodgers* (*Larks!*). Ανάλογη ήταν και η πολιτική τους: η σάτιρα έφτανε μέχρι ένα σημείο, αλλά χωρίς να ξεπερνάει τα όρια. Σε τελική ανάλυση, οι εκδότες ήθελαν να βγάλουν λεφτά, όχι να καταλήξουν στη φυλακή.

Ωστόσο, τα νέα έντυπα δεν είχαν το επίπεδο του «γεννήτορά» τους. Συγκριτικά μ' αυτά, ο Sloper ήταν πολύ πιο ποιοτικός. Οι εκδότες των halfpenny περιόριζαν το κόστος με ποικίλους τρόπους: πολύ κακή ποιότητα χαρτιού, εντελώς φτηνή εκτύπωση, όπως και μελάνι, μειωμένος αριθμός σελίδων. Αναπόφευκτα, η αμοιβή των συγγραφέων και των σκιτσογράφων ήταν, επίσης, πολύ χαμηλή, σε σημείο ώστε κάποτε το *The World's Comic* θεώρησε απαραίτητο να καθησυχάσει τους αναγνώστες του γράφοντας: «Δεν είμαστε εκμεταλλευτές. Όσοι σκιτσάρουν και γράφουν [για μας] ... πληρώνονται καλά για τη δουλειά τους». Φυσικά, όσοι είχαν κάποια σχέση με τον εκδοτικό χώρο δεν πίστεψαν αυτές τις διαβεβαιώσεις.<sup>11</sup>

Μια πρόσθετη μέθοδος περιορισμού του κόστους ήταν η πειρατική αντιγραφή υλικού από την Αμερική. Αυτή η τακτική, πέρα από τον αντιδεοντολογικό της χαρακτήρα, είχε και μια θετική συνέπεια: επέτρεψε στο βρετανικό κοινό να γνωρίσει αμερικανικούς χαρακτήρες, όπως τα «*Katzenjammer Kids*» (βλ. παρακάτω), που ήταν άμεσοι απόγονοι του ντουέτου Max και Moritz. Επίσης, άνοιξε τον δρόμο για την άσκηση μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής επιρροής από την Αμερική, αν και η σημασία της πριν από το 1914 είναι αμφισβητούμενη.<sup>12</sup> Αναπόφευκτα, ίσως, τα νέα κόμικς δέχθηκαν έντονες επικρίσεις. Άρχισαν να κατηγορούνται ότι δεν πρόκειται απλώς για αθώα «σιδηροδρομική φιλολογία» αλλά για κάτι πιο επικίνδυνο. Οι πατερναλιστές της μεσοαστικής τάξης στράφηκαν ενάντια στη νέα αυτή μορφή ψυχαγωγίας της εργατικής τάξης με την ίδια ένταση που είχαν επιδείξει παλιότερα κατά των penny dreadfuls. Επιπλέον, οι συντηρητικοί άρχισαν να παραπονούνται για γενικότερη πολιτισμική υποβάθμιση. Τα κόμικς, λόγω της μεγάλης τους απήχησης, θεωρήθηκαν σύμβολο της πτώσης των εθνικών αξιών. Και, φυσικά, η απήχηση τους εντοπιζόταν κυρίως στην εργατική τάξη, γεγονός που ανέσυρε μια ολόκληρη σειρά πρόσθετων προκαταλήψεων. Έτσι, η αντίδραση αυτή οφειλόταν ουσιαστικά στον σνομπισμό, και γι' αυτό, άλλωστε, η νέα τάση χαρακτηριζόταν από τους επικριτές της «χυδαία» ή «χοντροκομμένη».

Ήταν πολύ αργά όμως! Όταν ξεκίνησε αυτή η αντίδραση, τα βρετανικά κόμικς πουλούσαν ήδη εκατοντάδες χιλιάδες αντίτυπα. Τα πρακτορεία Τύπου της χώρας δεν έδιναν καμιά προσοχή στις διακηρύξεις των επικριτών. Ο ήχος των χρημάτων που έπεφταν στα

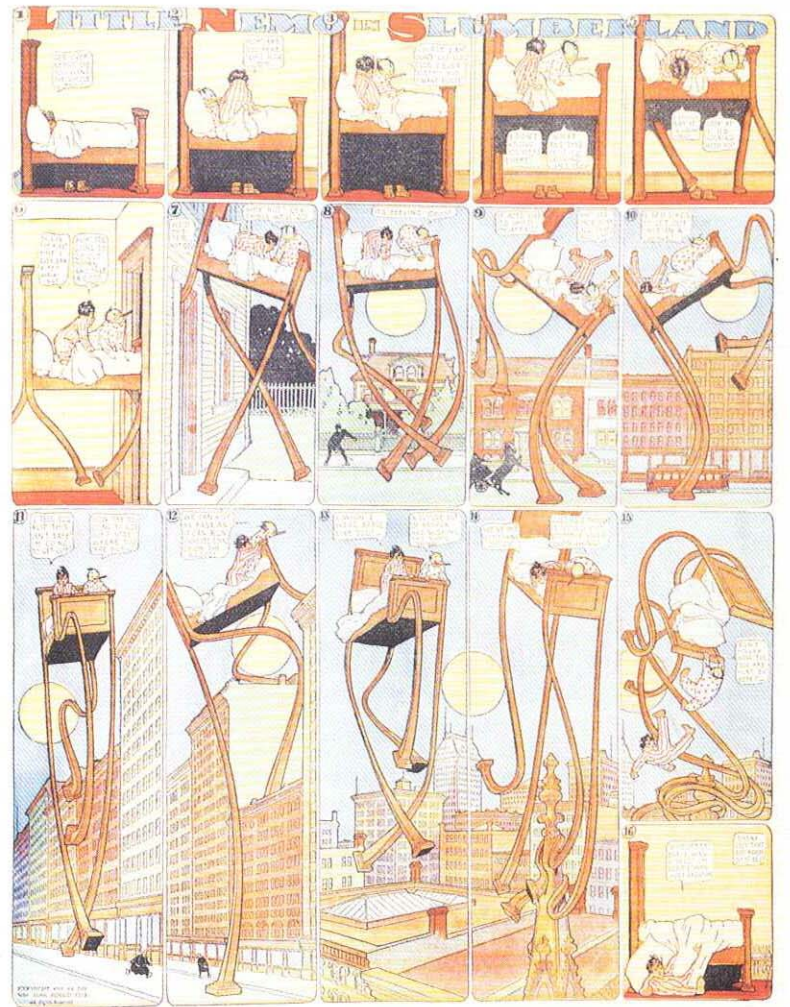
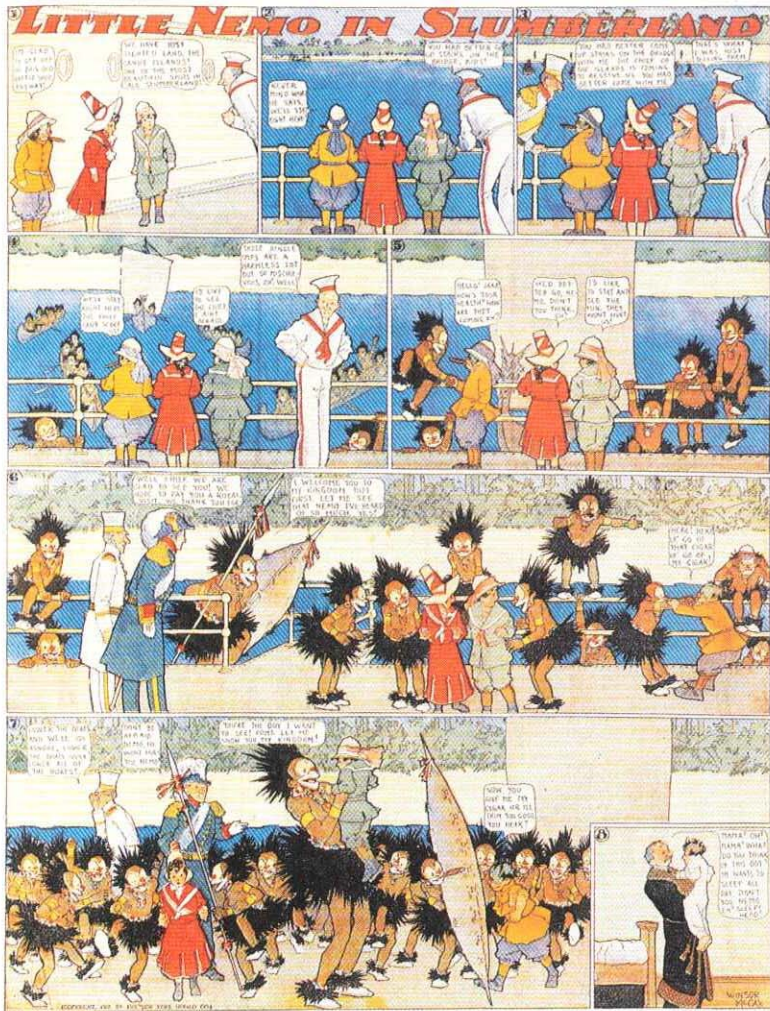
ταμεία ήταν αρκετός για να πνίξει διά παντός κάθε διαμαρτυρία. Από εμπορική άποψη, είχε αποδειχθεί πέρα από κάθε αμφιβολία ότι ακόμη και με τόσο χαμηλή τιμή ήταν δυνατόν να βγουν τεράστια κέρδη. Το ρίσκο του Harmsworth είχε αποδώσει. Τα κόμικς ήταν βιώσιμα, και θα συνέχιζαν να εκδίδονται.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, τα κόμικς ακολούθησαν εντελώς διαφορετική εξελικτική πορεία. Εδώ, ο κυριότερος πρόδρομος της νέας φόρμας δεν ήταν τα σατιρικά περιοδικά αλλά τα strip των εφημερίδων. Επιπλέον, παρ' όλο που και στη Βρετανία υπήρχε μια παράδοση εικονογράφησης των βιβλίων η οποία επηρέασε τα κόμικς, στις Ηνωμένες Πολιτείες η παράδοση αυτή ήταν πολύ πιο ισχυρή. Ο Μαρκ Τουέιν, ιδιαίτερα, πίστευε πολύ στη δύναμη των εικόνων, και επέλεγε διάφορους σκιτσογράφους για να εικονογραφήσουν τα μυθιστορήματά του, τα οποία είχαν μεγάλη επιτυχία.<sup>13</sup>

Αφού οι εικόνες συνέβαλλαν στην αύξηση των πωλήσεων των βιβλίων στις Ηνωμένες Πολιτείες, μπορούσαν να εφαρμόσουν το ίδιο και στις εφημερίδες. Πρώτα εμφανίστηκαν καρτούν με μία μόνο εικόνα, και στη συνέχεια κανονικά strip. Αυτά στην αρχή είχαν περιορισμένη έκταση —μόνο μερικά ασπρόμαυρα πάνελ με γκαγκ στο κάτω μέρος της σελίδας— αλλά γρήγορα εξελίχθηκαν σε έγχρωμα ένθετα, τεσσάρων έως οχτώ σελίδων συνήθως. Τα ένθετα αυτά κυκλοφορούσαν σχεδόν πάντα τις Κυριακές, και έτσι σταδιακά ονομάστηκαν «*Αστεία της Κυριακής*» (*Sunday Funnies*). Ο όρος «κόμικς» χρησιμοποιήθηκε με την ίδια έννοια και στις Ηνωμένες Πολιτείες, για τη σειρά των σκίτσων, δηλαδή, που αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος της εφημερίδας. Στην αρχή του 20ού αιώνα, τα κόμικς βρισκόταν πλέον σε πλήρη άνθηση, και η κατάσταση αυτή ενισχύθηκε από τη δημιουργία «πρακτορείων strip», τα οποία προμήθευαν με τα ίδια strip τις εφημερίδες όλης της χώρας.

Ο κύριος εμπορικός λόγος που οδήγησε σε αυτή την καινοτομία ήταν η προσπάθεια των εκδοτών να προσεταιριστούν τα πλήθη των μεταναστών που ζούσαν στις μεγάλες πόλεις. Οι δύο μεγάλοι βαρόνοι του Τύπου εκείνης της εποχής, ο Joseph Pulitzer και ο William Randolph Hearst, δεν άργησαν να επωφεληθούν από αυτή την ιδέα. Ο Hearst ήταν ο πρώτος που έκανε τη μεγάλη επιτυχία με το «*Yellow Kid*» του Richard Outcault, το οποίο άρχισε να δημοσιεύεται στο *New York Journal* το 1896. Ο Outcault είχε συνεργαστεί παλιότερα με το *Life* και το *Judge*, έντυπα που απευθύνονταν στη μεσαία τάξη, αλλά με το «*Kid*» θέλησε να στραφεί στην εργατική τάξη. Επρόκειτο για μια σάτιρα της ζωής στις φτωχογειτονιές της πόλης, διανοημένη με ανορθογραφίες και γραμματικά λάθη που συνήθιζαν οι μετανάστες. Ο δάσημος ήρωάς του ήταν ένα χαμίμι με όψη Κινέζου και μανιακή συμπεριφορά, κατά κάποιο τρόπο ένας «*idiot savant*» (σοφός βλάκας).<sup>14</sup> Το αξιοσημείωτο σ' αυτό το strip ήταν ότι χρησιμοποιούσε το κίτρινο χρώμα, με αποτέλεσμα να γίνει για πρώτη φορά δυνατή στις εφημερίδες η έγχρωμη εκτύπωση.





Πάνω αριστερά και δεξιά: «Little Nemo in Slumberland» (New York Herald, 1907 και 1908).  
 Εικονογράφηση/σενάριο: Winsor McCay. Οι σουρεαλιστικές εικόνες, τα χρώματα και η ευρηματική σύνθεση των πάνελ έχουν κάνει τον Nemo ένα από τα πρώτα κλασικά έργα στην κατηγορία των strip. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο McCay ήταν επίσης ένας από τους πρωτοπόρους των κινουμένων σχεδίων στον κινηματογράφο. Κάτω αριστερά και δεξιά: «The Kin-der-Kids» (Chicago Sunday Tribune, 1906).  
 Εικονογράφηση/σενάριο: Lyonel Feininger. Ο Feininger ήταν επίσης γνωστός για τα ζωγραφικά του έργα, στα οποία ακολουθούσε τις σχολές του κυβισμού και του Bauhaus. Μέχρι το 1910, τα «Sunday Funnies», τα ένθετα κόμικς των εφημερίδων, παραδείγματα των οποίων βλέπουμε σε αυτή τη σελίδα, είχαν γίνει τρόπος ζωής στην Αμερική.



Απέναντι σελίδα: «Krazy Kat» (King Features Syndicate, 1926 και 1918).

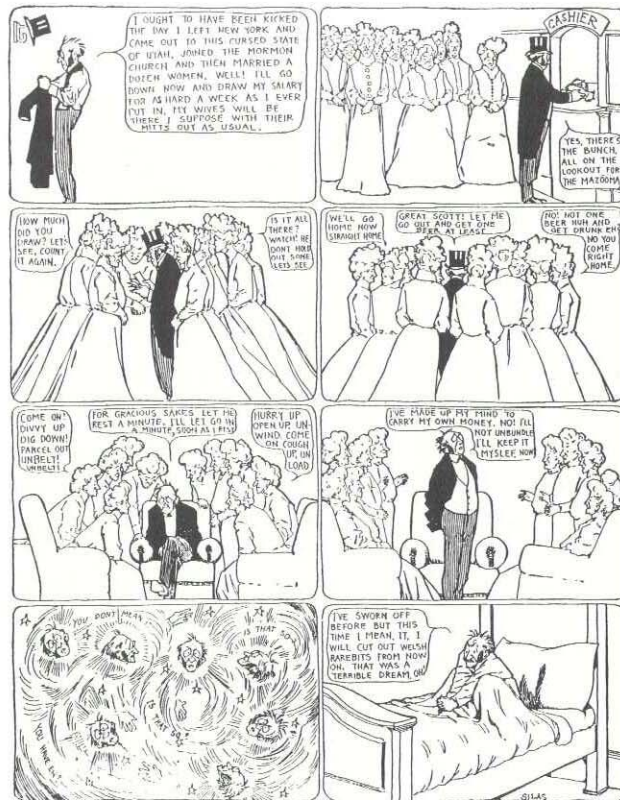
Εικονογράφηση/σενάριο: George Herriman. Αυτό το strip μπορούσε να ερμηνευτεί σε διάφορα πολιτικά και μεταφορικά επίπεδα. Γι' αυτό τον λόγο, είχε μεγάλη επιτυχία στους

διανοούμενους της Αμερικής.

Δεξιά: «Dreams of a Rarebit Fiend» (New York Herald, 1905).

Εικονογράφηση/σενάριο: Winsor McCay. Αυτό το συχνά εφιαλτικό strip απευθυνόταν σε ενήλικες αναγνώστες. Κάτω: «The Katzenjammer Kids» (San Francisco Examiner, 1912).

Εικονογράφηση/σενάριο: Rudolph Dirks. Ένα πολύ πιο απλό strip, που στηριζόταν στη χοντροκομμένη σάτιρα.



### My! But the Katzenjammers Are Rich!



Krazy. Ο γάτος με τη σειρά του ερμηνεύει αυτές τις επιθέσεις ως πράξεις αγάπης. Όμως, ένας φιλικός αστυνομικός, ο Purr (που, επίσης, δεν χωνεύει τον Krazy) αγανακτεί και κλείνει τον Ignatz σε μια φυλακή φτιαγμένη —από τι άλλο;— από τούβλα.

Για μερικούς το αλλόκοτο αυτό ερωτικό τρίγωνο συμβολίζει τη σχέση ανάμεσα στον αναρχισμό και τη δημοκρατία, ενώ από άλλους θεωρείται ως μια σάτιρα του παραδείσου και της κόλασης. Άλλοι, πάλι, συνδέουν τον Herriman με το κίνημα του ντανταϊσμού. Ωστόσο, σύμφωνα με έναν ιστορικό, «κατά πάσα πιθανότητα, ο Herriman αγνοούσε την αποδοχή του έργου του από τους ντανταϊστές [...] και γνώριζε μάλλον αμυδρά την ύπαρξή τους. Είχε φθάσει σε αυτή την αντισυμβατική μορφή τέχνης και χιούμορ από ανεξάρτητο δρόμο, και χωρίς τη φιλοσοφική επιτήδευση των ντανταϊστών».<sup>15</sup>

Όπως κι αν έχει το πράγμα, πάντως, μπορεί ο McCay, ο Feininger και ο Herriman να ήταν πρωτοπόροι από καλλιτεχνική άποψη, αλλά τα έργα τους δεν είχαν αναγκαστικά και εμπορική επιτυχία. Τα περισσότερο δημοφιλή strip, που δημοσιεύονταν σε πολλές εφημερίδες, ήταν πιο ελαφρά και έδιναν έμφαση στο χοντροκομμένο χιούμορ. Ένα παράδειγμα ήταν τα «αφελή» strip με ήρωες παιδιά. Το πρότυπο εδώ ήταν, αναμφίβολα, το «Katzenjammer Kids» του Rudolph Dirks, που εξιστορούσε τα κατορθώματα δύο χαμινιών, του Hans και του Fritz, παιδιά Γερμανών μεταναστών. Το χιούμορ ήταν χοντροκομμένο, αλλά το strip αυτό είχε τη μεγαλύτερη διάρκεια ζωής στην αμερικανική ιστορία. (Το «Kin-der-Kids» του Feininger είχε σκοπό ακριβώς να ανταγωνιστεί το «Katzenjammer Kids»). Ανάλογα ήταν το «Foxy Grandpa» του Carl Schultze (1900), με ήρωα ένα γέρο που τη φέρνει συστηματικά στα ανίψια του, και το «Buster Brown» του Outcault

OLD 'KING KOLE' ABDICATES HIS THRONE AND IS NOW TOSSING WHEAT POUTICES IN JOE BROWN'S BROADWAY BEAN STUBE.

THE WELL KNOWN 'KING OF HEUBS' WAS BLACK-BALLED AND RUN OUT OF TOWN.

'KING DUMKUM' WAS ASSASSINATED BY A SAXOPHONE JAZZIST.

'KING PIAN' IS NOW A SOCK MANGLER IN MR. PEE WEE'S SELECT ORIENTAL LAUNDRY.

FORECAST FOR 'KINGS' TODAY - DARK AND STORMY.

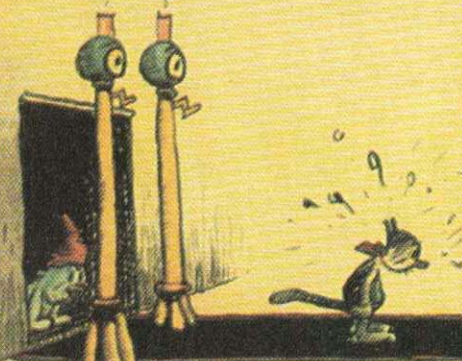
A CLOSE UP OF THAT WHICH 'KIDZY' READS.

"TO THINK I NEVER TOOK THE ADVANTAGE US 'KATS' HAS OF LOOKING AT 'KINGS', AND NOW THEY IS ALL GETTA' PUT OUT OF BUSINESS."



WHILE KEEPING A DATE WITH 'IGNATZ MOUSE', 'KIDZY KAT' DIPS HIS MIND INTO A BIT OF NEWS AND IS MUCH DISTURBED THERE AT.

AND SO DECIDES TO SOMEWHERE FIND A 'KING' TO LOOK UPON - BEFORE THE LAST OF THESE ROYAL KOOTIES PASS AWAY FROM EARTH.



SO THATS A KING!!



DAW GUWIT !! RAUS WITH THIS ERMINE I ABDICATE!!!



OH FOR ONE LOOK AT 'IGNATZ' NOW - MOST DEMI-KRETTIC OF MICES.



TO THE BROTHERS... A WHOLE FRIGID PEOPLE THIS IDEA WAS CONCEIVED... BY THE BROTHERS... AND WAS DRAWN BY MERRILL MERRIMAN.

MERRIMAN



Δεξιά: Πάνελ από το «Bringing Up Father» (King Features Syndicate, 1916).

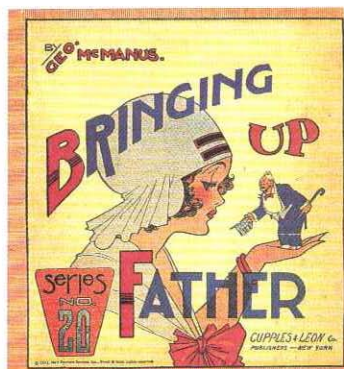
Εικονογράφηση/σενάριο: George McManus. Κάτω: Εξώφυλλο από συλλογή αυτών των strip σε μορφή βιβλίου (Cupples and Leon, 1931). Κάτω δεξιά: The Mutt and Jeff Cartoons, Book 2 (Bell Publishing, 1911).

Εικονογράφηση/σενάριο: Bud Fisher. Η κωμωδία με οικογενειακά θέματα κυριάρχησε στα strip των εφημερίδων στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, εξερευνώντας τομείς της ζωής της εργατικής τάξης, που συχνά τους αγνοούσαν τα άλλα μέσα. Οι συλλογές strip σε μορφή βιβλίου, όπως οι δύο τελευταίες, γίνονταν όλο και πιο δημοφιλείς, αλλά δεν μπορούν ακόμη να θεωρηθούν καθαρά «κόμικς».



(1902), μια συνέχεια του «Yellow Kid», με ήρωα ένα παιδί της μεσαίας τάξης που είναι ντυμένο σαν τον Μικρό Λόρδο και αθετεί συνέχεια τις υποσχέσεις που δίνει στους μεγαλύτερους ότι θα μείνει φρόνιμο. Τα ζώα ήταν, επίσης, ένα διαδεδομένο στοιχείο πολλών πρωτογενών strip. Μερικά παραδείγματα είναι ο «Mr Jack» του Jimmy Swinnerton (1903), με ήρωα έναν τίγρη που δουλεύει σε γραφείο, είναι παντρεμένος και έχει επιτυχία στις γυναίκες· το «And Her Name was Maud!» του Fred Opper (1904), για ένα πεισματάρικο μουλάρι με πολύ δυνατή κλοτσιά· και το «Barney Goggle» του Belly DeBeck, στο οποίο συμπρωταγωνιστεί ένα άλογο κούρας, ο Spark Plag. Όμως, το δημοφιλέστερο είδος στα πρώτα strip ήταν η οικογενειακή κωμωδία. Οι ιστορίες εδώ περιέχουν συνήθως διάφορους πολιτικούς υπαινιγμούς και εκφράζουν τις ταξικές εντάσεις της εποχής, ιδιαίτερα στις κοινότητες των μεταναστών και των μειονοτήτων. Το γνωστότερο από αυτά τα strip ήταν το «Bringing up Father» του George McManus (1913), που πραγματεύεται τις συγκρούσεις ενός ζευγαριού Ιρλανδών που κερδίζει μια περιουσία στον ιππόδρομο. Η σύζυγος προσαρμόζεται στη ζωή των νεόπλουτων, ενώ ο σύζυγος επανέρχεται στις παλιές του συνήθειες και στην ψυχαγωγία του σαλούν «Dinty Moore». Τις ίδιες ταξικές αναφορές, αν και σε πιο χαλαρή μορφή, βρίσκουμε στο «Happy Hooligan» του Fred Opper

(1900), με ήρωα έναν Ιρλανδό αλήτη (έναν τύπο μόνιμα αποτυχημένο αλλά με χρυσή καρδιά), και στο «Abie the Agent» του Abie Hershfield (1914), όπου περιγράφεται η ζωή ενός Εβραίου επιχειρηματία της μεσαίας τάξης. Άλλες αξιοσημείωτες οικογενειακές κωμωδίες είναι το «Mutt and Jeff» του Bud Fisher (1907), με ήρωες δύο φίλους που μαλώνουν συνεχώς (ο Mutt είναι ένας κυνικός που βουλιάζει στην κατάθλιψη κι ο Jeff ένας σοφός ανόπτος)· το «Polly and her Pals» του Cliff Sterett (1912), που περιγράφει τη ζωή μιας «σουφραζέτας», τους θαυμαστές της και την αντίδραση του πατέρα της σ' αυτούς· το «Bungle Family» του Harry Tuthill (1918), με ήρωες μερικούς (αλλά εξαιρετικά συμπαθητικούς) μισάνθρωπους· το «Gasoline Alley» του Frank King (1918), με θέμα μια γειτονιά και τις επιπτώσεις (μεταξύ των άλλων) που έχουν τα αυτοκίνητα στη ζωή των κατοίκων της· και το «The Gumps» του Sidney Smith (1917), με θέμα τα προβλήματα που αντιμετωπίζει μια οικογένεια σε μια περίοδο ραγδαίων βιομηχανικών αλλαγών. Αυτά τα strip, όπως επισημειώνει ένας ιστορικός, είχαν συχνά σοβαρά στοιχεία στο στόρι τους: «Τόσο το «The Gumps» όσο και το «Gasoline Alley» εξέταζαν τα προβλήματα οικογενειών της μεσαίας τάξης που προσπαθούσαν να πραγματοποιήσουν το αμερικανικό όνειρο της οικονομικής ασφάλειας, κι έτσι οι Αμερικανοί που αντιμετώπιζαν τις ίδιες δυσκολίες μπορούσαν να ταυτιστούν με τους ήρωές τους».16 Την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα εκδόθηκε μια σειρά από συλλογές των πιο δημοφιλών strip που είχαν δημοσιευτεί στις εφημερίδες. Αυτά μπορούν να θεωρηθούν πρόδρομοι των «κόμικς άλμπουμ» που γνωρίζουμε σήμερα. Η έκδοσή τους δεν ήταν συστηματική, συχνά έβγαιναν με σκληρό εξώφυλλο και συνήθως περιλάμβαναν τα πιο εμπορικά του είδους. Παρακάτω παραθέτουμε μερικά στοιχεία για να γίνει αντιληπτή η διαφορά ανάμεσα στις «υψηλού» και «χαμηλού» επιπέδου αναδημοσιεύσεις strip: το «Foxy Grandpa» και το «Buster Brown» υπήρχαν σε δεκάδες άλμπουμ, το «Little Nemo» μόνο σε δύο, ενώ τα έργα του Feininger και του Herriman δεν συμπεριλήφθησαν σε συλλογές παρά μόνο πολύ αργότερα. Συνήθως, τις συλλογές αυτές τις εξέδιδαν οι ίδιες οι εφημερίδες όπου είχαν δημοσιευτεί αρχικά τα strip (κυρίως, η New York Journal), αλλά υπήρχαν και μερικές ανεξάρτητες εταιρείες, όπως η Cupples and Leon, που πήγαν καλά εμπορικά. Παρά το αυξανόμενο ενδιαφέρον και για τα strip των εφημερίδων και για τις ανατυπωμένες

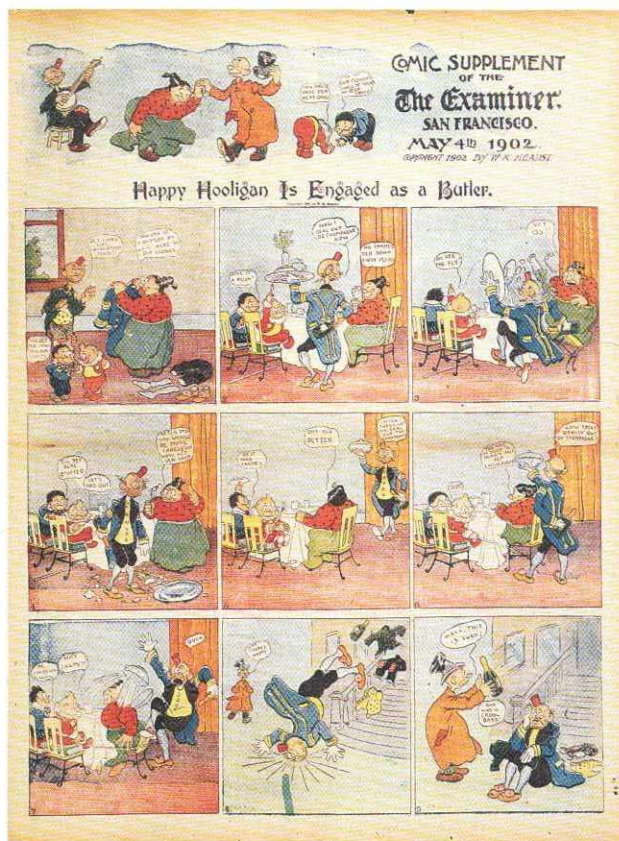


Κάτω: Εξώφυλλο, *Comic Monthly: Barney Goggle and Spark Plug*, τ. 1, αρ. 11, (King Features Syndicate, 1922).

Εικονογράφηση/σενάριο: Billy DeBeck. Δεξιά: «Happy Hooligan» (*San Francisco Examiner*, 1902).

Εικονογράφηση/σενάριο: Fred Orper. Άκρα δεξιά: «The Gumps» (*Chicago Sunday Tribune*, 1927).

Εικονογράφηση/σενάριο: Sidney Smith. Τρία από τα δημοφιλέστερα strip της περιόδου.



1. Οι περισσότεροι ιστορικοί αποδίδουν την ανακάλυψη της τυπογραφίας στον Γουτεμβέργιο τον 15ο αιώνα, αλλά η μέθοδος ήταν γνωστή στους Κινέζους ήδη από τον 11ο αιώνα (αν και μερικοί ιστορικοί υποστηρίζουν ότι η ουσιαστική διαφορά έγκειται στη χρήση κινητών τυπογραφικών στοιχείων που αντιστοιχούν στα γράμματα ενός φωνητικού αλφαριθμητού).
2. Πράγματι, μερικές συμβάσεις των κόμικς είχαν εμφανιστεί πολύ πριν από τα φυλλάδια. Τα μπαλιόνα που περιείχαν τα λόγια των ηρώων, για παράδειγμα, απαντώνται και σε ζωοφόρους ναών των Μάγια.
3. Βλέπε τις δύο εξαιρετικές ιστορίες του David Kunzle, *History of the Comic Strip: The Early Comic Strips*, τ. 1, *The Nineteenth Century*, τ. 2 (Berkeley, California, University of California Press, 1973 και 1989).
4. Σχετικά με τον «διωγμό» των *dreadfuls*, βλ. Martin Barker, *Comics: Ideology, Power and the Critics* (Manchester University Press, 1989), σσ. 99-105. Για μια γενική επισκόπηση του είδους, τρία έργα είναι ιδιαίτερα χρήσιμα: Louis James, *Fiction for the Working Man* (Harmondsworth, Penguin, 1974)· Michael Anglo, *Penny Dreadfuls* (London, Jupiter Books, 1977)· και Kevin Carpenter (ed) *Penny Dreadfuls and Comics* (London, Victoria and Albert Museum, 1983).
5. Πολλοί από τους σκιτσογράφους του *Punch* εργάστηκαν, επίσης, στην εικονογράφηση βιβλίων, ένας τομέας που γνώριζε εκείνη την εποχή μεγάλη άνθηση.
6. Το ερώτημα ποιο έντυπο ήταν το «πρώτο» κόμικς αποτελεί αντικείμενο έντονης διαμάχης ανάμεσα στους ιστορικούς. Εκτός από τον Sloper, τα δύο άλλα έντυπα που διεκδικούν αυτό τον τίτλο είναι ένας τόμος του «Dr Syntax» και το *Funny Folks*. Στην Αμερική, το πρώτο comic strip θεωρείται κυρίως το «Yellow Kid» (1895), ενώ το πρώτο βιβλίο κόμικς το *Famous Funnies* (1934).
7. Ο Sloper είχε εμφανιστεί προηγουμένως στο *Judy*, ένα περιοδικό που συνόδευε το *Punch*, κι έτσι ήταν ήδη γνωστός από αυτό.
8. Μια ολοκληρωμένη ανάλυση της πολιτικής διάστασης του Sloper υπάρχει στο άρθρο του Peter Bailey «Ally Sloper's Half Holiday: Comic Art in the 1880s», στο

*Historical Journal* (1971), σσ. 349-58.

9. Η αλυσίδα WH Smith άρχισε από ένα περιπτερο σιδηροδρομικού σταθμού.

10. Η γνωστότερη ίσως από αυτές τις εφημερίδες ήταν το *The Boy's Friend* (1895). Βλ. Carpenter, *Penny Dreadfuls and Comics*, σ. 51.

11. Η λέξη «cut» ήταν όρος της τυπογραφίας που προερχόταν από το «wood cut» και σήμαινε «ξύλινο κλισέ».

12. Φαίνεται ότι μια από τις πολύ λίγες εξαιρέσεις σε αυτό τον κύκλο της εκμετάλλευσης αποτέλεσε ο Tom Browne.

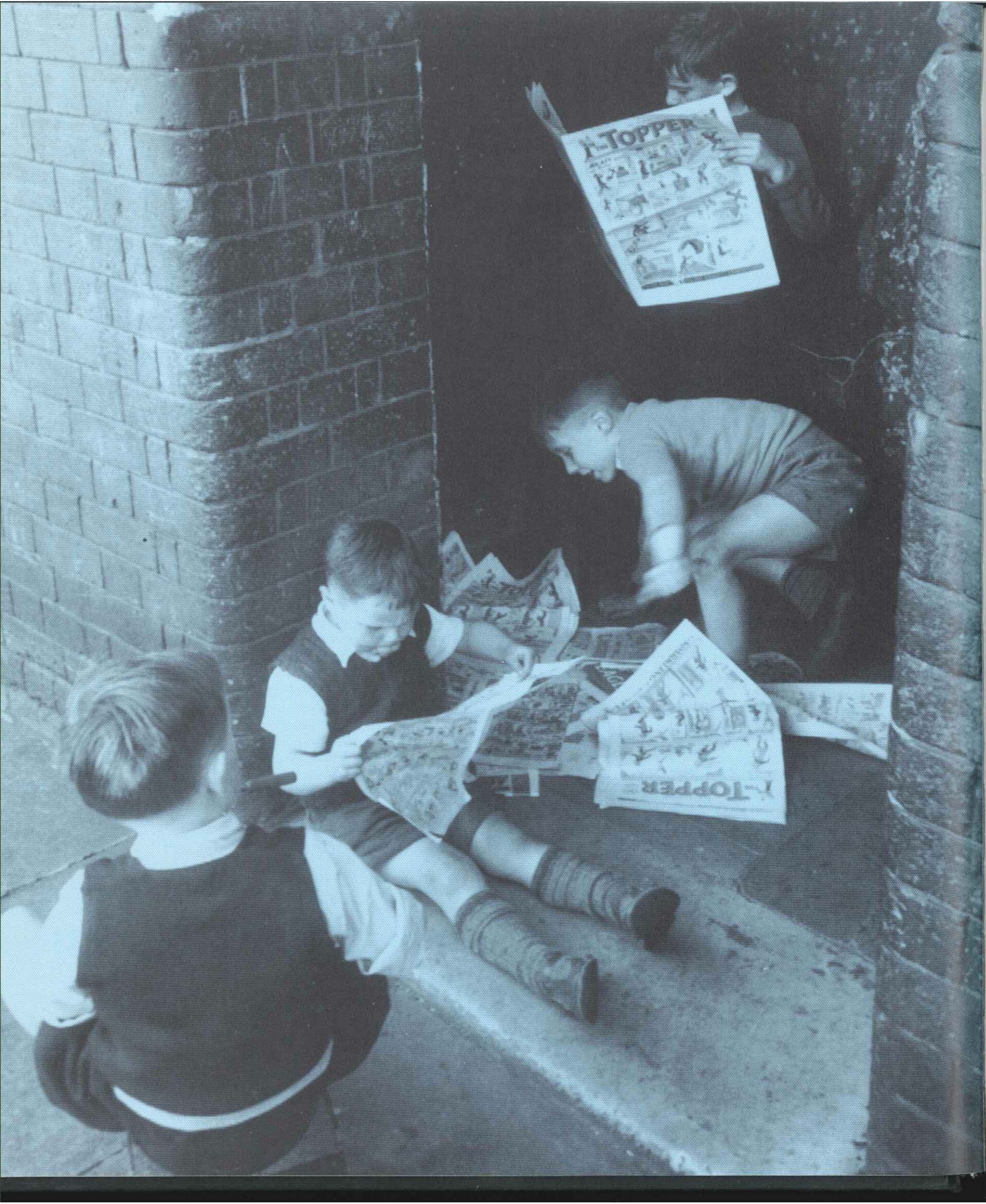
13. Τα πρώτα αμερικανικά strip εφημερίδων που σήμερα θεωρούνται «κλασικά» —για παράδειγμα, το «Krazy Kat» και το «Little Nemo in Slumberland» (βλ. παρακάτω, σσ. 20-22)— παρέμειναν ουσιαστικά άγνωστα στη Βρετανία.

14. Ο χαρακτήρας που θα γινόταν αργότερα ο Yellow Kid έκανε για πρώτη φορά την εμφάνισή του σε ένα strip με τίτλο «Hogan's Alley», σε μια εφημερίδα του Pulitzer, τη *New York World*. Στη «μάχη» που διεξαγόταν εκείνη την εποχή για τους σκιτσογράφους, ο Hearst κατάφερε να εξασφαλίσει τον Outcault, καθώς και άλλους συνεργάτες των εφημερίδων του Pulitzer. Αυτή η διαμάχη γύρω από το «Yellow Kid» ήταν που οδήγησε, τελικά, στη δημιουργία του όρου «κίτρινη δημοσιογραφία».

15. M Thomas Inge, «Krazy Kat as American Dada Art», *Comics As Culture* (University of Mississippi Press, 1990), σ. 41.

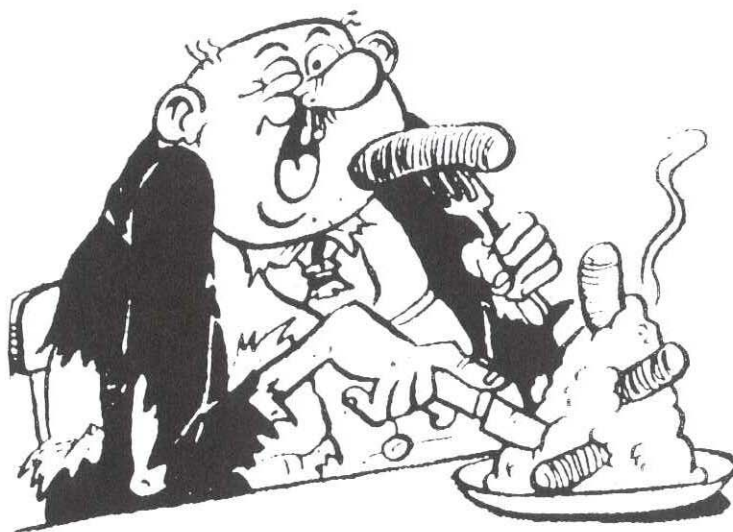
16. M Thomas Inge, «The Comics», *Great American Comics: 100 Years of Cartoon Art* (Οδηγός έκθεσης, Smithsonian Institute, 1990), σ. 19.

συλλογές, ξεσηκώθηκε κάποια αντίδραση εναντίον των εκδόσεων αυτών από ορισμένα τμήματα της αμερικανικής κοινωνίας. Εδώ βρίσκουμε πολλά κοινά στοιχεία με τις αντίστοιχες επιθέσεις κατά των κόμικς που παρατηρήθηκαν στη Βρετανία: ο συνδυασμός κειμένου και εικόνας θεωρήθηκε ότι υποβαθμίζει το μορφωτικό επίπεδο του κοινού και ζημιώνει την κίνηση των «σωστών» βιβλίων. Στην Αμερική, όμως, σε αντίθεση με τη Μ. Βρετανία, οι ταξικές προκαταλήψεις πήραν θρησκευτικές και φυλετικές αποχρώσεις. Επιπλέον, μερικοί πολίτες με ακραίες χριστιανικές θέσεις είχαν ενοχληθεί από το γεγονός ότι τα κόμικς δημοσιεύονταν τις Κυριακές. Τέλος, το γεγονός ότι διαβάζονταν από μετανάστες, που δεν ήταν πάντα χριστιανοί, πρόσθεσε μια ακόμα διάσταση στις αντιρρήσεις τους. Ωστόσο, η αντίδραση δεν ήταν οργανωμένη. Ουσιαστικά, περιορίστηκε αιωώς σε μερικές συγκεντρώσεις σε εκκλησίες και σε μια σειρά επιστολών στις εφημερίδες. Όμως, όπως και στη Βρετανία, τα strip είχαν εδραιωθεί πλέον. Η εξέλιξή τους ήταν ανεπίστρεπτη, αφού είχαν δαπανηθεί ήδη μεγάλα ποσά για τις ποικίλες εκδόσεις τους. Η άνθηση των strip και των ανατυπώσεών τους σε συλλογές που μόλις ξεκινούσε έθεσαν τις βάσεις για μια θεαματική εξαπλώση των κόμικς, την οποία δεν μπορούσε, σε τελική ανάλυση, να ανακόψει κανείς. Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε πώς δημιουργήθηκε το αμερικανικό «βιβλίο κόμικς» ως μια έκδοση με πρωτότυπο υλικό που είχε συγκεκριμένο σχήμα και μορφή.



# Τα κωμικά κόμικς

Απέναντι: Βρετανοί μαθητές διαβάζουν την τελευταία έκδοση του *The Topper*. Ο φακός συλλαμβάνει με αποκαλυπτικό τρόπο τη βαθιά απορρόφηση των παιδιών, καθώς και τη γοητεία του απαγορευμένου που τους ασκούν τα κόμικς. Δεξιά: Ο «Greedy Pigg» του *The Dandy* απολαμβάνει το φαγητό του (grub) (DC Thomson, 1977). Εικονογράφηση: George Martin. Αυτό το πιάτο ήταν μια από τις στάνταρ ανταμοιβές για τους πρωταγωνιστές του κόμικς και μια συμβολική επιστροφή στις ρίζες του στη Σκωτία, στη διάρκεια της οικονομικής κρίσης.



Τα κωμικά κόμικς σημείωσαν μεγάλη άνοδο την περίοδο από το 1935 μέχρι το 1965. Σε αυτό το διάστημα, πλήθος νέοι τίτλοι έκαναν την εμφάνισή τους στη Βρετανία και στις Ηνωμένες Πολιτείες, και οι κυκλοφορίες τους, που έφταναν όχι μόνο χιλιάδες αλλά εκατομμύρια αντίτυπα, δεν ξεπεράστηκαν ποτέ.<sup>1</sup> Το περιεχόμενό τους στηριζόταν σε παλιές συνταγές, που κυμαίνονταν από τη λεπτή σάτιρα μέχρι τη χονδροειδή φαρσοκωμωδία, αλλά το αναγνωστικό κοινό που απευθύνονταν τώρα ήταν κυρίως παιδιά. Αυτό, όπως ήταν φυσικό, διαφοροποίησε την αντίληψη του κόσμου για τα κόμικς. Ο αντίκτυπος αυτής της αλλαγής ήταν τόσο ισχυρός, ώστε ο ορισμός του κόμικς στο λεξικό της Οξφόρδης, το 1965, ήταν «μια έκδοση για παιδιά που αιουσακοπέι να προκαλέσει ευθυμία».

Στα χρόνια πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, τα βρετανικά κόμικς άλλαξαν ριζικά. Ξαφνικά απέκτησαν ζωηρά χρώματα, καθαρά σκίτσα και έγιναν καλαίσθητα. Η απαρχή αυτής της αλλαγής εντοπίζεται στις αρχές της εδουαρδινής περιόδου (1901-11). Μέσα σε ένα διάστημα δέκα ετών περίπου, οι εκδότες των κόμικς, που μέχρι τότε απευθύνονταν μόνο σε ενήλικες, κατάλαβαν ότι μπορεί να υπάρχει μια αντίστοιχη αγορά και στα παιδιά, κι έτσι άρχισαν να κυκλοφορούν στις εφημερίδες ειδικά ένθετα. Συνήθως, ήταν strip με αστεία ζώα, κλόουν κ.λπ., στα ομοία το κείμενο ήταν περιορισμένο στο ελάχιστο. Τα ένθετα αυτά συνάντησαν τόσο επιτυχία, ώστε το επόμενο λογικό βήμα ήταν η έκδοση ανεξάρτητων κόμικς. Τα παιδιά, τώρα, με το χαρτζιλίκι που έπαιρναν (αφού δεν δούλευαν πια, όπως

παιλιότερα) μπορούσαν να λειτουργήσουν ως αυτόνομοι αγοραστής, και έτσι, αν ένα κόμικς κατάφερε να διατηρήσει την τιμή του κάτω από το όριο της «δεκάρας του Σαββάτου», υπήρχε πιθανότητα να πάει καλά εμπορικά.

Παράλληλα, δόθηκε μεγαλύτερο βάρος στη βελτίωση της εμφάνισης των κόμικς: η εικονογράφηση έγινε πιο απλή και τα εξώφυλλα πιο εντυπωσιακά, ενώ άρχισαν να χρησιμοποιούνται περισσότερα χρώματα. Το καλύτερο ίσως παράδειγμα ενός κόμικς για ενήλικες που αναδιαμορφώθηκε ήταν το *Puck* (Amalgamated Press, 1904). Όπως έγραψε ένας ιστορικός, «Στο ενδέκατο τεύχος του, το *Puck* καθιέρωσε κάποιες σελίδες που απευθύνονταν στα παιδιά... Δέκα εβδομάδες αργότερα, το νεανικό ενδιαφέρον είχε επεκταθεί σε όλο το κόμικς... Και το πρώτο παιδικό κόμικς είχε γεννηθεί».<sup>2</sup>

Στη συνέχεια, και άλλα καθιερωμένα έντυπα ακολούθησαν το παράδειγμα του *Puck* και έγιναν κι αυτά πιο «νεανικά», ανάμεσά τους το *Comic Cuts* και το *Illustrated Chips*. Αυτή η κίνηση «ανανέωσης» των κόμικς αποδείχθηκε τόσο επιτυχημένη, ώστε μέχρι το 1914 ολόκληρος σχεδόν ο τομέας είχε προσανατολίσει την παραγωγή του στα παιδιά ηλικίας οχτώ έως δώδεκα ετών.

Το αποτέλεσμα ήταν ότι άλλαξε άρδην η κοινωνική γεωγραφία των αναγνωστών κόμικς. Μέχρι εκείνη τη στιγμή τα διάβαζαν οι εργάτες στο διάλειμμα της δουλειάς τους ή οι ταξιδιώτες των τρένων τις ημεραγίες. Τώρα, όμως, άρχισαν να τα αγοράζουν τα παιδιά με το χαρτζιλίκι τους, χωρίς την παρέμβαση των

μεγάλων, και να τα διαβάζουν στον ελεύθερο χρόνο τους. Πέρα από αυτό, όμως, τα κόμικς αποτέλεσαν έναν ολόκληρο κόσμο για τα παιδιά, όπου μπορούσαν να αντιμετωπίσουν τη δύναμη και την εξουσία των ενηλίκων και να δουν τις νεανικές τους φαντασιώσεις αποτυπωμένες σε εικόνες —ένας κόσμος σκανταλιές και φανταστικής βίας. Οι χαρακτήρες των κόμικς σε πολλές περιπτώσεις γίνονταν «φίλοι» των παιδιών, μια σχέση που ανανεωνόταν και ενισχυόταν κάθε βδομάδα. Η Amalgamated Press ήταν η πρώτη που εκμεταλλεύτηκε τη νέα αγορά με επιτυχία, αντικαθιστώντας τα (ξεπερασμένα για) κόμικς για μεγάλους με ένα πλήθος παιδικών τίτλων. Στα χρόνια του μεσοπολέμου εκδόθηκαν τα «penny blacks» (ασπρόμαυρα κόμικς της μιας δεκάρας), όπως το *Jingles* (1934) και το *Jolly* (1935), και τα «tuppenny coloureds» (έγχρωμα κόμικς με δύο δεκάρες), στα οποία περιλαμβάνονται το *My Favourite* (1928), το *Crackers* (1929) και το πιο πετυχημένο από όλα, το *Happy Days* (1938), το οποίο τυπωνόταν με φωτοχαλκοτυπία (μέθοδος φωτογραφικής αναπαραγωγής των τυπογραφικών πλακών).<sup>3</sup>

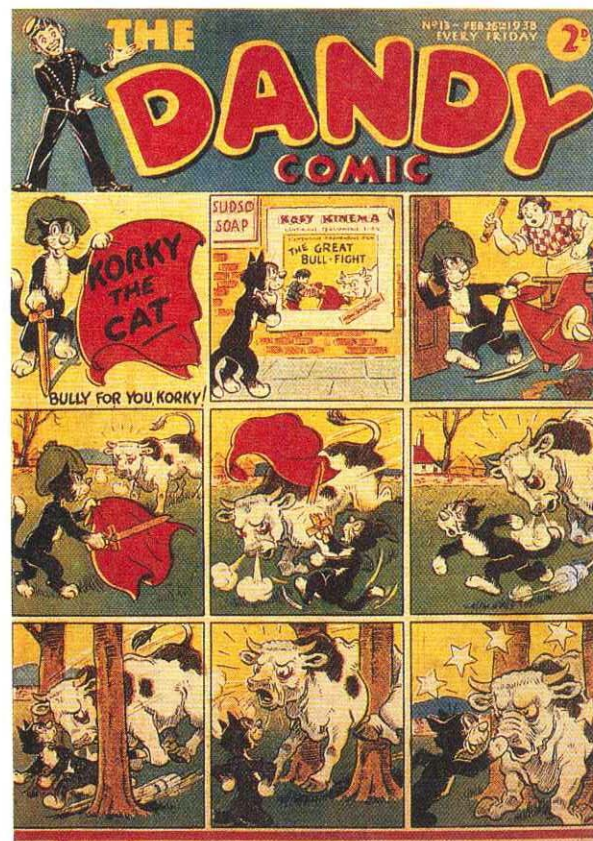
Η Amalgamated Press συμπλήρωσε αυτούς τους τίτλους με ένα «κινηματογραφικό» κόμικς που απευθυνόταν σε παιδιά, παρ' όλο που οι ήρωές του ήταν μεγάλοι. Το *Film Fun* (1920) είχε μεγάλη επιτυχία, και αντλούσε στοιχεία από τον κινηματογράφο με τον ίδιο τρόπο που τα πρώτα κόμικς για μεγάλους αντλούσαν από το μιούζικ χολ. Προσπαθούσε να αποδώσει το ύφος των βουβών ταινιών, χρησιμοποιώντας έντονα ασπρόμαυρα σκίτσα και δίνοντας έμφαση στα οπτικά γκαγκ. Είναι γνωστό για τη «ρεαλιστική» απεικόνιση γνωστών σταρ της εποχής, όπως ο Χοντρός και ο Λιγνός, ο Fatty Arbuckle και ο Harold Lloyd. Αργότερα ακολούθησε το *Radio Fun* (1938), που είχε παρόμοιο στυλ (και ξεχωρίζει για την αξιόλογη δουλειά του ζωγράφου Roy Wilson), και πιο πρόσφατα το *TV Fun* (1953). Ωστόσο, τα κόμικς της Amalgamated Press, παρά την εμπορική τους επιτυχία, είχαν και τα μειονεκτήματά τους. Το βασικότερο ήταν ότι επέμεναν να χρησιμοποιούν ξεπερασμένες φόρμες, όπως οι λεζάντες κάτω από τις εικόνες. Η εταιρεία συνέχισε να ακολουθεί αυτή την πολιτική, κυρίως σαν μια παραχώρηση προς τους διάφορους επικριτές, που εξακολουθούσαν να παραπονούνται ότι τα κόμικς απειλούν το μορφωτικό επίπεδο του πληθυσμού. Έτσι, η μεγάλη έκρηξη στα κωμικά κόμικς εντονίζεται χρονικά στα τέλη της δεκαετίας του '30, όταν η Amalgamated Press βρέθηκε αντιμέτωπη με ένα νεοφερμένο στον χώρο, την DC Thomson. Η νέα εταιρεία, που είχε την έδρα της στο Dundee, εξέδιδε φυλλάδες με μυθιστορήματα, αλλά επεκτάθηκε και στα κόμικς με μια σειρά εντύπων, ανάμεσα στα οποία ήταν τα *The Dandy* (1937) και *The Beano* (1938). Μια απόδειξη της εντυπωσιακής επιτυχίας τους είναι ότι εξακολουθούν να εκδίδονται μέχρι και σήμερα. Αλλά τι το ιδιαίτερο είχαν αυτά τα κόμικς; Από μια άποψη, είχαν στηριχτεί στο πρότυπο της Amalgamated Press: τυπώνονταν σε φτηνό χαρτί, με έγχρωμα εξώφυλλα (και μερικές χρωματιστές εσωτερικές

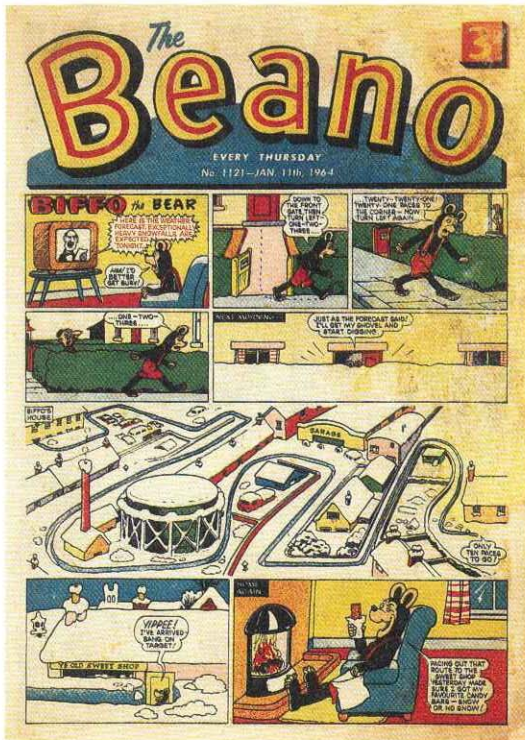
σελίδες) και οι ήρωές τους ήταν, επίσης, αστεία ζώα (ο Korky the Cat ήταν ο σταρ του *Dandy* επί σαράντα εφτά χρόνια). Όσον αφορά άλλες πλευρές τους, όμως, προηγήθηκαν της εποχής τους: ο πιο εντυπωσιακός νεωτερισμός τους ήταν ότι κατάργησαν τις λεζάντες κάτω από τις εικόνες και όλοι οι διάλογοι τοποθετήθηκαν μέσα σε μπαλόνια.

Οι τίτλοι της DC Thomson είχαν κι άλλα ασυνήθιστα για την εποχή στοιχεία. Για παράδειγμα, χαρακτηρίζονταν από ευαισθησία απέναντι στην κοινωνική κατάσταση που είχε δημιουργήσει η σύγχρονή τους οικονομική κρίση. Οι χαρακτήρες, επίσης, ήταν μοναδικοί. Ένας από τους πρώτους ήρωες ήταν ο Desperate Dan, τον οποίο εικονογραφούσε επί τριάντα χρόνια ο Dudley Watkins. Ο Dan ήταν ένα κάπως σουρεαλιστικό δημιούργημα: ένας καουμπόης τόσο σκληρός, που ξυρίζεται με οξυγονοκόλληση, και ζει σε μια πόλη της Άγριας Δύσης (την Κάκτουςβιλ), όπου υπάρχουν αγγλικά φανάρια στους δρόμους και λονδρέζικα λεωφορεία. Το θηλυκό του αντίστοιχο, η Keyhole Kate, ήταν ένας πιο συμβατικός χαρακτήρας (μια κοκαλιέρα κοιπέλα με γυαλιά που δημιουργεί συνεχώς προβλήματα) και απευθυνόταν κυρίως στα κορίτσια. Αργότερα θα έκανε την εμφάνισή της μια ολόκληρη σειρά από νέους χαρακτήρες, που έγιναν κλασικοί. Αυτά τα στοιχεία διατηρήθηκαν μέχρι τη δεκαετία του '40 και του '50, και τα δύο κόμικς της DC Thomson εξακολούθησαν να πηγαίνουν καλά εμπορικά (με το *Beano* να έχει ένα μικρό προβάδισμα). Στη δεκαετία του '50, τρεις δημιουργοί, ο David Law, ο Ken Reid και ο Leo Baxendale, δημιούργησαν κωμικά κόμικς με

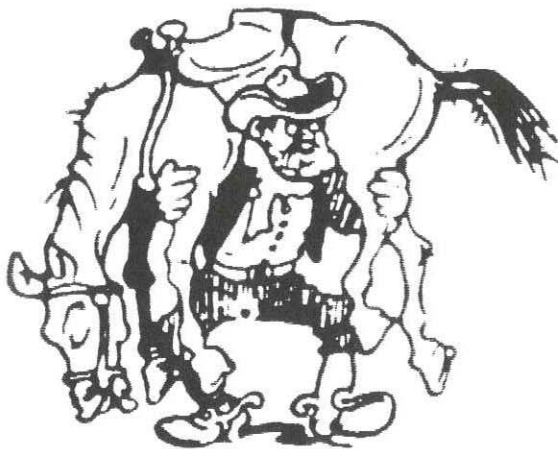


Πάνω: Εξώφυλλο, *Film Fun* (Amalgamated Press, 1924). Εικονογράφηση/σενάριο του «Harold Lloyd» από τον Bill Wakefield. Δεξιά: Εξώφυλλο, *The Dandy* (DC Thomson, 1938). Εικονογράφηση/σενάριο του «Korky the Cat» από τον James Crichton. Αυτοί ήταν δύο από τους δημοφιλέστερους τίτλους του μεσοπολέμου. Την εποχή που άρχισε η έκδοση του δεύτερου, είχε ξεπεραστεί η απαρχαιωμένη χρήση της λεζάντας κάτω από τις εικόνες (μια παραχώρηση για όσους παραπονούνταν ότι και τα κόμικς είναι μια αιτία του αναλφαβητισμού).

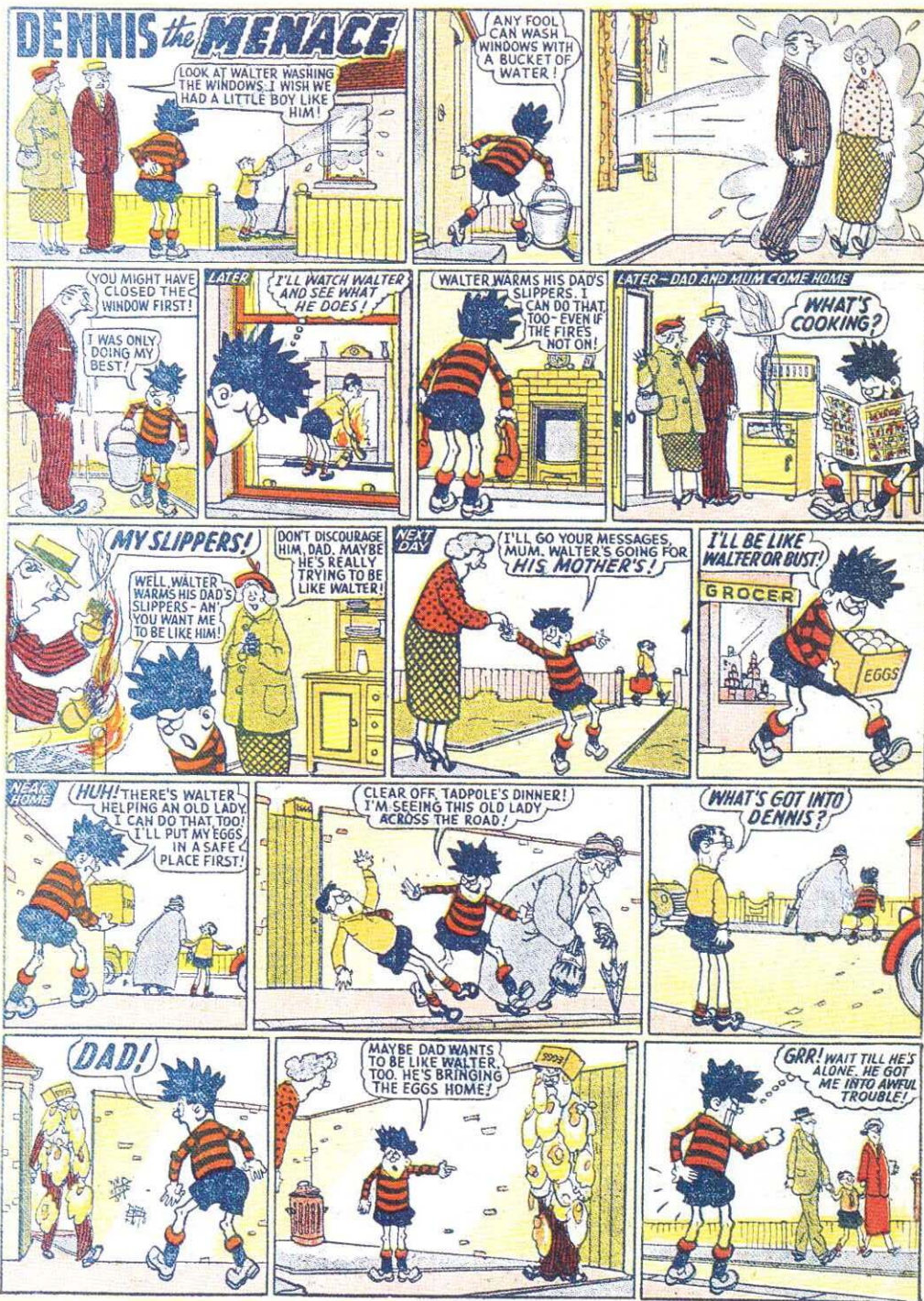




Πάνω: Σ' αυτή τη σελίδα: Μια συλλογή γνωστών χαρακτήρων από το *The Beano* και το *The Dandy* (της DC Thomson). Πάνω: «Biffo the Bear» (*The Beano*, 1964). Εικονογράφηση/σενάριο: Dudley Watkins. Δεξιά: «Dennis the Menace» (*The Beano*, 1954). Εικονογράφηση/σενάριο: David Law. Κάτω: Η πρώτη εμφάνιση του Desperate Dan (*The Dandy*, 1937). Κάτω δεξιά: «Roger the Dodger» (*The Beano* 1954). Εικονογράφηση/σενάριο: Ken Reid.



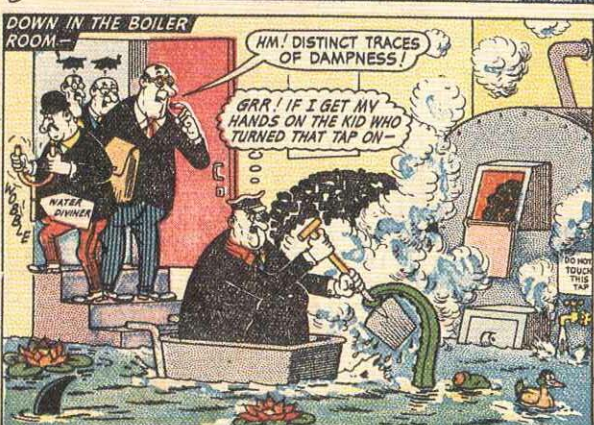
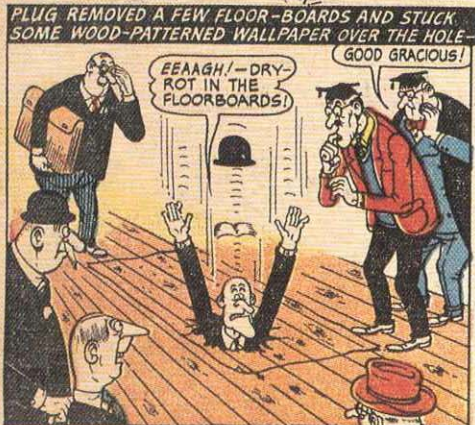
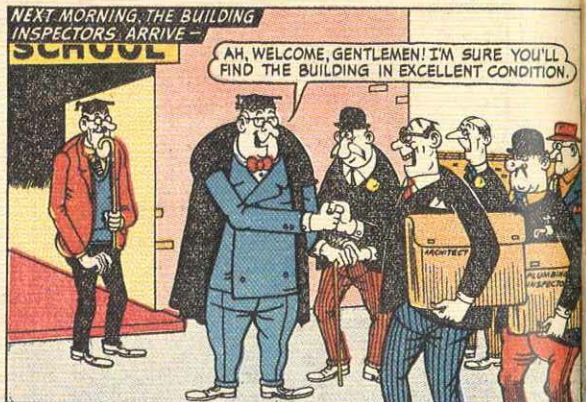
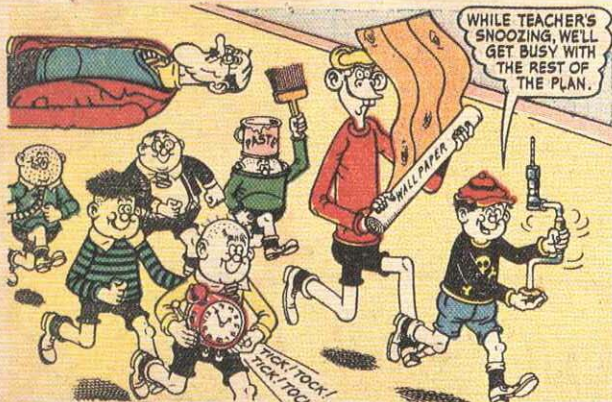
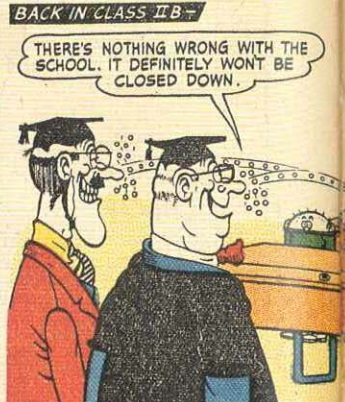
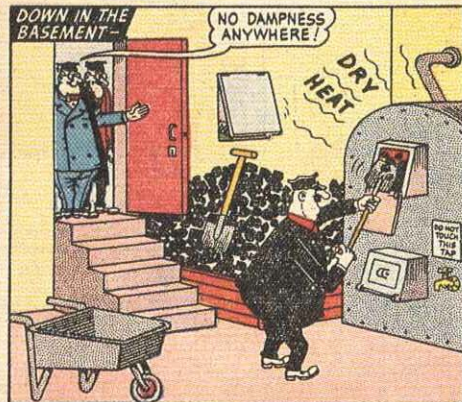
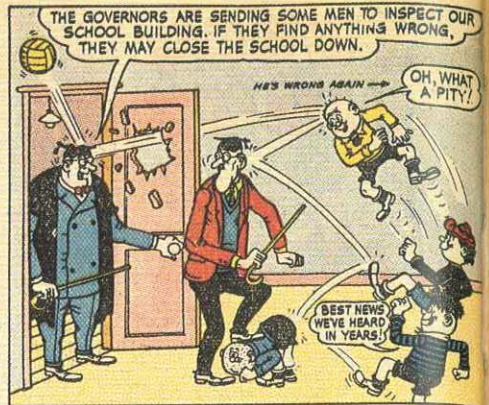
Κάτω: Επόμενη σελίδα: «The Bash Street Kids» (*The Beano*, 1964). Εικονογράφηση/σενάριο: Leo Baxendale. Ένα εφιαλτικό δημοτικό σχολείο, με απροσάρμοστους μαθητές με σπυράκια και τεράστια αυτιά, και δασκάλους με επίσημα καπέλα και βέργες. Το strip τόνιζε τις παραβάσεις κατά της εξουσίας των μεγάλων, και ήταν τρομερά διασκεδαστικό για τα παιδιά της εποχής.



PRINTED AND PUBLISHED IN GREAT BRITAIN BY D. C. THOMSON & CO., LTD., AND JOHN LENG & CO., LTD., 12 FEETTER LANE, FLEET STREET LONDON, E.C.4. REGISTERED FOR TRANSMISSION BY CANADIAN MAGAZINE POST.



# THE BASH STREET KIDS

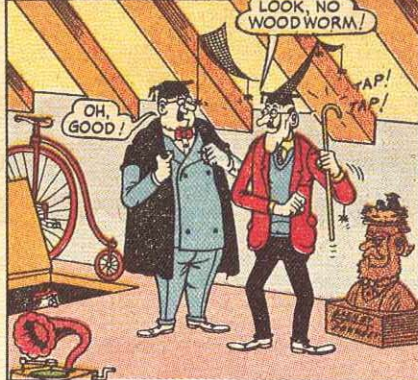


THE SCHOOL IS CLOSED DOWN, WE'LL LOSE OUR JOBS. WHY DON'T YOU AND I MAKE AN INSPECTION NOW, AND WE CAN MAKE ANY REPAIRS BEFORE THE BUILDING INSPECTORS ARRIVE?



AN EXCELLENT IDEA, TEACHER!

UP IN THE SCHOOL LOFT—



LOOK, NO WOODWORM!

OH, GOOD!

NEXT THEY CHECK THE PANELLING IN THE HALL—



I CAN'T HEAR ANY DEATH-WATCH BEETLES.

WE'LL SEE ABOUT THAT!



AT FOUR O'CLOCK—



WE WANT TO STAY BEHIND AND DO EXTRA SUMS!

WHAT? CROAK!



TEE! HEE! OUR PLAN WORKED. HE'S FAINTED WITH THE SHOCK!

UP IN THE LOFT—



WOOD WORM, EH? THAT'S BAD.

—AND HIDDEN THE ALARM CLOCK BEHIND THE PANELS!



TUT! TUT! DEATH-WATCH BEETLES! THAT'S WORSE.

GULP!—ER—BUT THE FLOORBOARDS ARE VERY SOUND.

WE'VE DECIDED THAT THIS BUILDING IS NOT FIT FOR HUMAN HABITATION—



—HOWEVER AS ALL THE PUPILS ARE ALMOST INHUMAN, WE WON'T CLOSE IT DOWN AFTER ALL! CARRY ON, HEADMASTER.



GROAN!

BOO!

PSSST! THOSE KIDS DIDN'T FOOL US, HEADMASTER!

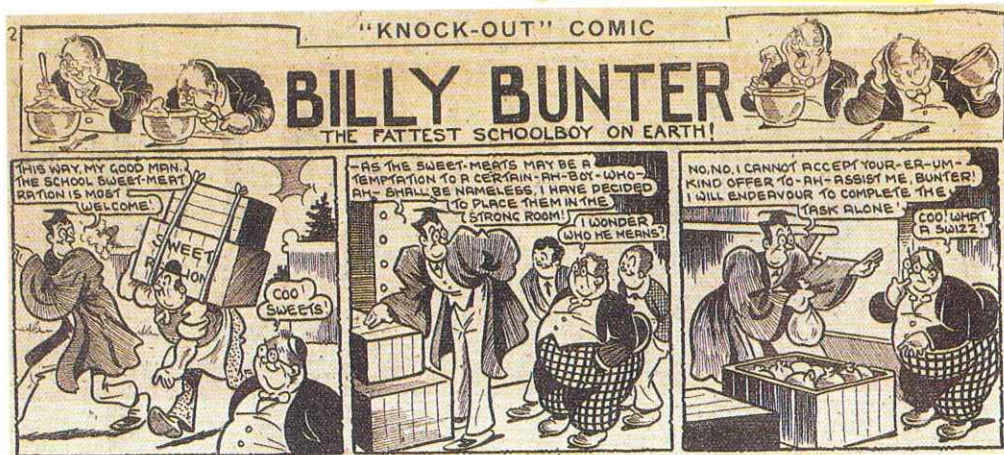
TRY TO GET THE SCHOOL CLOSED DOWN, WOULD YOU? TAKE THAT—AND THAT—



HM! THERE'S NO TRACE OF DRY-ROT IN TEACHERS' CANES ANYWAY. HAW! HAW!

SWISH



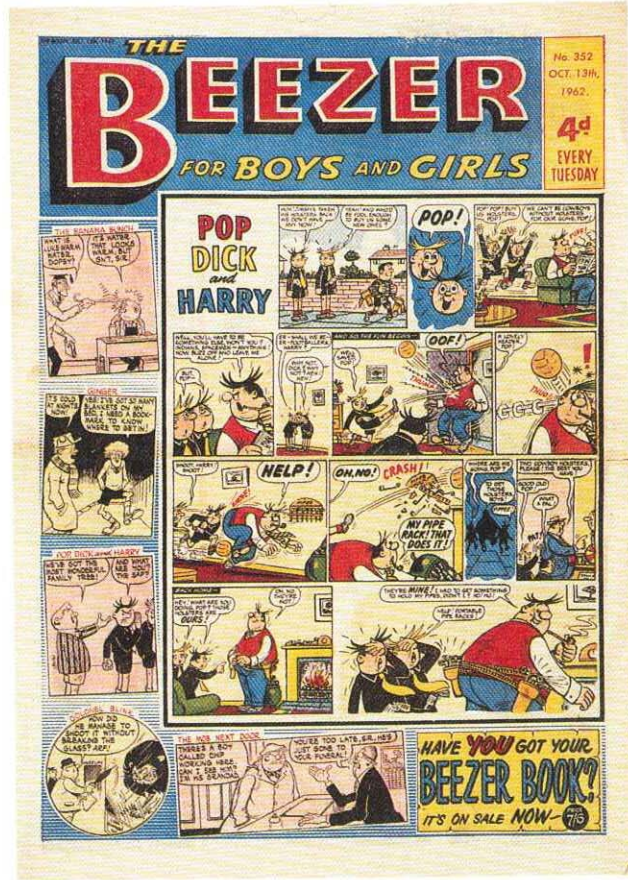
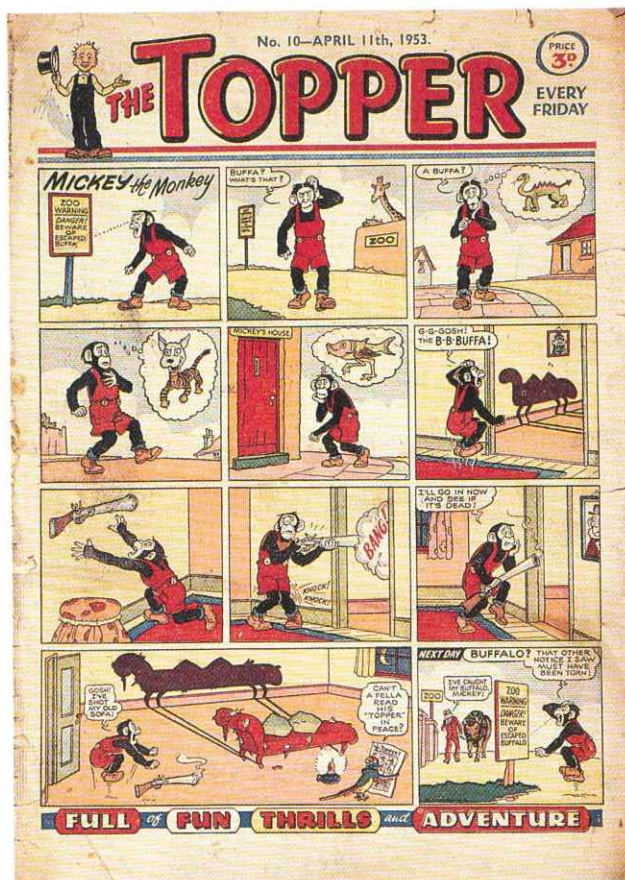


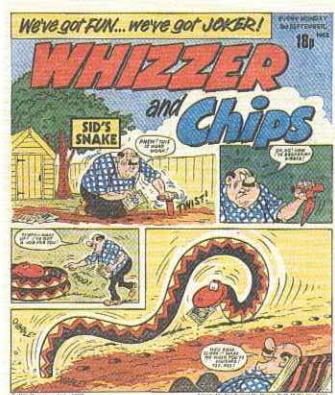
Πάνω: «Billy Bunter», *Knok-out* (Amalgamated Press, 1942). Εικονογράφηση/σενάριο: Frank Richards. Κάτω: «Ginger», *The Beezer*, (DC Thomson, 1953). Εικονογράφηση/σενάριο του «Mickey the Monkey» από τον Dudley Watkins. Κάτω άκρη δεξιά: Εξώφυλλο, *The Beezer* (DC Thomson, 1962). Εικονογράφηση/σενάριο του «Pop, Dick and Harry» από τον Carmichael. Καθώς μεγάλωνε η αγορά του κόμικς, εμφανίζονταν συνεχώς νέοι τίτλοι και χαρακτήρες. Πολλοί από αυτούς δεν έπιασαν εμπορικά.

Θέμα τις νεανικές σκανταλιές. Ο Law ήταν σκιτσογράφος με μέτριες ικανότητες, αλλά είχε ταλέντο στη δημιουργία ολοκληρωμένων χαρακτήρων. Ο κυριότερος ήταν ο Dennis the Menace, ένα αλπάκι με ορθωμένα μαλλιά που το ακολουθεί παντού ο σκύλος του, ο Gnasher, επίσης με ορθωμένο τρίχωμα. Τα προτερήματα του Reid ήταν οι εκφραστικές γκριμάτσες και κυρίως οι κωμικές εκφράσεις φρίκης των χαρακτήρων του, κάτι που χρησιμοποίησε αποτελεσματικά στο πιο φημισμένο strip του, το «Roger the Dodger», που αφηγείται τις περιπέτειες ενός ραδιούργου μαθητή. Ο Baxendale είχε μια προτίμηση σε καταστάσεις όπου επικρατεί αναρχία. Το strip του «Bash Street Kids», για ένα δημοτικό σχολείο γεμάτο απροσάρμοστους μαθητές και σαδιστές δασκάλους, θεωρείται σήμερα ένα αριστούργημα της σχολής του ακραίου χοντροκομμένου χιούμορ.

Οι δύο τελευταίοι, ο Reid και ο Baxendale, ήταν οπιουδαίοι σκιτσογράφοι, και άνοιξαν νέους δρόμους στην τέχνη των γκαγκ. (Ο Baxendale θα έγραφε αργότερα: «Η κωμωδία είναι μια συγκεκριμένη δομή, ένας τρόπος σκέψης, και ιδιαίτερα ένας τρόπος σύνθεσης του απίθανου, του απροσδόκτου. Τα πιο αταίριαστα πράγματα που μπορεί να συλλάβει ο νους είναι δυνατόν να συνδυαστούν σε τέλεια αρμονία σε μια κωμωδία».)<sup>4</sup> Η «καρτουνίστικη» εικονογράφησή τους ήταν ιδανική για τις νέες, τρελές ιστορίες της εποχής, και αυτοί οι δύο δημιουργοί διαμόρφωσαν τα νέα στάνταρτ του χώρου μετά τον Tom Browne. Από εδώ και στο εξής όλοι οι νέοι σκιτσογράφοι θα προσπαθούν να τους μιμηθούν.

Η συμβολή της DC Thomson μπορεί να ήταν θετική για την εξέλιξη των ίδιων των κόμικς, χωρίς να ισχύει τίποτα τέτοιο, όμως, και για τις συνθήκες εργασίας των δημιουργών τους. Η αμοιβή τους συνέχισε να καθορίζεται με βάση τη σελίδα, χωρίς ποσοστά από τις πωλήσεις και χωρίς καμιά δυνατότητα ελέγχου πάνω στους χαρακτήρες που δημιουργούσαν. Δεν τους επέτρεπαν να υπογράφουν τα έργα τους, υποτίθεται επειδή η υπογραφή θα έδινε στα παιδιά την αίσθηση ότι πρόκειται για σκίτσο —στην πραγματικότητα, όμως, η ανωνυμία εξυπηρετούσε τα συμφέροντα του εκδότη στερώντας τους δημιουργούς από κάθε διαπραγματευτική δυνατότητα. Επιπλέον, η DC Thomson δεν προσλάμβανε ποτέ εργαζόμενους που ανήκαν σε σωματεία, πολιτική που υιοθέτησε μετά τη μεγάλη απεργία του 1926. Από την άποψη αυτή, λοιπόν, η φήμη της εταιρείας ήταν χειρότερη και από της Amalgamated Press.<sup>5</sup>





**Πάνω: Εξώφυλλα, Buster (IPC/Fleetway, 1963) και Whizzer and Chips (IPC/Fleetway, 1983), δύο από τους πιο ευφάνταστους μεταγενέστερους τίτλους. Εικονογράφηση/σενάριο του «Buster's Diary» από τον Reg Smythe. Εικονογράφηση/σενάριο του «Sid's Snake» από τον Mike Lacey. Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο, Mickey Mouse Weekly (Willbank, 1937). Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. Ένα σπάνιο παράδειγμα βρετανικού κόμικς με αμερικανικό θέμα, και η πρώτη έγχρωμη λιθογράφησή του.**

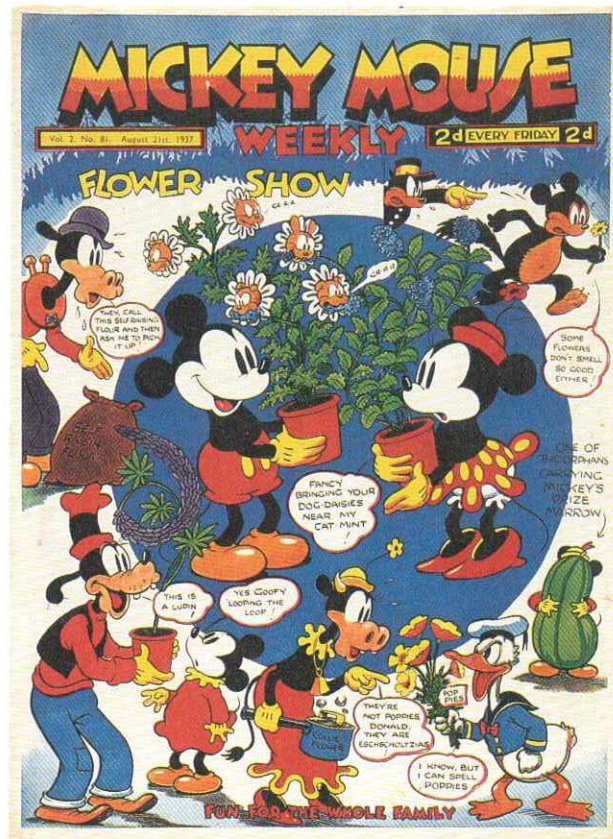
Παρ' όλα αυτά, η αιχμή των κόμικς της DC Thomson ήταν μεγάλη, και, μετά την επιτυχία του *Beano* και του *Dandy*, ένας πόλεμος κυκλοφοριών ξεπάσα ανάμεσα στις δύο εταιρείες, που όμοιός του δεν είχε υπάρξει από την εποχή που ο Harmsworth συγκρούστηκε με τον *Ally Sloper*. Η Amalgamated Press χτύπησε πρώτη με το *Knock-Out* (1939), με πρωταγωνιστή τον Billy Bunter, «τον χοντρότερο μαθητή στον κόσμο». Η DC Thomson απάντησε με το *Topper* (1953) και το *Beezer* (1956), που είχαν τη θαυμάσια εικονογράφηση του Baxendale. Όλοι οι τίτλοι της συνάντησαν μεγάλη εμπορική επιτυχία. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι στις δεκαετίες του '40 και του '50 τα βρετανικά κόμικς είχαν την τύχη να μην αντιμετωπίζον σοβαρό ανταγωνισμό από το εξωτερικό. Ουσιαστικά, δηλαδή, από την Αμερική, μιας και τα αμερικανικά κόμικς δεν άρχισαν να διανέμονται επίσημα στη Βρετανία παρά μόνο μετά το 1959, παρ' όλο που οι Ηνωμένες Πολιτείες είχαν τη μεγαλύτερη παραγωγή στον κόσμο από τη δεκαετία του '30 ήδη (βλ. παρακάτω).

Ωστόσο, στη χώρα έφτανε ένας μικρός αριθμός αμερικανικών κόμικς. Συνήθως, ήταν μικρότερα και πιο χοντρά από τα βρετανικά, και τα κυνηγούσαν πολύ οι μαθητές για τα χρώματα και το περιεχόμενό τους, που σε μερικές περιπτώσεις μισορούσε να θεωρηθεί πιο προχωρημένο.

Υπήρχαν, επίσης, βρετανικές εκδόσεις αμερικανικών κόμικς, συνήθως ασπρόμαυρες, που εκδίδονταν από μικρές εταιρείες, όπως η Thorp and Porter και η L. Miller and Son, καθώς και βρετανικοί τίτλοι που στηρίζονταν σε αμερικανικούς χαρακτήρες. Η πιο επιτυχημένη από αυτές ήταν το *Mickey Mouse Weekly* (Willbank, 1936), η πρώτη του είδους, η οποία έφθασε τον εντυπωσιακό αριθμό των 920 τευχών. Ήταν σε σχήμα ταμιλιδίνι, τυπωμένη με φωτοχαλκοτυπία και είχε για ήρωες διάφορους χαρακτήρες του Disney, που ήταν γνωστοί στους νεαρούς Βρετανούς από τον κινηματογράφο. Περιείχε, επίσης, ανατυπωμένα strip από αμερικανικές εφημερίδες και πρωτότυπο υλικό Βρετανών καλλιτεχνών. Υπήρχαν κι άλλοι τίτλοι με ήρωες αμερικανικούς χαρακτήρες, που συνέχισαν να εκδίδονται τη δεκαετία του '40 και του '50.<sup>6</sup>

Με την αρχή της πιο ανάλαφρης δεκαετίας του '60, υπήρξαν εξελίξεις στη μάχη των κυκλοφοριών. Το 1960, η Amalgamated Press αγοράστηκε από τη Mirror Group, την εταιρεία που εξέδιδε την εφημερίδα *Daily Mirror* και που αργότερα ονομάστηκε International Publishing Corporation (IPC). Η νέα εταιρεία συνέχισε τις εκδόσεις με τον ίδιο ρυθμό. Η πρώτη κίνηση των νέων ιδιοκτητών ήταν να δημιουργήσουν ένα νέο λογότυπο, το Fleetway, και να εκδώσουν το *Buster* (1960).

Γρήγορα μιμήκαν στον χορό και άλλοι εκδότες, και ο ανταγωνισμός εντάθηκε ακόμη περισσότερο. Στα μέσα της δεκαετίας του '60, τον τόνο έδωσε το *Wham!* (Odhams, 1964), που φιλοδοξούσε να γίνει ένα «σούπερ-*Beano*» και που περιείχε νέες δημιουργίες του Baxendale («George's Germs») και του Reid («Frankie Stein»). Ακολούθησε το *Sparky* (DC Thomson, 1965), το *Smash!* (Odhams/IPC 1966), το *Pow!* (Odhams,



1967) και το *Whizzer and Chips* (IPC/Fleetway 1969). Στη δεκαετία του '70 εμφανίστηκαν τα κατώτερα *Cor!!* (IPC, 1970), *Shiver and Shake* (IPC, 1973) και *Whoopee!* (IPC, 1974).

Η προσηλάθεια για την προσέλκυση όλο και περισσότερων αναγνωστών οδήγησε στην αδιόρατη και σταδιακή τροιοποίηση των εντύπων με κόμικς. Για παράδειγμα, άρχισαν να στρέφονται σε τεχνάσματα που δεν είχαν σχέση με το ίδιο το κόμικς. Οι στίλνες με γράμματα αναγνωστών έγινε ένα κύριο χαρακτηριστικό πολλών τίτλων, δίνοντας στα παιδιά την αίσθηση ότι ανήκουν σε μια «κλειστή λέξη», αυξάνοντας έτσι την αφοσίωσή τους προς το περιοδικό. Άλλες παρόμοιες μέθοδοι προσέλκυσης του κοινού ήταν η προσθήκη σταυρόλεξων και η οργάνωση διαγωνισμών. Μετά εμφανίστηκε η μόδα των δώρων: νεροπίστολα, μάσκες, γλειφιτζούρια και ένα σωρό άλλα φτηνοπράγματα χαρίζονταν κατά χιλιάδες μαζί με τα τεύχη των περιοδικών. Συχνά τα δώρα κόστιζαν περισσότερο από το ίδιο το κόμικς, και συνήθως δίνονταν στο πρώτο τεύχος, για να εξασφαλιστεί η ζωτική πρώτη ζήτηση. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, την ίδια περίοδο, τα κομικά κόμικς είχαν εξίσου μεγάλη επιτυχία. Όπως είδαμε, ξεκίνησαν από τα strip των εφημερίδων. Στο Κεφάλαιο 1 περιγράψαμε πώς οι εφημερίδες εξέδωσαν ένθετα με κόμικς που απευθύνονταν σε διάφορες ηλικίες, τα οποία κατόπιν οι εκδότες τα συγκέντρωναν σε συλλογές με μορφή βιβλίου. Αυτή η διαδικασία συνεχίστηκε όλη την περίοδο της οικονομικής κρίσης, με όλο και μεγαλύτερη επιτυχία, καθώς τα πρακτορεία που έκαναν τη διανομή των κόμικς στις εφημερίδες απέκτησαν καλύτερη οργάνωση.

Ένα από τα πιο γνωστά strip ήταν η «Blondie» του Chic Young (1930), που εμφανίστηκε σε πάρα πολλές



**L'L ABNER** The End of A Perfect Day



**By Al Capp**



Παραδείγματα strip αμερικανικών εφημερίδων από τη «χρυσή εποχή» των funnies. Πάνω: «Alley Oop» (NEA Services Inc, 1946). Εικονογράφηση/σενάριο: VT Hamlin. Κέντρο: «Li'l Abner» (United Features Syndicate, 1936). Εικονογράφηση/σενάριο: Al Capp. Κάτω: «Blondie» (King Features Syndicate, 1931). Εικονογράφηση/σενάριο: Chic Young.

εφημερίδες. Η πρωταγωνίστριά του, η Blondie Bopadoor, ήταν αρχικά μια τυπική επιπόλαιη και κουτή ξανθιά, αλλά το κόμικς στη συνέχεια πήρε πιο οικογενειακό χαρακτήρα, όταν η ηρωίδα παντρεύτηκε τον αρραβωνιαστικό της, Dagwood Bumstead, και απέκτησε παιδιά. Το «Alley Oop» του VT Hamlin (1933) ήταν ένα οικογενειακό strip, με τη διαφορά ότι η υπόθεση εκτυλισσόταν στην εποχή του Νεάντερταλ (κάτι σαν πρωτόλεια μορφή των «Flintstones»). Ο ομώνυμος ήρωας ήταν ένας καλόκαρδος άνθρωπος των σπλαιών, με σύζυγο, κάμποσες θαυμάστριες και ένα στεγόσαυρο τον οποίο υπεραγαπά. Τέλος, το πιο φημισμένο strip ήταν ίσως το «Thimble Theatre» του Elzie Crisler Segar, μια «σαπουνόπερα» που είχε αρχίσει να δημοσιεύεται ήδη από το 1919, αλλά απογειώθηκε το 1929, όταν πρωτοεμφανίστηκε η οικογένεια του «Popeye the Sailor Man». Η γυναίκα του Popeye, η Olive Oyl, και το παιδί τους, ο Swee'pea, απειλούνται από συνεχείς κινδύνους, τους οποίους αποκρούει ο ατρόμητος θαλασσόλυκος με τις πανίσχυρες γροθιές του, που ενισχύονται από το μυστικό του όπλο: μια κονσέρβα σπανάκι. Καθώς οι χαρακτήρες γίνονταν όλο και πιο γνωστοί στο πλατύ κοινό, μια μικρή εκδοτική έκρηξη σημειώθηκε στην αγορά των συλλογών με κόμικς. Στη δεκαετία του '20 κυριάρχησε στον χώρο αυτό η εταιρεία Cupples and Leon. Στις αρχές της δεκαετίας

του '30, όμως, παραγκωνίστηκε από τη Whitman Publishing, που τα βιβλία της ήταν μικρότερα, με πάνελ στη δεξιά σελίδα και κείμενο στην αριστερή. Η εταιρεία τα πλασάρισε στην αγορά με τον τίτλο «The Big Little Book Series» («Η σειρά των μεγάλων μικρών βιβλίων») και έγιναν πολύ δημοφιλή. Επίσης, οι χαρακτήρες αυτών των strip έγιναν οι πρωταγωνιστές μιας σειράς «παράνομων» κόμικς με σεξουαλικό περιεχόμενο, όπου διακωμωδούνταν τα καμώματά τους. Ήταν τα λεγόμενα «Βρόμικα Κόμικς» (Dirty Comics), ή «Βίβλοι της Τιχουάνα» (Tijuana Bibles), όπως είχαν ονομαστεί, και άνησαν —αν και πολύ περιθωριακά— από τα τέλη της δεκαετίας του '20 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '40. Ήταν ασπρόμαυρα, οχτώ σελίδων και πουλιόνταν λαθραία. Η Blondie, ο Popeye και πολλοί άλλοι απεικονίζονταν σε διάφορες πορνογραφικές σκηνές, που συνήθως συνοδεύονταν από κωμικούς διαλόγους.<sup>7</sup> Οι εκδότες ήταν ανώνυμοι, όπως και οι εικονογράφοι, οπότε ήταν αδύνατον να διωχθούν νομικά. Μερικοί ιστορικοί του είδους θεωρούν ότι αυτά τα κόμικς ήταν οι πρόδρομοι του κινήματος των underground κόμικς που εμφανίστηκε στη δεκαετία του '60 (βλ. Κεφάλαιο 5). Αν εξαιρέσουμε τα Βρόμικα Κόμικς, το πέρασμα στις εκδόσεις με πρωτότυπο υλικό δεν ήταν εύκολη. Υπήρξαν αρκετές αποτυχημένες προσπάθειες, με κυριότερη την έκδοση του *The Funnies* (Dell) το 1929,

Δεξιά και κάτω: Λεπτομέρεια και πάνελ από το «Thimble Theatre (King Features Syndicate, 1931 και 1933), με πρωταγωνιστή τον Ρορέυε (Ποπάι).

Εικονογράφηση/σενάριο: Eizie Segar. Ο ναύτης που όφειλε τη δύναμή του στο σπανάκι που έτρωγε ήταν ένας από τους πιο αγαπητούς χαρακτήρες της περιόδου. Κάτω: Σελίδα από το *Blondie* (1935 περίπου), ένα από τα διαβόητα πορνογραφικά «Βρόμικα Κόμικς» ή «Tijuana Bibles», όπως τα αποκαλούσαν. Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. Το βασικό υλικό αυτών των παράνομων εκδόσεων ήταν οι σεξουαλικές περιπέτειες γνωστών χαρακτήρων.



ενός κόμικς σε σχήμα ταμπλόιντ με πρωτότυπα strip, βασισμένα στο βρετανικό μοντέλο. Ο βασικός λόγος της αποτυχίας ήταν ότι ο κόσμος δεν ήθελε να παίρνει δωρεάν μαζί με την εφημερίδα του. Τελικά, αποδείχθηκε ότι το κλειδί της επιτυχίας ήταν το σχήμα. Το 1934 έγινε το μεγάλο βήμα, με την επανέκδοση γνωστών strip με τίτλο *Famous Funnies* (Eastern Color). Το βιβλίο αυτό σχεδιάστηκε από κάποιον Max C Gaines και είχε το ένα τέταρτο του μεγέθους μιας κυριακάτικης εφημερίδας (γύρω στις 10,5 x 7 ίντσες), με πολλές έγχρωμες σελίδες και τιμή δέκα σεντς. Ήταν, ό,τι πλησιέστερο είχε εκδοθεί ως τότε στο σύγχρονο αμερικανικό βιβλίο κόμικς, και πήγε καλά εμπορικά.

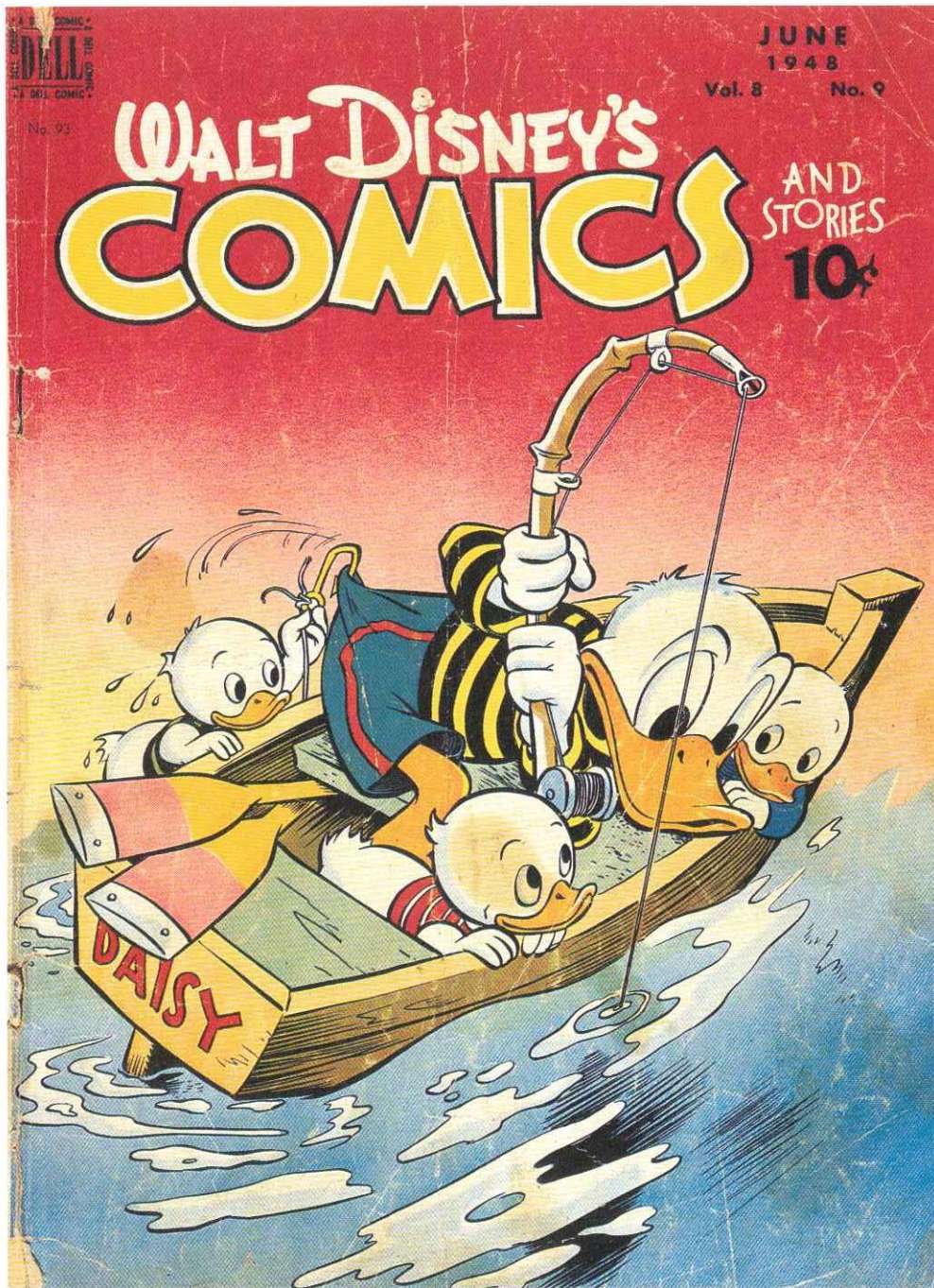
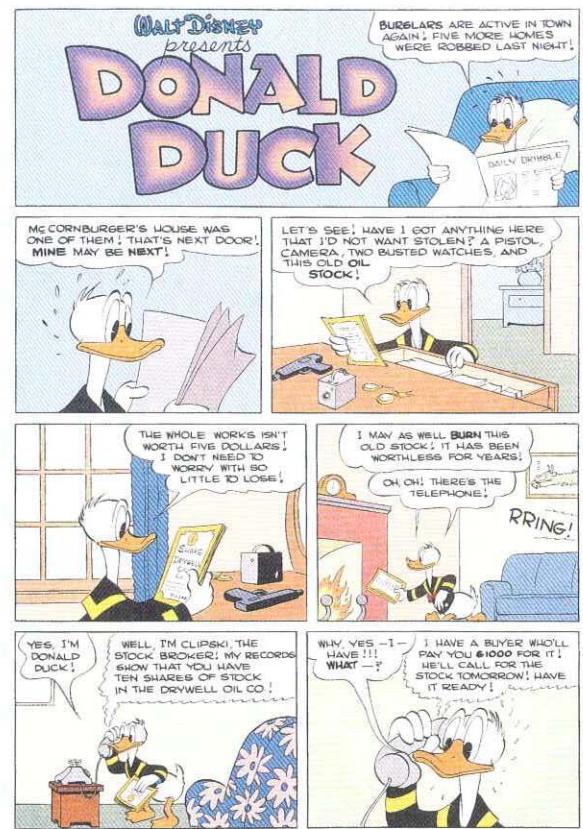
Αφού, λοιπόν, οι εκδότες κατάφεραν να ανοίξουν την αγορά αυτή, έμενε πια να εκδώσουν κόμικς στο ίδιο σχήμα αλλά με πρωτότυπο υλικό. Το *New Comics* (National Allied Publishing) έκανε αυτό το βήμα το 1935, διακηρύσσοντας ότι η έκδοσή του περιέχει strip «που δεν έχουν ξανατυπωθεί πουθενά αλλού». <sup>8</sup> Όλες οι εκδόσεις αυτής της κατηγορίας διέφεραν στον αριθμό των σελίδων, αλλά το περιεχόμενό τους παρέμεινε βασικά μια παραλλαγή των strip των εφημερίδων, με την προσθήκη ίσως μερικών σταυρόλεξων. Με άλλα λόγια, ήταν συνήθως οικογενειακές κωμωδίες και απευθύνονταν σε μια μεγάλη γκάμα ηλικιών.

Ο μέσος όρος των ηλικιών που διάβαζε κόμικς έπεσε σημαντικά με την εμφάνιση των αστείων ζώων, στη δεκαετία του '40. Φυσικά, οι ανθρωπομορφικοί χαρακτήρες υπήρχαν από την εποχή που πρωτοεμφανίστηκαν τα strip στις εφημερίδες, αλλά τώρα μια εκδοτική εταιρεία, η Dell, κυριάρχησε σε αυτή την κατηγορία, κλείνοντας συμφωνία με τα στούντιο Disney. <sup>9</sup> Το βασικό της κόμικς, το *Walt Disney's Comics and Stories* (1940), εκδιδόταν επί είκοσι δύο χρόνια και είχε πρωτότυπες ιστορίες με πρωταγωνιστές τον Ντόναλντ Ντακ, τον Μίκυ Μάους κ.λπ.

Είχαν μεγάλη απήχηση για δύο λόγους: πρώτον, γιατί, με κάθε καινούργια ταινία κινουμένων σχεδίων που προβαλλόταν, οι πωλήσεις αυξάνονταν ραγδαία, και, δεύτερον, επειδή ίσως είχε την καλύτερη εικονογράφηση στην αγορά. Στα κόμικς αυτά ξεχωρίζουν ιδιαίτερα δύο δημιουργοί. Ο πρώτος ήταν ο Carl Barks, που έγραφε και εικονογράφησε πολλές ιστορίες με πάπιες από το 1942 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '60, και επιπλέον δημιούργησε αρκετούς νέους χαρακτήρες, με γνωστότερο τον «θείο Σκρουτζ», τον διάσημο τοιγκούνη. <sup>10</sup> Από την άλλη, οι ιστορίες των «ποντικών» ήταν ο τομέας του ταλαντούχου Floyd Gottfredson, που είχε αρχίσει να πρωτογράφει τον Μίκυ Μάους για strip εφημερίδων, και τον προσαρμόσε στη συνέχεια για κόμικς. Σήμερα το έργο των δύο αυτών σκιτσογράφων έχει πλέον αναγνωριστεί, κάτι που δεν ίσχυε, όμως, στην εποχή τους (βλ. παρακάτω). Η επιτυχία των καρτούν του Disney γρήγορα ενέπνευσε κόμικς με πρωταγωνιστές κι άλλους χαρακτήρες κινουμένων σχεδίων, κυρίως από τις ταινίες και τις τηλεοπτικές παραγωγές της Warner Brothers, της MGM, της Walter Lantz και της Hanna-Barbera. Και



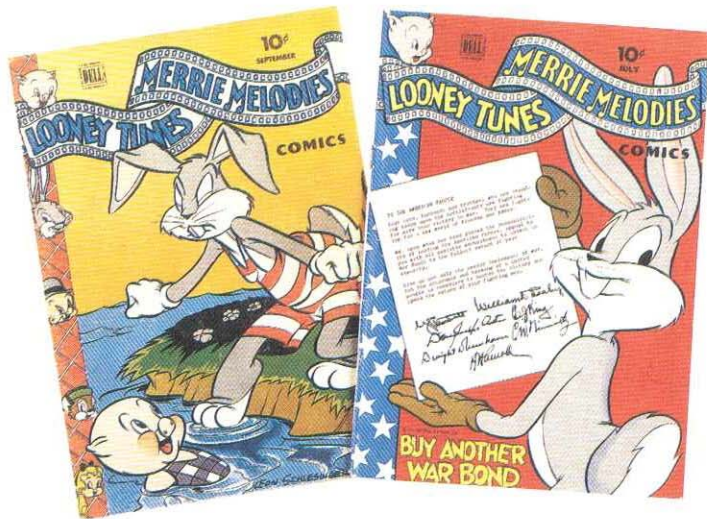
Εξώφυλλο και εσωτερικά strip από το *Walt Disney's Comics and Stories* (Dell, 1948, 1948 και 1947), με την υπέροχη εικονογράφηση του δημιουργού του Μίκυ Μάους, Floyd Gottfredson, και του δημιουργού του Ντόναλντ Ντακ, Carl Barks. Εκείνη την εποχή, όμως, το μοναδικό όνομα που εμφανιζόταν στα κόμικς ήταν του Walt Disney.



πάλι η Dell ήταν η πρωτοπόρος, αφού έκανε μια ιδιαίτερα κερδοφόρα συμφωνία με τη Warner, και στη συνέχεια εξέδωσε το *Looney Tunes and Merrie Melodies* το 1941 (που στο τελευταίο του πιάνα είχε πάντα τη φράση «That's All Folks!», όπως και τα ομώνυμα κινούμενα σχέδια). Ακολούθησαν κόμικς αφιερωμένα σε μεμονωμένους χαρακτήρες, όπως το *Bugs Bunny* (1942), το *Porky Pig* (1942) και το *Duffy Duck* (1953). Μερικά απ' αυτά είχαν πρωτότυπες ιστορίες, ενώ άλλα ήταν προσαρμογές κλασικών ταινιών κινουμένων σχεδίων (συνήθως σκηνοθετημένες από τον μεγάλο Tex Avery).<sup>11</sup>

Ο πιο σημαντικός ίσως χαρακτήρας αστείου ζώου δημιουργήθηκε αποκλειστικά για κόμικς και ήταν ο Pogo the Possum.<sup>12</sup> Ο δημιουργός του, Walt Kelly, σχεδίαζε κινούμενα σχέδια στον Disney, και είχε δουλέψει, επίσης, στο κόμικς της *Looney Tunes*. Ο Pogo εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο *Animal Comics* (Dell, 1941) και το 1946 έγινε ο πρωταγωνιστής του *Pogo Comics* (Dell).

Το κόμικς ήταν συναρπαστικό για διάφορους λόγους: για την φυλακία με την οποία αντιμετώπιζαν οι χαρακτήρες το αλληλοφάγωμα μεταξύ τους, για τον τρόπο με τον οποίο αναλάμβανε κάποιος ηγετικό ρόλο, για το πώς όριζαν τις ηθικές αξίες τους, και γενικά για τον τρόπο που φερόταν ο ένας στον άλλο. Μια άλλη σημαντική κατηγορία κόμικς που άρεσε στους νεαρούς αναγνώστες ήταν αυτά που είχαν ήρωες παιδιά. Κι αυτό το είδος είχε μια μεγάλη προϊστορία στα κόμικς των εφημερίδων, που έφτανε μέχρι τους Katzenjammer (άρχισαν να εκδίδονται σε ανεξάρτητο κόμικς από το 1945). Η μεγαλύτερη εταιρεία σε αυτό τον τομέα ήταν αναμφίβολα η Harvey Comics, που είχε



CHAPTER

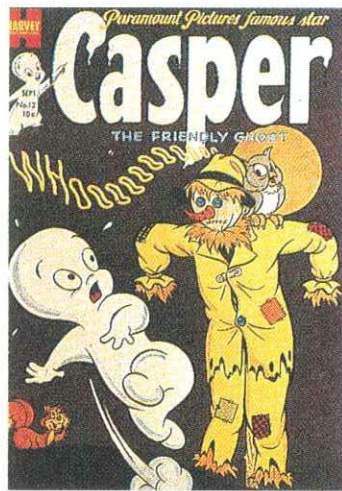
27

Physical Theory



156

157



Πάνω αριστερά: Εξώφυλλα, *Looney Tunes and Merrie Melodies* (Dell, 1944 και 1946), με μια παραίνεση του Bugs Bunny προς τους αναγνώστες να «αγοράσουν κι άλλα πολεμικά χρέογραφα». Εικονογράφηση: Leon Schlesinger. Πάνω δεξιά: Σελίδες από το *The Pogo Party* (Simon and Schuster, 1956). Εικονογράφηση/σενάριο: Walt Kelly. Ήρωας της σειράς ήταν ο Pogo the Possum. Πρόκειται για ένα strip που εξελίχθηκε με τα χρόνια και έκανε την ασυνήθιστη μετάβαση από το κόμικς σε strip εφημερίδας. Πάνω: Εξώφυλλο, *Casper the Friendly Ghost* (Harvey, 1953). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Ένα από τα καλύτερα κόμικς με ήρωες «παιδιά». Κάτω δεξιά: Πάνελ από το *I Love Lucy* (Dell, 1955). Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. Μια από τις πολλές προσαρμογές τηλεοπτικών σειρών σε κόμικς.

μια σειρά από επιτυχημένους τίτλους, ανάμεσά τους τα *Little Audrey* (1952), *Little Dot* (1955), *Little Lotta* (1955) και *Richie Rich* (1960). Η Harvey ανέπτυξε, επίσης, μια παραλλαγή αυτής της κατηγορίας με κόμικς που είχαν ήρωες υπερφυσικά παιδιά, με διασημότερο το *Casper the Friendly Ghost* (1952) και αργότερα το *Sooky the Tuff Little Ghost* (1955) και το *Wendy the Good Little Witch* (1960). Αλλά κι άλλοι εκδότες σημείωσαν επιτυχία σε αυτό τον τομέα. Η Dell, για παράδειγμα, εξέδιδε το *Little Lulu* (1945), που παρουσίαζε με έξυπνο τρόπο τη ζωή σε μια γειτονιά μέσα από τα μάτια ενός παιδιού. Η Standard είχε το *Dennis the Menace* (1953) —καρία σχέση με τον ομώνυμο βρετανικό χαρακτήρα— με ήρωα ένα ξανθό παιδί που δημιουργεί συνεχώς προβλήματα, αλλά που δεν τιμωρείται ποτέ. Και τέλος, η DC Comics είχε το *Sugar and Spike* (1956), με ήρωες ένα αγοράκι κι ένα κοριτσάκι που δεν έχουν αρχίσει να μιλούν ακόμη, αλλά, παρ' όλα αυτά, καταφέρνουν να κάνουν διάφορες σκανταλιές.

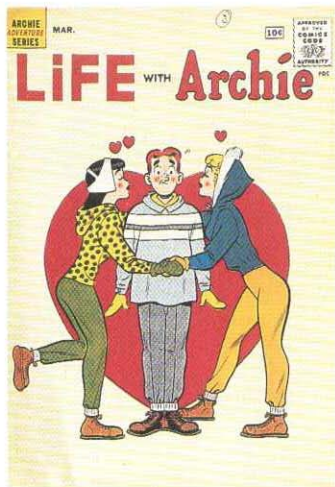
Αυτά τα παιδικά κόμικς (με ήρωες παιδιά και αστεία ζώα) κυριαρχούσαν στην αγορά των κωμικών κόμικς από πλευράς αριθμών, αλλά οι εκδότες δεν ξέχασαν ποτέ και τους μεγαλύτερους αναγνώστες.<sup>13</sup> Παράλληλα, υπήρχε και μια αγορά που απευθυνόταν σε ένα κοινό διαφόρων ηλικιών, και είχε δύο κύριες εκφράσεις. Στην πρώτη εντάσσονται τα strip των εφημερίδων, που ανατυπώνονταν και συνέχιζαν να εκδίδονται κανονικά. Αργότερα, οι δημοφιλέστεροι χαρακτήρες άρχισαν να βγαίνουν σε ανεξάρτητα περιοδικά με πρωτότυπο υλικό. Μερικοί τέτοιοι επιτυχημένοι τίτλοι ήταν ο *Porcye* (Dell, 1941), ο *Joe Palooka* (Harvey, 1945), η *Blondie* (1950) και ο *Dagwood* (1950). Σε αυτούς προστέθηκαν κι άλλοι, πιο πρόσφατοι χαρακτήρες, που είχαν κάνει ήδη το ντεμπούτο τους στις εφημερίδες. Το πιο γνωστό παράδειγμα είναι ίσως το *Sad Sack* του George Baker (Harvey, 1949).

Δεύτερον, για ένα αναγνωστικό κοινό με πιο ευρύ φάσμα ηλικιών, υπήρχαν κόμικς που δανείζονταν χαρακτήρες και από άλλους χώρους πέρα από τα καρτούν. Για παράδειγμα, Αμερικανοί κωμικοί θθοποιοί έγιναν ήρωες κόμικς, αλλά και κωμικές τηλεοπτικές σειρές μεταφέρθηκαν σε κόμικς, όπως το *Bilko*, το *I Love Lucy*, το *The Beverley Hillbillies* και το *Bewitched*, καθώς και ταινίες με το «Τρίο Στούτζες» και τους «Άρμιοι και Κοστέλο».

Στην Αμερική, εκδόθηκαν, επίσης, κόμικς που απευθύνονταν σε εφήβους. Το δημοφιλέστερο, και με διαφορά από τα άλλα, ήταν το *Archie* (Archie Comics, 1942), που περιέγραφε τις ερωτικές περιπέτειες ενός νεαρού με φακίδες σε μια μικρή πόλη. Όπως έγραφε ένας ιστορικός, «εκδότες, κινηματογραφικοί παραγωγοί και άλλοι επιχειρηματίες ανακάλυψαν ξαφνικά ότι οι έφηβοι είναι μια ξεχωριστή «φυλή». Αντιλήφθηκαν ότι αποτελούν ένα μεγάλο τμήμα του πληθυσμού, το οποίο είχε δικά του χρήματα να ξοδέψει, και που τα καρμώματα και οι συνήθειές του μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για ψυχαγωγικούς σκοπούς».<sup>14</sup>

Στο αναγνωστικό κοινό των εφήβων σκόπευαν και τα





σατιρικά κόμικς, τα οποία γνώρισαν μεγάλη άνθηση τη δεκαετία του '50. Ο τίτλος που έφερε την επανάσταση σε αυτό τον τομέα ήταν το *Mad* (1952). Ανήκε στην Entertainment Comics (EC), μια εταιρεία που ήταν ήδη γνωστή για τα κόμικς τρόμου που εξέδιδε (βλ. Κεφάλαιο 3). Διευθυντής της ήταν ο William Gaines, γιος του Max Gaines. Δημιουργός του *Mad* και συντάκτης του για τα πρώτα είκοσι οχτώ του τεύχη ήταν ο Harvey Kurtzman, μια από τις σημαντικότερες μορφές στην ιστορία των χιουμοριστικών κόμικς. «Το στυλ που ανέπτυξε στο *Mad*», έγραφε αργότερα ο Kurtzman, «βασίζονταν σε μια έξυπνη ιδέα που υπήρχε κάτω από τα χοντρά αστεία. Η σάτιρα και η παρωδία λειτουργούν καλύτερα όταν έχουν ένα συγκεκριμένο στόχο· ή, με άλλα λόγια, η σάτιρα και η παρωδία λειτουργούν μόνο όταν αποκαλύπτουν ένα θεμελιώδες ελάττωμα ή φέρα. [...] Όταν γράφεις σατιρικά κόμικς, δεν προσπαθείς μόνο να διασκεδάσεις το κοινό σου, αλλά και να του υπενθυμίσεις πώς είναι ο πραγματικός κόσμος».<sup>15</sup>

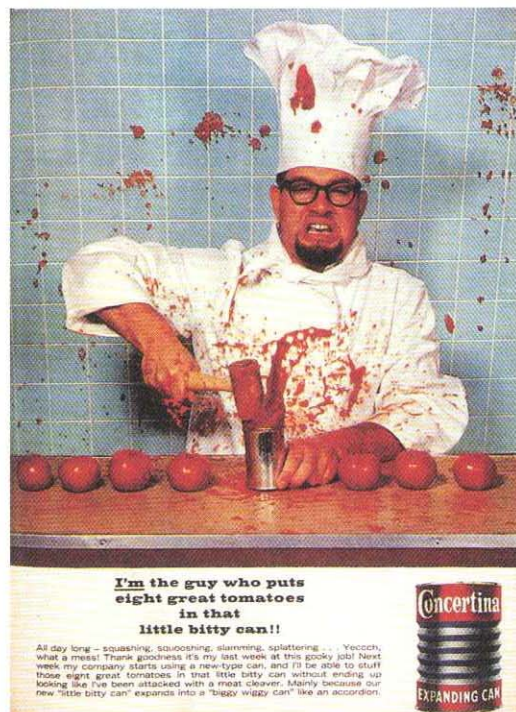
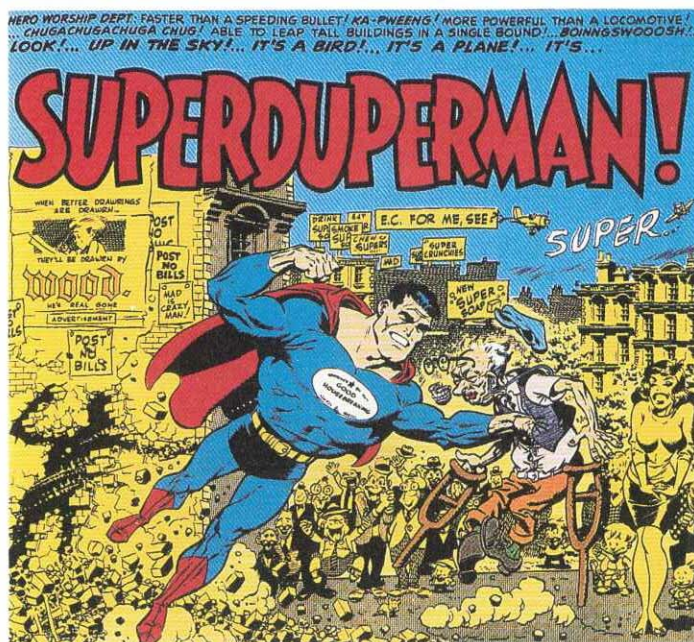
Αυτό το είδος της καυστικής σάτιρας ήταν ασυνήθιστο για εκείνη την εποχή, το *Mad*, όμως, ξεχώριζε από τ' άλλα και για την ποιότητα της εικονογράφησης του. Ανάμεσα στους συνεργάτες του υπήρχαν μεγάλα ονόματα, όπως ο Wally Wood και ο Bill Elder, ενώ ο βασιλιάς ίσως της παρωδίας τύπου *Mad*, ο Basil Wolverton, συνεργάστηκε σποραδικά μόνο με το κόμικς αυτό. Η φόρμουλα που ανέπτυξε σταδιακά το *Mad* στηριζόταν στον αυτοσαρκασμό και περιλάμβανε strip, καρτούν και διαφημίσεις που επινοούσαν οι σκιτσογράφοι για να διακωμωδήσουν το κατεστημένο. Ωστόσο, μερικοί θεώρησαν ότι το *Mad* προχώρησε περισσότερο από όσο έπρεπε. Το περιεχόμενο του ήταν τόσο καυστικό, ώστε έγινε ένας από τους στόχους της Εκστρατείας Λογοκρισίας κατά των κόμικς τρόμου που εξαπολύθηκε στα μέσα της δεκαετίας του '50 (βλ. Κεφάλαιο 3). Η εκστρατεία αυτή είχε ως αποτέλεσμα να

καθιερωθεί, το 1955, ένας Κώδικας, ο οποίος επέβαλε ασφυκτικούς περιορισμούς στα κόμικς για ενήλικες. Τα περισσότερα από τα κωμικά κόμικς επιβίωσαν ανενόχλητα (η Dell δεν ήταν καν υποχρεωμένη να υποβάλλει τις εκδόσεις της για έλεγχο), αλλά το *Mad* αναγκάστηκε να αλλάξει μορφή. Από το 1954 και μετά έγινε ασπρόμαυρο περιοδικό.

Αν και αυτή η αναμόρφωση του κόμικς σε περιοδικό ήταν επικίνδυνη από εμπορική άποψη, το *Mad* συνέχισε να αυξάνει την κυκλοφορία του στη δεκαετία του '60, ενώ πρόθεσε και νέους δημιουργούς στη δημιουργική του ομάδα, με κυριότερο τον Don Martin («ο τρελότερος σκιτσογράφος του *Mad*»). Από το 1959 και μετά, κυκλοφορούσε, επίσης, μια μηνιαία βρετανική έκδοση του τίτλου, η οποία προσάρμοζε στα βρετανικά δεδομένα τα πιο ακατανόητα αμερικανικά γκαγκ, και σταδιακά περιλάμβανε όλο και περισσότερο υλικό Βρετανών δημιουργών. Στη μορφή του περιοδικού πια, η σάτιρα του *Mad* τη δεκαετία του '60 και του '70 εστίασε σε πιο συγκεκριμένα θέματα, αλλά έγινε και πιο κυνική, με πολλές καυστικές αναφορές στον πόλεμο του Βιετνάμ. Είναι αμφίβολο αν το περιοδικό ήταν ποτέ ανατρεπτικό, αλλά σίγουρα άσκησε βαθιά επίδραση στα ριζοσπαστικά underground κόμικς (βλ. Κεφάλαιο 5).<sup>16</sup>

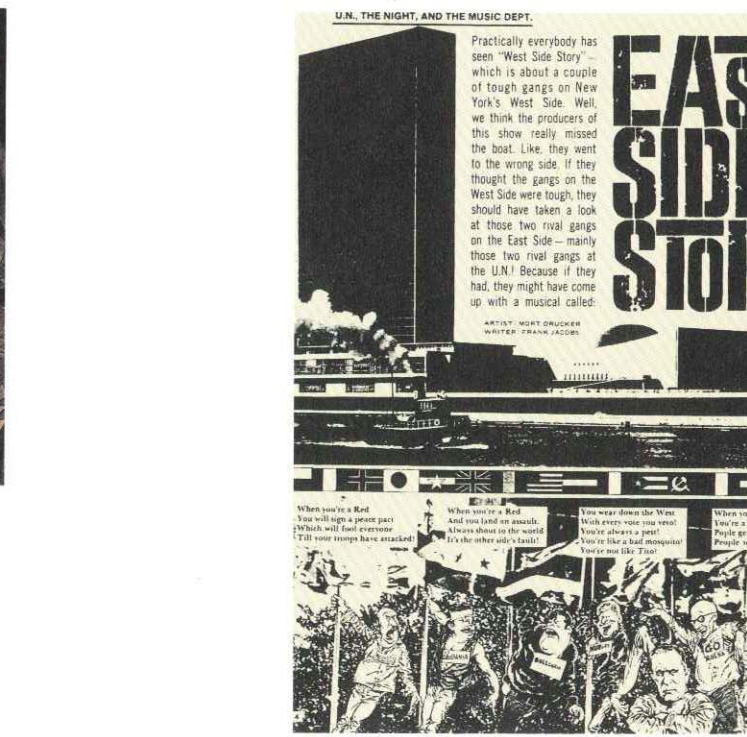
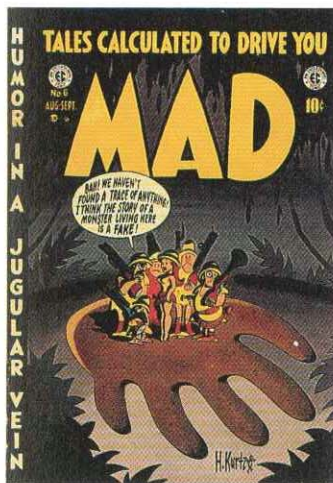
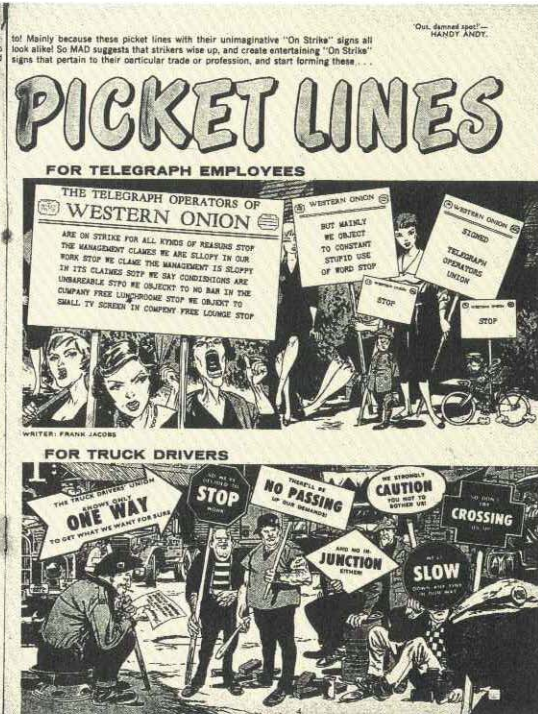
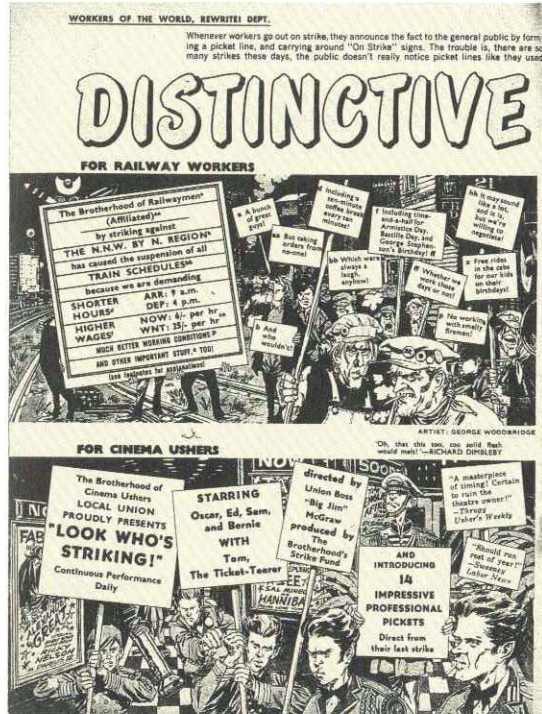
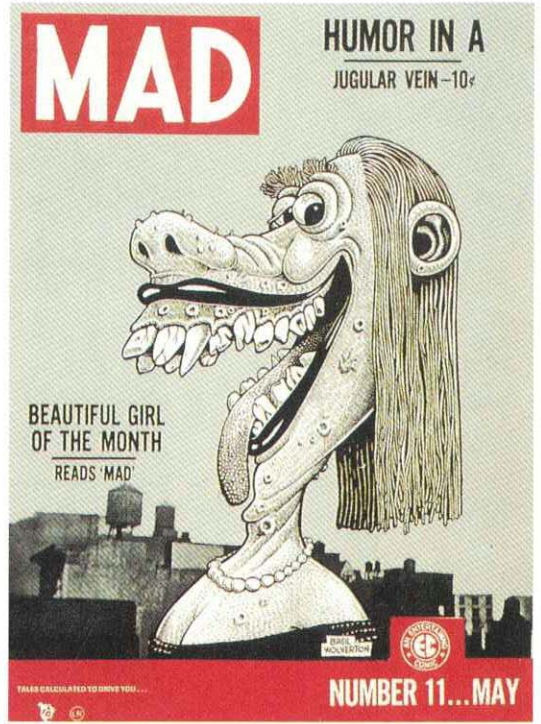
Το *Mad* υπήρξε, επίσης, το πρότυπο και για μια ολόκληρη σειρά από μιμπέτς, κανείς από τους οποίους, όμως, δεν κατάφερε να δημιουργήσει ένα τόσο μεγάλο αναγνωστικό κοινό. Μερικά παραδείγματα είναι το *Crazy*, το *Eh!* και το *Whack*, όλα εκδόσεις του 1953, το *Flip*, το *Wild* και το *Panic*, εκδόσεις του 1954 (το τελευταίο ήταν παράλληλη έκδοση της EC), καθώς και το *Trump* (1957) και το *Help!* (1960) του Harvey Krutzman. Αργότερα προστέθηκαν το *Brand Echh* (1967) και το *Crazy* (1973).

Ωστόσο, παρά την έκδοση αξιόλογων κωμικών κόμικς, η εκμετάλλευση των σκιτσογράφων και των



Πάνω αριστερά: Εξώφυλλο, *Life with Archie* (Archie Comics, 1961), με πρωταγωνιστή τον Αμερικανό έφηβο με το γοητευτικά μυστηριώδες ύφος. Εικονογράφηση: Ανώνυμος, ίσως του Bill Vigoda. Άκρη αριστερά και δίπλα: Παραδείγματα από το *Mad* (EC Comics, 1053 κόμικς 1964), ένα κόμικς που αποτέλεσε σταθμό όχι μόνο στην ιστορία των χιουμοριστικών κόμικς αλλά και της σύγχρονης σάτιρας γενικότερα. Εικονογράφηση/σενάριο του «Superduperman»: Wally Wood και Harvey Kurtzman. Ψεύτικη διαφήμιση σούπας από την ομάδα του *Mad*. Το *Archie* και το *Mad* ήταν οι δυο αντίθετοι πόλοι της αγοράς που απευθυνόταν στους εφήβους, το πρώτο συντηρητικό, το άλλο εντελώς εικονοκλαστικό.

Σε αυτή τη σελίδα: Διάφορα παραδείγματα από τα πρώτα τεύχη του *Mad* (όλα EC Comics). Άκρη δεξιά: Εξώφυλλο, *Mad* (1954). Εικονογράφηση: Basil Wolverton. Κάτω: «Distinctive Picket Lines», *Mad* (1960). Εικονογράφηση: George Woodbridge. Σενάριο: Frank Jacobs. Κάτω δεξιά, στον κύκλο: ο Alfred E Neuman, η μασκώτ του *Mad* (1953). Εικονογράφηση/σενάριο: Harvey Kurtzman. Κάτω δεξιά: «East Side Story», *Mad* (1963). Εικονογράφηση: Mort Drucker. Σενάριο: Frank Jacobs.



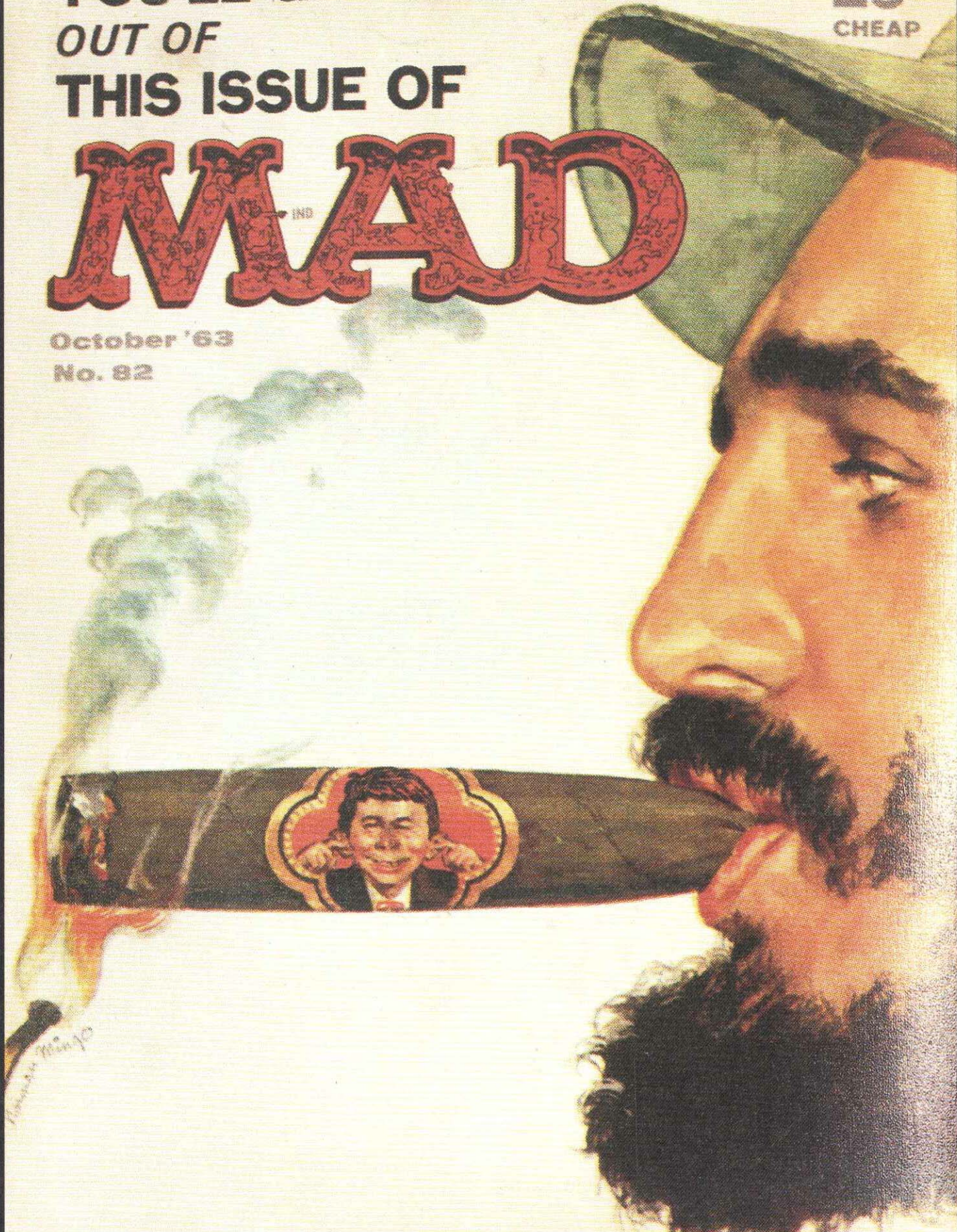


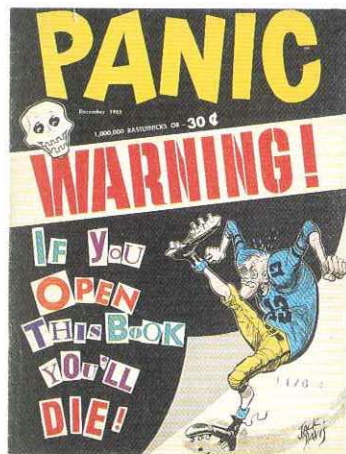
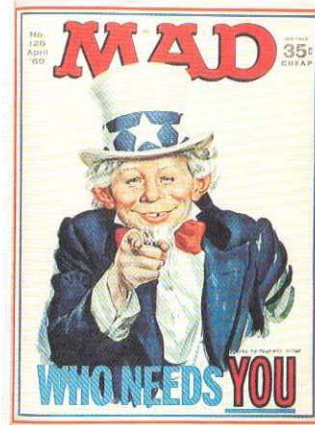
**YOU'LL GET A BANG  
OUT OF  
THIS ISSUE OF**

OUR PRICE  
**25¢**  
CHEAP

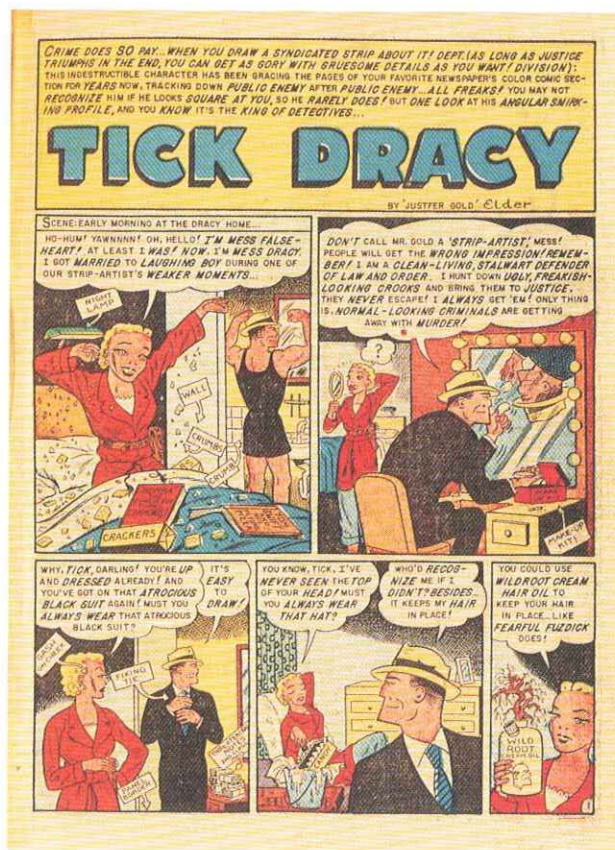
# MAD

October '63  
No. 82





Απέναντι σελίδα: Εξώφυλλο, *Mad* (1963). Εικονογράφηση: Norman Mingo. Πάνω: «Bob and Carnal and Tad and Alas», *Mad* (1970), μια παρωδία ταινίας. Εικονογράφηση: Mort Drucker. Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο, *Mad* (1969). Εικονογράφηση: Norman Mingo. Πάνω κέντρο, πάνω και δεξιά: «I Touched a Flying Saucer», *Panic* (1954). Εικονογράφηση/σενάριο: Jack Davis. Εξώφυλλο, *Panic* (1965). Εικονογράφηση/σενάριο: Jack Davis. «Tick Dracy», *Panic* (1954). Εικονογράφηση/σενάριο: Will Elder.



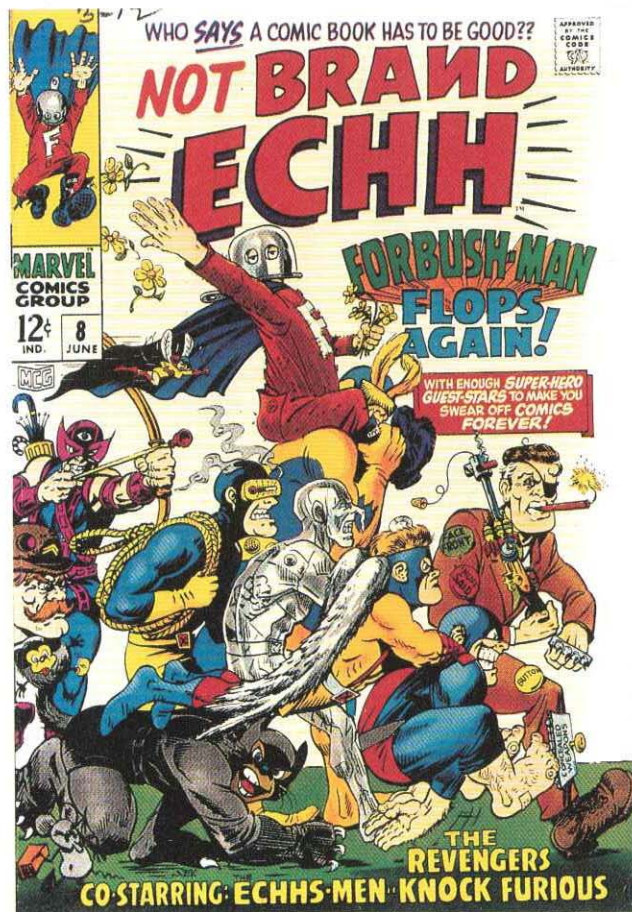
σεναριογράφων συνεχιζόταν σε γενικές γραμμές και στην Αμερική, όπως και στη Βρετανία, και οι δημιουργοί των κόμικς αντιμετώπιζονταν σαν εργάτες που δουλεύουν σε μια «αλυσίδα παραγωγής». Η πληρωμή γινόταν με βάση τη σελίδα, χωρίς ποσοστά επί των πωλήσεων και χωρίς δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας πάνω στους χαρακτήρες. (Η ομάδα του *Mad* ήταν πιο τυχερή από τους περισσότερους συναδέλφους τους. Στην EC υπήρχαν σχετικά καλές συνθήκες εργασίας, και οι κομίστες πάντα υπέγραφαν τα έργα τους).

Τα παραδείγματα δημιουργών που έπεσαν θύματα εκμετάλλευσης είναι άπειρα. Για παράδειγμα, το μοναδικό όνομα που εμφανίστηκε στα κόμικς του Disney που εξέδιδε η Dell ήταν του ίδιου του Disney, παρ' όλο που, ουσιαστικά, τη δουλειά την έκαναν άλλοι. Ο Carl Barks, ο σημαντικότερος ίσως από τους σκιτσογράφους της Disney, δούλευε ανώνυμα στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, και δεν πήρε ποτέ πρόσθετη αμοιβή για τους χαρακτήρες που δημιούργησε (για αντιμετώπιση που προκαλεί ακόμη μεγαλύτερη αγανάκτηση, αν θυμηθούμε ότι οι χαρακτήρες αυτοί χρησιμοποιήθηκαν σε πολλές ταινίες και σε εμπορικά προϊόντα που απέφεραν μεγάλα κέρδη).

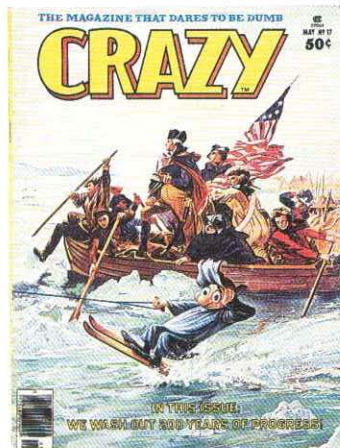
Πριν ολοκληρώσουμε το θέμα των βρετανικών και αμερικανικών κόμικς, είναι απαραίτητος ένας απολογισμός της επίδρασης που άσκησε αυτό το είδος στον τρόπο που αντιμετώπιζε η κοινή γνώμη το κόμικς ως μέσο έκφρασης. Είναι αλήθεια ότι πλέον τα κόμικς καταλάμβαναν πολύ σημαντική θέση, και στις δύο αυτές χώρες, στον ελεύθερο χρόνο των παιδιών και των εφήβων, και η τεράστια δημοτικότητα τους ανάγκασε τον κόσμο των ενηλίκων να ασχοληθεί μαζί τους.<sup>17</sup> Από τη μια πλευρά, βρισκόταν οι πολέμοι των κόμικς. Οι ενστάσεις που είχαν διατυπωθεί ενάντια στα κόμικς για ενήλικες πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο προσαρμόστηκαν τώρα και επιστρατεύθηκαν ενάντια στους απογόνους τους, τα κόμικς για παιδιά. Υποστηρίχθηκε και πάλι ότι οι ιστορίες σε εικόνες είναι κατώτερες από τα πεζά μυθιστορήματα, και, επιπλέον, προβλήθηκε ο ισχυρισμός ότι τα παιδιά, λόγω της υπερβολικής τους εξοικείωσης με τα κόμικς, θα αργούσαν περισσότερο να μάθουν να διαβάζουν. Αυτή η άποψη στηριζόταν, υιοθετείται, στο γεγονός ότι τώρα τα strip περιείχαν λιγότερα λόγια από κάθε άλλη

φορά. Η προπολεμική προκατάληψη ότι τα κόμικς «είναι ανάγνωσμα της εργατικής τάξης» εξακολουθούσε να ισχύει. Ιδιαίτερα για τα παιδιά, υποστηρίχτηκε ότι τα κόμικς «δεν βελτιώνουν τον χαρακτήρα τους», ότι είναι από τη φύση τους «χαμηλού επιπέδου» και ότι υποβιβάζουν τη νοημοσύνη των αναγνωστών τους. Στην περίπτωση των αμερικανικών κόμικς που είχαν εισαχθεί στη Βρετανία, υπήρχε ένας παραπάνω λόγος για τους επικριτές να ισχυριστούν ότι οι εκδόσεις αυτές αποτελούν προϊόντα μιας χυδαίας κουλτούρας, που κυριαρχείται από την τηλεόραση. Αυτές οι θέσεις, βέβαια, ελάχιστα απέχουν από την άποψη ότι τα κόμικς είναι επιβλαβή. Επρόκειτο αναμφίβολα για μια άποψη αρκετά διαδεδομένη, η οποία, όμως, δεν βρήκε ποτέ

κάποια συγκροτημένη θεωρητική έκφραση. Επίσης, σιγά σιγά άρχισαν να διατυπώνονται κριτικές κατά των κόμικς για πιο συγκεκριμένους ιδεολογικούς λόγους. Η αντίδραση που ξέσπασε τη δεκαετία του '50 και οδήγησε στη δημιουργία του Κώδικα επηρέασε κυρίως τα κόμικς περιπέτειας, αν και, όπως είδαμε, το *Mad* έγινε κι αυτό για ένα διάστημα στόχος της εκστρατείας λογοκρισίας. Στη δεκαετία του '60, οι επικρίσεις αφορούσαν τα χιουμοριστικά κόμικς, τα οποία κατηγορήθηκαν ότι είναι βίαια, σεξιστικά και ρατσιστικά.<sup>18</sup> Στη Βρετανία, το *Beano* κατηγορήθηκε ιδιαίτερα επειδή δεν είχε καθόλου μαύρους ήρωες, και επειδή πρόβαλλε βίαια επεισόδια και σκηνές σωματικής τιμωρίας. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, τα χιουμοριστικά κόμικς δέχθηκαν παρόμοιες επιθέσεις, και έγιναν, επίσης, στόχος επικρίσεων από την Αριστερά, που θεωρούσε ότι κάνουν προπαγάνδα υπέρ του καπιταλιστικού συστήματος. Ιδιαίτερα κατηγορήθηκαν γι' αυτό τον λόγο τα κόμικς του Disney. Παραθέτουμε οχρητικά ένα απόσπασμα από μια γνωστή κριτική των κόμικς του Carl Barks: «Ετσι, σε αυτά τα κόμικς δεν υπάρχει ιστορική συνέχεια. Μια ποσότητα χρυσού που ξεχάστηκε κάπου στο προηγούμενο επεισόδιο δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί στο επόμενο. Αν μπορούσε, θα είχαμε την παρουσίαση ενός παρελθόντος που επηρεάζει το παρόν, και έτσι θα αποκαλυπτόταν ότι η περιουσία του θείου Σκρουτζ έχει δημιουργηθεί χάρη στο κεφάλαιο και στην όλη διαδικασία απομύζησης της υπεραξίας».<sup>19</sup> Οστόσο, παράλληλα με αυτές τις διαμαρτυρίες, άρχισε να αναπτύσσεται και μια πολύ πιο φιλελεύθερη αντίληψη απέναντι στα κόμικς. Επειδή τώρα προορίζονταν για τις μικρότερες ηλικίες, πολλοί μεγάλοι τα ανέχονταν ή και τα ενθάρρυναν ακόμη, θεωρώντας τα ως μια εκδήλωση της «παιδικής συμπεριφοράς». Μπορεί να έχουν τα μειονεκτήματά τους, υποστήριζαν, αλλά, σε τελική ανάλυση, αποτελούν συστατικό στοιχείο μιας ξεχωριστής περιόδου στη ζωή του παιδιού, η οποία ορίζεται από την κατάσταση της αθωότητας. Αργότερα, η τάση αυτή εκδηλώθηκε με διάφορους τρόπους, όπως η αυστηρά ελεγχόμενη «Παιδική Τηλεόραση» του BBC και, στην Αμερική, με την αφέλεια των κινηματογραφικών σειρών του τύπου



Εξώφυλλα μιμητών του *Mad*. Πάνω: *Not Brand Echh* (Marvel Comics, 1968). Εικονογράφηση: Marie Severin. Δεξιά: *Sick* (Crestwood, 1966). Εικονογράφηση: Joe Simon. *Crazy* (Marvel Comics, 1976). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. *Arrgh!* (Marvel Comics, 1974). Εικονογράφηση: Tom Sutton. Κανένας από τους πιο πρόσφατους τίτλους δεν ήταν ιδιαίτερα εμπνευσμένος, παρ' όλα αυτά, όμως, οι περισσότεροι είχαν καλές πωλήσεις.





Αριστερά: «The Origin of the Fantastic Four» από το Not Brand Echh (Marvel Comics, 1968). Εικονογράφηση/σενάριο: Marie Severin και Tom Sutton. Πάνω: O Captain Kirk (William Shatner) και ο Mr Spock (Leonard Nimoy) ξεφυλλίζουν το τελευταίο τεύχος του Mad (1967) σε ένα διάλειμμα των γυρισμάτων του «Star Trek».

1. Απόσπασμα από το «Σημείωμα του Εκδότη», *New Comics* (National Allied Publications, 1935), αρ. 1.
2. Denis Gifford, *The International Book of Comics* (London, WH Smith, rev edn, 1990), σ. 29.
3. Η Amalgamated Press προσπάθησε, επίσης, να διεισδύσει στην αγορά του νηπιαγωγείου (η μεγαλύτερη επιτυχία τους ήταν το *Rainbow*, 1914, με πρωταγωνιστή τον «Tiger Tim»).
4. Leo Baxendale, *On Comedy: The Beano and Ideology* (Reaper Books, 1989), σ. 9.
5. Βλ. Joseph McAleer, *Popular Reading and Publishing in Britain 1914-1950* (Oxford University Press, 1992), Κεφ. 2 (σε. 162-205), και Paul Harris (ed), *The DC Thomson Bumper Book of Fun* (Edinburgh, Paul Harris Publications, 1977).
6. Ένας Άγγλος εκδότης, ο Gerald Swan, μμήθηκε τα αμερικανικά κόμικς στις δικές του εκδόσεις, που περιλάμβαναν το *New Funnies* (1940) και το *Topical Funnies* (1940). Δεν χρησιμοποίησε, όμως, Αμερικανούς καλλιτέχνες, και μάλιστα πολλοί από τους σκιτσογράφους του δούλευαν στην Amalgamated Press.
7. Τα Βρώμικα Κόμικς περιλάμβαναν, επίσης, ιστορίες με διασημότητες και γκάνγκστερ, και μερικές φορές γίνονταν ανατρεπτικά, μυθοποιώντας τους εγκληματίες.
8. Το *New Comics* ήταν δημιούργημα κάποιου συνταγματάρχη Malcolm Wheeler-Nicholson, πρώην αξιωματικού του ιππικού. Η εταιρεία του, National Allied Publications, ονομάστηκε αργότερα National Periodical Publications, και στη συνέχεια DC Comics.
9. Το όνομα της Dell προέρχεται από την πρώτη συλλογή του ονόματος του ιδρυτή της, του George Dellacorte, ενός πρωτοπόρου στον εκδοτικό χώρο, ο οποίος το 1929 είχε εκδώσει το *The Funnies*.
10. Βλ. Mike Barrier, *Carl Barks and the Art of the Comic Book* (New York, M Lillen, 1981).
11. Θα πρέπει, επίσης, να αναφέρουμε εδώ τα διάφορα «σουπερ-ζώα», καρικατούρες των κόμικς με σουπερ-ήρωες (η σημαντικότερη κατηγορία των κόμικς περιπέτειας στις Ηνωμένες Πολιτείες, βλ. Κεφάλαιο 3). Μερικοί από αυτούς τους αδιάφορους, συνήθως, χαρακτήρες ήταν ο Super Mouse, ο Hoppy the Marvel Bunny, ο Super Rabbit και ο Mighty Mouse (προσαρμογή από μια σειρά κινουμένων σχεδίων).
12. Υπάρχουν δύο εξαιρετικές πηγές για τον «Pogo»: Norman Hale, *All-Natural Pogo* (New York, Thinker's Books, 1991) και Walt Kelly, *Ten Ever-Loving Blue-Eyed Years with Pogo* (New York, Simon and Schuster, 1959).
13. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι μεγάλοι δεν διάβαζαν τα παιδικά κόμικς. Κάθε άλλο μάλιστα: αν και δεν υπάρχουν στατιστικά στοιχεία, είναι γνωστό ότι τίτλοι όπως η «Little Lulu» και ο «Pogo» είχαν πολλούς ενήλικες αναγνώστες.

- Επίσης, πολλοί δημιουργοί παιδικών κόμικς είχαν υπόψη τους ότι τα παιδιά μπορεί να έβριζαν τους γονείς τους να τους διαβάζουν κάποιες ιστορίες, κι έτσι προσπαθούσαν να ψυχαγωγούν ταυτόχρονα κι αυτούς.
14. Ron Goulart, *Over 50 Years of American Comic Books* (New York, Publications International, 1986) σ. 155.
15. Harvey Kurtzman, *From Aargh! To Zap!* (New York, Prentice Hall Press, 1991), σ. 41.
16. Σχετικά με το *Mad*, βλ. το εξαιρετικό βιβλίο της Μαρία Reidelbach, με τίτλο *Completely Mad* (New York, Little Brown and Co, 1991).
17. Ο George Orwell ήταν εκείνος που εγκαινίασε τη διαμάχη, με το δοκίμιο του «The Boy's Weeklies», στο περιοδικό *Horizon* (Μάρτιος 1940). (Παραρτηώντας, ο Orwell ήταν γνωστός για τις αντιαμερικανικές του θέσεις και συνήθιζε να διανθίζει το έργο του με διάφορα αρνητικά σχόλια σχετικά με τη χυδαιότητα της αμερικανικής κουλτούρας). Από τότε, η «εξία» των κόμικς έχει γίνει θέμα πολλών άρθρων και ραδιοφωνικών εκπομπών. Οι καλύτερες πηγές σε μορφή βιβλίου είναι: Nicholas Tucker (ed) *Suitable for Children?* (London, Chatto and Windus, 1976), που αναφέρεται συνοπτικά στις βασικές ενστάσεις που διατυπώθηκαν, και η υπέροχη ανάλυση του Martin Barker *Comics: Ideology, Power and the Critics* (Manchester University Press, 1989), όπου επαναξιολογούνται οι επικρίσεις μέσα από προσεκτική ανάλυση των ίδιων των κόμικς.
18. Ο ρατσισμός χαρακτηρίζει από παλιά τα κόμικς, και μόνο στη δεκαετία του '60 οι διαμαρτυρίες έγιναν πραγματικά έντονες. Στη δεκαετία του '30, οι αναγνώστες σπάνια ενοχλούνταν από τις χονδροειδείς καρικατούρες μαύρων, Αράβων και Ανατολιτών. Το έργο του Denis Gifford *Encyclopedia of Comic Characters* (London, Longman, 1987) περιλαμβάνει μερικούς ξεκαρδιστικούς αλλά απαράδεκτους στη σύλληψή τους χαρακτήρες από την εποχή του μεσοπολέμου, όπως ο Little Black Sambo, οι Our Nigs και οι Piccininies.
19. A Dorfman and A Mattelart, *How to Read Donald Duck* (New York, International General, 1975, rev edn 1991) σ. 79. Ο πρώτος συγγραφέας ήταν Χιλιανός και ο δεύτερος Βέλγος, αλλά οι ιδέες τους υιοθετήθηκαν με ενθουσιασμό από την αμερικανική Αριστερά.
20. *Ibid.*, σ. 29.
21. Μερικοί υπερασπιστές των κόμικς είχαν την τόλμη να υποστηρίξουν ότι τα κόμικς όχι μόνο δεν παρεμποδίζουν την ανάγνωση, αλλά αντίθετα παρακινούν τα παιδιά να διαβάσουν. Ωστόσο, δεν υπήρχε κανένα επιχειρήμα γι' αυτό τον ισχυρισμό, μέχρι που αργότερα έγιναν σχετικές επιστημονικές μελέτες. Το αποτέλεσμα είναι ότι τα κόμικς χρησιμοποιούνται όλο και περισσότερο ως μέθοδος μάθησης στα σχολεία τη δεκαετία του '80 και του '90.

«Our Gang».

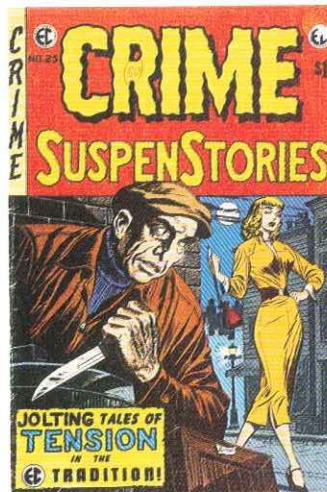
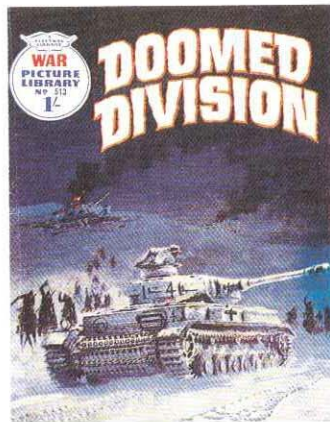
Κατά συνέπεια, οι υποστηρικτές αυτής της άποψης έβλεπαν τα κόμικς ως μια αθώα ψυχαγωγία, έναν τρόπο για να εκτονωθούν τα παιδιά και να ικανοποιήσουν τη «φυσική» τους ροπή για περιπέτεια και σκανταλιές. Βέβαια, υπήρχαν κάποια όρια: το κόμικς δεν έπρεπε να περιέχει στοιχεία από τον κόσμο των ενήλικων (οποιαδήποτε ρεαλιστική αναφορά στο σεξ, στη βία ή στις σχέσεις μεταξύ των ενήλικων θα διέλυε την ψευδαισθησιον). Για τους ίδιους λόγους, απαγορευόταν και η πολιτική. Όπως έγραφε ένας επικριτής των κόμικς, «στον βαθμό που το καλό και υπιάκουο παιδί μπορεί να προστατευτεί αποτελεσματικά από τα κακά της ζωής, από τη μικροπρεπή έχθρα, τα μίσση και την πολιτική και ιδεολογική διαφθορά των μεγαλύτερων του, κάθε προσπάθεια πολιτικοποίησης του ιερού χώρου της παιδικής ηλικίας απειλεί να εισαγάγει τη διαστροφή εκεί όπου κάποτε βασιλεύει η ευτυχία, η αθωότητα και η φαντασία».<sup>20</sup> Έτσι, έγιναν ένα χαρακτηριστικό της παιδικής συμπεριφοράς, ανάλογο με το σκαρφάλωμα στα δέντρα, την τραμπάλα και το κυνηγητό.<sup>21</sup>

Η κατάσταση, όπως είδαμε, ήταν λίγο μπερδεμένη. Τα κόμικς εξιδανικεύονταν από τη μια πλευρά και επικρίνονταν από την άλλη. Από την εποχή της δημιουργίας τους δεν είχαν καταφέρει να πάρουν με το μέρος τους την κοινή γνώμη. Όμως, επειδή τώρα απευθύνονταν σε μια νεανική αγορά, μια άλλη μερίδα μεγάλων τα αντιμετώπιζε με ανοχή και συνωμοτική επείκεια. Ήταν μια παράξενη αντίφαση, από την οποία τα κόμικς δεν έχουν καταφέρει να ξεφύγουν εντελώς μέχρι σήμερα.

# Δράση και περιπέτεια

Απέναντι σελίδα: «Dan Dare, Pilot of the Future», από το *The Eagle* (Hulton Press, 1959).

Εικονογράφηση/σενάριο: Frank Hampson. Ο γοητευτικός Dan ήταν ο αρχετυπικός Βρετανός ήρωας, ένα σύμβολο ίσως του ήδη χαμένου ονείρου της Βρετανίας να ηγηθεί στην κούρσα του διαστήματος. Δεξιά: Εξώφυλλα *Doomed Division* (IPC, 1968), εικονογράφηση: Ανώνυμος· *Crime Superstories* (EC Comics, 1953), εικονογράφηση: Jack Kamen· *Spider-Man* (Marvel Comics, 1964), εικονογράφηση: Steve Ditko. Τα κόμικς περιπέτειας περιείχαν ιστορίες που απευθύνονταν σε αγόρια.



Την πρώτη περίοδο εμφάνισης του κόμικς, τόσο στη Βρετανία όσο και στην Αμερική, το είδος αυτό ταυτιζόταν με το χιουμοριστικό έντυπο. Ωστόσο, από τη στιγμή που οι εκδότες συνειδητοποιούσαν ότι το «κόμικς περιπέτειας» μπορεί να υπάρξει ως ξεχωριστό είδος, ο τομέας μεταρροφώθηκε, και δημιουργήθηκε πια ένα νέο στερεότυπο, σύμφωνα με το οποίο τα πάνελ ήταν υποχρεωτικά γεμάτα από «Παφ!» και «Πάου!», τους ήχους της γροθιάς, και από τα «Ρα-τα-τα!» των πολυβόλων. Έτσι, τα κόμικς περιπέτειας ήταν το επόμενο στάδιο στην εξέλιξη του είδους, και η ακμή τους μπορεί να τοποθετηθεί στην περίοδο από το 1940 μέχρι το 1970, στην οποία και θα αναφερθούμε σε αυτό το κεφάλαιο.

