

Универзитет уметности у Београду
Факултет примењених уметности

Драгана Д. Купрешанин

Невидљиви шалас –
експериментални тактилни стрип

докторски уметнички пројекат

Београд, 2020.

University of Arts in Belgrade
Faculty of Applied Arts

Dragana D. Kuprešanin

Invisible Wave –
Experimental Tactile Comic

doctoral art project

Belgrade, 2020

Комисија за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта

Ментор:

мр Растко Ћирић, редовни професор, Факултет примењених уметности у Београду

Чланови Комисије:

др ум. Славица Драгосавац, редовни професор, Факултет уметности у Нишу

др ум. Иван Грубанов, ванредни професор, Факултет примењених уметности у Београду

др ум. Владимир Вељашевић, редовни професор, Факултет ликовних уметности у Београду

мр Драган Живанчевић, редовни професор, Академија уметности у Новом Саду

Датум одбране:

Садржај

Резиме / Summary 8 / 9

Увод / 10

I СТРИП

1. Валоризација стрипа – теоријске и медијске морфолошке хипотезе

- 1.1. Базичне дефиниције стрипа – означавање медија семантичко-значењским оквирима и позиционирање на светској културној сцени / 12
- 1.2. Новински стрип, ослобађање форме / 19
- 1.3. Девета уметност, стрип! / 23

2. Утицај уметности на развој стрипа: медијска разграничења и екстензије ка инклузивности

- 2.1. Стрипско поље у сликарству и позоришној уметности / 29
- 2.2. Филм и стрип – међусобни утицаји и искорак ка инклузији / 32
- 2.3. Илустрација и стрип / 36

II АЛТЕРНАТИВЕ

3. Историја експеримента у стрипу

- 3.1. Дефиниција протострипова – индукција или трансформација форме / 39
- 3.2. Алтернатива као покретач развоја и као status quo / 42

4. Како постати херој?

- 4.1. Друштвене догме и субверзивност у стрипу – рефлексија антрополошког и онтолошког ка публици / 55

III СТРУКТУРЕ

5. Структурални и параструктурални елементи стрипа и стрипске конвенције: значај теорија о језику стрипа

5.1. Полазишта за сагледавање и анализу језика стрипа / 61

5.2. Филактера / 64

5.3. Ономатопеја / 73

5.4. Поље и време у стрипу / 77

5.5. Белина – празнина, простор или садржај / 80

6. Савремене стрипске форме

6.1. Вишемедијски приступ стрипу / 82

6.2. Репринт / 90

6.3. Дигитални стрип и тактилност / 95

IV ТАКТИЛИТЕТ

7. Тифлологија – тактилитет – хаптичко читање

7.1. Систематика рељефних писама / 100

7.2. Штампa Брајевог писма / 107

7.3. Просторни свет слепих и слабовидих / 109

7.4. Боја / 111

7.5. Тактилно-кинестетичко опажање / 114

7.6. Принципи хаптичке адаптације – тактилно опажање и перцепција боје / 115

7.7. Тактилно илустровање / 120

7.8. Адаптација бајке *Црвенкаја* / 127

V ЕКСПЕРИМЕНТ

8. Анализа стрипа *Невидљиви талас*

- 8.1. Тактилни стрип / 132
- 8.2. Сценарио и адаптација ликова / 137
- 8.3. Простор у тактилом стрипу / 142
- 8.4. Поље / 147
- 8.5. Технички аспекти рада / 152
- 8.6. Аспекти хаптичке адаптације стрипа / 158
- 8.7. Савремене излагачке праксе тактилних дела / 162
- 8.8. Приступање тактилом делу / 168

Закључак / 174

Литература / 175

Веб извори / 183

Прилози

- **Прилог 1.** / 186

Јавне презентације и признања докторског уметничког пројекта
Невидљиви талас – експериментални тактилни стрип, 2018 - 2020.

- **Прилог 2.** / 187

Рецензија у каталогу изложбе, Аница Туцаков, историчар уметности
„*Невидљиви талас* – експериментални тактилни стрип”
Ликовна галерија, Задужбина Илије М. Коларца, Београд, 26. 5 - 6. 6. 2020.

- **Прилог 3.** / 189

Заједнички доживљаји, рецензија изложбе, Соња Јанков, историчар уметности
Производња СУЛУВ 2019, Савез удружења ликовних уметника Војводине,
Нови Сад, 2019, стр. 103
„*Невидљиви талас* – експериментални тактилни стрип”
Галерија СУЛУВ, Нови Сад, 18 - 23. 2. 2019.

- Прилог 4. / 191

Списак и извори ликовних предлогака

Изјаве захвалности / 203

Биографија аутора / 204

Изјава о ауторству / 205

**Изјава о истоветности штапане и електронске верзије докторске дисертације/
докторског уметничког пројекта / 206**

Изјава о коришћењу / 207

Резиме

Докторски уметнички пројекат „Невидљиви шалас – експериментални тактилни стрип” уводи тактилитет у структуру стрипа, чинећи медиј доступним публици специфичних визуелних чулних капацитета. Уважавајући сазнања из области тифлологије, хаптичка адаптација у раду омогућава развој концепта инклузивног стрипа и универзалног дизајна, истовремено испитујући структуру медија. Адаптирани садржаји обликују нову, визуелно-хаптичку естетику дела са сопственим законитостима, дистрибуирајући стрип ка публици у излагачким просторима. Приступачност простора, као услов рецепције дела, стрип позиционира у поље уметничког и делу омогућава статус артистичког артефакта. Тактилитет у стрипу „Невидљиви шалас” не преводи визуелно дело у формалну адаптацију, већ остварује пун инклузивни капацитет дела, чинећи његов саставни елемент.

Кључне речи: инклузивни стрип, слепи и слабовиди, тифлологија, просторни стрип, визуелно-хаптичка естетика, тактилна адаптација, стрипско поље, приступачност, протострип, експеримент

Уметничка област: Примењене уметности и дизајн

Ужа уметничка област: Илустрација, стрип

Summary

The doctoral art project “*The Invisible Wave – Experimental Tactile Comics*” introduces tactility into the structure of comics, making this medium available to the audiences of specific visual capacities. Taking the insights from typhology into consideration, haptic adaptation allows for the development of the concept of inclusive comics and universal design, while simultaneously exploring the structure of the medium. The adapted content shapes a new, visual-haptic aesthetics with its own regularities, and it disseminates comics to exhibition spaces where audiences are reached. The accessibility of the exhibition space, which is a condition for the reception of the work, legitimizes comics as an art form and allows it to have the status of an artistic artefact. Tactility in the comic “*The Invisible Wave*” does not convert a visual work into a formal adaptation. It achieves the full inclusive capacity of the work by becoming its integral part.

Key words: inclusive comics, the blind and visually impaired, typhology, spatial comics, visual-haptic aesthetics, tactile adaptation, comic panel, accessibility, proto-comics, experiment

Artistic field: Applied arts and design

Specialised artistic field: Illustration, comics

Увод

Разматрајући простор као категорију у стрипу, односно простор као категорију која може да обухвати стрип, у превођењу ових аспеката из једног у други, тактилитет се у експерименталном стрипу позиционирао као елемент који простор може да подржи вишезначно. Тактилитет који у оквиру стрипског поља отвара просторе метафизичког у наративу, у експерименту се од визуала постепено диференцира као елемент који прелази у његову језичку структуру.

Полазећи од различитих дефиниција стрипа, његове позиције у оквиру теоријских, уметничких и медијских система, разлагања на структуралне елементе и карактеристичне конвенције, пројекат „*Невидљиви ѿалас* – експериментални тактилни стрип” уводи у медиј тифлолошке и хаптичке законитости и принципе, са идејом да тактилитет дела употреби као градивни елемент и медиј отвори публици којој стрип никада није био доступан – публици са недостацима или оштећењима вида.

Кроз упознавање тактилне уметности, комплексних организационих постулата приступачности дела, савремених стремљења у адаптацији стрипа и уопштено уметности, пројекат резултира успостављањем основних аспеката *инклузивној* стрипа. На граници дигиталног, традиционалног, алтернативног и експерименталног, ауторског и аутентичног и потенцијално општег места, тактилни стрип наступа у приступачним излагачким просторима који поново реактуелизују статус медија.

Свеобухватно анализирајући област илустрације и стрипа, односно област секвенцијалне уметности, алтернативног принципа као покретачког и субверзивног, структуралних нивоа организације медија, тактилитета и експеримента, пројекат се позиционира кроз призме реактуелизованих значења које тактилни стрип обликују у арт-објекат.

Нови модел рецепције стрипа који хаптичку адаптацију интегрише у визуелну перцепцију увођењем елемената неестетског доживљаја, поставља стрип у приступачне излагачке просторе, успостављајући релације са уметничким у раду. Тактилно у стрипу обликује нову (*не*)*видљиву* визуелно-хаптичку естетику, прелива је на естетику приступачног простора и у делу открива ексклузивитет *инклузивној*.

I СТРИП

*Свет̄ око нас је равнодушан и чин̄ав овај њосао у ст̄рипу је,
у ст̄вари, борба њрош̄ив равнодушности.*

Жика Богдановић

1. Валоризација стрипа – теоријске и медијске морфолошке хипотезе

1.1. Базичне дефиниције стрипа – означавање медија семантичко- значањским оквирима и позиционирање на светској културној сцени

Разнородне дефиниције стрип медија које су током деценија његовог проучавања од стране теоретичара, историчара или критичара стрипа (или пак теоретичара различитих, других медија) издвајане као његова могућа појашњења, установиле су пре свега правило да се нити једна од тих дефиниција ипак не може изричито схватити као коначна или искључива одредница која би у потпуности, сасвим јасно и тачно, описала његова одређена (или сва) својства.

Почевши од крајње симплификованих дефиниција, по којима стрип представља „низ нарацијом повезаних призора”¹, „сукцесивних, међусобно повезаних призор-поља”² или „покрет у сликама”³, медиј се током времена описивао мање или више сложенијим системима, који су се тицали његове структуре, језика, технолошких условљености, или корелација са осталим уметностима. Насупрот ауторима који су истицали његову хибридноста⁴ и структурални дуалитет (двојност) у синтези ликовне и текстуалне компоненте⁵, визуелног и наративног⁶, у којој се предност углавном даје цртежу⁷, односно слици^{8,9}, други су покушали да структуру стрипа дефинишу као интегралну¹⁰. Неспорно,

¹ Stojiljković, Dejan, *Kiselo & slatko: zapisi o stripu 2001–2011*, Beograd, Mono i Manjana, 2011, str. 192.

² Ивков, Слободан, *60 година домаће сцрипије у Србији 1935–95* [каталог изложбе], Суботица, Ликовни сусрет, 1995, стр. 81.

³ Ješić, Danko, *Film i strip*, Beograd, Plato, 2002, str. 6.

⁴ Milojević, Branislav, *Tragovi u plavoj ilovači*, Niš, Dom, 1994, str. 33.

⁵ Павковић, Васа, *Слашки сцрипије*, Београд, Народна књига/Алфа, 2001, стр. 7.

⁶ Ивков, С. нав. дело, стр. 247, 248.

⁷ Lazić, Boris, *Vrt zatočenika, komparativne studije iz umetnosti stripa*, Balkansko književno društvo, Balkanski književni glasnik, Beograd, 2010, str. 210.

⁸ Tomić, Svetozar, *Strip, poreklo i značaj*, Novi Sad, Forum, 1985, str. 40.

⁹ Богдановић, Жика, *Чардак ни на небу ни на земљи. Рађање и животи београдској сцрипије 1934–1941*, Београд, Атенеум, 2006, стр. 300.

¹⁰ Кљакић, Љубомир Ј., Од Жутог дечака до Мачка Фрица, Прилог за историју стрипа и популарне штампе, *Трећа генерација: олеги о сцрипији, фијуралној нарацији, популарној култури, истрајању за слободом, ушопији и сродним шемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 35; Кљакић, Љубомир Ј., Стрип, проширени медиј, О неким аспектима стрипа, његовог језика и садржаја, *Трећа генерација: олеги о сцрипији, фијуралној нарацији, популарној култури, истрајању за слободом, ушопији и сродним шемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 3.

током свог развоја, стрип је у себи (ако то и до тада није био случај) сјединио литерарно и визуелно (илустрацију и текст¹¹, тј. цртеж и приповедање)¹², али су наративи који су обликовани искључиво ликовним средствима, указали на слабости овако децидираних поставки, односно поставили питање суштине стрипске нарације. Међу првима на наведено указује Ајзнер¹³ (Will Eisner), али како запажа теоретичарка Сара Вити (Sara Witty), он пун легитимитет уметности приповедања ипак даје оствареној синергији, која се по њеном схватању, најсврсисходније остварује управо у савременом стрипу¹⁴. Она стрип поима као медиј са својим специфичним и јединственим језиком (са *интеракцијом* и променом стајних тачака, које и омогућавају сопствену *синтаксу*)¹⁵, пре него подржава досадашње теорије о јединству речи и слике, позивајући се на Меклаудове (Scott McCloud) дефиниције стрипа¹⁶, који ону најширу (најобухватнију) сматра и најбољом¹⁷.

Убрзо је указано и на важност и незаобилазност технологије која се за стрип везује од самог настанка медија крајем XIX века. Тако су многи теоретичари, међу којима и Дејвид Канзл (David Kunzle), у главним одредницама дефиниције стрипа нарочито истицали „репродуковање у штампарској техници“¹⁸. По њиховом схватању, стрип као средство масовне комуникације не постоји пре проналаска штампарске машине^{19,20}. Управо се стрип сматрао стрипом једино ако је био штампан^{21,22,23}, те варијације које су претходиле, а које су имале сва друга битна обележја или карактеристике (наративни потенцијал секвенцијалног низа, опционо – употребу конвенција), нису уважене због немобилности:

¹¹ Eisner, Will, *Comics and Sequential Art*, Florida, Poorhouse Press, 1990, p. 8.

¹² Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 39.

¹³ Eisner, W. cit., p. 16.

¹⁴ Witty, Sara, *Illustrative Text: transformed words and the language of comics*, Will Eisner, Educational Material, 2010, p. 3.

¹⁵ Bogdanović, Žika (priređ.), *Umetnost i jezik stripa*, Beograd, Orbis, 1994, str. 100, 123.

¹⁶ Witty, S. cit., p. 3-4.

¹⁷ McCloud, Scott, *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost* (prev. Danilo Brozović), Zagreb, Mentor, 2005, str. 199.

¹⁸ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 40.

¹⁹ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 55.

²⁰ Zupan, Zdravko, *Vek stripa u Srbiji*, Pančevo, Kulturni centar, 2007, str. 5.

²¹ Радовановић, Марко, *Српски сѝрпѝ – ѝорекло, развој, значај* [дипломски рад], Београд, Факултет за медије и комуникације, 2014, стр. 11.

²² Кљакић, Љ. Ј. Стрип, проширени медиј, нав. дело, стр. 4.

²³ Кљакић, Љубомир Ј., Стрип, с ону страну невине уметности, Прилог критици погона аутентичне грађанске културе, *Трећа генерација: оѝледи о сѝрпѝу, фиѝуралној нарацији, ѝоѝуларној кулѝури, ѝраѝању за слободом, ѝѝоѝији и сродним ѝемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 15.

„Он (штампани лист, прим. аут.) путује до човека, а не захтева да човек путује до њега. Штампани лист, постављен на зид у крчми, дозвољава читаоцу да се упозна с његовом садржином на начин који је, обично, супротан слици која је перманентно изложена погледима људи у цркви. Надаље, човек може бити власник штампаног дела, држећи га у рукама, може га дати пријатељу, а његов удео у садржају стално расте”²⁴.

Уобличавање стрипа, стога, није се сагледавало кроз призму иновације или иницијативе појединца, па се тако ни Ричарду Аутколту (Richard Outcault) као аутору-зачетнику не може приписати проналазак стрипа (данас стрип „Жути деран”/„Yellow kid” [Сл. 1 и 2] поједини аутори сматрају протострипом!)²⁵, без негирања друштвених фактора који доводе до проналазака²⁶. Ове су се позиције током времена релативизовале (поседовање уметничког дела ликовне или примењене уметности у личном простору, дигитални медији), али су као другачије у свом времену тешко биле могуће, јер тадашње друштвене прилике нису могле претпоставити будући развој технологија нити њихов утицај на стрип. Каснија истраживања у стрипу, а нарочито узимајући у обзир савремену дигитализацију, показале (не)основаност овако ригидних ставова, односно неопходност ширења или модификовања теоријских приступа стрипу. Све до нашег времена, најчешће се укрштају технолошко-структуралне дефиниције медија, настојећи да обухвате оно што је стрип био некада, без већих амбиција уважавања савремених форми. Чини се да управо у споју различитих категоризација настају покушаји за свеобухватношћу, али да су као такви, могући једино као привремени. Иако би се, сходно томе, могло закључити да је једна универзална дефиниција немогућа, алтернатива би могла бити поредбени приступ који би у себи садржао јединице независних категорија или одредница, јер било каква искључива – једна дефиниција није довољна. До данас задржани ставови по којима је стрип везан за масовну штампу, наративну целину и употребу текста кроз појединачне конвенције, а све наведено под окриљем уметничке делатности²⁷ чине се збуњујућим по више основа, што ће sukcesивно бити разматрано у наредним поглављима студије.

²⁴ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 56.

²⁵ Богдановић, Жика, Комшије „Жутог дерана” или она друга Америка, *Култура*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развоја, 2019, стр. 239.

²⁶ Zupan, France, Masovna kultura – strip, *Kultura*, br. 9, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1970, str. 27.

²⁷ Радовановић, М. нав. дело, стр. 15.

Сасвим ретко, аутори попут С. Томића, промишљају ван оквира наведених претпоставки, констатујући:

„Али када утврђујемо дефиницију стрипа морамо имати на уму да стрип има свој развојни пут, успоне и падове, и да је током минулих времена, прелазећи социјалне и образовне међе, обогаћиван новим визуелним формама и наративним облицима. Због тога ову синтезу текста и слике са секвенцама наративних слика које сугерирају акцију и приказима регуларних карактера стрипа не смемо схватити као *explicitum est volumen* за сва времена. Наравно, ако желимо да дефиниција буде у функцији стрипа, а не у његовој негацији. Јер, можда ће нам већ сутрашњица понудити нове форме и облике стриповног изражавања и приморати нас да исправљамо своја схватања о стрипу”²⁸.

Аница Туцаков примећује да је и сам *назив* медија био различито конфигурисан у зависности од приступа, о чему у својој студији „Стрип у Србији 1975-1995” наводи следеће:

„Док су се Американци одлучили за наглашавање садржаја стрипова, дотле се у оквиру француског говорног подручја истицао њихов функционални организам, описујући их као насликане траке – *bande dessinée*. Италијани су првенствено имали на уму један од најважнијих структуралних елемената стрипа – филактере, популарно познате као *балончићи*, те пара која се ствара при говору по хладном времену (*fumo* – дим, пара) утиче на италијански назив *fumetto*, за означавање дела девете уметности у једној од најпознатијих земаља стрипа. Ми смо назив стрип преузели из енглеске терминологије, која је, као и француска, првенствено истицала каишеве стрипа као базичне структуралне јединице. Истина, Will Eisner, велики аутор и познавалац девете уметности, уводи термин *секвенцијалне уметности* (*sequential art*), настојећи, управо, да замени устаљену једнозначно уску терминологију, а слични напори су видљиви у, данас већ усвојеном, термину *графичких романа* (*graphic novel*) у Америци, које по форми не представљају ништа више него проширење

²⁸ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 45.

традиционалних comic books-a, урађених чак и на истом малом формату, али са већим бројем страна које обухватају комплетне приче, спајајући и по неколико поглавља²⁹.

Наша сцена једна је од ретких у оквиру које се од пуног назива „comic strip” за скраћену форму назива задржала друга реч – стрип^{30,31,32} која је касније процењена као адекватнија, јер описује природу форме, а не само једну од могућих жанровских врста дела, које припадају реликтима прошлости³³. Иако је реч *comic* описивала шаљиву садржину стрипова публикованих ради забаве читалаца, која одавно, ни данас више није једино стриповско тематско одређење, овај термин се задржао у многим земљама^{34,35}.

Док је стрип у Европи³⁶ (нарочито Немачкој и Енглеској) и Америци³⁷ првобитно сматран неком врстом литературе намењене деци и спорије прихватан као уметност, интересантан је податак да само на Истоку (Јапан) то није био случај^{38,39}. Чињеница је да је у читалачком искуству деце стрип најчешће заступљен у великој мери, колико и сликовнице⁴⁰ и да су стрипови на дечију публику имали велики утицај посредством идентификације са актерима стрипа⁴¹. Амерички стрип се брзо оријентисао ка одраслој публици, на супрот Европи, где због вишедеценијског „заостатка”, стрипови немају толики и такав значај у историји медија⁴². Истраживања су утврдила да читање стрипова достиже врхунац у млађим годинама, затим постепено опада (нарочито после педесетих) са растом образовања и богатства, али и да су најнеобразованији људи за стрип уједно и најнезаинтересованији⁴³. Такође, сматрало се да *комерцијални реализам* у стрипу онеспособљава децу за стварање сопствених визуелних представа, што не припада

²⁹ Tucakov, Anica, *Strip u Srbiji 1975–1995*, Beograd, Zadužbina Andrejević, 2000, str. 10.

³⁰ Ивков, С. нав. дело, стр. 5.

³¹ Радовановић, М. нав. дело, стр. 27.

³² Zupan, Z. нав. дело, str. 16.

³³ Радовановић, М. нав. дело, стр. 28.

³⁴ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, нав. дело, str. 32.

³⁵ Лазић, Лаза, Стрип – рефлексije и сећања на 80 година читања стрипова, *Култура*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развитака, 2019, стр. 270.

³⁶ Мунитић, Ранко, *Девеџа уметности, сџрипи*, ТК MONT IMAGE, Факултет примењених уметности у Београду, Београд, 2006, стр. 14.

³⁷ Hogart, Bern, *Čovek kao takav ili kako sam zamislio Tarzana*, *Pegaz*, br. 7, Novi Sad, NIP „Forum”, OOUR Marketprint, mart 1978, str. 144, 147.

³⁸ Tucakov, A. нав. дело, str. 16.

³⁹ McCloud, S. (2005) нав. дело, str. 81.

⁴⁰ Popović, Radovan, *Kraj epizode – Romansirana Monografija Novog Jugoslovenskog Stripa* [katalog izložbe], Beograd, Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, 1999.

⁴¹ Лазић, Л. нав. дело, стр. 267.

⁴² Zupan, F. *Kultura*, br. 9, нав. дело str. 39.

⁴³ Kuper, Pjer, *Publika, estetika, značenje*, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvika, 1975, str. 101, 103.

чињеничном стању^{44,45}. Силина отпора према стрипу, можда се најбоље може разумети у радикалној кампањи психијатра Фредрика Вертхама (Fredric Wertham) у Америци, који је у својој књизи „Саблазан невиних” (негде и: „Завођење невиних”/*Seduction of the Innocent*, из 1954. године) оптужио стрип за социјалне девијације и друштвени суноврат⁴⁶, а што је под притиском јавности одмах исте године довело до стварања *Кодекса сџрипија* (*Comics Code*)^{47,48}. Отуда наглашена потреба да се, нарочито у другој половини века свог постојања, стрип ослободи друштвених дискриминација и уведе под окриље уметности, па се тако и његове дефиниције током друге половине XX века постављају у односу на различите теорије медија (наспрам теорија уметности).

⁴⁴ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 10.

⁴⁵ Lazić, B. nav. delo, str. 209.

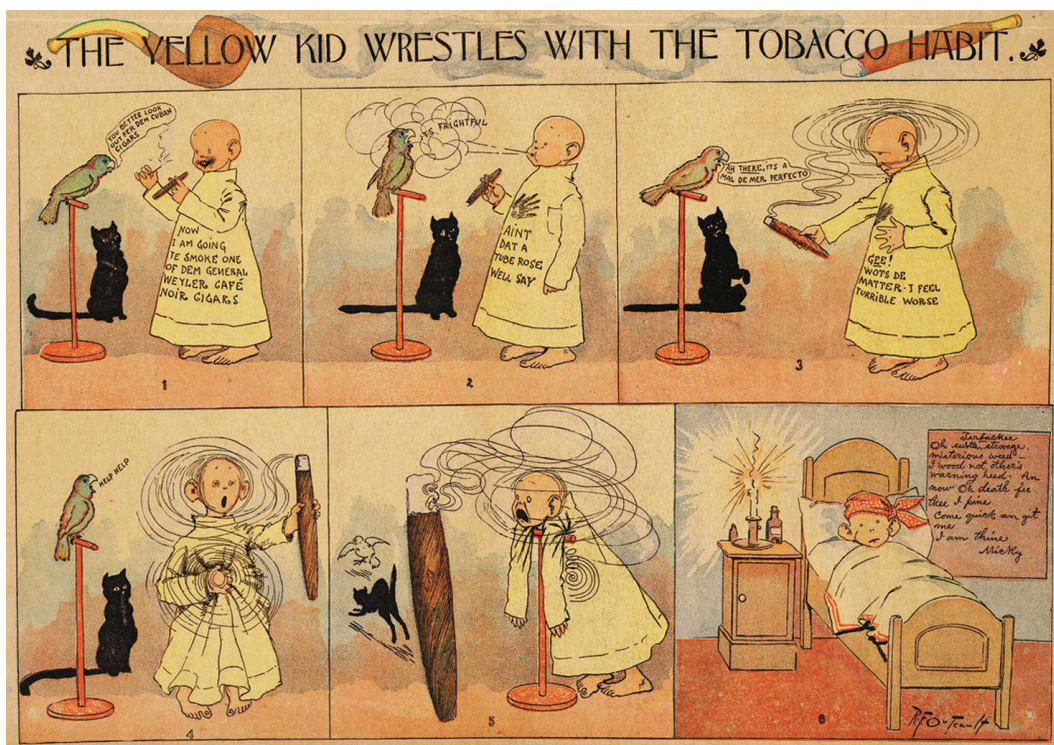
⁴⁶ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 38.

⁴⁷ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 212-215.

⁴⁸ Kodeks američkog udruženja izdavača stripova, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1975, str. 261-265.



Слика 1. Прво појављивање Жужиој герана у жутој одећи, 5. јануар 1896.



Слика 2. The Yellow Kid wrestles with the tobacco habbit, 27. децембар 1896.

1.2. Новински стрип, ослобађање форме

Прве штампане форме стрипа публиковане су у дневним новинским издањима⁴⁹ (и касније часописима)⁵⁰ у којима су основу појаве стрипа најавиле новинске карикатуре^{51,52,53,54,55}, а које су на извештан начин означавале борбу за превласт издавачких кућа и освајање публике⁵⁶. Стрип је настао превасходно из комерцијалних интереса, као манифестација власничких и производних односа, јер ствараоци стрипа нису претходно имали идеје за које су тражили медиј за реализацију, већ је из новина и капацитета штампе (ротационе машине) које су биле намењене финансијској експлоатацији, стрип био прилагођен нивоу публике⁵⁷. Првим дневним стрипом сматра се „Мат и Џеф” Бада Фишера („Mutt and Jeff”, Bud Fisher [Сл. 3 и 4]), који је почео да излази 1907. године⁵⁸.

Иако је (само привидно) у првим деценијама стрип био маргинални додаток дневних и недељних листова, био је један од његових најутицајнијих делова⁵⁹ и постао гаранција комерцијалног успеха⁶⁰. Стрип је у својим почетним формама обично рађен у форми каиша (неколико секвенци у низу) или табле стрипа – поједини аутори су током седмице објављивали дневне каишеве, који су у недељним издањима слагани у страницу стрипа⁶¹. Био је чест и случај да су стрипови у форми каиша били самостални стрипови једног одређеног аутора у само једном појединачном реду, јер је страница садржала више од једног аутора – што је условљавало њихов карактер и ритам⁶². Тек понеки рани аутори, попут Винзора Мекеја (Winsor McCay), своје су радове структурисали на начин да оваква подела странице није могућа, односно, тако да би рашчлањивање странице у том случају разбијало наративни ток.

⁴⁹ Вељашевић, Владимир, *Ненаративни стрип – примена принципа формалне редукције* [докторски уметнички пројекат], Београд, Факултет ликовних уметности, 2014, стр. 15.

⁵⁰ Dunjić, Ana Marija, Strip u svetlu digitalizacije, *CM, Časopis za upravljanje komuniciranjem*, br. 11, Beograd, 2009, str. 106.

⁵¹ Lazić, B. nav. delo, str. 29.

⁵² Ignjatović, Srba, *Poetizam stripa*, Osijek, Revija, 1979, str. 5-6.

⁵³ Zupan, Z. nav. delo, str. 12.

⁵⁴ Horvat-Pintarić, Vera, Autorski strip zagrebačke škole, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1975, str. 140, 142.

⁵⁵ Savić, Boban, *O ilustraciji* [magistarski rad], Beograd, Fakultet primenjenih umetnosti, 2003, str. 30.

⁵⁶ Marić, Miroslav, O Novom stripu i Studiju za novi strip, u: Janković, Bojan, Danilo Stojić (priredivači), *Studio za novi strip*, Academica, Užice, 2007, str. 40.

⁵⁷ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 31.

⁵⁸ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 32.

⁵⁹ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 7.

⁶⁰ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 81.

⁶¹ Eisner, W. cit., p. 159.

⁶² Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 18.

Први стрип који никада није излазио у дневним каишевима, а штампан је само у недељним таблама био је „Принц Валијант” Харолда Фостера („Prince Valiant”, Harold Foster), што ће бити пример који ће следити и многи други аутори^{63,64}. Недељни комични стрип на једној табли, остаје типичан производ америчке штампе⁶⁵, као и постепено увођење истоветног јунака – претече стварања стрип серијала⁶⁶.

Код нас је први објављен стрип у штампи (у наставцима) био „Тајни агент Икс-9”^{67,68,69} сценаристе Дашијела Хемета и цртача Алекса Рејмонда („Secret Agent X-9”, Dashiell Hammett, Alex Raymond [Сл. 5]), који излази у „Политици” од 1934. године најављен као „роман у сликама”^{70,71}. Бранислав Милтојевић у студији „Антологија нишког стрипа” забележио је у целости ову помпезну најаву:

„Од сутра у „Политици”! Најновије чудо нашег времена: роман који се чита два минута дневно; мање се чита а више се гледа; имате биоскоп код своје куће. У сутрашњем броју почеће „Политика” да објављује и један нови роман потпуно непознате врсте код нас: роман у сликама или, како то зову Американци, роман у стриповима, што ће рећи каишевима, дакле каишевима слика”⁷².

Тек крајем тридесетих година XX века стрип аутори почињу да објављују свеске стрипа^{73,74,75}, у којима стрип има сасвим други концепт структурирања – у коме он није збир дневних или недељних стрипова⁷⁶. Б. Тирнанић парафразирајући Меклуана (Marshall McLuhan), износи интересантно запажање о овој промени: „...дневни је новински стрип створио код читаоца утисак о трајној повезаности једног дана са другим, али је, исто тако, урођен у мозаичку структуру новина, био чврсто повезан и са свим оним елементима

⁶³ Tirnanić, Bogdan, *Ogled o Paji Patku*, Beograd, XX vek, 1989, str. 71.

⁶⁴ Павковић, В. (2001) нав. дело, стр. 58.

⁶⁵ Павковић, В. (2001) нав. дело, стр. 96.

⁶⁶ Lazić, V. nav. delo, str. 34.

⁶⁷ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 31.

⁶⁸ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 303.

⁶⁹ Кљакић, Љубомир Ј., Југословенски стрип у светском контексту, Тезе за једно историографско истраживање, *Трећа генерација: оиледи о сиррију, фијуралној нарацији, популарној култури, истрајању за слободом, ушоици и сродним шемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 3-4.

⁷⁰ Марковић, Горан, Скривено благо, *Полишка, Поиледи*, од 25. јануара 2014. године.

⁷¹ Радовановић, М. нав. дело, стр. 26.

⁷² Милтојевић, Бранислав, *Антологија нишкој сиррија*, Ниш, Просвета, 2004, стр. 16.

⁷³ Тусаков, А. nav. delo, str. 11.

⁷⁴ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 199.

⁷⁵ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 36.

⁷⁶ Tirnanić, V. nav. delo, str. 125.

(невеселе) стварности о којој говоре новинске вести”⁷⁷. Зато сматра, да би ма који стрип (у овом осврту наводи пример „Супермена” / „Superman”) лансиран као новински, био осуђен на неуспех, јер би га форма новина чинила интегралним делом реалности дневних вести, те тако појачавала тескобу читаоца у већ постојећој безизлазној перспективи тадашњице. Не заборавимо да је новински стрип, у великој мери жанровски био постављан као комични. Зато велики и никад превазиђени успех „Супермена”, Тирнанић приписује и његовој форми – он никада није штампан као новински, те закључује да је заслуга његовог успеха и у новом медијском облику у коме се овај стрип лансирао⁷⁸.

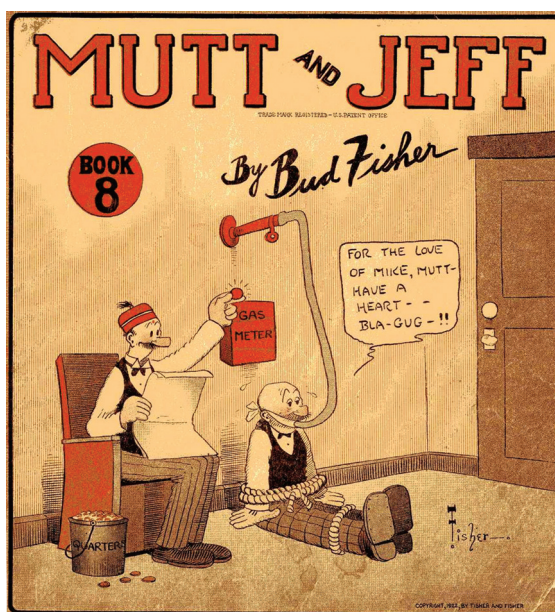
Осамостаљивање стрипа у штампаним публикацијама које су садржавале само стрип, у односу на новинске и друге којима је стрип био само интегрални део или издаван као сепарат, означило је изузетно важну прекретницу и важну тачку у развоју медија, јер је стрип сада могао да се сагледа и као самостално независно дело, што ће своју кулминацију доживети у форми графичких романа седамдесетих година XX века.

⁷⁷ Тирнанић, В. нав. дело, стр. 124-125.

⁷⁸ Тирнанић, В. нав. дело, стр. 124.



Слика 3. Mutt and Jeff, реклама у San Francisco Chronicle, 1916.



Слика 4. Бад Фишер, Mutt and Jeff, Book 8, 1922.



Слика 5. Тајни ајент Икс-9, прво издање у форми књиге стрипова (насловна страна, Book 1), Philadelphia, David McKay, 1934.

1.3. Девета уметност, стрип!

Од чувеног есеја Р. Мунитића из 1975. године објављеног у часопису „Култура” под називом *Стириј – девейта умјейносї?* до проширеног, допуњеног истоименог (*Девейта умјейносї, стириј*) издања Факултета примењених уметности готово три деценије касније (2006), у импресуму факултетског издања назначена је измена у интерпункцији наслова, односно њена значењска сувишност, у симболици потврде стрип медија као припадајућег *умјейничком*. Током овог и прошлог века, велики број аутора стрипа, као и резултати њиховог деловања, дали су нам (и дају) основе за нова преиспитивања ове форме наслова, с обзиром на чињницу да стрип као појам обухвата широк дијапазон дела, приступа или форми, те интерпункцијски знак узвика на крају наслова овог поглавља симболички упозорава на потребну ревизију.

Наиме, у ширем смислу дефинисања уметности (код С. Меклауда) која се може разумети као „било која људска активност која се не уклапа у један од два основна инстинкта наше врсте: опстанак или репродукцију”⁷⁹ или многих одредница стрипа (већ разматраних у поглављу 1.1.1.) потребно је истаћи реверзибилност обе дефиниције због тога што стрип медиј не претпоставља уметничко дело, као што ни уметност схваћена у ширем смислу не претпоставља форму стрипа. Међутим, овај аспект је важан због граничних форми стрипа, због тога што се често огледају у неким другим дефиницијама (слика, скулптура, вишемедијска уметност, анимација итд), које би, могло би се претпоставити, индуковале уметничко унутар дела, без обзира на његову медијску дефиницију. Узвик у наслову буди обазривост при успостављању система вредновања стрипских дела, кроз дијапазон који може бити сегментарни или целовит, али који је као такав интегрисан у евалуацију стрипа, у чијем се контексту и истиче.

Теоријска и критичка тумачења везана за место стрипа у уметности, (или пак савременој науци – Ник Сузенис, *Огравњивање/Nick Sousanis, Unflattening*^{80,81,82,83,84} [Сл.

⁷⁹ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 164.

⁸⁰ Истоимени докторски рад (пун назив: *Unflattening: A Visual-Verbal Inquiry into Learning in Many Dimension*) је првобитно одбрањен на Учитељској школи Универзитета Колумбија у Њујорку (2014), затим објављен (Harvard University Press, 2015), а код нас је преведен (прев. Марија Новаковић) и публикован 2016. године (Ник Сузенис, *Огравњивање*, Београд, Центар за промоцију науке). Овај вишеструко награђивани рад први је докторски научни рад представљен у форми стрипа.

⁸¹ Mirković, M., Doktorat zaživeo u stripu, *Novosti*, 6. 11. 2016, Доступно на: <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html%3A633633-Doktorat-zaziveo-u-stripu>, приступљено: 10. 8. 2020, 19:45.

⁸² Драгомировић, Никола, Кључ који отвара кавез, *Време*, бр. 1358, 12. јануар 2017, Доступно на: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1457060&print=yes>, приступљено: 10. 8. 2020, 20:00.

⁸³ Стефановић, Зоран, Напомена, *Култура*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развитка, 2019, стр. 1.

⁸⁴ Стефановић, Зоран, Сироче социологије, кнез неуроестетике: стрип и идентитет, *Култура*, бр. 165,

б)), крећу се од квалитативних⁸⁵, преко аксиоматских^{86,87} до опресивно-догматских⁸⁸, а важна су јер су на нашој сцени (и пре свега, европској)⁸⁹ омогућила постављање стрипа у ред са другим уметничким изразима⁹⁰, што је надаље омогућило институционализовање и улазак медија у музејске и галеријске просторе⁹¹. Традиционално се дуго сматрало да су велика дела сликарства или књижевности могућа само ако не долазе у додир, само ако дело остаје у оквиру једног медија⁹². Бројна теоријска разматрања су усмеравала своје квалитативне капацитете да стрип извуку из *йаракулїурної їеїа* и преведу у академски културни миље⁹³. Описујући деловање аутора у тадашњем југословенском простору, П. Ивановић о томе детаљно бележи:

„Прва стрип изложба одржана је у Паризу 1966. године, била је то изложба Хогартовог (Burne Hogarth) стрипа о Тарзану, а ликовна критика тадашњег Париза је одушевљено писала о тој сасвим новој и свежој појави на уметничкој сцени Европе. Прва изложба стрипа у нашој земљи одржана је 1976. у Сарајеву. Такође исте године у Загребу одржана је изложба Андрије Мауровића и то је била прва самостална изложба једног стрип уметника код нас. У Београду је прва изложба одржана 1977. у Студентском културном центру по концепцији Љубомира Кљакића, а представљала је прву тематску изложбу под називом *Фанїасїїка – сїрїї – грушїїво*”⁹⁴.

Готово деценију касније, стрипулазиу музејски простор (Салон Музеја савремене уметности, 1986. године)⁹⁵, спорадично подржавајући ауторе и формирајући колекције (Музеј примењене уметности у Београду крајем 1993. реализује велику ретроспективну поставку Радета Марковића *Књиїа о сїрїїу*;⁹⁶ у својим колекцијама садржи оригиналне

Београд, Завод за проучавање културног развитака, 2019, стр. 17.

⁸⁵ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 10.

⁸⁶ Tirmanić, V. nav. delo, str. 29.

⁸⁷ Кљакић, Љ. Ј. Стрип, проширени медиј, нав. дело, стр. 7.

⁸⁸ Kop, Nil, Razbijanje definicije stripa: odvajanje kulturalnog od strukturalnog u stripu, *Zarez*, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja, br. 247, Zagreb, 9. 1. 2009, str. 26.

⁸⁹ Tirmanić, V. nav. delo, str. 165.

⁹⁰ Ивановић, Предраг, *Београдски сїрїї* [дипломски рад], Београд, Висока школа струковних студија – Београдска политехника, 2010, стр. 39.

⁹¹ Ивановић, П. нав. дело, стр. 42.

⁹² McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 140.

⁹³ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 8.

⁹⁴ Ивановић, П. нав. дело, стр. 42.

⁹⁵ Исто.

⁹⁶ Кљакић, Љубомир Ј., Чаролија слободе, *Трећа генерација: оїледи о сїрїїу, фїїуралној нарацији*,

стрипске табле и стрипска издања)⁹⁷, док ће Центар за савремену уметност у Београду подршку алтернативном стрипу дати 1999. године⁹⁸. Поље савремене уметности је прво деведесетих (XX века) показало интересовање за укључивање алтернативног стрипа у званичну институционалну културу⁹⁹, што је за медиј изузетно важно, јер је друштвено препознавање стрипа подложно његовом присуству у музеју¹⁰⁰. У светским оквирима, слична врста институционализације започиње шездесетих у Француској и Италији¹⁰¹, иако су и много раније (већ двадесетих) изложбе стрипа спорадично биле одржаване у одређеним званичним, али комерцијализованим просторима^{102,103}. Данас у свету постоји неколико десетина музеја стрипа, на готово свима континентима, претежно у Америци и Европи¹⁰⁴.

Б. Тирнанић пак, сматра да је улазак стрипа у опсег *уметничкој* у смислу класичних уметности (при чему се вредност класичне уметности не доводи у питање), наспрам стрипа, као и напор за признавање и *нумерисање* стрипа као уметности, самог наведеног чина институционализације или увођења у уметничко, далеко сведеније питање од потребног¹⁰⁵. Тирнанић сматра да је појава неког новог медија условљена променама међуљудске комуникације, и да само представља *технолошку реализацију* социјалних односа, као и да сама његова појава, мењајући природу човека, већ припрема појаву следеће медијске форме¹⁰⁶.

У многим првим стриповима Волта Дизнија (Walt Disney) се, сем забавног карактера, уочавала могућност *извесној уметничкој уживања* – признавала су им се одређена уметничка својства¹⁰⁷. Међутим, многи значајни мислиоци друштвених прилика, попут Ека (Umberto Eco), у својим есејима релативизују појам вредности дела на релацији високе уметности и популарне културе, сматрајући да међу њима суштинске разлике и нема¹⁰⁸.

популарној култури, израћању за слободом, уједињују и сродним темама (1973–1988) [рукопис], Београд, 2010, стр. 1, фн. 1.

⁹⁷ Туцаков, Аница, Места баштињења стрипа, *Култура*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развика, 2019, стр. 177.

⁹⁸ *Крај епизоде – изложба Новог Југословенског Стрипа*, Галерија СУЛУЈ, Београд, децембар, 1999.

⁹⁹ Sekulić, Aleksandra, Radovan Popović, *Nevidljivi strip: alternativni strip u Srbiji 1980–2010*, Beograd, Narodna biblioteka Srbije, 2011, str. 20.

¹⁰⁰ Туцаков, А. нав. дело, стр. 178.

¹⁰¹ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 12.

¹⁰² Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 11.

¹⁰³ Туцаков, А. нав. дело, стр. 179.

¹⁰⁴ Туцаков, А. нав. дело, стр. 181.

¹⁰⁵ Tirnanić, B. nav. delo, str. 15-16.

¹⁰⁶ Tirnanić, B. nav. delo, str. 22.

¹⁰⁷ Ignjatović, S. nav. delo, str. 56.

¹⁰⁸ Lazić, B. nav. delo, str. 127, 161.

Питања аутентичног ауторства стрип стваралаца и њихових дела остају и даље недовољно јасна у оквиру поља девете^{109,110} и осталих уметности, јер чини се, стрип и даље *своју власнишћу лејимносћ* тражи ван себе¹¹¹. Посебан је куриозитет да је прва званична институција за истраживање стрипа, формирана 1962. године у Француској¹¹², основана под називом *Centre d'étude de la littérature d'expression graphique* (Центар за изучавање **књижевности** графичког израза), упркос томе што се стрип сматра ипак ближи сликарству и филму, него књижевности¹¹³. Најзад, форма *графичког романа* (graphic novel), поново актуелизује ово питање, постављајући га на „границу стрипа и илустроване **књиге** за одрасле”¹¹⁴, не удаљавајући се знатно од класичних форми, где је једна цела затворена епизода могла бити сматрана *стрип-приповећком*¹¹⁵. Овде је потребно нагласити да је графички роман, „изведена форма стрипа и литерарног приповедања”, упоредо стрипу изборио своје место као аутохтона изражајна форма¹¹⁶, али у односу на класичан стрип, како Б. Милтојевић запажа, има очигледне разлике:

„(1) традиционална стрип свеска је танка – графички роман преопширан; (2) прва је ухефтана – роман савршено повезан; (3) драматична, акциона насловна страна – енигматична, озбиљна насловна корица; (4) на корици, свеске немају отиснуто ауторско име – имена аутора романа су на омоту, фотографије су преломљене на полеђини; (5) критике ирелевантне – цитати критика налазе се на омоту графичких романа; (6) јефтин папир – папир високог квалитета; (7) рекламе на тзв. наспрамним странама – нема реклама; (8) периодично излажење – издавачка форма књига; (9) свеске су јефтине – графичке новеле су скупе... итд”¹¹⁷.

Иако се стрипу се не може порећи припадност *приповедачким уметностима*, као што је то случај и са другим таквим медијима (филм, позориште, итд)^{118,119}, он се не може сагледавати као књижевни жанр или стил ликовне уметности, без обзира што са другим

¹⁰⁹ Ивков, С. нав. дело, стр. VI.

¹¹⁰ Лазић, Л. нав. дело, стр. 264.

¹¹¹ Lazić, B. nav. delo, str. 157.

¹¹² Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 8.

¹¹³ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 17.

¹¹⁴ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 114.

¹¹⁵ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 295.

¹¹⁶ Miltojević, Branislav, *U naukovoj mreži*, Beograd, Narodna knjiga, 2006, str. 184, 190.

¹¹⁷ Miltojević, B. (2006) nav. delo, str. 187.

¹¹⁸ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 102, 234, 300.

¹¹⁹ Marić, M. nav. delo, str. 40.

уметностима дели и многе заједничке карактеристике¹²⁰.

Ово поглавље истиче кључна места која је важно ревидирати због могућих промена или уочавања новина у медију. У контексту пројекта „Невидљиви шалас – експериментални тактилни стрип” у коме се својеврсном иновацијом на садржинском и формалном плану представља стрип данас, тражи се одговор на питање о односу данашњих стрип форми и оних насталих током историје медија, јер се савремене, најчешће вишемедијске, често граниче са другим уметностима, актуелизују као врста пред-форми стрипа и више него што је то до сада био случај, антиципирају његов будући развој или наредну трансформацију.

¹²⁰ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 151, 163.



Слика 6. Ник Сузенис, *Одравњивање* (табла стрипа), Cambridge, Harvard University Press, 2015.

2. Утицај уметности на развој стрипа:

медијска разграничења и екстензије ка инклузивности

2.1. Стрипско поље у сликарству и позоришној уметности

Стрип као полазиште изузетно је био интересантан уметницима авангардних покрета двадесетих година XX века, поп-арта и наративне фигурације¹²¹. Нарочито су радови поп-арт уметника (Енди Ворхол/Andy Warhol, Рој Лихтенштајн/Roy Lichtenstein) појачали свест о стрипу као делу наше свакодневнице, али су њихова дела, користећи за свој рад претежно ликове и технике стрипа, потпуно искључивала наративност као компоненту, задржавајући се на миметичкој транспозицији језика стрипа у други медиј¹²² (Сл. 7-9). У међумедијској комуникацији, стрип је био упућенији на филм, анимацију и књижевност него на сликарство, још мање на графику¹²³.

Још од првих деценија XX века, стрип је инспирисао и позоришне ауторе (Сл. 10-13). Гас Хил (Gus Hill) 1914. године на Бродвеју поставља интерпретацију Макманусовог стрипа „Васпитање оца” (George McManus, „Bringing up Father”)¹²⁴, а 1922. године Џон Олден Карпентер (John Alden Carpenter) компонује у Њујорку балет инспирисан Херименовим (George Herriman) стрипом „Krazy Kat”^{125,126}, те током деценија релације стрипа и позоришта остају блиске до данас, чак и на нашој савременој позоришној сцени (од 2016. године у режији Кокана Младеновића изводи се представа „Алан Форд – повратак отписаних”)¹²⁷. Иако је, несумњиво, у овом стогодишњем оквиру постојао одређени број (покушаја) адаптација стрипа у позоришне представе, наведена дела са почетка времена стрипа до данашњице су истакнута као примери непрекинутог интересовања за стрип који позоришни аутори настоје да анализирају разграђујући га по елементима, транспонујући их у просторно-временске позоришне односе и нудећи нове оквире за сагледавање структуре позоришног дела.

¹²¹ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 6.

¹²² Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 33, 238.

¹²³ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 25.

¹²⁴ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 33.

¹²⁵ Miltojević, B. (2006) nav. delo, str. 121.

¹²⁶ Seldes, Gilbert, Ljubavni snovi, ili jedna mačkica ne kao druge, *Pegaz*, br. 7, Novi Sad, NIP „Forum”, OOUR Marketprint, mart 1978, str. 50.

¹²⁷ Lucić, Predrag, *Alan Ford/Vrnitev odpisanih*, Gledališće Koper, Kamerni teatar 55, 2016, Доступно на: <https://www.gledalisce-koper.si/repertoar/alan-ford-vmitev-odpisanih/>, приступљено: 25. 8. 2020, 13:40.



Слика 7. Рој Лихтенштајн, *Drowning girl*, уље и синтетичка полимерна боја на платну, 1963, (Колекција МоМА)



Слика 8. Енди Ворхол, *Dick Tracy, казеин* на платну, 1963.



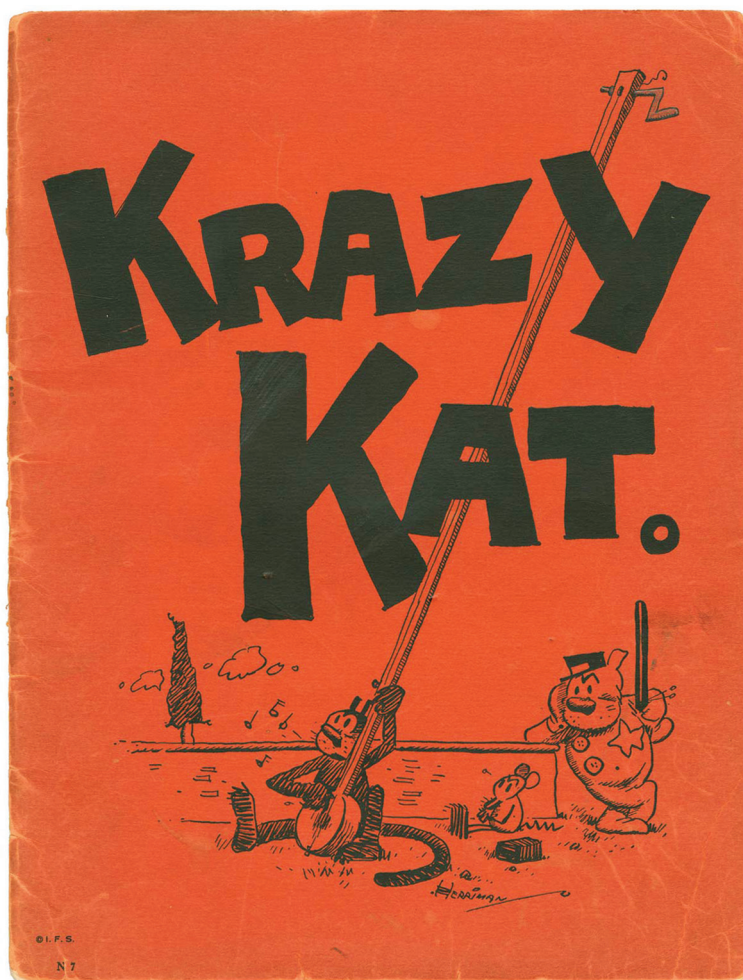
Слика 9. Енди Ворхол, *Dick Tracy*, 1960.



Слика 10. Џон Олден Карпентер, *Crazy Kat*, сцена из балетске представе, Њујорк, 1922.



Слика 12. Гас Хил, *Bringing Up Father*, поштанска дописница са сценом из представе, Њујорк, Kraus Mfg. Co, 1914.



Слика 11. Џон Олден Карпентер, *Crazy Kat: A Jazz Pantomime*, насловна страница штампаних клавирских партитура (илустровао Џорџ Херимен), 1922.



Слика 13. Alan Ford – *Vrnitev odpisanih*, Gledališče Koper/ Kamerni teatar 55, сцена из представе, 2016.

2.2. Филм и стрип – међусобни утицаји и искорак ка инклузији

Настали у исто време (уобичајено се за годину узима 1895. у којој се штампа први новински стрип, а емитује први [неми] филм), филм и стрип су током првог века постојања деловали и развијали се упоредо, несумњиво утичући један на други. Стрип је филму ближи него било ком другом медију¹²⁸, иако је стрип „позајмљивао” одређене елементе и из других уметности (књижевност, музика, позориште)^{129,130}. Поједини аутори стрипа (Џо Кјуберт/Јоџе Кјуберт), дословно себе сматрају режисерима¹³¹ стрипа, што се не чини нетачним, посебно ако знамо да прелом табли¹³² управо захтева вештину вођења и усмеравања радње – уметност режије¹³³. Зато је важно истаћи њихова преклапања и разлике у принципима структурисања, које су значајне за обухватније сагледавање стрип медија.

Код читања стрипа не постоји било каква врста временског ограничења или условљавања¹³⁴, као што је то случај са филмом – количина времена коју читалац стрипа има на располагању за његово истраживање је практично неограничено¹³⁵ односно, сама дужина и начин „читања” поједине слике у стрипу је произвољна¹³⁶. Ова временско-просторна дистинкција, условљена је трајањем (не и дужином траке) у филму, односно дужином – бројем страница стрипа (не и временом које је потребно за његово читање)¹³⁷. За разлику од филма, стрип је морао да створи илузију времена¹³⁸ фиксирањем динамичког кретања – док је код стрипа то *кинеишичка* илузија, код филма је *ојшичка*¹³⁹. Притом, треба имати на уму да филмска слика најчешће фиксира реалистичку стварност, док стриповска слика настаје као „доживљај” те стварности, чиме добија своју властиту *ликовност*, представљајући њоме тек могућу стварност¹⁴⁰. Док је филмска слика „коначна”, слика у стрипу ретко кад има дефинитивно значење као у филму, па се може читати на велики број различитих начина¹⁴¹.

¹²⁸ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 15.

¹²⁹ Павковић, В. (2001) нав. дело, стр. 8.

¹³⁰ Dunjić, A. nav. delo, str. 99.

¹³¹ Rustemagić, Ervin, *Profesionalne tajne stripa*, Celje, Strip Art Features, 2011, str. 107.

¹³² Lazić, B. nav. delo, str. 58.

¹³³ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 253.

¹³⁴ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 36.

¹³⁵ Eisner, W. cit., p. 144.

¹³⁶ Ђирић, Растко, Стрип о стрипу, *Синум*, бр. 1, Београд, Факултет примењених уметности, октобар 2006, стр. 41.

¹³⁷ Ješić, D. (2002) nav. delo, str. 6-7.

¹³⁸ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 9.

¹³⁹ Хорн, Морис, Гррр! Фијууу! Трас! или: како да заволите стрип а да не изгубите углед, *Леџаз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974, стр. 9.

¹⁴⁰ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 288-289.

¹⁴¹ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 289.

У две краће студије, филмски критичар Д. Јешић са великом пажњом и прецизношћу приказује грађу којом описује филмска остварења чија су полазишта или инспирација били стрип јунаци, серије или едиције, као и примере оних који су са филмске траке трансформисани у стрип (тзв. *tie-in* издаваштво)¹⁴², а које у публици формирају читаве групе *инијернауџа*¹⁴³ и значајно подстичу интересовање за стрип¹⁴⁴. Уз приказе ових остварења, даје осврт на везе филма и стрипа, пре свега појмом „сликовне траке” као основе оба медијума¹⁴⁵, истичући да, упркос појави других медија (телевизија, радио, интернет) њихова веза није ослабљена, нити су филм и стрип њима потиснути као што је било претпостављано¹⁴⁶.

Филм је на почетку, по својим спољним обележјима, био веома близак стрипу¹⁴⁷ – код немог филма, вербални део се појављивао у статичној текстуалној форми, али је ова блискост убрзо нестала, чим је филм добио звук¹⁴⁸. Овај однос се могао разумети односом капција¹⁴⁹ и цртежа у оквиру поља у стрипу, или уопштено, односом капција или текстова који су својом дужином исписа некада заузимали простор једног целог призор-поља, те подсећали на илустровану прозу¹⁵⁰.

Где се сусрећу филм и стрип? „Кадар” је вероватно најочљивија сличност, као и употреба планова и ракурса¹⁵¹. Више аутора слаже се да многе технике које филм користи (технике филмског реза, кадрирања, панорамике), воде порекло од стрипа^{152,153,154,155,156}, док други сматрају да их (планови, кадрирање, монтажа) стрип преузима од филма¹⁵⁷, или да су им изражајни елементи истоветни¹⁵⁸. Харви Курцман (Harvey Kurtzman) је педесетих година XX века први у стрипу развио синеастичку технику *дубинској кадра*, односно филмског зум-ефекта¹⁵⁹. Б. Тирнанић истиче монтажне принципе као основу

¹⁴² Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 304.

¹⁴³ Miltojević, Branislav, *Digitalni strip*, Novi Sad, Komiko, 2013, str. 96.

¹⁴⁴ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 150.

¹⁴⁵ Ješić, D. (2002) nav. delo, str. 5.

¹⁴⁶ Isto.

¹⁴⁷ Posavac, Zlatko, Strip i stripologija, *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, br. 22–23, Zagreb, 1975, 126–150, str. 131.

¹⁴⁸ Ješić, D. (2002) nav. delo, str. 6.

¹⁴⁹ Видети: поглавље 5.2.

¹⁵⁰ McCloud, Scott, *Making comics*, New York – London – Toronto – Sydney, HarperCollins Publishers, 2006, p. 143.

¹⁵¹ Gulín, Martina, *Film i strip kao srodni mediji* [diplomski rad], Zagreb, Filozofski fakultet, 2013, str. 2, 18.

¹⁵² Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 96.

¹⁵³ Ješić, D. (2002) nav. delo, str. 9.

¹⁵⁴ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 11.

¹⁵⁵ Miltojević, B. (2006) nav. delo, str. 125.

¹⁵⁶ Horvat-Pintarić, V. nav. delo, str. 135.

¹⁵⁷ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 66.

¹⁵⁸ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 234.

¹⁵⁹ Miltojević, B. (2006) nav. delo, str. 88-89.

сродности двају медија, појашњавајући да стрип монтажа настаје у простору и „ломи” време, док филмска монтажа настаје у времену и „ломи” простор¹⁶⁰. Најважнија разлика између стрипа и филма управо је у томе што је у стрипу време функција простора¹⁶¹, а у филму простор функција времена^{162,163}. Простор за стрип је оно што је време за филм¹⁶⁴; време у стрипу се нити троши, нити укида – то је време вечне садашњости^{165,166,167}.

Оно што стрип преузима од филма (филма у епохама), нарочито је утицало на његов развој јер је омогућило читаоцима бег из реалности, чак и могућност да у њој читалац остане и између две временски удаљене епизоде¹⁶⁸. Томе је посебно допринела драматуршка пракса *иреласка рампе*, којом се читалац у причу уводи и као актер¹⁶⁹. Филм у епохама је циљано избегавао разрешење радње у оквиру једне епизоде, по правилу прекидајући је на најзанимљивијем месту – структура у којој крај једне приче долази на почетак друге, стварала је интервале између наставака, што је такође постајало делом драмске експресије¹⁷⁰. Стрип у наставцима затим ће реверзибилно потакнути телевизијски серијски филм^{171,172}.

Код нас је (иако у „Чудотворном мачу” из 1950. године могу бити уочене сличности са стрипом „Баш Челик” Ђорђа Лобачева)¹⁷³ по својевремено изузетно популарном стрипу „Мирко и Славко”, снимљен филм истог назива у режији Торија Јанковића (премијерно приказан 1973. године)^{174,175} и то је дуго година било једино кинематографско остварење инспирисано стрипом¹⁷⁶ – тек 2009. године Алекса Гајић реализује анимирани филм „Едит и ја” настао по истоименом стрипу. Након „Мирка и Славка” није забележена ни једна друга екранизација стрипа на нашим просторима и то остаје први и једини играни филм рађен на основу неког стрипа, као што је Гајићев анимирани филм јединствени подухват такве врсте у области анимираног филма. Интересовање за превођење стрипа у цртани

¹⁶⁰ Tirnanić, B. nav. delo, str. 26, 190.

¹⁶¹ Хорн, М. нав. дело, стр. 10.

¹⁶² Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 102.

¹⁶³ Хорн, М. нав. дело, стр. 10, фн. 8.

¹⁶⁴ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 7.

¹⁶⁵ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 106.

¹⁶⁶ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 104.

¹⁶⁷ Хорн, М. нав. дело, стр. 10.

¹⁶⁸ Tirnanić, B. nav. delo, str. 125.

¹⁶⁹ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 8.

¹⁷⁰ Tirnanić, B. nav. delo, str. 125.

¹⁷¹ Tirnanić, B. nav. delo, str. 128.

¹⁷² Ćosić, Bora, Republika strip, *Sodoma i Gomora*, Beograd, Nolit, 1984, str. 123.

¹⁷³ Радовановић, М. нав. дело, стр. 50-51.

¹⁷⁴ Ивков, С. нав. дело стр. 24-25.

¹⁷⁵ Zupan, Z. nav. delo, str. 66.

¹⁷⁶ Stojanović, Marko (priređ.), *Leskovački strip 1950–2010*, Leskovac, samostalno izdanje, 2010, str. 9.

(анимирани) филм, може се разумети идејом о (цртаној) анимацији као оживљеном, филмованом стрипу^{177,178,179,180}, али без обзира на сродност, цртани филм (исто као и илустрација) остаје форма која се концентрише у само једну тачку, различита од стрипа који мора да одржава континуитет кроз целу секвенцу¹⁸¹.

Алтернативни талас стрипа у Америци педесетих и шездесетих година XX века, везао је филм и стрип у фанзинима и магазинима тада популарном техником „fumetti” (италијански – „облаци дима”). У питању су биле адаптације хорор филмова у поменутој фумети-техници, коју су чиниле серије фотографија¹⁸², коришћене уместо цртежа у стриповима, са класичним филактерама са текстом¹⁸³. Касније ће (нарочито у другој половини XX века) овај принцип у сличним формама бити коришћен у великом броју различитих врста издања и магазина – сматра се да су ова издања чак индиректна претходница дигиталних, *покрећних* стрипова¹⁸⁴.

Док је стрип инклузивности одговорио само у садржајном смислу увођењем јунака са хендикепом¹⁸⁵, филм се адаптирао својим важним изражајним елементом. Оно што је у свету одавно омогућено лицима са оштећеним видом, код нас је иницирало удружење „Хомер” 2005. године пројектом адаптације филмова за слепе. Од тада је адаптирано више од педесет филмова, а удружење дуги низ година реализује и фестивал филма за слепе. Интересантно је да је филм као решење на овај захтев трансформисао звук, изузетно важан сегмент медија.

Транспоновање стрипских садржаја ретко је мотивисано укључивањем публике оштећеног вида или специфичног инвалидитета. Једно је извесно – стрип у односу на филм, о овој теми размишља са неоправданим закашњењем и у националним оквирима, али као медиј који је „одувек највише учио од филма, дичући његов наративни принцип на ниво интерактивности”¹⁸⁶, стрип овом изазову филма одговара отварањем новог поглавља у својим експерименталним формама, са амбицијом повратног утицаја у домену инклузије, не само на филм, већ и на остале форме визуелних уметности.

¹⁷⁷ Ignjatović, S. nav. delo, str. 43.

¹⁷⁸ Вукотић, Душан, Троструки поздрав стрипу, и поговор том поздраву, *Пеџаз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974, стр. 4.

¹⁷⁹ Мунитић, Ранко, Рађање једне школе, или од „Патуљка Носка” до „Оскара”, *Пеџаз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974, стр. 115.

¹⁸⁰ Horvat-Pintarić, V. nav. delo, str. 140.

¹⁸¹ Хорн, М. нав. дело, стр. 8.

¹⁸² Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 43.

¹⁸³ Milojević, B. (1994) nav. delo, str. 28-29.

¹⁸⁴ Milojević, B. (2013) nav. delo, str. 119.

¹⁸⁵ Видети: поглавље 4.1.

¹⁸⁶ Popović, R. nav. delo.

2.3. Илустрација и стрип

Веза стрипа и илустрације, вероватно је подједнако комплексна колико и веза стрипа и филма, али у различитим равнима. Извесно је да се илустрација као начин визуелне интерпретације књижевности у најширем смислу јавља пре стрипа – претходи ли илустрација стрипу и у каквом су дијалогу?

Илустрација је ликовно дело чија је једна од главних карактеристика наративни потенцијал¹⁸⁷, док се у ужем смислу илустрација схвата као „само визуелно тумачење поред ње штампаног текста”¹⁸⁸. Занимљиву студију о вези илустрације и стрипа износи у каталогу „60 година домаћег стрипа у Србији 1935–95” С. Ивков, који заступа тезу о илустрацији као директној претходници стрипа из које он проистиче¹⁸⁹. Ивков говори о појму илустрације који појам стрипа надвладава¹⁹⁰, притом одвајајући визуелно и вербално као илустрацију и текст, наслућујући пак поменути обухватањем, да је и сам текст у стрипу (а нарочито кроз конвенције ономотопеја) исто тако – визуелизован. У даљем излагању он мења позиције стрипа и илустрације у поменутој дефиницији и стрип дефинише и као „илустрацију текста или подразумевајућег невербалног наративног садржаја који креира стрипар”¹⁹¹, најзад потпуно изједначавајући ова два појма¹⁹². У закључној тези потврђује хијерархијску превласт стрипа: „стрип је увек илустрација, а илустрација није увек стрип”¹⁹³. На сличан начин, иреверзибилност стрипа према карикатури, истиче Н. Милићевић¹⁹⁴ но, с обзиром да се стрип сврстава у графичке уметности, његово изједначавање са илустрацијом или карикатуром било је уобичајено¹⁹⁵, посебно због чињенице да је стрип у периоду настајања из илустрације у часописима и новинске карикатуре (класичне фигурације) црпео свој стил и естетику¹⁹⁶. Естетика стрипа обично почива на дуалитету комерцијалног, фотографског реализма и карикатуралности¹⁹⁷.

Изједначавање илустрације и стрипа, по мишљењу Н. Кона (Neil Cohn), па тако и сликовница и стрипова, без обзира на сличан спој текста, кадра и радње, није могуће јер

¹⁸⁷ Savić, B. nav. delo, str. 59.

¹⁸⁸ Ивков, С. нав. дело, стр. 247.

¹⁸⁹ Ивков, С. нав. дело, стр. 249.

¹⁹⁰ Ивков, С. нав. дело, стр. 247.

¹⁹¹ Ивков, С. нав. дело, стр. 248.

¹⁹² Исто.

¹⁹³ Исто.

¹⁹⁴ Stojanović, M. (2010) nav. delo, str. 69.

¹⁹⁵ Хорн, М. нав. дело, стр. 8.

¹⁹⁶ Купер, Р. нав. дело, стр. 120, 125.

¹⁹⁷ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 19.

постојање одређених елемената у делу само по себи нужно не носи значење, и одређује дело само на основу улоге коју у њему имају¹⁹⁸.

Међутим, и у примеру најконвенционалнијег стрипског облика¹⁹⁹, који подразумева потпуну одвојеност текста и слике, визуелизовани део приче постоји као независан од самог текста, односно, његово одсуство би без обзира на квантитативни однос текст-визуал, значило урушавање наративног тока, као и одсуство текста. Одсуство илустрације у одређеном литерарном делу, неће утицати на његову целовитост. Илустрација зато представља само потпору, посредством које се остварује *препознавање*, односно, њена је улога у литерарном делу помоћна и секундарна²⁰⁰.

В. Ајзнер илустрацију и стрип одваја као визуелне категорије, на начин да цртеже у стрипу и не сматра илустрацијама, већ *визуалима*²⁰¹, што је обухватније и могуће тачније тумачење, јер цртеж у стрипу у смислу наративне функције мења (допуњује или потпуно замењује) текст, односно учествује у наративу колико и сам текст (уколико постоји). Цртачки (или другим ликовним или графичким средствима) визуелизовати причу, Ајзнер приписује искуству стрипа, док илустрацију везује само за ликовно тумачење текста у литерарним делима. Зато је упитно колико се стрип може истицати као медиј у коме се илустрација налази у најприснијој вези са текстом²⁰².

За експериментални стрип чије се преиспитивање одиграва унутар оквира једне секвенце, важна су искуства експерименталне илустрације. Као гранично подручје у коме резултати углавном релативизују или проширују медиј илустрације²⁰³, најдаљи експерименти се тичу апстрактних илустрација, чија се тежина задатка огледа у остваривању конкретности апстрактног²⁰⁴, чиме су експериментисали и аутори стрипа.

Занимљив експеримент у области илустрације су „невидљиве илустрације”, чије је одсуство ликовности концептуално оправдано, а заправо испуњено сложеним ауторским промишљањима као садржајем²⁰⁵. Претпоставка је да би ови радови, у контексту инклузивног промишљања илустрације, сигурно били добро полазиште за даље сличне експерименте и трансформације постојећих, а које би могле укључити и део публице оштећеног вида.

¹⁹⁸ Kon, N. nav. delo, str. 25.

¹⁹⁹ Ћирић, Р. (2006) нав. дело, стр. 36.

²⁰⁰ Ignjatović, S. nav. delo, str. 13.

²⁰¹ Eisner, W. cit., p. 153.

²⁰² Savić, B. nav. delo, str. 31.

²⁰³ Savić, B. nav. delo, str. 45.

²⁰⁴ Đukanović, Zoran, Vavilonska kula stripa, *Vidici*, br. 235/YU strip magazin SPECIJAL, Beograd, 1985, str. 4.

²⁰⁵ Savić, B. nav. delo, str. 49.

II АЛТЕРНАТИВЕ

Смерносћ никада није била одлика сирџа.

Лес Даниелс

3. Историја експеримента у стрипу

3.1. Дефиниција протострипова – индукција или трансформација форме

Обележавајући историјску нулту тачку настанка стрипа, многи теоретичари стрип везују за време технолошких иновација, односно експанзију штампаних медија крајем XIX и почетком XX века, означавајући овај период као почетак „модерног стрипа”²⁰⁶ (поједини теоретичари *модернизам* стрипа постављају у педесете године XX века)²⁰⁷. Иако су око ранијих сличних форми мишљења подељена²⁰⁸, постоји сагласност о разликовању дела из претходних периода и она су обухваћена појмом *ipsostrippii*^{209,210}. Док су поједини аутори у другој половини XX века већ критиковали одсуство дистинкције код неистомишљеника²¹¹, та се питања поново отварају у теоријским разматрањима савременог периода и више деценија касније (Марко Радовановић, *Српски стрип – њорекло, развој, значај*), што може указивати на важност разумевања релације стрип – *визуелна нарација*, која умногоме зависи од контекста одређеног дела. Б. Тирнанић је сматрао депласираним тражити корене стрипа у историји *ликовних уметности*, јер је сматрао да стрип настаје тек услед одређених друштвених услова²¹², а чињеницу да одређена дела садрже елементе стрипа, објашњава искључиво спорадичним друштвеним ексцесима који су током столећа тек наговештавали одређену промену. Истовремено, утопијске глорификације стрипа П. Радичевића „први стрип на свету” проналазе у афричким пећинама (Либија) и залазе у далеку прошлост све до периода од 10.000 година пре наше ере²¹³, док нешто блажи ставови иду само неколико хиљада година у прошлост²¹⁴. Н. Кон је то објашњавао тежњом да се проналажењем примера у историји уметности вредност стрипа оправда у модерном друштву²¹⁵, али да се упркос томе, стрип

²⁰⁶ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 33.

²⁰⁷ Posavac, Z. nav. delo, str. 139.

²⁰⁸ Радовановић, М. нав. дело, стр. 1.

²⁰⁹ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 34.

²¹⁰ Ивков, С. нав. дело, стр. VII.

²¹¹ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 33.

²¹² Tirnanić, B. nav. delo, str. 24.

²¹³ Radičević, Petar, Ilustrovana istorija stripa, *Eks almanah*, br. 169/I, Gornji Milanovac, NIRO „Dečje novine”, 1979, str. 3.

²¹⁴ Лазих, Л. нав. дело, стр. 264.

²¹⁵ Kon, N. nav. delo, str. 26.