Στη Βρετανία, τα κόμικς περιπέτειας γνώρισαν ιδιαίτερη άνθηση μετά το 1950. Από πλευράς εικονογράφησης, το νέο είδος είχε μεγαλύτερες απαιτήσεις. Το στυλ έπρεπε να είναι «ρεαλιστικό», ώστε να είναι πειστική η ιστορία, και αυτό σήμαινε ότι έπρεπε να δοθεί μεγαλύτερη προσοχή στις λεπτομέρειες. Ένας μέρος της γοητείας που ασκούσαν τα κόμικς αυτά στους νεαρούς αναγνώστες οφειλόταν στη σχολαστική ακρίβεια των σκίτσων. Πολλοί σκιτσογράφοι έχουν αναφέρει πως, σε περιπτώσεις που γινόταν λάθος στο σχήμα του πυργίσκου ενός άρματος μάχης, για παράδειγμα, ή στο είδος του ξιφους που κρατούσε ο ήρωας μιας συγκεκριμένης εποχής, οι αναγνώστες έστελναν γράμματα με παράπονα. Επίσης, στα κόμικς περιπέτειας άρχισαν να χρησιμοποιούνται για πρώτη φορά κινηματογραφικές τεχνικές, που δεν ήταν απαραίτητες σε προηγούμενα είδη: πανοραμικές

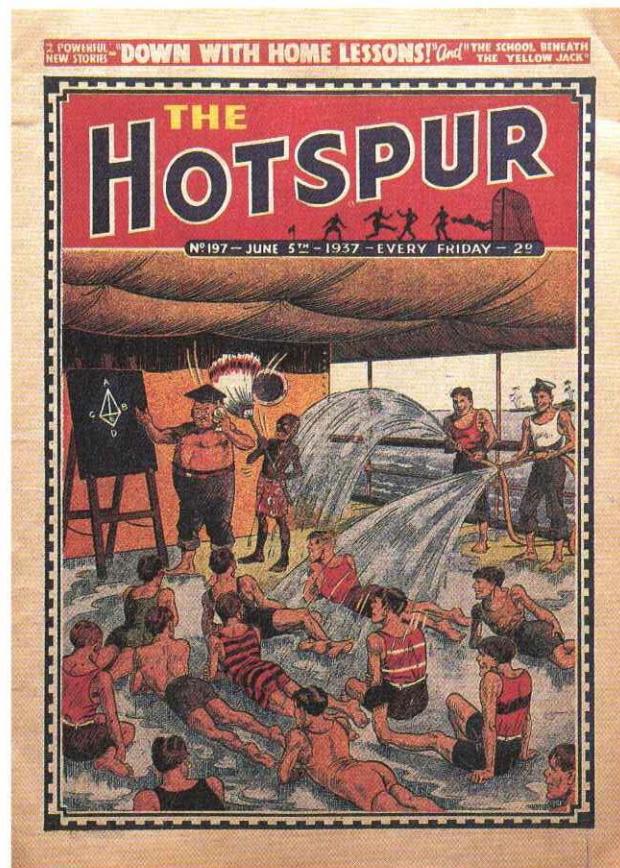
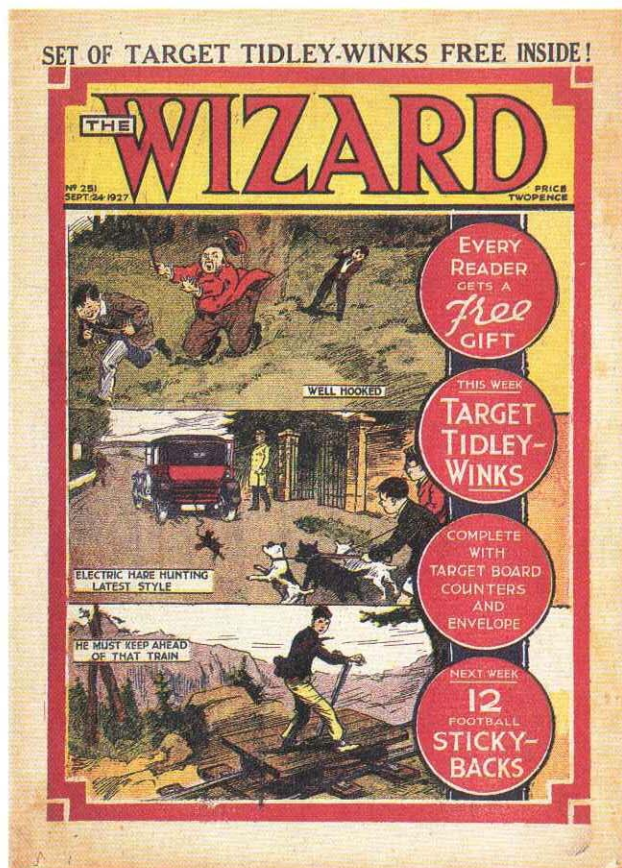
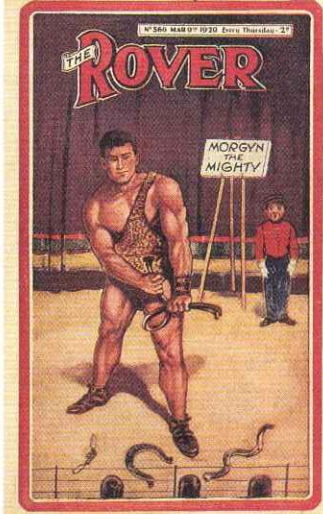
όψεις, κοντινά και μακρινά πλάνα και ξαφνικά «cuts». Από εμπορική άποψη, στην κατηγορία των κόμικς περιπέτειας κυριαρχούσαν αρχικά οι ίδιες εταιρείες που είχαν το προβάδισμα και στα χιουμοριστικά κόμικς: η DC Thomson και η IPC (International Publishing Corporation). Ο ανταγωνισμός μεταξύ τους για τον νέο τομέα της αγοράς ήταν σκληρός όπως και στο παρελθόν, και είχαν την τύχη να μην αντιμετωπίσουν τον αμερικανικό ανταγωνισμό παρά μόνο στη δεκαετία του '60. Όπως είδαμε, η νόμιμη διανομή των αμερικανικών κόμικς στη Βρετανία άρχισε μόλις το 1959, αν και μερικοί τίτλοι έφταναν στη χώρα μέσα από αεροπορικές βάσεις και λιμάνια, ενώ μερικοί άλλοι ανατυπώνονταν σε ασιρόραυρες εκδόσεις από μικρούς βρετανικούς εκδοτικούς οίκους (ιδιαίτερα ενεργοί στην κατηγορία αυτή ήταν η Thorpe and Porter, η Miller and Son και η Arnold Book Company).<sup>1</sup> Στη δεκαετία του '60, όμως, οι δύο μεγάλες αυτές εταιρείες αναγκάστηκαν να ανταγωνιστούν δύο αμερικανικές, την DC Comics (απλή συνωνυμία με την τεράστια σκοτοξέικη εταιρεία) και τη Marvel. Σταδιακά, αυτές θα επικρατούσαν πλήρως στη βρετανική αγορά. Αυτή η διαδικασία, βέβαια, χρειάστηκε αρκετές δεκαετίες για να ολοκληρωθεί, και συνοδεύτηκε από μια γενικότερη ιτώση στην κυκλοφορία των κόμικς (ένα θέμα στο οποίο θα επανέλθουμε στα κεφάλαια 6 και 7).<sup>2</sup> Τα πρώτα βρετανικά κόμικς του νέου είδους αντλούσαν από την κληρονομιά των εφημερίδων με μυθιστορήματα δράσης, και απέδειξαν ότι η αφήγηση μιας περιπέτειας με εικόνες μπορεί να είναι εξίσου επιτυχημένη με τα χιουμοριστικά κόμικς. Τα κόμικς περιπέτειας, όπως και

GRAVITY'S RISING FAST!

WE'RE IN THE GRIP OF  
A NEW WORLD, DAN!  
I WONDER WHAT  
LIES AHEAD?

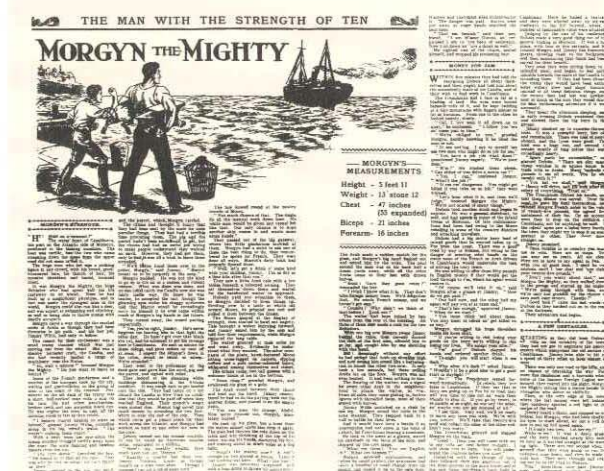


4 Warrior Cards in an Envelope - FREE INSIDE



Πάνω: Εξώφυλλα των τριών πιο φημισμένων φυλλάδων με μυθιστορήματα κατά τον μεσοπόλεμο (όλες εκδόσεις της DC Thomson): *The Rover* (1929), *The Wizard* (1927) και *The Hotspur* (1937). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Το ιμπεριαλιστικό τους ύφος ενόχλησε τόσο πολύ τον George Orwell, ώστε έγραψε ένα φημισμένο δοκίμιο εναντίον τους. Δεξιά: «Morgyn the Mighty», *The Rover* (1929).

Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. Η παράδοση του «μυώδους χριστιανού» έπαιξε σημαντικό ρόλο στις εκδόσεις αυτού του είδους.



οι προκάτοχοί τους, οι εφημερίδες με μυθιστορήματα, απευθύνονται ουσιαστικά στο αντρικό κοινό (μια τάση που υποχώρησε αργότερα με την ξαφνική άνθηση μιας παράλληλης βιομηχανίας κόμικς για κορίτσια). Στη δεκαετία του '20 και του '30, υπήρχαν πέντε μεγάλες εφημερίδες με μυθιστορήματα, η *Skipper*, η *Hotspur*, η *Wizard*, η *Rover* και η *Adventure*. Όλες ήταν εκδόσεις της DC Thomson, πριν στρέψει τις δραστηριότητές της κυρίως προς τα κόμικς. Οι εφημερίδες αυτές περιείχαν κείμενο που πλαισιωνόταν από μερικές εικόνες, είχαν την ίδια ποιότητα έκδοσης με το *Beano*, και τελικά ήταν αυτές που εδραίωσαν τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους: κοφτό και γρήγορο γράψιμο και υπόθεση γεμάτη δράση και περιπέτεια. Το δημοφιλέστερο θέμα ήταν ο πόλεμος, και στις ιστορίες κυριαρχούσαν, αναπόφευκτα ίσως, ρατσιστικές και ιμπεριαλιστικές τάσεις, συνεχίζοντας μια παράδοση αφηγημάτων της

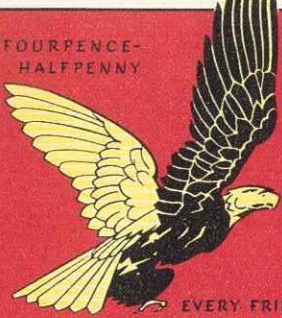
Βρετανίας, την οποία εκπροσωπούσε κυρίως το *The Boy's Own Paper* (ένα έντυπο που αποτελούσε αντίδραση στα «renny dreadfuls», όπως είδαμε στο κεφάλαιο 1). Γι' αυτούς τους λόγους, τα έντυπα αυτά δέχθηκαν την επίθεση του George Orwell, ο οποίος σε ένα άρθρο του τα κατηγόρησε ότι διαιωνίζουν συντηρητικές αξίες.<sup>3</sup>

Το πέρασμα στα κόμικς περιπέτειας δεν έγινε απλώς με την προσθήκη strip στις εφημερίδες με μυθιστορήματα, αν και αυτή ήταν ίσως η κυριότερη οδός. Ταυτόχρονα, τα χιουμοριστικά κόμικς περιλάμβαναν και περιπετειώδεις ιστορίες για μεγαλύτερη ποικιλία. Επίσης, τα strip δράσης, τα οποία είχαν αρχίσει να εμφανίζονται κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, είχαν μεγάλη διάδοση στις εφημερίδες. Τέλος, τα αμερικανικά κόμικς γνώριζαν όλο και μεγαλύτερη εξαπλώση, και αυτά ήταν προσανατολισμένα στην περιπέτεια πολύ περισσότερο από το χιούμορ (όπως θα δούμε σε λίγο). Έτσι, στη δεκαετία του '40, μικροί εκδότες άρχισαν να πειραματίζονται με κόμικς περιπέτειας σε μια προσπάθεια να πάρουν ένα μερίδιο της αγοράς. Τίτλοι όπως το *The Comet* και το *Sun* (και τα δύο εκδόσεις της Allen, 1946-7) έπαιζαν με διάφορους τύπους δράσης, και σε μερικές περιπτώσεις περιλάμβαναν αμερικανικό υλικό και ιδέες. Ωστόσο, κανένα από αυτά δεν γνώρισε αξιόλογη επιτυχία, την ίδια στιγμή που οι εφημερίδες με μυθιστορήματα συνέχιζαν να έχουν πολύ καλύτερες πωλήσεις. Όπως φαινόταν, μόνο ένας αρκετά ριζοσπαστικός νεοτερισμός θα ήταν ικανός να σπάσει το στερεότυπο του κόμικς όπως είχε καθιερωθεί εκείνη την εποχή.

Αυτό έγινε το 1950 με την εμφάνιση του *The Eagle*, έκδοση της Julton Press. Το νέο έντυπο ήταν από

EAGLE-BRITAIN'S NATIONAL STRIP CARTOON WEEKLY

FOURPENCE-HALFPENNY



EVERY FRIDAY

# EAGLE

25 MARCH 1952 Vol. 2 No. 81

## DAN DARE

THE RED MOON MYSTERY



FOR NEW READERS:

DAN, DIG AND UNCLE IVOR ARE ON THE RED MOON, THE MYSTERIOUS ASTEROID WHICH IS THREATENING THE EARTH. UNCLE IVOR HAS UNEARTHED SOME OLD PICTURES FROM A RUIN OF MAIRS, WHICH SHOW THE INHABITANTS OF THE RED MOON. TO CONFIRM THE PICTURES, DAN AND DIG ARE TRYING TO CAPTURE A SPECIMEN FROM THE CAVES WHERE THEY LIVE. CROSSING A CHASM BY ROPE, DAN SEES A SIGNAL LIGHT FLASHING IN MORSE.



EAGLE-BRITAIN'S NATIONAL STRIP CARTOON WEEKLY

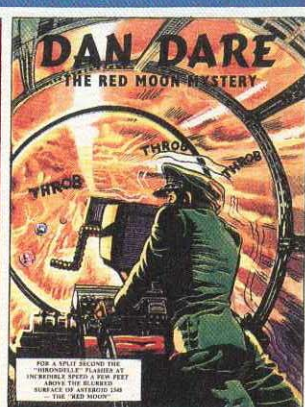
FOURPENCE-HALFPENNY



EVERY FRIDAY

# EAGLE

17 NOVEMBER 1951 Vol. 2 No. 73

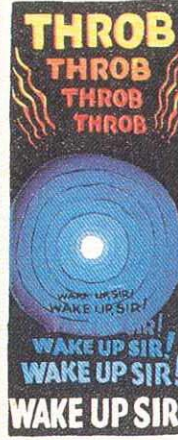
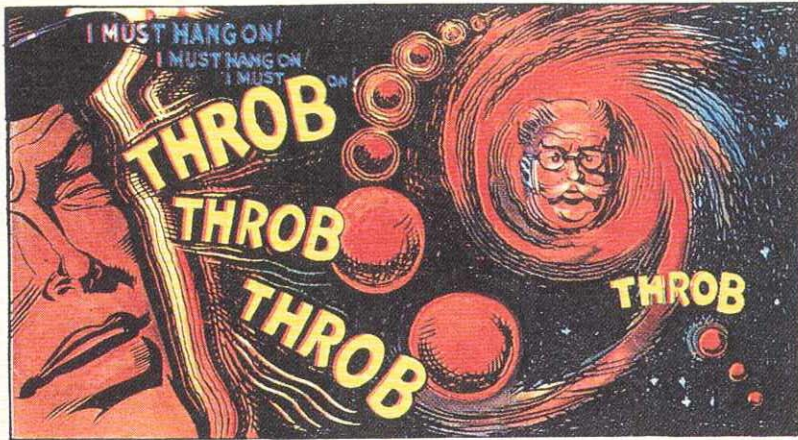


THE XK 120 'C' TYPE JAGUAR

BY HERGÉ

THE ADVENTURES OF TINTIN





THAT'S BETTER, SIR. HAVE A DRINK OF THIS.



'LO, DIG—THANKS—PHEW! I'VE GOT A HEAD LIKE A BUCKET!  
— THE NOISE — IT'S STOPPED!



AYE—GOOD JOB, TOO, SIR—A BIT MORE WOULD HAVE PANNED US ALL OUT FOR GOOD, I RECKON!



YOU MUST HAVE STUCK IT OUT A LOT LONGER THAN WE DID, SIR. WHEN I CAME ROUND THE SHIP WAS HEADING STRAIGHT OUT AGAIN WITH WIDE OPEN THROTTLES. YOU MUST HAVE HELD HER RIGHT THROUGH THAT DIVE!



THROTTLES! THAT'S IT! SHE'LL BURN OUT!

RE-LAX, DANNY BOY! EVERYTHING'S UNDER CONTROL.



SHE'S LOST HER WINGS, DAN, AND THE FRICTION OF THAT DIVE WAS TOO MUCH FOR THE SKIN COOLERS. THE OUTER SKINS MELTED HERE AND THERE AND SHE'S A MASS OF BLISTERS.

THE RADIO'S GONE FOR A BURTON TOO—BUT MY INSTRUMENTS WENT ON WORKING AND WE SHOULD HAVE QUITE A LOT OF DOPE ON THE AUTORECORDER.



H'M, WELL, WE HAVEN'T BEEN VERY BRILLIANT, HAVE WE, SPACEMATES? IT'S MY FAULT—THAT MAGNETISM CAUGHT ME NAPPING AT FIRST—WE'VE WRECKED A SHIP AND ALL WE'VE SEEN OF 2345 IS A RED BLURR.



ONE THING'S OBVIOUS—WE NEED A SHIP PROOFED AGAINST MAGNETISM IN SOME WAY—I SUPPOSE IT CAN BE DONE, BUT TIME'S AGAINST US...

I SAW SOMETHING ELSE...

... OR DID I? NO, IT'S IMPOSSIBLE—I'D BETTER NOT SAY ANYTHING!



EUREKA!—WHY NOT A VENUSIAN SHIP—WITH MAGNETIC MOTORS—WHEN THEY'RE IN THE FULL "OFF" POSITION THEY AUTOMATICALLY REPEL ALL MAGNETISM—THEY HAVE TO!



YEAH!—BUT IT'S NO DICE, DAN—I WAS HAVING A LOOK AT THE SHIP SITUATION BOX ON THE "EARTH CLIPPER" WHEN PIERRE GRABBED ME FOR THIS DO-OR-DIE OUTFIT! THE ONLY SHIPS WITHIN A WEEK OF MARS ARE THREE EARTH KITES, TWO SPACE TRAINS AND A FLEET MAINTENANCE SHIP—THE NEAREST VENUSIAN IS THE "MONARCH OF MEKONTA" ON THE THROUGH VENUS—MARS RUN—SHE'S STILL TEN DAYS OUT!

WE CAN'T WAIT TEN DAYS! GOODNESS KNOWS WHAT THAT RED THING WILL DO IN THAT TIME!



BOYS AND GIRLS! HOW DULL CAN YOU GET? THE ANSWER'S SITTING RIGHT BACK IN PIERRE'S SATELLITE SPACE STATION!

CONTINUED

πολλές απόψεις μια αποκάλυψη: το οχήμα ταμιλόνι, η υψηλή, πρωτόγνωρη για τα μέχρι τότε δεδομένα, ποιότητα έκδοσης, η υψηλή τιμή (3 πένες), η υπέροχη εικονογράφηση, και κυρίως, τα εξαιρετικά χρώματα της φωτοχαλκοτυπίας το έκαναν να ξεχωρίσει αμέσως. Ένα άλλο ασυνήθιστο στοιχείο ήταν ότι το σενάριό του ήταν μια ιστορία επιστημονικής φαντασίας.

Πρόκειται για το αξιόλογο «Dan Dare - Pilot of the Future», σε εικονογράφηση και σενάριο του Frank Hampson, που περιέγραφε τις περιπέτειες ενός φλεγματικού Άγγλου αστροναύτη στον Γαλαξία. Η προσοχή που δινόταν στις λεπτομέρειες ήταν τόσο μεγάλη, ώστε κατασκεύαζαν μακέτες διαστημοπλοίων και εσωτερικών χώρων, και η εταιρεία που το εξέδιδε συνεργαζόταν με ειδικούς συμβούλους στα θέματα του Διαστήματος, ανάμεσά τους και ο Arthur Clarke. Από άλλες απόψεις, όμως, το *Eagle* συνέχιζε την παράδοση των εφημερίδων με μυθιστορήματα. Ο τόνος ήταν βασικά ιμπεριαλιστικός (ο γοντευτικός Dan είχε σκοπό την «κατάκτηση» του Σύμπαντος, ενώ ο εχθρός του, ο Mekon, ήταν ένας πράσινος εξωγήινος με τεράστιο κεφάλι και ύποπτα κινέζικη φυσιογνωμία), και ακολουθούσε πιστά το πρότυπο του «αξιοπρεπούς τζέντλεμαν» που συναντάμε στο *The Boy's Own Paper*. Ακόμη και τα θρησκευτικά στοιχεία δεν έλειπαν, μερικές φορές, μάλιστα, είχαν κεντρική θέση, σε strip όπως το «The Road to Courage», που αφορούσε τη ζωή του Ιησού. Ένα άλλο κοινό στοιχείο με τις εφημερίδες με μυθιστορήματα —σε αντίθεση, βέβαια, με το ηθικό μήνυμα— ήταν ότι το βασικό θέμα του κόμικς ήταν ο πόλεμος, ενώ δημοσίευε, επίσης, εικόνες αρμάτων μάχης και πολεμικών πλοίων, που αποδείχθηκαν ιδιαίτερα δημοφιλείς στο κοινό.

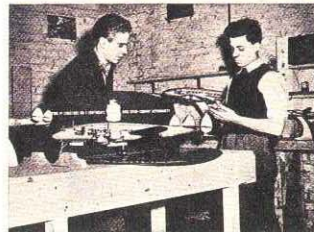
Έτσι, εύκολα κανείς καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η έκδοση αυτή εξυπηρετούσε ένα συγκεκριμένο σκοπό. Και έτσι ήταν. Η έκδοση του *Eagle* είχε σχεδιαστεί από τον Hampson και έναν εφημέριο, τον αιδεσιμότατο Marcus Morris, σαν αντίδραση στην εξαίπωση των αμερικανικών κόμικς τρόμου για τα οποία επικρατούσε η αντίληψη ότι οδηγούν τους νέους στο έγκλημα (βλ. παρακάτω). Ο σκοπός του *Eagle* ήταν να προσφέρει ένα υγιές, χριστιανικό έντυπο στους νέους της Βρετανίας.<sup>4</sup>

Απέναντι σελίδα: Σελίδα του «Dan Dare» *The Eagle* (Hulton Press, 1951). Εικονογράφηση/σενάριο: Frank Hampson. Βλέπουμε μερικούς από τους δευτερεύοντες χαρακτήρες, ανάμεσά τους και τον πάντα αξιόπιστο σύντροφο του Dare, τον Digby. Δεξιά: «Eagle Club News», *The Eagle* (1952), ένα άρθρο για το fan club, που ήταν από τα πρώτα στο είδος του. Άκρη δεξιά: «Captain Hurricane», *Valiant* (Fleetway, 1966). Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. Στη δεκαετία του '60, τα κόμικς περιπέτειας βρίσκονταν σε παρακμή. Το κεντρικό θέμα ήταν τώρα ο πόλεμος και διάφοροι αντιπαθητικοί χαρακτήρες σαν αυτόν είχαν εκτοπίσει σε δημοτικότητα τον πιο «αξιοπρεπή» Dan Dare.

**A new bike is waiting to be won!**

## EAGLE CLUB NEWS

SPOTLIGHT ON COMPETITION WINNER



If anyone tells you that the days of getting a lucky break are dead and gone don't you believe it! EAGLE Club member Bruce Blackburn Elliott can prove that they still come along. Bruce was a prizewinner in one of our recent competitions for which he had to draw a Lockheed Constellation airliner. His prize was a trip in a TWA Constellation and an introduction to Peter V. Nelson, a young designer who builds display fleet models for TWA. Mr Nelson offered Bruce a job and of course he jumped at it! In the photographs you can see Bruce working on the models. Peter Nelson is watching him.





Πάνω και δεξιά: Εξώφυλλο και εσωτερικό strip, Yesterday's Heroes (Fleetway, 1967). Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. Τίτλοι αυτού του είδους, που είχαν σχήμα βιβλίου τσέπης, άνησαν στη δεκαετία του '60, με τους ήρωες να ξαναζούν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο από την αρχή σε κάθε τεύχος. Οι εκφράσεις που χρησιμοποιούσαν ήταν χλευαστικές για τον εχθρό σε ακραίο βαθμό. Κάτω: Σελίδες από δύο από τα πιο ασυνήθιστα περιπετειώδη strip της περιόδου, και τα δύο από το Valiant (Fleetway): «Janus Stark» (1973), με ήρωα έναν δεξιότεχνη των αποδόσεων του δέκατου ένατου αιώνα (εικονογράφηση: Solano Lopez), και «The Steel Claw» (1966) με ένα μεταλλικό χέρι που λειτουργούσε αυτόνομα (εικονογράφηση: Jesus Blasco).



και το Wizard άλλαξαν μορφή το 1959 και το 1970 αντίστοιχα, ενώ το Rover και το Adventure ενώθηκαν σε έναν τίτλο το 1961), ενώ παράλληλα εξέδωσε νέους τίτλους, οι γνωστότεροι από τους οποίους ήταν το Victor (1961) και το Hornet (1963).

Ανεξάρτητα από την επιτυχία των διάφορων τίτλων, έγινε φανερό, στα μέσα της δεκαετίας του '60, ότι ο αριθμός τους ήταν υπερβολικά μεγάλος. Μερικά κόμικς είχαν εξαιρετική εικονογράφηση, από δημιουργούς όπως ο Hampson, ο Frank Bellamy, ο Don Lawrence και ο Ron Embleton, οι περισσότεροι σκιτσογράφοι, όμως, έκαναν κακή δουλειά, και έτσι ήταν ίσως αναπόφευκτη η γενική πτώση της ποιότητας. Όπως έγινε και στα χιουμοριστικά κόμικς, η επιθυμία των εκδοτών να κυριαρχήσουν στην αγορά, αυξάνοντας τις εβδομαδιαίες εκδόσεις τους, είχε ως αποτέλεσμα να φτωχύνει η πλοκή και η εικονογράφηση να γίνει πρόχειρη. Έτσι, στη δεκαετία του '70, τα κόμικς περιπέτειας άρχισαν να αντιμετωπίζουν κρίση, για την οποία, ως ένα βαθμό, ευθύνονταν οι εκδότες. Αυτή η κατάσταση θα μπορούσε ίσως να διορθωθεί, αν οι δημιουργοί αμείβονταν καλύτερα και δούλευαν σε καλύτερες συνθήκες. Δυστυχώς, όμως, στα κόμικς περιπέτειας ίσχυε ό,τι και στα χιουμοριστικά. Η DC Thomson συνέχισε να λειτουργεί με προσωπικό που δεν ανήκε σε σωματεία, ενώ η IPC φρόντιζε να προσλαμβάνει αλλοδαπούς σκιτσογράφους που αμείβονταν ελάχιστα, πράγμα που απλώς επιδείνωνε την κατάσταση.<sup>5</sup> Όμως ήταν φυσικό, το σύστημα τράκισε μακροπρόθεσμα πολλούς δημιουργούς. Ο Frank Hampson, για παράδειγμα, παράτησε απδιασμένος τη δουλειά του, όταν συνειδητοποίησε ότι δεν είχε κανένα έλεγχο πάνω στους χαρακτήρες που δημιουργούσε, και ότι δεν θα έπαιρνε ποσοστά από τις πωλήσεις. Αργότερα δήλωσε: «Ο Dare ήταν μια μεγάλη



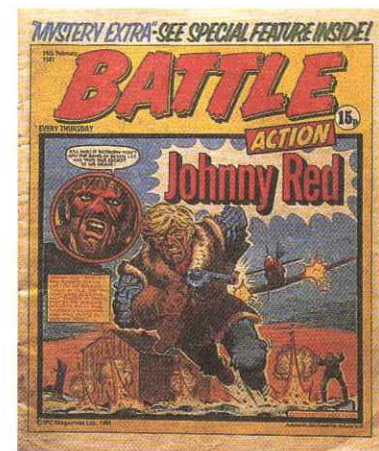
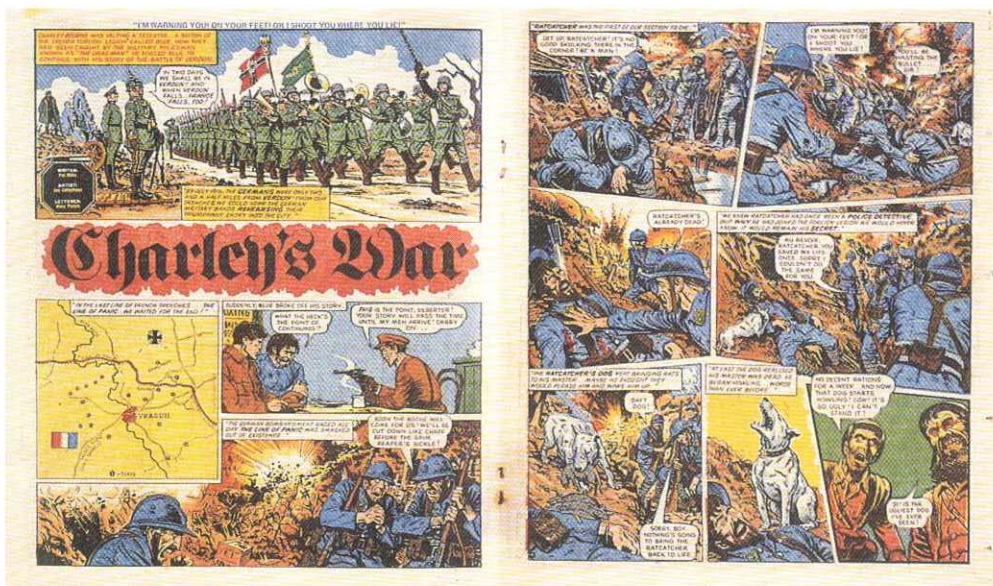
προσωπική τραγωδία για μένα».6  
 Παρά τα προβλήματα, η περιπέτεια είχε ένα μεγάλο πλεονέκτημα σε σχέση με το χιούμορ: ήταν πιο εύκολη η ανάπτυξη νέων υποκατηγοριών. Αυτό έσωσε τον τομέα από τον μαρasmus στη δεκαετία του '60, και τον ώθησε σε ακόμη μεγαλύτερη ανάπτυξη. Σταδιακά, άρχισαν να εκδίδονται όλο και περισσότεροι εξειδικευμένοι τίτλοι που ανήκαν σε κάποια συγκεκριμένη υποκατηγορία.7  
 Ήταν επόμενο η τάση αυτή να εμφανιστεί πρώτα στα πολεμικά strip. Ήταν ένα λογικό βήμα για την DC Thomson και την IPC να εκδώσουν νέους τίτλους με πολεμικές ιστορίες, αφού αυτές αποτελούσαν συνήθως το βασικό θέμα των ανθολογιών. Οι περισσότερες αφορούσαν και πάλι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ιδιαίτερα δημοφιλείς ήταν οι σειρές τσέπης *Commando*

*Library* (DC Thomson, 1961), και *War Picture Library* και *Battle Picture Library* (και τα δύο της Amalgamated Press/IPC, 1958 και 1961 αντίστοιχα), που καθιέρωσαν μια φόρμα πιο μεγάλων και συχνά πολύηλικων ιστοριών, με καλή εικονογράφηση (συνήθως από Ευρωπαϊκούς σκιτσογράφους). Τα πιο εξεζητημένα πολεμικά γούστα καλύπτονταν από το *Air Ace Picture Library* (IPC, 1960) και *War at Sea* (IPC, 1962). Όλα τα πολεμικά κόμικς χαρακτηρίζονταν από την επανάληψη των ίδιων στερεοτύπων: οι Γερμανοί ήταν κτήνη που λάτρευαν τον Χίτλερ, οι Γιαπωνέζοι ήταν υστερικοί σαδιστές, και οι Βρετανοί οι λευκοί ιππότες που μπορούσαν να νικήσουν οποιονδήποτε εχθρό (όλοι εκδοχές του Dan Dare με στρατιωτική στολή). Αυτή η φόρμα δεν αμφισβητήθηκε ποτέ μέχρι τη δεκαετία του '70 και την εμφάνιση του *Battle* (IPC, 1977), το οποίο είχε πιο ανορθόδοξο υλικό, όπως το «Charley's War», που αποτύπωνε τη φρίκη και τον φόβο των χαρακμάτων στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο μέσα από τα μάτια ενός νεαρού φτωχού εθελοντή.8

Τα αθλητικά κόμικς είχαν, επίσης, επιτυχία. Ο διασημότερος ήρωας των ποδοσφαιρικών κόμικς ήταν ο «Roy of the Rovers» με το «κεραυνοβόλο αριστερό σουτ», που εμφανιζόταν στο εξώφυλλο του *Tiger* από τα μέσα της δεκαετίας του '50, ενώ το 1976 έγινε ανεξάρτητο κόμικς (της IPC). Τα εκπαιδευτικά κόμικς ακολούθησαν τη δική τους πορεία. Το σημαντικότερο ήταν, αναμφίβολα, το *Look and Learn* (IPC/Fleetway, 1962), το οποίο συνδύαζε καλή ποιότητα έκδοσης και



Δεξιά και άκρη δεξιά: Εξώφυλλο και εσωτερικό πάνελ από το «Roy of the Rovers», *Tiger and Hurricane* (Fleetway, 1969). Εικονογράφηση/σενάριο: Joe Colquhoun. Το strip βοήθησε να εδραιωθούν τα σπορ ως μια βιώσιμη υποκατηγορία των κόμικς. Κάτω και κάτω δεξιά: Εσωτερικό strip και εξώφυλλο από το *Charley's War*: Joe Colquhoun και Pat Mills. Αυτό το μεταγενέστερο παράδειγμα πολεμικού κόμικς ξεχωρίζει για το απαισιόδοξο ύφος του.



Considering our previous history version of a famous play by the greatest of all English dramatists.

# THE LIFE AND DEATH OF KING RICHARD III

BY WILLIAM SHAKESPEARE

Richard III, the villainous Duke of Gloucester, has seized the throne from his brother, King Edward IV. He is a cunning and ruthless man who has won the crown through a series of treacherous plots. In this comic strip, we see Richard's rise to power and his eventual downfall at the Battle of Tewkesbury.

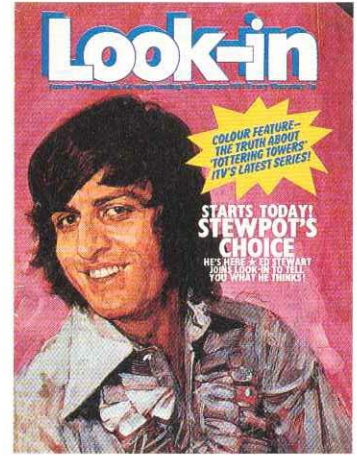
Richard III, the villainous Duke of Gloucester, has seized the throne from his brother, King Edward IV. He is a cunning and ruthless man who has won the crown through a series of treacherous plots. In this comic strip, we see Richard's rise to power and his eventual downfall at the Battle of Tewkesbury.

ENTERTAINMENT SUPPLEMENT

Trigan, the hero of the Trigan Empire, is a powerful warrior who has saved his planet from destruction. He is a cunning and ruthless man who has won the crown through a series of treacherous plots. In this comic strip, we see Trigan's rise to power and his eventual downfall at the Battle of Tewkesbury.

Trigan, the hero of the Trigan Empire, is a powerful warrior who has saved his planet from destruction. He is a cunning and ruthless man who has won the crown through a series of treacherous plots. In this comic strip, we see Trigan's rise to power and his eventual downfall at the Battle of Tewkesbury.

Αριστερά: Σελίδες από το **Look and Learn** (IPC). «The Life and Death of King Richard III» (1969), εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. «The Trigan Empire», εικονογράφηση/σενάριο: Don Lawrence. Κάτω: Εξώφυλλο, **Look-in** (Independent Television, 1971). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Εξώφυλλο και strip από το **TV Century 21** (City, 1966). Εικονογράφηση/σενάριο του «Fireball XL5»: Ανώνυμος.



With Gerry Anderson's **THUNDERBIRDS** • **STINGRAY** • **FIREBALL XL5**

# ICE-CAP S.O.S!

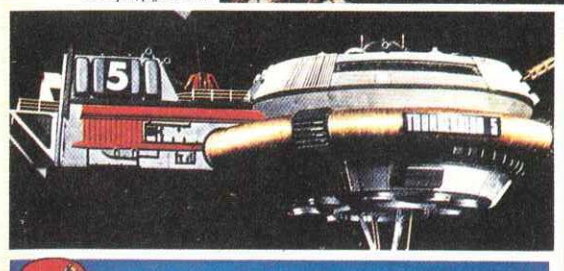
**TV 21** CENTURY  
ADVENTURE IN THE 21<sup>ST</sup> CENTURY  
EVERY WEDNESDAY  
7<sup>PM</sup>

TB5 monitors Polar Base disaster call

UNIVERSE EDITION 100 DATELINE: December 17, 2006

ARMY Camp 21st Century, Arctic Territory. Situation desperate following uncalculated crashdown of test missile on campsite reactor station. Messages from the thousand-man military base on the world's summit continue to jam international communications links. It is understood that all heating and lighting facilities have been taken over by emergency diesel power. This power is limited. Unless replacement reactor can be ferried to North Pole through ultra-bad weather conditions prevalent at the moment, Camp 21st Century is in critical trouble. International Rescue stands by as the situation develops.

Full report, pages 10 & 11



STOP PRESS

## THUNDERBIRDS ARE GO!

BEGINS next week! The picture-by-picture serialisation of the sensational Gerry Anderson film starring International Rescue. The incredible setbacks that threaten man's first landing on Mars... the sabotage and the natural hazards that only the Thunderbirds organisation can handle! Don't miss this terrific drama, specially produced for readers of TV 21 with actual clips from the film!

GORG! MODEL CLUB NEWS - Page 19

VIDEO REPORT, RELAYED FROM SPACE THROUGH THE LASER-ACCELERATED SPECTRO VIEW

# FIREBALL XL5

WITH THE INTERPLANETARY WAR BETWEEN THE PLANETS STYRAZ AND VOLKANOS AT STALEMATE, STEVE SCOTLAND PERSUADES THE TWO LEADERS TO CALL A TRUCE. THERE IS A RENOVATING IN SPACE.

HERE COME THE VOLKANOS MARSHAL GUARDS!

CREATURES OF LIVING ICE! IT'S ESSENTIAL THERE'S NO AIR UP HERE, OR THEY'LL ONLY BURN AS YOU COME AT A TOUCH!

BUT VARGAZ, THE EVIL WING-LOVER OF VOLKANOS, PLANS TREACHERY.

SOMETHING IS HURDLING ME! DUMMEL DUMMEL!

ALREADY I REMEMBER NOT SOON AS WE'RE CLYDE ENOUGH, RELEASE THE LIGHTNING CHARGES! GRENADERS!

NEW MASTERS NOW!

THEN SUDDENLY...

BUT VARGAZ IS TOO LATE TO STOP HIS DEER-LASER MIRROR. A CLOUD OF HIGH COMPRESSION LIQUID OXYGEN GLOBULES IS RELEASED.

AAARGH! NOT YET, YOU FOOL!

GET CLEAR! QUICKLY! IF WE'RE CAUGHT IN THAT GAS, THEY CAN BURN US!

UNARMED IN ACCORDANCE WITH THE TRUCE, STEVE AND THE STYRAZIAN CAN ONLY DODGE.

IF THEIR JET-PACKS HOLD OUT LONGER THAN Ours, WE'RE AHEAD!

TRY AND MANOEUVRE! DON'T FIREBALL! IT'S OUR ONLY CHANCE!

AND MEANWHILE, IN XL6...

WE'VE GOT TO DO SOMETHING, FAST!

PILOT THE COURAGE, SENATOR... IN TAKING OVER THE CONTROL!

TV CENTURY 21 DECEMBER 17, 2006

υψηλούς ηθικούς τόνους όσον αφορά το περιεχόμενό του, παρόμοιους με του *Eagle*. Οι γονείς το αγόραζαν στα παιδιά τους —κυρίως στους γιους τους— για τα strip που αναφέρονταν σε διάσημες ιστορικές προσωπικότητες, όπως και για τις σπύλες του τύπου «Πώς Λειτουργεί», που περιλάμβαναν, για παράδειγμα, θέματα όπως οι μηχανές εσωτερικής καύσεως. Πιο λαϊκό και απλοϊκό χαρακτήρα είχαν τα κόμικς τα εμπνευσμένα από την τηλεόραση, που άνησαν στη δεκαετία του '60, συμβαδίζοντας με την εξάπλωση της τηλεόρασης στα βρετανικά οίτια. Το καλύτερο ήταν το *TV Century 21* (City, 1965), που περιείχε strip με τις μαριονέτες του Gerry Anderson («Captain Scarlet», «Thunderbirds», «Fireball XL5» κ.λπ.) ενώ το εξώφυλλό του ήταν φτιαγμένο έτσι που να μοιάζει με εφημερίδα του μέλλοντος. Η εικονογράφηση, που σφειλόταν, μεταξύ άλλων, στον Frank Bellamy, τον Ron Embleton και τον Don Lawrence, ήταν συχνά εκπληκτική, και κατάφερνε να αποδίδει τις μαριονέτες σαν ζωντανές ανθρώπινες φιγούρες.

Οι δημοφιλέστεροι από τους άλλους τίτλους αυτής της κατηγορίας ήταν: το *TV Tornado* (City, 1967), που περιλάμβανε τα strip «Bonanza» και «Voyage to the Bottom of the Sea» το *Countdown* (Polystyle, 1971), με τον «Dr Who», το «UFO» και το «The Persuaders» και το *Look-in* (Independent Television, 1971), με τα strip «Kung Fu», «Worzel Gummidge» και «Potty Time». Η ειρωνεία εδώ είναι ότι η τηλεόραση, που αργότερα κατηγορήθηκε ότι ήταν η βασική αιτία για την πτώση της κυκλοφορίας των κόμικς, αυτό το διάστημα συνέβαλε καθοριστικά στην άνοδό τους.

Στην Αμερική, τα κόμικς περιπέτειας είχαν διαφορετικές καταβολές: προέκυψαν μέσα από τον συνδυασμό των strip των εφημερίδων με τα μυθιστορήματα pulp. Στο κεφάλαιο 2 είδαμε πώς δημιουργήθηκαν τα πρώτα. Όσο για τα δεύτερα, ήταν βιβλία που τυπώνονταν σε τραχύ φτηνό χαρτί σαν των εφημερίδων (pulp) και απευθύνονταν στην εργατική τάξη. Όπως και τα βιβλία κόμικς που εμφανίστηκαν αργότερα, τα μυθιστορήματα pulp κόστιζαν συνήθως δέκα σεντς και είχαν έγχρωμα και, τις περισσότερες φορές, τρομακτικά εξώφυλλα.

Πριν από τη δεκαετία του '30, τα strip των εφημερίδων ήταν κυρίως χιουμοριστικά, σταδιακά, όμως, είχαν αρχίσει να γίνονται φανερές οι επιδράσεις από τα pulp μυθιστορήματα. Υπήρχαν μερικά σποραδικά παραδείγματα δραματικών strip, το γνωστότερο από τα οποία ήταν ίσως το «Hairbreadth Harry» (1906) του Charles W Kahles, που, αν και κατά βάση ήταν μια παρωδία, αντλούσε πολλά στοιχεία από τα περιπετειώδη μυθιστορήματα του 19ου αιώνα. Αργότερα έκαναν την εμφάνισή τους και πιο ευρηματικά strip. Δύο αξιόλογα παραδείγματα χρονολογούνται από το 1924. Το «Wash Tubbs» του Roy Crane αναφερόταν σ' έναν αισιόδοξο τυχοδιώκτη και στη φιλία του με τον σκληροτράχηλο Captain Easy, και ξεχώριζε για τη βροχή από γροθιές που έπεφταν και για τα κυνήγια θησαυρού σε εξωτικά μέρη. Το «Little Orphan Annie» του Harold Gray ήταν μια περιπετειώδης παραλλαγή των strip με ήρωες παιδιά, όπου πρωταγωνιστούσε ένα θαρραλέο ορφανό κοριτσάκι που το παίρνει υπό την

προστασία του ένας πλούσιος βιομήχανος. Το strip, όσον αφορά το περιεχόμενο και το ύφος του, βασιζόταν στις ταινίες της Mary Pickford —η πρωίδα είχε πλούσιες και πυκνές μπούκλες όπως και η μικρή ηθοποιός— αλλά οι ιστορίες χαρακτηρίζονταν από συντηρητικές πολιτικές θέσεις.

Αυτά τα πρώτα παραδείγματα ανέτρεφαν την αντίληψη ότι τα κόμικς πρέπει να είναι πάντα χιουμοριστικά, και έτσι άνοιξαν τον δρόμο στην περιπέτεια. Τον Ιανουάριο του 1929, το πάντρεμα των pulp με τα κόμικς επισημοποιήθηκε με εντυπωσιακό τρόπο, όταν δύο χαρακτήρες που μέχρι τότε υπήρχαν μόνο σε ιστορίες pulp εμφανίστηκαν σε strip εφημερίδων. Ο «Ταρζάν», το κλασικό έργο του Edgar Rice Burroughs, ο οποίος ήταν για πολλά χρόνια ένας από τους σταθερούς πρωταγωνιστές των ιστοριών pulp, μεταμορφώθηκε σε ήρωα strip από τον σκιτοογράφο Hal Foster, ενώ ο Dick Calkins έκανε το ίδιο με το φουτουριστικό έργο του Philip Nowlan «Buck Rogers», που αναφερόταν σ' έναν πολεμιστή του 25ου αιώνα. Αυτά τα δύο έργα είχαν επικό χαρακτήρα, και εγκαινίασαν μια νέα εποχή στα strip των εφημερίδων.

Στο μεταξύ, παρεμβλήθηκαν και άλλοι παράγοντες που οδήγησαν στην άνοδο των κόμικς περιπέτειας. Όπως γράφει ένας ιστορικός, «το κραχ τον Οκτώβριο του 1929 και η μεγάλη οικονομική κρίση που ακολούθησε είχε ως αποτέλεσμα να εδραιωθεί το νέο σοβαρό ύφος των κόμικς. Οι αναγνώστες δεν ήθελαν πια απλώς να γελάσουν. Ήθελαν ιστορίες με δυνατούς χαρακτήρες, που αναλαμβάνουν τον έλεγχο του κόσμου τους».9 Έτσι, στη δεκαετία του '30 και του '40 σημειώθηκε η μεγαλύτερη εξάπλωση της περιπέτειας: την ίδια εποχή εισήχθησαν και ορισμένες καινοτομίες καθοριστικές για το μέλλον των κόμικς.



**Δεξιά: «Tarzan» (United Feature Syndicate, 1938 περίπου). Εικονογράφηση/σενάριο: Burne Hogarth. Ένα επιτυχημένο αμερικανικό strip εφημερίδας που βοήθησε στην εδραίωση των κόμικς περιπέτειας στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ουσιαστικά, αντιπροσωπεύει τον συνδυασμό του pulp fiction με τα κόμικς.**



Πάνω: *The Spirit*, εξώφυλλο του ένθετου εντύπου κόμικς της εφημερίδας *Detroit News*, 1940. Εικονογράφηση/σενάριο: Will Eisner. Κάτω: Πάνελ από το «*Dick Tracy*» (King Features Syndicate, 1949). Εικονογράφηση/σενάριο: Chester Gould. Κάτω αριστερά: Λεπτομέρεια από το «*The Phantom*» (King Features Syndicate, 1936 περίπου). Εικονογράφηση: Ray Moore. Κάτω δεξιά: «*Flash Gordon*» (King Features Syndicate, 1936). Εικονογράφηση/σενάριο: Alex Raymond. Απέναντι σελίδα: Αποσπάσματα από το «*Dick Tracy*» (1949) και το «*The Spirit*» (1946).

Η δίωξη των κόμικς συνεχίστηκε με την προσιφίλες του *Time* να δημοσιεύσει την πρώτη φορά στα *strip* των εφημερίδων το 1931, με τον βλοσυρό νταέκτιβ του Chester Gould, «*Dick Tracy*». Ο Gould αντλούσε την έμπνευσή του από το κύμα εγκληματικότητας την εποχή της ποτοαπαγόρευσης, και τον ενδιέφεραν ιδιαίτερα διάφορες υπαρκτικές προσωπικότητες, όπως ο Άλ Καπόνε και ο Έντγκαρ Χούβερ. Ο συγγραφέας pulp Dashiell Hammett μπήκε στον χορό το 1934, με το «*Secret Agent X-9*», ένα κόμικς σε *strip* φιλμ νουάρ, με εξαιρετική εικονογράφηση του Alex Raymond. Τέλος, το 1940, το *Spirit* του Will Eisner ανέβασε τα κόμικς σε νέα επίπεδα καλλιτεχνικής έκφρασης. Ηρώας του *strip* ήταν ένας μυστηριώδης μασκοφόρος τιμωρός του εγκλήματος και ο μαύρος βοηθός του «*Ebony White*». Οι ιστορίες είχαν έξυπνη πλοκή και θαυμάσια εικονογράφηση, με αποτέλεσμα η εφημερίδα να του αφιερώνει ένα ολόκληρο ανεξάρτητο ένθετο. Άλλα σημαντικά *strip* ήταν το έπος επιστημονικής φαντασίας του Dan Moore και του Alex Raymond «*Flash Gordon*» (1934), με ήρωα έναν ξανθό «ωστήρα του σύμπαντος» το «*Terry and the Pirates*» (1934) του Milton Caniff, με ήρωα ένα νεαρό τυχοδιώκτη στην Κίνα το «*Phantom*» (1936) του Lee Falk και του Ray Moor, που ο πρωταγωνιστής του φορούσε μάσκα και η ταυτότητά του ήταν μυστική, ενώ είναι ο πρώτος χαρακτήρας κόμικς που φοράει εφαρμοστή στολή και το «*Prince Valiant*» (1937) του Hal Foster, ένα ρομάντσο που διαδραματίζεται στην εποχή του Αρθούρου, με μεγάλη προσοχή στις λεπτομέρειες της εποχής. Φυσικά, μαζί με τα διαμάντια υπήρχαν και πολλά *strip* κακής ποιότητας, σε γενικές γραμμές, όμως, η δεκαετία του '30 και του '40 θεωρείται η «χρυσή εποχή» των *strip* περιπέτειας.

Όπως ήταν φυσικό, όταν στα μέσα της δεκαετίας του '30 έκαναν την εμφάνισή τους τα βιβλία κόμικς, γρήγορα άρχισαν να περιλαμβάνουν και περιπέτειες.<sup>10</sup> Η επιρροή των pulp ήταν ιδιαίτερα ισχυρή, γιατί πολλοί από τους πρώτους εκδότες είχαν αρχίσει την καριέρα τους εκδίδοντας pulp. Αυτό ίσχυε και για τις δύο μεγάλες εταιρείες που κυριάρχησαν στην έκδοση κόμικς, την DC Comics και τη Marvel. Έτσι, τα κόμικς περιπέτειας ανέπτυξαν μια διαφορετική αισθητική. Τα περισσότερα άρχισαν ως ανθολογίες με σύντομες ιστορίες, αλλά εξελίχθηκαν σε μεγάλες ιστορίες, που έβγαιναν σε συνέχειες και είχαν ήρωα ένα μοναδικό χαρακτήρα. Στην πορεία αυτή, οι εκδότες απέρριψαν την αφηρημένη ποιητική φαντασία και υιοθέτησαν ένα πιο ρεαλιστικό *strip* εικονογράφησης. Από πλευράς περιεχομένου, έμφαση δόθηκε και πάλι στην απλότητα: τα ηρωικά κατορθώματα των pulp ήταν ιδανικά γι' αυτό τον σκοπό. Είναι σημαντικό ότι δύο από τα σημαντικότερα παραδείγματα αυτής της περιόδου που είχαν ηρωϊκότατα θέματα, αντί να στηρίζονται σε ανατυπώσεις από εφημερίδες, ήταν τίτλοι περιπέτειας: το *Detective Comics* το 1937 και το *Action Comics* το 1938.<sup>11</sup>

Κατά την πρώτη παραγωγική δεκαετία των αμερικανικών κόμικς, τη δεκαετία του '40, η μεγαλύτερη κατηγορία ήταν τα κόμικς με υπερήρωες. Αυτά απευθύνονταν κυρίως σε παιδιά, αλλά προέρχονταν από την παράδοση των pulp, και έτσι περιείχαν συχνά κάποια πολιτικά και κοινωνικά στοιχεία. Ένας χαρακτήρας αποτέλεσε το πρότυπο: ο «*Superman*», που γεννήθηκε στο πρώτο τεύχος του *Action Comics* (National Periodicals) το 1938. Δημιουργήθηκε από δύο εφίβους, λάτρεις των pulp επιστημονικής φαντασίας, τον Jerry Siegel και τον Joe Shuster, και αντιπροσώπευε την υπέρτατη φαντασίωση



# DICK TRACY

BUT MR. TRACY, WHY WOULD BO HAVE RUN AWAY? I KNOW HE DIDN'T SHOOT MR. FREELY.



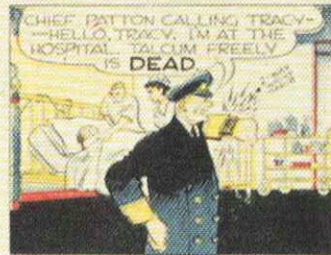
YOU SAY THIS SAVING'S BOND BELONGING TO SPARKLE WAS LEFT ON YOUR DRESSER DURING THE NIGHT?

YES, YOU SEE B O ALWAYS CARRIED IT IN HIS WALLET FOR SAFEKEEPING.



I HEARD A NOISE BUT WHEN I TURNED ON THE LIGHT NOBODY WAS THERE.

I'M CONVINCED HE ISN'T GUILTY, BUT HIS PANICKY ACTIONS MAKE IT AWFULLY HARD FOR US.



CHIEF PATTON CALLING TRACY-- HELLO, TRACY, I'M AT THE HOSPITAL. TALCUM FREELY IS DEAD.



DEAD? HE NEVER REGAINED CONSCIOUSNESS, WE WERE UNABLE TO GET A SINGLE WORD FROM HIM.



LATER, AT TALCUM FREELY'S MANSION.

HAS TRACY SHOWN UP? HE WAS TO MEET ME HERE AT ELEVEN.

HAVEN'T SEEN HIM, SAM. HE MAY HAVE BEEN WASHED AWAY IN THE CLOUDBURST.



I'LL BE WAITING UPSTAIRS, I WANT TO DO A LITTLE MORE LOOKING AROUND.



PHOSPHATE AND POTASH FOUND ON THE RUG BENEATH THIS WINDOW INDICATE THE KILLER STEPPED IN FERTILIZER IN THE FLOWER-BED BELOW AS HE ENTERED.



HELLO, SAM. RAIN? THIS IS A WATER-SPOUT.



HEY! LOOK AT THE WATER BUBBLING IN THROUGH THE CLOSED WINDOW.



IT'S ODD THAT THE RAIN'S CUTTER SHOULD THROW A STREAM OF WATER LIKE THAT RIGHT OVER THIS WINDOW.



THERE ARE NO PREVIOUS STAINS OR MARKS TO SHOW IT HAS HAPPENED BEFORE. LET'S TAKE A LOOK FROM THE WINDOW AROUND THE CORNER.



THAT CUTTER ISN'T LEAKING THAT WATER'S RUNNING OVER THE TOP! IT'S STOPPED UP.

YEAH, I WONDERS? IT'S FULL OF LEAVES, TRACY.



SATIN! WHAT ARE YOU DOING HERE? YOU WERE WITH BRITISH INTELLIGENCE WHEN WE LAST MET!



I'M ON A PRIVATE MATTER NOW, SPIRIT!

...IT'S BEEN A LONG TIME, SATIN!

OH, HUH... A VERY LONG TIME, SPIRIT!

TCH... TCH! AIN'T THAT SWEET?



MEANWHILE... AH, AT LAST! GOT THE DOUGH PRINCE GLENKO!



CERTAINLY!! 'ALO, LETTIE WAN!... MON DIEU, WHAT A PRICE MY CONTACTS EBH EUROPE WEEB PAY FOR YOU!

YEE, THIS LETTIE GIRL IS NOW THE HERESS TO THE GREAT TOVAROFF ESTATE! I... DIEU!



CHEE, THE BOSS IS DEAD!... WHATLL WE DO NOW?



SHADDAP! UNTIL I KILL THOSE BUTLERS!

HELLO... NIFTY!! YEH THIS IS GRANET! THE WHOLE THINGS WIDE OPEN... THE SPIRIT JUST KNOCKED OFF VAN GILT!... NO WE'VE GOT THE KID-- SHE'S STILL WORTH DOUGH! BRING PRINCE GLENKO HERE QUICK!... WHAT! ...NO, YOU DOPE! WE HAND HER OVER AND THEN BEAT IT!... YEAH... YEAH... YEH! WE'LL RUB THE SPIRIT OUT, TOO!

WELL, SHALL WE STAY, SATIN?

OH, UNDOOBABLY! UNDOOBABLY!



THIS WOMAN... THIS IS HER MOTHER!



WELL, WHAT ARE YOU ALL STARING AT? IT HAPPENS IN THE BEST OF FAMILIES!



MEANWHILE... WHAT! HILDE DISAPPEARED FROM MY HOUSE! WHERE'S ELLEN!



AH, DUNNO, COMA'S SORER DOLAN SUN! SOB... THEY BOTH DIS... DIS... SOB!



OH, BROTHER! EVERYTHING HAPPENS AT ONCE... A LARGE BEAUTY EMPIRE TOTTERING AND I'VE GOT TO STOP AND LOOK FOR KIDNAPPERS!



THIS WOMAN WAS IVAN'S WIFE! IS SHE IN CAHOOTS...?



LOOK, MISTER BONES... I'M NOT PLAYIN' 'JACKS'! GIT THE DOUGH OUTA HIS POCKETS AND LET'S HIT THE ROAD!

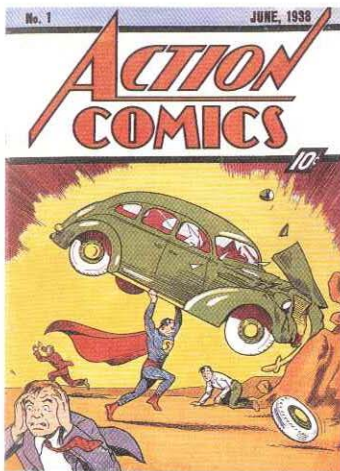


AND WE'RE TAKIN' THE KID WITH US!... SO SHE'S AN HEIRRESS, EN? OH, HAPPY DAY! AIN'T IT GONNA BE FUN TO BE RICH!



THIS DEMANDS FURTHER  
INVESTIGATION--FROM  
SUPERMAN!

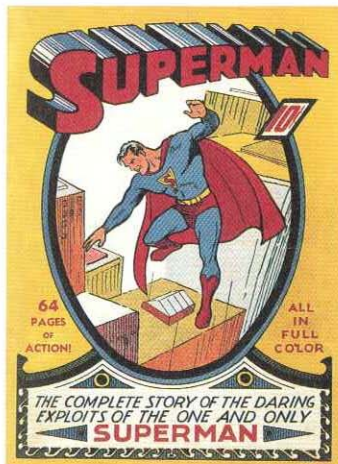
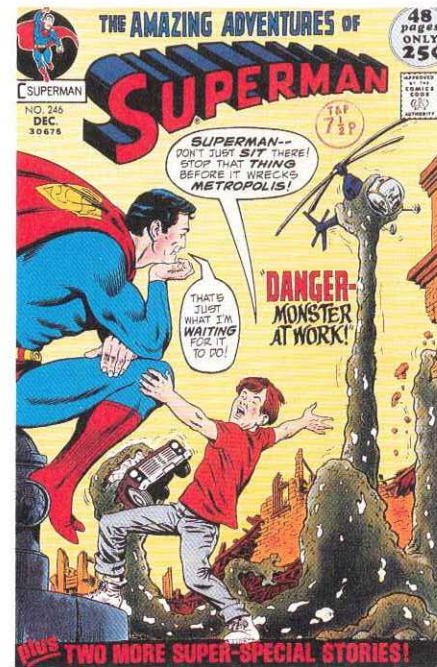




Απέναντι σελίδα: Πάνελ από τον Superman (DC Comics, 1941). Εικονογράφηση: Joe Shuster. Πάνω: Εξώφυλλο, Action Comics, αρ. 1, (National Periodicals, 1938). Εικονογράφηση: Joe Shuster. Σήμερα, οι συλλέκτες πληρώνουν πάνω από 150.000 δολάρια για το πρώτο κόμικς στο οποίο εμφανίστηκε ο «ασάβινος άνθρωπος». Δεξιά: Σελίδα από τον Superman (DC Comics, 1941). Εικονογράφηση: Joe Shuster/Wayne Boring. Σενάριο: Jerry Siegel. Άκρη δεξιά: Εξώφυλλο, Superman (DC Comics, 1971). Εικονογράφηση: Curt Swan. Κάτω δεξιά: Πάνελ από το Action Comics (DC Comics, 1963). Εικονογράφηση: Curt Swan. Κάτω: Η πρώτη έκδοση του Superman (National Periodicals, 1939). Εικονογράφηση: Joe Shuster.

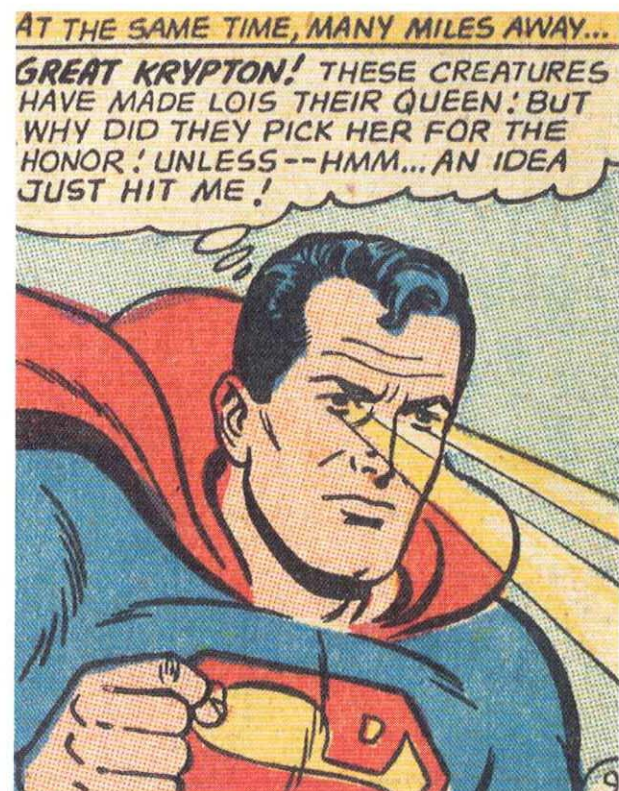


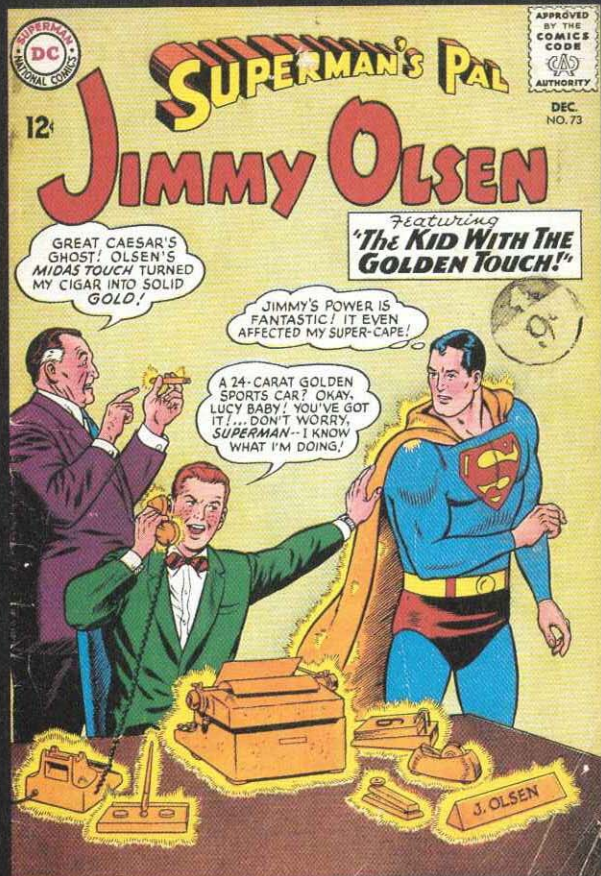
37



δύναμης: έναν εξωγήινο με υπερφυσικές δυνάμεις και ανθρώπινη μορφή. «Η ιδέα μου ήρθε εντελώς ξαφνικά», εξήγησε αργότερα ο Siegel. «Φαντάσθηκα ένα χαρακτήρα που ήταν συνδυασμός του Σαμφών, του Ηρακλή και όλων των δυνατών ηρώων που ήξερα». Ωστόσο, ο συγγραφέας πρέπει σίγουρα να γνώριζε τα κοινά στοιχεία του Superman με τον Ιησού: ο Superman είναι ένας άνθρωπος που στέλνεται στη γη από τον «επουράνιο» πατέρα του για να χρησιμοποιήσει τις υπερφυσικές δυνάμεις του για το καλό της ανθρωπότητας.<sup>12</sup> Οι μυθικές του δυνάμεις, σε συνδυασμό με το τετράγωνο σαγόνι και την κομψή μπλε και κόκκινη στολή, έκαναν τον Superman αντικείμενο λατρείας.<sup>13</sup>

Σύντομα ο Superman θα αποκτούσε δικό του κόμικς και η μορφή του θα έμπαινε σε πολλά προϊόντα, ενώ αργότερα θα γινόταν ήρωας μιας σειράς ταινιών. Σ' αυτή την πορεία, η πολιτική του κόμικς άλλαξε σταδιακά. Στα πρώτα στάδια, ο Superman ήταν ένα είδος σούπερ κοινωνικού λειτουργού, ένας «Προστάτης των Καταπιεσμένων», σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του κόμικς, που αντικατόπιριζε τον φιλελεύθερο ιδεαλισμό του New Deal του Franklin Roosevelt. Όταν άρχισε ο Ψυχρός Πόλεμος, ο χαρακτήρας εξελίχθηκε σε έναν φύλακα άγγελο της παγκόσμιας τάξης, έναν πανίχυρο και, μερικές φορές κάπως εύσωμο,





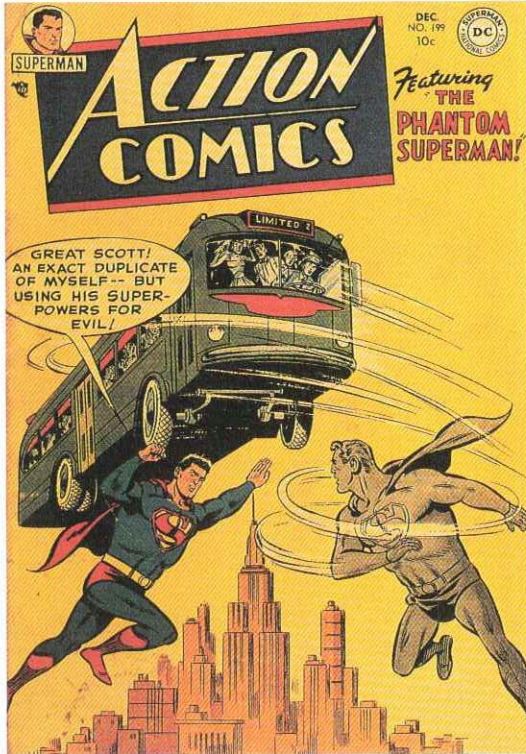
1939

Πάνελ από το *Superman*, αρ. 1 (DC Comics). Εικονογράφηση: Joe Shuster. Σενάριο: Jerry Siegel. Ο ήρωας ήταν ένας συνδυασμός του Σαμψών και του Ηρακλή.



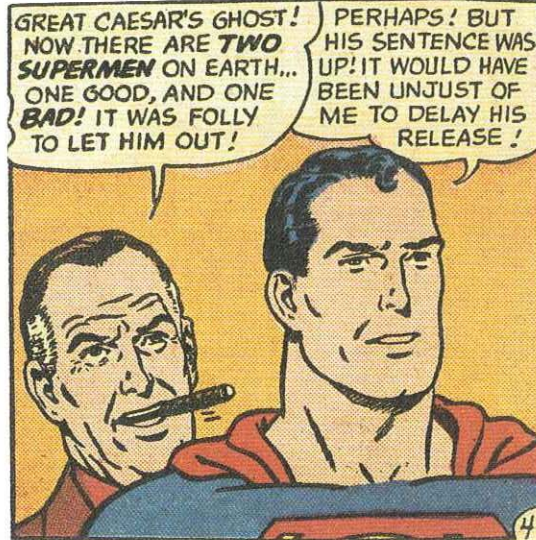
1954

Εξώφυλλο, *Action Comics* (DC Comics). Εικονογράφηση: Wayne Boring. Ένας από τους σημαντικότερους σκιτσογράφους του Superman.

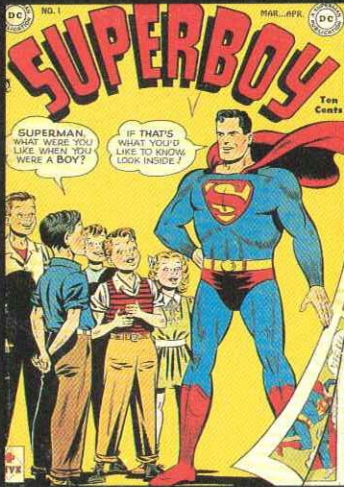


1962

Πάνελ από το *Action Comics*, (DC Comics). Εικονογράφηση: Curt Swan. Ο Swan σταθεροποίησε το πρόσωπο του Superman, με το τετράγωνο σαγόνι, στη σύγχρονη περίοδο.



Άκρη αριστερά: Εξώφυλλο, Jimmy Olsen (DC Comics, 1963).  
 Εικονογράφηση: Curt Swan.  
 Αριστερά: Διαφήμιση τηλεοπτικών σειρών κινουμένων σχεδίων της CBS Television, ανάμεσα τους και του Superman (CBS, 1966). Δεξιά: Σελίδες του Superman (DC Comics, 1971).  
 Εικονογράφηση: Curt Swan.  
 Κάτω: Εξώφυλλο, Superboy (DC Comics, 1950). Εικονογράφηση: Curt Swan.



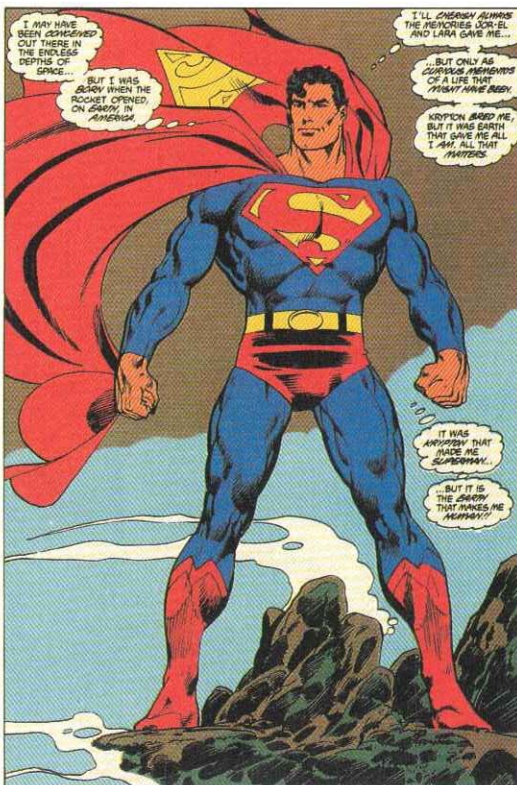
1978

Φωτογραφία από το Superman: The Movie (The Kobal Collection/Warner Brothers/DC Comics). Εδώ, ο Christopher Reeve, ιδανικός για τον ρόλο, εν δράσει.



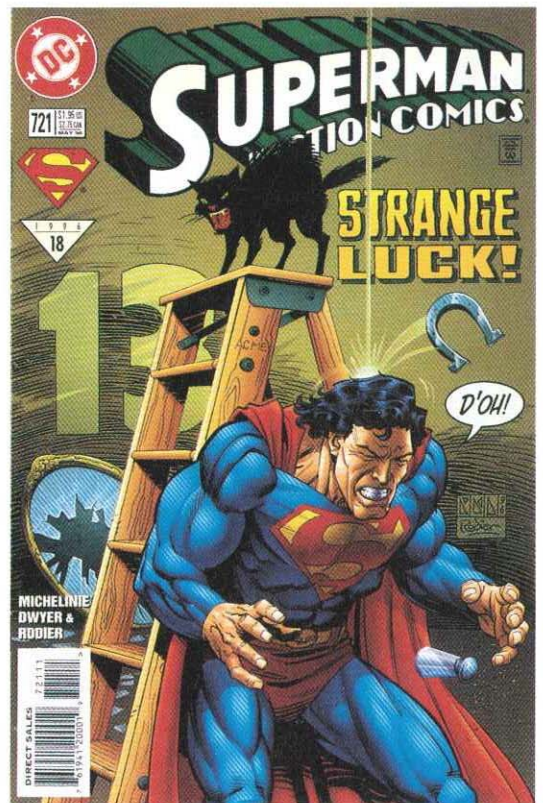
1986

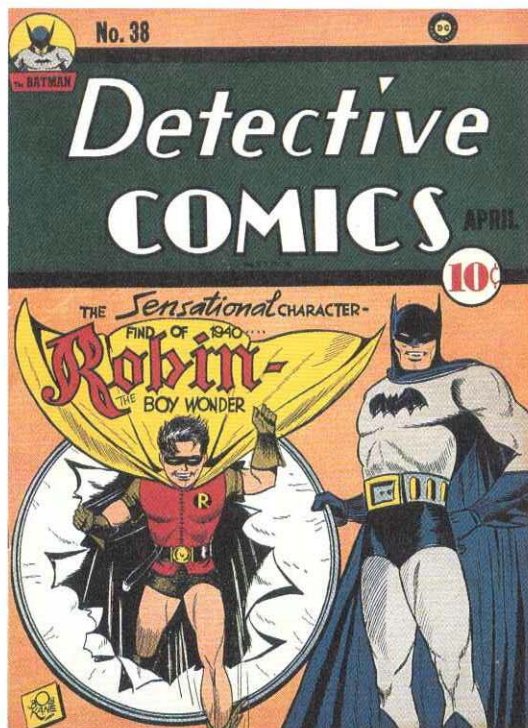
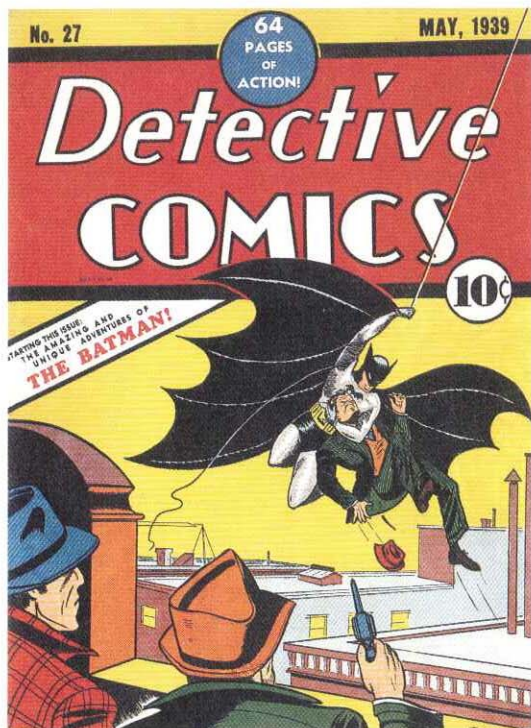
Σελίδα από το Superman (DC Comics). Εικονογράφηση: John Byrne. Αυτή η έκδοση του ήρωα με πιο ανθρώπινο χαρακτήρα επηρέαστηκε σε μεγάλο βαθμό από τις ταινίες.



1996

Εξώφυλλο, Superman (DC Comics). Εικονογράφηση: Kiron Dwyer και Denis Rodier. Η πιο πρόσφατη «ενσάρκωση» του Superman, με μακρύτερα μαλλιά και παραφουσκωμένους μύες.

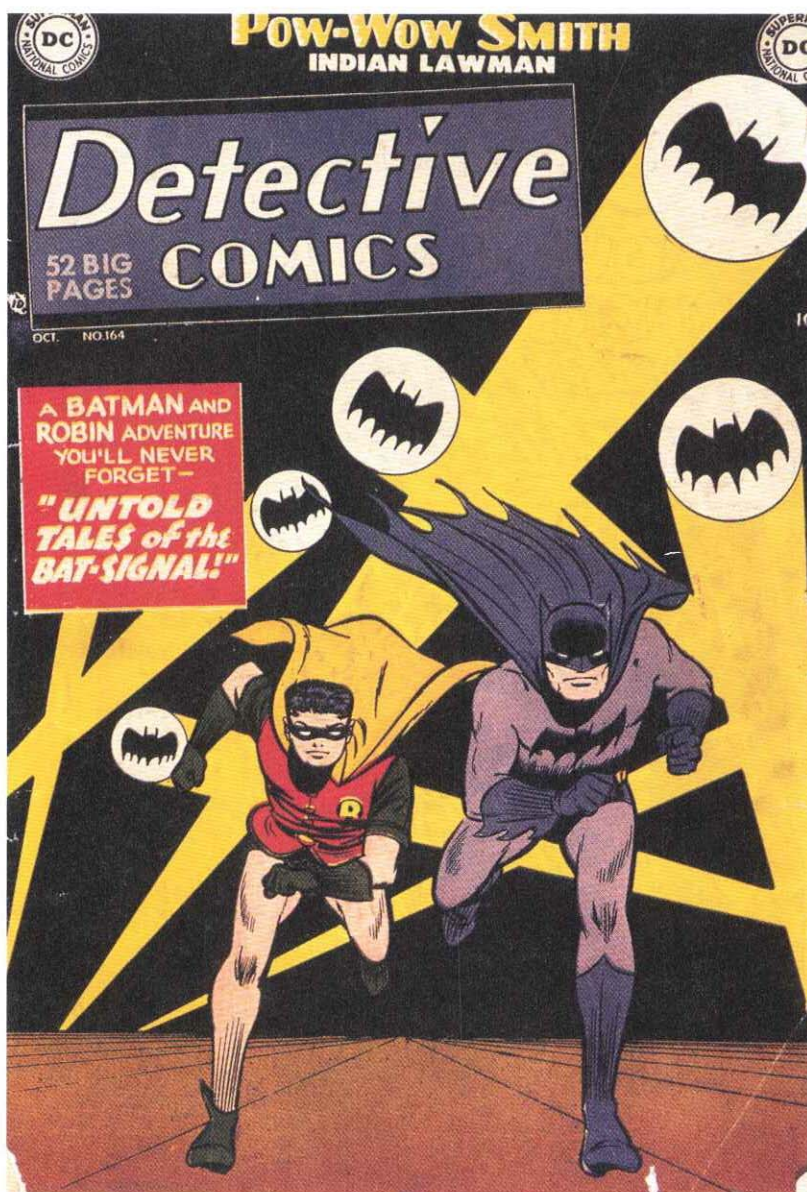


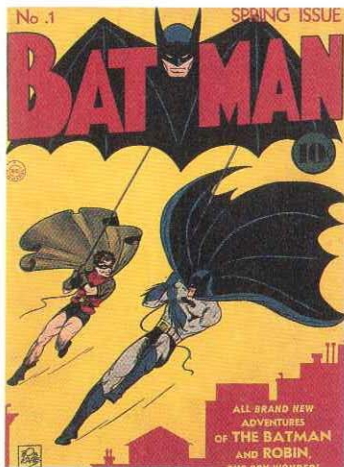


Εξώφυλλα και αποσπάσματα από τον δεύτερο μεγάλο ήρωα, τον Batman. Πάνω: Εξώφυλλο, Detective Comics (National Periodicals, 1939).

Εικονογράφηση: Bob Kane. Αυτό είναι το τεύχος στο οποίο έκανε την πρώτη του εμφάνιση ο Batman. Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο, Detective Comics (DC Comics, 1940). Εικονογράφηση: Bob Kane και Jerry Robinson. Πάνω δεξιά άκρη: Λεπτομέρεια από το Detective Comics (DC Comics, 1950). Εικονογράφηση:

Ανώνυμος. Δεξιά και κάτω: Σελίδα και εξώφυλλο από το ίδιο τεύχος.





Πάνω: Εξώφυλλο από την πρώτη έκδοση του *Batman* (DC Comics, 1940). Εικονογράφηση: Bob Kane. Πάνω δεξιά: Σελίδες από το *Detective Comics* (DC Comics, 1967). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Η επιρροή της τηλεοπτικής σειράς *Batman* είναι εμφανής. Κάτω: Φωτογραφίες από τη σειρά, που γνώρισε μεγάλη επιτυχία στην εποχή της (1966), αλλά ενόχλησε τους σοβαρούς οπαδούς του *Batman* με τη σαχλή pop art αισθητική της.



συντηρητικό, που πολεμά για την «Αλήθεια, τη Δικαιοσύνη και τον Αμερικανικό Τρόπο Ζωής». Αργότερα, θα αλλάξει και πάλι, για να προσαρμοστεί σε μια πιο κυνική εποχή (βλ. κεφάλαια 6 και 7). Ο δεύτερος μεγάλος ήρωας, ο «Batman», έκανε την εμφάνισή του στο 27ο τεύχος του *Detective Comics* (National Periodicals, 1939) και ενσάρκωνε ένα πολύ σκοτεινότερο όραμα: έναν «μανδουφόρο σταυροφόρο», ο οποίος πολεμά τον εγκληματικό υπόκοσμο που οκώτωσε τους γονείς του. Ο Batman απέκτησε επίσης τον δικό του τίτλο και πέρασε στην τηλεόραση και τον κινηματογράφο. Η μυθοπλασία του άλλαζε κι αυτή ανάλογα με τις ανάγκες κάθε εποχής. Στην αρχή ήταν μια γοτθική μορφή, μια βασανισμένη ψυχή που επιζητά την εκδίκηση και προτιμά το σκοτάδι από το φως. Αργότερα, όμως, οι ιστορίες έγιναν πιο «ανάλαφρες» για να προσελκύσουν νεότερους αναγνώστες, μια τάση που κορυφώθηκε στη δεκαετία του '60, όταν τα επεισόδια πήραν τη μορφή «σαχλής» κωμωδίας, για να

μυθηθούν την εξαιρετικά επιτυχημένη τηλεοπτική σειρά. Πιο πρόσφατα, έγινε μια «επιστροφή στις ρίζες», η οποία ενέπνευσε και τις ταινίες της δεκαετίας του '80 και του '90.<sup>14</sup>

Ο *Superman* και ο *Batman* γρήγορα κυριάρχησαν στην αμερικανική αγορά, πουλώντας εκατομμύρια τεύχη κάθε μήνα, και εδραίωσαν τη National Periodicals —που αργότερα μετονομάστηκε σε DC Comics— ως τον μεγαλύτερο εκδότη.<sup>15</sup> Ήταν δύο συμπληρωματικοί χαρακτήρες —το υπερφυσικό σε αντίθεση με το υπεραθλητικό, η δύναμη σε αντίθεση με την εξυπνάδα, η ημέρα σε αντίθεση με τη νύχτα—, που αργότερα θα αντιγράφονταν από αμέτρητους μιμητές σε όλη τη δεκαετία του '40.<sup>16</sup> Οι εκδόσεις κατάλαβαν ότι μπορούσαν να βγάλουν πολλά λεφτά και, παράλληλα, να εκμεταλλευτούν τον πόλεμο: σε τελική ανάλυση, οι πραγματικοί σούπερ-«κακοί», όπως ο Χίτλερ και ο Τόγιο, ήταν ιδανικοί εχθροί για τους σούπερ-ήρωες. Έτσι, οι περισσότεροι καινούργιοι τίτλοι ήταν αντίγραφα του *Superman* και του *Batman*, εμμοσιωμένα με το πολεμικό πνεύμα της εποχής, είχαν όμως το μειονέκτημα ότι δεν ασχολούνταν τόσο πολύ με τους ίδιους τους χαρακτήρες όσο με το πώς θα περάσουν από τη μια οκνή συμπλοκή στην άλλη. Ωστόσο, υπήρξαν και μερικές αξιοσημείωτες προσθήκες στον κατάλογο των σούπερ-ηρώων.

Οι ιστορικοί συνήθως επισημαίνουν τέσσερα σημαντικά παραδείγματα. Ο πρώτος, ο *Captain Marvel* (Fawcett, 1941), των CC Beck και Bill Parker, ήταν η μυστική ταυτότητα ενός νεαρού δημοσιογράφου, που μεταμορφώνεται σε κοκκινοφορεμένο ήρωα όταν προφέρει τη λέξη «Shazam!» (μια στιγμή που συνοδεύεται πάντα από άφθονους κεραυνούς και αστραπές). Αυτός ο ήρωας, «ο ισχυρότερος θνητός του κόσμου», ενόχλησε τη National Periodicals, επειδή



έριοιζε σε ανησυχητικό βαθμό με τον Superman, και ακολούθησε μια δικαστική διαμάχη για τα δικαιώματα. Η Fawcett εγκατέλειψε τελικά τον Captain στα μέσα της δεκαετίας του '50, αφού όμως στο μεταξύ οι πωλήσεις του κόμικς είχαν ξεπεράσει για λίγο εκείνες του ανταγωνιστή του. Ο δεύτερος σούπερ-ήρωας, ο *Captain America* (Marvel, 1941), των Joe Simon και Jack Kirby, ήταν η ενσάρκωση του αμερικανικού πατριωτισμού κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Το εξώφυλλο του πρώτου τεύχους τον δείχνει να δίνει γροθιά στον Χίτλερ. Ο τίτλος, επίσης, παρουσίαζε ενδιαφέρον λόγω της εικονογράφησης ενός ανερχόμενου άστρου, του Kirby, ο οποίος πειραματιζόταν με το layout των πάνελ για να δώσει περισσότερη κίνηση στις «μπαλετικές» σκηνές των ουμιλοκών. Ο τρίτος ήταν η *Wonder Woman* (National Periodicals, 1942), μια σούπερ-δυνατή Αμαζόνα πριγκίπισσα, και ένας από τους ελάχιστους γυναικείους χαρακτήρες που αποδείχθηκαν πετυχημένοι (θα πούμε περισσότερα γι' αυτήν στο κεφάλαιο 4). Τέταρτος και τελευταίος, ο *Plastic Man* (Vital, 1943), δημιούργημα του Jack Cole, με ήρωα έναν αναμορφωμένο γκάνγκστερ με πλαστικό σώμα. Αυτό το πρώτο κύμα σούπερ-ηρώων γρήγορα απέκτησε

διεθνή φήμη και άρχισε να εξαπλώνεται και σε άλλες χώρες. Καθώς προχωρούσε η δεκαετία του '40, η αμερικανική βιομηχανία κόμικς συνέχισε να εξελίσσεται. Οι σούπερ-ήρωες παρουσίασαν κάμψη, ενώ άλλες κατηγορίες απέκτησαν σταδιακά περισσότερους αναγνώστες. Ο πόλεμος είχε τελειώσει το 1945, και οι πατριώτες υπεράνθρωποι έχασαν προσωρινά τη γοητεία τους. Οι εκδότες, για να ανανεώσουν την αγορά, προσπάθησαν να απευθυνθούν σε αναγνώστες μεγαλύτερης ηλικίας, με αποτέλεσμα να διευρυνθεί το φάσμα του υλικού. Πολλές από τις κατηγορίες που είχαν επιτυχία στα μυθιστορήματα ριψ ανταγωνίζονταν τώρα μεταξύ τους με τη μορφή κόμικς, ανάμεσά τους γουέστερν, αστυνομικά, πολεμικά, γκάνγκστερικά, επιστημονικής φαντασίας και τρόμου. Τα γουέστερν είχαν τις γνωστές ιστορίες με καουμπόηδες που «καθαρίζουν» Ινδιάνους και σερίφηδες που επιβάλλουν τον νόμο σε μικρές πόλεις. Οι δημοφιλέστερες σειρές είχαν χαρακτήρες που ήταν γνωστοί από ταινίες, όπως ο *Wild Bill Hickock* (Avon, 1949), ο *Jesse James* (Avon, 1952) και ο *Wyatt Earp* (Atlas, 1955), καθώς και άλλους που ήταν καθαρά κινηματογραφικοί ήρωες, όπως ο *Gene Autry* (Fawcett,



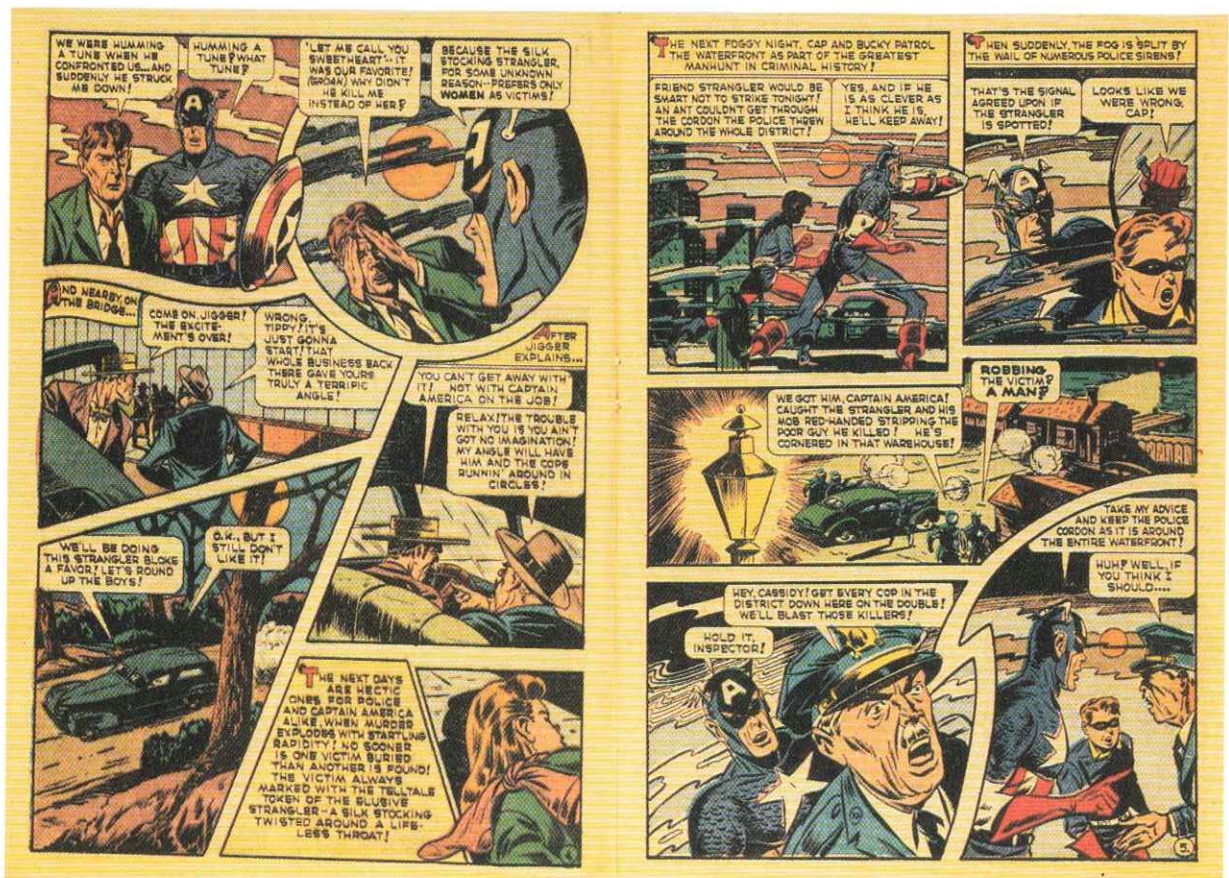
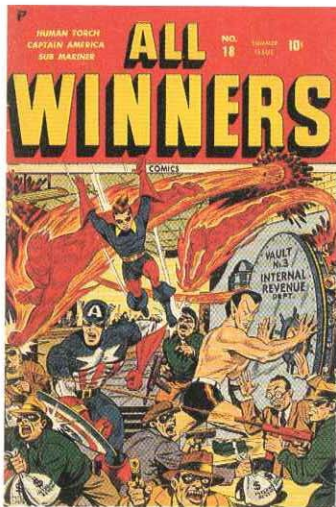
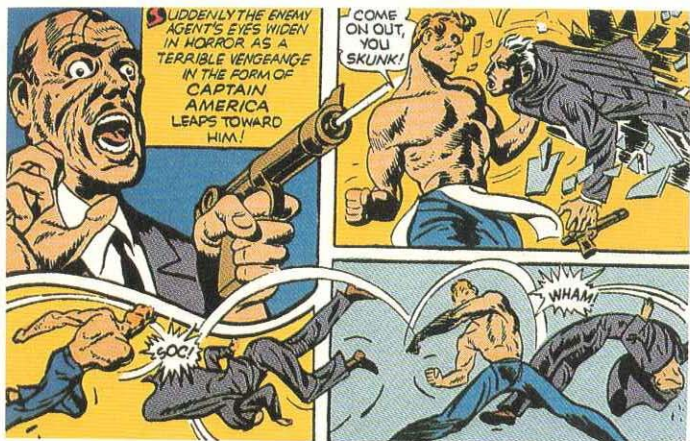
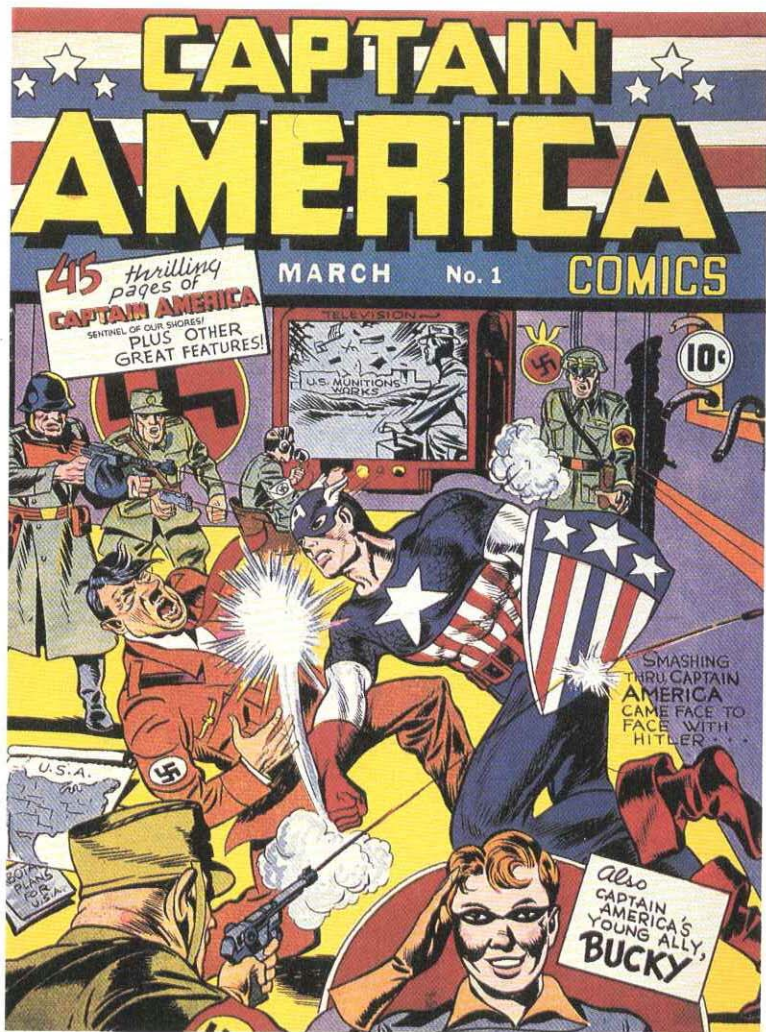
Εξώφυλλα και αποσπάσματα με τον Captain Marvel, έναν παλιό ανταγωνιστή του Superman. Πάνω: Εξώφυλλο, *Captain Marvel* (Fawcett, 1950· βρετανική ασπρόμαυρη έκδοση, L Miller and Son, 1950). Κέντρο: Σελίδα από το ίδιο κόμικς. Δεξιά: Πάνελ από τον *Captain Marvel* (Fawcett, 1951). Εικονογράφηση/σενάριο σε όλα: CC Beck.



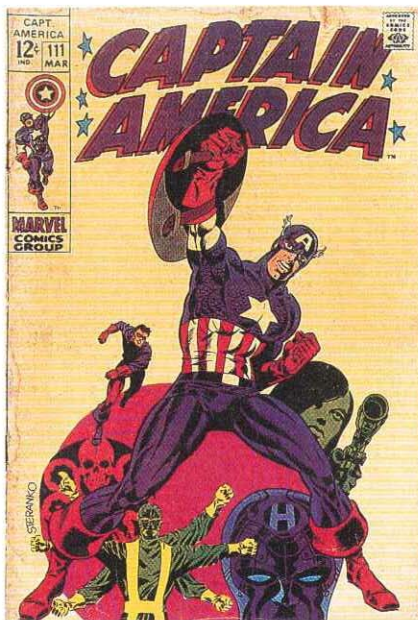
**SHAZAM!**



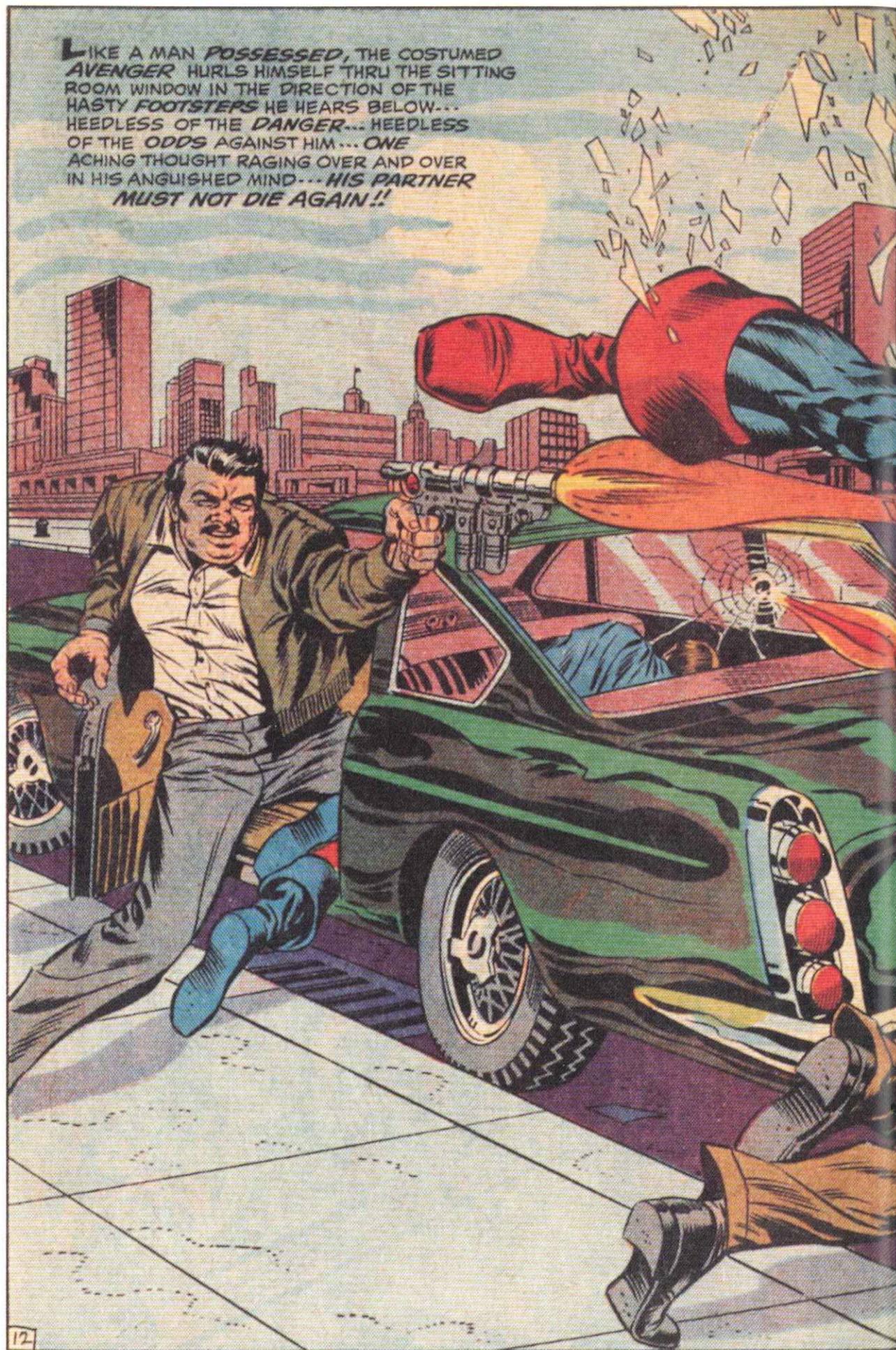
Ένας άλλος πολύ εμπορικός σούπερ-ήρωας: ο Captain America (Marvel Comics). Δεξιά, αριστερά και κάτω: Εξώφυλλο, σελίδα και πένελ από την πρώτη έκδοση του Captain America (1941). Εικονογράφηση: Jack Kirby. Σενάριο: Joe Simon. Ο σούπερ-πατριώτης Captain America αναλαμβάνει δράση ενάντια στους ναζί και τους Γιαπωνέζους. Τον βλέπουμε στο εξώφυλλο να δίνει γροθιά στον Χίτλερ. Κάτω αριστερά και δεξιά: Εξώφυλλο και strip από το All Winners (Marvel Comics, 1946). Εικονογράφηση: Πιθανόν του Alex Schomberg. Σενάριο: Ανώνυμος. Εδώ, ο «Captain» συνεργάζεται, μεταξύ άλλων, με τον Human Torch και τον Sub-Mariner.



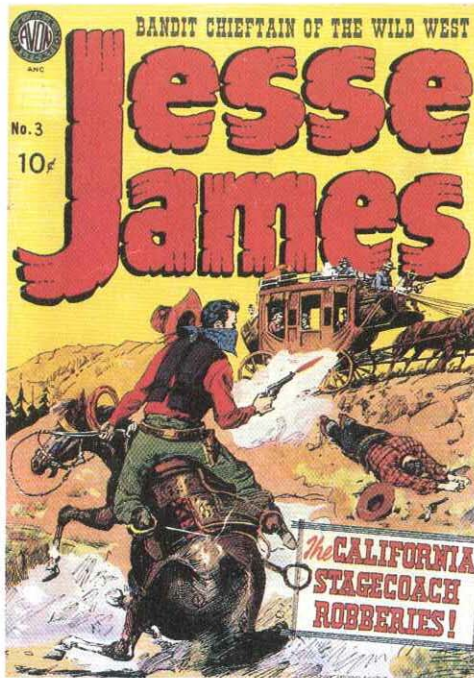




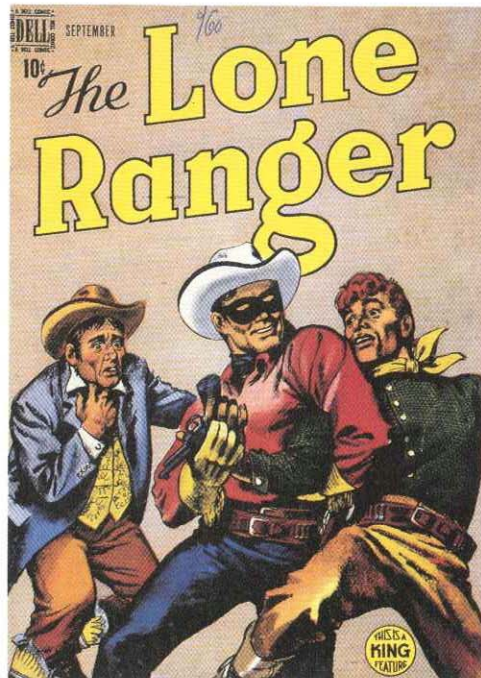
Πάνω και δεξιά: Εξώφυλλο και εντυπωσιακές σελίδες από τον *Captain America* (Marvel Comics, 1968). Ο «Captain» αναβιώθηκε στη δεκαετία του '60, αλλά ο πατριωτισμός του ήταν σαφώς αταίριαστος με το αντιπολεμικό κλίμα της εποχής του πολέμου του Βιετνάμ. Ο σκιτσογράφος αυτού του τεύχους ήταν ο μεγάλος Jim Steranko, που θα ασκούσε σημαντική επίδραση στην επόμενη γενιά δημιουργών, ειδικά στον τομέα των σούπερ-ηρώων (όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 7).







Στην Αμερική άνθησαν και άλλες κατηγορίες περιπέτειας. Πάνω: Εξώφυλλο, *Jesse James* (Avon, 1951) και *The Lone Ranger* (Dell, 1949). Εικονογράφηση και στα δύο: Ανώνυμος. Τα γουέστερν ήταν τρομερά δημοφιλή στα τέλη της δεκαετίας του '40 και στις αρχές της δεκαετίας του '50. Κάτω: Εξώφυλλο, *Frontline Combat* (EC Comics, 1951). Εικονογράφηση/σενάριο: Harvey Kurtzman. Τα πολεμικά κόμικς αναβίωσαν με τον πόλεμο της Κορέας. Δεξιά: Εξώφυλλο, *Crime Does Not Pay* (Lev Gleason, 1949). Εικονογράφηση: Charles Biro (ένας σκιτσογράφος που οι ικανότητές του υποτιμήθηκαν). Αναμφίβολα, το καλύτερο από τα αμφιλεγόμενα αστυνομικά κόμικς της δεκαετίας του '40.



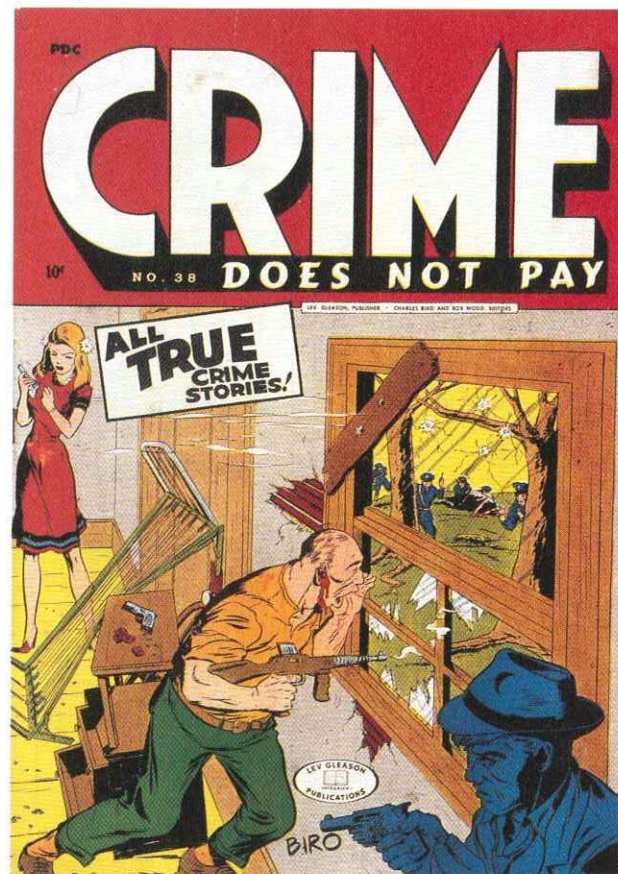
1941) και ο *Roy Rogers* (Dell, 1944).<sup>17</sup>

Τα αστυνομικά είχαν για ήρωες μια σειρά ιδιωτικών ντετέκτιβ, που διαλεύκαναν εγκλήματα με ένα συνδυασμό εξυπνάδας και ρυϊκής δύναμης. Συνήθως βασίζονταν σε strip εφημερίδων. Ο *Dick Tracy* έγινε κόμικς το 1939 (Dell), για να ακολουθήσει ο *Spirit* (Quality) το 1944 και ο *Charlie Chan* (Crestwood) το 1948. Σε μερικές περιπτώσεις, οι χαρακτήρες είχαν δημιουργηθεί ειδικά για τα κόμικς, όπως ο *Sam Hill Private Eye* (Close-up, 1950) και ο *Ken Shannon* (Quality, 1951).

Τα γκανγκστερικά κόμικς διέφεραν από τα αστυνομικά στο ότι πλησίαζαν περισσότερο στα αντίστοιχα περιοδικά για ενήλικες και τους σκληροτράχηλους ήρωες των γκανγκστερικών ταινιών του Jimmie Cagney. Ήταν πιο ρεαλιστικά και απείρως πιο βίαια. Εκείνο που είχε περισσότερο «οτυλ» ήταν το *Crime Does Not Pay* (Comic House/Lev Gleason, 1942), που κατείχε το μεγαλύτερο μερίδιο της αγοράς για πολλά χρόνια και το χαρακτήριζε η γεμάτη κίνηση εικονογράφηση του Charles Biro. Βασικά, η αισθητική του κόμικς δεν αιείχε πολύ από τις ταινίες του Quentin Tarantino. Τα γκανγκστερικά κόμικς που ακολούθησαν στη δεκαετία του '40 και του '50 ήταν συχνά πιο ακραία: για παράδειγμα, οι σύγχρονοι συλλέκτες αναζητούν συχνά τεύχη του *True Crime Comics* (Magazine Village, 1947) και του *Murder Incorporated* (Fox, 1948) για τις εντυπωσιακές σκηνές σαδισμού και βασανιστηρίων. Τα αμερικανικά πολεμικά κόμικς είχαν κυρίως ως θέμα τους τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως και τα βρετανικά αντίστοιχα, και αντιμετώπιζαν με τον ίδιο ρατσισμό τους Γερμανούς και τους Γιαπωνέζους.

Παράλληλα, στηρίχτηκαν πολύ περισσότερο στον πόλεμο της Κορέας στις αρχές της δεκαετίας του '50. Τα καλύτερα πολεμικά κόμικς, και με διαφορά, ήταν δύο ανθολογίες που εκδόθηκαν αυτή την εποχή από την EC (Entertaining Comics), το *Two Fisted Tales* (1950) και το *Frontline Combat* (1951), που ακολουθούσαν μια πιο ρεαλιστική γραμμή. Χάρη στην

εξαιρετική και ιστορικά ακριβή εικονογράφηση του Wally Wood, του John Severin και άλλων, και κάτω από την καθοδήγηση του συντάκτη Harvey Kurtzman (που έκανε ταυτόχρονα την ίδια δουλειά στο *Mad*), αυτά τα κόμικς παραμέρισαν επιδεικτικά τις συμβατικές φόρμουλες, δίνοντας έμφαση στη φρίκη του πολέμου. Η επιστημονική φαντασία γνώρισε κι αυτή μεγάλη άνθηση. Ο *Buck Rogers* και ο *Flash Gordon* απέκτησαν δικά τους κόμικς το 1940 (Famous Funnies) και το 1943 (Dell). Παράλληλα υπήρχαν και άλλοι τίτλοι που απομακρύνθηκαν από τον στομφώδη ηρωισμό και στηρίχτηκαν στους μεταπολεμικούς φόβους των Αμερικανών για τα UFO και τους εξωγήινους, οι οποίοι σήμερα ερμηνεύονται ως μια συμβολική έκφραση της «κόκκινης απειλής». Και πάλι η EC ήταν ο πρωτοπόρος, από πλευράς ποιότητας, με το *Wild Science* και το *Weird Fantasy* (και τα δύο έκδοση 1950), που περιείχαν απεικονίσεις διαστημικών μηχανημάτων από τον Wally Wood και πλοκές «δανεισμένες» από έργα κορυφαίων συγγραφέων επιστημονικής φαντασίας, όπως ο Ray Bradbury. Το τελευταίο είδος αμερικανικού κόμικς στις αρχές της δεκαετίας του '50 είναι αναμφίβολα και το πιο διαβόητο: τα κόμικς τρόμου. Ουσιαστικά, υπήρχαν από τις αρχές της δεκαετίας του '40, όταν οι τίτλοι με «τέρατα» είχαν γνωρίσει επιτυχία, εδραιώθηκαν όμως πραγματικά στη δεκαετία του '50, όταν αποτέλεσαν μια ανεξάρτητη κατηγορία, που ξεχώριζε κυρίως για τις αιματηρές υποθέσεις της. Πραγματικά, πολλοί τίτλοι προχωρούσαν πέρα από τις ταινίες τρόμου της εποχής, παρουσιάζοντας αποκεφαλισμούς, ξεκοιλιάσματα, βγαλμένα μάτια και άλλα παρόμοια με όλες τις λεπτομέρειες.



Τα καλύτερα ήταν αναμφίβολα η τριάδα της EC: *The Vault of Horror*, *The Crypt of Terror* και *The Haunt of Fear* (όλα έκδοση 1950). Δεν ήταν λιγότερο βίαια από τα υπόλοιπα, αλλά ξεχώριζαν για την έξυπνη πλοκή τους (οι ιστορίες παρουσιάζονταν από «φρικαλέους αφηγητές» όπως η Γριά Μάγισσα και ο Φύλακας της Κρύπτης) και για την υπέροχη εικονογράφηση, που ήταν το σήμα κατατεθέν του εκδοτικού οίκου. Όπως ήταν φυσικό, όσοι προσπάθησαν να μιμηθούν τη φόρμουλα της EC δεν τα κατάφεραν. Συνήθως έδιναν έμφαση στο μακάβριο σε βάρος του χιούμορ και η εικονογράφηση τους ήταν πρόχειρη. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τους μικρότερους εκδότες. Ένα κόμικς, το *Mysterious Adventures* (Story, 1951), παρουσίαζε συστηματικά βίαιους διαμελισμούς και χονδροειδή

κοντινά πλάνα μακάβριων σκηνών. Μακροπρόθεσμα, τα κόμικς θα πλήρωναν το τμήμα γι' αυτό το προκλητικό υλικό.

Εδώ αξίζει να επισημάνουμε πόσο ξεχώριζαν οι τίτλοι της EC σε όλες τις περιπετειώδεις κατηγορίες: πολεμικά, γκανγκοτερικά, τρόμου κ.λπ. Οι περισσότεροι ιστορικοί υπογραμμίζουν την ποιότητα της εικονογράφησης (την οποία συζητήσαμε ήδη παραπάνω), αλλά εξίσου εντυπωσιακή ήταν η προσοχή που δινόταν στο κείμενο. Πραγματικά, στην EC σχεδίαζαν πρώτα τα μπαλόνια και τα πλαίσια για το κείμενο, και μετά προσάρμοζαν πάνω τους τα σκίτσα, αντί για το αντίστροφο. Επίσης, ενώ οι περισσότερες εταιρείες εκμεταλλεύονταν απληλώς τους δημιουργούς, η EC ήταν γνωστή για τον φιλικό τρόπο που τους φερόταν. Για παράδειγμα, όλα τα στρίπ έγραφαν τα ονόματα των δημιουργών, κάτι πρωτάκουστο για κείνη την εποχή. Αργότερα, ο εκδότης της EC, William Gaines, απέδωσε εν μέρει σ' αυτό το κλίμα την επιτυχία της εταιρείας: «Υπήρχε μεγάλος θαυμασμός μεταξύ των σκιτσογράφων. Έμεινε μέσα ο Wally Wood με μια καινούργια ιστορία και αμέσως μαζεύονταν γύρω του τρεις άλλοι σκιτσογράφοι και άρχιζαν να μελετούν μία μία τις γραμμές και τα πάνελ, και να τα εκθειάζουν. Την επόμενη φορά, ήταν η δική του σειρά να θαυμάσει τη δουλειά κάποιου άλλου...».<sup>18</sup>

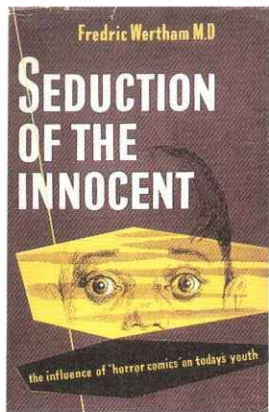
Η αύξηση της βίας στα αμερικανικά κόμικς προκάλεσε μακροπρόθεσμα αντιδράσεις από τους «Φύλακες της Δημοσίας Λειτουργίας». Δυστυχώς για τους οπαδούς των κόμικς στις Ηνωμένες Πολιτείες, αλλά και στη Βρετανία, όπου υπήρχε μια αργή αλλά σταθερή εισοδος τίτλων, σε λίγο θα ξεσπούσε μία από τις μεγαλύτερες κρίσεις στην ιστορία του Μέσου. Μέσα σε λίγα χρόνια, τα κόμικς έγιναν ο αποδιονομητοχός τράγος για διάφορες δυνάμεις αντίδρασης και λογοκρισίας, κάτι που θα οδηγούσε στην αποδυνάμωση και αναδόμηση του τομέα στην Αμερική. Το άμεσο αίτιο ήταν οι αντιρρήσεις ενός μέρους του κοινού στις Ηνωμένες Πολιτείες (και σε μικρότερο βαθμό στη Βρετανία) για τις δύο κατηγορίες που ήταν φυσικό να συγκεντρώνουν τέτοια πυρά: τα γκανγκοτερικά και τα τρόμου.

Με λίγα λόγια, αυτά τα κόμικς —και ιδιαίτερα οι εκδόσεις της EC— προκάλεσαν σάλο. Στην Αμερική άρχισε να κερδίζει έδαφος η ιδέα ότι είναι εν μέρει υπεύθυνα για την αύξηση της νεανικής εγκληματικότητας, ενισχυμένη από ένα βιβλίο του διακεκριμένου ψυχιάτρου Dr Fredric Wertham. Το βιβλίο, που είχε τίτλο *Seduction of the Innocent* (*Αποούλανση των Αθώων*, Rinehart, 1954), καταφερόταν ενάντια στις περισσότερες κατηγορίες κόμικς, αλλά κυρίως στα τρόμου και στα γκανγκοτερικά.<sup>19</sup> Στην πραγματικότητα, οι ισχυρισμοί ήταν επιστημονικά αβάσιμοι, και το βιβλίο χρησιμοποιούσε εικόνες από κόμικς, τις οποίες παρουσίαζε εντελώς αποκομμένες από το γενικό πλαίσιο όπου εμφανίζονταν μέσα στα έργα. Όμως, οι εντυπώσεις που δημιούργησε —χαρακτήριστηκε «Το βιβλίο-σοκ της χρονιάς»— και ο ευαγγελικός ζήλος του συγγραφέα του, ήταν αρκετά για να προκαλέσουν ευρεία κοινωνική αντίδραση, η οποία εκδηλώθηκε με διαμαρτυρίες ή ακόμη με το κάψιμο κόμικς σε

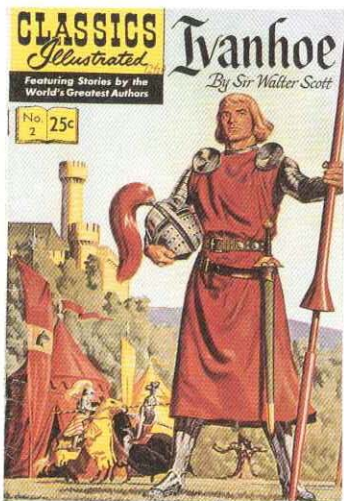


Δύο από τους πολλούς τίτλους κόμικς τρόμου που πλημμύριζαν την αγορά στις αρχές της δεκαετίας του '50. Ανάμεσα στους αναγνώστες τους συγκαταλέγονται μελλοντικοί συγγραφείς και σκηνοθέτες, όπως ο Stephen King, ο George Romero και ο John Carpenter. Δεξιά: Σελίδα από το *Uncanny Tales* (Marvel Comics, 1954). Εικονογράφηση: Dick Briefer. Κάτω: Εξώφυλλο και εσωτερικό από το *The Vault of Horror* (EC Comics, 1954). Εικονογράφηση: Johnny Craig (εξώφυλλο), Jack Davis (strip).





**Παραδείγματα από τον αντίκτυπο ενάντια στα αστυνομικά και τα κόμικς τρόμου. Πάνω: Εξώφυλλο του βιβλίου, *Seduction of the Innocent* (Museum Press, 1955), του ψυχιάτρου Fredric Wertham. Πάνω: «Should US "Comics" be Banned?» («Πρέπει να απαγορευτούν τα αμερικανικά "κόμικς";»), ένα άρθρο από το βρετανικό περιοδικό *Picture Post*. Πάνω δεξιά: Φωτογραφία από το κάψιμο κόμικς στη Νεμπράσκα το 1954, μια σκηνή που ανακαλεί συνειρμικά μεθόδους της ναζιστικής Γερμανίας. Κάτω: Εξώφυλλο, *Ivanhoe* (Gilberton, 1946). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Ένα από τα Κλασικά Εικονογραφημένα, τα εκπαιδευτικά κόμικς που εξαιρέθηκαν από τη λογοκρισία.**



γειτονιές της Αμερικής.<sup>20</sup>

Στη Βρετανία, ανάλογοι φόβοι που υπήρχαν πήραν μεγαλύτερη διάσταση από την κατάσταση στην Αμερική. Τα κόμικς της EC ανατυπώνονταν σε ασπρόμαυρη μορφή από την Arnold Book Co και οι πωλήσεις τους ήταν μηδαμινές σε σχέση με τα βασικά κόμικς, όπως το *Eagle*, παρ' όλα αυτά όμως προκλήθηκε σκάνδαλο. Ένα άρθρο που δημοσιεύθηκε στην *Picture Post* το 1952 έθεσε το ερώτημα: «Πρέπει να απαγορευτούν τα αμερικανικά κόμικς;», και το απάντησε επαναλαμβάνοντας τους ισχυρισμούς του Wertham περί νεανικής εγκληματικότητας και παραθέτοντας επιβεβαιώσεις αυτής της θέσης από Βρετανούς ειδικούς. Το άρθρο τελειώνει με την αναλογία της «γλιστερής ιλαγιάς»: «Αυτά τα βιβλία στηρίζονται στην πρόκληση βίαιων σοκ στο νευρικό σύστημα των παιδιών, και, όπως ο ναρκωμανής πρέπει να αυξάνει σταδιακά το μέγεθος της δόσης για να επιτύχει το ίδιο αποτέλεσμα, έτσι και στην περίπτωση των αναγνώστών, καθώς αμβλύνεται η ευαισθησία τους από την επανάληψη μιας κτηνώδους πράξης, αυξάνεται αναγκαστικά και ο βαθμός της βίας».<sup>21</sup>

Με αυτό τον τρόπο, το κοινό και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού αναγκάστηκε ξαφνικά να πάρει μια θέση για τα κόμικς, κάτι που δεν είχε χρειαστεί να γίνει μέχρι τότε. Το στερεότυπο του κόμικς είχε τεθεί υπό αμφισβήτηση (προσέξτε τα εισαγωγικά στον τίτλο του άρθρου της *Picture Post*) και το αποτέλεσμα ήταν αναγκαστικά η λογοκρισία.<sup>22</sup>

Στην Αμερική έγιναν συνεδριάσεις επιτροπών της Γερουσίας, στις οποίες κατέθεσαν και ο Fredric Wertham και ο William Gaines. Η Γερουσία ανάγκασε τους εκδότες να συγκροτήσουν την Ένωση Περιοδικών Κόμικς της Αμερικής (Comics Magazine Association of America), που ιδρύθηκε επίσημα το 1954. Αυτή η Ένωση διαμόρφωσε έναν κώδικα δεοντολογίας, την εφαρμογή του οποίου επέβλεπε ένας οργανισμός ελέγχου, η «Επιτροπή Δεοντολογίας των Κόμικς» («The Comics Code Authority»). Ο «Κώδικας» ήταν ένας κατάλογος απαγορεύσεων. Απαγορεύονταν οι αναφορές στο σεξ, η υπερβολική βία, η αμφισβήτηση της εξουσίας κ.λπ. Η εφαρμογή του Κώδικα γινόταν με την υποβολή κάθε νέου τίτλου στην επιτροπή για έγκριση. Αν το κόμικς περνούσε τον έλεγχο, μπορούσε να εκδοθεί έχοντας στο εξώφυλλο τη σφραγίδα «Approved by the Comics Code Authority» («Εγκεκριμένο από την Επιτροπή Δεοντολογίας των Κόμικς»). Αν δεν περνούσε, απαγορευόταν η έκδοσή του.<sup>23</sup>

Στη Βρετανία, το Κοινοβούλιο φέρισε τον «νόμο περί εκδόσεων επιβλαβών για παιδιά και νέους» («Children's and Young Persons Harmful Publications Act», 1955), ο οποίος ουσιαστικά δεν επέτρεπε την εισαγωγή ή ανατύπωση των «επιβλαβών» κόμικς.<sup>24</sup>

Αυτό ήταν ένα σημείο καμπής για τα αμερικανικά κόμικς. Οι πωλήσεις έπεσαν σχεδόν αμέσως, καθώς ακυρώθηκαν αρκετές σειρές. Ολόκληρες κατηγορίες κόμικς εξαφανίστηκαν: τα τρόμου και τα γκανγκστερικά χτυπήθηκαν περισσότερο, αλλά και άλλες κατηγορίες επηρεάστηκαν, όπως τα πολεμικά, τα γουέστερν, τα ρομάντζα, ακόμη και οι σούπερ-ήρωες. Η EC κόντεψε



να χρεοκοπήσει (και θα χρεοκοπούσε, αν δεν υπήρχε η επιτυχία του *Mad*), ενώ άλλοι εκδότες δεν ήταν τόσο τυχεροί.

Ο Κώδικας σίγουρα αποτελεί το τέλος μιας φάσης στην ανάπτυξη των αμερικανικών κόμικς, δεν ήταν όμως και το τέλος του τομέα. Πολλοί εκδότες υπέφεραν, άλλοι όμως κατάφεραν να προσαρμοστούν και να αποδείξουν ότι τα κόμικς μπορούν ακόμη να έχουν βιώσιμες πωλήσεις, παραμένοντας μέσα στα όρια του Κώδικα. (Το παιχνίδι τώρα παιζόταν αλλιώς: υπονοούμενα αντί για ξεκάθαρες περιγραφές, «σασπένς» αντί για αιματοχυσίες). Με αυτό τον τρόπο τα κόμικς κατάφεραν να επιβιώσουν, αν και σε γενικές γραμμές οι πωλήσεις συνέχισαν να μειώνονται, κάτι που μπορεί να αποδοθεί στην παράλληλη άνοδο της τηλεόρασης.

Στη Βρετανία, αυτή η διαδικασία συνέπεσε με την άρση της απαγόρευσης διανομής των αμερικανικών κόμικς που έγινε το 1959. Στο μεταξύ, είχε διαπιστωθεί ότι ο Κώδικας ήταν αποτελεσματικός, και δεν είχε γίνει απαραίτητη η εφαρμογή του βρετανικού νόμου περί Εκδόσεων.

Από την πλευρά των εκδοτών, η πτώση της EC επέτρεψε σε δύο άλλες εταιρείες να κυριαρχήσουν στην αγορά, στην DC Comics και στη Marvel (η πιο παλιότερα ονομάζονταν «Atlas» και «Timely»), και την άνοδο μικρότερων εταιρειών, όπως η Gilberton. Οι δύο πρώτες επικέντρωσαν τις δραστηριότητές τους στους σούπερ-ήρωες, παλιούς και νέους. Οι ηνίσχυρες γροθιές των πρώων δεν ενοχλούσαν, φτάνει να μη μιάτωνε κανείς. Η Gilberton, από την άλλη μεριά, εξέδιδε τα «Classics Illustrated» («Κλασικά Εικονογραφημένα»), με κλασικά έργα της λογοτεχνίας προσαρμοσμένα σε μορφή κόμικς, και έτσι δεν ήταν καν υποχρεωμένη να υποβάλλει τις εκδόσεις της στην Επιτροπή για έγκριση.

Καμιά αμερικανική εκδοτική εταιρεία δεν κατάφερε να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες καλύτερα από τη Marvel. Παλιότερα, η εταιρεία εξέδιδε πάρα πολλά κόμικς πολεμικά και τρόμου, αλλά τώρα προσανατολίστηκε στους σούπερ-ήρωες, που δεν δημιουργούσαν προβλήματα με τον Κώδικα. Σε μια κίνηση που είχε σκοπό να αντιμετωπίσει την DC Comics στο ίδιο της το παιχνίδι, δημιουργήθηκε μια νέα σειρά από τον συντάκτη-συγγραφέα Stan Lee και τον σκιτσογράφο Jack Kirby. Οι δύο δημιουργοί σκέφτηκαν ότι μια ενδιαφέρουσα νέα κατεύθυνση θα



Η αρχή της «εποχής Marvel». Πάνω και δεξιά: Εξώφυλλο και εσωτερικές σελίδες από το *Fantastic Four* (Marvel Comics, 1968). Σενάριο: Stan Lee/Jack Kirby. Εικονογράφηση: Jack Kirby. Ο τίτλος που αναβίωσε τα κόμικς με σούπερ-ήρωες στην Αμερική. Οι ιστορίες διακρίνονταν από ένα πιο σοβαρό προβληματισμό: οι «Τέσσερις» μάλωναν μεταξύ τους όπως κάθε οικογένεια, και έβρισκαν πάντα τον χρόνο να συζητούν για ζητήματα όπως τι είναι σημαντικότερο, το μυαλό ή η σωματική δύναμη.

ήταν να κάνουν επίκεντρο του κόμικς όχι τόσο την ηλικία όσο τις προσωπικότητες των ηρώων. Έτσι, σε αντίθεση με τις παλιές φόρμουλες, οι σούπερ-ήρωες της Marvel ήταν πιο ανθρώπινοι. Προβληματίζονταν για τον ρόλο τους και είχαν αμφιβολίες για τις δυνάμεις τους.

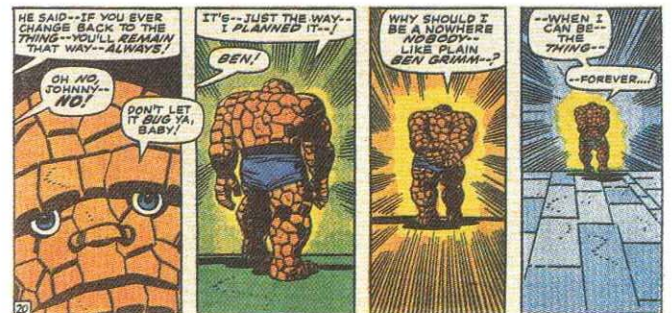
Η εικονογράφηση ήταν επίσης ένας σημαντικός παράγοντας. Ο Kirby είχε δουλέψει παλιότερα σε πολλές κατηγορίες κόμικς, όπως αυτή των σούπερ-ηρώων (*Captain America*) και των πολεμικών (*Foxhole*), αλλά στη Marvel μπόρεσε να εκφράσει ελεύθερα το ταλέντο του στις θεαματικές σκηνές και στην επιστημονική φαντασία. «Είμαι καλά ενημερωμένος σε θέματα επιστημονικής φαντασίας, αλλά και επιστημονικής πραγματικότητας», είχε πει αργότερα ο Kirby. «Διάβαζα τα πρώτα βιβλία επιστημονικής φαντασίας και είχα αρχίσει να μαθαίνω για το σύμπαν μόνος μου, και να παίρνω στα σοβαρά αυτά που μάθαινα... Άρχισα να συνειδητοποιώ πόσο υπέροχο και μυστηριώδες είναι το σύμπαν, και αυτό με βοήθησε στα κόμικς, γιατί έφαχνα πάντα για το μυστηριώδες».<sup>25</sup> Ο Kirby κατάφερε να δείξει ότι τα κόμικς μπορούν να λειτουργήσουν παρά τις απαγορεύσεις του Κώδικα. Η πρώτη μεγάλη επιτυχία της Marvel ήταν οι *Fantastic Four* (1961), μια ομάδα με τέσσερα μέλη: Mr Fantastic, Human Torch, The Thing και Invisible Girl. Ήταν ουσιαστικά μια «σούπερ-ομάδα» που δεν έδερνε μόνο τους κακούς, αλλά και προβληματιζόταν και αγωνιούσε γι' αυτούς τους ξυλοδαρμούς. Με την προσθήκη μερικών τρομερών εχθρών, όπως ο Puppet-Master και ο Dr Doom, το κόμικς βρήκε τον ρυθμό του και συγκέντρωσε φανατικούς οπαδούς.

Λίγο αργότερα, το 1962, η Marvel εξέδωσε το *The Incredible Hulk*, με ήρωα έναν επιστήμονα, τον βασανισμένο Bruce Banner, που εκτίθεται σε ακτινοβολίες σ' ένα ατύχημα και γίνεται ένας σούπερ-δυνατός πράσινος γίγαντας. Η ιστορία είχε ως έμπνευση τον Τζέκιλ και Χάιντ, και στηριζόταν επίσης στους φόβους της εποχής για την «ατομική απειλή». Ωστόσο, δεν είχε τους καλά διαμορφωμένους χαρακτήρες των *Fantastic Four* και στην αρχή δεν γνώρισε μεγάλη επιτυχία, αν και οίγα σιγά κατάφερε να προσελκύσει ένα σημαντικό αναγνωστικό κοινό. Το 1962 (στο τεύχος *Journey into Mystery*, αρ. 83) εμφανίστηκε άλλος ένας ήρωας που η επιτυχία του ήρθε πιο γρήγορα. Ήταν ο *Mighty Thor*, με ήρωα έναν





CONTINUED AFTER NEXT PAGE



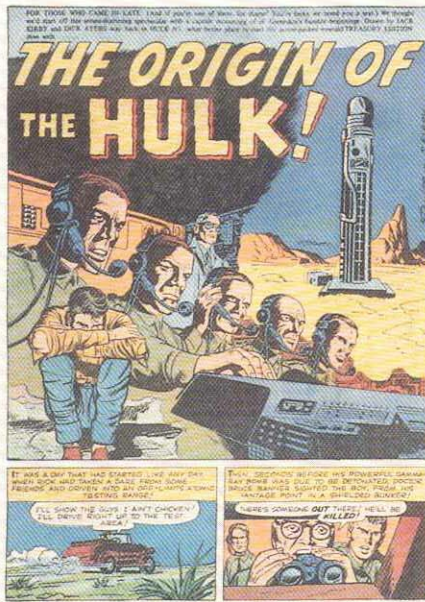
Οι Fantastic Four (Marvel Comics, πάνω 1970, αριστερά 1965, αριστερά και πάνω 1968).  
 Σενάριο: Stan Lee/Jack Kirby.  
 Εικονογράφηση: Jack Kirby. Ο χαρακτήρας του «Thing» ήταν ο πιο πρωτότυπος από τους «Τέσσερις»: ένας νέος παιδευμένος μέσα στο σώμα ενός τριτηνού τέρατος, που αντιπεριπέζει, όμως, την κατάσταση του με στωικότητα και χιούμορ.

Δεξιά: Σελίδα από τους *Fantastic Four* (Marvel Comics, 1968).  
Σενάριο: Stan Lee/Jack Kirby.  
Εικονογράφηση: Jack Kirby. Ο Kirby είναι ο σημαντικότερος σκιτσογράφος στην ιστορία των αμερικανικών κόμικς.

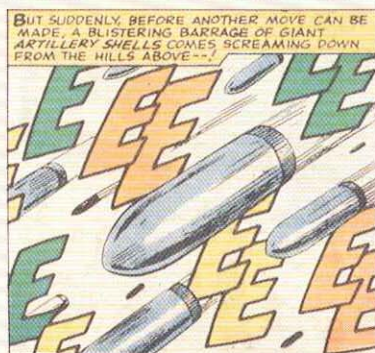
**IT'S CLOBBERIN' TIME!**







Σελίδες από το *The Hulk* (Marvel Comics). Πάνω: Λεπτομέρεια από έκδοση του 1965 περίπου. Δεξιά: Σελίδες από την πρώτη ιστορία, 1962. Κάτω: Σελίδες από μια έκδοση του 1964. Σενάριο: Stan Lee και Jack Kirby. Εικονογράφηση: Jack Kirby.



SPIDER-MAN  
12¢ 68  
IND. JAN

# the AMAZING SPIDER-MAN

APPROVED BY THE COMICS CODE AUTHORITY



MARVEL COMICS GROUP

## CRISIS ON CAMPUS!



NOW, MY ONLY PROBLEM IS... HOW DO I ATTACH IT TO DOC OCK ?? OH, WELL, I'VE GOT A HUNCH THAT SPIDER-MAN WILL FIND A WAY TO DO IT!



Σελίδες από τον γνωστότερο ίσως τίτλο της Marvel, τον *Spider-Man* (Marvel Comics), με ήρωα έναν ντροπαλό έφηβο που αποκτά ικανότητες αράχνης. Πάνω: Εξώφυλλο του John Romita (1968), με θέμα τις φοιτητικές ταραχές της εποχής. Πάνω δεξιά, αριστερά και δεξιά: Σελίδες και πάνελ από μια έκδοση του 1964, με έναν από τους πιο διασκεδαστικούς εχθρούς του Spider-Man, τον Dr Octopus. Σενάριο: Stan Lee. Εικονογράφηση: Steve Ditko.



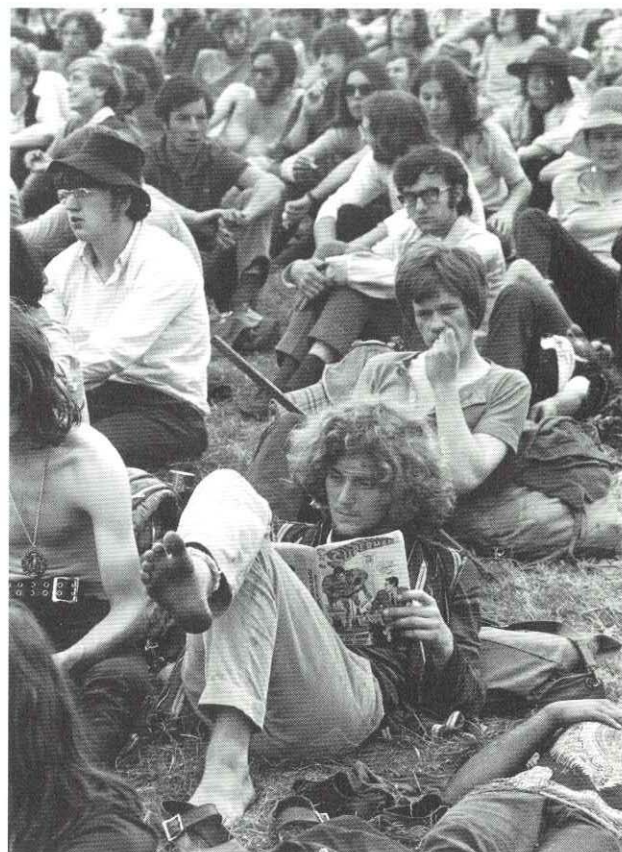
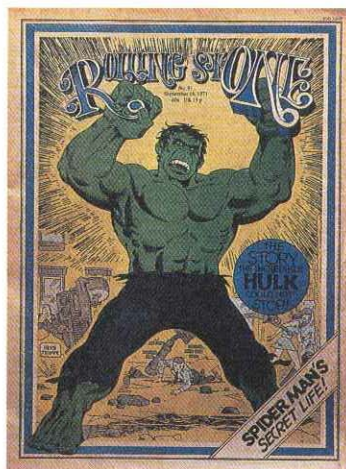
ψηλό και αδύνατο γιατρό, που πηγαίνει για διακοπές στη Νορβηγία και βρίσκει το σφυρί του θεού Thor σε μια σπηλιά. Όταν το πιάνει, μεταμορφώνεται σε σούπερ-Βίκινγκ, αποκτώντας μέχρι και μακριά ξανθά μαλλιά.

Όμως, η μεγαλύτερη επιτυχία της Marvel ήρθε το 1963: *The Amazing Spider-Man*. Ήταν μία ακόμη δημιουργία των Lee-Kirby, αλλά η εικονογράφηση ήταν του Steve Ditko. Ήρωας της σειράς ήταν ένας βιβλιόφιλος έφηβος, ο Peter Parker, που στη διάρκεια μιας επιστημονικής επίδειξης τον τσιμπά μια ραδιενεργός αράχνη. Γρήγορα διαπιστώνει ότι έχει αποκτήσει την ικανότητα να οκαρφαλώνει σε τοίχους, να κρέμεται από ταβάνια και να υφαίνει ιστούς. Η επιτυχία αυτής της φαινομενικά απλής ιστορίας στηριζόταν στο γεγονός ότι οι αναγνώστες μπορούσαν να ταυτιστούν με το εφηβικό άγχος του πρωταγωνιστή, που προσπαθεί να κάνει το σωστό, έστω και αν η ζωή του είναι πολύ μπερδεμένη.

Η Marvel συνέχισε να δημιουργεί νέους ήρωες. Από τους πιο φημισμένους είναι οι: *X-Men* (1963), μία ακόμη «τετράδα» (The Beast, Cyclops, Iceman και Angel, ενώ αργότερα προστέθηκε και η Marvel Girl), *The Avengers* (1963), που συνδύασαν τον Hulk και τον Thor με άλλους λιγότερο γνωστούς χαρακτήρες, όπως οι Iron Man, Ant-Man και The Wasp, και ο *Silver Surfer* (1968), με ήρωα έναν στοχαστικό εξωγήινο που μάχεται ενάντια στον Galactus, ένα γίγαντα που καταβροχθίζει πλανήτες. Μερικοί εξαιρετικοί σκιτσογράφοι που δούλεψαν ο' αυτούς, αλλά και σε άλλους ήρωες της Marvel είναι ο James Steranko, ο Neal Adams και ο John Romita.

Αυτό το νέο κύμα σούπερ-ηρώων πλασαρίστηκε με διαφημιστικές υπερβολές από τη Marvel, με μια ένταση που ήταν πρωτοφανής μέχρι τότε (προσέξτε, για παράδειγμα, τα επίθετα «Φανταστικοί», «Εκπληκτικοί», «Πανίσχυροι» κ.λπ.). Επιπλέον, τα κόμικς ήταν έτσι σχεδιασμένα ώστε να γίνονται συλλογές. Οι χαρακτήρες εμφανίζονταν ο ένας στα κόμικς του άλλου, με αποτέλεσμα οι fan ενός ήρωα να γνωρίζουν και τους άλλους, ενώ ταυτόχρονα η τακτική αυτή δημιούργησε ένα σύμπαν με ένα πλήθος από σούπερ-ήρωες, που αργότερα θα ονομαζόταν «Σύμπαν της Marvel». Με αυτό τον τρόπο, ο Lee κατάφερε να ηείσει τους αναγνώστες ότι ανήκαν σε μια αποκλειστική «λέοχη ειδημόνων», εγκαινιάζοντας έτσι το φαινόμενο των «fan» των κόμικς.<sup>26</sup> «Νομίζω ότι τελικά αντιμετώπισα την όλη σειρά των εκδόσεων ως μια τεράστια διαφημιστική καμπάνια», ομολόγησε αργότερα. «Ήθελα να νιώσουν οι αναγνώστες ότι είμαστε όλοι μέρος ενός "in" κλαμπ, που ο έξω κόσμος δεν γνώριζε καν την ύπαρξή του».<sup>27</sup> Η επιτυχία της Marvel αναζωογόνησε όλο τον τομέα. Η DC Comics απάντησε αναβιώνοντας τους δύο μεγαλύτερους χαρακτήρες της, τον Superman και τον Batman. Στις νέες εκδόσεις προστέθηκαν καινούργια στοιχεία στη μυθολογία του Superman, ενώ η εικονογράφηση ανανεώθηκε με τη δημιουργική δουλειά του Curt Swan. Ο Batman, από την άλλη μεριά, ωφελήθηκε από την τηλεοπτική σειρά που άρχισε να προβάλλεται το 1966, με τον Adam West στον πρωταγωνιστικό ρόλο, και είχε πολύ μεγάλη

**Δεξιά: Ένας χίπι απολαμβάνει τον Superman στο διάλειμμα ενός φεστιβάλ. Κάτω: Ο Hulk γίνεται εξώφυλλο στο Rolling Stone (Straight Arrow, 1971).**



ακροαματικότητα. Τα νέα κόμικς του Batman είχαν στοιχεία όπως το Batmobil, το αυτοκίνητο του Batman, και την Batcave, τη μυστική σπηλιά του, και σε γενικές γραμμές ακολουθούσαν το κακόγουστο, μάλλον γκροτέσκο στυλ της τηλεοπτικής σειράς, καταφέροντας όμως έτσι να κερδίσουν μια νέα γενιά αναγνωστών.

Οι σούπερ-ήρωες συνέχισαν να έχουν επιτυχία μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60 και για ένα διάστημα, μάλιστα, έγιναν «in». Αυτό οφείλεται, εν μέρει, και στην επιρροή της pop art, που έκανε συχνές αναφορές στα κόμικς, καθώς και στο γεγονός ότι η νέα γενιά των χίπις φοιτητών δήλωνε fan των κόμικς. Όπως πάντα, η Marvel και ο Stan Lee εκμεταλλεύτηκαν όσο το δυνατόν καλύτερα αυτή την κατάσταση. Τα κόμικς της Marvel είχαν τη φράση «A Pop Art Production!» («Μια Παραγωγή Pop Art!»), ενώ ο Lee έκανε τουρνέ σε κολέγια και παρουσίαζε με περηφάνια γράμματα φοιτητών και καθηγητών κολεγίου στις στήλες της αλληλογραφίας.

Και άλλες κατηγορίες είχαν επίσης επιτυχία. Τα πολεμικά κόμικς, για παράδειγμα, γνώρισαν μια αναγέννηση. Ο κύριος τίτλος της Marvel ήταν το *Sgt Fury and his Howling Commandos* (1963), που αναφερόταν στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, με ήρωα έναν λοχία που πολεμάει μασώντας το ηούρο του και μια ομάδα κομάντος διαφόρων εθνότητων (που χαρακτηρίστηκαν από μερικούς «κραυγαλέα ρατσιστικά στερεότυπα»). Η DC Comics απάντησε με τον *Sgt Rock*, έναν παλαιότερο χαρακτήρα από το *Our Army at War*, που απέκτησε δικό του κόμικς το 1977, και η δράση του εξελισσόταν επίσης στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, αλλά δεν ακολουθούσε τόσο πολύ τη φόρμουλα του «σούπερ-ήρωα». Έτσι, απέμεινε στους μικρότερους

**BOYS-TEENAGERS-YOUNG MEN!**

**GET BIG BRUNO!**

**WORLD WRESTLING CHAMPION**

BRUNO SHOWS YOU THE ONLY WAY TO GET A SUPER STRONG MUSCLED BODY LIKE HIS!

YOU PAY ONLY \$2 FOR THE BRUNO COURSE OF BODY BUILDING

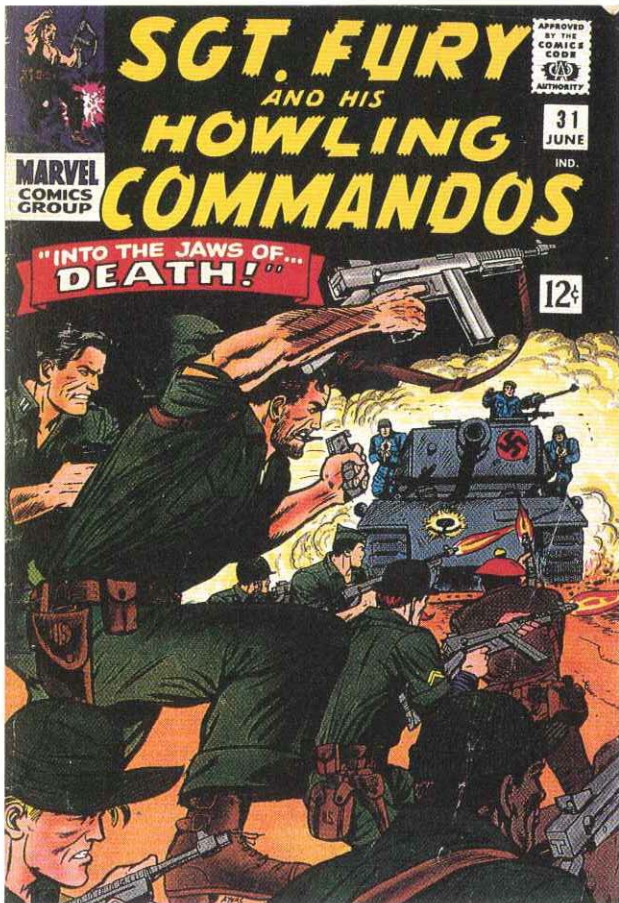
• Complete • Fully illustrated

Πάνω και δεξιά: Από τις μεγαλύτερες απολαύσεις στα αμερικανικά κόμικς δράσης της δεκαετίας του '60 ήταν οι διαφημίσεις που δημοσίευαν. (Marvel Comics, 1965 και 1966). Κάτω: Αυτή την εποχή επανεμφανίστηκαν τα πολεμικά κόμικς, με τον Sgt Fury και τον Sgt Rock να ανταγωνίζονται στα ράφια των πρακτορείων. Κάτω αριστερά: Εξώφυλλο, Sgt Fury and his Howling Commandos (Marvel Comics, 1966). Εικονογράφηση: Dick Ayers. Κάτω κέντρο: Οι κομάντο σε δράση ενάντια στους κακούς Γιαπωνέζους (από μια έκδοση του 1965). Κάτω δεξιά: Εξώφυλλο, Our Army at War (DC Comics, 1962), με πρωταγωνιστή τον λοχία Rock. Εικονογράφηση: Joe Kubert.

εκδότες να καλύψουν το Βιετνάμ, με κυριότερη την Dell, που η βασική της επιτυχία ήταν το *Tales of the Green Beret* (1967). Παρά το παράδειγμα που είχε δώσει η EC στη δεκαετία του '50, αυτά τα κόμικς απέφυγαν την αντιπολεμική γραμμή και προτίμησαν τις συμβατικές φόρμουλες.<sup>28</sup>

Ακόμη και τα κόμικς τρόμου επανεμφανίστηκαν τελικά. Φυσικά, οι εκδότες ήταν προσεχτικοί, γιατί αν και ο Κώδικας, με το πέρασμα, είχε αρχίσει να μην εφαρμόζεται τόσο αυστηρά, υπήρχε πάντα το ενδεχόμενο να δημιουργηθούν νέες αντιδράσεις. Γι' αυτό τον λόγο γνώρισαν μεγάλη επιτυχία τίτλοι όπως το *House of Mystery* και το *House of Secrets* της DC Comics. Τα κόμικς αυτά υπήρχαν από τις αρχές της δεκαετίας του '50, αλλά δεν υπερέβαλαν ποτέ στην περιγραφή φρικιαστικών σκηνών.

Άλλοι εκδότες έργων τρόμου απέφυγαν εντελώς τον Κώδικα, εκδίδοντας τα κόμικς σε μορφή περιοδικού (συνήθως ασπρόμαυρα). Το *Creepy* και το *Eerie* (και τα δύο εκδόσεις Warren, 1964 και 1965 αντίστοιχα) αποτελούσαν μια επιστροφή στην παλιά καλή εποχή της δόξας της EC, και χρησιμοποιούσαν μάλιστα μερικούς από τους ηλιούς σκιτσογράφους της EC (ανάμεσα στα νέα ονόματα είναι ο Bernie Wrightson και ο Neal Adams). Οι ιστορίες τους ήταν έντονα επηρεασμένες από τις «γοτθικές» ταινίες μερικών στούντιο, όπως της Hammer και της Universal. Ο τρίτος σημαντικός τίτλος της Warren, το *Vampirella* (1969), ήταν ο πιο πρωτότυπος, με πρωταγωνίστρια μια σέξι εξωγήινη βαμπίρ («Αξίζει να πεθάνει κανείς για



**THROW YOUR VOICE**  
Throw your voice like a trumpet, behind doors, everywhere. Instrument fits in your pocket. 100% guaranteed. Family Free book. No. 127 \$25¢

**SILENT DOG WHISTLE**  
This whistle can't be heard by humans, but Rover can. Well, it'll bark a mile away. This whistle is for outdoors. Get this whistle in for \$1.00. No. 701 \$1.00

**JACK POT BANK**  
Jack Pot Bank that only just like the one aimed hands in 1st prize. Look at the dice and see the beauty. Brass spin and lock like the real thing. Dimes are removable. This game should not be used for gambling purposes. No. 206 \$1.00

**MAGIC CARDS**  
Deck is marked and stripped. Can be read from the back but looks like ordinary deck. With instructions for 10 terrific tricks. No. 163 \$1.98

**SURPRISE PACKAGE**  
Are you willing to take a chance? We won't tell you what you get, but because you're willing to gamble, we'll give you more than your money's worth. No. 472 Only 50¢

**AMAZING MINIATURE RADIO**  
This tiny, feather weight radio operates without batteries, without tubes, but brings you years of listening pleasure. There's nothing to wear out, nothing to replace. No. 944 \$2.98

**MONSTER SIZE MONSTERS**  
A full 8 feet tall in authentic life-size! Full color illustrations of 100 monsters! 100% guaranteed. No. 423 \$1.98

**WOMAN'S CHOICE**  
Place it on a chair or table. It will catch the hair and lint. 100% guaranteed. No. 423 \$1.98

**TRICK BASEBALL**  
It doesn't matter if you're a fan. It's fun to see all the hits on the ball. 100% guaranteed. No. 358 \$1.98

**SECRET SPY SCOPE**  
This secret spy scope that lets you see into the most secret places. 100% guaranteed. No. 372 \$1.98

**TRICK BLACK SOAP**  
Ordinary looking piece of soap. Victim washes face and gets black. No. 372 Only 25¢

**X-RAY SPECS**  
An illusion optical illusion \$1.00. Scientific optical principle. Really works. Imagine—look out on the 'X-Ray Specs' and you'll see right through the back and see the bones underneath. Look at your friend. Is that really his body you 'see' under his clothes? Look at laughs and fun at parties. No. 417 \$1.00

**MINIATURE SECRET CAMERA**  
The smallest camera so small, it fits in cigarette pack. 100% guaranteed. No. 281 \$1.00

**ONION GUM**  
This real chewing gum but tastes like onions. 100% guaranteed. No. 281 \$1.00

**Honor House Prod. Corp.**  
Dept. 777GK-10  
Lombard, N.Y.

Rush me the items listed below. If I am not 100% satisfied, I may return any part of my purchase after 10 days free trial for full refund of purchase price.

Item	Name of Item	How Many	Total Price

I enclose \$\_\_\_\_\_ in full payment. Please guarantee.

Send C.O.D. I will pay postage on delivery plus postage.

Name \_\_\_\_\_  
Address \_\_\_\_\_

Sorry, we cannot ship orders for less than \$1.00.

SGT. FURY is published by EARD PUBLISHING CORP., OFFICE OF PUBLICATION: 625 MADISON AVENUE, NEW YORK, N.Y. 10022. Published monthly. Copyright 1962 by EARD PUBLISHING CORP., 625 Madison Avenue, New York, N.Y. 10022. Vol. 1, No. 31, JUNE 1962 issue. Price 12¢ per copy. Subscription rates \$1.75 and \$2.25 Canada for 12 issues including postage. Foreign subscriptions \$2.75 in American funds. No similarity between any of the names, characters, persons, and/or institutions appearing in this magazine with those of any living or dead person or institution is intended and any such similarity which may exist is purely coincidental. Printed in the U.S.A. by The Eastern Color Printing Co., Woburn 20, Conn. Martin Goodman, Publisher. Application to mail at second class postage rates is pending at New York, N. Y., and Montreal, Can.

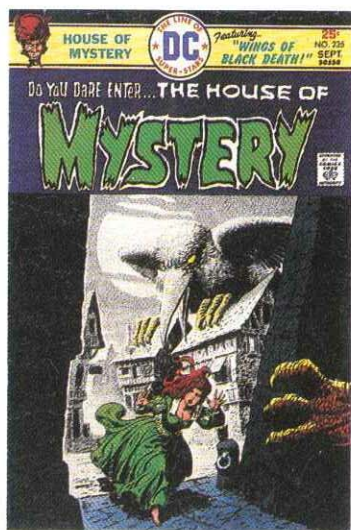
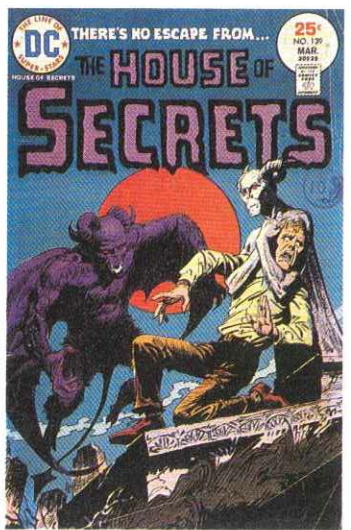
ένα σπριάδι στον λαιμό από μια τέτοια βαμπίρ!».<sup>29</sup> Υπήρχαν και πολλά άλλα, μερικά καλά, μερικά κακά. Τα *Nightmare*, *Psycho* και *Scream* (όλα έκδοση Skywald, 1970, 1971 και 1973 αντίστοιχα) δεν είχαν την ίδια ποιότητα με τα περιοδικά της Warren, αλλά διέθεταν πιο ενδιαφέρουσα πλοκή, χρησιμοποιώντας κυρίως το στοιχείο του ψυχεδελικού και του αλλόκοτου, και παρουσιάζοντας ευφάνταστες διασκευές διηγημάτων του Edgar Allan Poe.

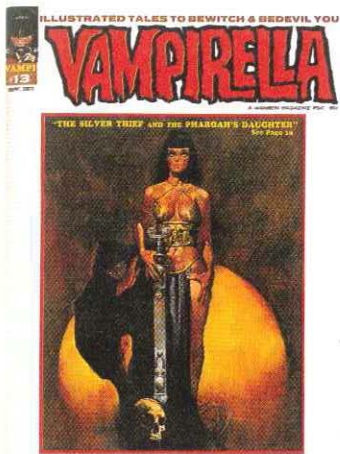
Τέλος, η επικόπηση των αμερικανικών κόμικς δεν θα είναι πλήρης αν δεν επιστρέψουμε για λίγο στα «Classics Illustrated» της Gilberton. Όπως αναφέραμε, σκοπός των κόμικς αυτών ήταν να γνωρίσουν στα παιδιά τα μεγάλα μυθιστορήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας, δηλαδή ουσιαστικά τα βιβλία των «κλασικών» συγγραφέων. Τα περισσότερα ήταν μυθιστορήματα δράσης —περιπέτειες όπως *Το Νησί των Θησαυρών*, *Ο Τελευταίος των Μοϊκανών* και *Οι Τρεις Σωματοφύλακες*—, αν και υπήρχαν και μερικά

δραματικά όπως το *Ανεμοδαρμένα Ύφια*. Ξεχώριζαν από τα άλλα κόμικς επειδή οι ιστορίες τους ήταν μεγάλες και αυτοτελείς, και επειδή ο σκοπός τους ήταν προφανώς εκπαιδευτικός. Γι' αυτό συνήθως τα αγόραζαν οι γονείς και όχι τα παιδιά. Τα «Classics Illustrated» άρχισαν να εκδίδονται στις Ηνωμένες Πολιτείες από την Gilberton το 1947 και οι βρετανικές ανατυπώσεις τους από τη Thorpe and Porter από το 1951, και έφτασαν στο αποκορύφωμα της επιτυχίας τους στην περίοδο αμέσως μετά την εφαρμογή του Κώδικα.<sup>30</sup>

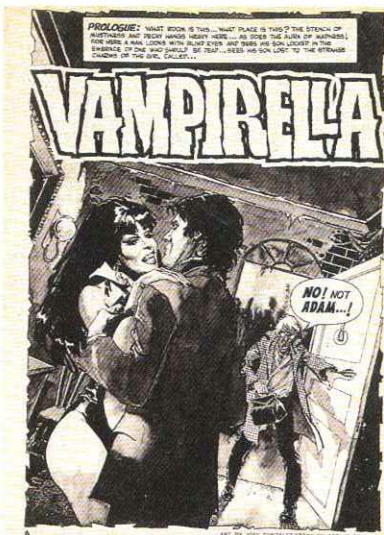
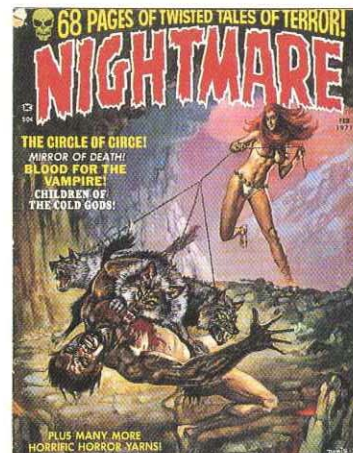
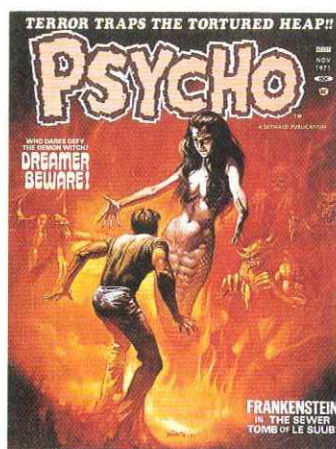
Τα αμερικανικά κόμικς είχαν ορθοποδήσει και πάλι στη δεκαετία του '60, αλλά οι συνθήκες εργασίας των δημιουργών δεν είχαν βελτιωθεί καθόλου. Η δουλειά γινόταν από ελεύθερους εξωτερικούς συνεργάτες και μοιραζόταν σε συγγραφείς, σκιτσογράφους, μολυβωτές και μελανωτές, με αποτέλεσμα να είναι αδύνατη η οργάνωση κάποιου σωματείου. Αυτό σήμαινε, επίσης, ότι τα περισσότερα κόμικς ήταν ανώνυμα.