мора тумачити у оквиру свог друштвено-културног контекста²¹⁶. Форму *шeкyћe шpакe* налазимо у свим периодима историје ликовних уметности, из чега може проистећи да је стрип хибрид интегрисаних сегмената уметности и културе²¹⁷, међутим многа од ових дела припадају *серијалном*²¹⁸, не и секвенцијалном – *серијалном* у значењу сликарског полиптиха или одређеног сликарског опуса²¹⁹. Наративни стрип претпоставља серију²²⁰ (наставке) у наредним бројевима/издањима, али се значењски у овом случају то односи на секвенцијални низ који обједињује исти заплет.

Као кључ поимања стриповског израза (код протострипова или, *шpасшpиpшoвa*²²¹, *шpешeчa*²²²) истиче се недвосмислено разумевање одређеног визуелног наратива²²³, односно јасноћа поруке и *веза са временом*²²⁴, али је таква поставка врло непрецизна јер су капацитети посматрача крајње индивидуални. Због тога је теоретичарима који су изучавали ране форме стрипова било јако тешко да повуку јасну границу између индустријске сликовне приче и оних које су изведене мануелно²²⁵. Начело стрипа за јасноћом није ништа ново, јер се оно може пронаћи у многим египатским, грчким, римским, средњовековним периодима, где је било потребно нешто приказати јасно – графички прикази сажети у узастопним сликама, старији су од стрипа²²⁶.

Док се за суштину стрипа истиче „спој приповедања и цртежа”²²⁷, више је него јасно да се аутор водио идејом о пре свега, *шpафшчкoм* приступу у стрипу, који би последично искључивао појам слике у ширем смислу, односно друге начине визуелних представа, а које су дошле са развојем стрипа, техничким могућностима штампе и чињеницом да многа дела стрип аутора не садрже текст. Поједини аутори сматрају да неки стрипови успех дугују управо одсуству речи²²⁸. У делима ранијих столећа која су данас означена термином протострипа, текст и слика били су комбиновани, али не и интегрисани: остајали су строго одвојени и непомешани²²⁹.

²¹⁶ Kon, N. nav. delo, str. 26.

²¹⁷ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 13-14.

²¹⁸ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 47.

²¹⁹ Купрешанин, Драгана, *Луксшaшoзшцшe шpиpшa – шpукушoрaлнш екшeршeршeнтшшш у шpиpшшш* [семинарски рад], Београд, Факултет примењених уметности, 2014, стр. 2.

²²⁰ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 41.

²²¹ Милтојевић, Б. (2004) нав. дело, стр. 12.

²²² Ивков, С. нав. дело, стр. 247.

²²³ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 35.

²²⁴ Кљакић, Љ. Ј. Стрип, проширени медиј, нав. дело, стр. 6.

²²⁵ Horvat-Pintarić, V. nav. delo, str. 133.

²²⁶ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 26-27.

²²⁷ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 39.

²²⁸ McKenzie, Alan, *How to draw and sell... Comic strips*, London, Titan Books, 1998, p. 62.

²²⁹ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 144.

Ни шире дефиниције стрипа (графички изражена књижевност²³⁰, односно књижевност) не чине се задовољавајућим, јер третирају стрип као „филијалу књижевности”²³¹, те се по аутоматизму и илустроване књижевне форме (сликовнице) поистовећују са стрипом, при чему се занемарује јасна разлика између стрипа и илустрације²³². У поређењу са стрипом, сликовнице имају потпуно другачији карактер: мање су драматичне, а више статичне, са више лирских расположења него акције; текст је у сликовницама важнији и преовлађује над цртежом²³³.

Као главну карактеристику стрипа Д. Канзл истиче секвенцу слика²³⁴, у оквиру које број слика (интересантна је употреба појма *слике!*) може да варира. Главно обележје препознатљивости стрипа би било да слике морају бити повезане у времену²³⁵, због чега се фигурално наративно сликарство не може разумети као стрип, иако се, бар код нашег средњовековног сликарства, проналазе све карактеристике стрипа²³⁶. Уврежен је био модел по коме текст и слика требају да се допуњују, а да се текст налази у оквиру поља (кадра), јер би другачија одредница водила односу илустрације и књижевног дела, која (илустрација) објашњава слику, уместо да је (значањски) допуњује²³⁷. Ако стрип дефинишемо „као низ цртежа у секвенцама”²³⁸, онда оправдано многе протострипове можемо читати као *сѝриѝове*, јер цртеж као шира одредница и уједно јединица организације стрипа, даје могућност за то.

М. Радовановић важним за стрип сматра и *свесѝ савременика о ѝосѝојању сѝриѝа као ѝосебне медијске форме*, у тренутку када је дело настало²³⁹, због чега дела која данас познајемо као *ѝроѝосѝриѝска*, у тренутку настанка нису могла означити настанак овог медија. Упркос одређеним противречностима у дефинисању²⁴⁰, закључујемо да ни дефиниција протострипа не може бити коначна, управо због развоја нових форми које би за будући актуелни тренутак могле означавати антиципацију, попут протострипова који претходе другој половини XIX века.

²³⁰ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 39-40.

²³¹ Pajić, Milenko, Kako je nastao studio za novi strip, u: Janković, Bojan, Danilo Stojić (priređivači), *Studio za novi strip*, Academica, Užice, 2007, str. 4.

²³² Видети: поглавље 2.3.

²³³ Zupan, France, Masovna kultura – strip, *Kultura*, br. 10, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1970, str. 46-47.

²³⁴ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 40.

²³⁵ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 41.

²³⁶ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 25.

²³⁷ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 46.

²³⁸ Ивков, С. нав. дело, стр. 247.

²³⁹ Радовановић, М. нав. дело, стр. 15.

²⁴⁰ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 45.

3.2. Алтернатива као покретач развоја и као status quo

Илустратор и аутор стрипа Предраг Ивановић је у својој дипломској студији о „Београдском стрипу” значајан део рада посветио осврту на алтернативни стрип у Србији²⁴¹, са прецизно хронолошки представљеним догађајима значајним за ову област стрипа. Међутим, оно што је експеримент у стрипу значио за период седамдесетих година XX века на нашој сцени²⁴², у односу на бескрајне варијације у формално-садржајном смислу експериментисања, означавале су важан, али са позиције XXI века незнатан искорак у значењу експеримента у медију. Док је у Америци 1952. године покренут револуционарни часопис *Mad* (са ауторима попут Курцмана, Елдера и Вуда/Harvey Kurtzman, Bill Elder, Wallace Wood), код нас се тек обнавља *Полиџикин Забавник* и поново успоставља испробани образац из тридесетих година²⁴³. Америчка андерграунд сцена је била критички усмерена и донела уистину нови квалитет успостављањем израженог друштвеног дисконтинуитета²⁴⁴ – чини се да таква промена није уочена на нашој сцени^{245,246}. У утицајима одређеног аутора или групе, З. Ђукановић уочава *синхронијску и дијахронијску дисперзију у медију*:

„Када год процењујемо важност неког аутора намеће се нужност завиривања у историјски тренутак у коме је тај аутор почињао. Само на тај начин можемо утврдити зачетак неке иновације и онда пратити њену синхронијску и дијахронијску дисперзију у медију. Синхронијска дисперзија означава колики број аутора у изабраном тренутку посматрања прихвата утицај дате иновације, а дијахронијска дисперзија означава процесе усвајања и трансформације те иновације кроз време, тачније кроз различите периоде и правце у историји стрипа. Дијахронијско испитивање, дакле, брине о томе да повеже тренутак настајања иновације са садашњим тренутком. Стога, испитивати класике

²⁴¹ Ивановић, Предраг, *Београдски стрип* [дипломски рад], Београд, Висока школа струковних студија – Београдска политехника, 2010.

²⁴² Ивановић, П. нав. дело, стр. 38.

²⁴³ Кљакић, Љ. Ј. Југословенски стрип у светском контексту, нав. дело, стр. 5.

²⁴⁴ Кљакић, Љубомир Ј., Нови стрип, *Трећа генерација: ојледи о стрипу, фијуралној нарацији, популарној култури, шрапању за слободом, ушоици и сродним шемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 5.

²⁴⁵ Кљакић, Љ. Ј. Југословенски стрип у светском контексту, нав. дело, стр. 6.

²⁴⁶ Кљакић, Љубомир Ј., Слобода или стрип, Кратки извештај са једног узбудљивог путовања, *Трећа генерација: ојледи о стрипу, фијуралној нарацији, популарној култури, шрапању за слободом, ушоици и сродним шемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 3.

стрипа значи, поред осталог, испитивати како је класичност изгледала када није била класичност већ новитет и где су трагови тог новитета у савременом стрипу²⁴⁷.

Оно што се шездесетих и седамдесетих година XX века називало експериментом у стрипу у Америци или Француској, а што је утицало на наше ствараоце, тицало се ипак и пре свега садржинског, односно тематског^{248,249,250,251}, међутим, било је и одређених помака у организационо-формалном смислу^{252,253,254,255}. Аутори стрипа који су на нашој сцени деловали током седамдесетих и осамдесетих година, због свог несвакидашњег приступа, који је указивао на модернији и савременији ниво у третману стрипа^{256,257}, наз(и)вани су ауторима *и́реће генерације*^{258,259}. Овај период се назива *новим и́аласом* српског стрипа и временски се омеђује периодом излажења специјализоване ревије посвећене стрипу – *Пе́аз* (1974-1992)²⁶⁰, али се пре свега односи на ауторе који су стрипове објављивали у студентским листовима од 1969-78, а чије је постојање „проглашено” изласком истоименог сепарата 20. маја 1978. у листу „Студент”²⁶¹ (њихово деловање се због супротстављања етаблираним канонима, каснијих година представљало културним сукобом левице и деснице)²⁶². Овај период сматра се почетком *модерно́* српског стрипа²⁶³ са успостављањем првих јаснијих теоријских оквира, иако спорадично наилазимо и на текстове о стрипу из далеко ранијих периода (*Си́риј, си́риј, си́риј*)²⁶⁴.

²⁴⁷ Đukanović, Zoran, *Tomas Man ili Filip K. Dik – eseji o stripu*, Beograd, Vidici, 1988, str. 101.

²⁴⁸ Ивановић, П. нав. дело, стр. 45.

²⁴⁹ Obradović, Svetozar, *Novosadski strip*, Novi Sad, Prometej, 2007, str. 247.

²⁵⁰ Krištofić, Bojan, Guerilla Publishers and Strip-Tease Artists, Contemporary Croatian comics scene, u: Nuber, Jörn, Beate Wild, *ComiXconnection – networks and backgrounds*, lega-lega, Osijek, 2013, p. 53.

²⁵¹ Pajić, Milenko, Ka novom stripu, u: Janković, Bojan, Danilo Stojić (priređivači), *Studio za novi strip*, Academica, Užice, 2007, str. 13.

²⁵² Ивановић, П. нав. дело, стр. 54.

²⁵³ Тамбурић, Живојин, Улога каскадера у светској револуцији, *Полиџика*, сепарат *Култура, уметности, наука*, од 15. фебруара 2014. године.

²⁵⁴ Ивков, С. нав. дело, стр. 123.

²⁵⁵ Tusakov, A. nav. delo, str. 96.

²⁵⁶ Tusakov, A. nav. delo, str. 44.

²⁵⁷ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 107.

²⁵⁸ Ивков, С. нав. дело, стр. 111.

²⁵⁹ Радовановић, М. нав. дело, стр. 57.

²⁶⁰ Радовановић, М. нав. дело, стр. 5, 54-55.

²⁶¹ Кљакић, Љубомир Ј., Поново о трећој генерацији или о субверзивном карактеру извесне медијске продукције, *Трећа генерација: о́леди о си́рију, фи́уралној нарацији, ио́уларној култури, ира́ању за слободом, уш́ојији и сродним шемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 3.

²⁶² Кљакић, Љ. Ј. Поново о трећој генерацији или о субверзивном карактеру извесне медијске продукције, нав. дело, стр. 4.

²⁶³ Радовановић, М. нав. дело, стр. 6.

²⁶⁴ Rakezić, Saša, Jedan zaboravljeni esej o stripu, *Grrr! Četvrti internacionalni festival autorskog stripa* [katalog], Pančevo, Centar za kulturu, 2005, str. 24.

Посебно су као тада иновативни били видљиви стрипови реализовани осамдесетих година, кроз нови приступ тзв. *jamt*-а (*jam storys*) – заједничке радове више аутора на једном истом стрип пројекту, краће форме, без претходно успостављеног договора о наративном току или стилском изразу, које су још педесетих (и касније седамдесетих) у Америци практиковали андерграунд аутори²⁶⁵. Куриозитет везан за заједнички рад стрип аутора или окупљање у стрип групе у новијој историји овдашње сцене је, да је прва стрип-колонија на овим просторима реализована тек 2013. године у Рашкој²⁶⁶.

Значајан траг оставило је деловање група „Туш”²⁶⁷ (1980. године излази књига *Луги језик* посвећена искључиво радовима ове групе)²⁶⁸, „Студио за нови стрип”²⁶⁹, „ЗЗОТ”, који се сматрају зачетницима андерграунд сцене код нас (тада југословенски простор, прим. аут.)²⁷⁰. Рад „Студија за нови стрип” из Лучана посебно је запажен – у оквиру групе деловали су Миленко Пајић и Владимир Дуњић, који у свом кратком (1975-79/80), али активном стваралаштву на пољу стрипа, успешно подижу стрип медиј на ниво индивидуалног уметничког израза, посвећујући подједнаку важност теоријском раду²⁷¹ (Сл. 14-15). Студио је свој рад теоријски дефинисао путем *Манифестиа*, трагајући за *правим духом сиррииа*²⁷², тражећи у медију структуру и само оно стрипско и њему својствено²⁷³. Студио је своје радове излагао у **галеријским просторима**, сматрајући да концепт *новој сиррииа* који нуде неће имати тираж, већ да ће се излагати „у тишини, галеријској тишини која је потребна за мирно расуђивање”²⁷⁴. Првим делом *Манифестиа*, у коме постављају структуру медија, изражавају став да:

„Сваки од елемената који чине стрип
у класичном смислу (формат, простор,
текст, елементарни стрип, боја)
довољан је да оформи

²⁶⁵ Кљакић, Љубомир Ј., „Спирит” или један дух путује светом, *Трећа генерација: ојлеги о сиррију, фијуралној нарацији, популарној култури, шрајању за слободом, ујоојији и сродним темама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 2-3.

²⁶⁶ Stojanović, Marko (priređ.), *20 godina leskovačke škole stripa*, Leskovac, samostalno izdanje, 2016, str. 73.

²⁶⁷ Ignjatović, S. nav. delo, str. 75.

²⁶⁸ Ивановић, П. нав. дело, стр. 60.

²⁶⁹ Zupan, Z. nav. delo, str. 81.

²⁷⁰ Ивановић, П. нав. дело, стр. 60.

²⁷¹ Matičević, Davor, *Studio za novi strip iz Lučana u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (1979)* [katalog izložbe], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1979, u: Janković, Bojan, Danilo Stojić (priređivači), *Studio za novi strip*, Academica, Užice, 2007, str. 42.

²⁷² Paјић, М. Ка новом stripу, нав. дело, стр. 13.

²⁷³ Marić, М. нав. дело, стр. 40.

²⁷⁴ Isto.

самосталан стрип.

Зар се без свега тога може, а да
оно што је остало ипак буде стрип?
Да би се дошло до онога што је битно,
потребно је ослободити се свега
сувишног, свега што стрип садржи
по навици, а не зато што је нужно”.

(*Манифест 1*)²⁷⁵

Попут Пајића и Дуњића, који се након рада на стрипу окрећу књижевности и сликарству, заједничко за ауторе ових група (и других аутора који су деловали у том периоду) било је то да се они често нису бавили стрипом у дословном смислу те речи, већ мултимедијалним пројектима на границама стрипа, класичних визуелних уметности, нових медија и позоришта, па су често тако и били дефинисани^{276,277}.

Једна од главних одлика алтернативних стрипова је кратка форма од најчешће једне табле²⁷⁸, која је и логична и очекивана с обзиром на најучесталије тематске садржаје. И у класичним обрадама стрипова до тада, свака врста *инијеросијекције* и поетичности везивана је за краће форме²⁷⁹, тзв. *крајкометражне* радње²⁸⁰, у односу на серијалне²⁸¹ у којима су релације постављане према спољашњем свету. Уз доминантност кратке форме, на садржајном (тематском) плану, главна новина била је *инијелектуализација*²⁸², али и сваковрсна *инверзија* и брзи улазак у радњу²⁸³.

Деведесетих година прошлог века^{284,285} се најзад формира јасно одвојена *сцена* андерграунд стрипа, с обзиром да су аутори који су сматрани зачетницима ове сцене, а

²⁷⁵ Пајић, М. *Ka novom stripu*, nav. delo, str. 18.

²⁷⁶ Krištofić, В. cit., p. 46.

²⁷⁷ Tóth, Zoltán János, *Authorship in Contemporary Hungarian Comics Culture, The rebirth of Hungarian comics*, u: Nuber, Jörn, Beate Wild, *ComiXconnection – networks and backgrounds*, lega-lega, Osijek, 2013, p. 72.

²⁷⁸ Кљакић, Љубомир Ј., *Југославенски омладински стрип, трећа генерација, Црвенкапица се удала за вука, Или бајка о томе како је докинут забављачки и онанизирајући стрип за успављивање in continuo, Трећа генерација: оиледи о сиприју, фијуралној нарацији, популарној култури, шрапању за слободом, ујооцији и сродним шемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 9.

²⁷⁹ Lazić, В. nav. delo, str. 94.

²⁸⁰ Мунитић, Р. (2006) nav. дело, стр. 55.

²⁸¹ Исто.

²⁸² Posavec, Z. nav. delo, str. 139.

²⁸³ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 26, 92.

²⁸⁴ Tirnanić, В. nav. delo, str. 33.

²⁸⁵ Tucakov, А. nav. delo, str. 98.

који су деловали седамдесетих²⁸⁶, своје радове објављивали углавном заједно са ауторима главног тока и заједно са њима излагали^{287,288,289}. Оно што је сцену деведесетих издвојило јесу фанзинска издања²⁹⁰, као отпор бирократизованом издаваштву²⁹¹, а која су омогућила *независности*²⁹² алтернативне струје, на начин како су аутори овог тока деловали још шездесетих и седамдесетих година у Америци. Иако се код нас већ осамдесетих спорадично појављују аутори који делују кроз форму блиску фанзинима („Зелени заморац” Горана Томића)²⁹³, сцена фанзинских издања формира се тек деведесетих, о чему је Р. Поповић забележио:

„Услед потпуног гашења званичне продукције, стрип прелази у потпуну илегалу, надомешћујући високотиражна издања изведбом оригиналних, конкретних акција, посредством којих се по први пут публика детаљније упознаје са новом, независном продукцијом, самосталним ауторским публикацијама, пиратским издањима и најважнијим споредним медијем – фанзинима, овим најсуптилнијим комуникаторима између публике и аутора”²⁹⁴.

Као један од главних актера и критичара наше алтернативне сцене, Поповић у каснијим текстовима истиче важним и начин на који се егзистенцијалне околности аутора уграђују у њихове аутентичне стрип изразе и формирање сцене као квалитет, указујући да недостатак професионализма резултира „**достатком** аутентичности, аутохтоности, оригиналности, убојитости, снаге”²⁹⁵.

Чини се да одређене специфичности америчких фанзинских издања нису никада посебно утицале на овдашњу алтернативну сцену, јер *самизгај*²⁹⁶ фанзини нису добијали неке издиференциране одлике унутар групе (попут америчких „ејт-пејцерс”-a/eight-

²⁸⁶ Тамбурић, Ж. (2014) нав. дело.

²⁸⁷ Ивановић, П. нав. дело, стр. 67, 71.

²⁸⁸ Ignjatović, S. nav. delo, str. 75.

²⁸⁹ Кљакић, Љ. Ј. Југословенски стрип у светском контексту, нав. дело, стр. 7.

²⁹⁰ Ивановић, П. нав. дело, стр. 71.

²⁹¹ Тусаков, А. nav. delo, str. 97.

²⁹² Milojević, B. (1994) nav. delo, str. 36.

²⁹³ Ивков, С. нав. дело, стр. 135.

²⁹⁴ Popović, R. nav. delo.

²⁹⁵ Поповић, Радован, no names, dates, no repeat, delete, bad copy, no paste and titled... innocence protected – illogical chronology of nineties in comic, comix in nineties, u: Nuber, Jörn, Beate Wild, *ComiXconnection – networks and backgrounds*, lega-lega, Osijek, 2013, p. 37, 39.

²⁹⁶ Радовановић, М. нав. дело, стр. 66.

pagets, Tijuana bibles или „уврнутих стрипова”/kinky comics²⁹⁷), а поједини су из независне фанзинске штампе чак прерасли у стрип-магазин²⁹⁸. Постоје назнаке и да су неки од „ејт-пејцџер”-а штампани двадесетих година ХХ века, што би фанзине сврставало међу прве штампане стрипове²⁹⁹. Америчка фанзинска издања су током читавог периода (1965-1973/4) одликовали мали тиражи, лош квалитет штампе и неогранизована производња и дистрибуција; струја је деловала герилски и директно је комуницирала са својом генерацијом³⁰⁰. Деведесетих се алтернативна сцена чинила доминантном, *ипреузимајући* „главни ток”³⁰¹, али га није могла компензовати, јер је једини прави начин постојања стрипа њихова усклађеност³⁰². Александра Секулић у студији о пола века алтернативног стрипа у Србији, ову струју описује пре свега *невидљивом*³⁰³, указујући на изузетан међународни успех аутора *иподземној сџрији*³⁰⁴, који у земљи изостаје.

Алтернативни стрип се, с обзиром на то да је седамдесетих година на нашој сцени поникао у омладинској штампи, често назива и *инџелекџуалним*³⁰⁵ (стрипом који мисли³⁰⁶/дисимилиује значења³⁰⁷), а његовим се зачетником сматра Лазар Станојевић стрипом *Свемирони*³⁰⁸ и својом особитом стваралачком поетиком³⁰⁹ (Сл. 16-19). С обзиром да их је због крајње индивидуалних приступа немогуће сврстати у одређене групе или школе³¹⁰, С. Ивков сматра да се дела ових аутора могу окарактерисати и обухватити појмом *рефлексивној* стрипа³¹¹. Рад неколицине иностраних аутора (Џилс Фајфџера/Jules Feiffer, Клер Бретеше/Claire Bret cher, Копија/Ra l Damonte Botana-Copri, али и Лазара Станојевића и Недељка Драгића), сматрани су чак и *анџисџријом*^{312,313}, због неразумевања нове стрип фигуралности коју су стварали. Сви наведени аутори стварали су своје стрипове са идејом употребе минимума средстава за добијање максималног

²⁹⁷ Milojević, V. (1994) nav. delo, str. 34.

²⁹⁸ Радовановић, М. нав. дело, стр. 74.

²⁹⁹ Milojević, V. (1994) nav. delo, str. 34.

³⁰⁰ Кљакић, Љубомир Ј., Стрип или о нечему чега нема, *Трећа генерација: оледни о сџрији, фиџуралној нарацији, ипипуларној кулџури, ипратињу за слободом, уџиоџији и сродним џемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 2-3.

³⁰¹ Павковић, Васа, *Наши слаџки сџрији*, Београд, Народна књига, 2003, стр. 103.

³⁰² Zupan, Z. nav. delo, str. 124.

³⁰³ Sekulić, A. nav. delo, str. 6.

³⁰⁴ Кљакић, Љ. Ј. Од Жутог дечака до Мачка Фрица, нав. дело, стр. 32-33.

³⁰⁵ Ивков, С. нав. дело, стр. 111.

³⁰⁶ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 107.

³⁰⁷ Ignjatović, S. nav. delo, str. 80.

³⁰⁸ Радовановић, М. нав. дело, стр. 58-59.

³⁰⁹ Ивков, С. нав. дело, стр. 27.

³¹⁰ Ивков, С. нав. дело, стр. 124.

³¹¹ Ивков, С. нав. дело, стр. 123.

³¹² Tirnanić, B. nav. delo, str. 172.

³¹³ Posavac, Z. nav. delo, str. 148.

ефекта³¹⁴, реализујући сасвим нови графички идентитет³¹⁵. Нарочито Драгић³¹⁶, преведећи акцију најчешће фазерским и анимацијским поступцима на саму структуру стрипа, психологију јунака преводи у психозу квадрата³¹⁷, чиме ови стрипови обликују поље *мејасџирија*³¹⁸, односно парауметничког³¹⁹ (Сл. 20-21). Он причу ствара *акцијом елемената слике*, при чему судбина јунака зависи од медија који га оживљава и ствара – он ове трансформације не уводи да би описао неке догоровштине јунака, већ стања које о датим трансформацијама и зависе³²⁰. Станојевићеви *Свемирони* (касније оспорени ознаком интелектуалног стрипа)³²¹ својом упрошћеношћу залазе у поље симбола^{322,323}, које су развијали и други аутори (Јоже Сладић, *Стријозоми*³²⁴), али који се тек у савременом стрипу кроз форму графичког романа (Владимир Вељашевић, *Слободан њаг*)³²⁵ развијају ка чистим пиктограмским елементима, означавајући процес преласка стрипа од „класичне сликовности до модерне знаковности”³²⁶ (Сл. 22-24).

О делима АГ (underground) стваралаца, А. Туцаков бележи:

„Underground стрип јесте критика наративне организације, графичке и цртане структуре, јунака, етичких начела, па и продукцијских и дистрибутивних канала комерцијално етаблираног стрипа. Али, управо то нас упућује да аутори оваквог стрипа познају сасвим добро језик медија. Док комуникациони модели комерцијалног стрипа почивају на низу стандардних процеса и правила од којих ретко одступају, underground прихвата стратегију обртања функцијски континуиране радње, нарушавањем једносмерне наративне логике, временски след је померен или сасвим сажет, не поштују се монтажни закони, облик и величина поља нису униформисани. Сам начин визуелног предочавања је антидескриптиван, не постоје типске стереотипне физиономије јунака, већ су, напротив, антиподи свакој идеализацији, деформацијом

³¹⁴ Тигранић, В. нав. дело, стр. 173.

³¹⁵ Милтојевић, Б. (2004) нав. дело, стр. 77.

³¹⁶ Радовановић, М. нав. дело, стр. 59.

³¹⁷ Тигранић, В. нав. дело, стр. 187.

³¹⁸ Тигранић, В. нав. дело, стр. 188.

³¹⁹ Милтојевић, Б. (2004) нав. дело, стр. 14.

³²⁰ Horvat-Pintarić, V. нав. дело, стр. 169-170.

³²¹ Ђукановић, З. (1988) нав. дело, стр. 214.

³²² Тигранић, В. нав. дело, стр. 182.

³²³ Милтојевић, Б. (2004) нав. дело, стр. 77.

³²⁴ Исто.

³²⁵ Veljašević, Vladimir, *Slobodan pad*, Zemun, IP Vesna kobila, Beograd, Fakultet likovnih umetnosti, 2017.

³²⁶ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 119.

анатомских представа фигура, уз пропорционални несклад мерила простора и предмета³²⁷.

М. Радовановић о периоду *новој шаласа* афирмативно запажа да:

„Домаћи стрипови овог ‚филозофско-интелектуалног‘ правца, са извесним дозама карактеристичним за радове ‚главног тока‘, ће одликовати неконзистентна радња, филозофске упадице, логичко-мисаони проблеми, као и уопште критички однос према скоро свим претходно утврђеним правилима *Девеише умеиносџи*. Ова успешна формула рада је српском стрипу пружила једну узвишену уметничку и филозофску ноту, с којом ће домаћа сцена успети да прерасте своје раније домете, углавном утврђене на (мање или више квалитетној) разбрибриги за широке народне масе, или у најбољим случајевима, вешто одрађеној сатири³²⁸.

Међутим, важно је истаћи да све ове различите врсте класификација³²⁹ које су тежиле одређеној систематизацији, непотпуно или само делимично описују карактер ових остварења, те да оваква терминолошка класификација само лимитира значај и вредност ових дела³³⁰. Алтернативност стрипа треба схватити у што ширем значењу, као изражавање које трага за новим и другачијим од онога што је у датом тренутку установљено, стабилизовано и подразумевано³³¹. Н. Кон зато сматра да се „стрипови категоријски могу образложити само као *друшћивени, књижевни и кулћурни артиефакћии*, независни о унутрашњим структурама од којих се састоје“, посебно имајући у виду да се несклад категоризација управо и јавља због немогућности придруживања жанрова структури³³². Савременост стрипа, управо се огледа у *пљурализму сћилова*, који обухвата сваковрсне стриповске оријентације³³³, али се чини да су савремена кретања у стрипу ипак више ослоњена на традицију, него алтернативу, у чему се његова зрелост и огледа³³⁴. Извесно, као и код свих антитеза у културној историји, *марћинални сћирриј*

³²⁷ Тусаков, А. нав. дело, стр. 98-99.

³²⁸ Радовановић, М. нав. дело, стр. 60.

³²⁹ Радовановић, М. нав. дело, стр. 59.

³³⁰ Тусаков, А. нав. дело, стр. 31.

³³¹ Ђукановић, З. (1988) нав. дело, стр. 148.

³³² Кон, Н. нав. дело, стр. 27.

³³³ Posavac, Z. нав. дело, стр. 139.

³³⁴ Bogdanović, Ž. нав. дело, стр. 27.

током времена бива интегрисан у заједнички, средњи ток³³⁵, а сходно томе, већ почетком трећег миленијума, етаблирани³³⁶, „комерцијални” стрип је маргинализован³³⁷. Данас је сасвим разумљиво да логика индустрије има изразит утицај на етаблирање одређене (алтернативне/андерграунд) идеје, а њени критички набоји постају прихватљиви сходно свом уделу на тржишту вредности³³⁸. Упркос томе, аутори *подземној* стрипа настоје да критиком и самокритиком избегну замке сопственог система, па су често у опозицији и сами према себи³³⁹. Потребно је имати на уму, да је одбацивање клишеа у стрипу изванредно тешко (поготову унутар „главне струје”), пошто су корени таквог приступа уједно и корени самог стрипа³⁴⁰.

У граничним подручјима стрипа током шездесетих и седамдесетих година XX века, деловали су Марко Погачник (група *ОХО*), Вујица Решин Туцић и Славко Матковић, чији су радови карактерисани односима креативног и серијског материјала у визуелним уметностима кроз стриповско-поетска решења³⁴¹. С друге стране, радови Горана Ђорђевића и Војислава Радуловића (*Процеси у квадрантном систему* [Сл. 25-26]) означавани су *графичким сјекулацијама*^{342,343}. Ови експерименти могу се сагледати и као ситуационистички или карактеролошки оквири, код којих је наративност потиснута на рачун асоцијативности, а где читалац својим искуством ствара надградњу сликовног призора³⁴⁴.

З. Ђукановић истиче и да би се значај неких „стариx” стрипова сводио само на њих саме, када у новим стриповима одређене већ зачете иновације не би биле изнова откриване³⁴⁵ и у том светлу се може посматрати и група аутора *треће генерације* (чији је једини радикализам упркос симболици назива³⁴⁶ само поетика оспоравања)³⁴⁷, али и група аутора *независној сиррији* деведесетих година XX века. Алтернативне струје

³³⁵ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 26.

³³⁶ Đukanović, Z. (1988) nav. delo, str. 147.

³³⁷ Zupan, Z. nav. delo, str. 5.

³³⁸ Кљакић, Љубомир Ј., Скица за темељну критику индустрије свести, Стрип фантастике као пример, *Трећа генерација: оиледи о сиррију, фиџуралној нарацији, ѿѿуларној кулџури, шрајању за слободом, уѿѿѿији и сродним шемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 12.

³³⁹ Кљакић, Љубомир Ј., Стрип за нови свет, Живот је корпа пуна трешања, *Трећа генерација: оиледи о сиррију, фиџуралној нарацији, ѿѿуларној кулџури, шрајању за слободом, уѿѿѿији и сродним шемама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 6.

³⁴⁰ Varadi, Tibor, Stripovna naracija ili ponovno čitanje „Virusa”, *Pegaz*, br. 7, Novi Sad, NIP „Forum”, OOUR Marketprint, mart 1978, str. 91-92.

³⁴¹ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 31.

³⁴² Ignjatović, S. nav. delo, str. 79.

³⁴³ Zupan, Z. nav. delo, str. 81.

³⁴⁴ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 300.

³⁴⁵ Đukanović, Z. (1988) nav. delo, str. 121.

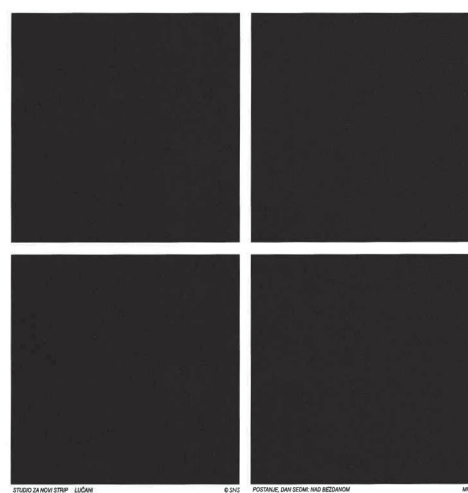
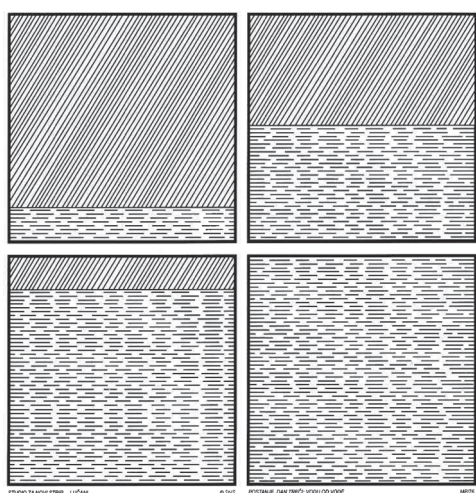
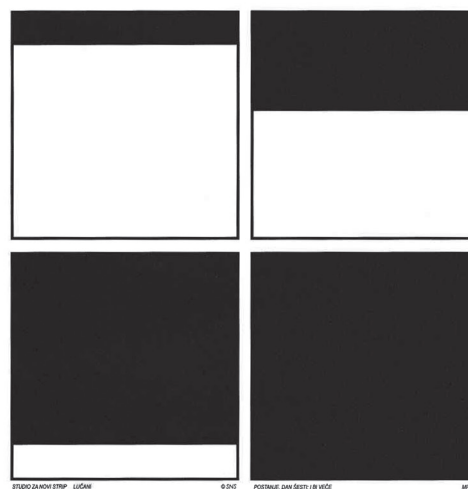
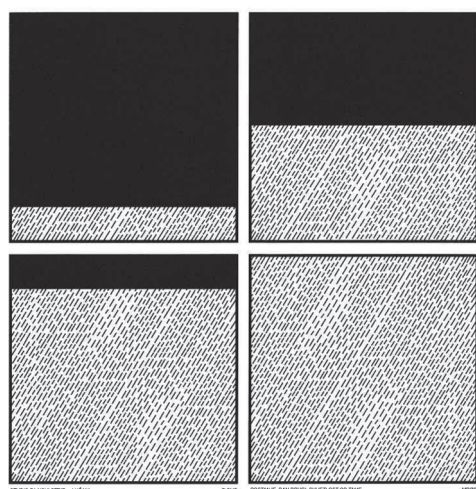
³⁴⁶ Кљакић, Љ. Ј. Чаролија слободе, нав. дело, стр. 3.

³⁴⁷ Đukanović, Z. (1988) nav. delo, str. 158.

наших стваралаца седамдесетих и деведесетих показују да ангажованост у стрипу не мора нужно бити директна и да може означавати и *само* промену концепције визуелног сензибилитета³⁴⁸, јер и новина концепта представља важан квалитет, посебно имајући на уму да је однос према стрипу данас традиционалнији и конзервативнији, можда и више него у периоду његовог настанка³⁴⁹.

³⁴⁸ Кљакић, Љубомир Ј., Човјек за стрип, *Трећа генерација: ослике о стрипу, фикцијалној наративи, популарној култури, игрању за слободом, ушћини и сродним темама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010, стр. 3.

³⁴⁹ Кљакић, Љ. Ј. Човјек за стрип, нав. дело, стр. 4.

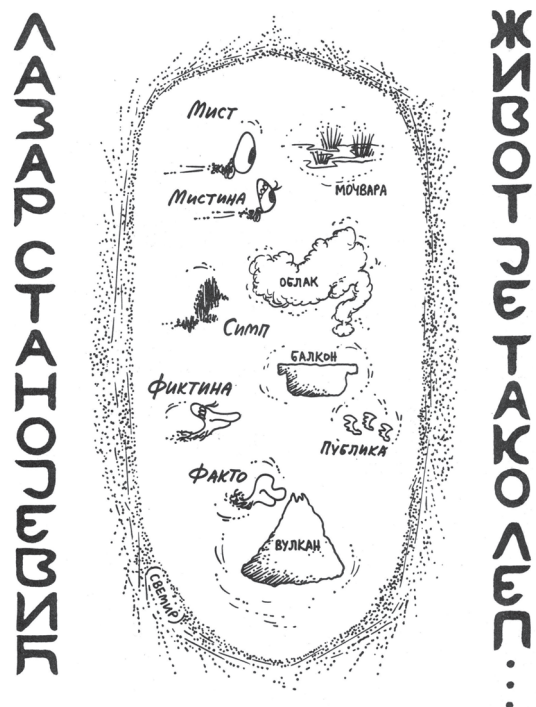


Слика 14. Студио за нови стрип, Лучани, *Посињање, Дан друји: свијетлоси од таме, Посињање 1.4* (горе) и *Дан шрећи: воду од воде, Посињање 1.6* (доле), 1976.