Κάτω: Σελίδες από το *Tower of Shadows* (Marvel Comics, 1969): Κεντρικό δισέλιδο (αριστερά) με σενάριο του Stan Lee, εικονογράφηση του John Buscema. Σελίδα (δεξιά) του Jim Steranko, ένα δείγμα της τεχνικής των γρήγορων διαδοχικών σκηνών ή «fast-cut». Κάτω: Εξώφυλλα, *House of Secrets* (DC Comics, 1975). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. *House of Mystery* (DC Comics, 1975). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. και *Tower of Shadows* (Marvel Comics, 1969). Εικονογράφηση: Jim Steranko.





Άλλα κόμικς τρόμου εκδίδονταν σε μορφή περιοδικού, και ήταν ασπρόμαυρα για να αποφύγουν τις διατάξεις του Κώδικα. Αριστερά και κάτω: Εξώφυλλο και εσωτερικές σελίδες από τη Vampirella (Warren Publications), με ηρωίδα ένα σέξι βαμπίρ. Εξώφυλλο (1971), εικονογράφηση: Ανώνυμος· κεντρικό strip (1971), γραμμένο από τον Archie Goodwin, εικονογράφηση: Jose Gonzalez· κάτω strip (1972), εικονογράφηση: Esteban Maroto.



Δεξιά, πάνω, κέντρο και κάτω: Εξώφυλλο και εσωτερικές σελίδες από τα πολύ αλλόκοτα Psycho και Nightmare (και τα δύο εκδόσεις Skywald). Εξώφυλλα (1971) από τον Boris Ballejo· strip του Psycho, κέντρο (1971), εικονογράφηση: Ross Andru και Mike Esposito· σενάριο: Ross Andru· κάτω strip του Nightmare (1971), εικονογράφηση: Ανώνυμος.

Είναι αλήθεια ότι μερικοί εκδότες ήταν καλύτεροι από άλλους. Όπως έχουμε δει, το προσωπικό της EC είχε σχετικά καλή μεταχείριση και υπέγραφε τα έργα του. Το ίδιο ισχύει για τον Charles Biro, που δούλευε στη Lev Gleason. Επίσης, μερικοί δημιουργοί έβγαλαν σημαντικά κέρδη από τη δουλειά τους: ο Will Eisner διατήρησε την ιδιοκτησία όλων των έργων του και είχε όλα τα οικονομικά οφέλη που συνεπάγεται αυτό. Όμως, η πιο συνηθισμένη κατάσταση ήταν η εκμετάλλευση και η απογοήτευση: ο Siegel και ο Shuster «αρμήχτηκαν» οικονομικά από την DC Comics για τη δουλειά τους στον Superman, ενώ ο Jack Kirby είχε παρόμοια μεταχείριση στη Marvel και αναγκάστηκε να μπει σε μια μακροχρόνια μάχη με την εταιρεία για να πάρει πίσω τα έργα του.<sup>31</sup>

Συμπερασματικά, πριν κλείσουμε αυτό το κεφάλαιο για τα κόμικς περιπέτειας, πρέπει να επανέλθουμε στη θέση που έχουν μέσα στη λαϊκή κουλτούρα γενικά. Το θέμα προφανώς είναι πολύπλοκο, αλλά μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για ένα πράγμα: η περιπέτεια διέυρνε το περιεχόμενο των κόμικς, αυξάνοντας όμως ταυτόχρονα και τους στόχους των επικριτών τους. Είναι φανερό ότι η κρίση του 1954-55 στα αμερικανικά κόμικς τρόμου και τα γκανγκστερικά οδήγησε σε σημαντικές εξελίξεις, αλλά αν εξετάσουμε την περίοδο 1930-70 στο σύνολό της, θα δούμε ότι εμφανίστηκε ένα πολύ ευρύτερο φάσμα απόψεων.

Οπωσδήποτε, υπήρχε ένας διχασμός της κοινής γνώμης απέναντι στα κόμικς δράσης, όπως υπήρχε και απέναντι στα χιουμοριστικά. Βασικά, υπήρχαν δύο αντίθετες απόψεις. Από τη μία πλευρά, πολλοί, ιδιαίτερα ενήλικες και γονείς, έβλεπαν τα κόμικς περιπέτειας σαν «παραμύθια που ξυπνούν τα αίματα», μια έντονη μορφή φυγαγωγίας για τα αγόρια, και επομένως θεωρούσαν ότι ουσιαστικά δεν υπήρχε λόγος ανησυχίας. Μάλιστα, σε σχέση με τα κόμικς «ηιοτίπας», όπως η σειρά *Classics Illustrated* στη Βρετανία και τις *Howlmen* Πολιτείες, και το *Eagle* και το *Look and Learn* στη Βρετανία, πολλοί πίστευαν ότι είναι εκπαιδευτικά και ωφέλιμα. Από την άλλη μεριά, οι διαμαρτυρίες σε βάρος των κόμικς δράσης εντεινονταν σταδιακά, συχνά μάλιστα προβάλλοντας επιχειρήματα που είχαν διατυπωθεί αρχικά για τους προκατόχους των κόμικς (στη Βρετανία τα *penny dreadfuls* και οι φυλλάδες με μυθιστορήματα, και στις Ηνωμένες Πολιτείες τα μυθιστορήματα των δέκα σεντς και τα *pulp*), και έπαιρναν όλο και μεγαλύτερη δημοσιότητα σε άρθρα εφημερίδων, ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές, και σε ακαδημαϊκά βιβλία.<sup>32</sup>

Στο υπόβαθρο των αντιδράσεων βρισκόταν η αίσθηση ότι η ίδια η ιδέα της αφήγησης μιας περιπέτειας σε μορφή κόμικς έχει κάτι το χυδαίο. Σύμφωνα με αυτή τη θέση, ακόμη και τα κόμικς που αποτελούν διασκευές κλασικών περιπετειών (τα «ωφέλιμα») δεν κάνουν τίποτε άλλο από το να εκχυδαίζουν τη λογοτεχνία. Τα επιμέρους ζητήματα προκάλεσαν ακόμη πιο έντονες αντιδράσεις. Ο μεγαλύτερος φόβος αφορούσε τη βία, και ιδιαίτερα την ιδέα ότι η βία μπορεί να επηρεάσει πολύ αρνητικά τα παιδιά και να τους εμπυσθήσει μια φιλοσοφία του τύπου «ο ισχυρότερος έχει δίκιο». Έτσι, οι πολεμικές ιστορίες, με τις συνεχείς οκνές μάχες

και τους πρωταγόνες που σπνρίζονται στην αδιαφορία για τις συνέπειες, καταδικάστηκαν από τους επικριτές, όπως και τα κόμικς των σούπερ-ηρώων με τα ατέλειωτα γρονθοκοπήματά τους. Τα κόμικς με σούπερ-ήρωες επικρίθηκαν επίσης, επειδή εκφράστηκαν φόβοι ότι τα παιδιά μπορεί να προσπαθήσουν να τρυπήσουν τοίχους με τη γροθιά τους, όπως ο Hulk, ή να πετάξουν από παράθυρα, όπως ο Superman. Το στοιχείο του σεξ στα κόμικς ήταν μια άλλη συνηθισμένη πηγή ανησυχίας (όπως πάντα, το σεξ πηγαινει με τη βία όπως το αλάτι με το πιπέρι). Θεωρήθηκε αδιανόστο να υπάρχει σεξ σε έντυπα που διαβάζουν παιδιά, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι τα κόμικς με σεξουαλικό περιεχόμενο μπορεί να προσέλκυαν ένα αναγνωστικό κοινό μεγαλύτερης ηλικίας. Παραδείγματα τέτοιου τύπου ήταν τα αμερικανικά γκανγκστερικά κόμικς, όπου οι γυναίκες απεικονίζονταν ουστηματικά με πρόστυχο τρόπο. Αυτά τα στοιχεία θεωρήθηκαν απαράδεκτα από μερικούς, ικανά ίσως να μετατρέψουν αθώα παιδιά σε άρρωστους σεξομανείς. Οι σχολιαστές που ασχολήθηκαν με το θέμα συνήθως συμφωνούσαν με τον Wertham ότι τα κόμικς έχουν ένα «επιθετικό και αφύσικο σεξουαλικό περιεχόμενο».<sup>33</sup>

Αργότερα, άρχισαν να δημιουργούνται αντιδράσεις για άλλα ζητήματα, που είχαν πιο πολιτικό χαρακτήρα, ιδιαίτερα με την εμφάνιση του κινήματος των Ανθρωπίνων Δικαιωμάτων και του Φεμινισμού στη δεκαετία του '60. Τα κόμικς δράσης κατηγορήθηκαν συχνά για ρατσισμό, αφού πολλές φορές παρουσίαζαν τους μαύρους κατά στερεότυπο τρόπο, ως εγκληματίες ή ως «κοινωνικό πρόβλημα». Ακόμη και τα ελάχιστα κόμικς που προσδιόθησαν να αποκαταστήσουν την ισορροπία και να απευθυνθούν σε μαύρους αναγνώστες, συνήθως είχαν λάθος πολιτική βάση (το κόμικς *Black Panther* με έναν μαύρο σούπερ-ήρωα δέχτηκε πολλά πυρά). Αλλά και άλλες μειονότητες είχαν παρόμοια κακή μεταχείριση. Οι Άραβες ήταν ύπουλοι και συνωμότες, οι Ανατολίτες απαθείς σαδιστές και οι Ινδιάνοι άγριοι που μιλούσαν με μονοσύλλαβα. Σε μερικά κόμικς, το ειμίπεδο του ρατσισμού ήταν απίστευτο: σ' έναν βρετανικό τίτλο της δεκαετίας του '60, ο λευκός ήρωας χρησιμοποιεί τις λέξεις «wog» (αράβης), «nignog» (σκυλάρανας) και «Gippo» (Αιγύπτιος) στην ίδια ιστορία.<sup>34</sup> Όπως είναι φυσικό, τόσο στη Βρετανία όσο και στην Αμερική, η συντριπτική πλειοψηφία των δημιουργών ήταν λευκοί.



Πάνω: Η σφραγίδα έγκρισης που εμφανιζόταν στα εξώφυλλα όλων των αμερικανικών κόμικς που είχαν υποβληθεί στην Επιτροπή του Κώδικα Δεοντολογίας μετά το 1955. Δεξιά: Ένα μέλος της Επιτροπής εξηγεί τους κανόνες με τους οποίους γίνεται η λογοκρισία (1954). Απέναντι σελίδα: Μια έκθεση αμερικανικών κόμικς τρόμου στη Βρετανία (1954), οργανωμένη από το Εθνικό Σωματείο Δασκάλων στα γραφεία του στο Λονδίνο, με σκοπό την απαγόρευσή τους.



1. Πρέπει να πούμε επίσης ότι, όπως και με τα χιουμοριστικά κόμικς, μερικά αμερικανικά strip εμφανίστηκαν σε βρετανικούς τίτλους, όπως π.χ. ο Hulk, ο Spider-Man, ο Superman κ.λπ. Βλ. Dennis Gifford, *Encyclopaedia of Comic Characters* (London, Longman, 1987).
2. Δύο ενδιαφέρουσες γενικές μελέτες των βρετανικών κόμικς είναι: K. Carpenter (ed), *Penny Dreadfuls and Comics* (London, Victoria and Albert Museum, 1983) και Gifford, *Encyclopaedia of Comic Characters*.
3. George Orwell, «The Boys' Weeklies» (*Horizon*, March 1940). (Αυτές οι φυλλάδες με μυθιστορήματα διαφημιζόνταν μερικές φορές ως «κόμικς», και το άρθρο του Orwell θεωρείται γενικά ότι αποτελεί επίθεση εναντίον τους).
4. Αντίθετα με την αντίληψη που επικρατεί γενικά, ο Morris δεν εναντιωνόταν μόνο στη βία των αμερικανικών κόμικς. Τον ενοχλούσαν επίσης, για θρησκευτικούς λόγους, τα «υπερφυσικά» στοιχεία που υπήρχαν σε πολλούς τίτλους.
5. Ένας διάσημος αλλοδαπός ήταν ο Hugo Pratt, που αργότερα έγινε μεγάλος «star» στην Ευρώπη.
6. Η δήλωση αυτή έγινε στις αρχές της δεκαετίας του '70 και αναφέρεται από τον Jonathan Glancy στο «Sufferin' Satellites, the Comic is Dead» (*The Independent*, 6 Μαρτίου 1993, σ. 36). (Κάτι άλλο που δεν είναι γνωστό είναι ότι ο Hampson έπεσε σε τόσο βαθιά κατάθλιψη ώστε αποπεράθηκε να αυτοκτονήσει).
7. Τα κόμικς διαχωρίστηκαν σε κατηγορίες στη δεκαετία του '60, αν και υπάρχουν περιπτώσεις, όπως τα spor, για παράδειγμα, που είχαν εμφανιστεί πολύ νωρίτερα σε ανεξάρτητα κόμικς, το *Sports Fun* (Amalgamated Press, 1922) και το *Football Comics* (1953).
8. Το *Warlord* (1974), έκδοση της DC Thomson, θεωρείται μερικές φορές πρόδρομος του Battle, αλλά δεν είχε την ίδια «ένταση».
9. Les Daniels, *Marvel: Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics* (Virgin Books, 1991), σ. 16.
10. Μερικά από τα πρώτα strip συγκεντρώθηκαν σε συλλογές ανατυπώσεων με τη μορφή που περιγράφεται στη σ. 53 (για παράδειγμα, η Little Orphan Annie και ο Dick Tracy υπήρχαν σε μια σειρά της Cupples and Leon).
11. Για τα αμερικανικά κόμικς, οι καλύτερες μελέτες γενικού ενδιαφέροντος είναι: L Daniels, *Comic: A History of the Comic Books in America* (New York, Bonanza Books, 1971)· M Benton, *The Comic Book in America* (Dallas, Taylor Publishing, 1989)· R Goulart, *Over 50 Years of American Comic Books* (New York, Publications International, 1991). Καλές είναι επίσης οι ιστορικές μελέτες του Les Daniels για τους δύο μεγαλύτερους εκδότες της Αμερικής: *Marvel*, London, και *DC Comics: Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes* (1991 και, Virgin Books, 1995).
12. Jerry Siegel, αναφέρεται από τον Benton, σ. 22.
13. Είναι ενδιαφέρον να συγκρίνει κανείς τις εικόνες του Superman αυτής της περιόδου με τις ρωσικές αφίσες ηρωοποιημένων εργατών της ίδιας εποχής.
14. Η πιο εκτενής μελέτη για τον Batman είναι: R Pearson and W Uricchio (eds), *The Many Lives of the Batman* (London, BFI Publishing, 1991).
15. Το «DC» ήταν συντομογραφία του «Detective Comics», που ήταν επίσης ο τίτλος του πρώτου κόμικς που εξέδωσε η εταιρεία.
16. Για μια πιο ακαδημαϊκή μελέτη των σούπερ-ηρώων, βλ. το εξαιρετικό βιβλίο του Richard Reynolds *Superheroes: A Modern Mythology* (London, Batsford, 1992).
17. Όπως αναφέραμε και παραπάνω, μερικοί τίτλοι έβγαιναν σε ασπρόμαυρες ανατυπώσεις από βρετανικές εταιρείες, ενώ τα strip γουέστερν ήταν μόνιμο συστατικό των βρετανικών ανθολογιών. Στις περισσότερες περιπτώσεις, αυτά τα strip ήταν έργο βρετανών καλλιτεχνών. Το πιο γνωστό παράδειγμα ήταν το «Riders of the Range» του Charles Shilton και του Jack Daniel στο *Eagle*.
18. «An Interview with William M Gaines», από τους

- Dwight Decker και Gary Groth (*The Comics Journal*, αρ. 81, Μάιος 1983, σ. 66).
19. *Seduction of the Innocent* (Museum Press, 1955), σ. 70.
20. Σχετικά με τον Wertham, βλ. J A Gilbert, *Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s* (New York, Oxford University Press, 1986) και επίσης την εισαγωγή του M Barker, στην επανέκδοση του βιβλίου του Wertham, *Seduction of the Innocent* (Kitchen Sink, 1996). Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι η ανασκευή των επιχειρημάτων του Wertham δεν είναι πρόσφατη: πολλοί ψυχίατροι εναντιώθηκαν στις θέσεις του εκείνη την εποχή.
21. Βλ. Peter Mauer, «Should US "Comics" be Banned?» (*Picture Post*, 17 Μαΐου, 1952). Δεν αποτελεί σύμπτωση ότι η *Picture Post* εκδιδόταν από την ίδια εταιρεία που έβγαζε το *Eagle*, τη Hulton Press. Μάλιστα, αυτό το διαβόητο άρθρο περιλάμβανε και μια σελίδα που αντιδίσταζε το *Eagle* με τα «επιβλαβή» αμερικανικά κόμικς.
22. Πρέπει να επισημάνουμε ότι αυτό το κύμα αντιδράσεων ξεσπά κατά τακτά χρονικά διαστήματα και συνήθως αποτελεί μια διαδικασία εξεύρεσης αποδιοπομπαίων τράγων για άλλα ευρύτερα θέματα. Άλλα παραδείγματα είναι οι αντιδράσεις στα penny dreadfuls στη δεκαετία του 1860 και η διαμάχη για τα βιντεοπαιχνίδια στη δεκαετία του '80. Για μια εισαγωγή σχετικά με το ιστορικό πλαίσιο του θέματος, βλ. G Pearson, *Hooligan: A History of Respectable Fears* (London, Macmillan, 1983).
23. Η υποβολή των κόμικς στην Επιτροπή για έγκριση δεν ήταν υποχρεωτική για όλους τους εκδότες. Οι κύριες εξαιρέσεις ήταν η Dell και η Gilberton.
24. Σχετικά με την εκστρατεία αυτή στη Βρετανία, βλ. M Barker, *A Haunt of Fears* (London, Pluto Press, 1984).
25. «Jack Kirby: Interview with Gary Groth» (*The Comics Journal*, αρ. 134, Φεβρουάριος 1990, σ. 92).
26. Μερικοί ιστορικοί θεωρούν ότι τα αίτια για τη δημιουργία του φαινομένου των «fan» είναι διαφορετικά. Οπωσδήποτε, ο ρόλος του Julius Schwartz ως αρχισυντάκτη των DC Comics ήταν σημαντικός από αυτή την άποψη, ιδιαίτερα για την προσηχή που έδινε στα γράμματα των «fan». Παρομοίως, η EC είχε κι αυτή μια στήλη για τα γράμματα των «fan» (στα οποία απαντούσαν οι γνωστοί «φρικαλέοι αφηγητές»), καθώς και αρκετά «fanzines» (περιοδικά fan) που στήριζαν την εταιρεία.
27. Αναφέρεται από τον Daniels, *Marvel*, σ. 105.
28. Μερικοί τίτλοι έκαναν κάποιες έμμεσες αναφορές στο κίνημα κατά του πολέμου του Βιετνάμ. Για παράδειγμα, το *Sgt Rock* είχε τον υπότιτλο «Make War No More» («Σταματήστε τον Πόλεμο»).
29. Η Warren είχε βγάλει επίσης ένα πολεμικό κόμικς-περιοδικό με αρκετές αντιπολεμικές ιστορίες της ίδιας νοοτροπίας με τις αντίστοιχες της EC. Λεγόταν *Blazing Combat* και η έκδοσή του δεν κράτησε πολύ.
30. Η Gilberton άρχισε να εκδίδει τη σειρά το 1941, με τον τίτλο «Classic Comics». Το 1947 άλλαξαν το όνομα σε «Classics Illustrated», αναζητώντας ένα πιο κλασικό ποσότυπο. Οι βρετανικές εκδόσεις ήταν μερικές φορές καθαρές ανατυπώσεις, μερικές φορές ανατυπώσεις με νέα εξώφυλλα, και σε κάποιες περιπτώσεις εντελώς νέα κόμικς.
31. Οι σταδιοδρομίες του Siegel, του Shuster και του Kirby είναι πιο πολύπλοκες, γιατί ορισμένες εποχές έπαιρναν σχετικά υψηλές αμοιβές. Όμως, σε ό,τι αφορά τα πνευματικά δικαιώματα, είχαν και αυτοί την ίδια μεταχείριση με όλους τους άλλους δημιουργούς.
32. Μια επισκόπηση αυτών των επικρίσεων υπάρχει στο: N Tucker (ed) *Suitable for Children*, (Chatto and Windus, 1976).
33. Dr Wertham, *Seduction*, σ. 85.
34. «The Nile Flows Red» (*Espionage*, αρ. 8: Brugueditor, 1967).
35. Θυμίζουμε και πάλι στους αναγνώστες το σημαντικό έργο του Martin Barker *Comics: Ideology, Power and the Critics* (Manchester University Press, 1989).



Ο σεξισμός θεωρήθηκε ακόμη μεγαλύτερο πρόβλημα. Τα περισσότερα κόμικς περιείχαν τα δημιουργούσαν άντρες και απευθύνονταν σε άντρες, με αποτέλεσμα να παρουσιάζουν πολύ αρνητικά τις γυναίκες. Οι γυναίκες έπαιζαν πάντα δευτερεύοντες ρόλους, συνήθως «βοηθών» (νοσοκόμες, μαράδες, νοικοκυρές) και τις χρησιμοποιούσαν ως στοιχεία της πλοκής, τις περισσότερες φορές σαν θύματα της βίας των «κακών», που σώζονται από τους ήρωες. Και βέβαια πάντα τις παρουσίαζαν σαν σεξουαλικά αντικείμενα, με βαθιά ντεκολιέ και πανύψηλα πόδια. Οι νέες αντιλήψεις που έφερε ο φεμινισμός στα τέλη της δεκαετίας του '60 έκανε πολλούς να ζητήσουν μια πλήρη επαναξιολόγηση του τρόπου αντιμετώπισης των γυναικείων χαρακτήρων στα κόμικς. Όμως, οι εκδότες δεν ήθελαν να αλλάξουν τις φόρμουλες που είχαν αποδειχθεί επιτυχημένες μέχρι τότε. Έτσι έγιναν ελάχιστες αλλαγές μέχρι και τη δεκαετία του '80, αλλά ακόμη και τότε ήταν στο μεγαλύτερο βαθμό επιφανειακές. Όλες αυτές οι ανησυχίες αφορούσαν τις «επιδράσεις» που μπορεί να έχουν τα κόμικς περιπέτειας στους αναγνώστες γενικά, και στα παιδιά ειδικότερα. Οι θεωρητικές βάσεις των αντιρρήσεων ήταν μάλλον υποτυπώδεις, σε γενικές γραμμές όμως στηρίζονταν στην αντίληψη ότι οι νέοι δέχονται όλα τα ερεθίσματα από το περιβάλλον τους χωρίς να μπορούν να τα κρίνουν και να τα αξιολογήσουν. Στην πραγματικότητα, όμως, δεν υπήρχαν επιστημονικά στοιχεία που να επιβεβαιώνουν αυτά την άποψη, η οποία στηριζόταν σε πολύ ηλιούς φόβους. Πιο πρόσφατες έρευνες εξέτασαν σε πολύ μεγαλύτερο βάθος το θέμα και έδειξαν, ανάμεσα σε άλλα, ότι τα παιδιά ερμηνεύουν τα κόμικς ανάλογα με τις δικές τους συνθήκες ζωής και συχνά «καθορίζουν μια δική τους ατζέντα». Ωστόσο, τα αποτελέσματα των ερευνών δεν είναι ακόμη οριστικά, και η διαμάχη γύρω από τις επιδράσεις των κόμικς συνεχίζεται αμείωτη.<sup>35</sup>



# Girl



28 JANUARY 1961

VOL 10 No 4

EVERY WEDNESDAY

5d

Companion to EAGLE, SWIFT and ROBIN

## Win a holiday in ITALY

### Susan of St. Bride's in TIME FOR STUDY

Student nurse Susan Marsh, having fun with her gay new friend, Fenella, neglects to help new student Charity Smith with her studies. Then, because Fenella forgets to pass on a message, Charity's mother is rushed into hospital. Later, Fenella is brought in unconscious, after a car smash. Susan and Charity fail their exam and must start again with the junior nurses.

ALL BECAUSE I WENT OUT WITH FENELLA INSTEAD OF WORKING WITH CHARITY...



SERIOUSLY ILL

- Miss Jackson
- Mrs Thomas
- Miss Darcy
- Mrs Campbell
- Miss O'Sullivan
- Miss French

POOR FENELLA - I WONDER HOW SHE IS?

AND SO...

COULD I SPEAK TO FENELLA, PLEASE SISTER?

OH, GOOD! I'LL GO AND SEE HER, THEN.

MISS DARCY? I'M TO TELL ANYONE WHO ASKS THAT SHE'S 'QUITE COMFORTABLE' NOW.

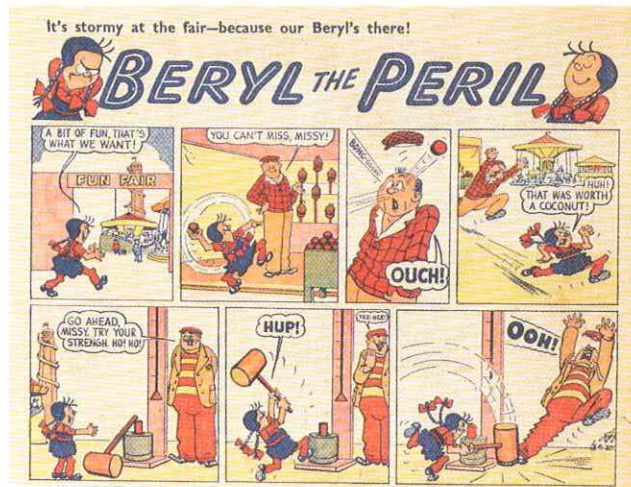


SPEAK TO HER? DON'T YOU KNOW...?

AWAY FROM MY FRIENDS, AMONG THE NEW STUDENTS...

# Κάτι για τα κορίτσια

Απέναντι: Εξώφυλλο, *Girl* (Hulton Press, 1961), το αντίστοιχο κοριτσίστικο κόμικς του *Eagle*, με εξίσου καλή ποιότητα έκδοσης. «Susan of St Bride's», εικονογράφηση: Peter Kay, σενάριο: Ruth Adam. Άκρη δεξιά: Εξιδανικευμένη εικόνα κοριτσιού της μέσης τάξης που διαβάζει κόμικς (1957). Δεξιά: Μια λιγότερο αθώα σταρ κοριτσίστικου κόμικς της εργατικής τάξης, «Beryl the Peril» *The Topper* (DC Thomson, 1953). Εικονογράφηση/σενάριο: David Law. Κάτω: Εξώφυλλο, *Wonder Woman* (DC Comics, 1960), με την υπ' αριθμόν 1 σούπερ-ηρωίδα της Αμερικής. Εικονογράφηση: Ανώνυμος.

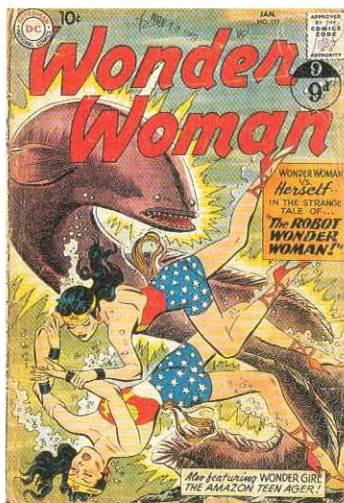


Στο διάστημα από το 1930 μέχρι το 1960 υπήρξε τεράστια πρόοδος στα χιουμοριστικά και περιπετειώδη κόμικς, το αναγνωστικό κοινό όμως ήταν πάντα τα αγόρια από οχτώ μέχρι δώδεκα ετών. Ανάμεσα στους πρώτους χιουμοριστικούς τίτλους υπήρχαν και μερικοί που απευθύνονταν στα κορίτσια, σε γενικές γραμμές όμως το κοινό αυτό είχε αγνοηθεί, πράγμα που έθετε ένα πρόβλημα στους εκδότες: πώς μπορούσαν να κατακτήσουν το άλλο μισό της νεανικής αγοράς; Και από τις δύο πλευρές του Ατλαντικού, δοκιμάστηκαν νέες στρατηγικές, μερικές από τις οποίες ήταν τόσο πετυχημένες ώστε αναδιμόρφωσαν ριζικά τα κόμικς. Δυστυχώς, όμως, παρ' όλες αυτές τις καινοτομίες, οι τίτλοι για κορίτσια σπάνια συμπεριλαμβάνονται στις μελέτες για τα σύγχρονα κόμικς. Η αγορά των συλλεκτών στη δεκαετία του '90 ουσιαστικά δεν ενδιαφέρεται γι' αυτά τα έργα, και έτσι παραμένουν μια ξεχασμένη ιστορία.<sup>1</sup>

Στη Βρετανία, τα κόμικς για κορίτσια ήταν το τελευταίο βήμα στη διαδικασία διαφοροποίησης των κόμικς, και από πολλές πλευρές μπορεί να θεωρηθεί το πιο ενδιαφέρον. Το «μπούμ» των κόμικς περιπέτειας ήταν εντυπωσιακό, καθώς μετά την έκδοση του *Eagle* ακολούθησε σωρεία τίτλων αφιερωμένων στον πόλεμο, στην επιστημονική φαντασία και στα σπορ. Από το 1950 και μετά, άρχισε να εμφανίζεται και ένας αυξανόμενος αριθμός από κοριτσίστικα κόμικς, τα οποία συχνά ακολουθούσαν τη μορφή των έργων για αγόρια, αλλά αντικατόπτριζαν τις ιδέες που επικρατούσαν για το τι «ενδιαφέρει τα κορίτσια». Αλλά πριν μπούμε σ' αυτό το θέμα, πρέπει πρώτα να γυρίσουμε λίγο πιο πίσω στο παρελθόν. Πραγματικά, τα

κόμικς για κορίτσια και γυναίκες έχουν πολύ μεγαλύτερη ιστορία στη Βρετανία. Ακόμη και στην πρώτη περίοδο άνθισης των κόμικς, πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, είχαν γίνει προσπάθειες εκμετάλλευσης αυτής της αγοράς. Το *Ally Sloper's Half Holiday* είχε αρκετούς γυναικείους χαρακτήρες, με κυριότερη την Tootsie Sloper. Μερικά άλλα κόμικς εκείνης της εποχής είχαν σελίδες μόδας, με σκίτσα φορεμάτων, καπέλων κ.λπ.

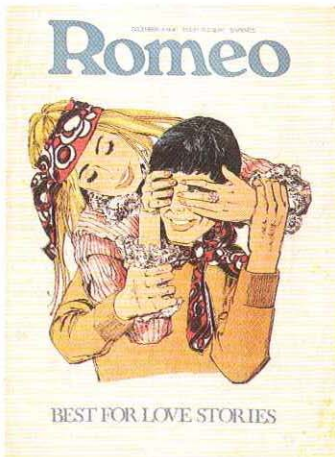
Τα παιδικά χιουμοριστικά κόμικς, που διαδέχθηκαν αυτούς τους τίτλους για ενήλικες, έκαναν επίσης μια προσπάθεια να απευθυνθούν στα κορίτσια, με χαρακτήρες όπως η Keyhole Kate, η Beryl the Peril και η Minnie the Minx, που αναδείχθηκαν σε σύμβολα στη Βρετανία. Το αναγνωστικό κοινό αυτών των εκδόσεων ήταν και αγόρια και κορίτσια, σε ίσα ποσοστά περίπου, υπήρχαν όμως και άλλα κόμικς, κατά την περίοδο από το 1920 μέχρι το 1950, που απευθύνονταν σε ένα πιο ειδικό κοινό. Για παράδειγμα, για τις μικρότερες αναγνώστριες υπήρχε το *Playbox* (Amalgamated Press, 1925), με ηρωίδες τις αδελφές του Tiger Tim από το *Rainbow* (ανάμεσά τους ήταν η Tiger Tilly και η Olive Ostrich).<sup>2</sup> Επίσης, για λίγο μεγαλύτερα κορίτσια, υπήρχαν φυλλάδες με μυθιστορήματα, οι οποίες, από τη δεκαετία του '30 και μετά, αφιέρωναν όλο και περισσότερο χώρο στα στρίπ. Στη Βρετανία, το πρώτο από τα επιτυχημένα κοριτσίστικα κόμικς της δεκαετίας του '50 συνδεόταν στενά με τις προγενέστερες φυλλάδες με μυθιστορήματα. Το *School Friend* (Amalgamated Press, 1950) ήταν η αναβίωση ενός τίτλου που η έκδοσή του είχε σταματήσει πριν από πολύ καιρό, και έγινε αμέσως επιτυχία. Το περιεχόμενο είχε αναφορές



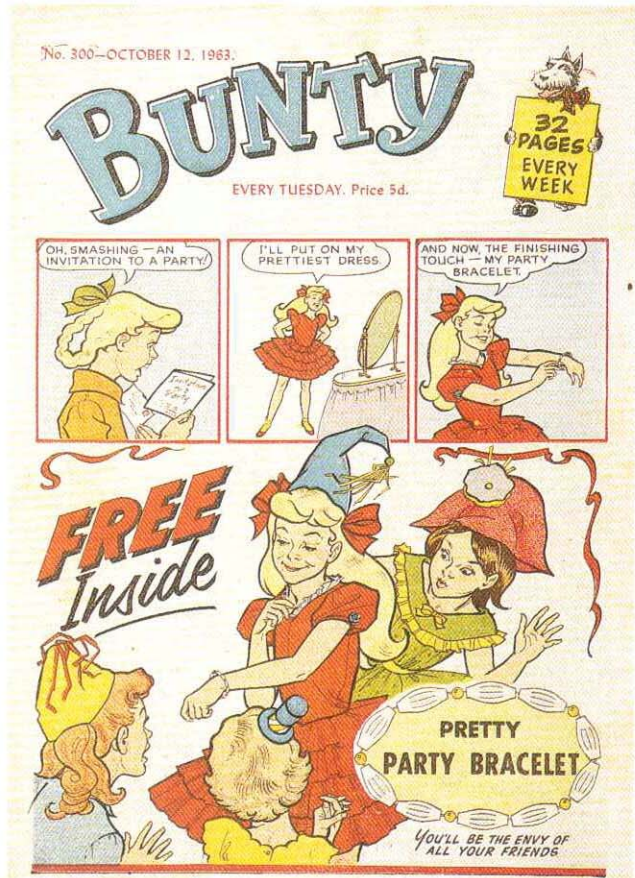


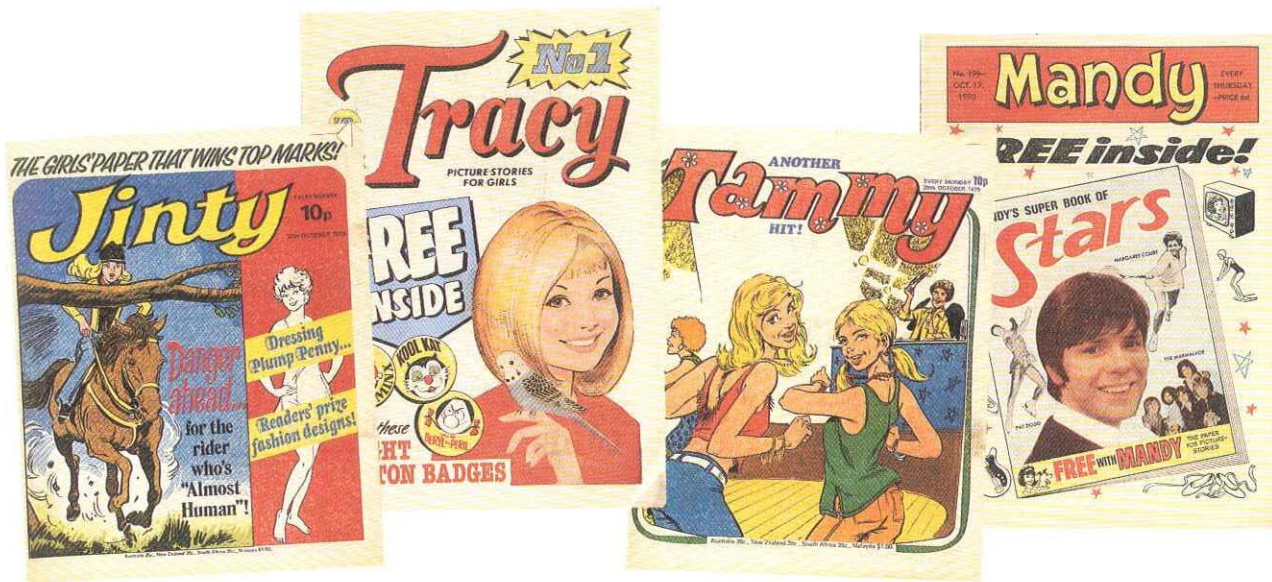
Πάνω: Ασπιομέρεια και εξώφυλλο, *Girl* (Hulton Press, 1952). Εικονογράφηση/σενάριο: Ray Bailey. Ένας πρωτοποριακός τίτλος για κορίτσια, με υψηλή ποιότητα. Το strip «Kitty Hawke» αναφερόταν σ' ένα γυναικείο πλήρωμα αεροσκάφους που τα μέλη του ήταν πλούσια. (Η πιλότος λεγόταν Hon Patricia D'Arcy). Κάτω: Εξώφυλλο, *Romeo* (DC Thomson, 1968), ένα από τα πρώτα βρετανικά κόμικς με ρομάντσα. Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Κάτω δεξιά: Εξώφυλλο, *Bunty* (DC Thomson, 1963). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Είχε τεράστια επιτυχία στα κορίτσια από οχτώ έως δώδεκα ετών, και συχνά περιλάμβανε δώρα, όπως αυτό το «όμορφο μπρασελέ για πάρτι».

από τη μεσοαστική τάξη. Απεικόνιζε έναν κόσμο όπου τα οικοτροφεία προσδιόριζαν την κοινωνική ταυτότητα των παιδιών· στα παρθεναγωγεία οι καλές κοπέλες υποστήριζαν τις φιλενάδες τους, αντιπαθούσαν τα καρφιά και τους παλιοχαρκτήρες, και ήταν «αίσιευτα καλές» στο κολύμπι. Ήταν μια ελκυστική φόρμουλα, με αποτέλεσμα το *School Friend* να εκδίδεται εβδομαδιαία επί δεκάξι χρόνια, εμπνέοντας και πολλές άλλες περιπτώσεις εξέλιξης φυλλάδων σε κόμικς (με κυριότερη εκείνη του «The Girl's Crystal», Amalgamated Press, το 1953). Στην ίδια περίπου λογική, αλλά με ακόμη μεγαλύτερη επιτυχία, ήταν το *Girl* (Hulton), το αντίστοιχο κοριτσιότικο κόμικς του *Eagle*. Η έκδοσή του άρχισε το 1951 και είχε την ίδια υψηλή ποιότητα παραγωγής, σχήμα ταμπλόιντ, καθώς και το ίδιο ηθικοπλαστικό ύφος. Η αρχική ιδέα των εκδοτών ήταν να μιμηθούν τις ιστορίες που είχαν κάνει το *Eagle* τόσο επιτυχημένο. Έτσι, το κεντρικό strip, με τίτλο «Kitty Hawke and her All-Girl Crew», ήταν μια παραλλαγή του Dan Dare που εκτυλίσσεται όχι στο διάστημα αλλά στους ουρανούς. Ωστόσο, αυτή η συνταγή δεν ήταν επιτυχημένη, και μέσα σε δύο χρόνια το *Girl* άρχισε να δημοσιεύει πιο απλές ιστορίες, με θέμα το μπαλέτο, τους ιππικούς αγώνες και τους βαλεντινούς, ενώ το κεντρικό strip ήταν πιο παραδοσιακό και εκτυλισσόταν σε ένα οικοτροφείο («Wendy and Jinx»). Οι εκδότες είχαν πάρει ένα πολύτιμο μάθημα: οι στάνταρ φόρμουλες περιπέτειας δεν μπορούν να μεταφερθούν από τα κόμικς για αγόρια στα κόμικς για κορίτσια. Ο εύθυμος τόνος του *Girl*, του *School Friend* και άλλων παρόμοιων κόμικς δεν ανατράπηκε παρά στα τέλη της δεκαετίας του '50, με την εμφάνιση των ρομαντικών κόμικς. Στη Βρετανία, το «μπουμ» άρχισε με το *Marilyn*, (Amalgamated Press, 1955), για να ακολουθήσει το πιο φημισμένο ντουέτο, το *Romeo* (DC Thomson, 1957)



και το *Valentine* (Amalgamated Press, 1957). Αυτοί οι τίτλοι απευθύνονταν σε λίγο μεγαλύτερες ηλικίες και έδιναν στις αναγνώστριες με έμμεσο τρόπο μια αίσθηση του συναρπαστικού κόσμου του σεξ. Πάντως, το περιεχόμενό τους δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «ερωτικό». Ουσιαστικά, αυτά τα κόμικς αντικατόπτριζαν τα ήθη της εποχής τους, όπως και όλα τα άλλα. Οι ιστορίες τους είχαν ως θέμα τον «αληθινό έρωτα» και τη σοβαρότητα του γάμου, και δεν περιείχαν εικόνες που θα σοκάραν —συνήθως τελείωναν απλώς με ένα αγκάλιασμα της ηρωίδας με τον ήρωα. Ωστόσο, στο διάστημα 1957-63 εμφανίστηκαν μερικά αισθηματικά κόμικς σε οχήμα τσέπης, όπως το *Picture Romance Library* (Arthur Pearson, 1958) και το *Romantic Confessions Picture Library* (Fleetway, 1961), που σε γενικές γραμμές ήταν πιο τολμηρά, έχοντας επηρεαστεί από τα αισθηματικά κόμικς τύπου pulp που εισάγονταν από την Αμερική, τα οποία θα συζητήσουμε αργότερα. Ενώ κάποιοι Βρετανοί εκδότες αναζητούσαν αναγνώστριες ανάμεσα στα κορίτσια μεγαλύτερης ηλικίας, άλλοι συνειδητοποίησαν ότι είχαν παραμεληθεί οι ηλικίες από οχτώ έως δώδεκα. Η DC Thomson ήταν η πρώτη που το ρίσκαρε. Το *Bunty* (1958) ακολούθησε διαφορετικό δρόμο από τους προκατόχους του, υιοθετώντας ένα «φτηνό και εύθυμο» ύφος. Χρησιμοποίησε επίσης ένα εντελώς νέο μοτίβο: το παιδί που είναι μόνο στον κόσμο, μακριά από τους αγαπημένους του γονείς, και προσπαθεί να κάνει το σωστό. Το δημοφιλέστερο strip, «The Four Marys», ήταν φαινομενικά μια κοινότοπη ιστορία για τις αντιζηλιές μέσα σ' ένα οικοτροφείο, ήταν όμως πολύ πιο σκληρό και ωμό από τις αντίστοιχες ιστορίες του *Girl*. Άλλες



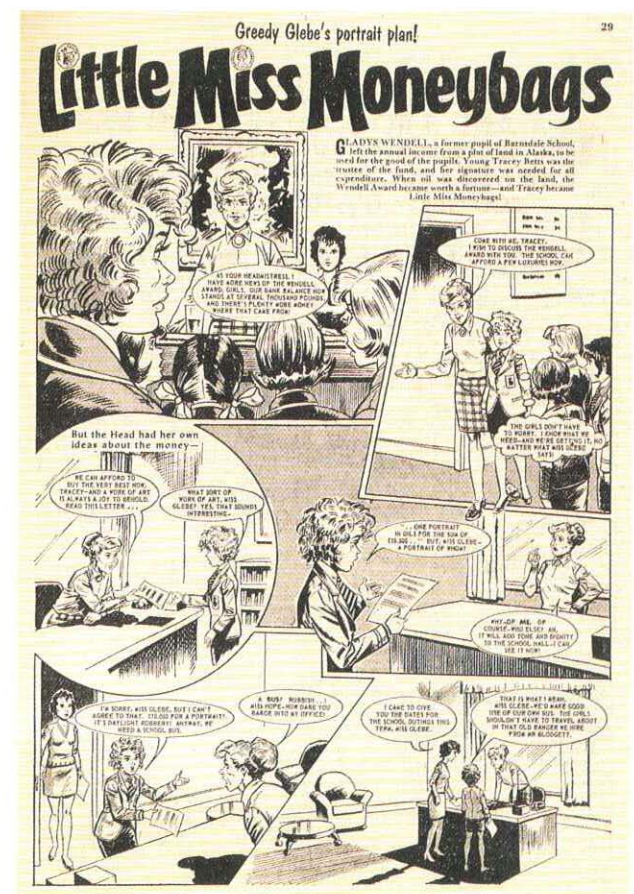


Αριστερά: Εξώφυλλα από τίτλους που μιμούνταν το *Bunty*, κανένας από τους οποίους δεν ήταν ιδιαίτερα εμπνευσμένος: *Jinty* (IPC, 1979)· *Tracy* (DC Thomson, 1979)· *Tammy* (IPC, 1979)· *Mandy* (DC Thomson, 1970).

Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Κάτω: Σελίδα από το «Little Miss Moneybags», *Mandy* (DC Thomson, 1970), μια τυπική ιστορία της σχολικής ζωής, με μια πλούσια μαθήτριά που ταλαιπωρείται από την κακή διευθύντρια. Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος.

ιστορίες είχαν ως θέμα τις διάφορες δυσκολίες και εμπόδια που πρέπει να αντιμετωπιστούν: η φιλόδοξη μπαλαρίνα που η κακιά μητριά της δεν την αφήνει να χορέψει, ή οι επίδοξες νοσοκόμες που αναγκάζονται να αντιμετωπίσουν κάποια κρίσιμη κατάσταση. Το κοινό στοιχείο που είχαν όλες οι ιστορίες ήταν ότι οι ηρωίδες ήταν πάντα τα θύματα —όλος ο κόσμος ήταν εναντίον τους. Μερικές φορές υπήρχαν ακόμη και υπερφυσικά στοιχεία για να αυξηθεί η ένταση. Αυτά τα μοτίβα αποδείχτηκαν τρομερά πετυχημένα. Το *Bunty* είχε τεράστιο αριθμό πωλήσεων και όρισε το στυλ των κόμικς που απευθύνονταν σ' αυτές τις ηλικίες. Η DC Thomson ακολούθησε με το *Judy* (1960), το *Diana* (1963) και το *Mandy* (1967).<sup>3</sup> Στη δεκαετία του '70, η IPC (International Publishing Corporation) μπήκε κι αυτή στην αγορά, και άρχισε να δίνει τον ρυθμό με τίτλους όπως το *Tammy* (1971) και το *Jinty* (1974). Για ένα διάστημα, υπήρχε τέτοια ζήτηση που όσοι τίτλοι κι αν έβγαιναν απορροφούνταν από την αγορά. Ο μεταξύ τους ανταγωνισμός ήταν τόσο μεγάλος ώστε στα πρώτα τεύχη τους τα κόμικς μοίραζαν δώρα (δαχτυλιδία, καρφίτσες και βραχιόλια) για να δελεάσουν τα κορίτσια. Αυτοί οι νεότεροι τίτλοι συνήθως έδιναν έμφαση σε πιο «σκοτεινές» ιστορίες. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για την IPC, η οποία δεν είχε τους πηλικούς περιορισμούς του σκοτικού πρεσβυτεριανισμού, όπως τα κόμικς της DC Thomson. Μάλιστα, οι δημιουργοί της IPC μερικές φορές διασκεδάζαν ωθώντας τα πράγματα στα άκρα. Για παράδειγμα, το «Becky Never Saw the Ball», από το «Tammy», ήταν η ιστορία μιας τυφλής τενίστριας. Ένα άλλο συνηθισμένο αστέιο των δημιουργών ήταν τα σεξουαλικά υπονοούμενα.<sup>4</sup>

Η δημιουργία μιας τεράστιας αγοράς για τα μικρότερα κορίτσια έκανε τους εκδότες να αντιληφθούν ότι έπρεπε να δοκιμάσουν νέες στρατηγικές. Η DC Thomson πήρε πάλι πρώτη την πρωτοβουλία. Αναγνωρίζοντας ότι η Βρετανία είχε γίνει το επίκεντρο του «χιπ» της δεκαετίας του '60, με την Carnaby Street και τους Beatles να συμβολίζουν μια νέα φάση της νεανικής κουλτούρας, οι εκδότες θέλησαν να βγάλουν ένα έντυπο που να συνδυάζει στοιχεία από τα κόμικς,



τα γυναικεία περιοδικά και τις «ποιπ» φυλλάδες. Το αποτέλεσμα ήταν ένα νέο είδος περιοδικού που συμβάδιζε με το πνεύμα της εποχής, το *Jackie* (1964).<sup>5</sup> Το όνομα «Jackie» ήταν πολύ «μοντέρνο», και το υλικό του εντύπου, ένα μείγμα από συμβουλές ομορφιάς, αφίσες αστέρων και strip στα οποία πρωταγωνιστούσαν έφηβοι, ντυμένοι με μοντέλα της Mary Quant, ακολουθούσε μια νέα τολμηρή κατεύθυνση. (Το περιεχόμενο του *Jackie* απευθυνόταν σαφώς σε μεγαλύτερης ηλικίας κοινό, κι αυτό γιατί το εξέδιδε ο κλάδος της Thomson που έβγαζε τα γυναικεία περιοδικά, και όχι το τμήμα των κόμικς). Τα ίδια τα strip συνήθως ακολουθούσαν τα παραδοσιακά ρομαντικά μοτίβα, αλλά με μια πιο σύγχρονη ματιά. Η

πρώτη προτεραιότητα της ηρωίδας ήταν «να βρει έναν άντρα», και οι ιστορίες συνήθως τελείωναν με το συνηθισμένο αγκάλιασμα στο τελευταίο πάνελ. Ωστόσο, η εικονογράφηση ήταν πιο κινηματογραφική σε σχέση με τα περισσότερα κόμικς και η πλοκή είχε συνήθως κάποια στοιχεία ψυχολογίας χαρακτήρων. Αργότερα, τα περισσότερα κόμικς θα πρόσθεταν στο υλικό τους ασπρόμαυρα «φωτορομάντζα».

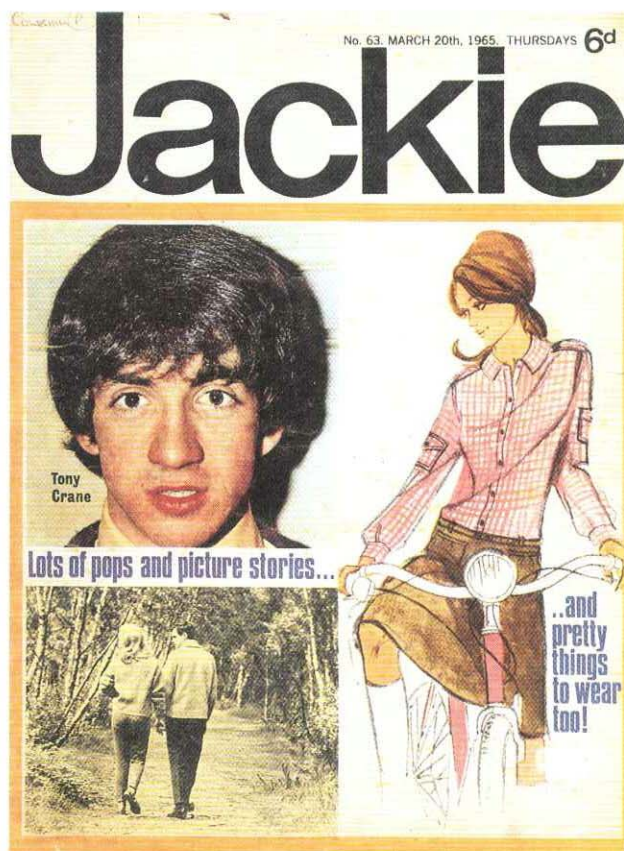
Στις αρχές της δεκαετίας του '70, το *Jackie* πουλούσε πάνω από ένα εκατομμύριο αντίτυπα ανά τεύχος και η θέση του στην αγορά ήταν ακλόνητη. Είχε γίνει το φυσικό «επόμενο βήμα» για τα κορίτσια που παλιότερα διάβαζαν το *Bunty* και άλλα παρόμοια κόμικς. Ωστόσο, η κυριαρχία του αμφισβητήθηκε στη δεκαετία του '80 από πολύ πιο «προχωρημένα» έντυπα για νέες γυναίκες, όπως το *My Boy*, το *Oh Boy* και το *Blue Jeans*. Αυτά ήταν μάλλον περιοδικά παρά κόμικς, και στην ύλη τους περιλάμβαναν θέματα όπως τον βιασμό, το AIDS και το

πώς φοριέται ένα προφυλαχτικό. Σε σύγκριση μ' αυτά το *Jackie* έμοιαζε απαρχαιωμένο, και όταν τελικά το κόμικς έκλεισε το 1993, ο τότε γενικός διευθυντής της DC Thomson σχολίασε: «Τα κορίτσια σήμερα είναι πιο εξελιγμένα κι έχουν καλύτερη πληροφόρηση... Η *Jackie* μοιάζει πια με πλικιωμένη κυρία».<sup>6</sup>

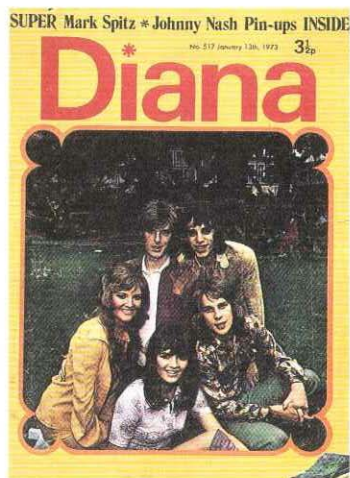
Το *Jackie* ήταν η τελευταία μεγάλη επιτυχία που κλείνει την περίοδο άνθισης των κόμικς για κορίτσια στη Βρετανία. Είναι αμφίβολο για ποιο λόγο άρχισαν να παρακμάζουν τα κοριτσιόστικα κόμικς από το σημείο αυτό και μετά. Όπως θα δούμε, η άνοδος της πλεόρασης ήταν αναμφίβολα ένας παράγοντας. Όμως, η πτώση αυτή οφείλεται επίσης στις ανεπαρκείς αμοιβές των δημιουργών. Οι ταλαντούχοι συγγραφείς και σκιτσογράφοι περνούσαν σταδιακά στα κόμικς για αγόρια, επειδή εκεί τουλάχιστον υπήρχε πιθανότητα να τους «ανακαλύψει» κάποια από τις αμερικανικές εταιρείες, οι οποίες πλήρωναν καλύτερα και επέτρεπαν στους δημιουργούς να υπογράφουν τα έργα τους. Έτσι, οι δημιουργοί που παρέμεναν στα κόμικς για κορίτσια ήταν συνήθως «δεύτερης διαλογής».

Κλείνοντας, είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι οι βρετανικοί τίτλοι αυτής της περιόδου, αν και πολυάριθμοι, είχαν όλοι ένα κοινό στοιχείο: οι συγγραφείς και οι σκιτσογράφοι ήταν όλοι άντρες. Βέβαια, υπήρχαν και μερικές επιτυχημένες γυναίκες σκιτσογράφοι: για παράδειγμα, η Marie Duval από το *Ally Sloper's Half Holiday* (η γυναίκα του δημιουργού του Sloper, του Charles Ross), η Evelyn Flinders στο *School Friend* και η Pamela Chapeau στο *Diana*. Αυτές, όμως, ήταν εξαιρέσεις. Στα τέλη της δεκαετίας του '60 τα πράγματα άρχισαν να βελτιώνονται, αλλά σε γενικές γραμμές οι γυναίκες δημιουργοί με ταλέντο μπορούσαν να προχωρήσουν πολύ περισσότερο σε άλλους τομείς, όπως η εικονογράφηση παιδικών βιβλίων και η διαφήμιση.<sup>7</sup>

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο τομέας των κόμικς για κορίτσια δεν ήταν τόσο καλά προσδιορισμένος. Δεν κατείχε τόσο σημαντική θέση στην κουλτούρα των κόμικς όσο στη Βρετανία, παρ' όλα αυτά όμως παρήγαγε μερικούς πρωτοποριακούς τίτλους.<sup>8</sup> Υπήρχε επίσης μια παράδοση στίπς στις φυλλάδες που ήταν για γυναίκες και κορίτσια, οι οποίες στη συνέχεια έγιναν ανεξάρτητα βιβλία κόμικς, παίρνοντας μαζί τους και το αναγνωστικό τους κοινό. Ένας τρόπος για να γίνει αυτό ήταν να έχει το στίπς γυναίκα στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Μερικά τέτοια παραδείγματα είναι το *Little Orphan Annie* (McKay, 1937), το *Tillie the Toiler* (Dell, 1941) και αναμφίβολα το δημοφιλέστερο από όλα, το *Little Lulu* (Dell, 1945). Η κυρίαρχη κατηγορία στα αμερικανικά κόμικς αυτή την εποχή, οι σούπερ-ήρωες, είχε αρχίσει με σαφώς «αντρικό» προσανατολισμό. Το 1940, όμως, εμφανίστηκε στο *All Star Comics* (National Periodicals) η Wonder Woman, μια ηρωίδα που ανέτρεψε με θεαματικό τρόπο την κατάσταση και έγινε γνωστή σε όλο τον κόσμο. Το 1942 απέκτησε δικό της ανεξάρτητο κόμικς. Η Wonder Woman, ένα θηλυκό αντίστοιχο του Superman, είχε δημιουργηθεί με στόχο το γυναικείο αναγνωστικό κοινό και περιείχε πρωτοφανή στοιχεία φεμινιστικού χαρακτήρα, για τα μέχρι τότε δεδομένα. Ταυτόχρονα, όμως το κόμικς άρεσε και στα αγόρια λόγω του



**Πάνω: Εξώφυλλο, Jackie (DC Thomson, 1965), ο τίτλος που εξέφραζε περισσότερο το πνεύμα της δεκαετίας του '60. Πάνω αριστερά: Εξώφυλλο, Diana (DC Thomson, 1973). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Και τα δύο κόμικς είχαν περισσότερα κοινά στοιχεία με τα γυναικεία περιοδικά παρά με τα παραδοσιακά κόμικς. Απέναντι: Σελίδα από το «Words of Love», Jackie (DC Thomson, 1965). Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. Η υπόθεση αφορά την ερωτική ζωή μιας ανεξάρτητης (εργαζόμενης) γυναίκας.**





**WORDS OF LOVE**

HE'S NEVER SAID IT, JOY. NOT ONCE!



MAYBE HE'S NOT THE ROMANTIC TYPE, AUDREY. COUNT YOUR BLESSINGS—NOT HIS FAULTS.

OH, HE'S KIND, CONSIDERATE, THOUGHTFUL—I KNOW HE LOVES ME—IF ONLY HE'D SAY IT!



WELL—NO TIME TO HANG ABOUT. I'VE STILL TO CATCH MY MAN AND EVERY MINUTE COUNTS.

'BYE, JOY. SEE YOU IN THE MORNING.

I tried to be thankful, like Joy had said. He took me to a film that night. It was the way I like them—sad, but with a happy ending.



BILL—WHICH BIT DID YOU LIKE BEST?

IT WASN'T REALLY MY SORT OF FILM. I PICKED IT BECAUSE I KNEW YOU'D ENJOY IT.



That spoiled everything—including my good intentions.

YOU DON'T LIKE LOVE STORIES, DO YOU?

NOT REALLY.



TELL ME—DO YOU HATE THE WORD LOVE?

I'VE NEVER THOUGHT ABOUT IT.



YOU'RE SO RIGHT! WHAT DO YOU FEEL FOR ME?

WHAT DO YOU MEAN?



YOU KNOW VERY WELL WHAT I MEAN! DO YOU LOVE ME?

I THINK YOU'RE BEAUTIFUL AND I WANT TO MARRY YOU SOMEDAY. YOU SHOULD KNOW THAT BY NOW.



BUT—DO YOU LOVE ME??

OF COURSE.

ASA

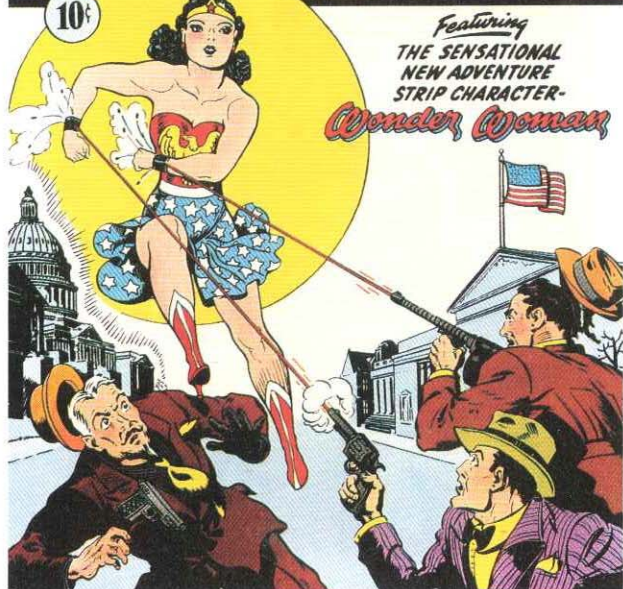
Continued on page 23.

The newest of the DC magazines

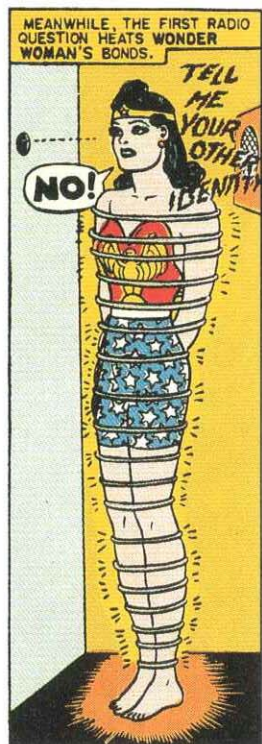
NO.1 JANUARY

# SENSATION COMICS

A SUPERMAN PUBLICATION



Σε αυτή και στην απέναντι σελίδα: Η πιο σημαντική ηρωίδα των αμερικανικών κόμικς, η Wonder Woman (DC Comics). Πάνω: Εξώφυλλο, Sensation Comics (1942), με την πρώτη εμφάνιση της Wonder Woman στο κεντρικό strip. Εικονογράφηση: Jon Blummer. Κάτω: Πάνελ από το Sensation Comics (1945). Εικονογράφηση: HG Peter.



αποκάλυπτου ερωτισμού του. Η Wonder Woman δημιουργήθηκε από τον William Moulton Marston και ήταν ένας επαναστατικός χαρακτήρας. Ο Marston είχε κάνει καριέρα ως διακεκριμένος ψυχολόγος (είναι ο άνθρωπος που ανακάλυψε τη συσκευή μέτρησης της πίεσης του αίματος, που αργότερα θα χρησιμοποιούσαν στο τεστ αληθείας). Η Wonder Woman μετέφερε ένα μήνυμα: ότι οι γυναίκες πρέπει να αντιληφθούν τις δυνατότητές τους και να πολεμήσουν για ίσα δικαιώματα, και ότι μια γυναικοκρατούμενη κοινωνία θα ήταν πιο ευαίσθητη από το υπάρχον πατριαρχικό σύστημα. Η Wonder Woman δεν προσπαθούσε τόσο να τιμωρήσει τους εγκληματίες όσο να τους αναμορφώσει. Ο Marston επινόησε μια ιστορία για την προέλευσή της: ότι κατάγεται από το Νησί του Παραδείσου, τη μυστική πατρίδα των Αμαζόνων του εικοστού αιώνα, όπου δεν μπορεί να πατήσει το πόδι του άντρας. Η πριγκίπισσα φεύγει τελικά από το νησί για να γίνει η «Wonder Woman» και να βοηθήσει την Αμερική, και ιδιαίτερα τις Αμερικανίδες. Μοναδικά της όπλα είναι μια στολή που μοιάζει με την αμερικανική σημαία, και ένα μαγικό λάσο. Όποιος πιάνεται από το λάσο της Wonder Woman αναγκάζεται να την υπακούει και επίσης να συνειδητοποιήσει τα πιο κρυφά του συναισθήματα και κίνητρα (και πάλι βλέπουμε μια μέθοδο αναμόρφωσης των εγκληματιών). Σ' αυτές τις πρώτες ιστορίες του είδους, η εικόνα των αντρών ήταν συνήθως πολύ κακή. Παρουσιάζονταν ως μισογύνηδες, όπως ο κακός «Dr Psycho», ή αδύναμα πλάσματα που μπλέκουν σε διάφορες καταστάσεις από τις οποίες πρέπει να τους σώσει κάποιος, όπως



Πάνω: Σελίδες και πάνελ από το Wonder Woman (1960). Εικονογράφηση/σενάριο: Ανώνυμος. Απέναντι σελίδα: Εξώφυλλο, Wonder Woman (1967). Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Αυτή την εποχή πια η ηρωίδα λύνει τις υποθέσεις της με τις γροθιές της, και έχει επωνομαστεί «The Amazing Amazon» (Η Εκπληκτική Αμαζόνα).

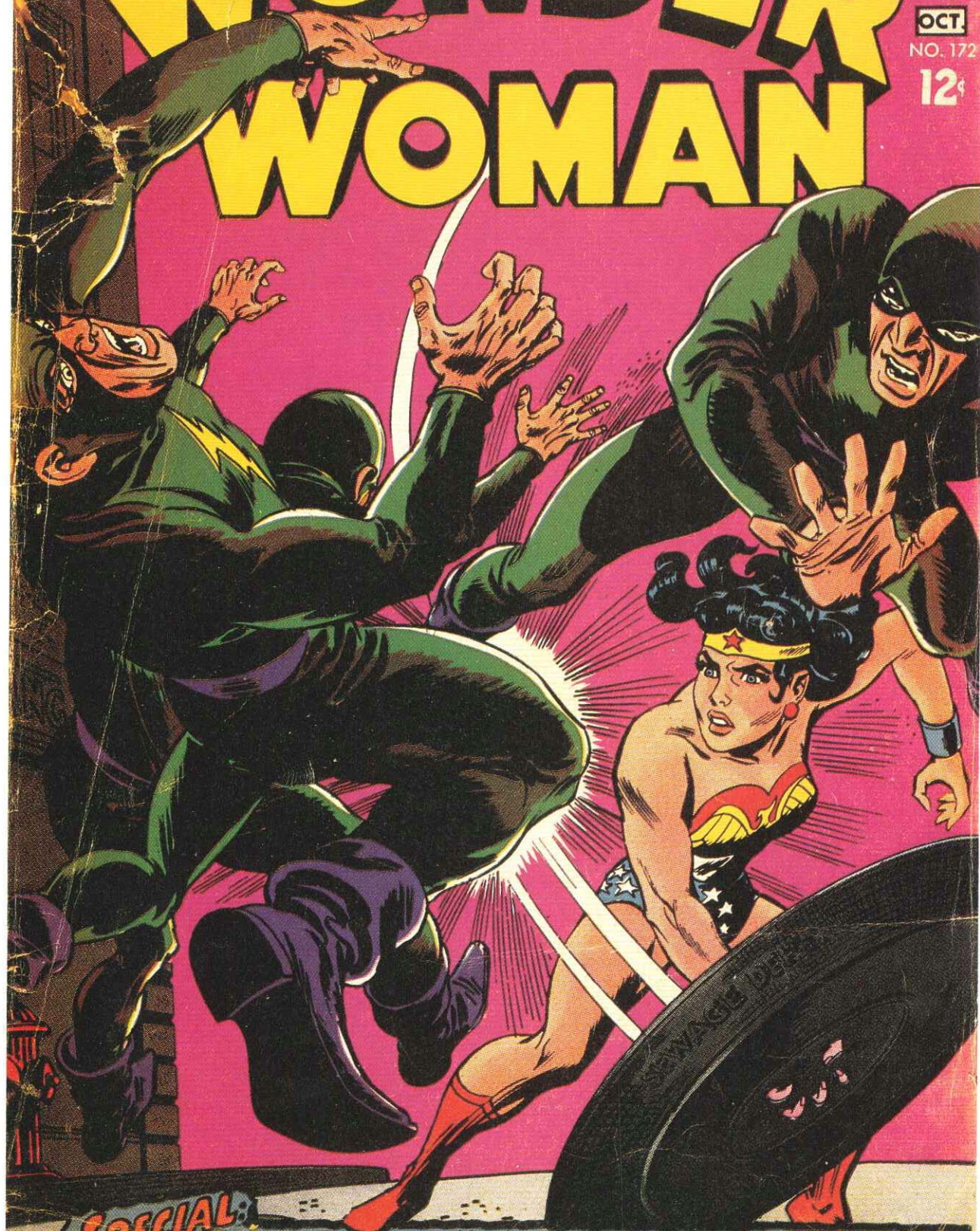


The **NEW**

# WONDER WOMAN

APPROVED BY THE COMICS CODE AUTHORITY

OCT. NO. 172 12¢



**SPECIAL: The AMAZING AMAZON CRIME!**





συμβαίνει με το αγόρι της Wonder Woman, τον Steve Τρενορ. Αυτή η αντιστροφή ρόλων ήταν εσκεμμένη από πλευράς του Marston. «Ακόμη και τα ίδια τα κορίτσια δεν θέλουν να είναι κορίτσια», έγραφε το 1943, «όσο το γυναικείο αρχέτυπο δεν ενσωματώνει τη δύναμη που του αρμόζει».<sup>9</sup>

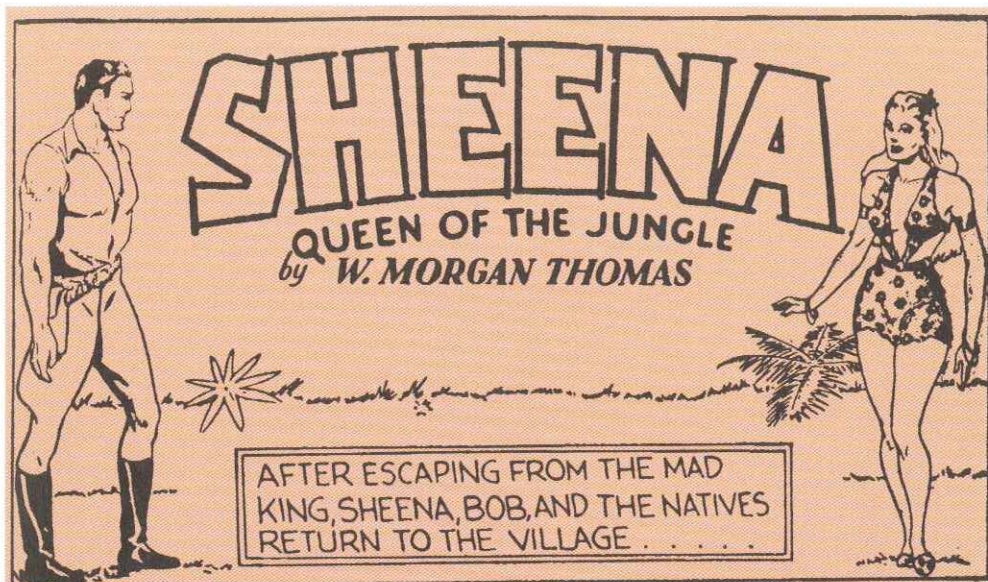
Ωστόσο, ο Marston ήταν ψυχολόγος και πρέπει να γνώριζε ότι το κόμικς θα προσέλκυε και άντρες αναγνώστες με τις φροϊδικού τύπου σεξουαλικές εικόνες του. Πραγματικά, υπήρχαν παντού σκηνές «υποδούλωσης», όπου δεν χρησιμοποιούσαν μόνο το λάσο, αλλά και μαστίγια, αλυσίδες και χειροπέδες. Ο εκδότης του κόμικς, ο Sheldon Mayer, αντιμετώπιζε με καχυποψία αυτά τα στοιχεία, αλλά αποφάσισε να τα δεχθεί. Αργότερα έκανε το εξής σχόλιο: «Ο Marston χρησιμοποιούσε ένα συγκεκριμένο συμβολισμό που ήταν πολύ απλός και πολύ ευρύς... Υποφιάζομαι ότι αυτός ο συμβολισμός υπήρξε πολύ πιο κερδοφόρος απ' όσο νόμιζα».<sup>10</sup>

Μετά από μια περίοδο θεαματικών πωλήσεων στις αρχές της δεκαετίας του '40 (κυρίως, θα πρέπει να σημειώσουμε, σε άντρες αναγνώστες), το αστέρι της Wonder Woman άρχισε να δύει. Επιπλέον, ο Marston πέθανε το 1947 και από τότε οι ιστορίες έγιναν πιο συνηθισμένες. Με τα σενάρια πολλών διαδοχικών συγγραφέων, η Wonder Woman κατέληξε μια απλή σούπερ-ηρώίδα («Η Εκπληκτική Αμαζόνα», όπως τη χαρακτήριζε ένας «φτηνός» υπότιτλος), που στηριζόταν στις γροθιές της και σε διάφορα gadget, και είχε την τάση να μπλέκει σε ρομαντικές καταστάσεις που την αποσπούσαν από το καθήκον της. Με άλλα λόγια, αν και η Wonder Woman συνεχίζει να είναι δημοφιλής

μέχρι τις μέρες μας (είναι ένας από τους πολύ λίγους τίτλους που εκδίδεται συνεχώς από τη δεκαετία του '40), έχει χάσει την αρχική της αίγλη και πρωτοτυπία. Με τα χρόνια εμφανίστηκαν αρκετοί αντιγραφείς της Wonder Woman. Στη δεκαετία του '40, ήταν η Miss Fury (Marvel, 1942), η Mary Marvel (Fawcett, 1945) — το θηλυκό αντίστοιχο του Captain Marvel— και η Black Cat (Harvey, 1946). Αργότερα, η Supergirl, η νεαρή ξαδέρφη του Superman, έκανε το ντεμπούτο της στο Action Comics (1959) και απέκτησε δικό της τίτλο το 1972.<sup>11</sup> Το πλήθος των σούπερ-ηρώων που έβγαλε η Marvel στη δεκαετία του '60 συμπληρώθηκε στη δεκαετία του '70 και του '80 από τη Ms Marvel (1977), τη Spider-Woman (1978) και την She-Hulk (1980). Καμία όμως από αυτές τις ηρωίδες δεν είχε τις μυθικές ιδιότητες και το αγέρωχο ύφος της Wonder Woman. Οι λεγόμενες «βασιλίσσες της ζούγκλας» ήταν πολύ κοντά στο πρότυπο των σούπερ-ηρωίδων. Έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλείς στη δεκαετία του '40 και του '50, και ενώ φαινομενικά απευθύνονταν στο γυναικείο αναγνωστικό κοινό, προσέλκυσαν και πολλούς εφήβους, κυρίως επειδή οι ηρωίδες φορούσαν συνήθως μόνο ένα μικκίνο από δέρμα λεοπάρδαλης. Η πιο δημοφιλής ήταν η Sheena, βασίλισσα της ζούγκλας, που απέκτησε δικό της τίτλο το 1942 (Fiction House). Άλλοι παρόμοιοι τίτλοι ήταν το Nyoka the Jungle Girl (Fawcett, 1945), το Rula και το Zegra Jungle Empress (και οι δύο εκδόσεις της Fox Comics, του 1948). Πέρα από τις σούπερ-ηρωίδες και τις βασίλισσες της ζούγκλας, οι Αμερικανοί εκδότες είχαν βρει και άλλους τρόπους για να προσελκύσουν τη γυναικεία αγορά. Για τα νέα κορίτσια εμφανίστηκαν

Πάνω: Πάνελ από το Wonder Woman (1960).  
 Εικονογράφηση/σενάριο:  
 Ανώνυμος. Μια πολύ κοφτή και ξεκάθαρη απάντηση προς τον θαυμαστή της. Δεξιά: Σελίδες από το «Supergirl», Action Comics (DC Comics, 1963).  
 Εικονογράφηση/σενάριο:  
 Ανώνυμος. Το κόμικς τόνιζε ότι το θηλυκό αντίστοιχο του Superman («Το Ατσάλινο Κορίτσι») ήταν ξαδέρφη του από τον πλανήτη Κρόπτον, ώστε να αποκλειστεί το ενδεχόμενο μιας σχέσης μεταξύ τους, και να μην υπάρξουν «παρεμβάσεις» στον δεσμό του Superman με τη Lois Lane. Όμως, η «Supergirl» δεν βρήκε ανταπόκριση στο κοινό, και οι ιστορίες μερικές φορές θύμιζαν σαπουνόπερες με πολύ φλύαρο κείμενο, όπως αυτή εδώ.





"Sheena" ©1939 Real Adventures Publishing Co., Inc.

Πάνω και δεξιά: Σελίδα και πάνελ από το *Sheena, Queen of the Jungle* (Real Adventures Publishing, 1939).  
 Εικονογράφηση: Πιθανόν του Mort Meskin. Σενάριο: W. Morgan Thomas (ψευδώνυμο του Jerry Iger). Η πρώτη από τις βασίλισσες της ζούγκλας. Η στολή της Sheena ήταν πολύ τολμηρή για την εποχή. Αυτό το συγκεκριμένο strip είναι ασπρόμαυρο, επειδή προοριζόταν για εξαγωγή στη Βρετανική Αυτοκρατορία.

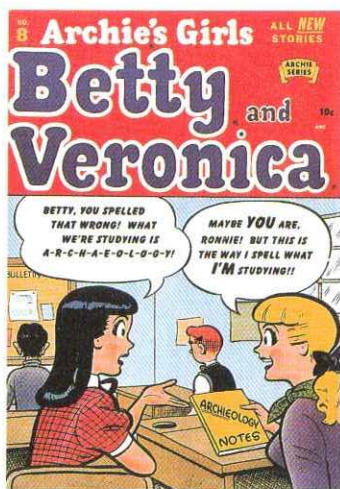
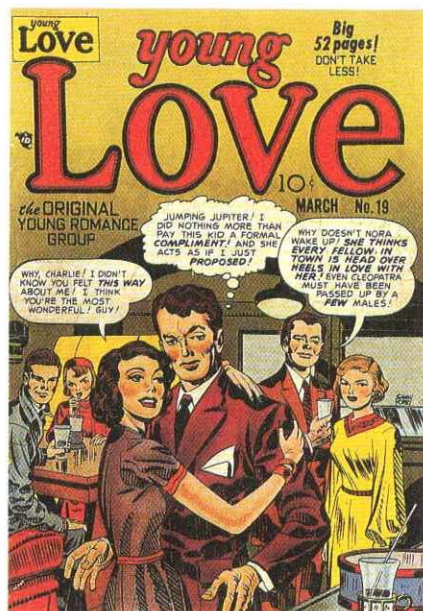


αρκετά «ωφέλιμα» κόμικς περιπέτειας, τα σημαντικότερα από τα οποία εκδίδονταν από μια οργάνωση που λεγόταν Ινστιτούτο Γονέων. Το δημοφιλέστερο απ' αυτά, το *Calling All Girls* (1941), ήταν μισό κόμικς και μισό περιοδικό, και περιλάμβανε strip με διάφορους ηθικούς «χαρακτήρες-υποδείγματα», όπως νοσοκόμες και ιστορικές ηρωίδες, άρθρα με θέμα τους κανόνες σωστής συμπεριφοράς και στήλες συμβουλών γραμμένες από «συντάκτες» όπως η Shirley Temple. Ο βασικός σκοπός του τίτλου ήταν να αποτελέσει ένα «επιμορφωτικό και ηθικοπλαστικό» αντίβαρο στα άλλα κόμικς, όπως είχε κάνει το βρετανικό *Girl* στη δεκαετία του '50.<sup>12</sup> Άλλες επιτυχημένες εκδόσεις του Ινστιτούτου για κορίτσια ήταν το *Polly Pigtales* (1946) και το *Sweet Sixteen* (1946).

Για τις κάπως μεγαλύτερες αναγνώστριες, αναπτύχθηκε η αγορά των λεγόμενων «teen comics» («κόμικς για εφήβους»). Επικεφαλής στον τομέα αυτό ήταν αναμφίβολα η Archie Publications. Τα κόμικς της σειράς Archie είχαν μεγάλη επιτυχία, ιδιαίτερα στα αγόρια (βλ. σ. 38), και στη δεκαετία του '50 η εταιρεία άρχισε σιγά σιγά να επεκτείνεται σε τίτλους που απευθύνονταν σε κορίτσια της ίδιας ηλικίας. Οι δευτερεύοντες χαρακτήρες του Archie απέκτησαν δικούς τους τίτλους: η *Suzie* το 1945, η *Katy Keene* το 1949 και, το πιο επιτυχημένο, το *Betty and Veronica* (η ξανθιά και η μελαχρινή που διεκδικούν τον Archie) το 1950. Αυτές οι σειρές ακολουθούσαν παρόμοια γραμμή. Περιέγραφαν μια εξιδανικευμένη εφηβεία, που το μόνο που την ανασχολεί είναι το δίλημμα «λαγνεία-γνήσιος έρωτας», αλλά πάντα μέσα σε αυστηρά ηθικά πλαίσια. Οι τίτλοι του Archie βρήκαν πολλούς ανταγωνιστές με τον καιρό. Το *Candy* (Quality, 1947), το *Dotty and Vicky* (και τα δύο εκδόσεις Ace, 1948) και το *Kathy* (Standard, 1949) ήταν πιο παραδοσιακά σε μορφή και περιεχόμενο, ενώ το *Millie the Model* και το *Patsy Walker* (και τα δύο Marvel, 1945) ασχολούνταν περισσότερο με τη μόδα. Αυτά τα κόμικς άθισαν στη δεκαετία του '50, αλλά άρχισαν να οβηίνουν στη δεκαετία του '60. Αν και εμφανίστηκαν και άλλα επηρεασμένα από την pop κουλτούρα, όπως το *Josie* (Archie Publications, 1963), το *Bunny* (Harvey, 1966) και το *Tippy Teen* (Tower, 1965), ήταν πλέον φανερό ότι η εποχή της ακμής τους είχε περάσει. Τα κορίτσια με τα σοσόνια και τα αθώα ρομάντζα δεν ήταν πια της μόδας, ενώ παράλληλα οι έφηβοι άρχισαν να βλέπουν κυρίως τηλεοπτικές εκπομπές και ταινίες που απευθύνονταν σ' αυτές τις ηλικίες.

Το τελευταίο κομμάτι της αμερικανικής γυναικείας αγοράς που κατακτήθηκε ήταν εκείνο των ενήλικων γυναικών, ή τουλάχιστον των κοριτσιών πάνω από τα δεκάξι. Το κοινό αυτό κάλυπτε η άνθιση των αισθηματικών κόμικς, που άρχισε στα τέλη της δεκαετίας του '40. Αποτελούσαν μια πρόεκταση της μόδας των «teen comics» και προσπαθούσαν να επωφεληθούν από την επιτυχία των περιοδικών pulp που είχαν «εξομολογητικό» χαρακτήρα. Για ένα διάστημα στη δεκαετία του '50, τα αισθηματικά κόμικς στην Αμερική ήταν περισσότερα από οποιαδήποτε άλλη κατηγορία.


**Δεξιά: Εξώφυλλο του *Young Love* (Crestwood, 1951).**  
**Εικονογράφηση: Jack Kirby.**  
**Σενάριο: Joe Simon.** Ένας τίτλος που ξεχώριζε μέσα στην πληθώρα των αισθηματικών κόμικς της δεκαετίας του '40 και του '50.  
**Απέναντι σελίδα: Διαφήμιση από το *Young Romance* (Prize, 1950), ο τίτλος που εγκαινίασε τη μεγάλη έκρηξη του τομέα. Κάτω: Εξώφυλλο, *Betty and Veronica* (Archie Comics, 1952).**  
**Εικονογράφηση: Ανώνυμος.** Μια πιο αθώα ματιά στα θέματα του έρωτα.



Ο σημαντικότερος τίτλος ήταν το *Young Romance* (Prize, 1947), σε σενάριο του Joe Simon και εικονογράφηση του Jack Kirby, ο οποίος έδωσε στις ιστορίες έρωτα, ροιχείας και εκδίκησης την ίδια ζωντάνια που θα έδινε αργότερα στα κόμικς σούπερ-ηρώων της Marvel. Υπήρχε διάχυτος ερωτισμός σ' αυτά τα strip, τα οποία άνοιξαν νέους δρόμους στις αισθηματικές ιστορίες. Μέσα σε λίγους μήνες, το κόμικς πουλούσε πάνω από ένα εκατομμύριο αντίτυπα. Ακολούθησαν και άλλοι παρόμοιοι τίτλοι, αλλά λίγοι από αυτούς είχαν την ίδια τεχνική αρτιότητα. Εκδότες όπως η Fox και η Fawcett όρμησαν για να κατακτήσουν την αγορά. Τίτλοι όπως το *Sweethearts* (Fawcett, 1948), το *My Love Story* (Fox, 1949), το *Exciting Romances* (Fawcett, 1949) και το *My Private Life* (Fox, 1950), πολλαπλασιάζονταν μέρα με τη μέρα. Από πλευράς περιεχομένου, κάλυπταν όλη την γκάμα από το «αθώο» μέχρι το «τολμηρό», και συνήθως προσπαθούσαν να ξεχωρίζουν από τα άλλα κόμικς βάζοντας εξώφυλλα που θύμιζαν περιοδικά. Η σειρά της Fawcett δεν χρησιμοποίησε ποτέ τη λέξη «κόμικς», ενώ μερικοί τίτλοι είχαν και ειδικούς υπότιτλους που προειδοποιούσαν τα πολύ νέα κορίτσια: το *Young Romance*, για παράδειγμα, έγραφε στο εξώφυλλο «Για πιο ΕΝΗΛΙΚΟΥΣ αναγνώστες». Καθώς η έκρηξη αυτή εξαπλωνόταν, άρχισαν να παρατηρούνται παράξενες διασταυρώσεις με άλλες κατηγορίες κόμικς. Μερικά παραδείγματα: *Cowboy Love* («Καουμπόικος Έρωτας», Fawcett, 1949), *Western Love* («Έρωτας στην Άγρια Δύση», Prize, 1949), αλλά και *Wartime Romances* («Αισθηματικές Ιστορίες του Πολέμου», St John, 1951) και *GI Brides* («Γυναίκες Στρατιωτών», Superior, 1954). Παράλληλα, μερικοί εκδότες προσπάθησαν να ενσωματώσουν στα κόμικς όσα στοιχεία σεξουαλικού περιεχομένου τους επέτρεπαν οι κανονισμοί. Ωστόσο, η επιβολή του Κώδικα το 1955 είχε ως αποτέλεσμα οι ιστορίες να γίνουν πιο συμβατικές, κάτι που άλλαξε το ύφος των αισθηματικών κόμικς. Οι περισσότεροι εκδότες απέσυραν από την κυκλοφορία αυτές τις σειρές, και παρ' όλο που στη δεκαετία του '60 έβγαιναν ακόμη

σχεδόν σαράντα διαφορετικοί τίτλοι, ήταν λιγότερο ευρηματικοί και λιγότερο τολμηροί από τους προηγούμενους. Έτσι η αγορά των γυναικών που αναζητούσε τέτοιου είδους συγκινήσεις στράφηκε στο μεγαλύτερο μέρος της στα περιοδικά. Ολοκληρώνοντας την επισκόπηση των αμερικανικών κόμικς για κορίτσια και γυναίκες, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι όλα σχεδόν τα κόμικς τα έγραφαν και τα εικονογραφούσαν άντρες. Όπως και στη Βρετανία, η συντριπτική πλειοψηφία των δημιουργών σ' αυτόν τον τομέα ήταν άντρες, αν και στην Αμερική ήταν πολύ περισσότερες οι γυναίκες που δούλευαν σε «δευτερεύουσες» εργασίες, όπως το χρωμάτισμα, το γράψιμο των κειμένων στα πάνελ και η επιμέλεια. Είναι αλήθεια ότι για ένα σύντομο διάστημα στη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου εμφανίστηκαν περισσότερες γυναίκες συγγραφείς και σκιτσογράφοι, λόγω της στρατολόγησης του αντρικού εργατικού δυναμικού. Μάλιστα, μερικοί εκδοτικοί οίκοι άρχισαν να εξαρτώνται από τις γυναίκες δημιουργούς τους, όπως η Fiction House. Παραδόξως, αυτή η εταιρεία φημιζόταν για κόμικς στα οποία πρωταγωνιστούσαν ημίγυμνες γυναίκες σε ρόλους σεξουαλικών αντικειμένων. Οι βασίλισσες της ζούγκλας συχνά ήταν δημιουργήματα γυναικών που έγραφαν με αντρικά ψευδώνυμα. Ωστόσο, αυτή η εξαίρεση στον κανόνα δεν διήρκεσε πολύ. Μετά τον πόλεμο, οι γυναίκες χάθηκαν πάλι από το προσκήνιο μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60, όταν τα πράγματα άρχισαν να βελτιώνονται. Όπως θα δούμε, αυτή η επάνοδος έγινε με πολύ αργούς ρυθμούς.<sup>13</sup>

Τα κοριτσιότικα κόμικς δημιούργησαν αρκετές διαμάχες. Στα χρόνια της άνθισης τους, από τη δεκαετία του '40 μέχρι τη δεκαετία του '60, τόσο στη Βρετανία όσο και στην Αμερική, η κοινωνία έδειχνε μια τάση υπερπροστασίας απέναντι στα κορίτσια, ή μάλλον στις γυναίκες γενικότερα, με αποτέλεσμα τα γυναικεία κόμικς να κριτικάρονται πιο σχολαστικά από των αγοριών. Τα πρώτα χρόνια, οι ελάχιστες φεμινίστριες που μιλούσαν ανοιχτά παραπινοούνταν για τα μοντέλα ρόλων που παρουσίαζαν τα κόμικς: οι φιλοδοξίες των γυναικείων χαρακτήρων, αν υπήρχαν, σπάνια είχαν σχέση με την κατάκτηση παραδοσιακών αντρικών ρόλων και πόσων. Οι δεξιοί επίσης διαμαρτύρονταν για τα στοιχεία «αμφιβόλου θηκικής» που μπορεί να περιείχαν οι ιστορίες, και που υπήρχε κίνδυνος να διαβρώσουν τον ειδυλλιακό, όμως πιστευαν αυτοί, εφηβικό κόσμο. Για παράδειγμα, ο Dr Wertham κατηγορήσει τη *Wonder Woman* για τον λανθάνοντα λεσβιασμό που υποβόσκει στην ιδέα ενός νησιού όπου ζουν μόνο Αμαζόνες. Ιδιαίτερα έντονες επικρίσεις δέχθηκαν τα αισθηματικά κόμικς. Στη δεκαετία του '50, οι αμερικανικοί τίτλοι κατηγορήθηκαν ως ανήθικοι, χυδαίοι και αντιχριστιανικοί, και όπως είδαμε, δέχτηκαν ισχυρό πλήγμα με την εισαγωγή του Κώδικα. Αργότερα, με την εμφάνιση του γυναικείου κινήματος στα τέλη της δεκαετίας του '60, τα αισθηματικά κόμικς που υπήρχαν ακόμη δέχτηκαν την επίθεση των φεμινιστριών, που τόνιζαν ότι μπορεί να υπάρχουν κι άλλα πράγματα στη ζωή μιας γυναίκας πέρα από το «να βρει έναν άντρα». Στη Βρετανία, επίσης, το *Jackie* έγινε στόχος



**YOU'RE NOT ONE OF US!  
YOU NEVER WILL BE!  
WHY DON'T YOU GO BACK  
WHERE YOU CAME FROM!  
STAY AWAY FROM MY SON!  
YOU'RE DIFFERENT!  
DIFFERENT!  
“DIFFERENT!”**

**ANOTHER GREAT FIRST  
FOR YOUNG ROMANCE...**

**HERE IS THE STORY  
THEY DARED US TO PRINT!**

**YOU CHALLENGED US TO PUBLISH IT!  
NOW WE CHALLENGE YOU TO READ IT!**

THIS STORY IS SO SHOCKING BECAUSE IT'S SO FAMILIAR! YOU ALL KNOW SOMEONE LIKE THE GIRL WHO TELLS THIS STORY-- PERHAPS YOU'VE BEEN ONE OF THOSE WHO SCORNEH HER, DROVE HER AWAY-- ROBBED HER OF THE CHANCE FOR LOVE AND HAPPINESS!

YOU CAN'T AFFORD TO MISS THESE SHOCKING REVELATIONS OF A GIRL WHO WAS ---

**“DIFFERENT!”**

IN THE FEBRUARY, NO.30 ISSUE OF

**young Romance**



1. Αυτό φαίνεται και από το γεγονός ότι οι περισσότεροι «οδηγοί τιμών» για συλλέκτες δεν περιλαμβάνουν καθόλου κόμικς για κορίτσια.
2. Το *Playbox* απέτυχε, και μέσα σε δύο χρόνια επαναπροσδιορίστηκε απευθυνόμενο και στα δύο φύλα.
3. Η DC Thomson έβγαλε επίσης το *Twinkle* (1968), που ήταν μια προσαρμογή της φόρμουλας του *Bunty* για παιδιά του νηπιαγωγείου.
4. Ένας δημιουργός θυμόταν αργότερα μερικούς «τοημηρούς» υπότιτλους, ανάμεσά τους και έναν που έλεγε «Knit Yourself a Dutch Cap!» («Πλέξτε μόνες σας έναν ολλανδικό σκούφο!», το «Dutch Cap» έχει επίσης και την έννοια του αντισυλληπτικού διαφράγματος). Συνέντευξη του Kevin O'Neill, *Comics Journal*, no 122, Ιούνιος 1988, σ. 89.
5. Ο κοντινότερος πρόδρομος του *Jackie* ήταν ίσως το *Boyfriend* (City Magazines, 1959).
6. Η φράση αναφέρεται στο άρθρο της Helen Renshaw, «Darling, how can you leave me this way?», *Today*, 29

7. Μαΐου 1993.
8. Αν και τα αμερικανικά κόμικς άρχισαν να διανέμονται στη Βρετανία μετά το 1959, υπάρχουν δύο κυρίως είδη που άσκησαν σημαντική επιρροή νωρίτερα, τα κόμικς με τους σούπερ-ήρωες και τα αισθηματικά.
9. Φράση του William Moulton Marston, από το *The American Scholar*, 1943.
10. Αναφέρεται από τον Les Daniels, *DC Comics: Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes* (London, Virgin Books, 1995), σ. 61.
11. Η Lois Lane, το κορίτσι του Superman, απέκτησε δικό της τίτλο το 1958.
12. Ο εκδότης του Ινστιτούτου Γονέων, George Hecht, διατύπωσε καθαρά αυτή την άποψη σε ένα σημείωμα του εκδότη για έναν άλλο τίτλο, το *True Comics* (1941): «Πιστεύουμε ότι προσφέροντας στις αναγνώστριες των κόμικς ένα περιοδικό που μοιάζει με τα άλλα, αλλά που

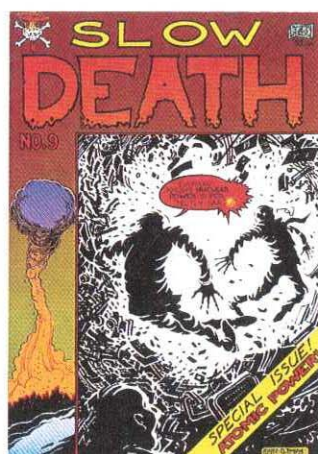
φεμινιστικών επικρίσεων.

Στη δεκαετία του '80, οι αντιδράσεις αυτές επανεκτιμήθηκαν και υποστηρίχθηκαν νέες θεωρίες σχετικά με την επίδραση των κόμικς, ιδιαίτερα όσον αφορά το γυναικείο αναγνωστικό κοινό. Για παράδειγμα, ισχυρίστηκαν ότι οι αναγνώστριες αναπτύσσουν μια ιδιαίτερη σχέση με το «δικό τους» κόμικς και ότι οι ιστορίες μπορούν να ερμηνευτούν με εντελώς διαφορετικούς τρόπους. Έτσι, μια πλοκή που μπορεί να φαίνεται «σεξιστική» με βάση την παραδοσιακή φεμινιστική άποψη, μπορεί στην πραγματικότητα να αυξάνει την αυτοπεποίθηση της αναγνώστριας, ανάλογα με τον τρόπο που θα την αντιληφθεί. Επίσης, υποστηρίχτηκε ότι αν εξετάσουμε με προσοχή και χωρίς προκατάληψη τα ίδια τα κόμικς, θα δούμε ότι η πλοκή των ιστοριών αλλάζει με το πέρασμα του χρόνου, και επομένως είναι αδύνατο να διατυπώνουμε γενικευμένες κρίσεις για στερεότυπα. Αυτές οι νέες θεωρίες δεν υπονοούν με κανένα τρόπο ότι οι φεμινιστικές επικρίσεις δεν είχαν βάση, απλώς αποδεικνύουν ότι η διαμάχη γύρω από τα κοριτσιότικα και γυναικεία κόμικς είχε προχωρήσει σε βάθος.<sup>14</sup> Όπως θα δούμε αργότερα, η θέση των γυναικών στα κόμικς άλλαξε σημαντικά στην περίοδο μετά τη δεκαετία του '60. Σήμερα υπάρχουν πολύ περισσότερες γυναίκες δημιουργοί, και τα ίδια τα κόμικς απεικονίζουν τις γυναίκες με πιο θετικό τρόπο. Συγχρόνως, βέβαια, υπάρχουν περισσότεροι σεξιστικοί τίτλοι από κάθε άλλη φορά, και οι περισσότεροι δημιουργοί στον χώρο εξακολουθούν να είναι άντρες. Στο μεταξύ, η νέα αγορά των κόμικς έχει περιοριστεί σε ειδικά «καταστήματα fan», τα οποία απευθύνονται σε άντρες, ενώ τα παραδοσιακά κόμικς για κορίτσια έχουν σχεδόν εξαφανιστεί. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας ότι στην εποχή μας κυριαρχούν στην αγορά τα περιοδικά «ποπ» αισθηματικής, με χαμηλό κόστος και υψηλή ποιότητα παραγωγής, θα καταλάβουμε ότι η αναβίωση αυτού του είδους κόμικς είναι μάλλον απίθανη.

13. Περισσότερες πληροφορίες για τη συνεισφορά των γυναικών στα αμερικανικά κόμικς θα βρείτε στο βιβλίο της Trina Robbins και της Catherin Yronwode, *Women in the Comics* (California, Eclipse Books, 1985), και στο βιβλίο της Trina Robbins *A Century of Women Cartoonists* (Princeton, Kitchen Sink, 1992).
14. Το βασικό έργο σε ό,τι αφορά αυτή την αναθεωρημένη άποψη είναι το βιβλίο του Martin Barker, *Comics, Ideology, Power and the Critics* (Manchester University Press, 1989). Σχετικά με μια φεμινιστική κριτική του *Jackie*, βλ. Angela McRobbie, «Jackie: An Ideology of Adolescent Femininity» στο *Popular Culture: Past and Present* (Routledge/Open University Press, 1989), σσ. 263-83.

# To Underground

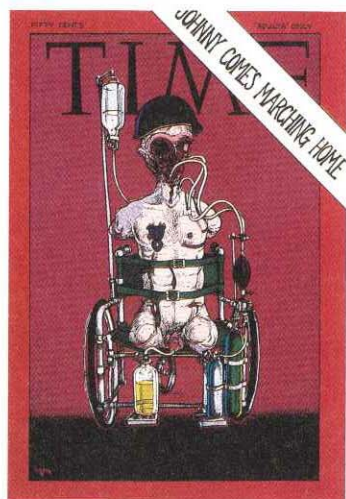
Απέναντι σελίδα: Το εξώφυλλο του «Κόμικς υψηλού βολτάζ», που ήταν το πρώτο underground κόμικς. Zap (Apex Novelties, 1968). Δεξιά: Πάνελ από το «Mr Natural» (Print Mint, 1970). Εικονογράφηση/σενάριο: Robert Crumb. Άκρη δεξιά: Εξώφυλλο, *Slow Death Funnies* (Last Gasp, 1978), μια διαμαρτυρία κατά της ατομικής ενέργειας. Εικονογράφηση: Greg Irons. Κάτω: Οπισθόφυλλο, *Deviant Slice* (Print Mint, 1972). Εικονογράφηση: Greg Irons. Μια παρωδία του περιοδικού *Time*, που αναφέρεται στον πόλεμο του Βιετνάμ.

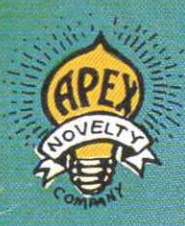


Στα τέλη της δεκαετίας του '60 έκαναν την εμφάνισή τους τα «underground κόμικς», ένα νέο είδος χιουμοριστικών βιβλίων κόμικς που ήταν εμπνευσμένα από το κίνημα των χίπις, ριζοσπαστικά στην πολιτική τους και νεωτεριστικά στην εικονογράφηση. Όπως υποδηλώνει και το όνομα, τα κόμικς αυτά δεν είχαν καμία σχέση με τις ήδη υπάρχουσες κατηγορίες —από πολλές απόψεις, μάλιστα, βρίσκονταν ακριβώς στον αντίποδά τους. Αντί να απευθύνονται σε μια αγορά για παιδιά ή εφήβους, αυτοί οι τίτλοι απευθύνονταν στην «αντιουλτούρα» και μιλούσαν στο δικό της μήκος κύματος για θέματα όπως τα ναρκωτικά, τις διαμαρτυρίες κατά του πολέμου στο Βιετνάμ, τη μουσική ροκ και κυρίως το σεξ. Γι' αυτό τον λόγο, τα νέα κόμικς ονομάστηκαν και «κόμιξ» (comix), μια ονομασία που τα ξεχωρίζει από τα άλλα και τονίζει το «x», αναφορά στη λέξη «X-rated» («αυστηρώς ακατάλληλο»).

Το underground ήταν βασικά αμερικανικό φαινόμενο, που κατόπιν βρήκε μιμητές στη Βρετανία. Οι καταβολές του ήταν ποικίλες και η απαρχή τους εντοπίζεται στη δεκαετία του '50. Πρώτη, και σημαντικότερη ίσως, ήταν η παράδοση του *Mad*. Ο Harvey Kurtzman είχε απελευθερώσει σ' αυτό τον σημαντικό τίτλο το κωμικό στοιχείο των κόμικς. Το *Mad*, μαζί με τους πιο ευφάνταστους μιμητές του, θα ενέπνεε μια νέα γενιά σκιτσογράφων να διευρύνουν ακόμη περισσότερο τα όρια της σάτιρας. Μάλιστα στο *Help!*, το περιοδικό που έβγαλε ο Kurtzman μετά το *Mad*, υπήρχαν σελίδες αφιερωμένες στους «ταλαντούχους ερασιτέχνες», όπου έκαναν την πρώτη τους εμφάνιση έργα πολλών

μελλοντικών δημιουργών του underground.<sup>1</sup> Ένας άλλος χώρος επίδρασης στη διαμόρφωση του νέου είδους ήταν τα κολεγιακά περιοδικά. Αυτά τα έντυπα ήταν πιο εξελιγμένα από τα βρετανικά αντίστοιχα, και εκδίδονταν σε συστηματική βάση. Η σάτιρά τους αφορούσε κυρίως τη ζωή στο πανεπιστήμιο, αλλά περιελάμβανε και γενικότερα πολιτικά θέματα. Από αυτή την άποψη, ορισμένα έπαιξαν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο, όπως το *The Texas Ranger* του Πανεπιστημίου του Τέξας και το *Snide* του Πανεπιστημίου του Γουισκόνσιν.<sup>2</sup> Επίσης, εφαλτήριο για την εμφάνιση του underground υπήρξε και η αντίδραση στον Κώδικα Δεοντολογίας των Κόμικς. Οι δημιουργοί των κόμιξ είχαν γνωρίσει ως παιδιά τον πανικό της δεκαετίας του '50, και μερικοί είχαν δει τους γονείς τους να τους σκίζουν τα κόμικς ή να τα καίνε σε παιδικές χαρές. Τώρα είχε φτάσει η ώρα να εκδικηθούν: αφού οι κανονισμοί του Κώδικα έλεγαν «όχι βία», «όχι σεξ», «όχι ναρκωτικά», «όχι κοινωνικά θέματα», τα underground κόμιξ έκαναν ακριβώς το αντίθετο, και μάλιστα στο μάζιμουρι, σε όλες τις κατηγορίες. Αν ο Κώδικας σήμαινε ότι τα κόμικς δεν πρέπει να λένε τίποτα σημαντικό για τον πραγματικό κόσμο, τότε παραβιάζοντας τον Κώδικα έδιναν και πάλι τη δυνατότητα ουσιαστικού σχολιασμού. Το underground, όμως, ήταν επίσης μια πολιτική έκφραση της εποχής του. Στο διάστημα από τα μέσα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60, το κίνημα των χίπις στην Αμερική άρχισε να δραστηριοποιείται, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, για τον πόλεμο του Βιετνάμ, τον αγώνα για τα πολιτικά δικαιώματα, τον



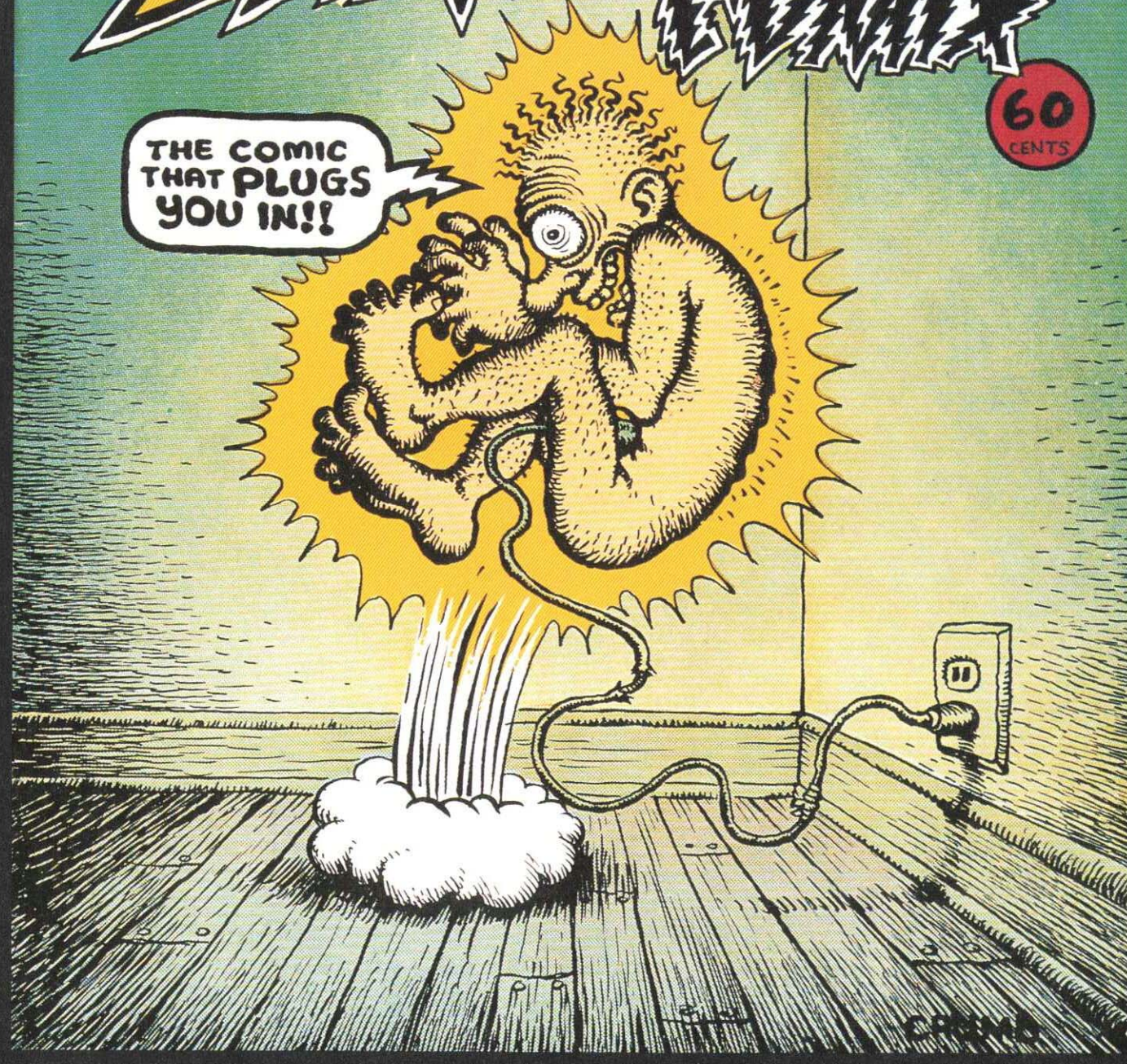


# THE COMIC

NO. 0

60  
CENTS

THE COMIC  
THAT PLUGS  
YOU IN!!



αναρχισμό, τον σοσιαλισμό, τη θέση της γυναίκας και τον ρατσισμό κατά των ομοφυλόφιλων. Αν προσθέσουμε σε όλα αυτά ένα ενδιαφέρον για την ψυχεδελική εμπειρία των ναρκωτικών (κυρίως της μαριχουάνα και του LSD) και για τον «ελεύθερο έρωτα», έχουμε ως τελικό αποτέλεσμα —με κάποια δόση υπεραπλούστευσης, έστω— την άνθιση μιας «αντικουλτούρας».

Φυσικά, η αντικουλτούρα υιήρχε πάντα στην αμερικανική κοινωνία, αλλά ποτέ στο παρελθόν δεν είχε πάρει τόσο μαζικό χαρακτήρα. Τα κόμιξ αντικατόπιριζαν —σαν παραμορφωτικός καθρέφτης βέβαια— αυτή την εξέλιξη και ταυτόχρονα εξέφραζαν τα πιστεύω των χίπις.

Η άνθισή τους κράτησε από το 1967 μέχρι το 1975. Σε αυτό το διάστημα βγήκαν χιλιάδες κόμιξ, τα περισσότερα όχι από επίσημους εκδοτικούς οίκους αλλά με έξοδα των δημιουργών τους. Ο δημιουργός του underground δούλευε ανεξάρτητα και ρύθμιζε ο ίδιος κάθε λεπτομέρεια της δουλειάς του. Αυτό σήμαινε, μεταξύ άλλων, ότι οι δημιουργοί δούλευαν με τον δικό τους ρυθμό, χωρίς να τους απασχολούν προθεσμίες, κάτι βέβαια που είχε ως αποτέλεσμα μερικά κόμιξ να σταματούν την έκδοσή τους στο πρώτο τεύχος. Παρ' όλα αυτά, όπως είχε πει και ένας δημιουργός: «Πιστεύουμε ότι είναι καλύτερα για όλους να κάνεις ένα χρόνο για να βγάλεις ένα διαμάντι, παρά να κυνηγάς προθεσμίες μόνο και μόνο για να παράγεις ένα σωρό μπουρδες σε συστηματική βάση».<sup>3</sup> Επίσης, ακολουθώντας τις αρχές του κινήματος των χίπις, οι δημιουργοί διατηρούσαν τα πνευματικά δικαιώματα των έργων τους και έπαιρναν ποσοστά από τις πωλήσεις. Έτσι, ωφελήθηκαν οικονομικά, ανάλογα με την επιτυχία των έργων τους. Φυσικά, σε μερικές περιπτώσεις αυτό μπορεί να σήμαινε ότι δεν έπαιρναν καμία απολύτως αμοιβή.

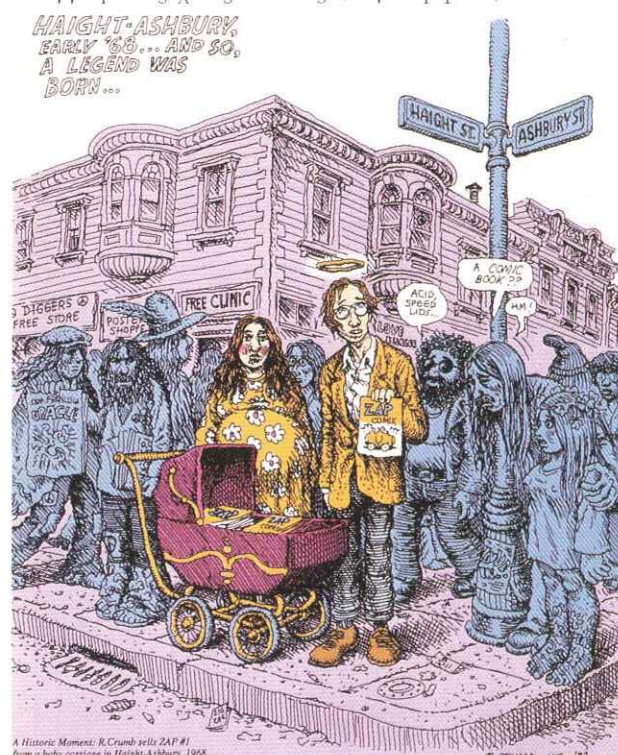
Τέλος, από την άποψη του μάρκετινγκ, τα κόμιξ μπόρεσαν να εκμεταλλευτούν με ιδανικό τρόπο το δίκτυο των headshop, των καταστημάτων με είδη για χίπις, που υπήρχαν στις περισσότερες μεγάλες πόλεις των Ηνωμένων Πολιτειών και του Καναδά. Τα μαγαζιά αυτά πουλούσαν ρούχα και κοσμήματα για χίπις, διάφορα σύνεργα που είχαν σχέση με ναρκωτικά, όπως πίπες και τσιγάρα μαριχουάνας, καθώς και ψυχεδελικές αφίσες, οι οποίες αποτέλεσαν μια σημαντική πηγή έμπνευσης για την εικονογράφηση των κόμιξ.<sup>4</sup> Το περιεχόμενο των κόμιξ ήταν τέτοιο που δεν μπορούσαν να διανεμηθούν από τα παραδοσιακά πρακτορεία εφημερίδων· έτσι τα headshop ήταν η ιδανική λύση. Αρχικά, τα underground κόμιξ είχαν μια σειρά αποτυχημένων εμφανίσεων. Από το 1960 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας περίπου, εμφανίστηκαν ομοραδικά κόμιξ σε πολύ μικρό τιράζ, που συνήθως έβγαιναν για να διανεμηθούν σε φίλους και περιείχαν μάλλον προσωπικό υλικό. (Αν και θα ήρπεει να αναφέρουμε ότι κατά το διάστημα αυτό έκαναν την εμφάνισή τους και μερικοί τίτλοι με πολιτικό περιεχόμενο, όπως το *Harry Chess*, της Trojan Books το 1966, το πρώτο gay κόμιξ).<sup>5</sup> Υπήρχαν επίσης συλλογές «χίπικων» καρτούν από εναλλακτικές εφημερίδες. Οι εφημερίδες αυτές αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος του κινήματος των

χίπις και συνήθως έβγαιναν σε συγκεκριμένες πόλεις. Παρ' όλες αυτές τις εκδόσεις, τα underground κόμιξ εμφανίστηκαν ουσιαστικά το 1967. Στο μεταξύ, το Σαν Φρανσίσκο είχε γίνει η αναμφισβήτητη πρωτεύουσα των χίπις. Η πόλη αυτή αποτέλεσε πόλο έλξης για τους απογοητευμένους νέους της Αμερικής και σύντομα ολόκληρες περιοχές της, όπως η Haight-Ashbury, «αποικίστηκαν» από χίπις. Τα headshop του «Frisco» έκαναν χρυσές δουλειές και υπήρχαν και μερικές τοπικές εναλλακτικές εφημερίδες που δημοσίευαν όλες strip. Αν η επανάσταση των κόμιξ ήταν να αρχίσει από κάπου, θα άρχιζε από το Σαν Φρανσίσκο. Ιδιαίτερα το όνομα ενός δημιουργού, του Robert Crumb, ταυτίστηκε απόλυτα με την έκρηξη των κόμιξ στο Σαν Φρανσίσκο και αργότερα με το underground γενικά. Ο Crumb πήγε στο Σαν Φρανσίσκο το 1967 και αμέσως άρχισε να γράφει strip για τις εναλλακτικές εφημερίδες. (Παλιότερα είχε δουλέψει και για τον Harvey Kurtzman στο *Help!*). Το 1968 εμφανίστηκε το πρώτο του σόλο κόμιξ, το *Zap* (Apex Novelties). Αυτός ο τίτλος θα πυροδοτούσε τη μεγάλη έκρηξη των κόμιξ.<sup>6</sup>

Δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί το *Zap* έγινε τόσο σημαντικό. Η εικονογράφηση ήταν εκπληκτική και ο συνδυασμός των επιδράσεων από το *Mad* (ιδιαίτερα του Basil Wolverton), τις ιστορίες της Disney και τα κλασικά strip των αμερικανικών εφημερίδων δημιούργησε ένα πολύ «γλυκό» μείγμα. Αυτή η ατμόσφαιρα της εικονογράφησης ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με το περιεχόμενο των strip, που περιλάμβαναν ψυχεδελικές φαντασιώσεις τύπου LSD, φιλελεύθερες πολιτικές θέσεις και σεξ —άφθονο σεξ. Αρχικά, ο Crumb εξέδιδε το *Zap* μαζί με ένα φίλο του και πουλούσε τα τεύχη από ένα παιδικό καροτσάκι στη γωνία των οδών Haight και Ashbury. Ωστόσο, έγινε τόσο δημοφιλές ώστε σε λίγο το ανέλαβαν επαγγελματίες χίπις εκδότες (συγκεκριμένα, η Print



Ο Robert Crumb, βασιλιάς του underground, και ίσως ο μεγαλύτερος σατιρικός σκιτσογράφος του αιώνα μας. Πάνω: Πάνελ από το *The People's Comics* (Golden Gate, 1972), μια απεικόνιση της τυπικά παρανοϊκής πνευματικής κατάστασης του καλλιτέχνη. Δεξιά: Σκίτσο του Crumb από το 1992. Παρουσιάζει τον εαυτό του και την έγκυο γυναίκα του, το 1968, να πουλάνε αντίτυπα του *Zap* στη γωνία της οδού Haight στο Σαν Φρανσίσκο.





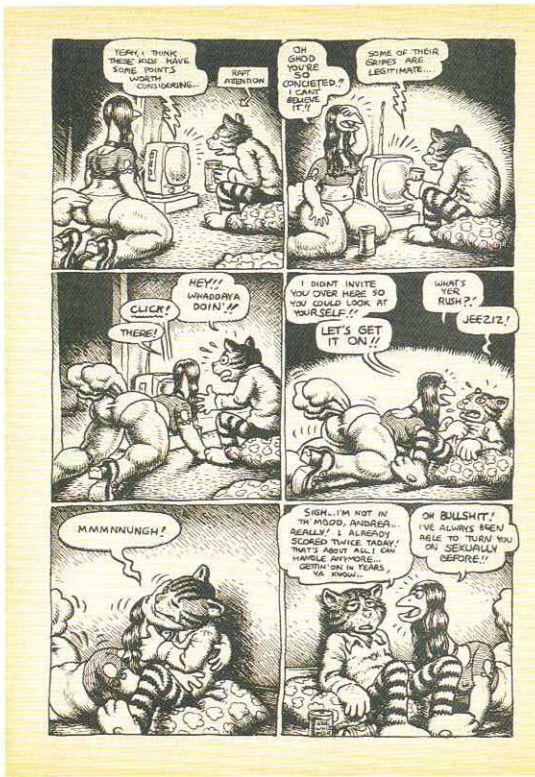
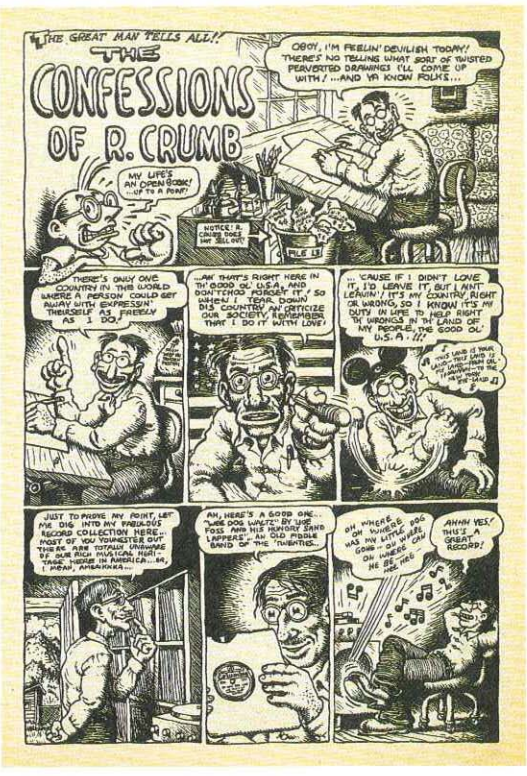
Άλλα έργα του Crumb. Κορυφή: Σελίδες από το Zap (Print Mint, 1969), που σατιρίζουν ρατσιστικά στερεότυπα και αιμομεικτικές σχέσεις στους κόλπους της παραδοσιακής αμερικανικής οικογένειας. Τα strip ήταν πραγματικός καταπέλτης, και αυτό το συγκεκριμένο τεύχος (το αρ. 4) μνηύθηκε για προσβολή της δημοσίας αιδούς στη Νέα Υόρκη. Πάνω: Πάνελ από το Home Grown Funnies (Kitchen Sink, 1971), με την «Angelfood McDevilsfood», γνωστή, επίσης, ως «Angelfood McSpade». Δεξιά: Εξώφυλλο του δίσκου Cheap Thrills, των Big Brother and the Holding Company, του συγκροτήματος της Janis Joplin (Columbia Records, 1968).

Mint). Εντελώς απροσδόκπτα, το Zap είχε ανοίξει μια νέα αγορά, αποδεικνύοντας ότι μέσα στον κόσμο των χίπις υπήρχε χώρος όχι μόνο για εναλλακτικές εφημερίδες, αλλά και για εναλλακτικά κόμικς. Το Zap εξελίχθηκε σε μια ανθολογία που περιλάμβανε και έργα άλλων σκιτσογράφων, ενώ ο Crumb έβγαλε και άλλα σόλο κόμικς. Η έκδοσή τους σταματούσε στο πρώτο ή στο δεύτερο τεύχος, ήταν όμως πάρα πολλά. Μερικά παραδείγματα: *Despair* (Print Mint, 1969), *Big Ass Comics* (Rip Off, 1969), *R Crumb's Comics and Stories* (Rip Off, 1969), *Motor City Comics* (Rip Off, 1969), *Uneeda* (Print Mint, 1970), *Home Grown Funnies* (Kitchen Sink, 1971) και *Hytone Comix* (Apex Novelties, 1971). Ταυτόχρονα, βρήκε τον χρόνο για την έκδοση δύο πολυσυζητημένων ανθολογιών πορνό, του *Jiz* και του *Snatch* (και τα δύο εκδόσεις Apex

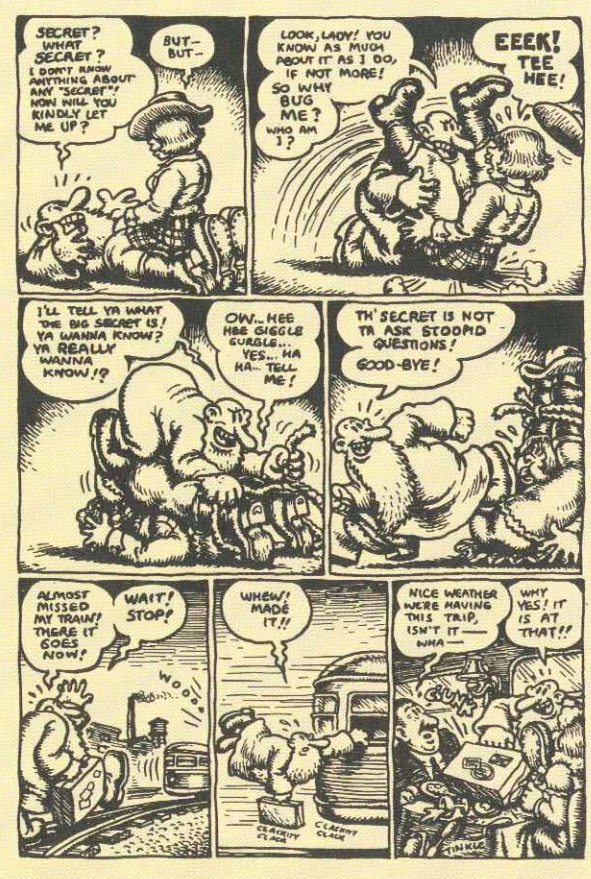
Novelties, 1969).<sup>7</sup> Αργότερα ο Crumb δικαιολόγησε το προκλητικό τους περιεχόμενο λέγοντας: «Πολλοί ρωτάνε "Τι είναι τα underground κόμικς;" Νομίζω ότι ο καλύτερος τρόπος για να τα ορίσουμε είναι να μιλήσουμε για την απόλυτη ελευθερία που υπήρχε στη δημιουργία τους. Αυτό είναι πολύ σημαντικό. Ο κόσμος ξεχνάει ότι αυτή ήταν η ουσία των κόμικς. Γι' αυτό τα κάνανε. Δεν είχαμε κανέναν πάνω από το κεφάλι μας να λέει "Όχι, δεν μπορείς να το σχεδιάσεις αυτό" ή "Δεν μπορείς να δείξεις εκείνο". Κάνανε ό,τι θέλαμε».<sup>8</sup> Ο Crumb υποστήριζε πάντα ότι δεν είναι «χίπις», και δεν του άρεσε να τον θεωρούν μέρος αυτής της υποκουλτούρας. Ωστόσο, τα strip του τον διαφεύδουν. Δείχνουν ότι, παρ' όλο που δεν άφησε ποτέ μακριά μαλλιά, συμμετείχε ενεργά στην κοινωνική ζωή της περιοχής Haight-Ashbury. Έκανε παρέα με ροκ-στάρ, όπως η Janis Joplin, και έπαιρνε πολύ στα σοβαρά τα ιδανικά των χίπις. Όλο το έργο του αποπνέει μια σοσιαλιστική-αναρχική-φιλελεύθερη ευαισθησία και όσο και αν επέκρινε τα παιδιά των λουλουδιών στα κόμικς, σίγουρα τα υπερασπιζόταν με θέρμη στις συνεντεύξεις που έδωσε κατά καιρούς στον συμβατικό Τύπο. Το αδύνατο σημείο του ήταν ο σεξισμός. Ο Crumb, όπως και όλα τα είδωλα της δεκαετίας του '60 (με πιθανή εξαίρεση τον John Lennon) έβλεπε τις γυναίκες σαν «γκόμενες», πολίτες δεύτερης κατηγορίας, που μοναδικός προορισμός τους είναι η ψυχαγωγία των αντρών (κυρίως με τη σεξουαλική έννοια). Άρνησε πολύ να αναγνωρίσει τους στόχους του φεμινιστικού κινήματος, και τα strip του είναι διάσημα από σκηνές μισογυνισμού και βίας. Η δικαιολογία του ήταν ότι εξέφραζε τα βαθύτερα συναισθήματά του, όπως έχει υποχρέωση να κάνει κάθε καλλιτέχνης: αυτό όμως δεν ικανοποίησε τις φεμινίστριες. Όπως είπε μια γυναίκα δημιουργός: «Μου φαίνεται παράξενο πόσο εύκολα παραβλέπουν πολλοί τη φρικτή σκοτεινή πλευρά του



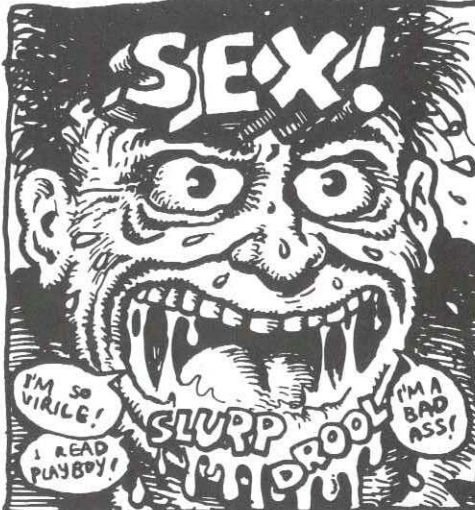
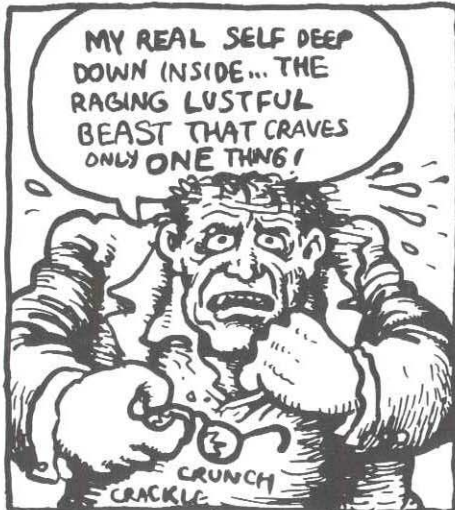




Μερικοί από τους πιο αγαπημένους χαρακτήρες του Crumb. Πάνω αριστερά: Ο ίδιος ο Crumb, σε μια από τις εκ βαθέων εξομολογήσεις του (The People's Comics, Golden Gate, 1972). Πάνω: Fritz the Cat, ένας «χιτ γάτος», προσπαθεί εδώ να εντυπωσιάσει μια θηλυκή στρουθοκάμηλο. (The People's Comics, Golden Gate, 1972). Αριστερά: Mr Natural, ένας σοφός με γενειάδα, πνευματικός ηγέτης και απατεώνας. (Mr Natural, Print Mint, 1970). Απέναντι σελίδα: Whiteman, ο αρχετυπικός συντηρητικός Αμερικανός (Zap, Print Mint, 1968).



# WHITEMAN



Σελίδες από το Zap, (Print Mint, 1973), με την γκροτέσκα κατηλωτική δουλειά του Clay Wilson, του ανθρώπου που διεύρυνε περισσότερο από κάθε άλλον τα όρια του τι μπορεί να είναι αποδεκτό σε ένα κόμικς. Αυτή η ιστορία με δαίμονες, αγγέλους, «νύμφες» και, φυσικά, σεξ και βία είναι μάλλον τυπική.

THE SABBATH, ON THE OTHER HAND, DOESN'T MEAN TOO MUCH TO THE DEVILS AS THEY DISPORT THEMSELVES IN UNHOLY REVELRY...





ANGELS NEVER KILL...

THERES A BEE ON MY NOSE, MELROSE...

DONT SWAT AND KILL IT JEANNETTE, ITS WEE LIFE IS SACRED.. ILL GO GET SOME MONEY AND LURE IT AWAY.. BE PATIENT..

YOU MUSTNT EVEN KILL TIME EVELYN...

OF COURSE NOT.. THE DEVIL FINDS WORK FOR IDLE HANDS.. IM BUFFING MY HALO FOR SUNDAY..

DONT KILL IT, LUKE...

AH AHWAZ LEEB AH LIDDLE INNA BODDYM UB EBREE BODDIL..

DEVILS CRAVE MURDER..



KISS OFF CHRISTIAN...

MY VICTIM DIED WITH 'ER MOUT' FULL..

CHOOM!

WHOP

GURK

EAT AXE.

'NIGHT..

YOU'LL NEVER FIND ANGELS COMMITTING ADULTERY EITHER..



LOOKIT THEM NYMPHS SCAMPER AND FROLIC ABOUT.. BUT IM MORE THAN SATISFIED WITH MY LOVELY WIFE, MADGE, RIGHT HERE BESIDE ME..

WERE HAPPY... ARENT WE POOSY? ...

I SEE WHATCHA MEAN HOWARD.. IM PLEASED WITH OL' GERTIE HERE TOO.. YUP THEM NYMPHS, GORGEOUS, RESPLENDENT AND STRIKINGLY BEAUTIFUL AS THEY ARE, ALMOST BORE ME TO GAWK, ER, LOOK AT. YUP-YUP

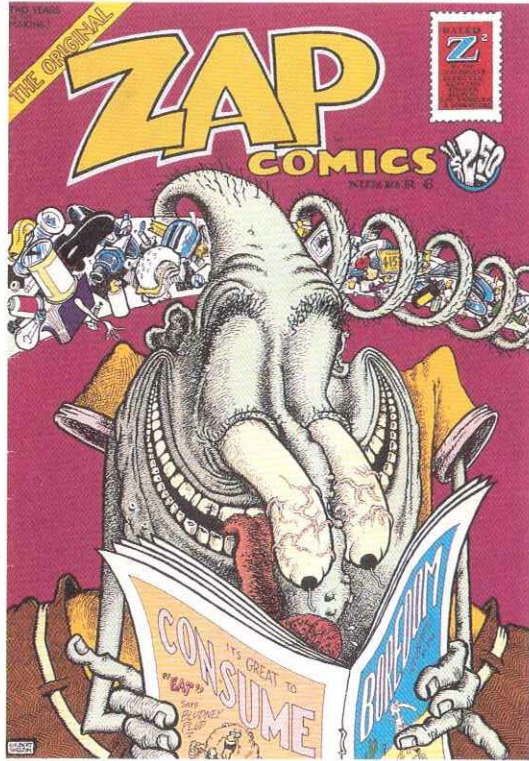
IM PLEASED AS PUNCH WITH GERT. THEM NYMPHS SURE DONT INTEREST ME AS COMPARED TO OL' OL' OL' GERT HERE.

IM USIN' A COFFEE CUP.

YOU MUSTNT SPILL YOUR SEED ON THE GROUND ALEX..

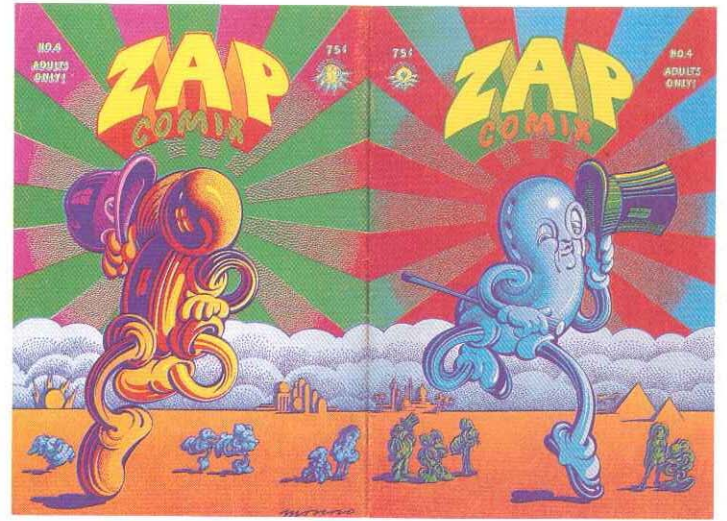
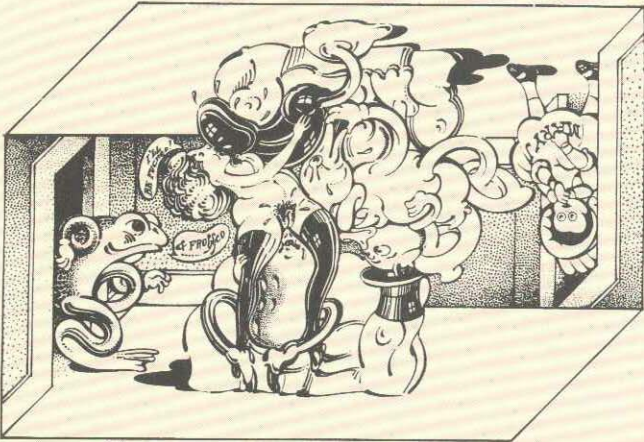
YOU'RE SO SWEET HOMER MONEY.. KEEP SQUEEZIN'

Δύο ακόμη από τους μεγάλους δημιουργούς του Zap. Κάτω: Εξώφυλλο, Zap (Print Mint, 1973) του Gilbert Shelton, που έχει επωνομαστεί «ο χίπι βασιλιάς της κωμωδίας». Το εξώφυλλο αποτίει φόρο τιμής στον Basil Wolverton, τον σκιτσογράφο του Mad. Κάτω άκρη: Σελίδα από το Zap (Print Mint, 1969), με τον «Wonder Wart-Hog», ένα από τα δημοφιλέστερα δημιουργήματα του Shelton.

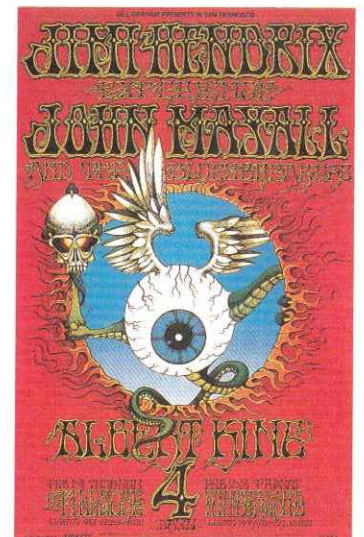
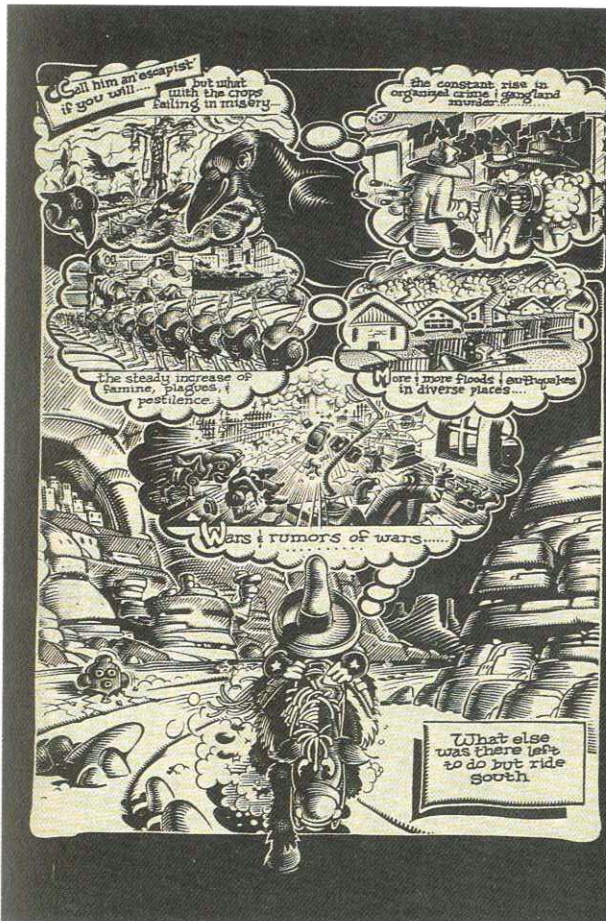


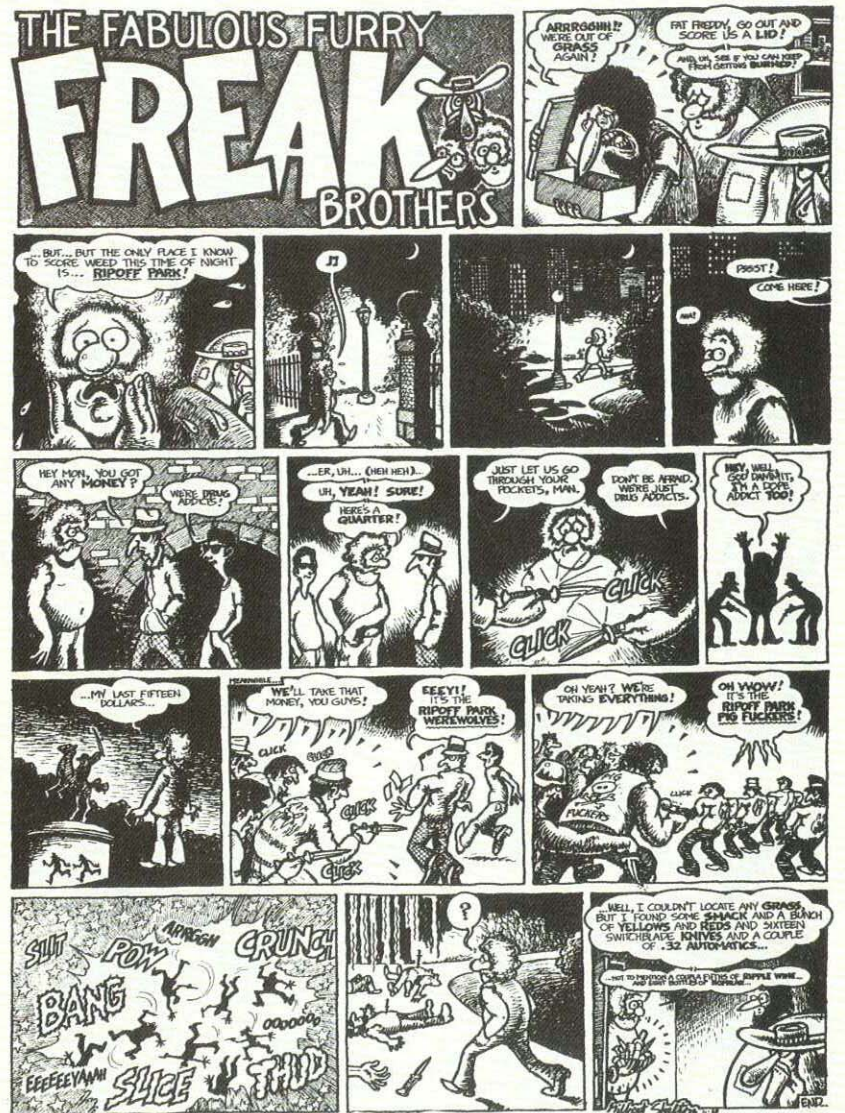
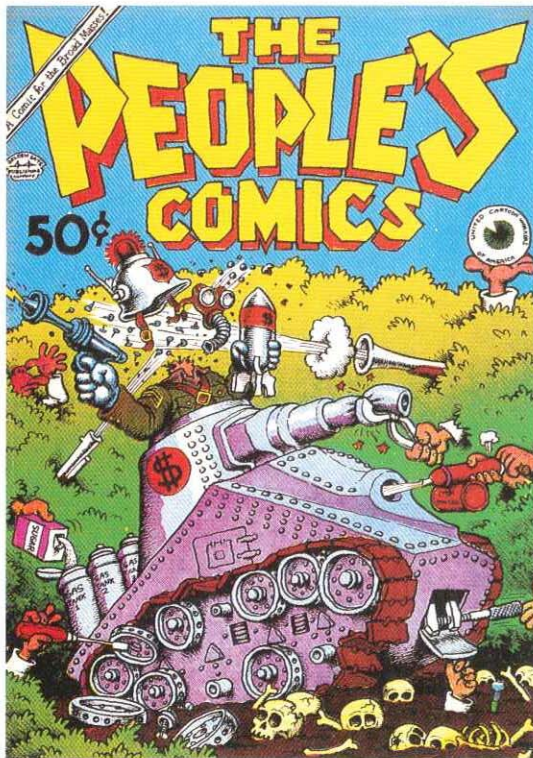
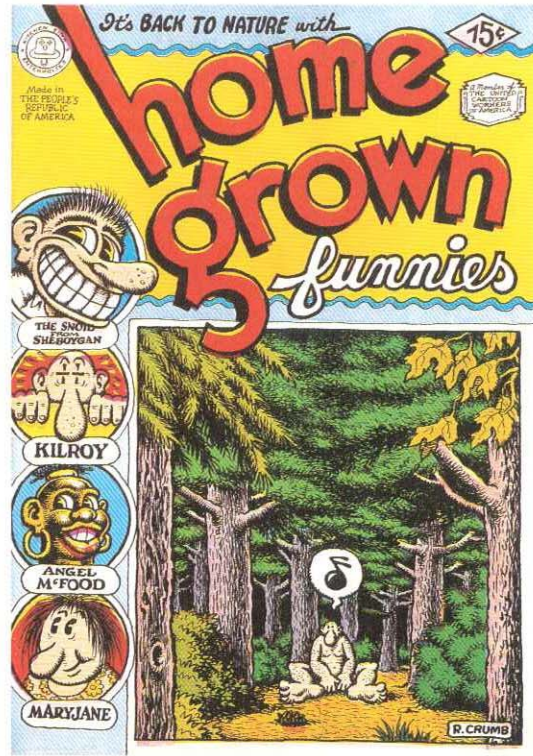
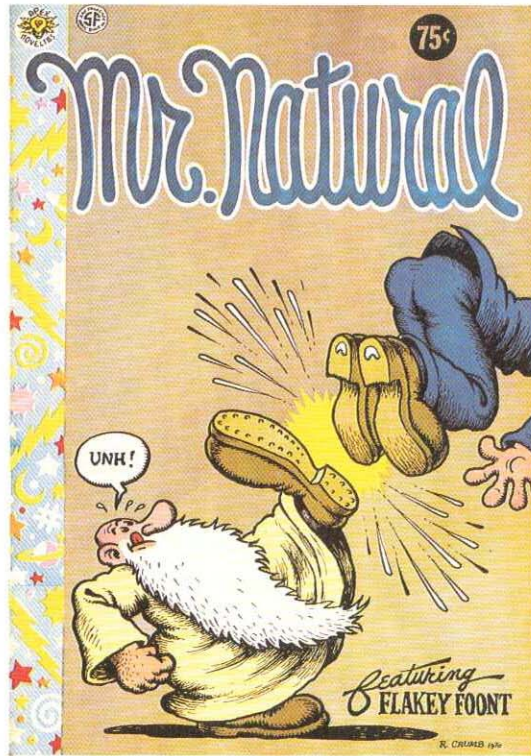
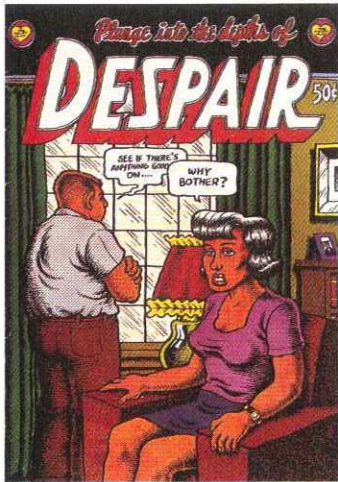
Πάνω: Σελίδα από το Zap (Print Mint, 1974), με μια φετιχιστική ιστορία του Spain Rodriguez. Δεξιά: Πάνελ από το Subvert (Rip Off, 1970). Εικονογράφηση: Spain Rodriguez. Πρωταγωνιστής του strip ήταν ο «Trashman», ένας σκληρός αναρχικός και «πράκτορας της Έκτης Διεθνούς». Ο Trashman έγινε ένα σύμβολο της «δράσης του δρόμου» εκείνη την περίοδο.





Μια επιλογή έργων του Moscoso και του Griffin, που ήταν δύο από τους πιο ψυχεδελικούς δημιουργούς του Zap. Πάνω: Εξώφυλλο και οπισθόφυλλο του περιβόητου τέταρτου τεύχους (Print Mint, 1969). Εικονογράφηση: Victor Moscoso. Εδώ βλέπουμε τον «Κύριο Φιστική», στο εξώφυλλο, να μεταμορφώνεται στο οπισθόφυλλο σε «Κύριο Πέος». Αριστερά και άκρη αριστερά: Σελίδες και πάνελ από το Zap (Print Mint, 1969 και 1974). Εικονογράφηση: Victor Moscoso. Κάτω αριστερά: Σελίδες από το Zap (Print Mint, 1973). Εικονογράφηση: Rick Griffin. Κάτω: Αφίσα από μια συναυλία του Jimi Hendrix, έργο του Rick Griffin (1968). Οι αφίσες της εποχής άσκησαν σημαντική επιρροή στα κόμιξ, και ο Griffin και ο Moscoso ήταν δύο από τα μεγαλύτερα ονόματα του χώρου.

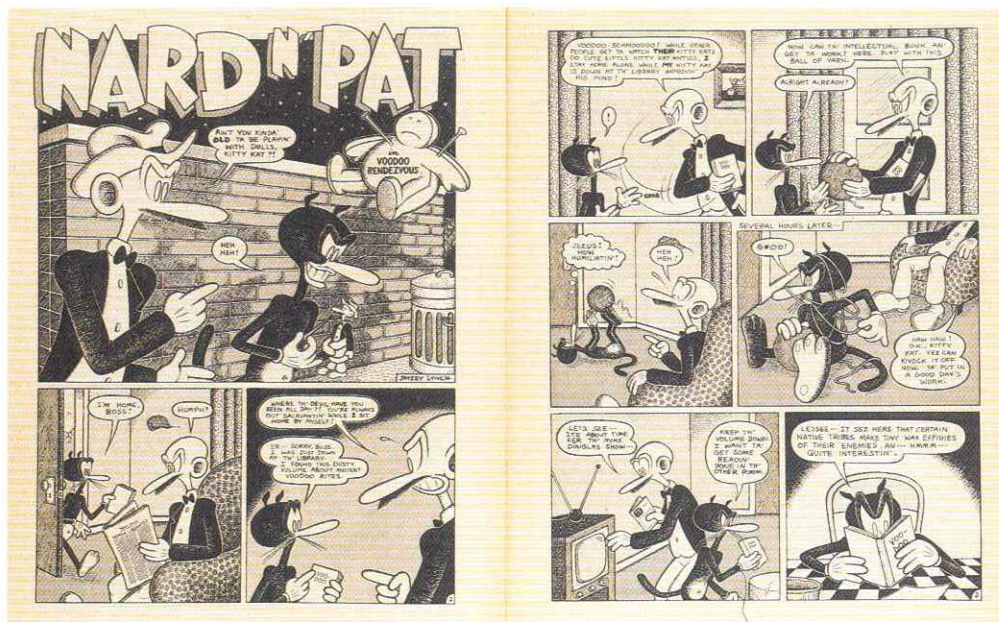




Πάνω: Εξώφυλλα από τέσσερα σόλο κόμιξ του Robert Crumb: *Despair* (Print Mint, 1969), *Mr Natural* (Print Mint, 1970), *Home Grown Funnies* (Kitchen Sink, 1971) και *The People's Comics* (Golden Gate, 1972). Δεξιά: Σελίδα από το *The Collected Adventures of the Fabulous Furry Freak Brothers* (Rip Off, 1971). Εικονογράφηση/σενάριο: Gilbert Shelton. Οι ήρωες είναι τρεις συμπαθητικοί χίπις, που έγιναν ήρωες της αντικουλτούρας.







αισθηματικών κόμικς της δεκαετίας του '50, που, όπως είναι φυσικό, έριχνε το βάρος του στο σεξ. Το *Young Lust* δημοσίευσε, μεταξύ άλλων, την αξιολογη δουλειά του Bill Griffith, που το ξερό του χιούμορ αναδεικνυόταν από μια ημι-ρεαλιστική εικονογράφηση, και του Art Spiegelman, που τα πολύ τολμηρά strip του διανθίζονταν με μεγάλες δόσεις εβραϊκού μαύρου χιούμορ.

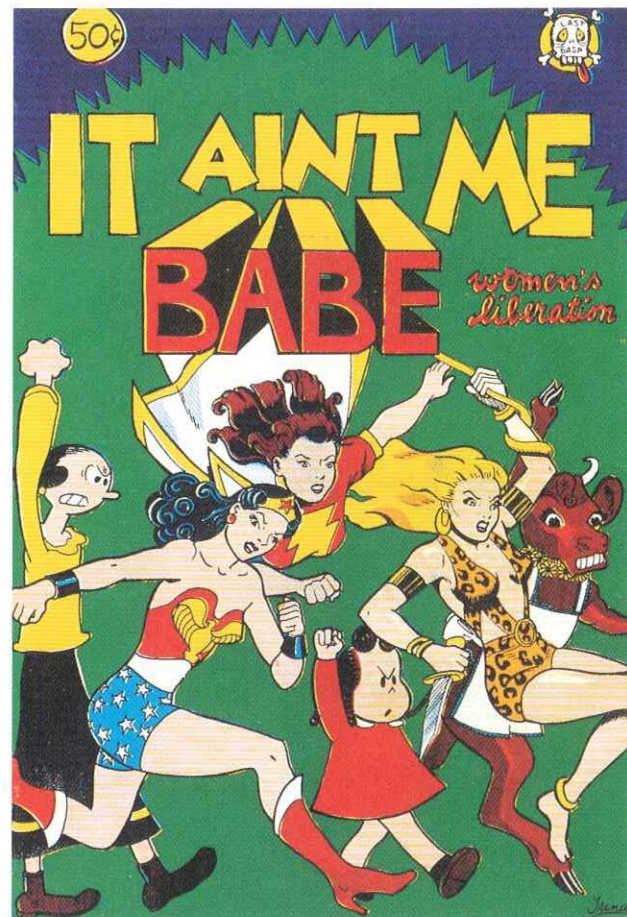
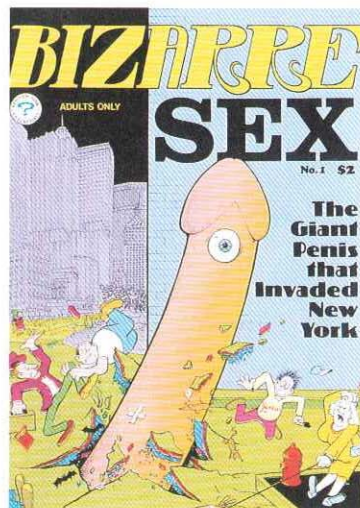
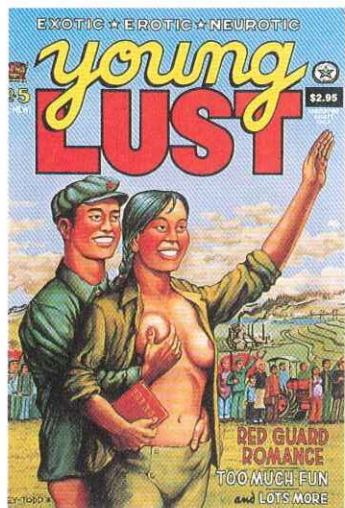
Το *Bizarre Sex* (Kitchen Sink, 1972), από το Μιλγουόκι, ήταν μια άλλη επιτυχημένη ανθολογία. Περιείχε κι αυτό άφθονες εικόνες ουνουσίας και παραδούσε τα κόμικς επιστημονικής φαντασίας του '50. Ανάμεσα στους συνεργάτες του συγκαταλέγονταν ο Denis Kitchen και ο Richard «Grass» Green, ένας από τους λίγους μαύρους δημιουργούς του underground. Αυτές οι ανθολογίες ήταν οπωσδήποτε σημαντικές, ταυτόχρονα όμως σημειώνονταν και κάποιες εξελίξεις στο κίνημα του underground που ήταν εξίσου επαναστατικές, αν και για διαφορετικούς λόγους. Στις αρχές της δεκαετίας του '70, είχαμε μια έκρηξη στην έκδοση κόμικς από γυναίκες δημιουργούς που απευθύνονταν σε γυναίκες, καθώς και την επανεμφάνιση της υποκατηγορίας των κόμικς τρόμου. Αυτές οι εξελίξεις άνοιξαν νέους δρόμους και είχαν ως

αποτέλεσμα να μπουν στον χώρο των κόμικς δημιουργοί που αλλιώς μπορεί να μην είχαν την ευκαιρία ή τη διάθεση.

Τα κόμικς από γυναίκες δημιουργούς ήταν επαναστατικά με την έννοια ότι, σε γενικές γραμμές, ήταν η πρώτη φορά που γυναίκες καλλιτέχνες είχαν τη δυνατότητα να παράγουν εξ ολοκλήρου δικές τους ιστορίες. Είναι αλήθεια ότι στο παρελθόν υπήρχαν μερικές γυναίκες σκιτσογράφοι στις εφημερίδες, αλλά στον χώρο των κόμικς η συγγραφή και η εικονογράφηση γινόταν σχεδόν αποκλειστικά από άντρες. Πρωτοπόρες στον τομέα των κόμικς από γυναίκες δημιουργούς ήταν η Trina Robbins, η Willy Mendes και η Lee Marrs. Η Robbins — η επωνομαζόμενη Βασίλισσα του Underground — άσκησε τη μεγαλύτερη επίδραση από τις τρεις και δημιούργησε τη σημαντική ανθολογία, αποκλειστικά από γυναίκες δημιουργούς, *It Ain't Me Babe* (Last Gasp) το 1970. Η φράση «Απελευθέρωση των Γυναικών» στο εξώφυλλο δάλωνε μια ριζοσπαστική πολιτική θέση, αν και το στυλ εικονογράφησης της Robbins ήταν μάλλον παραδοσιακό. Τον ίδιο χρόνο, η Robbins συνεργάστηκε με τη Mendes, που το στυλ της ήταν ψυχεδελικό, στο *All Girl Thrills* (Print Mint). Παράλληλα, η Lee Marrs δούλευε το *Pudge, Girl Blimp* (Last Gasp), ένα strip με θέμα τις νευρώσεις μιας παχύσαρκης υπαλλήλου με τους άντρες, που τελικά εκδόθηκε το 1974.

Αρχικά οι γυναίκες σκιτσογράφοι κόμικς χρησιμοποίησαν τα strip τους για να διαμαρτυρηθούν για μια σειρά αλληλένδετων προβλημάτων: έρμεσα, για το γεγονός ότι δεν μπορούσαν να εισχωρήσουν στον χώρο των

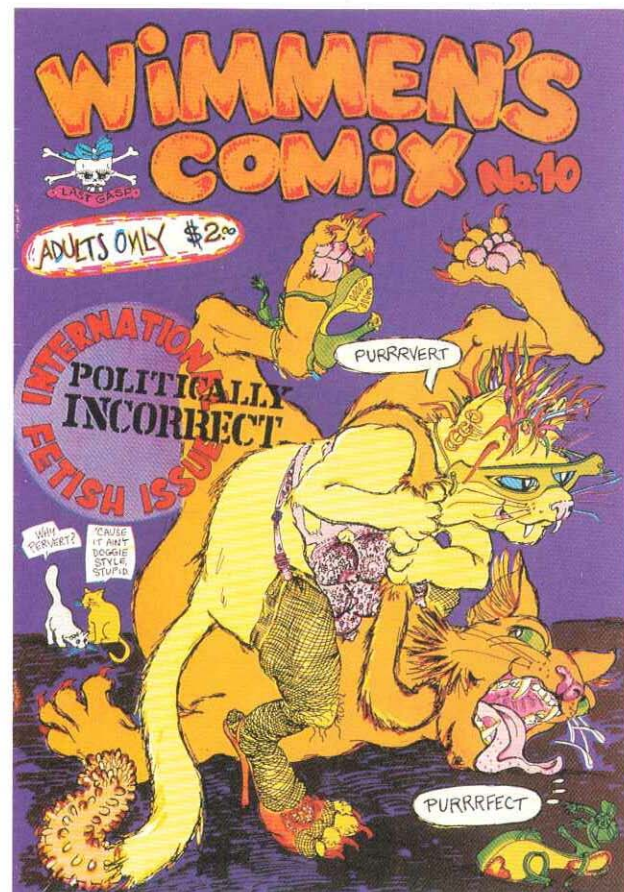
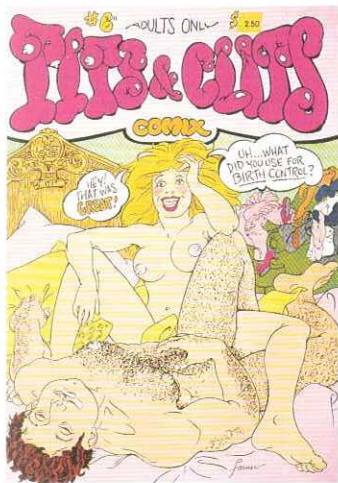
Πάνω: Σελίδες από το *Bijou Funnies* (Bijou Publishing, 1971), με τους Nard 'n' Pat. Εικονογράφηση/σενάριο: Jay Lynch. Κάτω: *Young Lust* (Company and Sons, 1977) με εικονογράφηση από τους Jay Kinne και Larry Todd, και *Bizarre Sex* (Kitchen Sink, 1972) με εικονογράφηση του Denis Kitchen. Κάτω δεξιά: Εξώφυλλο, *It Ain't Me Babe* (Last Gasp, 1970). Εικονογράφηση: Trina Robbins.



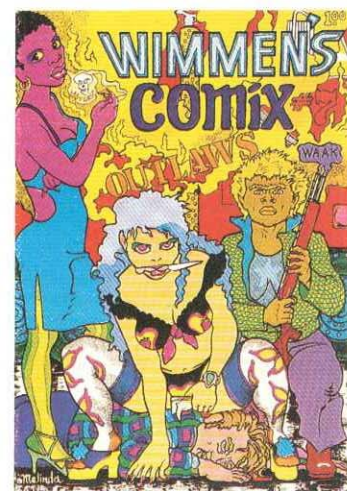
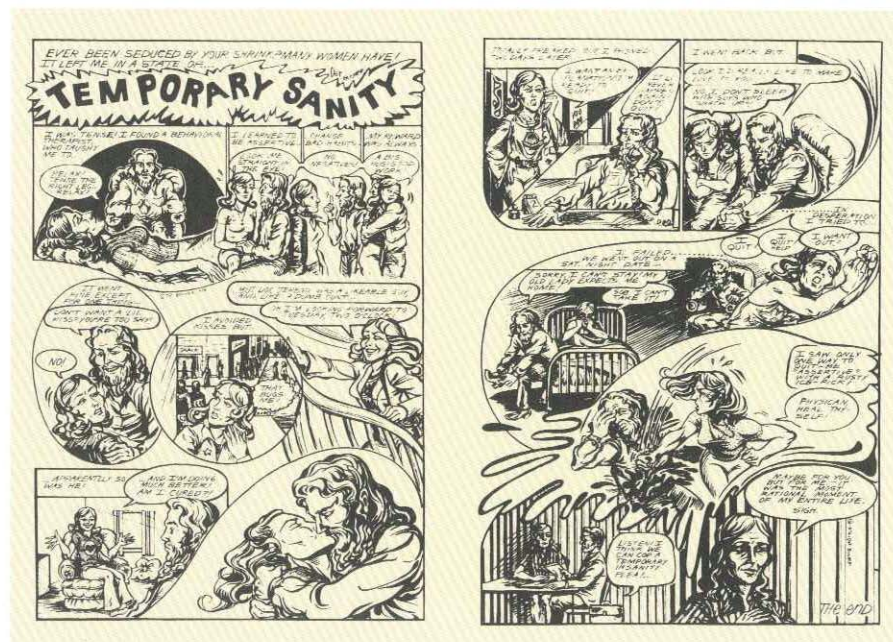
ανδροκρατούμενων underground κόμιξ και για τον έντονο σεξισμό του κινήματος και πιο άμεσα για τα γυναικεία προβλήματα γενικά. Θέματα που τις απασχόλησαν ήταν ο βιασμός, το σεξ, οι εκτρώσεις, τα παιδιά, οι συνθήκες εργασίας κ.λπ.