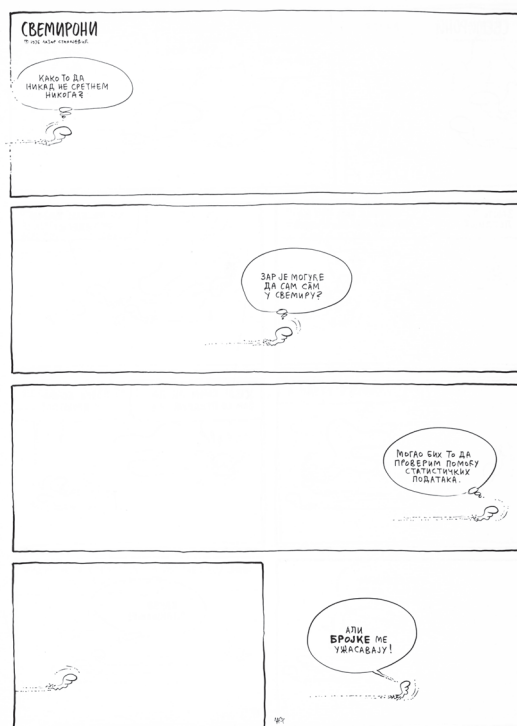
Слика 15. Студио за нови стрип, Лучани, *Посињање, Дан шести: и би вече, Посињање 1.31* (горе) и *Дан седми: над Безданом, Посињање 1.2* (доле), 1976.



Слика 16. Лазар Станојевић, *Свемирони*, Липовљани, Кондор, 1987.



Слика 17. Лазар Станојевић, ликови стрип космоса *Свемирони*



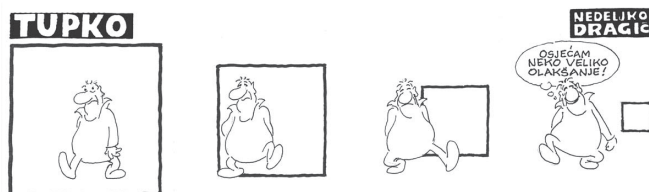
Слика 18. *Стириј* који мисли, Лазар Станојевић, *Свемирони*, 1976.



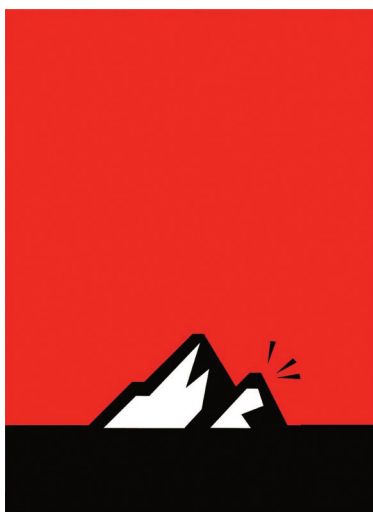
Слика 19. *Анијасириј*, Лазар Станојевић, *Свемирони*, 1976.



Слика 20. *Мејасириј*, Недељко Драгић, *Тујко*

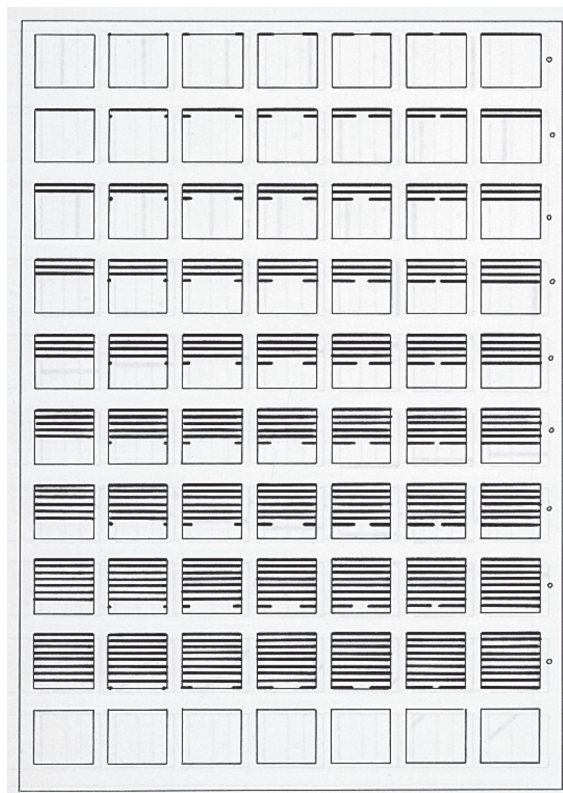
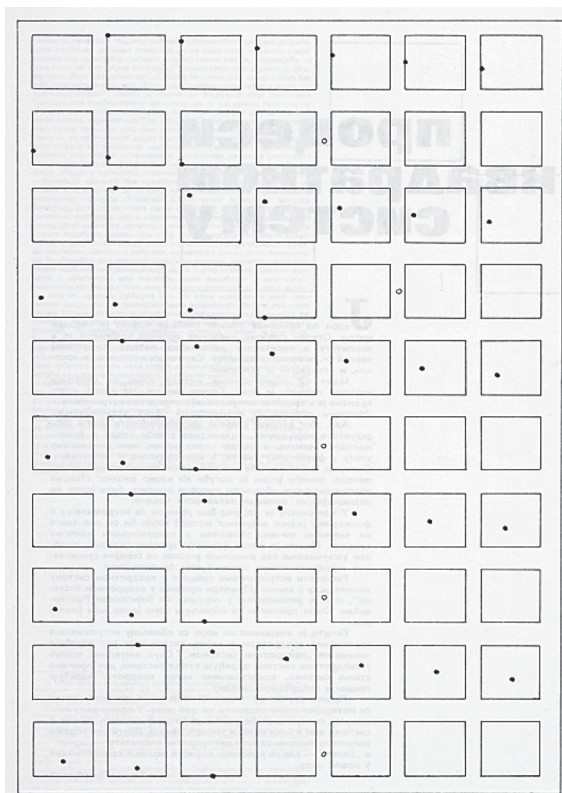


Слика 21. Акција елемената слике, Недељко Драгић, *Тујко*



Слика 22. Владимир Вељашевић, *Слободан њаг*, насловна страна графичког романа, 2017.

Слика 23-24. Владимир Вељашевић, *Слободан њаг*, табла 12 (лево) и табла 22 (десно), 2017.



Слика 25-26. Горан Ђорђевић и Војислав Радуловић, *Процеси у квадрантном систему*, табле из опуса (лево и десно), сегмент, 1975.

4. Како постати херој?

4.1. Друштвене догме и субверзивност у стрипу – рефлексија антрополошког и онтолошког ка публици

Искуство новинског дневног и недељног стрипа (уважавајући и искуства филма), навело је цртаче и сценаристе да разумеју потребу увођења концепта јунака у новински штампани стрип. Сматра се да су серије са јунацима који се појављују у недељним или дневним стриповима у узастопним догађајима, успостављене већ крајем деведесетих година XIX и у првим годинама XX века³⁵⁰.

На самим почецима (попут Аутколтовог „Жутог дерана“) јунака је често пратила читава галерија ликова, а било је случајева да и неки до тада споредни јунаци постану главни актери (Сегаров „Попај“/Е. С. Segar, „Рорее“). Читање стрипа подразумевало је неки вид идентификације са главним јунаком (или јунацима стрипа)³⁵¹ и аутори су до тридесетих година XX века већ успоставили низ аутентичних атрактивних карактера, било у комичном, пустоловном стрипу или било којем од жанрова. Током развоја стрипа, дијапазон варијација ка успостављању носиоца радње кретао се у крајњим супротностима: од америчког модерног стрипа, где је веома чест случај стрип издање са два (или више) различита суперјунака, такозвани „crossover“³⁵² (београдски стрип цртачи су још тридесетих година XX века уводили стране јунаке)³⁵³, до појединих стрипова (попут „100 Bullets“) у којима главни јунак и не постоји³⁵⁴.

Амерички авантуристички стрип први је (у наративном смислу) успоставио конвенције које се тичу главног (или главних) јунака, а које су омогућиле да он борави у „вечитој садашњости, подједнако удаљен од времена из кога је дошао и недостижног времена сопствене будуће реализације“³⁵⁵. Ретки су примери (попут „Принца Валијанта“) у којима главни протагонисти пролазе животни циклус подражавајући реални проток времена, јер то значи и крај стрип издању. Јунаци класичних стрипова који живе вечиту

³⁵⁰ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 29.

³⁵¹ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 74.

³⁵² Stojanović, Marko, *Južnjačka uteha*, Niš, Niški kulturni centar, 2008, str. 68.

³⁵³ Zupan, Z. nav. delo, str. 33.

³⁵⁴ Stojanović, M. (2008) nav. delo, str. 19.

³⁵⁵ Tirnanić, B. nav. delo, str. 40.

младост^{356,357}, готово по правилу теже породичном идеалу који им измиче^{358,359}, чиме се сугерише превазиђеност тог (датог) концепта у стварности читалаца³⁶⁰. Ипак, породични односи који су обрађивани у стриповима су били одличан субјект за популарност стрипа³⁶¹.

Популарност и атрактивност одређених протагониста између осталог заснивала се и на чињеници да је у стрипу њихов задатак био да „не размишљају, већ делују”³⁶². Читалац је идентификујући се, могао да „доживи” искуства непозната свакодневици. Макманус је први уочио да најуспешнији стрипови показују карактере са којима се највећи број читалаца може идентификовати³⁶³. Међутим, током времена, стрип је карактеризацију јунака постављао ван шаблона, супротно устаљеном и очекиваном – јунаци који не побеђују, скептични, резигнирани и који управо такви читаоцима бивају још ближи од суперхероја³⁶⁴. Управо је једна од необичности српског стрипа, како примећује Б. Милтојевић, то што су „у српском стрипу традиционални јунаци углавном реалистички, никада, попут на пример америчког – нису приказивани како надреални, (супер)моћни, већ, лишени тајног идентитета, произилазе, малтене, из свакодневног живота и препознатљивог историјског контекста”³⁶⁵. Најзад, одређени број суперхероја је постављан и као антипод клишеу³⁶⁶, што је значило да нису нужно били исправни и правдољубиви³⁶⁷, али су откривали неке другачије аспекте личности јунака³⁶⁸ – које у основи и даље припадају особеностима човека³⁶⁹ и са којима се читаоци могу идентификовати; ови *антијунаци* су ипак ближи модерном него класичном стрипу³⁷⁰ (Сл. 27). Фајферов Бернارد Мерцендајлер (Bernard Mergendeiler) се сматра првим особеним анти-јунаком стрипа, неуротичарем пуним лоших навика и комплекса³⁷¹. У стрипу, али и уметности уопште, оно што је „наизглед сурово није истовремено и деструктивно, а

³⁵⁶ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 76.

³⁵⁷ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 67.

³⁵⁸ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 48.

³⁵⁹ Zupan, F. *Kultura*, br. 10, nav. delo, str. 24.

³⁶⁰ Tirnanić, B. nav. delo, str. 154.

³⁶¹ Tomić, Svetozar, *Do visina Olimpa*, Novi Sad, Marketprint, 2003, str. 65.

³⁶² Belan, Branko, *Što, kako i kome govori strip*, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1975, str. 212.

³⁶³ Tomić, S. (2003) nav. delo, str. 65.

³⁶⁴ Тамбурић, Живојин, *Авантура као судбина*, *Полиџика*, сепарат *Култура, уметности, наука*, од 13. фебруара 2016. године.

³⁶⁵ Милтојевић, Б. (2004) нав. дело, стр. 31.

³⁶⁶ Тамбурић, Ж. (2014) нав. дело.

³⁶⁷ Stojiljković, D. nav. delo, str. 86.

³⁶⁸ Тамбурић, Ж. (2016) нав. дело.

³⁶⁹ Stojiljković, D. nav. delo, str. 159.

³⁷⁰ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 300.

³⁷¹ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 39.

оно што је песимистично аутоматски негативно³⁷², што умногоме помаже разумевању карактеризације ликова у делу.

У контексту ове студије и увођењу инклузивности у стрип, интересантно је забележити да се у експанзији суперхероја шездесетих годна XX века, појавио и „Дардевил“³⁷³ (Daredevil), априла 1964. године (Сл. 28-29). Оно што га је одвајало од осталих суперхероја, била је чињеница да је слеп³⁷⁴, али се његова супермоћ огледала у способности рендген-вида³⁷⁵. О „Дардевилу“ (код нас се стрип појављивао и под насловом „Небојша“)³⁷⁶ Д. Јешић пише:

„*Дардевил* је био значајан као први светски познат стрип јунак који има физички хендикеп. То је био детаљ који је помогао овом стрипу да се издвоји од осталих, јер је *Дардевил* као јунак поред дивљења које су изазивали његови подвизи, код читалаца будио и једну специфичну емотивну реакцију која се тицала његовог хендикепа. С обзиром на правничку професију и хоби којим се бави ноћу, *Дардевил* је очигледно оличење правде, па тако треба да посматрамо и његово слепило, које можда треба да нагласи познату изреку да је правда слепа“³⁷⁷.

У многим развојним фазама, нарочито после педесетих година XX века, стрип је посвећивао теме одраслој публици кроз историјске, литерарне или друге референце, у издањима која су заборавила суперхероје, уопште, јунаке стрипа као водеће актере наратива³⁷⁸, где јунаци стрипова више нису били његов *ценџар*³⁷⁹. Од *анџироолошкој иприсијуи*, који је у средиште стрипа постављао главног актера (уопштено, акцију), *космолошки иприсијуи* је тежио сазнању о свету и постојању³⁸⁰. Насупрот класичним стриповима, где је средиште стрипа увек била ситуација, а не идеја³⁸¹, авантура у каснијим стриповима све мање бива означена физичком акцијом и предност се даје менталним

³⁷² Ivkov, Slobodan, Refleksija svakodnevnog, *Vidici*, br. 235/YU strip magazin SPECIJAL, Beograd, 1985, str. 7.

³⁷³ Miltojević, B. (2006) nav. delo, str. 212, f. 153.

³⁷⁴ Ješić, Danko, *Film i strip, II deo*, Beograd, Plato, 2005, str. 14.

³⁷⁵ Radičević, P. nav. delo, str. 29.

³⁷⁶ Miltojević, B. (2006) nav. delo, str. 135.

³⁷⁷ Ješić, D. (2005) nav. delo, str. 14-17.

³⁷⁸ Stojanović, M. (2008) nav. delo, str. 12.

³⁷⁹ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 106.

³⁸⁰ Исто.

³⁸¹ Богдановић, Жика, Један лорд у дунгли, или срећни повратак Берна Хогарта, *Пеиз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974, стр. 54.

путовањима³⁸² кроз концепт *асимилаиивној* стрипа³⁸³ – стваралачки фокус померан је са епистемиолошких на чисто онтолошка питања³⁸⁴. Захваљујући хибридности медија, и публика стрипа постајала је све хетерогенија³⁸⁵.

³⁸² Tóth, Z. J. cit., p. 72.

³⁸³ Ignjatović, S. nav. delo, str. 58.

³⁸⁴ Milojević, B. (2006) nav. delo, str. 197.

³⁸⁵ Ignjatović, S. nav. delo, str. 45.



Слика 27. Антијунаци Џилса Фајфера на оригиналној табли из 1970. године



Слика 28. Дардевил, свеска бр. 10, Марвел, октобар 1965.



Слика 29. Мет Мурдок (Matthew Michael „Matt” Murdock – Daredevil), оригинална табла свеске бр. 184, 1984.

III СТРУКТУРЕ

Иновације се у сиршћу не моју исцрпсћи.

Бранко Белан

5. Структурални и параструктурални елементи стрипа и стрипске конвенције: значај теорија о језику стрипа

5.1. Полазишта за сагледавање и анализу језика стрипа

Када се говори о структури стрипа, за његове елементе, различити аутори наводе: време³⁸⁶, кадрове³⁸⁷ и текст³⁸⁸, позадину, карактере, наратију, облачиће и ономотопеје³⁸⁹, квадрат, шлајфну, страну³⁹⁰ (табло)³⁹¹, облачић са текстом, ономотопеје, боју и графичку развојност³⁹², слике³⁹³ или вињете и серије квадрата (призор-поља)³⁹⁴. Као и код дефиниције самог медија, евидентан је посве еkleктичан приступ у опису његове структуре.

Када се обухвате сви наведени елементи, садржински се стрип може разлагати на неколико равни: пре свега, кроз принципе који се у њему представљају (време, звук, покрет) а који се дефинишу конвенцијама³⁹⁵ (in-panel icons)³⁹⁶, али и кроз саму *свољну* форму стрипа као готовог физичког продукта (најчешће стрип свеске или магазина), посредством којег стрип дела бивају уобличена као артефакти. Претпоставка је да елементи стрипа могу бити зависни и образложени техничким условљеностима, али прва структурална раван би нужно морала бити испуњена елементима *појединачној визуала-поља* и *странице* стрипа (у најширем смислу ових појмова) и њихових односа, који као такви могу да се примене и на експерименталне форме, а који се у техничкој реализацији не морају чак ни ослањати на штампу. Из наведеног се закључује да стрип без ова два основна елемента, без обзира на присутност конвенција или било каквих садржинских одређења, не би био могућ.

³⁸⁶ Eisner, W. cit., p. 25.

³⁸⁷ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 98.

³⁸⁸ Kon, N. nav. delo, str. 25.

³⁸⁹ Dunjić, A. nav. delo, str. 110.

³⁹⁰ Šterk, Slavko, Analiza stripa: kadar, plan i čitanje, *Pitanja* br. 10–12, Zagreb, 1982, str. 62.

³⁹¹ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 39.

³⁹² Dunjić, A. nav. delo, str. 102.

³⁹³ Ignjatović, S. nav. delo, str. 43.

³⁹⁴ Ћирић, Р. (2006) нав. дело, стр. 35.

³⁹⁵ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 238.

³⁹⁶ Witty, S. cit., p. 13.

Стрип своје конвенције *de facto* развија као своје особености услед својих ограничења³⁹⁷, али управо њихово одсуство показује огољену конструкцију која се своди на два поменута елемента. Своју суштину стрип црпи *уиошљавајући сојсївену неїацију*, јер „*goїађај* приказује следом *неgoїађајних*, статичних призора, *їпромену* реализује надовезивањем *неїроменљивих* јединица”, односно, стрип оживљава помоћу читаоца који доживљава покрет гледајући серију непокретних слика³⁹⁸. Читалац, у једнакој мери као и уметник, суделује у стварању дела³⁹⁹, што стрипско дело чини постмодернистичким.

Визуали-поља (у наставку: поље) и странице у следећој равни испуњени су одређеном врстом садржаја који жанровски може бити разнолик, али ће у основи увек садржати *време*. С обзиром да свако поље садржи одређену слику (приказ, призор), која се активира у односу на наредно или друго поље или страницу, и у радњама и нарацијама које се не тичу конкретног покрета или акције, *време* је оно што везује структуру те равни, иако *реално време* у стрипу не постоји, нити он икада почиње или се завршава⁴⁰⁰. О овом феномену је као о „осликовљеном времену” још 1975. године писао Р. Мунитић, те морфологију стрипа означио кроз два есенцијална елемента – *сїриїовски квадrait-сличицу* (јединични квадрат-слику) и *монїажни иосїуїак*⁴⁰¹.

Најједноставнија дефиниција стрип медија – „прича у сликама”⁴⁰² на јасан и поједностављен начин даје нам појашњење његове структуре, указујући на његов основни садржај – *време*. То нам потврђује и Мунитићева дефиниција „*осликовљеної времена*”⁴⁰³ која се односи на време појединачног стриповског квадрата – слике (у овом тексту: поља) и „*оїросїореної времена*”⁴⁰⁴ и која се ослања на време дефинисано психолошким категоријама (перцепција, памћење, анализа) и монтажним поступком, као оквиром његовог *їрајања*. Ако знамо да *осликовљеним временом* већ располажу други медији (сликарство, фотографија, скулптура), *оїросїорено време* је „до краја формулисано и конституисано тек у стрипу”⁴⁰⁵. Читајући стрип, време перципирамо просторно, јер су у стрипу време и простор једнаке вредности⁴⁰⁶.

³⁹⁷ Ћирић, Р. (2006) нав. дело, стр. 42.

³⁹⁸ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 122-123.

³⁹⁹ Lazić, V. nav. delo, str. 210.

⁴⁰⁰ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 67.

⁴⁰¹ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 17, 28.

⁴⁰² Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 7.

⁴⁰³ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 120.

⁴⁰⁴ Исто.

⁴⁰⁵ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 121.

⁴⁰⁶ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 100.

М. Гулин као веома важну одлику стрипа истиче *затвореност*, феномен уочавања делова и истовремено целине⁴⁰⁷, која се темељи на чињеници да је наш ум способан да перципира и оно што *не видимо*⁴⁰⁸. Управо затвореност^{409,410} повезује поља у јединствену, смисаону целину, захваљујући машти читаоца⁴¹¹ и омогућава повезивање тренутака и менталну конструкцију непрекидне, јединствене стварности⁴¹². На тај начин, читалац „покреће” статичне стрипске квадрате, осмишљавајући покрет и његову аудио-визуелну суштину⁴¹³. Међутим, без обзира на све, *нарација* остаје основа стрипа, чији је циљ да исприча причу^{414,415}.

Љ. Кљакић стрип сматра посебним језиком, који се не може свести ни на једно од својих својстава – штампу, ликовност, књижевне предлошке – јер је интегрисани вишеслојни језички образац различитих својстава⁴¹⁶.

⁴⁰⁷ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 63.

⁴⁰⁸ Gulin, M. nav. delo, str. 12.

⁴⁰⁹ Šterk, S. nav. delo, str. 64.

⁴¹⁰ Witty, S. cit., p. 8.

⁴¹¹ Gulin, M. nav. delo, str. 13.

⁴¹² McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 67.

⁴¹³ Milojević, B. (2013) nav. delo, str. 231.

⁴¹⁴ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 167.

⁴¹⁵ Хорн, М. нав. дело, стр. 8.

⁴¹⁶ Кљакић, Љ. Ј. Од Жутог дечака до Мачка Фрица, нав. дело, стр. 2.

5.2. Филактера

Једна од три основне конвенције (вокабулара)⁴¹⁷ стрипа – филактера (облачић, балон), током развоја стрипа је мењала свој наративни удео у медију у више равни посматрања. Ова специфична конвенција стрипа представља *облик* за убележавање дијалога, реплика или мисли ликова у оквиру приказ-поља⁴¹⁸ (Сл. 30-31).

На самом почетку, текст је био уписиван у одећу јунака, или пак независно од сликовног приказа квадрата (уместо: поља, изворни цитат, прим. аут.), најчешће испод сликовног приказа. Од тих раних начина интеграције текста, у стрипу су задржане форме такозваних „капција”^{419,420,421}, односно „реактивности”⁴²², текстови који се не уписују у филактере, већ изнад одређеног цртежа (најчешће у оквиру поља), а који представљају одређена објашњења ради лакшег праћења наратива (обично се укључују након измене места радње, које може бити везано за дужи проток времена). Њиховом употребом често се постиже чистији ритмички баланс приче⁴²³ због тога што сугеришу директно обраћање читаоцу (обично у садашњем времену и првом лицу) и тако их још више приближавају лику⁴²⁴. Код појединих аутора, употреба текста ван филактере („испод цртежа”) је сматрана одликом сликовница⁴²⁵. Карактеристика многих средњовековних дела је и текст уписан у елегантно увијене траке које би излазиле из уста говорника, тзв. *bandelletta phylactere*⁴²⁶.

Сам облик филактере током времена се од обичног или класичног правоугаоног мењао и узимао учешће у наративу богатством својих значења^{427,428}. Један од примера су Гошинијеве (René Goscinny) интервенције у стрипу „Астерикс” (изворно фр. „Astérix”), који у појединим епизодама графичким интервенцијама облика филактере сугерише тоналитет гласа (цветови којима читамо умилност при исказивању текста), или пак хладноћу или одсуство емоција (материјализација филактера у сенте леда којима текст у њима жели повезати са одсуством емоција онога који га изговара)⁴²⁹.

⁴¹⁷ McCloud, S. (2005) *nav. delo*, str. 98.

⁴¹⁸ Bogdanović, Ž. *nav. delo*, str. 238.

⁴¹⁹ Попадић, Вук, Тарзан: Реке крви, *Полиџика*, сепарат *Културна, уметносћ, наука*, од 28. новембра 2015. године.

⁴²⁰ Stojiljković, D. *nav. delo*, str. 64.

⁴²¹ Попадић, В. *nav. дело*.

⁴²² Rustemagić, Ervin, *Profesionalne tajne stripa*, Sarajevo, Strip Art Features, 1974, str. 7.

⁴²³ Богдановић, Ж. *nav. дело*, стр. 53.

⁴²⁴ McCloud, S. (2006) *cit.*, p. 155.

⁴²⁵ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, *nav. delo*, str. 21.

⁴²⁶ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, *nav. delo*, str. 26.

⁴²⁷ Eisner, W. *cit.*, p. 27.

⁴²⁸ Bogdanović, Ž. *nav. delo*, str. 239.

⁴²⁹ Павковић, В. (2001) *nav. дело*, стр. 91.

Интересантни су и примери стрипова у којима су аутори одлучили да облике балона (или њихово одсуство)⁴³⁰, избор фонтова, њихове типографске карактеристике, колор, користе као средство карактеризације ликова, па и у кадровима у којима би недостајали, читалац може да зна који јунак изговара наведени текст⁴³¹, као и то да ли одређени текст представља говор или мисли, сећања, размишљања неког јунака⁴³².

Текстови који се односе на дијалоге јунака уписују се у облачиће чији „репови” излазе из уста говорника⁴³³ уз низ правила, од којих се једно од основних тиче конвенције читања с лева на десно^{434,435}. И у сликовним аспектима, правило је исто: читање са лева на десно подразумева афирмацију десне стране као позитивне, а леве као негативне – правило које европска школа узима *a priori*, и примењује увек у првим кадровима када се ликови постављају у своје позиције⁴³⁶. „Репови” филактера такође имају значење у односу на то жели ли се приказати говор или мисаони процес – (неизговорене) мисли се дају у серијама мехурића који повезују облачић са ликом који размишља⁴³⁷, док је изговорен текст са јунаком повезан најчешће латиничним обликом слова „В”. Такође, у многим стриповима су облици (контуре) филактере изостајали, док је једино ова ознака (*rei* облачића) давала усмерење ка извору звука⁴³⁸ (Сл. 32-34). Уколико је постојала потреба да се прикаже звук који долази са различитих страна, или из неколико извора, један исти облачић (тзв. *колективни* облачић) је могао да садржи више *рејова*, од којих је сваки био усмерен на свој извор емисије звука⁴³⁹ (Сл. 35-37).

Правила која су препоручљива као оптимална у употреби филактера у оквиру јединичног поља стрипа, су квантитативно одређена следећим смерницама: у једном квадрату стрипа пожељан је само један дијалог између ликова, једна филактера не би требала садржати више од двадесет речи, а у оквиру једног поља не треба да прелази четрдесет речи – иако ова правила нису ригидна, препоручују се као мера која би осигурала да читање стрипа не доноси сувише напора или да сувише не успори радњу⁴⁴⁰. Препорука за филактере које садрже испис текста је да се текст не хифенира, јер то успорава читање⁴⁴¹.

⁴³⁰ Eisner, W. cit., p. 47.

⁴³¹ Witty, S. cit., p. 24-26.

⁴³² Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 240.

⁴³³ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 46.

⁴³⁴ Ћирић, Р. (2006) нав. дело, стр. 36.

⁴³⁵ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 238.

⁴³⁶ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 11, фн. 14.

⁴³⁷ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 48.

⁴³⁸ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 240.

⁴³⁹ Isto.

⁴⁴⁰ McKenzie, A. cit., p. 62.

⁴⁴¹ Eisner, W. cit., p. 152.

У експерименталним формама ово правило се наравно, може превидети, уколико је у функцији стрипа (попут Фајферових логорејичних стрипова)⁴⁴². У *Невидљивом шаласу*, због олакшаног читања, правило хифенисања није примењено на Брајеву азбуку⁴⁴³ – иако је хифенација дозвољена (тачкама 3 и 6), пожељно је ред завршавати речју без поделе слогова, при чему је препорука да нови пасус или став текста почиње новим редом, од трећег словног места⁴⁴⁴.

Балони ипак, не морају нужно бити испуњени текстом: налазимо бројне примере у којима је као и код јединичног поља стрипа, балон испуњен симболима, знаковима, сликама који преузимају значења⁴⁴⁵ (Сл. 38-41). Ти знакови су чешће били у употреби исказивања мисли или унутрашњег говора, размишљања, него говора^{446,447}, због чега је „језик облачића” сматран блиским свету снова⁴⁴⁸. У случајевима када аутор не жели да читалац зна шта мисли јунак – филактера просто остаје – празна^{449,450}.

Када је у питању садржај облачића, поједини аутори су звучне начине оглашавања јунака (на пример, пој птица)⁴⁵¹ представљали графички, а да то није био класичан текст, слика или пак симбол – таква решења су нека врста *кинеџичкој знака њредсџављеној у филакџери*, али таквих који су се могли и као независни појављивати у оквиру поља, визуализујући мирисе, бол, осете, емоције⁴⁵². Конвенција ових *видљивих метафора* дефинише се као „графичка конвенција својствена стрипу, која изражава психичко стање ликова помоћу иконичких ознака са метафоричним обележјем”⁴⁵³. Садржај филактера такође могу бити и *неарџикулисани џласови*, који су слични ономотопејама (Уфф, Бррр, Ах, Хм, Ммм), али се од њих разликују по извору звука – ови гласови долазе из уста говорника⁴⁵⁴. Уопштено, филактера омогућава ауторима да изразе све аспекте језика: тон, интензитет, ритам, акценат⁴⁵⁵.

⁴⁴² Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 55.

⁴⁴³ Николић, Тихомир, *Злајне џачке никад наоџачке*, Београд, Public S. M., 2010, стр. 99.

⁴⁴⁴ Николић, Тихомир, *Сисџемаџика Брајевој џисма за срџски језик у оџшџој џримени*, Београд, Савез слепих Србије, 2010, стр. 16.

⁴⁴⁵ Eisner, W. cit., p. 20.

⁴⁴⁶ Eisner, W. cit., p. 18.

⁴⁴⁷ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 17.

⁴⁴⁸ Miltojević, B. (2006) nav. delo, str. 125.

⁴⁴⁹ Belan, B. nav. delo, str. 217.

⁴⁵⁰ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 240.

⁴⁵¹ Gulin, M. nav. delo, str. 11.

⁴⁵² Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 26.

⁴⁵³ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 240-241.

⁴⁵⁴ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 240.

⁴⁵⁵ Хорн, М. нав. дело, стр. 9.

Опсежну анализу филактере као конвенције стрипа у односу на сам медиј, обухватно анализира С. Томић:

„Чудно је да су многи теоретичари стрипа одани тврдњи да је балончић (ballon) основни облик препознатљивости стрипа, а да је Вилијам Хогарт (William Hogarth) творац говорних облачића. Италијани, на пример, имају термин за стрип „fumetto” (облак дима), израз који је неодговарајући и неприхватљив са теоријског становишта, јер говорни облачићи нису есенцијална карактеристика стрипа. Ако бисмо облачић прихватили као фундаментално обележје стрипа, морали бисмо се одрећи многих остварења наших савременика, који из естетских разлога избегавају да директан говор ставе у облачиће; па и сагу о апокрифном витезу Округлог стола, Принцу Валијанту, једном од најзначајнијих остварења стриповног казивања уопште, или Хогартовог Тарзана. А Алекс Рејмонд, у свом маестралном делу „Флаш Гордон” („Flash Gordon”), да би појачао креативност сликовног простора 1938. године напустио је употребу облачића”⁴⁵⁶.

Прва филактера у стрипу код нас виђена је 14. августа 1930. у 31. броју додатка „Политика за децу” листа „Политика” у стрип-шали „Дрски обијач и храбри Перица”⁴⁵⁷ (Сл. 42).

Захваљујући филактери, дијалог представља најистакнутију и најјачу карактеристику стрипа⁴⁵⁸. Сматра се да ова конвенција, стрипска „књига дијалога”, чини главну разлику између стрипа и анимације/сториборда⁴⁵⁹ (мада је разлика пре свега у „тајмингу” поједине фазе)⁴⁶⁰. Без обзира на специфичност ове конвенције стрипа и њену иконичку и значењску препознатљивост и широку употребу током историје медија, данас је очигледно да њено искључење не може пресудно утицати на препознатљивост стриповских форми^{461,462}. Нарочито аутори алтернативног, интелектуалног, анти-стрипа, одбацивали су употребу филактера⁴⁶³, мада су текстови обично постављани на позиције

⁴⁵⁶ Томић, С. (1985) *nav. delo*, str. 48.

⁴⁵⁷ Ивков, С. *нав. дело*, стр. VII, 4.

⁴⁵⁸ Хорн, М. *нав. дело*, стр. 9.

⁴⁵⁹ Милтојевић, В. (2013) *nav. delo*, str. 119, 222.

⁴⁶⁰ Мунитић, Р. (2006) *нав. дело*, стр. 36.

⁴⁶¹ Rustemagić, Е. (2011) *nav. delo*, str. 141.

⁴⁶² Радовановић, М. *нав. дело*, стр. 15.

⁴⁶³ Тирнанић, В. *нав. дело*, str. 174.

које су им традиционално припадале⁴⁶⁴. Спорадично, постојали су и случајеви где аутори у стрипу филактеру нису уопште ни користили^{465,466,467} (Сл. 43). Филактера је по својој природи графичка форма, а по функцији драмски реквизит⁴⁶⁸, па у наведеним варијацијама, типографија често добија нову *графичку функцију*, блиску конвенцији ономотопеје.

Посебна конвенција која некада описује и филактеру (попут таласастих линија које наглашавају бес јунака који при говору подрхтава од љутње и слично) су тзв. *брзинске линије*, графички поступак који најчешће изражава покрет и његов интензитет⁴⁶⁹ – *кинеџичке фиџуре* које дају „илузију покрета, или путање тела у покрету”⁴⁷⁰. То међутим, нису иконички знаци у дословном смислу, већ *иконеме*, пошто немају ликовне сличности са стварношћу – што је први захтев иконичког знака⁴⁷¹.

⁴⁶⁴ Ignjatović, S. nav. delo, str. 77.

⁴⁶⁵ Stojiljković, D. nav. delo, str. 22.

⁴⁶⁶ Павковић, В. (2001) нав. дело, стр. 58.

⁴⁶⁷ Кљакић, Љ. Ј. Чаролија слободе, нав. дело, стр. 5.

⁴⁶⁸ Хорн, М. нав. дело, стр. 9.

⁴⁶⁹ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 179.

⁴⁷⁰ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 245.

⁴⁷¹ Isto.