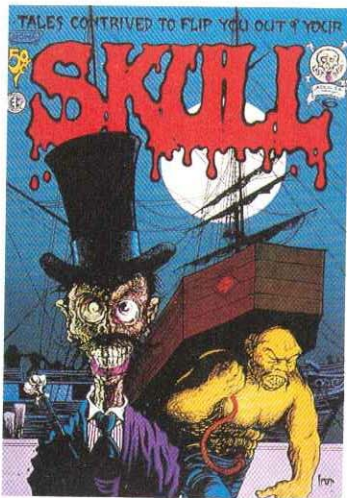
Τα κόμιξ αυτά δεν ιπλοίασαν ποτέ τις πωλήσεις του *Zap* και του *Bijou Funnies*, είχαν όμως αρκετή επιτυχία για να εμπνεύσουν άλλα. Τα ακολούθησαν γυναικείες ανθολογίες, που σε γενικές γραμμές είχαν καλύτερη οργάνωση και σύστημα παραγωγής. Οι πιο γνωστοί τίτλοι ήταν: το *Wimmin's Comix* (*Last Gasp*, 1972), που αποτέλεσε σημείο αφετηρίας για νέες δημιουργούς: το *Tits'n'Clits* (*Nanny Goat Productions*, 1972), που στόχος του ήταν να «δώσει ένα τόνο χιούμορ στο γυναικείο κίνημα» και το *Wet Satin* (*Kitchen Sink*, 1976), μια συλλογή ιστοριών για τις ερωτικές φαντασιώσεις των γυναικών. Στις ανθολογίες αυτές εμφανίστηκαν αρκετές πολύ ταλαντούχες δημιουργοί, ανάμεσά τους η Melinda Gebbie (σκοτεινά, σεξουαλικά και ηυρετώδη όνειρα), η Lynda Barry (νευρικά αστεία και πειράγματα σχολικού στυλ), η Aline Kominsky (εβραϊκό χιούμορ και αυτοσαρκασμός) και η Shary Flenniken (σεξ, πολιτική και χαριτωμένοι χαρακτήρες).<sup>11</sup>

Η δεύτερη μεγάλη υποκατηγορία, τα κόμιξ τρόμου, ήταν δημοφιλής στο underground, γιατί έδινε την ευκαιρία να αρθροβηθηθεί η λογοκρισία του Κώδικα. Οι τίτλοι που δημιουργήθηκαν έσπασαν τα ταμπού και, μολονότι αναγνώριζαν ότι οι ρίζες τους βρίσκονταν στα κόμιξ της EC από τη δεκαετία του '50, η ωρότητα της απεικόνισης έφτασε σε επίπεδα που οι ηρόδρομοί τους δεν μπορούσαν ούτε καν να τα φανταστούν. Αρχικά το πιο γνωστό ίσως κόμιξ τρόμου ήταν το *Skull* (*Rip Off*, 1970). Περιλάμβανε έργα του Rory Hayes, του Richard Corben, του Jack Jackson, του Greg Irons, του Tom Veitch και άλλων, που κάλυπταν όλο το φάσμα από το πειραματικό και αιόστευτα ωμό στυλ, μέχρι το εντελώς παραδοσιακό. Άλλοι τίτλοι τρόμου αυτής της περιόδου είναι: *Bogeyman* (*San Francisco Comic Book Company*, 1969), *Fantagor* (*Richard*

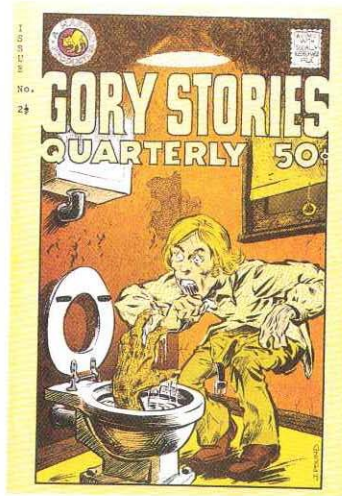


Παραδείγματα κόμιξ από γυναίκες δημιουργούς: αυτή είναι η πρώτη φορά στην ιστορία των κόμιξ που οι γυναίκες είχαν τον πλήρη έλεγχο της δουλειάς τους. Πάνω: Εξώφυλλο, *Tits 'n' Clits* (*Nanny Goat Productions*, 1980). Εικονογράφηση: Joyce Farmer. Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο, *Wimmin's Comix* (*Last Gasp*, 1985). Εικονογράφηση: Joyce Farmer. Άκρη δεξιά: Εξώφυλλο, *Wimmin's Comix* (*Last Gasp*, 1976). Εικονογράφηση: Melinda Gebbie. Δεξιά: Σελίδες από το *Wimmin's Comix* (*Last Gasp*, 1976). Εικονογράφηση: Dot Bucher. Αυτός ο τίτλος ήταν ο γνωστότερος από τα γυναικεία κόμιξ, αλλά και ο πιο αμφιλεγόμενος (προσέξτε, για παράδειγμα, τον νεκρό άνδρα στο κάτω μέρος του δεύτερου εξωφύλλου).

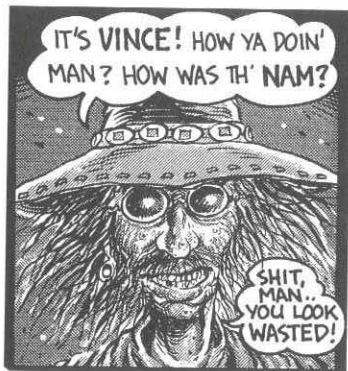




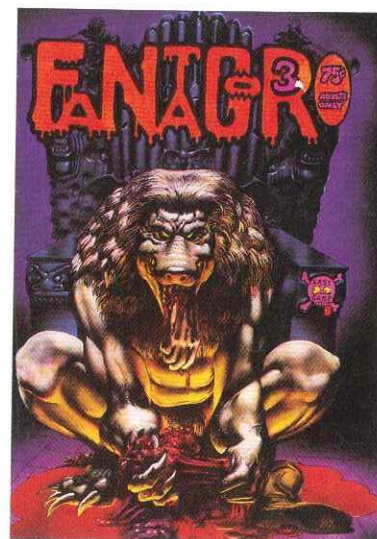
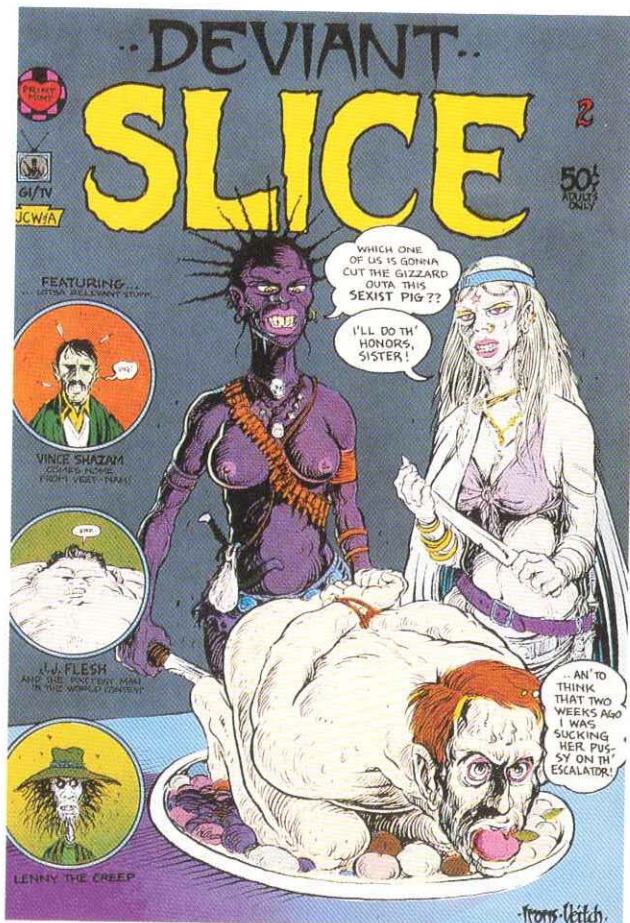
Τα κόμιξ επεκτάθηκαν και στην κατηγορία τρόμου, επαναπροσδιορίζοντας τα όρια του είδους. Πάνω: Εξώφυλλα, *Skull* (Rip Off, 1972), με εικονογράφηση του υποτιμημένου Greg Irons, και *Gory Stories* (Shroud, 1972), με εικονογράφηση του J Pound.



Corben, 1970), *Insect Fear* (Print Mint, 1970), *Up From The Deep* (Rip Off, 1971), *Snarf* (Kitchen Sink, 1972), *Death Rattle* (Kitchen Sink, 1972), *Gory Stories* (Shroud, 1972), *Deviant Slice* (Print Mint, 1972) και *Two Fisted Zombies* (Last Gasp, 1973). Μερικοί σκιτσογράφοι επέδειξαν ιδιαίτερο ταλέντο σε αυτό το είδος. Στη μια άκρη του φάσματος έχουμε τον Rory Hayes, του οποίου η πρωμιτιβ και μάλλον κακή εικονογράφηση στηριζόταν κυρίως στην ένταση και την υπερβολή. Στο άλλο άκρο του φάσματος έχουμε τον Richard Corben, του οποίου τα άφουγα, από τεχνική άποψη, strip ακολουθούσαν το στυλ του «Ghastly» Graham Ingels (μάλιστα, ο Corben υπέγραφε τα έργα του με το ψευδώνυμο «Gore», ως φόρο τιμής στον Ingels).



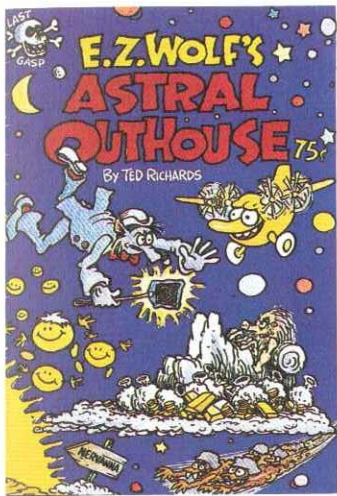
Το υλικό των κόμιξ τρόμου διευρύνθηκε για να συμπεριλάβει τις επιδράσεις από τον πόλεμο του Βιετνάμ, τις συγκρούσεις ανάμεσα στα δύο φύλα, και τον ψυχεδελισμό, πέρα από τις πιο συμβατικές ιστορίες με τέρατα. Πάνω και δεξιά: Πάνελ και εξώφυλλο από το *Deviant Slice* (Print Mint, 1973). Εικονογράφηση: Greg Irons. Σενάριο: Tom Veitch. Άκρη δεξιά πάνω: Πάνελ από το *Skull* (Rip Off, 1970) του ιδιόρρυθμου Rory Hayes. Άκρη δεξιά κάτω: Εξώφυλλο, *Fantagor* (Last Gasp, 1972) από τον αριστοτέχνη του υποβλητικού φωτισμού Richard Corben.



Τα έργα τρόμου έβγαζαν επίσης σε ορισμένους συγγραφείς τα καλύτερα στοιχεία του ταλέντου τους. Οι ιστορίες αυτού του είδους απαιτούν κάτι παραπάνω από αφηρημένα ψυχεδελικά σχέδια ή ένα κουτό «σκατολογικό» σενάριο, γι' αυτό και τα κόμιξ της EC έδιναν πάντα μεγάλο βάρος στην πλοκή. Ο Jack Jackson, ιδιαίτερα, έγραφε μερικά αξιόλογα σατιρικά strip τρόμου, φτάνοντας το μαύρο χιούμορ των κόμιξ της EC στα άκρα του, ενώ παράλληλα δημιουργούνταν και συνεργασίες ανάμεσα σε δημιουργούς που έδιναν μεγάλη έμφαση στο σενάριο, όπως εκείνη του Tom Veitch και του Greg Irons (που τα έργα του για το *Skull* και το *Deviant Slice* ήταν από τα καλύτερα του underground).<sup>12</sup>

Αυτή η έμφαση σε νέες μορφές πλοκής, σε συνδυασμό με τον ακραίο χαρακτήρα της εικονογράφησης —με τα σωθικά του θύματος να απεικονίζονται χυμένα με κάθε λεπτομέρεια— επέφερε μια ολοκληρωτική ανατροπή του κλίματος που προϋπήρχε στην κατηγορία των κόμιξ τρόμου. Δεν υπήρχαν πια υπονοούμενα, τα πάντα απεικονίζονταν ξεκάθαρα. Παράλληλα, ένα νέο στοιχείο ήταν οι πειραματισμοί των συγγραφέων στον τομέα του «υπαρξιακού τρόμου». Προφανώς, αυτή η προσέγγιση παρουσίαζε προβλήματα, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τον ρόλο των γυναικών, αλλά παρ' όλα αυτά μπορούμε να πούμε ότι οι σκηνές ακραίας σωματικής βίας εμφανίστηκαν στα κόμιξ αρκετά χρόνια πριν από τον κινηματογράφο.<sup>13</sup>

Αν μπορούμε να θεωρήσουμε ότι αυτή η φάση (στην οποία περιλαμβάνονται τα χιουμοριστικά κόμιξ, τα κόμιξ από γυναίκες δημιουργούς και τα κόμιξ τρόμου)



Δύο σχετικά άγνωστοι τίτλοι, και οι δύο εξαιρετικοί. Πάνω: Εξώφυλλο του EZ Wolf's Astral Outhouse (Last Gasp, 1977). Εικονογράφηση/σενάριο: Ted Richards. Κάτω: Σελίδες από το Inner City Romance (Last Gasp, 1972). Εικονογράφηση/σενάριο: Guy Colwell.

αντιπροσωπεύει το πρώτο στάδιο των underground, τότε βλέπουμε ότι μέσα σε μερικά μόνο χρόνια μετά την εμφάνιση του Zap, το κίνημα είχε αποκτήσει υπολογίσιμη δύναμη. Υπήρχαν κοινότητες κόμιξ σε όλη την Αμερική. Οπωσδήποτε, τα περισσότερα ήταν μικρού βεληνεκούς. Συνήθως έβγαιναν σε μερικές εκατοντάδες αντίτυπα μόνο, και από αυτά δεν διανέμονταν όλα. Παράλληλα, όμως, υπήρχαν και μερικοί μεγάλοι εκδότες —η Krupp Comic Works (αργότερα Kitchen Sink), η Rip Off, η Print Mint, η San Francisco Comic Book Company και η Last Gasp— που είχαν τη δυνατότητα να προωθήσουν τα κόμιξ στην αγορά και να αυξήσουν την εμπορικότητά τους. Έτσι, αν και το underground δεν στόχευε στην υπονόμευση των συμβατικών κόμιξ —δεν υπήρξε ποτέ τέτοια πρόθεση— είχε καταφέρει ωστόσο να ευδοκιμεί με τους δικούς του όρους. Στις αρχές της δεκαετίας του '70, όταν βρισκόταν σε πλήρη άνθιση, απέκτησε δική του υπόσταση και δύναμη. Τα strip κάλυπταν όλο το φάσμα από τις καρτουϊστικές εικόνες τύπου Crumb μέχρι τον ριζοσπαστικό αφηρημένο εξημερισμό, συχνά μάλιστα μέσα στις σελίδες του ίδιου κόμιξ. Συνήθως οι δημιουργοί δούλευαν αυτά τα έργα αυτοσχεδιάζοντας και χωρίς καν να ξέρουν πώς θα τα τελειώσουν. Μερικές φορές γίνονταν «jam αυτοσχεδιασμού» με πολλούς δημιουργούς ταυτόχρονα, που ανακάτευαν πολλά στυλ μαζί σε ένα τρελό μείγμα.<sup>14</sup> Τα εξώφυλλα ήταν ιδιαίτερα σημαντικά, γιατί, σε αντίθεση με το εσωτερικό, ήταν έγχρωμα και έτσι μπορούσαν να προβάλλουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το στυλ ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Επίσης, στα εξώφυλλα έγινε περισσότερο αισθητή η επίδραση από την τέχνη της αφίσας, και επικράτησε το στυλ ψυχεδελικών συνθέσεων, που θύμιζαν έκρηξη σε χρωματοπωλείο.

Βασικό ρόλο σε αυτή την άνθιση έπαιξαν οι πολλοί σημαντικοί σκιτσογράφοι του underground. Δυστυχώς, ο χώρος δεν μας επιτρέπει να τους αναφέρουμε όλους.

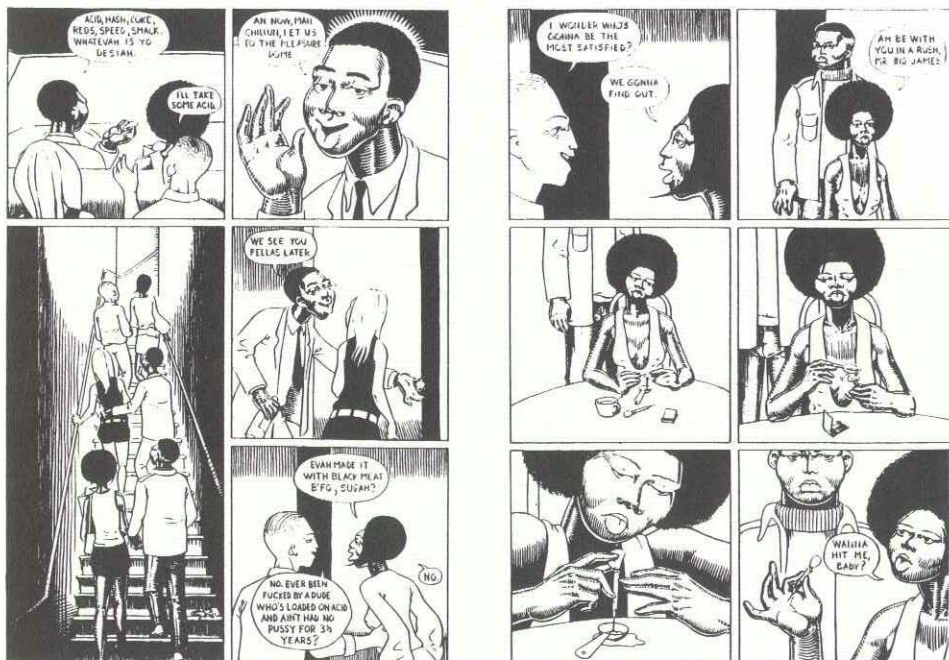
Θα παραθέσουμε μόνο μερικά σημαντικά ονόματα: Jack Kinney, Kim Deitch, Frank «Foolbert Sturgeon» Stack, Justin Green, Dave Sheridan, Ted Richards, Vaughn Bodé, Guy Colwell, Joel Beck, Diane Noonin και Roberta Gray.<sup>15</sup> Ωστόσο, καθώς αυξανόταν η παραγωγή των κόμιξ, αναπόφευκτα εμφανίζονταν και περισσότερες δουλειές κακής ποιότητας. Ουσιαστικά, το ίδιο το underground ενθάρρυνε τέτοιες περιπτώσεις, γιατί είχε ως βασικό του κανόνα ότι «ο καθένας μπορεί να το κάνει», με αποτέλεσμα να καταπιάνεται με τα κόμιξ όποιος ήθελε, ανεξάρτητα από το αν είχε ταλέντο ή όχι. Το βασικό προτέρημα του underground ήταν ταυτόχρονα και η κύρια αδυναμία του, αφού συχνά τα κόμιξ ήταν ερασιτεχνικά, με στοιχεία μισογυνισμού και όχι ιδιαίτερο χιούμορ.

Η ανάπτυξη του underground στη Βρετανία αντικατοπτρίζει εκείνη των Ηνωμένων Πολιτειών. Τα αμερικανικά κόμιξ εισάγονταν στη Βρετανία από τότε που πρωτοεμφανίστηκαν και είχαν φανατικό κοινό. Πραγματικά, μερικές φορές εκδίδονταν λαθραία αντίτυπα τίτλων πριν ακόμη αυτοί εμφανιστούν στις Ηνωμένες Πολιτείες.<sup>16</sup> Ο Crumb και ο Shelton ήταν από τους πιο δημοφιλείς, αλλά υπήρχαν και άλλοι δημιουργοί που απέκτησαν φανατικούς οπαδούς, ανάλογα βέβαια με το αν το Τελενείο επέτρεπε την είσοδο των έργων τους στη χώρα.<sup>17</sup>

Σε λίγο καιρό, άρχισε να διαμορφώνεται ένα βρετανικό underground, και μολονότι τα κόμιξ ήταν έντονα επηρεασμένα από τα αμερικανικά, τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο, είχαν ωστόσο ένα «τοπικό χρώμα». Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η βρετανική αντικουλτούρα είχε αναπτυχθεί ακολουθώντας κάπως διαφορετικούς δρόμους από την αντίστοιχη αμερικανική και ότι δεν την απασχολούσαν πάντα τα ίδια θέματα. Επιπλέον, η Βρετανία είχε μια διαφορετική παράδοση στα συμβατικά κόμιξ και έτσι οι Βρετανοί δημιουργοί δεν είχαν τις ρίζες τους στο Mad και στις εκδόσεις της EC, αλλά σε κόμιξ όπως το Film Fun, το Eagle και το Beano.<sup>18</sup>

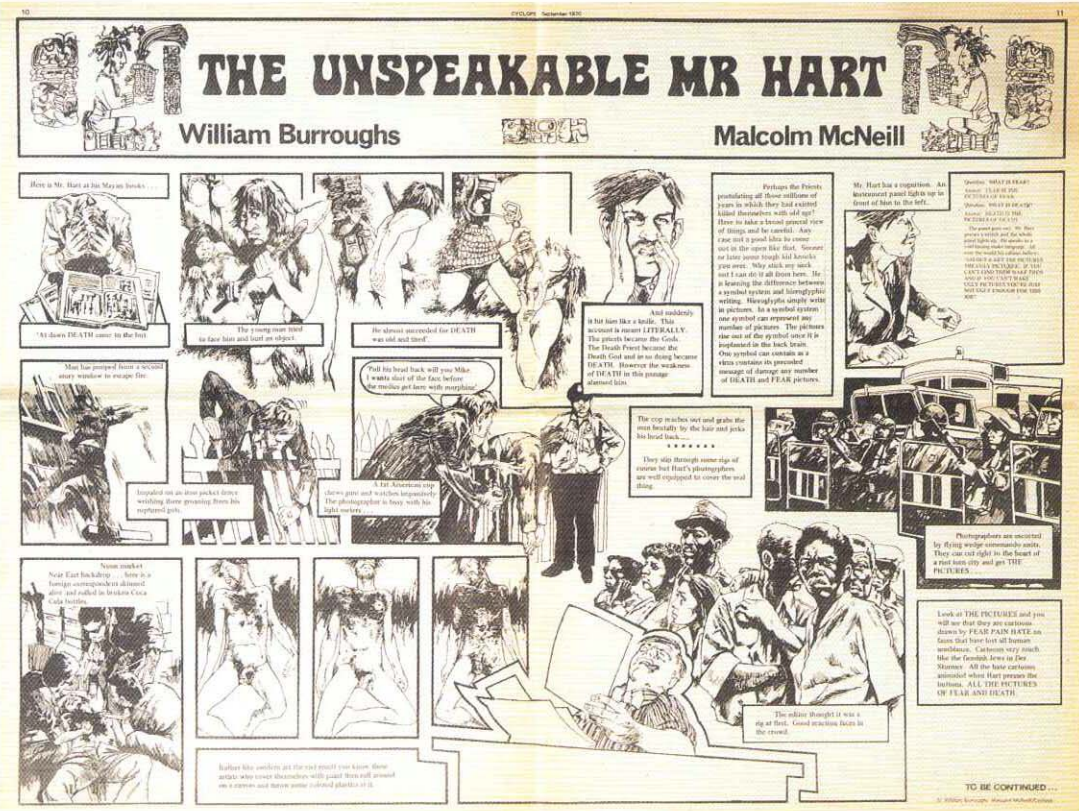
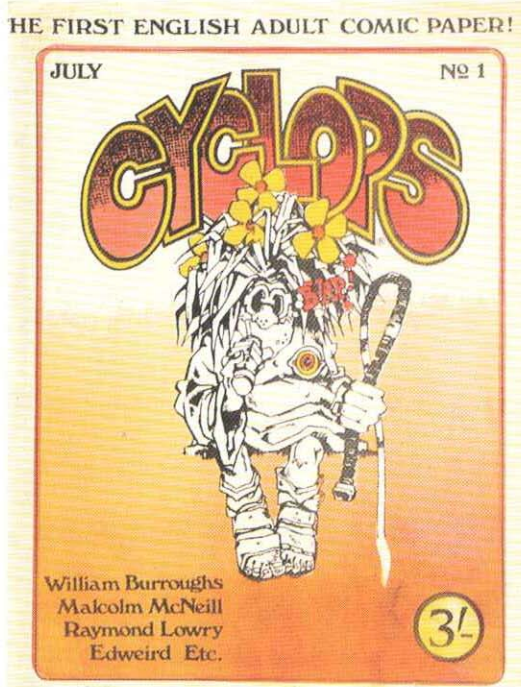
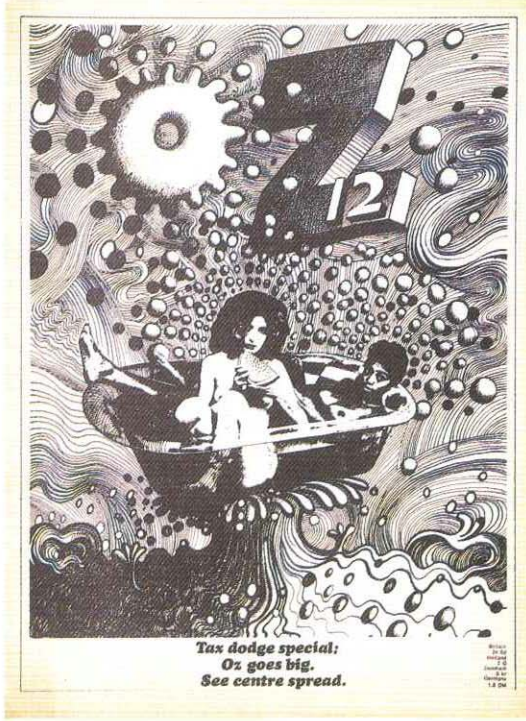
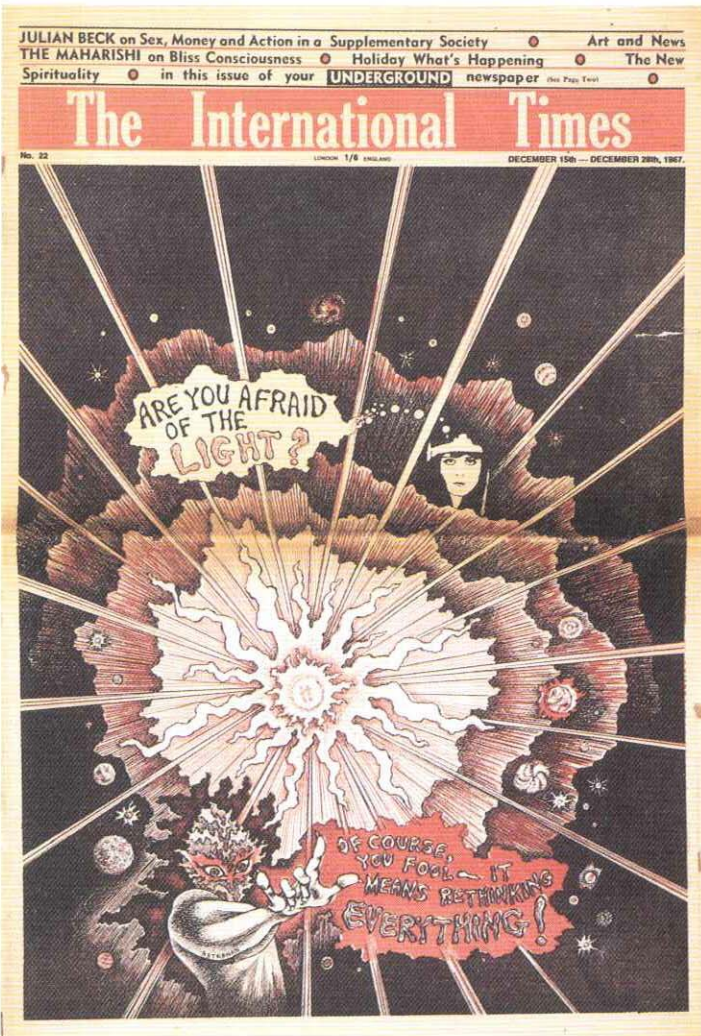
Στη Βρετανία δεν υπήρχε κάτι αντίστοιχο με τον μεγάλο κύκλο δημιουργών που διαμορφώθηκε γύρω από το Zap, υπήρχε όμως ένα κέντρο των κόμιξ στο Λονδίνο, με άξονα τη «χιπ» έκδοση IT (The International Times), ένα ταμπλόιτ με βασικό στοιχείο τις ειδήσεις, και το Oz, ένα περιοδικό που φημιζόταν για το ψυχεδελικό του design. Αυτά αποτελούσαν ουσιαστικά τη φωνή της βρετανικής αντικουλτούρας. Ωστόσο, στις αρχές της δεκαετίας του '70 άρχισαν να φθίνουν και οι εκδότες τους αποφάσιζαν να πειραματιστούν βγάζοντας κόμιξ, με την ελπίδα να αυξήσουν με αυτόν τον τρόπο τα έσοδά τους ώστε να μην τα κλείσουν.

Έτσι εκδόθηκαν το Cyclops (Innocence and Experience, 1970) με βάση το IT και το Nasty Tales (Bloom, 1971) με χρηματοδότηση του IT, καθώς και το Cosmic Comix με κεφάλαια του Oz, το οποίο έβγαινε με είκοσι δύο διαφορετικούς υπότιτλους από το 1972. Αυτές οι εκδόσεις ανατύπωναν αμερικανικά strip του Crumb, του Shelton, του Spain, του Irons και άλλων, καθώς και μια σειρά από βρετανικά strip, που θα πρέπει να πούμε ότι δεν ήταν όλα του ίδιου επιπέδου. Ο λόγος που μπορούσαν να ανατυπώνουν τόσο πολύ αμερικανικό



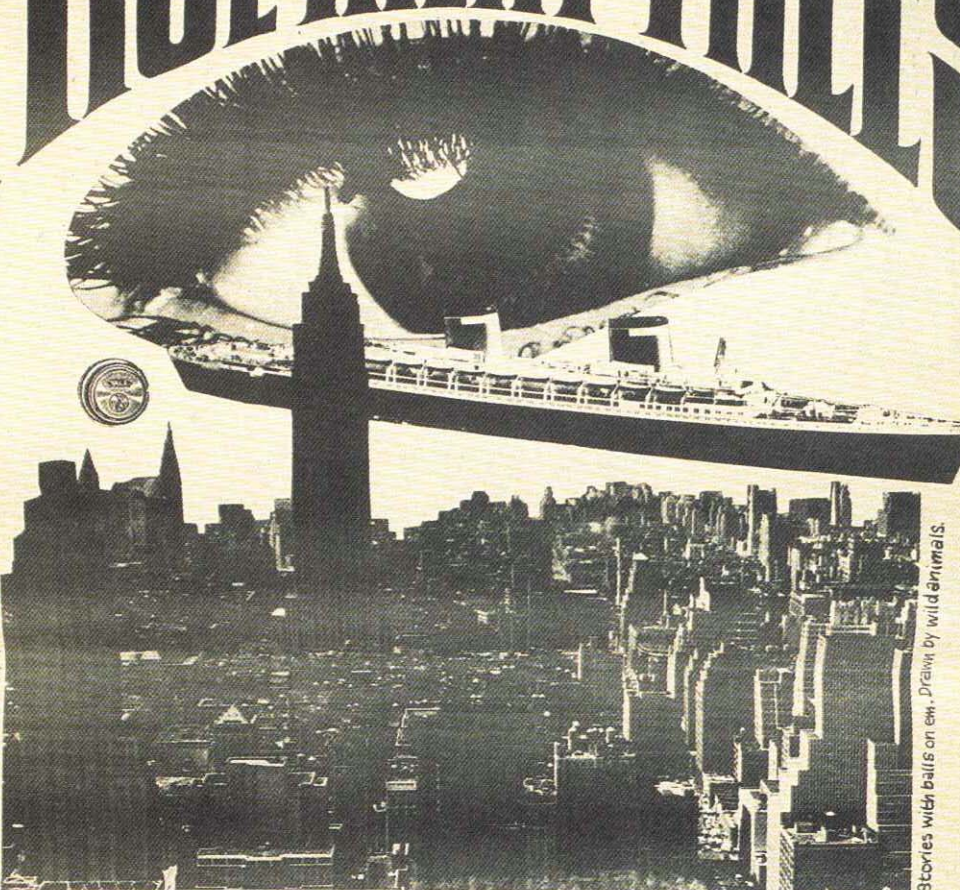


Το βρετανικό underground είχε τη δική του ατμόσφαιρα. Πάνω: Ο John Lennon διαβάζει τους *International Times*. Δεξιά: Εξώφυλλα των *International Times* (Lovebooks Ltd, 1967) και του *Oz* (Oz Publications Ink, 1968), τα δύο βασικά χίπικα έντυπα. Εικονογράφηση: Ανώνυμος και Martin Sharp. Κάτω και απέναντι σελίδα: Εξώφυλλο και strip από το *Cyclops* (Innocence and Experience, 1970). Εξώφυλλο: Edward Barker. «The Unspeakable Mr Hart», γραμμένο από τον William Burroughs (τον William Burroughs), εικονογράφηση του Malcolm McNeill. Και «True Meat Tales» του Ray Lowry. Το πρώτο βρετανικό κόμιξ, και από καλλιτεχνική πλευρά το πιο πειραματικό.



# TRUE MEAT TALES

Words and pictures by madmen with no legs.



Stories with balls on em. Drawn by wild animals.



★ Hair-raising adventures: Swimming the Atlantic, wrestling mountain lions, eating glass bulbs, all at once.



★ Rib-bokking yarns: Black Death in pictures, Giant ant invasion of New York... Small ant invasion, etc, etc.

★ Great moments in rock and roll history: Sinking of the Lusitania, Fall of Rome, Loss of the R. 101, Custers Last Stand explained...



★ Latest fashion notes: Full of up to the second fashions: Iron Pants etc.



★ Arm-raising & finger painEing Little known tips for healthy arms & fingers...



★ Dope & Sex notes: How to be a dope. Bare animal pics...




★ And Fish! All True Meat Stories Guaranteed Water proof, Suck proof, Bomb proof, and edible. All letters to the EDITOR please.

Now read on....



How the world was saved from dope smoking Martians & flying tortoises by Melvin Meatlump, the well known hero & brash salesman.

The end of a busy day for Melvin at his down town office...



Yawn...

Jasus I'm so hungry I could eat a rat... Think I'll just stroll on down to the corner and get me a bite to chew on.



Out in the street, Melvin climbs into his heap and presses the starter...



Spare Change?

Aw!!!

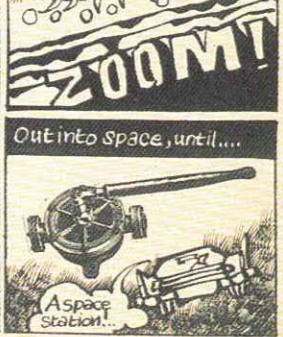
Melvin is carried high above the city, caught in the grip of strange forces... get it?



Spare Change?

I might look like Robert Ford

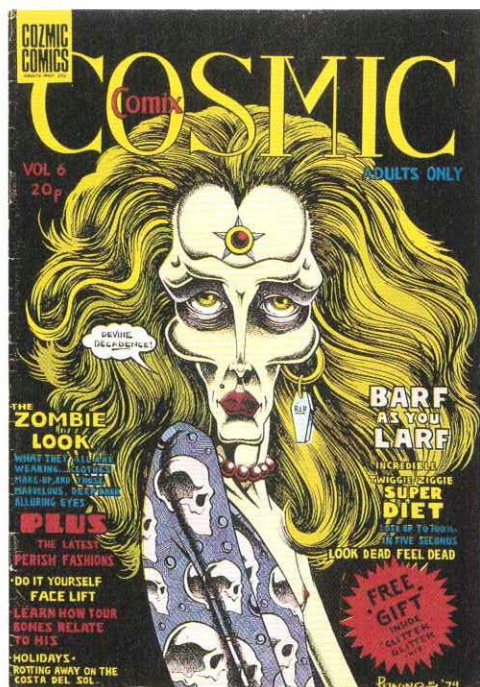
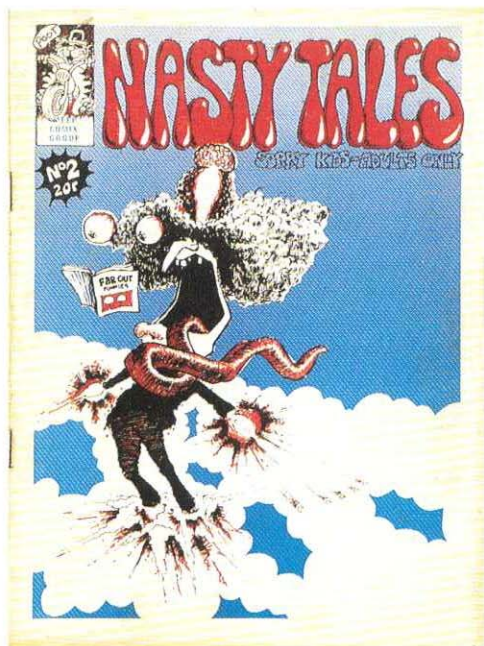
Spare Change???



ZOOM!

Out into space, until....

A space station...



**Κορυφή:** Εξώφυλλα του *Nasty Tales* (Bloom, 1971), εικονογράφηση: του Dave Sheridan, και *Cosmic Comix* (H Bunch, 1974), μία από τις εκδόσεις της σειράς *Cosmic*, με εικονογράφηση του Joe Petagno. Πάνω: Σελίδες από το *Cosmic Comics* (H Bunch, 1972). Εικονογράφηση: Dennis Leigh. Δεξιά: Σελίδα από το ίδιο κόμικς (H Bunch), με ανατύπωση ενός αμερικανικού strip του Jay Kinney.

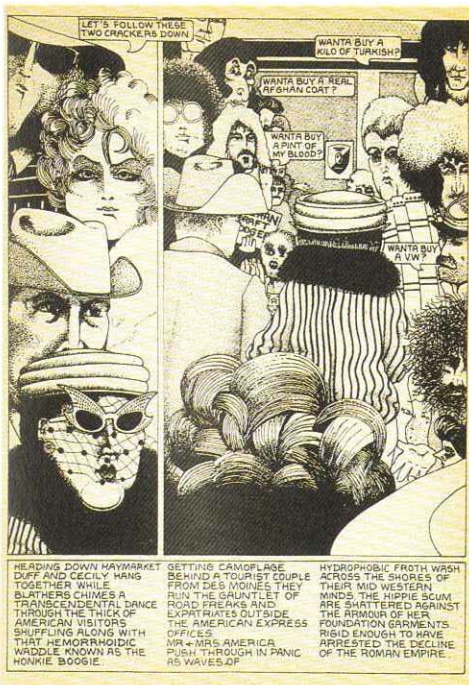
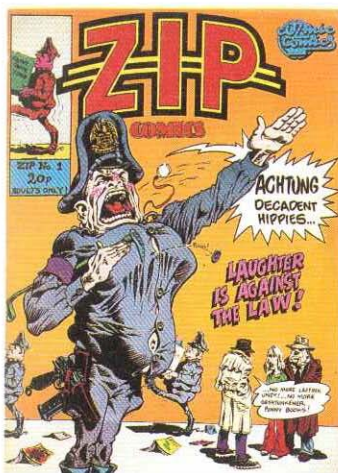


υλικό ήταν ότι δεν πλήρωναν δικαιώματα.<sup>19</sup> Μερικοί Βρετανοί δημιουργοί με έδρα το Λονδίνο ήταν: ο Chris Welch, που το έργο του «Ogoth and Ugly Booi» ήταν μια οάτιρα επιστημονικής φαντασίας με αρκετή δόση βίας· ο Edward Barker, που οι κακοφτιαγμένοι μακρυμάλληδες κακοποιοί του έδιναν μια περιέργως ευχάριστη ατμόσφαιρα αθλιότητας στα strip του· ο Mike Weller (γνωστός και ως «Captain Stelling»), που οι ιστορίες του ήταν ένα δριμύ πολιτικό κατηγορώ και αποτελούσαν ένα από τα κύρια έργα της σειράς *Cosmic*· ο Ray Lowry, που τα ντανταϊστικά κολάζ του στο *Cyclops* διεύρυναν τα όρια του καλλιτεχνικού νεωτερισμού· ο Malcolm Livingstone, με strip όιου ασεία ζώα μιλούν σε διάλεκτο κόκνει (Λονδρέζικη αργκό), συζητώντας την παρακμή του χιπιπού· ο William Rankin (γνωστός και ως «Wyndham Raine»), που τα strip του με παιδιά θύμιζαν τους αντίστοιχους βρετανικούς τίτλους του '30 και τέλος οι Dave Gibbons και Brian Bolland, που τους αναφέρουμε μαζί γιατί το υπέροχο εξαμερικανισμένο στυλ τους —καθαρά, ακριβής και «επαγγελματικά» εικονογράφηση— έδειχνε την αγάπη τους για τα κόμικς της Marvel και της DC Comics.

Ωστόσο, μερικοί από τους καλύτερους Βρετανούς δημιουργούς ήταν από την επαρχία. Τρεις από αυτούς ξεχωρίζουν ιδιαίτερα. Ο Bryan Talbot, από το Πρέστον του Λάνκασαϊρ, έγινε γνωστός από το *Brainstorm* (Alchemy, 1975), που εκδιδόταν στο Λονδίνο. Ο Angus McKie, από το Νιουκάστλ, στο έργο του *Either Or Comics* (Junior Print Outfit, 1977) αναμείγνυε διαφορετικά στυλ, από τη χοντροκομμένη φάρσα τύπου Crumb μέχρι εικονογράφηση που θύμιζε τον Kirby. Και ο Hunt Emerson, από το Μπέρμιγχαμ, συντάκτης της σειράς *Street Comix* (Arts Lab, 1976), όιου και δημοσίευσε έργα του. Οι βαριές, καρτουϊστικές γραμμές του Emerson έδιναν μια αίσθηση τρομερής ταχύτητας και ενέργειας και γενικά θεωρείται ο πιο σημαντικός Βρετανός δημιουργός κόμικς.

Η Βρετανία είχε κι αυτή τους δικούς της «φρελούς» δημιουργούς, αντίστοιχους του S Clay Wilson και του Rory Hayes. Οι δύο σημαντικότεροι ήταν ο Antonio Ghura και ο Mike Matthews. Ο Ghura ήταν ένας από τους πιο χιουμορίστες δημιουργούς του underground, αλλά το χιούμορ έβγαине μερικές φορές από νοσηρά θέματα, όπως βιαομούς, αιμομιζίες, περιπτώσεις νεκροφιλίας κ.λπ. Τα έργα του δημοσιεύονταν συχνά στην ανθολογία *It's All Lies* (Gemsanders, 1973) και αργότερα έβγαλε τα δικά του κόμικς *Bogey* (Vicar's Raw Balls Co, 1975), *Truly Amazing Love Stories* —το βρετανικό αντίστοιχο του *Young Lust*— και *Raw Purple* (και τα δύο εκδόσεις Beyond the Edge, 1977). Ο Matthews ήταν καλύτερος σκιτσογράφος από τον Ghura, αλλά δεν είχε το πνεύμα του. Ωστόσο, το έργο του ήταν εξίσου ακραίο, όπως φαίνεται από το πολυσυζητημένο *Napalm Kiss* (προσωπική έκδοση, 1977).<sup>20</sup>

Και στη Βρετανία υπήρξαν γυναίκες δημιουργοί. Δεν δημιουργήθηκε, βέβαια, ποτέ «γυναικεία σκηνή», όπως στην Αμερική, βγήκαν όμωσ μερικά αξιόλογα κόμικς, που εξυμπερούσαν κι αυτά τον ίδιο σκοπό και



Κάτω: Σελίδα από το *The Firm* (Cosmic Comix, 1972), μια σκληρή σάτιρα της ζωής των υπαλλήλων και των εργατών, ένας από τους καλύτερους τίτλους του βρετανικού underground. Εικονογράφηση/σενάριο: Mike Weller. Κάτω δεξιά: Σελίδα από το *Cosmic Comix* (1974), για μια «σταυροφορία θαυμάτων» που επισκέπτεται το Λονδίνο. Εικονογράφηση/σενάριο: RC Moody.

### THE FIRM



Άλλα παραδείγματα από τη σειρά **Cosmic** (όλα εκδόσεις της **H Bunch**). Πάνω αριστερά, πάνω δεξιά και πάνω: Εξώφυλλο και strip από το **Zip Comics**, 1973. Εξώφυλλο του **Rand Holmes** («**Achtung Decadent Hippies!**», «**Laughter is Against the Law!**»): πάνελ του **Thomas Warkenin**· σελίδες του **Jef Jones** (σενάριο) και του **Martin Studden** (εικονογράφηση). Τα βρετανικά κόμιξ ήταν πολλές φορές εξίσου σεξιστικά με τα αμερικανικά.

περιλάμβαναν παρόμοιες διαμαρτυρίες για τον σεξισμό του αντρικού underground, με στόχο δημιουργούς όπως ο Ghura και ο Matthews. Το *Heroine* (Arts Lab, 1978) περιέχει την εξαιρετικά στυλιζαρισμένη εικονογράφηση της Suzy Barty, της γνωστότερης γυναίκας δημιουργού, και το ακολούθησαν μερικά άλλα, ανάμεσά τους ο γνωστός τίτλος *Sour Cream* (Sour Cream, 1980).

Το βρετανικό underground ήταν οπωσδήποτε πολύ πιο περιορισμένο εμπορικά. Είναι δύσκολο να βρεθούν στατιστικά στοιχεία, αλλά τις μεγαλύτερες πωλήσεις τις είχαν το *Cosmics* και το *Brainstorm*. Μάλιστα, έγιναν και δύο «Συνέδρια Εναλλακτικών Κόμιξ» («Konventions of Alternative Komix», ή KAK), το 1976 και το 1977. Η τέχνη του underground πέρασε και σε άλλους τομείς, όπως έγινε και στην Αμερική. Οι αφίσες, τα εξώφυλλα δίσκων και βιβλίων, ακόμη και κάποιος πιο περιορισμένοι τομείς, όπως τα τατουάζ και η διακόσμηση μοτοοικλετών, επηρεάστηκαν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο από τα κόμιξ. Ο Hunt Emerson ήταν αυτός που συνέδεσε περισσότερο το όνομά του με τέτοιου τύπου δραστηριότητες.

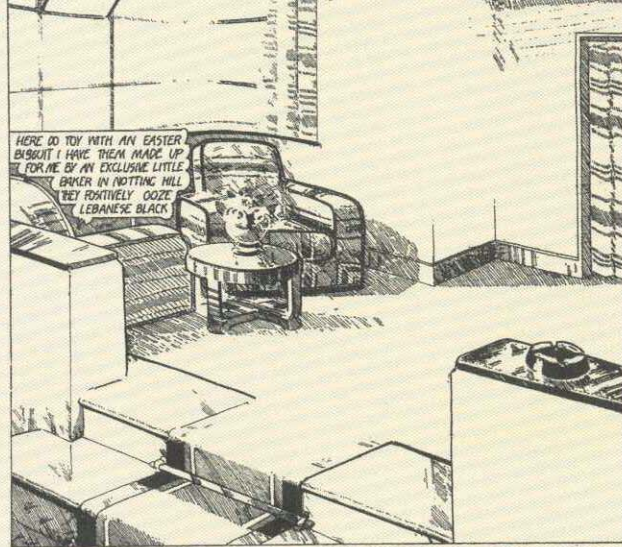
Στα μέσα της δεκαετίας του '70 είχε γίνει ήδη αισθητή





# SO REALIST

CARTOONS



HERE TO TRY WITH AN EASTER EGGHUNT I HAVE THEM MADE UP FOR ME BY AN EXCLUSIVE LITTLE BAKER IN NOTTING HILL. THEY RELATIVELY OOOZE LEBANESE BLACK.

FEATURING EAMON AND ALGY THE SOCIETY ARMCHAIRS



MI ALGY!  
HOW DO EAMON SEEN YOUR STARS IN NOVIA THIS MONTH?



AREN'T THEY SIMPLY TOO COSMIC? I WAS HYPNOTIZED BY THAT FEATURE ON WINDMILLS. I WAS RIGHT IN THE MIDDLE OF APPRAISING WHICH THAT HE DON'T HAVE PRONOUNCED INSINCERITY LINES WHEN HE NOTICED MINE AND BECAME ABSOLUTELY IRRATIONAL.

HOW LONG IS IT SINCE I NIBBLED ON THAT GRUB? I'M LOATH TO GET OFF ON ANYTHING THESE DAYS.



HE HAD NO BODY AT THAT MOMENT, ONLY FRAGMENTS AND SPOKE FROM HABIT. HE WAS NOTHING BUT A MEMORY OF HIMSELF. WE ARE ALL IN BITS... ABNORMAL BUT CERTAINLY CONSCIOUS.

DID YOU SAY THEY WERE SOME SORT OF NOG SCOFF? I MAINTAIN ONE IS ALWAYS SAFE WITH A BATH OLIVER, IT'S A POLLS ROUCE AND MOST OFEM I SHOULD SAY YOU WIVE BEEN BURNT OVER THESE!



WE PUT THE THING TOGETHER IN ITS SENSATIONAL COMPLETENESS. WE BEHAVE AS THOUGH WE WERE NOW WHAT WE USED TO BE.

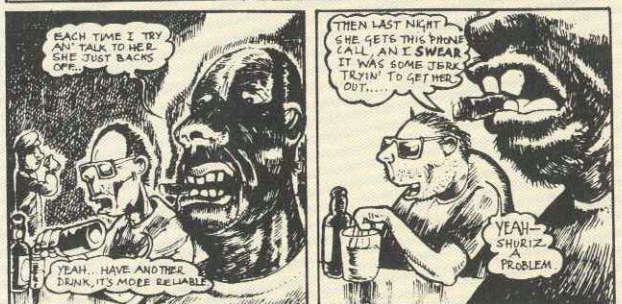
HOW MUCH DID A STRICTLY YOU SAY THEY REPUTABLE COST? MY IMPRESSIONS ARE COMPLETELY INTACT - BUT EVERYTHING LOOKS EXACTLY AS IT DID TO ME.

BY WINDHAM RAIVE • THE ARMCHAIR CARTOONISTS' ARMCHAIR CARTOONIST



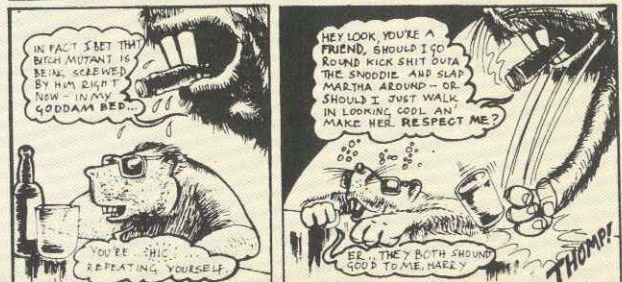
HAVE SOME M O P E  
**RAT'S TAIL**

YOU KNOW, VIN, I'M HAVING REAL TROUBLE IN GETTING THROUGH TO MARTHA...  
YEAH, KNOW EXACTLY HOW IT IS.  
BURP!



EACH TIME I TRY AND TALK TO HER SHE JUST BANGS OFF...  
YEAH... HAVE ANOTHER DRINK, IT'S MORE RELIABLE.

THEN LAST NIGHT SHE GETS THIS PHONE CALL, AN I SWEAR IT WAS SOME JERK TRYING TO GET HER OUT...  
YEAH... SHURIZ A PROBLEM.



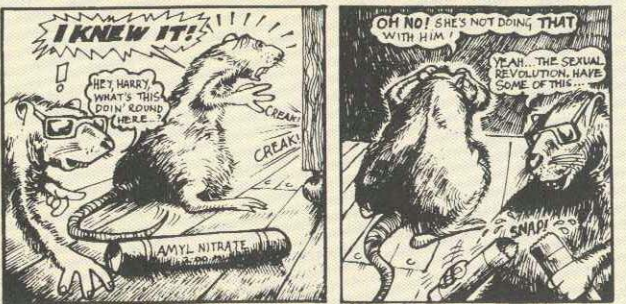
IN FACT I BET THE BITCH MUTANT IS BEING SCREWED BY HIM RIGHT NOW - IN MY GODDAMM BED...  
YOU'RE THIS REPEATING YOURSELF.

HEY LOOK, YOU'RE A FRIEND, SHOULD I GO ROUND KICK SHIT OUTTA THE SNODDIE AND SLAP MARTHA AROUND - OR SHOULD I JUST WALK IN LOOKING COOL AN MAKE HER RESPECT ME?  
ER... THEY BOTH SHOULD GO TO ME, HARRY.



OK BOY, LET'S GO!  
OH NO LIFE FEELS WEIRD.

I FEEL OFF...  
SSH! CAN'T YOU KEEP QUIET? I GOT SOME SORTING OUT TA DO!



I KNEW IT!  
HEY HARRY, WHAT'S THIS GOING ROUND HERE?  
AMYL NITRATE

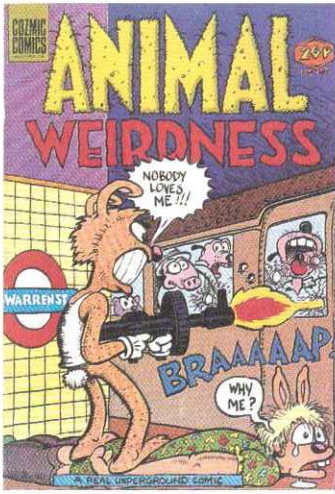
OH NO! SHE'S NOT DOING THAT WITH HIM!  
YEAH... THE SEXUAL REVOLUTION, HAVE SOME OF THIS...  
SNAP!



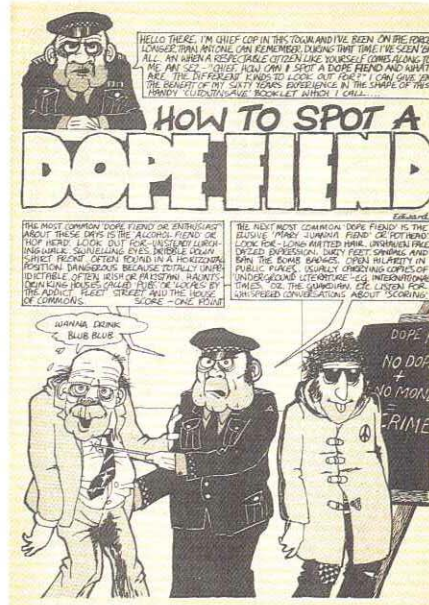
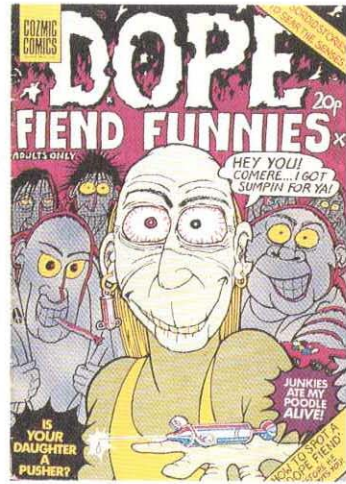
IT'S MORE RELIABLE!

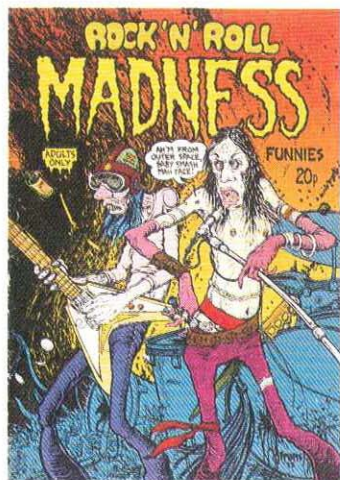
IT'S THE REAL THING!  
SMIFF!  
SMIFF!  
JEEZIS! MA HEADS COMIN' OFF!

HEEE! HAW! HAW!  
HAW!  
HAW!  
HEH HEH HEH  
KRISTE!

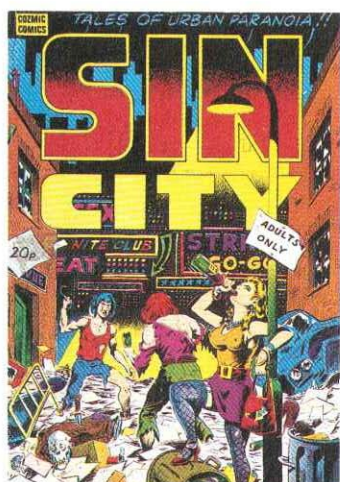


Απέναντι: Σελίδες από το «So-realist Cartoons», Zip Comics (H Bunch, 1973) του William Rankin και από το «Rat Tails», *Animal Weirdness* (H Bunch, 1974) του J Wesolowski. Αριστερά: Εξώφυλλο, *Animal Weirdness*. Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Κάτω: Από το *Dope Fiend Funnies* (H Bunch, 1974) και από το «How to Spot a Dope Fiend» του Edward Barker. Κάτω strip: μερικές ιστορικές φυσιογνωμίες του William Rankin.

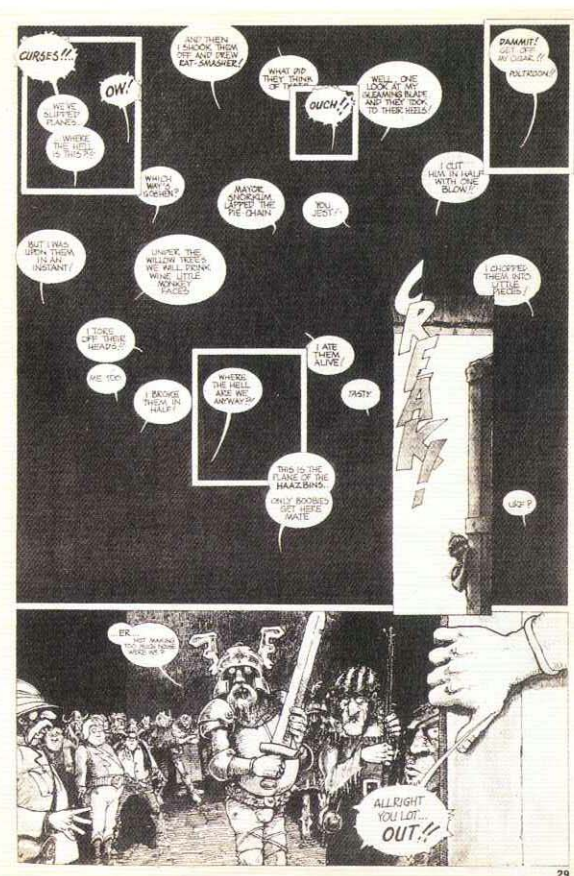
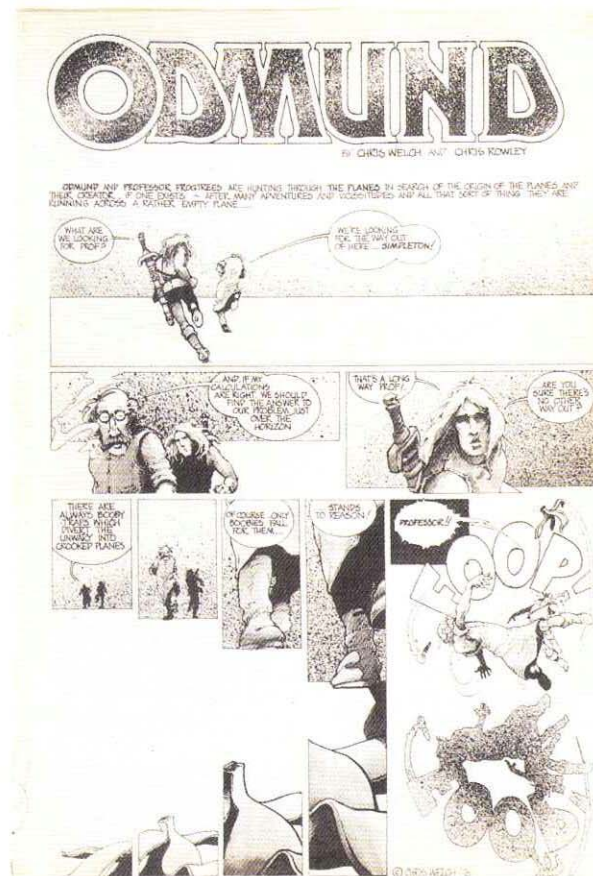




Δεξιά και κάτω: Εξώφυλλο και σελίδες από το *Brainstorm* (Alchemy), τον τίτλο που αναβίωσε τα βρετανικά κόμιξ στα μέσα της δεκαετίας του '70. Εξώφυλλο, *Brainstorm Comix* (1975), που υπόσχεται ένα «Ταξίδι στο Ντελίριο» (με τον «Chester Hackenbush» κάτω αριστερά), του Bryan Talbot. «Odmund», *Brainstorm*, «Mixed Bunch» (1976). Εικονογράφηση: Chris Welch. Σενάριο: Chris Rowley.



Πάνω: Εξώφυλλα τριών Cozmic (H Bunch): *Rock 'n' Roll Madness* (1973), με πρωταγωνιστές ένα ροκ συγκρότημα που θυμίζει αμυδρά το Τρίο Στούτζες («Είμαι από το διάστημα, μωρό μου, λιώσε μου τα μούτρα!»), του Greg Irons. *Ogoth and Ugly Boot* (1973), με πρωταγωνιστές φουτουριστικούς Αγγέλους της Κόλασης, του Chris Welch. και *Sin City* (1973), «Tales of Urban Paranoia!!», του Dave Gibbons.



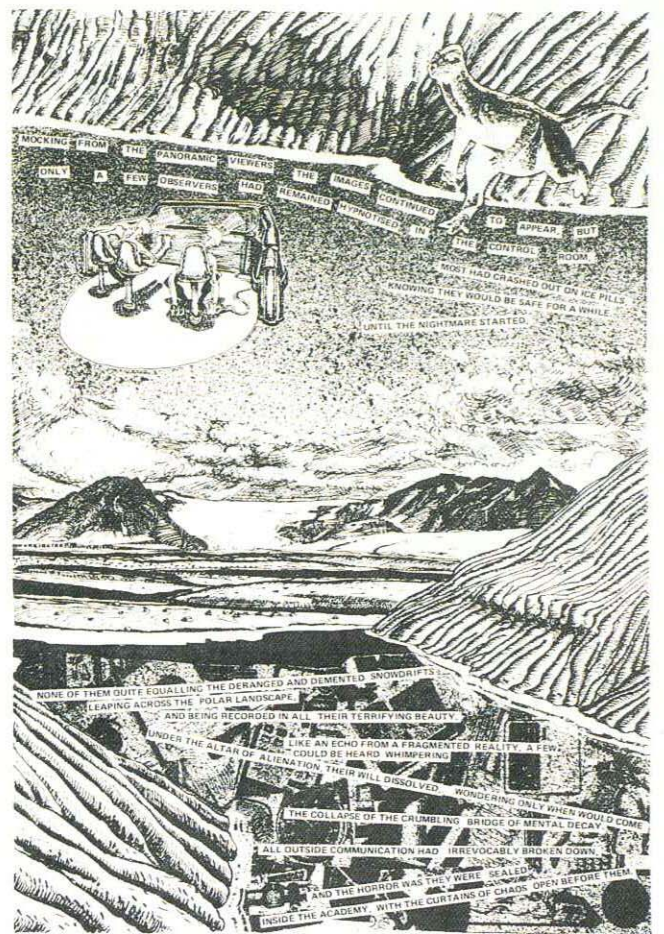


THE MEN AND MACHINES THERE HAD SERVED THE NATION FOR OVER TWO HUNDRED YEARS, PROVIDING INFORMATION ON WEATHER CONDITIONS OVER THE ENTIRE GLOBE AND ISSUING REPORTS ON ANY DISRUPTIVE CHANGES IN THE ATMOSPHERE.

THE BALANCE OF EXISTENCE, THOUGH, WAS SHATTERED, IN PRECISELY ONE HOUR.

INSIDE THE BUILDING, AS THE WHIRLWINDS OF PSYCHOPATHIC ENERGY RAGED ACROSS THE CONTINENT, THE STAFF FOUND THEMSELVES ROCKET-GHOTT INTO FROZEN MADNESS.

PARANOID DEGREES OF ACHING RIGOR MORTIS SET IN, WITH SUCH ABNORMAL ACCURACY, THAT THE RECORDING NEEDLES BECAME RED ICICLES OF PERMANENTLY OVERDOSED DANGER.



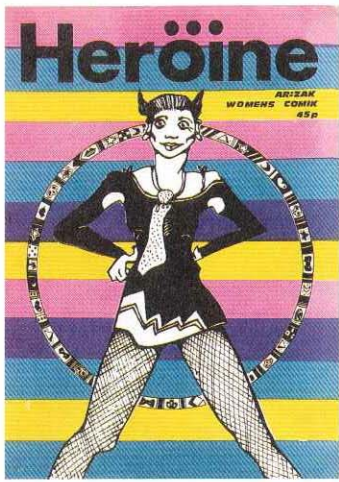
MOCKING FROM THE PANORAMIC VIEWERS THE CHARGES CONTINUED TO APPEAR BUT ONLY A FEW OBSERVERS HAD REMAINED UNHARMED IN THE CONTROL ROOM. MOST HAD CRASHED OUT ON ICE PILLS, ASSUMING THEY WOULD BE SAFE FOR A WHILE UNTIL THE NIGHTMARE STARTED.

NONE OF THEM QUITE EQUALLING THE DERANGED AND DEMENTED SNOWDRIFTS LEAPING ACROSS THE POLAR LANDSCAPE AND BEING RECORDED IN ALL THEIR TERRIFYING BEAUTY UNDER THE ALTAR OF OBSERVATION. A FEW COULD BE HEARD WHIMPERING WHEN THEY WILL DISSOLVE, WONDERING ONLY WHEN WOULD COME THE COLLAPSE OF THE CRUMBLING BRIDGE OF MENTAL DECAY. ALL OUTSIDE COMMUNICATION HAD IRREVOCABLY BROKEN DOWN AND THE HORROR WAS THEY WERE SEALED OFF INSIDE THE ACADEMY, WITH THE CURTAINS OF CHAOS OPEN BEFORE THEM.



Πάνω αριστερά: Σελίδες από το *Street Comix* (Arts Lab), ένας μεταγενέστερος βρετανικός τίτλος. Πάνω: «Ice Age» (1977). Εικονογράφηση: Nick Blake. Σενάριο: Robin Sendak. Κάτω: «Old Grey Whistle Face» (1977) του Pockett (γνωστός και ως Graham Higgins). Κάτω: Εξώφυλλο, *Raw Purple* (Beyond the Edge, 1977) του «τρελού δημιουργού» Antonio Ghura.

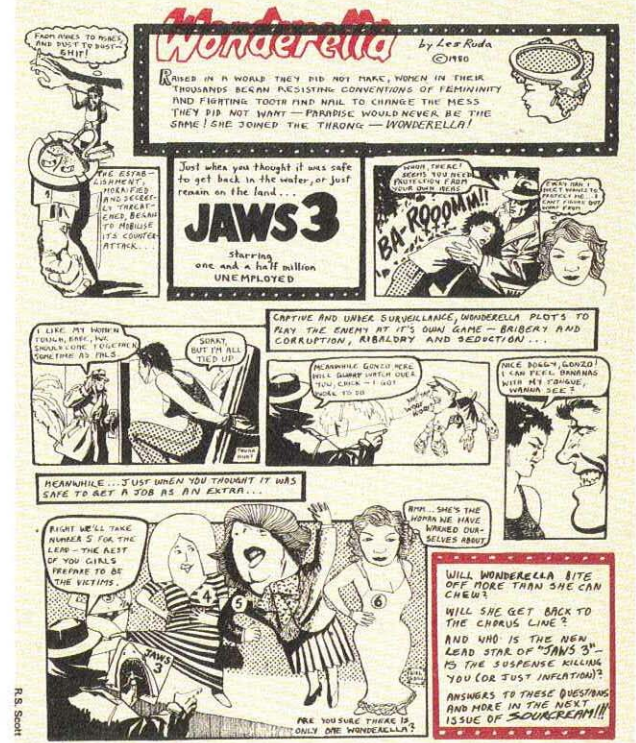
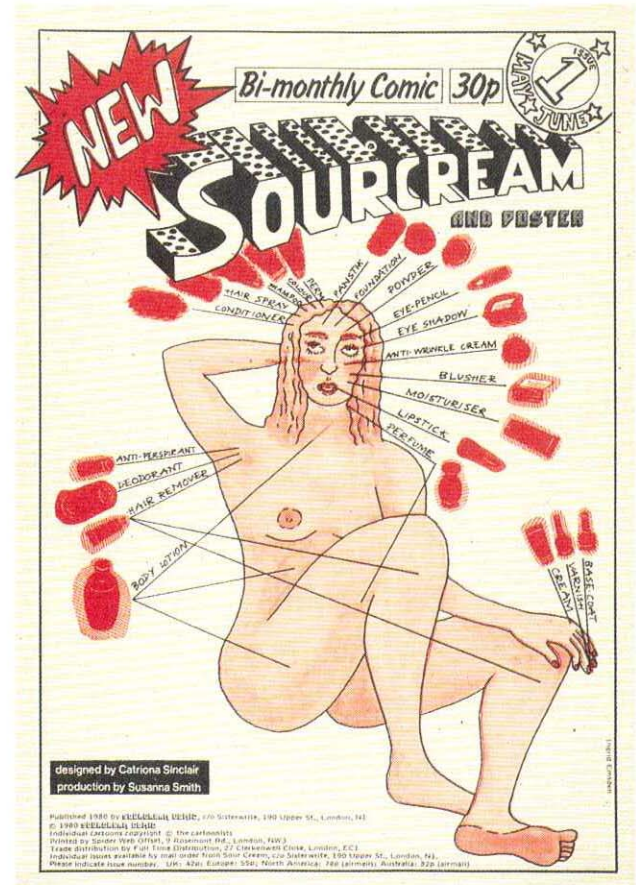
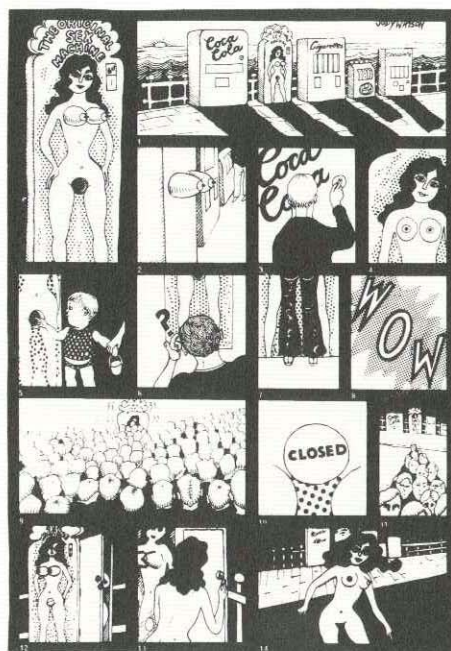
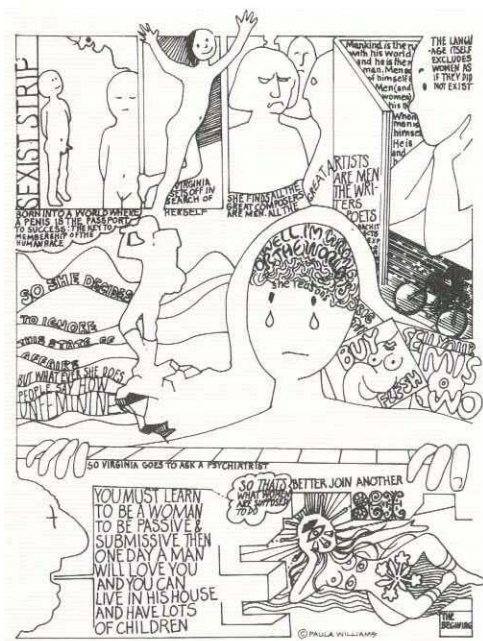




Τα βρετανικά κόμιξ από γυναίκες δημιουργούς. Πάνω και κάτω αριστερά: Εξώφυλλο και σελίδες από το *Heröine* (Arts Lab, 1977). Στο εξώφυλλο μια προκλητική πανκ, της Suzy Varty' strip της Paula Williams (αριστερά) και της Judy Watson (δεξιά). Δεξιά και κάτω δεξιά: Εξώφυλλο και σελίδες από το *Sour Cream* (Sour Cream, 1980). Εξώφυλλο της Ingrid Emsden' strip της Les Ruda.

μια παρακμή στο underground, και από εδώ και πέρα αρχίζει η τελική φάση. Χρονολογικά, η βρετανική σκηνή είχε δραστηριοποιηθεί αργότερα, ενώ στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού τα προβλήματα άρχισαν να παρουσιάζονται γύρω στο 1973-74. Από τα τέλη της δεκαετίας του '60, ο δεξιός Τύπος στην Αμερική δημοσίευε αρνητικά άρθρα που υποστήριζαν ότι τα κόμιξ χαρακτηρίζονται από κοινωνική ανευθυνότητα και προβάλλουν τη βία, το διοστραμμένο σεξ και τα ναρκωτικά. Η εκστρατεία αυτή διευρύνθηκε, εξασφαλίζοντας και την υποστήριξη των αντιπορνογραφικών κύκλων. Λόγω αυτής της πίεσης, εν μέρει, το Ανώτατο Δικαστήριο έβγαλε μια απόφαση το 1973, σύμφωνα με την οποία κάθε περιοχή μπορούσε να αποφασίζει μόνη της με ποια κριτήρια κάτι αποτελεί προσβολή της δημοσίας αιδούς. Την ίδια εποχή περίπου, ψηφίστηκε μια σειρά νόμων που απαγόρευαν την πώληση αντικειμένων που είχαν σχέση με τα ναρκωτικά και τη χρήση τους. Μετά την ψήφιση των νόμων, ακολούθησε αναπόφευκτα και η εφαρμογή τους. Το τέταρτο τεύχος του *Zap* θεωρήθηκε άσεμνο από την πολιτεία της Νέας Υόρκης και αποσύρθηκε από την κυκλοφορία. Ένας άλλος τίτλος, το *Air Pirates Funnies* (Air Pirates, 1971), μνηύθηκε από την Disney, επειδή παρουσίαζε τον Μίκυ Μάους να κάνει σεξ και να παίρνει ναρκωτικά. Η Disney κέρδισε τη δίκη. Υπάρχουν και πολλές άλλες τέτοιες περιπτώσεις. Παράλληλα, άρχισαν να διώκονται και να κλείνουν τα headshop.

Αυτή η επίθεση του κατεστημένου είχε τα αποτελέσματά της. Οι δικαστικοί αγώνες είναι πολυδάπανοι και οι εκδότες που αντιμετώπιζαν ήδη οικονομικές δυσκολίες δεν μπορούσαν να αντισταθούν. Πολλοί από εκείνους που δεν έκλεισαν αποφάσισαν να κάνουν πιο συμβατικό το περιεχόμενο των κόμιξ που εξέδιδαν για να μην έχουν προβλήματα. Στη Βρετανία υπήρξαν ανάλογες αντιδράσεις. Τα άρθρα στον Τύπο υιοθέτησαν παρόμοιες θέσεις, προβάλλοντας όμως επιπλέον και την κατηγορία ότι το





**Πάνω: Εξώφυλλο, Konvention of Alternative Komix (KAK) («Συνέδριο Εναλλακτικών Κόμιξ»), Λονδίνο, (Arts Lab, 1977).**

**Εικονογράφηση: Hunt Emerson.**  
**Κάτω: Το κατεστημένο χτυπά.**  
**Αριστερά: Πάνελ από το Oz (Oz Publications Ink, 1971), το διαβόητο «σχολικό τεύχος», το οποίο απαγορεύτηκε για προσβολή της δημοσίας αιδούς.**  
**Κέντρο: Οι τρεις συντάκτες του Oz με σχολική στολή. Δεξιά: Εξώφυλλο, The Trials of Nasty Tales (Bloom, 1973).**

**Εικονογράφηση: Dave Gibbons.**  
**Ένα «εορταστικό» τεύχος για την αθώωση του Nasty Tales στο δικαστήριο.**

underground είναι προϊόν της Αμερικής, που εισήχθη στη Βρετανία. Φαίνεται ότι οι αντι-αμερικανικές προκαταλήψεις δεν είχαν οβήσει ακόμη. Τα τελωνεία ενέτειναν τις προσπάθειές τους για να μην μπαίνουν στη χώρα αμερικανικά κόμιξ, ενώ στα δικαστήρια είχε εξαπολυθεί μια εκστρατεία ενάντια στον εναλλακτικό Τύπο. Σιγά σιγά, μινύθηκαν σχεδόν όλες οι εναλλακτικές εφημερίδες, συνήθως για το σεξουαλικό τους περιεχόμενο. Η πιο πολυσυζητημένη δίκη από αυτή την άποψη ήταν εκείνη του Oz. Σε ένα μεγάλο μέρος της δίκης συζητήθηκαν οι αρετές των καρτούν του περιοδικού και ιδιαίτερα των έργων του Crumb και του Shelton. Τελικά εμβλήθηκε στους εκδότες ποινή φυλάκισης, αλλά αφέθηκαν ελεύθεροι αφού άσκησαν έφεση.

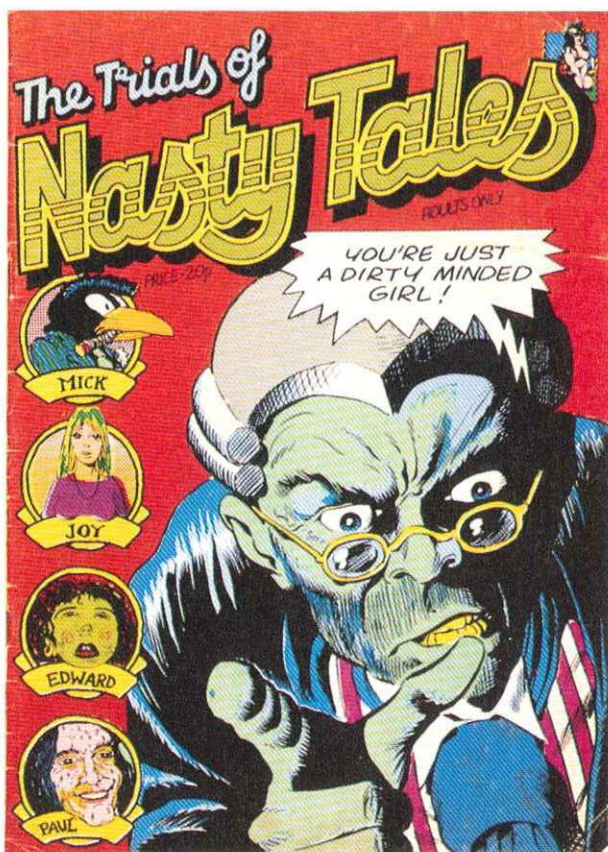
Η πιο πολύκροτη δίκη για τα κόμιξ στη Βρετανία ήταν εκείνη του *Nasty Tales* το 1973, οι εκδότες του οποίου κατηγορήθηκαν για προσβολή της δημοσίας αιδούς. Μετά από σοβαρότατες νομικές συζητήσεις το δικαστήριο εξέπληξε τους πάντες αφήνοντας ελεύθερους τους κατηγορούμενους μόνο με μια προειδοποίηση. Αυτό το ευτυχές αποτέλεσμα κατά πάσα πιθανότητα απέτρεφε άλλες παρόμοιες δίκες αυτής της κλίμακας.

Ωστόσο, η επακόλουθη παρακμή του βρετανικού underground ήταν εξίσου σοβαρή με εκείνη της Αμερικής. Το *Nasty Tales* ουσιαστικά τσακίστηκε από τη δίκη, ενώ το *Cozmic* διέκοψε την κυκλοφορία του το 1975. Αυτά τα δύο κόμιξ είχαν αρχίσει να εκδίδονται για να αναζωογονήσουν το *IT* και το *Oz*, τα οποία όμως είχαν παρόμοια τύχη. Το *IT* σταμάτησε το 1973, αν και αργότερα έγιναν κάποιες σποραδικές προσπάθειες αναβίωσής του, και το *Oz* έκλεισε τον

ίδιο χρόνο. Άλλοι δημιουργοί και εκδότες κόμιξ άρχισαν να αυτο-λογοκρίνουν το περιεχόμενό τους και να απορρίπτουν τα πιο «σκληρά» στίγρ. (Εκείνοι που αρνήθηκαν να συμβιβαστούν, όπως ο Ghura και ο Matthews, δυσκολεύονταν πολύ στη διανομή των τίτλων τους). Μετά το 1975 συνέβη μια περιορισμένη αναβίωση, που δημιουργήθηκε από το *Brainstorm*, αλλά εκείνη την εποχή είχε περάσει ήδη η ακμή του βρετανικού underground.

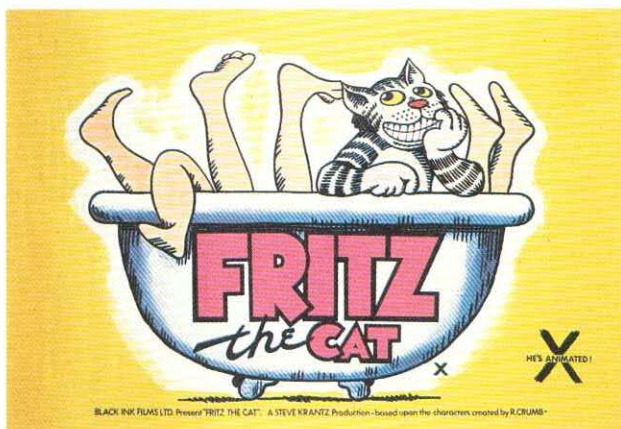
Υπήρχαν όμως και άλλες δυνάμεις που συνωμοτούσαν για να πνίξουν το κίνημα. Αν το εξετάσουμε στο σύνολό του, είναι φανερό ότι ορισμένοι τομείς προκάλεσαν μόνοι τους την πτώση τους επειδή έγιναν πολύ εμπορικοί. Η εποχή των ελεύθερων συναλλαγών είχε τελειώσει. Τώρα πολλοί εκδότες προσπαθούσαν να βγάλουν όσο πιο πολλά λεφτά μπορούσαν στο συντομότερο δυνατό διάστημα. Ένα μέρος αυτής της διαδικασίας ήταν η εξάπλωση σε άλλους τομείς, και ιδιαίτερα στα διαφημιστικά προϊόντα, όπως είχαν κάνει και τα συμβατικά κόμιξ.

Παράλληλα, η συμβατική κουλτούρα είχε αρχίσει να πλησιάζει το underground, και ιδιαίτερα οι κινηματογραφικές εταιρείες που έψαχναν για ιδέες. Η πιο συμβολική συνθηκολόγηση ήταν δυο ταινίες βασισμένες στον Fritz the Cat, τον χαρακτήρα του Crumb. Το *Fritz the Cat* (1972) και το *The Nine Lives of Fritz the Cat* (1974) γυρίστηκαν από τον Ralph Bakshi και ήταν ταινίες κινουμένων σχεδίων για ενήλικες, με μεγάλο προϋπολογισμό.<sup>21</sup> Αναμφίβολα, ήταν πρωτοποριακές από κινηματογραφική άποψη —το *Fritz* ήταν η πρώτη ταινία κινουμένων σχεδίων που χαρακτηρίστηκε αυστηρώς ακατάλληλη— και παρ' όλο που πήραν μερικές πολύ κακές κριτικές, και οι δύο



πήγαν καλά εισπρακτικά. Ο ίδιος ο Crumb τις αποκήρυξε και κατέφυγε στα δικαστήρια για να βγάλουν το όνομά του από την ταινία. Ωστόσο, το γεγονός και μόνο ότι είχε υπογράψει το συμβόλαιο ήταν αρκετό για να κάνει μερικούς μέσα στο κίνημα των κόμιξ να τον κατηγορήσουν ότι «ξεπουλήθηκε». Γρήγορα ακολούθησε και η τηλεόραση. Στη Βρετανία, η κωμική τηλεοπτική εκπομπή «Monty Python's Flying Circus» ξεχώριζε για τα κινούμενα σχέδια που περιλάμβανε, τα οποία είχαν την αίσθηση του underground με την έννοια ότι ήταν ψυχεδελικά και πολύ σεξουαλικά. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι τα σχέδια αυτά ήταν έργο του Terry Gilliam, που κάποτε ήταν σκιτσογράφος σε κόμιξ και είχε δουλέψει με τον Robert Crumb και άλλους στο *Help!* Αργότερα ο Gilliam θα γινόταν ένας από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες του Χόλιγουντ, γυρίζοντας ταινίες όπως το *Brazil*, το *Fisher King* και το *Twelve Monkeys*. Τέλος, οι ίδιοι οι εκδότες των συμβατικών κόμιξ

**Το underground μπαίνει στον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Δεξιά: Αφίσα, *Fritz the Cat* (Warners, 1972), το πρώτο αυστηρώς ακατάλληλο φιλμ κινουμένων σχεδίων, προσαρμογή του χαρακτήρα του Crumb. Κάτω: Σελίδα από το *The Brand New Monty Python Paperbok* (Methuen, 1972), κείμενο και εικονογράφηση του Terry Gilliam. Δικό του έργο ήταν όλα τα κινούμενα σχέδια που εμφανίζονταν στις ταινίες και τις τηλεοπτικές εκπομπές των Monty Python.**

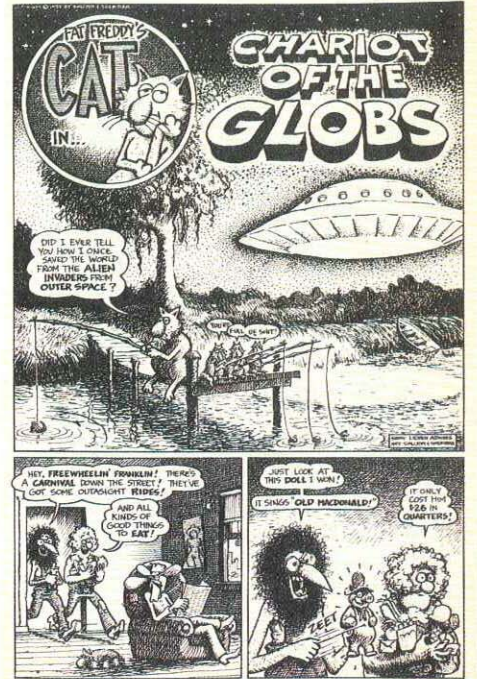
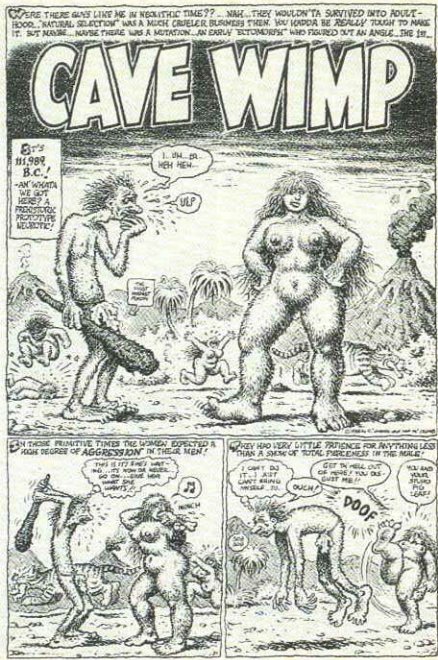


άρχισαν να δείχνουν ενδιαφέρον. Το στυλ του underground στην εικονογράφηση και το χιούμορ είχαν αρχίσει να περνούν σε συμβατικά περιοδικά όπως το *National Lampoon* και το *Playboy* από τις αρχές της δεκαετίας του '70. Η Marvel προσφέρθηκε να εκδώσει ένα κανονικό κόμιξ, με τίτλο *Comix Book*. Το τίμημα που έπρεπε να πληρώσουν οι δημιουργοί αν ήθελαν να δουλέψουν στο έντυπο ήταν να κάνουν πιο ήπια τα έργα τους, ώστε να μπορεί να πουλιέται στα πρακτορεία εφημερίδων. Το κόμιξ εμφανίστηκε το 1974, αλλά εκδόθηκαν μόνο πέντε τεύχη (βλ. επίσης σ. 151). Το underground είχε πολλά προβλήματα αυτή την εποχή και το κόμιξ της Marvel ήταν για πολλούς ένας τρόπος για να επιβιώσουν. Για άλλους, όμως, ήταν η τελική συμβολική ήττα.

Αυτές οι εξελίξεις είχαν προκαλέσει μεγάλη απογοήτευση στους δημιουργούς. Όπως είπε αργότερα ο Art Spiegelman: «Οι φλογερές υποσχέσεις των underground κόμιξ —του *Zap*, του *Young Lust* και άλλων— είχαν σβήσει αφήνοντας μόνο κρύα κάρβουνα. Τα underground κόμιξ είχαν προσφέρει κάτι καινούργιο... είχαν επαναπροσδιορίσει εντελώς αυθόρμητα το τι μπορεί να είναι τα κόμιξ, συντρίβοντας φορμαλιστικά, καλλιτεχνικά, πολιτισμικά και πολιτικά ταμπού. Σε ένα σημείο όμως, για κάποιο λόγο, αυτό που είχε αρχίσει σαν επανάσταση ξεφούσκωσε και έγινε απλώς ένας τρόπος ζωής. Τα underground κόμιξ μπήκαν σε στερεότυπα καλοήπια, που τα ήθελαν να ασχολούνται μόνο με το Σεξ, τα Ναρκωτικά και τις Φιχνές Συγκινήσεις. Έτσι ξαναμπήκαν πίσω στην ντουλάνα, μαζί με τις πίπες της μαριχουάνας και τις ερωτικές χάντρες».<sup>22</sup>

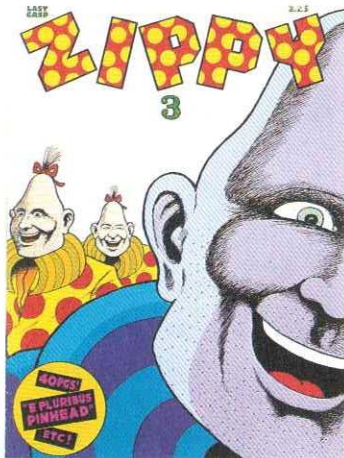
Τα πράγματα σίγουρα είχαν αρχίσει να σκουραίνουν, αλλά η κατάσταση δεν ήταν παντού απελπιστική. Το underground είχε προβλήματα, αλλά ήταν πιο ευπροσάρμοστο από όσο νόμιζαν οι απαισιόδοξοι. Αξίζει να σχολιάσουμε δύο κατηγορίες ιδιαίτερα: τη συνεχή επιτυχία των χιουμοριστικών τίτλων, και την άνοδο μιας νεότερης υποκατηγορίας με πιο έντονα πολιτικό περιεχόμενο.

Ο Crumb, ο Shelton και ο Griffith ήταν οι κυριότεροι από τους «επιζήσαντες» των κόμιξ. Ο Robert Crumb είχε περάσει μια δύσκολη περίοδο από τις αρχές της δεκαετίας του '70, μετά από κάποια προβλήματα που είχε με την Εφορία και μια κρίση κατάθλιψης που έπαθε, επειδή ένιωθε ότι τον εκμεταλλεύτηκαν, τώρα όμως ξαναβρήκε τον εαυτό του και δημοσίευσε μερικά «σκληρά» strip στο *Zap*, στο *Bizzare Sex* και στο *Snarf*, καθώς και στο δικό του *Snoid Comics* (Kitchen Sink, 1979), για τα κακά «snoids» (εκδηλώσεις του id) που ζουν μέσα στον εγκέφαλο των ανθρώπων. Ο Gilbert Shelton δεν έλειψε ποτέ από το προσκήνιο, και στα τέλη της δεκαετίας του '70 οι *Freak Brothers*, οι χαρακτήρες του γνωστού του strip, είχαν γίνει ήρωες του underground. Η σειρά του *Fat Freddy's Cat* (Rip Off), με πρωταγωνιστή τον ενοχλητικό γάτο ενός από τους *Freak Brothers*, έκανε μεγάλες πωλήσεις από το 1976. Τέλος, ο Bill Griffith είχε ακόμη μεγαλύτερη επιτυχία κυρίως με τρεις νέους τίτλους, το *Zippy Stories* (Rip Off, 1977), το *Yow* (Last Gasp, 1978) και το *Griffith Observatory* (Rip Off, 1979), εδραιώνοντας



Χιουμοριστικά κόμικς που επιβίωσαν στην εποχή της κρίσης. Πάνω: Σελίδες από το τρομερό Zap (Print Mint, 1989), από τον δημοφιλή Robert Crumb. Πάνω δεξιά και αριστερά: Σελίδα και λεπτομέρεια εξωφύλλου από το Fat Freddy's Cat (Rip Off, 1978), ένα strip του Gilbert Shelton που είχε τρομερή επιτυχία. Κάτω: Εξώφυλλο και σελίδα από το Zirpy (Rip Off, 1980).

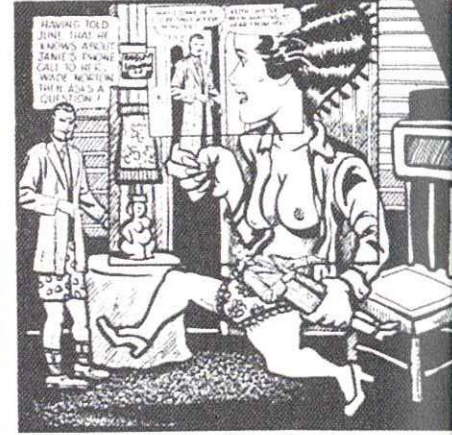
έτσι τη φήμη του. Ο χαρακτήρας του «Zirpy the Pinhead», ένας «σοφός βλάκας» που μιλάει με σκόρπιες κουβέντες και καταλαβαίνει τις καταναλωτικές μονομανίες της Αμερικής, έγινε σχεδόν εξίσου γνωστός με τα καλύτερα δημιουργήματα του Crumb. Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε και μια σημαντική όψιμη σατιρική ανθολογία, το Arcade (Print Mint, 1975). Τη δημιούργησαν ο Griffith και ο Art Spiegelman σαν «σωσίβιο» για τους δημιουργούς του underground που περνούσαν οικονομική κρίση. Ο σκοπός τους ήταν να ανοίξουν μια αγορά για κόμικς στα πρακτορεία των εφημερίδων, βγάζοντας το έντυπο σε λίγο μεγαλύτερο σχήμα περιοδικού και σε καλύτερο χαρτί. Δυστυχώς, παρ' όλο που είχαν συγκεντρώσει την αφρόκρεμα των δημιουργών, ανάμεσά τους και όλους τους συνεργάτες του Zap εκτός από τον Griffin, το κόμικς προκάλεσε σύγχυση στους εφημεριδοπώλες, που δεν ήξεραν σε ποια κατηγορία να τοβάλουν, και αντιμετώπισε ανταγωνισμό από το Comic Book της Marvel, με αποτέλεσμα η προσπάθεια να αποτύχει. Τα πολιτικά κόμικς που εμφανίστηκαν σε αυτή την τελευταία περίοδο είχαν μια φρεσκάδα στο ύφος σε σχέση με τους καθαρά χιουμοριστικούς τίτλους, και συνήθως συνδέονταν με συγκεκριμένους πολιτικούς σκοπούς ή ιδεολογίες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν ήταν αστεία. Κάτι τέτοιο βέβαια είχε γίνει και παλιότερα. Τα κόμικς από γυναίκες δημιουργούς, για παράδειγμα, είχαν κινηθεί προς μια πρωτοποριακή κατεύθυνση στις αρχές της δεκαετίας του '70, και τώρα τα ακολούθησαν άλλοι παρόμοιοι τίτλοι.<sup>23</sup> Αρχικά, η Απελευθέρωση των Γυναικών είχε εμπνεύσει τους δημιουργούς, και τώρα γινόταν το ίδιο με την Απελευθέρωση των Ομοφυλόφιλων. Είναι αλήθεια ότι κάποιοι τίτλοι με χαρακτήρες και θέματα gay είχαν εμφανιστεί σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '70. Μερικά δημοφιλή παραδείγματα ήταν το Harold Hedd (Georgia Straight, 1972) του Rand Holmes και το Barefootz (Kitchen Sink, 1975) του Howard Cruse,



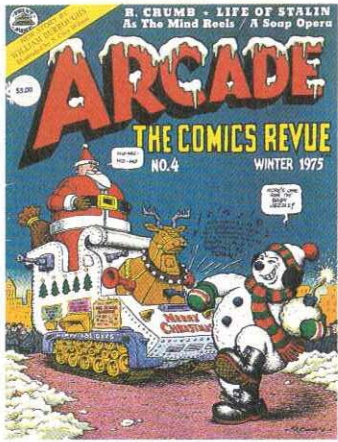
Επόμενες σελίδες: «The Malpractice Suite», Arcade (Print Mint, 1976). Εικονογράφηση/σενάριο: Art Spiegelman. Οι παιχνιδιάρικοι πειραματισμοί με τα πάνελ ήταν ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του Spiegelman, που αναμίγανε επιρροές από όλες σχεδόν τις εποχές των αμερικανικών κόμικς.



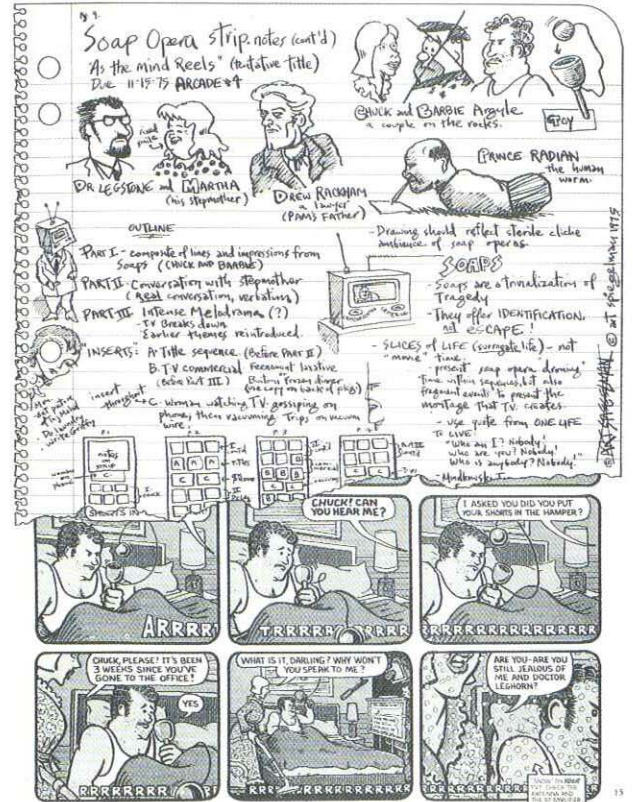
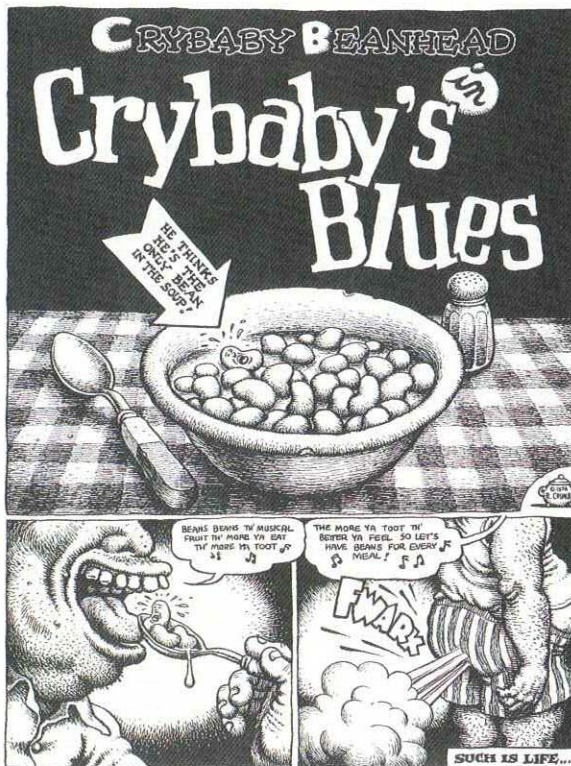
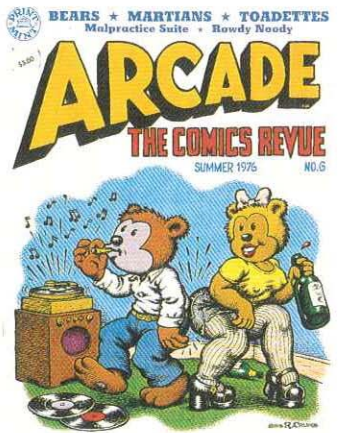
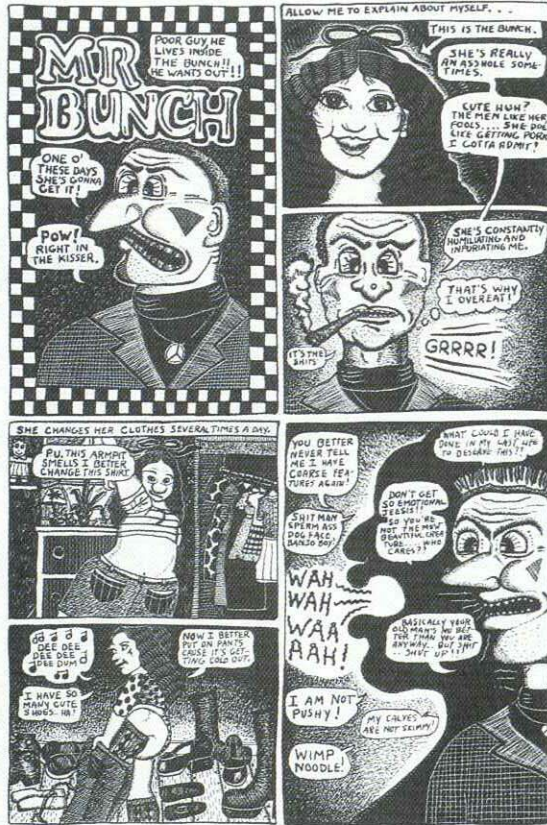




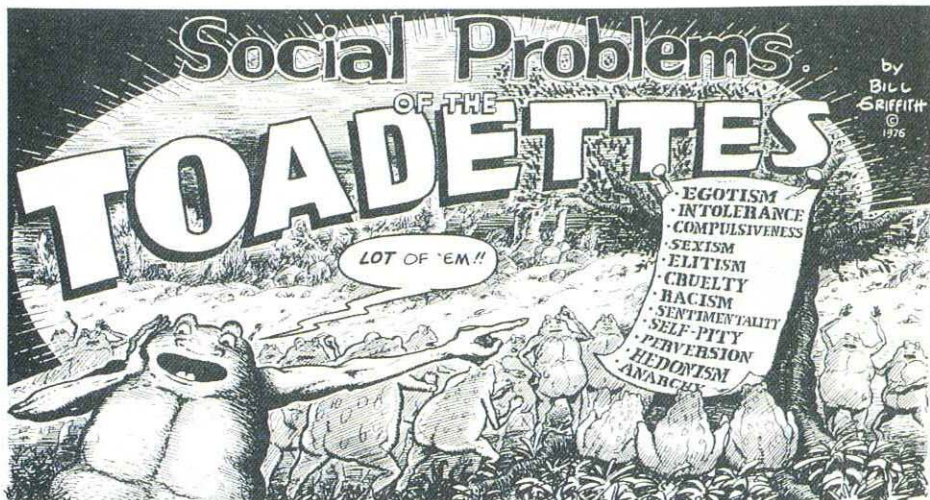


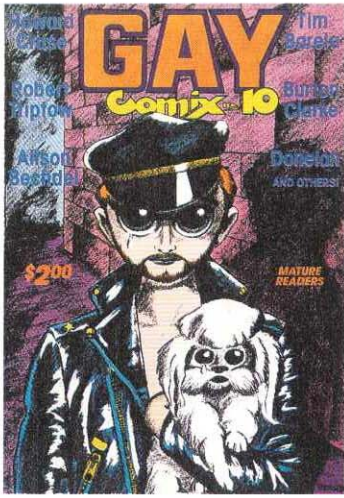


Παραδείγματα από το Arcade, την καλύτερη από τις μεταγενέστερες ανθολογίες (Print Mint). Πάνω: Εξώφυλλο (1975), του Robert Crumb. Δεξιά: Σελίδες (1976), της Aline Kominsky. Κάτω αριστερά: Εξώφυλλο (1976), του Crumb. Κάτω κέντρο: Σελίδα (1976), του Crumb. Κάτω δεξιά: Σελίδα (1975), του Art Spiegelman. Από πολλές απόψεις, το Arcade αντιπροσώπευε έναν ενδιάμεσο σταθμό ανάμεσα στο Zap και τον εξαιρετικό τίτλο της δεκαετίας του '80 Raw (βλ. κεφάλαιο 8).



Κι άλλο υλικό του Arcade (Print Mint). Δεξιά: Σελίδα (1976), μια κοινότητα βατράχων με πολιτικά προβλήματα, του Bill Griffith. Κάτω: Σελίδα από το «Stalin» (1975), ένα ντοκιμαντερίστικο strip του Spain Rodriguez. Κάτω αριστερά: Πάνελ από το «Arnold Peck» (1976) του Willy Murphy. Κάτω δεξιά: «Some of My Best Friends Are» (1976), της Diane Noomin.

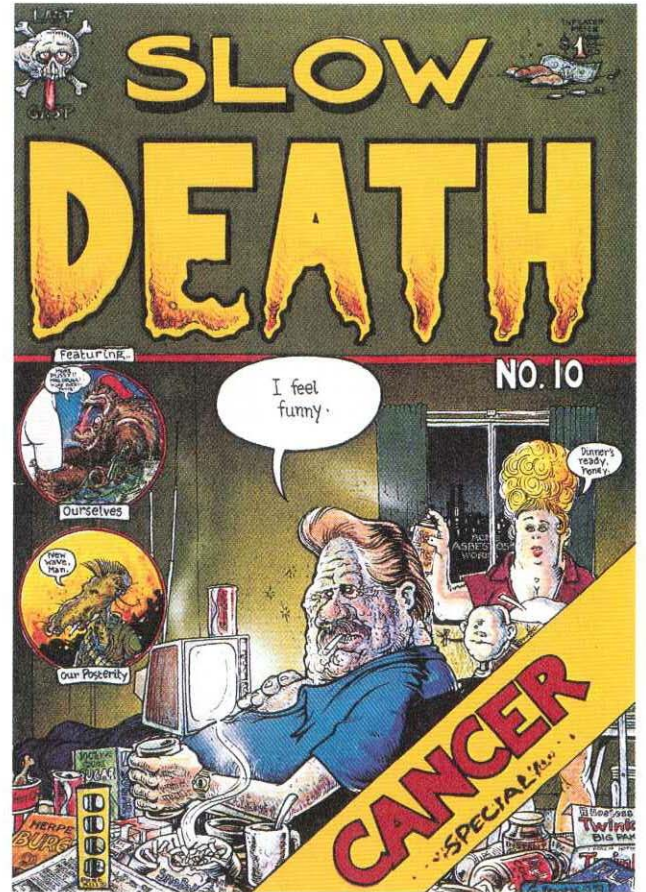


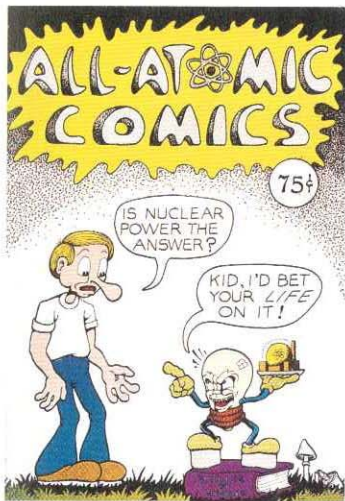


**Νέοι πολιτικοί δρόμοι. Πάνω και κάτω αριστερά: Εξώφυλλο και σελίδες από το Gay Comix (Kitchen Sink, 1987), την καλύτερη gay ανθολογία. Εξώφυλλο: Ανώνυμος. Strip: Howard Cruse. Δεξιά και κάτω δεξιά: Εξώφυλλο και σελίδα από το Slow Death (Last Gasp, 1979), μια «στρατευμένη» και πολύ αστασία ανθολογία, και τα δύο έργα του Greg Irons.**

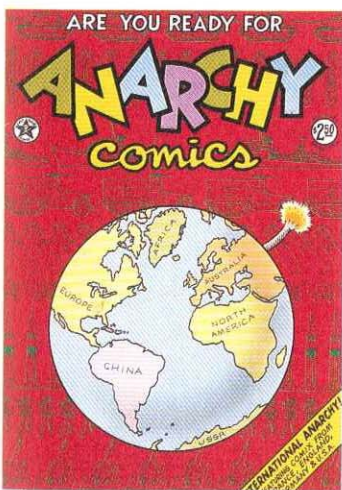
αλλά το επίσημο «ντεμπούτο» αυτής της υποκατηγορίας έγινε αργότερα.

Οι λεσβιακοί τίτλοι ήταν επικεφαλής αυτής της εξέλιξης. Ήταν απόρροια των κόμιξ από γυναίκες δημιουργούς αλλά ταυτόχρονα και η έκφραση ενός καινούργιου στοιχείου. Παραδείγματα τέτοιων τίτλων είναι το *Dynamite Damsels* της Roberta Gregory (προσωπική έκδοση, 1976) και το *Dyke Shorts* της Mary Wings (προσωπική έκδοση, 1978). Τέλος, το 1980 είχαμε την εμφάνιση της ανθολογίας *Gay Comix* (Kitchen Sink), που συνδύασε τους καλύτερους δημιουργούς από τους λεσβιακούς και gay κύκλους. Αρχιουντάκης ήταν ο Howard Cruse, που η «χαριτωμένη και τρυφερή» εικονογράφισή του συχνά έκρυβε πολύ σκοτεινότερα θέματα. Παρατηρήθηκε επίσης μια άνοδος σε άλλα είδη πολιτικών θεμάτων. Τρεις σειρές είναι ιδιαίτερα σημαντικές εδώ: το *Slow Death Funnies*, το *Edu-Comics* και το *Anarchy Comics*. Το *Slow Death* (Last Gasp) ήταν το πρώτο που ακολούθησε μια συγκεκριμένη πολιτική κατεύθυνση. Μερικώς τεύχη ήταν αφιερωμένα στην πυρηνική ενέργεια, στο «σύμμιλεγμα» ιατρικής-φαρμακοβιομηχανίας, την Greenpeace και το αντιπολεμικό κίνημα. Περιλάμβανε σελίδες με στοιχεία και δεδομένα, αλλά και μερικά πολύ διασκεδαστικά σατιρικά strip του Greg Irons, του Jack Jackson και άλλων. Τα «Edu-Comics» ακολουθούσαν την ίδια γραμμή, ενώ το *All-Atomic Comics* (1976) και το *Energy Comics* (1980) επέκριναν κι αυτά την πυρηνική ενέργεια, και το *Food Comix* (1980) υιοθετούσε τις μη καταστροφικές μεθόδους αγροτικής καλλιέργειας. Τόσο το *Slow Death* όσο και το *Edu-Comics* είχαν μια οικολογική κλίση, ενώ το *Anarchy* (Last Gasp, 1978) ήταν διαφορετικό με την έννοια ότι ακολουθούσε μια συγκεκριμένη ιδεολογία, παρουσιάζοντας, σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του εντύπου, «κόμικ εμπνευσμένα ή βασισμένα στις αναρχικές ιδέες, με την πίστη ότι οι πραγματικοί τρομοκράτες είναι οι κυβερνήσεις και οι

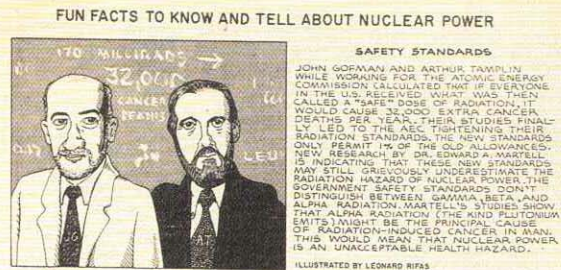




Πάνω και πάνω δεξιά: Εξώφυλλο και σελίδες από το All-Atomic Comics (Edu Comics, 1976) με πολλά στοιχεία για την πυρηνική απειλή. Εικονογράφηση: Διάφοροι. Σενάριο: Leonard Rifas. Κάτω και δεξιά: Εξώφυλλο και σελίδα από το Anarchy (Last Gasp). Εξώφυλλο (1978) του Jay Kinney. Strip (1979) των Jay Kinney και Paul Mavrides.



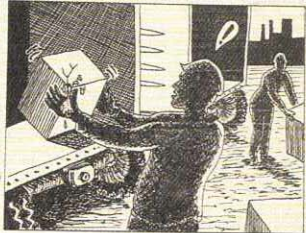
STORY CONTINUED AFTER NEXT PAGE



FUN FACTS TO KNOW AND TELL ABOUT NUCLEAR POWER

CAUSE AND EFFECT

IN 1963, EDWARD J. GLEASON JR., A NEW JERSEY TRUCK DOCK WORKER, ACCIDENTALLY SPILLED PLUTONIUM ON HIMSELF WHILE HANDLING A LEAKING, UNMARKED BOX OF LIQUID WASTE. SHORTLY AFTERWARDS HE COMPLAINED OF FEELING ILL. FOUR YEARS LATER HIS HAND AND THEN HIS ARM AND SHOULDER WERE AMPUTATED BECAUSE OF A RARE FORM OF CANCER. FROM WHICH HE DIED IN 1973 AT THE AGE OF 38. WHEN GLEASON HAD TRIED TO SUIT THE COMPANY, HE COULD NOT PROVE A DIRECT LINK BETWEEN THE SPILL AND THE CANCER.



ILLUSTRATED BY PETER WEEER

FUN FACTS TO KNOW AND TELL ABOUT NUCLEAR POWER

A RADIOACTIVE FOOD CHAIN

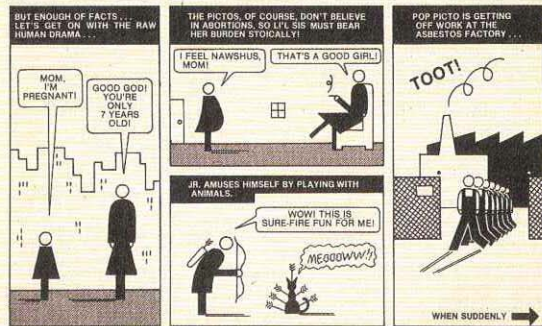
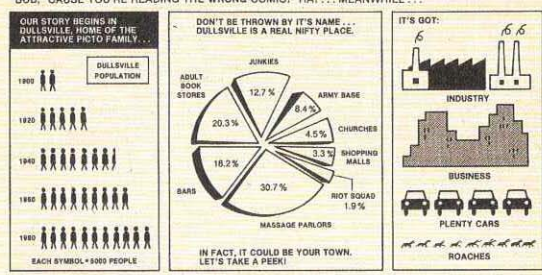


TESTING ATOM BOMBS BY EXPLODING THEM IN THE ATMOSPHERE USED TO CREATE A RADIATION HAZARD SIMILAR TO THE HAZARDS OF NUCLEAR POWER. RADIOACTIVITY, THE ATOMIC SCIENTISTS DID NOT ANTICIPATE HOW THE RADIOACTIVE FALLOUT WOULD BEHAVE. INSTEAD OF SPREADING EVENLY OVER THE GLOBE IT FOLLOWS THE WIND CURRENTS, THEREBY DEPOSITING MORE FALLOUT ON THE EQUATOR TEMPERATE ZONE THAN NEAR THE POLES OR THE EQUATOR. SCIENTISTS DISCOVERED THAT THE FALLOUT, THOUGH LESS FALLOUT WAS FALLING IN THE ARCTIC, THE ESKIMOS THERE WERE BEING DANGEROUSLY HIGHER DOSES OF RADIOACTIVITY THAN THE PEOPLE IN THE TEMPERATE ZONE. THIS WAS BECAUSE THE ARCTIC FOOD CHAIN WAS CONCENTRATING THE FALLOUT. THE LICHENS WERE EXTREMELY EFFICIENT COLLECTORS OF FALLOUT AND ALSO ONE OF THE PRINCIPAL FOODS OF THE CARIBOU. THE CARIBOU IN TURN ARE AN IMPORTANT FOOD OF THE ESKIMOS.

ILLUSTRATED BY SHELBY SAMPSON



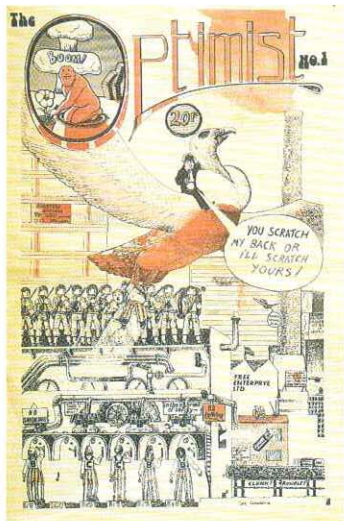
MMMM-MMM! READY FOR BLACK LEATHER FUN? WELL, YOU'RE IN FOR A SURPRISE IN THAT CASE, BUB, 'CAUSE YOU'RE READING THE WRONG COMIC! HA!... MEANWHILE...



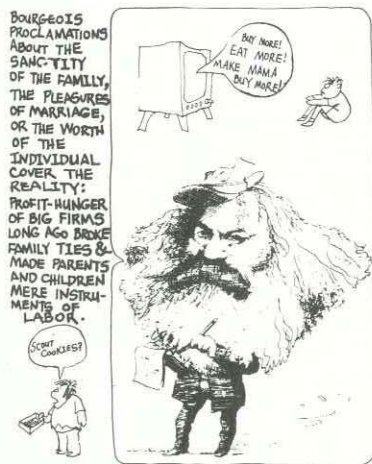
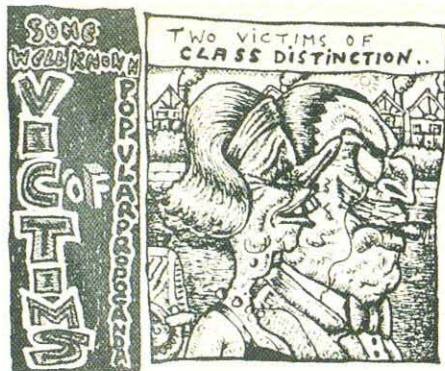
εταιρείες που μας κρατούν ομήρους με τους εξοπλισμούς, τους στρατούς και τις κατασκοπικές τους δραστηριότητες». Ανάμεσα στους δημιουργούς ήταν ο Spain Rodriguez, η Melinda Gebbie, ο Jay Kinney και ο Άγγελος Cliff Harper.

Η Βρετανία είχε κι αυτή τους πολιτικούς της τίτλους, οι οποίοι όμως δεν πουλούσαν τόσο καλά όσο οι αντίστοιχοι της Αμερικής. Το *The Optimist* (Comic Collective, 1976) ήταν ένα βραχύβιο ταμπλόιντ, με strip που αναφέρονταν στις καταλήψεις άδειων σπιτιών από άστεγους, στα επιδόματα ανεργίας, ή ακόμη και στην υποθερμία των ηλικιωμένων συνταξιούχων. Το *Committed Comix* (Arts Lab, 1977) ανήκε στη σειρά «Street Comix» και είχε παρόμοιο ριζοσπαστικό περιεχόμενο: τα strip σχολίαζαν την κατάσταση στη Βόρεια Ιρλανδία, την άνοδο του Εθνικού Μετώπου και τα δικαιώματα των ομοφυλόφιλων, και περιλάμβαναν έργα του Cliff Harper, του Hunt Emerson, της Suzy Varty και του νεότερου Steve Bell.

Όμως, αυτό το όψιμο κύμα των κόμικς, όποια κι αν ήταν τα προτερήματά του, δεν αρκούσε για να κρατήσει το underground ζωντανό και καθώς προχωρούσε η δεκαετία του '70, η παρακμή γινόταν όλο και πιο έντονη. Το κίνημα είχε συνδεθεί στενά με την υποκουλτούρα των χίπις, αλλά τώρα αυτή η υποκουλτούρα έσβηνε. Κατά πρώτον, οι ιστορικές εξελίξεις εξαφάνισαν πολλούς από τους αρχικούς του στόχους: ο πόλεμος του Βιετνάμ, η αρχική εστία των διαμαρτυριών της αντικουλτούρας, τελείωσε το 1975, όταν οι Αμερικανοί αποσύρθηκαν από τη Σαϊγκόν, ενώ παράλληλα οι πιο μοιραίοι πολιτικοί χάθηκαν ένας ένας από το προσκάνιο (ο Nixon έπεσε μετά το



Κι άλλα πολιτικά κόμιξ. Πάνω και δεξιά: Εξώφυλλο και πάνελ από το *The Optimist* («Ο Αισιόδοξος», Comic Collective, 1976), ένα βρετανικό ταμπλόιντ που, για να λέμε την αλήθεια, δεν ήταν ιδιαίτερα αισιόδοξο. Εξώφυλλο του Cary Richardson, πάνελ του John Thomas. Δεξιά: Σελίδα από το *Committed Comix* (Arts Lab, 1977), ένα από τα βρετανικά *Street Comix*, μια προειδοποίηση για την άνοδο του Εθνικού Μετώπου. Γραμμένο από τον David Edgar (που έγραφε επίσης ριζοσπαστικά θεατρικά έργα), με εικονογράφηση του Clifford Harper. Κάτω: Σελίδες από το *The Communist Manifesto* (Quixote Press, 1975), μια διασκευή που ήταν πολύ πιστή στο πρωτότυπο, του Μεξικανού σκιτσογράφου Rius. Απέναντι: Σελίδα από το *Knockabout* (Knockabout, 1981). Εικονογράφηση/σενάριο: Graham Manley. Ένας τίτλος που συνέχισε την παράδοση του βρετανικού underground μέχρι τη δεκαετία του 1980.

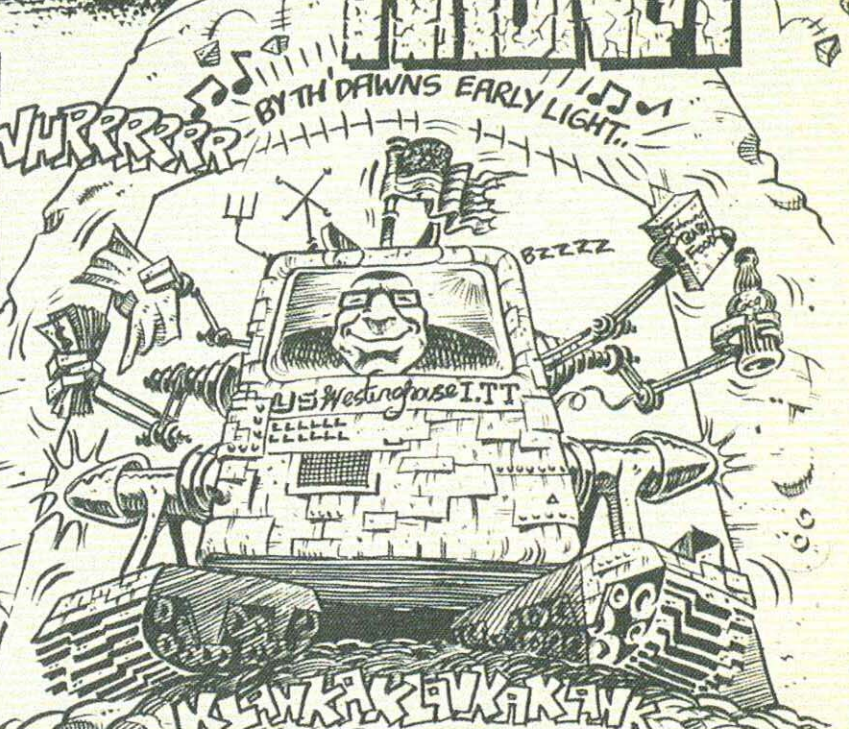
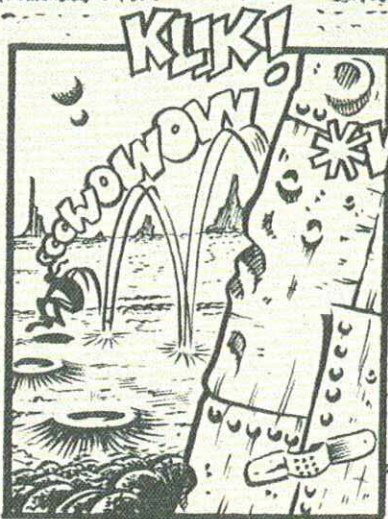


Γουότεργκεϊτ το 1974, και ο Heath έχασε τις εκλογές τον ίδιο χρόνο).

Επιπλέον, κάποια τμήματα της ίδιας της υποκοουλτούρας είχαν αρχίσει να αυτοκαταστρέφονται. Στα τέλη της δεκαετίας του '70, η πρωινή άρχισε να εκτοπιρίζει τη μαριχουάνα και το LSD στους κύκλους των χίπις, και μολονότι είναι δύσκολο να γενικεύσουμε, μπορούμε ωστόσο να υποστηρίξουμε ότι αυτή η εξέλιξη έπνιξε την ενεργητικότητα του αρχικού κινήματος. Τα καινούργια σκληρά ναρκωτικά οδηγούσαν στον θάνατο, και πολλά μέλη της αντικουλτούρας πέθαναν αυτή την εποχή, ανάμεσά τους και μερικοί από τους καλύτερους σκιτσογράφους του underground.<sup>24</sup>

Σαν να μην έφταναν όλα αυτά τα προβλήματα, η εικόνα του χιπιισμού δέχτηκε άλλο ένα χτύπημα το 1976-77 με την εμφάνιση του πανκ. Ήταν ένα διαφορετικό είδος αντικουλτούρας, περισσότερο μια κραυγή διαμαρτυρίας παρά κίνημα με συγκεκριμένη ιδεολογία — μια αντικουλτούρα για την οποία οι χίπις ήταν «ο εχθρός». Όπως είπε ο Hunt Emerson, μιλώντας στο *Street Comix*: «Το '77 μας αιφνιδίασε η φάση του πανκ. Πριν αναζητούσαμε την ποιότητα στην εικονογράφηση και την παραγωγή. Το πανκ, φυσικά, έδωσε τέλος σε όλα αυτά και ανακαλύψαμε ότι τα πράγματα για τα οποία αγωνιζόμαστε επί τρία ή τέσσερα χρόνια ξαφνικά απορρίφθηκαν. Ο κόσμος δεν έπαιρνε πια στα σοβαρά τα κόμιξ ούτε τα θεωρούσε σημαντικά».<sup>25</sup> Θα εξετάσουμε το πανκ με περισσότερες λεπτομέρειες στα κεφάλαια 6 και 8, εδώ όμως είναι αρκετό να πούμε ότι ήταν η χαριστική βολή. Αποτέλεσε μια πνευματική ρήξη με το παρελθόν και μετά την εμφάνισή του δεν υπήρχε πια επιστροφή.

Είναι δύσκολο να συνοψίσουμε με λίγα λόγια τα όσα συνέβησαν στο underground στις επόμενες δύο δεκαετίες. Άλλωστε, είναι ένα θέμα στο οποίο θα επιστρέψουμε επανειλημμένα. Ουσιαστικά, το underground αιφνιδιάστηκε από την εμφάνιση νέων κόμιξ για ενήλικες, που έκαναν τα κόμιξ να μοιάζουν ακόμη πιο απαρχαιωμένα. Οι νέοι τίτλοι πουλιόνταν από ειδικευμένα καταστήματα «fan», που εμφανίστηκαν στη δεκαετία του '70 και του '80, δημιουργώντας ένα νέο δίκτυο λιανικών πωλήσεων.<sup>26</sup> Οι τίτλοι ονομάστηκαν συλλογικά «εναλλακτικά κόμιξ» και στηρίχτηκαν στα επιτεύγματα του underground. Από τη μια πλευρά, υπήρξε μια άνθιση στα «εναλλακτικά» κόμιξ επιστημονικής φαντασίας και τρόμου, ενώ από την άλλη αναδύθηκε ένα νέο είδος avant-garde, με κύριο εκπρόσωπο το κόμιξ «Raw», δημιούργημα του Art Spiegelman. Επίσης, εμφανίστηκε μια νέα γενιά δημιουργών, ονόματα όπως ο Gary Panter, ο Dan Clowes και ο Peter Bagge, που ήταν περισσότερο επηρεασμένοι από το πανκ παρά από την παλιά αντικουλτούρα. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, οι παλιοί δημιουργοί του underground έπρεπε να αποφασίσουν ποιο δρόμο θα ακολουθήσουν. Μερικοί δημοσίευσαν δουλειές τους στα νέα εναλλακτικά κόμιξ. Πραγματικά, το Raw περιείχε έργα του Crumb, του Griffith και άλλων. Μερικοί δούλεψαν για τις αμερικανικές εταιρείες των συμβατικών κόμιξ. Αυτό τον δρόμο επέλεξαν κυρίως οι Βρετανοί Brian Bolland, Dave Gibbons, Angus McKie

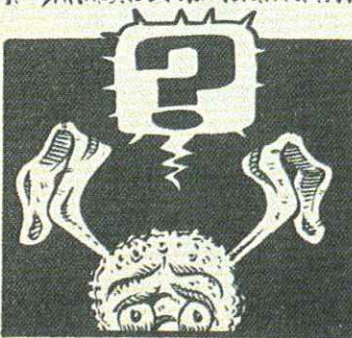


GREETINGS FROM EARTH INTELLIGENT BEING!! FROM THE DEPTHS OF SPACE I HAVE COME TO BRING TO YOU, YES YOU, THE BOUNTIFUL FRUITS OF OUR ADVANCED CIVILIZATION!! YES, UNDER THE TERMS OF THE U.S INTERGALACTIC AID AND DEVELOPMENT PROGRAM, ALL THIS CAN BE YOURS.



...POSITIVELY GUARANTEES THAT YOUR BACKWARD WORLD WILL BE TRANSFORMED..BLAH-BLAH...

—YES, SIMPLY BY AFFIXING YOUR SIGNATURE OR MARK TO THE ACCOMPANYING FORM, THIS 'ONCE IN A LIFETIME' OFFER...





και Bryan Talbot, και ο Αμερικανός Richard Corben. Άλλοι καλλιτέχνες απέκτησαν ακόμη μεγαλύτερη φήμη μέσα από τα καρτούν των εφημερίδων: στη Βρετανία, ο Steve Belle δούλεψε στην *Guardian* και ο Ray Lowry στην *Independent*, ενώ στην Αμερική, ο «Zippy» του Bill Griffith δημοσιεύεται σε πάρα πολλές εφημερίδες σε όλη τη χώρα.<sup>27</sup>

Αντίθετα, πολλοί άλλοι δημιουργοί συνέχισαν να δουλεύουν όπως πριν και ανατιόφευκτα μερικά από τα έργα τους άρχισαν να φαίνονται απαρχαιωμένα. Ο Crumb, ο Shelton, ο Spain, ο Emerson και άλλοι έβγαλαν μια σειρά νέων κόμιξ. Η ειρωνεία ήταν ότι αυτά πουλίσαν πολύ περισσότερα τεύχη στη δεκαετία του '80 και του '90 από τους πρωτοποριακούς τίτλους που είχαν βγάλει στη δεκαετία του '60 και του '70. Μερικοί εκδότες συνέχισαν επίσης να κινούνται στην ίδια γραμμή και κατάφεραν να εξασφαλίσουν ένα μικρό κομμάτι της νέα αγοράς των κόμιξ. Η *Last Gasp*, η *Rip Off* και η *Kitchen Sink* πήγαν καλά, ενώ στη Βρετανία η κυριαρχία στον τομέα των underground εκδόσεων είχε περάσει στη σχετικά νέα *Knockabout Comics*. Όμως, μολονότι τα underground κόμιξ είχαν τώρα μια διαφορετική θέση στην αγορά —στην καλύτερη περίπτωση, ένα διαφορετικό είδος εναλλακτικού κόμιξ, και στη χειρότερη ένας άχαρος αναχρονισμός— η κληρονομιά του αρχικού κινήματος συνέχισε να ζει. Το underground είχε αποδείξει ότι τα κόμιξ δεν χρειάζεται να υιοθετούν περιορισμούς ως προς τις ηλικίες στις οποίες απευθύνονται, ή ως προς το στυλ και το περιεχόμενό τους, και είχαν εδραιώσει μια εντελώς νέα λογική ως προς τα οικονομικά για τους δημιουργούς. Και τα δύο αυτά επιτεύγματα έφεραν επανάσταση στα κόμιξ, τόσο στα εναλλακτικά όσο, σε κάποιον βαθμό, και στα συμβατικά.

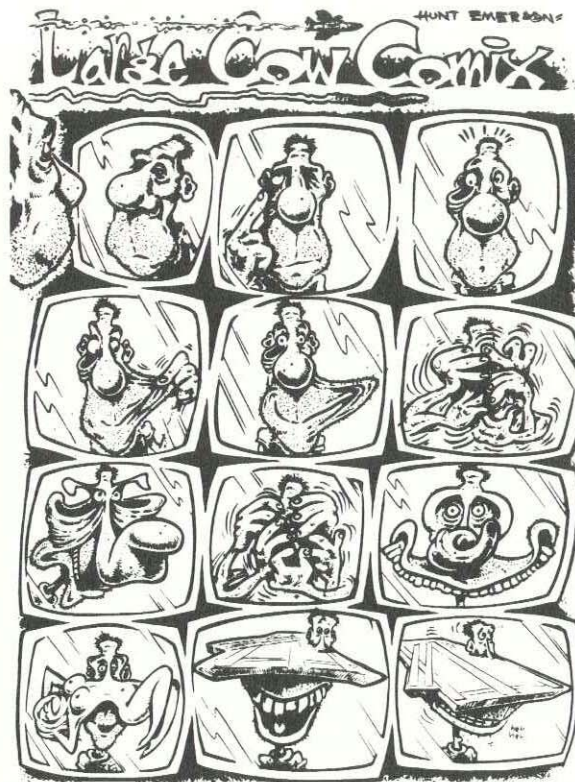
Ωστόσο, αν και η συνεισφορά των κόμιξ στον τομέα γενικότερα είναι αναμφισβήτητη, παραμένει ακόμη ένα ερώτημα: ποια ήταν η συνεισφορά του underground στην πολιτική; Σε τελική ανάλυση, τα κόμιξ είχαν ένα μοναδικό χαρακτηριστικό, φιλοδοξούσαν να αλλάξουν τον κόσμο: η ίδια η λέξη «underground» παραπέμπει

στην έννοια της εναντίωσης και η στενή σύνδεση των κόμιξ με διάφορες ιδεολογίες ήταν καθοριστική. Θα ήταν εύκολο αλλά παραπλανητικό να προσπαθήσουμε να ανασκευάσουμε ή να ανατρέφουμε τον ιδεαλισμό του κινήματος. Για παράδειγμα, ιστορικά, η λέξη «underground» έχει επίσης την έννοια των δικτύων αντίστασης σε κατεχόμενες ή φασιστοκρατούμενες χώρες. Τέτοια δίκτυα είχαν λειτουργήσει κατά των ναζι και πιο πρόσφατα κατά των δικτατορικών κυβερνήσεων στη Νότια Αμερική. Όμως, οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Βρετανία της δεκαετίας του '60 και του '70 δεν ανήκουν στην ίδια πολιτική κατηγορία, όσο έντονα και αν το υποστήριζαν αυτό μερικοί δημιουργοί των κόμιξ. Έτσι, η ιδέα ότι αυτοί οι άνθρωποι δούλευαν για το «underground», για την αντίσταση δηλαδή, τους έδινε μια αίσθηση γοήτρου, αλλά σε τελική ανάλυση δεν ήταν παρά μια αυταπάτη. Είναι επίσης αναμφισβήτητο ότι ένας σημαντικός αριθμός κόμιξ μόνο επιφανειακά υπηρετούσε οποιαδήποτε ευρύτερα πολιτικά ιδανικά. Είναι αμφίβολο αν η απεικόνιση δραστηριοτήτων όπως η χρήση ναρκωτικών και το ανεξέλεγκτο σεξ μπορεί να θεωρηθεί «επαναστατική πράξη». Όπως το έθεσαν οι ιστορικοί Reinhold Reitberger και Wolfgang Fuchs: «Τα underground κόμιξ εκφράζουν ένα πνεύμα αντίδρασης με τη μορφή κόμιξ. Όμως, αντί να οδηγήσουν σε νέους στόχους ή να ανοίξουν νέους δρόμους, εκμεταλλεύονται απλώς τη νοοτροπία μιας αντιδραστικής υποκοουλτούρας και σοκάρουν με την αδιάκριτη απεικόνιση ναρκομανών περιθωριακών τύπων».<sup>28</sup>

Ωστόσο, το τι μπορεί να θεωρηθεί ανατρεπτικό είναι ουσιαστικά θέμα ορισμού. Θα μπορούσαμε εξίσου να υποστηρίξουμε ότι τα κόμιξ ήταν μέρος της αντικουλτούρας, η οποία ήταν «αυτό που έλεγε ότι ήταν»: ένα κίνημα που πρόσφερε μια εναλλακτική λύση στη συμβατική κουλτούρα, μια λύση βασισμένη σε φιλελεύθερα και ουτοπιστικά ιδανικά. Όπως αναφέρει ο φιλόσοφος David Bouchier, η αντικουλτούρα απέρριψε «τις ίδιες τις φόρμες σκέψης και ύπαρξης που έχουν δημιουργηθεί από τις προηγμένες βιομηχανικές κοινωνίες. Ήταν το πιο θεμελιώδες και πρωτότυπο είδος αμφισβήτησης του βιομηχανικού καπιταλισμού, και δυνητικά το πιο ανατρεπτικό».<sup>29</sup> Αν αποδεχθεί κανείς αυτό το σκεπτικό, τότε το underground δεν μπορεί παρά να είναι επαναστατικό. Πραγματικά, αν μη τι άλλο, οι πολλές επιδρομές της αστυνομίας, οι μπηνύσεις κ.λπ., που εκδηλώθηκαν ενάντια στα κόμιξ, δείχνουν ότι το κατεστημένο τα θεωρούσε μια πραγματική απειλή.<sup>30</sup> Φυσικά, το κατεστημένο νίκησε τελικά: αυτό συνέβη επειδή ήταν αρκετά ισχυρό ώστε να αποκρούσει την επίθεση, αλλά και αρκετά εύκαμπτο για να αποδεχθεί και να νομιμοποιήσει στοιχεία που παλιότερα θεωρούσε εξωφρενικά και απαράδεκτα. Σε τελική ανάλυση, όμως, η αποτυχία του underground το καθιστά λιγότερο ανατρεπτικό; Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα πρέπει να είναι αρνητική.

**Δεξιά: Σελίδα από το *Knockabout* (Knockabout, 1981). Εικονογράφηση/σενάριο: Paul Bignell. Αυτή την εποχή, το πανκ είχε αρχίσει να επηρεάζει την εικονογράφηση.**





**Δεξιά: «Large Cow Comics»,  
Knockabout (Knockabout, 1981)  
του Hunt Emerson. Οι ρευστές  
γραμμές και οι ζωντανές ιστορίες  
του Emerson του εξασφάλισαν  
μια μόνιμη επιτυχία. Η  
δημοτικότητα του επιβίωσε  
εύκολα στις εποχές της κρίσης,  
όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 8.**

1. Συγκεκριμένα, το *Help!* (1960), περιείχε έργα των μελλοντικών σκίτσογράφων του underground Robert Crumb, Gilbert Shelton, Skip Williamson και Jay Lynch.
2. Μερικοί συνεργάτες του *Texas Ranger* ήταν ο Gilbert Shelton, ο Frank Stack (ή αλλιώς «Foolbert Sturgeon») και ο Jack Jackson (ή αλλιώς «Jaxon»). Ο πιο φημισμένος συνεργάτης του *Snide* ήταν ο Denis Kitchen.
3. Jack Jackson, «Comics or Comix?», *Blab!* (Kitchen Sink, 1989), αρ. 4, σ. 38.
4. Η σύνδεση ανάμεσα στις αφίσες και τα headshop ήταν σημαντική. Πραγματικά, από πολλές απόψεις η επιτυχία των πρώτων εξασφάλισε τη βιωσιμότητα των δευτέρων. Όμως, το 1967, η αφίσα είχε μπει πια σε καθοδική πορεία. Έτσι, οι καλλιτέχνες της αντικουλτούρας ήταν πια έτοιμοι να στρέψουν τις δραστηριότητές τους σε κάτι καινούργιο, το οποίο, φυσικά, ήταν τα κόμιξ.
5. Μερικοί ιστορικοί θεωρούν ότι ορισμένα από αυτά τα πρώτα κόμιξ είναι τα πρώτα δείγματα underground. Οι υποψήφιοι περιλαμβάνουν το *Adventures of Jesus* (Gilbert Shelton, 1962) των Gilbert Shelton και Frank Stack, και το *God Nose Adult Comix* (προσωπική έκδοση, 1964) του Jack Jackson. Είναι πιθανόν ότι το δεύτερο επινόησε τον όρο «comix».
6. Ο Robert Crumb ήταν πρόσφατα το θέμα ενός βραβευμένου κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ με τίτλο *Crumb* (1995, Artificial Eye), σκηνοθετημένο από τον Terry Zwigoff.
7. Το *Jiz* και το *Snatch* έβγαιναν σε μικρότερο σχήμα από τα συνηθισμένα κόμιξ, αποδίδοντας έτσι φόρο τιμής στα «Βρόμικα Κόμιξ» ή «Tijuana Bibles», που έβγαιναν στην Αμερική από τη δεκαετία του '20 μέχρι τη δεκαετία του '40.
8. Φράση του Robert Crumb από το ντοκιμαντέρ *Comic Book Confidential* (Canada, Castle Hendring, σε σκηνοθεσία του Ron Mann, 1989).
9. Trina Robbins, «Comments on Crumb», *Blab!* (Kitchen Sink, Σεπτέμβριος 1988), αρ. 3, σ. 93.
10. Jack Jackson, «Comments on Crumb», *Blab!* (Kitchen Sink, Σεπτέμβριος 1988), αρ. 3, σ. 80.
11. Βλ. Trina Robbins και Catherine Yronwode, *Women and the Comics* (California, Eclipse Books, 1985), και Trina Robbins, *A Century of Women Cartoonists* (Princeton,

Kitchen Sink, 1992).

12. Ένα άλλο πρόσωπο που έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο σε αυτήν άνθηση των κόμιξ τρόμου, αλλά παρασκηναϊκά, ήταν ο εκδότης και ιδιοκτήτης βιβλιοπωλείου Gary Arlington (ιδρυτής της San Francisco Comic Book Company). Δικό του έργο βασικά ήταν η δημιουργία του *Skull* και αργότερα του *Slow Death*. Συχνά ο Arlington έδινε στους δημιουργούς αντίτυπα πρωτότυπων τίτλων της EC από τη συλλογή του ως αντίτιμο για τα έργα τους, όπως έκανε με τους Jack Jackson και Greg Irons.
13. Αυτή η δραστηριοποίηση στον τομέα των κόμιξ τρόμου δημιουργήσε κάποιες προστριβές ανάμεσα σε δημιουργούς του underground. Ο Bill Griffith ιδιαίτερα διαμαρτυρήθηκε πολύ έντονα και εξήγησε τους λόγους του ως εξής το 1973: «...Γιατί υπάρχει η τάση μερικά underground κόμιξ να μοιάζουν με διασκευασμένα συμβατικά κόμιξ; Τι είναι όλη αυτή η μανία με τα μεγάλα στήθη, με τέρατα και θυκανθρώπους; ...» «Θέλω να μάθω τι το "underground" έχουν τα σάπια πτώματα! Πέρα από το γεγονός ότι χρειάζονται θάψιμο, βέβαια!» ...» «Αν εξαιρέσουμε το σεξ και τις βρωμικές πλέξεις, τα κόμιξ ανήκουν ουσιαστικά στην κατηγορία του "above-ground". Εκεί ανήκουν και εκεί θα καταλήξουν κατά πάσα πιθανότητα». Το *San Francisco Phoenix*, 1973, ανατυπώνεται στο *The Comics Journal*, Μάρτιος 1993, αρ. 157, σσ. 56-8.
14. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι σε μερικά από τα πιο τρελά jam συμμετείχε και ένας στέσιελ καλεσμένος, ο Harvey Kurtzman.
15. Για μια πιο εκτενή περιγραφή του κινήματος underground βλέπε Mark Estren, *A History of Underground Comics*. Το βιβλίο του Estren είναι σίγουρα το καλύτερο για το θέμα, αν και δεν είναι πλήρες, αφού εκδόθηκε το 1974 και εξετάζει μόνο τις ΗΠΑ. Άλλες ιστορικές μελέτες που αξίζουν τον κόπο είναι: *Uncovering the Sixties: The Life and Times of the Underground Press* του Abe Peck (New York, Pantheon, 1985) και *Kitchen Sink Press: The First 25 Years* (Massachusetts, Kitchen Sink, 1994), που ασχολείται μόνο με την ιστορία του εκδοτικού οίκου. Το δικό μου έργο *Adult Comics: An Introduction* (London, Routledge, 1993) περιέχει μεγάλα τμήματα που ασχολούνται με το underground.

16. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με το *Comix Index* του Mal Burns (Brighton, John Noyce, 1978), τα λαθραία αντίτυπα που είχαν κυκλοφορήσει περισσότερο ήταν δυο εκδόσεις του *Yarrowstalks*, και το *Zap* αρ. 0 και 1. Υπήρχαν επίσης διάφορα κόμιξ που είχαν εισαχθεί από την Ολλανδία, επίσης λαθραία, από τη Real Free Press.
17. Η καλύτερη επισκόπηση της βρετανικής σκηνής είναι του David Huxley, «The Growth and Development of British Underground and Alternative Comics 1966-86», διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο του Loughborough, 1990. Ο Huxley ήταν ο ίδιος εκδότης του underground τίτλου *Blood, Sex, Terror* (BST Comics, 1977).
18. Πρέπει να σημειώσουμε επίσης ότι η Βρετανία είχε μια παράδοση ριζοσπαστικών εικονογραφημένων εκδόσεων που ήταν εντελώς διαφορετική από εκείνη της Αμερικής. Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει εικονογραφημένα περιοδικά ποιησης και «artworks». (Βλ. Huxley, ίδιο έργο, σ. 21.) Επιπλέον, υπήρχε μια παράδοση σατιρικών περιοδικών που ήταν κατά του κατεστημένου, αν όχι υπέρ της αντικουλτούρας, με κυριότερο παράδειγμα το *Private Eye* (ιδρύθηκε το 1961).
19. Αυτή η διαδικασία διευκολύνθηκε από την ύπαρξη του Underground Press Syndicate (UPS), ενός δωρεάν εναλλακτικού πρακτορείου ειδήσεων. (Το *IT* και το *Oz* το χρησιμοποιούσαν και είχαν αναδημοσιεύσει πολλά αμερικανικά strip στις σελίδες τους).
20. Σχετικά με τον Ghura και τον Matthews, βλ. το εξαιρετικό άρθρο του David Kerekes «Thrill to Stories of Graphic Just!» στο *Critical Vision* (Cheshire, Headpress, 1995), σσ. 1-54.
21. Ο ακούραστος Bakshi συνέχισε γυρίζοντας και μερικές άλλες ταινίες με ατμόσφαιρα αντικουλτούρας, ανάμεσά τους το *Heavy Traffic* (1973) και το *Coonskin* (1975). Και οι δύο συνδύαζαν κινούμενα σχέδια με ζωντανή δράση.
22. Art Spiegelman και Françoise Mouly, «Raw Nerves» στο *Read Yourself Raw* (New York, Pantheon Books, 1987), σ. 5.
23. Από τα κόμιξ με γυναίκες δημιουργούς που είχαν ιδρυθεί στις αρχές της δεκαετίας του '70, μόνο το *Wimmen's Comix* είχε καταφέρει να κυκλοφορεί τακτικά μέχρι αυτή την εποχή.
24. Ο αριθμός των δημιουργών του underground που δεν ζουν σήμερα είναι απίστευτα μεγάλος. Φυσικά, δεν μπορούμε να αποδώσουμε όλους τους θανάτους σε κατάχρηση ναρκωτικών, αλλά σε γενικές γραμμές ο ακραίος τρόπος ζωής που είχαν επιλέξει πολλοί ήταν ένας σημαντικός παράγοντας που οδήγησε σε αυτή την εξέλιξη. Μερικά από τα μεγάλα ονόματα που δεν ζουν πια είναι: Mike Matthews, Rick Griffin, Rory Hayes, Vaughn Bodé και Greg Irons.
25. Hunt Emerson, αναφέρεται στο έργο του Huxley, *The Growth and Development of the British Underground*, σ. 33.
26. Το νέο δίκτυο καταστημάτων χρωστούσε πολλά στο παλιό σύστημα των headshop με την έννοια ότι το δεύτερο είχε αποδείξει πως μια αγορά που κινείται έξω από τα συμβατικά πλαίσια διανομής (πρακτορεία εφημερίδων) μπορεί να είναι βιώσιμη.
27. Στη Βρετανία, ο Zippy εμφανίστηκε σε συνέχειες στην *Guardian* στη δεκαετία του '90.
28. R Reitberger και W Fuchs, *Comics: Anatomy of a Mass Medium* (London, Studio Vista, 1972), σ. 222.
29. David Bouchier, *Idealism and Revolution: New Ideologies of Liberation in Britain and the United States* (London, Edward Arnold, 1978), σ. 141.
30. Μια φράση του Robert Williams είναι ενδεικτική εδώ (αν και δεν ξέρουμε σε ποιο βαθμό πρέπει να την αποδώσουμε στην προσωπική του παράνοια): «Ημαστε σίγουροι ότι θα μας συλλάβουν όλους γιατί δεν είχε ξαναβγει ποτέ τέτοιο υλικό... Το 1969, το '70, το '71, υπήρχαν πολύ έντονοι και βάσιμοι φόβοι ότι η κυβέρνηση θα υιοθετούσε μια εντελώς δεξιά στάση και θα άρχιζε να μαζεύει κόσμο. Μάλιστα, αυτή την εποχή υπήρχαν φωτογραφικές αποδείξεις ότι είχαν αρχίσει να κάνουν εργασίες συντήρησης στα στρατόπεδα περιορισμού».



Ripe  
N  
READY!

# Μαζεύοντας τα κομμάτια

Παρά την των κόμικς πτώση μετά τη δεκαετία του '60, μερικά κατάφεραν να πάνε πολύ καλά. Απέναντι σελίδα: Λεπτομέρεια από το *Deadline* (Tom Astor, 1989), με μια πολεμοχαρή ηρωίδα, την *Tank Girl*. Εικονογράφηση: Jamie Hewlett. Σεξιστική φαντασίωση ή φεμινιστικό είδωλο; Ίσως κάτι και από τα δύο. Δεξιά: «Μπαλόνη» από το *Judge Dredd/Lawman of the Future* (Fleetway, 1995). Σενάριο: John Wagner. Ένας τυπικός χαιρετισμός από τον σκληρότερο άντρα των βρετανικών κόμικς.



Τα πράγματα άρχισαν να πηγαίνουν άσχημα για τα συμβατικά κόμικς γύρω στα τέλη της δεκαετίας του '60. Η κυκλοφορία τους στη Βρετανία έπεσε και διάφοροι τίτλοι είτε έκλεισαν, είτε συγχωνεύτηκαν, είτε συνέχισαν να βγαίνουν κυρίως με ανατυπώσεις strip. Τα αμερικανικά κόμικς είχαν καταφέρει να ανασυνταχθούν μετά τον Κώδικα, αλλά δεν έφτασαν ποτέ τις προηγούμενες πωλήσεις τους. Η κρίση ήταν γενική και συνεχίζεται μέχρι και σήμερα. Παρά την εμφάνιση μιας νέας αγοράς στη δεκαετία του '80, που βασιζόταν σε ειδικευμένα καταστήματα «fan» (το θέμα του κεφαλαίου 7), η αγορά των πρακτορείων εφημερίδων δεν συνήλθε ποτέ. Δυστυχώς, σήμερα, η παρουσία των κόμικς στα ράφια των πρακτορείων είναι πολύ μικρή. Ένα πιθανό αίτιο αυτής της πτώσης ήταν η τηλεόραση. Είναι δύσκολο να αποδείξει κανείς αυτή τη σύνδεση, αλλά πολλοί έχουν υποστηρίξει ότι τα διάφορα στάδια στην εξέλιξη της τηλεόρασης (ασπρόμαυρη στη δεκαετία του '60, έγχρωμη στη δεκαετία του '70, βίντεο και interactive παιχνίδια κομπιούτερ στις δεκαετίες του '80 και του '90) αντιστοιχούν με μειώσεις στις πωλήσεις των κόμικς. Φυσικά, η εμφάνιση ενός Μέσου δεν σημαίνει αυτόματα και την πτώση ενός άλλου (όπως η ανάπτυξη των κόμικς δεν εξαφάνισε την αγορά του παραδοσιακού μυθιστορήματος), τώρα, όμως, μετά από αυτές τις εξελίξεις, το κοινό είχε περισσότερες επιλογές για τον ελεύθερο χρόνο του. Ωστόσο, η κρίση έχει και άλλα αίτια, τα οποία στον μεγαλύτερο βαθμό τους αφορούν τη φύση των ίδιων των κόμικς. Στη Βρετανία, το πρόβλημα εξαπλώθηκε γρήγορα. Τα χιουμοριστικά κόμικς «μπαγιάτεψαν» λόγω της

υπερπαραγωγής: τα σπουδαία κόμικς της εποχής του Reid και του Baxendale είχαν προκαλέσει την εμφάνιση πάμπολλων χλομών απομιμήσεων και αυτός ο κορεσμός οδήγησε αναπόφευκτα σε συγχωνεύσεις. Ακόμη και το *Dandy* και το *Beano*, που συνέχισαν να πουλάνε, έχασαν τη ζωντάνια τους.

Μετά από αυτές τις ανποσχπτικές εξελίξεις, οι Βρετανοί εκδότες αναγκάστηκαν να αναζητήσουν άλλες στρατηγικές για να περισώσουν ό,τι μπορούσαν. Εδώ υπήρχαν δύο δυνατοί δρόμοι: ο ένας ήταν να «συνδέσουν» τα νέα κόμικς με άλλα μέσα επικοινωνίας (κινηματογράφος, τηλεοπτικές εκπομπές, παιχνίδια κομπιούτερ, ακόμη και με τη βιομηχανία των παιχνιδιών), και ο άλλος ήταν να προσπαθήσουν να αποκτήσουν κοινό από μεγαλύτερους σε ηλικία αναγνώστες (εφήβους και ενήλικες).

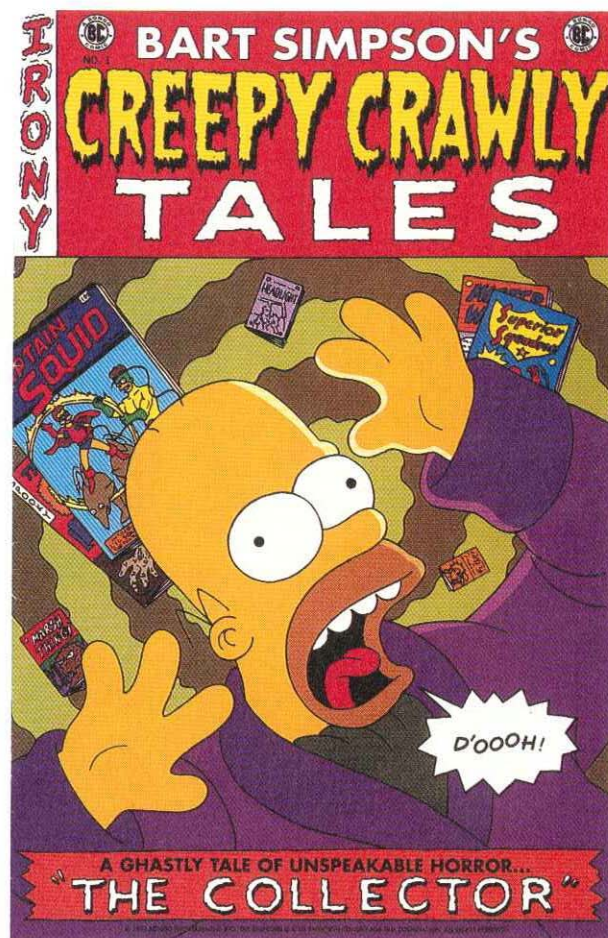
Η πρώτη λύση έδωσε κάποιες μεμονωμένες επιτυχίες, αν και η αύξηση των πωλήσεων διαρκούσε μόνο όσο και η αντίστοιχη «μόδα». Οι συνδέσεις με άλλα μέσα επικοινωνίας υπήρχαν από παλιά, και στα κεφάλαια 1-5 είδαμε πόσο σημαντικό ήταν αυτό το φαινόμενο για την ανάπτυξη των κόμικς. Όμως, στην περίοδο μετά τη δεκαετία του '70, με τη γενική πτώση των πωλήσεων, αυτή η ιδέα της «διασταύρωσης» αντιμετώπιζονταν περίπου σαν σωσίβιο — μια εφαρμογή του ρητού «αν δεν μπορείς να τους νικήσεις, πήγαινε μαζί τους». Οι εταιρείες κόμικς δεν μπορούσαν να ρισκάρουν άλλο και υποστήριξαν ότι ο μόνος τρόπος για να βγάλουν κέρδη ήταν να «εξαργυρώσουν» τη δημοτικότητα χαρακτήρων που ήταν ήδη γνωστοί.

Ο κινηματογράφος ήταν η πιο προφανής πηγή



Μια διέξοδος από την κρίση ήταν η σύνδεση των κόμικς με τηλεοπτικές εκπομπές. Μερικές από αυτές ήταν αρκετά καλές. Πάνω: Πάνελ από το *The Ren and Stimpy Show* (Marvel Comics, 1993). Εικονογράφηση: Mike Kazaleh. Σενάριο: Dan Slott. Δεξιά: Οπισθόφυλλο του *Simpsons Comics* (Bongo, 1993), με τον Homer Simpson σε μια απομίμηση κόμικς τρόμου της EC. Εικονογράφηση: Sondra Roy και Bill Morrison.

εκμετάλλευσης. Όλες σχεδόν οι ταινίες που απευθύνονταν σε παιδικό ή εφηβικό ακροατήριο απέκτησαν και τα αντίστοιχα κόμικς. Οι βρετανικές εταιρείες άρνησαν να κινηθούν στην αρχή. Το πιο ενδιαφέρον ίσως παράδειγμα σύνδεσης με τον κινηματογράφο ήταν το *House of Hammer* (1976, Top Sellers/Quality), που διασκέυασε σε μορφή strip παλιές ταινίες τρόμου του Hammer (*Δράκουλας*, *Η Μούμια*, κ.λπ.). Όμως, οι εξελίξεις επιταχύνθηκαν με την ίδρυση της Marvel UK, μιας θυγατρικής του αμερικανικού εκδοτικού γίγαντα, το 1982. Η εταιρεία είχε εντολή να ανατυπώνει αμερικανικό υλικό (ώστε να αποφεύγονται τα μεταφορικά έξοδα) και να παράγει δικούς της τίτλους. Από την αρχή, οι διασκευές ταινιών ήταν μία από τις πρώτες προτεραιότητες. Οι μεγαλύτερες επιτυχίες ήταν κυρίως το *Star Wars* (1982), που προέκτεινε την υπόθεση των πρωτότυπων φιλμ, και το *Indiana Jones* (1984).<sup>1</sup> Στη δεκαετία του '90 προστέθηκε μια σειρά τίτλων που εκδόθηκαν από την Dark Horse UK, βρετανική θυγατρική μιας αμερικανικής εταιρείας. Ανάμεσά τους το *Aliens* (1991), το *erminator* (1991) και το *Jurassic Park* (1993). Η τηλεόραση ήταν επίσης μια πλούσια πηγή εκμετάλλευσης. Η μεγαλύτερη επιτυχία σε αυτό τον τομέα ήταν σίγουρα το *Teenage Mutant Hero Turtles* (Fleetway, 1990), που στηριζόταν στη δημοσιότητα της ομώνυμης επιτυχημένης σειράς κινουμένων σχεδίων, και που σε κάποιο σημείο έφτασε να πουλάει 700.000 αντίτυπα. Ήταν μια ιστορία για παιδιά, με πρωταγωνιστές τέσσερις χελώνες που γνωρίζουν

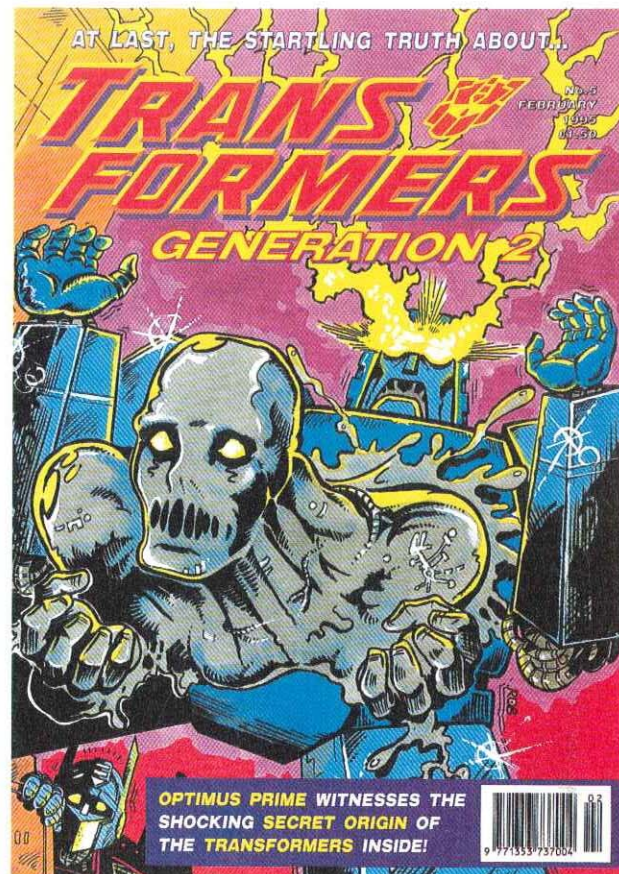


Έγιναν απόπειρες συνεργασίας με τη βιομηχανία των παιχνιδιών και των παιχνιδιών κομπιούτερ, αλλά τα αποτελέσματα ήταν συνήθως απογοητευτικά. Δεξιά: Εξώφυλλο, *Transformers 2* (Fleetway, 1995), ένα κόμικς με πρωταγωνιστές τα παιχνιδια-ρομπότ. Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Κάτω: Λεπτομέρεια από το *Sonic the Comic* (Fleetway, 1993), με τον ήρωα των παιχνιδιών κομπιούτερ σκαντζόχοιρο Sonic. Εικονογράφηση: Ανώνυμος.