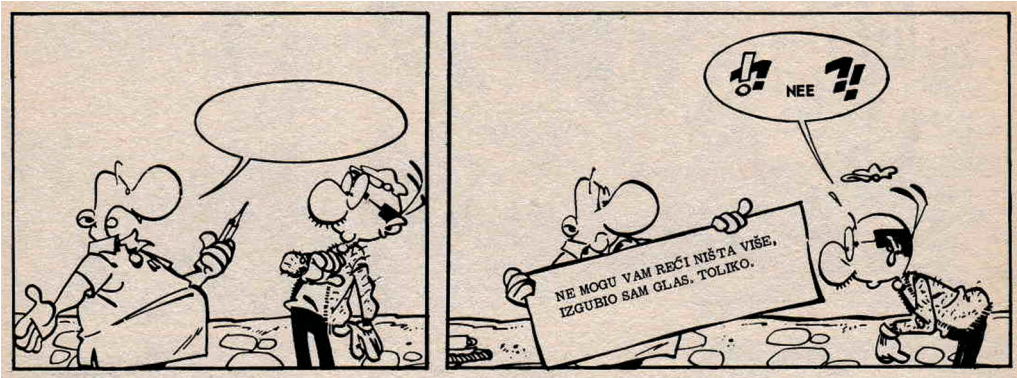
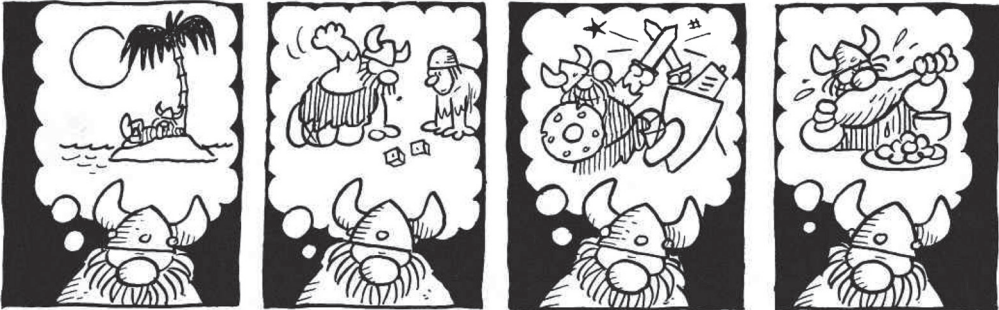
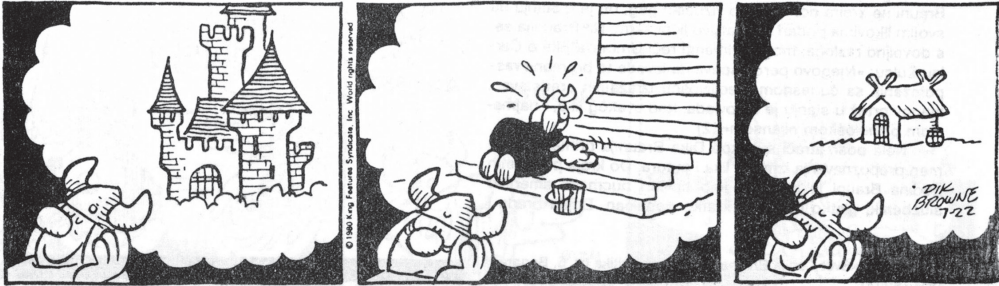
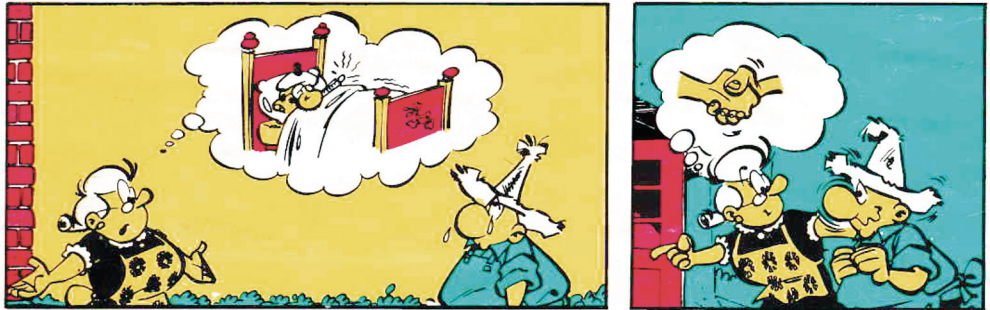
Слика 30-31. Филактера као садржај поља у стриповима Ли Фолка (*Фанџом*) и Алекса Рејмонда (*Тајни ајенић Икс-9*)



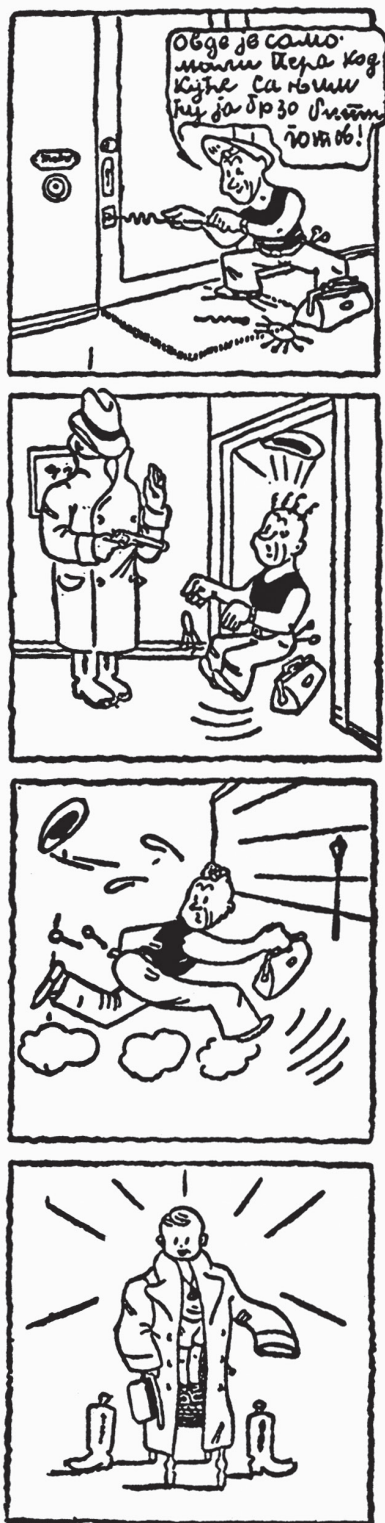
Слика 32-33. Графичка решења усмерења и тоналитета звука линијом и елипсом у стрипу *Црвенооки (Redeye)* Гордона Беса (Gordon Bess)



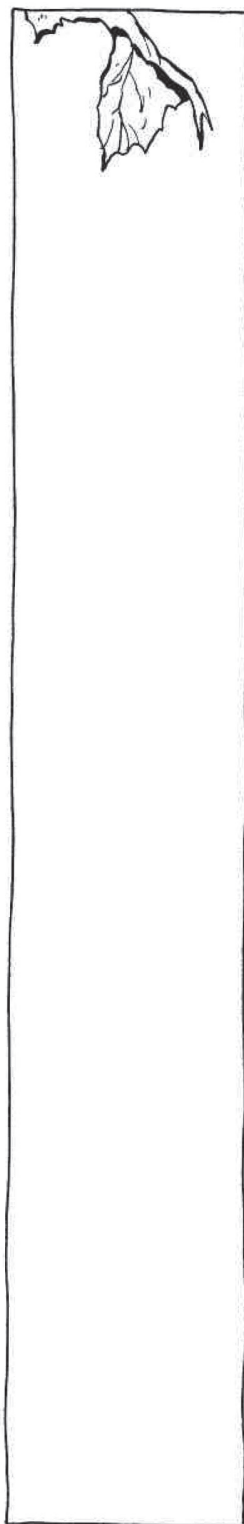
Слика 34. Графичко решење усмерења звука без употребе филактере у стрипу *Коршо Малтесе (Corto Maltese)* Хуга Прапа (Hugo Pratt)



Слика 38-41. Сливовни и симболички садржаји филактере



Слика 42. Прва филактера у домаћем стрипу, *Полишика за децу*, 14. август 1930.



Слика 43. Изражајност графичког романа без употребе стрипских конвенција (Шабуте, *Мало дрвеша и јвожђа*, 2012, средишња поља табле 134)

5.3. Ономатопеја

Још једна важна особеност стриповског израза су ономатопеје, визуелни прикази различитих врста звукова: то су *коноџаџивни облици са графичком вредношћу које чииаоцу дочаравају шумове неке радње или џласове живоџиња – џредсџављање шумова или живоџињских џласова фонетским џисмом*⁴⁷² (Сл. 44-49). Стрип је већ у првих неколико деценија постојања развио низ карактеристичних ономатопеја (BAM!, WOW!, POW!, ZAP!, BANG!, обавезно са знаком узвика)⁴⁷³ које су пре свега везане за енглеско, односно америчко говорно подручје, али су током времена у преводима на друге језике добијале аутентичне локалне модулације („БАНГ!”, „ШЉАС!”, „ТУП!”, „ТРАС!”, или „ШКРИИИИП”, „ЗВИЗ”, „ЗАГРЦ”, које немају нужно знакове интерпункције). Као што је то случај и са конвенцијом филактере, многа изванредна дела стрипске уметности реализована су и без употребе конвенције ономатопеје.

Међутим, управо ова конвенција отвара једно посебно важно питање у читању стрипа, које се тиче употребе самог *џтекста* у стрипу, односно поделе звука на „облачиће и звучне ефекте”, тј. текстове и ономатопеје⁴⁷⁴. Текст у стрипу се обично јавља у оквирима облачића, капција, или као репрезентација ономатопеја које најчешће немају ограничење филактером⁴⁷⁵. Теоретичари који разматрају ово питање истичу да је значајно уочити дистинкцију између *језичкоџ* текста који у стрипу служи наравији, дијалозима, монолозима и онога који се представља *џграфички*, а намењен је најчешће увођењу звука. Текст у стрипу (или уопштено, литератури) који није *визуелизован* је *невидљив* – читамо га и преводимо у мисао интегришући појединачна иконицка значења словних знакова, док сликовна обрада истих знакова одређене речи истовремено бива и визуелно *оџажена*^{476,477}. Насупрот текстуалној култури која сматра да се „мисли читају, а слике виде”⁴⁷⁸, стрип се сматра медијем који се *чииа* у једном ширем смислу тог појма, с обзиром да је визуелно опажање доминантно, а да су перцептивно-психолошке активности везане за гледање, односно читање текста и слике – аналогне⁴⁷⁹. Визуелизовани текст на корицама или нултој

⁴⁷² Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 243.

⁴⁷³ Tomić, S. (1985) nav. delo, str. 49.

⁴⁷⁴ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 116.

⁴⁷⁵ Witty, S. cit., p. 12.

⁴⁷⁶ Witty, S. cit., p. 3, 19.

⁴⁷⁷ Stamenković, Dušan i Miloš Tasić, Analiza diskursa u vizuelnom jeziku stripa, *Jezik, književnost, diskurs: Jezička istraživanja*, Niš, Filozofski fakultet, 2015, 203–218, str. 205.

⁴⁷⁸ Nemes, Mária Z., The Aesthetics of Chaos and Testimoniality, Attila Stark's *Kulo City* in the context of the *Roham* magazine, u: Nuber, Jörn, Beate Wild, *ComiXconnection – networks and backgrounds*, lega-lega, Osijek, 2013, p. 75.

⁴⁷⁹ Eisner, W. cit., p. 7-8.

табли⁴⁸⁰ својом графичком обрадом може чак навестити жанр, епоху или атмосферу стрипа⁴⁸¹, док његова обрада у оквиру филактера може јасно одредити карактер и личност јунака, чак и њихов изглед⁴⁸².

У авангардним/алтернативним стриповима, ономотопеје су чак преузимале функцију визуелног садржаја поља, када оно није било испуњено другим елементом сем поменутог текста (ономатопеје)⁴⁸³. У експерименталним стриповима, поља могу садржати врло мало основних елемената помоћу којих се иначе и хвата значење стрипа⁴⁸⁴. Поља чији је *једини* садржај визуализовани текст, заправо су врло сложена на нивоу квалитета, јер сем одређене мисаоне поруке, звучне интерпретације⁴⁸⁵ и графичке вредности, претварају то поље у *литерарно*, чиме постављају инверзију хијерархијског модалитета у односу на садржаје осталих поља⁴⁸⁶. Све ове варијације је нужно разматрати са аспекта потенцијално различитих односа равнотеже (или неравнотеже) текста и цртежа⁴⁸⁷, како би њихова интеграција била оптимална – текст би заправо требао бити заступљен само у мери у којој је потребан и схватљив за разумевање поруке, а да истовремено даје значење свему ономе што се не може видети у визуалу⁴⁸⁸.

Визуализација текста намењеног објашњавању одређеног звучног ефекта у стрипу (простора звука)⁴⁸⁹, има функцију регулисања јачине и тоналитета звука⁴⁹⁰, због чега је од изузетне важности да визуализација није обликована на начин на који су у стрипу представљени текстови на рације⁴⁹¹. Током више од века постојања стрипа, текстови су у готово свим случајевима штампани верзалом и ово правило је ретко изузимано⁴⁹². Текстови на рације (али и дијалози) су важан део радње, јер наративном току дају *иницијативу* и његов су *активни* елемент⁴⁹³. Стрип, као безвучни медиј, читаоцу омогућава да сам осмишљава гласовни ехо⁴⁹⁴ – никаква синхронизација не може се поредити са оном у глави читаоца, који увек налази најкраћи и најбољи пут тумачења текста, који је за њега

⁴⁸⁰ Tuckov, A. nav. delo, str. 77.

⁴⁸¹ Witty, S. cit., p. 20.

⁴⁸² Witty, S. cit., p. 27.

⁴⁸³ Đukanović, Z. (1985) nav. delo, str. 8.

⁴⁸⁴ Dunjić, A. nav. delo, str. 111.

⁴⁸⁵ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 17.

⁴⁸⁶ Witty, S. cit., p. 30.

⁴⁸⁷ Freno-Deriel, Pjer, Strip i politika, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1975, str. 195.

⁴⁸⁸ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 18.

⁴⁸⁹ Кљакић, Љ. Ј. Од Жутог дечака до Мачка Фрица, нав. дело, стр. 35.

⁴⁹⁰ McCloud, S. (2006) cit., p. 144.

⁴⁹¹ Witty, S. cit., p. 29.

⁴⁹² McCloud, S. (2006) cit., p. 156.

⁴⁹³ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 62.

⁴⁹⁴ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 222.

најсмешнији, најстрашнији, најсрећнији или најтужнији⁴⁹⁵, али у томе важну улогу имају и визуелни гестови и ставови самих ликова који текст изговарају, омогућавајући читаоцу специфичност *слушања чулом вида*⁴⁹⁶.

⁴⁹⁵ Milojević, B. (2013) nav. delo, str. 232.

⁴⁹⁶ McCloud, S. (2006) cit., p. 144, 146.



Слика 44-49. Конвенција ономагопеје у стрипском пољу

5.4. Поље и време у стрипу

Поље (призор-поље, квадрат, кадар), нека је врста *оппиџе ознаке* у којој су време или место подељени, или боље речено одељени^{497,498,499,500}. По самој дужини трајања поља, која се огледа у његовој величини – сугерисан је мањи или већи проток времена у његовом оквиру⁵⁰¹, што нам помаже у схватању временског трајања одређеног поља, док његово трајање ипак највише зависи од самог садржаја⁵⁰². Свако поље (без обзира на његов садржај) представља један тренутак, стриповске фазе у презентацији одређеног догађаја⁵⁰³, чије трајање одређује читалац – чим пређе на следеће поље, претходно постаје *прошлости*, а наредно *будућности*^{504,505}. Ритам читања и акција у стрипу су заправо крајње индивидуализовани, јер их диктира брзина којом читалац прелази поља⁵⁰⁶. Наративни ток (онако како је аутор замислио протицање времена у оквиру једне серије слика) и временски ток (како га сагледава читалац) веома ретко се подударују^{507,508}. Садашњост је тамо где је усмерен поглед, али чуло вида омогућава да буду обухваћени и крајолици прошлости и будућности на околним пољима^{509,510}.

У формалном смислу, поље представља *расцеј* простора – уједно представљајући границу, *оквир* који дели простор фикције (садржаја поља) од простора стварности, док истовремено означава и свој садржај, односно простор приказан у самом пољу⁵¹¹. Оквир поља може се дефинисати и као „дводимензионално разграничење неког простора”, које се односи на две (неразлучиве, али различите) врсте простора: саму површину папира (стварни простор) и на простор који је приказан (замишљени простор)^{512,513}. Ова „двострука међа” означава два система порука, односно *језика*, која су у њему присутна⁵¹⁴.

⁴⁹⁷ Gulin, M. nav. delo, str. 15.

⁴⁹⁸ Bogdanović, Ž. nav. delo str. 100.

⁴⁹⁹ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 98.

⁵⁰⁰ Хорн, М. нав. дело, стр. 6.

⁵⁰¹ Gulin, M. nav. delo, str. 16.

⁵⁰² McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 99.

⁵⁰³ Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 31.

⁵⁰⁴ Gulin, M. nav. delo, str. 16.

⁵⁰⁵ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 104.

⁵⁰⁶ McKenzie, A. cit., p. 64.

⁵⁰⁷ Хорн, М. нав. дело, стр. 10.

⁵⁰⁸ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 196.

⁵⁰⁹ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 104.

⁵¹⁰ Ćosić, B. nav. delo, str. 121.

⁵¹¹ Šterk, S. nav. delo, str. 60, 62.

⁵¹² Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 272.

⁵¹³ Eisner, W. cit., p. 41.

⁵¹⁴ Ignjatović, S. nav. delo, str. 64-65.

Као што је то случај са филактерама, сама графичка интерпретација линије поља^{515,516} може значајно узети на себе значење у визуелном разумевању времена – оштра и стабилна линија указује на садашњи тренутак и стварност, таласасте или кривудавае линије говоре о прошлом времену или машти, сновима, док одсуство линије поља указује на безвременост, односно неограниченост времена^{517,518,519}. Странице које формално немају (исцртану, одштапану, назначену) линију оквира поља, односно захватају читаву таблу, ипак *имају* свој оквир, а то је – формат, односно природне димензије саме странице, захваљујући неразлучивости *замишљеној* и *стварној* простора у стрипу⁵²⁰.

Следећи ступањ градирања елемената стрипа заснован на елементу поља био би *каши* или трака (ред, појас)⁵²¹, као наративна јединица⁵²² која је за аутора углавном конститутивни елемент споредног значења⁵²³ (Сл. 50-52). Појам *стрип* говори о овој структури: пруга, кришка, каш, то је ниска сличица једне фабуне⁵²⁴, која је најчешће састављена од неколико (два, три или четири) поља, али исто тако може садржати и само једно поље, једну секвенцу⁵²⁵ (Сл. 53-54). Први стрип („Жути деран”) није био стрип у више цртежа, већ је садржао само један цртеж већег формата у оквиру кога је испричана прича⁵²⁶.

С. Меклауд сматра да у стрипу као *уметносци* *низа* није могуће реализовати стрип од једног поља, јер није могуће успоставити низ од једног поља, те да би ова врста самосталне јединице могла бити означена једино као „стрипска уметност”, само утолико што из стрипа преузима визуелни вокабулар⁵²⁷.

⁵¹⁵ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 101.

⁵¹⁶ Ћирић, Р. (2006) нав. дело, стр. 35.

⁵¹⁷ Eisner, W. cit., p. 44-45, 47.

⁵¹⁸ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 101.

⁵¹⁹ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 22.

⁵²⁰ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 273.

⁵²¹ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 18.

⁵²² Хорн, М. нав. дело, стр. 7, фн. 1.

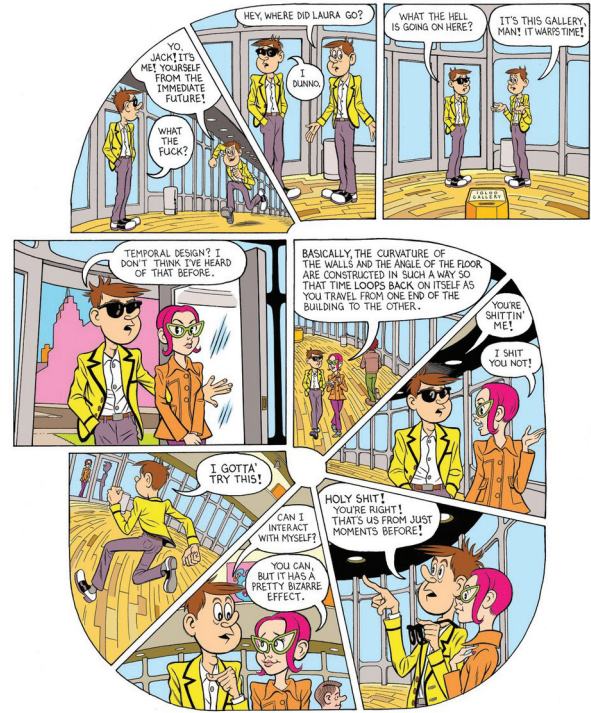
⁵²³ Мунитић, Р. (1974) нав. дело, стр. 111.

⁵²⁴ Ćosić, B. nav. delo, str. 119.

⁵²⁵ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 18, 21-22.

⁵²⁶ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 28.

⁵²⁷ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 20.



Слика 50-51. Вертикални каишеви стрипа у западној и источној стрипској култури

Слика 52. Организација стрипске табле неконвенционалног наративног следа



Слика 53-54. Каишеви стрипа у једном пољу, Macanudo, Рикардо Сири (Ricardo Liniers Siri)

5.5. Белина – празнина, простор или садржај

Белина (*јарак*^{528,529}, *цезура*^{530,531}, временски *timing*⁵³²), представља простор који читалац испуњава својом имагинацијом⁵³³ и тако употпуњује наратив, односно везује поља^{534,535}. Тај простор *прегаха*, важан је део стрипа и чини његов својеврсни *садржај* колико и садржај сваког поља⁵³⁶. Б. Тирнанић као и Б. Лазић белину, односно простор међу „квадратићима”, сматрају подједнако битним као и њихов садржај, јер стрипу дају *риџам*, који је по њиховом схватању, важнији и од цртежа⁵³⁷ – управо како је за роман *Talasi/The Waves* („ритам, а не заплет!”) сматрала В. Вулф/Virginia Woolf⁵³⁸.

Прелази су позиционирани између два сукцесивна поља и описују промену која настаје у самим пољима⁵³⁹. Ови прелази, представљају *семантички* испуњену празнину упркос графичкој неиспуњености, везивно ткиво које садржи и психолошку димензију⁵⁴⁰. Графички уоквирена пољима, белина је „испуњена празнина”, преко које прелазимо и реконструирамо садржај ван поља⁵⁴¹. Ови *неосликовљени простори* којима су слике одвојене, чине да се слике захваљујући цезурама *ређају*, а садржаје тих простора читалац једноставно *доградује*⁵⁴².

Белина која окружује слику (односно поље)⁵⁴³, супротставља јој се и слику намеће као псеудо-стварност наглашавајући је⁵⁴⁴. Белина, одељујући савршено одвојене елементе поља, омогућава обједињавање фиктивног простора стрипа садржаног у пољу⁵⁴⁵ и представља, наизглед својој једноставности, најкомплекснији, неухватљиви елемент стрипа⁵⁴⁶. Машта читаоца, управо захваљујући белини, две одвојене слике

⁵²⁸ Gulin, M. nav. delo, str. 13.

⁵²⁹ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 66.

⁵³⁰ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 9.

⁵³¹ Đukanović, Z. (1988) nav. delo, str. 30.

⁵³² Jevremović-Munitić, Zorica, Totalni strip, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1975, str. 178.

⁵³³ McKenzie, A. cit., p. 62.

⁵³⁴ Gulin, M. nav. delo, str. 13.

⁵³⁵ Witty, S. cit., p. 8.

⁵³⁶ Lazić, B. nav. delo, str. 40.

⁵³⁷ Tirnanić, B. nav. delo, str. 190.

⁵³⁸ Koljević, Svetozar, Impresionistički roman Virdžinije Vulf, u: Vulf, Virdžinija, *Talasi* (prev. Milica Mihajlović), Beograd, Nolit, 1983, str. 25.

⁵³⁹ Dunjić, A. nav. delo, str. 109-110.

⁵⁴⁰ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 9-10.

⁵⁴¹ Đukanović, Z. (1988) nav. delo, str. 30-31.

⁵⁴² Jevremović-Munitić, Z. nav. delo, str. 178.

⁵⁴³ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 106, 121.

⁵⁴⁴ Šterk, S. nav. delo, str. 64.

⁵⁴⁵ Isto.

⁵⁴⁶ Witty, S. cit., p. 7.

трансформише у једну идеју⁵⁴⁷.

Простор који белина заузима утиче на учешће читаоца у радњи: што је мањи простор између поља, мање је и ангажовање реципијента; уколико се увећава, читаоцу је омогућено да буде активнији⁵⁴⁸. Величина и број појединачних поља и белина, формирају ритам и брзину читања^{549,550}. Међутим, подједнако важан чинилац у везивању поља су и начини њиховог спајања⁵⁵¹, који су могући захваљујући садржају поља која се наизменично раздвајају и повезују⁵⁵². Скот Меклауд издвојио је шест принципа везивања поља: прелаз из тренутка у тренутак, субјекта из радње у радњу, субјекта до субјекта у оквиру једне сцене, сцене на сцену (времена и простора), аспекта на аспект (места, идеја, расположења) и најзад прелазе *без слега* (*non-sequitur*) у којима се логика између поља не назире⁵⁵³. Према типологији коју Меклауд уводи, за већину стрипова (нарочито комерцијалних) најкарактеристичнији је прелаз сцене на сцену (физички и временски удаљен садржај), док су други (аспект-аспект – неvezан за време, идеје, расположења, и *нелоични*) углавном карактеристични за алтернативни и експериментални стрип⁵⁵⁴. Без обзира колико су слике различите, у простору међу пољима делује нека врста *алхемије* која помаже да и у најнескладнијим комбинацијама пронађемо значење, те је и у прелазима без смисла развој неке врсте везе неизбежан⁵⁵⁵.

⁵⁴⁷ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 66.

⁵⁴⁸ Witty, S. cit., p. 8.

⁵⁴⁹ Witty, S. cit., p. 6, 17.

⁵⁵⁰ Eisner, W. cit., p. 30.

⁵⁵¹ Witty, S. cit., p. 9.

⁵⁵² Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 272.

⁵⁵³ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 70-72.

⁵⁵⁴ Tunić, Srđan, *Čudnovati stripovi Alekse Gajića, Prošireno polje stripa (radovi 2011-13)* [rukopis], Beograd, 2015, str. 4.

⁵⁵⁵ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 73.

6. Савремене стрипске форме

6.1. Вишемедијски приступ стрипу

У кратком осврту посвећеном зачецима вишемедијске и тактилне уметности код нас у другој половини XX века, као и нових сличних концепата у области стрипа на почетку овог века, кроз аутентичне опусе и теорију, сегменте или појединачне радове аутора који су посредно или непосредно значајно утицали на стрипски експеримент, издвајају се дела Владана Радовановића и савремених аутора који у стрип уводе концепт простора.

Важан аутор за развој тактилне уметности код нас је Владан Радовановић, који је средином педесетих година XX века, не познајући дотадашње авангардне домете тактилизма у свету⁵⁵⁶, чак ни Маринетијев (Filippo Tomaso Marinetti) *Манифест њактилизма*⁵⁵⁷ из 1921. године, на сцену увео концепт *хактичке уметности*. Његова тежња ка иновативности, било поступака или резултата, без обзира на остварени капацитет одређеног дела, стајала је под знаком *разлике* у приступу⁵⁵⁸. Сам Радовановић, *њактилно уметности* предлагао је тада не као „нови правац у уметности него као ново средство израза, нови род уметности који би тек омогућио правце”⁵⁵⁹. Радовановић даје важно појашњење *синџезијске уметности* као принципа, јер код једномедијских уметности апсолутну иновацију сматра немогућом⁵⁶⁰ (што је став и других аутора)⁵⁶¹ и прави разлику између вишемедијске уметности, мултимедија и миксмедија⁵⁶², зависно од степена интеграције, односно зависности структурисаних елемената. Нова уметност, током времена се прелива у постојећи систем и стапа са целином, у којој је већ претходно интегрисана историја свих уметности⁵⁶³. Пун смисао хибридних медија и интермедија

⁵⁵⁶ Ђорић, Дејан, Родоначелник српске авангарде, у: Радовановић, Владан, *Синџезијска уметности*, Крагујевац, Народни музеј, 2005, стр. 14.

⁵⁵⁷ Marinetti, Filippo Tomaso, *The Manifesto of Tactilism*, Milan, 1921, Доступно на: http://peripheralfocus.net/roems-told-by-touch/manifesto_of_tactilism.html, приступљено: 3. 8. 2020, 16:16.

⁵⁵⁸ Денегри, др Јерко, Пластичко стваралаштво Владана Радовановића, у: Радовановић, Владан, *Синџезијска уметности*, Крагујевац, Народни музеј, 2005, стр. 16.

⁵⁵⁹ Радовановић, Владан, *Синџезијска уметности*, Крагујевац, Народни музеј, 2005, стр. 143.

⁵⁶⁰ Радовановић, В. нав. дело, стр. 145.

⁵⁶¹ Zupan, F. *Kultura*, br. 10, nav. delo, str. 39.

⁵⁶² Радовановић, В. нав. дело, стр. 143-144.

⁵⁶³ Tirnanić, V. nav. delo, str. 29.

почива на могућностима повезивања облика комуникације који су им претходили^{564,565} – ниједан медиј није чист, интермедијални простор јача, а представе о уметности бивају све слојевитије и сложеније⁵⁶⁶. Радовановићева теоријска и практична истраживања остају значајна као прва која позивају на концепт хаптичког (серија објеката *Тактизонии* [Сл. 55-57]), иницирајући основу за уметничка истраживања која ће омогућити даљи развој хаптичке уметности.

Радовановићева теза о немогућности апсолутне иновације, чини се потпуно оправданом када посматрамо вишемедијски приступ стрипу, нарочито ако пажљиво уочавамо системе подударности у оквиру повремених специфичних стрип експеримената с краја прошлог⁵⁶⁷ или почетка овог века⁵⁶⁸ – чија је разлика са развојног аспекта медија у односу на претходнике (сем технолошке), суштински незнатна. Иновативни концепт у приступу стрипу Драгана Живанчевића (*Фреско сирии* из 1992. године, дипломски рад аутора на Академији уметности у Новом Саду [Сл. 58]) – монументални стрип (3,20 x 4,20 м) интегрално сагледив тек аплициран на зидним површинама⁵⁶⁹, остаје један од ретких просторних стрип експеримената, који тек двехиљадитих у контексту инсталације реактуелизује Александер Ђурић, док усамљени експерименти намењени екстеријеру (страница стрипа „Потрага за гробом Александра Великог”, аутора Жила Крамера/Gilles Kramer и Дамира Никшића, постављена на кров сарајевске пијаце Маркале [Сл. 59]) својим предимензионираним форматом луцидно разматрају позицију читаоца стрипа и њихов однос у савременој медијској култури. Експеримент у стрипу зато најчешће долази од аутора који делују у више сродних или различитих уметничких области, што се чини потпуно логичним, ако знамо да је простор слике, цртежа, али у неким случајевима и скулптуре, близак третману „посвећеног простора”, као што га схвата модерни стрип⁵⁷⁰.

Студија *Естетика невидљивој – тактилној у функцији структуралној елементу сирии*⁵⁷¹, даје опсежан прилог о институционализацији експерименталног стрипа кроз програмско деловање *Међународној салони сирии* у Београду и приказ концепта *проспориној сирии* Александра Ђурића:

⁵⁶⁴ Ignjatović, S. nav. delo, str. 25.

⁵⁶⁵ Milojević, B. (2013) nav. delo, str. 77.

⁵⁶⁶ Ignjatović, S. nav. delo, str. 100.

⁵⁶⁷ Ивков, С. нав. дело, стр. 123.

⁵⁶⁸ FENA, Najveća stranica stripa na svijetu u Sarajevu, *NI*, 21. 4. 2015, Доступно на: <http://ba.n1info.com/Kultura/a37803/Najveca-stranica-stripa-na-svijetu-u-Sarajevu.html>, приступљено: 8. 8. 2020, 12:50.

⁵⁶⁹ Степанов, Сава, *Фреско сирии* [каталог изложбе], Ликовни салон Трибине младих, Културни центар, Нови Сад, 23. 12. 1992 - 19. 1. 1993.

⁵⁷⁰ Ignjatović, S. nav. delo, str. 81.

⁵⁷¹ Купрешанин, Драгана, *Естетика невидљивој – тактилној у функцији структуралној елементу стрипа, Кулиура*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развоја, 2019, стр. 157-174.

„Београдски Међународни салон стрипа, од оснивања (2003) у систематизацији награђивања аутора, учесника Салона, укључује и „награду за иновацију у стрип уметности” и то је можда једино опште место на коме се током година (сада већ више од деценије и по) могу видети експериментални приступи аутора, чиме се подстичу да делују у оквиру експерименталног поља. Наведено говори у прилог важности институционализације стрипа (о чему је већ било речи), јер иако има тежњу уопштавања у формалном смислу (па и садржајном), она неретко значи и доследност и континуитет који су у овом случају само допринели подсећању на важност експеримента, односно изражајну особеност медија која сукцесивно доприноси његовом развоју и трајању.

На петом београдском Међународном салону стрипа, 2007. године је нарочито био запажен рад аутора Александера Ђурића – просторни стрип: „Прича о поноситом човеку”. Иако су му претходили аутори (Н. Пејић, М. Веселиновић, С. Рестецка и Ж. Санецка [S. Restecka, J. Sanecka – пољске стрип ауторке, прим. аут.], Б. Миленковић) са интересантним промишљањима, њихови радови више су се тицали техничких модификација, али таквих које су нимало или у тек незнатној мери уопште разматрале или доводиле у питање структуру самог медија. Александеров рад, у самом каталогу описан инсталацијом⁵⁷², много је више од *iprositorne ipostavke*, најпре због наративног потенцијала. Тродимензионалност у овом раду односи се на више равни – формалну, структуралну и семантичко-идејну – и по томе овај рад надилази поимање инсталације као такве, јер се не односи на интервенцију у простору која је садржај самог простора, односно, ону интервенцију која мења перцепцију простора нити му даје нека значења. Каталог петог Салона доноси рецензију З. Стефановића у којој посебно запажа да се „највећи продор у алтернативном изразу није десио у дводимензионалној форми (која је само ликовно потврдила већ виђене школе), већ у проширивању стрипске уметности ван папирног медијума – на инсталацију, просторну интервенцију и скулптурну димензију”⁵⁷³, чиме се најзад подсећа и изнова

⁵⁷² Ćurić, Aleksander, *Prostorni strip* [PDF prezentacija], Beograd, 2008, str. 1, 30.

⁵⁷³ Stefanović, Zoran, Hiljadu cvetova, okean pupoljaka, *Peti međunarodni salon stripa* [katalog izložbe],

указује на оправданост теза о неусловљености медија начинама његове технолошке реализације. Ћурић поводом награђеног рада у септембру 2008. године приређује изложбу *іросіторної сііриіа* у Студентском културном центру у Београду, под називом „Сервис за динамику простора” (Сл. 60-62) где, сем награђеног рада, излаже и још неколико експеримената заснованих на сличном принципу структурисања. У приказу ове изложбе С. Вуковић вредност и иновативност у Ћурићевом раду, налази у напуштању стереотипских односа стрипа и савремене уметности, (претходно) утврђеним директним трансферима из једне области у другу⁵⁷⁴. У овој промени приступа медију, а у односу на претходно награђиване експерименте, постављено је важно питање о структури стрипа, на начин који до тада није био разматран. Зато и о материјалности у самом раду Ћурић истиче „...да је потпуно небитно од каквог материјала је стрип, већ оно, око чега треба обратити пажњу, јесте правилан психолошки и визуални приступ према његовој причи, кадровима и табли као завршном производу...”⁵⁷⁵ Надаље се награђени експериментални радови на Салону не истичу посебном иновативношћу до ергодицке⁵⁷⁶ приче М. Милинић Богдановић (2010) или радова А. Гајића (2011, 2012). У оба Гајићева рада („Камени стрип” и „Премотавање”) интересантан је приступ читању рада, јер захтева интерактивност и неку врсту *іакііилне* активности читаоца. Гајићево „Премотавање”, значајно је као први експериментални рад у историји ове манифестације који је понео и главну награду Салона (Grand Prix), чинећи изузетак свих прошлих и наредних Салона (до 2018). Аутори су затим експериментисали материјалима не одступајући од класичног наративног тока, враћајући се на стандардизоване *медіјске іірансфере*, до евентуалног увођења звука у стрип (А. Петровић, 2015), који је интересантан са аспекта увржене „аудио-визуелне суштине”⁵⁷⁷ стриповског језика. Експанзија иновације из 2007. године, или ванстандардни приступи, нису више понављани. Ипак, Међународни

Београд, Studentski kulturni centar, 2007, str. 2.

⁵⁷⁴ Вуковић, Стеван, Стрип од плеха, гвозђа, иверице..., *Полиіііка*, сепарат *Кулуііура, уметності, наука*, од 20. септембра 2008. године.

⁵⁷⁵ Ћурић, А. nav. delo, str. 1, 30.

⁵⁷⁶ Lazić, B. nav. delo, str. 143.

⁵⁷⁷ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 231.

салон стрипа остаје отворени простор деловања за све ауторе чији експериментални радови имају „посебну ликовну поетику и на тај начин разбијају стереотипе о овом уметничком медију”⁵⁷⁸⁽⁵⁷⁹⁾.

Пионирски стрип подухват који припада граничном подручју, односно експерименту, а који је важан као први реализован у оквиру званичне академске институције је пројекат „Ненаративни стрип – примена принципа формалне редуције” Владимира Вељашевића (Сл. 63-64), у оквиру докторских академских студија на Факултету ликовних уметности, који делује:

„... постављајући питање структуре медија у оквиру поља графике, иступајући у простор са прочишћеним и симплификованим ликовним формама којима негира наративност – поставком наративног низа. Иако ова серија графика подразумева тираж, реализација поставке је изолована од концепта репродуковања. На графикама су изоловани сегменти појединачних призор-поља, измештени из контекста оригиналног стрипа, те је њихов наративни потенцијал поништен и негиран, чак и потенциран постављањем у наративни низ”⁵⁸⁰.

Без обзира на очигледну скромну фреквентност (радикалнијих) експеримената у стрипу током деценија, или одређеним граничним подручјима, њихов је значај утолико већи као индикатора промена у одређеној области и најаве нових излагачких пракси у области стрипа. Посебан значај огледа се у новим излагачким моделима, јер се чини да постављени, постојећи стандарди на којима се темеље изложбе стрипа, којима доминира излагање увећаних репродукција, оригиналних стрип табли, скица, припремних цртежа, албума, књига⁵⁸¹ лимитирају презентацију стрипа у музејским и галеријским оквирима кроз презентационе стереотипе, уместо да „откривају капацитете стрипа и ван оквира форме књиге”⁵⁸². С обзиром да се излагањем одређене појединачне табле стрипа излаже само један фрагмент остварења, а да је истовремено нефункционално изложити цео албум, важно је разумети и статус табле или оригинала у представљачком концепту,

⁵⁷⁸ Pješčić, Milosav, 15 godina Salona stripa, *Petnaesti međunarodni salon stripa* [katalog izložbe], Beograd, Studentski kulturni centar, 2017, str. 2.

⁵⁷⁹ Купрешанин, Д. (2019) нав. дело, стр. 163-165.

⁵⁸⁰ Купрешанин, Д. (2019) нав. дело, стр. 167.

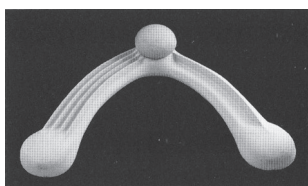
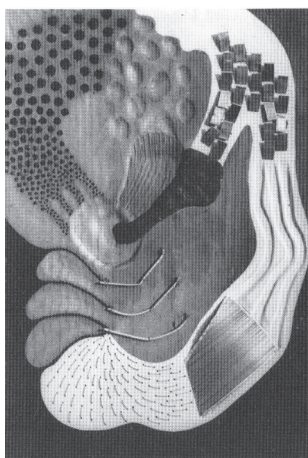
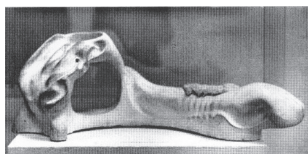
⁵⁸¹ Туцаков, А. нав. дело, стр. 179.

⁵⁸² Туцаков, А. нав. дело, стр. 183, 185.

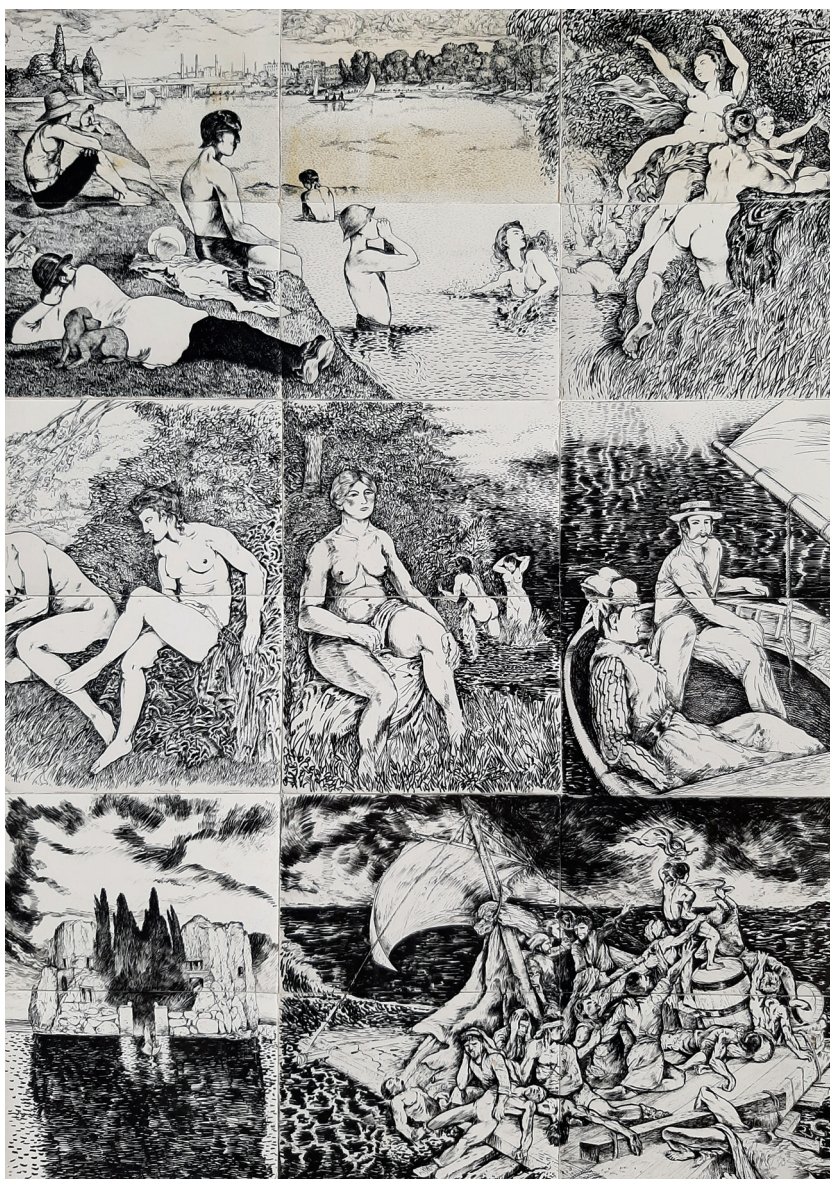
јер се финално стрипско дело ослања на његову репродуктивност, а не на оригиналне табле⁵⁸³. Просторни концепт стрипа посетиоцу-читаоцу нуди једну нову могућност – да ван (галеријског) простора поставку сагледа као заокружено, целовито стрип издање⁵⁸⁴.

⁵⁸³ Туцаков, А. нав. дело, стр. 182.

⁵⁸⁴ Купрешанин, Драгана, *Ајоџеоза мејасџрија* [семинарски рад], Београд, Факултет примењених уметности, 2015, стр. 20.



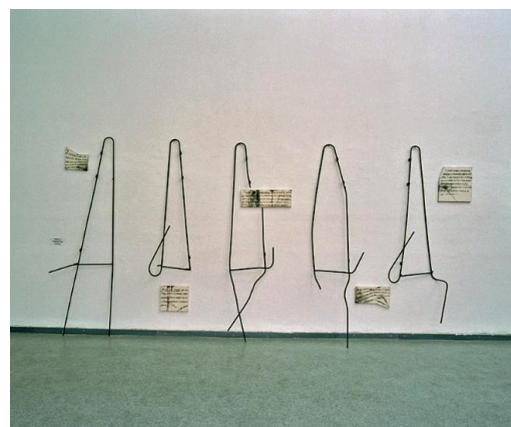
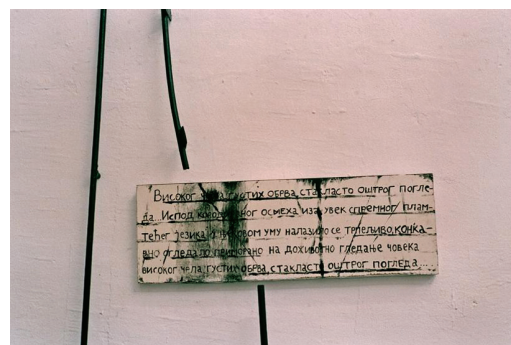
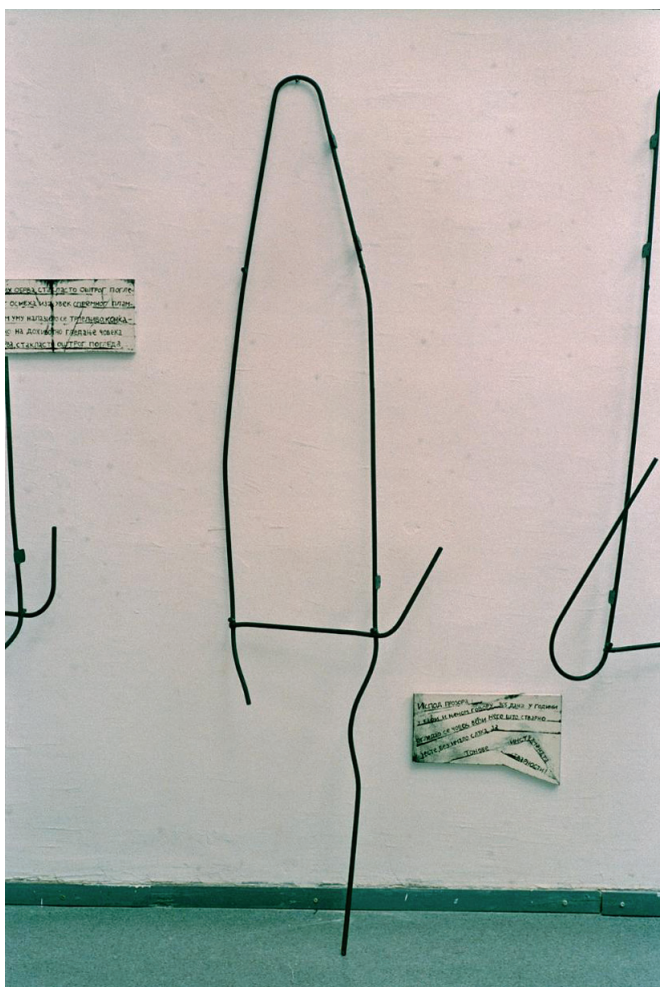
Слика 55-57.
Такџизони,
Владан
Радовановић,
1956-58.



Слика 58. Фреско *стириј*, Драган Живанчевић, 1992.



Слика 59. Највећа страница стрипа на свету,
пијаца *Маркале*, Сарајево



Слика 60-62. Прича о поносивом човеку, секвенца (лево), детаљ (десно горе) и целина (десно доле), Александер Ђурић, *Сервис за динамику простора*, Студентски културни центар, 2008.



Слика 63-64. *Ненаративни сцрији*, Владимир Вељашевић, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, 2014.

6.2. Репринт

Пројекат који је претходио експерименталном тактилном стрипу *Невидљиви шалас* прилази медију стрипа са аспекта вишемедијског у серији цртежа (експерименталном стрипу) „Бајка о крушки и зецу” (2008-2013). Детаљна анализа овог пројекта обухваћена је студијом *Јукстайозиције стрипа – структурални експерименти у стрипу* у оквиру предмета Теорије уметности и медија на Факултету примењених уметности у Београду, у којој је представљен концепт *независног стрипа*, односно *могућности стрипа да као медиј егзистира самостално у односу на своју реализовану, материјализовану форму, али и друге уметничке медије*⁵⁸⁵.

„Опус је садржао цртеже – кадрове, који су постављањем у простор, градили стрип на рацију. Цртеж је добио на мултифункционалности – егзистирао је као самостална *ликовна јединица*, али је истовремено, постављен у контекст стрипа, преузимао функцију *кадра*. Тако су зидови галерије или атељеа постајали стрип каишеви или табле стрипа. Излагање ове серије... понудило је и нов начин читања табле стрипа: стрип се могао читати вертикално, али и хоризонтално, постављен у простору, што је даље постављало питање *садржаја стрипа*.

... – показујући да стрип захваљујући својој структури, може да постоји независно од технике извођења.

Карактеристичан за наратију стрипова главног тока, закон серијала овде је употребљен у алтернативном и експерименталном стрип изразу, као могућност да галеријска поставка стрипа преузме функцију стрип издања, односно појединачне стрип *епизоде*⁵⁸⁶.

Изложба под називом „Стрип” премијерно је постављена у „Ликовној галерији” Коларчеве задужбине у новембру 2010. године.

⁵⁸⁵ Купрешанин, Д. (2014) нав. дело, стр. 2.

⁵⁸⁶ Купрешанин, Д. (2014) нав. дело, стр. 3-6.

„Тако је наредне, 2011. године, као наставак *Сџриџа* уследила самостална поставка *Каши*, (Галерија-кафе *Freedom*, Београд) која је потврдила могућност да ауторски експериментални стрип може да буде приказан у *наставцима*, чију разноликост наглашава и увек нови и другачији *џросџор* у коме је рад изложен.

Иако се радња одвијала према унапред одређеној причи, постављање новог наставка стрипа, отворило је питање могућности мењања *џока наратије*. Управо јер се кадар као јединица постављао у стрип форме табле или каишева, а како је сваки кадар био уједно и једна засебна и самостална ликовна јединица (цртеж), нова поставка уобличена је на начин, да се кадрови претходних *издања*, мешају са кадровима новог *наставка*, те да треће издање *Бајке о крушки и зецу (Два облака, „Мала галерија” УЛУПУДС-а, новембар 2012, прим. аут.)*, заправо има могућност да постоји као сасвим *нова џрича* и обрт у оквиру постојећег сценарија. Како Саша Ракезић (алијас Александар Зограф), наводи у тексту каталога изложбе, за публику ова поставка представља „ребус који чини да застанемо и размислимо, пре него што закључимо да смо *џрочиџали* стрип... Или да смо *видели* изложбу?”⁵⁸⁷ чиме управо наглашава јукстапозицију овог стрипа у односу на сам рад, прочитаног као стрип... и сагледаног у контексту ликовне дисциплине цртежа.

Простор Галерије СУЛУЈ (*Два у један*, новембар 2013, прим. аут.), омогућио је поставку две приче у једном (подељеном) простору. Публика је имала могућност да самостално одабере ток наратије, с обзиром да простор омогућава да се наратија формира различитим кретањем кроз поставку.

Теоретичар и аутор стрипа, Зоран Стефановић, у тексту каталога изложбе, износи запажање да ова „тежња дизајнирања и *сџриџовања* амбијента, па тиме и наших живота, постаје за нас незадржива. Наши простори све чешће постају увећани часописи, што ће можда бити још

⁵⁸⁷ Ракезић, Саша, *Два облака* [каталог изложбе], Мала галерија УЛУПУДС-а, УЛУПУДС, Београд, 2012.

једна од особености савременог српског стрипа⁵⁸⁸.

Рад *Байка о крушки и зецу* показује да стрип медиј може да стоји самостално од штампаних медија и да је измештање стрипа у галерије и градске просторе начин да стрип почне да живи другачије од устаљених начина постојања – албуме и штампу. Важан аспект овог рада представља и питање поимања стрипа као уметничког дела, које у простору постоји кроз одреднице његовог *овде* и *сада* које му дају *ауру* и вредност уметничког.

Измене тока стрип наратије (разбијање структуре сценарија), дале су могућност новог начина читања стрипа, и показале да се, без обзира на *материјализацију* форме или разбијање садржаја, стрип одржава захваљујући својој јединственој наративној структури⁵⁸⁹.

У оквиру фестивала *Априлски сусрети* 2015. године, у „Срећној галерији” Студентског културног центра, ова серија је постављена кроз „Репринт” концепт (Сл. 65). Овај концепт заснован је на структурисању медија и елементима (просторног) стрипа који преузимају функцију његових елемената (цртеж), као што је то био случај и са наративним секвенцама аутора протострипова (попут познатих гавира Вилијама Хогарта), чија је рашчлањеност одређене секвенце узрокована техничким условљеностима⁵⁹⁰, али чија *временска повезаност* не нарушава низ. Овакав приступ структурално се заправо врло мало разликује од новинског стрипа с почетка XX века, који дневну траку (*каши*) везује у низ од шест да би у интегралној, обједињеној верзији представљали његове секвенце⁵⁹¹. Поставка „Репринт” обухватала је целу серију цртежа (укупно шездесет и два), распоређених у простор галерије на начин да дају ново и усложњено читање рада, у простору који пружа могућност да наратија добије паралелне временске токове – а да сваки сегмент тог простора постане *faux terrain* и донесе нове обрте у стрипу. Током 2017. године, пројекат је представљен на изложбама у галеријским просторима Културних центара у Горњем Милановцу (Сл. 66-67), Шапцу и Панчеву, приказујући

⁵⁸⁸ Стефановић, Зоран, Два у један или кућа-бајка за крушку и зеца, *Два у један* [каталог изложбе], Галерија СУЛУЈ, СУЛУЈ, Београд, 2013.

⁵⁸⁹ Купрешанин, Д. (2014) нав. дело, стр. 6-8.

⁵⁹⁰ Томић, S. (1985) нав. дело, стр. 65.

⁵⁹¹ Томић, S. (2003) нав. дело, стр. 93.

локалној публици увек „ново”, *репринтовано* издање рада, чија измена у организацији поставке изнова омогућава свежину читања, док истовремено у просторно организовање стрипа уводи и концепт тиража⁵⁹².

Серија је рађена посебним режимом стилизације угљена на натрону, са колажираним и бојеним сегментима, а унутар цртежа граде се паралелне позиције употребом кинеског писма за текст сценарија. Нарација прати однос два лика, у измишљеном и семантички одређеном свету (симбола), који омогућава доживљај радње. Употреба конвенција стрип језика (филактуре, ономатопеје, кинетички знаци) даје раду и графичку (не само фонетску) вредност, а наглашена дводимензионалност кадрова омогућава посматрачу – читаоцу да сваки слој цртежа поставља као нови и мења наративни ток.

Тактилитет који је последица техничких решења појединачних кадрова, у овом раду је употребљена са циљем *урањања* посматрача у метафизички простор сваке јединице, те је директно утицала да се у наредном пројекту (*Невидљиви шалас*), тактилитет развије и прошири и на текстуални садржај стрипа и позове публику на могућност хаптичког читања.

⁵⁹² Купрешанин, Д. (2019) нав. дело, стр. 167.



Слика 65. *Рејриниј*, *Априлски сусрети*, *Срећна галерија* Студентског културног центра, Београд, 2015.



Слика 66-67. Репринт *Рејринија* у *Ликовном салону* Културног центра, Горњи Милановац, 2017.

6.3. Дигитални стрип и тактилност

Почетком XXI века развојем технологије, стрип се пребацује у дигиталну форму – поједини аутори су и даље стрип табле израђивали традиционалним техникама, а колорисали уз помоћ софтверских програма. Данас када је и цртеж дигитализован, овај је процес у потпуности заокружен, не само што се тиче продукције, него и његове дистрибуције⁵⁹³.

Дигитална револуција је стрип пренела и у различите врсте електронских форми, од којих је једна „покретни стрип“⁵⁹⁴ (*motion comics*), који је врло тешко разграничити од анимације, анимираног филма или видео-игара. Ови покретни стрипови су у почетку углавном и презентовани као трејлери филмова рађених по стрип предлошцима, да би се тек касније издвојили као посебна форма⁵⁹⁵, изведена форма дигиталног стрипа⁵⁹⁶. У основи, то су кратке форме које се дистрибуирају на мрежама и комбинују елементе штампаног стрипа и анимације^{597,598}. С обзиром да укључује и звук, може се дефинисати као неки облик *ипродуженог стрипа*⁵⁹⁹. Ово је вероватно најближа комуникација анимације и стрипа, с обзиром да су ова два медија потпуно различита⁶⁰⁰.

За разлику од стрипова који се цртају (или другим техникама) израђују ручно, *дигитални стрип* је онај који се ствара директно на рачунару⁶⁰¹. Сматра се да је форма графичког романа, директно утицала на развој дигиталног стрипа и представљала еволутивну фазу до његовог коначног уобличавања⁶⁰². Б. Милтојевић у опсежној студији *Дигитални стрип*, детаљно даје појашњење дефиниције дигиталног стрипа:

„Термин *дигитални стрип* (такође познат као и *eComics/iStrip*) односи се углавном на *графичке романе*, односно мултимедијалне, *интерактивне пројекте* креиране компјутером (за разлику од цртаних стрипова који су уз „асистенцију“ компјутерског софтвера само скенирани и обојени, а постоје у форми тзв. *scanlationa*), или на *стрипове* који су (у)рађени

⁵⁹³ Miltojević, V. (2013) nav. delo, str. 57.

⁵⁹⁴ Милтојевић, Бранислав, Покретни стрипови, *Полиџика*, сепарат *Кулуџура, уметности, наука*, од 9. августа 2014. године.

⁵⁹⁵ Милтојевић, Б. Покретни стрипови, нав. дело.

⁵⁹⁶ Miltojević, V. (2013) nav. delo, str. 112.

⁵⁹⁷ Милтојевић, Б. Покретни стрипови, нав. дело.

⁵⁹⁸ Miltojević, V. (2013) nav. delo, str. 115.

⁵⁹⁹ Милтојевић, Б. Покретни стрипови, нав. дело.

⁶⁰⁰ Miltojević, V. (2013) nav. delo, str. 231.

⁶⁰¹ Dunjić, A. nav. delo, str. 106.

⁶⁰² Miltojević, V. (2013) nav. delo, str. 69.

дигитално (за разлику од класичних, штампаних издања). У суштини, то су нови стрипови – креирани за нови медиј”⁶⁰³.

Првим дигиталним стрипом сматра се „Shatter” из 1985. године (Сл. 68), аутора сценаристе Питера Гилиса (Peter B. Gillis) и цртача Мајка Саенза (Mike Saenz)⁶⁰⁴, али је дигитални стрип као форма конституисан крајем деведесетих година XX века^{605,606}. Дигитални стрип произведен на рачунару, медију даје једну сасвим нову димензију, јер је папир замењен компјутерским екраном, док су цртежи, текст или колор – заправо низови нула и јединица похрањени у меморији рачунара⁶⁰⁷. Сваки од елемената стрипа, текст или било која од конвенција, сада има специфичну бинарну синтаксу и електронски запис, јер се стрипови креирају путем графичке табле или одређених графичких софтверских програма⁶⁰⁸. Из ових техничких изражајности, развила се посебна форма дигиталног стрипа, нове форме тзв. *оїраниченої сїїриїа* (constrained comics [Сл. 69-70]), шаблонске поетике и ограничених облика, блиске самиздат стрипу због слободе креирања и могућности да свако потпуно независно на мрежи пласира свој рад⁶⁰⁹. Ова технолошка еволуција стрипа није задржана само на продукцији, већ обухвата и дигиталнију дистрибуцију и употребу⁶¹⁰. Нарочито алтернативни аутори стрипа деведесетих (на локалној сцени), на почетку овог века експериментишу и експлоатишу могућностима новог интерфејса, јер дигитална дистрибуција независном издаваштву омогућава да произведе стрип и дистрибуира га на интернет порталима и друштвеним заједницама, што умногоме олакшава ограничења тиража и транспорта⁶¹¹.

Потпуно засебна форма су веб-стрипови⁶¹², који се производе и дистрибуирају дигитално и на монитору „листају” у „статичној” форми, као код стрип свезака, односно графичког интерактивног романа⁶¹³. Међутим, важно је истаћи да је појам веб-стрипа *кровни њојам*, јер обухвата и стрипове који нису искључиво настали на рачунару, већ који се путем мреже (World Wide Web) дистрибуирају⁶¹⁴.

⁶⁰³ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 14.

⁶⁰⁴ Dunjić, A. nav. delo, str. 107.

⁶⁰⁵ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 37.

⁶⁰⁶ Miltojević, B. (2006) nav. delo, str. 193.

⁶⁰⁷ Dunjić, A. nav. delo, str. 108.

⁶⁰⁸ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 53, 57.

⁶⁰⁹ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 71, 73.

⁶¹⁰ Dunjić, A. nav. delo, str. 111.

⁶¹¹ Sekulić, A. nav. delo, str. 16.

⁶¹² Милтојевић, Бранислав, Смајли и бесни човечуљак у земљи виртуелних чуда, *Политика*, сепарат *Култура, уметности, наука*, од 19. јула 2014. године.

⁶¹³ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 60.

⁶¹⁴ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 165-166.

Стрипски панел, постаје индивидуални фрејм, а дигитални стрип – *панорамски*, јер је форма стрипа замењена *анимираном панорамом* без класичног оквира, која се продужава и урања у *бесконечно (цртачко) илајно*⁶¹⁵.

Иако се стрип данас све више окреће тактилном⁶¹⁶, динамика тактилности и простора штампане форме стрипа, изузетно је различита од осећаја екранске табле или кадра⁶¹⁷. Дигитални стрип се данас може посматрати и као нека врста *териле* или алтернативне струје која делује унутар постојеће стрип сцене, управо због свог трагичког и некомерцијалног статуса⁶¹⁸.

Преласком на електронске медије и употребу мобилних уређаја попут таблета и мобилних телефона за читање стрипова, тактиљност⁶¹⁹ постаје нужна интеракција која омогућава дигитално листање странице, одређене епизоде или дигиталне стрип публикације.

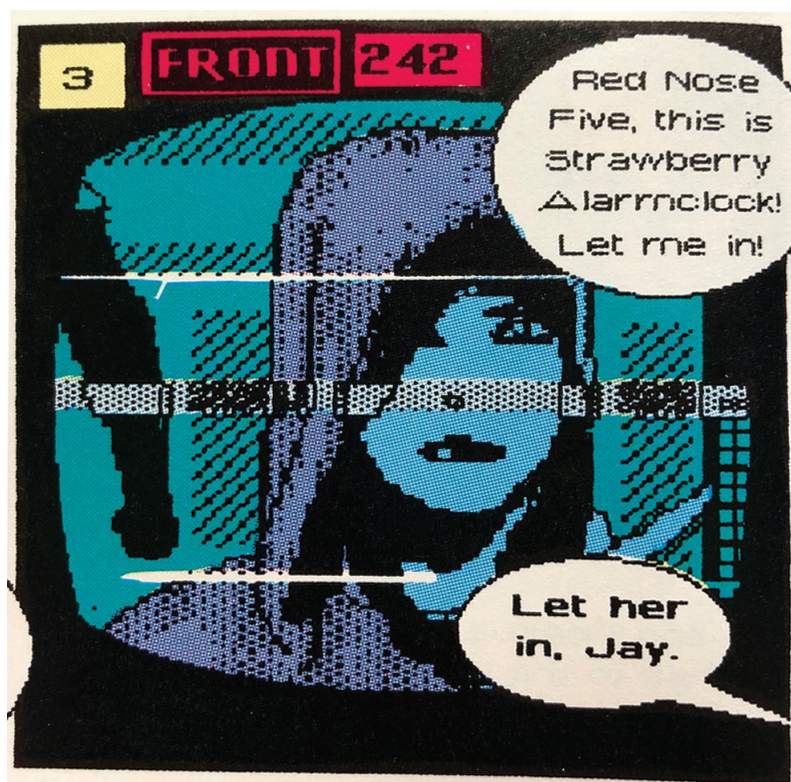
⁶¹⁵ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 14, 27, 65.

⁶¹⁶ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 34.

⁶¹⁷ Eisner, W. cit., p. 159.

⁶¹⁸ Miltojević, B. (2013) nav. delo, str. 69, 103.

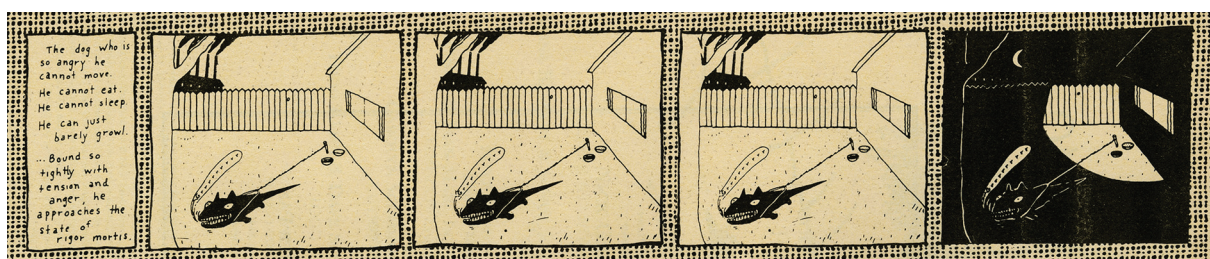
⁶¹⁹ Милтојевић, Б. Смајли и бесни човечуљак у земљи виртуелних чуда, нав. дело.



Слика 68. Поље стрипа *Shatter*, 1985.



Слика 69. Поље оїраниченої стрипа *The Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo* (лево и десно), амбиграф Густава Фербејка, 1904.



Слика 70. Каиш оїраниченої стрипа *The Angriest Dog in the World*, Дејвид Линч, 1983.

IV ТАКТИЛИТЕТ

*Библија ми њружа једно дубоко, ушешно осећање,
да је све што видимо њривремено, а да су невидљиве ствари вечије.*

Хелен Келер

7. Тифлологија – тактилитет – хаптичко читање

7.1. Систематика рељефних писама

Језик је *орјанизовани систем вербалних знакова* чије познавање значи владање тим системом, али је за комуникацију неопходна материјализација тог система, односно доступност чулима⁶²⁰. Развој писма за слепе током времена нудио је већи број различитих система за писање (Франческо Лана/Francesco Lana de Terzi, Валентин Ај/Valentin Haiу, Вилијам Мун/William Moon, Шарл Барбије/Charles Barbier) који су били засновани на системима линија или тачака, али чија је употреба у пракси показала да је линија била изузетно тешка за тактилну перцепцију, препознавање и разликовање слова тешко и да је писање ових ознака био велики проблем за слепе⁶²¹. Луј Брај (Louis Braille) је током прве половине XIX века (1825. године) усавршавањем Барбијеовог *ноћној ијисма*⁶²² изумео писмо за слепе, по њему названо *Брајево ијисмо*, на коме је већ 1827. године штампана прва књига⁶²³. Оно се показало најрационалнијим у погледу димензија и начину коришћења у односу на сва дотадашња писма за слепе⁶²⁴. У балканским земљама Брајево писмо се уводи између 1900-1918. године⁶²⁵. Прву адаптацију брајице за српски језик је урадио Вељко Рамадановић 1896. године, али је та адаптација остала непозната; код нас се брајица почела употребљавати 1918. године након отварања школе за ослепеле ратнике; исте године је штампан и први буквар за слепе (*Моје ирво радовање*)⁶²⁶. Велики допринос систематици Брајевог писма дао је Милан Ордагић 1975. године кроз *Подсетник за израду Системајике Брајевој ијисма*⁶²⁷.

⁶²⁰ Јаблан, Бранка Ђ., *Читање и писање Брајевој ијисма*, Београд, Факултет за специјалну едукацију и рехабилитацију, 2010, стр. 11.

⁶²¹ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 41-43.

⁶²² Јаблан, Б. нав. дело, стр. 43.

⁶²³ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 51.

⁶²⁴ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 54.

⁶²⁵ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 47.

⁶²⁶ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 56-57.

⁶²⁷ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 58.

Под појмом стандардног Брајевог писма (скраћено *брајица*⁶²⁸, са синонимима *релефно тачкасто писмо* и *писмо за слепо*⁶²⁹) подразумева се шестотачкасто (ћелија са шест тачака) Брајево писмо, састављено из шездесет и три писана знака и једног неписаног (размак или празан простор)⁶³⁰. Самостално су препознатљива тридесет и два знака, док се тридесет и један може препознати само уз неки други, према правилима о употреби брајице⁶³¹. Брајица данас има две форме, краткопис и пуно писмо, може бити шестотачкасто или осмоначкасто, визуелно и тактилно⁶³². Оно има и два специфична знака: бројчани и знак за велико слово; за писање бројева се користе знаци од слова „а” до слова „ј” испред којих ознака за број (важи за непрекинути низ словних ознака) мења њихово значење у бројеве од 1 до 0⁶³³. У брајици нема писаних и штампаних слова, а тачке се означавају редним бројевима од један до шест, одозго на доле (лево 1-3 и десно 4-6)^{634,635}. Брајево писмо почива на комбинацијама унутар шест тачака распоређених у две вертикалне колоне, тј. три хоризонтална реда; посматрано одозго на доле, лева колона се посматра као прва, друга и трећа тачка, десна као четврта, пета и шеста, односно горњи ред чине прва и четврта, средњи друга и пета и доњи трећа и шеста тачка⁶³⁶. Стандард величине Брајевог знака је 7 x 4 мм, а мере ћелије и појединачне тачке су строго дефинисане и према препоруци Савеза слепих Европе имају следеће мере: висина тачака треба да буде 0,5 мм ± 5%; пречник основе тачака 1,3 мм ± 1,5%; хоризонтални размак између тачака у кућици (словном месту) 2,5 мм ± 4%; вертикални размак између тачака у кућици 2,5 мм ± 4%; размак између кућица (између идентичних тачака) 6 мм ± 10%; размак између редова (између идентичних тачака) 10,1 мм ± 9 %⁶³⁷.

Основна разлика између писама за видеће⁶³⁸ и Брајевог је у доминантном начину перцепције: особе без оштећења вида писмо дводимензионалних карактеристика примају видом, док слепе особе брајицу (која садржи и трећу димензију – висину релефне тачке) перципирају тактилно-кинестетички⁶³⁹. Ученици се упознају и са словима азбуке

⁶²⁸ Ложајић, Недељка, Брајево писмо – данас и сутра, *Гласник Народне библиотеке Србије*, Год. 10, бр. 1/2008, стр. 85-94, стр. 89.

⁶²⁹ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 47.

⁶³⁰ Ложајић, Н. нав. дело, стр. 47, 86.

⁶³¹ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 48.

⁶³² Николић, Т. *Златне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 42.

⁶³³ Николић, Т. *Златне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 14.

⁶³⁴ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 47.

⁶³⁵ Fajdetić, Andrea i Karmen Nenadić, *Prilagodba nastavnih sredstava slijepim i slabovidnim učenicima, smjernice i upute za izradu prilagođenih taktilnih prikaza*, Zagreb, Hrvatski savez slijepih, 2012, str. 35.

⁶³⁶ Николић, Т. *Системајика Брајевој писма за српски језик у ојшшој примени*, нав. дело, стр. 2.

⁶³⁷ Исто.

⁶³⁸ Fajdetić, A. nav. delo, str. 63.

⁶³⁹ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 51.

(абецедe) путем рељефних облика обичног писма, али много брже читају Брајево писмо, јер се стандардно писмо за видеће састоји из различитих врста елемената, док Брајево садржи само један елемент – тачку; обична слова се лако уочавају путем вида, али не и додиром, нарочито имајући у виду да брзина тактилног читања зависи од способности и вештине читаоца⁶⁴⁰.

Код читања, један знак је једна опажајна јединица (оно што додир јагодице прста може одмах да препозна као симбол), захваљујући *дискриминацији* (разликовању) и синтетизовању самосталних знакова (тачака) у целину⁶⁴¹. Брзина читања као и изоловани секвенциони (слово по слово) и интегративни (интеграција у реч) елемент процеса читања брајнице умногоме зависе од начина читања – најбржи читачи подједнако добро читају и левом и десном руком, користећи обе руке истовремено⁶⁴². Треба напоменути, да је савладавање тактилног читања, које информације прима знатно спорије од ока⁶⁴³, односно читање брајичних текстова, исцрпљујуће и подразумева значајан улог енергије; захтева посебан положај руку, тела и услове радне средине⁶⁴⁴. Следствено томе, најактивнији корисници брајнице су ученици и студенти, нешто мање запослени и најмање пензионери (познато је да Брај брже и лакше уче млађе особе⁶⁴⁵; да од укупног броја потпуно слепих лица старијих од 65 година, Брајево писмо прихвата да учи само 27%, а само 1% успева да га научи)⁶⁴⁶. Истраживања показују да у Америци која има око 8 милиона слепих, данас свега око 10% активно користи брајницу, док је шездесетих година XX века тај број чинила готово половина популације слепих⁶⁴⁷. Сукцесивни карактер опажања карактеристичан за чуло додира код слепих изазива потешкоће у техничком савладавању процеса читања, за разлику од симултаности која доминира код визуелне перцепције код особа без оштећења вида, јер су информације које добијамо преко чула вида брзе, што се не може рећи за чуло додира, које најпре „хвата” детаље, па их синтетички повезује у целину⁶⁴⁸. Иако се велики број слепих ослања на звучно адаптиране садржаје, треба имати на уму да је боље бити активни читалац, него пасивни слушалац, јер је слепа особа која не познаје Брајево писмо еквивалент неписменог човека, а никаква интелектуална активност се не може

⁶⁴⁰ Ложајић, Н. нав. дело, стр. 86, 89.

⁶⁴¹ Николић, Т. *Злајне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 30, 32, 34.

⁶⁴² Николић, Т. *Злајне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 33, 35.

⁶⁴³ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 77.

⁶⁴⁴ Николић, Т. *Злајне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 43.

⁶⁴⁵ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 82.

⁶⁴⁶ Николић, Т. *Злајне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 56, 81-82.

⁶⁴⁷ Quito, Anne, Can This New Alternative to Braille Change the Way Blind People Read?, *99U*, 20. 4. 2018, Доступно на: <https://99u.adobe.com/articles/59105/this-is-what-truly-inclusive-design-looks-like-today>, приступљено: 4. 10. 2020, 23:15.