πολεμικές τέχνες («ήρωες με καθούκια») και πολερούν το έγκλημα από τη βάση τους μέσα στους υπονόμους της πόλης. Στην πραγματικότητα, η ιδέα προέρχεται από ένα κόμικς (μια μικρή ανεξάρτητη αμερικανική παραγωγή που άρχισε σαν σάτιρα για μεγάλους, αλλά διασκευάστηκε ώστε να απευθυνθεί σε παιδικό ακροατήριο). Με αυτή τη μορφή έγινε η βάση όχι μόνο της τηλεοπτικής σειράς και του κόμικς της Fleetway, αλλά και μιας σειράς ταινιών μεγάλου προϋπολογισμού με πραγματικούς ηθοποιούς (βλ. επίσης σσ. 174-5). Αργότερα και άλλες τηλεοπτικές σειρές κινουμένων σχεδίων, όπως το «Ren and Stimpy», οι «Simpsons» και το «Batman Adventures» οδήγησαν στην έκδοση αντίστοιχων βρετανικών κόμικς, ενώ το ίδιο έγινε και με μερικές σειρές με πραγματικούς ηθοποιούς όπως το «Power Rangers» και το «Red Dwarf».

Λίγο πιο ευρηματική, ήταν η στροφή των εκδοτών προς τα παιχνιδια κομπιούτερ και τα παιχνιδια γενικότερα. Η πιο επιτυχημένη διασταύρωση από την πρώτη κατηγορία ήταν το *Sonic the Comic* (Fleetway, 1993), με πρωταγωνιστή τον σκαντζόχοιρο Sonic, ενώ υπήρξαν και μερικοί τίτλοι που στηρίχτηκαν σε παιχνιδια πολεμικών τεχνών όπως το «Streetfighter» και το «Mortal Kombat» (τα οποία έγιναν επίσης κανονικές ταινίες αργότερα). Μερικά κόμικς που πήραν τους ήρωές τους από την αγορά παιχνιδιών είναι: το *Transformers* (Marvel UK, 1984), με πρωταγωνιστές μια ομάδα ρομπότ (που έγιναν κι αυτά τηλεοπτική σειρά κινουμένων σχεδίων): το *Sindy*, με ήρωα τη γνωστή κούκλα, που είχε μικρότερη επιτυχία: και το *Action Man*, που έκανε το ίδιο με τις κούκλες «GI Joe» για αγόρια (και τα δύο εκδόσεις Tower Magazines, 1995). Η Marvel UK ήταν αναμφισβήτητα ο εκδότης που είχε τις περισσότερες σχέσεις με τη βιομηχανία παιχνιδιών. Παρά τις σποραδικές επιτυχίες των εκδοτών σ' αυτήν την κατεύθυνση, η τακτική αυτή είχε ορισμένους φυσικούς περιορισμούς. Τα κόμικς που παράγονται με αυτό τον τρόπο σπάνια συγκεντρώνουν κάποιο κοινό με βάση τα δικά τους προτερήματα, και έτσι δεν αναπτύσσουν δικές τους προσωπικότητες ούτε και καμιά αίσθηση «αφοσίωσης» των αναγνωστών κατά τον παραδοσιακό τρόπο. Συνήθως δεν διαρκούν πολύ. Περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν για μας οι τίτλοι που απευθύνονται σε νέες αγορές, μια κατηγορία στην οποία τουλάχιστον οι εκδότες των κόμικς αναλαμβάνουν ενεργητικό ρόλο.

Μερικοί εκδοτικοί οίκοι, στη Βρετανία ιδιαίτερα, αποφάσισαν να απευθυνθούν σε μεγαλύτερης ηλικίας αναγνώστες. Θεώρησαν ότι οι έφηβοι και οι νέοι των είκοσι και κάτι έχουν μεγαλύτερο διαθέσιμο εισόδημα από τα παιδιά, και επομένως μπορούσαν να ανεβάσουν τις τιμές με την ελπίδα να αντισταθμίσουν (σε κάποιο βαθμό τουλάχιστον) την πτώση της κυκλοφορίας. Αυτό σήμαινε ότι έπρεπε να ξεφύγουν από τα παραδοσιακά θέματα και να προσθέσουν πιο προχωρημένο υλικό, τόσο από πλευράς πλοκής όσο και εικονογράφησης. Ταυτόχρονα, σήμαινε ότι έπρεπε να δοθεί μεγαλύτερη προσοχή στην παρουσίαση και τη συσκευασία, πράγμα που προκάλεσε μια απομάκρυνση από την παραδοσιακή μορφή των κόμικς και μια κίνηση προς τη μορφή του περιοδικού με χαρτί ιλουστρασιόν.



Σε ό,τι αφορά τους Βρετανούς εκδότες, υπήρχαν τρία κόμικς που κυκλοφορούσαν στα πρακτορεία εφημερίδων και είχαν ξεχωρίσει μετά τη δεκαετία του '60 για την εμπορική τους επιτυχία, για την αισθητική τους ή για την επιρροή που άσκησαν σε άλλα κόμικς: το *2000AD* (IPC/Fleetway, 1977), το *Deadline* (Tom Astor, 1988) και το *Viz* (House of Viz, 1979). Όλα δημιούργησαν χαρακτήρες εξίσου έξυπνους με εκείνους που είχαν εμφανιστεί στα παλιότερα κόμικς.<sup>2</sup> Οι τρεις αυτοί τίτλοι δεν επηρεάστηκαν από την κρίση για διαφορετικούς λόγους, αν και είχαν σαφείς ομοιότητες: ήταν ανθολογίες, απευθύνονταν σε πιο μεγάλους σε ηλικία αναγνώστες, είχαν απομακρυνθεί από τη μορφή του κόμικς ηλποιάζοντας εκείνη του περιοδικού, και είχαν επηρεαστεί σε κάποιο βαθμό από το πανκ κίνημα του τέλους της δεκαετίας του '70.

Αυτό το τελευταίο στοιχείο μπορεί να φαίνεται ασήμαντο, το γεγονός όμως είναι ότι υπαγόρευσε το ύφος των κόμικς με τον ίδιο τρόπο που τα είχε επηρεάσει η σύνδεση του underground με τον χιπισμό. Το μόνο που μπορούμε να πούμε είναι ότι το κίνημα του πανκ, στον ηυρήνα του, αντιπροσώπευε τη δυσπιστία απέναντι σε κάθε μορφή εξουσίας, μια ρομαντική πίστη στην κουλτούρα της εργατικής τάξης (αξιοπιστία στις συναλλαγές του δρόμου), την αξία της επανάστασης για χάρη της επανάστασης, και τη φετιχοποίηση της βίας (πραγματικής ή φανταστικής). Το *2000AD* άσκησε τη μεγαλύτερη επιρροή από τους τρεις βρετανικούς τίτλους και είχε ένα σαφές στοιχείο πανκ παρ' όλο που στηριζόταν στην επιστημονική φαντασία. Ήταν το κύριο κόμικς της IPC/Fleetway στη δεκαετία του '80 και του '90, και είχε δανειστεί πολλά από τον προκάτοχό του, το *Action* (IPC, 1976), ένα



Ο τομέας των κόμικς περιπέτειας στη Βρετανία αρχίζει να αναβιώνει με την εμφάνιση του πρωτοποριακού εβδομαδιαίου τίτλου επιστημονικής φαντασίας 2000AD. Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο, Action (Fleetway, 1976).

Εικονογράφηση: Ανώνυμος. Ένας πρόδρομος του 2000AD, που ήταν όμως τόσο ανατρεπτικό και βίαιο ώστε του επιβλήθηκε λογοκρισία. Κάτω αριστερά: Εξώφυλλο, 2000AD (Fleetway, 1979), με έναν ανανεωμένο Dan Dare, και τον εχθρό του, τον Mekon.

Εικονογράφηση: Dave Gibbons. Ωστόσο, αυτοί οι χαρακτήρες ανήκαν στο παρελθόν και εγκαταλείφθηκαν μετά από μερικά τεύχη. Κάτω δεξιά: Συνεχόμενο οπισθόφυλλο και εξώφυλλο του 2000AD (Fleetway, 1981) με τον Judge Dredd, έναν ήρωα που άρεσε περισσότερο στους αναγνώστες της δεκαετίας του '90. Εικονογράφηση: Brian Bolland. (Το εξώφυλλο παρουσιάζει τον Dredd να αντιμετωπίζει μια εξέγερση πολλών βρετανικές πόλεις είχαν ταραχές τον ίδιο χρόνο). Απέναντι σελίδα: Εξώφυλλο του 2000AD (Fleetway, 1980).

Εικονογράφηση: Brian Bolland. Το μυστικό του κόμικς ήταν ότι παρέμενε επίκαιρο, χωρίς να παίρνει τον εαυτό του πολύ σοβαρά.



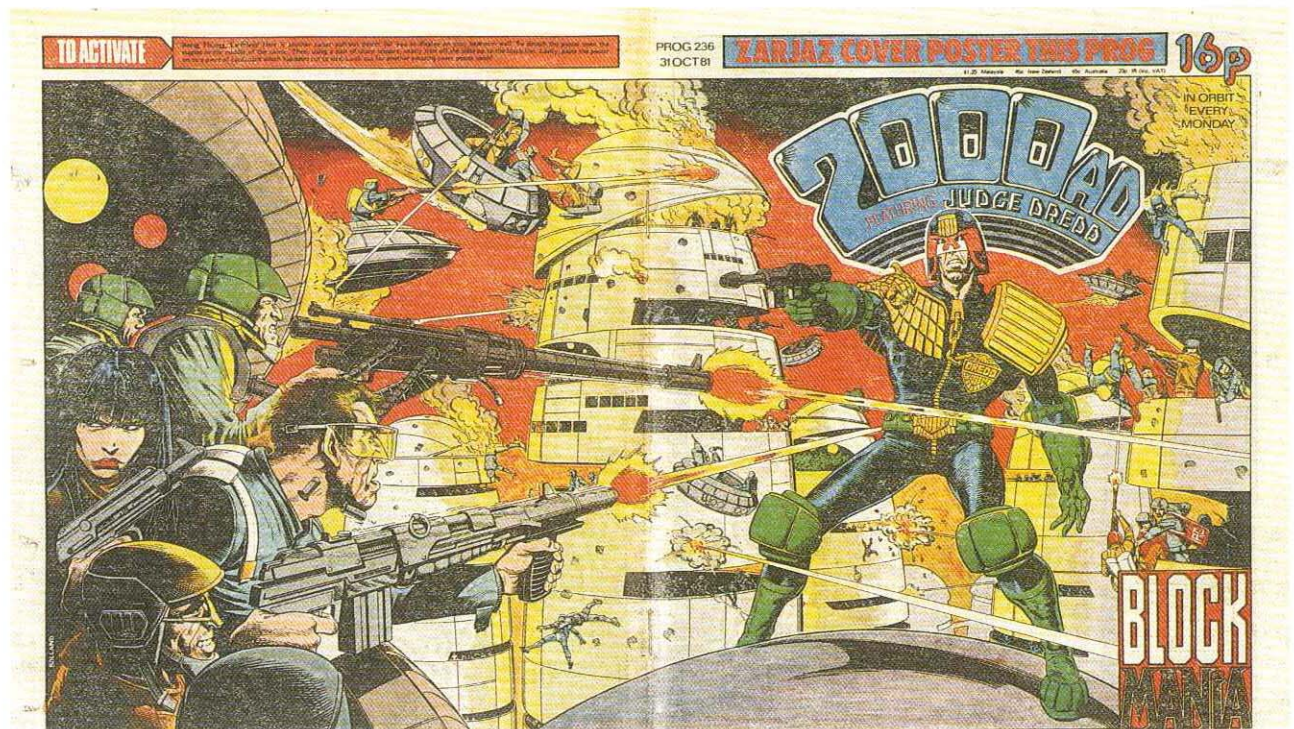
κόμικς που δημιουργήθηκε για να δώσει μεγαλύτερη ένταση στην παραδοσιακή φόρμουλα της περιπέτειας. Τα στίγρ του Action βασιζόνταν συνήθως σε θέματα που ήταν δημοφιλή στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, τα οποία όμως παρουσιάζονταν με μια πιο βίαιη και αντιστασιακή χροιά. Γι' αυτούς τους λόγους, το κόμικς έπιασε τον οφθαλμό του πανκ που άρχισε να εμφανίζεται εκείνη την εποχή και γρήγορα πουλούσε πάνω από 100.000 αντίτυπα, σε ένα αναγνωστικό κοινό ηλικίας μέχρι είκοσι χρονών περίπου.

Αναπόφευκτα, το Action συνάντησε εμπόδια από τους γονείς και τα μέσα ενημέρωσης. Η Sun το ονόμασε «Ο Εφιάλτης με τις Εφτά Πένες» και ηγήθηκε της εκδιπρατείας για την κατάργησή του. Φαινομενικά, οι διαμαρτυρίες αφορούσαν τις σκηνές βίας, στην πραγματικότητα όμως υπήρχαν και άλλες αντιρρήσεις με πολιτικό κυρίως χαρακτήρα: το κόμικς ήταν ανατρεπτικό από πολλές πλευρές. Η IPC τελικά αποχώρησε μπροστά στις πιέσεις και έκανε πιο ήπιο το Action παρά τις έντονες διαμαρτυρίες των fan. Η έκδοση του κόμικς σταμάτησε εντελώς μερικούς μήνες

αργότερα.<sup>3</sup>

Η έκδοση του 2000AD άρχισε το 1977 και είχε σκοπό να καλύψει το κενό που άφησε το Action. Είχε την ίδια πανκ νοοτροπία, αλλά οι ιστορίες εκτυλίσσονταν στο μέλλον, ώστε να αποφευχθεί μια παρόμοια διαμάχη. Η επιστημονική φαντασία είχε και δύο άλλα πλεονεκτήματα. Πρώτο, ο τίτλος μπορούσε να δανειστεί ιδέες από ταινίες, όπως είχε κάνει και ο προκάτοχός του (ανάμεσα στις επιτυχίες του Χόλιγουντ εκείνη την εποχή ήταν το Rollerball, το Close Encounters of the Third Kind και το Star Wars). Δεύτερο, οι καλλιτέχνες μπορούσαν να μιμηθούν τα αμερικανικά κόμικς, που εκείνη την εποχή ήταν πιο δημοφιλή από τα βρετανικά. Ωστόσο, το νέο κόμικς δεν βρήκε από την αρχή τη δική του προσωπικότητα. Ένα βασικό λάθος που έγινε ήταν ότι προσπάθησαν να αναβιώσουν τον Dan Dare. Το Eagle είχε κλείσει το 1969, αλλά η IPC ήθελε να συνδέσει το νέο κόμικς με ένα παρελθόν επιστημονικής φαντασίας.<sup>4</sup> Η εταιρεία ανακοίνωσε την πρόθεσή της να ανανεώσει τον χαρακτήρα για την εποχή του πανκ: «Ο Dan Dare θα έχει πιο λεπτό σαγόνι, πιο διαπεραστικά μάτια και ένα χαρακτήρα όχι τόσο γλυκό και μελιστάλαχτο». Αλλά ο Dare ήταν ήδη αρχαία ιστορία το 1977 και μετά τον ριζοσπαστισμό του Action ήταν αδύνατη η αναβίωσή του, όσο λεπτό κι αν γινόταν το σαγόνι του. Η ιδέα είχε παταγώδη αποτυχία και γρήγορα εγκαταλείφθηκε.

Έτσι η επιτυχία στηριζόταν πια στα καινούργια στίγρ, που τα κατάφεραν πολύ καλά. Αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο υψηλό επίπεδο των δημιουργών τους. Στις αρχές της δεκαετίας του '80, το 2000AD είχε μια σειρά από εξαιρετικούς σεναριογράφους (με σημαντικότερους τον Pat Mills, τον Alan Moore, τον John Wagner και τον Alan Grant) και εξίσου θαυμάσιους σκιτσογράφους (ανάμεσά τους ο Brian Bolland, ο Dave Gibbons, ο Mike McMahon, ο Ian Gibson και ο Kevin O'Neill).<sup>5</sup> Αν και είναι δύσκολο να

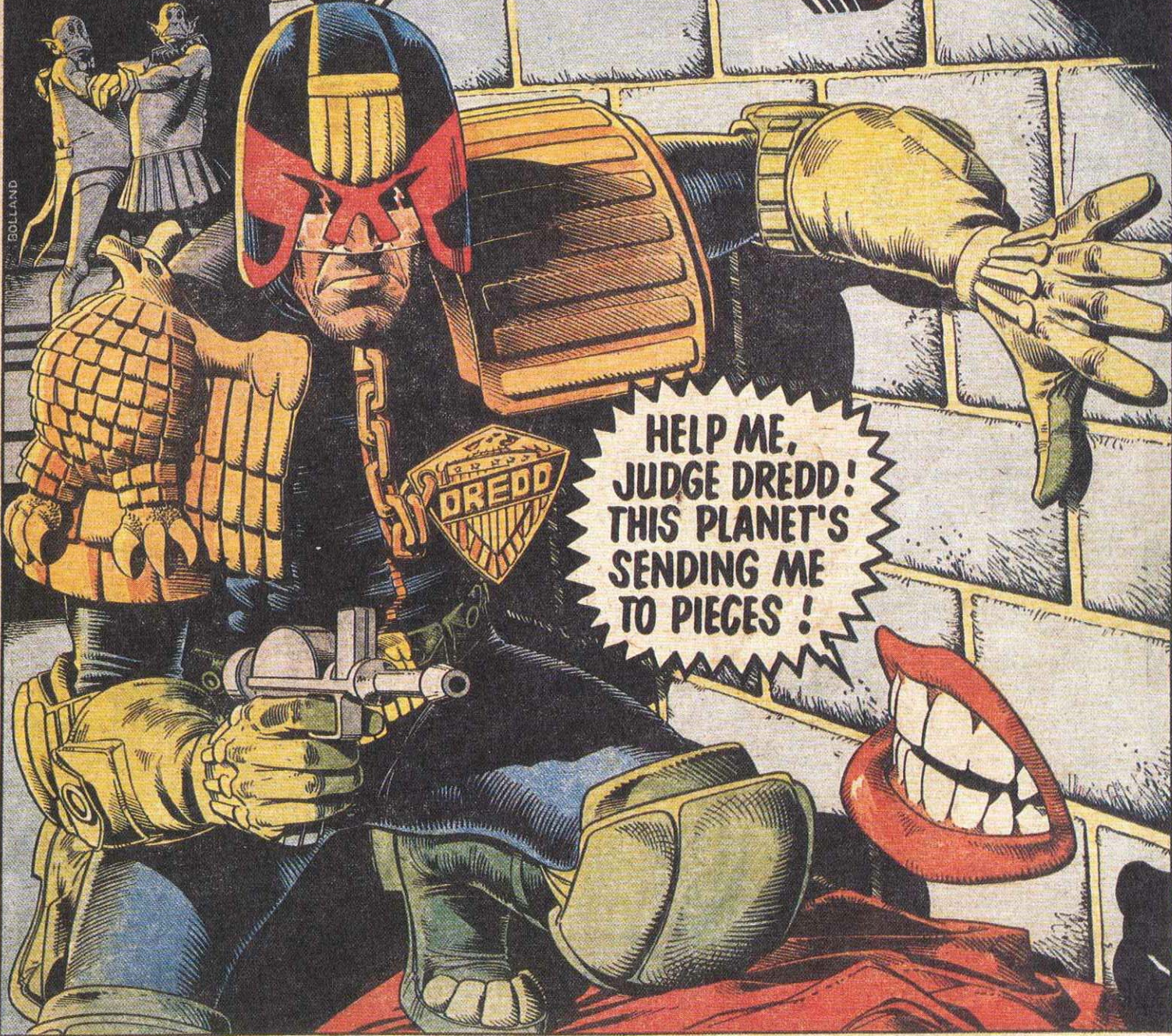
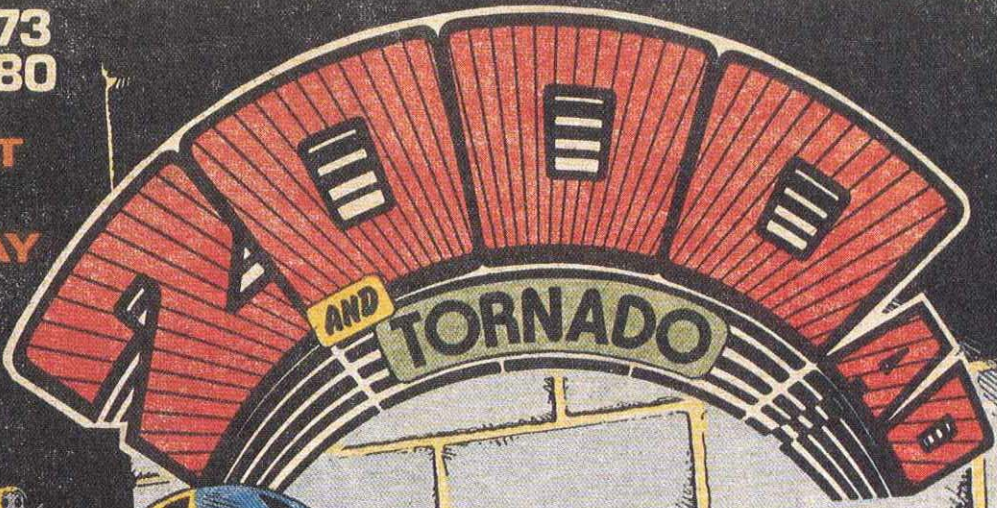


PROG 173  
16 AUG 80

IN ORBIT  
EVERY  
MONDAY

Malaysia	\$1.00
New Zealand	40c
Australia	25c
Mercury	9c
Venus	20c
Astroid Belt	6c
Saturn	8c
Kepler	2c
Plus	2c

**14p**  
EARTH  
MONEY



BOLLAND

HELP ME,  
JUDGE DREDD!  
THIS PLANET'S  
SENDING ME  
TO PIECES!



PROG 193  
3 JAN 81

# 2000 AD

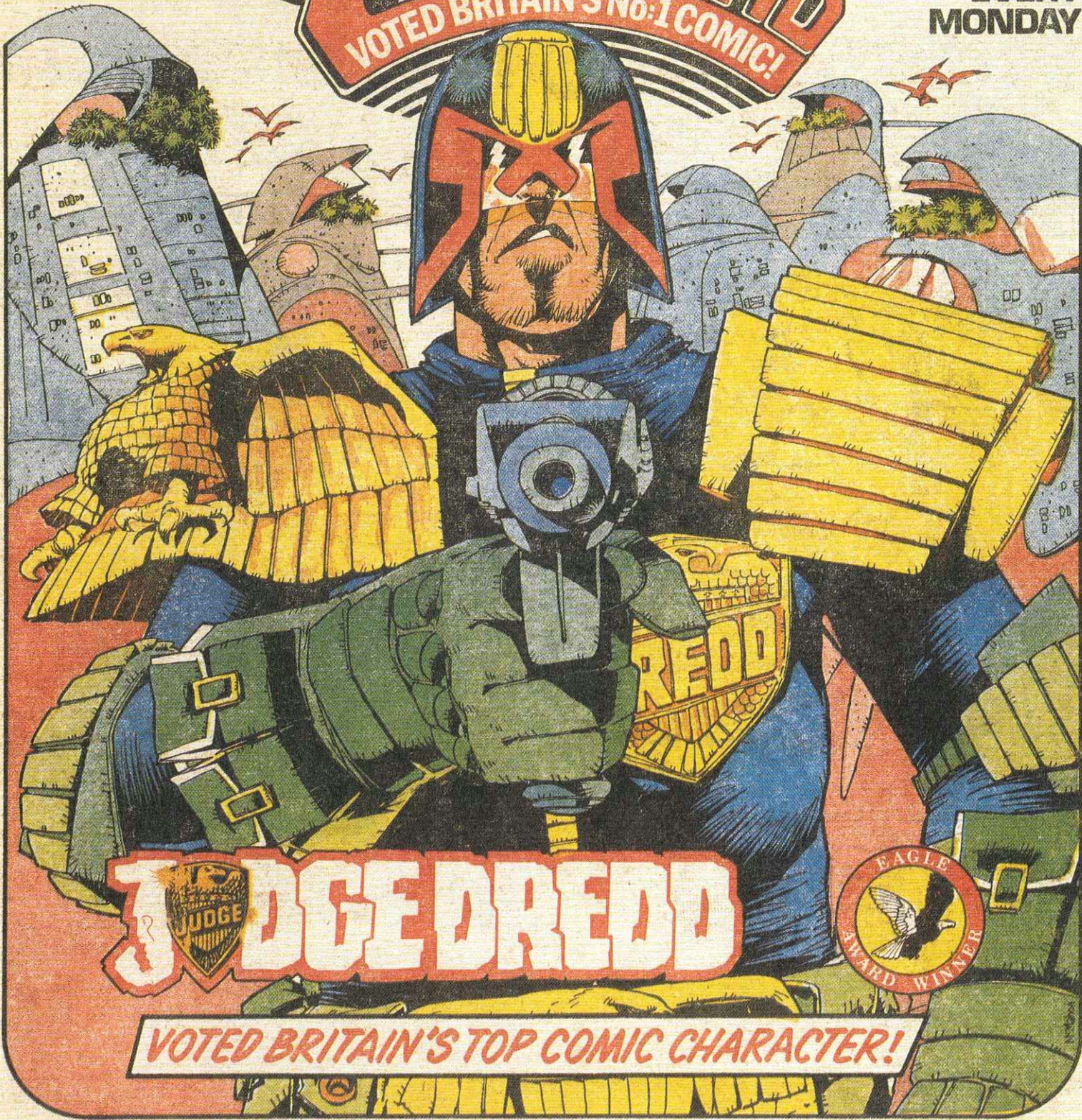
VOTED BRITAIN'S No:1 COMIC!

Malaysia \$1.20  
New Zealand 40c  
Australia 40c  
Mercury 25g  
Venus 55g  
Mars 25g  
Asteroid Belt 50g  
Saturn 5g  
Neptune 8g  
Pluto 2g

# 15p

EARTH MONEY

IN ORBIT  
EVERY  
MONDAY



# JUDGE DREDD

VOTED BRITAIN'S TOP COMIC CHARACTER!





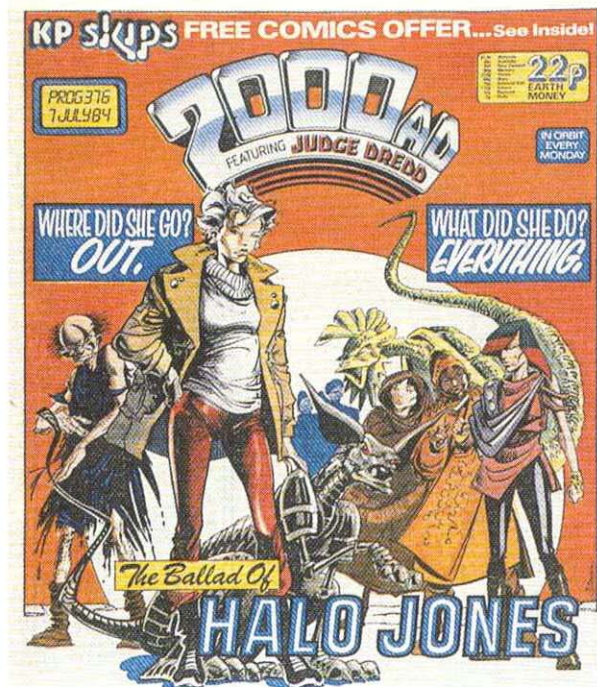
Διάφορες εικόνες του Judge Dredd, του μεγαλύτερου ίσως ήρωα των βρετανικών κόμικς δράσης. Ένας χαρακτήρας που κατάφερε να είναι ταυτόχρονα τυραννικός αλλά και πολύ συμπαθητικός, για την άρνησή του να συμβιβαστεί. (Όλα τα παραδείγματα, εκδόσεις Fleetway). Εξώφυλλο, 2000AD (1986). Εικονογράφηση: Cliff Robinson. Σενάριο: TB Grover. Δεξιά: Λεπτομέρεια από το 2000AD (1983). Εικονογράφηση: Carlos Ezquerro. Κάτω: Πάνελ από το Judge Dredd: Lawman of the Future (1995). Εικονογράφηση: Jim Murray και Dondie Cox. Σενάριο: John Wagner. Το τελευταίο παράδειγμα είναι έντονα επηρεασμένο από την ταινία Dredd (1995), με πρωταγωνιστή τον Σιλβέστερ Σταλόνε.



γενικεύσουμε, μπορούμε ωστόσο να πούμε ότι οι δημιουργοί αυτοί έδειξαν τις δυνατότητες των κόμικς να απευθυνθούν σε ένα κοινό ενήλικων και έφεραν μια νέα νοοτροπία που απέφευγε τη διαμόρφωση του κόμικς με βάση το χαμηλότερο δυνατό επίπεδο του κοινού. Το αποτέλεσμα ήταν ότι το 2000AD ποτέ δεν απευθυνόταν απ' υψηλού στους αναγνώστες του και με αυτό τον τρόπο τα strip συγκέντρωσαν μια ομάδα οπαδών με ηλικίες από οχτώ μέχρι είκοσι πέντε ετών περίπου.

Το καλύτερο τέτοιο παράδειγμα ήταν το βασικό strip του κόμικς, ο εξαιρετικός «Judge Dredd». Ήταν ένας χαρακτήρας που κέρδισε τη συμπάθεια ενός μεγάλου κοινού. Να πώς περιγράφεται από το ίδιο το κόμικς: «Η ζωή είναι σκληρή στην πόλη Mega City One στον εικοστό δεύτερο αιώνα. Ατομικοί πόλεμοι έχουν καταστρέψει τον πλανήτη, παντού επικρατεί η αγριότητα και η ανομία. Μέσα σε αυτό το χάος, εμφανίστηκε ένα νέο δραστικό σύστημα δικαιοσύνης. Ο νόμος και η τάξη τηρούνται από μια νέα δύναμη: τους Δικαστές. Αυτοί είναι δικαστές, ένορκοι και εκτελεστές, και ο Judge Dredd (Δικαστής Dredd) είναι ο σκληρότερος απ' όλους. Ο Judge Dredd είναι ο Νόμος!» Ναι, ο Dredd ήταν σκληρός αλλά δίκαιος — κυρίως σκληρός, όμως— και η «ειρωνική», σχεδόν φασιστική συμπεριφορά του ήταν απολαυστική. Το strip είχε αναμφίβολα τις ρίζες του στην κατηγορία των σούπερ-ηρώων, αλλά ο Dredd ήταν πιο πολύπλοκος χαρακτήρας από τους περισσότερους ήρωες των αμερικανικών κόμικς. Όπως επισημαίνεται σε ένα κριτικό άρθρο: «Ο Dredd είναι ο Dredd μόνο και μόνο επειδή είναι το αντίθετο των πανκ που τριγυρίζουν στον δρόμο —στους οποίους μισο-αναγνωρίζουμε τον εαυτό μας... Το κόμικς μάς μεταφέρει στην «Αμερική», όπου εκτυλίσσεται το φουτουριστικό δράμα της πλήρους υλοποίησης της θαυοερικής πολιτικής του νόμου και της τάξης. Ο Dredd αναγκαστικά είναι





Άλλοι χαρακτήρες του 2000AD συγκέντρωσαν επίσης πολλούς fan. (Όλα τα παραδείγματα εκδόσεις της Fleetway). Πάνω αριστερά: Σελίδα από το «Slaine» (1983), ένα κελτικό strip «ξίφους και μαγείας». Εικονογράφηση: M Belardinelli. Σενάριο: Pat Mills. Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο (1984) με τη Halo Jones, μια πολεμήτρια του διαστήματος. Εικονογράφηση: Ian Gibson. Δεξιά: Πάνελ από το «Strontium Dog» (1986), με ένα μεταλλαγμένο γαλαξιακό τιμωρό του εγκλήματος. Εικονογράφηση: Carlos Ezquerro. Σενάριο: Alan Grant. Κάτω: Πάνελ από το «Nemesis», με τον κακό αρχηγό των εξωγήινων Torquemada. Εικονογράφηση: Kevin O'Neill. Σενάριο: Pat Mills.

ταυτόχρονα ήρωας και κακός...»<sup>6</sup> Υπήρχαν και άλλα strip με παρόμοια μορφή, που περιείχαν επίσης μεγάλες δόσεις σατίρας: το «Nemesis», για έναν πόλεμο ανάμεσα σε κακούς ανθρώπους και καλούς εξωγήινους, που περιλάμβανε νύξεις και μεταφορικές αναφορές για τη φυλετική και θρησκευτική μισαλλοδοξία, καθώς και ραύρο χιούμορ· το «Slaine» ήταν επιφανειακά μια ιστορία με ξιφομάχους και μάγους στο στυλ του Κόναν του Βάρβαρου (βλ. παρακάτω, σ. 150), αλλά περιλάμβανε λεπτομερείς αναφορές στην κελτική μυθολογία και οι υποθέσεις των επεισοδίων ήταν φεμινιστικές, αλλά πάντα διανθισμένες με χιούμορ· το «Halo Jones», για μια ουνθησιμένη γυναίκα που επιστρατεύεται για να πολεμήσει σε ένα διαγαλαξιακό πόλεμο, περιείχε πιο σοβαρά σχόλια για τον φεμινισμό και τον μιλιταρισμό. Μερικά άλλα strip που πήγαν ιδιαίτερα καλά είναι το «Skizz», το «ABC Warriors», το «Rogue Trooper» και το

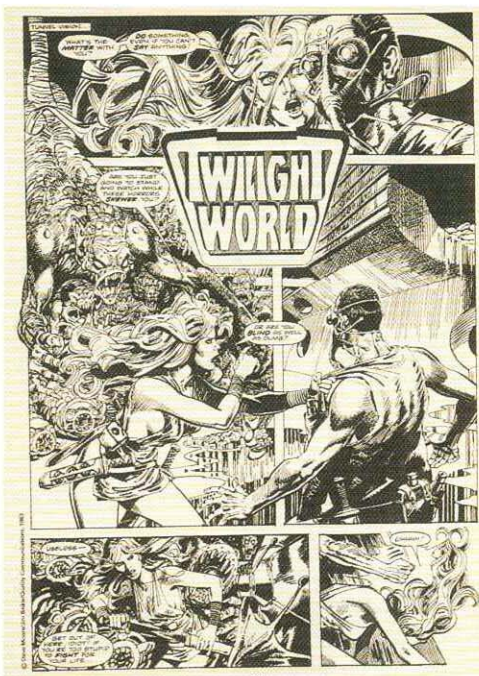


«Strontium Dog». Αργότερα, οι εκδότες συγκέντρωσαν όλα αυτά τα strip σε συλλογές με τη μορφή εικονογραφημένων μυθιστορημάτων, οι οποίες πουλιόνταν από βιβλιοπωλεία και ειδικευμένα καταστήματα με κόμικς (βλ. σ. 157).

Στις αρχές της δεκαετίας του '80, το 2000AD πουλούσε γύρω στα 120.000 τεύχη ανά αντίτυπο. Ο αριθμός αυτός δεν είναι μεγάλος σε σύγκριση με μερικά κόμικς περιπέτειας στο παρελθόν (στα μέσα της δεκαετίας του '60, οι μεγάλοι εκδότες περίμεναν να πουλήσουν τριπλάσια τεύχη για τους καλύτερους τίτλους τους), αλλά με τις συνθήκες που επικρατούσαν στην αγορά ήταν εντυπωσιακός.

Η επιτυχία του 2000AD γρήγορα δημιούργησε επίδοξους ανταγωνιστές. Το κόμικς είχε δείξει ότι υπάρχει ένας τρόπος να αιουραστεί η πώση των πωλήσεων και έτσι ακολούθησαν κι άλλα κόμικς επιστημονικής φαντασίας. Η DC Thomson έβγαλε το Starblazer (1979), στο οποίο δούλευαν τωρινοί και μελλοντικοί δημιουργοί του 2000AD (ο Mike McMahon, ο Grant Morrison και ο Cam Kennedy), και απευθυνόταν στην αγορά των πρώτων εφηβικών χρόνων. Ένας πολύ μικρότερος εκδότης, η Quality Comics, έβγαλε το πιο φιλόδοξο Warrior (1982), έναν τίτλο με





Το 2000AD βρήκε πολλούς ανταγωνιστές με τα χρόνια, αλλά μόνο ένας ή δύο από τους νέους τίτλους άξιζαν τον κόπο. Αριστερά και πάνω: Εξώφυλλο και σελίδες από το *Warrior* (Quality). Εξώφυλλο (1984), εικονογράφηση: David Jackson. Πάνω: «V for Vendetta» (1982), ένα εξαιρετικό δράμα με έναν μασκοφόρο αναρχικό εκδικητή. Εικονογράφηση: David Lloyd. Σενάριο: Alan Moore. Κέντρο: «Twilight World» (1983), μια ιστορία επηρεασμένη από το «Alien». Εικονογράφηση: Jim Baikie. Σενάριο: Steve Moore. Δεξιά: Εξώφυλλο, *Graphixus* (Graphic Eye, 1978). Εικονογράφηση: Gary Leach. Ένα περιοδικό που το ύφος του θύμιζε πολύ τα underground κόμικς.

μορφή περιοδικού, που χρησιμοποίησε επίσης σημαντικούς δημιουργούς του 2000AD (τον Alan Moore, τον Alan Davis, τον Dave Gibbons και τον Jim Baikie).

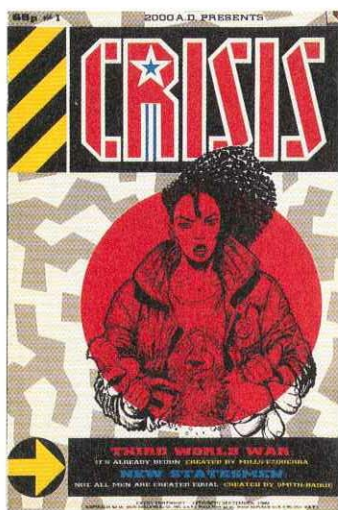
Μετά υπήρχαν τα κόμικς επιστημονικής φαντασίας που προέρχονταν από πηγές πιο κοντά στο underground (δεν ήταν πραγματικά «ανταγωνιστές» του 2000AD, γιατί η διανομή τους στο δίκτυο των συμβατικών κόμικς ήταν πάντα προβληματική). Ανάμεσά τους ήταν το *Graphixus* (Graphic Eye, 1977), που περιλάμβανε δουλειά του Brian Bolland, το *Near Myths* (Galaxy Media, 1978), με το «Gideon Stargrave» του Grand Morrison, το ευρηματικό «Luther Arkwright» του Bryan Talbot, μια πολύπλοκη ιστορία εμπνευσμένη από ένα έργο του Michael Moorcock, για έναν πόλεμο ανάμεσα σε παράλληλους κόσμους, και το *Psst!* (Never-Atrool, 1982), ένα πολυτελές περιοδικό πολύ επηρεασμένο από τα κόμικς της πειρατικής Ευρώπης, που συνέχισε τη δημοσίευση του «Luther Arkwright» και είχε έγχρωμη εικονογράφηση από καλλιτέχνες όπως ο Angus McKie. (Η τάση του να δημοσιεύει strip με πολλές σκηνές με γυμνές γυναίκες προκάλεσε την αντίδραση της φεμινιστικής παράταξης).

Κανένας από αυτούς τους καινούργιους τίτλους δεν πέτυχε: το *Starblazer* δεν έφτασε ποτέ σε μεγάλες πωλήσεις, ενώ το *Warrior* έκλεισε μετά από είκοσι έξι τεύχη λόγω οικονομικών πιέσεων· το *Graphixus*, το *Near Myths* και το *Psst!* βγήκαν για έξι, πέντε και δέκα τεύχη αντίστοιχα. Με λίγα λόγια, κανένα δεν μπόρεσε να συγκεντρώσει το αναγνωστικό κοινό του 2000AD. Η αγορά δεν ήταν έτοιμη για μία ακόμη επιτυχία επιστημονικής φαντασίας.

Η αποτυχία τους επέτρεψε στο 2000AD να εκμεταλλευτεί το πλεονέκτημά του στα τέλη της δεκαετίας του '80 και του '90. Πρώτα, όμως, έπρεπε να επιλύσει δύο πιεστικά προβλήματα. Το πιο δύσκολο ήταν ότι οι δημιουργοί έφευγαν συνεχώς από το κόμικς για να πάνε σε αμερικανικές εταιρείες, όπου οι συνθήκες εργασίας και η αμοιβή ήταν καλύτερα. Ο Mills, ο Moore, ο Bolland, ο Gibbons και άλλοι είχαν ακολουθήσει ήδη αυτό τον δρόμο.<sup>7</sup> Η Fleetway θα έπρεπε να είχε μάθει το μάθημά της, αλλά αντί να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες, συνέχισε να προσφέρει στους συνεργάτες της τα ίδια, ουσιαστικά,

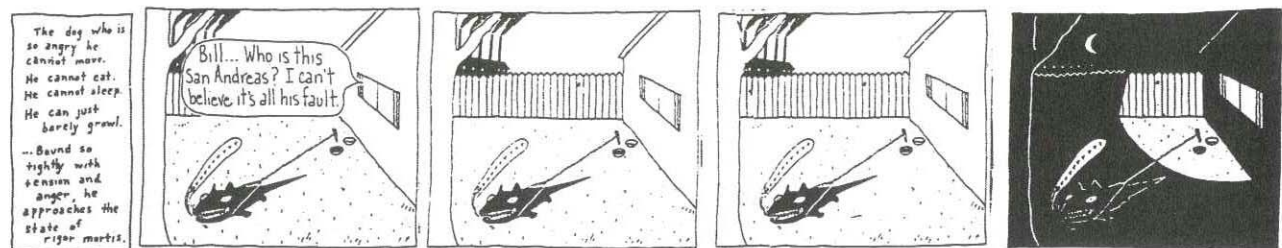


Δεξιά: Σελίδα από το «Slaine», 2000AD (Fleetway, 1989), με την εκπληκτική εικονογράφηση fantasy του Simon Bisley. Οι νέοι σκιτσογράφοι όπως ο Bisley κράτησαν ζωντανό το κόμικς, αλλά τελικά θα έφευγαν κι αυτοί δελεασμένοι από τις αμερικανικές εταιρείες. Κάτω και κάτω δεξιά: Παραδείγματα του 2000AD από τρεις τίτλους από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και αρχές δεκαετίας του '90 (όλα εκδόσεις Fleetway). Πάνω: Εξώφυλλο, Crisis (1988), μια γενναία προσπάθεια για ένα προοδευτικό κόμικς σε μια δεξιά εποχή. Εικονογράφηση: Carlos Ezquerro. Κάτω: Εξώφυλλο, Revolver (1990), με μια ακόμη αναβίωση του Dan Dare. Εικονογράφηση: Rian Hughes. Κάτω δεξιά: «The Angriest Dog in the World», Xpresso (1991), ένα παράξενο strip με εικονογράφηση/σενάριο του Αμερικανού κινηματογραφιστή David Lynch.



συμβόλαια, όπως και πριν, και να προσπαθεί να λύσει το πρόβλημα των παραιτήσεων αναζητώντας νέους δημιουργούς. Αυτό ήταν αποτελεσματικό βραχυπρόθεσμα, και έτσι το 2000AD είχε μια δεύτερη καλή περίοδο χάρη στο ταλέντο σχετικά άγνωστον ονομάτων, όπως οι συγγραφείς Grant Morrison, Peter Milligan και Garth Ennis, και σκιτσογράφοι όπως ο Simon Bisley, ο Glenn Fabry και ο Brendan McCarthy. Φυσικά, μόλις αυτοί οι δημιουργοί αποκτούσαν «όνομα», θα έφευγαν από τη Fleetway.<sup>8</sup> Το δεύτερο πρόβλημα ήταν ότι τα αμερικανικά κόμικς συνέχιζαν να πουλούν πολύ καλύτερα από τα βρετανικά. Όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 7, στη δεκαετία του '70 και του '80 εμφανίστηκε ένα κοινό fan των σούπερ-ηρώων το οποίο μεγάλωσε με ρυθμό ανάλογο με την πτώση της αγοράς των πρακτορείων. Έτσι, το 2000AD, για να γίνει πιο ανταγωνιστικό, υιοθέτησε τη μορφή και το ύψος ενός αμερικανικού προϊόντος. Το πρώτο του καθαρά «σούπερ-ηρωικό» strip εμφανίστηκε το 1986, και ήταν το πολύ δημοφιλές «Zenith» (των Grant Morrison και Steve Yeowell), ενώ από άποψη εμφάνισης το κόμικς πλησίασε περισσότερο τη μορφή του περιοδικού, με λλουστρασιόν χαρτί και έγχρωμη εικονογράφηση.<sup>9</sup> Ταυτόχρονα, χρησιμοποιήθηκαν αναφορές στην ποπ και

τη ροκ, για να προσελκυστεί το κοινό που διάβαζε το NME (New Musical Express) και το The Face. Αυτές οι αναφορές υπήρχαν πάντα σαν στοιχείο του 2000AD (ίσως ένα κατάλοιπο από το underground), αλλά στα τέλη της δεκαετίας του '80 πήρε επιδημικές διαστάσεις. Όμως αυτή η προσπάθεια του κόμικς να γίνει πιο «χιπ» και να απευθυνθεί σε μεγαλύτερης ηλικίας κοινό πέτυχε μόνο εν μέρει. Αναπόφευκτα, το παραδοσιακό νεότερο κοινό του κόμικς άρχισε να απομακρύνεται, πράγμα που μακροπρόθεσμα αποδείχτηκε πιο αρνητικό από όσο περίμεναν οι εκδότες, γιατί δεν είχαν συγκεντρωθεί αρκετοί μεγαλύτεροι σε ηλικία αναγνώστες, ώστε να αναπληρωθεί το κενό.<sup>10</sup> Το τελικό αποτέλεσμα ήταν ότι στη δεκαετία του '90 οι πωλήσεις έπεσαν σημαντικά, καθώς οι περισσότεροι αναγνώστες συνέχισαν να προτιμούν τα αμερικανικά κόμικς. Εν μέρει λόγω αυτής της πτώσης στην κυκλοφορία του 2000AD, οι αρχές της δεκαετίας του '90 ήταν δραστήρια περίοδος για τα βρετανικά κόμικς των πρακτορείων, καθώς οι εκδότες έβγαζαν νέους τίτλους σε μια προσπάθεια να εκμεταλλευτούν το κενό που θεωρούσαν ότι υπάρχει στην αγορά. Η ίδια η Fleetway έβγαλε τέσσερις νέους τίτλους, που απευθύνονταν όλοι σε αναγνώστες άνω των δεκάξι και που εκμεταλλεύτηκαν με τον καλύτερο τρόπο τους δημιουργούς του 2000AD. Το πρώτο χρονολογικά ήταν το Crisis (1987), που στηρίχτηκε στην πολιτική αιχμή του 2000AD με ένα μείγμα από πολιτικές περιπέτειες («Third World War»), οικογενειακά δράματα («Straitgate») και σούπερ-ήρωες επιστημονικής φαντασίας («New Statesmen»). Το επόμενο, το Revolver (1990), προσπάθησε επίσης να διευρύνει το φάσμα του, ξεφεύγοντας από την επιστημονική φαντασία, παράλληλα όμως αναβίωσε τον Dan Dare, αυτή τη φορά σαν καθαρή παρωδία που σάρκαζε την ιμπεριαλιστική νοστορική του πρωτότυπου. Άλλα strip ήταν το «Purple Daze», μια βιογραφία του Jimi Hendrix, και το «Rogan Gosh», μια οδύσσεια με ναρκωτικά εμπνευσμένη από κόμικς με Ινδιάνους. Ο τρίτος τίτλος της Fleetway ήταν το The Judge Dredd Magazine (1990), ένα ανεξάρτητο κόμικς με ήρωα τον πιο δημοφιλή χαρακτήρα του 2000AD. Είχε νέα ευρηματικά επεισόδια (στα οποία εμφανίζονταν νέοι εχθροί) και μια συλλογή από ασύνδετα strip, όπως το παράδοξο «Devlin Waugh: Swimming in Blood», με έναν ομοφυλόφιλο εξορκιστή και τη μάχη του ενάντια σε μια στρατιά βρικόλακες. Ο τέταρτος και τελευταίος τίτλος της Fleetway ήταν το Xpresso (1991), ένα κόμικς που ήταν καθαρά για ενήλικες (με υπότιτλο «Μόνο για Προχωρημένους»). Είχε σαν υπόδειγμα ορισμένες ευρωπαϊκές ανθολογίες και περιείχε δουλειά

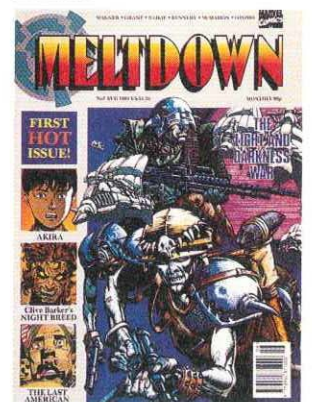




Κι άλλα παραδείγματα από την πληθώρα των νέων τίτλων που εμφανίστηκαν στα τέλη της δεκαετίας του '80 και τις αρχές της δεκαετίας του '90, με στόχο την αγορά του 2000AD. Όπως πάντα, η ποιότητα ποίκιλλε από τίτλο σε τίτλο. Πάνω και πάνω δεξιά: Εξώφυλλο και λεπτομέρεια από το *Judge Dredd: The Megazine* (Fleetway, 1991 και 1993). Εικονογράφηση εξωφύλλου: Dean Ormoston. Η λεπτομέρεια είναι από το «Devlin Waugh», μια ενδιαφέρουσα ιστορία με έναν κομψό ομοφυλόφιλο εξορκιστή. Εικονογράφηση: Sean Phillips. Σενάριο: John Smith. Κάτω: Εξώφυλλο, *Toxic!* (Apopalypse, 1991), εικονογράφηση: Kevin O'Neill· *Overkill* (Marvel Comics, 1992), εικονογράφηση: Dermot Power· *Blast!* (John Brown, 1991), εικονογράφηση: Simon Bisley· και *Meltdown* (Marvel Comics, 1991), εικονογράφηση: Cam Kennedy.

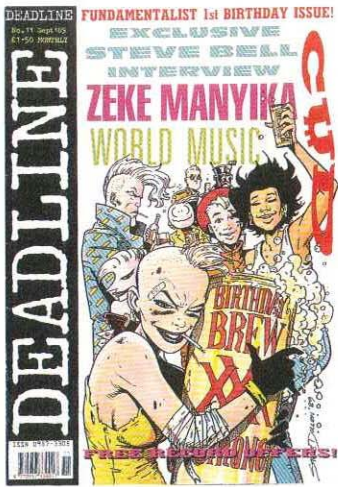


δημιουργών από την ηπειρωτική Ευρώπη, όπως ο Milo Manara και ο Max Cabanes. Ταυτόχρονα, άλλοι εκδότες έβγαζαν επίσης νέους τίτλους. Το *Toxic!* (Apopalypse, 1991) ιδρύθηκε με τη σαφή πρόθεση να αναζωπυρώσει την αρχική ενέργεια του 2000AD και ήταν δημιούργημα μερικών από τους καλύτερους δημιουργούς του τομέα (ανάμεσά τους ο Pat Mills, ο Kevin O'Neill, ο John Wagner και ο Alan Grant). Ήταν ένα μείγμα από επιστημονική φαντασία και μαύρο χιούμορ, και το πιο δημοφιλές του strip ήταν μια σάτιρα σούπερ-ηρώων, το «Marshal Law». Το *Blast!* (John Brown, 1991) έκλινε περισσότερο προς το ροκ, και εκτός από τις ανατυπώσεις επίκαιρου αμερικανικού υλικού είχε και μια ανάπλαση του strip «Laser Eraser and Pressbutton» του *Warrior*, καθώς και νέα δουλειά από τον μεγαλύτερο τότε star του 2000AD, τον Simon Bisley (κυρίως το «Mr Monster»). Ακόμη και η Marvel Comics UK αποφάσισε να δοκιμάσει την τύχη της. Οι δύο πρώτες εκδόσεις της (*Strip*, 1990, και *Meltdown*, 1991) στηρίζονταν σε μεγάλο βαθμό στις ανατυπώσεις από άλλα κόμικς της Marvel, ώστε να είναι περιορισμένο το οικονομικό ρίσκο, ενώ η τρίτη, το *Overkill* (1992), ήταν έτσι διαμορφωμένη ώστε να ανταγωνιστεί ειδικά το 2000AD, έχοντας νέες ιστορίες επιστημονικής φαντασίας από Βρετανούς δημιουργούς, οι οποίες συνδέονταν μεταξύ τους σε ένα δικό τους «σύμπαν».



Παρ' όλη την προσπάθεια που καταβλήθηκε σε αυτούς τους νέους τίτλους, τελικά απέτυχαν στην πλειοψηφία τους. Η οικονομία της Βρετανίας περνούσε μεγάλη κρίση εκείνη την εποχή και δεν ήταν συνετή τακτική η δημιουργία νέων προϊόντων (ιδιαίτερα μάλιστα αφού τα κόμικς είχαν υψηλές τιμές «μόνο για μεγάλους»). Επίσης, για άλλη μια φορά, οι εκδότες δεν είχαν λάβει υπόψη τους την εκπληκτική αντοχή του 2000AD και το γεγονός ότι οι fan του ήταν πιστοί στο κόμικς, έστω και αν λιγόστευαν.

Είναι ενδεικτικό ότι η μοναδική πραγματική επιτυχία από όλους αυτούς τους τίτλους —και επιτυχία μάλλον μέτρια— ήταν το *Judge Dredd: The Megazine*. Αυτό εξακολουθεί να εκδίδεται μέχρι και σήμερα, ενισχυμένο σε κάποιο βαθμό από τη χολιγουντιανή υπερπαραγωγή *Judge Dredd* (με πρωταγωνιστή τον Σιλβέστερ Σταλόνε) το 1995 και την τεράστια διαφημιστική εκστρατεία που τη συνόδευε. Η ταινία κατάφερε να συλλάβει σε κάποιο βαθμό το ειρωνικό χιούμορ του strip και ο Σταλόνε ήταν τέλειος στον ρόλο του ήρωα με το τετράγωνο σαγόνι, αλλά η πιλοκή της είχε παραμεληθεί



σε βάρος των ειδικών εφέ, με αποτέλεσμα να τραβήξει ένα πιο περιορισμένο (εφηβικό) ακροατήριο. Οι κριτικοί την «έθαψαν» (η συνθησιμένη τους ετυμολογία ήταν «Dredd-ful», «Απαίσια») και δεν είχε καθόλου καλές εισπραχθείς.<sup>11</sup>

Το 2000AD, από τη μεριά του, συνεχίζει τον δρόμο του. Στηρίζεται ακόμη σε δημοφιλή strip που δημιουργήθηκαν σχεδόν πριν από είκοσι χρόνια, αλλά υπάρχει και κάποιο νέο υλικό σε κάθε τεύχος. Μερικοί από τους αρχικούς δημιουργούς δουλεύουν ακόμη εκεί (ο Pat Mills είναι παραγωγικός όπως πάντα, και το τελευταίο του strip με τίτλο «Finn», μια αιματηρή ιστορία για έναν φουτουριστικό «οικο-πολεμιστή», δείχνει ότι θα γίνει ένα από τα πιο επιτυχημένα έργα που προστέθηκαν στο υλικό του κόμικς εδώ και πολύ καιρό). Στο μεταξύ, νέοι δημιουργοί συνεχίζουν να εμφανίζονται, φιλοδοξώντας να δημοσιεύσουν τα έργα τους στο κόμικς. Ωστόσο, η αλήθεια είναι ότι ο τίτλος τώρα πουλάει γύρω στα 70.000 αντίτυπα ανά τεύχος, έναν καθόλου εντυπωσιακό αριθμό, που συνεχίζει μάλιστα να μειώνεται δραστικά. Η αποτυχία της ταινίας Dredd δεν βοήθησε καθόλου τα πράγματα και είναι δύσκολο να μην είναι κανείς απαισιόδοξος για το μέλλον αυτού του κάποτε μεγάλου κόμικς.

Η δεύτερη από τις τρεις βρετανικές επιτυχίες, το Deadline, συνδέεται με το 2000AD μέσα από τους ιδρυτές του, τον Brett Ewins και τον Steve Dillon, που είχαν δουλέψει σε διάφορα strip του κόμικς (ανάμεσά τους και στον Dredd). Όμως, το Deadline είχε πάντα πολύ διαφορετικό χαρακτήρα. Οι βασικές διαφορές του είναι ότι έδινε πάντα έμφαση στο χιούμορ έναντι της περιπέτειας, και ότι πρόσθεσε και άρθρα για την ποιο μουσική. Ουσιαστικά, ήταν μια διασταύρωση ανάμεσα σε χιουμοριστικό κόμικς για μεγάλους και περιοδικό

μουσικής/στυλ, που γρήγορα μάλιστα καθιέρωσε τον όρο «κόμικς στυλ».

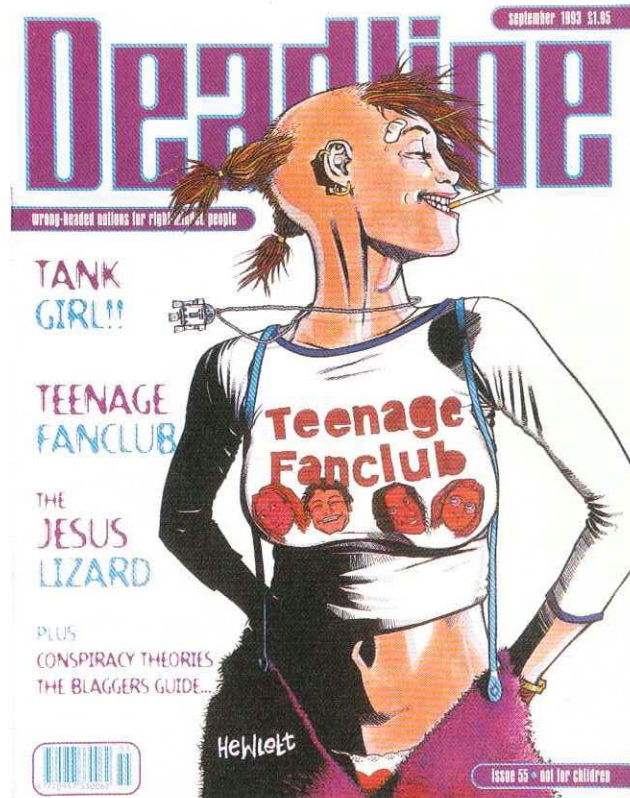
Η σχέση με τη μουσική ήταν ένα βασικός παράγοντας των πωλήσεων. Το κόμικς εστίασε στα λεγόμενα «ανεξάρτητα γκρουπ» («indie bands»), προβάλλοντας έτσι την εικόνα μιας συνειδητά «χιπ» έκδοσης, με σαφή πανκ προσανατολισμό. Ενώ στο 2000AD οι αναφορές στη μουσική σκηνή ήταν έμμεσες, εδώ ήταν εμφανείς: το κόμικς μοίραζε συστηματικά δωρεάν δίσκους, κασέτες και άλλα διαφημιστικά αντικείμενα που συνδέονταν με συγκροτήματα, τα strip περιείχαν πολλές αναφορές στο ροκ, και τα άρθρα συχνά γράφονταν από γνωστούς δημοσιογράφους του NME και του Melody Maker.

Το άλλο χαρακτηριστικό που ξεχώριζε το Deadline ήταν ότι δεν το εξέδιδε κάποια καθιερωμένη εταιρεία κόμικς, αλλά ένας πλούσιος ιδιώτης, ο Tom Astor.<sup>12</sup> Αυτό σήμαινε ότι η ποιότητα παραγωγής δεν ήταν πολύ καλή (στην αρχή τουλάχιστον), ότι δεν υπήρχαν εσωτερικές, έγχρωμες σελίδες, και ότι η αμοιβή των δημιουργών ήταν χαμηλή. Από την άλλη μεριά, όμως, σήμαινε επίσης ότι μπορούσε να συνεχίζει την έκδοσή του ακόμη και όταν δεν πουλούσε πολλά αντίτυπα, κάτι που θα προκαλούσε τη διακοπή οποιουδήποτε άλλου κόμικς. Αυτό το στοιχείο, κυρίως, εξηγεί τη μακροβιότητά του: το Deadline δεν έφτασε ποτέ σε εντυπωσιακούς αριθμούς: ακόμη και στο αποκορύφωμα της δημοτικότητάς του είχε φτάσει μόνο στα 40.000 αντίτυπα ανά τεύχος.

Το κόμικς έδινε πάντα μια πειραματική αίσθηση. Τις πρώτες μέρες της κυκλοφορίας του, τα strip ήταν εκλεκτικά και στηρίζονταν σε κάποιους δυνατούς χαρακτήρες.

Ο πιο δυνατός χαρακτήρας, που δημιούργησε σταθερό

Παραδείγματα από το Deadline (Tom Astor), το κόμικς που έφερε την «Tank Girl». Πάνω και δεξιά: Εξώφυλλα, (1989 και 1993). Φαίνονται οι αλλαγές στο ντύσιμο και το κούρεμα της ατίθασης πρωταγωνίστριας, μιας αντι-ηρωίδας skinhead. Εικονογράφηση: Jamie Hewlett. Δεξιά: «Beryl the Bitch» (1989), με τη δεύτερη δυναμική γυναίκα των κόμικς. Εικονογράφηση/σενάριο: Julie Hollings. Απέναντι: Σελίδα από το «Tank Girl» (1989), που αφηγείται μια εντελώς ανούσια ιστορία. Εικονογράφηση/σενάριο: Jamie Hewlett.





VERY FUNNY, WISE ASS! DONT THINK YOU'RE GONNA PULL THE WOOL OVER OUR EYES!...

TALK ABOUT SOD'S LAW! THE AFTER EFFECTS HAVE WORN OFF! IM BACK TO NORMAL AGAIN!...



OK, BOYZ! PUT THE CUFFS ON, IT'S A FAIR COP!...

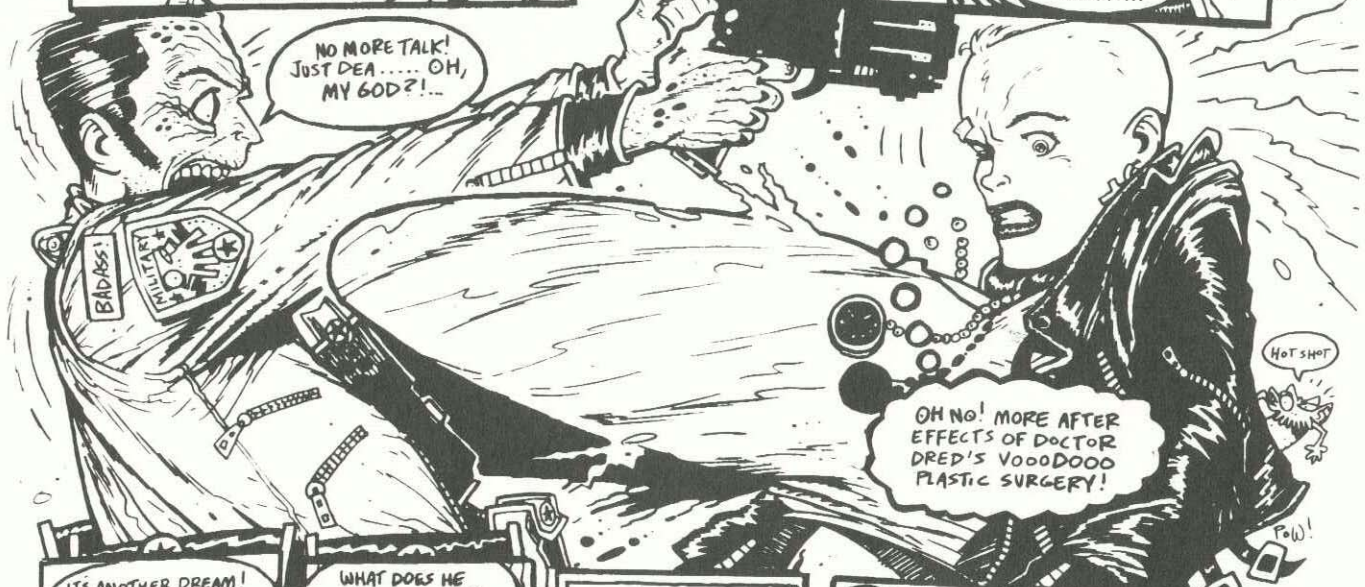
NO CUFFS, TANK GIRL! WE'RE NOT TAKING YOU BACK WITH US, YOU'RE GONNA DIE RIGHT HERE!



YOU BASTARD!, YOU ALWAYS DID HAVE A CHIP ON YOUR SHOULDER WHERE I WAS CONCERNED,

WHAT'S YOUR PROBLEM, DOG BREATH? IS SMALL UNIT YOUR SURNAM OR IS THAT YOUR FRUSTRATED LITTLE PROBLEM?

C'MON SPIT IT OUT!....



NO MORE TALK! JUST DEA..... OH, MY GOD?!...

OH NO! MORE AFTER EFFECTS OF DOCTOR DRED'S VOODOODOO PLASTIC SURGERY!



IT'S ANOTHER DREAM! ANOTHER TERRIBLE NIGHTMARE, WHEN WILL IT STOP, WHEN WILL I BE FREE?...

MERLY!..



SOB SOB SOB!



WHAT DOES HE MEAN DREAM?

\* UNIT'S MIND CAN NO LONGER WITHSTAND SUCH TORMENT.....

GOT TO WAKE MYSELF UP BEFORE SHE CRUSHES THE LIFE OUT OF MY SOUL!



A BLOODY END FOR THE OBSESSED SERGEANT SMALL UNIT, BUT WHAT OF THE NIGHTMARE SQUAD? WELL, THEY CERTAINLY WERENT INPAMOUS FOR THEIR INTELLIGENCE!.....

YOU HEARD HIM, BOYZ! WE'S GOTTA WAKE OURSELVES UP BEFORE SHE CRUSHES THE LIFE OUT OF OUR SOULS....

S'RIGHT NO SHOOTING SHAYES!



EURRGH!

BAM! BLAM! SPAT! BLA!

SECONDS LATER BLOOD 'N GUTS SETTLE, AND TANK GIRL FRANTICALLY SEARCHES FOR A MORAL TO SUM UP THIS RIPSNOOTING HUMPDINGER OF A STORY.....



21 YEARS OLD AND YOU'RE WEARING FIVE IDIOTS' BRAINS AROUND ON YOUR FACE 'COS THEY BLEW THEIR HEADS OFF RIGHT NEXT TO YOU, AND YOU'RE SUPPOSE TO THINK OF A MORAL TO MAKE IT ALL SEEM WORTHWHILE!

WELL, SCREW THAT! TAKE IT ANY WAY YOU WANT!

NEXT: ATTACK OF THE BOHVIAN MOUNTAIN CYCLIST SADDLE SNIFFERS!.....



Παραδείγματα από το *Deadline* (Tom Astor). Δεξιά: Σελίδες από το «Tank Girl» (1989), στις οποίες εμφανίζεται το «αγόρι» της Tank Girl, το καγκουρό Μπούγκα.

Εικονογράφηση/σενάριο: Jamie Hewlett. Κάτω: Σελίδα από το «Johnny Nemo» (1989), με έναν σκληροτράχηλο ντέτεκτιβ, με εντυπωσιακό κούρεμα, στο Λονδίνο του μέλλοντος. Εικονογράφηση: Brett Ewins. Σενάριο: Peter Milligan.



κοινό από το πρώτο τεύχος, ήταν το «Tank Girl» του Alan Martin και του Jamie Hewlett. Οι δημιουργοί εμπνεύσθηκαν την ηρωίδα από τα «σκληρά» θηλυκά ταινιών όπως το *Alien*: μια παράνομη με ξυρισμένο κεφάλι που της αρέσει η βία χωρίς λόγο. Τριγυρίζει στις ερημίες της Λυοτραλίας με ένα τανκ, μεθάει, κοιμάται με καγκουρό και μπλέκει σε καβγάδες. Είναι σέξι και αναρχική, «το κορίτσι που κάνει τον Superman να θέλει να ξεβρακωθεί». Οι ιστορίες είχαν πολύ γρήγορο ρυθμό και ήταν διασκεδαστικές — με πολλές έξυπνες ατάκες — ενώ η εικονογράφηση ήταν καθαρή και ζωηρή. Ήταν φανερό από την πρώτη κιόλας μέρα ότι θα γινόταν μεγάλη επιτυχία.

Θα ήταν ίσως υπερβολικό να αναζητήσουμε βαθύτερα νοήματα στο Tank Girl, αλλά υπήρχαν μερικά. Για παράδειγμα, το ντύσιμό της αντικατόπτριζε τις διαδοχικές «μόδες» που περνούσαν από τα κλαμπ του Λονδίνου, πράγμα που προσέλεκε ένα συγκεκριμένο κοινό. Επίσης, είχε κινήσει το ενδιαφέρον των γυναικών. Η Tank Girl ήταν σκιτοαριομένη έτσι που να αρέσει στους άντρες, από την άλλη μεριά όμως ήταν ένας από τους ελάχιστους γυναικείους χαρακτήρες που δεν ακολουθούσε τα συνηθισμένα στερεότυπα. Δεν είχε καμία σχέση με τις θεές του σεξ με τα μυτερά στήθη που υπήρχαν σε τόσα κόμικς της Marvel. Όπως ήταν φυσικό, η Tank Girl γρήγορα υιοθετήθηκε σαν μασκότ από διάφορες φεμινιστικές ομάδες και αργότερα από γυναικείες συμμορίες του δρόμου.

Με μια επιτυχία σαν το Tank Girl στις πωλήσεις του κόμικς, τα άλλα strip του *Deadline* είχαν το περιθώριο να είναι πιο πειραματικά. Σιγά σιγά το κόμικς απέκτησε

τη φήμη ότι δημοσιεύει έργα νέων ταλέντων, και ιδιαίτερα ότι συγκεντρώνει το καλύτερο υλικό από τις λεγόμενες «ερασιτεχνικές εκδόσεις». Αυτές ήταν ένα δίκτυο κόμικς πολύ μικρού (ή ανύπαρκτου) προϋπολογισμού αυτοσχέδια παραγωγής (συχνά τυπώνονταν σε φωτοαντιγραφικά μηχανήματα και πουλιόνταν από το ταχυδρομείο ή σε ειδικευμένα καταστήματα κόμικς). Επειδή δεν είχαν εμπορικά κίνητρα, οι δημιουργοί τους ήταν πιο ελεύθεροι να πειραματιστούν, φτάνοντας και σε παράδοξα σενάρια. Κατά μία έννοια, το *Deadline* τρεφόταν από αυτή την πηγή με τον ίδιο τρόπο που το *2000AD* τρεφόταν κάποτε από το underground και τη σκηνή των fan — με τη μόνη, αλλά σημαντική, διαφορά ότι οι δημιουργοί του *Deadline* διατηρούσαν τα πνευματικά δικαιώματα των έργων τους.

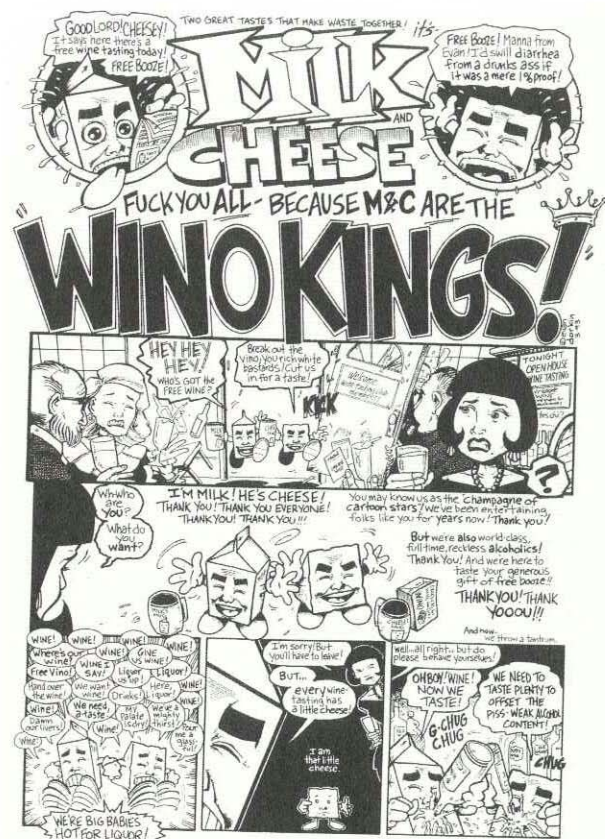
Μια συνέπεια αυτής της κατάστασης ήταν ότι το *Deadline* είχε περισσότερες γυναίκες δημιουργούς από οποιοδήποτε άλλο σύγχρονο κόμικς των πρακτορείων. Αυτό έγινε επειδή οι γυναίκες μπορούσαν να πλοσιάσουν πιο εύκολα τις ερασιτεχνικές εκδόσεις απ' ό,τι τους εκδοτικούς οίκους των συμβατικών κόμικς, που ήταν πάντα ανδροκρατούμενοι. Τρία ονόματα ξεχώρισαν ιδιαίτερα: η Julie Hollings, την οποία αναφέραμε ήδη· η Carol Swain, που οι σκοτεινές της ιστορίες αποδίδονταν με κάρβουνο και είχαν ως θέμα μια ανώτερη πραγματικότητα· και η Rachael Ball, που τα χιουμοριστικά της strip στηρίζονταν κυρίως στον διάλογο και μάλιστα ένα από αυτά, το «Box City», συγκέντρωνε αρκετούς fan. Επειδή οι γυναικείοι χαρακτήρες και οι γυναίκες δημιουργοί είχαν τόσο



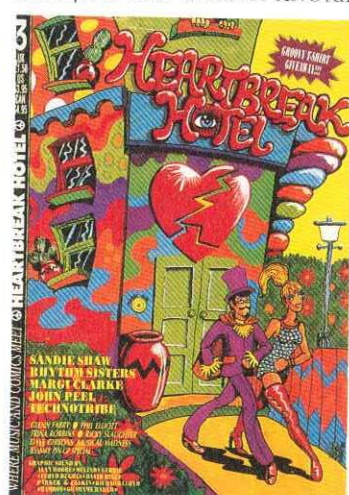
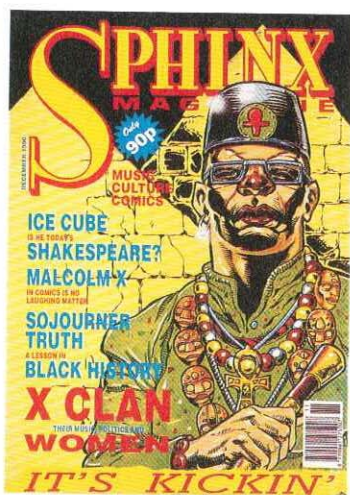
Πάνω και πάνω δεξιά: Σελίδες από το *Deadline* (Tom Astor). Πάνω: η «Tank Girl» (1989) όπως θα τη θυμόμαστε, μωτρωμένη. Εικονογράφηση: Jamie Hewlett. Σενάριο: Alan Martin. Δυστυχώς, ο χαρακτήρας χαντακώθηκε από μια απάισια ταινία το 1995. Δεξιά: «Milk and Cheese» (1993), ένα παράλογο strip με ήρωες ένα κουτί γάλα και ένα κομμάτι τυρί. Εικονογράφηση/σενάριο: Evan Dorkin. Κάτω: Εξώφυλλα δύο άλλων βρετανικών «κόμικς στυλ»: *Sphinx* (Bold, 1990), εικονογράφηση: Paul Pearl, ένα κόμικς που απευθυνόταν στους νέους μαύρους· και *Heartbreak Hotel* (Willyprods, 1988), εικονογράφηση: Groc.



«THE M&C SOUND STRANGE, BUT I CAN TELL WHEN IT'S GOING TO RAIN... REALLY! I'M FEELING VERY ODD OF LATE, I'VE BEEN ACTING VERY ODD TOO, TALKING TO MYSELF, GRINNING AND LAUGHING FOR NO REASON. SOME THINGS GOING ON IN MY LIFE SEEM TO BE COMING TOGETHER, TAKING SOME REAL DIRECTION. THIS JUST WON'T DO... THE TIMES THAT ARE A CHANGIN'»



έντονη παρουσία, το κόμικς είχε περισσότερες αναγνώστριες από οποιοδήποτε άλλο είδος (οι εκδόσεις εκτιμούν ότι αντιπροσώπευαν ένα ποσοστό είκοσι πέντε τοις εκατό το 1989). Παρ' όλες τις αρετές του *Deadline*, οι πωλήσεις συνέχισαν να είναι χαμηλές και έτσι στις αρχές της δεκαετίας του '90 αποφασίστηκε να γίνουν κάποιες αλλαγές ώστε να μοιάζει περισσότερο με περιοδικό. Αυξήθηκε ο αριθμός των άρθρων, με αντίστοιχη μείωση των strip, προστέθηκαν περισσότερες έγχρωμες σελίδες και το χαρτί έγινε ιλουστρασιόν, και τέλος ο γνωστός σχεδιαστής-οκίτοογράφος Rian Hughes ανέλαβε να κάνει μια πλήρη αναδιαμόρφωση της εμφάνισής του. Σε ό,τι αφορά τα strip, το *Tank Girl* ήταν πάντα το πιο δημοφιλές (αν και από τα μέσα της δεκαετίας του '90 είχαν αρχίσει να στερεούουν αισθητά οι ιδέες), και συμπληρωνόταν με ανατυπωμένες ιστορίες από τον επιτυχημένο αμερικανικό τίτλο *Love and Rockets*, με θέμα τη μουσική και τον έρωτα στο Λος Άντζελες της μετα-ναγκ εποχής (βλ. σσ. 203-4), καθώς και πιο πρόσφατο ντόπιο υλικό όπως το «Cheeky Wee Budgie Boy», μια αλλόκοτη ιστορία για έναν γιγάντιο παπαγάλο που απλώνει λινόταιπιτες, το «Milk and



Cheese», με δυο γαλακτοκομικά προϊόντα, σε μορφή καρτούν και το «Bugs and Drugs», ένα προκλητικό πανκ κολάζ. Οι διασυνδέσεις του κόμικς με τις ερασιτεχνικές εκδόσεις συνέχισαν να είναι σημαντικές όπως και παλιότερα. Πέρα από τις προσθήκες και τις βελτιώσεις, οι ελπίδες για αύξηση των πωλήσεων στηρίζονταν κυρίως στην ταινία «Tank Girl» που παίχτηκε το 1995. Ήταν κι αυτή μια χολιγουντιανή υπερπαραγωγή σε σκηνοθεσία της Rachel Talalay, με πρωταγωνίστρια τη Lori Petty και με μουσική από ανεξάρτητα συγκροτήματα. Δυστυχώς, όμως, το αναρχικό χιούμορ του strip δεν «επέζησε» σε αυτή τη μεταφορά του στην οθόνη και η ταινία απέτυχε παταγωδώς, παίρνοντας μερικές από τις χειρότερες κριτικές στην ιστορία του κινηματογράφου. Οι συνέπειες για το *Deadline* ήταν εντελώς αρνητικές. Δεν υπήρχε τρόπος να αντιστραφούν οι εντυπώσεις και ο Tom Astor αποφάσισε τελικά να διακόψει την κυκλοφορία του κόμικς αργότερα τον ίδιο χρόνο. Το φιλμ όμως είχε κι άλλες συνέπειες. Μέχρι να παιχτεί στους κινηματογράφους, είχε αρχίσει η παραγωγή μερικών ακόμη κόμικς με σχετικό θέμα, τα οποία κυκλοφόρησαν τον ίδιο χρόνο. Η DC Comics εξέδωσε την επίσημη διασκευή του φιλμ σε μορφή κόμικς, καθώς και μια σειρά τεσσάρων τευχών του *Tank Girl* με τίτλο *The Odessey*. Ακολούθησε ένα μηνιαίο κόμικς *Tank Girl* (Manga Publishing/Deadline), που ανατύπωσε το «Odessey» και πρόσθεσε νέα strip άλλων δημιουργών. Αλλά και αυτοί οι τίτλοι δεν επέζησαν μετά την αποτυχία του φιλμ. Είναι δύσκολο να προσδιοριστεί η επιρροή του *Deadline* έξω από τον τομέα αυτών των εκδόσεων που

ABC  
EVERY TWO MONTHLY ISSUE 38 90p \$2.75 NOT FOR SALE TO CHILDREN  
ISSN 0252-7969

# VIZ

**ARE RADIO ONE DJs THICK AS SHIT?**

Johnny Fartpants Big Vern  
Roger Mellie Brian Trousers  
Spoilt Bastard Billy Quizz  
Billy the Fish

RIGHT, MR. VERN, WHEN I SAY THE WORD "BOLLOCKS" I WOULD LIKE YOU TO STOP THIS VEHICLE SAFELY AND UNDER CONTROL AS IF A DOG HAD RUN OUT IN FRONT OF YOU

HOW! BIFFA!

IT'S MY TURN TO DRIVE! LET ME DRIVE! LET ME DRIVE! ME! ME! ME!

**SAVE OUR SAUSAGES**  
FROGS TRY TO BAN BRITISH BREAKFAST!

**WIN a TON of MONEY!**  
PLUS  
Happy Days are here again with our **FREE World War II board game!**

Πάνω: Εξώφυλλο, *Viz* (*Viz/John Brown*, 1989).  
Εικονογράφηση/σενάριο από την ομάδα του *Viz*. Μία από τις μεγάλες στιγμές στην ιστορία των βρετανικών κόμικς. Το *Viz* ήταν εν μέρει μια επιστροφή στα βρετανικά παιδικά κόμικς και εν μέρει μια απομίμηση των εφημερίδων ταμπλόιντ, αλλά κατάφερε να αντισταθεί στη γενική πτώση των κόμικς όσο κανένας άλλος τίτλος. Κάτω από το χυδαίο ύφος του, υπήρχε μια φλέβα αιχμηρής σάτιρας, και κατάφερε να λέει πολύ σημαντικότερα πράγματα για τη σύγχρονη Βρετανία από όλους τους σοβαρούς κοινωνικούς σχολιαστές.

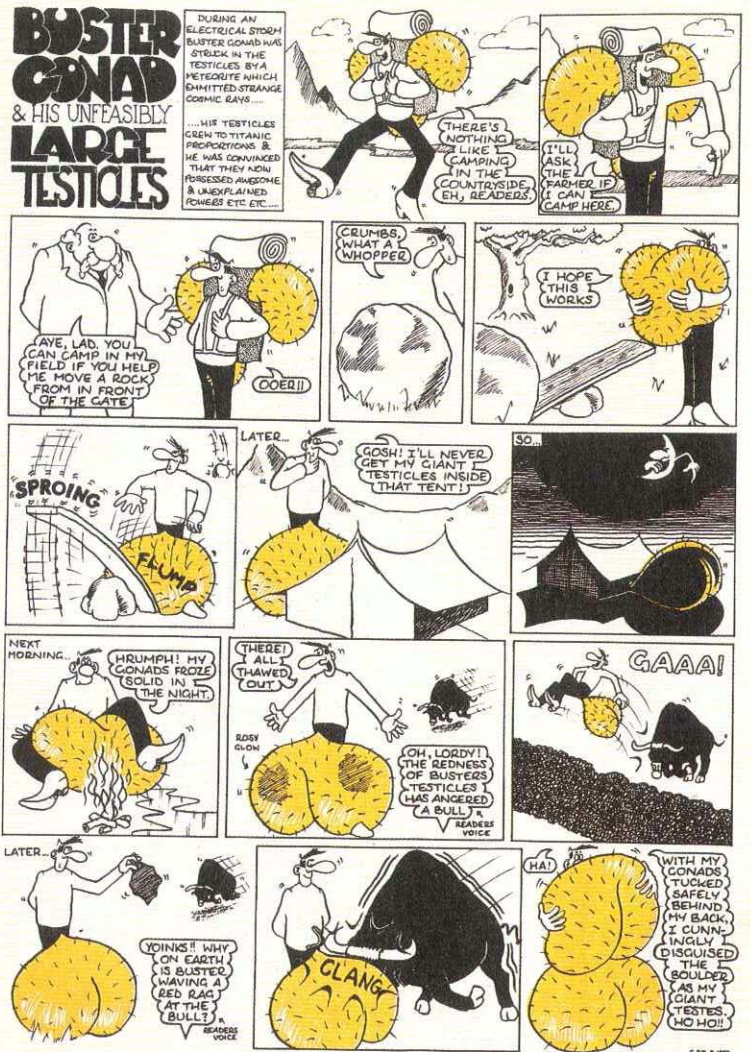
είχαν σχέση με το Tank Girl. Οπωσδήποτε, βρήκε ανταγωνιστές και μιμητές. Για παράδειγμα, το *Hearbreak Hotel* (Willyrods, 1988) ήταν κι αυτό ένα «κόμικς στυλ» και είχε τον υπότιτλο: «Εκεί που Συναντιούνται η Μουσική και τα Κόμικς». Απευθυνόταν σε ενήλικο κοινό και ήταν κυρίως χιουμοριστικό, αν και με πιο πολιτικό και αριστερό χαρακτήρα. Σε κάθε τεύχος, οι δημιουργοί απέδιδαν σε μορφή κόμικς τους στίχους ενός τραγουδιού ή ένα μουσικό θέμα. Ανάμεσά τους υπήρχαν σημαντικά ονόματα από το 2000AD, όπως ο Alan Moore, ο Dave Gibbons, ο Kevin O'Neill και ο Grant Morrison. Ακόμη κι αυτά τα ταλέντα, όμως, δεν μπόρεσαν να κρατήσουν το κόμικς σε κυκλοφορία πάνω από ένα χρόνο. Το *Sphinx* (Bold, 1990) ήταν πιο πρωτότυπο. Αυτοχαρακτηριζόταν «Το Περιοδικό της Μουσικής, της Κουλτούρας και των Κόμικς των Μαύρων», και είχε άρθρα για τη ραπ και τη χιπ χοπ,

καθώς και strip για τη μαύρη ιστορία. Ωστόσο, κι αυτό δεν άντεξε πολύ.<sup>13</sup>

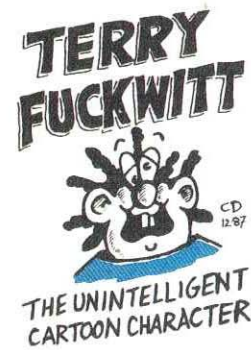
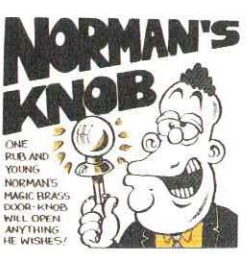
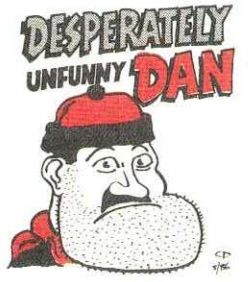
Ο τρίτος και τελευταίος βρετανικός τίτλος, εκείνος που εναντιώθηκε θριαμβευτικά στην πρωτική τάση των πωλήσεων των κόμικς, ήταν το εκπληκτικό *Viz*. Ήταν ένας χιουμοριστικός τίτλος για ενήλικες, που δεν έμοιαζε όμως με κανέναν άλλο: το στυλ του ήταν βίαιο, σκληρό, ενοχλητικό, και παραβίαζε κάθε αίσθηση γούστου και αξιοπρέπειας. Δεν είχε ξαναεμφανιστεί κάτι παρόμοιο από την εποχή του underground. Ήταν το κόμικς που αντικατόπτριζε πιο αυθεντικά από κάθε άλλο τη νοοτροπία του πανκ. Αναμφίβολα, αντιπροσωπεύει μία από τις καλύτερες και πιο αστείες στιγμές στην ιστορία των βρετανικών κόμικς. Το *Viz* άρχισε σαν ερασιτεχνική έκδοση. Έβγαине σε φωτοαντιγραφικό, γύρω στα 150 αντίτυπα ανά τεύχος, και η λιανική τιμή του ήταν 20 πένες (είχε σαφείς ομοιότητες με τα πανκ fanzine, τα περιοδικά των fan). Οι δημιουργοί του ήταν τρεις νεαροί από το Νιούκαστλ: δυο αδέρφια, ο Chris Donald (υπάλληλος του Υπουργείου Υγείας και Κοινωνικών Ασφαλίσεων) και ο Simon Donald (μαθητής Γυμνασίου), και ένας φίλος τους, ο Jim Biz. Όπως συνέβαινε στις ερασιτεχνικές εκδόσεις, οι τρεις δημιουργοί πουλούσαν το κόμικς μόνοι τους. Στην αρχή το *Viz* αρκέστηκε στην απομίμηση παλιών και τωρινών παιδικών κόμικς. Οι παρωδίες είχαν για στόχο τους όχι τόσο τους ίδιους τους χαρακτήρες, αλλά τις «πονηρά αθώες» φόρμουλες. Έτσι, μερικές από τις πρώτες επιτυχίες ήταν ο «Johnny Fartpants», μια ιστορία τύπου *Beano* για ένα «παιδί με «θωρυβώδη» πσιινό», το «Billy the Fish», μια παρωδία του *Roy of the Rovers* με έναν τερματοφύλακα που είναι μισός άνθρωπος και μισός φάρι, το «Sid the Sexist», για έναν άντρα που το παίζει πολύ «βαρύς» αλλά ποτέ δεν καταφέρνει να ρίξει γυναίκα, συνεχίζει όμως απτόητος να λέει χυδαία αστεία («γκόμενες, πετάξτε έξω τα βυζιά σας!») και το «Roger Mellie, the Man on the Telly», για έναν τηλεπαρουσιαστή που δεν μπορεί να μη βρίζει ακόμη και όταν είναι στον αέρα («Καλσπερά σας, και αρχίδια»)<sup>14</sup>.

Καθώς το κόμικς άρχισε να ορθοποδίζει, άρχισε να στρέφεται και προς τη διακωμώδηση των εφημερίδων ταμπλόιντ. Εμφανίστηκε μια σελίδα με ψεύτικα γράμματα αναγνωστών και ένας κατάλογος με τις «Καλύτερες Συμβουλές των Αναγνωστών μας» («ένα λαστιχάκι με λίγη οδοντόπαστα πάνω είναι ένα οικονομικό υποκατάστατο της τσίχλας, και κάνει καλό στα δόντια»). Επίσης, υπήρχαν κείμενα τα οποία συχνά αφορούσαν διασημότητες και τη βασιλική οικογένεια, ενώ τα αστέρια της ποπ ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς στόχοι: ο Shakin' Stevens, ο Paul McCartney και αρκετοί άλλοι διακωμωδήθηκαν στις σελίδες του κόμικς. Επίσης, εμφανίστηκε ένα ψεύτικο pop chart, στο οποίο η θέση κάθε συγκροτήματος ήταν συνάρτηση του «πόσο είχε δωροδοκήσει τους εκδότες». Ωστόσο, αντίθετα από το 2000AD και το *Deadline*, το *Viz* ασχολιόταν με την ποιητική μόνο για να τη γελοιοποιήσει. Επειδή ακριβώς δεν είχε επιτηδεύσεις, παρέμεινε πιο αξιόπιστο από τα άλλα δύο.

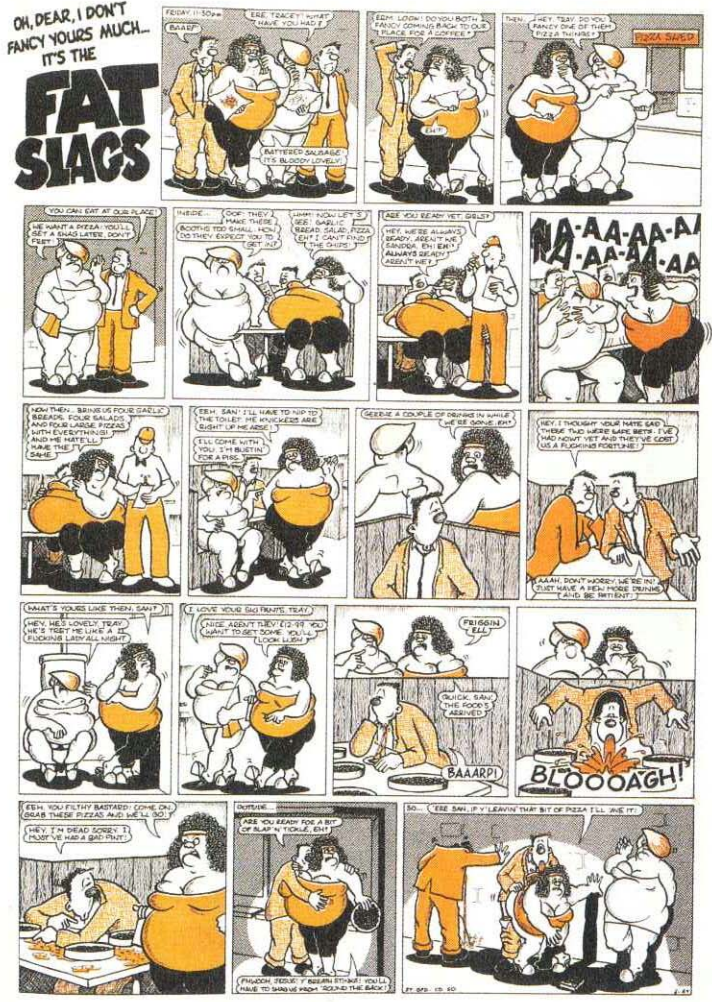
Στα μέσα της δεκαετίας του '80, το *Viz* πουλούσε γύρω



Σ' αυτή τη σελίδα: αποσπάσματα από το Viz (Viz/John Brown) με μερικούς από τους πιο αγαπημένους χαρακτήρες της σειράς.  
 Πάνω αριστερά: 'Sid the Sexist' (1989). Εικονογράφηση: Graham Dury. Σενάριο: Viz team. Πάνω δεξιά: 'Buster Gonad' (1987). Εικονογράφηση: Graham Dury. Σενάριο: Viz team. Ακρη αριστερά: 'Billy the Fish' (1986). Εικονογράφηση: Chris Donald. Σενάριο: Viz team. Αριστερά: 'Johnny Fartpants' (1989). Εικονογράφηση: Chris Donald. Σενάριο: Viz team.



Σ' αυτή τη σελίδα: Πάλι από το Viz (Viz/John Brown). Αριστερά: Μια επιλογή από μικρότερους χαρακτήρες, κυρίως από τη μετά το 1985 περίοδο. Εικονογράφηση-σενάριο: Viz team. Κάτω: 'The Fat Slags' (1989), ένα strip που ξεκίνησε ως απάντηση στις κατηγορίες περί σεξισμού. Εικονογράφηση: Chris Donald. Σενάριο: Viz team. Κάτω: 'Learn to Swear' (1991). Εικονογράφηση-σενάριο: Viz team.



## LEARN TO SWEAR IN JUST 3 WEEKS

with **SWEAR-AID**

Have you ever wanted to Swear at People you don't like? Use the dialogue that would put a Football Hooligan to shame?

Now, you can do all this, and more with Swear-Aid. In just 3 weeks you can be competing amongst leading Swearers, such as Mr Bollocks from Hartlepool or Mr Foreskin from Bolton, just two of hundreds more satisfied customers.

Just send us a subscription for £300, and we will send you our Easy to follow, step-by-step manual and accompanying cassette, "Swear-Aid" Every Week!

Never has Swearing been made so easy. But don't only take our word for it, it speaks for itself!

Normal Person's Dialogue: "Kindly leave, you are annoying me."

After just 3 weeks: "Piss Off or Ah'll break your fuckin' legs."

And remember, if you're going to swear, do it like a professional, with Swear-Aid!

**SWEAR-AID**  
69 Bollocks Road, SHILTINGTON, Yorkshire.

**SWEAR-AID**  
"Ah was a real peak. Instead of me being a Swear-Aid, I'm Mr Bollocks, Hartlepool."

**SWEAR-AID**  
"Ah've just got me peak, instead of me being a Swear-Aid, I'm Mr Foreskin, Bolton."

NAME: \_\_\_\_\_  
ADDRESS: \_\_\_\_\_  
Post Code: \_\_\_\_\_

στα 4.000 αντίτυπα ανά τεύχος στο Νιούκασλ, αλλά σχεδόν κανένα στην υπόλοιπη χώρα. Σε αυτό το σημείο, όμως, η δημιουργική ομάδα διευρύνθηκε με την πρόσληψη δύο νέων δημιουργών, του Graham Dury, που σχεδίαζε και έγραφε το *Buster Gonad and his Unfeasibly Large Testicles* (έναν άντρα με τόσο μεγάλους όρχις που τους χτυπάει συνεχώς εδώ κι εκεί «Λου! Τα μπιάλικια μου!»), και του Simon Thorp, του δημιουργού του «Finbarr Saunders and his Double Entendres» (που στηριζόταν σε μια σειρά από εντελώς φανερά, αλλά πάντα διασκεδαστικές παρανοήσεις). Αν και αυτή την περίοδο το κόμικς βρισκόταν ίσως στο αποκορύφωμα της δημιουργικότητάς του, δεν είχε οσοδήποτε στρατηγική μάρκετινγκ και η διανομή του στον Νότο παρέμενε προβληματική.

Αυτή η δυσκολία ξεπεράστηκε το 1987, όταν ο John Brown, ο πρώην γενικός διευθυντής της Virgin Books, ίδρυσε δική του εταιρεία και άρχισε να κάνει το μάρκετινγκ του Viz. Οι πωλήσεις αυξήθηκαν σταδιακά με γοργό ρυθμό. Το 1987 το κόμικς πουλούσε 47.000 αντίτυπα και το 1990 είχε ξεπεράσει το ένα εκατομμύριο.

Η επιτυχία έφερε νέες πείσεις. Τα μέσα ενημέρωσης παρακολουθούσαν συνεχώς το Viz και οι αντιδράσεις πήραν δύο μορφές. Η πρώτη ήταν σε γενικές γραμμές θετική: έπαινοι για την έξυπνη σάτιρα του κόμικς.

Ταυτόχρονα, ήταν της μόδας για τις διασημότητες να εξυμνούν το κόμικς στις συνεντεύξεις τους. Η δεύτερη αντίδραση δεν ήταν τόσο θετική, αλλά οι επικρίσεις εξαρτιόνταν από τον συγκεκριμένο πολιτικό προσανατολισμό της εφημερίδας. Ο δεξιός Τύπος, για παράδειγμα, υιοθέτησε την άποψη ότι το Viz είναι απαράδεκτο και απειλεί την ηθική ακεραιότητα της χώρας. Οι αντιρρήσεις των αριστερών ήταν πιο συγκεκριμένες και συνήθως αφορούσαν τον σεξισμό. Ο μισογυνισμός του Viz θα δημιουργούσε προβλήματα αργά ή γρήγορα. Είχε πάντα τη φήμη «αντρικού» κόμικς και μόνο το δεκαπέντε τοις εκατό των αναγνωστών ήταν γυναίκες.<sup>15</sup> Ορισμένα strip ήταν πιο ενοχλητικά. Το «Sid the Sexist» προκάλεσε αντιδράσεις, αλλά σε λίγο προστέθηκε ένα νέο που έγινε ακόμη πιο δημοφιλές: το «The Fat Slags», με δυο παχύσαρκες φίλες που τα χόμπι τους είναι το σεξ, το τοιγάρο και το φαγητό των φαστ-φουντ που καταναλώνουν σε τεράστιες ποσότητες. Ακόμη και σήμερα, το κόμικς δεν έχει καταφέρει ακόμη να αποβάλει την κατηγορία του σεξισμού.<sup>16</sup>

Έτσι το Viz έγινε επίκεντρο διαμάχης (σε ορισμένους χώρους, τουλάχιστον). Είναι αμφίβολο αν ήταν πολιτικά ή πολιτισμικά «ανατριπτικό». Μπορεί να υποστηριχθεί κανείς ότι είχε πολλά κοινά στοιχεία με την αντίδραση στην «αντικουλτούρα» της περιόδου Θάτσερ.

Οπωσδήποτε, παρά τους αγανακτισμένους τίτλους των εφημερίδων, δεν μπήκε ποτέ θέμα συλλήψεων από την αστυνομία, όπως είχε γίνει με το underground. Το Viz δεν ήταν τόσο «επικίνδυνο» ώστε να δικαιολογεί τέτοια μέτρα.

Η αντίδραση των δημιουργών του στις διάφορες διαμαρτυρίες ήταν να τις αγνοούν. (Μάλιστα, έκοβαν τα επικριτικά άρθρα από τις εφημερίδες και διακοσμούσαν με αυτά το γραφείο τους). Προτίμησαν

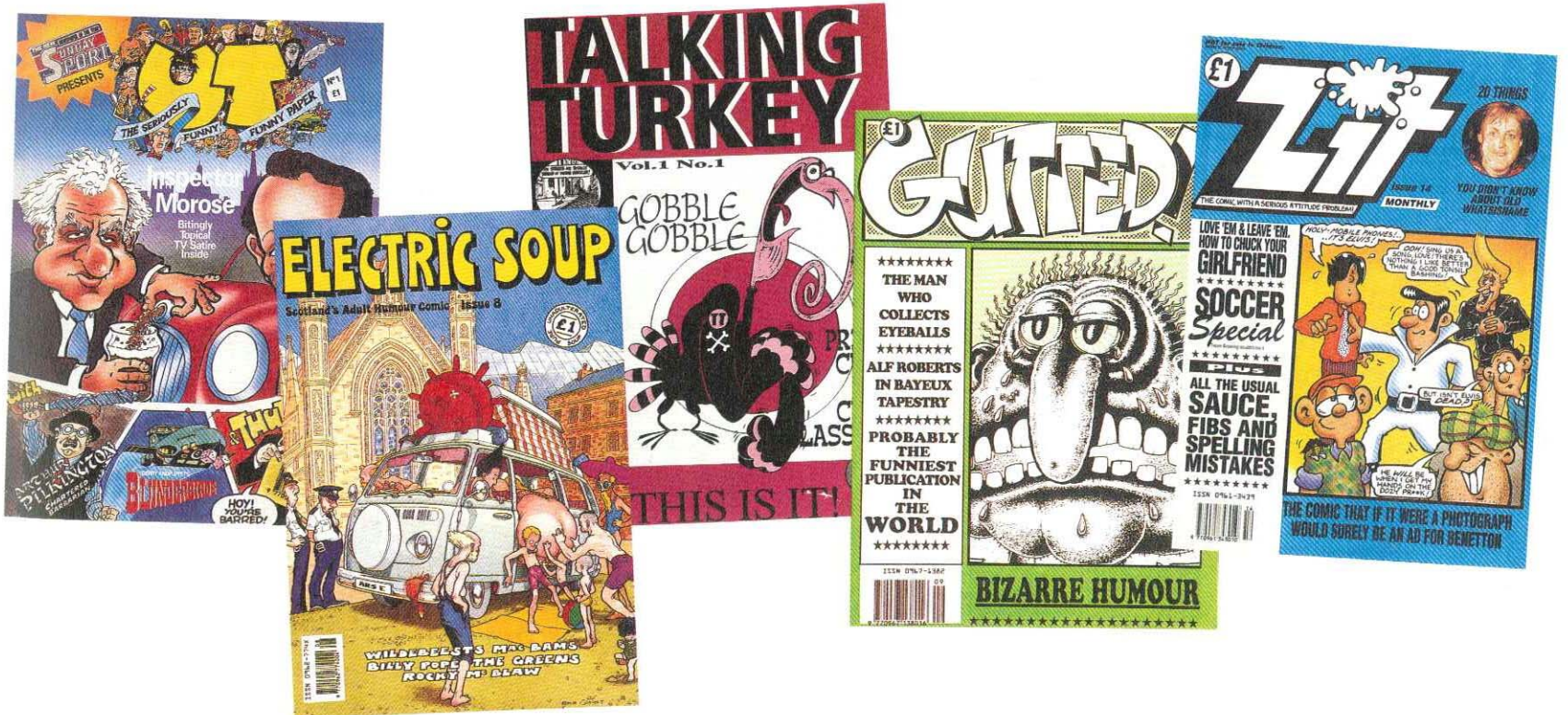
να εδραιώσουν την επιτυχία τους περνώντας τα strip στην τηλεόραση —το Sid the Sexist, το Roger Mellie, το Billy the Fish και το The Fat Slags έγιναν όλα σειρές κινουμένων σχεδίων— και κάνοντας διαφημιστική προώθηση με διάφορα προϊόντα. Εκτός από τις τηλεοπτικές εκπομπές, άρχισαν να βγαίνουν ημερολόγια, T-shirts, κούπες και βιβλία (για να αναφέρουμε μερικά μόνο) με το σήμα ή τους χαρακτήρες του Viz.

Αυτυχώς, αυτές οι δραστηριότητες συνοδεύτηκαν από μια πτώση στην ποιότητα του κόμικς (ήταν λες και οι πρώτες προοιωνίζαν τη δεύτερη). Οι διακωμωδίες ήταν λιγότερο ευρηματικές, ενώ η σάτιρα επικεντρώθηκε περισσότερο σε συγκεκριμένους «τύπους». Τα καλύτερα από τα νέα strip ήταν: «The Modern Parents», για ένα ζευγάρι ομαδών της Νέας Εποχής που επιμένουν να δίνουν στον γιο τους υγιεινές τροφές ενώ εκείνος θέλει να τρώει τσιπς, και να τον βάζουν να τους παρακολουθεί ενώ «συνουσιάζονται», τη στιγμή που εκείνος θα προτιμούσε να παίζει Nintendo· και το «Student Grant», μια ανελέητη σάτιρα των φοιτητών που έχουν πάρα πολλά λεφτά και καθόλου γούστο. Παρ' όλα αυτά, η κύρια ίσως ένδειξη ότι οι ιδέες της ομάδας είχαν αρχίσει να στερεύουν ήταν ότι τώρα το κόμικς στηριζόταν όλο και περισσότερο σε έργα αναγνωστών.<sup>17</sup> Καθώς το Viz σταδιακά γινόταν λιγότερο πανκ, οι πωλήσεις άρχισαν να πέφτουν. Στα μέσα της δεκαετίας του '90 είχαν μειωθεί στις 700.000 περίπου, ένας υπολογίσιμος αριθμός ακόμη, που ελαττωνόταν όμως με γρήγορο ρυθμό. Είναι αμφίβολο αν το κόμικς θα αντέξει για πολύ ακόμη. Οπωσδήποτε, οι δημιουργοί του είναι πια τόσο πλούσιοι ώστε δεν έχουν κανένα οικονομικό κίνητρο για να συνεχίσουν την έκδοσή του. Παρ' όλα αυτά, από ποιοτική άποψη, το Viz, έστω και

αν δεν βρίσκεται πια στην καλύτερη περίοδό του, εξακολουθεί να είναι απείρως πιο χιουμοριστικό από όλα τα άλλα κόμικς της αγοράς. Η ιστορία του Viz όμως δεν τελειώνει εδώ, αφού αναπόφευκτα μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '90 είχε εμπνεύσει πολλούς μιμητές. Πραγματικά, αυτά τα κόμικς είναι τόσα πολλά ώστε θα ήταν μάταιο να προσπαθήσουμε να τα αναφέρουμε όλα. Αρκεί να πούμε ότι τα περισσότερα εκδόθηκαν από μικρές εταιρείες, αλλά δεν κατάφεραν να βγάλουν παρά ελάχιστα τεύχη. Πέρα από αυτές τις εκδόσεις, η επιτυχία του Viz ενέπνευσε επίσης κόμικς και περιοδικά που ήταν πραγματικά καινούργια από μερικές απόψεις. Για παράδειγμα, για πρώτη φορά εμφανίστηκαν τίτλοι για μαύρους (ο σημαντικότερος ήταν το *Skank*, με «ράγκικο» χιούμορ του Μπρίξτον, και το *Africaman*, κάτι σαν αφρικανικό *Private Eye*). Επιπλέον, υπήρξε μια σημαντική διασταύρωση με τα περιοδικά ποδοσφαίρου, με τίτλους όπως το *Sweet FA* και το *Red Card*, που απέκτησαν ένα νέο αναγνωστικό κοινό. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τους τίτλους αυτούς τους διάβαζαν άτομα που κανονικά δεν θα αγόραζαν ποτέ τους κόμικς (κάτι που ισχύει επίσης σε σημαντικό βαθμό για το Viz), και παρ' όλο που οι πωλήσεις τους παραμένουν πολύ μικρές, αποτελούν σαφώς μια ένδειξη ότι τα βρετανικά κόμικς συνεχίζουν να προσανατολίζονται μάλλον προς τους μεγάλους παρά προς τα παιδιά.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, η κρίση των κόμικς έγινε αισθητή πιο έντονα από όσο στη Βρετανία. Όπως είδαμε, η πτώση των πωλήσεων μετά τον Κώδικα δεν αντιστάθηκε ποτέ και οι εκδοτικοί οίκοι συνέχιζαν να κλείνουν ο ένας μετά τον άλλο. Ο περιορισμός του ανταγωνισμού σήμαινε ότι μετά τη δεκαετία του '60, η Marvel και η DC Comics κληρονόμησαν ένα μεγαλύτερο

Κάτω: Εξώφυλλα μερικών μόνο από τους μιμητές του Viz. Από αριστερά προς τα δεξιά: *UT* (*Sport Newspapers*, 1991), εικονογράφηση: Ανώνυμος· *Electric Soup* (*Electric Soup/John Brown*, 1991), εικονογράφηση: Frank Quitely· *Talking Turkey* (*Galaxy*, 1991), εικονογράφηση: Hunt Emerson· *Gutted* (*Humour Publications*, 1992), εικονογράφηση: Ανώνυμος· *Zit* (*Humour Publications*, 1991), εικονογράφηση: Ανώνυμος.



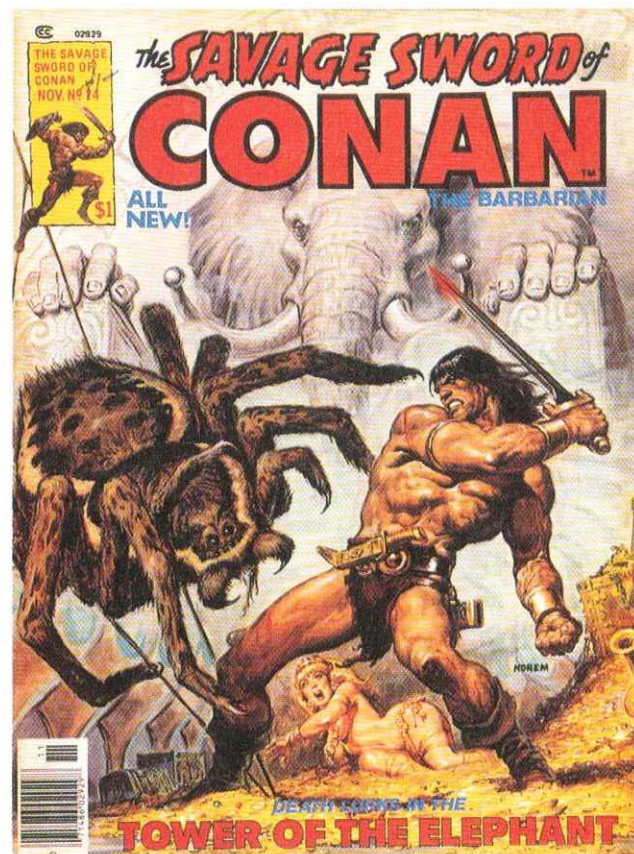
μερίδιο μιας αγοράς που περιοριζόταν συνεχώς. Και οι δύο εταιρείες μίηκαν σε μια περίοδο «έρευνας και ανάπτυξης», όπως έλεγαν οι ίδιες. Με άλλα λόγια, έφαγαν απελπισμένα για νέες ιδέες που θα τους επέτρεπαν να συνεχίσουν να λειτουργούν.

Δικαιολογημένα, ίσως, μερικοί μελετητές των αμερικανικών κόμικς αποκαλούν «σκοτεινή περίοδο» το διάστημα από το τέλος της «Εποχής της Marvel» μέχρι την αρχή του κινήματος των fan.

Ωστόσο, θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε ότι αυτή η περίοδος δεν είχε κανένα ενδιαφέρον. Υπήρχαν σημαντικές στιγμές, οι οποίες προανάγγειλαν από πολλές απόψεις την αναδιαμόρφωση της αγοράς στη δεκαετία του '80. Όπως είναι φυσικό, το επίκεντρο της δραστηριότητας ήταν αρχικά ο τομέας των σούπερ-ηρώων. Από το 1970, το ενδιαφέρον που είχε δημιουργηθεί από τους σούπερ-ήρωες της Marvel είχε αρχίσει να μειώνεται σημαντικά και οι ιστορίες είτε αποτελεματώθηκαν σε ατέλειωτες σκηνές μάχης (η φόρμουλα του Kirby αλλά χωρίς την απαραίτητη φαντασία) είτε το γύρισαν στο «σαχλό». Στη δεκαετία του '60, η τηλεοπτική σειρά Batman είχε καθιερώσει μια κατηγορία από μάλλον ειρωνικές ιστορίες, και η περίοδος που ακολούθησε είναι περιβόητη για την ανούσια πλοκή των strip: ήρωες που παντρεύονται, που μεταμορφώνονται (μικραίνουν ή μεγαλώνουν), που πολεμούν γελοία τέρατα (και όχι εγκληματίες), που ταξιδεύουν στον χρόνο και γνωρίζονται με αστέρια της ποπ.

Η Marvel ήταν η πρώτη που βρήκε μια λύση. Κάποια στιγμή αντιλήφθηκαν ότι είχε αναζωπυρωθεί το ενδιαφέρον για τα μυθιστορήματα του Robert E. Howard, και ιδιαίτερα για έναν από τους χαρακτήρες του, τον «Conan ο Βάρβαρος», και ότι αυτό ήταν κάτι που μπορούσαν να το εκμεταλλευτούν. Οι ιστορίες του Conan εκτυλίσσονται σε ένα μυθολογικό, προϊστορικό παρελθόν, και αφορούν τις περιπέτειες ενός όχι και τόσο έξυπνου ήρωα —είναι απίστευτα μυώδης και οπλισμένος μέχρι τα δόντια με σιαθιά και τοκεούρια—, και τις προσπάθειές του να σώσει όμορφες πριγκίπισσες και να πολεμήσει κακούς μάγους και φανταστικά τέρατα. Το κόμικς *Conan the Barbarian* βγήκε το 1970, με συγγραφέα έναν παλιό λάτρη του Howard, τον Roy Thomas, και εικονογράφηση ενός

Τα αμερικανικά κόμικς περνούσαν κι αυτά κρίση μετά τη δεκαετία του '60. Ιδιαίτερα τα κόμικς με σούπερ-ήρωες βρισκόταν σε απελπιστική θέση. Δεξιά: Εξώφυλλο, *Action Comics* (DC Comics, 1961), με δυο «σούπερ-ζώα» να παίζουν διεγκυστίνδα. Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο, *The Savage Sword of Conan* (Marvel Comics, 1977). Εικονογράφηση: Earl Norman. Ένας τρόπος για να προχωρήσουν οι εκδότες ήταν να βρουν νέους χαρακτήρες. Ο «Conan ο Βάρβαρος» έμοιαζε με σούπερ-ήρωα, και βρήκε ένα νέο αναγνωστικό κοινό.



νεαρού Άγγλου, του Barry Windsor-Smith. Ο τίτλος ήταν ρίσκο από μια άποψη, γιατί δεν είχε σχέση με το καθιερωμένο «σύμμιαν της Marvel». Από την άλλη μεριά, ο Conan έμοιαζε με σούπερ-ήρωα και δεν ήταν δύσκολο να πιασαριστεί ο τίτλος σε αυτό το κοινό. Ο μοναδικός περιορισμός ήταν οι σκηνές βίας που θα επέτρεπε ο Κώδικας. Για να παρακάμψει αυτό το εμπόδιο, το 1971, η Marvel έβγαλε ένα ασπρόμαυρο περιοδικό με πρωταγωνιστή τον Conan και τίτλο *Savage Tales*, για να ακολουθήσει το 1974 το *The Savage Sword of Conan*. Αυτό ήταν το πιο επιτυχημένο περιοδικό της Marvel. Τώρα το αίμα μπορούσε να ρέει άφθονο, καθώς ο Conan πολεμούσε μια σειρά αδίστακτων εχθρών - ανάμεσά τους «κακοί μάγοι», ελεφαντόμορφοι θεοί και γιγάντιες αράχνες. Αυτά τα περιοδικά για ενήλικες είχαν το περιθώριο να δείχνουν και λίγη γυμνή γυναικεία σάρκα, μια πρόσθετη ατραξιόν για το εφηβικό κυρίως αναγνωστικό κοινό τους. Σε αυτά πρέπει να αποδοθεί η έμπνευση για τη σειρά των ταινιών με τον Conan, με πρωταγωνιστή τον Άρνολντ Σβαρτσενέγκερ, που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του '80.

Ωστόσο, στον τομέα των σούπερ-ηρώων υπήρχαν και άλλες εξελίξεις, με πιο παραδοσιακό χαρακτήρα. Η DC Comics είχε τώρα ανάμεσα στους δημιουργούς της τον Neal Adams, που ανέλαβε να επαναφέρει τον Batman στην πιο σκοτεινή του εκδοχή, και τον πρώην star της Marvel Jack Kirby, που δημιούργησε μια εντελώς νέα σειρά σούπερ-ηρώων που ζούσαν σε ένα διαφορετικό σύμπαν, τον «Τέταρτο Κόσμο». Στο μεταξύ, η Marvel ηιερραματιζόταν με ιστορίες σούπερ-ηρώων σε μορφή περιοδικού, προκαλώντας αντιδράσεις με τρία τεύχη του Spider-Man που ασχολούνταν με τους κινδύνους

των ναρκωτικών, αλλά και δημιουργώντας μια σημαντική επιτυχία με τους ανανεωμένους *X-Men* του συγγραφέα Chris Claremont (για τον οποίο θα πούμε περισσότερα στη σ. 159).<sup>18</sup>

Τέλος, προς τα τέλη της δεκαετίας, παίχτηκε η ταινία *Superman* (1978), που αναμενόταν με ανυπομονησία και αύξησε προσωρινά τις πωλήσεις των κόμικς. Ακολούθησαν κι άλλες ταινίες με τον Superman, που απέδειξαν πέρα από κάθε αμφιβολία ότι το Χόλιγουντ μπορεί να μεταφέρει τους σούπερ-ήρωες στην οθόνη με μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Το ίδιο θα γινόταν στη δεκαετία του '80 με τον Batman. (Βλ. κεφάλαιο 7 για περισσότερες λεπτομέρειες γι' αυτή την ταινία).<sup>19</sup> Εξελίξεις υπήρξαν και σε άλλους τομείς. Τα χιουμοριστικά κόμικς, για παράδειγμα, μπήκαν σε μια νέα φάση, εν μέρει εμπνευσμένα από την επιτυχία του underground και εν μέρει από τη συνεχή δημοτικότητα του *Mad*, το οποίο στις αρχές της δεκαετίας του '70 έφτασε στο αποκορύφωμα της επιτυχίας του, πουλώντας τον εντυπωσιακό αριθμό των δυόμισι εκατομμυρίων αντιτύπων ανά τεύχος. Η Marvel θέλησε να αναμείξει αυτά τα δύο στοιχεία, βγάζοντας κόμικς σε μορφή περιοδικού με πιο σατιρικά θέματα για ενήλικες.

Η κύρια επιτυχία τους ήταν το *Howard the Duck*, που άρχισε να εκδίδεται το 1976 και έγινε περιοδικό το 1979. Ο Howard τελικά έγινε ο πρωταγωνιστής μιας αποτυχημένης ταινίας με πραγματικούς ηθοποιούς το 1986 (με παραγωγό τον George Lucas, ο οποίος όμως αργότερα την αποκέρυξε).<sup>20</sup>

Μια πιο φανερή προσπάθεια εκμετάλλευσης του underground ήταν το *Comix Book* της Marvel (1974), μια ανθολογία με πολλά από τα μεγαλύτερα ονόματα του κινήματος, ανάμεσά τους ο Robert Crumb, ο Skip Williamson, ο S Clay Wilson, ο Art Spiegelman και η Trina Robbins (βλ. επίσης σ. 118). Αν και είχε μερικές

πολύ καλές χιουμοριστικές στιγμές, τελικά δεν άρεσε ούτε στην αντικουλτούρα ούτε στους αναγνώστες των συμβατικών χιουμοριστικών κόμικς και σταμάτησε μετά από πέντε τεύχη.

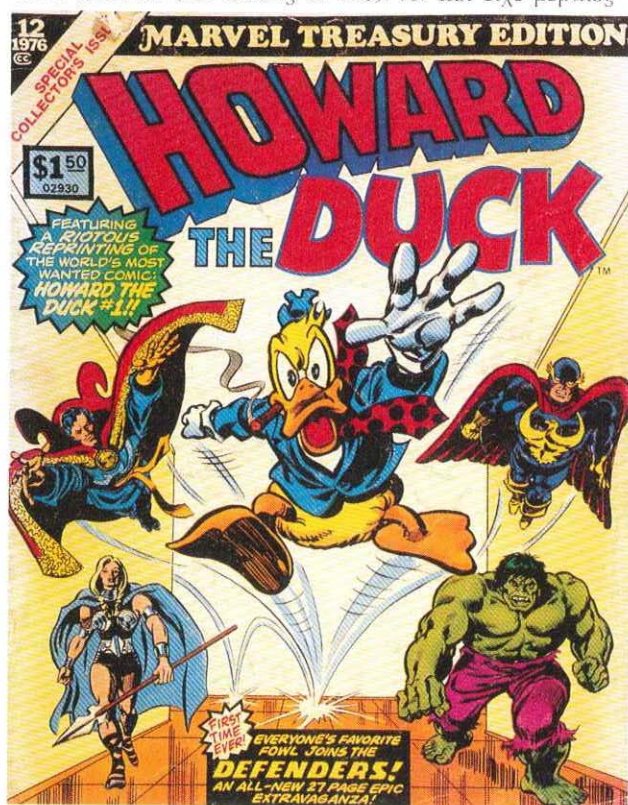
Ο τομέας των κόμικς τρόμου γνώρισε μια πιο έντονη αναβίωση. Όπως είδαμε, η μόδα αυτών των κόμικς είχε ξαναρχίσει μετά τον Κώδικα στη δεκαετία του '60 με τους κύριους τίτλους της Warren (*Creepy*, *Eerie* και *Vampirella*) και είχε συνεχιστεί στις αρχές της δεκαετίας του '70 από εταιρείες όπως η Skywald (*Psycho*, *Nightmare*, κ.λπ.). Σε αυτό το σημείο μπήκε στην αγορά η Marvel, βγάζοντας μια σειρά περιοδικών που απευθύνονταν σε διαφορετικές ηλικίες. Αργότερα, κάποιοι τίτλοι πειραματίστηκαν με υλικό για ενήλικες, όπως η ιστορία στο *Haunt of Horror* (1974), για μια μονάδα στο Βιετνάμ που ένα από τα μέλη της τρώει τους συναδέλφους του («Το Βιετνάμ αλλάζει τον άνθρωπο. Ο καθένας πρέπει να προσαρμοστεί... πρέπει να μάθει να δέχεται και μετά να του αρέσει η φρίκη που είναι υποχρεωμένος να αντιμετωπίζει...»)<sup>21</sup>

Η Warren μπήκε κι αυτή στον χορό των κόμικς τρόμου με δύο τίτλους: το *Comix International* (1974), που, όπως δείχνει και ο τίτλος, πλησίαζε περισσότερο στα κόμικς τρόμου του underground, όπως το *Skull*, και το *Dracula* (1979), ένα σόλο 120 σελίδων του μεγάλου Ισπανού δημιουργού Esteban Maroto. Οι μικρότεροι εκδότες προσπάθησαν να μπουν κι αυτοί στην αγορά. Ανάμεσά τους ήταν η Seaboard με το *Weird Tales of the Macabre* και το *Devilina* (και τα δύο εκδόσεις του 1975), και η Modern Day Periodicals με το *Weird Vampire Tales* (1981). Κανένα όμως δεν πέτυχε.

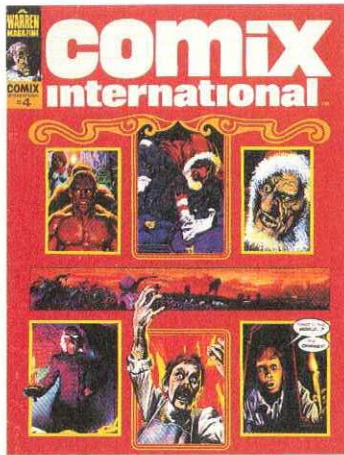
Οι μεγαλύτερες επιτυχίες έγιναν στο πεδίο της επιστημονικής φαντασίας. Ο κυριότερος τίτλος εδώ ήταν το *Heavy Metal* (*Heavy Metal*, 1977), μια ανθολογία επιστημονικής φαντασίας σε χαρτί λουστρασιόν, που δεν είχε καμία σχέση με τα ομώνυμα «σκληρά» μουσικά συγκροτήματα. Στην πρώτη του μορφή, το κόμικς ήταν μια μεταφορά του γαλλικού *Métal Hurlant* (*Les Humanoïdes Associés*, 1975), που αποτελούσε μέρος του νέου κύματος κόμικς για ενήλικες στην ηπειρωτική Ευρώπη. Αυτά τα κόμικς ήταν επηρεασμένα τόσο από το αμερικανικό underground όσο και από τις φοιτητικές ταραχές της Γαλλίας στα τέλη της δεκαετίας του '60 (και τις πολιτισμικές εκφράσεις που τις συνόδευαν), και έπαιρνε πολύ σοβαρά την επιστημονική φαντασία. Η ποιότητα παραγωγής ήταν πρωτοφανής. Πολλά strip ήταν έγχρωμα και οι δημιουργοί αξιοποιούσαν το καλό χαρτί του κόμικς χρησιμοποιώντας αερογράφο στην εικονογράφηση.<sup>22</sup>

Το *Heavy Metal* ακολούθησε αυτή τη φόρμουλα και μετέφρασε έργα των καλύτερων δημιουργών του *Métal Hurlant* (τα σατιρικά strip σε γενικές γραμμές αγνοήθηκαν γιατί θεωρήθηκε ότι δεν θα μιμούσαν να μεταφραστούν σωστά). Ο κυριότερος από αυτούς τους δημιουργούς ήταν ο «Moebius», το μεγάλο όνομα της γαλλικής επιστημονικής φαντασίας, που είχε γράψει πολλά επιτυχημένα strip (ανάμεσά τους το «Arzach», το «The Airtight Garage» και το «The Incal» —βλ. επίσης σ. 221). Ο αναγνώστης μιμούσε πραγματικά να πιστέψει στον κόσμο επιστημονικής φαντασίας που

**Κάτω: Εξώφυλλο, *Comix Book* (Marvel Comics, 1974). Εικονογράφηση: Peter Poplaski. Η άτυχη «υπόγεια» ανθολογία της Marvel. Κάτω δεξιά: Εξώφυλλο, *Howard the Duck* (Marvel Comics, 1976). Εικονογράφηση: μάλλον του John Costanza. Φαινομενικά ένα κόμικς με αστεία ζώα, με τον «τρελότερο πάπιο της Marvel», αλλά και μια πολιτική σάτιρα: ο Howard έβαλε υποψηφιότητα για πρόεδρος ενάντια στον Jimmy Carter το 1976.**



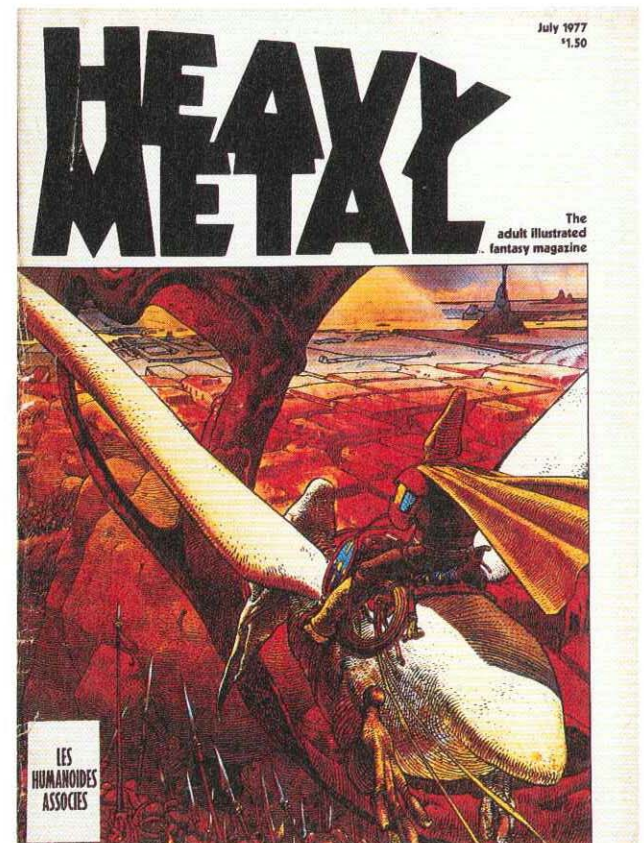
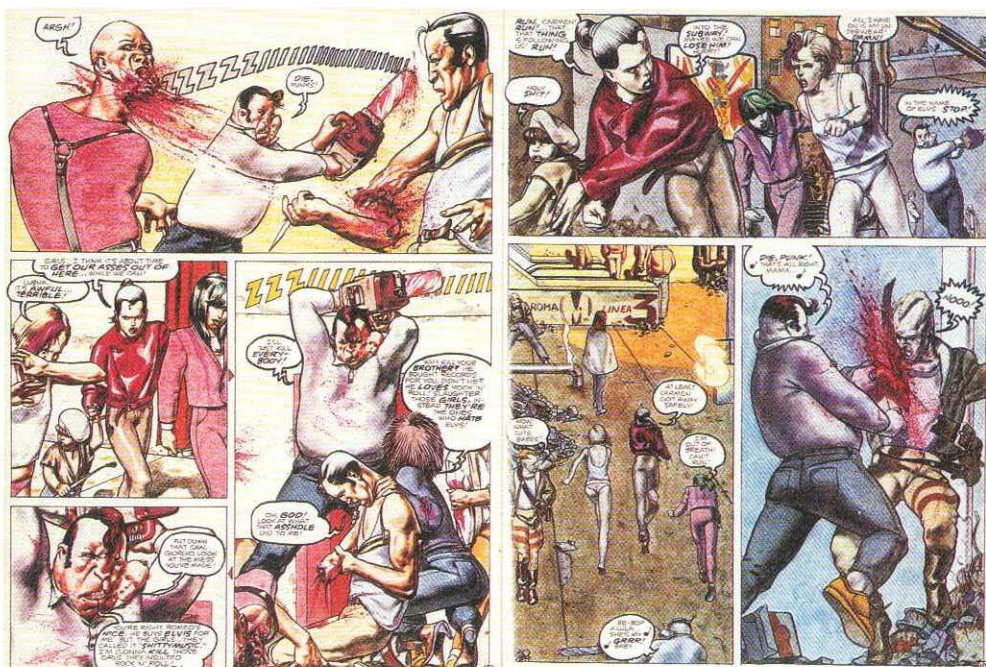




**Πάνω: Εξώφυλλο, Comix International (Warren, 1976), ανθολογία σε μορφή περιοδικού με θέματα τρόμου. Εικονογράφηση: Richard Corben. Κάτω και απέναντι σελίδα: Εξώφυλλο και strip από το πρωτοποριακό «ενήλικο» περιοδικό επιστημονικής φαντασίας Heavy Metal (όλα έκδοση Heavy Metal). Σελίδες από το «Ραπχεροχ» (1984), μια τρομερά βίαιη ιστορία, όπου ο πρωταγωνιστής είναι «μισός άνθρωπος και μισός φωτοτυπικό μηχάνημα». Εικονογράφηση: Gaetano Liberatore. Σενάριο Stefano Tamburini. Εξώφυλλο, 1977. Εικονογράφηση: Moebius. Απέναντι: Σελίδα από το «Comic Artist» (1990), μια δυστοπική σάτιρα, με εικονογράφηση/σενάριο του Βρετανού Angus McKie.**

δημιουργούσε στα έργα του και έτσι δεν είναι παράξενο που το Χόλιγουντ δανείστηκε τις ιδέες του για ταινίες όπως το *Blade Runner* και το *The Empire Strikes Back*. Άλλοι δημιουργοί κατάγονταν από διάφορες χώρες της Ευρώπης. Οι κυριότεροι ήταν ο Enki Bilal, ο Yves Chaland και ο Phillippe Drullet από τη Γαλλία· ο Stefano Tamburini και ο Milo Manara από την Ιταλία· ο François Schuiten από το Βέλγιο· και ο Matthias Schultheiss από τη Γερμανία. Σε αυτούς τους δημιουργούς προστέθηκαν και δύο Αμερικανοί, πρώην άνθρωποι του underground, που τα έργα τους ήταν δημοφιλή στην Ευρώπη: ο Richard Corben, που η εικονογράφησή του στο «Den» και στο «Sinbad» ήταν γεμάτη φως και ζωντάνια (και αποκάλυπτα σεξουαλική), και ο Vaughn Bodé, που το καρτουνίστικο στυλ του πρόσφερε μια χιουμοριστική αντίθεση. Καθώς το *Heavy Metal* άρχισε να τα πηγαίνει όλο και καλύτερα, το μείγμα Αμερικανών και Ευρωπαίων δημιουργών έγινε πιο ομοιόμορφο (προστέθηκαν κι άλλοι ντόπιοι δημιουργοί όπως ο Arthur Suydam, ο Peter Kuper, ο George Pratt και ο Rick Geary). Ταυτόχρονα, το κόμικς άρχισε να παίζει σημαντικότερο ρόλο στη νεανική κουλτούρα. Η εικονογράφηση με αερογράφο εκτόπισε το παλιό στυλ του underground σαν έμπνευση για εξώφυλλα δίσκων και βιβλίων, καθώς και στις αφίσες, στη διακόσμηση μοτοσυκλετών, στα T-shirts, κ.λπ. Η κορύφωση αυτής της τάσης ήρθε το 1981 με την ταινία *Heavy Metal*, μια επική υπερπαραγωγή κινουμένων σχεδίων που μετέφερε στην οθόνη πέντε από τα δημοφιλέστερα strip του κόμικς. Ήταν η πιο φιλόδοξη παραγωγή αυτού του είδους για εκείνη την εποχή, και για την ολοκλήρωσή της επιστρατεύθηκαν

5.000 δημιουργοί από πέντε χώρες. Απευθύνονταν σε νεανικό ακροατήριο και είχε μουσική του Devo και των Cheap Trick, καθώς και άλλων γνωστών συγκροτημάτων ροκ. Η ταινία όμως ήταν ένα συνονθύλευμα από διαφορετικά στυλ και επιρροές, και προκάλεσε κάποια διαμάχη για τα σεξιστικά της στοιχεία. Πήρε κακές κριτικές και δεν είχε επιτυχία. Μετά το φιλμ, το *Heavy Metal* δεν έφτασε ποτέ στο ίδιο επίπεδο κυκλοφορίας, συνέχισε όμως να πηγαίνει καλά χάρη στην τακτική του να δοκιμάζει νέα ταλέντα. Στη δεκαετία του '80 και του '90 παρουσίασε έργα που συνήθως θεωρούνταν πρωτοποριακά, από δημιουργούς όπως ο Ολλανδός Joost Swarte, ο Ισπανός Daniel Torres και οι Αμερικανοί Drew Friedman και Charles Burns. Ωστόσο, αν και το κόμικς σταδιακά αφήνει πίσω του την κληρονομιά του underground, εξακολουθεί να περιλαμβάνει τακτικά στην ύλη του προκλητικές γυναικείες εικόνες. Προφανώς, σκοπός αυτής της τακτικής είναι να διατηρήσει το παραδοσιακό αναγνωστικό κοινό του, έχει όμως και δύο μειονεκτήματα, ότι προκαλεί επικρίσεις από τη φεμινιστική παράταξη και κάνει πολλές φορές τους εφημεριδοπώλες να βάζουν το κόμικς δίπλα στα περιοδικά πορνό. Η επιτυχία του *Heavy Metal* προκάλεσε την εμφάνιση διαφόρων απομιμήσεων, καμία από τις οποίες δεν είχε την ίδια ποιότητα. Η Marvel μίληκε στην αγορά με το *Epic Illustrated* (1980), που έδειχνε προτίμηση στους Αμερικανούς δημιουργούς έναντι των ξένων, και προσπάθησε να περιορίσει τις σκηνές σεξουαλικού περιεχομένου για να απευθυνθεί σε ευρύτερο αναγνωστικό κοινό. Η καλή ποιότητα παραγωγής σε χαρτί λλουστρασιόν και η εντολή της εταιρείας προς



NO PROBLEM?!  
WHAT ABOUT THE  
REVOLUTION?!

I THOUGHT THE PEOPLE HAD  
TAKEN TO THE STREETS TO  
GET RID OF YOU LOT!

YOU LOT?! MY DEAR EDWARD

THE AFFAIRS OF STATE  
ARE OBVIOUSLY A  
TOTAL MYSTERY  
TO YOU

CRINGE

I GUESS SO!

THE PEOPLE RIOTED IN ORDER TO  
REMOVE THE GOVERNMENT...  
THAT IS... THE LEGISLATURE... WE  
HOWEVER ARE THE EXECUTIVE!

SHIT! WOTS  
THE FUCKIN  
DIFFRINCE

THE FUCKIN DIFFRINCE!

CAUTCH

MY  
DEAR  
EDWARD!

THE FUCKING  
DIFFERENCE  
IS...

THE LEGISLATURE  
MAKES THE LAW.  
WE THE CIVIL  
SERVANTS CARRY  
THE LAW INTO  
EFFECT!

WE ARE  
NON  
POLITICAL...

THOSE PART-TIME PARTY HACKS  
COME AND GO AT THE WHIM OF  
THE UNEDUCATED ELECTORATE!..

...WHILST WE ARE FIRST DIVISION  
CAREER PROFESSIONALS!

THATS THE FUCKIN  
DIFFRINCE  
OK!

I GET IT!  
JUST DOIN'  
YOUR  
JOB  
EH?!

YES! AND YOU WILL JUST  
DO YOURS!...

AN' WOTS THAT?

TO USE  
COMICS  
THE PEOPLES  
ARTFORM  
TO TELL  
THE WORLD  
ABOUT  
OUR NEW  
REPUBLIC

SCREW  
OUR  
NEW  
REPUBLIC

I SPEAK ONLY FOR MYSELF!  
AND IN THE WORLD OF MY  
NEW REPUBLIC NOBODY WILL  
EVER BE ABLE TO SAY  
I WAS ONLY DOING  
MY JOB

I CAN SEE HE'S  
GOING TO BE  
A PROBLEM

IT IS ONLY TO BE EXPECTED. HE IS AN ARTIST. HE IS  
INSECURE. HE DESPERATELY WANTS TO BE  
AN INDIVIDUAL

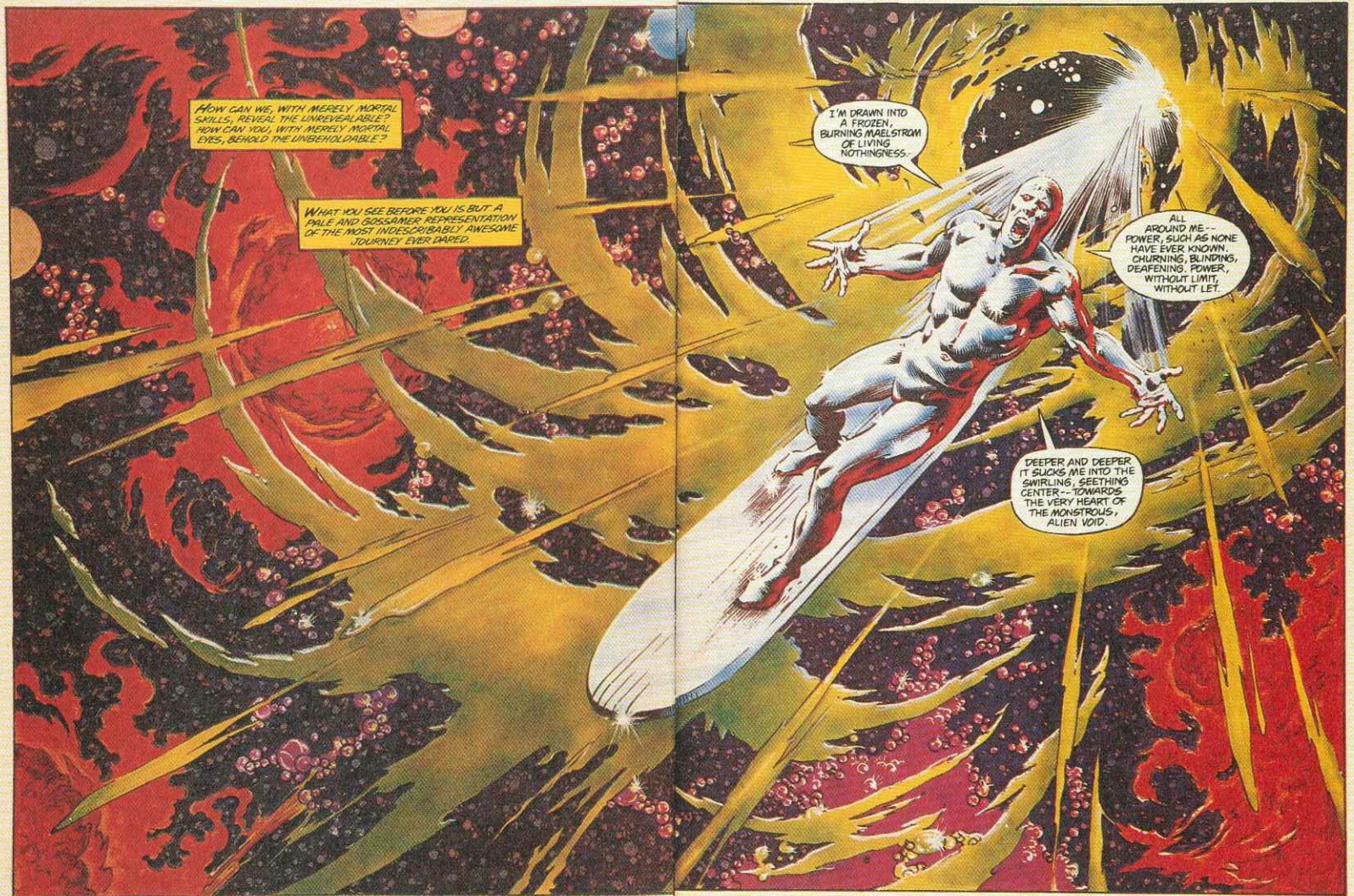
WE CAN'T ALL BE  
INDIVIDUALS

WHY ARE INDIVIDUALS  
ALWAYS SO AWKWARD

THAT IS THE POINT COMRADE... ONE CANNOT BE AN INDIVIDUAL  
UNLESS ONE IS SEEN TO BE AN INDIVIDUAL...  
AGREEMENT WOULD BE A FATE WORSE  
THAN DEATH. IT WOULD BE ANONYMITY!  
LIKE A LITTLE FLOWER THAT NEEDS  
SUNLIGHT AND WATER HE NEEDS LOVE  
AND ADULATION. WE CAN GIVE HIM  
THE ONE THING HE SO  
DESPERATELY CRAVES... AND  
WE CAN GIVE IT IN  
CONTROLLED DOSES.

WHAT IS THAT?

A VAST AUDIENCE



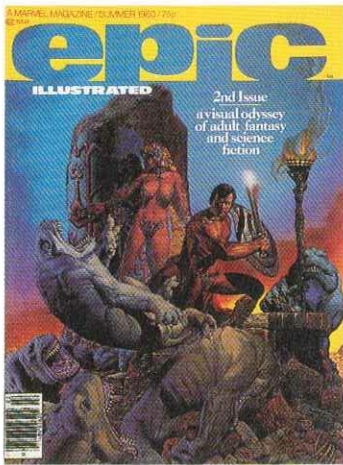
HOW CAN WE, WITH MERELY MORTAL SKILLS, REVEAL THE UNREVEALABLE? HOW CAN YOU, WITH MERELY MORTAL EYES, BEHOLD THE UNBEHOLDABLE?

WHAT YOU SEE BEFORE YOU IS BUT A PALE AND GULL-SHAPED REPRESENTATION OF THE MOST INDESCRIBABLY AWESOME JOURNEY EVER DARED.

I'M DRAWN INTO A FROZEN, BURNING MAELSTROM OF LIVING NOTHINGNESS.

ALL AROUND ME-- POWER, SUCH AS NONE HAVE EVER KNOWN. CHURNING, BURNING, DEAFENING POWER, WITHOUT LIMIT, WITHOUT LET.

DEEPER AND DEEPER IT SUCKS ME INTO THE SWIRLING, SEETHING CENTER--TOWARDS THE VERY HEART OF THE MONSTROUS, ALIEN VOID.



Πάνω: Εξώφυλλο και σελίδες από το *Epic* (Marvel Comics), τον κύριο αντίπαλο του *Heavy Metal*. Εξώφυλλο (1980), του Richard Corben, με μια τυπική σκηνή «τεχνικής fantasy». Σελίδες (1980) με τον «Silver Surfer», ένα δημιούργημα των Lee/Kirby από τη δεκαετία του '60. Εικονογράφηση: John Buscema. Σενάριο: Stan Lee.

τους δημιουργούς να «εκφράζονται ελεύθερα» είχαν σαν αποτέλεσμα να δημοσιευθούν μερικά εκπληκτικά έργα του Neal Adams, του Howard Chaykin και του Jon Muth, καθώς και μερικά αξιοσημείωτα εξώφυλλα του Frank Frazetta και του Richard Corben με θέμα ιστορίες «ξίφους και μαγείας». Πάντως, το κόμικς δεν ανέπτυξε ποτέ την ίδια «προσωπικότητα» με το *Heavy Metal* και τελικά η έκδοσή του σταμάτησε το 1986.<sup>23</sup> Πολύ κατώτερο από το *Epic Illustrated* από πλευράς ποιότητας, αλλά με ίδια σχεδόν διάρκεια ζωής, ήταν το 1984, που εκδόθηκε από τη Warren το 1978 και συνέχισε να βγαίνει μέχρι το 1983 (μετά από μια αλλαγή του ονόματος σε 1994). Αυτό το κακόγουστο ασπρόμαυρο έντυπο περιλάμβανε όσο το δυνατόν περισσότερο σεξ (κάτι που δηλώνεται καθαρά στον υπότιτλο «Προκλητική Εικονογραφημένη Φαντασία για Ενήλικες»). Αργότερα, μερικά από τα strip χαρακτηρίστηκαν «κλασικά ερωτικά έργα», αλλά σε γενικές γραμμές οι fan των κόμικς προτιμούν να ξεχάσουν την ύπαρξη του τίτλου. Στη δεκαετία του '90, η επιρροή του *Heavy Metal* ήταν ακόμη αισθητή και αρκετά περιοδικά άρχισαν να βγάζουν συμπληρώματα με κόμικς. Το *Penthouse Comix* (Penthouse, 1993) είχε strip ερωτικής επιστημονικής

φαντασίας, ενώ το *Omni Comix* (Omni, 1995) ήταν έκδοση του γνωστού περιοδικού επιστημονικής φαντασίας. Απομένει να δούμε για πόσο διάστημα θα συνεχιστεί η έκδοσή τους. Κλείνοντας, μπορούμε να πούμε ότι αυτή η φάση των αμερικανικών κόμικς που άρχισε στη δεκαετία του '70 ήταν σημαντική για πολλούς λόγους, ένας από τους οποίους ήταν ότι αποδείχτηκε η ύπαρξη ενός αναγνωστικού κοινού με ηλικία μεγαλύτερη από εκείνη στην οποία απευθύνονταν ως τότε αυτές οι εκδόσεις. Το underground είχε δείξει τις δυνατότητες ενός ωριμότερου περιεχομένου και μερικοί εκδότες όπως η Marvel και η DC Comics, χρησιμοποιώντας μερικές από τις ιδέες του κινήματος (συνήθως το σεξ και τη βία, και όχι τις πολιτικές θέσεις), άρχισαν να βρίσκουν μια νέα αγορά εφήβων. Αυτή η κατάσταση θα εξελισσόταν στην επόμενη δεκαετία, οδηγώντας στην ανάπτυξη ενός εντελώς νέου συστήματος μάρκετινγκ των κόμικς, που ήταν βασισμένο στους fan —κάτι που αποτελεί το θέμα του επόμενου κεφαλαίου.

1. Το *Star Wars* εκδιδόταν από τη Marvel στις ΗΠΑ από το 1977.
2. Υπήρχε και ένας άλλος σημαντικός τίτλος που έβγαине στα πρακτορεία αυτή την εποχή, το *Escape*. Όμως, επειδή αρχικά πουλιόταν από τα ειδικευμένα καταστήματα των fan, τον καλύπτουμε στο κεφάλαιο 8.
3. Βλ. Martin Barker, *Action: The Story of a Violent Comic* (London, Titan Books, 1990).
4. Το *Eagle* σταμάτησε να εκδίδεται το 1969, αλλά επανακυκλοφόρησε το 1982, για να σταματήσει πάλι το 1994. Σε ό,τι αφορά τον Dan Dare, το *Lion* συνέχισε να βγάζει ανατυπώσεις τη δεκαετία του '70, ενώ ο χαρακτήρας αναβιώθηκε πάλι πρώτα από το *2000AD* και μετά από το *Revolver* (βλ. σ. 140).
5. Εκτός από αυτά τα διάσημα πλέον ονόματα, πρέπει να σημειώσουμε ότι το *2000AD*, τις πρώτες μέρες, είχε επίσης δημιουργούς από την ηπειρωτική Ευρώπη και τη Νότια Αμερική (για συνηθισμένη πολιτική της IPC, βλ. σ. 51).
6. Martin Barker και Kate Brooks, «Waiting for Dredd», *Sight and Sound*, τ. 5, τεύχος 8, Αύγουστος 1995, σσ. 16-9.
7. Μερικοί από αυτούς τους δημιουργούς θα επέστρεφαν αργότερα στο κόμικς για να δουλέψουν σε μεμονωμένα strip (η κύρια εξαίρεση ήταν ο Alan Moore, που τήρησε τον όρκο του να μην ξαναδουλέψει στη Fleetway).
8. Το θέμα των δικαιωμάτων ήταν λίγο μπερδεμένο στην περίπτωση του *2000AD*, γιατί το κόμικς πάντα ανέγραφε τα ονόματα των δημιουργών — ο πρώτος βρετανικός τίτλος που το έκανε αυτό από την εποχή του *Eagle*. Όμως, δεν άρχισε να δίνει ποσοστά παρά μόνο στις αρχές της δεκαετίας του '90. Από την άποψη των πνευματικών δικαιωμάτων, η κατάσταση παρέμεινε όπως ήταν. Για να δώσουμε ένα παράδειγμα, το 1994, το strip «Zippy Couriers» έγινε αντικείμενο διαμάχης, όταν η δημιουργός του Hilary Robinson απαίτησε τα πνευματικά της δικαιώματα. Μετά από μια εκστρατεία της Συντεχνίας Δημιουργών Κόμικς, η Fleetway τελικά εγκατέλειψε το strip, τονίζοντας ότι αυτή η κίνηση δεν πρέπει να θεωρηθεί «προηγούμενο» από άλλους δημιουργούς που μπορεί να ήθελαν κι αυτοί να διεκδικήσουν τη δουλειά τους.
9. Από μια άποψη, η έγχρωμη εικονογράφηση δημιουργών όπως ο Bisley μπορεί να θεωρηθεί αναβίωση μιας βρετανικής παράδοσης που είχε αρχίσει από κόμικς όπως το *TV Century 21* (βλέπε σσ. 52-3).
10. Η Fleetway ανησυχούσε επειδή το *2000AD* έχανε το νεανικό του κοινό και είχε σκοπό να βγάλει ένα νέο τίτλο επιστημονικής φαντασίας για παιδιά, το *Alternity*, στα μέσα της δεκαετίας του '90. Όμως, το 1992 η εταιρεία αγοράστηκε από τον βελγικό εκδοτικό οίκο Guten Berghus, ο οποίος επέμενε ότι τα νέα προϊόντα πρέπει να μπορούν να πουληθούν και στην ηπειρωτική Ευρώπη. Έτσι, η έκδοση του *Alternity* ακυρώθηκε. Βλέπε Martin Barker «Very nearly in Front of the Children: the story of *Alternity*» στο C Bazalgette και D Buckingham (eds) *In Front of the Children* (London, BFI, 1995).
11. Ο Dredd δεν ήταν το πρώτο strip του *2000AD* που έγινε ταινία. Το 1990, η ταινία επιστημονικής φαντασίας *Hardware* αντέγραψε ένα strip του κόμικς χωρίς να αναγνωρίσει τους αρχικούς δημιουργούς. Το πρόβλημα διορθώθηκε αργότερα, με διακανονισμό εκτός δικαστηρίου.
12. Ο Astor ήταν μέλος της φημισμένης αριστοκρατικής οικογένειας.
13. Ένας άλλος τίτλος που επηρεάστηκε αναμφίβολα από το στιλ του *Deadline* ήταν το *Purr* (Blue Eyed Dog, 1993), μια δεμένη ανθολογία κόμικς και μουσικής που απευθυνόταν σε νεανικό κοινό. Όμως, δεν πουλήθηκε ποτέ στα πρακτορεία εφημερίδων, αλλά μόνο από δισκοπωλεία και ειδικευμένα καταστήματα κόμικς.
14. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πολλά παιδιά διάβαζαν το

*Viz* παρά τον προειδοποιητικό τίτλο «Μόνο για Ενήλικες». Αυτό όμως δεν γινόταν «κατά λάθος». Τα αστέρια των παιδιών όταν έπαιζαν επηρεάστηκαν από αυτό το χιουμοριστικό κόμικς, όπως ακριβώς έγινε την προηγούμενη γενιά με τους «Monty Python» και την προ-προηγούμενη με το «The Goons».

15. Δημοσκόπηση του αναγνωστικού κοινού του *Viz*, 1988 (House of Viz/John Brown Publishing Ltd).

16. Είναι αμφίβολο σε ποιο βαθμό το *Viz* μπορεί να θεωρηθεί «φρεμιστικό». Για παράδειγμα, ο «Sid» μπορεί να ερμηνευτεί θετικά αφού, σε τελική ανάλυση, είναι μια σάτιρα του σεξισμού (έστω και αν η γλώσσα είναι τρομερά σεξιστική). Παρόμοια, το «Fat Slags» χαρακτηρίστηκε φρεμιστικό επειδή οι κεντρικοί χαρακτήρες του είναι γυναίκες με αυτοπεποίθηση και υγιείς σεξουαλικές ορμές. Μάλιστα, μερικές διακεκριμένες φρεμιστρίες θεωρούν αυτούς τους χαρακτήρες μια αποδεκτή αντίδραση στην «πολιτική ορθότητα».

17. Αυτή η ιδέα της δημοσίευσης έργων των αναγνωστών δεν επινοήθηκε από το *Viz*. Είναι ένα δοκιμασμένο «κόλπο» που χρησιμοποίησαν πολλά χιουμοριστικά κόμικς. Το *Ally Sloper's Half Holiday* έκανε ακριβώς το ίδιο πράγμα έναν αιώνα πριν.

18. Τα επεισόδια του Spider-Man που έπαιρναν θέση κατά των ναρκωτικών, και εμφανίστηκαν το 1971, πιστεύεται ότι προκάλεσαν μια αναθεώρηση των κανονισμών του Κώδικα Δεοντολογίας των Κόμικς. (Ο Κώδικας απαγόρευε την αναφορά στα ναρκωτικά και επομένως το κόμικς έπρεπε να κυκλοφορήσει χωρίς τη σφραγίδα της Επιτροπής). Όμως, είναι εξίσου πιθανό ότι αυτή η αναθεώρηση οφείλεται στο γεγονός ότι οι εκδότες αγνοούσαν όλο και περισσότερο την Επιτροπή. Τα κόμικς που είχαν μορφή περιοδικού δεν υποβάλλονταν στην Επιτροπή για έγκριση και το underground είχε παρακάμψει σκόπιμα το όλο σύστημα.

19. Στη δεκαετία του '70 εμφανίστηκαν μερικές ακόμη τηλεοπτικές ταινίες και σειρές που βασίζονταν στα κόμικς, ανάμεσά τους η *Wonder Woman* και ο *Hulk*, που κι αυτές ανέβασαν σε κάποιο βαθμό τις πωλήσεις των κόμικς.

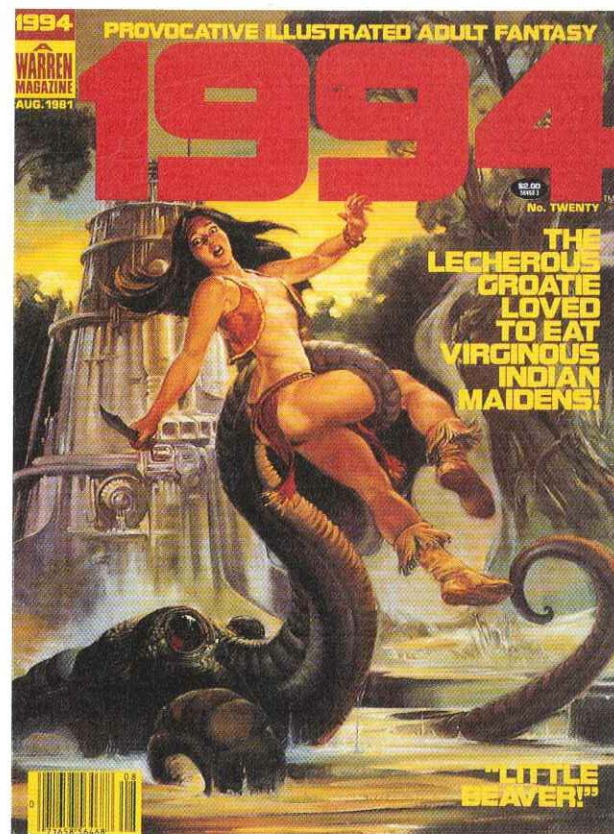
20. Το *Howard the Duck* είναι μια άλλη περίπτωση διαμάχης για τα πνευματικά δικαιώματα δημιουργών. Το 1979, ο Steve Gerber έφυγε από το κόμικς μετά από μια σύγκρουση για τα δικαιώματα του έργου.

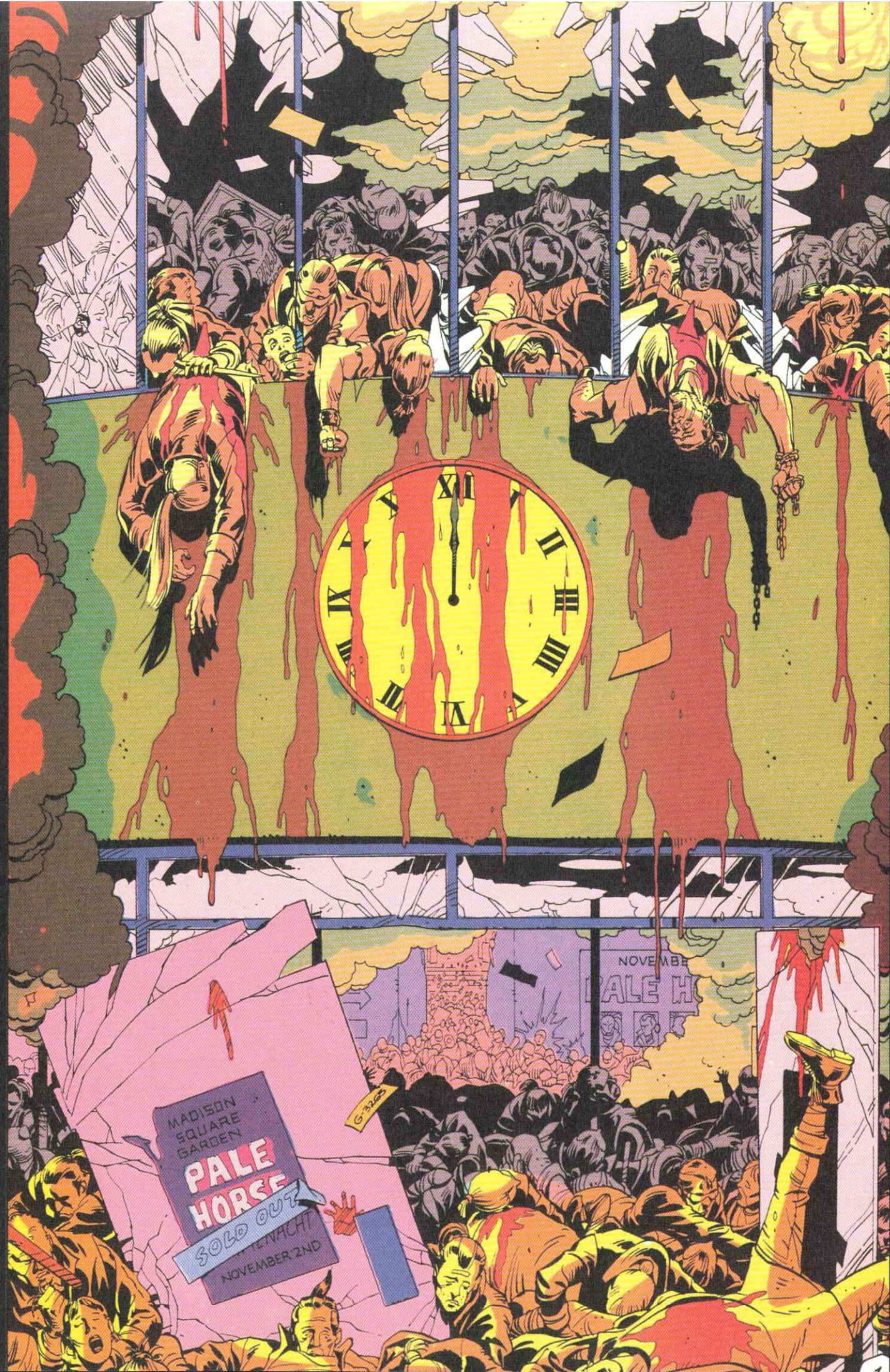
21. «The Nightmare Patrol» στο *Haunt of Horror*, αρ. 1, (1974).

22. Ο αερογράφος είναι ουσιαστικά ένα «πιστολέτο», το οποίο εκτοξεύει ένα λεπτό πίδακα μπογιάς και δίνει ελεγχόμενο ντεγκραντέ φινιρίσμα. Είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικός για την απόδοση της σάρκας και ορισμένων μετάλλων.