⁶⁴⁸ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 98-99.

темељити на инсуфицијентној писмености⁶⁴⁹, без обзира на предвиђања стручњака који указују на то да ће Брајево писмо остати као медиј читања информација, али да ће све мање служити као писмо⁶⁵⁰.

Облик тачке у ћелији Брајевог писма увек је устаљен и док у различитим типографским писмима знакови интерпункције, али и писмо у целини, могу имати различите облике, у Брајевом писму тачка је увек округла и није предмет дизајнирања⁶⁵¹. Односи међу тачкама у ћелији су схематизовани и строго прописани, а свака измена (величине или позиције тачака, њиховог облика или распореда) би нарушила читљивост⁶⁵². При обликовању штампане стране књиге Брајево писмо (азбука) може бити равноправан елемент, а због своје тродимензионалне специфичности има предност и могућност да се штампа независно од било ког другог елемента, што му даје посебан статус у односу на друге типографске елементе⁶⁵³. Међутим, то важи само код рељефне, високе штампе, где се за потребе текста на Брају или одређених рељефа праве клишеи (матрице и патрице) који остављају безбојни рељефни отисак (блиндрук) или су обојене помоћу специјалних фолија (златне, сребрне или других боја), при чему подлога на којој се штампа може бити бојена или безбојна⁶⁵⁴.

Захваљујући развоју технологије, данас Брајево писмо има и свој графемски (визуелни) облик⁶⁵⁵, односно електронски запис писма – фонт, што умногоме олакшава припрему материјала предвиђеног за штампу на брајици. Препоручена величина фонта при креирању адаптација (Braille, Swell Braille) стандардно износи 24 тачке, при чему вредност оптималног прореда износи 110%⁶⁵⁶. У планирању штампе је важно имати на уму да су тачке фонта Swell Braille мање величине од стандардне брајице, јер се тачке приликом штампе и загревања шире и постају веће, добијајући форму брајице штампане на класичној машини, па све додатне измене фонта (болд рез, подвлачење, неадекватна величина фонта, неадекватна транскрипција), аутоматски нарушавају читљивост⁶⁵⁷.

Иако Брајева тачка услед техничких ограничења штампе није била предмет дизајнирања деценијама, дигитализација Брајевог писма подстакла је дизајнере да ову

⁶⁴⁹ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 174.

⁶⁵⁰ Николић, Т. *Златне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 48.

⁶⁵¹ Ћирић, Растко, Типографија или пипографија, *Синум*, бр. 2, Београд, Факултет примењених уметности, јун 2007, стр. 26.

⁶⁵² Ћирић, Р. (2007) нав. дело, стр. 26.

⁶⁵³ Исто.

⁶⁵⁴ Исто.

⁶⁵⁵ Fajdetić, A. nav. delo, str. 33, 63.

⁶⁵⁶ Fajdetić, A. nav. delo, str. 29.

⁶⁵⁷ Fajdetić, A. nav. delo, str. 29, 36.

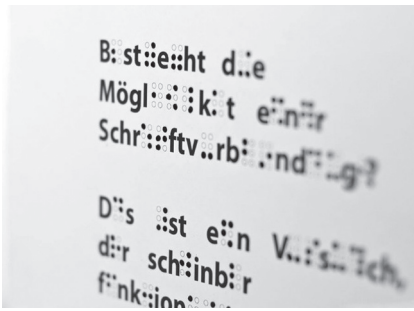
област истражују и понуде нова функционална решења, која би омогућила подизање нивоа естетике тактилних писама, покушавајући да новим дизајном бришу границе између видећих и особа са оштећењем или недостатком вида, при читању, писању или штампи⁶⁵⁸. Савремени типографски пројекти немачких, британских и америчких дизајнера: Simone Fahrenhorst/студентски пројекат инклузивног типографског писма, Susan Jolly, Greg Bland/пројекат *Kobigraph*, Deon Staffelbach/три типографска писма у којима је Брајева тачка замењена одређеним симболима – *Constellation* (тачка = симбол звезде), *Love* (тачка = симбол срца) и *Pyramid* (тачка = симбол пирамиде) приближавају искуства видећих, слепих и слабовидих и доприносе њиховој корисничкој интеграцији (Сл. 71-76). Јапански дизајнер Косуке Такахаши (Kosuke Takahashi) развио је на сличним идејама типографско писмо *Braille Neue*⁶⁵⁹ (Сл. 77-78), док је америчка компанија *Elia* отишла корак даље и као алтернативу брајици направила тактилно типографско писмо („Elia Frames” [Сл. 79-81])⁶⁶⁰ са потпуно новим концептом обележавања појединачних карактера, али се чини да највећа вредност свих понуђених концепата ипак остаје у домену заједничког корисничког искуства⁶⁶¹.

⁶⁵⁸ FONTYOU, *Braille and typography – past, present and future*, TNW, 29. 6. 2015, Доступно на: <https://thenextweb.com/dd/2015/06/29/braille-and-typography-past-present-and-future/>, приступљено: 11. 10. 2020, 18:22.

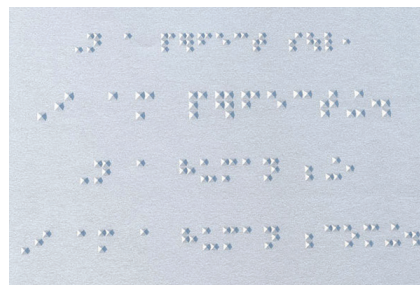
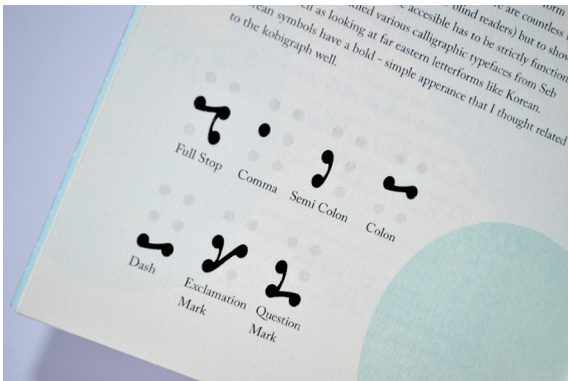
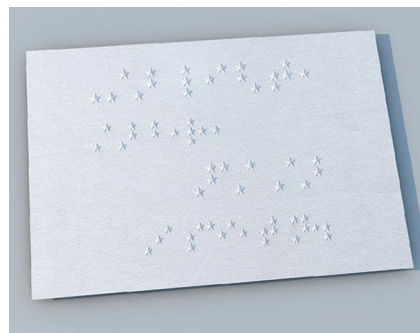
⁶⁵⁹ Wilson, Mark, *This New Typeface Merges Braille You Can Touch With Letters You Can See*, *Fast Company*, 4. 3. 2018, Доступно на: <https://www.fastcompany.com/90166173/this-new-typeface-merges-braille-you-can-touch-with-letters-you-can-see>, приступљено: 4. 10. 2020, 23:06.

⁶⁶⁰ *Elia Frames*, Доступно на: <http://www.theeliaidea.com/>, приступљено: 11. 10. 2020, 20:15.

⁶⁶¹ Quito, A. cit.

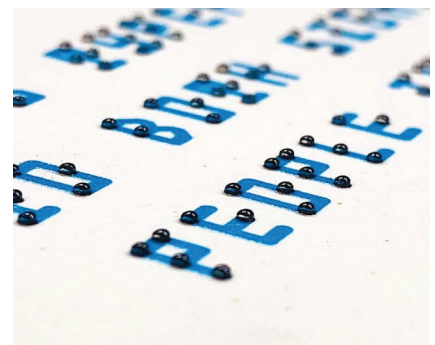
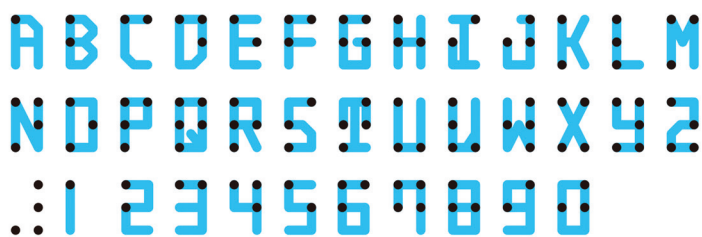


Слика 71-72. Студентски пројекат интегрисаног типографског писма Симоне Фаренхорст

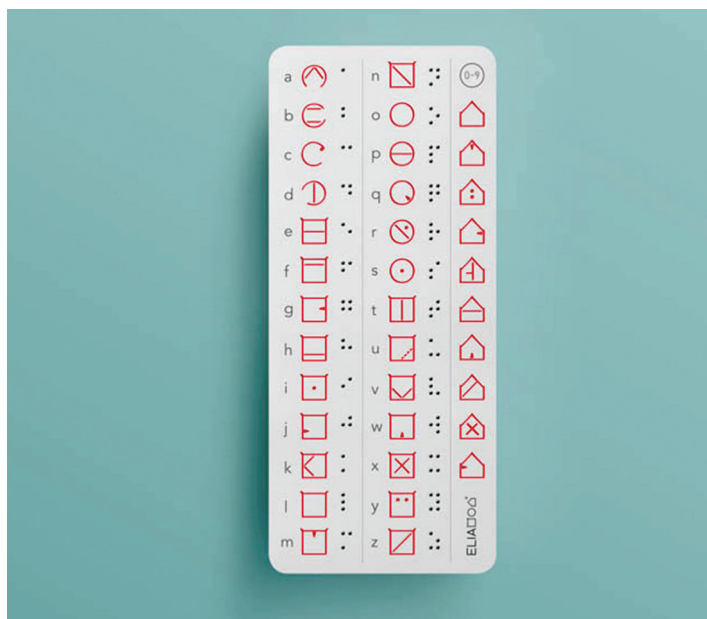


Слика 73-74. Сузан Џоли, Грег Бланд, пројекат *Kobigraph*

Слика 75-76. Дион Стафелбак, *Constellation* (г.) и *Pyramid* (д.)



Слика 77-78. Косуке Такахаши, типографско писмо *Braille Neue*



Слика 79-81. Тактилно типографско писмо *Elia Frames*

7.2. Штампа Брајевог писма

Брај се куца на посебним ручним машинама (за персоналну употребу), или специјалним сложенијим (у штампаријама намењеним публикацијама за слепе) које омогућавају већи број отисака (*бушење*), али које уједно имају низ ограничења – дужина Брајевог реда (Брајево писмо има ред од четрдесет и два словна места)⁶⁶², размак између редова и немогућност њиховог позиционирања на произвољне, унапред недефинисане позиције. Папир који се улаже у ову врсту машина је специјални папир намењен одређеном моделу машине, што значи да се било која друга врста штампе не може комбиновати са штампом на овим машинама. Током читања, корисници се углавном жале на лепљивост и температуру разних врста (претежно синтетичких) материјала који се користе у Брајевим штампаријама (нарочито имају аверзију према брајлону/brailon)⁶⁶³. Субјективни утисци слепих учесника показују спрегу лепљивости и трења брајлона⁶⁶⁴. Испитивања су показала да идеални папир за читање штампе на Брају треба да има дебљину и масу брајлона, тежину тивека (*tyvek*) или синтеапеа (*synteaape*), тврдоћу и јачину брајлона, тивека или синтеапеа; апсорпцију вајтрега (*white reg*) или манила-папира и максималну погодност манила-папира⁶⁶⁵. Дебљина, тежина и маса подједнако утичу на лагодност читања, али и чувања књига/магационирања⁶⁶⁶. Некада су се за штампу рељефних приказа употребљавали апарати *Copyterm*, *Termoform* и *Nyloprint*⁶⁶⁷, а данас је веома популарна *ZU-FUSE STANDARD* машина (*PIAF* или *ZY fuse heater*). Она користи посебан пластифицирани папир (*ZY®-TEX Paper/Zytex2 Swell Paper*)⁶⁶⁸ на коме се специјалним маркером обележава садржај (текст, цртеж), који се након провлачења кроз штампач (услед излагања одређеној температури од које зависи висина рељефа) издиже у слику или текст^{669,670,671}. Издања за слабовиде требају бити штампана на офсетној, бездрвној, мат хартији (како би се избегла рефлексија која отежава визуелно перципирање) са жућкастим тоном који омогућава потребан контраст између

⁶⁶² Николић, Т. *Злајине тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 20.

⁶⁶³ Николић, Т. *Злајине тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 28.

⁶⁶⁴ Николић, Т. *Злајине тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 78.

⁶⁶⁵ Николић, Т. *Злајине тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 29, 76.

⁶⁶⁶ Николић, Т. *Злајине тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 77.

⁶⁶⁷ Fajdetić, A. nav. delo, str. 48.

⁶⁶⁸ Fajdetić, A. nav. delo, str. 30.

⁶⁶⁹ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 139.

⁶⁷⁰ Lazor, Mirjana, Mirjana Isakov i Nevena Ivković, *Asistivna tehnologija u školi*, Novi Sad, Škola za osnovno i srednje obrazovanje *Milan Petrović sa domom učenika*, 2012, str. 33.

⁶⁷¹ Fajdetić, A. nav. delo, str. 27.

фигуре (или текста) и позадине, на Б5 или Ц5 форматима⁶⁷², али је уобичајена употреба и стандардних А-формата у зависности од величине рељефног приказа и детаља (А5, А4, А3)⁶⁷³. Штампање брајице се по правилу обавља на папиру одређене граматуре (100-160 грама) и структуре, као и сличним материјалима који могу да пропусте и задрже тачку, трајнијег квалитета⁶⁷⁴.

Упркос објективним потребама за тактилним адаптираним садржајима и насловима^{675,676}, уобичајени тиражи наслова за следе су свега неколико примерака (најчешће 3-5⁶⁷⁷, у односу на осамдесете године XX века када је просек био четрнаест), а годишње се објави десетак издања (шест редовних часописа у потребном тиражу)⁶⁷⁸. У просеку се штампа пет наслова уџбеника, у тиражу од 25-40 примерака⁶⁷⁹. Часописи (око 3-6 наслова годишње) имају веће тираже (неколико стотина до 1000 примерака)⁶⁸⁰. Књиге на брајици често се штампају у неколико свезака, ради лакше преносивости и чувања⁶⁸¹.

Крупна или масна слова и кратки редови, мање су важни код читљивости брајице, од светлосног контраста хартије и слова, при чему је читљивост боља уколико је контраст већи⁶⁸². Читљивост штампаног текста увећаног слога зависи и од величине слова – лакше и брже се читају курентна слова него верзална, јер текст одштампан верзално успорава читање, па је најбољи обичан текст који садржи и верзал и курент⁶⁸³. Слова могу бити увећана, исте дебљине, контраст текста и позадине појачан, а оптимална величина текста коју могу да читају сви слабовиди ученици без статистичких разлика износи 14 типо тачака^{684,685}. У односу на врсту недостатка, слабовиди бирају већи фонт (16 или 18 тачака, код смањене оштрине вида) или мањи од стандардног (чак 12 или мање тачака, код слабовидих са суженим видним пољем)⁶⁸⁶. За слабовиде се препоручује употреба сансерифних фонтова, прореда 1,5 (код суженог видног поља проред 1) са опционим наглашавањем болд резом, али без искошавања или подвлачења слова⁶⁸⁷. Није

⁶⁷² Dikić, Stanika, *Tiflogologija*, Beograd, Ideaprint, 1997, str. 100.

⁶⁷³ Fajdetic, A. nav. delo, str. 21, 30.

⁶⁷⁴ Николић, Т. *Системајика Брајевој писма за српски језик у ојшшој примени*, нав. дело, стр. 2.

⁶⁷⁵ Fajdetic, A. nav. delo, str. 4.

⁶⁷⁶ Николић, Т. *Злајне шачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 81, 97.

⁶⁷⁷ Николић, Т. *Злајне шачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 82.

⁶⁷⁸ Ложајић, Н. нав. дело, стр. 85-94, стр. 88.

⁶⁷⁹ Николић, Т. *Злајне шачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 82.

⁶⁸⁰ Исто.

⁶⁸¹ Николић, Т. *Злајне шачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 67.

⁶⁸² Dikić, S. nav. delo, str. 93.

⁶⁸³ Исто.

⁶⁸⁴ Dikić, S. nav. delo, str. 136, 146.

⁶⁸⁵ Lazor, M. nav. delo, str. 31-32.

⁶⁸⁶ Fajdetic, A. nav. delo, str. 21.

⁶⁸⁷ Fajdetic, A. nav. delo, str. 37.

препоручљиво преклапати брајево писмо са штампаним словима или другим рељефима и штампом, док штампана слова увек морају бити јединствене боје, различите од свих других боја штампаних на отиску⁶⁸⁸. Слабовиди такође могу користити за писање свеске са наглашеним мрежама линија или квадрата, мат подлоге и са црним фломастерима, а уколико се користи рачунар, потребне су тастатуре већих димензија, у контрастима црно-жуте или црно-беле⁶⁸⁹. За слепе, који не могу да користе материјале штампане на овај начин, потребно је адаптирати садржај на Брајевом писму, или као аудио-формат⁶⁹⁰.

7.3. Просторни свет слепих и слабовидих

Слепе особе које немају представе о визуелном, и даље имају представу о простору, због чега су њихове представе пре свега *ипроспирне* (њихов је свет тродимензионалан, свет покрета, додира и звукова)⁶⁹¹, али немају визуелне одлике попут јасноће и боје⁶⁹²; свет без вида првенствено је празан⁶⁹³. Насупрот увреженом мишљењу да се свет слепих и слабовидих поистовећује са мраком, велики број особа са оштећеним видом (у зависности од врсте и степена оштећења) могу имати различите нивое функционалног вида⁶⁹⁴. Ипак, многи указују да слепи могу да створе представу света у коме живе, која је блиска реалности⁶⁹⁵, при чему се прилагођеношћу сматра компромис између ограничења које намеће губитак вида и захтева и очекивања средине, јер се слепе особе не прилагођавају на слепоћу, већ живот под акциденталним стресом слепоће⁶⁹⁶. Још је Дидро (Denis Diderot) запажао да слепи људи имају изузетно изражене системе просторне оријентације, тежњу ка систематизовању и симетрији, па самим тим и лепом⁶⁹⁷. При стварању својих дела или процењивању дела других, слепи (уз симетрију) доминантно воле једноставне односе форми и наклоњени су стиловима који те услове задовољавају у највећој мери⁶⁹⁸.

⁶⁸⁸ Fajdetić, A. nav. delo, str. 50.

⁶⁸⁹ Lazor, M. nav. delo, str. 32, 34.

⁶⁹⁰ Lazor, M. nav. delo, str. 31.

⁶⁹¹ Dikić, S. nav. delo, str. 71.

⁶⁹² Draisma, Dauve, *Tkač snova*, Beograd, Clio, 2016, str. 11, 162, 172.

⁶⁹³ Арнхајм, Рудолф, Опажајни аспекти уметности за слепе, *За сѝас умейносѝии: гвагесетѝ шесѝ есеја*, прев. Војин Стојић, Београд, Студентски културни центар, Универзитет уметности, BookWar, 2003, 144-154. стр. 145.

⁶⁹⁴ Fajdetić, A. nav. delo, str. 6, 8.

⁶⁹⁵ Popović, Draginja, *Rani razvoj i prilagodavanje slepih*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1986, str. 7.

⁶⁹⁶ Popović, D. nav. delo, str. 12-13.

⁶⁹⁷ Diderot, *Pismo o slijepcima* (prevod Dane Smičiklas), Zagreb, Zora, 1950, str. 9-10.

⁶⁹⁸ Арнхајм, Р. нав. дело, стр. 150.

Прилаз проблематици *хативичкої* не треба бити у недостацима, већ у алтернативи свету виђења, јер одступања од одређених стандарда могу бити у складу са фундаменталним, чак и осветлити неистражене аспекте онога што занемарујемо⁶⁹⁹. Најзад, естетска мерила друштвене већине не морају бити наметнута као аутоматски обавезујућа⁷⁰⁰.

Велики проценат формално слепих (преко 89%) чине особе са резидуалним видом⁷⁰¹, па треба имати на уму да су слепе особе различити слепи људи са разнородним оштећењима или недостацима вида⁷⁰², нарочито у васпитно-образовним системима, где су кадрови, методе и учила усмерени искључиво само на потпуно слепе⁷⁰³. У свим дефиницијама слепоће, обухваћена су и стања која подразумевају извештан остатак вида⁷⁰⁴. И сам термин тифлологије као науке која се бави законитостима развоја и рехабилитације слепих особа, проширен је и на слабовиде, јер се третирају проблеми свих особа са визуелним оштећењима, без обзира на врсту и степен визуелне ометености; дакле, тифлологија проучава законитости развоја лица са *оштећењем вида*⁷⁰⁵. Сметње у развоју вида испољавају се као умањена или потпуно одсутна чулна осетљивост на светлосне надражаје, која значајно ометају визуелну комуникацију⁷⁰⁶. Одређени број формално слепих може имати потпуно слепило на једном оку, а нормалан вид на другом (монокуларни вид), у односу на човека са бинокуларним видом (видом на оба ока)⁷⁰⁷. Због тога је важно да наставни материјали за слепо децу буду што вернији оригиналу, нарочито код рељефних средстава, да се за децу са остацима вида обезбеде адекватна средства сходно степену оштећења вида, али поред тога је потребно обезбедити и друге садржаје, попут забавних и информативних књига помоћу којих могу хватати корак са видећим вршњацима⁷⁰⁸. Од свих штампаних публикација, само мали број је доступан слепима и слабовидима, јер се највећи број не штампа увећаним (крупним) слогом, на Брајевом писму, или немају звучни/аудио запис⁷⁰⁹. Ако говоримо о инклузивном образовању (или шире, социјалној инклузији), морамо имати на уму да је инклузија процес, а не догађај⁷¹⁰. Велики значај имају средства асистивне технологије (адаптилна,

⁶⁹⁹ Арнхајм, Р. нав. дело, стр. 12, 144.

⁷⁰⁰ Арнхајм, Р. нав. дело, стр. 153.

⁷⁰¹ Fajdetić, A. nav. delo, str. 61, 62.

⁷⁰² Popović, D. nav. delo, str. 61, 182.

⁷⁰³ Popović, D. nav. delo, str. 182.

⁷⁰⁴ Николић, Т. *Златне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 58.

⁷⁰⁵ Dikić, S. nav. delo, str. 11-12.

⁷⁰⁶ Lazor, M. nav. delo, str. 31.

⁷⁰⁷ Dikić, S. nav. delo, str. 79.

⁷⁰⁸ Николић, Т. *Златне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 65.

⁷⁰⁹ Lazor, M. nav. delo, str. 9.

⁷¹⁰ Lazor, M. nav. delo, str. 12.

рехабилитациона средства за особе са инвалидитетом), која обухватају апарате, уређаје, средства и инструменте, које особе са инвалидитетом користе да би обавили задатке које без ових технологија не би могли⁷¹¹. Код постојања проблема са видом, асистивна технологија као главну функцију подразумева појачање или замену сигнала⁷¹².

7.4. Боја

Слепи од рођења у сновима немају визуелне слике: код особа које су ослепеле пре пете (код Д. Поповић: треће, код С. Дикић: пете)^{713,714} године живота слике се неће јављати, као ни идеје о бојама⁷¹⁵, док је код оних који су вид изгубили након седме године, ова способност сачувана, а код слабовидих варира у зависности од оштрине вида⁷¹⁶. Оштрина вида се развија поступно и тестира разликовањем вертикалних и хоризонталних линија, које дете од две (вертикалне), односно две и по године (хоризонталне) почиње да разликује; у трећој распознаје круг, четвртој крст и слово, петој квадрат и троугао, а током четврте и пете слова и бројеве (најлакше распознаје слово Е)⁷¹⁷.

Основни показатељ стања вида у школама за слабовиде је оштрина вида (визус) на бољем оку ученика, иако у експериментима није потврђено да је успех у решавању одређеног визуелног задатка у строгој зависности од оштрине вида⁷¹⁸. Поједини аутори (В. Станчић) сматрају да се степен оштећења вида најобјективније оцењује остатком видне оштрине и ширином видног поља⁷¹⁹. Једна од основних карактеристика перципирања слике код скоро свих слабовидих ученика је *усџореносџ*, док је за многе карактеристична и *фраџменџарносџ* у опису слика⁷²⁰. У односу на видећу децу, којој већа ширина видокруга дозвољава пун опис слика, они ипак, као и слабовиди, теже поступности и пажњу концентришу на први план, па затим на остале планове, али су њихови описи пуни радњи и односа, док се код слабовидих они своде на набрајање појединих сегмената, као последица уског видокруга⁷²¹.

⁷¹¹ Lazor, M. nav. delo, str. 14.

⁷¹² Lazor, M. nav. delo, str. 31.

⁷¹³ Popović, D. nav. delo, str. 23.

⁷¹⁴ Dikić, S. nav. delo, str. 13.

⁷¹⁵ Draisma, D. nav. delo, str. 141.

⁷¹⁶ Draisma, D. nav. delo, str. 32, 152-153.

⁷¹⁷ Dikić, S. nav. delo, str. 34.

⁷¹⁸ Kulagin, J. A., O osobnostima percepcije crteža od strane slabovidih učenika, *Specijalna škola*, br. 2, Beograd, 1967, str. 212-219, str. 212-213.

⁷¹⁹ Fajdetić, A. nav. delo, str. 7.

⁷²⁰ Kulagin, J. A. nav. delo, str. 213-214.

⁷²¹ Kulagin, J. A. nav. delo, str. 216, 219.

Значајна димензија функционисања вида је перцепција боје, јер уколико је очувана, знатно убрзава скупљање информација и смањује могуће грешке у комплекснијим визуелним приказима⁷²². Нормално перципирање боја је способност видног система да разликује боје и уочава тонове у видљивом делу спектра⁷²³. Разликовање боја развија се етапно: у другој години живота дете почиње да разликује жуту боју, плаву боју у трећој, а након тога постепено и друге основне боје⁷²⁴ и формира свој видни спектар. Око 50% слабовидних ученика има и неко оштећење колорног вида⁷²⁵, али треба истаћи да су особе ретко потпуно *слепе* за боје, већ су „слабе за боје”, а боје примају по светлини у нијансама сиве⁷²⁶. Поремећаји вида везани за боје готово никада нису потпуни (акроматопсија), већ нераспознавање боја претежно има неке од облика *галионизма*⁷²⁷. Два најчешћа поремећаја вида везана за боју су неразликовање црвене и зелене (протанопија и деутеранопија)⁷²⁸, односно плаве (тританопија) и жуте боје⁷²⁹. Код протанопије, део спектра који нормално око опажа као плаво-зелено биће сиво, а код деутеранопије, део спектра који око опажа као зелено биће сиво (исто важи и за комплементарну пурпурно-црвену)⁷³⁰. Једна од карактеристика неосетљивости на црвено-зелену је да се плава и жута боја опажају јасно у поређењу са црвено-зеленом⁷³¹. Особа која има „слепоту” за боје и перципира их као нијансе сивог вероватно боје може поделити на тамне (плава, црна, смеђа) и светле (бела, жута, црвена), при чему ће од помоћи бити довољно јаки контрасти и адекватна расвета (добро осветљење је најважнија неоптичка помоћ)⁷³². Слабовиди боље перципирају слике у боји (70%), мање успешно црно-беле силуете (68%) и контурне слике⁷³³, с тим да се црно-беле слике перципирају *брже*, али не и квалитетније⁷³⁴. Такође, способност разликовања боја утиче и на дужину опажања слика – опажање слика у колору траје дуже, уколико испитаници не разликују боје⁷³⁵.

Боје имају три својства: тон, интензитет и засићеност, а црно је осет који настаје када нема светла⁷³⁶. Истраживања показују да су најугоднији за разликовање црних

⁷²² Fajdetić, A. nav. delo, str. 10.

⁷²³ Isto.

⁷²⁴ Dikić, S. nav. delo, str. 34.

⁷²⁵ Dikić, S. nav. delo, str. 199.

⁷²⁶ Dikić, S. nav. delo, str. 195.

⁷²⁷ Fajdetić, A. nav. delo, str. 59.

⁷²⁸ Dikić, S. nav. delo, str. 118.

⁷²⁹ Draisma, D. nav. delo, str. 141.

⁷³⁰ Dikić, S. nav. delo, str. 118.

⁷³¹ Dikić, S. nav. delo, str. 118.

⁷³² Fajdetić, A. nav. delo, str. 10.

⁷³³ Dikić, S. nav. delo, str. 107, 169, 173.

⁷³⁴ Dikić, S. nav. delo, str. 180.

⁷³⁵ Dikić, S. nav. delo, str. 181.

⁷³⁶ Dikić, S. nav. delo, str. 80.

предмета на белој подлози жути зраци, а да ће перцепцију предмета и слика у боји олакшати већа јачина, контраст и засићеност боја⁷³⁷. Код перцепције слика осетљивост за контраст зависи и од боје објекта и позадине, где се код позитивног контраста (црни објекат на белој подлози) осетљивост слабовидих креће око нормале, док се код негативног контраста (бели објекат на црној подлози) код неких облика оштећења вида, ова способност смањује – због тога је важно контраст појачати и два пута у односу на нормалан вид⁷³⁸. Црно-беле слике су за слабовиде јасније због већег контраста, с тим да се тамне фигуре на светлој позадини боље перципирају, док се код светлих фигура на тамној позадини осетљивост на контраст смањује^{739,740}.

При опажању боје, слабовиди ће се најбоље снаћи на сликама или цртежима на којима су заступљени једнобојни делови у адекватном међусобном контрасту (највећи контраст имају односи црно-бело и тамноплаво-жуто), боје не смеју бити превише трепераве и искричаве (већ изражајне), нити је препоручена употреба више нијанси одређене (исте) боје⁷⁴¹. Боје које се употребљавају за одређене приказе, не морају увек нужно да буду уобичајене, али је важно да буду чисте, без употребе нијанси и да не бљеште⁷⁴². При визуелном опажању однос делова слике је веома значајан: један део слике се увек истиче, носи више смисла и наш дух је њиме окупиран (фигура), док је други део слике занемарен, њега смо мање свесни и за нас има мање смисла (подлога, односно позадина фигуре)⁷⁴³. Уколико је на одређеној површини једно од два хомогена различито обојена поља веће и окружује друго, већа је вероватноћа да ће се мало окружено поље видети као фигура⁷⁴⁴.

⁷³⁷ Dikić, S. nav. delo, str. 80-81.

⁷³⁸ Dikić, S. nav. delo, str. 81, 199.

⁷³⁹ Dikić, S. nav. delo, str. 101, 108, 173, 199.

⁷⁴⁰ Fajdetić, A. nav. delo, str. 10, 37.

⁷⁴¹ Fajdetić, A. nav. delo, str. 11, 37, 50.

⁷⁴² Fajdetić, A. nav. delo, str. 37.

⁷⁴³ Dikić, S. nav. delo, str. 85.

⁷⁴⁴ Isto.

7.5. Тактилно-кинестетичко опажање

За слепе особе кажемо да *vide* и *ledgeaju* различите ствари, само због тога што у нашем језику доминира визуелни вокабулар⁷⁴⁵, у коме је хаптичко гледање маргинализовано и неоправдано запостављено⁷⁴⁶, међутим, већина аутора је сагласна да визуелне термине (видети, гледати) треба користити⁷⁴⁷, јер и особе без оштећења вида користе термине који нису увек засновани на личном искуству⁷⁴⁸. Слепи од рођења немају утисак да њиховом доживљају стварности нешто недостаје⁷⁴⁹, јер је код њих развијен хаптички вид, као алтернатива визуелној комуникацији⁷⁵⁰. Хаптичко опажање заправо представља сарадњу два чула модалитета – кинестезије и додира и као такво је врло динамично⁷⁵¹.

Визуелно функционисање слепих и слабовидих је потпуно другачије од особа неоштећеног вида, па је потребно нагласити да је важно разумети да не постоје две особе са оштећењем вида које гледају и виде на потпуно исти начин⁷⁵². У експериментима где се од испитаника тражило да накнадно репродукују опипану рељефну слику, слепи испитаници су били подједнако успешни колико и учесници са нормалним видом⁷⁵³, што се објашњава сличношћу чула вида и додира⁷⁵⁴, поготову имајући на уму да постоји памћење помоћу чула додира, као што постоји памћење помоћу вида и слуха⁷⁵⁵. Вид је сматран неком врстом опипа, који се протеже на предмете различите од нашег лица и удаљене од нас⁷⁵⁶.

Тактилно-кинестетичка перцепција користи информације помоћу чула додира и покрета за предмете или приказе веће од једне или обе шаке, кроз два типа додира: синтетички и аналитички⁷⁵⁷. Синтетички додир је истовремени притисак предмета на тактилне органе у кожи и њиме се добија шематска дводимензионална слика као целина, док се аналитички додир који је обухватни (најчешће обема рукама) користи за перцепцију облика и просторних односа већих предмета, захваљујући могућности

⁷⁴⁵ Draisma, D. nav. delo, str. 162.

⁷⁴⁶ Ђуза, Petar, *Nevid kao haptički vid*, Fakultet za specijalnu edukaciju i rehabilitaciju, UDC 159.937.5-056.262, Beograd, 2012.

⁷⁴⁷ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 76.

⁷⁴⁸ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 170.

⁷⁴⁹ Draisma, D. nav. delo, str. 168.

⁷⁵⁰ Ђуза, P. nav. delo.

⁷⁵¹ Арнхајм, Р. нав. дело, стр. 145, 147.

⁷⁵² Fajdetić, A. nav. delo, str. 6.

⁷⁵³ Draisma, D. nav. delo, str. 162.

⁷⁵⁴ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 98.

⁷⁵⁵ Keler, Helen, *Moj život* (prev. Dobrila Nikolić), Beograd, Kosmos, 1957, str. 127.

⁷⁵⁶ Diderot, nav. delo, str. 11.

⁷⁵⁷ Fajdetić, A. nav. delo, str. 12, 63.

сједињавања сукцесивних осета додира, праћених осетима додира покрета прстију и руку⁷⁵⁸. Тактилна перцепција омогућује распознавање различитих особина и својстава предмета (својства површине, облика и величине, врсте материјала, мекоће/тврдоће, глаткоће/храпавости, термичка својства – топлина и сл.) као и процену дебљине, тежине и удаљености предмета и просторних односа у оквиру појединачног или више предмета (величина, положај, позиција)⁷⁵⁹.

7.6. Принципи хаптичке адаптације – тактилно опажање и перцепција боје

Превођење тродимензионалних облика у дводимензионалну слику је захтевно и често се неоправдано сматра сувишним и непотребним, јер дводимензионалан приказ одређене ствари у чулном искуству слепих нема никакву везу са светом који их окружује, као што је то случај код видећих⁷⁶⁰, код којих се путем визуелног гради однос са дводимензионалним приказом⁷⁶¹ – представе просторних односа слепима би биле значајније путем макета, уместо дводимензионалних слика⁷⁶². Претенциозно је очекивати да слепа особа разуме и схвати сложеније елементе ликовне уметности: преклапања, перспективу, планове, скраћења⁷⁶³, али су тактилни прикази важни јер омогућавају разумевање апстрактних садржаја⁷⁶⁴. Цртање перспективно деформисаних предмета и одгонетање перспективних линијских цртежа се може научити, али ће за слепе бити збуњујуће⁷⁶⁵ и готово бескорисно⁷⁶⁶. Међутим, спознајни капацитети слепих и слабовидих у разумевању уметности се не смеју потцењивати јер су, подједнако као и видећи, радознали за уметност, изворе информација и типична искуства – поједини су некада имали искуство вида, многи од њих и даље у одређеном проценту виде, а потпуно слепи су навикли на визуелне концепте, односно на чињеницу да живе у визуелном свету у коме је то веома важан аспект живота⁷⁶⁷.

⁷⁵⁸ Fajdetić, A. nav. delo, str. 12.

⁷⁵⁹ Isto.

⁷⁶⁰ Maidenbaum, Shachar et al., Perception of Graphical Virtual Environments by Blind Users via Sensory Substitution, *PLOS One* #11, San Francisco, 2016, Доступно на: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0147501>, приступљено: 7. 10. 2020, 17:32, p. 1/21.

⁷⁶¹ Draisma, D. nav. delo, str. 172.

⁷⁶² Draisma, D. nav. delo, str. 172-173.

⁷⁶³ Đuza, P. nav. delo.

⁷⁶⁴ Fajdetić, A. nav. delo, str. 7.

⁷⁶⁵ Fajdetić, A. nav. delo, str. 38.

⁷⁶⁶ Арнхајм, Р. нав. дело, стр. 153.