23. Το *Epic Illustrated* ξεχωρίζει επίσης για το γεγονός ότι τα strip παρέμεναν πνευματική ιδιοκτησία των δημιουργών, σε αντίθεση με την παλιότερη πολιτική της Marvel. Αυτό ήταν μια προφανής παραχώρηση της εταιρείας έναντι του underground, που έγινε δεκτή με πολύ θετικό τρόπο εκείνη την εποχή. Ακολούθησε μια ολόκληρη σειρά τίτλων που ήταν ιδιοκτησία των δημιουργών τους και βγήκαν με το σήμα του «Epic». (Σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο του κόμικς, αξίζει επίσης να σημειώσουμε ότι παλιότερα η Marvel είχε προσπαθήσει να εκδώσει ένα περιοδικό επιστημονικής φαντασίας, το *Unknown Worlds*, το 1975, το οποίο όμως απέτυχε, ίσως επειδή δεν ήταν ακόμη κατάλληλη η εποχή).

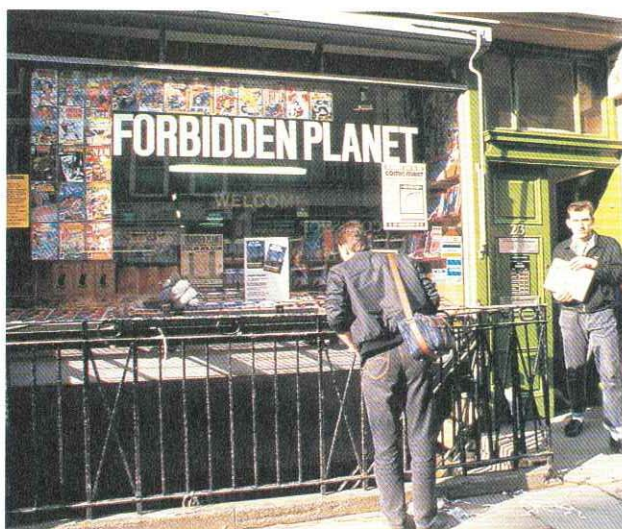
**Κάτω: Εξώφυλλο και σελίδες από το 1994 (Warren, 1981), ένας από τους λιγότερο ποιοτικούς ανταγωνιστές του Heavy Metal. Εικονογράφηση εξωφύλλου: Nestor Redondo. Εικονογράφηση strip: Alex Nino. Σενάριο: Will Richardson.**





# Ένα νέο κύριο ρεύμα

Το κύριο ρεύμα των κόμικς μετά τη δεκαετία του '70 στηριζόταν σε ένθερμους fan. Απέναντι: Σελίδα από το εικονογραφημένο μυθιστόρημα *Watchmen* (DC Comics, 1987). Εικονογράφηση: Dave Gibbons. Σενάριο: Alan Moore. Άκρη δεξιά: Εξώφυλλο, *Swamp Thing* (DC Comics, 1982). Εικονογράφηση: Tom Yeates. Άλλος ένας τίτλος συλλογής. Δεξιά: Το πιο φημισμένο κατάστημα fan στη Βρετανία, το «Forbidden Planet», στο Λονδίνο, το 1985. Κάτω: Εξώφυλλο καταλόγου του οίκου δημοπρασιών Christie's από τη δημοπρασία «Κόμικς Συλλογής» (1994). Εικονογράφηση: Jack Kirby. Οι τιμές σε μερικές περιπτώσεις έφταναν σε αστρονομικά επίπεδα.



Στα τέλη της δεκαετίας του '70 και τις αρχές της δεκαετίας του '80 συνέβησαν τεράστιες αλλαγές στο μάρκετινγκ και στο design των κόμικς, οι οποίες διαφοροποίησαν την ίδια την εικόνα τους. Η παλιά αγορά των πρακτορείων εφημερίδων είχε αρχίσει να φθίνει, και μάλιστα με πολύ γρήγορους ρυθμούς, ταυτόχρονα όμως ένα άλλο πιο εξειδικευμένο δίκτυο που βασιζόταν σε ειδικά καταστήματα «fan» (που πουλούσαν μόνο κόμικς) είχε αρχίσει να απογειώνεται. Αναπόφευκτα, αυτό ειηρέασε τον προσανατολισμό των εκδοτών, και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '90 πάνω από το 90% όλων των κόμικς πουλιόνταν από αυτά τα καταστήματα. Η αγορά των fan είχε δημιουργηθεί σαν ένας παράλληλος χώρος με μικρή εμπορική σημασία, αλλά μέσα σε λίγα χρόνια είχε γίνει το νέο «κύριο ρεύμα» στον τομέα των κόμικς.

Η αλλαγή αυτή άρχισε από τις μικρές ομάδες fan που συγκέντρωναν κόμικς της Marvel και της DC Comics στη δεκαετία του '60. Η Marvel ήταν η σημαντικότερη από τις δύο εταιρείες, γιατί οι τίτλοι της ήταν ειδικά σχεδιασμένοι για να συλλέγονται. Οι fan μάζευαν όλα τα τεύχη των αγαπημένων τους σειρών και παρακολουθούσαν με θρησκευτική προσήλωση την εξέλιξη ορισμένων δημιουργών, ιδιαίτερα του Steve Ditko, του Jim Steranko, του Neal Adams και, φυσικά, του «Βασιλιά» των σκιτσογράφων Jack «King» Kirby. Καθώς περνούσαν τα χρόνια και οι fan μεγάλωναν στην ηλικία, μερικοί από τους πιο αφοσιωμένους έφτιαξαν επιχειρήσεις ταχυδρομικών παραγγελιών και άρχισαν να συνεργάζονται μεταξύ τους οργανώνοντας παζάρια κόμικς («mart») και συνέδρια, και εκδίδοντας δικά τους

περιοδικά fan («fanzines», από το «fan-magazines»). Αυτά ήταν η αρχή της μόδας των fan στον τομέα των κόμικς.

Τα καταστήματα ήταν το επόμενο βήμα. Τα πρώτα καταστήματα fan εμφανίστηκαν στα τέλη της δεκαετίας του '60, ξεκινώντας συνήθως ως επιχειρήσεις ταχυδρομικών παραγγελιών, και εκτός από κόμικς συχνά πουλούσαν και βιβλία επιστημονικής φαντασίας. Η αύξηση του αριθμού των καταστημάτων ήταν αργή αλλά σταθερή στη δεκαετία του '70, ενώ στη δεκαετία του '80 πήρε εκρηκτικές διαστάσεις. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας, υπήρχαν γύρω στα 400 τέτοια καταστήματα στη Βρετανία και 4.000 στην Αμερική. Με άλλα λόγια, ήταν αρκετά ώστε να δημιουργήσουν ένα «δίκτυο» και να συντηρήσουν μια βιώσιμη υποκοουλτούρα των κόμικς. Στον χώρο της υποκοουλτούρας των κόμικς αναπτύσσονταν ιδιόρρυθμες συνήθειες (ας μην ξεχνάμε ότι η λέξη «fan» είναι σύντμηση του «fanatic», «φανατικός»). Τα καταστήματα πουλούσαν μια ατέλειωτη σειρά κόμικς με σούπερ-ήρωες. Αν τα έβλεπε κάποιος που δεν ήταν fan, θα του φαινόταν ένα άσκοπο αναμάρτημα του ίδιου θέματος, για τους fan όμως ήταν πάντα συναρπαστικά. Η πελατεία των καταστημάτων ήταν κυρίως άντρες, από είκοσι μέχρι είκοσι πέντε ετών περίπου. Τα κόμικς ακολουθούσαν την παραδοσιακή συνταγή με τους πανίσχυρους μυώδεις ήρωες και οι εκδότες δεν είχαν κανένα εμπορικό κίνητρο για να αναζητήσουν υλικό κάποιας άλλης μορφής.<sup>1</sup>

Οι fan έκαναν συχνά και εμπόριο τευχών, κάτι που ενίσχυε την εντύπωση ότι είναι παράξενα και



# X-MEN

FACE IT, MISTER! THERE'S  
NOBODY FASTER THAN  
**QUICKSILVER!**



**"WHEN  
MUTANTS  
CLASH!"**

Πάνω: Εξώφυλλο των X-Men (Marvel Comics, 1975).  
Εικονογράφηση: John Buscema.  
Μια πολύπλοκη ιστορία για μια ομάδα «μεταλλαγμένων» σούπερ-ηρώων που ζουν σε έναν ηθικά ασαφή κόσμο. Ήταν ένας τίτλος των Lee/Kirby από τη δεκαετία του '60, αλλά ανανεώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του '70 και έγινε το κόμικς με τις μεγαλύτερες πωλήσεις όλων των εποχών.

εκκεντρικά άτομα. Η συλλογή κόμικς ήταν πάντα ένα σημαντικό μέρος του χόμπι, τώρα όμως όλο και περισσότεροι fan αγόραζαν κόμικς με αποκλειστικό σκοπό να τα πουλήσουν με κέρδος μετά από καιρό. Έτσι, κυκλοφόρησαν ογκώδεις «τιμοκατάλογοι», ενώ πολλοί διατηρούσαν τα τεύχη σε άριστη κατάσταση (τα αποθήκευαν σε πλαστικές σακούλες χωρίς να τα ανοίξουν). Μερικοί fan δικαιώθηκαν, όταν μεγάλοι οίκοι δημοπρασιών, όπως οι Sotheby's και Christie's, άρχισαν να πετυχαίνουν αστρονομικά ποσά για κόμικς σε καλή κατάσταση.

Μετά την κρίση της δεκαετίας του '70, τα καταστήματα fan πρόσφεραν μοναδικές εμπορικές ευκαιρίες στους εκδότες. Οι εκδότες έστελναν στα καταστήματα φυλλάδια με τους υπό έκδοση τίτλους και τα καταστήματα παράγγελλαν συγκεκριμένους αριθμούς τευχών, με την υποχρέωση να τα κρατήσουν σε περίπτωση που δεν πουληθούν. Αυτό το σύστημα «άμεσων πωλήσεων» σταθεροποίησε τα τιράζ των κόμικς, μείωσε τη σπατάλη, και έτσι ήταν αποδοτικό για όλους. Επίσης, παρέκαμψε εντελώς τα πρακτορεία εφημερίδων.

Καθώς συντελούνταν αυτός ο επαναπροσανατολισμός της αγοράς, ιδρύθηκαν νέοι εκδοτικοί οίκοι που είχαν σκοπό να εκμεταλλευτούν την κατάσταση. Εταιρείες όπως η Pacific, η First και η Eclipse ήξεραν ότι δεν είχαν τη δυνατότητα να ανταγωνιστούν τις πανίσχυρες Marvel και DC Comics στα πρακτορεία, κατάλαβαν όμως ότι, παρ' όλα αυτά, μπορούσαν να έχουν κέρδη αν έκαναν τις πωλήσεις τους αποκλειστικά μέσα από τα καταστήματα fan. Έτσι άρχισαν να εκδίδουν δικούς τους τίτλους με σούπερ-ήρωες και να κερδίζουν κάποιο τμήμα της αγοράς. Επιπλέον, προσφέροντας ποσοστά στους δημιουργούς, κατάφεραν να τραβήξουν μερικά μεγάλα ονόματα από τις δύο μεγάλες εταιρείες. Αυτό ήταν ένα σημαντικό βήμα για την κατοχύρωση των δικαιωμάτων των δημιουργών, και τελικά αναγκάστηκαν να τους μμηθούν όλες οι εταιρείες.<sup>2</sup> Με αυτό τον τρόπο, τα καταστήματα fan έγιναν το επίκεντρο της εκδοτικής δραστηριότητας των κόμικς.

Παρά τον νέο ανταγωνισμό, η μεγαλύτερη από τις πρώτες επιτυχίες ήταν της Marvel, με την ανανεωμένη σειρά των X-Men, που έμελλε να γίνει το υπέρτατο κόμικς των fan. Η νέα κατεύθυνση του τίτλου είχε αρχίσει το 1975, όταν δεν είχε εδραιωθεί ακόμη το δίκτυο των καταστημάτων fan, αλλά οι fan ήταν εκείνοι που το έκαναν πρώτο στην αγορά.

Οι νέοι «X-Men» εδραίωσαν το στυλ του κόμικς των fan. Το γράφημα του Chris Claremont, που ήταν δεκατέσσερα χρόνια στο «τιμόνι» της σειράς, ήταν διεισδυτικό και εξαιρετικά πολύπλοκο. Αυτό σήμαινε ότι οι αναγνώστες έπρεπε να αγοράζουν κάθε νέο τεύχος για να δουν την εξέλιξη της ιστορίας, η οποία μερικές φορές διαρκούσε χρόνια. Αυτή η μεγάλη διάρκεια του κόμικς είχε σαν αποτέλεσμα την ανάπτυξη μιας ιδιαίτερης σχέσης με το κοινό του. Οι X-Men ήταν ολοκληρωμένες προσωπικότητες, και οι μεταλλάξεις τους παρέπεμπαν στην εφηβεία, στις διαφορές χαρακτηριστικών των φυλών ή τη σεξουαλικότητα. Το γεγονός ότι ερωτεύονταν, μάλωναν, παντρεύονταν, γεννούσαν, πέθαιναν, και πάνω απ' όλα έπεφταν θύματα

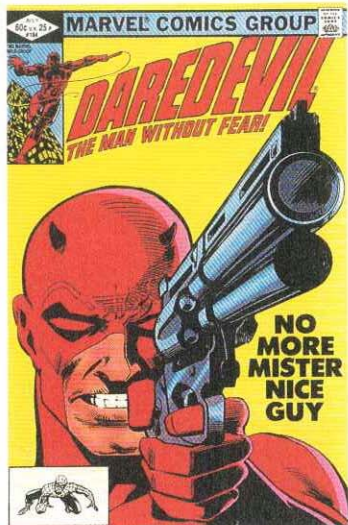
διακρίσεων από προκατειλημμένους ανθρώπους, μεγάλωνε τη γοητεία τους.<sup>3</sup> Η εικονογράφηση ήταν κι αυτή προσανατολισμένη προς τη νοοτροπία των fan, και οι δημιουργοί αυτών των κόμικς, ονόματα όπως ο John Byrne, ο Marc Silvestri, ο John Romita Jr και ο Jim Lee, απέκτησαν γρήγορα φανατικούς θαυμαστές. Αυτή την περίοδο, οι X-Men έγιναν η πιο επιτυχημένη σειρά όλων των εποχών για τη Marvel, με αποτέλεσμα να εμφανιστούν πολλές απομιμήσεις της —μερικές από την ίδια τη Marvel. Στη δεκαετία του '80 ακολούθησαν πολλοί τίτλοι με άλλες ομάδες σούπερ-ηρώων της Marvel, ανάμεσά τους το *The New Mutants* (1983), το *Alpha Flight* (1983) και το *X-Factor* (1986). Όλοι απευθύνονταν στους fan και είχαν μεγάλες πωλήσεις. Ιδιαίτερα τα πρώτα τεύχη γίνονταν ανάρπαστα. Αυτή η επίθεση της Marvel αρχικά αιφνιδίασε τις άλλες εταιρείες. Ο μεγάλος της αντίπαλος, η DC Comics, αντέδρασε αναβιώνοντας δύο σειρές που είχαν εμφανιστεί στη δεκαετία του '50 και του '60. Το *Legion of Superheroes* κυκλοφόρησε το 1980, ενώ το *Teen Titans* έγινε *The New Teen Titans* και στους παλιούς χαρακτήρες του «Robin», «Wonder Girl» και «Kid Flash» προστέθηκαν οι καινούργιοι «Starfire», «the Changeling», «the Raven» και «Cyborg» (μια ανανέωση ανάλογη με αυτή που είχε γίνει στους X-Men). Αυτός ήταν και ο κατ' εξοχήν ανταγωνιστικός τίτλος της Marvel, χάρη στην εξαιρετική εικονογράφηση του George Perez. Όσο για τις ανεξάρτητες εταιρείες, επειδή δεν είχαν τα μέσα να ανταγωνιστούν στο ίδιο επίπεδο με τις

μεγάλες, αντέδρασαν με οάτιρες. Η συνταγή των μεταλλαγμένων εφήβων σούπερ-ηρώων διακωμωδήθηκε σε όλη τη δεκαετία του '80 με μια σειρά τίτλων που ήταν εμπνευσμένοι από την επιτυχία των *Teenage Mutant Ninja Turtles* (Mirage, 1984). Άλλες παρόμοιες οάτιρες ήταν οι πιο άγνωστοι τίτλοι *Naive Interdimensional Commando Koalas* και *Adolescent Radioactive Blackbelt Hamsters*.<sup>4</sup> Το πρώτο κύμα των κόμικς για fan γνώρισε τέτοια επιτυχία, που οι εκδότες άρχισαν να αναζητούν νέες στρατηγικές για να το διατηρήσουν σ' αυτό το επίπεδο. Σκέφτηκαν ότι η αγορά των fan μπορεί να ενδιαφερόταν και για άλλα θέματα πέρα από τους ήρωες τύπου X-Men, και καθώς αποκτούσαν μεγαλύτερη σιγουριά άρχισαν να βγάζουν νέα κόμικς με καλύτερη ποιότητα έκδοσης και περιεχόμενο που απευθυνόταν σε μεγαλύτερο βαθμό σε ενήλικες. Αυτή ήταν η αρχή μιας έκρηξης στα «κόμικς για ενήλικες», τα οποία αποτελούν ίσως την πιο ενδιαφέρουσα καλλιτεχνικά φάση στην ιστορία των συμβατικών κόμικς. Οι τίτλοι που εκδόθηκαν είχαν περισσότερη πολιτική, κοινωνική παρωδία και ηθική χαλαρότητα, καθώς και πολλές σκηνές βίας και σεξ κινηματογραφικού τύπου. Σε αυτό το σημείο, παραμέρισαν τις επιταγές του Κώδικα (στον χώρο των κόμικς για fan αυτό μπορούσε να γίνει χωρίς νομικές συνέπειες).<sup>5</sup> Ωστόσο, τα κόμικς ήταν ακόμη προσανατολισμένα προς τους σούπερ-ήρωες, αφού οι εκδότες πίστευαν ότι δεν θα ήταν συνετό από εμπορική άποψη να ξεφύγουν πάρα πολύ

**Δεξιά: Σελίδες από τους X-Men (Marvel Comics, 1980). Εικονογράφηση: John Byrne. Σενάριο: Chris Claremont. Απόσπασμα μιας από τις πιο αγαπητές ιστορίες της σειράς, για τον θάνατο του «Phoenix».**







Το «κυνήγι» για την προσέλευση αναγνωστών μεγαλύτερης ηλικίας αρχίζει. Πάνω: Εξώφυλλο, *Daredevil* (Marvel Comics, 1982). Εικονογράφηση: Frank Miller. Μια σχετικά «προχωρημένη» ιστορία για έναν τυφλό σούπερ-ήρωα που εξακολουθεί όμως να είναι εξαιρετικά ευθύβολος με το μάγκνουμ του. Δεξιά και απέναντι: Εξώφυλλο και σελίδα από το *Swamp Thing* (DC Comics). Εικονογράφηση εξωφύλλου (1984): Tom Yeates. Εικονογράφηση strip (1986): Rick Veitch, σενάριο: Alan Moore. Εδώ, ο «οικο-ήρωας» «Swampy» κάνει κήρυγμα στην ανθρωπότητα για τα ελαττώματά της. Κάτω: Σελίδες από το *American Flag!* (First, 1984). Εικονογράφηση/σενάριο: Howard Chaykin. Πρωταγωνιστεί ο άνθρωπος του νόμου που έρχεται από το μέλλον Reuben Flagg. Οι ιστορίες ήταν ένα σατιρικό μείγμα από Raymond Chandler και Philip K. Dick.

από τις καθιερωμένες φόρμουλες. Έτσι, το νέο είδος ήταν ένα «υβρίδιο», που στηριζόταν ουσιαστικά σε μια παιδική φόρμα (κόμικς με σούπερ-ήρωες), η οποία είχε αναδιαμορφωθεί ώστε να απευθύνεται σε μεγαλύτερες ηλικίες.

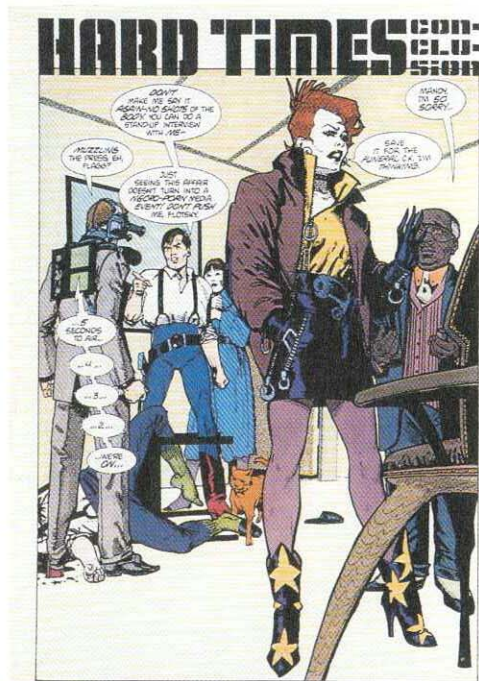
Από καλλιτεχνική άποψη, τα κόμικς ήταν στην καλύτερή τους εποχή και οι σκιτσογράφοι ήταν ελεύθεροι να πειραματίζονται. Έγχρωμη εικονογράφηση, κολάζ και εφαρμογές multimedia ήταν πλέον συνηθισμένα στοιχεία, και η εκτύπωση σε φωτογραφικό χαρτί έδινε το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Αυτό το χάσμα ανάμεσα στην εξελιγμένη μορφή του προϊόντος και τον παιδικό ουσιαστικά χαρακτήρα του περιεχομένου μεγάλωσε την ένταση ανάμεσα στους fan και τους «απ' έξω». Για τους «απ' έξω», η ίδια η ύπαρξη κόμικς με πρωταγωνιστές διάφορους τύπους που φορούν χρωματιστά κολάν και έχουν υπότιτλους «Μόνο για Ωριμους Αναγνώστες» επιβεβαίωνε απλώς τις υποψίες τους ότι οι fan ήταν άνθρωποι που αρνούταν να ενηλικιωθούν. Για τους ίδιους τους fan, όμως, αυτή ήταν η πιο συναρπαστική στροφή που είχε γίνει στα κόμικς εδώ και χρόνια.

Ο τίτλος που σηματοδότησε την αρχή αυτής της κίνησης ήταν το *Daredevil*, μια μάλλον αποτυχημένη σειρά της Marvel, με σούπερ-ήρωες, που αναδιαμορφώθηκε από το ανερχόμενο είδωλο των fan, τον Frank Miller, στις αρχές της δεκαετίας του '80. Αρχικά ήταν μια ιστορία της σειράς με έναν τυφλό σούπερ-ήρωα που διώκει το έγκλημα χρησιμοποιώντας τις υπόλοιπες αναπτυγμένες αισθήσεις του, αλλά ο Miller άρχισε να της προσθέτει νέα χαρακτηριστικά. Ανάμεσά τους ήταν οι εκπληκτικές σκηνές δράσης που ήταν επηρεασμένες από τις ταινίες πολεμικών τεχνών, και η προσθήκη ενός νέου εχθρού —της Ηλέκτρας, μιας νίντζα-δολοφόνου— που θα γινόταν ο δημοφιλέστερος γυναικείος χαρακτήρας στα συμβατικά



κόμικς. Ο Miller εκμεταλλεύτηκε επίσης στο έπακρο την τεχνική των γρήγορων διαδοχικών σκηνών και το *Daredevil* έγινε γρήγορα ο δεύτερος σε πωλήσεις τίτλος της Marvel, μετά τους X-Men. Η DC Comics αντέδρασε αναβιώνοντας ένα δικό της παλιό χαρακτήρα, τον *Swamp Thing*, στον ομώνυμο τίτλο. Ο αρχικός τίτλος δεν είχε κάνει ποτέ εντυπωσιακές πωλήσεις, αλλά ανανεώθηκε από τον Βρετανό συγγραφέα Alan Moore (πρώην μέλος του επιτελείου του *2000AD*), που πρόσθεσε κάποια στοιχεία ψυχολογικής ανάλυσης στην αρχική ιστορία ενός νοήμονος τέρατος που ζει σε ένα βάλτο. Ο Moore δίκαια επαινέθηκε για την ικανότητά του να ενσωματώνει στις ιστορίες του τα πολιτικά θέματα της εποχής: φεμινισμός, τα υπέρ και τα κατά των ναρκωτικών, οι αμερικανικοί νόμοι για την οπλοφορία, και πάνω απ' όλα, το οικολογικό κίνημα. Οι ανεξάρτητοι εκδότες είχαν κι αυτοί κάποια εμπορική επιτυχία στο ενήλικο αναγνωστικό κοινό. Η Eclipse έβγαλε το *The Rocketeer* (1984), του Dave Stevens, μια κεφάλτη περιπέτεια που εκτυλίσσεται στο Λος Άντζελες του '30, με έναν πιλότο που ηττάει με τη βοήθεια ενός πυραύλου στην πλάτη του. Η Capital είχε το *Nexus* (1981) των Mike Baron και Steve Rude, με έναν σούπερ-ήρωα που τα ταραγμένα όνειρά του τον ωθούν να κυνηγά δολοφόνους και να τους εκτελεί. Και η First έβγαλε το *American Flagg!* (1983) του Howard Chaykin, μια ιστορία με κυνικό χιούμορ, που εξελίσσεται στο Σικάγο του μέλλοντος. Τέλος, η Eagle γνώρισε στο αμερικανικό κοινό τη βία του *Judge Dredd*





I... I CANNOT LEAVE YOU HERE... AMONGST THESE PEOPLE...

ALEC, I'LL BE ALL RIGHT. WE'LL BOTH BE TOGETHER SOON.

I KNOW WE WILL.

VERY WELL...

... BUT HEAR THIS... MEN OF THE CITY!

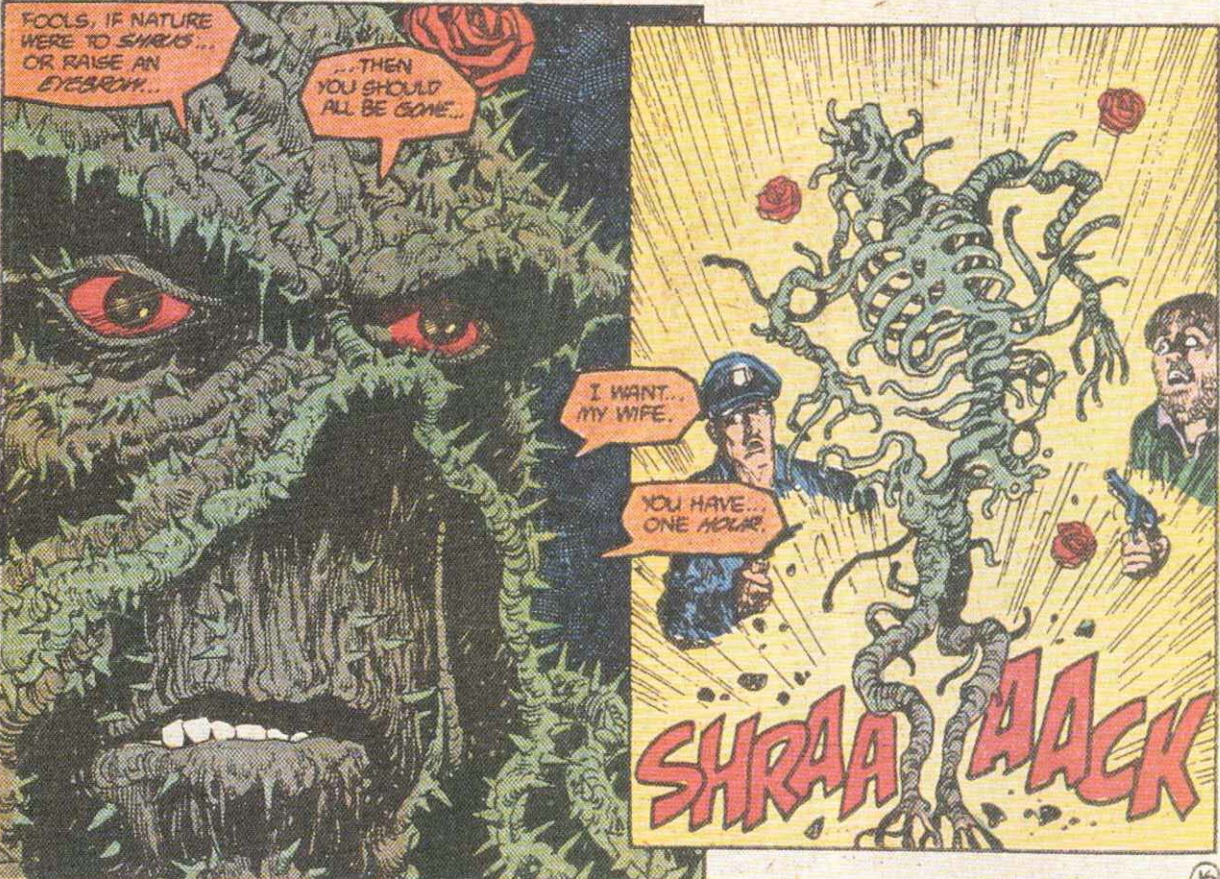


I HAVE TOLERATED... YOUR SPECIES... FOR LONG ENOUGH.

YOUR CRUELTY... AND YOUR GREED... AND YOUR INSUFFERABLE ARROGANCE...

YOU BLIGHT THE SOIL... AND POISON THE RIVERS... YOU RAZE THE VEGETATION... TILL YOU CANNOT... EVEN FEED... YOUR OWN AND...

A... AND THEN YOU BAST... OF MAN'S TROUHAN... OVER NATURE.



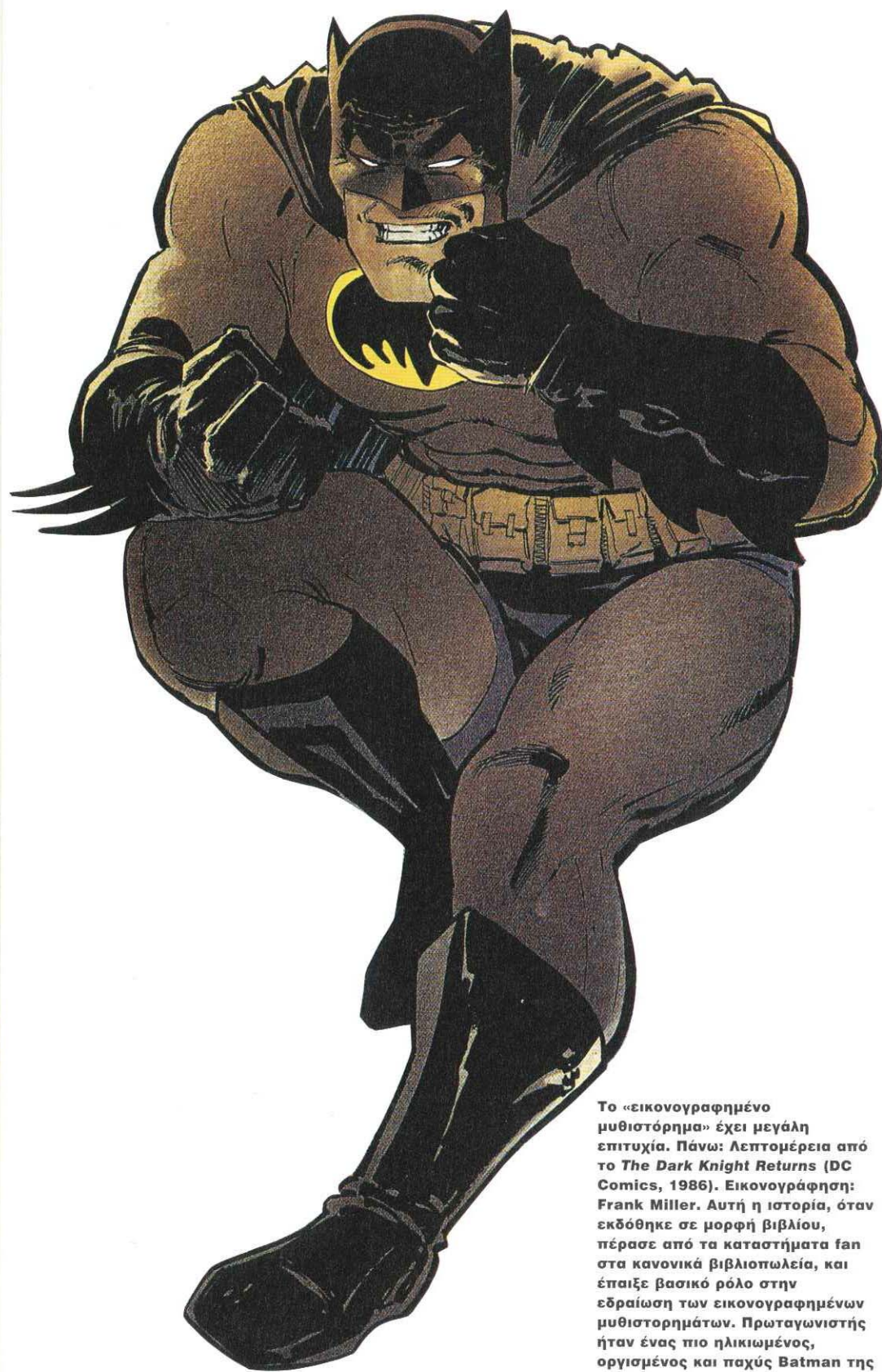
FOOLS, IF NATURE WERE TO SHRIEK... OR RAISE AN EYEBROW...

... THEN YOU SHOULD ALL BE GONE...

I WANT... MY WIFE.

YOU HAVE... ONE HOUR.

**SHRAA AACK**



**Το «εικονογραφημένο μυθιστόρημα» έχει μεγάλη επιτυχία. Πάνω: Λεπτομέρεια από το *The Dark Knight Returns* (DC Comics, 1986). Εικονογράφηση: Frank Miller. Αυτή η ιστορία, όταν εκδόθηκε σε μορφή βιβλίου, πέρασε από τα καστήματα fan στα κανονικά βιβλιοπωλεία, και έπαιξε βασικό ρόλο στην εδραίωση των εικονογραφημένων μυθιστορημάτων. Πρωταγωνιστής ήταν ένας πιο ηλικιωμένος, οργισμένος και παχύς Batman της δεκαετίας του '80.**

(1983), ανατυπωμένη από το 2000AD.

Ωστόσο, τα κόμικς για ενήλικες άρχισαν να απογειώνονται κυρίως το 1986-87. Μέχρι τότε, οι εκδότες είχαν κάνει μερικά πειράματα με πιο σοβαρό περιεχόμενο, αλλά η προσοχή τους ήταν ακόμη στραμμένη κυρίως στην αγορά των «ακατάλληλων». Δύο κόμικς άλλαξαν αυτή την κατάσταση, καθώς η επιτυχία τους έστρεψε τις δραστηριότητες του τομέα κυρίως προς τις μεγαλύτερες ηλικίες. Ήταν το *Batman: The Dark Knight Returns* (1986), του Frank Miller, και το *Watchmen* (1986), των Alan Moore και Dave Gibbons. Και τα δύο ήταν ανανεωμένες ιστορίες με γνωστούς σούπερ-ήρωες, εκδόσεις της DC Comics, και είχαν δημιουργηθεί από συγγραφείς και σκιτσογράφους που ήταν πολύ γνωστοί στους fan. Επίσης —κι αυτό ήταν πρωτοφανές για κόμικς που κυκλοφόρησαν στα καστήματα fan— ασχολήθηκαν μαζί τους πολλοί κριτικοί έξω από τους κύκλους των fan, και δημοσιεύτηκαν μάλιστα σοβαρές κριτικές σε εφημερίδες.

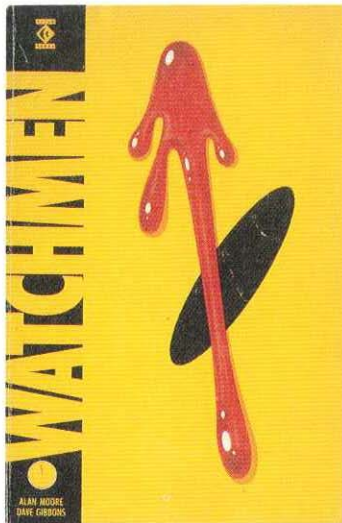
Το *Batman: The Dark Knight Returns* (Μπάτμαν: Ο Σκοτεινός Ιππότης Επιστρέφει) ήταν μια ριζική αναμόρφωση της μυθολογίας του Batman, που απομάκρυνε εντελώς τον χαρακτήρα από την ήπια μορφή του στη δεκαετία του '60. Σε αυτή την έκδοση, ένας κυνικός και νευρωτικός Batman, κυριευμένος από τους δαιμόνες του, βγαίνει από τη «σύνταξη» για να κάνει την τελευταία του μοιραία εκστρατεία ενάντια στον Joker. Στο μακελειό που ακολουθεί, αποκαλύπτονται —και τελικά επιδοκιμάζονται— τα κίνητρα ενός άγριου φρουρού της τάξης. Για τον Miller, ο νέος Batman ήταν: «η δύναμη ενάντια στο κακό, ένας δικαστής, σαφώς ανώτερος από τους κοινούς ανθρώπους, που δεν διστάζει να κρίνει και να τιμωρήσει ο ίδιος τους εγκληματίες, και να διορθώσει έτσι τα πράγματα».<sup>6</sup> Μερικοί αναγνώστες, πάντως, δεν ήταν σύμφωνοι μ' αυτή τη θέση του συγγραφέα.

Από καλλιτεχνική άποψη, το *Dark Knight* αντιπροσώπευε μια εξέλιξη του ήδη εξαιρετικού στυλ του Miller στο *Daredevil*. Η χρήση της φωτοσκίασης έκανε την Gotham City να μοιάζει με εφιάλτη βγαλμένο από μυθιστόρημα νουάρ, ενώ η καινούργια του μέθοδος για την ανακοίνωση πληροφοριών μέσα από τηλεοπτικές οθόνες (διάσπαρτες σε όλη τη σελίδα) έδινε μεγαλύτερη ένταση στην αφήγηση. Το αποτέλεσμα ήταν ένα εξαιρετικά ατμοσφαιρικό και υποβλητικό κόμικς, που αναδείχθηκε ακόμη περισσότερο με την εξαιρετική δουλειά του Klaus Janson στη μελάνωση και της Lynn Barley στον χρωματισμό.

Το *Watchmen* αφορούσε και αυτό μια ομάδα σούπερ-ηρώων που αναλαμβάνουν και πάλι ενεργό δράση, αλλά απέφυγε τις ουσιαστικά δεξιές θέσεις του *Dark Knight* υιοθετώντας μια πιο προοδευτική αντίληψη για το πώς θα λειτουργούσε η κοινωνία αν υπήρχαν πραγματικά τέτοιοι ήρωες. Η ιστορία ήταν χωρισμένη σε δώδεκα μέρη, με το καθένα από αυτά να επαναπροσδιορίζει το προηγούμενο, κρατώντας αμείωτο το ενδιαφέρον μέχρι το τέλος.

Ο Moore έχει επαινεθεί πολύ γι' αυτό το έργο, δεν πρέπει όμως να υποτιμάμε τη συνεισφορά του σκιτσογράφου Dave Gibbons. Η πειθαρχημένη διάταξη





Εξώφυλλο και σελίδες από το **Watchmen** (DC Comics/Titan, 1987). Εικονογράφηση: Dave Gibbons. Σενάριο: Alan Moore. Άλλο ένα πρωτοποριακό εικονογραφημένο μυθιστόρημα: η ιστορία, για μια ομάδα σούπερ-ηρώων που επανέρχονται στη δράση, ήταν δομημένη σαν κινεζικό «τάνγκραμ» για να διατηρεί το ενδιαφέρον παρά τη μεγάλη έκταση του έργου. Δεξιά: Οι Watchmen προσπαθούν να αποφασίσουν τι θα κάνουν (μία από τις φράσεις που ακούγονται: «Κάποιος πρέπει να σώσει τον κόσμο...»). Κάτω δεξιά: Ένα από τα μέλη της ομάδας δοκιμάζει την παλιά του στολή, αν και δείχνει να είναι κάπως περασμένης ηλικίας για ηρωισμούς.



των πάνελ λειτουργούσε τέλεια στο κόμικς. «Εκείνο που θέλαμε να κάνουμε με το *Watchmen*», είπε σε μια συνέντευξη, «ήταν να προβάλουμε την ιστορία, και σκέφτηκα ότι αν όλες οι εικόνες έχουν το ίδιο μέγεθος, θα υπάρχει το ίδιο αποτέλεσμα όπως όταν πιγαίνεις στο θέατρο ή στον κινηματογράφο, ή ακόμη όταν βλέπεις τηλεόραση. Επειδή το πλαίσιο της εικόνας είναι πάντα το ίδιο, το αγνοείς, και επομένως βυθίζεσαι ακόμη πιο εύκολα μέσα στην εικόνα».<sup>7</sup>

Η επιτυχία αυτών των κόμικς μπορεί να αποδοθεί σε τρεις παράγοντες. Πρώτον, στην ποιότητά τους: και τα δύο είχαν ενδιαφέρον σενάριο, πολύ καλύτερο από τους περισσότερους άλλους τίτλους που κυκλοφορούσαν. Δεύτερο, ο *Batman* ήταν ήδη πολύ γνωστός (και μέσα από την τηλεοπτική σειρά του '60) και το κοινό είχε εξοικειωθεί με τον χαρακτήρα του κόμικς. Τρίτο, οι δύο τίτλοι άλλαξαν μορφή και εκδόθηκαν σαν ενιαία δεμένα βιβλία, τα οποία πλάσαρίστηκαν στην αγορά ως «εικονογραφημένα μυθιστορήματα».

Το τρίτο αυτό σημείο χρειάζεται κάποια διευκρίνιση. Από μια άποψη, η ιδέα του «εικονογραφημένου μυθιστορήματος» ήταν μια υπερβολή της διαφήμισης. Σήμαινε απλώς ότι οι εκδότες μπορούσαν να πουλήσουν κόμικς για ενήλικες σε ένα ευρύτερο κοινό, δίνοντάς τους άλλο όνομα: συγκεκριμένα, συνδέοντάς τα με την ιδέα του μυθιστορήματος, και αποσυνδέοντάς τα από την εικόνα των κόμικς. Με λίγη βοήθεια από τα μέσα ενημέρωσης, η ιδέα έπιασε, αρχικά τουλάχιστον, και κάποιοι δήλωσαν ότι θα μπορούσε ίσως να δημιουργηθεί μια ολόκληρη νέα αγορά εκτός των καταστημάτων fan.<sup>8</sup>

Έτσι οι εκδότες άρχισαν να διαφημίζουν αυτά τα «εικονογραφημένα μυθιστορήματα» έξω από την αγορά των fan. (Οι σημαντικοί δημιουργοί των κόμικς πλάσαρονταν σαν σημαντικοί συγγραφείς). Στην πραγματικότητα, ο χαρακτηρισμός του «εικονογραφημένου μυθιστορήματος» δεν ήταν τόσο υπερβολικός. Πρώτα πρώτα, τα εικονογραφημένα

μυθιστορήματα δεν ήταν τόσο νέα όσο τα εμφάνιζαν οι διαφημιστές —η ιστορία τους αρχίζει από τη δεκαετία του '40. Ουσιαστικά, ήταν αυτό που έλεγαν ότι είναι: μυθιστορήματα σε εικονογραφημένη μορφή. Πιο συγκεκριμένα, θα μπορούσαν να οριστούν ως «εκτενή κόμικς με θεματική ενότητα σε μορφή βιβλίου». Με αυτή την έννοια, μπορούμε να βρούμε παραδείγματα εικονογραφημένων μυθιστορημάτων από όλες σχεδόν τις φάσεις των αμερικανικών κόμικς. (Στο κεφάλαιο 9 θα μιλήσουμε περισσότερο γι' αυτό το θέμα).

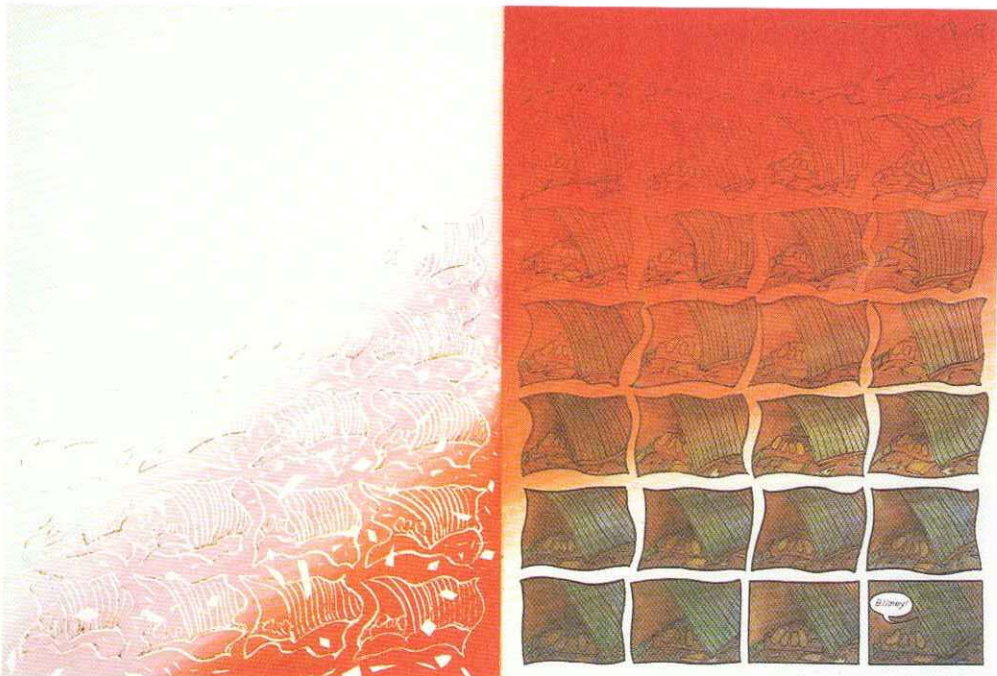
Εκείνο που έκανε το εικονογραφημένο μυθιστορήμα να αντέξει τόσο πολύ στον χρόνο, έστω και με οριακά μικρό αριθμό εκδόσεων, ήταν ότι έδινε νέες δυνατότητες στον τρόπο της αφήγησης των ιστοριών. Με άλλα λόγια, η πολυσέλιδη αφήγηση άφηνε μεγαλύτερα περιθώρια για τη δημιουργία έντασης και ατμόσφαιρας, για την ανάπτυξη των χαρακτήρων κ.λπ. Ταυτόχρονα, η εικονογράφηση ήταν συχνά καλύτερη από αυτή των συνηθισμένων κόμικς. Όπως είναι φυσικό, μερικοί δημιουργοί προτιμούσαν τα εικονογραφημένα μυθιστορήματα από τα κανονικά κόμικς.<sup>9</sup>

Έτσι, το *Dark Knight* και το *Watchmen* δεν έφεραν επανάσταση στα κόμικς, όπως συχνά υποστηρίζεται, αλλά επέτρεψαν απλώς σε ένα νέο αναγνωστικό κοινό να γνωρίσει τις δυνατότητες των εικονογραφημένων μυθιστορημάτων. Αυτό δεν σημαίνει ότι η διαφήμιση που είχαν αυτά τα «νέου είδους» κόμικς δεν έπαιξε μεγάλο ρόλο στην ανταπόκριση που βρήκαν από το κοινό. Χάρη στη δημοσιότητα που πήραν, το 1987, τα εικονογραφημένα μυθιστορήματα μπήκαν στα κανονικά βιβλιοπωλεία και στις δημόσιες βιβλιοθήκες.

Ταυτόχρονα, οι πολλές κριτικές στις λογοτεχνικές στήλες των εφημερίδων είχαν σαν αποτέλεσμα να γίνουν γνωστοί ο Alan Moore και ο Frank Miller. Αυτές οι εξελίξεις έκαναν αρκετούς εκδοτικούς οίκους βιβλίων να μπουν στον χορό. Σιγά σιγά, η Penguin, η Gollancz, η Mandarin, η Boxtree και πολλοί άλλοι άρχισαν να εκδίδουν σειρές εικονογραφημένων μυθιστορημάτων. Μερικοί εκδότες προσπάθησαν να διασκεύαζαν μυθιστορήματα γνωστών συγγραφέων σε εικονογραφημένη μορφή, ενώ άλλοι έφτασαν στο σημείο να αναθέσουν σε συγγραφείς όπως η Doris Lessing να γράψουν το σενάριο εικονογραφημένων μυθιστορημάτων. Φυσικά, αυτές οι κινήσεις τράβηξαν την προσοχή του Τύπου, και τα εικονογραφημένα μυθιστορήματα γνώρισαν ακόμη μεγαλύτερη δημοσιότητα. Δυστυχώς, όμως, η επιλογή υλικού από μέρους των εκδοτών δεν ήταν πάντα συνετή και ελάχιστοι νέοι τίτλοι εκπλήρωσαν τις αρχικές προσδοκίες των δημιουργών τους.

Για τους ίδιους λόγους, οι καιροί είχαν ωριμάσει για να μπορέσουν οι εκδότες των κόμικς να επωφεληθούν από την κατάσταση. Τώρα όλες σχεδόν οι νέες σειρές κόμικς δημιουργούνταν με απώτερο σκοπό να συγκεντρωθούν τα επεισόδια σε μορφή εικονογραφημένου μυθιστορήματος, ενώ ταυτόχρονα άρχισαν να γίνονται επανεκδόσεις τεσσάρων, έξι ή οχτώ κόμικς μαζί σε μορφή άλμπουμ, έστω και αν δεν είχαν θεματική ενότητα (κάτι που διαστρέβλωνε το νόημα του «εικονογραφημένου μυθιστορήματος» και το καταστούσε

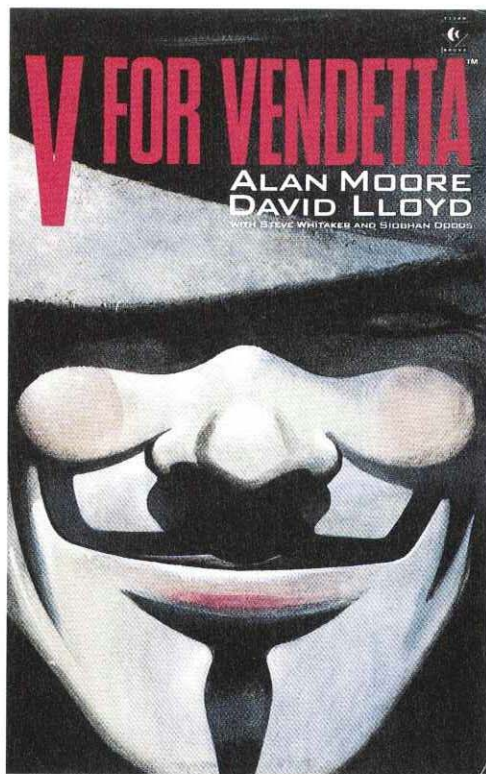
**Κάτω: Σελίδες από το *When the Wind Blows* (Penguin, 1982). Εικονογράφηση/σενάριο: Raymond Briggs. Οι συμβατικοί εκδοτικοί οίκοι βιβλίων μπήκαν στον χώρο του εικονογραφημένου μυθιστορήματος στη δεκαετία του '80, με πολύ μικρή επιτυχία. Η ιστορία του Briggs για ένα ζευγάρι συνταξιούχων που έζησαν ένα πυρηνικό ολοκαύτωμα ήταν μια απροσδόκητη επιτυχία**



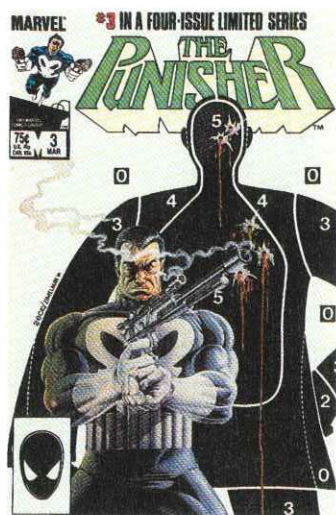


Σελίδες από το *Arkham Asylum* (DC Comics, 1989).  
 Εικονογράφηση: Dave McKean.  
 Σενάριο: Grant Morrison. Άλλη μια «σκοτεινή» εκδοχή του μύθου του Batman, που αυτή τη φορά φέρνει στο προσκήνιο τον Joker. Το *Arkham Asylum* (Ψυχιατρείο Άρκαμ) ήταν το μέρος όπου έμεναν οι εχθροί του Batman. Το κόμικς εμφανίστηκε σαν ένα έγχρωμο εικονογραφημένο μυθιστόρημα, με τόσο ρεαλιστική εικονογράφηση που έμοιαζε με φωτογραφία, και τυπώθηκε σε χαρτί άριστης ποιότητας.





Κι άλλοι ήρωες εμφανίζονται για τους fan. Πάνω αριστερά: Εξώφυλλο του εικονογραφημένου μυθιστορήματος *V for Vendetta* (DC Comics/Titan, 1990). Εικονογράφηση: David Lloyd. Η ιστορία, με πρωταγωνιστή ένα συμπαθητικό μασκοφόρο τρομοκράτη που εκδικείται τους πολιτικούς ηγέτες μιας φασιστικής Βρετανίας του μέλλοντος, ήταν μια ανανεωμένη μορφή της αρχικής ιστορίας από το *Warrior* (βλ. σ. 139). Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο, *Animal Man* (DC Comics, 1991). Εικονογράφηση: Brian Bolland. Ο ήρωας μπορεί να αποκτάει τη δύναμη που έχουν διάφορα ζώα, και επίσης έχει τη δυνατότητα να αισθάνεται την καταπίεση που υφίστανται τα ζώα από τον άνθρωπο. Κάτω: Εξώφυλλο, *The Punisher* (1986). Εικονογράφηση: Mike Zeck. Μια ιστορία με ρηχή πλοκή, για έναν μυώδη τιμωρό του εγκλήματος.



απλώς μια μέθοδο μάρκετινγκ).<sup>10</sup> Επιπλέον, η έμφαση τώρα δινόταν σε υλικό για ενήλικες. Έτσι, με μια αναπόφευκτη ίσως έλλειψη φαντασίας, οι εκδότες φόρτωσαν νέα έργα στις πλάτες του Miller και του Moore, ενώ ταυτόχρονα αναζητούσαν τους διαδόχους τους. Επίσης, βγήκε μια πληθώρα τίτλων με πιο ανθρώπινους σούπερ-ήρωες, συνήθως σκοτεινά ψυχολογικά πορτρέτα γνωστών χαρακτήρων, ακολουθώντας τη γνωστή πλέον συνταγή.

Η DC Comics προχώρησε πιο γρήγορα από όλους. Είχε εκδώσει και το *Dark Knight* και το *Watchmen*, και είχε ένα τεράστιο απόθεμα παλιών και αγαπημένων χαρακτήρων που μπορούσαν να αναδιαμορφωθούν με τον ίδιο τρόπο. Χάρη σ' αυτό της το πλεονέκτημα, η DC Comics αγοράστηκε από την πολυεθνική εταιρεία Warner Brothers. Τώρα, έχοντας μεγαλύτερη οικονομική δύναμη, η DC Comics μπορούσε να εκμεταλλευτεί τα δικαιώματα διάφορων χαρακτήρων και εκτός του χώρου των εκδόσεων.

Αυτό έγινε κυρίως με τον Batman, που τώρα ήταν ο πιο «ροντέρνος» ήρωας των κόμικς, χάρη στο *Dark Knight*. Εκδόθηκαν πολλές ακόμη ιστορίες του για ενήλικες, εν μέρει για να διατηρηθεί η δύναμη αυτού του τίτλου, και εν μέρει για να επωφεληθεί η εταιρεία από την επιτυχία της ταινίας *Batman: The Movie*, που παίχτηκε το 1989. Ήταν μια παραγωγή της Warner Brothers, εμπνευσμένη από το κόμικς του Miller, με πρωταγωνιστές τον Michael Keaton στον ρόλο του Batman και τον Jack Nicholson στον ρόλο του Joker. Μερικές από τις ιστορίες του Batman που βγήκαν αυτή την εποχή ξεχώρισαν. Για παράδειγμα, το *Arkham Asylum* (1989) ήταν ένα εικονογραφημένο μυθιστόρημα σε πολυτελή έκδοση, με εξαιρετικά έγχρωμη φωτορεαλιστική εικονογράφηση του Dave McKean, και μια διασκεδαστική κινική ιστορία του Grant Morrison, σχετικά με τη λεπτή γραμμή που χωρίζει τη νοστροπία

του Batman από εκείνη των εχθρών του. Επίσης, το *The Killing Joke* (1988), των Alan Moore και Brian Bolland, ήταν μια θαυμάσια απόδοση της ιστορίας του Joker, που αντιπαράθετει και πάλι την ψύχωση του Joker με του Batman. Και οι δύο τίτλοι ξεχωρίζουν για τις σκηνές βίας.

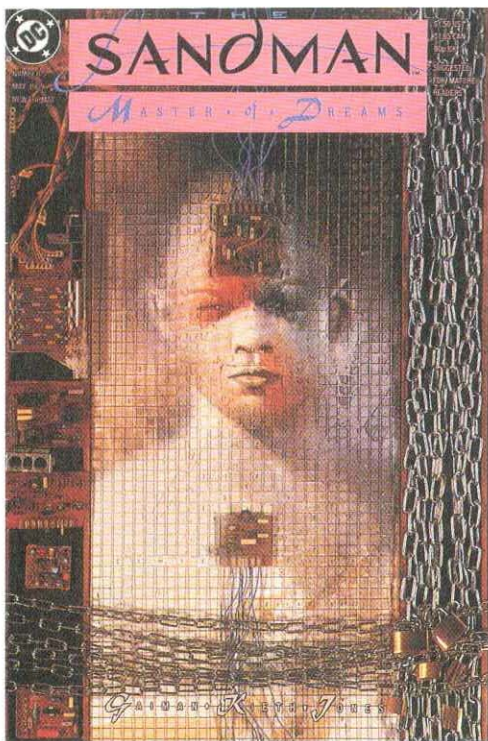
Ένα σημαντικό γεγονός για τους fan του Batman ήταν ο θάνατος του Robin, σε μια ιστορία με τέσσερα μέρη και τίτλο «A Death in the Family», που δημοσιεύτηκε στο *Batman*. Η DC Comics κατέληξε σε αυτή την απόφαση καλώντας τους fan να ψηφίσουν τηλεφωνικά αν πρέπει να ζήσει ή να πεθάνει ο Robin. επικράτησαν εκείνοι που ήθελαν τον θάνατό του με ψήφους 5.343 (έναντι 5.271). Το αποτέλεσμα ικανοποίησε ιδιαίτερα τους παραγωγούς της ταινίας, γιατί δεν είχαν σκοπό να συμπεριλάβουν τον Robin. Φυσικά, λίγο αργότερα ο Robin επανήλθε.<sup>11</sup>

Ο Batman δεν ήταν ο μοναδικός ήρωας των κόμικς της DC Comics. Μερικοί άλλοι τίτλοι που αναδιαμορφώθηκαν ήταν το *Green Arrow* (1988), το *Black Orchid* (1988), και το σημαντικότερο από όλα, το *Animal Man* (1988), με σενάριο του Grant Morrison και εικονογράφηση διάφορων σκιτισογράφων. Η εταιρεία είχε επίσης μια ακόμη μεγάλη επιτυχία, βγάζοντας σε μορφή εικονογραφημένου μυθιστορήματος μια παλιά ιστορία του Alan Moore, με έγχρωμη εικονογράφηση και με την προσθήκη νέου τέλους. Πρόκειται για το *V for Vendetta* (1990), με έναν ήρωα με αναρχικά κίνητρα.

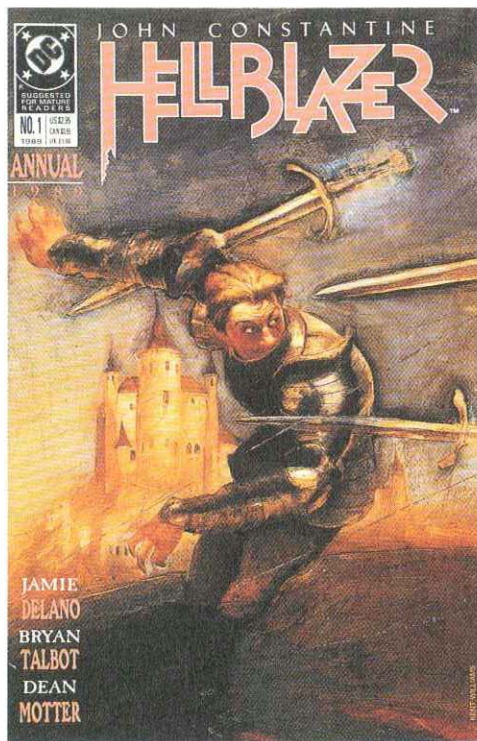
Η Marvel αντεπιτέθηκε ανανεώνοντας δικούς της παλιούς χαρακτήρες. Το *The Punisher* είχε πρωτοεμφανιστεί το 1974, και ήταν η ιστορία ενός πολεμοχαρή ηρώων πεζοναύτη. Ο ήρωας ανανεώθηκε από τον συγγραφέα Mike Baron (πρώην συνεργάτης της Nexus), ο οποίος του έδωσε τη μορφή του ανθρώπου που παίρνει τον νόμο στα χέρια του για να πολεμήσει το έγκλημα, κατά το πρότυπο του *Dark Knight*. Ο χαρακτήρας εμφανίστηκε και σε κανονικό κόμικς (1987), και σε ασπρόμαυρο περιοδικό (1989). Και τα δύο είχαν σκηνές υπερβολικής βίας, αλλά και εντελώς δεξιά πολιτική τοποθέτηση (Ο Punisher έκανε τον Batman του Miller να μοιάζει με κοινωνικό λειτουργό). Μετά το πρώτο κύμα εκδόσεων που έφερε η επιτυχία του *Dark Knight* και του *Watchmen*, ακολούθησαν, στη δεκαετία του '90, νέες αφιμαχίες ανάμεσα στην DC Comics και τη Marvel. Η μία συγκεντρώθηκε στην αγορά των ενηλίκων, ενώ η άλλη στράφηκε προς τους εφήβους. Και οι δύο χρησιμοποιούσαν διάφορα τεχνάσματα για να πουλούν τα προϊόντα τους.

Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο αυτής της σύγκρουσης, από καλλιτεχνική άποψη, ήταν ότι η DC Comics εκμεταλλεύτηκε τις καινοτομίες της στο πεδίο των κόμικς για ενήλικες λανσάροντας τη σειρά «Vertigo», ένα νέο σήμα που κάλυπτε τίτλους τρόμου. Οι εκδότες ακολούθησαν την καθιερωμένη πλέον μέθοδο: τα κόμικς εμφανίζονταν πρώτα σε μεμονωμένα τεύχη, με τη φράση «Για Ωριμους Αναγνώστες» στο εξώφυλλο, και αργότερα οι συνέχειες των ιστοριών συγκεντρώνονταν σε εικονογραφημένα μυθιστορήματα. Δύο κυρίως τίτλοι είχαν τη μεγαλύτερη επιτυχία, ο *Sandman* και ο





Τα κόμικς τρόμου ήταν μια πολύ δημοφιλής κατηγορία των κόμικς για ενήλικες. Πάνω, κάτω και απέναντι σελίδα: Εξώφυλλα και strip από το Sandman (DC Comics). Εικονογράφηση εξωφύλλων (και τα δύο του 1989): Dave McKean. Εικονογράφηση strip (1989): Sam Keith και Mike Dringenberg, σενάριο: Neil Gaiman. Ο Sandman είναι ο αθάνατος κυρίαρχος ενός μυστικιστικού χώρου που οι άνθρωποι μπορούν να τον δουν μόνο στα όνειρά τους. Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο, Hellblazer (DC Comics, 1989). Εικονογράφηση: Kent Williams. Το Hellblazer είχε επίσης αποκρυφιστικό χαρακτήρα, αλλά το ύφος του ήταν λιγότερο εύθυμο από το Sandman, και περισσότερο βρετανικό.



### Hellblazer.

Ο Sandman είχε εμφανιστεί για πρώτη φορά το 1941 και ήταν μέλος του «Συλλόγου Δικαιοσύνης της Αμερικής», μια παλιά σειρά με πρωταγωνιστές μια ομάδα σούπερ-ηρώων. Αυτός ο μάλλον αλλόκοτος χαρακτήρας χρησιμοποιούσε υπνωτικό αέριο για να πολεμά τους εγκληματίες, και φορούσε αντιασφυξιογόνο μάσκα για να μην το αναπνέει ο ίδιος. Δεν είχε επιτυχία, όμως, και ξεχάστηκε. Το 1988 τον αναβίωσε με θεαματικό τρόπο ο Βρετανός συγγραφέας Neil Gaiman. Στη νέα του μορφή ήταν εντελώς διαφορετικός: ο Sandman ήταν «ο Κυρίαρχος των Ονείρων», ένας αθάνατος με χλομό πρόσωπο που ζει στον χώρο του ασυνείδητου, μια μυθική φιγούρα που είναι ταυτόχρονα συμπαιθτική και απειλητική.<sup>12</sup> Η δημοτικότητα του νέου Sandman οφειλόταν κυρίως στην ποιότητα του σεναρίου. Ο Gaiman είχε επηρεαστεί έντονα από τον Alan Moore, αλλά ανέπτυξε το δικό του στυλ, που μερικές φορές ήταν εξαιρετικά λογοτεχνικό. Οι ιστορίες συνδύαζαν στοιχεία από την ελληνική μυθολογία και το ευρωπαϊκό φολκλόρ, και συχνά ήταν έτσι διαμορφωμένες ώστε να διαβάζονται σαν πλήρη εικονογραφημένα μυθιστορήματα. Ο Sandman ήταν ένα από τα κόμικς που κατάφεραν να συλλάβουν κάτι από το πνεύμα της εποχής του. Εναρμονιζόταν με τις ενασχολήσεις της υποκοιτούρας του «γοθτικού πανκ», και ιδιαίτερα με τη ρομαντική ερμηνεία της με τον θάνατο. Ταυτόχρονα, αντικατόπτριζε τις τάσεις που είχαν εμφανιστεί στα μυθιστορήματα και τις ταινίες τρόμου της εποχής: ιστορίες με δαίμονες και μανιακούς δολοφόνους αντιμετώπιζονταν συχνά με ένα ειρωνικό, μαύρο χιούμορ, αλλά δεν έπαυαν να σοκάρουν με τις άγριες σκηνές βίας. Τέλος, υπήρχε κάποια σχέση με το ενδιαφέρον των οπαδών της Νέας Εποχής για τον χώρο του υποσυνείδητου. Όπως το έθεσε ο Gaiman σε μια συνέντευξη: «Μία από τις απολαύσεις του Sandman είναι ότι βασικά λέει, “Ναι,

όλες οι θεωρίες για τα όνειρα είναι σωστές”. Πρόκειται για έναν κόσμο που δημιουργείται από το γεγονός ότι οι άνθρωποι προσωποποιούν τα όνειρα. Και έτσι ο Sandman υπάρχει με τον ίδιο τρόπο που υπάρχει ο θάνατος, επειδή οι άνθρωποι τον προσωποποιούν. Οι υποκειμενικές πραγματικότητες είναι όλες έγκυρες, επειδή βασίζονται στην αντίληψη».<sup>13</sup>

Το Hellblazer είναι κι αυτό μια αναβίωση, κατά κάποιο τρόπο, που άρχισε επίσης το 1988. Σε αυτόν τον πολύ πιο σοβαρό τίτλο πρωταγωνιστούσε ο John Constantine, ένας «ερευνητής του αποκρυφισμού». Ο Constantine είναι ένας πολύπλοκος χαρακτήρας, ένα είδος οκληρού Philip Marlowe, αλλά και ένας βασανισμένος άνθρωπος γιατί η ανάμειξή του με τη μαύρη μαγεία συχνά στοιχίζει τη ζωή στους φίλους του. Η περιγραφή του υπερφυσικού τρόμου στο κόμικς γινόταν μερικές φορές πραγματικά τρομακτική.

Το Hellblazer ήταν κι αυτό ένας τίτλος που είχε διαμορφωθεί κυρίως από τον συγγραφέα του, τον Άγγλο Jamie Delano, και ακολουθούσε τις τάσεις της εποχής του. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο του ήταν ότι περιείχε πολιτικούς υπαινιγμούς. Σε ένα σκοτεινό αλλά διασκεδαστικό παράδειγμα, ο ήρωας, που προέρχεται από την εργατική τάξη, πολεμά τους «γιάπι δαίμονες από την κόλαση». Ο τίτλος δεν είχε τον λυρισμό (και τις πωλήσεις) του Sandman, αλλά ήταν σίγουρα μια ανώτερη σειρά κόμικς τρόμου.

Το σήμα Vertigo περιέλαβε επίσης παλιές επιτυχίες όπως το Swamp Thing και το Animal Man (που δεν βρίσκονταν πια στην περίοδο των μεγάλων τους πωλήσεων), καθώς και νεότερα έργα όπως το Shade the Changing Man, το Enigma, το The Invisibles και το Doom Patrol. Είναι ενδιαφέρον ότι όλοι αυτοί οι τίτλοι στηρίζονταν κυρίως σε Βρετανούς δημιουργούς: «η βρετανική εισβολή», όπως ονομάστηκε στα fanzine. Εκτός από το βασικό τρίο των συγγραφέων, τον Morrison, τον Gaiman και τον Delano, υπήρχε επίσης ο νέος αλλά πολλά υποσχόμενος Peter Milligan και ο Garth Ennis. Πολλοί Βρετανοί υπήρχαν και στις τάξεις των σκίτσογράφων, ανάμεσά τους ο Duncan Fegredo, ο Sean Phillips, ο John Ridgway και ο Simon Bisley. Σχεδόν όλοι είχαν μάθει τη δουλειά (και ιδιαίτερα το είδος των θεμάτων των κόμικς για ενήλικες) στο 2000AD.<sup>14</sup>

Η σειρά Vertigo αναμφίβολα είχε επιτυχία, όχι μεγάλη όμως. Οι πωλήσεις δεν έφτασαν ποτέ στην κλίμακα του Dark Knight ή του Watchmen, και η δημοσιότητα που τους έδωσαν τα μέσα ενημέρωσης ήταν συγκριτικά σχεδόν ανύπαρκτη. Επιπλέον, η πρόβλεψη για εξάπλωση της αγοράς των εικονογραφημένων μυθιστορημάτων δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Έτσι, καθώς προχωρούσε η δεκαετία του '90, τα κόμικς για ενήλικες διέψευδαν όλο και περισσότερο τις αρχικές ελπίδες. Στην καλύτερη περίπτωση ήταν ένας παράλληλος τομέας που ενδιέφερε λίγους.

Η Marvel, κινούμενη πολύ έξυπνα, όπως μπορούμε να δούμε εκ των υστέρων, είδε πού οδηγούνται οι εξελίξεις και δεν προσπάθησε να ανταγωνιστεί τη σειρά Vertigo. Προτίμησε να συγκεντρώσει τις δραστηριότητές της σε πιο παραδοσιακό υλικό, που απευθυνόταν στην αγορά των εφήβων. Λοχολήθηκε με

# HELLFIRE CLUB

SSS. WELCOME, LADIES 'N' GENTLEMEN, TO ANOTHER THRILL-PACKED EVENING OF FUNFUNFUN HERE AT THE HELLFIRE CLUB.

I AM YOUR HOST, CHORONZON, HIGH DUKE OF THE EIGHTH CIRCLE, CAPTAIN OF THE HORDE OF LORD BEEZEBUB.

TONIGHT, FOR YOUR ENTERTAINMENT AND--SSS--DELECTATION...

A FORMAL CHALLENGE.

AS THE CHALLENGED, I SET THE METER AND TAKE FIRST MOVE.

AND THE CHALLENGER IS DREAM, ONCE THE MASTER OF THE REALM OF SLEEP...

SSSO LET'S HAVE A BIG HAND FOR-- MISTER SANDMAN!



It has been long since I was forced to play such games with Demons.

I rise slowly approach the stage.

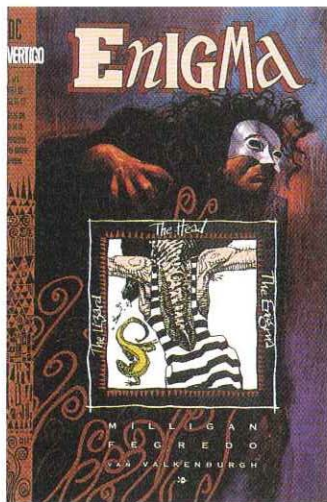
Around me a soft susurrus of sound, and a languorous, ironic applause.

"The Hellfire Club." It feels like a bad joke.

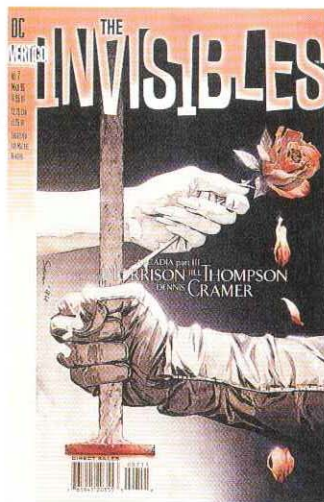


And like everything else in Hell, it is deadly serious.

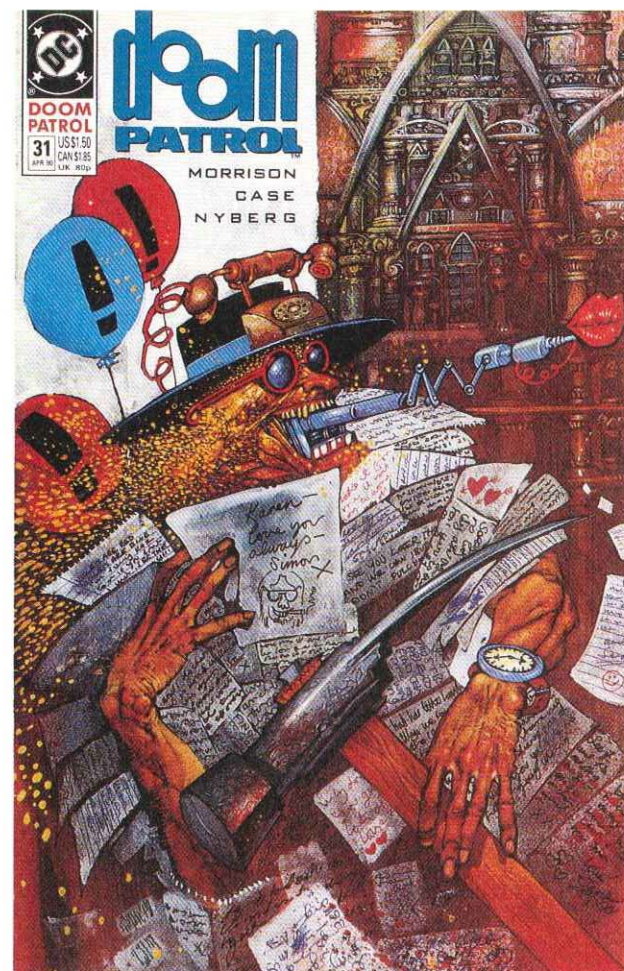
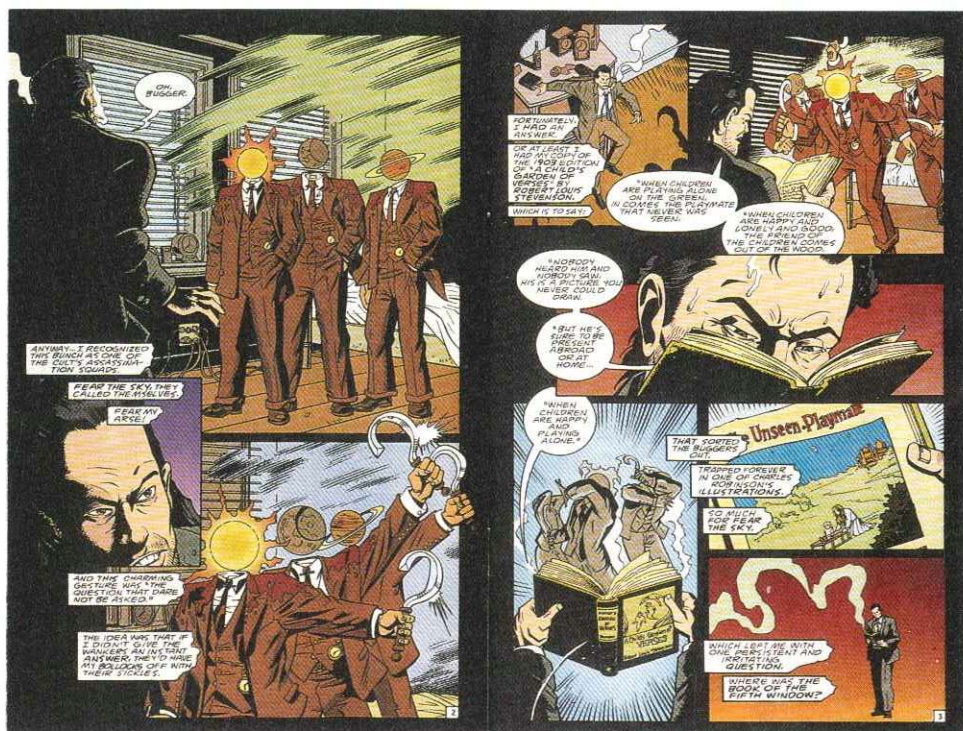




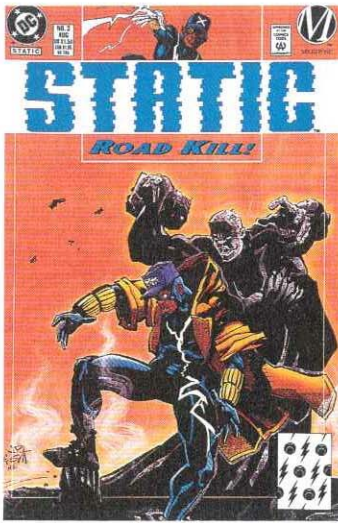
Μερικοί τίτλοι της δεκαετίας του '90 με το σήμα Vertigo της DC Comics (όλα εκδόσεις της DC Comics). Αν και υπήρχε η φράση «Για Ήριμους Αναγνώστες» στο εξώφυλλο, η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο ποιοτικό και το εξεζητημένο ήταν μερικές φορές πολύ λεπτή. Πάνω αριστερά: Εξώφυλλο, *Enigma* (1993). Εικονογράφηση: Duncan Fegredo. Με έναν «σούπερ-ήρωα που αναζητά νόημα σε έναν παράλογο κόσμο». Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο, *The Invisibles* (1995). Εικονογράφηση: Sean Phillips. Με μια ομάδα ηρώων που παραμένουν άγνωστοι λειτουργώντας σε μικρούς πυρήνες. Κάτω: Σελίδες και εξώφυλλο από το *Doom Patrol* (1990). Εικονογράφηση strip: Richard Case. Σενάριο: Grant Morrison. Εικονογράφηση εξωφύλλου: Simon Bisley. Μια συνειδητά αλλόκοτη αναβίωση μιας ιστορίας από τη δεκαετία του '60, με μια ομάδα σούπερ-ηρώων, που είχε υπερβολικά σουρεαλιστικά στοιχεία.



καθιερωμένους χαρακτήρες αντί να δημιουργήσει νέους, συνέχισε να βγάξει «κόμικς σε συνέχειες» αντί για εικονογραφημένα μυθιστορήματα, και, κυρίως, διατήρησε ως επίκεντρο των ιστοριών την εικονογράφηση και όχι την πλοκή. Επιπλέον, έκανε κάθε δυνατή προσπάθεια για να προσελκύσει τους fan των ειδικών καταστημάτων (με συλλεκτικά εξώφυλλα, κ.λπ.), ενώ αγνοούσε ουσιαστικά τον ευκαιριακό αναγνώστη του βιβλιοπωλείου. Ήταν μια μέθοδος «επιστροφής στις ρίζες», που οπωσδήποτε ήταν συνετή από εμπορική άποψη. Η Marvel είχε και ένα άλλο κίνητρο που την έκανε να ακολουθήσει αυτό τον δρόμο. Το 1991, η εταιρεία μπήκε στο Χρηματιστήριο της Νέας Υόρκης. Αυτό σημαίνει ότι τώρα υπήρχαν περισσότερες πιέσεις να μεγαλώσει το μερίδιό της στην αγορά, και να διευρύνει την αγορά γενικότερα, ώστε να είναι ικανοποιημένοι οι μέτοχοι. Το αποτέλεσμα ήταν ένα κύμα έκδοσης νέων τίτλων, που δεν ήταν πάντα ποιοτικοί. Πολλοί δεν πέτυχαν, αλλά η μία ή δύο πολύ μεγάλες επιτυχίες αντιστάθμιζαν αυτή την αποτυχία με το παραπάνω.



Η πρώτη μεγάλη επιτυχία είχε έρθει πριν από την είσοδο της εταιρείας στο χρηματιστήριο και ήταν μια αναβίωση του *Spider-Man*. Συγγραφέας και σκιτσογράφος της σειράς ήταν ένα δημιουργός που άρεσε στους fan, ο Todd McFarlane, και το ύφος του καθιερώθηκε ως συνταγή και για άλλες μελλοντικές σειρές: εντυπωσιακή εικονογράφηση και σχεδόν ανύπαρκτη πλοκή. Επίσης, η σειρά κυκλοφορούσε με πολλά διαφορετικά έγχρωμα εξώφυλλα, τα οποία τα μάζευαν οι συλλέκτες fan. Γρήγορα έγινε το κόμικς με τις μεγαλύτερες πωλήσεις, ξεπερνώντας τα 3 εκατομμύρια αντίτυπα. Ωστόσο, ακόμη και αυτό το ρεκόρ καταρρίφθηκε από μια άλλη σειρά, την *X-Force* (1991), που εκτιμάται ότι πουλούσε 3,5 εκατομμύρια. Ήταν ένα ακόμη κόμικς που σχετιζόταν με τους X-Men, εικονογραφημένο από τον Rob Liefeld. Η DC Comics βρέθηκε πάλι να αναζητά τρόπους απεπιθέσεως σε αυτές τις επιτυχίες. Οπωσδήποτε, κανείς δεν θα μπορούσε να πει ότι η εταιρεία είχε παραμελήσει την αγορά των εφήβων. Είχε δοκιμάσει κι αυτή διάφορα τεχνάσματα και ειδικά εξώφυλλα, αλλά με περιορισμένη επιτυχία. Προσπάθησε επίσης να αντιδράσει ιδρύοντας μια σειρά με νέο σήμα (Milestone), που αυτή τη φορά απευθυνόταν στους μαύρους νέους. Η Milestone ήταν μια σειρά τίτλων με πρωταγωνιστές μαύρους σούπερ-ήρωες. Η ίδια η DC Comics δήλωσε ότι ήθελε «να κάνει τα κόμικς πολυφυλετικά». <sup>15</sup> Στην πραγματικότητα, τα κόμικς είχαν γίνει πολυφυλετικά εδώ και πολλά χρόνια στα πλαίσια του underground, και είχαν

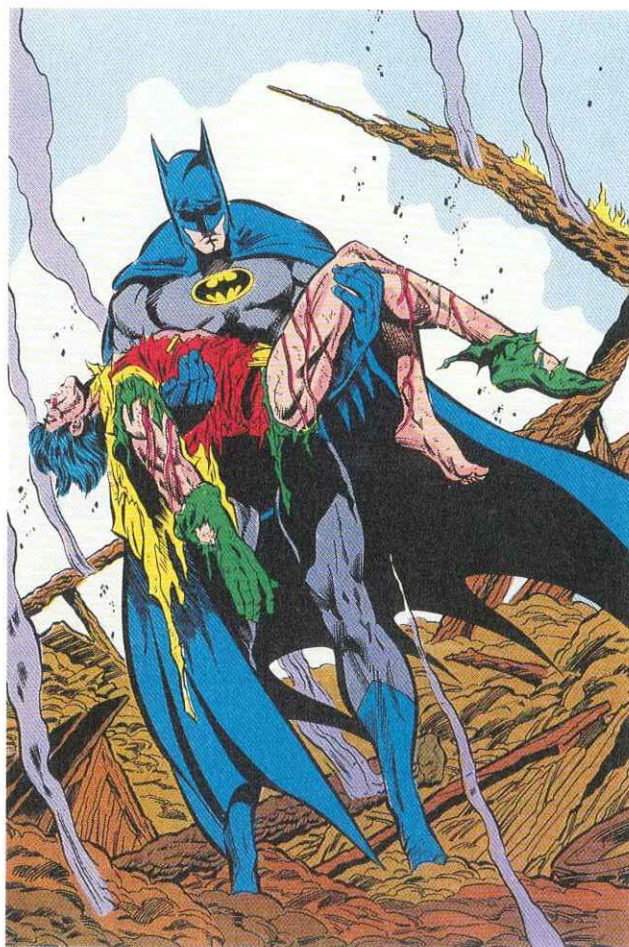


**Πάνω: Εξώφυλλο, Static (DC Comics, 1993). Εικονογράφηση: John Paul Leon. Μια ιστορία παλιάς εποχής, με πρωταγωνιστή ένα μαθητή γυμνασίου που είναι ταυτόχρονα και σούπερ-ήρωας. Διέφερε μόνο στο ότι ανήκε στη σειρά με το σήμα Milestone που έβγαζε κόμικς για μαύρους, και οι πρωταγωνιστές ήταν μαύροι. Κάτω: Οι σούπερ-ήρωες αρχίζουν να πεθαίνουν (όλα εκδόσεις DC Comics). Δύο από τα πιο κινικά τεχνάσματα μάρκετινγκ των τελευταίων ετών ήταν ο θάνατος του Robin και του Superman.**

εμφανιστεί ακόμη και μαύροι σούπερ-ήρωες. Ωστόσο, η σειρά ήταν αρκετά πρωτότυπη, και σε αυτή εμφανίστηκαν μερικοί σημαντικοί νέοι δημιουργοί και χαρακτήρες. Τίτλοι όπως το *Static*, το *Icon*, το *Hardware* και το *Blood Syndicate* (όλοι του 1993) έδειχναν μια βαθιά γνώση της μυθολογίας των σούπερ-ηρώων, με ένα μοντέρνο και συχνά χιουμοριστικό ύφος. Το 1993, η DC Comics αποκάλυψε το μεγάλο της σχέδιο: να «σκοτώσει» τον μεγαλύτερο ήρωά της, τον Superman. Υπήρχαν πολλοί λόγοι που τους οδήγησαν σε αυτή την απόφαση, με κυριότερο ίσως ότι η δημοτικότητα του χαρακτήρα είχε μειωθεί τελευταία. Οι ταινίες με τον Christopher Reeve είχαν μεγάλη επιτυχία, και συνέχισαν να βγαίνουν μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80, για να ακολουθήσει μια ανανέωση του κόμικς από τον John Byrne, η οποία μάλιστα δίχασε τους fan. (Αυτή η μορφή του Superman έμοιαζε με τον Reeve, και ήταν πιο ανθρώπινη από κάθε άλλη). Όμως, μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '90 ο Superman είχε επισκιαστεί ολοκληρωτικά από τις ταινίες και τα κόμικς του Batman. Ο παλιός του αντίπαλος τον είχε νικήσει για άλλη μια φορά. Για να ανεθούν πάλι οι πωλήσεις, έπρεπε να γίνει κάτι δραστικό. Ο θάνατος ενός χαρακτήρα ήταν ένα δοκιμασμένο τέχνασμα, και μπορούσε να φέρει πολλά λεφτά (όπως είχε αποδείξει ο θάνατος του Robin), αλλά μια τέτοια επέμβαση σε έναν τόσο σημαντικό χαρακτήρα όπως ο Superman είχε και τους κινδύνους της. Η DC Comics ήξερε ότι μπορούσε να στηριχτεί στην αγορά των fan, ιδιαίτερα αν το κόμικς

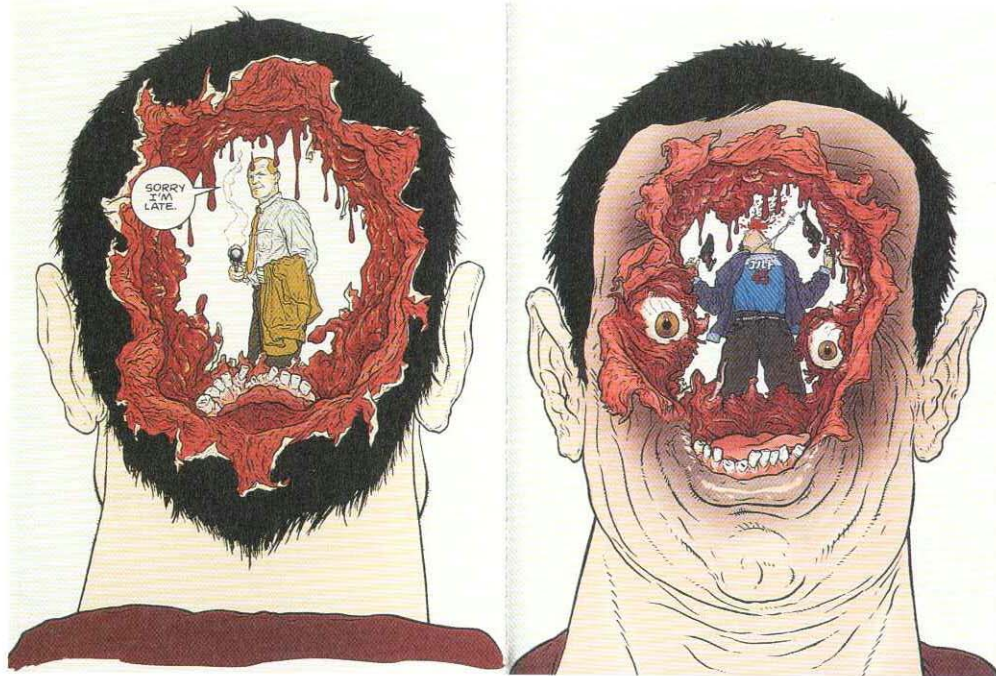


**Πάνω και δεξιά: Πάνελ που προετοιμάστηκε για την περίπτωση που ο Robin θα ζούσε (DC Comics, 1988), και σελίδα από το *Batman: A Death in the Family* (DC Comics, 1988). Εικονογράφηση: Jim Aparo. Σενάριο: Jim Starlin. Άκρη δεξιά: Εξώφυλλο του *The Death of Superman* (DC Comics, 1993). Εικονογράφηση: Jon Bogdanove.**



κυκλοφορούσε με κάποια ειδικά δώρα. Όμως, η εταιρεία ήθελε να είναι οίγουρη για την επιτυχία του εγχειρήματος και έκανε μια τεράστια καμπάνια διαφήμισης. Η υπόθεση του επεισοδίου στο οποίο πεθαίνει ο Superman παρέπεμπε στη χριστιανική θρησκεία. Ο Superman προσπαθεί να σταματήσει τη δολοφονική επίθεση ενός τέρατος που έχει το όνομα Doomsday (Ημέρα της Κρίσης) και σκοτώνεται. Λίγο αργότερα, αρχίζουν να εμφανίζονται άτομα που λένε ότι τον είδαν. Τελικά, μερικοί φίλοι του ανοίγουν τον τάφο και τον βρίσκουν άδειο. Ήταν μια απλή, αλλά πολύ αποτελεσματική φόρμουλα. Η ιστορία επανεκδόθηκε σε ενιαία μορφή, σαν εικονογραφημένο μυθιστόρημα, που είχε τεράστια επιτυχία, ενώ τα μεμονωμένα τεύχη από την αρχική της έκδοση σε συνέχειες έγιναν μερικά από τα μεγαλύτερα μπεστ-σέλερ στην ιστορία της εταιρείας. Φυσικά, ο Superman δεν έμεινε... νεκρός για πολύ. Μετά από μια μηεπιβεβαιωμένη εξέλιξη με διάφορους απατεώνες που παριστάνουν τον ήρωα, γρήγορα άρχισε πάλι να πετάει στους ουρανούς όπως πάντα. Όμως, παρά τις μεγάλες μάχες ανάμεσα στη Marvel και την DC Comics, στη δεκαετία του '90 οι δυο εταιρείες έπρεπε να αντιμετωπίσουν μια αλήθεια: ότι δεν ήταν πια μόνες τους στην αγορά. Μερικές ανεξάρτητες εταιρείες είχαν αναπτυχθεί τόσο πολύ ώστε να αποτελούν πραγματική απειλή. Τρεις εταιρείες ιδιαίτερα έπαιζαν σημαντικό ρόλο τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας: η Dark Horse, η Voyager και η Image. Η Dark Horse ιδρύθηκε το 1986 και είχε πάντα τη φήμη





**H Dark Horse ήταν από τους πιο πετυχημένους νέους ανεξάρτητους εκδοτικούς οίκους, κάτι που οφείλεται εν μέρει στο γεγονός ότι είχε πάρει τον Frank Miller.** Όλα τα παραδείγματα που ακολουθούν έχουν δικό του σενάριο. Πάνω και πάνω δεξιά: Σελίδες και εξώφυλλο από το *Hard Boiled* (Dark Horse, 1992). **Εικονογράφηση: Geof Darrow.** Η ιστορία ενός cyborg, με σκηνές τρομερής βίας στις οποίες η κίνηση θυμίζει χορογραφία μπαλέτου. Κάτω αριστερά: Εξώφυλλο του εικονογραφημένου μυθιστορήματος *A Dame to Kill For* (Dark Horse, 1994). **Εικονογράφηση: Frank Miller.** Το δεύτερο μυθιστόρημα στην εκπληκτικά επιτυχημένη σειρά των θρίλερ νουάρ «Sin City». Κάτω δεξιά: Εξώφυλλο του *Give Me Liberty* (Dark Horse, 1990). **Εικονογράφηση: Dave Gibbons.** Μια ιστορία με πολιτικά κυρίως στοιχεία, που εκτυλίσσεται σε ένα μέλλον επιστημονικής φαντασίας, και η ηρωίδα είναι μύρη.

εταιρείας που βγάζει ποιοτικά κόμικς, αλλά δεν είχε κάνει μεγάλες επιτυχίες μέχρι το 1988-90. Τότε έβγαλε μια σειρά κόμικς βασισμένα σε ταινίες, τα οποία άρχισαν να έχουν μεγάλες πωλήσεις. Μεγάλη επιτυχία είχαν ιδιαίτερα το *Aliens* (1988), το *Predator* (1989) και το *Terminator* (1990), που εμφάνιζαν τις ιστορίες τους σαν συνέχειες των αρχικών ταινιών. Η εταιρεία δημιούργησε επίσης μια δική της κινηματογραφική επιτυχία με το *The Mask* (1991), που αρχικά ήταν ένα κόμικς που σατίριζε τους σούπερ-ήρωες, με κάποια στοιχεία τρόμου, και το 1994 έγινε ταινία slapstick (φαρσοκωμωδία) από το Χόλιγουντ, με πρωταγωνιστή τον Jim Carrey.

Η Dark Horse είχε κι αυτή βλέψεις στην αγορά των κόμικς για ενήλικες και δημιούργησε μερικούς νέους ήρωες για το συγκεκριμένο κοινό. Η εταιρεία είχε ένα μεγάλο ατού: τώρα απασχολούσε σχεδόν αποκλειστικά τον Frank Miller. Αυτός έγραφε το *Give Me Liberty* (1990), με εικονογράφηση του Dave Gibbons, για την προσπάθεια μιας θαρραλέας μαύρης γυναίκας να αποκτήσει πνευματική ελευθερία σε μια Αμερική του μέλλοντος που βρίσκεται στα πρόθυρα εμφυλίου

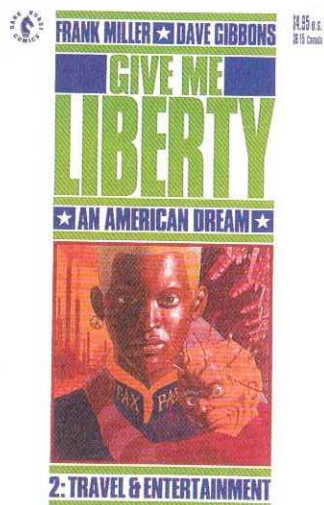
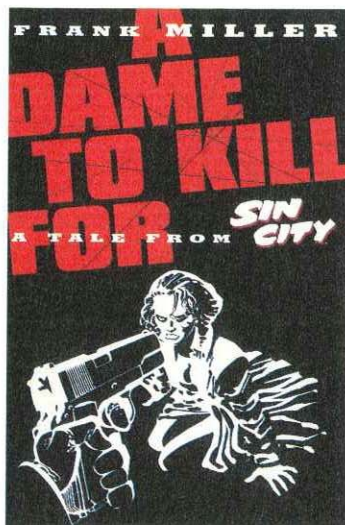


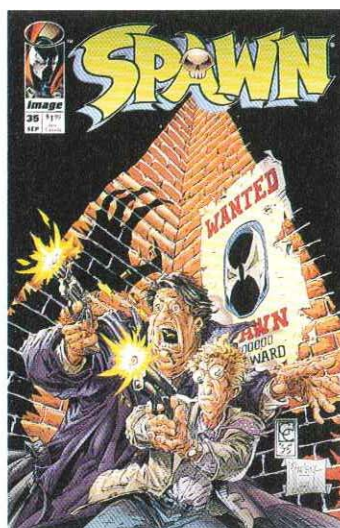
1485 585

πολέμου. Επίσης, το *Hard Boiled* (1990), με εικονογράφηση του Geof Darrow, μια πιο σκοτεινή και σκληρή ιστορία για ένα ανελέητο cyborg που προσπαθεί να ξαναβρεί τη μνήμη του. Ο Miller έγραψε και εικονογράφησε το *Sin City* (1993), με έναν ήρωον κατάδικο που προσπαθεί να βρει ένα μανιακό δολοφόνο. Αυτό ήταν ένα από τα καλύτερα κόμικς της δεκαετίας, εικονογραφημένο με εκπληκτικές ασπρόμαυρες φωτοσκιάσεις, αλλά και ένα από τα πιο βίαια: ο δολοφόνος κρεμάει τα κεφάλια των θυμάτων του στον τοίχο, σαν ταριχευμένες κεφαλές ζώων, ενώ ο ήρωας δεν διστάζει κι αυτός να βασανίσει για να πετύχει τον σκοπό του.

Η δεύτερη ανεξάρτητη εταιρεία που ξεχώρισε, η Voyager, ήταν η λιγότερο ενδιαφέρουσα, γιατί οι τίτλοι της ακολουθούσαν τη δοκιμασμένη συνταγή των σούπερ-ηρώων. Η Voyager ιδρύθηκε από έναν πρόην συντάκτη της Marvel, τον Jim Shooter, και έβγαλε νέους τίτλους με το σήμα Valiant. Στην αρχή αναβίωσε άγνωστους ήρωες της δεκαετίας του '60 (που αρχικά είχαν εκδοθεί από την Gold Key), όπως το *Magnus*, *Robot Fighter* και το *Solar, Man of the Atom* (και τα δύο εκδόσεις του 1991). Το 1992, όμως, έβγαλε μερικούς πρωτότυπους τίτλους όπως το *X-O Manowar*, το *Harbinger*, το *Shadowman* και το *Eternal Warrior*, οι οποίοι έγιναν η βάση της επιτυχημένης σειράς «Valiant Universe». Όλες οι ιστορίες ήταν βαρετές και κοινότοπες, σπληνιμένες στις γνωστές φόρμουλες των κόμικς για εφήβους, αλλά πήγαν αρκετά καλά στις πωλήσεις.<sup>16</sup>

Η τρίτη ανεξάρτητη εκδοτική εταιρεία, η Image Comics, ήταν σίγουρα και η πιο επιτυχημένη εμπορικά. Είχε ιδρυθεί από μια ομάδα δυσαρεστημένων συγγραφέων και σκιτσογράφων της Marvel, που αποφάσισαν ότι η αροιβή που έπαιρναν για τη δουλειά τους ήταν χαμηλή με βάση το παραδοσιακό σύστημα της Marvel. Ανάμεσα σ' αυτούς τους δημιουργούς υπήρχαν ονόματα όπως ο Todd McFarlane, ο Jim Lee και ο Rob Liefeld, που είχαν δημιουργήσει μερικά από τα πιο επιτυχημένα κόμικς όλων των εποχών. Από μια άποψη, το εγχείρημά τους ήταν πολύ επικίνδυνο, η αισιοδοξία τους όμως δικαιώθηκε από την επιτυχία των τριών πρώτων τίτλων τους. Το πρώτο ήταν το *Youngblood* (1992), του Liefeld, που περιλάμβανε και κάρτες (δώρο για τους αναγνώστες), και έσπασε το ρεκόρ πωλήσεων στα ανεξάρτητα κόμικς. Το δεύτερο,





**Παραδείγματα από τους τίτλους του μεγαλύτερου ανεξάρτητου εκδότη, της Image Comics, μιας εταιρείας που δημιουργήθηκε από πρώην δημιουργούς της Marvel. Πάνω: Εξώφυλλο του WildCATS (Image, 1993).**

**Εικονογράφηση: Jim Lee. Ένας τίτλος που στηριζόταν στο μοτίβο της ηρωίδας με τα τεράστια στήθη. Πάνω, κάτω, δεξιά και απέναντι σελίδα: Εξώφυλλα και σελίδες από το Spawn (Image, 1993). Εικονογράφηση/σενάριο: Todd McFarlane. Ο διαβολικός ήρωας με τη στολή έγινε αμέσως επιτυχία. Παρ' όλο που δεν υπήρχε πλοκή, το κόμικς παρέμεινε στην κορυφή των πωλήσεων χάρη στη ρέουσα εικονογράφηση, τις καλοσχεδιασμένες φιγούρες και, αναπόφευκτα, τις ακραίες σκηνές βίας.**

το *Spawn* (1992) του McFarlane, έσπασε το ρεκόρ του προηγούμενου. Και το τρίτο, το *WildCATS* (1992) του Lee, έσπασε το ρεκόρ του δεύτερου. Πριν περάσει πολύς καιρός, οι τίτλοι της Image «έστελναν» τα κόμικς της DC Comics στην τρίτη θέση στα chart των πωλήσεων.

Δεν είναι δύσκολο να εξηγήσουμε την επιτυχία των εκδόσεων της Image. Ουσιαστικά στηρίζονταν στις γνωστές φόρμουλες της Marvel και έβγαιναν από τα καλύτερα ονόματα της αγοράς. (Αργότερα μπήκαν στην εταιρεία και άλλοι κορυφικοί δημιουργοί, όπως ο Erik Larsen, ο Marc Silvestri και ο Whilce Portacio). Τα κόμικς της Image όμως είχαν και άλλα προτερήματα. Για παράδειγμα, η πλοκή πολλών τίτλων είχε στοιχεία από τα κόμικς τρόμου και επιστημονικής φαντασίας, που ήταν της μόδας, ενώ μερικοί τίτλοι είχαν σαφείς αναφορές στο κυβερνοπάνκ. Ακόμη, το χρώμα στην εικονογράφηση γινόταν με κομπιούτερ, δίνοντας ένα ασυνήθιστο και εντυπωσιακό αποτέλεσμα. Όλα αυτά έδιναν στην εταιρεία το προβάδισμα, καθώς δημιουργούσαν στους αναγνώστες την αίσθηση ότι οι τίτλοι της είναι οι πιο σύγχρονοι και συναρπαστικοί. Τι μπορούμε να πούμε τελικά για το νέο κύριο ρεύμα των κόμικς στη δεκαετία του '90; Από μια άποψη, ο άξονας Marvel/DC Comics/Image διατηρούσε αιλώς φόρμουλες που υπήρχαν από τότε που γεννήθηκε ο τομέας των σούπερ-ήρωων. Από άλλες πλευρές, όμως, είχε δημιουργηθεί μια νέα αισθητική. Η βία έπαιζε πολύ πιο σημαντικό ρόλο στις ιστορίες, και η ουσιαστική αθωότητα των παλιών ιστοριών με σούπερ-ήρωες είχε αντικατασταθεί από έναν μοντέρνο κυνισμό. Ένα άρθρο στο fanzine *The Comics Journal* το 1991 ρωτούσε πού θα οδηγήσει αυτή η τάση: «Ουσιαστικά, εκείνο που διακυβεύεται είναι το αν οι σούπερ-ήρωες θα διατηρήσουν τη θέση του γνήσιου αμερικανικού μύθου, αφού ρισκάρουν την ουσία τους μυθολογώντας τις αξίες της εποχής του Reagan... Αν οι εκδότες συνεχίσουν να ικανοποιούν τα αιμοχαρή ένστικτα, οι σούπερ-ήρωες θα χάσουν το γόητρο και τη δόξα που οι αναγνώστες συνδέουν με το κόκκινο, το λευκό και το γαλάζιο... και θα διατηρήσουν μόνο την ένοχη συγκίνηση που προκαλεί το αποτρόχαιο, αιματηρό κόκκινο».<sup>17</sup>

Το άλλο στοιχείο που κάνει εντύπωση σε αυτή την περίοδο είναι η μεγάλη έκταση που έχει πάρει η σύνδεση των κόμικς με άλλα μέσα. Οι ταινίες ιδιαίτερα έχουν γίνει πολύ σημαντικές, καθώς οι εκδότες στηρίζονται όλο και περισσότερο στο γεγονός ότι οι χαρακτήρες των κόμικς μπορούν να βγάλουν ακόμη περισσότερα λεφτά σαν ήρωες της οθόνης. Αυτό βέβαια ίσχυε πάντα σε κάποιο βαθμό, αλλά στα τέλη της δεκαετίας '80 και στις αρχές της δεκαετίας του '90, οι εκδότες εκμεταλλεύτηκαν στο έπακρο το γεγονός ότι αποτελούσαν θυγατρικές εταιρείες μεγαλύτερων πολυεθνικών ομίλων που ασχολούνται κυρίως με τα μέσα ενημέρωσης και έχουν τη δυνατότητα να γυρίζουν ταινίες. Για παράδειγμα, η DC Comics ανήκει στην Time Warner, η Marvel ανήκει στον ίδιο όμιλο που έχει και τη New World Pictures, ενώ η Dark Horse έχει στενούς δεσμούς με την 20th Century Fox.

Τα παραπάνω φαίνονται καθαρά από τον τεράστιο

αριθμό των ταινιών που στηρίζονται σε κόμικς. Ανάμεσά τους (εκτός από μερικές που προαναφέραμε, *Teenage Mutant Ninja Turtles*, *Batman*, *The Punisher*, και *The Mask*) είναι: *Batman Returns*, *Batman Forever*, *The Crow*, *Dick Tracy*, *Richie Rich*, *Dennis the Menace*, *Casper the Friendly Ghost*, *The Shadow*, *Judge Dredd* και *Tank Girl*. (Και όλα αυτά χωρίς να λάβουμε υπόψη μας τις πολυάριθμες πρόσφατες τηλεοπτικές σειρές που βασίζονται σε κόμικς, όπως τα καρτούν «Batman», «Mask» και «X-Men», αλλά και τη σειρά με ηθοποιούς «Lois and Clark»).

Φυσικά, όλη αυτή η δραστηριότητα μπορεί να θεωρηθεί και μια ένδειξη των δυνατοτήτων του Χόλιγουντ. Αλλά τη μια μεριά, δείχνει πόσο έχουν εξελιχθεί τα ειδικά εφέ. Παλαιότερα τα κόμικς υπερτερούσαν έναντι του κινηματογράφου, γιατί η ικανότητά τους να απεικονίζουν θεαματικές καταστάσεις ήταν πραγματικά απaráμιλλη. Αλλά τα πράγματα έχουν αλλάξει πια. Τώρα οι ταινίες με προϋπολογισμούς 30-50 εκατομμυρίων δολαρίων είναι κάτι το συνηθισμένο, και οι πρόδοι που έχουν γίνει στη δημιουργία μοντέλων και κινουμένων σχεδίων με κομπιούτερ σημαίνουν ότι ο κινηματογράφος μπορεί να πετύχει όλα σχεδόν τα εφέ των κόμικς. Από την άλλη μεριά, η κατάσταση δείχνει πόσο ανάγκη έχει το Χόλιγουντ για νέες ιδέες. Οι μεγιστάνες του κινηματογράφου αντί να δημιουργήσουν νέους μύθους θεωρούν ότι είναι πιο εύκολο να ασχοληθούν με έτοιμο υλικό που μπορεί να προωθηθεί στην αγορά. Γι' αυτούς, οι χαρακτήρες των κόμικς είναι απλώς ήδη γνωστά εμπορικά σήματα, λογότυπα ή εικόνες με έτοιμα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που προσφέρονται για μάρκετινγκ. Αν, επιπλέον, μπορούν να εκμεταλλευτούν τους παλιούς τίτλους των κόμικς χωρίς πρόσθετο κόστος, και αν μπορεί να γίνει «κάθετη ολοκλήρωση» της ταινίας, του κόμικς και των





1. Αυτή η σεξιστική ατμόσφαιρα ενισχύεται από το γεγονός ότι ορισμένα κόμικς θεωρούνται συλλέξιμα επειδή περιέχουν «Good Girl Art» («Καλή Απεικόνιση Γυναικών», που στους συλλεκτικούς οδηγούς σημειώνεται με τη σύντμηση «GGA»).
2. Για παράδειγμα, το *Captain Victory and the Galactic Rangers* (1981) της Pacific ήταν έργο του Kirby, κάτι που απέδειξε ότι οι ανεξάρτητες εταιρείες μπορούν να προσελκύσουν μεγάλα ονόματα.
3. Στη δεκαετία του '90, ο μεγαλύτερος εχθρός των X-Men ήταν ο ιός Legacy, μια θανατηφόρα ασθένεια που προσέβαλλε ειδικά τους μεταλλαγμένους ήρωες (μία επίκαιρη αναφορά στο AIDS).
4. Εδώ πρέπει να αναφέρουμε και έναν άλλο σημαντικό ανεξάρτητο σατιρικό τίτλο, το *Cerebus the Aardvark*, μια παρωδία του Conan.
5. Οι εκδότες μπορούσαν να αγνοήσουν τον Κώδικα, παρ' όλα αυτά όμως αποφάσισαν να βάζουν προειδοποιητικές επιγραφές στα εξώφυλλα. Αυτό προκάλεσε έναν αριθμό παρατηρήσεων από αγανακτισμένους δημιουργούς που θεώρησαν ότι ισοδυναμεί με λογοκρισία. Η Marvel, η DC Comics και οι περισσότεροι άλλοι εκδότες χρησιμοποίησαν φράσεις όπως «συστήνεται για ώριμους αναγνώστες», για να καλύψουν σεξουαλικά θέματα και ορισμένα είδη βίας.
6. Frank Miller, στο *The Comic Journal*, αρ. 10, Αύγουστος 1985.
7. Dave Gibbons, στο *The Comics Journal*, Ιούλιος 1987.
8. Στη Βρετανία, αυτή η στρατηγική οργανώθηκε με μεγάλη

- προσοχή. Ιδιαίτερα η Titan Books, που έκανε τη διανομή του *Dark Knight* και του *Watchmen* (μεταξύ άλλων), έφτασε στο σημείο να προσλάβει ειδικό για να προωθήσει τα κόμικς για ενήλικες.
9. Μερικοί δημιουργοί που συνδέθηκαν ιδιαίτερα με τα εικονογραφημένα μυθιστορήματα είναι ο Alan Moore, ο Art Spiegelman, οι αδελφοί Hernandez, ο Will Eisner, ο Dave Sim, ο Neil Gaiman, ο Howard Chaykin και ο Bryan Talbot.
  10. Αυτά τα βιβλία συνήθως πλάσσανταν στην αγορά σαν εικονογραφημένα μυθιστορήματα, θα ήταν πιο σωστό όμως να χαρακτηριστούν «trade paperback».
  11. Για την ακρίβεια, ο αρχικός Robin (ο Dick Grayson) δεν εξαφανίστηκε ποτέ. Εκείνος που πέθανε ήταν ο Jason Todd, μια νεότερη προσθήκη στο «σύμπαν του Batman».
  12. Περιέργως, η DC Comics έβγαλε και ένα *Sandman Mystery Theater* (1993), των Matt Wagner και Guy Davis, που αναβίωσε τον χαρακτήρα του 1941.
  13. Ο Neil Gaiman, σε συνέντευξή του στο *Speakeasy*, αρ. 114, σ. 38.
  14. Η εκδότρια Karen Berger έπαιξε κεντρικό ρόλο στη δημιουργία της σειράς Vertigo.
  15. Η Milestone ήταν ξεχωριστή εταιρεία, ιδιοκτησία μαύρων Αμερικανών, που χρησιμοποίησε την DC Comics στους τομείς της διανομής και της διαφήμισης.
  16. Ο Jim Shooter έφυγε από τη Voyager το 1992, και ίδρυσε την Defiant Comics.
  17. Dancy Sullivan, «The Politics of Superheroes», *The Comics Journal*, αρ. 142, Ιούνιος 1991, σ. 88.

σχετικών διαφημιστικών και άλλων προϊόντων, και να γίνει μια ενιαία διαφημιστική εκστρατεία, τόσο το καλύτερο.

Όμως, αυτή η νέα αλληλεξάρτηση μπορεί να έχει σημαντικές μακροπρόθεσμες συνέπειες για τη βιομηχανία των κόμικς. Οι ταινίες, προφανώς, είναι πολλές φορές πολύ κερδοφόρες, οπότε ποιος μπορεί να κατηγορήσει τους εκδότες των κόμικς που εκμεταλλεύονται αυτή την ευκαιρία όσο υπάρχει πρόσφορο έδαφος; Οι ταινίες, όμως, μπορούν να εξυπηρετήσουν και έναν άλλο σκοπό, να λειτουργήσουν σαν έξοδος κινδύνου σε εποχής κρίσης. Συγκεκριμένα, η μεγάλη σημασία που δίνουν σήμερα οι fan στη «συλλεκτικότητα» των κόμικς, τα συλλεκτικά εξώφυλλα και τα παρόμοια, είναι πολύ εύθραυστη βάση για να στηριχθεί πάνω της το μέλλον του τομέα. Αργά ή γρήγορα το οικοδόμημα αυτό θα καταρρεύσει, όταν οι fan θα συνειδητοποιήσουν ότι οι εταιρείες τους εξαπατούν, και αυτό μπορεί να έχει πολύ σοβαρές επιπτώσεις στο δίκτυο των καταστημάτων. Υπό αυτές τις συνθήκες, καλά θα κάνουν οι εκδότες να έχουν έτοιμο ένα «σωσίβιο», και οι διασυνδέσεις τους με τον κινηματογράφο μπορεί να είναι η προφανής λύση σε ένα τέτοιο πρόβλημα.

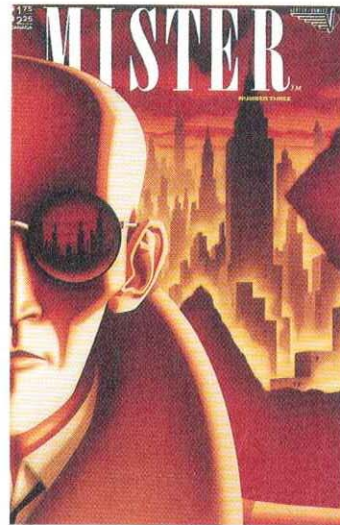
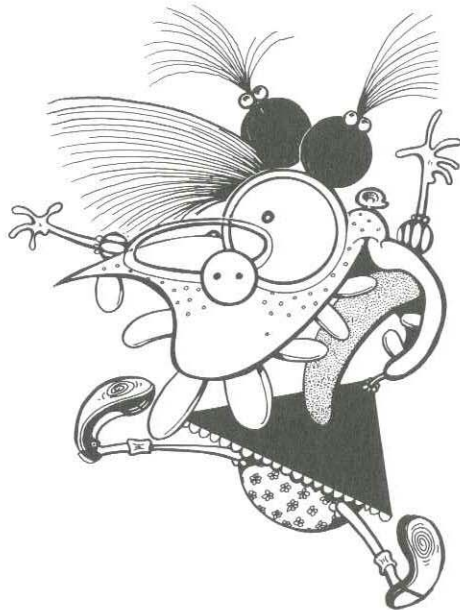


HEY... DON'T BUST  
A VEIN, LADY... I JUST  
CALL 'EM AS I SEE 'EM...



# Εναλλακτικές προοπτικές

Απέναντι: Πάνελ από το *Hardboiled Defective Stories* (Penguin, 1990). Εικονογράφηση/σενάριο: Charles Burns. Αυτός ο παράξενος ντετέκτιβ βασιζόταν στον Μεξικανό παλαιστή El Santo. Δεξιά: Λεπτομέρεια από το *Neat Stuff* (Fantagraphics, 1985). Εικονογράφηση: Peter Bagge. Ένα κόμικς με όχι και τόσο ολοκληρωμένη κωμική αφήγηση. Δεξιά κέντρο: Εξώφυλλο, *Mister X* (Vortex, 1984). Εικονογράφηση: Paul Rivoche. Μια ιστορία επιστημονικής φαντασίας. Άκρη δεξιά: Πάνελ από το *Aargh!* (Mad Love, 1988). Εικονογράφηση/σενάριο: Steven Appleby. Μια ανθολογία πολιτικής διαμαρτυρίας για την κατεστημένη ομοφυλοφοβία.



Με την εμφάνιση ενός νέου ρεύματος στις εκδόσεις των κόμικς, εμφανίστηκε και ένα νέο κύμα εναλλακτικών κόμικς. Πραγματικά, η δεκαετία του '80 και του '90 ήταν η χρυσή εποχή για τους αντικορφορμιστικούς τίτλους. Ανάμεσά τους υπήρχαν κόμικς που ασχολήθηκαν με νέα θέματα, που δεν είχαν καλυφθεί ποτέ ως τότε, ενώ συγχρόνως διεύρυναν τους καλλιτεχνικούς ορίζοντες. Αποτελούσαν από πολλές απόψεις μια προέκταση των παλιών underground κόμικς, αλλά αυτά τη φορά πουλιόταν από τα καταστήματα για fan, όπως και οι περισσότεροι άλλοι τίτλοι. Στη συντριπτική τους πλειοψηφία, ήταν αμερικανικής προέλευσης strip και απευθύνονταν σχεδόν πάντα στο ενήλικο αναγνωστικό κοινό, αλλά ο αριθμός τους ήταν πολύ μικρός σε σύγκριση με την παραγωγή της Marvel, της DC Comics και της Image, που τα έργα τους πλημμύριζαν τα ράφια. Ωστόσο, από δημιουργική άποψη, αποτέλεσαν ένα βήμα για την εξέλιξη της μορφής των κόμικς.

Είναι δύσκολο να οδηγηθούμε σε γενικεύσεις σχετικά με τα νέα εναλλακτικά κόμικς, γιατί ήταν εξαιρετικά πολυμορφα. Ο καλύτερος τρόπος για να τα ορίσουμε είναι να τα αντιπαραθέσουμε με τα συμβατικά κόμικς. Καταρχήν, δεν αφορούσαν σούπερ-ήρωες αλλά ένα μεγάλο φάσμα πιο ώριμων θεμάτων. Μερικές από τις κατηγορίες αυτών των κόμικς ήταν η μυθιστοριογραφία (Θρίλερ, γουέστερν, κόμικς τρόμου και επιστημονικής φαντασίας), η αυτοβιογραφία, η πολιτική, η σάτιρα και πολλές άλλες. Υπήρχε η ίδια γκάμα που βλέπει κανείς στα μυθιστορήματα ή στις κινηματογραφικές ταινίες. Τα συμβατικά κόμικς προβάλλονταν ως «κόμικς για ενήλικες», αλλά, όπως

είδαμε, αυτό τις περισσότερες φορές ήταν απλώς ένα τέχνασμα του μάρκετινγκ. Τα νέα εναλλακτικά κόμικς ήταν όντως για ενήλικες.

Πραγματικά, αν εξετάσουμε τις κατηγορίες που κάλυπταν και μόνο, βλέπουμε ότι τα εναλλακτικά μιμούσαν να μπιουν σε τομείς που τα συμβατικά δεν τολμούσαν να αγγίξουν. Συχνά αυτό γινόταν επειδή οι μεγάλοι εκδότες δεν έβλεπαν κέρδη από την έκδοση ορισμένων κόμικς, όπως τα αυτοβιογραφικά. Επίσης, άλλοι τομείς, όπως η πολιτική, το σεξ και η βία ήταν προσφιλείς για τα εναλλακτικά, επειδή τα συμβατικά δεν μπορούσαν, ή δεν είχαν τη διάθεση, να ασχοληθούν μαζί τους. Γι' αυτό τον λόγο, τα εναλλακτικά κόμικς ήταν συνήθως πιο ακραία και γίνονταν πιο συχνά αντικείμενο λογοκρισίας από το κατεστημένο.

Εξάλλου, τα εναλλακτικά κόμικς ήταν σε θέση να εκμεταλλευτούν τις τάσεις της αντικουλτούρας. Σημαντική επίδραση άσκησε ιδιαίτερα το πανκ. Όπως είδαμε, αυτό το κίνημα ήταν σχετικά βραχύβιο (από το 1976 μέχρι το 1979 περίπου), αλλά οι επιδράσεις του κράτησαν στον χρόνο και έστρεψαν την προσοχή μακριά από τις παλιές εμμονές του χίπικου underground. Έτσι, το πρώτο κύμα των εναλλακτικών κόμικς είχε συχνά πιο επιθετικό στυλ, και οι χαρακτήρες ήταν συνήθως πανκ ή μετα-πανκ, και όχι χίπις. Γενικότερα η αισθητική τους έκλινε προς το πανκ, και όχι προς την ψυχεδέλεια ή το fantasy.

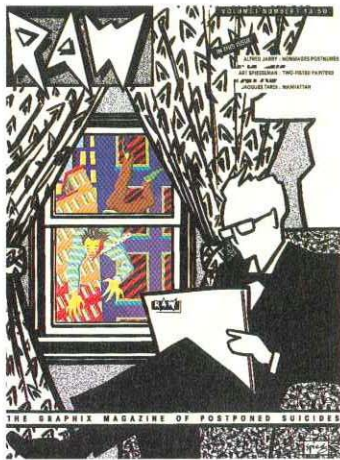
(Υπήρχε ολόκληρο το φάσμα από την «αυθόρμητη» εικονογράφηση μέχρι διάφορα στυλ που ήταν επηρεασμένα από ένα «νεο-εξπρεσιονισμό» εμπνευσμένο από το πανκ). Αυτό σήμαινε ότι τα εναλλακτικά κόμικς

είχαν εντελώς διαφορετικούς δημιουργούς από τα συμβατικά και απευθύνονταν σε διαφορετικό κοινό. Πέρα από το γεγονός ότι οι αναγνώστες τους ήταν πιο προοδευτικοί, το σημαντικότερο χαρακτηριστικό των εναλλακτικών κόμικς ήταν ο αριθμός των γυναικών δημιουργών. Όπως είδαμε, οι γυναίκες άρχισαν για πρώτη φορά να δημιουργούν δικά τους κόμικς την εποχή του underground, και αυτή η παράδοση συνεχίστηκε και ενισχύθηκε στη δεκαετία του '80 και του '90, με τις γυναίκες να συνεισφέρουν και να συμμετέχουν περισσότερο από κάθε άλλη φορά στο παρελθόν. Οι γυναίκες συνήθως αντιπαθούσαν τους σούπερ-ήρωες και τις ενδιέφερε να εξερευνήσουν άλλους τομείς. Για τους ίδιους λόγους, το κοινό των νέων κόμικς ήταν και των δύο φύλων, αν και τα ποσοστά δεν ήταν ακριβώς μοιρασμένα.

Τα εναλλακτικά κόμικς διέφεραν από τα συμβατικά και σε άλλα σημεία. Για παράδειγμα, η παραγωγή τους δεν καθοριζόταν αναγκαστικά από εμπορικούς παράγοντες. Η παράδοση που άρχισε με το underground, όπου οι δημιουργοί είχαν ποσοστά από τις πωλήσεις και διατηρούσαν τα πνευματικά δικαιώματα της δουλειάς τους, συνεχίστηκε κι εδώ. Επίσης, το τιράζ τους συνήθως ήταν μικρό και έβγαιναν από μικρούς εκδότες. Πολλές φορές, τα εναλλακτικά κόμικς έβγαιναν από ένα ή δύο άτομα, και όχι από ολόκληρη ομάδα. Η ποιότητα της έκδοσης σπάνια έφτανε εκείνη των συμβατικών κόμικς, από την άλλη μεριά, όμως, άρχισε να γίνεται όλο και πιο συχνή η έκδοση εικονογραφημένων μυθιστορημάτων με εναλλακτικό υλικό. Έτσι, οι εναλλακτικοί εκδότες ήταν πολύ διαφορετικοί από το σύμπλεγμα Marvel/DC Comics/Image. Είδαμε ότι στη δεκαετία του '80 εμφανίστηκαν πολλές

ανεξάρτητες εταιρείες, και αρκετές από αυτές προσπάθησαν να μπει στην αγορά των σούπερ-ηρώων. Οι άλλοι ανεξάρτητοι εναλλακτικοί εκδότες, σε γενικές γραμμές, υπάγονταν σε τρεις κατηγορίες. Πρώτα, υπήρχαν εκείνοι που ήταν ασυμβίβαστα διαφορετικοί από τους εκδότες συμβατικών κόμικς, με πιο αντιπροσωπευτική εταιρεία ανάμεσά τους τη Fantagraphics, με έδρα το Σιάτλ, που εξέδωσε μερικά από τα πιο αξιολογικά κόμικς της σύγχρονης περιόδου (άλλες εταιρείες αυτής της κατηγορίας ήταν η αμερικανική Raw Books and Graphics, η καναδέζικη Drawn and Quarterly και η βρετανική Escape Publishing). Δεύτερο, υπήρχαν εκδότες που ανέπτυσαν δραστηριότητα και στα δύο πεδία. Δύο τέτοια παραδείγματα ήταν η Dark Horse και η Escape, που οι κατάλογοί τους συχνά περιλάμβαναν ένα αταίριαστο μείγμα από συμβατικά και εναλλακτικά κόμικς. Τρίτο, υπήρχαν εταιρείες που είχαν ξεκινήσει με το underground, αλλά που συνέχιζαν να λειτουργούν, συχνά εκδίδοντας και νέα εναλλακτικά έργα και παλιότερο υλικό του underground: σε αυτή την κατηγορία ανήκουν η Kitchen Sink και η Last Gasp, στην Αμερική, και η Knockabout στη Βρετανία. Όπως είναι φυσικό, οι αναγνώστες εναλλακτικών κόμικς, συνήθως, είχαν και οι ίδιοι σε κάποιο βαθμό «εναλλακτικά» γνωρίσματα. Δεν αποτελούσαν μέρος κάποιου «φιλόδοξου πολιτικού κινήματος», όπως οι χίπις πριν από αυτούς, αλλά συνήθως ανήκαν στην αντικουλτούρα των δεκαετιών του '80 και του '90. Αν θέλουμε να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, θα πρέπει να εξετάσουμε το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο. Όπως είχε πει ένας εναλλακτικός δημιουργός: «Υπάρχει μεγάλη σχέση και ταύτιση ανάμεσα στα άτομα που αγοράζουν εναλλακτικά κόμικς, εναλλακτικούς δίσκους ροκ, που βγαίνουν από μικρές εταιρείες, και βιβλία που εκδίδονται από μικρούς εκδοτικούς οίκους, όπως τη Research, την Amok, τη Farrow House και τη Loompanics. Αυτοί οι άνθρωποι δεν πηγαίνουν ποτέ σε ταινίες του Spielberg (γελάει). Διαβάζουν το *Film Threat*. Θα 'λεγε κανείς ότι η στάση αυτή δεν έχει σχέση με κάποια συγκεκριμένη φόρμα όπως τα κόμικς. Δεν ξέρω πώς να ονομάσω αυτή τη νοοτροπία. "Αντι-εταιρειακή κουλτούρα", ίσως. Αυτοί οι άνθρωποι είναι πρόθυμοι να αγοράσουν και να δεχθούν οτιδήποτε δεν αποτελεί παραγωγή κάποιας μεγάλης εταιρείας, όπου διαισθάνονται ότι το υλικό έχει δεχθεί παρεμβάσεις και επεξεργασίες που θα το κάνουν αποδεκτό από τη μάζα».<sup>1</sup>

Αυτό το «εναλλακτικό» κοινό δημιούργησε ένα δικό του χώρο στα ράφια των καταστημάτων κόμικς. Οι ανθολογίες έπαιξαν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο, γιατί μέσα από αυτούς κυρίως τους τίτλους εμφανίζονταν νέοι δημιουργοί, ενώ συνήθως η παραγωγή τους ήταν χαμηλού κόστους, με ασπρόμαυρη εικονογράφηση, αλλά με πολύ έντονα χρώματα στα εξώφυλλα. Στη δεκαετία του '80, μια ανθολογία ιδιαίτερα άσκησε πολύ μεγάλη επίδραση: το *Raw* (Raw Books and Graphics, 1980). Ο τίτλος αυτός δημιουργήθηκε από ένα ζευγάρι Νεοϋορκέζων, τον Art Spiegelman, βετεράνο του underground, και τη Françoise Mouly, μια θαυμάσια οκτισογράφου που ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για



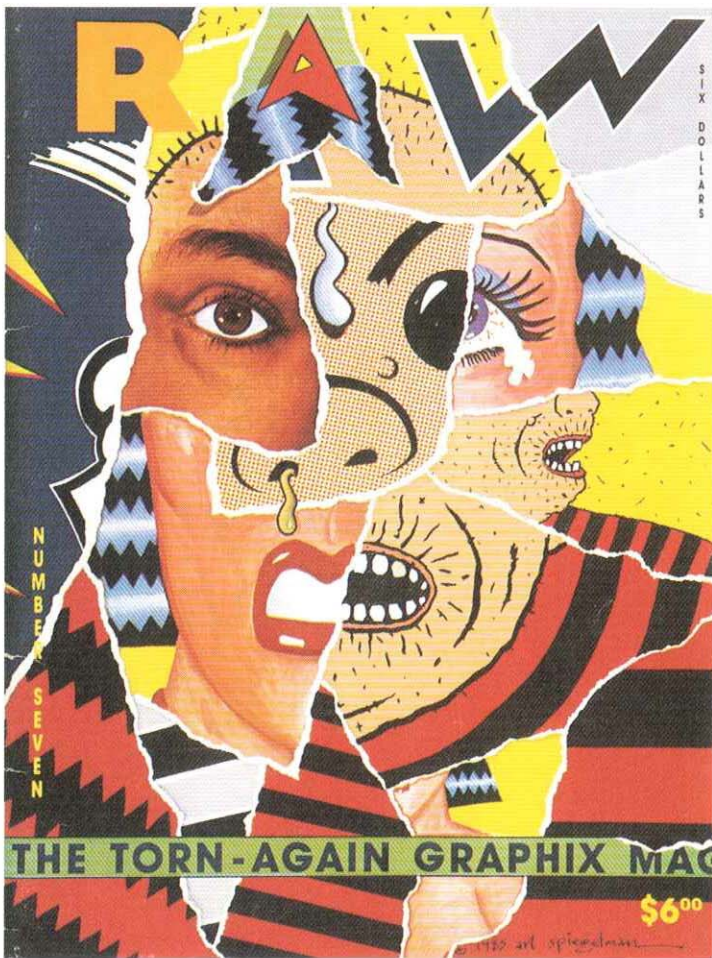
Η άνθηση των εναλλακτικών κόμικς στηρίχτηκε κυρίως στις ανθολογίες, και ο σημαντικότερος τίτλος ήταν το *Raw*, ένα περιοδικό μεγάλου μεγέθους, που εκδιδόταν στη Νέα Υόρκη, αφιερωμένο στην ελεύθερη έκφραση. Το *Raw* έθεσε νέα στάνταρ στην εικονογράφηση των κόμικς και παρ' όλο που χαρακτηρίστηκε «avant garde» περιλάμβανε πολλά μη συμβατικά στοιχεία. Πάνω και δεξιά: Εξώφυλλο και strip από το πρώτο τεύχος (Raw Books and Graphics, 1980). Εικονογράφηση εξωφύλλου: Art Spiegelman. «Jack Survives», εικονογράφηση/σενάριο: Jerry Moriarty.

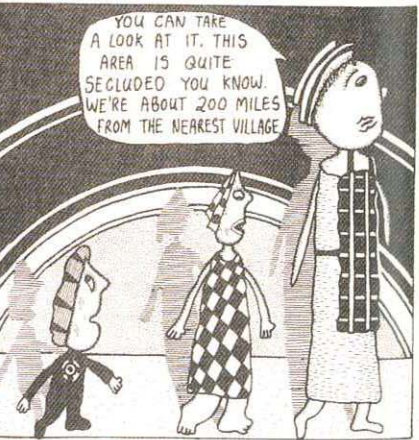
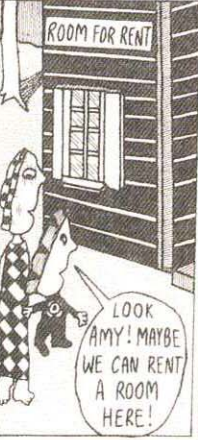
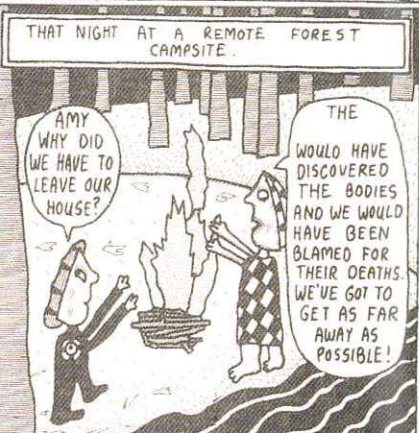
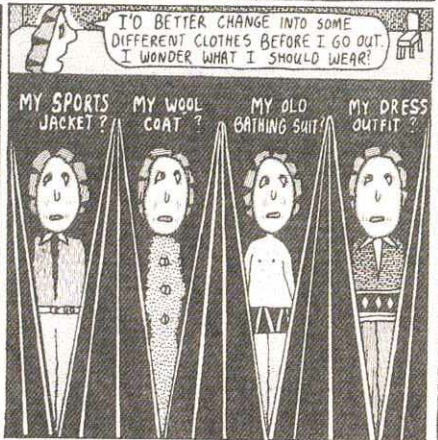
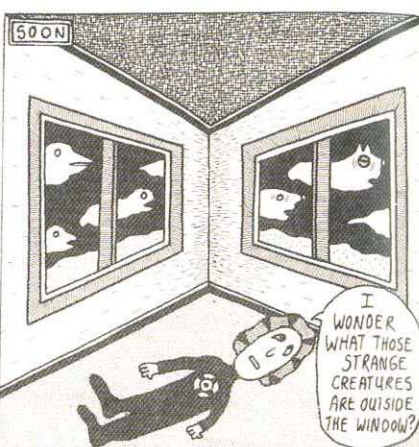
## JACK SURVIVES

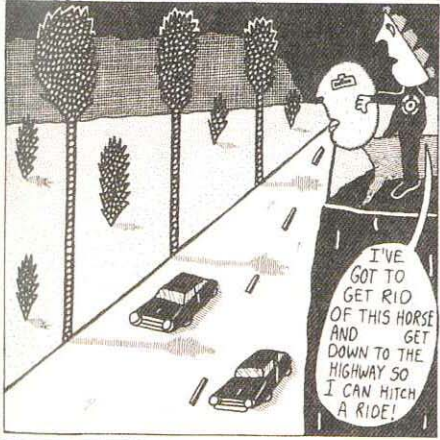
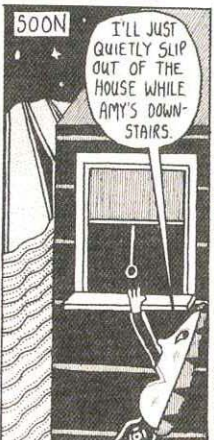
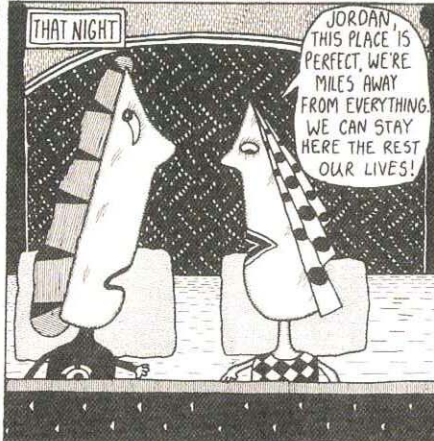




Εξώφυλλα από τις εκδόσεις Raw Books and Graphics. Αριστερά: Εξώφυλλο (1981), εικονογράφηση: Gary Panter. Κάτω αριστερά: Εξώφυλλο (1985), εικονογράφηση: Art Spiegelman. Κάτω δεξιά: Εξώφυλλο (1984), εικονογράφηση: Mark Beyer. Πάνω δεξιά: Σελίδες από το «Mister Wilcox, Mister Conrad», Raw (1981). Εικονογράφηση: Jose Munoz. Σενάριο: Carlos Sampayo.



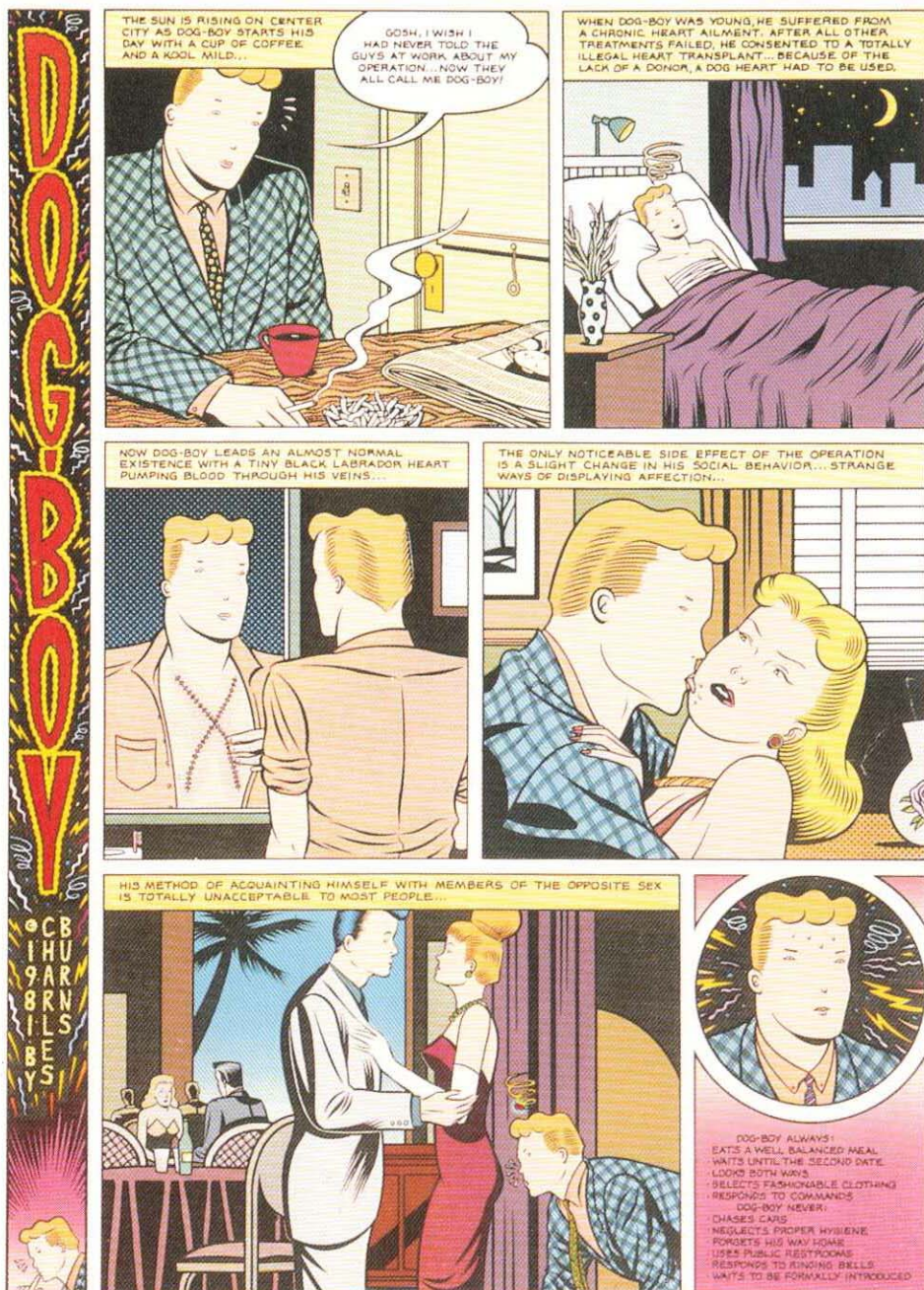
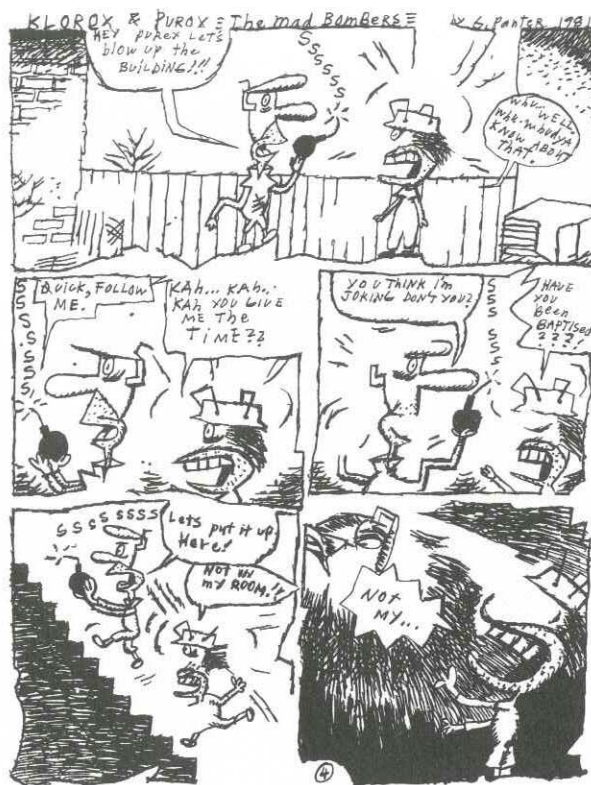




©1979 MARK BEYER

Αριστερά: «Dead Things», Raw (Raw Books and Graphics, 1980). Εικονογράφηση/σενάριο: Mark Beyer. Χαρακτηριστικό αφηρημένο καρτούν από ένα νέο ταλέντο της Αμερικής, με μια κάπως αδύναμη ιστορία για δυο πάνινες κούκλες καταστάσεις. Είναι δύσκολο να διαφωνήσει κανείς με τους κριτικούς που είπαν ότι η δουλειά του Beyer αντιπροσωπεύει μια νίκη του στυλ έναντι του περιεχομένου, από την άλλη μεριά όμως δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η ουσία του Raw ήταν ακριβώς το στυλ.

Κι άλλα παραδείγματα από το Raw (όλα εκδόσεις Raw Books and Graphics). Δεξιά και κάτω: Πάνελ από το «Teen Plague» και το strip «Dog Boy» (1989 και 1981). Εικονογράφηση/σενάριο: Charles Burns. «Σκοτεινές» διασκεδαστικές ιστορίες σεξουαλικής διαστροφής από τον αριστοτέχνη του υπερφυσικού. Άκρη δεξιά: Σελίδα από το «Jimbo» (1981). Εικονογράφηση/σενάριο: Gary Panter. Ο Panter ήταν επηρεασμένος από το πανκ και είχε ονομαστεί «βασιλιάς της εκκεντρικής γραμμής». Το στυλ του ήταν το άκρο αντίθετο από αυτό του Burns.

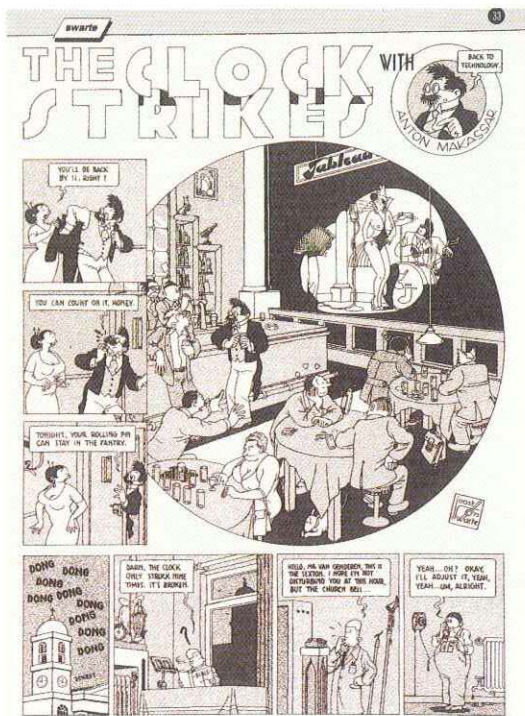


τα ευρωπαϊκά κόμικς. Ίδρυσαν πρώτα μια εκδοτική εταιρεία, τη Raw Books and Graphics, με σκοπό να εκδίδουν υλικό που δεν θα έβγαине πουθενά αλλού. Έτσι η εταιρεία θα γινόταν η Μέκκα των εκκεντρικών και πρωτοπόρων σκιτσογράφων, ζωγράφων και δημιουργών.

Η δημιουργία του Raw οφείλεται στην ειθυμία του Spiegelman να προσφέρει ένα χώρο για την παρουσίαση πρωτοποριακών κόμικς. Για να το τονίσει αυτό, υιοθέτησε ένα ασυνήθιστο σχήμα (11 επί 14 ίντσες), θεωρώντας ότι έτσι θα αναδεικνύονταν καλύτερα τα καλλιτεχνικά στοιχεία. Εκείνη την εποχή, και άλλα καλλιτεχνικά ταμπλόιντ της Νέας Υόρκης είχαν μεγάλο σχήμα —περιοδικά όπως το *Interview* και το *Skyline*— και υπήρχε η ελπίδα ότι το Raw δεν θα πουλιόταν μόνο από τα ειδικευμένα καταστήματα κόμικς, αλλά θα έμεινε και στα πρακτορεία εφημερίδων δίπλα σ' αυτά τα περιοδικά. Έτσι, το Raw συνειδητά δεν απέβλεπε στη «μαζική αγορά», και γι' αυτό και το αρχικό του τιράζ ήταν μόνο 5.000 αντίτυπα.

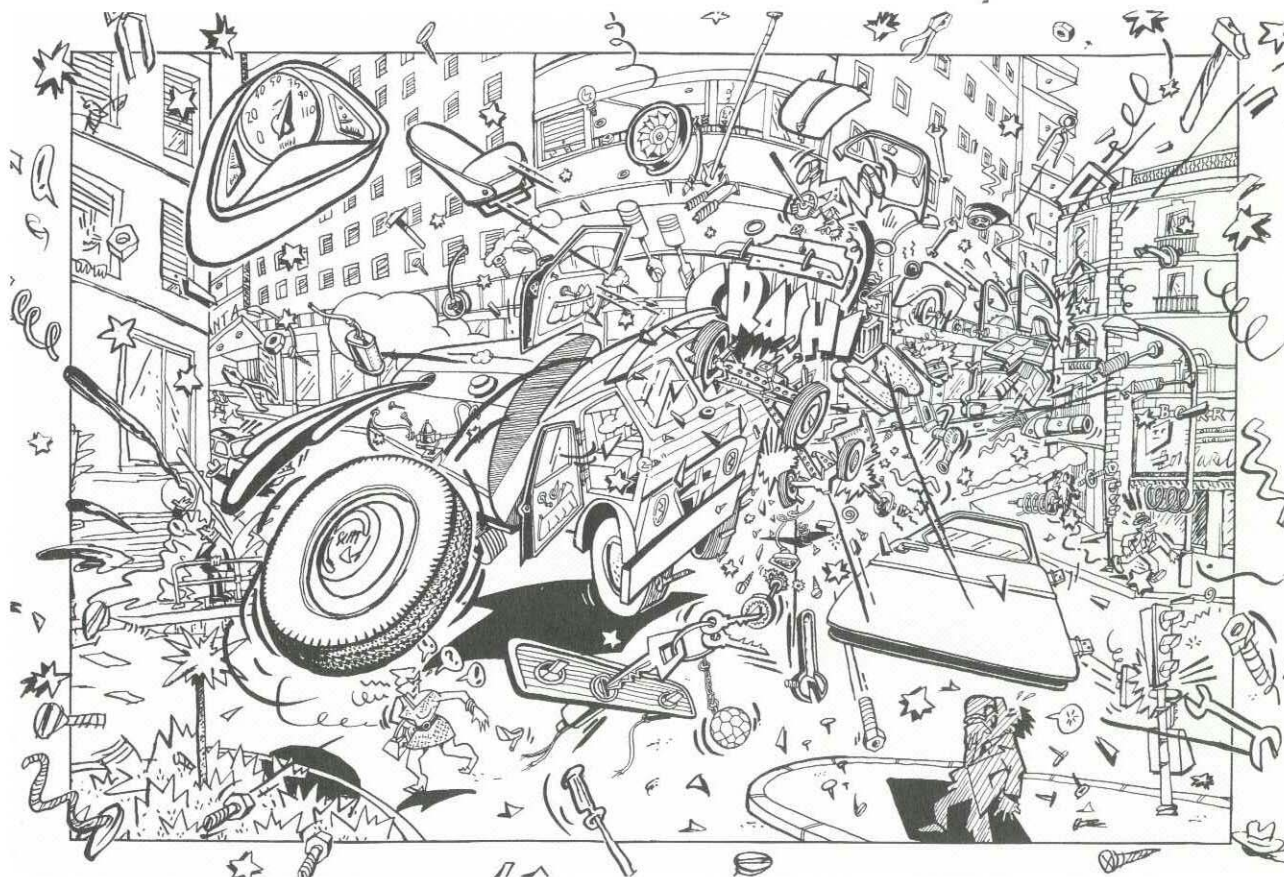
Από άποψη περιεχομένου, είχε κάποια συγγένεια με το τελευταίο εγχείρημα του Spiegelman, το *Arcade*, με την έννοια ότι δημοσίευε νέα έργα πολλών παλιών σαρ του underground, όπως του Robert Crumb, του Bill Griffith, του Kim Deitch, του Justin Green και της Lynda Barry.

Το βασικό έργο του Raw ήταν το «Maus» του ίδιου του Spiegelman, μια ιστορία που είχε εμφανιστεί ήδη σε μια έκδοση underground.<sup>2</sup> Το κόμικς αφηγούνταν τη ζωή του πατέρα του Spiegelman στην Πολωνία πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και κατά τη διάρκεια του Πολέμου, και ιδιαίτερα τις συγκλονιστικές εμπειρίες του από τη γενοκτονία των Εβραίων. Δημοσιεύθηκε σε

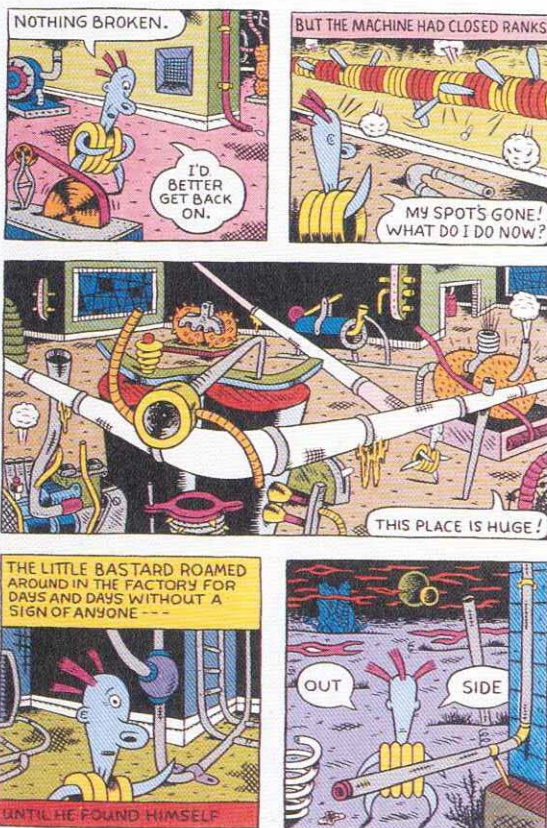


Paul prefers his Mommy to the love of a girl.

Το Raw παρουσιάζει επίσης άγνωστους δημιουργούς της ηπειρωτικής Ευρώπης σε ένα ευρύτερο κοινό. (Όλα εκδόσεις Raw Books and Graphics). Πάνω δεξιά: Σελίδα από το «Paul» (1989). Εικονογράφηση/σενάριο: Pascal Doury (Γάλλος). Πάνω: Σελίδα από το «The Clock Strikes» (1981). Εικονογράφηση/σενάριο: Joost Swarte (Ολλανδός). Δεξιά: Σελίδες από το «Crash» (1981). Εικονογράφηση/σενάριο: Javier Mariscal (Ισπανός).



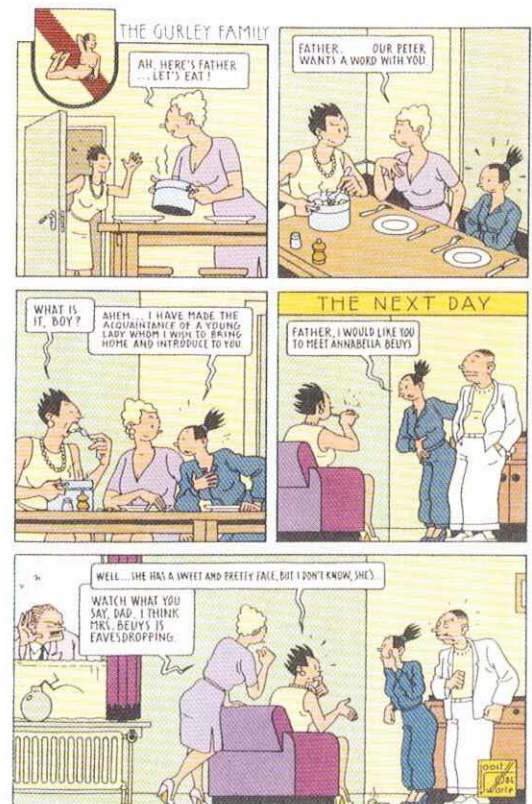
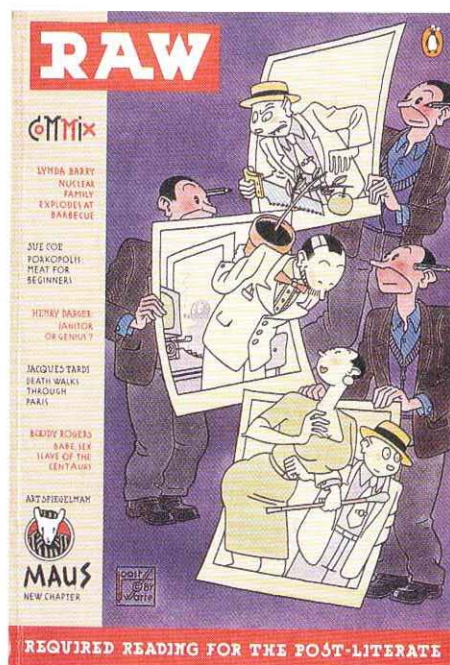
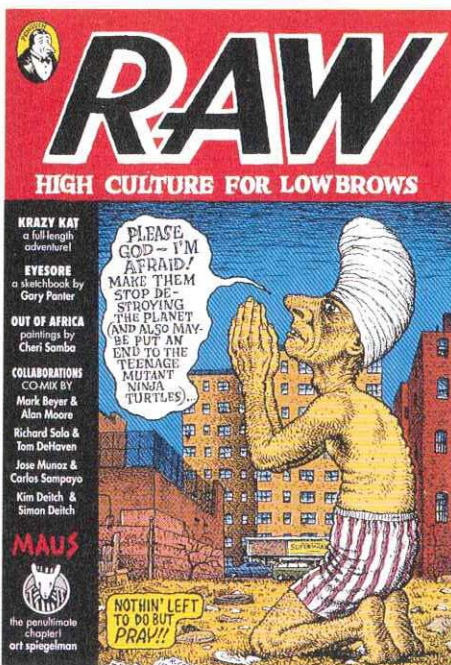
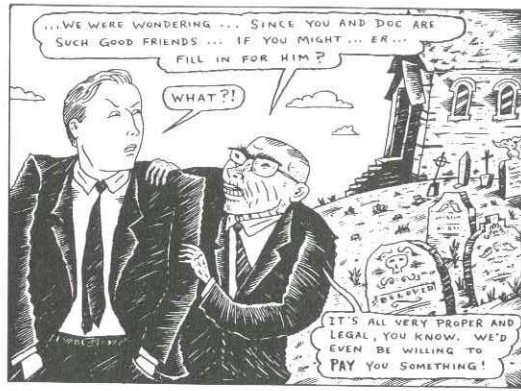


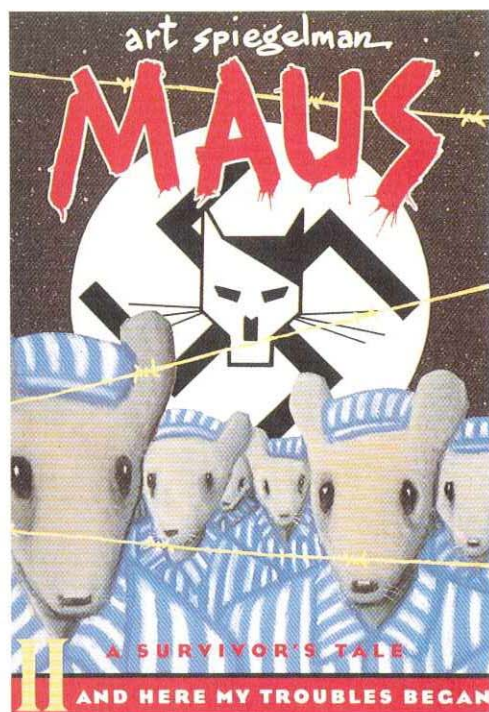
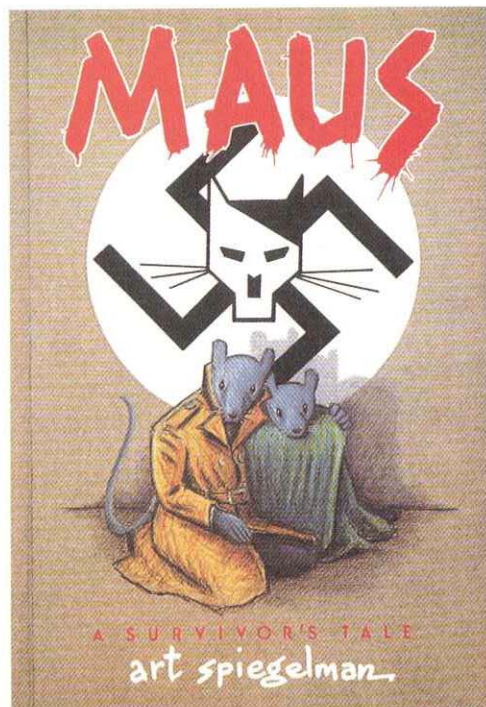


To Raw και πάλι (όλα εκδόσεις Raw Books and Graphics). Πάνω: Σελίδες από το «The Basket Case» (1990).

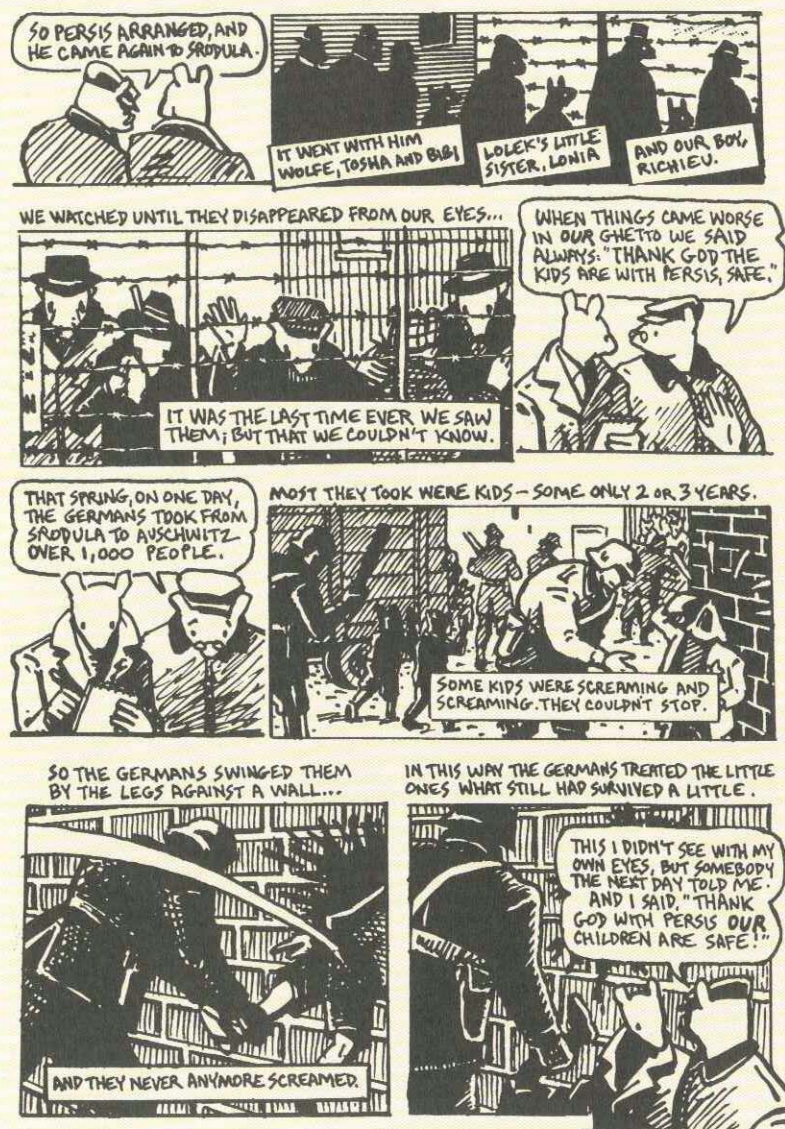
Εικονογράφηση/σενάριο: Jacques Tardi. Μια υποβλητική ιστορία του Γάλλου Tardi για τη συνάντηση ενός τρελού με μια πόρνη και τον παράξενο σύντροφό της. Κάτω: Σελίδες από το «Little Bastard» (1991). Εικονογράφηση/σενάριο: Kaz. Εκπληκτική έγχρωμη εικονογράφηση, αλλά πρόκειται για έναν ακόμη δημιουργό που η δουλειά του είναι περισσότερο για να την κοιτάξεις παρά για να τη διαβάσεις.

Μια τελική επιλογή από το Raw (όλα εκδόσεις Raw Books and Graphics). Σε αυτή τη μεταγενέστερη μορφή του, είχε μικρότερο σχήμα για να τονίζονται τα λογοτεχνικά χαρακτηριστικά των strip. Δεξιά: Σελίδες από το «Proxy» (1991). Εικονογράφηση: Richard Sala. Σενάριο: Tom De Haven. Κάτω αριστερά: Εξώφυλλο (1991). Εικονογράφηση: Robert Crumb. Κάτω κέντρο: Εξώφυλλο (1990). Εικονογράφηση: Joost Swarte. Κάτω δεξιά: «The Gurley Family» (1989). Εικονογράφηση/σενάριο: Joost Swarte.





Σε αυτή τη σελίδα και την απέναντι: Εξώφυλλα και σελίδες από τα εικονογραφημένα μυθιστορήματα *Maus* και *Maus II* (Penguin, 1987 και 1992). Εικονογράφηση/σενάριο: Art Spiegelman. Η επική ιστορία ενός ανθρώπου που επέζησε από τη γενοκτονία των Εβραίων από τους ναζί, με τους χαρακτήρες να έχουν μορφή ζώων (οι Εβραίοι ποντίκια και οι ναζί γάτες, μια εντελώς σοβαρή εκδοχή Τομ και Τζέρι). Ένα ορόσημο στην ιστορία των κόμικς. Αρχικά δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο *Raw* και αργότερα εκδόθηκε με τη μορφή του δίτομου εικονογραφημένου μυθιστορηματος που απεικονίζεται εδώ. Τα μέσα ενημέρωσης ασχολήθηκαν πολύ με αυτό το έργο και ο Spiegelman πήρε το βραβείο Πούλιτζερ για τη λογοτεχνία το 1992 – ο πρώτος σκιτσογράφος που τιμήθηκε με αυτό το βραβείο.



108



109

WHAT ARE THEY DOING OVER THERE- DIGGING TRENCHES IN CASE THE RUSSIANS ATTACK?



TRENCHES...HAH! THOSE ARE GIANT GRAVES THEY'RE FILLING IN!...

IT STARTED IN MAY AND WENT ON ALL SUMMER. THEY BROUGHT JEWS FROM HUNGARY-TOO MANY FOR THEIR OVENS, SO THEY DUG THOSE BIG CREMATION PITS.



THE HOLES WERE BIG, SO LIKE THE SWIMMING POOL OF THE PINES HOTEL HERE.

AND TRAIN AFTER TRAIN OF HUNGARIANS CAME.

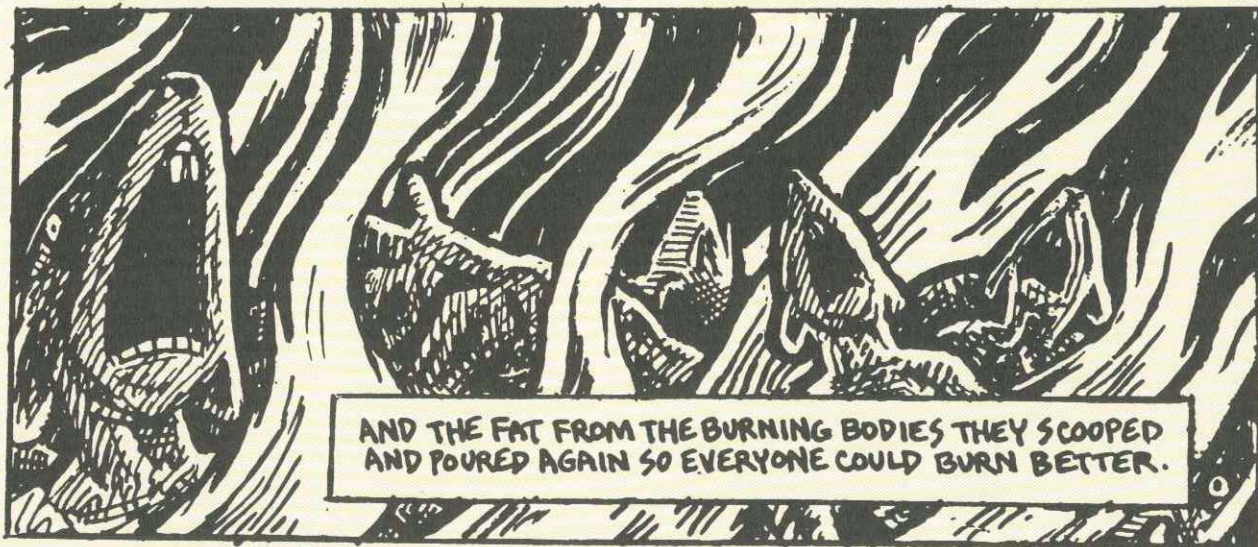


AND THOSE WHO FINISHED IN THE GAS CHAMBERS BEFORE THEY GOT PUSHED IN THESE GRAVES, IT WAS THE LUCKY ONES.

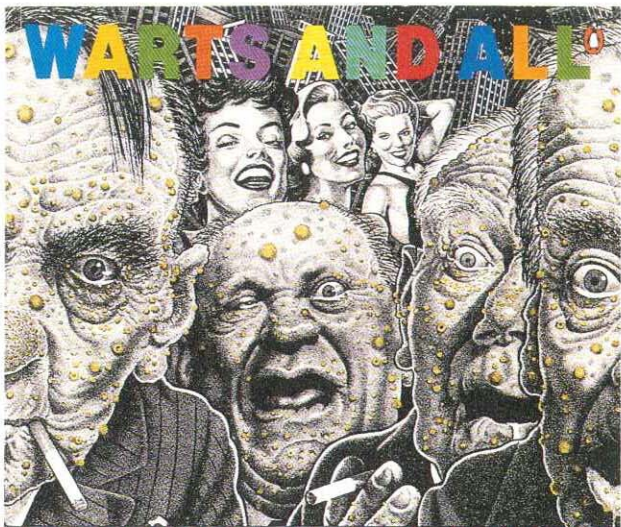


THE OTHERS HAD TO JUMP IN THE GRAVES WHILE STILL THEY WERE ALIVE...

PRISONERS WHO WORKED THERE POURED GASOLINE OVER THE LIVE ONES AND THE DEAD ONES.

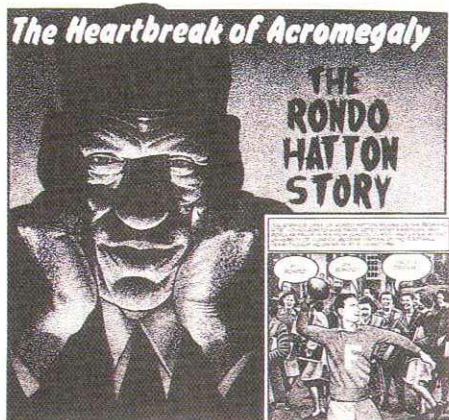


AND THE FAT FROM THE BURNING BODIES THEY SCOOPED AND POURED AGAIN SO EVERYONE COULD BURN BETTER.



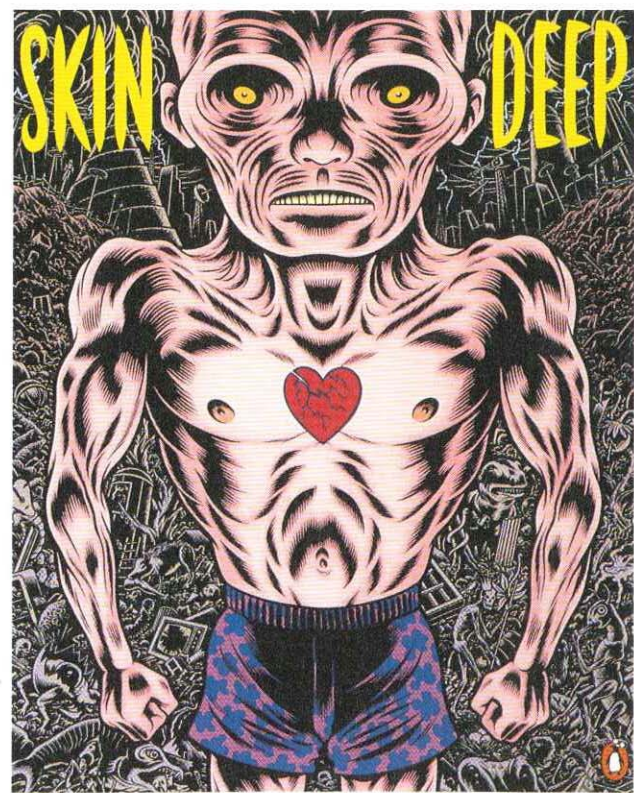
INTRODUCTION BY KURT VONNEGUT  
DREW FRIEDMAN AND JOSH ALAN FRIEDMAN

Μια επιλογή από κόμικς που εκδόθηκαν με το σήμα του Raw. (Όλα εκδόσεις Raw Books and Graphics). Αριστερά και κάτω: Εξώφυλλο και strip *The Rondo Hatton Story* από το *Warts and All* (1990). Εικονογράφηση/σενάριο: Drew και Josh Friedman. Οι αδελφοί Friedman έγραψαν συχνά παρωδίες με θέμα τη ζωή των stars που έπαιζαν σε ταινίες δεύτερης διαλογής. Κάτω δεξιά: Εξώφυλλο του *Skin Deep* (Penguin, 1995). Εικονογράφηση: Charles Burns. «Ιστορίες καταδικασμένου έρωτα».

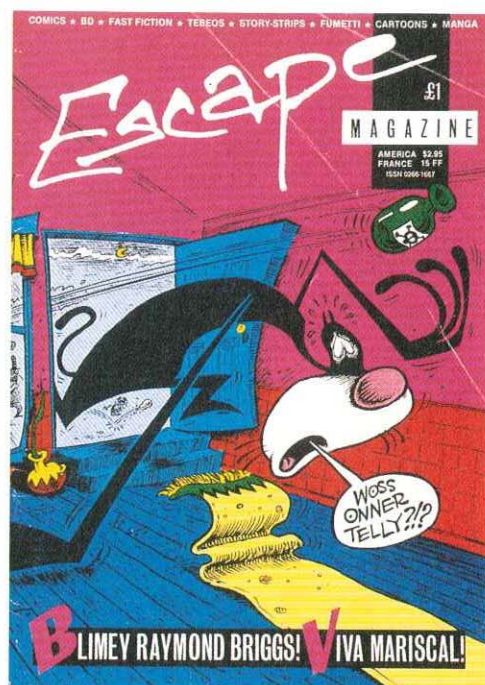
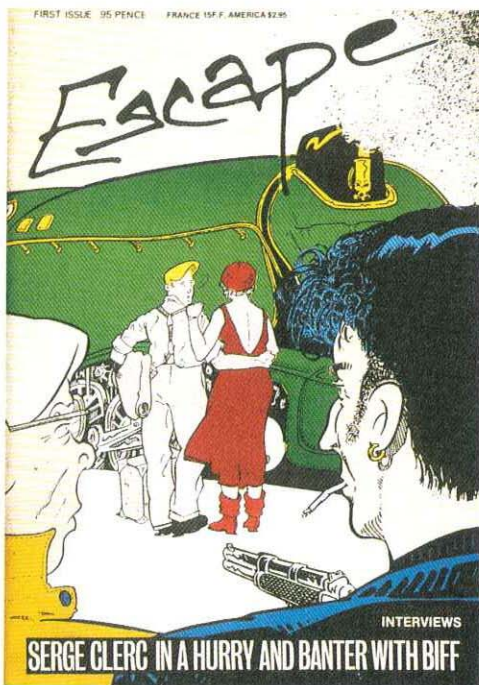


συνέχειες στο Raw, ένα κεφάλαιο σε κάθε τεύχος, και ήταν μία από τις πιο τολμηρές δουλειές του Spiegelman. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο ήταν ότι χρησιμοποιούσε «αστεία ζώα», παρουσιάζοντας του Εβραίους σαν ποντικούς, τους ναζί σαν γάτες και τους Πολωνούς σαν γουρούνια. Φυσικά, η ιστορία ήταν κάθε άλλο παρά αστεία —οι προθέσεις του Spiegelman ήταν εξίσου σοβαρές με του Orwell στη *Φάρμα των Ζώων*. Οι συνέχειες του «Maus» συγκεντρώθηκαν αργότερα σε ένα εικονογραφημένο μυθιστόρημα, που εκδόθηκε από την Pantheon στην Αμερική και την Penguin στη Βρετανία, το 1986-87. Έτσι άνοιξε ο δρόμος για τη διανομή του στα κεντρικά βιβλιοπωλεία, και πριν περάσει πολύς καιρός είχε συμπεριληφθεί κι αυτό στην καμπάνια περί «ωρίμανσης των κόμικς» στα Μέσα Ενημέρωσης (βλ. Superman). Οι κριτικές ήταν πολύ θετικές σε γενικές γραμμές, και παρ' όλο που υπήρξαν και μερικές αντίθετες απόψεις (η *Guardian*, για παράδειγμα, έγραψε ότι αυτή η στερεοτυπική απεικόνιση των εθνοτήτων είναι ουσιαστικά φασιστική), πήγε πολύ καλά σε πωλήσεις.<sup>3</sup> Ο Spiegelman έγινε μάλιστα, ο πρώτος δημιουργός κόμικς που πήρε το Βραβείο Πούλιτζερ για τη λογοτεχνία, το 1992. Ωστόσο, πέρα από το underground, το design του Raw είχε δεχτεί και άλλες επιδράσεις, κυρίως από το πανκ. Είδαμε ότι το πανκ άσκησε μεγάλη επίδραση στα εναλλακτικά κόμικς γενικά, στην περίπτωση του Raw

όμως η παρουσία του ήταν ιδιαίτερα έντονη, μέσα βέβαια από ένα ειρωνικό, νεο-εμπειριστικό φίλτρο. Η επίδραση του πανκ υπογραμμίστηκε με έργα νέων δημιουργών. Ο Gary Panter δημοσίευσε strip με πρωταγωνιστή τον «Jimbo», έναν άπρωτο αντιήρωα μετά την πυρηνική καταστροφή, που ήταν ήδη πολύ γνωστός από το fanzine πανκ «Slash». Τα strip χαρακτηρίζονταν από την εσκεμμένα άτεχνη εικονογράφηση και το χιούμορ του τύπου «Ε, και λοιπόν;». Ο Charles Burns έγραφε αριστοτεχνικά κόμικς τρόμου και επιστημονικής φαντασίας με το σχολαστικό στυλ του '50, γεμάτα από αναφορές νουάρ και συγκαλυμμένα σεξουαλικά υπονοούμενα, που κατ'αρχήν να είναι τρομακτικά και ξεκαρδιστικά ταυτόχρονα. Το «Jack Survives» του Jerry Moriarty ήταν μια γοητευτική απεικόνιση του μπιανάλ, μια ιστορία για έναν άνθρωπο που επιβιώνει από τους κινδύνους της καθημερινότητας, όπως επιθετικά σκυλιά και βλάβες των υδραυλικών στο σπίτι του. Υπήρχαν επίσης οι ιστορίες «art brut» του Mark Beyer, με φιγούρες-πάνινες κούκλες που εμπλέκονται σε φρικτές και συχνά μοιραίες καταστάσεις, και οι σάτιρες του Drew Friedman, που είχαν σκοπό να ξεσκεπάσουν «το σκοτεινό υπογαστρίο της show-biz» (και που περιλάμβαναν μερικές σκληρές και ιδιαίτερα σαρκαστικές καρικατούρες γνωστών προσωπικοτήτων των Μέσων Ενημέρωσης). Άλλα νέα talέντα από την Αμερική ήταν ο Ben Katchor, ο Mark Nwegarden και ο Kaz.



TALES OF DOOMED ROMANCE BY CHARLES BURNS



οι Ευρωπαίοι δημιουργοί ήταν επηρεασμένοι από το πανκ και αντιπροσώπευαν τη μετά το *Heavy Metal* γενιά. Μερικά παραδείγματα είναι: από το Βέλγιο, ο Ever Meulen, που το έργο του χαρακτηρίζεται από εξπρεσιονιστικές τάσεις· από τη Γαλλία, ο Pascal Doury, που ειδικεύταν στη συγγραφή αλλόκοτων ιστοριών, και ο Jacques Tardi, που τα strip του μπορούν να χαρακτηριστούν ρεαλιστικά νουάρ· και από την Ισπανία, ο Javier Mariscal, που έδωσε στο κόμικς μια εκκεντρικότητα *avant-garde*. Ο σημαντικότερος από τους ξένους δημιουργούς ήταν ο Ολλανδός Joost Swarte, που το εξελιγμένο design των έργων του έδινε μια αίσθηση ψυχρής ειρωνείας, προσδιορίζοντας σε μεγάλο βαθμό τον χαρακτήρα των πρώτων τευχών του περιοδικού.

Η Raw Books εξέδωσε και μια σειρά τίτλων με έργα συγκεκριμένων δημιουργών. Είχαν πολύ προσεγμένο design και ο σκοπός τους ήταν να παρουσιάσουν ένα δημιουργό ή να περιλάβουν μεγάλες ιστορίες που δεν

μπορούσαν να δημοσιευτούν στο *Raw*. Ο πρώτος τίτλος ήταν μια συλλογή των strip του Panter *Jimbo* (1985), τυπωμένη σε χαρτί εφημερίδας, με εξώφυλλα από χαρτόνι και δεμένη με κολλητική ταινία. Ακολούθησε άλλος ένας τίτλος, επίσης του Panter, *Invasion of the Elvis Zombies* (1985), το *Big Baby* του Charles Burns (1986), για ένα παιδί με παράξενη όψη που φοβάται τα τέρατα, και το *Jack Survives* του Jerry Moriarty (1985), που είχε πλαστικό εξώφυλλο από το οποίο έβγαине η διαφάνεια με το χρώμα. Βγήκαν επίσης δύο βιβλία της Sue Coe: το *How to Commit Suicide in South Africa* (1983), μια διαμαρτυρία κατά του αaparτχάιντ, και το *X* (1993), ένας ύμνος στον Malcolm X.

Αργότερα, μερικοί από αυτούς τους τίτλους βγήκαν από την Pantheon και την Penguin, όπως είχε γίνει και με το *Maus*, και πουλήθηκαν σε βιβλιοπωλεία. Δυστυχώς, όμως, στο μεταξύ είχε ατονήσει η προώθηση των «κόμικς για ενήλικες», και ο αριθμός πωλήσεων αυτών των τίτλων ήταν απογοητευτικός.

Ο Spiegelman συνέχισε να κάνει επαφές με μεγάλους εκδοτικούς οίκους, και τελικά αποφάσισε να συνεχίσει την έκδοση του *Raw* μέσω της Penguin. Για να γίνει αυτό, όμως, το κόμικς έπρεπε να βγει σε μικρότερο σχήμα. Η Penguin ανέβασε το τιράζ στα 30.000 τεύχη και συνέχισε να εκδίδει παράλληλα ανεξάρτητους τίτλους με έργα δημιουργών του *Raw*: το *Warts and All* του Friedman (1990), το *Cheap Novelties* του Ben Katchor (1991) και το *Skin Deep* του Burns (1995). Όμως, ο εκδοτικός οίκος δεν είχε μάθει από τα παλιά του λάθη. Όλα αυτά ήταν οπουδαία κόμικς, αλλά δεν πούλησαν. Το ίδιο το *Raw* έχει σταματήσει να βγαίνει από το 1994.

Ωστόσο, η επίδραση που άσκησε το *Raw* στα κόμικς της δεκαετίας του '80 εστιάζεται στο ότι έδειξε ένα δρόμο που μπορούσαν να ακολουθήσουν κι άλλοι. Όχι μόνο απέδειξε ότι το παλιό underground είχε πολλά να προσφέρει ακόμη, αλλά ανέδειξε και πολλά νέα ταλέντα, τόσο στην Αμερική όσο και στην Ευρώπη. Παρ' όλο που αργότερα ενσωματώθηκε στο συμβατικό εκδοτικό ρεύμα, αναζωογόνησε την παράδοση των εναλλακτικών ανθολογιών, δίνοντας έτσι μια πολύτιμη

Η απάντηση της Βρετανίας στο *Raw* ήταν το *Escape*, μια άλλη πρωτοποριακή ανθολογία. (Όλα εκδόσεις *Escape Books and Graphics*.) Πάνω αριστερά: Εξώφυλλο του πρώτου τεύχους (1983). Εικονογράφηση: Phil Elliott. Πάνω δεξιά: Εξώφυλλο (1984). Εικονογράφηση: Hunt Emerson. Δεξιά: Πάνελ από το «*Big Ideas*» (1985). Εικονογράφηση/σενάριο: Lynda Barry. Απέναντι σελίδα: Σελίδες από το «*Calculus Cat*» (1984). Εικονογράφηση/σενάριο: Hunt Emerson. Το *Escape*, όπως και το *Raw*, πάντα έβρισκε χώρο για πρώην δημιουργούς του underground. Ευτυχώς, γιατί αυτή την εποχή ο Emerson παρήγαγε μερικά από τα καλύτερα έργα του.



# CALCULUS CAT

HUNT EMERSON

*Sob: I RETURN HOME, GRIN INTACT!*

C. CAT 659





...IT SEEMS TO ME THERE MUST BE MORE TO LIFE THAN THIS!



EVERY DAY I DASH ABOUT WITH THAT STUPID ? IN PLASTERED ON MY MUG... AND EVERY NIGHT I'M SUBJECTED TO A BARRAGE OF ADVERTS FROM YOU... WHAT AM I DOING WITH MYSELF?



... I DON'T KNOW WHO I AM ANY MORE... I FEEL LIKE I'M LIVING A LIE...



THERE THERE, BOSS - DON'T GET UPSET... YOU'RE TIRED... UNDER A LOT OF PRESSURE... YOUR SELF-CONFIDENCE IS AT A LOW EBB...



I'M A NOTHING! A NOBODY!!

WELL, YES, BUT LOOK - I'VE GOT AN IDEA, BOSS!



I COULD USE THE NEW CABLE T.V. COMMUNITY PROGRAMMING SYSTEM TO PUT TOGETHER A PROGRAMME SPECIALLY FOR YOU!

HOW D'YOU MEAN? *sniff*



YOUR OWN T.V. SHOW! WOW, BOSS! I CAN GET ALL YOUR FRIENDS TO SAY HOW MUCH THEY LIKE YOU - SAY WHAT A GREAT PERSONALITY YOU HAVE!

YEAH?



Κι άλλα παραδείγματα από το *Escape*. Κάτω: «Red Hot Jazz» (1983). Εικονογράφηση/σενάριο: Savage Pencil. Ο αυθορμητισμός που χαρακτηρίζει την τεχνική αυτού του παραμελημένου δημιουργού αντικατοπτρίζει τις επιδράσεις από το πανκ. Κάτω, δεύτερη σειρά, αριστερά: Εξώφυλλο (1986). Εικονογράφηση: Daniel Torres. Ο Ισπανός δημιουργός σχεδίασε αυτό το εξώφυλλο για ένα τεύχος

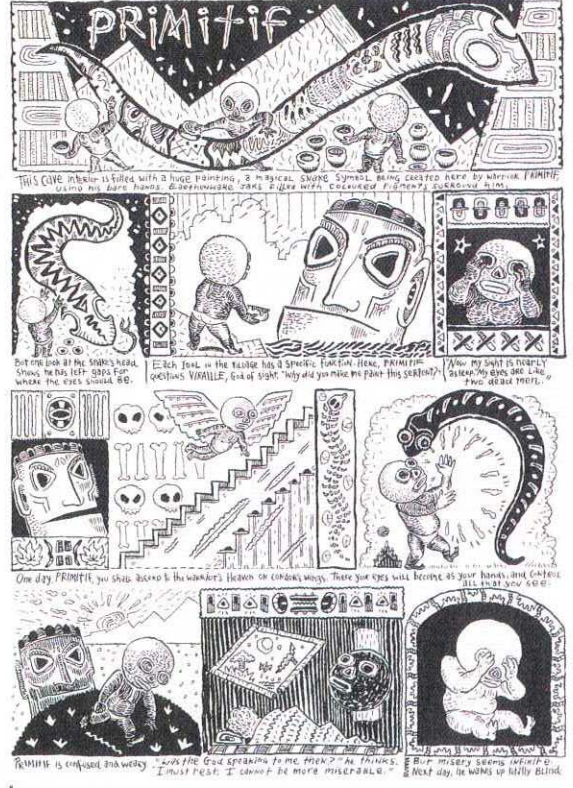
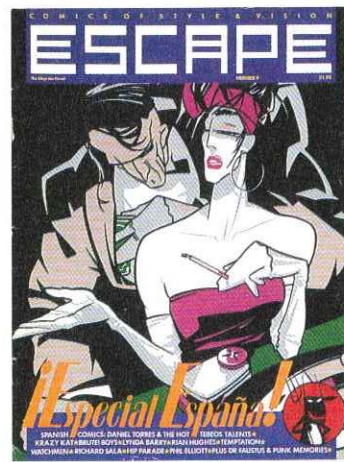
αφιερωμένο σε κόμικς συμπατριωτών του. Κάτω, δεύτερη σειρά, κέντρο: «Cover Girl» (1985). Εικονογράφηση/σενάριο: Carel Moiseiwitsch. Μια σκοτεινή φεμινιστική ιστορία. Κάτω, δεύτερη σειρά, δεξιά: Σελίδα από το «Primitif» (1986). Εικονογράφηση/σενάριο: Ed Pinsent. Το strip ήταν πολύ δημοφιλές και εμφανιζόταν τακτικά στο *Escape*.



ώθησι στα εναλλακτικά κόμικς γενικά. Όπως έγραφε το *Comics Journal*: «Η εμφάνιση του *Raw* αποτέλεσε μια διορθωτική παρέμβαση. Μέσα στο πλήθος των τόσων ευτελών στοιχείων που περιέχει η λαϊκή κουλτούρα, το *Raw* ήταν και παραμένει μια δεκαπενθήμερη διακήρυξη ότι τα κόμικς είναι ένα εξελιγμένο και ώριμο μέσο έκφρασης».<sup>4</sup>

Στη Βρετανία, ο σημαντικότερος μιμητής του *Raw* ήταν το *Escape*, που αποτελούσε κι αυτό μέρος ενός μεγαλύτερου εκδοτικού οίκου (*Escape Books and Graphics*) που έβγαζε μεμονωμένα κόμικς. Το *Escape* ιδρύθηκε από τον Paul Gravett και τον Peter Stanbury το 1983, και μολονότι ορισμένα στοιχεία του θυμίζαν πολύ το *Raw*, υπήρχαν και σημαντικές διαφορές. Η έμφαση στο ντιζάιν υπήρχε και εδώ, αλλά το *Escape* είχε πολύ λιγότερα «γραφιστικά τεχνάσματα» (δεν είχε ποτέ τα οικονομικά μέσα του *Raw*). Συνεργάστηκε κι αυτό με παλιούς δημιουργούς του underground, όπως και με νέους ταλαντούχους Βρετανούς, αλλά και άλλους από την ηπειρωτική Ευρώπη, δίνοντας μάλιστα μεγαλύτερη έμφαση στους τελευταίους σε σχέση με το *Raw*. Τέλος, το *Escape* είχε ένα χαρακτήρα «fanzine» που έλειπε από το *Raw*.

Έτσι, το *Escape*, που αυτοχαρακτηριζόταν «το κόμικς του στυλ και του οραματισμού», δημοσίευε έργα πολλών δημιουργών που εμφανιζόνταν και στο *Raw* (Mark Beyer, Gary Panter, Charles Burns, Lynda Barry, Ben Katchor, Javier Mariscal, Jacques Tardi και Joost Swarte), αλλά το υλικό ήταν πρωτότυπο. Ο βασικός σταρ του underground ήταν ο Hunt Emerson, που τα strip του «Calculus Cat» ήταν εξίσου «τρελά» με την προηγούμενη δουλειά του. Ο Brian Bolland ήταν ένας





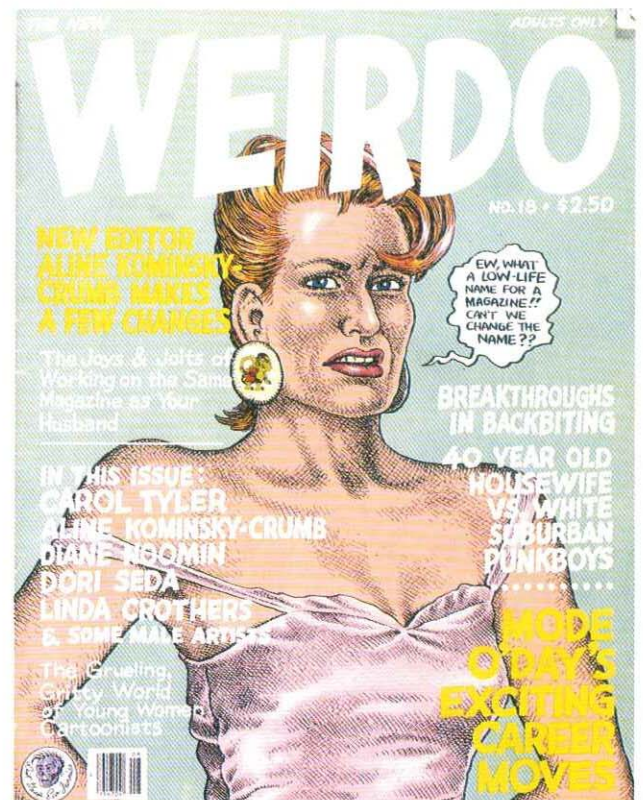
**Εξώφυλλο {Violent Cases} (Escape/Titan, 1987). Εικονογράφηση: Dave McKean. Σενάριο: Neil Gaiman. Μια εικονογραφημένη νουβέλα με το σήμα του Escape, που αφορούσε, μεταξύ άλλων, την αναξιοπιστία της μνήμης και τον μασέρ του Αλ Καπόνε. Αυτό το έργο έκανε γνωστούς τους δημιουργούς του. Πάνω δεξιά και κάτω: Εξώφυλλο και πάνελ από το Weirdo. (Και τα δύο εκδόσεις Last Gasp, 1986). Εικονογράφηση εξωφύλλου: Robert Crumb, με τη γιάτι «Mode O'Day» να αποδοκιμάζει το όνομα του περιοδικού. «The Schlep Set», εικονογράφηση/σενάριο: Aline Kominsky-Crumb, με τον άντρα της Bob (Crumb), και την κόρη της Sophie.**

άλλος δημιουργός που είχε αρχίσει την καριέρα του αυτή την εποχή, και εδώ επέστρεψε στις ρίζες του με ένα strip τύπου Crumb, το «Mr Mamoulia», για έναν εσωστρεφή τύπο που έχει αρχίσει να γερνά, και τα προβλήματά του με τις γυναίκες.

Οι νέοι Βρετανοί δημιουργοί τα πήγαν πολύ καλά. Ανάμεσά τους ήταν ο Ed Piment, με το «Primitif», για έναν πρωτόγονο πολεμιστή και τις μάχες του με τη φύση και τους θεούς, εικονογραφημένο σε πρωτοποριακό primitif στυλ, με αφηγηματικές λεζάντες· ο Tim Budden, που έγραφε κλειστοφοβικές ιστορίες για μια ομάδα κουρασμένων αοβών και τα προβλήματά τους με τους ανθρώπους· η Carol Swain, που σκιτσάριζε με κάρβουνο και οι ρεαλιστικές της ιστορίες ήταν συγκινητικές και γεμάτες ζωντάνια· και ο Savage Pencil, που το κάπως τραχύ και αυθόρμητο στυλ του έπιανε τέλεια το πνεύμα του πανκ. Μερικά άλλα ονόματα ήταν οι αδελφοί Pleece, ο Phil Elliott, ο Chris Reynolds, ο John Bagnall, ο Bob Lynch και η Julie Hollings.

Τέλος, τα ξένα strip περιλάμβαναν λιγότερο γνωστά ονόματα και προέρχονταν κυρίως από το γαλλικό avant-garde. Μερικοί δημιουργοί αυτής της κατηγορίας ήταν: ο Serge Clerc, ένας χιουμορίστας που ακολουθούσε την παράδοση της «καθαρής γραμμής» του Hergé· ο Jean-Claude Götting, αριστοτέχνης των ατμοσφαιρικών ρομαντικών ψυχοδραμάτων· ο Alex Varenne, που χρησιμοποιούσε λεπτομερειακά σχεδιασμένες εικόνες της πόλης σαν φόντο για μάλλον προφανή γκαγκ· και το ζευγάρι Edmond Baudouin-Claude Gentro, που έγραφε ένα strip για τις σκοτεινές πλευρές της σεξουαλικής μονομανίας.

Οι τίτλοι που εκδόθηκαν με το σήμα του Escape ήταν εξίσου ενδιαφέροντες με τους αντίστοιχους του Raw, αν και σπάνια είχαν την ίδια ποιότητα παραγωγής. Αργότερα, ο Gravett και ο Stanbury ακολούθησαν το παράδειγμα του Spiegelman και της Mouly,



πλησιάζοντας τους μεγάλους εκδοτικούς οίκους, με αποτέλεσμα να εκδοθεί μια σειρά τίτλων με το σήμα του Escape από την Titan Books. Η ποιότητα της παραγωγής τους ήταν πολύ πιο επαγγελματική, και περιλάμβαναν: το *Violent Cases* (1988) των Neil Gaiman και Dave McKean, που γρήγορα θα έκαναν μεγάλο όνομα στα συμβατικά αμερικανικά κόμικς· το *Joe's Bar* (1988) από δύο Νοτιοαμερικανούς, τον José Muñoz και τον Carlos Sampayo· και το *London's Dark* (1989) του James Robinson.

Αρχικά το *Escape* έβγαине σε μικρό μέγεθος A5, αργότερα όμως υιοθέτησε μεγαλύτερο σχήμα περιοδικού και τελικά έφτασε να διανέμεται και από τα πρακτορεία εφημερίδων. Άσκησε μεγάλη επίδραση στη Βρετανία, όπως και το *Raw* στις ΗΠΑ, αν και οι πωλήσεις του δεν ήταν ποτέ εντυπωσιακές, και τελικά σταμάτησε να εκδίδεται το 1990.

Αν το *Raw* και το *Escape* ήταν οι «cool και σοφιστικέ» ανθολογίες στη δεκαετία του '80, το *Weirdo* (Last Gasp, 1981) ήταν το άκρο αντίθετο. Αμερικανικός τίτλος κι αυτός, συνέχιζε την παράδοση του underground και τη φιλοσοφία του «κάνε ό,τι θέλεις», η οποία συνδυαζόταν τέλεια με τη νέα νοοτροπία του πανκ. Ιδρύθηκε από τον μεγάλο Robert Crumb και δημοσίευε κι αυτό έργα βετεράνων δημιουργών του underground. Ανάμεσά τους ήταν ο Spain Rodriguez και η Aline Kominsky (ή μάλλον, η Aline Kominsky-Crumb, αφού στο μεταξύ είχε παντρευτεί τον Crumb). Η έμφαση όμως δόθηκε στην παρουσίαση νέων δημιουργών. Έτσι ο κόσμος γνώρισε την ξεκαρδιστική πικρή κωμωδία του JD King και του Peter Bagge, καθώς και μια σειρά γυναικών δημιουργών, με κυριότερες ανάμεσά τους την Dori Seda και τη Phoebe Gluckner.

Όσο για τη συνεισφορά του ίδιου του Crumb, ήταν



Παραδείγματα από το **Weirdo** (Last Gasp). Χαρακτηριστικά του τίτλου ήταν οι γυναίκες δημιουργοί και οι γυναικείοι χαρακτήρες του. Δεξιά: Σελίδες από το «Cleanliness is Next to Dogliness!!» (1986). Εικονογράφηση/σενάριο: Dori Seda. Κάτω: Σελίδες από το «Mode O'Day» (1990). Εικονογράφηση/σενάριο: Robert Crumb. Απάντι: Σελίδα από το «Blabette Takes Yet Another Vacation» (1991). Εικονογράφηση/σενάριο: Aline Kominsky. Το απλοϊκό στυλ της εικονογράφησης αντισταθμίζεται με το παραπάνω από το πνευματώδες κείμενο.

ANOTHER DISGUSTING **TONA-TOONS** STORY...

# Cleanliness is next to Dogliness!!

Featuring **TONA** and his **ICKY DOG**

© 1986 DORI SEDA



# Mode O'day

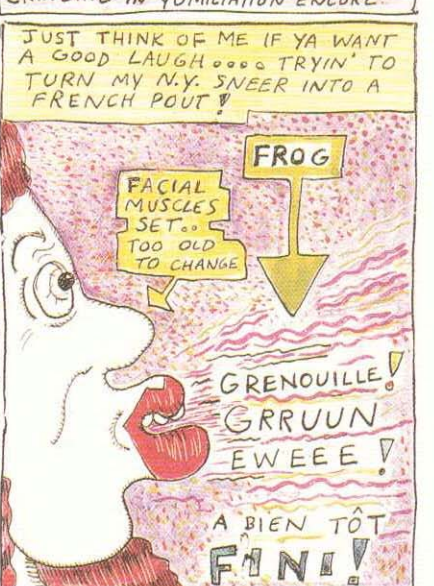
COMFORTABLE IN HIS ALIENATION, DOGGO SPENDS ANOTHER LEISURELY EVENING WALLOWING IN HIS OWN FILTH...

© 1990 by R. CRUMB



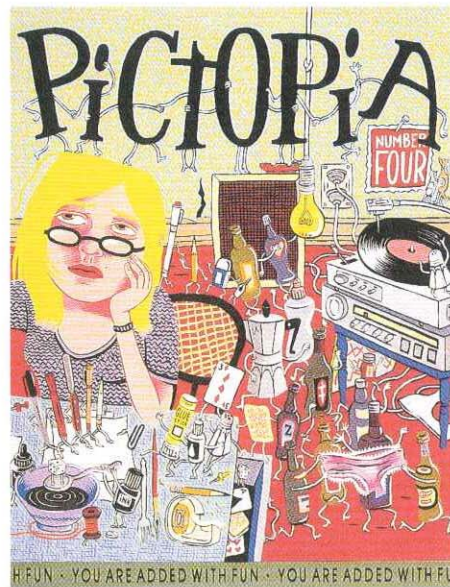
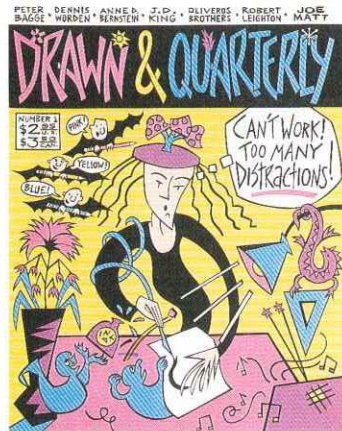
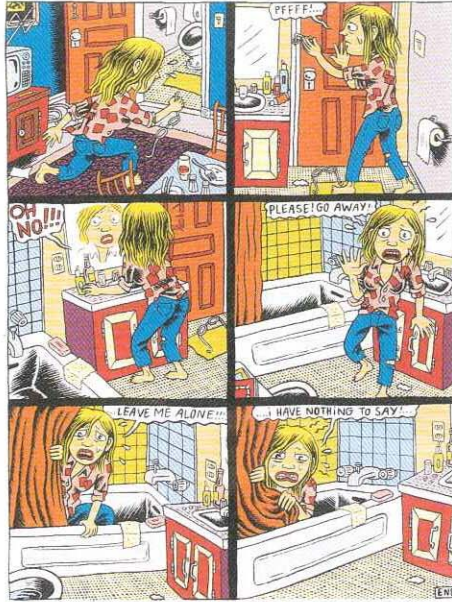


COULD YOU LIVE WITH A NAME LIKE THIS?



★ JUST IN CASE YOU DON'T KNOW HER... SHE'S A 59 YR OLD JEWISH AMERICAN PRINCESS... NOW RETIRED FROM THE N.Y. AD. BUSINESS... SHE DEVOTES TIME TO GOLF, AEROBICS, SHOPPING, PLANNED LEISURE + VISITING ME!

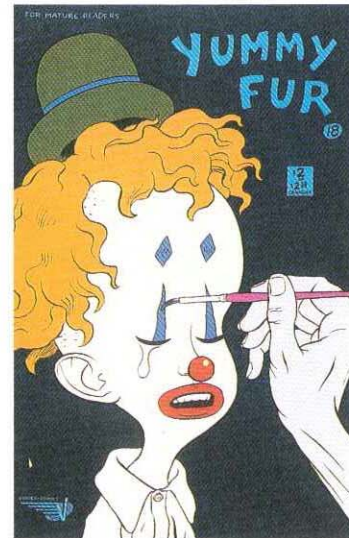
\* HOW THE FRENCH LOVINGLY REFER TO THE SHAPE OF THEIR COUNTRY.

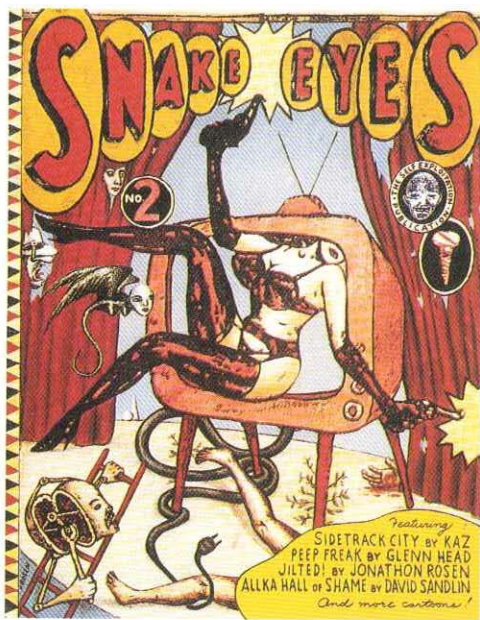
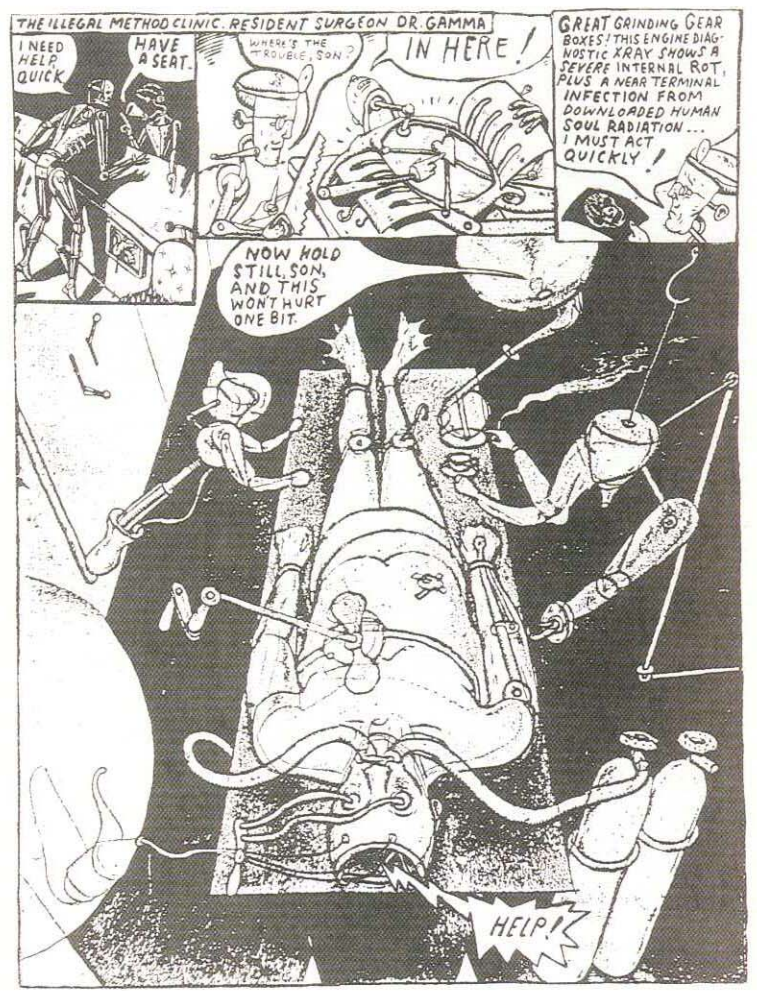
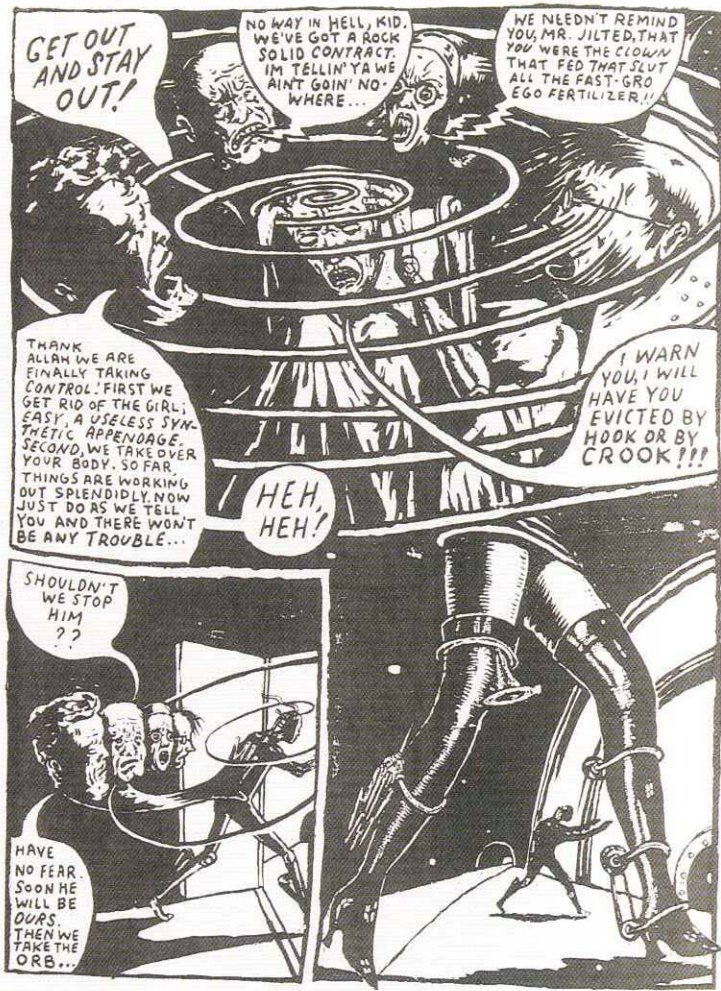


Πάνω: Δύο ακόμη αξιοσημείωτες ανθολογίες της δεκαετίας του '90, που συνεχίζουν την παράδοση του *Raw* και του *Weirdo*. Πάνω και δεξιά: Σελίδες και εξώφυλλο από το *Pictoria* (Fantagraphics, 1993). Εικονογράφηση/σενάριο και για τα δύο: Julie Doucet. Πάνω αριστερά: Εξώφυλλο του *Drawn and Quarterly* (Drawn and Quarterly, 1990). Εικονογράφηση: Anne Bernstein. Δεξιά: Τα χιουμοριστικά κόμικς ήταν ο πιο σημαντικός τομέας των εναλλακτικών. Εδώ, δύο παραδείγματα με εικονογράφηση/σενάριο του Chester Brown: πάνελ από το εικονογραφημένο μυθιστόρημα *Ed the Happy Clown* (Vortex, 1989) και εξώφυλλο από το *Yummy Fur* (Vortex, 1989). Ο ήρωας και των δύο κόμικς, ο Ed, δεν ήταν τόσο ευτυχισμένος όσο υποστηρίζει ο τίτλος - αντίθετα, του συνέβαιναν ένα σωρό ατυχίες.



πραγματικά πολύ σημαντική. Έμοιαζε να τρέφεται από την ενέργεια των νεότερων σκιτσογράφων, με αποτέλεσμα να περάσει μια φάση δημιουργικής αναγέννησης. Δεν έπαιρνε πια LSD και είχε αρχίσει να ζωγραφίζει με πολύ πιο ρεαλιστικό στυλ. Αυτά τα τρία περιοδικά ιδιαίτερα (το *Raw*, το *Escape* και το *Weirdo*) εγκαινίασαν μια χρυσή εποχή για τις νέες ανθολογίες στη δεκαετία του '90. Στην Αμερική, η Fantagraphics πήρε τη σκυτάλη με μια σειρά θαυμάσιους τίτλους: *Prime Cuts* (1987), *Graphic Story Monthly* (1970), *Honk* (1987), *Snake Eyes* (1991) και *Pictoria* (1991), για να αναφέρουμε μερικούς μόνο. Υπήρχαν και άλλοι σημαντικοί εκδότες σε αυτό τον τομέα. Το *Drawn and Quarterly* της ομώνυμης εταιρείας με έδρα το Μόντρεαλ (1992), και το *Blab!* της Kitchen Sink (1986), μια ετήσια έκδοση μεγέθους digest, ήταν πολύ καλά. Το ίδιο ισχύει και για το *Dark Horse Presents* της Dark Horse (1986), που συνδυάζε σε ένα φιλόδοξο μείγμα εναλλακτικούς δημιουργούς, όπως ο Eddie Campbell, με δημιουργούς συμβατικών κόμικς, όπως ο Frank Miller. Στη Βρετανία, η παράδοση της ανθολογίας συνεχίστηκε στα πρακτορεία των εφημερίδων με εκδόσεις όπως το *Deadline* και το *Heartbreak Hotel*, αν και υπήρχαν και μερικές όπως το *Inkling* (Inkling Inc, 1989) και το *Purr* (Blue Eyed Dog, 1993), που κυκλοφόρησαν κυρίως στα καταστήματα fan. Σε ό,τι αφορά την ποιότητα αυτών των ανθολογιών, μπορούμε να πούμε, σε γενικές γραμμές, ότι κάποια τεύχη ήταν στο ίδιο επίπεδο με τα καλύτερα έργα του underground και μπορούν να θεωρηθούν από τα καλύτερα κόμικς για ενήλικες που εκδόθηκαν ποτέ. Τα εναλλακτικά κόμικς χωρίζονται σε μυθιστορηματικά και μη-μυθιστορηματικά. Η πρώτη κατηγορία περιλάμβανε πέντε βασικές υποκατηγορίες: χιούμορ (η μεγαλύτερη με διαφορά), σαπουνόπερα, επιστημονική φαντασία, fantasy, φρίκη και σεξ. Τα χιουμοριστικά κόμικς είχαν εντυπωσιακή ποικιλία και σε γενικές γραμμές στηρίζονταν στις φόρμιουλες που είχε δημιουργήσει το underground. Όμως, πέρα από το γεγονός ότι ήταν σατιρικά, δεν είχαν κάποια





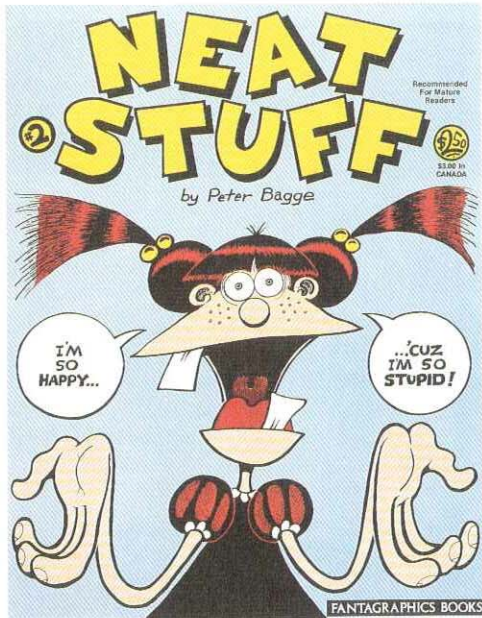
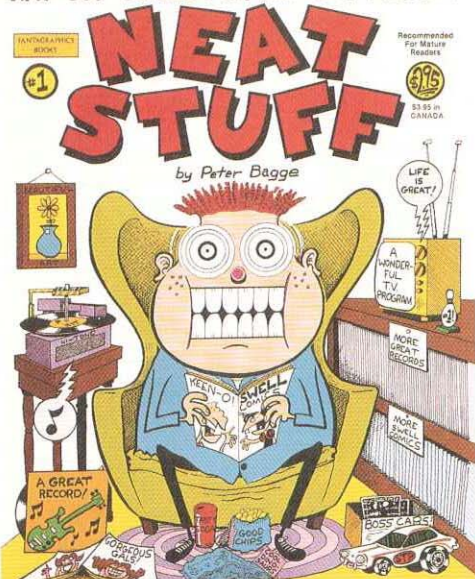
Παραδείγματα από δύο τελευταίες ανθολογίες της δεκαετίας του '90, μία αμερικανική και μία βρετανική. Αριστερά και πάνω: Εξώφυλλο και σελίδες από το Snake Eyes (Fantagraphics, 1992). Εικονογράφηση/σενάριο και για τα δύο: Jonathon Rosen. Κάτω: Εξώφυλλο του Inklings (Inklings Inc, 1993). Εικονογράφηση: Lawrence Burton. Όπως πάντα, η φόρμα της ανθολογίας ήταν ένας ιδανικός τρόπος για την παρουσίαση νέων ταλέντων.



συγκεκριμένη πολιτική γραμμή. Οι δημιουργοί ακολουθούσαν τον δικό τους δρόμο, και αυτό συχνά είχε σαν αποτέλεσμα ένα πάντρεμα του χιουμοριστικού τόνου με στοιχεία «ικρίας», θηριού και εκκεντρικότητας —ένας καλός χαρακτηρισμός γι' αυτά θα ήταν «μεταλλαγμένη κωμωδία». Τρία κύρια παραδείγματα τέτοιων δημιουργών ήταν ο Καναδός Chester Brown και οι Αμερικανοί Peter Bagge και Dan Clowes.

Το Yummy Fur (Vortex, 1986) του Chester Brown ήταν ένας τίτλος με συνεχείς καινοτομίες. Το βασικό strip στα πρώτα τεύχη ήταν το «Ed the Happy Clown», με πρωταγωνιστή έναν νεαρό που υπομένει τις πιο φρικτές ταπεινώσεις και τραυματισμούς. Ο Brown είχε εμφανιστεί σε διάφορες ανθολογίες εκτός από το Yummy Fur, με κυριότερη ανάμεσά τους το Escape, και πειραματιζόταν αντλώντας υλικό από τις σκοτεινότερες περιοχές του υποσυνειδήτου του, βασιζοντας την κωμωδία του στους ελεύθερους συνειρμούς. Αργότερα εξήγησε ότι «η ιστορία του Ed μου ερχόταν αυτόματα, χωρίς καμιά σκέψη». Ο Peter Bagge, ο δεύτερος από τους αριστοτέχνες της κωμωδίας, είχε γράψει δύο εξαιρετικά κόμικς. Το πρώτο ήταν το Neat Stuff (Fantagraphics, 1983), όπου το βασικό strip αφορούσε μια δυσλειτουργική οικογένεια, τους Bradley, και τις προσπάθειές τους να τα βγάλουν πέρα μεταξύ τους, ζώντας σε ένα προάστιο μικρής πόλης. Το σλόγκαν του εκδοτικού οίκου

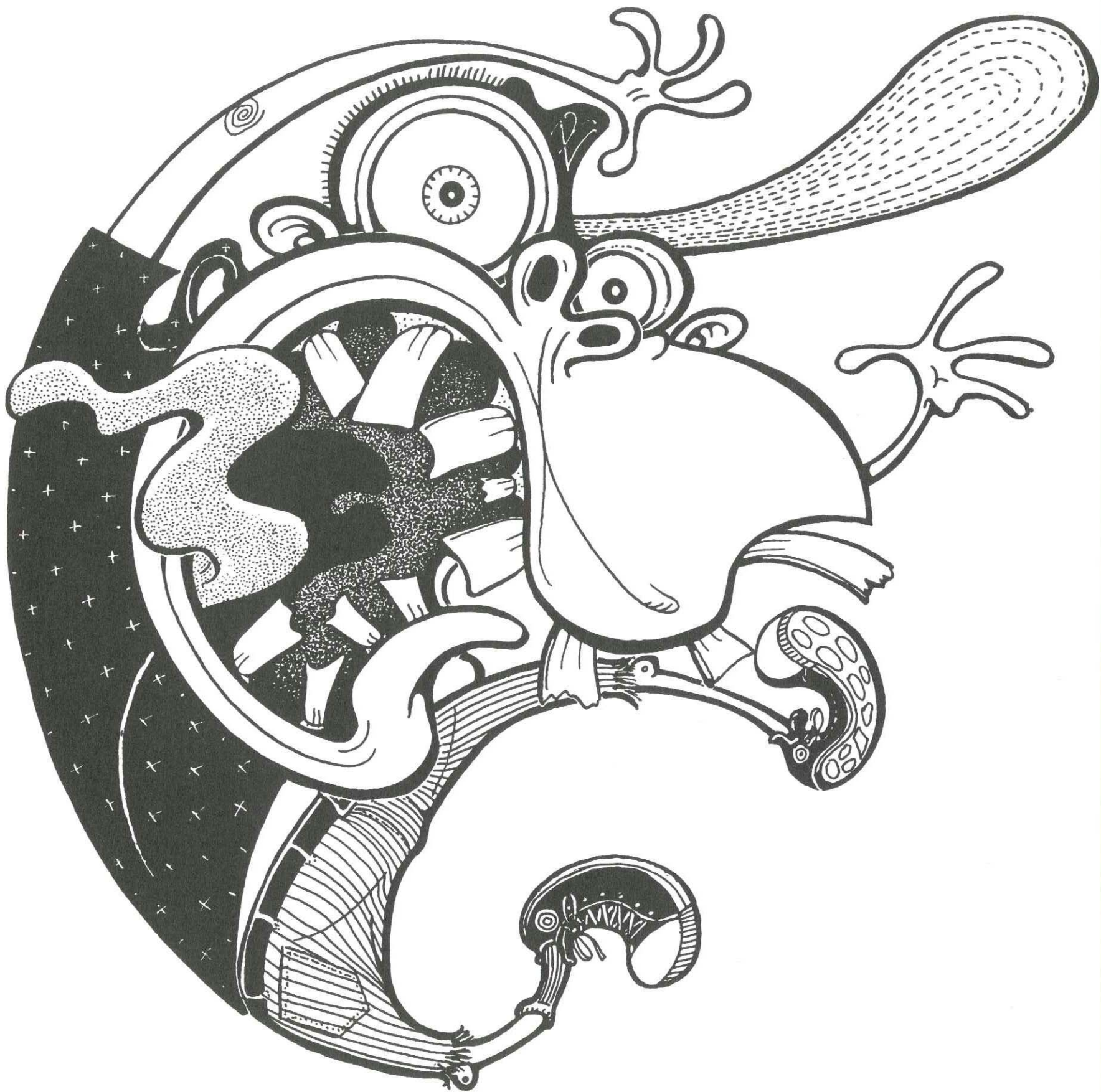
WAY-OUT COMICS FOR WAY-OUT PEOPLE!



Παραδείγματα έργων του Peter Bagge. Πάνω: Εξώφυλλα του Neat Stuff (και τα δύο Fantagraphics, 1985). Το πρώτο πετυχημένο σόλο κόμικς του Bagge. Δεξιά: Διαφήμιση για βιντεοκλίπ από «grunge» γκρουπ (1993). Η επίδραση του πανκ ήταν πάντα εμφανής στα έργα του Bagge, και

γι' αυτό του ζητούσαν συχνά να κάνει τέτοια σκίτσα. Κάτω: Σελίδες από το «The Bradleys», Neat Stuff (Fantagraphics, 1989). Μια οικογένεια των προαστίων, που τα μέλη της περνούν την ώρα τους βρισκοντας ο ένας τα «κουμπιά» του άλλου, πατώντας τα έπειτα με μανία.



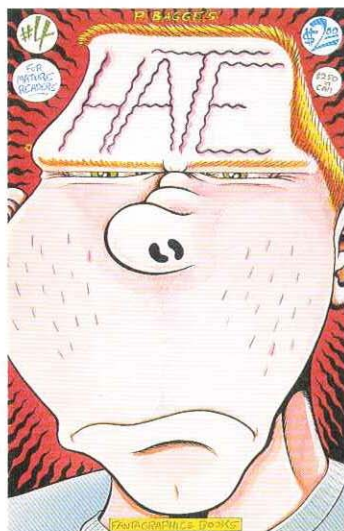


Λεπτομέρεια από το *Neat Stuff*  
(Fantagraphics, 1985).  
Εικονογράφηση: Peter Bagge. Η  
παραμόρφωση των φιγούρων με  
τρελά σχήματα ήταν ένα  
χαρακτηριστικό γνώρισμα του  
Bagge.



περιείχε μια μεγάλη δόση αλήθειας: «Οι μόνοι που αντιπαθούν το Neat Stuff είναι εκείνοι που φοβούνται μήπως αναγνωρίσουν τον εαυτό τους στις σελίδες του». Το δεύτερο κόμικς του Bagge, το *Hate* (Fantagraphics, 1990), είχε μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία. Ήταν η ιστορία ενός μέλους της οικογένειας Bradley, του Buddy, ενός εικοσάρη άξεστου λέτσου. Το χιούμορ ήταν ακόμη πιο χοντροκομμένο, παραβιάζοντας χαιρέκακα κάθε αίσθηση «πολιτικής ορθότητας», και με μεγαλύτερη έμφαση στο σεξ, τα ναρκωτικά και το rock'n'roll.

Ο Bagge είχε εμφανιστεί και σε διάφορες ανθολογίες, ενώ πριν από το *Neat Stuff* είχε εργαστεί για ένα διάστημα ως συντάκτης του *Weirdo*. Η αγάπη του για τα underground κόμικς και η συνάφειά του με το πανκ επηρέασαν καθοριστικά τη δουλειά του, και ορισμένοι κριτικοί έχουν αποδώσει σ' αυτές τις ρίζες τον φιλοσοφημένο μηδενισμό του.<sup>6</sup> Το *Neat Stuff* και το *Hate* ήταν μια έκφραση αυτών των τάσεων, και επειδή τα strip εκτυλίσσονται στο Σιάτλ, θεωρήθηκαν μέρος του μετα-πανκ κινήματος, του «grunge». (Στο εξώφυλλο μιας συλλογής του *Hate* ο Buddy απεικονίζεται να κρατά ένα εξώφυλλο δίσκου των Nirvana. Επίσης, ο Bagge σχεδίασε διάφορα εξώφυλλα δίσκων για τοπικά συγκροτήματα, όπως οι Tad). Αργότερα, ο Bagge εξήγησε ως εξής τη στάση του: «Ενιωθα ότι αν προσπαθούσα να είμαι περισσότερο ιδεαλιστής και λιγότερο μηδενιστής, θα ήρουν φεύτικοι. Έτσι σκέφτηκα ότι σίγουρα θα υπάρχουν άνθρωποι σαν



μένα που σοκάρονται και απδιάζουν με τα όσα σκοπεύουν να μας ταΐσουν όσοι θέλουν να σώσουν την κοινωνία. Εγώ προτιμώ να μπω σε ένα εναλλακτικό τρένο. Υπάρχουν πάντα πολλά πράγματα για να μισείς».<sup>7</sup>

Ο Dan Clowes, ο τελευταίος από τους τρεις δημιουργούς της εναλλακτικής κωμωδίας, έβγαλε μια σειρά από αξιοσημείωτους τίτλους. Το *Lloyd Llewellyn* (Fantagraphics, 1986) αφηγείται τις περιπέτειες ενός αιώνια μπερδεμένου ντετέκτιβ, που κινείται μέσα σε μια υπερ-ρεαλιστική απεικόνιση των αρχών της δεκαετίας του '60, και σημείωσε κάποια επιτυχία. Το *Eighball* (Fantagraphics, 1990) ήταν μια ανθολογία στην οποία το «Lloyd Llewellyn» εμφανίστηκε ως strip, και είχε μεγαλύτερη επιτυχία. Άλλα, πολύ πιο κωμικά strip ήταν το «Young Dan Pussey», μια πικρή και ξεκαρδιστική σάτιρα της βιομηχανίας των κόμικς· το «Like a Velvet Glove Cast in Iron», ένα αλλόκοτο οίριαλ μυστηρίου γεμάτο από βίαιες σεξουαλικές σκηνές· και το «Duplex Planet», ένα ημι-ντοκουμενταριστικό strip βασισμένο στις φράσεις των ξεχωρισμένων ενοίκων ενός οικου ευγενίας. Όλα τα strip είναι εικονογραφημένα με σχολαστική «καθαρότητα». Οι εικόνες ήταν αιμοστασιοποιημένες αλλά ποτέ ψυχρές, και το συνολικό αποτέλεσμα έδινε μια αίσθηση ανάλογη με τις πρώτες ταινίες του David Lynch.

Ο Clowes ήταν επίσης ένας δημιουργός που αντιλούσε ενέργεια από τον θυμό του. Ο ίδιος έχει συνοψίσει την προσέγγισή του λέγοντας: «Από τη μια μεριά,

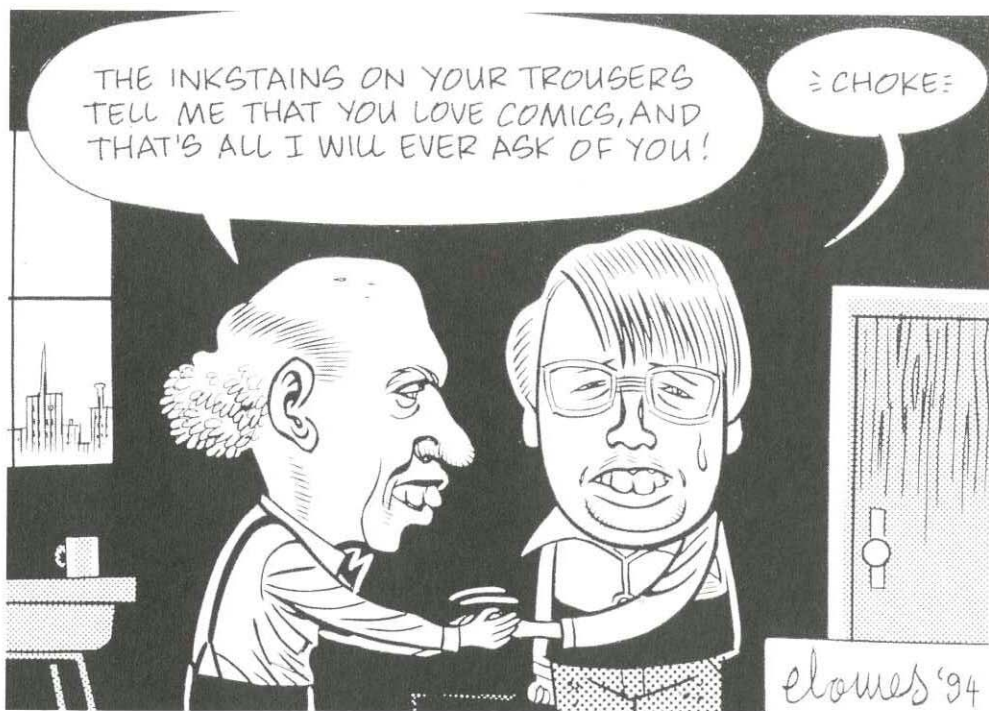


16



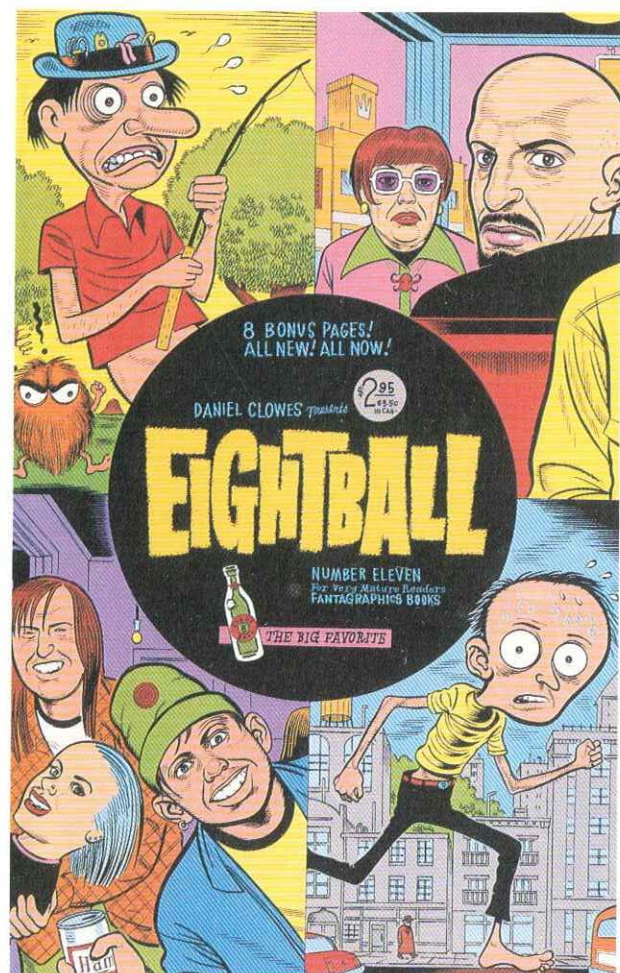
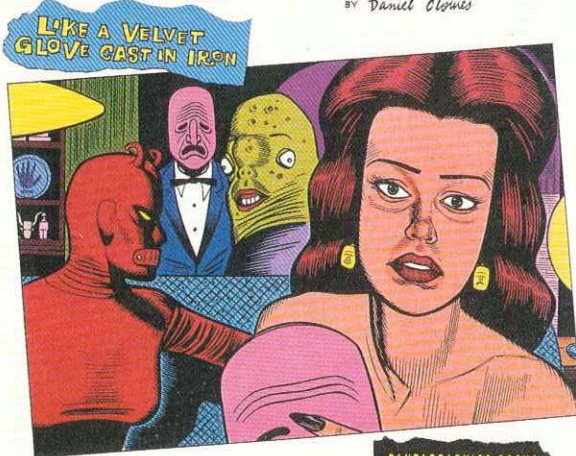
17

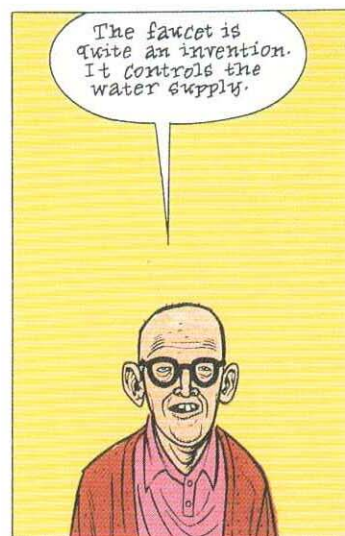
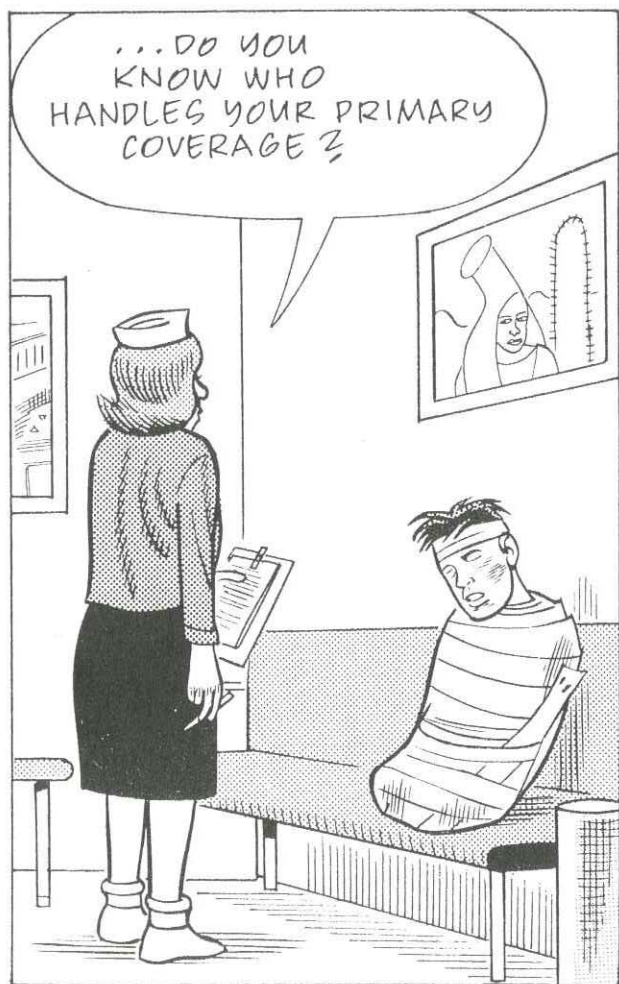
Παραδείγματα από τον πιο πρόσφατο τίτλο του Bagge *Hate* (Fantagraphics). Πάνω: Εξώφυλλο (1991). Δεξιά: Σελίδες (1990). Κανένα κόμικς δεν κατάφερε να συλλάβει καλύτερα τις ιδιορρυθμίες του κόσμου των εικοσάρηων slakers.



Παραδείγματα από το *Eightball* (Fantagraphics) του Dan Clowes, ένα από τα πιο επιτυχημένα εναλλακτικά κόμικς. Εικονογραφημένο με ένα ελκυστικό στυλ «ρετρό», είναι εν μέρει *freak-show*, εν μέρει εφιάλτης και εν μέρει συμβατική κωμωδία. Πάνω: Πάνελ από το «The Death of Dan Pussey» (1994), μια καυστική σάτιρα της βιομηχανίας των κόμικς. Πάνω δεξιά, δεξιά και άκρη δεξιά: Εξώφυλλα (1989, 1991 και 1993).

FOR MATURE READERS ONLY NUMBER FIVE \$2.25 \$2.95 IN CANADA



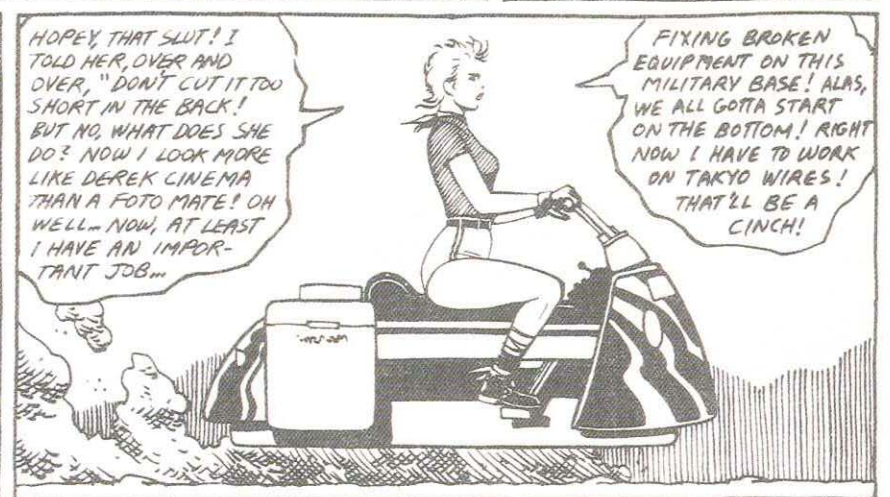


Κι άλλα παραδείγματα από το *Eightball* (όλα εκδόσεις Fantagraphics). Πάνω και αριστερά: Σελίδες και πάνελ από το «*Like a Velvet Glove Cast in Iron*» (1990, 1993), ένα αλλόκοτο όνειρο-παραλήρημα γεμάτο σεξουαλική ένταση. Πάνω: Πάνελ από το «*Duplex Planet*» (1989), με διαλόγους σε έναν οικο ευγηρίας: το ερώτημα που έχει τεθεί είναι «Ποια είναι η σημαντικότερη εφεύρεση του 20ού αιώνα;». Απέναντι: Σελίδα από το «*Mechanix*», *Love and Rockets* (Fantagraphics, 1982). Εικονογράφηση/σενάριο: Jaime Hernandez. Το πιο χιπ κόμικς της δεκαετίας του '80 παρουσιάζει συνηθισμένες στιγμές από τη σχέση της Maggie με τη Hopey.

προσπαθώ να μπω στο υποσυνείδητό μου και να δω ποιες εικόνες και ιδέες με ενθουσιάζουν, με τρομάζουν και με συγκινούν συναισθηματικά... Προσπαθώ να γράφω μια ελικρινή αφήγηση, μια αφήγηση που λειτουργεί με τους δικούς της κανόνες... Προσπαθώ απλώς να αφήσω τους χαρακτήρες να είναι ο εαυτός τους και να κάνουν ό,τι θέλουν να κάνουν, χωρίς να τους ελέγχω εγώ. Τους αφήνω να ενεργούν με βάση τη δική τους ανθρωπιά —ή την έλλειψη ανθρωπιάς. Είναι σαν μια κοινωνική σάτιρα, ένα σχόλιο για το πώς βλέπω τον κόσμο στις πιο μαύρες μου στιγμές».<sup>8</sup> Τέλος, είναι αδύνατο να μιλήσουμε για τα χιουμοριστικά κόμικς χωρίς να αναφέρουμε τους τίτλους που βγήκαν από το «πρώτο κύμα» των δημιουργών του underground. Ο κυριότερος από αυτούς, όπως πάντα, ήταν ο Robert Crumb, που χρησιμοποίησε τα νέα του κόμικς για να ανασκαλέψει ακόμη βαθύτερα την ψυχή του. Μερικοί τίτλοι του είναι το *Hup* (Last Gasp, 1987), το *ID* (Fantagraphics, 1990), και το *Self-Loathing Comics* (Fantagraphics, 1995). Ο Gilbert Shelton είχε μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία, συνεχίζοντας να γράφει ιστορίες με τους Freak Brothers, που μετά από είκοσι χρόνια κοινωνικής αλλαγής δεν έχουν γεράσει ούτε μια μέρα και συνεχίζουν να έχουν μανία με τα ναρκωτικά.

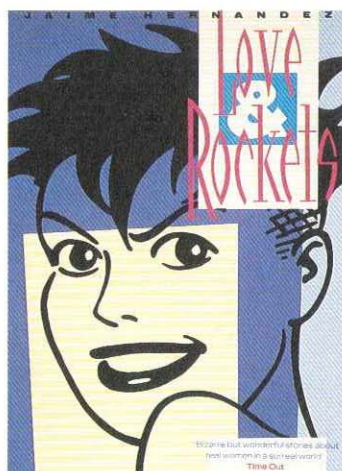
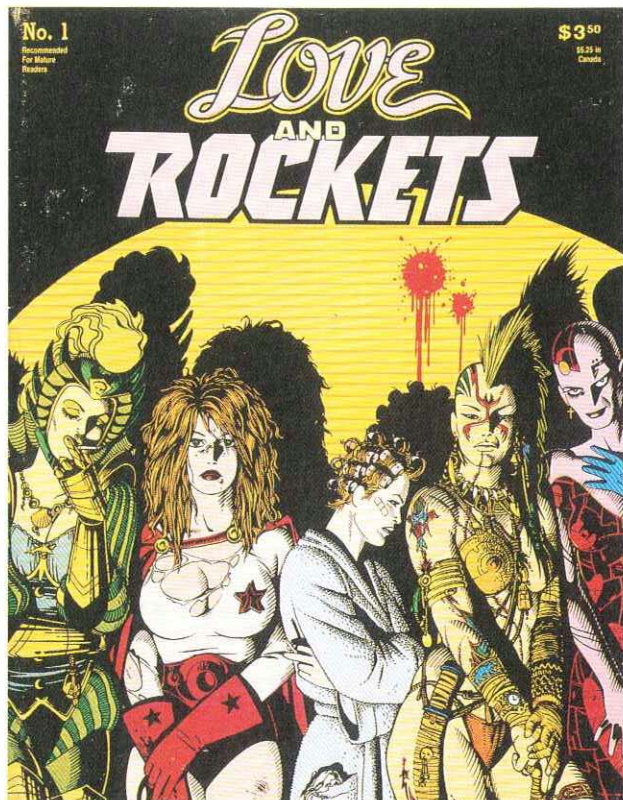
Τέλος, ο Βρετανός «τρελός» Hunt Emerson πειραματίστηκε με μια σειρά κωμικά εικονογραφημένα μυθιστορήματα που ήταν βασισμένα σε γνωστά λογοτεχνικά έργα. Ανάμεσά τους ήταν μια διασκευή slapstick του απαγορευμένου μυθιστορήματος του DH Lawrence *Lady Chatterley's Lover* το *The Rime of the Ancient Mariner*, στο οποίο αποτίει φόρο τιμής, αλλά και διακωμωδεί το ποίημα του Coleridge: και το *Casanova's Last Stand*, βασισμένο στα ημερολόγια του μεγάλου εραστή (όλα εκδόσεις Knockabout, 1986, 1990 και 1993, αντίστοιχα).

Η κατηγορία της «σαπουνόπερας» βρήκε επίσης ανταπόκριση στο κοινό και έβγαλε έναν κλασικό τίτλο, το *Love and Rockets* (Fantagraphics, 1982). Το κόμικς έβγαине από δύο αδελφούς, τους Jaime και Gilbert Hernandez, και περιλάμβανε δύο κύριες ιστορίες, εκ των οποίων η μία εξελισσόταν στο μετα-πανκ Λος Άντζελες (του Jaime) και η άλλη σε ένα φανταστικό μεξικανικό χωριό, το «Palomar» (του Gilbert). Το στυλ της εικονογράφησης ήταν πολύ διαφορετικό, ωστόσο η δουλειά των δύο αδελφών είχε πολλά κοινά στοιχεία, και οίγουρα δανείζονταν στοιχεία ο ένας από τον άλλον. Για παράδειγμα, και στις δύο ιστορίες υπήρχαν πολλοί χαρακτήρες, ενώ τους κεντρικούς ρόλους τους είχαν γυναίκες. Επίσης, οι χαρακτήρες και στις δύο ιστορίες ήταν εξαιρετικά δουλεμένοι, με συνεχείς αλλαγές προοπτικής και χρονικού πλαισίου (επιστροφές στο παρελθόν και άλματα στο μέλλον). Το αποτέλεσμα ήταν αυτό που συμβαίνει πάντα με τις σαπουνόπερες: οι αναγνώστες (που σιγά σιγά έγιναν πολλοί) δεν έχαναν ούτε ένα τεύχος. Και οι δύο αδελφοί Hernandez είχαν διασυνδέσεις με το κίνημα του πανκ στη Νότια Καλιφόρνια. Ακολουθώντας το πνεύμα του πανκ, έμαθαν να σκισάρουν μόνοι τους και μετά άρχισαν να πειραματίζονται με διάφορες μορφές αφήγησης. Ο



COPYRIGHT © BY JAMES HERRNANDEZ, 1988

Δεξιά: Εξώφυλλο του πρώτου τεύχους του *Love and Rockets*. Εικονογράφηση: Jaime Hernandez. Οι ιστορίες του Jaime είχαν έντονες επιρροές από το πανκ. Άκρη δεξιά: Πάνελ από το «Farewell My Palomar». Εικονογράφηση/σενάριο: Gilbert Hernandez. Οι ιστορίες του Gilbert ήταν πιο σοβαρές και συχνά εκτυλίσσονταν στο φανταστικό μεξικανικό χωριό Palomar. Κάτω: Εξώφυλλο του εικονογραφημένου μυθιστορηματός του *Love and Rockets* (Fantagraphics, 1987). Κάτω άκρη: Πάνελ από το *Downside* (Joint Productions, 1990). Εικονογράφηση/σενάριο: Dave McNamara και Peter Kettle. Μια πολύ σκληρή βρετανική παραλλαγή της πολιτικής σαπουνόπερας, που σε κάθε τεύχος ανέφερε ειρωνικά στο εξώφυλλο φράση της Margaret Thatcher («Όπου υπάρχει διχόνοια, είθε να φέρουμε αρμονία»).



Jaime παρέμεινε πιστός στις ρίζες του και οι ιστορίες του ήταν γεμάτες με μουσικά συγκροτήματα που αγωνίζονται να πετύχουν και με χαριτωμένα κορίτσια πανκ. Ο Gilbert, που αποδείχθηκε πολύ καλύτερος συγγραφέας από τον αδελφό του, προτιμούσε να επεξεργάζεται τα strip της οικογενειακής του ιστορίας στο χωριό Palomar. Όπως είπε αργότερα: «Μερικές φορές, η μητέρα μου σιδέρωνε και ξαφνικά άρχιζε και μας έλεγε κάποια ιστορία για μια θεία που την παράτησε ο άντρας της ή για κάποιο αλκοολικό θείο, ας πούμε. Τις έβρισκα συναρπαστικές αυτές τις ιστορίες. Το «Heartbreak Soup» (ένα strip στη σειρά του Palomar) είναι εν μέρει ένας τρόπος για να αφηγούμαι αυτές τις ιστορίες. Το καρτουνίστικο στυλ που χρησιμοποιούω είναι μια προσπάθεια για να φέρω τα strip πιο κοντά στην αίσθηση που μου έδιναν όταν ήμουν μικρός».<sup>9</sup>

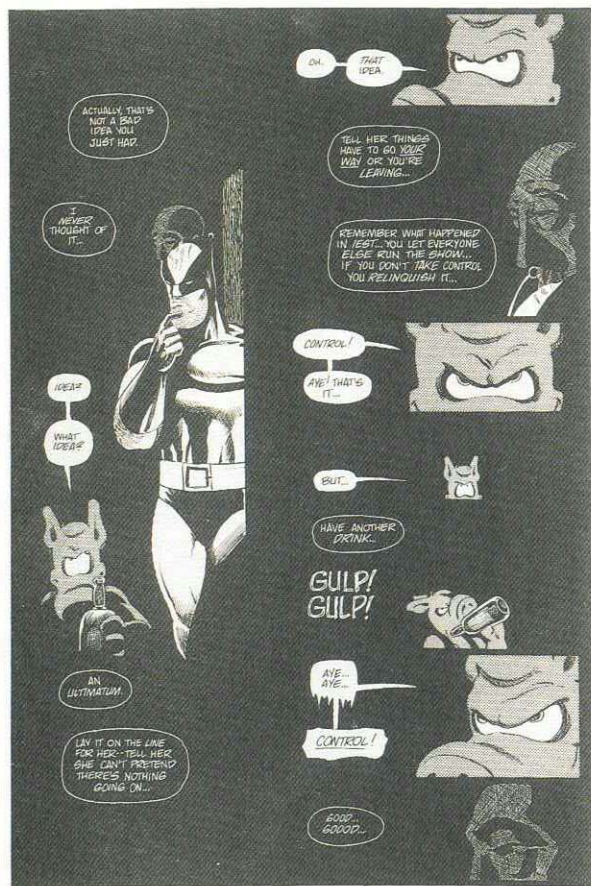
Η Βρετανία έβγαλε κι αυτή τις δικές της σαπουνόπερες. Αξίζει να αναφέρουμε το *Downside* (Macnamara and Kettle, 1988), που ήταν η πιο χαρακτηριστική απ' όλες. Η υπόθεση εκτυλίσσεται σε ένα μελλοντικό Λονδίνο, που έχει εξαθλιωθεί μετά από χρόνια κακής διακυβέρνησης, όπου μια ομάδα καταληφτών δημιουργεί τη δική της ιδεολογία και τρόπο ζωής. Ανάμεσά τους είναι ανύπαντρες μητέρες, πολιτικοί ακτιβιστές, πανκ και άνθρωποι που απλώς θέλουν να τους αφήσουν ήσυχους. Οι αρχές, όμως, έχουν άλλα σχέδια και προσπαθούν να πουλήσουν σε οικοδομικές εταιρείες το σπίτι που έχει καταλάβει η ομάδα. Έτσι μπαίνουν διάφοροι πολιτικοί προβληματισμοί και ακολουθούν βίαιες συγκρούσεις με την αστυνομία. Η ιστορία δεν εμβαθύνει ιδιαίτερα στην ανάπτυξη των χαρακτήρων (οι καλοί είναι άγγελοι και οι κακοί είναι δαίμονες), αλλά η ταξική συνείδηση που τη χαρακτηρίζει απέδιδε ως ένα βαθμό το πνεύμα της εποχής.



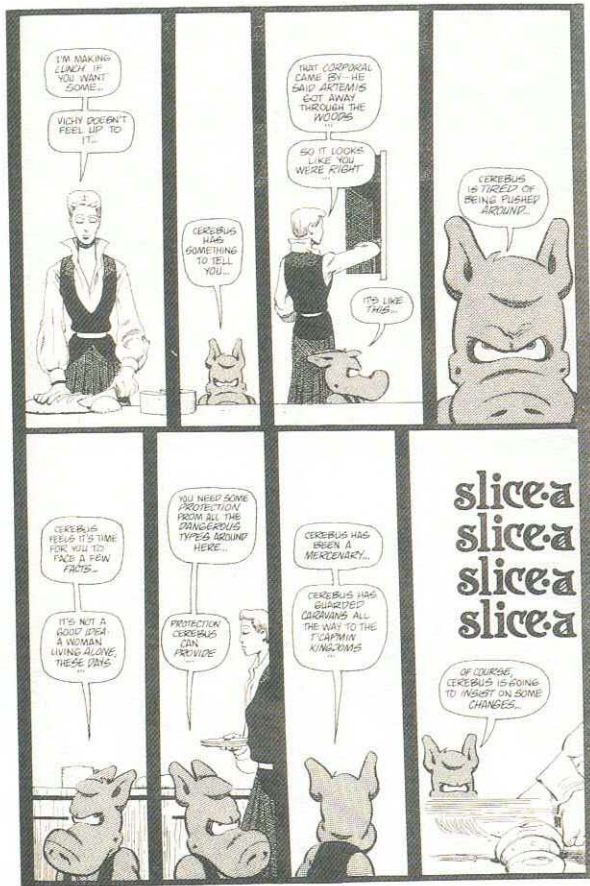
Η επιστημονική φαντασία ήταν μια πιο παραδοσιακή κατηγορία κόμικς, και στην εναλλακτική μορφή της παρήγαγε μερικά αξιόλογα έργα. Ήπαιξε ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην αρχή της περιόδου, όπου οι πωλήσεις γίνονταν μόνο μέσω ειδικευμένων καταστημάτων, γιατί άρεσε και στους fan των κόμικς, αλλά και στους fan των μυθιστορημάτων επιστημονικής φαντασίας που πωλούνταν στα ίδια μαγαζιά. Η μεγαλύτερη επιτυχία της πρώτης περιόδου ήταν ίσως το *Cerebus the Aardvark* (Aardvark-Vanaheim, 1977) του Dave Sim, που εξιστορούσε τις περιπέτειες ενός μυρμηγκοφάγου σε μια φευδο-μεσαιωνική χώρα αιοικισμένη από ανθρώπους. Η τεράστια ιστορία του *Cerebus* χωρίστηκε σε μια σειρά εικονογραφημένα μυθιστορήματα, που το καθένα έχει μέγεθος τηλεφωνικού καταλόγου. Σε γενικές γραμμές, ήταν ένα πρωτοποριακό έργο στον τομέα των μακροσκελών αφηγήσεων.

Άλλα είδη επιστημονικής φαντασίας ήταν επίσης δημοφιλή. Τρεις τίτλοι ξεχωρίζουν ιδιαίτερα: το *Elfquest* (Warp, 1979) της Wendy και του Richard Pini, ένα έπος τύπου Tolkien με μάγους και ξωτικά· το *Luther Arkwright* (Never Ltd, 1982) του Bryan Talbot, μια σειρά εικονογραφημένων μυθιστορημάτων, συνέχεια μιας ιστορίας που είχε πρωτοδημοσιευθεί στο βρετανικό κόμικς *Near Myths*, με πρωταγωνιστή έναν τυχοδιώκτη τύπου Mooccock, που προσπαθεί να αποφύγει έναν εμφύλιο πόλεμο σ' ένα παράλληλο σύμπαν· και το *Mr X* (Vortex, 1984) των αδελφών Hernandez, η παράξενη ιστορία ενός μυστηριώδους αρχιτέκτονα που επισκέπτεται μια φουτουριστική πόλη. Τα κόμικς τρόμου είχαν κι αυτά τη θέση τους στο εναλλακτικό ρεύμα. Ο σημαντικότερος τίτλος ήταν το *Taboo* (Spiderbaby Graphics, 1988), με συντάκτη τον Stephen Bissette, μια ανθολογία που υποσχέθηκε να επαναφέρει τα κόμικς στην κατηγορία του «αναγορευμένου», όπως στη δεκαετία του '50. Έτσι, το περιεχόμενο ήταν πολύ βίαιο και σοκαρε. Βασικά, ήταν πολύ πιο κοντά στα underground κόμικς τρόμου όπως το *Skull*. Μεταξύ των δημιουργών υπήρχαν αρκετοί σταρ των εναλλακτικών κόμικς, όπως ο Charles Burns και ο Eddie Campbell (που το strip του «Pyjama Girl» ήταν από τα σημαντικότερα του τίτλου), καθώς και νεότερα ονόματα της εναλλακτικής σκηνής, όπως ο Jeff Nicholson (που το έργο του «Through the Habitrails»,

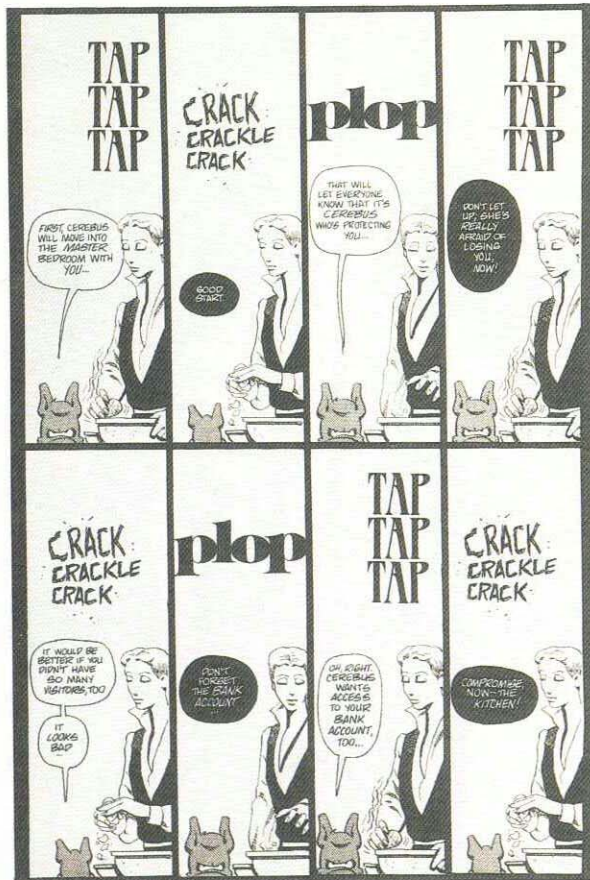




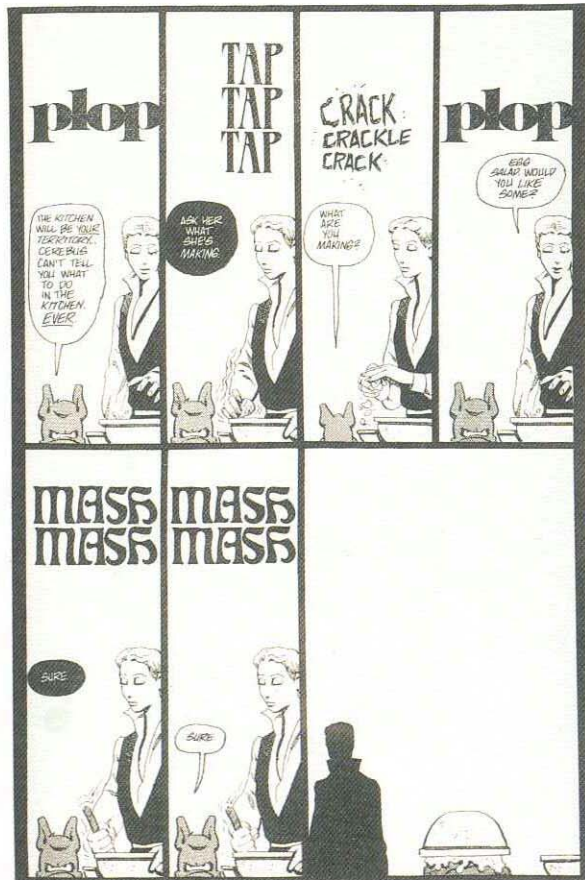
100



101

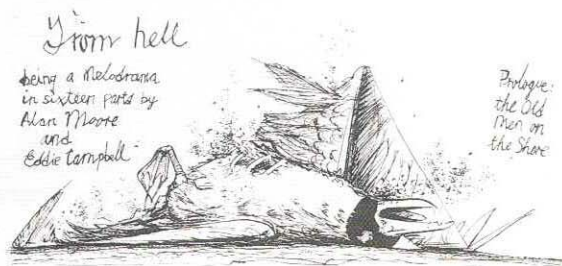
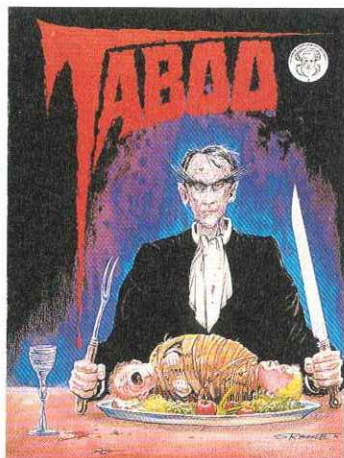


102

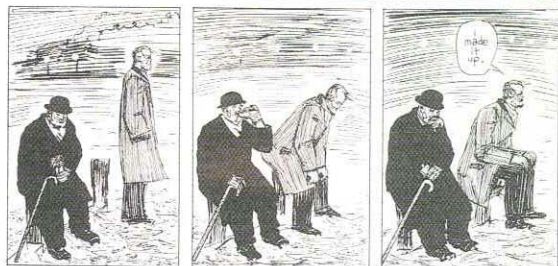
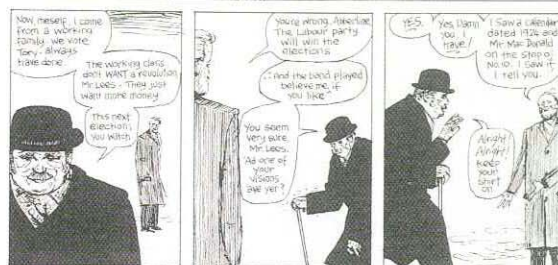
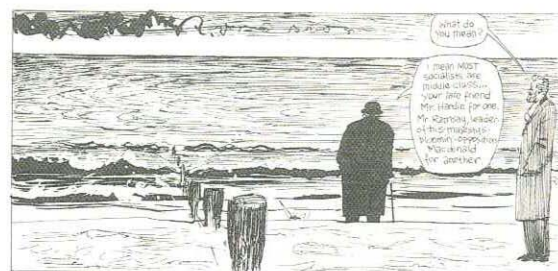


103

Απέναντι: Σελίδες από το *Cerebus* (Aardvark-Vanaheim).  
 Εικονογράφηση/σενάριο: Dave Sim. Κάτω: *Taboo* (Spiderbaby Graphics, 1988). Εικονογράφηση: Stephen Bissette. Δεξιά: *From Hell* (Tundra, 1991). Εικονογράφηση: Eddie Campbell. Σενάριο: Alan Moore and Eddie Campbell. Κάτω, δεύτερη σειρά: *Cosmic Retribution* (Fantagraphics, 1993). Εικονογράφηση/σενάριο: Joe Coleman. Δεύτερη σειρά, δεξιά: «The Pyjama Girl», *Taboo* (Spiderbaby Graphics, 1988). Εικονογράφηση/σενάριο: Eddie Campbell.



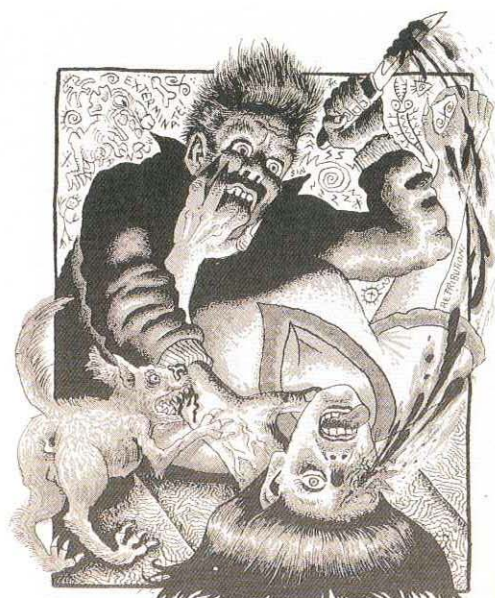
124



125



She wasn't at the hotel. But they said she may be with a fellow reporter who lives in the area.  
 I found the house.  
 "Where is Sandy?" I asked. "She was here, had a few drinks and left hours ago," replied her reporter friend.  
 And then I knew it was hopeless. People are what they are. Nothing really changes. That old feeling was back.

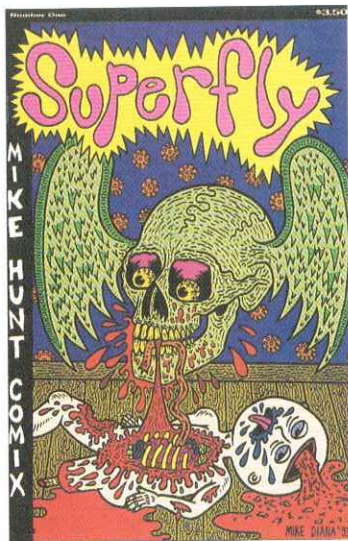


Suddenly I was a wild animal. Chaotic pandemonium everywhere. The room exploded... tables, chairs, everything was in orbit. CRASH BANG! I was dragging her across the floor... my blade seemed to be sucking blood... slashing new orifices... in her eye... ribs... head... Her inside was coming outside all over the floor... the walls... the ceiling...



85





**Πάνω: Εξώφυλλο του Superfly (προσωπική έκδοση, 1993). Εικονογράφηση: Mike Diana. Ένα από τα πολλά ακραία κόμικς τρόμου. Ο δημιουργός του υπήρξε ο πρώτος σκιτσογράφος που φυλακίστηκε στην Αμερική για τα έργα του. Κάτω: Εξώφυλλα δύο πρωτοποριακών κόμικς σεξ. Αριστερά: Omaha the Cat Dancer (Kitchen Sink, 1994). Εικονογράφηση: Reed Waller. Μια ιστορία που περιλάμβανε πλήθος σεξουαλικών σκηνών. Δεξιά: Black Kiss (Vortex, 1988). Εικονογράφηση: Howard Chaykin. Ένας τίτλος πορνό που χαρακτηρίζεται από τον ακραίο μισογυνισμό του.**

ένας καφκικού τύπου εφιάλτης, προσέλκυσε πολλούς αναγνώστες). Ο κατάλογος αυτός συμπληρωνόταν από παλιούς δημιουργούς του underground, όπως ο S Clay Wilson, η Melinda Gebbie και ο Greg Irons (που δεν ζει πια), καθώς και με ονόματα των συμβατικών κόμικς, όπως ο Clive Barker, ο Alan Moore και ο Neil Gaiman (που το έργο του «Sweeney Todd» αποτελούσε μια άμεση αναφορά στο βρετανικό penny dreadful του 19ου αιώνα). Αυτό το μείγμα από διαφορετικά στυλ και επιδράσεις έκανε το κόμικς ενδιαφέρον και μερικές φορές γνήσια τρομακτικό.

Το *Taboo*, όπως και οι πιο συμβατικές ανθολογίες, δημιούργησε μιμητές. Ο καλύτερος τίτλος αναμφίβολα ήταν το *From Hell* (Tundra, 1991), του Alan Moore και του Eddie Campbell, μια αφήγηση των φόνων του Τζακ του Αντεροβγάλτη στο Λονδίνο, στη δεκαετία του 1880. Εμφανίστηκε με τη μορφή μιας σειράς εικονογραφημένων μυθιστορημάτων και έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην ανάπτυξη των χαρακτήρων. Ο «Τζακ» είναι ένας τρελός γιατρός που του έχουν γίνει έμμονη ιδέα οι αρχαίες τελετουργίες, και συνθηθίζει να υψώνει χούφτες έντερα λέγοντας: «Κοίτα! Είναι γεμάτα φως!» Το ενδιαφέρον είναι ότι ο αναγνώστης γνωρίζει τα όψια του Αντεροβγάλτη ως πραγματικά άτομα, με οικογένεια και δουλειές, πράγμα που κάνει ακόμα πιο ανατριχιαστική τη μοίρα τους.

Η κατηγορία του τρόμου είχε και την ακραία μορφή της. Δηλαδή, υπήρχαν κόμικς που εκδίδονταν, εν μέρει, επειδή οι δημιουργοί τους πίστευαν ότι η ακρότητα έχει αισθητική και δημιουργική αξία. Είχαν κάποια σχέση με τη μόδα μιας κουλτούρας που «υπερβαίνει τα ηθικά όρια». <sup>10</sup> Ένας τέτοιος τίτλος ήταν η συλλογή έργων του δημιουργού του *Taboo*, Joe Coleman, με τίτλο *Cosmic Retribution* (Fantagraphics, 1993), που στο εξώφυλλό της είχε και επαινετικά σχόλια του Charles Manson. Το κόμικς συνδυάζει την πυρετώδη εικονογράφηση με φράσεις από τη Βίβλο και πυκνά

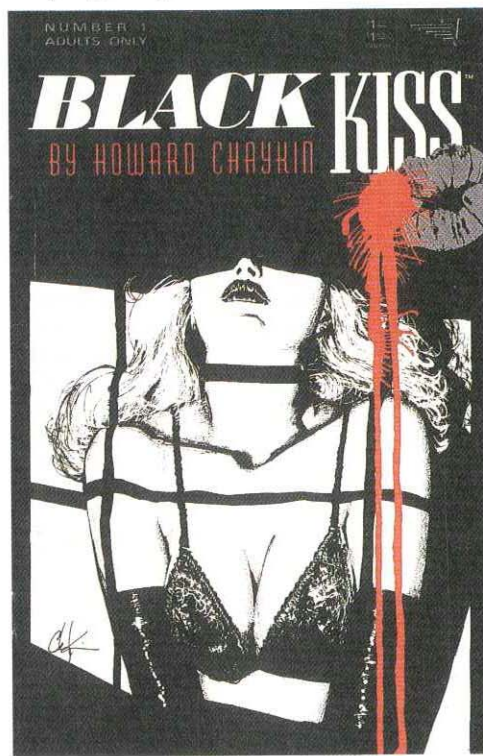
αφηγηματικά μέρη με θέμα τον φόνο, τα βασανιστήρια και την εκδίκηση, που απεικόνιζαν λεπτομερειακά κάθε τραύμα και κάθε εξευτελισμό. Το βιβλίο αυτό καθιέρωσε τον Coleman ως έναν S Clay Wilson της δεκαετίας του '90.

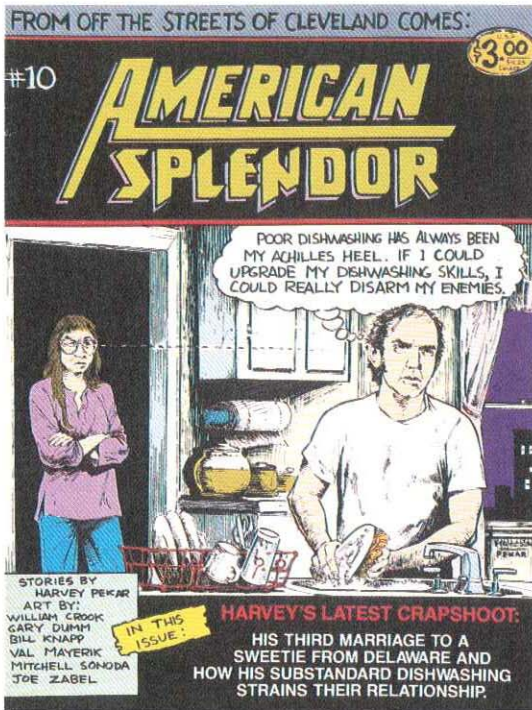
Τέλος, τα κόμικς σεξουαλικού περιεχομένου εμφανίστηκαν ως ξεχωριστή κατηγορία, η οποία δεν είχε αντίστοιχη στον χώρο των συμβατικών, όπως η επιστημονική φαντασία και η φρίκη. Αυτά τα κόμικς είχαν τις ρίζες τους στο underground και η θέση τους στη σύγχρονη κουλτούρα των κόμικς ήταν αντίστοιχη με των βιντεοταινιών που πωλούνται ή νοικιάζονται κρυφά. Συνήθως πωλούνταν κλεισμένα σε πλαστικές σακούλες. Η κατηγορία αυτή άρχισε να επεκτείνεται στη δεκαετία του '80, αλλά γνώρισε άνθηση στις αρχές της δεκαετίας του '90, καθώς αρκετοί εκδότες άρχισαν να εκδίδουν σειρές με κόμικς σεξ, με τα κέρδη των οποίων υποστήριζαν τους άλλους τίτλους τους. Την τακτική αυτή ακολούθησαν η Fantagraphics με τη σειρά «Eros», η Apple Press με τη σειρά «Forbidden Fruit» και η Slave Labor με τον τίτλο της *One Fisted Tales* (1992).

Από άποψη περιεχομένου, τα κόμικς σεξ κυμαίνονταν από την τολμηρή κωμωδία μέχρι το σκληρό πορνό. Μερικές από τις πρώτες επιτυχίες ήταν το *Cherry Popart* (Last Gasp, 1982) του Larry Welz, με μια ζωνρή κουθιά και τις αστείες σεξουαλικές της περιπέτειες, και το *Omaha the Cat Dancer* (Kitchen Sink, 1986), των Reed Waller και Kate Worley, η ιστορία μιας στριπτιζέζ, με έξυπνη πλοκή, όπου οι χαρακτήρες μοιάζουν με ανθρωπόμορφα αιλουροειδή —κάτι σαν *Fritz the Cat* για τη δεκαετία του '80.

Αργότερα, τα κόμικς σεξ έγιναν πιο ακραία, μια τάση που μάλλον άρχισε με την εμφάνιση του *Black Kiss* (Vortex) του Howard Chaykin, το 1988. Το κόμικς περιγράφεται από τον δημιουργό του στην εισαγωγή ως «ελαφρύς πολυμορφικός σεξουαλισμός», με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για «το σεξ, τον σατανισμό και τις έξυπνες ατάκες», αλλά χαρακτηριζόταν από βαθύ μισογυνισμό. Ακολούθησαν και άλλοι τίτλοι που παρουσίαζαν συχνά σκηνές βίας με θύματα γυναίκες: το *Leather and Lace* (Aircel, 1989), με πολλές σκηνές βιασμού, και το *Scimidar* (Eternity, 1989), για το οποίο ένας κριτικός έγραφε ότι είναι «ένα από τα πιο απαίσια κόμικς που έχω δει ποτέ». <sup>11</sup> Στη δεκαετία του '90 περιορίστηκε αυτό το ακραίο υλικό, παράλληλα όμως παρατηρήθηκε μια στροφή στην καθαρή πορνογραφία. Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της τάσης είναι οι τίτλοι που βγήκαν από τη σειρά Eros, όπως το *Wendy Whitebread*, *Undercover Slut* (1991) και το *Time Wankers* (1990).

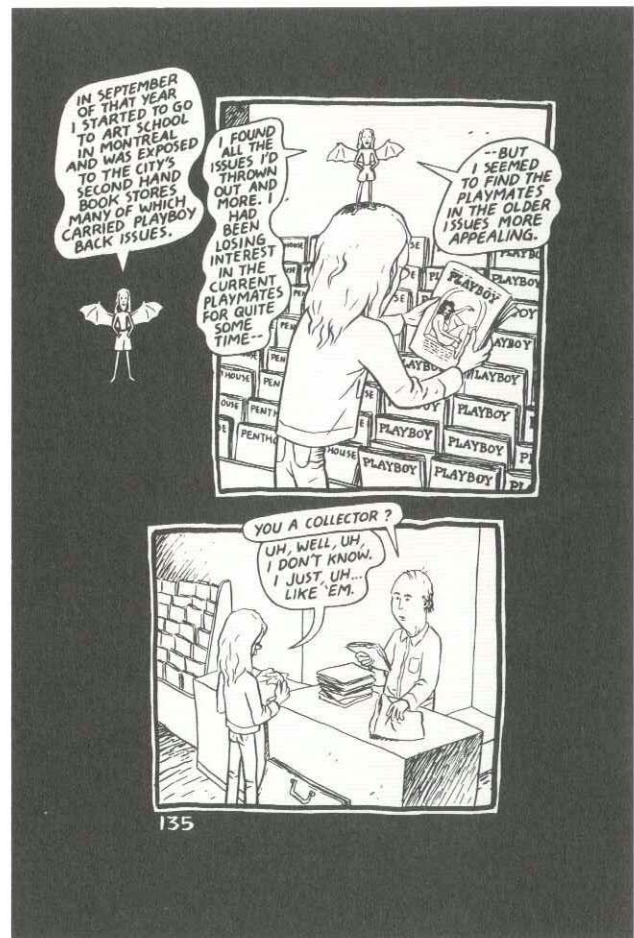
Τα μη μυθιστορηματικά εναλλακτικά κόμικς μπορούν να χωριστούν στις κατηγορίες της αυτοβιογραφίας, της βιογραφίας και των πολιτικών ντοκουμέντων. Παίρνοντας πρώτα την αυτοβιογραφία, μπορούμε να πούμε ότι η μορφή αυτή συνδέεται στενά με τα χιουμοριστικά κόμικς, γιατί η αφήγηση γινόταν συνήθως με διασκεδαστικό τρόπο. Οι ρίζες αυτής της κατηγορίας είναι τα «εξομολογητικά» έργα του underground από δημιουργούς όπως ο Robert Crumb και η Justin Green. Πέρα από αυτό, όμως, οι τίτλοι

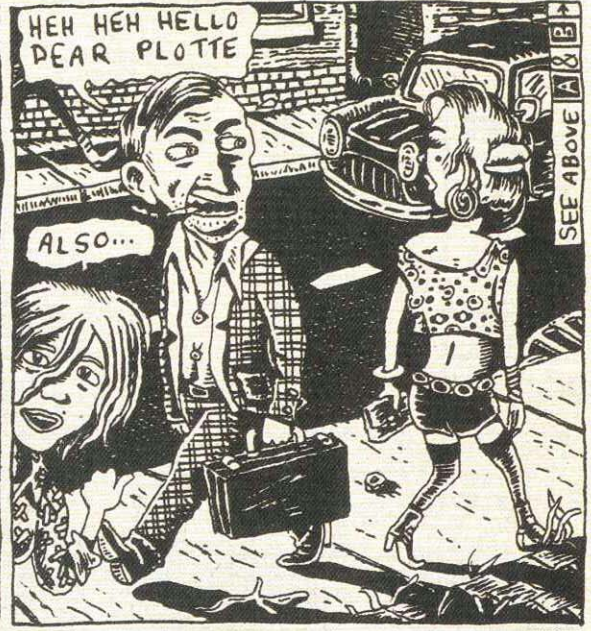
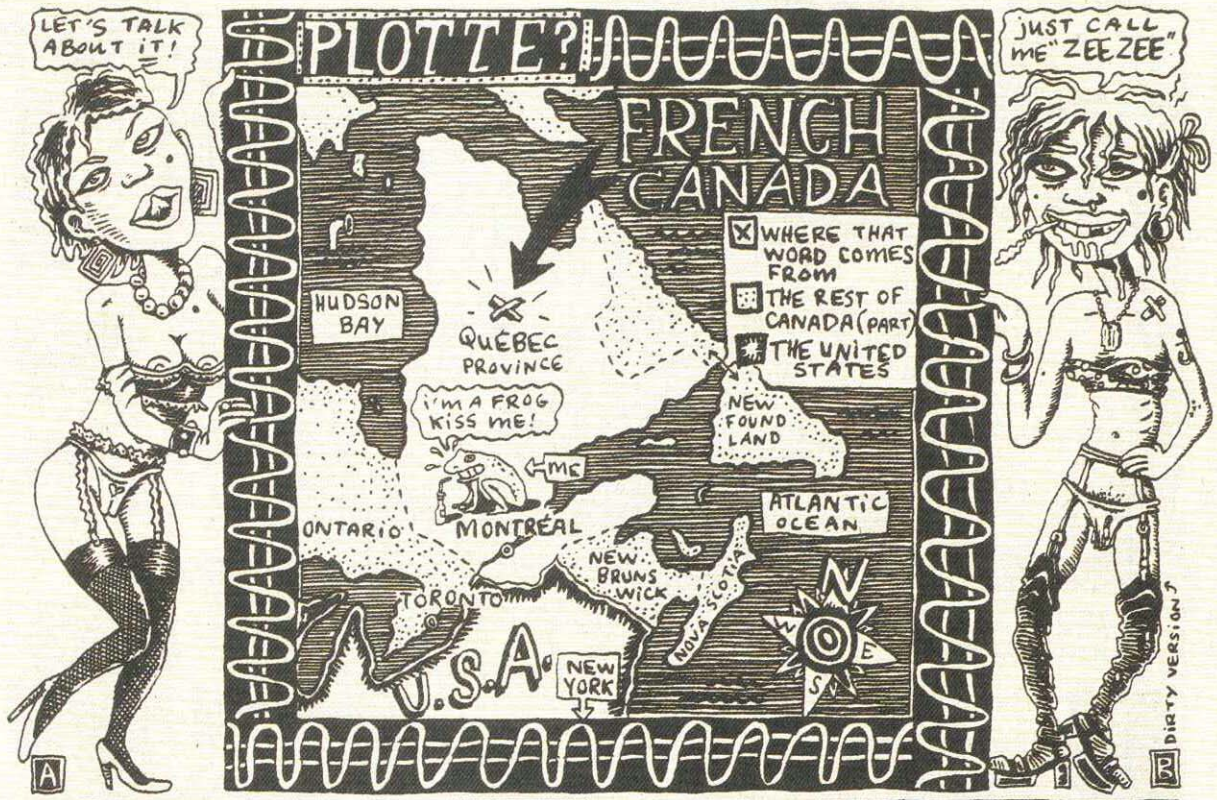




Τα αυτοβιογραφικά κόμικς ήταν προϊόν αποκλειστικά του εναλλακτικού ρεύματος. Αριστερά: Εξώφυλλο, *American Splendor* (προσωπική έκδοση, 1985). Μια απρόσμενα ενδιαφέρουσα περιγραφή των μικρογεγονότων της ζωής του Pekar. Κάτω αριστερά: Σελίδα από το «Sexaholics Anonymous», *Drawn and Quarterly* (Drawn and Quarterly, 1990). Εικονογράφηση/σενάριο: Joe Matt. Οι περισσότεροι αυτοβιογραφικοί τίτλοι ήταν εξομολογήσεις των δημιουργών για τη σεξουαλική τους ζωή (ή την έλλειψή της). Κάτω δεξιά: Σελίδα από το εικονογραφημένο μυθιστόρημα *The Playboy* (Drawn and Quarterly, 1992). Εικονογράφηση/σενάριο: Chester Brown. Μια ιστορία που αφορούσε όχι τόσο το σεξ όσο τις ενοχές.

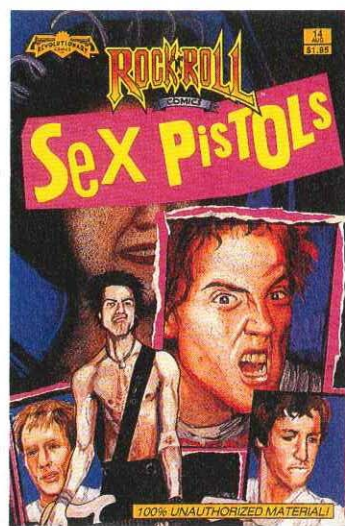
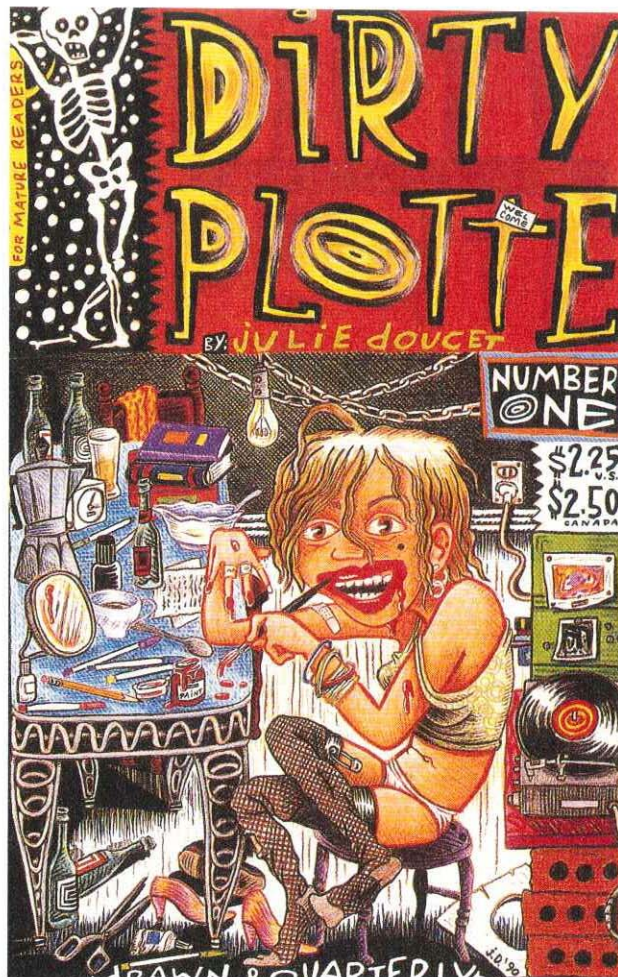
ήταν εξίσου ιδιόρρυθμοι με τους δημιουργούς τους. Οι αναγνώστες είτε συμπιθούσαν αυτά τα κόμικς, επειδή ήταν αποκαλυπτικά, είτε τα αντιπαθούσαν επειδή τα έβρισκαν ομφαλοσκοπικά και εγωκεντρικά. Όπως συνήθως, ορισμένοι δημιουργοί ξεχώρισαν. Πέρα από αυτούς που έχουμε ήδη συζητήσει, τον Art Spiegelman (*Maus*) και τον Eddie Campbell (*Alec*), αξίζει να αναφερθούμε σε τέσσερις ακόμη. Ο Harvey Pekar ήταν ίσως ο βασιλιάς των αυτοβιογράφων. Στο κόμικς του *American Splendor* (προσωπική έκδοση, 1976) συνεργάστηκε με διαφορετικούς σκιτσογράφους σε διάφορες ιστορίες που αφηγούνται επεισόδια από τη ζωή του, τα περισσότερα εντελώς πεζά. Συχνά ήταν επεισόδια από τη δουλειά του (δούλευε ως θυρωρός σε ένα νοσοκομείο του Κλίβελαντ), και η εντύπωση που δημιουργούσαν στηρίζονταν στον γρήγορο ρυθμό των γεγονότων και της ομιλίας —αν και ο Pekar συχνά φρόντιζε να τους δώσει αριστερές πολιτικές αποχρώσεις. Το αποτέλεσμα κυμαινόταν από το διαφωτιστικό μέχρι το ξεκαρδιστικό, αλλά και το επουσιώδες και περιττό. Αν και το *American Splendor* κυκλοφορούσε από το 1976, ο Pekar έγινε γνωστός μόλις στη δεκαετία του '80, όταν οι ιστορίες του βγήκαν σε μορφή βιβλίων τσέπης και εικονογραφημένων μυθιστορημάτων. Στη δεκαετία του '90, ο Pekar προσβλήθηκε από καρκίνο. Η προσπάθειά του να γίνει καλά, με τη βοήθεια της γυναίκας του, έγινε το θέμα του εικονογραφημένου μυθιστορήματος *Our Cancer Year* (Four Walls, Eight Windows, 1995), με





Απέναντι σελίδα και δεξιά: Σελίδα και εξώφυλλο από το *Dirty Plotte* (Drawn and Quarterly, και τα δύο εκδόσεις 1991).

Εικονογράφηση/σενάριο: Julie Doucet. Η Γαλλοκαναδή Doucet ήταν η πιο ενδιαφέρουσα από τις γυναίκες αυτοβιογράφους. Το έργο της χαρακτηριζόταν από ένα μείγμα αθλιότητας και σκοτεινού σουρεαλισμού, που κατάφερνε ωστόσο να αναδίδει μια αίσθηση χαράς για τη ζωή. Κάτω: Εξώφυλλο, *Rock'n'Roll Comics: Sex Pistols* (Revolutionary Comics, 1990). Εικονογράφηση: Marc Erickson. Οι βιογραφίες καλλιτεχνών της ροκ σαν αυτή αντιπροσώπευαν την πιο εμπορική υποκατηγορία των εναλλακτικών κόμικς.



εικονογράφηση του Frank Stack, μια συγκινητική αλλά καθόλου μελοδραματική αφήγηση.

Ο Chester Brown, στον οποίο αναφερθήκαμε ήδη για τη σχέση του με τα χιουμοριστικά κόμικς, ήταν επίσης ένας θαυμάσιος αυτοβιογράφος. Στις εκδόσεις του *Yummy Fur* της δεκαετίας του '90, πειραματίστηκε με εξαιρετικά δομημένες αφηγήσεις των παιδικών και εφηβικών του χρόνων, εστιάζοντας ιδιαίτερα στις επιπτώσεις μιας χριστιανικής ανατροφής. Σε μια ιστορία, αφηγείται με απολιτιστική ειλικρίνεια το ενδιαφέρον που του προκαλούσε το περιοδικό *Playboy*, και τις τεράστιες ενοχές που ένιωσε γι' αυτό. Σε μια άλλη, παρουσιάζει πλευρές της αγχωμένης σχολικής του ζωής, απεικονίζοντας τον εαυτό του σαν έναν τρομερά ντροπαλό νέο που δεν μπορεί να τα βγάλει πέρα με τα κορίτσια.

Το έργο του Joe Matt ήταν εξίσου τολμηρό στον τομέα των εξομολογήσεων. Στο έργο του *Peepshow* (Drawn and Quarterly, 1992) παρουσιάζει τον εαυτό του με έναν σχεδόν σκόπιμα αρνητικό τρόπο: εγωκεντρικός, υπερκινητικός, παρανοϊκός και εθισμένος στον αυνανισμό. Ισχυριζόταν επίσης ότι είναι σεξομανής, και σε μια ιστορία παραδέχεται ότι χτύπησε την κοπέλα του. Αυτή η σκοτεινή αυτοανάλυση συμπληρωνόταν από μια υπερβολικά λεπτομερή εικονογράφηση, που μερικές φορές ουσσώρευε πάρα πολλά πάνελ στην ίδια σελίδα. Πρέπει να αναγνωρίσουμε στον Matt ότι αμφισβήτησε την τάση για αυτοπροβολή που χαρακτήριζε τα αυτοβιογραφικά κόμικς. Οδηγώντας τους αναγνώστες να βγάλουν μόνοι τους τα συμπεράσματά τους, απέκτησε

μια μοναδική θέση σε αυτό τον τομέα.

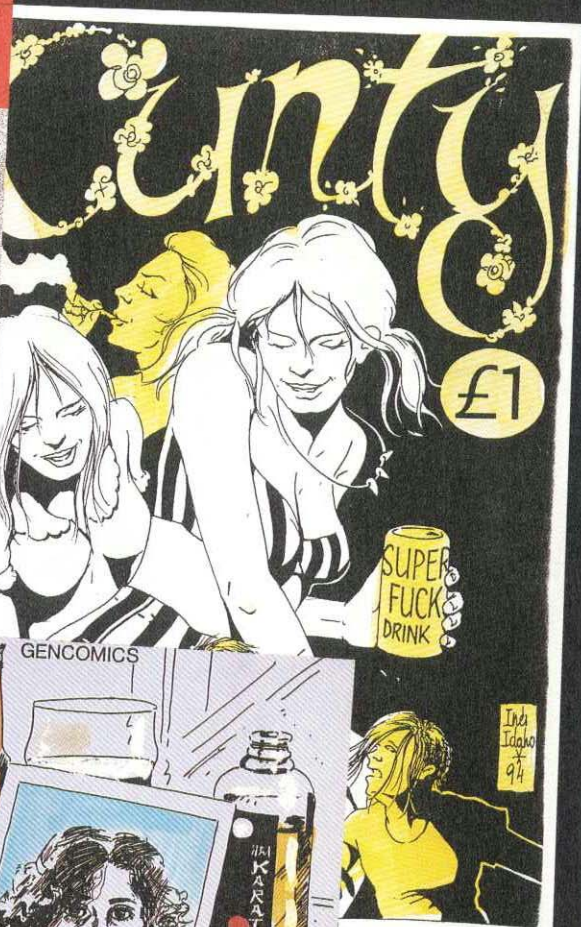
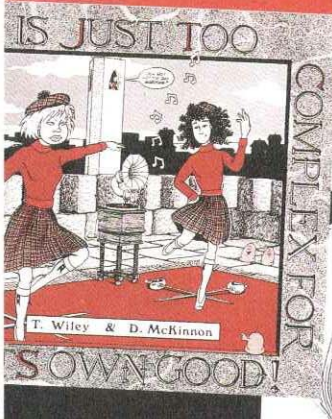
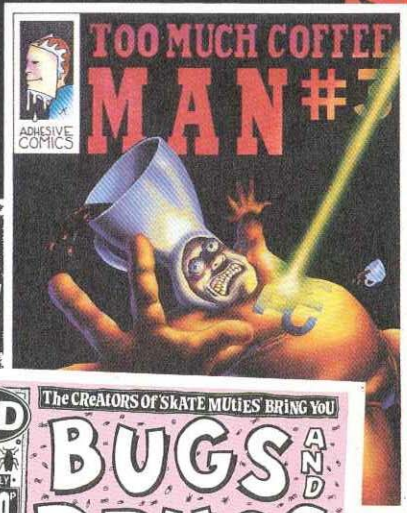
Τέλος, η Julie Doucet έδωσε νέα ώθηση στις γυναικείες αυτοβιογραφίες που είχαν αρχίσει με underground κόμιξ όπως το *Wimmin's Comix*. Το έργο της *Dirty Plotte* (Drawn and Quarterly, 1991) ήταν μια ξεκαρδιστική αλλά και μελαγχολική αφήγηση της οδύσσειας της καθημερινής της ζωής, που αναφέρεται στην ανία που νιώθει ζώντας μόνη, στα προβλήματα με το αντρικό φύλο και σε ανησυχίες μήπως έχει καρκίνο του μαστού. Υπήρχαν επίσης μερικές ιστορίες για το βίαιο σεξ που έφτανε μέχρι και σε ακρωτηριασμούς. Πραγματικά, η αγάπη της Doucet για μαχαίρια, φαλίδια και ξυραφάκια είναι οίγουρο ότι θα προκαλέσουν ανατριχίλα στους άντρες αναγνώστες. Αυτές οι ιστορίες ήταν εικονογραφημένες με ένα σκοτεινό αλλά κατά κάποιο τρόπο αθώο ύφος, πολύ επηρεασμένο από τον Chester Brown, ενώ ο διάλογος γινόταν σε οπασμένα αγγλικά, λόγω της γαλλοκαναδικής καταγωγής της. Οι βιογραφικοί τίτλοι ήταν λιγότεροι στα εναλλακτικά κόμικς, ωστόσο μερικοί από αυτούς ήταν επιτυχημένοι, με θεματολογία που κυμαινόταν από τις ιστορικές μελέτες μέχρι τις βιογραφίες προσώπων-μύθων. Τα καλύτερα παραδείγματα από την πρώτη κατηγορία είναι τα έργα του Jack Jackson *Comanche Moon* (Last Gasp, 1978), για τον αρχηγό των Κομάντσι Quannah Parker, και *Los Tejanos* (Fantagraphics, 1982), για τον Τεξανό μαχητή της ελευθερίας Juan Seguin. Και τα δύο κόμικς ήταν πολύ ρεαλιστικά, με εικονογράφηση σε ημι-φωτογραφικό στυλ, και συνοδεύονταν από ντοκουμέντα και πλήρεις βιβλιογραφίες. Όπως έγραφε ένας σχολιαστής γι' αυτά: «Μια εναλλακτική καταγραφή της αμερικανικής ιστορίας απαιτεί και ένα εναλλακτικό αφηγηματικό μέσο, και οι ιστορίες μορφών που ανήκαν σε καταπιεσμένες μειονότητες, όπως ο Quannah Parker και ο Juan Seguin, βρίσκουν θέση στην πολιτισμικά περιθωριοποιημένη μορφή των κόμικς».<sup>12</sup> Τα καλύτερα παραδείγματα από το δεύτερο είδος βιογραφίας είναι ίσως η σειρά από μη εξουσιοδοτημένες βιογραφίες συγκροτημάτων και σταρ του ροκ που εκδόθηκε από τη Revolutionary Comics στη σειρά με τίτλο *Rock 'n' Roll Comics* (1989), που περιλάμβανε τους *Jimi Hendrix*, *Prince*, *Alice Cooper* και άλλους. Οι νέοι πολιτικοί τίτλοι διέφεραν από τα παλιά «στρατευμένα» underground κόμιξ όπως το *Slow Death* και το *Anarchy* μόνο από την άποψη ότι οι συνθήκες είχαν αλλάξει. Το Βιετνάμ είχε τελειώσει, υπήρχαν όμως νέοι πόλεμοι για να διαμαρτυρηθεί κανείς, ιδιαίτερα τα Φόκλαντ και ο Πόλεμος του Κόλπου. Επίσης, ο φόβος του ατομικού πολέμου είχε μειωθεί με την κατάρρευση του ανατολικού μπλοκ. Τώρα το θέμα που απασχολούσε περισσότερο ήταν η οικολογική καταστροφή του πλανήτη. Τέλος, τα κινήματα για τα δικαιώματα των γυναικών, των μαύρων και των ομοφυλόφιλων πέρασαν σε νέα πεδία διαμάχης, και ενισχύθηκαν αντιμετωπίζοντας την αντίδραση που εμφανίστηκε στη δεκαετία του '80 ενάντια στις κατακτήσεις που είχαν κάνει στις δεκαετίες του '60 και του '70. Στην εναλλακτική σκηνή υπήρχαν κόμικς που έβγαιναν μόνο σε μία έκδοση και αποτελούσαν μια έκφραση πολιτικής διαμαρτυρίας. Κυκλοφόρησαν πολλοί τέτοιοι τίτλοι, και μερικοί ήταν εξαιρετικοί. Το *Strip AIDS* (Last

MORE TALES FROM SLEAZE CASTLE

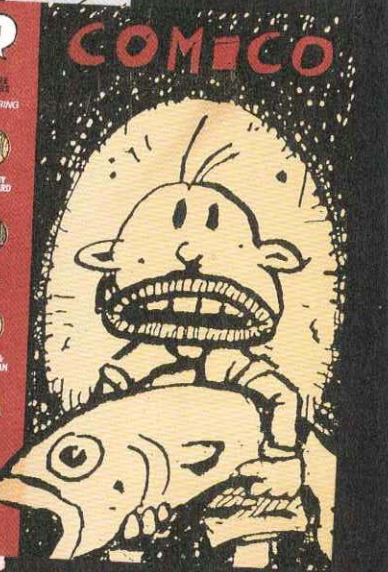
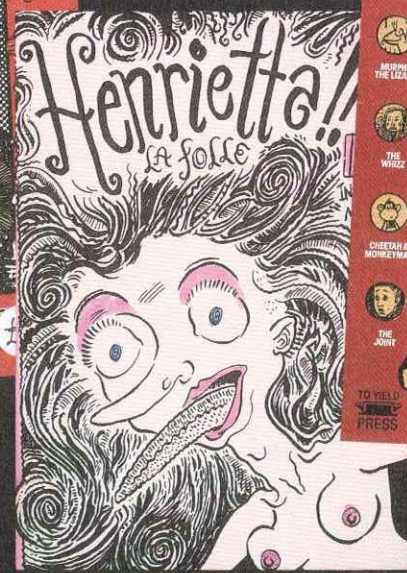
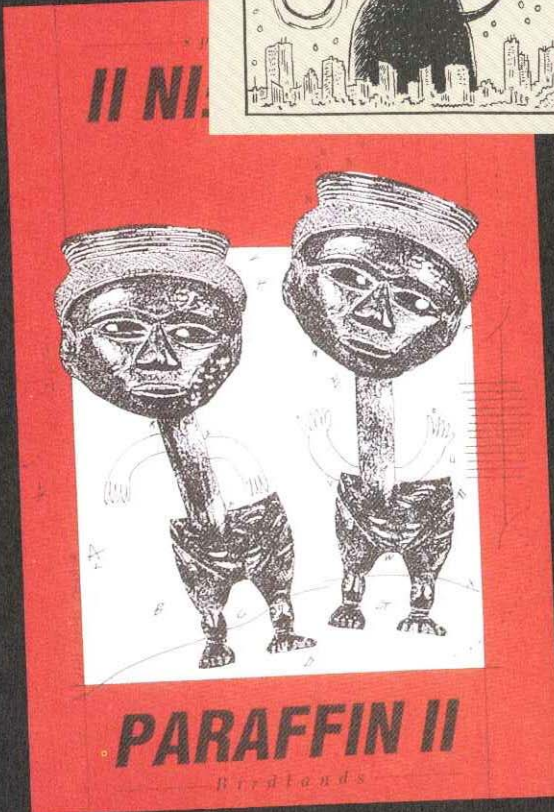
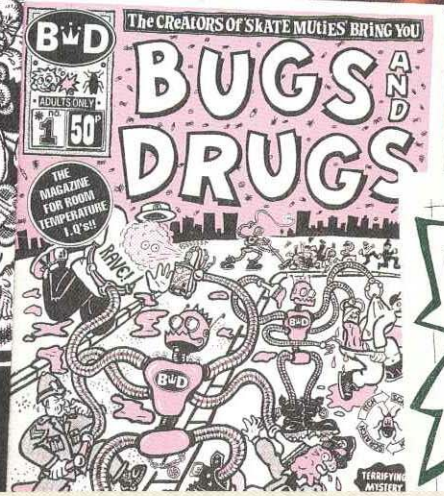
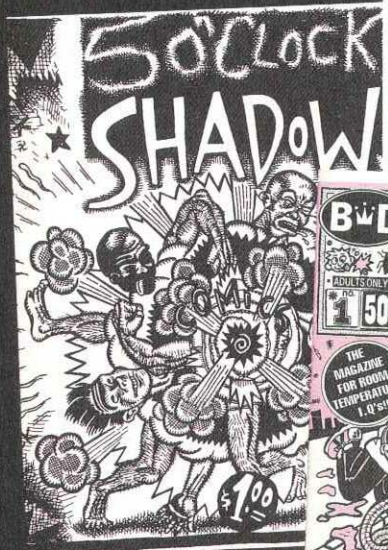


6

£1.30



£1

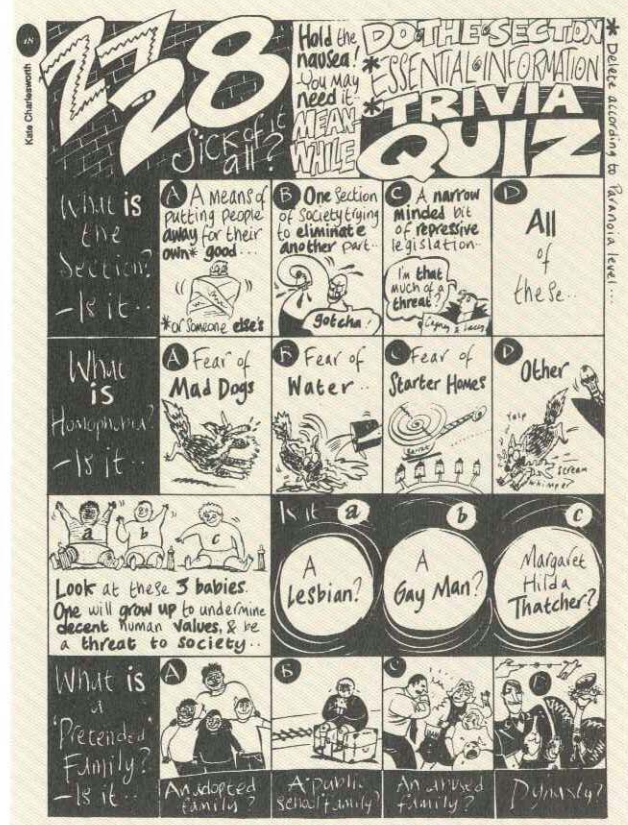


Απέναντι σελίδα: Μια επιλογή από βρετανικούς και αμερικανικούς ερασιτεχνικούς τίτλους, που έβγαιναν από τους ίδιους τους δημιουργούς. Μερικοί απ' αυτούς τους τίτλους παράγονταν με εξαιρετική φροντίδα. Για παράδειγμα, το εζώφυλλο του «Genocomics: blues» (έναν από τους αρχικούς τίτλους του Eddie Campbell) ήταν ζωγραφισμένο με το χέρι. Σε αυτή τη σελίδα: τα αμιγώς πολιτικά κόμικς βρήκαν μια φυσική στέγη στον χώρο των εναλλακτικών. Δεξιά σελίδα, πάνω δεξιά και άκρη δεξιά κάτω: Λεπτομέρεια και σελίδα από το *Aargh!* (Artists Against Rampant Government Homophobia) (Mad Love, 1988). «Buttockheads», εικονογράφηση/σενάριο του Steven Appleby. «27/28 Sick of it All!», εικονογράφηση/σενάριο: Kate Charlesworth. Κάτω: Σελίδες από το «Shadowplay», *Brought to Life* (Eclipse, 1989). Εικονογράφηση: Bill Sienkiewicz. Σενάριο: Alan Moore. Μια πολύ καλά τεκμηριωμένη εξιστόρηση της υπόθεσης «Ιρανγκέιτ».

Gasp/Willyprods, 1987) ήταν το καλύτερο από τα πολλά κόμικς που διαμαρτύρονταν για την απάθεια που έδειχνε η κυβέρνηση απέναντι στην επιδημία του AIDS. Το *Aargh!* (Mad Love, 1988) ήταν τα αρχικά του τίτλου Artists Against Rampant Government Homophobia (Καλλιτέχνες Ενάντια στην Ανεξέλεγκτη Ομοφυλοφοβία της Κυβέρνησης), και εκδόθηκε σαν διαμαρτυρία για κάποιους νέους βρετανικούς νόμους που στρέφονταν κατά των gay. Το *El Salvador: a House Divided* (Eclipse, 1989) εξιστορούσε τις άγριες συγκρούσεις στο Ελ Σαλβαντόρ και αποκάλυπτε την υποστήριξη που πρόσφερε η Αμερική στο στρατιωτικό καθεστώς αυτής της χώρας. Το *Brought to Life* (Eclipse, 1989) περιέγραφε το σκάνδαλο Ιρανγκέιτ, και είχε πολύ καλή εικονογράφηση του Bill Sienkiewicz. Σ' αυτή την κατηγορία υπήρχαν και τίτλοι συνεχούς έκδοσης. Οι καλύτεροι ήταν: το *World War 3 Illustrated* (προσωπική έκδοση, 1980), που δικαίωνε τον υπότιτλό του, «Confrontational Comics» («Κόμικς Αντιπαράθεσης»), και περιείχε strip με στυλ πανκ από άγνωστα ονόματα όπως ο Peter Kuper, ο Seth Tobocman και άλλοι· το *Real War Stories* (Eclipse, 1987), που επιφανειακά έμοιαζε με συμβατικό κόμικς περιπέτειας, αλλά στην πραγματικότητα είχε αντιπολεμικά μηνύματα και περιγραφές πραγματικών γεγονότων με τη μορφή ντοκιμαντέρ· και το *Palestine* (Fantagraphics, 1993), ένα τρομακτικό και αμερόληπτο ρεπορτάζ του Joe Sacco για τα προβλήματα στα Κατεχόμενα της Παλαιστίνης. Τέλος, υπήρχαν και μερικοί φεμινιστικοί τίτλοι, ανάμεσά τους το *Girlfrenzy* (προσωπική έκδοση, 1992), που περιέγραφε με διασκεδαστικό τρόπο τη νοστορπία που επικρατεί στις συμφορίες κοριτσιών στη Βρετανία· και η σειρά «Fanny» (σήμα της Knockabout Comics), που περιλάμβανε έργα



διάφορων δημιουργών για τον τρόπο που αντιμετώπιζε η Εκκλησία τη γυναίκα (*Immaculate Deception*, 1992), και για τις σεξιστικές συμπεριφορές. Εδώ ολοκληρώνεται η καταγραφή των διαφορετικών κατηγοριών που εμφανίστηκαν στον χώρο των εναλλακτικών κόμικς. Ωστόσο, ο χώρος αυτός έχει μία ακόμη διάσταση στην οποία αξίζει να αναφερθούμε: τις ερασιτεχνικές εκδόσεις κόμικς με τη μέθοδο «φτιάξ' το





Comics. Το 1982, η εταιρεία αθώθηκε στο δικαστήριο, όταν η αστυνομία κατάσχεσε τίτλους που είχαν σχέση με ναρκωτικά: το 1996, αθώθηκε πάλι, αυτή τη φορά από την κατηγορία προσβολής της δημοσίας αιδούς που αφορούσε κόμικς του Robert Crumb. Η Savoy Comics δεχόταν επίσης συνεχείς ενοχλήσεις, και αρκετά κόμικς τρόπου της εταιρείας θεωρήθηκαν άσεμνα και καταστράφηκαν.<sup>15</sup> Επιπλέον, πολλά καταστήματα αλλά και εταιρείες εισαγωγής κόμικς δέχθηκαν επιπηλές. Στην Αμερική επικρατούσε η ίδια κατάσταση, μερικές φορές με πιο σοβαρές συνέπειες. Το 1995, ο Mike Diana έγινε ο πρώτος σκιτσογράφος που φυλακίστηκε για προσβολή της δημοσίας αιδούς, όταν τα κόμικς του κατασχέθηκαν στη Φλόριδα.<sup>16</sup>

Πώς μπορούσαν να αντιμετωπίσουν αυτές τις αντιδράσεις οι παραγωγοί των εναλλακτικών κόμικς; Ουσιαστικά, δεν μπορούσαν. Δημιούργησαν κοινά ταμεία για την υπεράσπισή τους στα δικαστήρια, ενώ παράλληλα δημοσιεύτηκαν άρθρα στα περιοδικά fan. Η μάχη, όμως, ήταν χαμένη. Όπως είχε συμβεί και με το underground πριν από είκοσι χρόνια, το κόστος της ανυπακοής ήταν πολύ μεγάλο. Έτσι, η αυτολογοκρισία έγινε μια αναπόφευκτη αναγκαιότητα. Οι εκδότες απέφευγαν σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό να βγάζουν

έργα που μπορεί να προκαλούσαν, ενώ οι διανομείς και οι ιδιοκτήτες των καταστημάτων ακύρωναν τις παραγγελίες τέτοιων κόμικς. Ένας εκδότης συνόφισε την κατάσταση λέγοντας: «Όταν παίρνουν φόρα οι δεξιοί, καλό είναι να καλύπτεις τα νάτα σου».<sup>17</sup> Αυτές οι αντιδράσεις ήταν μια πρόσθετη απόδειξη ότι τα κόμικς δεν είχαν γίνει ακόμη δεκτά από την κοινωνία στο σύνολό της ως μια μορφή τέχνης με τα ίδια δικαιώματα ελευθερίας που απολάμβαναν άλλα μέσα έκφρασης. Σχεδόν όλο το υλικό που προκαλούσε τέτοιες διαμαρτυρίες θα είχε περάσει απαρατήρητο αν είχε εμφανιστεί σε ένα μυθιστόρημα, και μολονότι μεγάλο μέρος του μπορεί να ήταν απαράδεκτο από αισθητική άποψη, ήταν φανερό ότι τα επίσημα όρια της δημιουργικής δραστηριότητας δεν ήταν τόσο πιατά για τα κόμικς. Το γεγονός ότι οι διαμαρτυρίες ήταν ίδιες ουσιαστικά με εκείνες που είχαν διατυπωθεί κατά των κόμικς σε παλιότερες εποχές έδειχνε πόσο λίγο είχαν αλλάξει τα πράγματα. Επιπλέον, αποτελεί ειρωνεία το γεγονός ότι οι ειθεσίες αυτές συνέβησαν την ίδια εποχή που τα κόμικς έφταναν σε πολύ υψηλό επίπεδο από καλλιτεχνική και λογοτεχνική άποψη.

**Αριστερά: Απόκομμα από την εφημερίδα The Guardian (1996), με θέμα την ευνοϊκή έκβαση της «δίκης Crumb», και το σχόλιο του δικαστή ότι η κατηγορία ήταν «εξωφρενική». Εν τούτοις, το γεγονός ότι είχε γίνει αυτή η αγωγή αποτελούσε ένδειξη της αντίδρασης του κατεστημένου ενάντια στα εναλλακτικά κόμικς.**



A Crumb cartoon from his book *My Troubles With Women*

## Crumb cartoons cleared after 'preposterous' obscenity case

Duncan Campbell  
Crime Correspondent

**T**HE work of Robert Crumb, one of America's most celebrated cartoonists, was yesterday cleared of all charges of obscenity and passed for sale in the United Kingdom.

In a decision welcomed by comic booksellers and lawyers, Uxbridge magistrates in west London ruled that two frames from an 80-page comic book, *My Troubles with Women*, were not obscene and the book could therefore be sold in this country. Three other adult comic books were also cleared for importation. Costs of £6,000, seen as remarkably high for a one-day hearing, were awarded to the distributors and importers of the books, Knockabout Comics of west London.

"This is a very good day for underground comics," said Tony Bennett of Knockabout after the verdict. "I'm absolutely delighted."

The decision came after a day-long hearing before three lay magistrates, two male and one female, after an action brought by Customs and Excise under the 1876 Customs Consolidation Act.

Customs had claimed that the book, and two Zap Comics and the *Twisted Sisters*, should not be sold here. Knockabout argued that the books were neither pornographic nor obscene, and were widely regarded as works of art.

Crumb — the creator of cartoon characters Fritz the Cat and Mr Natural — was the subject of a well-received eponymous documentary film, directed by Terry Zwi-goff, which came out last year. He has enjoyed cult status in the United States and Europe since the 1960s and now lives in France with

his wife and fellow cartoonist Aline Kominsky. Some stories in *My Troubles with Women* feature both Crumbs, each drawing themselves.

Paul Gravett, administrator of the Cartoon Art Trust, whose president is the Duke of Edinburgh, told the court that Crumb's work was in the tradition of Hogarth and Rowlandson and that he was one of the most important cartoonists of the last 25 years.

William Thompson, of the criminology department of Reading university, and an expert in obscenity laws, also defended Crumb's work, saying he used it in his lectures.

Counsel for Knockabout, Geoffrey Robertson QC, a veteran of obscenity trials involving underground literature, said the action had been "preposterous".

After the verdict, Knock-

about's solicitor, Bill Nash, said: "It amazes me that, in this day and age, art books like this are being seized. It's a very good result."

Mr Bennett said the seizure of the books had cost his firm £35,000 to £40,000 in lost profits. He would not be suing Customs, he said, but hoped that the "climate can now return to normal. It is a very important decision."

*My Troubles with Women* had previously been sold without any problems in Britain after it was first published here in 1990. A fresh importation of the book in 1995 was seized.

Previously Customs officers had accepted that the comics should not be classified as obscene, but last year this policy suddenly changed.

Customs and Excise had no comment last night.

1. Peter Bagge, συνέντευξη στο *The Comics Journal*, αρ. 159, Μάιος 1993, σ. 88.
2. *Funny Animal*, έκδοση 1972 (Apex Novelties).
3. Richard Haynes, «Caught in the Maus Trap» (*The Guardian*, 29 Αυγούστου 1987).
4. Dale Luciano, κριτική του *Raw*, *The Comics Journal*, αρ. 119, Ιανουάριος 1988, σ. 40.
5. Chester Brown, σε μια συνέντευξη με τον Jay Torres, *Comics Interview*, αρ. 93, Ιούνιος 1991, σ. 31.
6. Ο Bagge είχε στείλει strip στο σημαντικό περιοδικό του John Holmstrom *Punk*, το οποίο όμως έκλεισε πριν τα δημοσιεύσει. Στη συνέχεια εξέδωσε μαζί με τον Holmstrom το *Comical Funnies*, ένα μικρό κόμικς-fanzine με προσανατολισμό πανκ, το 1980.
7. Peter Bagge, από το «Bagge to the Future: an Interview with America's Funniest Cartoonist», *Amazing Heroes*, αρ. 178, Απρίλιος 1990, σ. 56.
8. Dan Clowes, συνέντευξη στον Gary Groth, *The Comics Journal*, αρ. 154, Νοέμβριος 1992, σ. 76.

9. Gilbert Hernandez, από το «Los Bros Locos», των Steve Beard και Jim McLellan, *The Face*, τόμ. 2, αρ. 1, 1988.
10. Η κουβτούρα «transgressive», όπως ονομάστηκε έχει τις ρίζες της στον «κινηματογράφο της παράβασης», ένα κινηματογραφικό κίνημα πανκ που είχε τη βάση του στη Νέα Υόρκη. Αργότερα συνδέθηκε με περιοδικά που ασχολούνταν με ακραίες ανθρώπινες εμπειρίες. Παραδείγματα τέτοιων εκδόσεων στη Βρετανία ήταν το *Headpress* και το *Divinity*.
11. Martin Skidmore, κριτική του *Scimidar 1*, στο περιοδικό *Fantagraphics*, αρ. 111, Μάιος 1989, σ. 15.
12. Joseph Witek, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar* (University Press of Mississippi, 1989), σ. 92.
13. *Small Press Manifesto*, εμφανίστηκε στην έκθεση «Cartoon Stripped», UK Comic Art Convention, 1995.
14. Υπάρχουν τόσα παραδείγματα αρνητικής κριτικής που είναι αδύνατο να τα αναφέρουμε εδώ. Για μια περιγραφή της κρίσης στο αποκορύφωμά της, βλ. *The Comics Journal*,

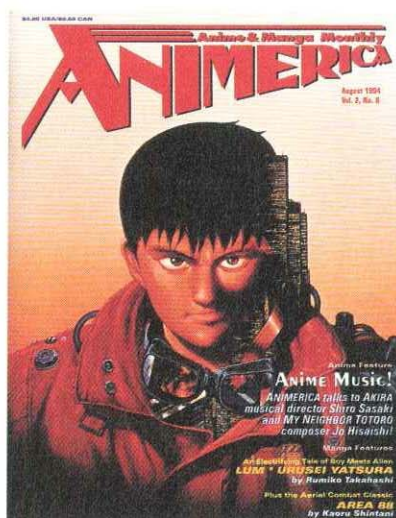
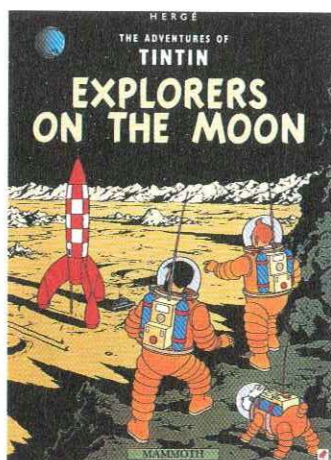
- αρ. 139, Δεκέμβριος 1990, που είχε τον υπότιτλο «Adult Comics Under Siege» («Τα Κόμικς για Ενήλικες σε Κατάσταση Πολιορκίας»). Το άρθρο περιείχε πληροφορίες για ένα βιβλίο με τίτλο *Seduction of the Innocent Revisited*, που εκδόθηκε από ένα χριστιανικό εκδοτικό οίκο και περιείχε έναν κατάλογο με κόμικς με βίαια ή σεξουαλικά περιεχόμενα.
15. Η περίπτωση της Savoy είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα γιατί το *Lord Horror* εκδόθηκε και σαν κόμικς και σαν μυθιστόρημα, και ασκήθηκε δίωξη ενάντια και στα δύο ταυτόχρονα. Όμως, ενώ το βιβλίο απαλλάχθηκε από την κατηγορία, για το κόμικς βγήκε δικαστική απόφαση να καταστραφεί επειδή, όπως είπε ο δικαστής, «μπορεί να αρέσει σε άτομα χαμηλού μορφωτικού επιπέδου».
16. Ο Diana έκανε έφεση και αφέθηκε ελεύθερος, αφού έμεινε στη φυλακή μερικές μέρες.
17. Ron Turner (του Last Gasp), σε συνέντευξη του στους Julian Berger και Mark Borax, *Comics Interview*, αρ. 43, Ιούνιος 1987, σ. 37.





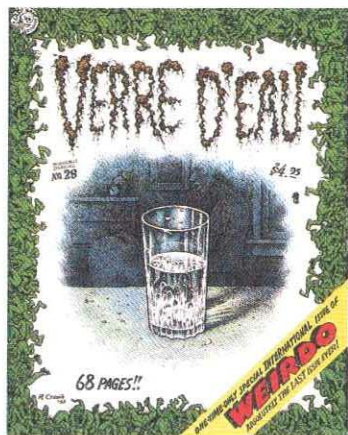
# Διεθνείς επιρροές

Απέναντι: Λεπτομέρεια από το εξώφυλλο του *Hell Baby* (Blast Books, 1995). Εικονογράφηση: Hideshi Hino. Άκρη δεξιά: Εξώφυλλο του *Barefoot Gen* (Penguin, 1989). Εικονογράφηση: Keigi Nakazawa. Κέντρο: Εξώφυλλο, *Animerica* (Viz, 1994). Εικονογράφηση: Katsuhiko Otomo. Ένα fanzine αφιερωμένο στα ιαπωνικά κόμικς και βίντεο. Δεξιά: Εξώφυλλο, *Tintin: Explorers on the Moon* (Methuen, 1959). Εικονογράφηση: Hergé. Ένας από τους γνωστότερους τίτλους της βελγικής σειράς μπεστ σέλερ. Κάτω: Εξώφυλλο, *Verre D'Eau* (Last Gasp, 1993). Εικονογράφηση: Robert Crumb.



Τα κόμικς καλύπτουν ένα μεγάλο μέρος της πολιτιστικής ζωής σε πολλές χώρες του κόσμου. Από μια άποψη, είναι μια «παγκόσμια γλώσσα», και γι' αυτό ακριβώς παρατηρούνται κάποιες ανταλλαγές ανάμεσα στις διάφορες αγορές: τα βρετανικά και αμερικανικά κόμικς έχουν επηρεάσει πολλούς δημιουργούς σε διάφορα μέρη του κόσμου, αλλά συμβαίνει και το αντίστροφο, διαδικασία που μας ενδιαφέρει περισσότερο σε αυτό το κεφάλαιο. Θα ήταν αδύνατο να αναφερθούμε λεπτομερικά σε όλες αυτές τις επιδράσεις, μπορούμε, όμως, να περιορίσουμε κάπως το πεδίο έρευνάς μας, εξετάζοντας την επίδραση που ασκήθηκε στα αγγλόφωνα κόμικς από έργα που παράχθηκαν στην ηπειρωτική Ευρώπη και την Ιαπωνία. Η ειδική πολιτισμική σημασία των κόμικς σε αυτές τις δύο περιοχές οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι δεν αντιμετωπίστηκαν ποτέ με προκατάληψη, όπως συνέβη στη Βρετανία και την Αμερική. Πράγματι, σήμερα τα κόμικς είναι αποδεκτά ως μια μορφή έκφρασης ισοτιμή με τη λογοτεχνία, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, και γι' αυτό τον λόγο το κοινό τους περιλαμβάνει όλο το φάσμα των ηλικιών. Δεν είναι παράξενο, λοιπόν, που η ηπειρωτική Ευρώπη και η Ιαπωνία ασκούν όλο και μεγαλύτερη επίδραση στις αγορές της Βρετανίας και της Αμερικής, όπου κάθε έκδοση είναι συνήθως προσανατολισμένη σε μια συγκεκριμένη ηλικιακή ομάδα. Από τη μια, αυτό οδήγησε σε μια αντιγραφή ιδεών —όσον αφορά το στυλ εικονογράφησης, τις φόρμες, αλλά και τις συνθήκες εργασίας των δημιουργών. Από την άλλη, η επίδραση αυτή εκφράστηκε με μια εισροή κόμικς από

την ηπειρωτική Ευρώπη και την Ιαπωνία —συνήθως σε μετάφραση, αλλά όχι πάντα. Οι τίτλοι αυτοί κατέλαβαν τη δική τους θέση στην αγορά των χωρών αυτών. Ωστόσο, όπως θα δούμε παρακάτω, οι πωλήσεις τους οτιδήποτε ήταν τόσο εντυπωσιακές όσο στις χώρες προέλευσής τους, και τελικά, πέρα από μερικές σημαντικές εξαιρέσεις, η ιστορία των διεθνών επιρροών στα αγγλόφωνα κόμικς χαρακτηρίζεται κυρίως από τους επαίνους των κριτικών και την αδιαφορία του κοινού. Τα κόμικς της ηπειρωτικής Ευρώπης ήταν τα πρώτα που προσέλκυσαν το ενδιαφέρον της αγγλόφωνης αγοράς. Φυσικά, ο όρος «ηπειρωτική Ευρώπη» καλύπτει μια μεγάλη περιοχή, και αυτό σημαίνει ότι ουσιαστικά αναφερόμαστε σε πολλές διαφορετικές παραδόσεις. Στη Γαλλία, για παράδειγμα, τα κόμικς βαφτίστηκαν «BDs», συντομογραφία του «bandes dessinées» [μπάντες (strip) σχεδίων]. Στην Ισπανία τα κόμικς, τα «tebeos» όπως λέγονται, έχουν πάρει το όνομά τους από την *TBO*, μια από τις πρώτες εικονογραφημένες εφημερίδες. Οι Ιταλοί τα ονομάζουν «fumetti», δηλαδή «μικρούς καπνούς», επειδή τα μπαλόνια με τα λόγια των χαρακτήρων μοιάζουν με σύννεφα καπνού. Το σημαντικό σε όλους αυτούς τους όρους είναι ότι δεν υποδηλώνουν κάποια μορφή προκατάληψης απέναντι στα «κόμικς», όπως στη Βρετανία και την Αμερική.<sup>1</sup> Από ιστορική άποψη, ο σημαντικότερος χαρακτήρας ευρωπαϊκού κόμικς ήταν δημιούργημα ενός Βέλγου. Έκανε την εμφάνισή του τη δεκαετία του '20, αλλά η επιτυχία του στην αγγλόφωνη αγορά τοποθετείται στη δεκαετία του '50. Αναφερόμαστε, φυσικά, στον Τεντέν,



ένα χαρακτήρα που είναι τόσο γνωστός παγκοσμίως όσο και οι διασημότεροι χαρακτήρες του Disney. Ο Τεντέν δημιουργήθηκε το 1929 από τον Georges Rémi, που υπέγραφε τα έργα του με το ψευδώνυμο «Hergé». Πρωτοεμφανίστηκε σε ένα ένθετο εφημερίδας που απευθυνόταν σε παιδιά. Ο Τεντέν είναι ένας πρόσκοπος που φορά παντελόνι του γκολφ και μπλέκει σε περιπέτειες σε διάφορα εξωτικά μέρη της Αφρικής, της Άπω Ανατολής, της Νότιας Αμερικής, ακόμη και της Σελήνης. Οι ιστορίες είχαν χιούμορ, που έβγαине κυρίως μέσ' από τα κατώματα του φίλου του Τεντέν, του καπετάνιου Χάντοκ —ενός ατρόμητου ναυτικού— και του Μιλού, του έμπιστου άσπρου σκύλου του. Οι περιπέτειές του επιφανειακά έμοιαζαν «αθώες», αλλά συχνά πρόβαλλαν δεξιάς πολιτικές θέσεις. Μάλιστα, κυκλοφόρησαν φήμες ότι ο Hergé κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ήταν συνεργάτης των ναζί.<sup>2</sup>

Σε δημιουργικό επίπεδο, το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό των strip του Τεντέν ήταν η ποιότητά τους. Η υπόθεση στηριζόταν σε προσεκτική επιτόπια έρευνα, από μια ομάδα δημιουργών που συχνά πήγαιναν στο μέρος όπου εκτυλισσόταν η ιστορία, για να εξασφαλιστεί η ρεαλιστική απεικόνισή της. Το στυλ της εικονογράφησης έγινε γνωστό με τον όρο «καθαρή γραμμή», για την ακρίβεια και την έλλειψη σκιάσεων

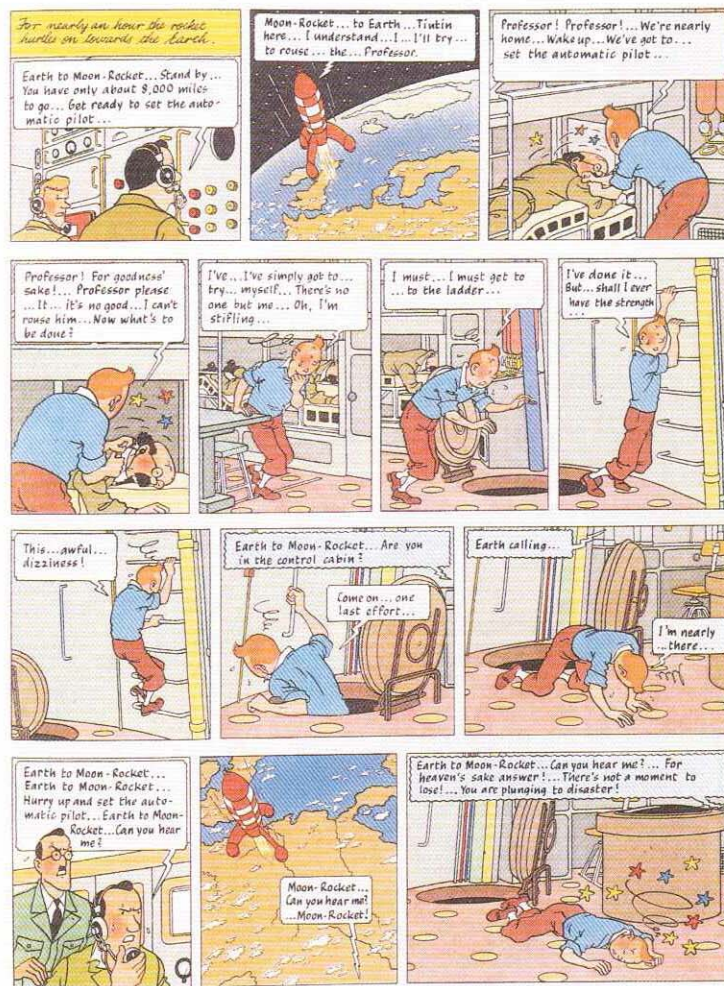
που το διακρίνει. Αυτή η προσοχή στη λεπτομέρεια ήταν πιο φανερά στα άλμπουμ που περιλάμβαναν πολλές ιστορίες μαζί (η μορφή που στη Βρετανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες θα ονομαζόταν «εικονογραφημένο μυθιστόρημα») και πουλιόνταν από τα βιβλιοπωλεία.

Τα άλμπουμ με τον Τεντέν άρχισαν να πουλιούνται στη Βρετανία το 1958, ανατυπωμένα από τον εκδοτικό οίκο Methuen, που δραστηριοποιόταν στον χώρο του βιβλίου. Γι' αυτό τον λόγο, δεν διανέμονταν στα πρακτορεία των εφημερίδων όπως τα συνηθισμένα κόμικς, αλλά πήγαιναν κατευθείαν στα βιβλιοπωλεία και στις δημόσιες βιβλιοθήκες. Έτσι, έγιναν γνωστά κυρίως σ' αυτή τη μορφή, αν και υπήρξαν μερικές προσπάθειες να δημοσιευτούν σε συνέχειες σε κάποια συμβατικά κόμικς (κυρίως στο *Eagle*). Αντίθετα από ό,τι συνέβαινε στην πειραωτική Ευρώπη, στη Βρετανία θεωρήθηκε από την αρχή ότι ο Τεντέν απευθύνεται σε νεανικό κοινό, και δεν προωθήθηκε στην αγορά των ενήλικων (αυτή την περίοδο, τουλάχιστον).<sup>3</sup> Κάτι παρόμοιο επαναλήφθηκε αργότερα και στην Αμερική (το πρώτο άλμπουμ εκδόθηκε από την Golden Press το 1959), αν και, συγκριτικά, ο Τεντέν δεν συνάντησε ποτέ μεγάλη επιτυχία στις ΗΠΑ.

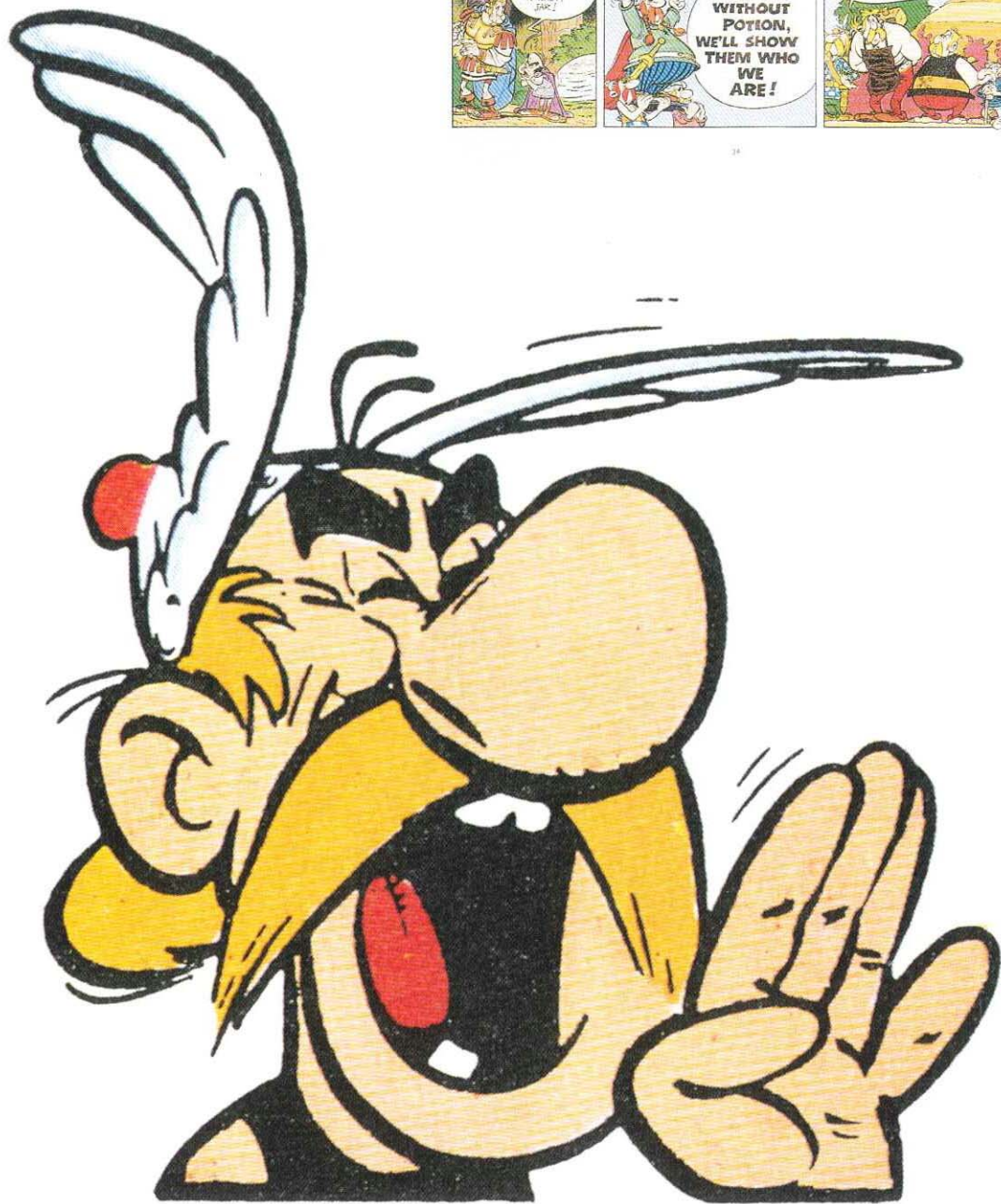
Η εμπορική επιτυχία του Τεντέν μεγάλωσε με γεωμετρική πρόοδο στο πέρασμα του χρόνου. Τα



**Ο Τεντέν, για τον οποίο ο πρόεδρος ντε Γκολ είπε κάποτε ότι είναι ο μόνος διεθνής του αντιπάλος. Πάνω: Tintin: Prisoners of the Sun (Methuen, 1962). Κάτω: Σελίδα από το Tintin: Explorers on the Moon (Methuen, 1959). Εικονογράφηση/σενάριο και για τα δύο: Hergé.**



Κάτω και δεξιά: Λεπτομέρεια και σελίδες από το *Asterix and the Roman Agent* (Hodder, 1972). Εικονογράφηση: Albert Uderzo. Σενάριο: René Goscinny. Ο διασημότερος Γαλάτης της ιστορίας και το δεύτερο πιο δημοφιλές κόμικς της ηπειρωτικής Ευρώπης. Οι ιστορίες αναμείγνυαν στοιχεία ακραίου slapstick με λεπτούς υπαινιγμούς γύρω από την παγκόσμια πολιτική, και έτσι άρεσαν σε όλες τις ηλικίες. Ήταν ένα τέχνασμα που είχε ανακαλυφθεί από το *Mad*, αλλά το αποτέλεσμα εδώ ήταν απόλυτα γαλλικό. Ο χαρακτήρας είναι σήμερα star του κινηματογράφου και της τηλεόρασης.



άλμπουμ μεταφράστηκαν σε πολλές γλώσσες σε όλο τον κόσμο, και φυσικά, ακολούθησε η μεταφορά τους στον κινηματογράφο, σε κινούμενα σχέδια στην τηλεόραση, καθώς και η χρήση τους σε κάθε είδους διαφημιστικά προϊόντα. Σήμερα, τα άλμπουμ με τον Τεντέν εξακολουθούν να πουλούν γύρω στα τρία εκατομμύρια αντίτυπα τον χρόνο, ενώ έχουν μεταφραστεί σε τριάντα έξι γλώσσες. Ο Ηεργέ, που πέθανε το 1990, αναγνωρίζεται ως ένας από τους σημαντικότερους δημιουργούς στην ιστορία του Μέσου. Η τεράστια επιτυχία του Τεντέν καθιέρωσε ένα πρότυπο παραγωγής και διανομής που θα το ακολουθούσαν και οι άλλοι τίτλοι: πρώτα γινόταν μια «προέκδοση» σε κάποιο περιοδικό που πουλιόταν στα πρακτορεία, και αργότερα οι ιστορίες επανεκδίδονταν συγκεντρωμένες σε μορφή άλμπουμ. Έτσι, οι δημιουργοί έπαιρναν δύο φορές δικαιώματα. Αυτή η τάση ενισχύθηκε σε ορισμένες χώρες, όπου τα κόμικς αντιμετωπίστηκαν ως ένας «προστατευόμενος» τομέας. Στη Γαλλία, για παράδειγμα, ψηφίστηκε το 1949 ένας νόμος που, ουσιαστικά, απαγόρευε την εισαγωγή αμερικανικών κόμικς στη χώρα. Τη δεκαετία του '30 είχαν αρχίσει να μεταφράζονται στα γαλλικά διάφορα strip αμερικανικών εφημερίδων, όπως ο «Flash Gordon» και ο «Phantom», ενώ τη δεκαετία του '40 εισήχθησαν στη χώρα μέσω των Αμερικανών στρατιωτών κόμικς με σούπερ-ήρωες, αλλά το Γαλλικό Κομμουνιστικό Κόμμα αντέδρασε, διαμαρτυρόμενο για «πολιτισμικό ιμπεριαλισμό»: επίσης, θεωρήθηκε απαραίτητη η ύπαρξη κόμικς με ήρωες γαλλικής καταγωγής, με αποτέλεσμα να ψηφιστεί ο παραπάνω νόμος. Έτσι, τα γαλλικά κόμικς είχαν τη δυνατότητα να αναπτυχθούν με τον δικό τους ιδιοσυγκρασιακό τρόπο.<sup>4</sup> Πράγματι, το κόμικς που είχε τη μεγαλύτερη απήχηση

μετά τον Τεντέν προήλθε από τη Γαλλία, και στηρίχτηκε, επίσης, στο σύστημα των άλμπουμ. Ο «Αστερίξ ο Γαλάτης» ήταν δημιούργημα του σκιτσογράφου Albert Uderzo και του συγγραφέα René Goscinny. Ο δεύτερος είχε δουλέψει στην Αμερική με τον Harvey Kurtzman, και είχε επηρεαστεί πολύ από το *Mad*. Το strip αναφερόταν στις περιπέτειες ενός μικρόσωμου Γαλάτη με εντυπωσιακό μουστάκι, και των φίλων του, του γιγαντόσωμου Οβελίξ και του Δρυΐδη Πανοραμίξ, και ιδιαίτερα στις συγκρούσεις τους με τους Ρωμαίους το 50 π.Χ. Ήταν πιο χιουμοριστικό από τον Τεντέν και με πολύ πιο προοδευτικές πολιτικές απόψεις (αν και ήταν αρκετά σεξιστικό). Η εικονογράφηση είχε έναν έντονα καρτουνίστικο χαρακτήρα, χωρίς να ξεφεύγει, όμως, από την παράδοση της καθαρής γραμμής.

Η επιτυχία του *Αστερίξ* οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο σύστημα προώθησης που εφαρμόστηκε, στα πρότυπα του Τεντέν: τα strip έβγαιναν σε συνέχειες στο περιοδικό *Pilote* (από το 1959) και κατόπιν συγκεντρώνονταν σε άλμπουμ, τα οποία μεταφράζονταν σε διάφορες γλώσσες και στη συνέχεια πουλιόνταν στα βιβλιοπωλεία όλου του κόσμου. Η Γαλλία ήταν, επίσης, το κέντρο της επόμενης έκρηξης κόμικς που γνώρισαν διεθνή επιτυχία. Η εγχώρια βιομηχανία έκανε μεγάλες προόδους τη δεκαετία του '60, αλλά την εποχή αυτή, για πρώτη φορά μετά τον νόμο του 1949, άρχισαν να έχουν όλο και μεγαλύτερη απήχηση στο γαλλικό κοινό τα αμερικανικά κόμικς. Το underground, με τα στοιχεία του σεξ, των ναρκωτικών και του ροκ τρόπου ζωής άρχισε να διαδίδεται στην ηπειρωτική Ευρώπη και να βρίσκει οπαδούς, καθώς εντεινόταν η αγανάκτηση για τον πόλεμο του Βιετνάμ. Ιδιαίτερα ο Robert Crumb έγινε ένας ήρωας της αντικουλτούρας, και αυτοί που συμμετείχαν στα γεγονότα του Μάη του '68 στη Γαλλία, μαζί με ριζοσπαστικά πολιτικά έντυπα, διάβαζαν και underground κόμικς.<sup>5</sup>

Αυτό το ριζοσπαστικό κλίμα προκάλεσε, τη δεκαετία του '70, μια έκρηξη των κόμικς για ενήλικες. Αρχικά,

είχαν τη μορφή περιοδικών που περιλάμβαναν ανθολογίες. Τα κυριότερα ήταν το *Métal Hurlant*, το *Fluide Glacial*, το *Circus*, το *(A Suivre)* και το *L'Echo des Savanes*. Τα κόμικς αυτά εκδίδονταν στη Γαλλία, αλλά συνήθως οι δημιουργοί τους προέρχονταν από ολόκληρη την ηπειρωτική Ευρώπη, και ιδιαίτερα από την Ιταλία. Ακολούθησαν οι εκδόσεις άλμπουμ, που, αντί να συμπεριληφθούν στα «underground» έντυπα, όπως έγινε στην Αμερική, πήγαν κατευθείαν στα συμβατικά βιβλιοπωλεία. Έτσι, είχαν ευρεία διανομή, και όταν η μόδα των κόμικς για ενήλικες βρισκόταν στο αποκορύφωμά της, ήταν συνηθισμένο φαινόμενο μεμονωμένα άλμπουμ να πουλάνε γύρω στα 60.000 αντίτυπα.

Αυτή η έκρηξη του είδους διαμόρφωσε και παγίωσε μια ολόκληρη «κουλτούρα των κόμικς». Οι πωλήσεις των άλμπουμ ήταν ανάλογες με τη φήμη των δημιουργών τους, με συνέπεια οι κομίστες να απολαμβάνουν την ίδια εκτίμηση με τους σκηνοθέτες και τους συγγραφείς. Η διανομή ασχολούνταν με την κριτική των κόμικς όπως και με την κριτική του κινηματογράφου, ενώ μέχρι και επίσημοι κρατικοί φορείς ενδιαφέρθηκαν για το είδος: σε πανεπιστήμια διδάσκονταν μαθήματα για τα κόμικς, ενώ κυβερνήσεις χρηματοδότησαν και ίδρυσαν τεράστια μουσεία και κέντρα μελέτης των κόμικς. Όταν το 1986 ο πρόεδρος Μιτεράν δήλωσε ότι είναι φανατικός θαυμαστής των κόμικς, κανείς δεν εξεπλάγη.

Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι, παρ' όλο που αυτή η περίοδος των κόμικς θεωρείται από Βρετανούς και Αμερικανούς μελετητές ως η πιο λαμπή στην ιστορία τους από δημιουργική άποψη, ένα μεγάλο μέρος του υλικού που εκδόθηκε ήταν άχρηστο —κάτι που χαρακτήρισε, άλλωστε, και αντίστοιχες περιόδους ραγδαίας εξαπλώσης του τομέα σε άλλα μέρη του κόσμου. Για παράδειγμα, από άποψη περιεχομένου, πολλοί τίτλοι περιείχαν άφθονα σεξιστικά στοιχεία: ουσιαστικά, ήταν κόμικς από άντρες για άντρες. Σε αυτό το σημείο, βάδισαν στον ίδιο δρόμο με τα

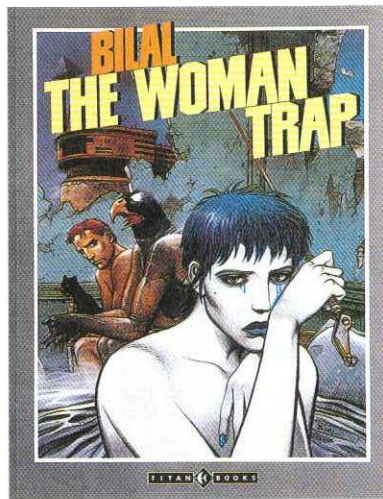
**Δεξιά: Σελίδες από το *The Incal* (Marvel Comics, 1988). Εικονογράφηση: Jean «Moebius» Giraud. Σενάριο: Moebius και Alexandro Jodorowsky. Ένα θρίλερ επιστημονικής φαντασίας με προεκτάσεις New Age, προϊόν της συνεργασίας του μεγάλου δημιουργού των γαλλικών κόμικς και του Χιλιανού σκηνοθέτη (*El Toro*). Μετά τον Hergé, ο Moebius ήταν ο δημιουργός που επηρέασε περισσότερο τα κόμικς της ηπειρωτικής Ευρώπης.**







Μια συλλογή έργων επιστημονικής φαντασίας του Enki Bilal. Πάνω: Σελίδες από το *Gods in Chaos* (Titan Books, 1988). Δεξιά και κάτω: Εξώφυλλο, σελίδες και πάνελ από το *The Woman Trap* (Titan Books, 1988). Αυτά τα δύο βιβλία αποτελούσαν φαινομενικά μέρος της ίδιας ιστορίας, ενός νουάρ ρομάντσου σε περιβάλλον υψηλής τεχνολογίας τοποθετημένο σε ένα μέλλον όπου επιβιώνουν Αιγύπτιοι θεοί. Η χλομή ηρωίδα (δεξιά και κάτω) είναι ταυτόχρονα η αδύναμη αλλά και η μοιραία γυναίκα, και το κόμικς περιγράφει τη συναισθηματική της κατάρρευση με φόντο ένα περιβάλλον εκρηκτικής βίας.

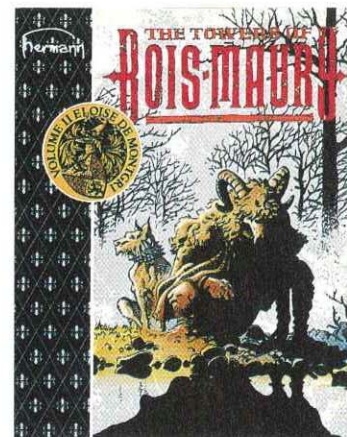
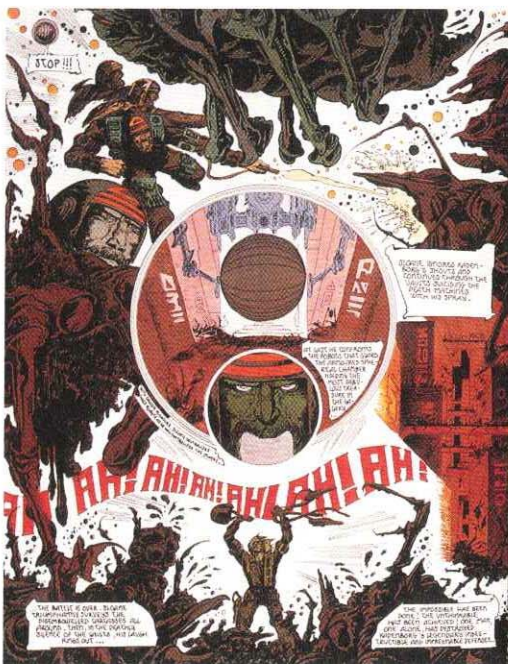
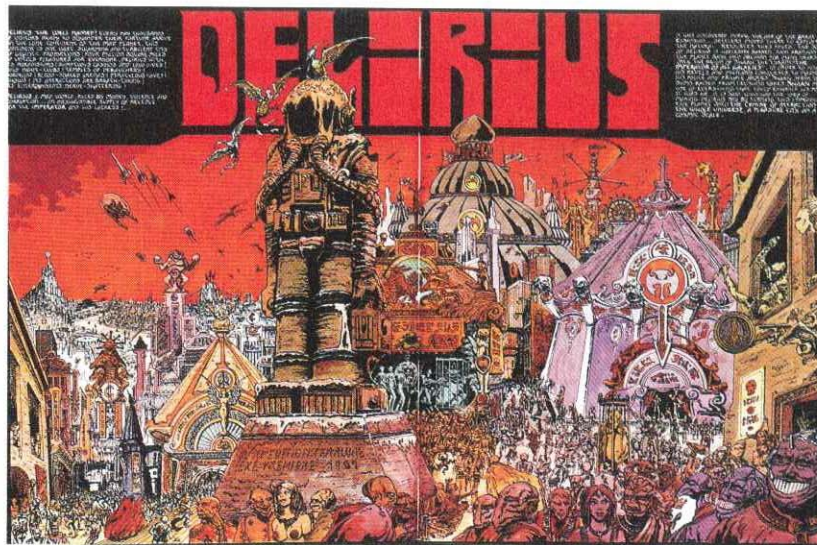


εικονογράφηση και μόνο. Η εικονογράφηση αυτή, στο μεγαλύτερο μέρος της, είχε ένα νέο πειραματικό χαρακτήρα, που δεν είχε εμφανιστεί ποτέ ως τότε σε κόμικς επιστημονικής φαντασίας. Έτσι, όπως είδαμε στο κεφάλαιο 6, το κόμικς αυτό άσκησε μεγάλη επίδραση, με αποτέλεσμα όχι μόνο να κυκλοφορήσει η αμερικανική του έκδοση, το *Heavy Metal*, αλλά να αποτελέσει πρότυπο και για πολλές άλλες ανθολογίες επιστημονικής φαντασίας για ενήλικες. Ο σημαντικότερος δημιουργός επιστημονικής φαντασίας ήταν ο Γάλλος Jean Giraud, που χρησιμοποιούσε το ψευδώνυμο «Μοεβίους», ο οποίος έχει ασκήσει τη μεγαλύτερη επίδραση στα βρετανικά και αμερικανικά κόμικς μετά τον Herge. Τα άλμπουμ του Μοεβίους ήταν πολλά και με ποικίλο περιεχόμενο, καλύπτοντας ένα μεγάλο φάσμα, από τα αυθόρμητα *Arzach* και *The Airtight Garage*, που αντλούσαν από την κουλτούρα των ναρκωτικών, μέχρι τη σάγκα *Incal*, που έχει μια ατμόσφαιρα ζεν. Η πλοκή των έργων του δεν είχε πάντα λογικό ειρμό και στέρεη δομή, αλλά η εικονογράφηση του ήταν πάντα εκπληκτική. Η επιστημονική φαντασία άνοιξε τον δρόμο, αλλά γρήγορα ακολούθησαν και άλλες κατηγορίες κόμικς. Το ιστορικό δράμα ήταν πολύ δημοφιλές θέμα στα ευρωπαϊκά κόμικς, πολλά από τα οποία μεταφράστηκαν στα αγγλικά. Τα καλύτερα κόμικς του είδους χαρακτηρίζονταν από μεγάλη προσοχή στη λεπτομέρεια και στην ιστορική ακρίβεια. Τα χειρότερα περιείχαν απλώς απεικονίσεις οκνών σεξ και βίας με ένα ψευδοϊστορικό φόντο. Τα κόμικς αυτά κάλυψαν όλες τις ιστορικές εποχές, αν και συνήθως οι δημιουργοί ειδικεύονταν σε κάποιες περιόδους. Για παράδειγμα, ο Βέλγος Hermann διακρίθηκε για τις μεσαιωνικές του ιστορίες *The Towers of Bois Maury*, που συνδυάζαν σκοτεινή, φωτογραφικού τύπου εικονογράφηση με μυστηριακά θέματα, και περιλάμβαναν μερικά εκπληκτικά ολοσέλιδα πάνελ. Ο Ιταλός Hugo Pratt



Δεξιά και κάτω αριστερά: Σελίδες από το *Lone Sloane: Delirius* (Heavy Metal, 1979).

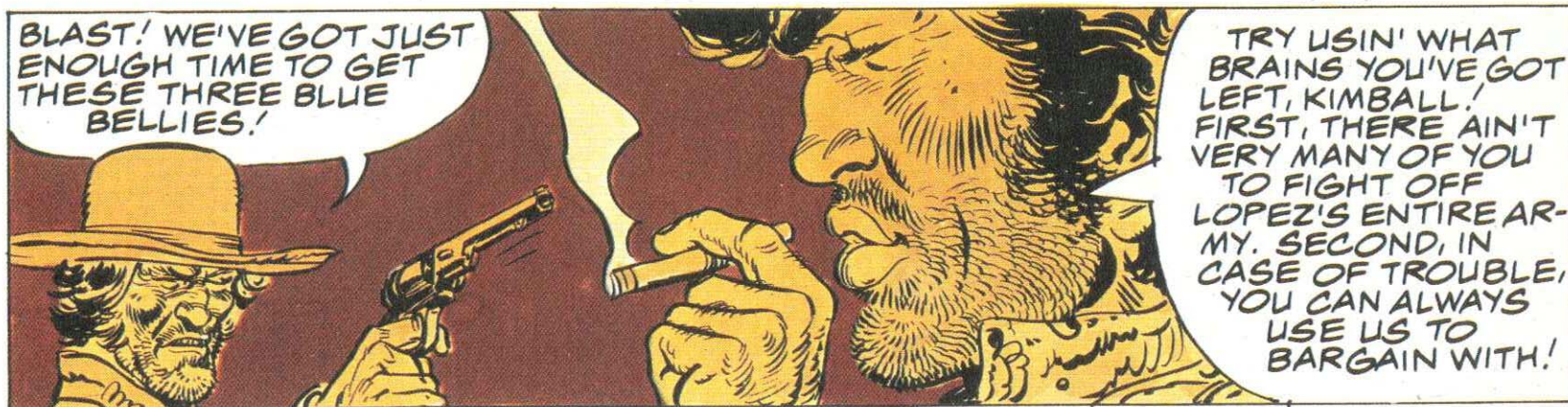
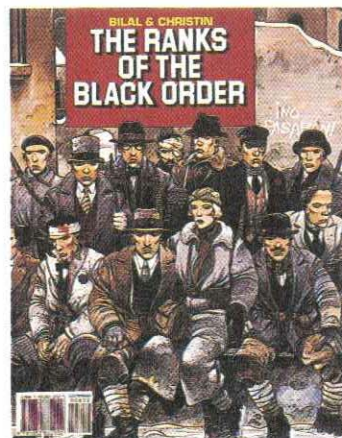
Εικονογράφηση/σενάριο: Philippe Druillet. Ψυχεδελική επιστημονική φαντασία από έναν από τους πιο υποτιμημένους δημιουργούς των γαλλικών κόμικς. Κάτω δεξιά: Σελίδα και εξώφυλλο από το *The Towers of Bois Maury* (Titan Books, 1989). Εικονογράφηση/σενάριο: Hermann. Μια ιστορία με αυθεντική ατμόσφαιρα, καλαίσθητη και λεπτομερή εικονογράφηση, όπου εφαρμόζονται τεχνικές που αποτελούν μοναδικό προσόν των κόμικς. Το ιστορικό δράμα ήταν η δεύτερη δημοφιλέστερη κατηγορία της ηπειρωτικής Ευρώπης στη δεκαετία του '80 και του '90.







Αριστερά και κάτω: Σελίδες και εξώφυλλο από το *The Ranks of the Black Order* (Titan Books, 1989). Εικονογράφηση: Enki Bilal. Σενάριο: Pierre Christin.



Πάνω: Πάνελ από το *Blueberry 1: Chihuahua Pearl* (Marvel, 1989). Εικονογράφηση: Moebius. Σενάριο: Jean-Michel Charlier. Ένα τραχύ γουέστερν στο στυλ των ταινιών του Sergio Leone, για έναν υπολοχαγό του ιππικού (τον Blueberry) που πρέπει να εμποδίσει μια ομάδα Μεξικανών στρατιωτών να πιάσουν ένα φυγά που μεταφέρει ένα μήνυμα για τον Πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών.

προτιμούσε τις αρχές του αιώνα. Η σειρά των άλμπουμ του *Corto Maltese* περιέγραφαν τα θαλασσινά ταξίδια ενός τυχοδιώκτη σε διάφορα μέρη, όπως η Αφρική, τα νησιά Μπαρμπάντος και η Ιρλανδία. Τέλος, ο Γάλλος Jacques Tardi, στο έργο του *The War of Trenches*, δίνει μια θαυμάσια περιγραφή της φρικτής ζωής ενός νεοσύλλεκτου στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στην ευρύτερη κατηγορία του ιστορικού δράματος περιλαμβάνονται και τα γουέστερν. Δημοφιλή άλμπουμ του είδους ήταν τα *Lieutenant Blueberry*, γραμμένα από τον Michel Charlier και τον Jean Giraud, με εικονογράφηση του Giraud. Πρωταγωνιστής τους ήταν ένας αξύριστος αξιωματικός των Γιάνκντουν, και οι ιστορίες τους παρουσίαζαν το Γουέστ ως ένα τρομερό και απάνθρωπο μέρος, όπου οι λευκοί κυβερνούν με απληστία βασανίζοντας τους Ινδιάνους, οι οποίοι πέφτουν πάντα θύματα εκμετάλλευσης. Οι κριτικοί έχουν τονίσει τις ομοιότητες ανάμεσα στα *Lieutenant Blueberry* και στις ταινίες του Sergio Leone, που αποτελούσαν κι αυτές παράδειγμα μιας «ευρωπαϊκής» προσέγγισης της αμερικανικής ιστορίας. Οι ιστορίες του Blueberry συνάντησαν μεγαλύτερη επιτυχία στην ηπειρωτική Ευρώπη από τα έργα επιστημονικής φαντασίας του Giraud, και μολονότι στη Βρετανία και στην Αμερική δεν έγιναν ποτέ τόσο δημοφιλή, απέκτησαν, ωστόσο, κι εκεί ένα σημαντικό αριθμό fan.

Επίσης, στα αγγλικά μεταφράστηκαν και αρκετά χιουμοριστικά κόμικς, όχι πάντα με επιτυχία, γιατί τα αστεία δεν είναι εύκολο να μεταφερθούν σε άλλες γλώσσες. Μερικά παραδείγματα τέτοιων κόμικς είναι του Βέλγου Menoit Sokal, με πρωταγωνιστή ένα ρακένδυτο αστυνομικό-νιάπια, τον επιθεωρητή Carnado —ένα κόμικς με έντονα σαρκαστικό ύφος, που μερικές φορές γινόταν δυσνόητο. Από την Ισπανία, το *Peter Pank*, του Max, μια ημι-πορνογραφική πανκ διασκευή του παραμυθιού του JM Barrie. Από την Ιταλία έχουμε το *Squeak the Mouse*, του Mattioli, ένα καρτούν με πολύ αίμα και πολύχρωμη εικονογράφηση. Κανένα από αυτά τα κόμικς, όμως, δεν έκανε ιδιαίτερη εντύπωση στο αγγλόφωνο κοινό. Τα θρίλερ σε μορφή άλμπουμ είχαν καλύτερη τύχη στις αγγλόφωνες χώρες. Δύο συνεργασίες του Enki Bilal και του συγγραφέα Pierre Christin (διδάκτωρ κοινωνιολογίας) είναι ιδιαίτερα αξιολογές. Στο *The Hunting Party*, δέκα μέλη του Politburo συγκεντρώνονται για ένα κυνήγι αρκούδας. Αλλά αρχίζουν τα προβλήματα όταν ο φόνος ενός ανερχόμενου πολιτικού αποκαλύπτει το καταδικασμένο μέλλον του Συμφώνου της Βαρσοβίας και του σοβιετικού κομμουνισμού. Στο *The Ranks of the Black Order*, παλιές έχθρες από τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο αναζωπυρώνονται και πάλι, καθώς δύο ομάδες

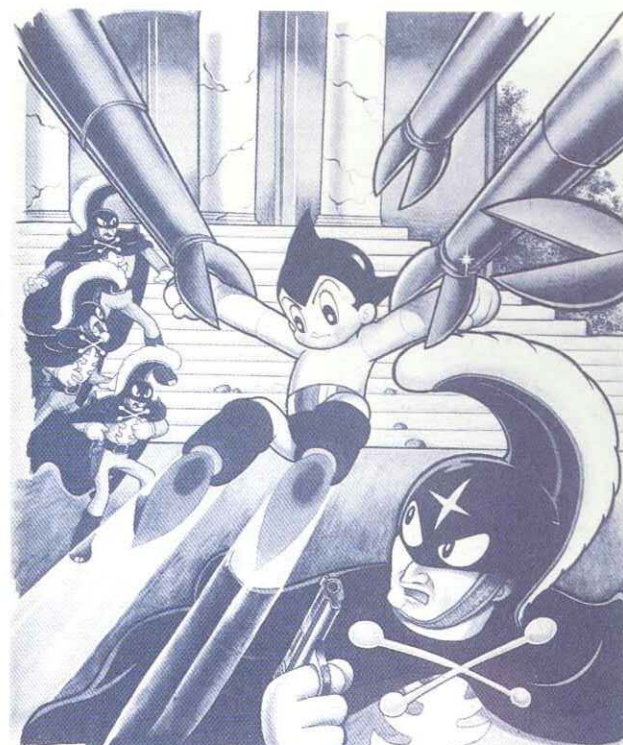






**Πάνω:** Λεπτομέρεια από το *Dragon Ball 2* (1995). Εικονογράφηση: **Akira Toriyama**. Μια κωμική περιπέτεια που αυτή την εποχή αποτελεί ένα από τα πιο επιτυχημένα κόμικς της Ιαπωνίας. **Πάνω δεξιά:** Σελίδα από το *Tetsuwan Atom* (1951). Εικονογράφηση/σενάριο: **Osamu Tezuka**. Το πιο αγαπημένο από τα ιαπωνικά κόμικς επιστημονικής φαντασίας. (Στη Δύση το ρομπότ είναι πιο γνωστό ως «Astro Boy», από τα τηλεοπτικά καρτούν της δεκαετίας του '60 που βασίστηκαν στο συγκεκριμένο κόμικς). Ο δημιουργός του, **Osamu Tezuka**, είναι ο άνθρωπος που δημιούργησε σχεδόν μόνος του τη βιομηχανία των κόμικς στην Ιαπωνία μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

έδωσαν στις εταιρείες ιδέες για νέες μορφές εκδόσεων —δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι εκδότες εμπνεύστηκαν ως ένα βαθμό τα εικονογραφημένα μυθιστορήματα από τα ευρωπαϊκά άλμπουμ. Για τους παραγωγούς των fanzine, το ευρωπαϊκό μοντέλο έδειξε ότι η κριτική των κόμικς δεν χρειάζεται αναγκαστικά να είναι υποταγμένη και κατευθυνόμενη από τις εταιρείες. Επίσης, το σύστημα παραγωγής που εφαρμόστηκε στην ηπειρωτική Ευρώπη ανέδειξε το έργο των δημιουργών, δείχνοντας στους Βρετανούς και Αμερικανούς δημιουργούς μια άλλη δυνατότητα πέρα από την ανωνυμία και την αφάνεια. Πάνω απ' όλα, η ωριμότητα των σεναρίων και η ελευθερία στην εικονογράφηση επηρέασε τους αγγλόφωνους δημιουργούς, ωθώντας τους να διευρύνουν τα όρια της τέχνης τους. Τα ιαπωνικά κόμικς («manga») άργησαν πολύ περισσότερο να βρουν ανταπόκριση στη βρετανική και



αμερικανική αγορά. Ενώ τα κόμικς της ηπειρωτικής Ευρώπης ήταν προϊόντα μιας κουλτούρας προσυτής στο αγγλόφωνο κοινό, τα ιαπωνικά κόμικς ήταν πολύ πιο ξένα από κάθε άποψη. Όταν η παρουσία τους έγινε, τελικά, αισθητή τη δεκαετία του '80, η επιρροή τους περιορίστηκε σε μια συγκεκριμένη μερίδα fan, και παρ' όλο που συχνά είχαν υψηλές πωλήσεις στο δίκτυο των καταστημάτων fan, παρέμειναν γενικά μια υποκουλτούρα μέσα σε μια υποκουλτούρα.<sup>9</sup>

Στην Ιαπωνία, η βιομηχανία των manga αρχικά ήταν προσανατολισμένη προς τους νέους.<sup>10</sup> Στη δεκαετία του '50, το κοινό μπορούσε να τα προμηθευτεί από δανειστικές βιβλιοθήκες, πληρώνοντας μόνο μερικά γιεν, και έτσι αποτέλεσαν ένα τυπικό ανάγνωσμα των παιδιών της μεταπολεμικής περιόδου. Τα θέματα που κυριαρχούσαν στα αγορίστικα manga («shonen») ήταν οι ιστορικές περιπέτειες, οι ιστορίες με σαμουράι και τα σπορ, ενώ τα κοριτσίστικα («shojo») ασχολούνταν περισσότερο με ρομάντσα. Ένας δημιουργός που κατάφερε να γίνει αγαπητός και στα δύο φύλα, και με αυτό τον τρόπο αποτέλεσε έναν από τους πρωταγωνιστές αυτής της πρώτης έκρηξης του είδους, ήταν ο Osamu Tezuka. Τα έργα του, επηρεασμένα από τα καρτούν του Disney (όπως, για παράδειγμα, το *New Treasure Island*, που γνώρισε εκπληκτική επιτυχία) καθόρισαν το ύψος της πλειονότητας των manga για τις δύο επόμενες δεκαετίες.

Κατά τη δεκαετία του '50, η κατηγορία της επιστημονικής φαντασίας για παιδιά έγινε ιδιαίτερα σημαντική, και πιο συγκεκριμένα οι ιστορίες με ρομπότ. Και εδώ ο Tezuka έπαιξε κεντρικό ρόλο. Το strip του «Ambassador Atom», που δημοσιευόταν στο *Shonen Magazine* από το 1959 μέχρι το 1968, ήταν μια διασκευή της ιστορίας του Πινόκιο, και αφορούσε ένα μικρό ρομπότ του 21ου αιώνα που πασχίζει να αποκτήσει ανθρώπινες ιδιότητες, αλλά ποτέ δεν τα καταφέρνει πλήρως. Ακολούθησε μια τηλεοπτική σειρά



Πάνω: Σελίδες από το *Dragon Ball 2* (1995).

Εικονογράφηση/σενάριο: Akira Toriyama. Αυτό το παράδειγμα, που είναι στην πρωτότυπη ιαπωνική μορφή του, φανερώνει μερικά από τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι μεταφράσεις των manga. Το κείμενο διαβάζεται από δεξιά προς τα αριστερά, και επομένως πρέπει να αντιστραφεί, ενώ οι λέξεις που αποδίδουν τους ήχους, ένα αναπόσπαστο στοιχείο της ιαπωνικής εικονογράφησης, πρέπει να διασκευαστούν ώστε να γίνει κατανοητές.

κινουμένων σχεδίων βασισμένη στο συγκεκριμένο manga, με τίτλο *Astro Boy*, το 1963 (επίσης δημιούργημα του Tezuka), η οποία εγκαθίδρυσε τη μόδα των ιστοριών με ρομπότ. Στη συνέχεια εκδόθηκαν εκατοντάδες ανάλογα έργα, που τις περισσότερες φορές μεταφέρονταν στην τηλεόραση. Ήταν μια έκρηξη που συνεχίζεται μέχρι και σήμερα. Σύμφωνα με την ιστορικό Helen McCarthy, το φαινόμενο αυτό αντικατοπτρίζει, και εξακολουθεί να αντικατοπτρίζει, σημαντικές πλευρές της ζωής στην Ιαπωνία: «Είναι η πρώτη χώρα μου που χρησιμοποίησε σε μεγάλη έκταση τα βιομηχανικά ρομπότ, και σήμερα εξακολουθεί να στηρίζεται στη ρομποτική τεχνολογία περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη χώρα του κόσμου. Έτσι, η λαϊκή ψυχαγωγία στην Ιαπωνία αποτελεί μια έκφραση του γενικού ενθουσιασμού των Ιαπώνων για τον "τενεκεδένιο άνθρωπο"... Τα manga συντέλεσαν στο να ενθαρρυνθεί και να διατηρηθεί η τωρινή θετική στάση των Ιαπώνων απέναντι στην τεχνολογία, αφού την έκαναν δημοφιλή και αποδεκτή, και για τον λόγο αυτό έχουν συνεισφέρει σημαντικά στην πρόοδο και την ευημερία αυτής της χώρας».<sup>11</sup>

Από τη δεκαετία του '60 μέχρι και σήμερα, η ιαπωνική βιομηχανία των κόμικς εξελίχθηκε πάνω σ' αυτές τις βάσεις και εξαπλώθηκε γρήγορα, καλύπτοντας όλα τα τμήματα του πληθυσμού. Συνοψίζοντας αυτή την εξέλιξη των γιαπωνέζικων manga (βλ. και υποσημείωση 10), μπορούμε να πούμε ότι οι αναγνώστες που διάβαζαν manga στα παιδικά τους χρόνια συνέχιζαν να διαβάζουν άλλα είδη manga καθώς μεγάλωναν. Έτσι, στην Ιαπωνία τα κόμικς δεν αντιμετωπίστηκαν ποτέ ως αποκλειστικά παιδικό ανάγνωσμα, όπως συνέβη σε πολλές δυτικές χώρες. Από οικονομική άποψη, η ανάπτυξη αυτή άνοιξε νέους ορίζοντες. Ξαφνικά οι εκδότες άρχισαν να βγάζουν μεγάλα κέρδη, και η κοινωνία αντιμετώπιζε σοβαρά τους δημιουργούς των manga, που αποτελούσαν πλέον διάσημες

προσωπικότητες. Στη δεκαετία του '70, πολλοί από αυτούς συγκαταλέγονταν στους πλουσιότερους ανθρώπους της χώρας, και οι fan τους ήταν ισάριθμοι με τους θαυμαστές των πιο επιτυχημένων ποπ σταρ. Οι πωλήσεις ανέβαιναν συνεχώς. Σήμερα υπολογίζεται ότι το 30% με 40% όλων των ιαπωνικών εκδόσεων είναι αφιερωμένο στα manga, και οι πωλήσεις αγγίζουν τον ιλιγγιώδη αριθμό των δύο δισεκατομμυρίων αντιτύπων τον χρόνο.

Η τεράστια εμπορική επιτυχία των manga ήταν επόμενο να προσελκύσει το ενδιαφέρον ξένων εταιρειών που έσπευσαν να αγοράσουν τα δικαιώματα και να κυκλοφορήσουν τα γιαπωνέζικα κόμικς στη χώρα τους.

Πέρα από το προφανές κόστος της μετάφρασης, υπήρχαν και μερικές πρόσθετες δυσκολίες για την έκδοσή τους στις δυτικές χώρες. Για παράδειγμα, έπρεπε να λυθούν ορισμένα τεχνικά προβλήματα. Συγκεκριμένα, η διαδοχή των εικόνων έπρεπε να είναι από αριστερά προς τα δεξιά, και όχι από δεξιά προς τα αριστερά όπως συνηθιζόταν στην Ιαπωνία. Επιπλέον, η εικονογράφηση χρειαζόταν κάποιο ρετουσάρισμα, για να αντικατασταθούν τα ιαπωνικά σύμβολα για την απόδοση των «ήχων» με αυτά που ήταν κατανοητά στο αγγλόφωνο κοινό.

Υπήρχαν και άλλα ιαπωνικά στοιχεία ξένα στο δυτικό κοινό, των οποίων η προσαρμογή στα δυτικά δεδομένα παρουσίαζε δυσκολίες. Για παράδειγμα, ο «ύπνος» δεν συμβολιζόταν με τα γνωστά «z», αλλά με μια φυσαλίδα που έβγαινε από τη ρύτη του χαρακτήρα. Επίσης, τα χαρακτηριστικά του προσώπου ήταν πολύ διαφορετικά. Οι ήρωες πολλών manga είχαν μάτια δυτικού τύπου, για να διευκολύνεται η ταύτιση των αναγνωστών μαζί τους, ενώ, αντίθετα, οι κακοί συνήθως σχεδιάζονταν με πιο ρεαλιστικό τρόπο, για να τονίζεται η διαφορά τους από τους ήρωες.<sup>12</sup>

Τέλος, ο ρυθμός των ιστοριών μερικές φορές ήταν αργός, στον αντίποδα, δηλαδή, της παράδοσης της ταχύτητας που χαρακτήριζε τα αμερικανικά και βρετανικά κόμικς. Η δημιουργία ατμόσφαιρας είναι ένα ουσιώδες στοιχείο των μεγάλων manga, με αποτέλεσμα να υπάρχουν πολύ περισσότερα πάνελ χωρίς διαλόγους από ό,τι στα δυτικά κόμικς. Όπως έχει πει ένας ιστορικός, «...στην Ιαπωνία, περισσότερο από οποιαδήποτε αλλού, τα κόμικς είναι μια τέχνη μεσοδαστημάτων».<sup>13</sup>

Δεν είναι παράξενο, λοιπόν, που οι δυτικοί εκδότες έπρεπε να επιλέγουν με μεγάλη προσοχή τα manga που ήθελαν να πιασάρουν στην εγχώρια αγορά. Γι' αυτό τον λόγο οι πρώτοι τίτλοι στη δεκαετία του '80 επιλέχθηκαν κατά βάση με κριτήριο το αν μπορούσαν να γίνουν «πολιτισμικά αποδεκτοί». Δεν είχαν υπερβολικά δυσνόητη εικονογράφηση, και οι υποθέσεις τους, αν και καθαρά ιαπωνικού χαρακτήρα, δεν ήταν υπερβολικά ξένες. Τρία manga αξίζουν ιδιαίτερης μνείας: Το *Gen of Hiroshima* του Keiji Nakazawa (Edu-comics, 1980) είναι μάλλον εκείνο που έγινε πιο γνωστό λόγω του θέματός του: τις καθημερινές εμπειρίες της οικογένειάς του δημιουργού στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, και στη συνέχεια τις φρικτές συνέπειες της ατομικής βόμβας. Το *Lone Wolf and Cub* των Kazuo Koike και Goseki

Κάτω: Σελίδες από το *Barefoot Gen* (Penguin, 1987) και *Barefoot Gen: the Day After* (Penguin, 1990). Εικονογράφηση/σενάριο και για τα δύο: Keiji Nakazawa. Μια σπαρακτική ημι-αυτοβιογραφική ιστορία με υπότιτλο «Μια ιστορία της Χιροσίμα σε καρτούν».

Μεταφράστηκε στη δυτική αγορά με σκοπό να ενισχύσει το κίνημα διαμαρτυρίας κατά της πυρηνικής ενέργειας στη δεκαετία του '80. Στο κόμικς, ο μικρός Gen του τίτλου βλέπει την οικογένειά του και τους γείτονές του να πεθαίνουν από εγκαύματα και από τη ραδιενέργεια. Το γεγονός ότι προηγουμένως ο αναγνώστης έχει δει τους ανθρώπους αυτούς στην καθημερινή τους ζωή κάνει τη μοίρα τους ακόμη πιο συγκινητική.

Kojima (Frist, 1987) ήταν ένα έπος σαμουράι που αφηγείται τη ζωή ενός ντροπισμένου πολεμιστή που γίνεται δολοφόνος, έχοντας πάντα μαζί του τον γιο του, που είναι σε βρεφική ηλικία. Τέλος, το *Goodbye* του Yoshihiro Tatsumi (Catalan, 1987) ήταν μια συλλογή από ρεαλιστικές καθημερινές ιστορίες σε διάφορες ιαπωνικές πόλεις μετά τον πόλεμο.

Αυτοί οι πρώτοι τίτλοι εκθειάστηκαν από τους κριτικούς στα fanzine των κόμικς και γνώρισαν και κάποια εμπορική επιτυχία. Αυτό, βέβαια, ισχύει κυρίως για το *Lone Wolf*. Η κυριότερη προσφορά τους, όμως, είναι ότι άνοιξαν τον δρόμο. Στο εξής, τα manga δεν ήταν πια μια παρθένα περιοχή για τους εκδότες. Έτσι, μια μερίδα τους άρχισε να παρακολουθεί πολύ πιο στενά την ιαπωνική παραγωγή, και να ειδικεύεται σε μεταφράσεις. Αρχικά, οι κυριότερες εταιρείες σε αυτό τον τομέα ήταν η First Comics (που εξέδωσε το *Lone Wolf*), μια εταιρεία με έδρα το Σικάγο, που είχε αγοράσει τα δικαιώματα των manga που εξέδιδε κατευθείαν από την Ιαπωνία, και η Viz Communications, μια αμερικανική θυγατρική ιαπωνικής εκδοτικής εταιρείας.

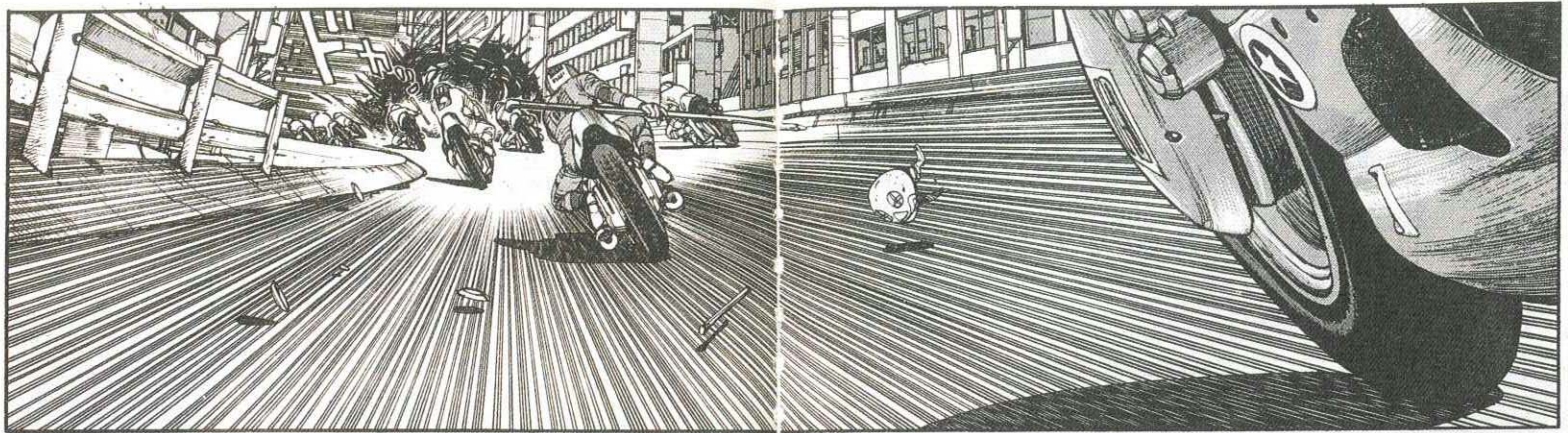
Σε αυτό το σημείο, η ιστορία αρχίζει να μπερδεύεται αρκετά. Ήταν φανερό ότι, παρ' όλες αυτές τις μεμονωμένες επιτυχίες, για να υπάρξει μια σημαντική εμπορική επιτυχία των manga χρειαζόταν κάποια πρόσθετη ώθηση. Η προφανής απάντηση ήταν ότι έπρεπε να συνδεθούν τα manga με τον σχετικό τομέα των ιαπωνικών φιλμ κινουμένων σχεδίων, με τα «anime», όπως ονομάζονταν, και να προωθηθούν μέσα από ενιαίες διαφημιστικές καμπάνιες. Έτσι, καθώς τα anime γίνονταν όλο και πιο δημοφιλή στο δυτικό κοινό τις δεκαετίες του '80 και του '90, οι εκδότες που ειδικεύονταν στα manga άρχισαν να συνεργάζονται όλο και πιο στενά με τις αντίστοιχες κινηματογραφικές εταιρείες. Η συνεργασία αυτή ήταν τόσο εκτεταμένη, ώστε πλέον εξαρτιόνταν οι μιν από τους δε, και το

μέλλον τους ήταν πια σε μεγάλο βαθμό αλληλένδετο. Γρήγορα, τα ειδικευμένα καταστήματα κόμικς έκαναν ένα αυστηρό βήμα: έστησαν ράφια για manga και για βιντεοταινίες anime δίπλα δίπλα.

Για να καταλάβουμε γιατί τα anime ήταν τόσο σημαντικά, πρέπει να γυρίσουμε λίγο πιο πίσω στο παρελθόν. Στην Ιαπωνία, τα κινούμενα σχέδια έγιναν αρχικά δημοφιλή, στη δεκαετία του '60, με τη μορφή τηλεοπτικών σειρών, ενώ αργότερα εξελίχθηκαν σε μια ευρύτερη βιομηχανία που περιλάμβανε και ταινίες μεγάλου μήκους. Τα anime αρχικά απευθύνονταν σε νεανικό κοινό, σιγά σιγά, όμως, άρχισαν να εξαπλώνονται και να διαφοροποιούνται, σε σημείο που αναπτύχθηκαν διαφορετικοί τομείς για παιδιά, για έφηβους και για ενήλικες. Έτσι, όταν οι Ιάπωνες έβγαιναν για να πάνε κινηματογράφο, μπορεί κάλλιστα να επέλεγαν ένα φιλμ anime. Αυτή η κατάσταση ήταν αδιανόητη στη Δύση, όπου ο κινηματογράφος σήμαινε ταινίες με πραγματικούς ηθοποιούς, και όπου τα κινούμενα σχέδια θεωρούνταν παιδική φυγαγωγία (κάτι που ίσχυε άλλωστε και για τα κόμικς).<sup>14</sup>

Οι δεσμοί ανάμεσα στα anime και τα manga ήταν πολύ ισχυροί από την αρχή. Μερικοί από τους καλύτερους σχεδιαστές κινουμένων σχεδίων ήταν επίσης δημιουργοί manga (ο Tezuka είναι το πρώτο και το πιο γνωστό παράδειγμα). Επειδή τα anime ήταν πιο δαπανηρά, συνήθως οι ιστορίες έβγαιναν πρώτα σε μορφή manga. Όσο για το θέμα τους, το φάσμα ήταν εξίσου ευρύ με των manga, και περιλάμβανε ανάλογες σκηνές σεξ και βίας. Έτσι, η δημοτικότητα των anime στην Ιαπωνία ώθησε τους επιχειρηματίες της Δύσης να τα πλασάρουν





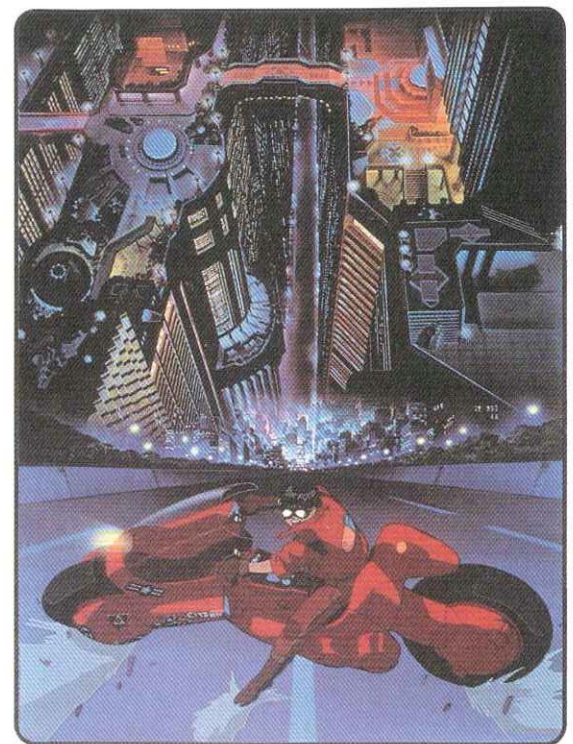
285

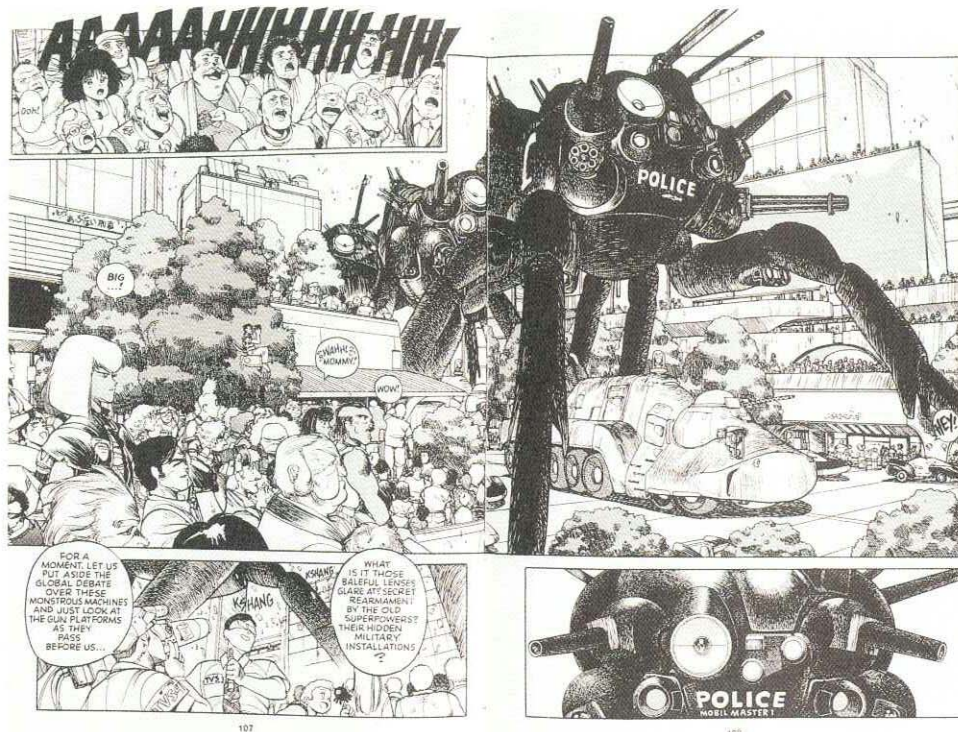
284

Το γνωστότερο ιαπωνικό κόμικς στη Δύση, το *Akira*. Μια ιστορία κυβερνοπάνκ με συμμορίες μοτοσικλετιστών στο Τόκιο μετά από πυρηνική καταστροφή. Εικονογράφηση/σενάριο: Katsuhiro Otomo. Πάνω και κάτω: Σελίδα και πάνελ από το αρχικό manga (1988). Φαίνεται καθαρά η εκπληκτική χρήση των γραμμών για την απόδοση της ταχύτητας από τον Otomo. Κάτω δεξιά: Καρέ από την ταινία (1990) που αποτελούσε διασκευή του κόμικς, σε σκηνοθεσία του ίδιου του Otomo, το οποίο έσπασε ρεκόρ εισιτηρίων.



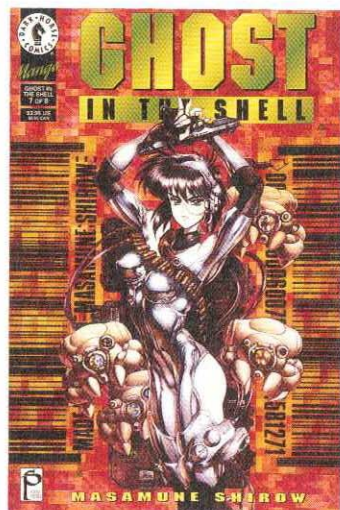
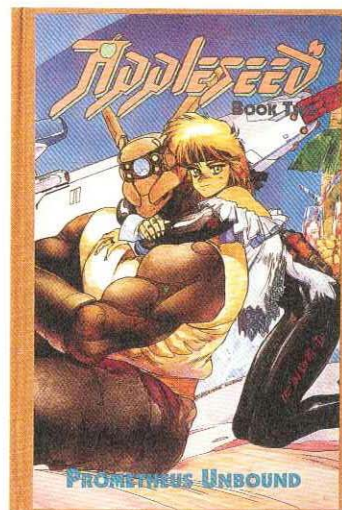
στην εγχώρια αγορά. Στη Δύση τα τηλεοπτικά anime εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στα βρετανικά και αμερικανικά δίκτυα τη δεκαετία του '60. Η σειρά του Tezuka *Astro Boy* είχε ιδιαίτερη επιτυχία. Η μεταγλώττιση ήταν τόσο επιτυχημένη, ώστε ο θεατής δύσκολα καταλάβαινε ότι η σειρά δεν ήταν αμερικανική.<sup>15</sup> Ακολούθησαν πολλές άλλες, με πιο γνωστές το *Marine Boy* και τους *Transformers*. Ο τίτλος που πυροδότησε την έκρηξη των anime, και που έδωσε ταυτόχρονα μεγάλη ώθηση στα manga, ήταν το *Akira* (1987). Η επική αυτή ιστορία επιστημονικής φαντασίας του Katsuhiro Otomo (του δεύτερου μεγαλύτερου ίσως Ιάπωνα δημιουργού anime/manga μετά τον Tezuka) έγινε για πρώτη φορά γνωστή στο ευρύ κοινό όταν η ομώνυμη ταινία έσπασε ρεκόρ εισιτηρίων στους κινηματογράφους τέχνης της Βρετανίας και της Αμερικής, το 1990. Η ιστορία του εκτυλίσσεται στο μεταπυρηνικό Τόκιο, το έτος 2019, και αναφέρεται σε μια συμμορία μοτοσικλετιστών και τα συχνά αιματηρά μιλεξίματά τους με μια μυστηριώδη δύναμη («ιοχυρότερη από χίλιες πυρηνικές βόμβες»), αποτέλεσμα μυστικών κυβερνητικών πειραμάτων στον τομέα της ψυχικής ενέργειας, που φέρουν την κωδική ονομασία «Akira». Όπως εξήγησε ο ίδιος ο Otomo: «Το





**Παραδείγματα από έργα του παραγωγικού Masumune Shirow, του βασιλιά της επιστημονικής φαντασίας στη μετά το Akira εποχή. Πάνω: Σελίδες από το Appleseed (Eclipse, 1991). Φαίνονται εδώ μερικές από τις πολλές εκπληκτικές τεχνολογικές επινοήσεις του δημιουργού, όπως τα αστυνομικά οχήματα με σχήμα αράχνης. Κάτω: Εξώφυλλα του Appleseed και του Ghost in the Shell (Dark Horse, 1995), μια δυστοπική ιστορία επιστημονικής φαντασίας για μια μυστική υπηρεσία που οι πράκτορές της είναι cyborg. Ο Shirow είναι σαφώς μια περίπτωση Ιάπωνα δημιουργού που τα έργα του μπορούν να θεωρηθούν «Good Girl Art».**

*Akira* έχει τις ρίζες του στις παλιές τηλεοπτικές σειρές με ρομπότ, όπως το *Tetsujin 28*, που έβλεπα όταν ήμουν μικρός. Όταν το σχεδιάσα, ήμουν σε θέση να βάλω τους δικούς μου χαρακτήρες και να υψάνω τη δική μου ιστορία. Θα περίμενε κανείς ότι ένας συγγραφέας μπορεί να ελέγχει τι γράφει, αλλά ουσιαστικά δεν έχω πολλά περιθώρια επιλογής σ' αυτό τον τομέα!<sup>16</sup> Όταν το *Akira* βγήκε σε βιντεοταινία το 1991, ανέβηκε κατευθείαν στην πρώτη θέση των charts. Η επιτυχία αυτή σχετιζόταν άμεσα με τη μόδα του κυβερνοπάνκ που κυριαρχούσε τότε στους κύκλους fan των κόμικς και της επιστημονικής φαντασίας, η οποία αναφερόταν πάντα σε ένα μέλλον όπου η Ιαπωνία είναι τεχνολογική υπερδύναμη και η κουλτούρα έχει ασιατικά χαρακτηριστικά.<sup>17</sup> Το *Akira* σε μορφή κόμικς είχε εκδοθεί μερικά χρόνια πριν, το 1988, από τη Marvel, με την ένδειξη: «Για ώριμους αναγνώστες». Όμως, μετά την επιτυχία της ταινίας και του βίντεο, οι πωλήσεις του ανέβηκαν

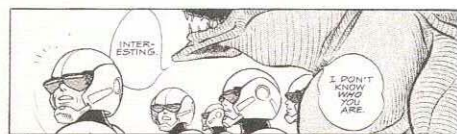


κατακόρυφα και οι συλλογές του έγιναν μπεστ σέλερ. Με το *Akira*, τα anime και τα manga έγιναν της μόδας στο σύνολό τους, με αποτέλεσμα να σημειωθεί μια έκρηξη των ιαπωνικών κόμικς, που αιφνιδίασε σχεδόν τους πάντες. Αναπόφευκτα, τα κόμικς και τα βίντεο που ακολούθησαν, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, μιμήθηκαν τη φόρμουλα του *Akira*: ιστορίες επιστημονικής φαντασίας γεμάτες ένταση, διανοημένες με στοιχεία εντυπωσιασμού, που απευθύνονταν σε ένα κοινό από τα δεκαπέντε μέχρι τα είκοσι πέντε. Στα τέλη της δεκαετίας του '80 και στη δεκαετία του '90, τα anime έγιναν ένας σημαντικός κλάδος του τομέα των βιντεοταινιών, και άρχισαν να εξειδικεύονται σε διάφορες θεματικές κατηγορίες. Ταυτόχρονα, η βιομηχανία των manga αναπτύχθηκε με γεωμετρική πρόοδο, και άρχισαν να εμφανίζονται πολύ περισσότερα μεταφρασμένα έργα. Επίσης, μεγαλύτεροι εκδοτικοί οίκοι, όπως η Dark Horse, μπήκαν δυναμικά στην αγορά.

Τα anime και τα manga άρχισαν όλο και περισσότερο να θεωρούνται συναφή είδη, και τις περισσότερες φορές τα έβρισκες το ένα δίπλα στο άλλο στα καταστήματα κόμικς.

Τα κόμικς επιστημονικής φαντασίας μετά το *Akira* ανέδειξαν νέους δημιουργούς-σπαρ. Για να αναφέρουμε μερικούς: ο Masumune Shirow, ίσως ο πιο παραγωγικός απ' όλους, με επιτυχίες όπως το *Dominion*, το *Appleseed* και το *Black Magic* (όλα εκδόσεις Eclipse)· ο Yoshiki Takaya, με πιο δημοφιλές έργο το *The Guyver*, μια ιστορία με θεματικές σκηνές βίας· ο Go Nagai, αριστοτέχνης στην αφήγηση, με το εικονογραφημένο μυθιστόρημα *Mazinger Z* (First, 1990), μια οδύσσεια «γιγαντιαίων ρομπότ» και ο Hayao Miyazaki, με το *Nausicaa of the Valley of the Wind* (Viz, 1993), ένα σοφιστικέ οικολογικό παραμύθι. Άλλες κατηγορίες ιαπωνικών κόμικς γνώρισαν εξίσου σημαντική επιτυχία. Στην κατηγορία των θρίλερ μπορούμε να αναφέρουμε το *Golgo 13* (Viz, 1993) του Takao Saito, για ένα σύγχρονο δολοφόνο που ταξιδεύει στον κόσμο αναζητώντας τη λεία του, και το *Crying Freeman* (Manga, 1995) του Kazuo Koike και του Ryoichi Ikegami, άλλη μια ιστορία για ένα δολοφόνο, που κλαίει από ντροπή μετά από κάθε δολοφονία του. Ο Katsuhiko Otomo έγραψε το *Domu*, ένα απαισιόδοξο χιτοκοκικό έργο με πολύ σασπένς, για μια σειρά ύποπτων θανάτων σε μια πολυκατοικία. Τα χιουμοριστικά κόμικς έκαναν επίσης αισθητή την παρουσία τους. Αυτό είναι παράξενο, αν λάβουμε υπόψη μας πόσο δύσκολο είναι να μεταφερθούν τα αστεία από τη μια γλώσσα στην άλλη. Ιδιαίτερα σημαντικό σ' αυτή την κατηγορία είναι το έργο της Rumiko Takahashi, που οι fan την ονομάζουν «πριγκίπισσα των manga», και είναι μια από τις πλουσιότερες γυναίκες της Ιαπωνίας. Οι αλλόκοτοι συχνά τίτλοι της περιλαμβάνουν το *Lum: Urusei Yatsura* (Viz, 1994), για ένα νεαρό που ερωτεύεται την πολύ χαριτωμένη αρχηγό των εξωγήινων, και το *Ranma* (Viz, 1993), για ένα αγόρι που αλλάζει φύλο κάθε φορά που έρχεται σε επαφή με το νερό. Αξίζει να αναφέρουμε εδώ έναν ακόμη τίτλο: το εξαιρετικό *Gon* (Mandarin, 1990), μια σειρά μικρών ιστοριών με υπέροχη





30

31

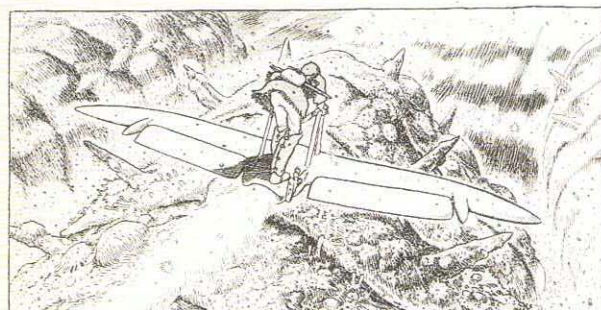
εικονογράφηση για ένα δεινόσαυρο ύψους τριάντα εκατοστών που έχει καταφέρει να επιβιώσει μέχρι σήμερα, αλλά που δεν μπορεί να συμβιώσει με τα ζώα της εποχής μας.

Επίσης, υπάρχουν και κάποια κόμικς που μεταφράστηκαν για τη δυτική αγορά και δεν μπορούν να ενταχθούν εύκολα σε κάποια κατηγορία, τα οποία στις περισσότερες περιπτώσεις είχαν στυλ «underground». Οι τίτλοι αυτοί βρήκαν κοινό ανάμεσα στους fan των κόμικς που ενδιαφέρονταν για τα «εναλλακτικά» έργα (βλ. Κεφάλαιο 8). Δύο ιστορίες γεμάτες με αιματηρά επεισόδια σε πανκ ατμόσφαιρα του Hideshi Hino ήταν ιδιαίτερα εντυπωσιακές: το *Panorama of Hell* και το *Hell Baby* (και τα δύο εκδόσεις Blast Books, 1994 και 1995). Τέλος, μεταφράστηκαν ακόμη και ένα δυο εκπαιδευτικά κόμικς. Το κυριότερο ήταν το *Japan Inc* (University of California Press, 1989) του Ishinomori Shotaro, που προσπαθεί να δώσει μαθήματα οικονομικών (συγκεκριμένα, για τον εμπορικό πόλεμο ανάμεσα στην Ιαπωνία και την Αμερική) δραματοποιώντας τα θέματά του.

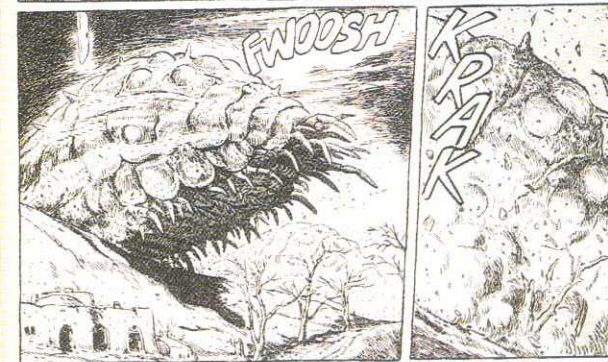
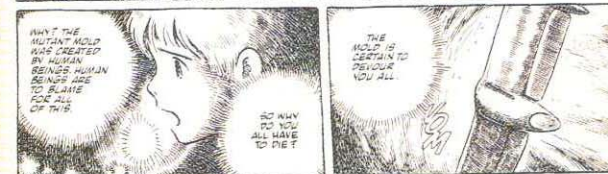
Αυτή η έντονη δραστηριότητα άνοιξε την όρεξη σε συμβατικούς εκδοτικούς οίκους να εκμεταλλευτούν τη μόδα των manga και να εισχωρήσουν στην αγορά, μετά την έκρηξη των εικονογραφημένων μυθιστορημάτων. Η Penguin ήταν η πρώτη που κινήθηκε σε μια τέτοια κατεύθυνση, εκδίδοντας το δίτομο *Barefoot Gen* (1989), μια διευρυμένη μορφή του *Gen of Hiroshima*, παρουσιάζοντάς το ως μια συνέχεια του *Maus*. Οι



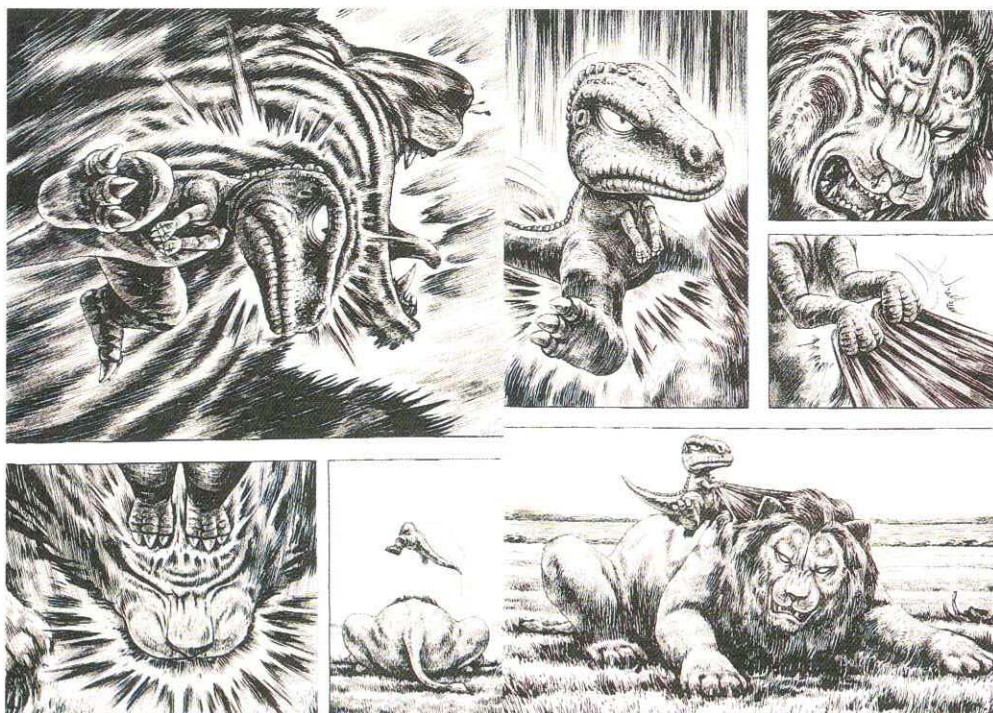
Κορυφή: Σελίδες από το *The Guyver: Bio-Booster Armor* (Viz, 1995). Εικονογράφηση/σενάριο: Yoshiaki Takaya. Μια ορμητική περιπέτεια δράσης με ένα σούπερ-ήρωα με πανοπλία που αντιμετωπίζει τέρατα «Zoanoid». Πάνω και δεξιά: Εξώφυλλο και σελίδες από το *Nausicaa of the Valley of the Wind* (Viz, 1993). Εικονογράφηση/σενάριο: Hayao Miyazaki. Μια πολύ πιο σοφιστική ιστορία επιστημονικής φαντασίας με οικολογικό θέμα.



26



27



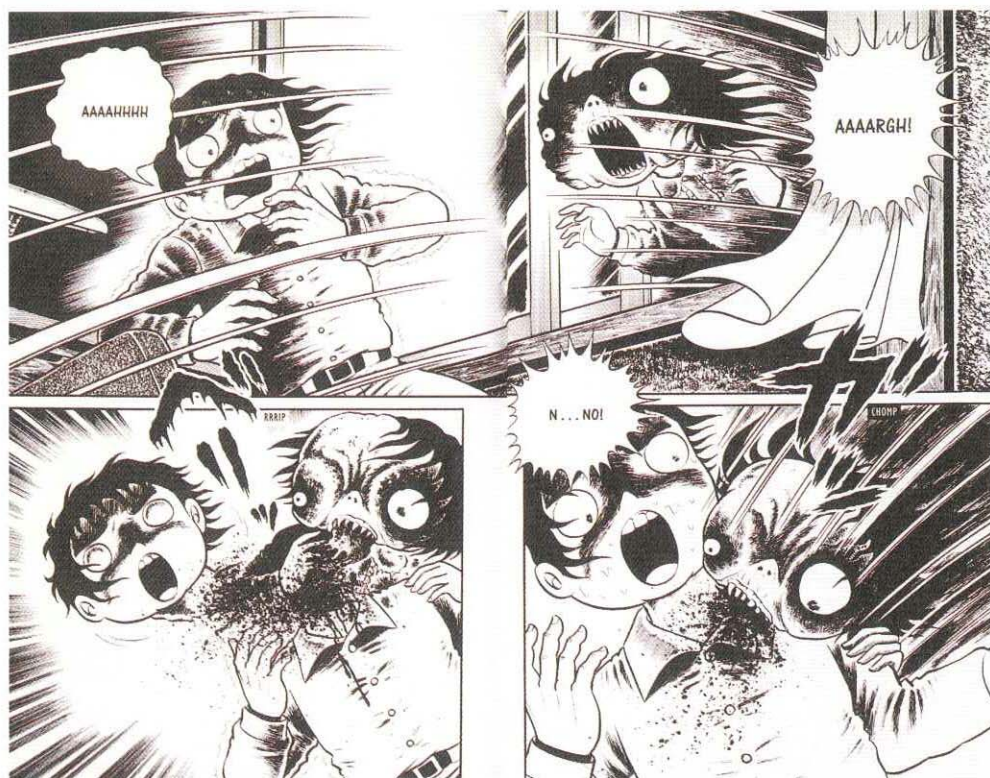
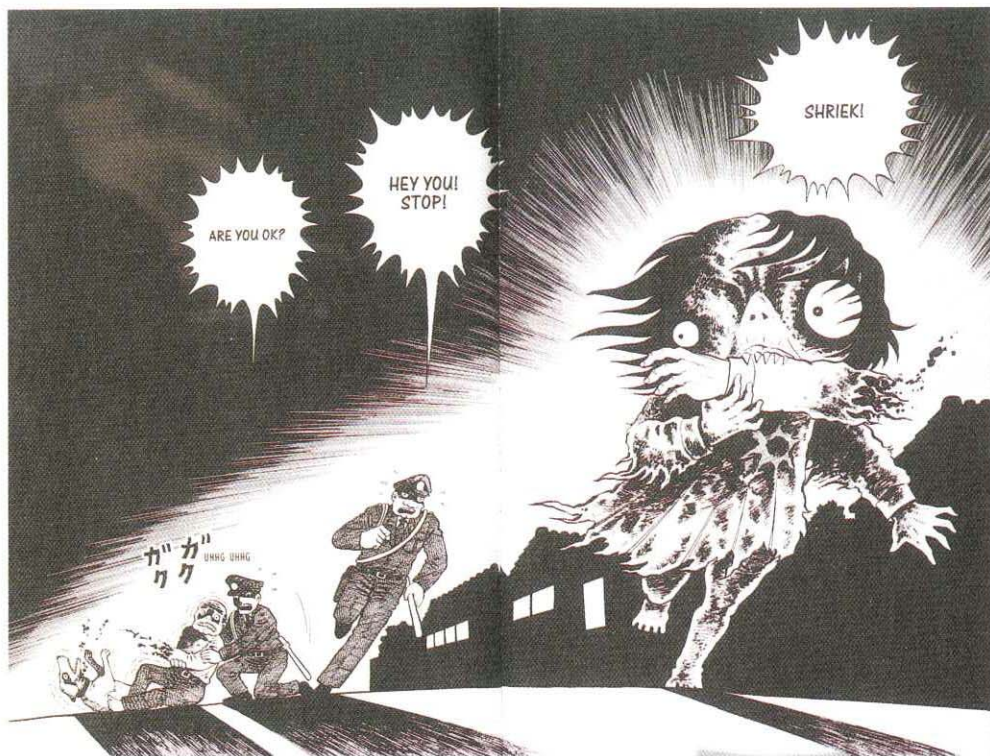
οτύλες των εφημερίδων που ήταν αφιερωμένες στην κριτική των κόμικς ασχολήθηκαν πολύ με αυτές τις εκδόσεις, αλλά οι πωλήσεις τους κινήθηκαν σε μέτρια επίπεδα. Άλλες εταιρείες, όπως η Boxtree, η Mandarin και η Bloomsbury, εξέδωσαν πολύ πιο εμπορικούς τίτλους, χωρίς όμως να σημειώσουν κι αυτοί ιδιαίτερα μεγάλη επιτυχία.

Η κύρια ίσως απόδειξη ότι τα manga είχαν καταφέρει να καθιερωθούν στη δυτική αγορά ήταν ότι το ιαπωνικό στυλ εικονογράφησης και αφήγησης άρχισε να επηρεάζει τους δυτικούς δημιουργούς. Ο Frank Miller ενδιαφερόταν από καιρό για τα manga, και είχε σχεδιάσει τα εξώφυλλα του *Lone Wolf and Cub*. Επίσης, είχε γράψει μια σειρά για την DC Comics με πρωταγωνιστή ένα σαμουράι (*Ronin*, 1993). Στη συνέχεια το στυλ του υιοθέτησε στην εικονογράφηση αποκάλυψε πιο άμεσες επιδράσεις, και όταν δημιούργησε το ασπρόμαυρο έπος του *Sin City* το 1993, ήταν εμφανείς οι ιαπωνικές γραμμές στην απόδοση της ταχύτητας και το δυναμικό lay-out των σελίδων. Επίσης, κι άλλοι δημιουργοί επηρεάστηκαν από τα ιαπωνικά κόμικς, αλλά δίσταζαν να το παραδεχτούν: για παράδειγμα, πολλοί από τους σούπερ-ήρωες της Image στη δεκαετία του '90 έχουν τη σφραγίδα των manga.<sup>18</sup>

Ωστόσο, αυτή η έκρηξη προκάλεσε και αρνητικές αντιδράσεις. Ήταν αναμενόμενο να υπάρξουν κάποιες διαμαρτυρίες για το σεξουαλικό και βίαιο περιεχόμενο μερικών manga και anime, αλλά η ειπίθεση εναντίον τους πήρε πολύ πιο ακραίο χαρακτήρα απ' ό,τι θα περίμενε κανείς. Δυστυχώς, δύο τυπικά παραδείγματα είναι το άρθρο της *Daily Telegraph* με τίτλο «Japanese Cruelty Comics Move In» («Εισβολή απάνθρωπων ιαπωνικών κόμικς»), που αναφερόταν στα manga, και το άρθρο της *Independent* «Cartoon Cult With An Increasing Appetite for Sex and Violence» (σε ελεύθερη μετάφραση «Η νέα τρέλα των καρτούν σεξ και βίας»).<sup>19</sup>

**Κορυφή:** Σελίδες από το *Crying Freeman: Portrait of a Killer* (Manga Books, 1995).  
**Εικονογράφηση:** Ryoichi Ikegami.  
**Σενάριο:** Kazuo Koike. Ένα βίαιο θρίλερ για έναν ευαίσθητο δολοφόνο. **Κορυφή δεξιά:** Σελίδες από το *Lum: Urusei Yatsura* (Viz, 1994). **Εικονογράφηση/σενάριο:** Rumiko Takahashi. Μια σουρεαλιστική εφηβική κωμωδία.  
**Πάνω:** Σελίδες από το *Gon* (Mandarin, 1990). **Εικονογράφηση/σενάριο:** Masashi Tanaka. **Δεξιά:** Πάνελ από το *Ranma 1/2 Volume 1* (Boxtree, 1994). **Εικονογράφηση/σενάριο:** Rumiko Takahashi.





Πάνω: Σελίδες από το *Hell Baby* (Blast Books, 1995).  
 Εικονογράφηση/σενάριο: Hideshi Hino. Φρίκη ιαπωνικού στυλ, για ένα μεταλλαγμένο παιδί-βαμπίρ. Μερικοί κριτικοί ερμήνευσαν το manga ως μια συμβολική αναφορά στις γενετικές παραμορφώσεις που μάζιζαν την Ιαπωνία μετά την ατομική βόμβα.

Τα άρθρα, για να στηρίξουν τις ακραίες θέσεις τους, παρουσίαζαν μεμονωμένες σκηνές από διάφορες ιστορίες, και χρησιμοποιούσαν με αναίσιχνο τρόπο τα παλιά στερεότυπα που ήθελαν τους Ιάπωνες σαδιστές. Εκείνο που δεν έγραφαν ήταν ότι στην Ιαπωνία η εγκληματικότητα είναι πολύ περιορισμένη, και επομένως μπορεί κανείς να υποστηρίξει ότι τα manga και τα anime αποτελούν μια «ασφαλιστική δικλίδα». Ούτε, βέβαια, διευκρίνισαν και το προφανές, ότι οι πιο ακραίοι σεξουαλικοί και βίαιοι τίτλοι αντιπροσωπεύουν ένα πολύ μικρό ποσοστό του συνόλου των ιαπωνικών έργων που κυκλοφορούσαν στη δυτική αγορά, και πολύ περισσότερο, ένα απειροελάχιστο ποσοστό του συνόλου των κόμικς της ιαπωνικής αγοράς. Το πώς θα αντιδράσει η βρετανική και η αμερικανική βιομηχανία manga σε αυτή τη συνεχιζόμενη αρνητική στάση των ΜΜΕ είναι δύσκολο να το προβλέψει κανείς. Μια διεύρυνση των θεμάτων τους θα ήταν σίγουρα μια αρχή, αλλά μοιάζει μάλλον απίθανη. Ο μεγαλύτερος αριθμός των εκδόσεων ανήκει ακόμη στην κατηγορία της επιστημονικής φαντασίας και αποτελούν κομμάτι της «νεανικής κουλτούρας» γενικά, κατάσταση που ενισχύεται από τη συμβιωτική σχέση των manga με τα anime. Για ένα διάστημα, η σύνδεσή τους ήταν ένα πλεονέκτημα: η παράλληλη προώθηση των manga και των anime εξασφάλιζε και στα δύο την πολύτιμη δημοσιότητα. Τώρα, όμως, τα πράγματα δείχνουν ότι η σύνδεσή τους είναι ίσως υπερβολικά στενή, με αποτέλεσμα να εμποδίζεται η εξέλιξη και των δύο ειδών, αφού αναπτύσσονται σε ένα κλειστό περιβάλλον που τρέφεται από τον εαυτό του, αντί να στραφεί προς τον έξω κόσμο. Το γεγονός ότι στο μεταξύ δεν έχει εμφανιστεί κάποια άλλη επιτυχία ανάλογη με το *Akira* αποτελεί ίσως ένδειξη ότι η μόδα τους έχει αρχίσει να περνά.

1. Ιστορικές μελέτες για την εξέλιξη των κόμικς σε διάφορες χώρες υπάρχουν, αλλά, δυστυχώς, είναι όλες σε γλώσσες της ηπειρωτικής Ευρώπης και δεν έχουν μεταφραστεί (για βιβλιογραφία, βλ. Roger Sabin, *Adult Comics*, London, Routledge, 1993). Η καλύτερη ίσως πηγή στα αγγλικά, αν και τώρα πια θεωρείται ξεπερασμένη, είναι το έργο του Maurice Horn, *The World Encyclopaedia of Comics* (New York, Chelsea House, 1976).

2. Οι καλύτερες πηγές για τον Hergé είναι: Benoit Peeters, *Tintin and the World of Hergé* (Boston, Little Brown and Co., 1992) και Harry Thompson, *Hergé and his Creation* (London, Hodder and Stoughton, 1996).

3. Στη δεκαετία του '80 ο Τεντέν έγινε της μόδας, και στη Βρετανία και την Αμερική άνοιξαν καταστήματα που πουλούσαν διάφορα «σουβενίρ» για ενήλικες fan.

4. Μια ένδειξη για τη μεγάλη σημασία που είχε αυτή η αμερικανική επίδραση στη γαλλική παράδοση φαίνεται από τον χώρο που αφιερώνεται σε αμερικανικά strip στα γαλλικά έργα που αναφέρονται στην εξέλιξη των κόμικς, βλ., για παράδειγμα, Pierre Couperie et al, 1968 (ανατυπώθηκε στη Νέα Υόρκη από την Crown), ένα έργο που ξεκίνησε σαν κατάλογος μιας έκθεσης στον Λούβρο, το 1967.

5. Υπήρχε μια γαλλική σατιρική παράδοση με άξονα το περιοδικό *Hara Kiri* (ιδρύθηκε το 1964), το οποίο περιλάμβανε αρκετές σελίδες με κόμικς. Το περιοδικό έπαιξε κάποιο ρόλο στα γεγονότα του Μάη του '68.

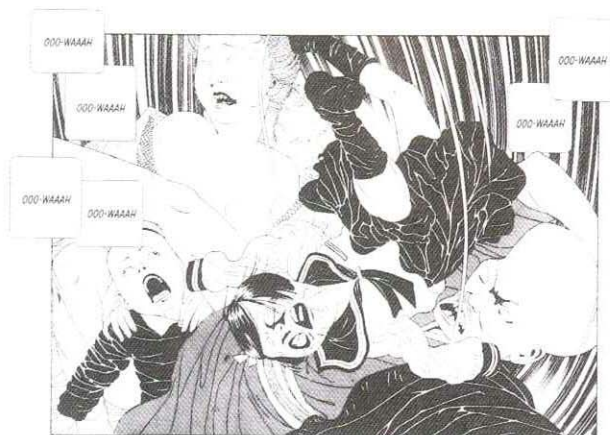
6. Υπήρχε μόνο μια σημαντική εξαίρεση στον κανόνα, το *Al Nana* (1976), ένα φρεμιστικό τριμηνιαίο περιοδικό που οι δημιουργοί του ήταν κυρίως γυναίκες.

7. Ο καλύτερος και πιο εκτεταμένος κατάλογος μεταφρασμένων κόμικς της ηπειρωτικής Ευρώπης υπάρχει στο βρετανικό fanzine *Panel House* (1995).

8. Ένας πρόδρομος των άλμπουμ πορνό της ηπειρωτικής Ευρώπης ήταν σε κάποιο βαθμό το *Barbarella* του Jean-Claude Forest, που κυκλοφόρησε στη Γαλλία το 1962. Το strip, όμως, παρέμεινε άγνωστο μέχρι την εμφάνιση της ομώνυμης ταινίας, το 1968, με σκηνοθέτη τον Roger Vadim και πρωταγωνίστρια την Jane Fonda.

**Δεξιά: Σελίδες από το Mr Arashi's Amazing Freak Show (Blast Books, 1992).**

**Εικονογράφηση/σενάριο: Suehiro Mauro.** Μια κλασικά ιαπωνική ιστορία, με ένα χαμένο ορφανό που έχει παγιδευτεί σε ένα περιοδεύον «σίρκο τεράτων», που πολλές φορές γίνεται αηδιαστικό και περιέχει αρκετά σουρεαλιστικά στοιχεία.



103

9. Ένα εξαιρετικό έργο για την ιστορία των manga μέχρι το 1983 είναι το Frederick Schodt, *Manga! Manga!* (New York, Kodansha International, 1983). Σχετικά με τις εκδόσεις και το μάρκετινγκ των manga στη Βρετανία, υπάρχει μια πολύ χρήσιμη πανεπιστημιακή διατριβή: *Japan Inside: The Anime and Manga Publishing Industry* του Jonathan Clements (University of Stirling, M Phil, 1995).

10. Η καταγωγή των manga είναι αμφισβητήσιμη. Μερικοί ιστορικοί τα συνδέουν με μεσαιωνικές θρησκευτικές περγαμνές, άλλοι με τα χαρακτηριστικά έργα σε ξύλο του καλλιτέχνη Hokusai, των αρχών του 19ου αιώνα, ο οποίος και επινόησε τον όρο «manga», και άλλοι με την έκρηξη των σατιρικών καρτούν στα τέλη του 19ου αιώνα. Η «βιομηχανική» τους παραγωγή αναπτύχθηκε στη δεκαετία του '20, και απευθυνόταν κυρίως στα παιδιά.

11. Helen McCarthy, *Anime!* (London, Titan Books, 1993), σ. 14.

12. Η χρήση των «μεγάλων ματιών» στα ιαπωνικά κόμικς είναι αμφιλεγόμενη για διάφορους λόγους. Κατά πρώτον, υπάρχουν κάποιες διαφορές ως προς την προέλευση αυτής της τεχνικής: οι περισσότεροι ιστορικοί υποστηρίζουν ότι αποτελεί μίμηση των δυτικών καρτούν των αρχών του αιώνα. (Η φυσιογνωμία των Δυτικών θεωρούνταν πολύ ελλεικτική στην Ιαπωνία εκείνη την εποχή, και το σχήμα των ματιών αντικατόπτριζε «ένα ιδανικό ομορφιάς»). Ωστόσο, άλλοι ιστορικοί επιμένουν ότι η τεχνική προέρχεται από τα φίλμ κινουμένων σχεδίων του Disney, και επομένως πρέπει να τοποθετηθεί χρονικά στη δεκαετία του '30. Κατά δεύτερον, υπάρχει κάποια διαμάχη σχετικά με το κατά πόσο η τεχνική αυτή βοηθάει όντως τον αναγνώστη να ταυτιστεί με τους χαρακτήρες. Ο Scott McCloud υποστηρίζει αυτή τη θέση στο έργο του *Understanding Comics*, αλλά χωρίς να παραθέτει κανένα αποδεικτικό στοιχείο. Το θέμα της «ταύτισης» είναι εξαιρετικά πολύπλοκο, αλλά σίγουρα ισχύει ότι οι αναγνώστες ταυτίζονται με τους χαρακτήρες ως πρόσωπα, δηλαδή με τα στοιχεία της προσωπικότητάς τους και όχι με τη φόρμα που έχει επιλεγεί για την απεικόνισή τους.

Τρίτον, τα «μεγάλα μάτια» κάνουν μερικούς χαρακτήρες να φαίνονται νεότεροι, πράγμα που μπορεί να δημιουργήσει προβλήματα στην εικονογράφηση των γυναικών. Για παράδειγμα, οι γυναίκες φαίνονται σαν μικρά κορίτσια, πράγμα που μπερδεύει τρομερά τους δυτικούς αναγνώστες στις σκηνές σεξ. Ένα μεγάλο μέρος των φρεμιστικών επικρίσεων κατά των manga και των anime επικεντρώνεται ακριβώς σε αυτό το σημείο.

13. Scott McCloud, *Understanding Comics* (London, Tundra, 1993) σ. 81-2.

14. Μια σύντομη αλλά χρήσιμη ιστορία των anime είναι το έργο της McCarthy *Anime!*

15. Το *Astro Boy* εμφανίστηκε επίσης σε μερικά βιβλία κόμικς. Το κυριότερο εκδόθηκε από την Gold Key το 1965.

16. Katsuhiko Otomo, συνέντευξη στον Jonathan Clements, «Mangaka», *Comic World*, τ. 36 (Φεβρουάριος 1995), σ. 28.

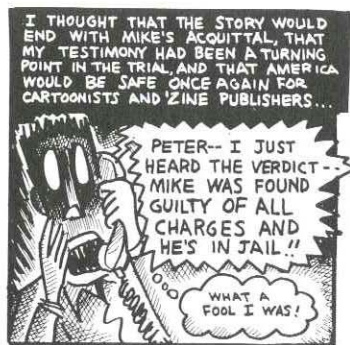
17. Η σχέση του *Akira* με το κυβερνοπάνκ είναι αμφισβητούμενη. Το «κυβερνοπάνκ» ως κίνημα αναφέρεται σε μια αστική μελλοντική κοινότητα υψηλής τεχνολογίας με ασιατικά χαρακτηριστικά, στην οποία κυριαρχούν τα κομπιούτερ. Από τους περισσότερους θεωρείται ότι ο William Gibson με το βιβλίο του *Neuromancer* (1984) υπήρξε ο εμπνευστής του κινήματος, αλλά πολλοί παραπέμπουν, επίσης, στην ταινία του 1982 *Bladerunner*, θεωρώντας ότι άσκησε καθοριστική επίδραση. Είναι αμφίβολο, όμως, αν ο Otomo επηρεάστηκε άμεσα από αυτή την ταινία, ενώ το *Akira* σίγουρα κυκλοφόρησε πριν από το *Neuromancer*.

18. Ορισμένες εταιρείες άρχισαν, επίσης, να εκδίδουν «ψευδο-manga», όπως τα ονόμασαν οι fan, δηλαδή κόμικς βασισμένα σε πρωτότυπα manga αλλά εικονογραφημένα από δυτικούς σκιτσογράφους. Το γνωστότερο παράδειγμα ήταν το *Dirty Pair* (Eclipse, 1989) των Toren Smith και Adam Warren.

19. Sally Malcolm-Smith, «Japan's Cruelty Comics Move In» (*Sunday Telegraph*, 11 Απριλίου, 1993): David Lister, «Cartoon Cult with an Increasing Appetite for Sex and Violence» (*The Independent*, 15 Οκτωβρίου, 1993).



104



**Πάνω:** Πάνελ από το «Sunshine State», *World War 3 Illustrated*, (προσωπική έκδοση, 1995). Ένας μάρτυρας στη δίκη του σκιτσογράφου Mike Diana ανακαλύπτει ότι ο κατηγορούμενος κρίθηκε ένοχος και φυλακίστηκε. Ένα σκάνδαλο που ανατρέπει τη μεταμοντερνιστική αντίληψη της «κατάρρευσης των πολιτισμικών συνόρων».

Ζούμε σε εποχή αλλαγών, οι οποίες δεν ξέρουμε ακριβώς πού θα μας οδηγήσουν. Σήμερα, στα τέλη της δεκαετίας του '90, είναι της μόδας να θεωρούμε ότι ο σύγχρονος πολιτισμός διανύει μια περίοδο μεταμόρφωσης καθώς επιδρούν πάνω του κοσμολογικές σχεδόν δυνάμεις, που θα επιφέρουν σαρωτικές αλλαγές σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Η τάση αυτή αφορά κυρίως δύο αλληλένδετους τομείς: τις ελπίδες και τους φόβους γύρω από την «ψηφιακή επανάσταση», και τη συμπάθεια με την οποία αντιμετωπίζεται αυτή την εποχή η μεταμοντερνιστική θεωρία.

Και τα δύο αυτά θέματα έχουν στενή σχέση με τα κόμικς. Η ψηφιακή επανάσταση, για παράδειγμα, λέγεται ότι προαναγγέλλει το τέλος της τυπογραφίας: τα βιβλία, οι εφημερίδες και τα κόμικς θα εξαφανιστούν και τη θέση τους θα πάρουν τα κομπιούτερ, οπότε ο κόσμος θα ενημερώνεται και θα ψυχαγωγείται μέσω του Internet.

Από την άλλη μεριά, οι μεταμοντερνιστικές εικόνες του μέλλοντος είναι πιο αισιόδοξες. Για παράδειγμα, στην εισαγωγή μας αναφέραμε ότι τα κόμικς δεν έγιναν ποτέ αποδεκτά ως «πραγματική τέχνη» και ότι αυτό οφείλεται σε διάφορες προκαταλήψεις απέναντι στη λαϊκή κουλτούρα. Πρόσφατα, όμως, ορισμένοι μεταμοντερνιστές φιλόσοφοι και συγγραφείς έχουν υποστηρίξει ότι αυτή η διάκριση τέχνης και λαϊκής κουλτούρας έχει αρχίσει να υποχωρεί. Επομένως, τα κόμικς δεν μεθαίνουν, αλλά αντίθετα εισέρχονται σε μια νέα εποχή αποδοχής και αναγνώρισης.

Όμως, θα πρέπει να δούμε αυτές τις εξελίξεις στη σωστή τους προοπτική. Η ψηφιακή επανάσταση, λόγου χάριν, δεν απευθύνεται στην πλειοψηφία του παγκόσμιου πληθυσμού, που δεν έχει τα οικονομικά μέσα για να αποκτήσει τα στοιχειώδη προϊόντα της. Πάνω σε αυτή τη βάση, είναι εύκολο να αμφισβητήσουμε την άποψη ότι τα κόμικς και το Internet έχουν παρόμοιες ιδιότητες. Δεν είναι έτσι. Το ένα είναι φθινό και το άλλο όχι. Φυσικά, οι υπολογιστές είναι προνομιακό Μέσο για ορισμένα είδη αφήγησης: για παράδειγμα, παρέχουν τη δυνατότητα της αλληλεπίδρασης (interactive). Όμως, στο σημερινό στάδιο εξέλιξης της τεχνολογίας, η ανάγνωση από οθόνη υπολογιστή δεν μπορεί να συγκριθεί με την ανάγνωση από τη σελίδα ενός κόμικς. Με άλλα λόγια, πρόκειται για δύο εντελώς διαφορετικά Μέσα, και επομένως η άνοδος του ενός

δεν σημαίνει αυτόματα και την πτώση του άλλου. Όσο για τον μεταμοντερνισμό, το επιχείρημα φαίνεται πειστικό και ίσως έμπαινε κανείς εύκολα στον πειρασμό να το εφαρμόσει στην ιστορία των κόμικς. Σε τελική ανάλυση, είδαμε ότι στη δεκαετία του '80 και του '90 τα κόμικς απέκτησαν μεγαλύτερη αποδοχή. Το *Maus* πήρε το Βραβείο Πούλιτζερ και οι μεγάλες εφημερίδες δημοσίευαν κριτικές εικονογραφημένων μυθιστορημάτων. Ας είμαστε ξεκάθαροι, όμως. Στις σπάνιες περιπτώσεις που τα κόμικς σήκωσαν κεφάλι πάνω από το τείχος της αδιαφορίας των Μέσων Ενημέρωσης, αυτό σφειλόταν συνήθως σε άλλους λόγους και όχι στην αποδοχή των κόμικς στο σύνολό τους. Το *Maus*, για παράδειγμα, ήταν μοναδική περίπτωση, ενώ οι συμβατικές εφημερίδες ασχολήθηκαν με τα εικονογραφημένα μυθιστορήματα επειδή ήταν κάτι το καινούργιο. Σε ποιο σημείο, όμως, βρίσκονται τα κόμικς σήμερα, μετά από όλα αυτά; Είναι περιθωριοποιημένα οπωσδήποτε, αλλά το περιθώριο ασκεί έλξη σε πολλούς δημιουργούς και καταναλωτές. Ο αποκλεισμός των κόμικς από το κατεστημένο της τέχνης τους επιτρέπει να μένουν αλώβητα από τις αποθαρρυντικές αξιολογήσεις της καλλιτεχνικής κριτικής. Επιπλέον, η σύνδεσή τους με την «κουλτούρα του δρόμου» τους προσδίδει μια ξεχωριστή ένταση, την οποία πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες της «πραγματικής τέχνης» έχουν προσπαθήσει, αλλά μάταια, να μεταφέρουν στα έργα τους. Ενώ οι καλές τέχνες μπορούν να ταράζουν μόνο τον κόσμο της τέχνης, τα κόμικς —επειδή είναι διαθέσιμα σε ένα πολύ ευρύτερο κοινό— θεωρούνται ακόμα αρκετά επικίνδυνα, ώστε διώκονται κατά διαστήματα.

Τα κόμικς φαίνεται να διανύουν τη χρυσή εποχή τους αυτό τον καιρό. Όταν βλέπω πρόσφατα άλμπουμ, όπως το *Palestine* του Joe Sacco και το *I Never Liked You* του Chester Brown, με πλημμυρίζει θαυμασμός για τις δυνατότητες αυτού του Μέσου. Η γενιά των δημιουργών στην οποία ανήκουν ο Sacco και ο Brown εμπνεύστηκε από την προηγούμενη γενιά του underground, και στοιχηματίζω ότι, πριν περάσει πολύς καιρός, θα εμπνεύσουν κι αυτοί, μια μελλοντική γενιά δημιουργών που θα έχουν τη δική τους άποψη για το τι μπορεί να σημαίνει «κόμικς». Όπως πάντα, το Μέσο παραμένει αποτελεσματικό για τη μετάδοση οποιουδήποτε μηνύματος.

# Άλλα αναγνώσματα

- Adams, J P** *Milton Caniff: Rembrandt of the Comic Strip*. Νέα Υόρκη, David McKay, 1946.
- Bails, J and J Ware** *The Who's Who of American Comic Books*, Ντιρόντ, Simpson, 1973.
- Barker, M** *A Haunt of Fears: The Strange History of the British Horror Comics Campaign*, Λονδίνο, Pluto Press, 1984.
- *Comics: Ideology, Power and the Critics*, Μάντσεστερ, Manchester University Press, 1989.
- *Action: the Story of a Violent Comic*, Λονδίνο, Titan Books, 1990.
- Barker, M and R Sabin** *The Lasting of the Mohicans*, Τζάκσον, University of Mississippi Press, 1996.
- Barrier, M** *Carl Barks and the Art of the Comic Book*, Νέα Υόρκη, M Lilien, 1981.
- Barrier, M and M Williams** *A Smithsonian Book of Comic Book Comics*, Ουάσινγκτον DC, Smithsonian Institution Press/Harry N Abrams Inc, 1981.
- Baxendale, L** *A Very Funny Business*, Λονδίνο, Duckworth, 1978.
- *On Comedy*, Stroud, Reaper Books, 1989.
- Becker, S** *Comic Art in America*, Νέα Υόρκη, Simon and Schuster, 1949.
- Benton, M** *The Comic Book in America*, Ντάλας, Taylor Publishing, 1989.
- *Horror Comics*, Ντάλας, Taylor Publishing, 1991.
- *Superhero Comics of the Silver Age*, Ντάλας, Taylor Publishing, 1991.
- *Superhero Comics of the Golden Age*, Ντάλας, Taylor Publishing, 1992.
- *Science Fiction Comics*, Ντάλας, Taylor Publishing, 1992.
- *Crime and Detective Comics*, Ντάλας, Taylor Publishing, 1993.
- *Masters of Imagination: Comic Book Artists Hall of Fame*, Ντάλας, Taylor Publishing, 1994.
- Berge, A A** *Lil Abner: A Study in American Satire*, Νέα Υόρκη, Twayne Publishers, 1970.
- *The Comic Stripped American*, Νέα Υόρκη, Walker and Co, 1973.
- *Pop Culture*, Νέα Υόρκη, Plenum/Standard, 1973.
- Bloom, C** *Dark Knights*, Λονδίνο, Pluto, 1993.
- Canemaker, J** *Winsor McCay*, Μπέρκλεϊ, University of California Press, 1981.
- Carlin, J and S Wagstaff** (eds) *The Comic Art Show: Cartoons in Painting and Popular Culture*, Νέα Υόρκη, Fantagraphics Books, 1983.
- Carpender, K** (ed) *Penny Dreadfuls and Comics*, Λονδίνο, Victoria and Albert Museum, 1983.
- Clark, A and D Ashford** *The Comic Art of Roy Wilson*, Λονδίνο, Midas, 1983.
- *The Comic Art of Reg Parlett*, Λονδίνο, Golden Fun, 1986.
- Clark, A and L Clark** *Comics: An Illustrated History*, Λονδίνο, Greenwood, 1991.
- Clarke, P and M Higgs** *Nostalgia about Comics*, Μπέρμινγχαμ, Pergasus Printing, 1991.
- Couperie, P, M Horn, P Destefanis, E Francois, C Moliterni and G Gassiot-Talabot** *A History of the Comic Strip*, Νέα Υόρκη, Crown, 1968.
- Crawford, H H** *Encyclopedia of Comic Books*, Νέα Υόρκη, Simpson, 1978.
- Crompton, A** *The Man Who Drew Tomorrow: Frank Hampson*, Bournemouth, Who Dares Publishing, 1985.
- Culter, D, F Plowright, A Snowdon, S Whitaker and H Yusef** *Two Decades of Comics: A Review*, Λονδίνο, Slings and Arrows, 1981.
- Daniel's, L** *Comix: A History of Comic Books in America*, Νέα Υόρκη, Bonanza Books, 1971.
- *Fear: A History of Horror in the Mass Media*, Λονδίνο, Paladin, 1977.
- *Marvel: Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics*, Λονδίνο, Virgin, 1991.
- *DC Comics: Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes*, Λονδίνο, Virgin, 1995.
- Davidson, S** *The Penguin Book of Political Comics*, rev edn, Χάρμοντγουορθ, Penguin, (1976) 1982.
- De Laet, D and Varende, Y** *Beyond the Seventh Art*, Βρυξέλλες, Ministry of Foreign Affairs (Υπ. Εξωτερικών), 1979.
- Dorfman, A** *The Emperor's Old Clothes*, Λονδίνο, Pluto Press, 1983.
- Dorfman, A and A Mattelart** *How to Read Donald Duck*, rev edn, Νέα Υόρκη, International General, (1975) 1991; με εισαγωγή του David Kunzle.
- Drotner, K** *English Children and Their Magazines*, Νιού Χέιβεν, Yale University Press, 1988.
- Eco, U** *The Role of the Reader*, Λονδίνο, Hutchinson, 1981.
- Eisner, W** *Comics and Sequential Art*, Φλόριντα, Poorhouse Press, 1985.
- *Graphic Storytelling*, Φλόριντα, Poorhouse Press, 1995.
- Estren, M** *A History of Underground Comics*, rev edn, Σαν Φρανσίσκο, Straight Arrow, (1974) 1987.
- Feiffer, J** *The Great Comic Book Heroes*, Νέα Υόρκη, Dial Press, 1965.
- Fleischer, M L** *The Encyclopaedia of Comic Book Heroes: Batman*, 1ος τόμος, Νέα Υόρκη, Macmillan, 1976.
- Freeman, G** *The Undergrowth of Literature*, Λονδίνο, Thomas Nelson and Sons, 1967.
- Fulce, J** *Seduction of the Innocent Revisited*, Νέα Υόρκη, Huntington House Publishers, 1990.
- Garrick, P R** *Masters of Comics Book Art*, Νέα Υόρκη, Images Graphics, 1978.
- Gifford, D** *Discovering Comics*, Λονδίνο, Shire, 1971.
- *Happy Days: A Century of Comics*, Λονδίνο, Jupiter, 1975.
- *Victorian Comics*, Λονδίνο, Allen and Unwin, 1976.
- *The International Book of Comics*, Λονδίνο, W H Smith, 1984.
- *The Encyclopaedia of Comic Characters*, Λονδίνο, Longman, 1987.
- Gilbert, J** *Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 1986.
- Glubok, S** *The Art of the Comic Strip*, Νέα Υόρκη, Macmillan, 1979.
- Goddin, P** *Herge, and Tintin, Reporters*, Νέα Υόρκη, Sundancer, 1988.
- Goular, R** *The Great History of Comic Books*, Σικάγο, Contemporary Books, 1986.
- *The Adventurous Decade*, Νιού Ροζέλ, Arlington House, 1975.
- *The Great Comic Book Artists*, τόμοι 1 & 2, Νέα Υόρκη, Publications International, 1982.
- *The Encyclopaedia of American Comics*, Νέα Υόρκη, Publications International, 1988.
- *Over 50 years of American Comic Books*, Νέα Υόρκη, Publications International, 1991.
- Groth, G and R Fiore** (eds) *The New Comics*, Νέα Υόρκη, Berkley Books, 1988.
- Hardy, C and G F Stern** (eds) *Ethnic Images in the Comics*, Φιλαδέλφεια, Balch Institute, 1986.
- Harris, P** (ed) *The DC Thomson Bumper Fun Book*, Εδίνבורγο, Paul Harris Publishing, 1977.
- Harrison, H** *The Art of Jack Davis*, Νέα Υόρκη, Stabur, 1987.
- Herderg, W and D Pascal** (eds) *The Art of the Comic Strip*, Ζυρίχη, Graphis, 1972.
- Hildick, E W** *A Close Look at Comics and Magazines*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1966.
- Horn, M** *Seventy Five Years of the Comics*, Βοστόν, Boston Book and Art, 1971.
- (ed) *The World Encyclopedia of Comics*, 6 τόμοι, Νέα Υόρκη, Chelsea House, 1976.
- *Comics of the American West*, Νέα Υόρκη, Winchester Press, 1977.
- *Women in the Comics*, Νέα Υόρκη, Chelsea House, 1980.
- *Sex in the Comics*, Νέα Υόρκη, Chelsea House, 1985.
- Inge, M Thomas** *The American Comic Book*, Κολόμβους, Ohio State University, 1985.
- *Handbook of American Popular Literature*, Νέα Υόρκη, Greenwood Press, 1988.
- *Comics as Culture*, Τζάκσον, University Press of Mississippi, 1990.
- Jacobs, F** *The Mad World of William Gaines*, Νέα Υόρκη, Lyle Stuart Inc, 1972.
- Kane, R** *Batman and Me*, Φόρεστβιλ, Eclipse Books, 1989.
- Kelly, W** *Ten Ever-Loving Blue-Eyed Years with Pogo*, Νέα Υόρκη, Simon & Schuster, 1988.
- Kerekes, D** *Critical Vision*, Τόρεντ, Headpress, 1995.
- Kunzle, D** *History of the Comic Strip: The Early Comic Strip*, 1ος τόμος, Μπέρκλεϊ, University of California Press, 1973.
- *History of the Comic Strip: The Nineteenth Century*, 2ος τόμος, Μπέρκλεϊ, University of California Press, 1988.
- Kurtzman, H** *My Life as A Cartoonist*, Νέα Υόρκη, Simon & Schuster, 1988.
- *From Aargh! to Zap!*, Νέα Υόρκη, Prentice Hall, 1991.
- Legman, G** *Love and Death*, Νέα Υόρκη, Breaking Point, 1949.
- Louvre, A and J Walsh** (eds) *Tell Me Lies About Vietnam*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1986.
- Lowenthal, L** *Literature, Popular Culture and Society*, Ένγκλουντ Κλιφ, Prentice Hall, 1961.
- Lupoff, D and D Thompson** *All in Colour for a Dime*, Νέα Υόρκη, Arlington House, 1970.
- McClelland, G** *Rick Griffin*, Αλμπορτ, Dragon's World, 1980.
- McCloud, S** *Understanding Comics*, Λονδίνο, Harper Collins, 1994.
- McDonnell, J** et al, *Krazy Kat: The Comic Art of George Herriman*, Νέα Υόρκη, Abrams, 1986.
- Marschall, R** (ed) *The Fantastic Vision of Winsor McCay*, Ουέσλεϊκ, Fantagraphics, 1988.
- *America's Greatest Comic Strip Artists*, Νέα Υόρκη, Gross River Press, 1989.
- Mitchell, W J T** *Iconology: Image, Text, Ideology*, Σικάγο, University of Chicago Press, 1987.
- Murray, C S** *Shots From the Hip*, Λονδίνο, Penguin, 1991.
- Murrell, W A** *History of American Graphic Humour*, 2 τόμοι, Νέα Υόρκη, Cooper Square, 1933 και 1938.
- O'Sullivan, J** *The Art of the Comic Strip*, Κόλετζ Παρκ, University of Maryland, 1971.
- *The Great American Comic Strip*, Βοστόν, Bullfinch Press, 1990.
- Pearson, R and W Urrichio** (eds) *The Many Lives of the Batman*, Λονδίνο, BFI Publishing/Routledge, 1991.
- Peeters, B** *Tintin and the World of Herge*, Βοστόν, Little, Brown and Go, 1992.
- Perry, G and A Aldridge** *The Penguin Book of Comics*, rev edn, Χάρμοντγουορθ, Penguin, (1967) 1971.
- Reidebach, M** *Completely MAD*, Νέα Υόρκη, Little, Brown and go, 1991.
- Reitberger, R and W Fuchs** *Comics: Anatomy of a Mass Medium*, Λονδίνο, Studio Vista, 1972.
- Reynolds, R** *Superheroes: A Modern Mythology*, Λονδίνο, Batsford, 1992.
- Richler, M** *The Great Comic Book Heroes and Other Essays*, Τορόντο, McLelland and Stewart, 1978.
- Robbins, T** *A Century of Women Cartoonists*, Πρίνστον, Kitchen Sink, 1992.
- Robbins T and C Yronwode** *Women and the Comics*, Φόρεστβιλ, Eclipse, 1985.
- Robinson, J** *The Comics: An Illustrated History of Comic Strip Art*, Νέα Υόρκη, G P Putnam's Sons, 1974.
- Rosenkranz, P and H Van Baren** *Artsy Fartsy Funnies*, Λάρντ Ολλανδίας, Paranoia, 1974.
- Rovin, J** *The Encyclopedia of superheros*, Νέα Υόρκη, Facts on File Publications, 1995.
- *Panel by Panel*, Σίδνεϊ, Cassell, 1979.
- Sassiene** *The Comic Book*, Λονδίνο, Ebury Press, 1994.
- Savage, W** *Comic Book, and America 1945-1954*, Οκλαχόμα, University of Oklahoma Press, 1990.
- Shodt, F** *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, Νέα Υόρκη, Kodansha International, 1983.
- Schoell W** *Comic Book Heroes of the Screen*, Λονδίνο, Plexus Publishing, 1988.
- Seldes, G** *The Sever Lively Arts*, Νέα Υόρκη, Sagamore Press, 1957.
- Sheridan, M** *The Comics and their Creators*, Βοστόν, Hale, Cushman and Flint, 1942.
- Steranko, J** *The Steranko History of Comics*, 2 τόμοι, Ηεουόλδβιτ, Supergraphics, 1970 and 1972.
- Thomas, J L** (ed) *Cartoons and Comics in the Classroom*, Ατλάντα, Libraries Unlimited, 1983.
- Thompson D and D Lupoff** (eds) *The Comic-Book Book*, Νέα Υόρκη, Arlington House, 1973.
- Thompson, H** *Herge and His Creation*, Λονδίνο, Hodder and Stoughton, 1991.
- Threaker, D** *An Introduction to Canadian Comic Books*, Οντάριο, Aurora, 1986.
- Tsuzuki, K and A Birnbaum** (eds) *Manga - Comic Strip Books from Japan*, Λονδίνο, Saunders, and Williams, 1991.
- Tucker, N** (ed) *Suitable for Children?* Λονδίνο, Chatto and Windus, 1976.
- Vaz, M C** *Tales of the Dark Knight*, Λονδίνο, Futura Publications, 1989.
- Wagstaff, S** (ed) *Comic Iconoclasm*, Λονδίνο, Institute of Contemporary Arts, 1987.
- Waugh, C** *The Comics*, Νέα Υόρκη, Macmillan, 1947.
- Wertham, F** *Seduction of the Innocent*, Νέα Υόρκη, Rinehart, 1954 and London, Museum Press, 1955.
- White, D M and H Abel** (eds) *The Funnies: An American Idiom*, Νέα Υόρκη, Simon & Schuster, 1963.
- Willette, A** *Top Cartoonists Tell How They Create...* Φορντ Λόντρεντσελ, Simmons Press, 1964.
- Witek, J** *Comic Books as History: the Narrative Art of Jack Jackson*, Art Spiegelman, and Harvey Pekar, Τζάκσον, University Press of Mississippi, 1989.
- Wooley, C** *Wooley's History of the Comic Book 1899-1936*, Αλμπν Μνουέβα Βίονα, Charles Wooley, 1986.
- Yronwode, C** *The Art of Will Eisner*, rev edn, Πρίνστον, Kitchen Sink, (1982) 1989.

- Aargh!* 42, 177, 213  
 "Able the Agent" 24  
*Action* 134  
*Action Comics* 54, 57, 58, 88, 150  
*Action Man* 133  
 Adam, Ruth 81  
 Adams, Neal 74, 75, 150, 154, 157  
*Adele and the Beast* 225  
*Adventure* 46  
*Africanman* 149  
*Air Ace Picture Library* 51  
*Air Pirates Funnies* 116  
*The Airtight Garage* 151, 222  
*Akira* 230, 231  
*Al Nana* 235 (utt.6)  
*Aliens* 132, 173  
*All Girl Thrills* 104  
*All Star Comics* 84  
*All Winners* 63  
*All-Atomic Comics* 125  
 "Alley Oop" 34  
*Ally Sloper's Half Holiday* 15, 16, 17, 18, 19, 25 (utt.8), 81, 84  
*Alpha Flight* 159  
*Amalgamated Press* 18, 27, 28, 32, 33, 43 (utt. 3), 49, 51, 81, 82  
 "Ambassador Atom" 227  
*American Flagg!* 160  
*American Splendor* 209  
*Anarchy Comics* 124, 125  
 "And Her Name was Maud!" 24  
 Anderson, Gerry 52, 53  
 Andersson, Max 226  
 Andru, Ross 77  
 "Angelfood McSpade" 95  
*Animal Man* 167  
*Animal Weirdness* 112  
 "anime" 229  
*Animerica* 217  
 Aparo, Jim 172  
 Appleby, Steven 177, 213  
*Appleseed* 231  
*Arcade* 119, 120, 121, 122, 123, 182  
*Archie Comics* 37, 38, 89, 90  
*Arkham Asylum* 166, 167  
 Arlington, Gary 129 (utt. 12)  
*Arzach* 151, 222  
 "Asterix the Gaul" 220  
*Astro Boy* 227, 228  
*An Author in Search of Six Characters* 225  
*The Avengers* 74  
 Avery, Tex 36  
 Ayers, Dick 75
- Bachalo, Chris 170  
 Bagge, Peter 126, 177, 193, 197, 198, 199, 200  
 Bagnall, John 193  
 Baikie, Jim 139  
 Bailey, Ray 82  
 Baker, George 37  
 Bakshi, Ralph 117  
 Ball, Rachael 144  
*Barbarella* 235 (utt.8)  
*Barefoot Gen* 217, 229, 232  
*Barefootz* 119
- Barker, Clive 208  
 Barker, Edward 108, 110, 113  
 Barks, Carl 35, 36, 41, 42  
 Baron, Mike 160, 167  
 Barry, Lynda 105, 182, 189, 192  
*Batman* 60, 61, 74, 133, 150, 166, 167, 174  
*Batman: A Death in the Family* 172  
*Batman: the Dark Knight Returns* 162, 163, 165  
*Batman Forever* 174  
*Batman Returns* 174  
*Battle* 51  
 Baudoin, Edmond 193  
 Baxendale, Leo 28, 29, 32, 33  
 Baxter, William G 15  
*The Beano* 28, 29, 30, 42, 46, 107, 131, 146  
 Beck, CC 61  
*The Beezer* 32, 33  
 Bell, Steve 125, 128  
 Bellamy, Frank 50, 53  
*Bent* 103  
 Berger, Karen 175  
 Bernstein, Anne 196  
*Betty and Veronica* 89, 90  
*The Beverley Hillbillies* 37  
*Bewitched* 37  
 Beyer, Mark 179, 181, 188, 192  
*Big Ass Comics* 95  
*Big Baby (Raw)* 189  
*The Big Little Book Series* 34  
 Bignell, Paul 128  
*Bijou Funnies* 103  
 Bilal, Enki 152, 222, 224  
*Bilko* 37  
 Bisley, Simon 140, 141, 171  
 Bissette, Stephen 204, 207  
 Biz, Jim 146  
*Bizarre Sex* 104, 118  
*Blab!* 196  
*Black Cat* 88  
*Black Kiss* 208  
*Black Magic* 231  
*Black Orchid* 167  
*Black Panther* 78  
 Blake, Nick 115  
 Blasco, Jesus 50  
*Blazing Combat* 79 (utt. 29)  
*Blondie* 33, 34, 35, 37  
*Blood Syndicate* 172  
 Blummer, Jon 86  
 Bode, Vaughn 129 (utt. 24), 152  
 Boghanove, Jon 172  
*Bogey* 110  
*Bogeyman* 105  
 Bolland, Brian 110, 126, 134, 139, 167, 192  
 Boring, Wayne 57, 58  
*Boyfriend* 91 (utt. 5)  
*Boys of England* 14, 15  
*The Boy's Friend* 25 (utt. 10)  
*The Boy's Own Paper* 46, 49  
*Brainstorm Comix* 110, 111  
 Briefer, Dick 67  
 Briggs, Raymond 165  
 "Bringing Up Father" 24  
*Brought to Light* 213
- Brown, Chester 196, 197, 209, 211, 214, 215 (utt. 5)  
 Browne, Tom 18, 25 (utt. 12)  
 "Buck Rogers" 53, 66  
 Buckingham, Mark 9  
 Budden, Tim 193  
*Bugs Bunny* 36, 37  
 "Bungle Family" 24  
*Bunny* 89  
*Bunty* 82  
 Burns, Charles 182, 187, 188, 189, 192, 204, 208  
 Burton, Lawrence 197  
 Buscema, John 76, 154  
*Buster* 33  
 "Buster Brown" 24  
*Butterscotch* 225  
 Byrne, John 59, 159, 172
- Cabanes, Max 141  
 Calkins, Dick 53  
*Calling All Girls* 89  
 Campbell, Eddie 196, 204, 207, 208, 209, 213, 214  
*Candide at Sea* 225  
*Candy* 89  
 Caniff, Milton 54  
 Cap, Al 34  
*Captain America* 62, 63, 64, 65  
*Captain Marvel* 62  
*Captain Victory and the Galactic Rangers* 175 (utt. 2)  
 Carmichael 32  
*Casanova's Last Stand* 203  
 Case, Richard 171  
*Caspar the Friendly Ghost* 174  
*Cerebus the Aardvark* 204, 205, 206, 207  
 Chaland, Yves 152  
 Chapeau, Pamela 84  
 Charlesworth, Kate 213  
 "Charlie Chan" 66  
 Charlier, Michel 224  
 Chaykin, Howard 154, 160, 163, 175 (utt.9), 208  
*Cheap Novelties* 189  
*The Checkered Demon* 103  
*Cherry Poptart* 208  
 Christin, Pierre 224  
 Circus 220  
 Claremont, Chris 151, 159  
 Clerc, Serge 193  
*Click!* 225  
 Clowes, Dan 126, 197, 200, 201, 215 (utt. 8)  
 Cocking, Percy 18  
 Coe, Sue 189  
 Coleman, Joe 207, 208  
 Colquhoun, Joe 51  
 Colwell, Guy 107  
*Comanche Moon* 211  
*The Comet* 46  
*Comic Cuts* 18, 27  
*Comix Book* 118, 151  
*Comix International* 151, 152  
*Commando Library* 51  
*Committed Comix* 126  
*Conan the Barbarian* 150
- Cor!!* 33  
 Corben, Richard 105, 106, 126, 152, 154  
*Corto Maltese albums* 224  
*Cosmic Retribution* 207, 208  
 Costanza, John 151  
*Countdown* 53  
*Cowboy Love* 90  
 Cox, Dondie 137  
*Cozmic Comix* 107, 110, 111, 114, 117  
*Crackers* 28  
 Craig, Johnny 67  
 Crane, Roy 53  
*Crazy* 38, 42  
*Creepy* 75  
 Crepax, Guido 225  
 Crichton, James 28  
*Crime Does Not Pay* 66  
*Crime Suspensstories* 44  
*Crisis* 140  
*The Crow* 174  
 Cruickshank, George 12, 13  
 Crumb, Robert 7, 92, 94, 95, 96, 102, 103, 107, 110, 117, 118, 119, 122, 126, 128, 129, 151, 182, 185, 193, 194, 202, 208, 215, 220  
*R Crumb's Comics and Stories* 95  
 Cruse, Howard 124  
*Crying Freeman* 231, 233  
*The Crypt of Terror* 67  
*Cyclops* 108, 110
- Daffy Duck* 36  
*Dagwood* 37  
*A Dame to Kill for* 173  
 "Dan Dare, Pilot of the Future" (The Eagle) 47, 49, 51, 134, 140, 155 (utt. 4)  
*The Dandy* 28, 29, 131  
*Daredevil* 160  
*Dark Horse* 132, 172, 173, 174, 178, 196, 231  
*Dark Horse Presents* 196  
 Darrow, Geof 173  
 Davis, Alan 139  
 Davis, Guy 175 (utt. 12)  
 Davis, Jack 41, 67  
 DC Comics 37, 43 (utt. 8), 44, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 68, 74, 75, 76, 78, 79 (utt. 11), 86, 88, 91 (utt. 11), 145, 149, 150, 154, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 171, 172, 174  
 DC Thomson (εκδότης) 28, 29, 32, 33, 43 (utt.5), 44, 46, 49, 50, 79 (utt. 8), 82, 83, 84, 91 (utt.3)  
 De Haven, Tom 185  
*Deadline* 133, 142, 144, 145, 146, 155 (utt. 12), 196  
*Death Rattle* 106  
 DeBeck, Billy 24, 25  
 Deitch, Kim 182  
 Delano, Jamie 168  
 Dell (εκδότης) 34, 35, 36, 37, 38, 39, 43, 49, 66, 74, 79 (utt. 23), 84  
 Dellacorte, George 43 (utt. 9)  
*Dennis the Menace* (US), 37, 174
- Despair* 95, 102  
*Devillina* 151  
 Diana, 83, 84  
 Diana, Mike 208, 215  
 "Dick Tracy" 54, 66  
*Dick Tracy* 174  
 Dillon, Steve 142  
 Dirks, Rudolph 22  
 "Dirty Comics" 35, 43 (utt. 7)  
*Dirty Pair* 235 (utt. 18 -19)  
*Dirty Plotte* 211  
 Ditko, Steve 73  
*Dominion* 231  
*Domu* 231, 232  
 Donald, Chris 146, 147, 148  
 Donald, Simon 146  
*Doom Patrol* 171  
*Doomed Division* 44  
*Dope Fiend Funnies* 113  
 Dorkin, Evan 145  
 Doucet, Julie 196, 221  
 Doury, Pascal 183  
*Downside* 204  
*Dracula* 151  
*Dragon Ball* 227, 228  
*Drawn and Quarterly* 196, 209  
 "The Dreams of a Rarebit Fiend" (New York Herald), 20  
 Dringenberg, Mike 168, 170  
 Drucker, Mort 39, 41  
 Druillet, Philippe 152  
 Dury, Graham 147  
 Duval, Marie 84  
 Dwyer, Kiron 59  
*Dyke Shorts* 124  
*Dynamite Damsels* 124
- The Eagle* 46, 47, 49, 53, 68, 79 (utt. 17), 107, 134, 155 (utt. 4-8)  
 Eastman, Kevin 214  
 EC (Entertaining Comics) 38, 39, 41, 42, 43, 66, 67, 68, 75, 76, 79 (utt. 26-29)  
*L' Echo des savanes* 220  
*Eclipse* (εκδότης) 160, 213, 231, 235 (utt. 8)  
*Ed the Happy Clown* 196  
*Eightball* 200, 201  
 Eisner, Will 8, 9, 78, 175 (utt. 9)  
*Either Or Comics* 110  
*El Salvador: a House Divided* 213  
 Elder, Will 38, 41  
*Electric Soup* 149  
*Elfquest* 204  
 Elliott, Phill 189, 193  
 Embleton, Ron 50, 53  
 Emerson, Hunt 110, 111, 117, 125, 126, 128, 129 (utt. 25), 149, 189, 192, 202  
*Emmanuelle* 225  
 Emsden, Ingrid 116  
*Enigma* 171  
 Ennis, Garth 140  
*Epic Illustrated* 154  
 Erickson, Marc 211  
 "Eros" imprint (Fantagraphics) 208  
*Escape* 155 (utt. 2), 178, 189, 192, 193, 196, 197
- Esposito, Mike 77  
*Eternal Warrior* 173  
 Ewins, Brett 142, 144  
*Exciting Romances* 90  
 "execution broadsheet" 11  
*EZ Wolf's Astral Outhouse* 107  
 Ezquerro, Carlos 137, 140
- Fabry, Glenn 140  
 Falk, Lee 54  
*Famous Funnies* 25 (utt. 6), 35, fan clubs 49, 74, 157, 158  
 "fan shops" 157  
*Fantagor* 106  
 Fantagraphics (εκδότης) 177, 178, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 204, 207, 208, 211, 213, 214, 215 (utt. 11), 226  
*Fantastic Four* 69, 70, 71, 74  
 Farmer, Joyce 105  
*Fat Freddy's Cat* 119  
*Feds'n'Heads* 103  
 Fegredo, Duncan 171  
 Feininger, Lyonel 20, 21, 22  
*Film Fun* 28, 107  
*Fires* 225  
*The Firm* 111  
 First Comics 158, 160, 229  
 Fisher, Bud 24  
 "Flash Gordon" 54  
 Flinders, Evelyn 84  
*Fluide Glacial* 220  
 "Forbidden Fruit" (Apple Press) 208  
 Forbidden Planet 157  
 Forest, Jean-Claude 235 (utt. 8)  
 Foster, Hal 54  
 "Foxy Grandpa" 24  
 Frazetta, Frank 154  
 Friedman, Drew 188, 189  
 Friedman, Josh 188  
 "Fritz the Cat" (The People's Comics), 96, 118  
*From Hell* 207, 208  
*Frontline Combat* 66  
*The Funnies* 35, 43 (utt. 9)  
*Funny Cuts* 19  
*Funny Folk* 25 (utt. 6)
- Galman, Neil 9, 168, 170, 175 (utt. 13), 193, 208  
 Gaines, Max C. 35  
 Gaines, William 38, 67, 68  
 "Gasoline Alley" 24  
*Gay Comix* 124  
 Gebbie, Melinda 105, 125, 208  
*Gen of Hiroshima* 229  
 Gendrot, Claude 193  
*Gene Autry* 66  
 Gerber, Steve 151  
*The Ghost in the Shell* 231  
 Ghura, Antonio 111, 115, 117  
*GI Brides* 90  
 Gibbons, Dave 110, 114, 117, 126, 134, 139, 146, 162, 164, 173, 175 (utt. 7)  
 Gibson, Ian 137  
 Gilberton (εκδότης) 68, 69, 76  
 Gilliam, Terry 118

- Girlfrenzy* 213  
 Gluckner, Phoebe 193  
*Gods in Chaos* 222  
*Goigo 13* 232  
*Gon* 233  
 Gonzalez, Jose 77  
 Goodbye 229  
 Goodwin, Archie 77  
*Gory Stories*, 106  
 Goscinny, Rene 219  
 Gottfredson, Floyd 36  
 Gotting, Jean-Claude 193  
 Gould, Chester 54  
 Grant, Alan 137, 141, 167  
*Graphic Story Monthly* 196  
*Graphixus* 139, 221  
 Gravett, Paul 189  
 Gray, Harold 53  
*Green Arrow* 167  
 Green, Justin 182  
 Green, Richard "Grass" 104  
 Gregory, Roberta 124  
 Griffin, Rick 101, 103  
 Griffith, Bill 104, 118, 119, 123, 126, 128, 129 (urt. 3), 182  
*Griffith Observatory* 119  
 Groc 145  
 Grover, TB 137  
 "The Gumps" 24, 25  
*Gutted* 149  
*Gutter* 149  
*The Guyver* 231, 232  
  
 "Hairbreadth Harry" 53  
 Hamlin, VT 34  
 Hammett, Dashiehl 54  
 Hampson, Frank 47, 49, 50, 79 (urt. 6)  
*Happy Days* 28  
*Hara Kiri* 236 (urt. 5 - 6)  
*Harbinger* 173  
*Hard Boiled* 173  
*Hardware* 172  
 Harmsworth, Alfred 18, 19  
*Harry Chess* 94  
*Hate* 200  
*Haunt of Horror* 151  
 Hayes, Rory 106, 129 (urt. 24)  
*Heartbreak Hotel* 145, 196  
*Heavy Metal* 151, 152, 154, 221  
*Hellblazer* 168  
*Help!* 92, 129 (urt. 1)  
 Hergé (Georges Remi) 47, 217, 218  
 Hermann 223  
 Hernandez brothers (Jaime and Gilbert) 175 (urt. 9), 204, 214  
*Heroine* 116  
 Herriman, George 20, 22, 24  
 Hershfield, Abie 24  
 Hewlett, Jamie 131, 142, 144, 145  
 Hino, Hideshi 217  
 Hogarth, Burne 53  
 Hogarth, William 12  
 Hollings, Julie 142, 144, 193  
 Holmes, Rand 111  
*Home Grown Funnies* 95, 102  
*Honk* 196  
*The Hotspur* 46, 49  
*House of Hammer* 132  
*House of Mystery* 75, 76  
*House of Secrets* 75, 76  
*How to Commit Suicide in South Africa* 189  
  
*Howard the Duck* 151  
 Howard, Robert E 150  
 Hughes, Rian 140  
 Hulton Press 47, 49, 79 (urt. 21), 82  
*The Hunting Party* 224  
*Hup* 203  
*Hurricane* 49  
  
*I Love Lucy* 37  
*Icon* 172  
 Iger, Jerry (W Morgan Thomas) 89  
 Ikegami, Ryoichi 233  
*Illustrated Chips* 18, 27  
*Illustrated Kama Sutra* 125  
*Image Comics* 174  
*Immaculate Deception* 213  
*The Incal* 220  
*The Incredible Hulk* 72, 74  
*Indiana Jones* 132  
*Inkling* 196, 197  
*Inner City Romance* 107  
*Invasion of the Elvis Zompies* 189  
*The Invisibles* 171  
*IPC/Fleetway* 33, 44, 49, 50, 51, 52, 83, 133, 134, 155 (urt. 5)  
 Irons, Greg 92, 105, 106, 107, 114, 124, 129 (urt. 12), 208  
*It Ain't Me Babe* 104  
*IT* (The International Times) 108, 117  
*Ivanhoe* 68  
  
*Jack Survives* 189  
*Jackie* 83, 84, 91 (urt. 14)  
 Jackson, David 139  
 Jackson, Jack 106, 129 (urt. 3 - 6 - 10), 211  
 Jacobs, Frank 39  
*Jag* 49  
 Janson, Klaus 162  
*Jesse James* 66  
*Jet* 49  
*Jimbo* 189  
*Jimmy Olsen* 59  
*Jingles* 28  
*Jinty* 83  
*Jiz* 95  
 Jodorowsky, Alexandro 220  
*Joe Palooka* 37  
*Joe's Bar* 193  
 John Brown Ltd (εκδότης) 141, 146, 148  
 Jones, Jef 111  
 Jones, Kelley 170  
*Judge* 19, 20  
 "Judge Dredd" (2000AD) 134, 137  
*Judge Dredd* 174  
*Judge Dredd - Lawman of the Future* 131, 137, 141  
*Judge Dredd: The Megazine* 140, 141, 142  
*Judy* 83  
  
 Kahles, Charles W 53  
 Kamen, Jack 44  
 Kane, Bob 60, 61  
 Katchor, Ben 188, 189, 192  
*Katy Keene* 89  
 Katzenjammer Kids 22  
 Kay, Peter 81  
 Kaz 188  
 Kazaleh, Mike 132  
 Keith, Sam 168, 170  
 Kelly, Walt 36, 37  
  
 Kennedy, Cam 138, 141  
 Ketley, Peter 204  
*The Killing Joke* 167  
 "The Kin-der-Kids" 21, 22  
 King Features Syndicate 22, 24, 25, 34, 35, 54  
 King, Frank 24  
 King, JD 193  
 Kinney, Jay 104, 110, 125  
 Kirby, Jack 62, 63, 69, 70, 71, 72, 74, 78, 90, 150, 157, 175 (urt. 2)  
 Kitchen, Denis 104, 129 (urt. 2)  
 Kitchen Sink (εκδότης) 110  
*Knockabout* 126, 128, 129  
*Knockabout Comics* 126, 128, 178, 202, 213, 214, 225  
*Knock-Out* 32, 33  
 Koike, Kazuo 233  
 Kojima, Goseki 229  
 Kominsky, Aline 122, 193, 194  
 Kramsky, Jerry 226  
 "Krazy Kat" 22, 25 (urt. 15)  
 Kubert, Joe 75  
 Kuper, Peter 213  
 Kurtzman, Harvey 38, 43 (urt. 15), 66, 92, 94, 103, 129 (urt. 14)  
  
 Lacey, Mike 33  
*Larks!* 19  
*Last Gasp* (εκδότης) 92, 104, 105, 106, 107, 118, 124, 125, 128, 178, 193, 194, 202, 208, 211, 213, 215 (urt. 17)  
 Law, David 29, 32  
 Lawrence, Don 50, 52, 53  
 Leach, Gary 39  
 Lee, Jim 174  
 Lee, Stan 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 154  
 Leigh, Dennis 110  
 Leon, John Paul 172  
 Liberatore, Gaetano 152, 226  
*Lieutenant Blueberry albums* 224  
*Life* 19  
*Life with Archie* 37, 38  
 "Li'l Abner" 34  
*Lion* 49  
*Little Audrey* 37  
*Little Dot* 37  
*Little Lotta* 37  
*Little Lulu* 37  
 "Little Nemo in Slumberland" (New York Herald), 20, 21, 25 (urt. 13)  
*Little Orphan Annie* 53  
 Livingstone, Malcolm 110  
 Lloyd, David 139, 167  
*Lloyd Liewellyn* 200  
*London's Dark* 193  
*The Lone Ranger* 66  
*Lone Sloane* 223  
*Lone Wolf and Cub* 229  
*Look and Learn* 52  
*Look-in* 52, 53  
*Looney Tunes and Merrie Melodies* 36, 37  
*Lord Horror* 215 (urt. 15)  
*Love and Rockets* 145, 202, 203, 204  
 Lowry, Ray 108, 110, 128  
*Lum* 233  
*Luther Arkwright* 139, 204, 205  
 Lynch, Bob 193  
 Lynch, David 140  
  
 Lynch, Jay 104, 129 (urt. 1)  
  
 McCarthy, Brendan 140  
 McCay, Winsor 20, 21  
 McCloud, Scott 9  
 McFarlane, Todd 171, 174  
 McKean, Dave 166, 167, 168, 193  
 McKie, Angus 110, 126, 139, 153  
 McMahon, Mike 134, 138  
 McManus, George 24  
 McNamara, Dave 204  
 McNeill, Malcolm 108  
*Mad* 38, 39, 43, 151  
*Magnus* 173  
 Manara, Milo 141, 152, 225  
*Mandy* 83  
 "manga" 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234  
 Manley, Graham 126  
 "Manning: Police Detective" 103  
*Marilyn* 82  
*Marine Boy* 230  
 Mariscal, Javier 183, 189, 192  
 Maroto, Esteban 77, 151  
 Marrs, Lee 104  
 Marston, William Moulton 86, 88, 91 (urt. 9)  
 Martin, Alan 144, 145  
 Martin, Don 38  
 Martin, George 27  
 Maruo, Suehiro 235  
*Marvel Comics* 42, 43, 44, 54, 63, 62, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 78, 79 (urt. 9-11-27), 88, 89, 90, 110, 118, 119, 132, 133, 141, 144, 149, 150, 151, 152, 154, 155 (urt. 1-23), 157, 158, 159, 160, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 175 (urt. 5), 220, 221, 224, 231  
*The Mask* 173, 174  
 Matt, Joe 209, 211  
 Matthews, Mike 110, 117, 129 (urt. 24)  
 Mattioli 224  
 Mattotti, Lorenzo 225  
*Maus* 186, 187  
*Maus II: And Here My Troubles Began* 186  
 "Maus" (Raw) 182  
 Mavrides, Paul 125  
 Max 224  
*Max and Moritz* 19  
 Mayer, Sheldon 88  
*Mazinger Z* 231  
*Meltdown* 141  
 Mendes, Willy 104  
 Meskin, Mort 89  
*Metal Hurlant* 151, 221  
 Meulen, Ever 189  
*Mickey Mouse Weekly* 33  
 "The Mighty Thor" 69  
 Milestone imprint (DC Comics), 172  
 Miller, Frank 9, 160, 162, 163, 165, 167, 173, 175 (urt. 6), 196, 233  
*Millie the Model* 90  
 Milligan, Peter 140, 144, 168  
 Mills, Pat 51, 134, 138, 139, 141, 142  
 Mingo, Norman 41  
*Miracleman* 9  
*Mister X* 177, 204, 205  
 Miyazaki, Hayao 232  
 Modern Day Periodicals 151  
  
 Moebius (Jean Giraud) 151, 152, 220, 221, 222, 224  
 Moiseiwitsch, Carel 192  
 Moody, RC 111  
 Moore, Alan 134, 139, 146, 155 (urt. 7), 160, 162, 164, 165, 167, 175 (urt. 9), 206, 208, 212  
 Moore, Dan 54  
 Moore, Ray 54  
 Moore, Steve 139  
 Moriarty, Jerry 178, 188, 189  
 Morris, Rev Marcus 49  
 Morrison, Bill 132  
 Morrison, Grant 132, 138, 146, 166, 167, 168, 171  
 "Mortal Kombat" 133  
 Moscoso, Victor 101, 103  
*Motor City Comics* 95  
 Motter, Dean 205  
 Mouly, Françoise 178  
*Mr Arashi's Amazing Freak Show* 235  
 "Mr Jack" 24  
*Mr Natural* 92, 96, 102  
*Ms Marvel* 88  
 Munoz, Jose 179, 193, 225  
*Murder Incorporated* 66  
*Murmur* 226  
 Murphy, Willy 123  
 Murray, Jim 137  
 Muth, Jon 154  
*The Mutt and Jeff Cartoons* 24  
*My Favourite* 28  
*My Love Story* 90  
*My Private Life* 90  
*Mysterious Adventures* 67  
  
 Nagai, Go 231  
 Nakazawa, Keiji 217, 229  
*Napalm Kiss* 110  
*Nasty Tales* 110, 117  
*National Lampoon* 118  
 National Periodical Publications 35, 43 (urt. 1), 54, 57, 60, 61, 62, 84  
*Nausicaa of the Valley of the Wind* 232  
*Near Myths* 139  
*Neat Stuff* 198, 199, 200  
*Nestor Burma* 225  
*New Comics* 43 (urt. 8)  
*New Funnies* 43 (urt. 6)  
*The New Mutants* 159  
*The New Teen Titans* 159  
*New Treasure Island* 227  
 Newgarden, Mark 188  
 Nexus 160  
 Nicholson, Jeff 204  
*Nightmare* 76, 77, 151  
 Noomin, Diane 123  
 Norman, Earl 150  
*Not Brand Echh* 42, 43  
*Nyoka the Jungle Girl* 88  
  
*Ogoth and Ugly Boot* 110, 114  
*Oh Boy* 84  
*Omaha the Cat Dancer* 208  
*Omni Comix* 154  
*One Fisted Tales* 208  
 O' Neill, Kevin 134, 141, 146  
 Opper, Fred 24, 25  
*The Optimist* 126  
 Ormston, Dean 141  
 Orwell, George 43 (urt. 17), 46  
  
 Otomo, Katsuhiro 217, 230  
*Our Army at War* 75  
*Our Cancer Year* 209  
 Outcoul, Richard 20, 25 (urt. 14 - 22)  
*Overkill* 141  
 Oz 107, 108, 117  
  
*Palestine* 213, 214  
*Panic* 41  
*Panorama of Hell* 232  
 Panter, Gary 182, 188  
 Parker, Bill 61  
*Patsy Walker* 89  
*Peepshow* 211  
 Pekar, Harvey 209  
*Penguin* (εκδότης) 165, 186, 188, 189, 225, 229, 232  
*Penthouse Comix* 154  
*The People's Comics* 94, 96, 102  
 Perez, George 189  
 Petagno, Joe 110  
 Peter, HG 86  
*Peter Pank* 224, 225  
*The Phantom* 54  
 Phillips, Sean 141, 171  
 Pichard, Georges 225  
*Pictopia* 196  
*Picture Romance Library* 82  
 Pini, Wendy and Richard 204  
 Pinsent, Ed 193  
*Pixy* 226  
*Playbox* 81, 91 (urt. 2)  
*The Playboy* 209, 211  
 Pleece Brothers 193  
*Pogo Comics* 36, 43 (urt. 13)  
*Pogo the Possum* 36, 37, 43 (urt. 12)  
 Pokkettz (Graham Higgins) 115  
 Polly and her Pals 24  
*Polly Pigtales* 89  
*Pop Art* 74  
*Popeye* 37  
*Popeye the Sailor Man* 34, 35  
 Poplaski, Peter 151  
*Pork* 103  
*Porky Pig* 36  
 Portacio, Whilce 174  
 Pound, J 106  
*Pow!* 33  
 Power, Dermot 141  
 Power Rangers 133  
 Pratt, Hugo 222  
*Predator* 173  
*Prime Cuts* 196  
 "Prince Valiant" 54  
*Print Mint* (εκδότης) 7, 92, 94, 95, 96, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 119, 122, 123  
*Pssst!* 139  
*Psycho* 76, 77  
*Puck* 27  
*Punch* 14, 15, 27 (urt. 7)  
*The Punisher* 167  
*Purr* 155 (urt. 13), 196  
  
 Quitley, Frank 149  
  
*Radio Fun* 28  
*Rainbow* 43 (urt. 3), 81  
 Rankin, William (William Raine) 110



- The Ranks of the Black Order* 224  
*Ranxerox* 152, 226  
*Raw* 6, 115, 126, 129, 178, 181, 182, 184, 185, 186, 188, 189, 192, 193, 196, 214 (urr. 4)  
*Raw Books and Graphics* 7, 178, 188  
*Raw Purple* 115  
*Raymond, Alex* 54  
*Real War Stories* 213  
*Red Card* 149  
 "Red Dwarf" 133  
*Redondo, Nestor* 155  
*Reeve, Christopher* 59  
*Reid, Ken* 29, 33  
*The Ren and Stimpy Show* 132, 133  
*Revolutionary Comics* 211  
*Revolver* 140  
*Raynolds, Chris* 193  
*Richards, Frank* 32  
*Richards, Ted* 107  
*Richardson, Cary* 126  
*Richardson, Will* 155  
*Richie Rich* 37, 174  
*Rifas, Leonard* 125  
*Rip Off* (εκδότης) 95, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 118, 119, 128  
*Rivoche, Paul* 177  
*Robbins, Trina* 104, 151  
*Robinson, Cliff* 137  
*Robinson, Hilary* 155 (urr. 12)  
*Robinson, James* 193  
*Robinson, Jerry* 60  
*Robot Fighter* 173  
*Rock'n'Roll Comics* 211  
*Rock'n'Roll Madness* 114  
*Rodier, Denis* 59  
*Rodriguez, "Spain"* 100, 103, 123, 125, 193  
*Romantic Confessions Picture Library* 82  
*Romeo* 82  
*Romita, John* 73, 74  
*Romita, John Jr* 159  
*Rosen, Jonathon* 197  
*The Rover* 46  
*Rowlandson, Thomas* 12  
*Rowley, Chris* 114  
*Roy Rogers* 66  
 "Roy of the Rovers" 51  
*Roy, Sondra* 132  
*Ruda, Les* 116
- Sad Sack* 37  
*Sala, Richard* 185  
*Sam Hill Private Eye* 66  
*Sampayo, Carlos* 179, 193, 225  
*Sandman* 168, 170  
 "Savage Pencil" (Edwin Pounay) 192, 193  
*The Savage Sword of Conan* 150  
*Savage Tales* 150  
*Savoy Comics* 215  
*Schlesinger, Leon* 37  
*Schomberg, Alex* 63  
*School Friend* 81, 82, 84  
*Schuiten, Francois* 152  
*Schulheiss, Matthias* 152
- Scimidar* 208  
*Seda, Dorl* 193, 194  
*Segar, Elzie Crisler* 34, 35  
*Sendak, Robin* 115  
*Sensation Comics* 86  
*Severin, Marie* 42  
*Sgt Fury and his Howling Commandos* 75  
*Sgt Rock* 75  
*The Shadow* 174  
*Shadowman* 173  
*Sharg, Martin* 108  
*Sheena, Queen of the Jungle* 89  
*Shelton, Gilbert* 100, 102, 103, 107, 110, 117, 118, 119, 128 (urr. 2-5)  
*Sheridan, Dave* 110  
*Shirow, Masamune* 231  
*Shiver and Shake* 33  
*Shooter, Jim* 173  
*Shuster, Joe* 57, 58, 78  
*Sick* 42  
*Siegel, Jerry* 57, 58, 78  
*Sienkiwicz, Bill* 213  
*The Silver Surfer* 74, 154  
*Silvestri, Marc* 159, 174  
*Sim, Dave* 175 (urr. 9), 204, 205  
*Simon, Joe* 42, 62, 63, 90  
*Simpsons Comics* 132, 133  
*Sin City* 114, 173  
*Sindy* 133  
*Sinner* 225  
*Skank* 149  
*Skin Deep* 189  
*Skipper* 46  
*Skull* 106, 129 (urr. 12)  
*Slott, Dan* 132  
*Slow Death Funnies* 92, 124, 129 (urr. 12)  
*Smash!* 33  
*Smith, John* 141  
*Smith, Sidney* 24, 25  
*Smith, Toren* 234 (urr. 18)  
*Smuthe, Reg* 33  
*Snake Eyes* 196, 197  
*Snarf* 106  
*Snatch* 95  
*Snide* 92  
*Sokal, Benoit* 224  
*Solar, Man of the Atom* 173  
*Sonic the Comic* 133  
*Sour Cream* 116  
*Sparky* 33  
*Spawn* 174  
*Sphinx* 145, 146  
*Spider-Man* 13, 14, 171  
*Spiegelman, Art* 7, 9, 104, 118, 119, 122, 126, 129, 151, 175 (urr. 9), 178, 179, 182, 186, 188, 189, 193, 215 (urr. 12), 209  
*The Spirit* 54  
*Spooky the Tuff Little Ghost* 97  
*Squeak the Mouse* 224  
*Stack, Frank* ("Foolbert Sturgeon") 129 (urr. 2-5), 211  
*Stanbury, Peter* 192  
*Star Wars* 132  
*Starblazer* 138, 139  
*Starlin, Jim* 172  
*Static* 72
- Stepranko, James* 64, 74, 76, 157  
*The Story of O* 225  
*Street Comix* 110, 115, 126  
 "Streetfighter" 133  
*Strip* 141  
*Srip AIDS* 213  
*Studden, Martin* 111  
*Subvert* 100, 103  
*Sugar and Spike* 37  
*Sun* 46  
 "Superduperman" 38  
*Superfly* 208  
 "Supergirl" (Action Comics) 88  
*Superman* 54, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 74, 78 (urr. 1-12), 172  
*Sutton, Tom* 42  
*Suzie* 89  
*Swain, Carol* 144, 193  
*Swamp Thing* 157, 160, 168  
*Swan, Curt* 57, 58, 59  
*Swarte, Joost* 183, 185, 189, 192  
*Sweet FA* 149  
*Sweet Sixteen* 89  
*Sweetherts* 90  
*Swinnerton, Jimmy* 24
- Taboo* 204, 207, 208  
*Takahashi, Rumiko* 233  
*Takaya, Yoshiki* 231, 232  
*Talalay, Rachel* 145  
*Talbot, Bryan* 110, 114, 175 (urr. 9), 205  
*Talking Turkey* 149  
*Tamburini, Stefano* 152, 226  
*Tammy* 83  
*Tanaka, Massashi* 233  
*Tank Girl* 145, 174  
 "Tank Girl" (Deadline) 142, 144, 145, 146, 174  
*Tardi, Jacques* 184, 192, 189, 224, 225  
*Tarzan* 53  
*Tatsumi, Yoshihiro* 229  
*Taylor, CJ* 20  
*Teen Titans* 159  
*Teenage Mutant Ninja Turtles* 159  
*Los Tejanos* 211  
 "Terry and the Pirates" 54  
*Tetsuwan Atom* 227  
*The Texas Ranger* 92  
*Tezuka, Osamu* 227, 229, 230  
 "Thimble Theatre" 34, 35  
*Thomas, John* 126  
*Thomas Roy* 150  
*Thomas WF* 16  
 "The Three Stooges" 37  
*Tiger* 49  
*Tiger and Hurricane* 51  
*Time Wankers* 208  
*Tintin* 47, 217, 218  
*Titan Books* 175 (urr. 8), 193, 221, 222, 224, 235 (urr. 11)  
*Titt 'n' Clits* 105  
*Tobocman, Seth* 214  
*Todd, Larry* 104  
*Topical Funnies* 43 (urr. 6)  
*The Topper* 33, 81  
*Torres, Daniel* 192  
*Tower of Shadows* 76
- Towers of Bois Maury* 222, 223  
*Toxic!* 141  
*Tracy* 83  
*Transformers* 133, 230  
*True Crime Comics* 66  
*Tuthill, Harry* 24  
*TV Century* 52, 53  
*TV Fun* 28  
*TV Tornado* 53  
*Twinkle* 91 (urr. 3)  
*Two Fisted Zombies* 106  
*2000AD* 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 146, 155 (urr. 4)  
*Uderzo, Albert* 219  
*Uncanny Tales* 67  
*Underground Press Syndicate* 129 (urr. 19-21)  
 "The Unspeakable Mr Hart" 108  
*Up From the Deep* 106  
*UT* 149
- V for Vendetta* 167  
*Valentine* 82  
*Valliant* 49, 50  
*Vallejo, Boris* 77  
*Vampire Tales* 151  
*Vampirella* 77  
*Varenne, Alex* 193  
*Varley, Lynn* 162  
*Varty, Suzy* 116  
*The Vault of Horror* 67  
*Veitch, Tom* 106  
 "Vertigo" Imprint (DC Comics) 168  
*Vigoda, Bill* 38  
*Violent Cases* 193  
*Viz* 15, 133, 146, 147, 148, 149, 155 (urr. 14-15-17)  
*Voyager* (εκδότης) 173
- Wagner, John* 131, 137, 141  
*Wagner, Matt* 175 (urr. 12)  
*Wakefield, Bill* 28  
*Waller, Reed* 208  
*Walt Disney's Comics and Stories* 35, 36  
*War At Sea* 51  
*War Picture Library* 51  
*The War of the Trenches* 224  
*Warhol, Andy* 9  
*Warkenin, Thomas* 111  
*Warlord* 79 (urr. 8)  
*Warner Brothers* 118, 167  
*Warren, Adam* 235 (urr. 18)  
*Warren* (εκδότης) 76, 77, 152, 154, 155  
*Warrior* 138, 139  
*Wartime Romances* 90  
*Warts and All* 188, 189  
 "Wash Tubbs" 53  
*Watchmen* 157, 162, 164, 165  
*Watkins, Dudley* 28, 32  
*Watson, Judy* 116  
 "Weary Willie and Tired Tim" 119  
*Weird Tales of the Macabre* 151  
*Weird Vampire Tales* 151  
*Weirdo* 193, 194  
*Weich, Chris* 110, 114
- Weller, Mike* 110, 111  
*Weiz, Larry* 208  
*Wendy the Good Little Witch* 37  
*Wertham, Dr Fredric* 68, 90  
*Western Love* 90  
*Wet Satin* 105  
*Wham!* 33  
*Wheeler-Nicholson, Major Malcolm* 43 (urr. 8)  
*When the Wind Blows* 165  
*Whizzer and Chips* 33  
*Whoopee!* 33  
*Wild CATS* 174  
*Willbank* (εκδότης) 33  
*Williams Kent* 168  
*Williams Paula* 116  
*Williams Robert* 103, 129 (urr. 30)  
*Williamson Skip* 103, 129 (urr. 1), 151  
*Wilson, Roy* 28  
*Wilson, S Clay* 98, 103, 151, 208  
*Wimmin's Comix* 105, 129 (urr. 23)  
*Windsor-Smith, Barry* 150  
*Wings, Mary* 124  
*The Wizard* 46  
*Wolverton, Basil* 38, 39, 94, 100  
*The Woman Trap* 222  
*The Wonder* 19  
*Worder Wart-hog* 100, 103  
*Wonder Woman* 62, 81, 86, 88  
*Wood, Wally* 67  
*World War 3 Illustrated* 213, 214  
*The World's Comic* 19  
*Worley, Kate* 208
- X* 189  
*X-Factor* 159  
*The X-Men* 74, 158, 159, 174  
*X-O Manowar* 173  
*XPresso* 140
- Yarrowstalks* 129 (urr. 16)  
*Yeates, Tom* 157, 160  
 "The Yellow Kid" 20, 25 (urr. 6-14)  
*Yesterday's Heroes* 50  
*Yough, Chic* 34  
*Young Love* 90  
*Young Lust* 104  
*Young Romance* 90  
*Yow* 118  
*Yummy Fur* 196, 197, 211
- Zap* 94, 95, 98, 99, 100, 101, 103, 119, 129 (urr. 16)  
*Zeck, Mike* 167  
*Zip Comics* 111  
*Zippy* 119, 128  
*Zit* 149