⁷⁶⁷ De Coster, Karin and Gerrit Loots, Somewhere in between Touch and Vision: In Search of a Meaningful Art Education for Blind Individuals, *International Journal of Art and Design Education*, Volume 23, Number 3,

У процесу наставе за слепе, пракса је да се ученици прво упознају са облицима тродимензионалних предмета, пре него на рељефном дводимензионалном приказу добију задатак да уоче контуре предмета, издвоје неке сигнификантне делове који су носиоци значења, одреде њихов просторни однос и везу, јер рељефни приказ сам по себи не може да створи тачну представу непознатог предмета⁷⁶⁸. Развијање тактилне перцепције и схватање појмова много је ефикасније ако се у раду користе макете, модели, или стварни предмети о којима се говори⁷⁶⁹. Упркос томе, истраживања показују да слабовида деца перципирају дводимензионалне облике без посебних тешкоћа, али теже перципирају дубину простора и просторну оријентацију (дубину, покрет, објекте или материјал са сличном позадином, слабо осветљене објекте, распознавање детаља на фигурама, покрете тела и специфичне облике у склопу визуелног поља)⁷⁷⁰, док одрасли испитаници истичу да су им дводимензионалне тактилне адаптације од изузетне помоћи у разумевању света⁷⁷¹. За све оне који нису искусни читаоци тактилних слика (а да би потпуно разумели значење), потребно је и сазнање о томе шта одређена слика представља⁷⁷².

Док човек који види може да сагледава свет око себе као интегралну целину, хаптичко опажање је ограничено, јер мора да сублимира и интегрише елементе неке кохерентне целине, која може бити обухваћена једино длановима – што је предмет или облик већи, теже је да се схвати његово композиционо јединство⁷⁷³. Чуло додира је фрагментарно и специфично, јер се истовремено може опажати само оно што је под прстима (јагодицама), односно длановима (шакама)^{774,775}. Поједине објекте је немогуће упознати симултано, па је сукцесивност у опажању код слепих отежавајући фактор у интегрисању података у целину⁷⁷⁶. Због тога је од посебне важности савладати све потребне фазе тактилно-кинестетичког развоја, а оне се односе на следеће:

NSEAD, Wiltshire, p. 326-334, 2004, Доступно на: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1476-8070.2004.00411.x>, приступљено: 7. 10. 2020, 18:10, p. 327.

⁷⁶⁸ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 139.

⁷⁶⁹ Lazog, M. nav. delo, str. 31.

⁷⁷⁰ Dikić, S. nav. delo, str. 83, 111, 114.

⁷⁷¹ Krivec, Tjaša, Muck Tadeja, Fugger Germadnik Rolanda, Majnarić Igor, and Golob Gorazd, Adapting Artworks for People Who Are Blind or Visually Impaired Using Raised Printing, *Journal of Visual Impairment & Blindness*, American Foundation of the Blind, January-February, 2014, 68-76, p. 69.

⁷⁷² Кристенсен-Скелд, Беатрис, Slikovnice dostupne slepoj i slabovidoj deci [prevela sa engleskog Gordana Ljubanović], у: *Гласник Народне библиотеке Србије*, God. 10, br. 1/2008, str. 153-158, str. 156.

⁷⁷³ Đuza, P. nav. delo.

⁷⁷⁴ Николић, Т. *Златне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 19-20.

⁷⁷⁵ Fajdetić, A. nav. delo, str. 19.

⁷⁷⁶ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 67.

- тактилну дискриминацију (способност разликовања две истовремене тактичне дражи),
- диференцијација двоструке дражи (способност разликовања две дражи примењене симултано (хомологно или нехомологно) на истој или различитим странама тела),
- графестезија (способност рекогниције симбола – бројева, слова, геометријских фигура, пласираних на кожи без учешћа вида),
- интерпретација дводимензионалних графичких приказа и стварање асоцијације на релацији предмет – цртеж предмета,
- развој способности разликовања и препознавања знакова Брајевог писма⁷⁷⁷.

За развој тактилно-кинестетичког развоја неопходне су вежбе тактилно-хаптичке стимулације које обухватају две веће групе: различите материјале који пружају исти тактилни осећај (стакло, керамика, пластика) и различите материјале који пружају различит тактилни осећај⁷⁷⁸. Тактичне адаптације за слепе и слабовиде (по њиховом искуству опажања) које садрже различите текстуре, успешније су уколико су елементи на текстури већи и јаснији, али и уколико им је *разумљивија* линија, односно, уколико линија има адекватну дебљину (чак и ако линија има довољну висину, ако је претанка, не може се успешно перципирати)⁷⁷⁹. При адаптацијама које садрже већи број текстура, важно је да структуре материјала код различитих делова слике који носе одређена другачија значења (нарочито фигура-позадина) буду довољно различите да се тактилно не поистовећују, као и да границе одређеног поља буду довољно јасне и прецизно дефинисане, да би се адекватно разумео облик одређеног поља⁷⁸⁰. Разлике у способности тактилног опажања код особа са оштећењем вида су различите – док поједини могу перципирати мале разлике, другима је потребна већа разлика у текстурама или величини тактилних површина⁷⁸¹.

У директном контакту додиром, тактилна опсервација предмета или облика има разне слабости и предности: предност хаптичког опажања је у томе што преноси и просторне аспекте форме, одлике материјала попут структуре или температуре и функционише *независно од свегла*, док је недостатак у недоступности: небеских тела,

⁷⁷⁷ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 69, 71.

⁷⁷⁸ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 114-115.

⁷⁷⁹ Krivec, T. cit., p. 71.

⁷⁸⁰ Krivec, T. cit., p. 72-73.

⁷⁸¹ Fajdetić, A. nav. delo, str. 12.

планина, хоризонта, неке су ствари сувише велике или мале за додир, покретљиве или опасне – због чега се често добијају само парцијална знања о објектима који се не могу опсервирати у целини⁷⁸². Стога, свет за слепе подељен је на три дела: део који *могу* да опипају, део који никад *неће моћи* да опипају и део који *не смеју* да опипају⁷⁸³.

Особе са оштећењем вида са околином комуницирају ослањајући се на чула која нису оштећена, па је уврежено мишљење да је њихова осетљивост слуха и додира развијенија, што није тачно, без обзира на њихову доминанту употребу⁷⁸⁴. Непотпуни перцептивни процеси захтевају компензаторна искуства, али чак и под тим условима има појмова (попут концепта боје, перспективе, огледала и слично) који слепи не могу до краја разумети и чије разумевање остаје на вербалном нивоу, онако како су им то други *ипредставили*⁷⁸⁵. Хелен Келер (Hellen Keller), слепоглувонема књижевница и активисткиња, је у свом делу „Мој живот” („The Story of My Life”, 1903) изнела став да је могуће, упркос недостатку вида или слуха, перципирати свет око себе атактички⁷⁸⁶, те о начину на који је перципирала светлост или боје записала: „Знала сам да је небо мрачно, јер је сва та топлота, која је за мене значила светлост, ишчезла из ваздуха”⁷⁸⁷. Дидро преноси искуства слепих који концепт огледалске слике описују на следећи начин: „То је справа, одговори ми он, која одразује ствари, далеко од њих самих, ако су згодно смјештене према њој”, а боје перципирају додиром или слухом („Говорили су ми о неком слијепцу, који је опипом познавао, каква је боја различитих врста сукна. ... Кад је чула пјевање, разликовала је [Мелани де Салињак/Mélanie de Salignas, прим. аут.] смеђе и плаве гласове”)⁷⁸⁸. Нарочито занимљиве експерименте Дидро је изводио у сарадњи са Мелани де Салињак:

„Једном сам јој рекао: „Замислите једну коцку. - Видим је. - Замислите у средишту коцке једну точку. - Јесам. - Из те точке повуците равне црте до углова; тако сте раздјелили коцку. - На шест једнаких пирамида, додала је она сама од себе, и свака има исте плохе, основицу коцке и половину њезине висине. - То је истина; но гдје то видите? - У својој глави као и ви. Признајем, да нисам никад право схватио, како је она у својој глави замишљала предмете без њихових боја. Да ли јој се коцка створила у

⁷⁸² Поповић, D. nav. delo, str. 40.

⁷⁸³ Николић, Т. *Златне штачке никад наошачке*, нав. дело, стр. 43.

⁷⁸⁴ Fajdetić, A. nav. delo, str. 12.

⁷⁸⁵ Поповић, D. nav. delo, str. 42.

⁷⁸⁶ Keler, H. nav. delo, str. 100.

⁷⁸⁷ Keler, H. nav. delo, str. 33.

⁷⁸⁸ Diderot, nav. delo, str. 11, 82, 85.

памети од осјета опипа? Зашто та веза не постоји у мени, и ја не видим у својој глави ниједну ствар, ако јој не дам боју”⁷⁸⁹.

Дидро и Келер, сматрали су да слепи апстрактне појмове могу да разумеју подједнако добро или чак и на много апстрактнији начин од видећих људи^{790,791}. На основу расправа о опажању слепих код других филозофа (Вилијам Молине, Џон Лок/ William Molyneux, John Locke) Дидро је на претпоставци тактилног опажаја коцке и кугле (код слепих од рођења), истих материјала и приближних величина, показао да, уколико би слеп човек одједном прогледао, не би било могуће само путем чула вида закључити особине коцке и кугле, јер између различитих функција чула не постоји узрочност ни зависност – оно што је видљиво, не мора нужно бити и опипљиво⁷⁹².

Када слепа особа говори о бојама, она користи примљене асоцијације из комуникације са људима који виде (вербалне, сензорне или емоционалне) и на тај начин везује значења (бела боја се може асоцирати снегом, хладноћом или чистоћом)⁷⁹³. Због тога су за слепе у говору карактеристични *вербализми* – привидно спретно говорно изражавање са репродукцијом садржаја, али без стварног разумевања и знања^{794,795}. Опажање додиром је различито од гледања слике очима, јер видом перципирамо целу слику и детаље на њој, па имамо могућност менталног скока ка значењу слике, док је код тактилног опажања процес обрнут, од појединости, делова, области, до потпуне слике и коначног разумевања целине⁷⁹⁶. Међутим, Б. Кристенсен-Скелд сматра да приоритет и није (или не треба да буде) инсистирање на тачном разумевању одређене слике, већ разумевању специфичности одређене замисли коју та слика носи⁷⁹⁷. Кристенсен-Скелд даје пример сликовнице у којој постоји облик штрикане тканине, која представља одевни предмет – џемпер, а који деца често разумеју као тепих; зато истиче важност разумевања одређеног смисла или замисли слике, у односу на тачност интерпретације⁷⁹⁸.

⁷⁸⁹ Diderot, nav. delo, str. 91-92.

⁷⁹⁰ Diderot, nav. delo, str. 22, 27.

⁷⁹¹ Keler, H. nav. delo, str. 36.

⁷⁹² Diderot, nav. delo, str. 57-59, 66, 73-74.

⁷⁹³ Popović, D. nav. delo, str. 42.

⁷⁹⁴ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 76.

⁷⁹⁵ Fajdetić, A. nav. delo, str. 63.

⁷⁹⁶ Кристенсен-Скелд, Б. nav. delo, str. 156.

⁷⁹⁷ Кристенсен-Скелд, Б. nav. delo, str. 157.

⁷⁹⁸ Исто.

7.7. Тактилно илустровање

У свету и код нас, чини се да се илустрацији која би била прилагођена и намењена особама са оштећењем вида, посвећује недовољна пажња. Најчешће су „илустровани“ уџбеници и публикације едукативног карактера, адаптиране музејске публикације, а у мањој мери сликовнице за децу.

Тактилне сликовнице из различитих дечијих едиција, издања су која су најближа могућности хаптичког читања, али најчешће нису адекватно адаптиране, пре свега због недостатка Брајевог писма, које до данас представља основ самосталног читања слепих и слабовидих. Пракса је да књиге за слепе, сем насловних страница уопште нису тактилно (рељефно) илустроване. У том смислу треба похвалити својеврстан тренд у свету и региону за израдом тактилних сликовница који је започет две хиљаде година, а који је подржан и различитим међународним такмичењима у тактичном илустровању (попут „Tiphlo & Tactus” француске организације „Les Doigts Qui Revent”/„Прсти који сањају”)⁷⁹⁹. Тек спорадично се реализују и пројекти појединаца-ентузијаста, попут тактилне дечије књиге „The Black Book of Colours” (изворно „El libro negro de los colores”) из 2006. године, ауторки Менене Котин (Menena Cottin) и Розане Фарие (Rosana Faría) из Венецуеле, у којој је црно-белом штампом на положеном формату приближно А4 стандарда (288 x 176 мм) приказано десет илустрација различитих боја кроз транспарентне тактилне рељефе⁸⁰⁰ (Сл. 82-87). На левим странама књиге је увећаним слогом у негативу (бели папир) одштампан текст за видеће (изворно на шпанском језику), док је изнад тог текста постављена транслитерација на транспарентној брајици. На десним странама књиге одређене боје су илустроване кроз асоцијације других чула на предмете, облике или појаве (мирис, укус, додир) које се за ту боју могу узети. Књига је штампана само црном бојом на глатком сјајном папиру, а рељефна штампа и брајични текстови изведени су транспарентним парцијалним УВ лаком, док је на крају књиге дат и латинични алфавет уз ознаке на брајици. Ова књига је освојила велики број награда, остварила изузетну популарност, а преведена је на чак осамнаест светских језика. На сличном трагу, слепи француски уметник Клод Герандес (Claude Garrandès) је 2014. године за слепе адаптирао „Малог принца” Антоана Сент Егзиперија („Le Petit Prince”, Antoine de Saint-Exupéry

⁷⁹⁹ Fajdetić, A. nav. delo, str. 24.

⁸⁰⁰ Cottin, Menena and Rosana Faría, *El libro negro de los colores*, Ediciones Tecolote, México DF, 2006, Доступно на: <http://www.menenacottin.com/eng/index.php/libros/el-libro-negro-de-los-colores>, приступљено: 16. 10. 2020, 12:40.

[Сл. 88-90)]⁸⁰¹. Књига садржи двадесет и три илустрације и доступна је на Брајевом писму (француски и енглески језик), а куриозитет издања је да насловна страница сем тактилног илустрованог рељефа главног јунака приче (суви жиг, односно блиндрук), није адаптирана Брајевим писмом. У тактилној обради, Герандес је задржао изворни изглед оригиналних цртежа, те се у смислу ауторства, његов рад своди само на техничко превођење илустрација у рељефне графичке отиске.

Изузетну адаптацију издања (за децу и одрасле) под називом „Žuželke od blizu” („Инсекти изблиза” [Сл. 91-93]) реализовало је 2012. године словеначко удружење „Društvo Kaverljag”, у сарадњи са великим бројем спољних сарадника и институција⁸⁰². На двадесет и четири стране вертикалног формата (305 x 420 мм) у спиралном повезу, на брајници и увећаном слогу, представљени су текстови са илустрацијама три инсекта (укупно дванаест различитих илустрација), приказаних у реалној величини и у увећаном приказу грађе инсекта. У црно-белој и блиндрук штампи, сведеног дизајна и са утврђеним системом адаптације, ово издање намењено слепим и слабовидим читаоцима је редак пример успешне, функционалне адаптације са сведеном минималистичком естетиком, која је примењена и на тактилне рељефе.

Појава рељефних сликовница и књига знатно је ублажила хендикепирајуће факторе код следе деце до поласка у школу и упознавања са читањем и писањем брајнице, као и упознавање различитих ствари и појмова из околине који им нису доступни због величине, опасности ситуације и слично. Статистика показује да тек 10% следе деце користи брајницу, због увреженог мишљења да оно симболизује слепоћу и инфериорност^{803,804}. Најснажнији несвесни фактор у избегавању учења писма за следе као и уопштено контаката са слепим људима, јесте страх од губитка вида⁸⁰⁵, те је отпор брајници код особа са остацима вида, разумљив, али то не треба бити ометајући фактор у раду на адаптацији материјала.

Главни циљ ових рељефних сликовница (које у облицима намењеним деци старијег узраста садрже и брајницу) је припрема слепог детета за сусрет са Брајевим писмом, што је до појаве ових сликовница, било тек поласком у школу⁸⁰⁶. Вежбе предбукварске наставе на рељефном папиру користе сижее познатих бајки где деца вежбају дискриминацију кроз

⁸⁰¹ Garrandès, Claude, *Le Petit Prince*, Éditions Claude Garrandès, Nice, 2014, Доступно на: <http://garrandes.com/168>, приступљено: 16. 10. 2020, 13:08.

⁸⁰² Sedmak, Aleš (ur.), *Žuželke od blizu*, Društvo Kaverljag, Koper, 2012.

⁸⁰³ Николић, Т. *Злајне шачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 70, 106.

⁸⁰⁴ Fajdetić, A. nav. delo, str. 24.

⁸⁰⁵ Popović, D. nav. delo, str. 72.

⁸⁰⁶ Николић, Т. *Злајне шачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 70.

додиривање облика, материјала, текстура и тачака, што се показало знатно ефикаснијим него прелажење по редовима Брајевих тачака којима деца не могу да доделе значења, а материјали су прилагођени и родитељима који заједно са децом могу пролазити ове вежбе и савладавати ове важне вештине^{807,808}. С обзиром да окружење не стимулише коришћење Брајевог писма и да изложеност брајници за слепу децу није константна у њиховој непосредној околини, на породици и наставницима остаје да уложи напор и то детету омогуће; окружење треба обогатити Брајевим знацима, како би и слепа деца била изложена писму којим се служе као и деца са видом⁸⁰⁹. Уопштено, уклањање свих врста препрека инвалидности, одговорност је читавог друштва (с обзиром на то да их оно и ствара), како би се особама са инвалидитетом омогућио равноправан приступ и учешће у њему⁸¹⁰. Због тога је изузетно важно универзално планирање производа и средине (као задатак *универзалној дизајна*⁸¹¹, корисног и адаптивбилног за свакога), тако да буду употребљиви свим људима у највећој могућој мери, без додатних прилагођавања^{812,813}.

Шведска библиотека звучних књига и књига на Брајевом писму издаје од 1992. године тактилне сликовнице за децу предшколског узраста (1-7 година) у коме је текст дат на Брајевом писму и штампаним крупним словима, тако да ове књиге могу користити и слепа и слабовида деца⁸¹⁴. Тактилна слика није копија оригиналне⁸¹⁵, већ еквивалент њених структурних одлика, изведених из особина самог медија⁸¹⁶; она преноси само најважније делове слике⁸¹⁷, јер детаљи које чуло додир не може да опази морају бити изостављени, а боје, сенчења и перспективе морају бити промењене⁸¹⁸. Линије које слепи контролишу пипањем, нису копије линијских облика из природе, већ графички еквивалент њихових граница или издужених облика њихових предмета⁸¹⁹. Линијски цртежи визуелних предмета исто су толико удаљени од својих тродимензионалних модела као што су цртежи ствари опажених пипањем, јер се оба чулна модалитета ослањају на исти начин превођења⁸²⁰. Управо због тога што се опажано сазнање састоји у поимању

⁸⁰⁷ Николић, Т. *Златне тачке никад наојачке*, нав. дело, стр. 113.

⁸⁰⁸ Fajdetić, A. nav. delo, str. 45.

⁸⁰⁹ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 150-151.

⁸¹⁰ Lazor, M. nav. delo, str. 7.

⁸¹¹ Fajdetić, A. nav. delo, str. 63.

⁸¹² Lazor, M. nav. delo, str. 8.

⁸¹³ Fajdetić, A. nav. delo, str. 19.

⁸¹⁴ Кристенсен-Скелд, Б. nav. delo, str. 153.

⁸¹⁵ Fajdetić, A. nav. delo, str. 17.

⁸¹⁶ Арнхајм, Р. нав. дело, стр. 152.

⁸¹⁷ Fajdetić, A. nav. delo, str. 17, 31, 46, 50, 60.

⁸¹⁸ Кристенсен-Скелд, Б. nav. delo, str. 153, 155.

⁸¹⁹ Арнхајм, Р. нав. дело, стр. 152.

⁸²⁰ Арнхајм, Р. нав. дело, стр. 152-153.

структурних одлика, слепима је лакше да препознају просте линијске цртеже, уместо реалистички сложених⁸²¹. Илустрације текста требају бити крупне, са што мање детаља⁸²². Због слабовидих, контраст мора бити јак, а приликом гледања слике могу се служити и додиром⁸²³. Нијансе боја се не могу опазити; ако би биле представљене на тактилној слици, биле би опажене као нови облици и збуниле би читаоца⁸²⁴. Утисак дубине може се постићи тако што се предмети на слици постављају ближе или даље (изменом величине)⁸²⁵. Илустрације намењене деци до осам година требају да буду што једноставније, јасних контура и интензивних боја, а деца са десет година већ могу да перципирају стилизоване облике са више детаља, али без наглашавања простора, са јаким контрастом фигуре и позадине (између 60 и 100 одсто)⁸²⁶. Тактилне фигуре је потребно представити спреда, са стране или одозго (опционо одоздо), односно под правим углом у односу на читаоца, ради лакшег препознавања облика, јер чуло додира може да опазити само облике који су опипљиви, попут углова, ивица, линија, разлике у површинама и издигнуте облике⁸²⁷. У адаптацији сликовница, најчешћи недостаци су представе споредних предмета у односу на главне, као и већи број приказаних предмета од потребног, што често за читаоце бива збуњујуће⁸²⁸. Установљено је да слепа деца теже схватају апстрактне појмове (попут круга) уколико га не упознају додиром и просторне одреднице (испред, иза, горе, доле – уколико им се не демонстрира) и да у описима често користе метафоре у односу на раније стечена искуства са одређеним предметом и често комбинују исправно и погрешно схваћене појмове⁸²⁹.

Код адаптације сликовница, треба обратити пажњу да мотив слике заузме одређено место и да слика не буде пренатрпана са превише појединости, због чега је важно одредити и адекватан формат сликовнице⁸³⁰. Користе се углавном А5 формати, односно, А4 формат за адаптације са већим бројем облика или детаља, али већи формат од наведеног није препоручљив, јер је потребно да дете површину листа може обухватити обема рукама⁸³¹. Због природе материјала који се углавном користи за израду сликовница (термопапири попут Zytex2 Swell Paper) које није могуће

⁸²¹ Арнхајм, Р. нав. дело, стр. 153.

⁸²² Lazog, M. nav. delo, str. 32.

⁸²³ Кристенсен-Скелд, Б. nav. delo, str. 154.

⁸²⁴ Кристенсен-Скелд, Б. nav. delo, str. 155.

⁸²⁵ Dikić, S. nav. delo, str. 88.

⁸²⁶ Dikić, S. nav. delo, str. 88, 100, 101-102.

⁸²⁷ Кристенсен-Скелд, Б. nav. delo, str. 155-156.

⁸²⁸ Кристенсен-Скелд, Б. nav. delo, str. 158.

⁸²⁹ Popović, D. nav. delo, str. 42.

⁸³⁰ Dikić, S. nav. delo, str. 87.

⁸³¹ Fajdetić, A. nav. delo, str. 30, 45.

повезивати на класичан начин (шивењем или лепљењем), препорука је да сликовнице буду повезане у регистратор са механизмом који држи повезаним пробушене папире, или повез спиралом⁸³². То међутим, није једини разлог овакве врсте повеза, без обзира на материјал, односно врсту папира који је употребљен – с обзиром да је за оптимално хаптичко читање рељефа и Брајевог писма неопходно користити обе руке истовремено, потребно је да се странице одређене сликовнице или књиге отварају тако да листови након окретања и полагања формирају угао од 180°, што кориснику оставља простор за неометано, слободно коришћење обе руке.

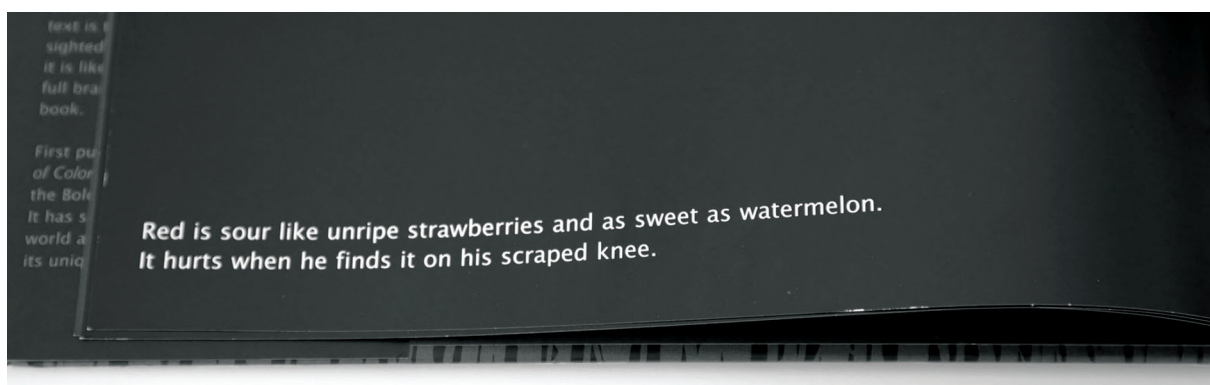
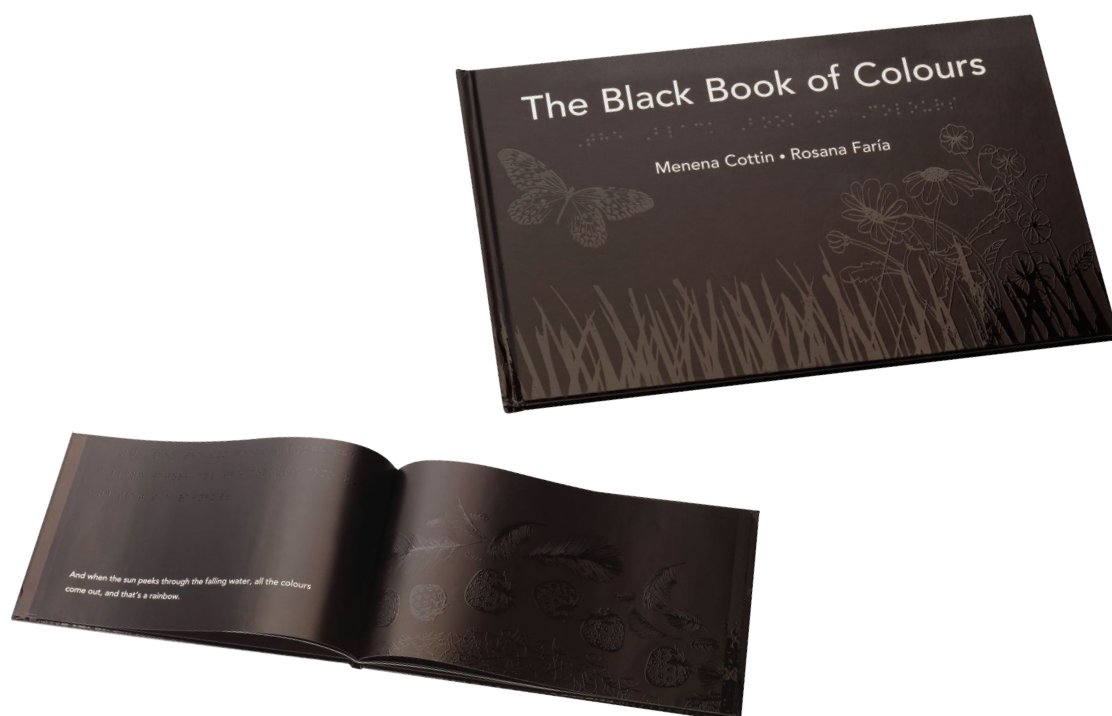
Слепи се у испитивањима изјашњавају да им омиљену забаву представљају: *читање* (највећи број испитаника), музика, спорт и биоскоп, и да имају потребу за *читањем* романа и књига (не само слушања звучних записа)⁸³³. Слепи пре свега имају потребу за истраживањем и креативношћу, налажењем решења у одређеним ситуацијама (и по цену погрешке), што је изузетно значајно због тога што се слепи уче нормалном функционисању у средини људи без оштећења вида, а не у свету хендикепираних^{834,835}.

⁸³² Fajdetić, A. nav. delo, str. 30.

⁸³³ Popović, D. nav. delo str. 153, 159.

⁸³⁴ Popović, D. nav. delo, str. 132, 179.

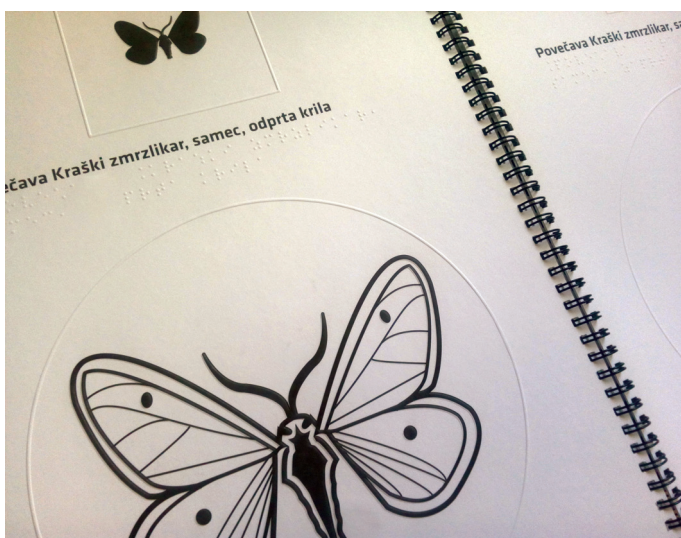
⁸³⁵ Јаблан, Б. нав. дело, стр. 171.



Слика 82-87. Тактилна књига *The Black Book of Colours*



Слика 88-90. Прва тактилна адаптација *Малој принца*



Слика 91-93. Страница тактилне књиге *Инсектии изблиза*, детаљи

7.8. Адаптација бајке *Црвенкапа*

Реализација практичног дела докторског уметничког пројекта „*Невидљиви њалас* – експериментални тактилни стрип” је обухватала више фаза, од којих је сама реализација адаптације била подељена у три етапе: пилот-пројекат илустроване сликовнице „Црвенкапа” по мотивима бајке браће Грим (Brüder Grimm), израда прототипа главног дела пројекта и коначна реализација тиража главног пројекта. У планирању адаптације установљена је претпоставка да је прво неопходно утврдити когнитивни аспект тактилног читања код слепих и слабовидих на адаптираном материјалу чији је садржај већ познат читаоцу, ради брже систематизације података и приступања изради прототипа главног дела пројекта. На основу претходних теоријских истраживања и уважавања доступних смерница и препорука за тактилну адаптацију из извора у области тифлологије, одабран је сиже бајке „Црвенкапа” а пилот-пројекат усмерен на узраст читалаца од 7-10 година.

Пилот-пројекат реализован је такође кроз три фазе у припреми адаптације. У првој фази је након адаптације сижеа бајке у текст за осам појединачних табли-слика, изабран положени (хоризонтално оријентисани) формат димензија 300 x 180 мм, а за подлогу изабран триплекс картон граматуре 250 гр. У првој фази адаптације, акценат је био на дискриминацији⁸³⁶ текстура, па је сав напор уложен у организацију појединачне слике у односу на материјале заступљене на страници, без јасног и коначног дефинисања ликова. У изради пробних страница, употребљено је двадесет различитих материјала и текстура: осам различитих врста тканина за одећу и приказе животиња, пет материјала за приказ екстеријера, два за ентеријер и пет материјала за приказ алата и ликова. Ликови су приказани фронтално или бочно, при чему је кроз доследну величину карактера и употребу текстура за појединачни лик омогућен континуитет у препознавању актера све до краја приче. Одређени материјали су додељени облицима или стварима да подстакну лакшу асоцијацију: ситно зрневље за пут, синтетички материјал за дрво који под прстима производи звук шуштања, мрежаста за ограду, храпави за вука или крзнени за зеца.

Тестирање троје одраслих корисника са оштећеним видом (различитог пола, образовања, узраста и чулних капацитета – слепи од рођења, са остатком вида и касније ослепели) спроведено је у циљу што објективнијих, стручнијих и искуствених процена диференцијација, са претпоставком да би могли дати конкретније смернице и сугестије за наредну фазу адаптације, у односу на циљну групу. Тестирање је подразумевало тактилно читање појединачног формата на равној подлози, чему би претходио звучни

⁸³⁶ Fajdetić, A. nav. delo, str. 59.

запис текста предвиђеног за ту слику. Као недостатке прве адаптације испитаници су навели: недовољно јасан облик појединачног карактера, недовољну удаљеност облика, недовољну разлику у текстури код материјала који се преклапају, као и велики број различитих текстура и малу висину аплицираних облика.

На основу датих сугестија, приступљено је другој фази која је подразумевала обликовање контуре појединачног лика, редукацију текстура и материјала и дефинисање колорита. На осам хоризонтално оријентисаних формата димензија 270 x 180 мм (триплекс картон, 250 гр), употребљене су четири различите врсте материјала: најзаступљенији материјал је тзв. *ева-џена*, синтетички пенасти материјал црне, беле и сиве боје, висине (односно дебљине) 2 мм, затим две врсте картона (бели, полу-сјајни, глатки картон висине 1 мм и окер, мат, благо текстурирани картон висине 1 мм) и црна синтетичка пенаста фолија са текстуром (висине 3 мм). Облици од *ева-џене* су имали четири различите текстуре: глатку сиву (полу-сјајну), благо текстурирану сјајну, глатку белу, текстурирану белу и храпаву белу која имитира текстуру брусног папира. Свака од текстура ева-пене је додељена одређеном лику (Црвенкапа, бака, вук, дрвосеча), док су преостали материјали углавном коришћени за облике у екстеријеру или ентеријеру. Облици су дефинисани јасно, са специфичним репетативним карактеристикама за сваки лик (капа, шешир, наочаре, секира) са јасним обрисима, угловима и редукованим детаљима.

При поновном тестирању, испитаници су били задовољни јасноћом облика, висином апликација и успешно су тактилно диференцирали ликове и предмете на основу текстура и облика, са добром оценом удаљености облика, али је за слабовидог испитаника употребљени контраст, односно одсуство контраста (бела текстура на белој подлози), био недовољан за визуелну диференцијацију облика. Због недовољног контраста, на више формата су облици који су носиоци значења остајали у другом плану, односно, облици који су имали функцију описа простора су истакнути као доминантни. Сугерисане су и додатне карактеристике за ликове или објекте (бркови, очи, уста, дугмад и џепови на хаљинама, корпа), ради интересантнијег и тактилно изазовнијег садржаја.

У трећем прототипу интегрисан је текст, одштампан за видеће и на Брајевом писму. За папир је одабран матирани црни и бели *Fabriano* папир граматуре 220 гр, а формат је сада због укључивања текста повећан на димензије 285 x 290 мм и колор је одређен искључиво као црно-бело-сиви. Однос објеката на страници је одређен позитивним контрастом за екстеријер, односно негативним за ентеријер. Брајев текст је откуцан на *Perkins Braille* персоналној машини за куцање, са постигнутом оптималном висином бушења (захваљујући адекватној граматури папира), док је текст за видеће одштампан

на транспарентној ПВЦ фолији и аплициран на формате. Сви облици су дизајнирани и векторски реализовани у софтверу, а затим су према векторском цртежу материјали сечени на машини за ласерско сечење и аплицирани на формате по претходно установљеном распореду. Новина у овом прототипу је организација странице у форми појединачног стрипског поља, са текстовима дијалога ликова и ономатопејама (*неарџикулисаним љасовима*) и насловна страна која је третирана као форма нулте табле, са рељефом главног лика стрипа. Брајев ред је на свакој страници почињао у левом горњем углу, а пагинација је штампана само на брајници у доњем десном углу формата, при чему су на страници успостављени стандарди за маргине⁸³⁷ који износе 20 мм са сваке стране. За испис ћириличног текста коришћен је сансерифни фонт *Ubuntu* болд реза, величине 14 тачака (за ономатопеје од 30 до 48 [изузетно 65] тачака), 1,5 прореда, а за брајницу фонт *Balkan Peninsula Braille* величине 24 тачке. Перфорације унутар исеченог облика (дугмад, очи, уста, џепови) оствариле су читљивост захваљујући контрастној подлози, чинећи тактилну диференцијацију занимљивијом за хаптичко читање, због наизменичних испупчења и удубљења, чему је додатно допринео и други ниво апликација (наочаре на лицу баке или вука, бркови на лицу дрвосече, колачи на столу). При завршном тестирању испитаника, прототип је позитивно оцењен као значајно унапређен, са финалном сугестијом увођења филактере за ономатопеје на брајници, с обзиром да су биле позициониране на начин да се нису довољно јасно могле (као што је то случај са штампаним текстом) везати за одређени лик на страницама где постоје два или више ликова.

Финални тираж (3) тактилног инклузивног стрипа *Црвенкаја* (Сл. 94-98) је због техничких условљености и колизија више различитих техника штампе, а нарочито машинске брајичне рељефне, морао да у односу на постављене захтеве, буде реализован УВ дигиталном штампом, са аплицираним облицима. Штампа је изведена на белом мат папиру (*Cordenons Iceblink*) граматуре 250 гр, димензија 320 x 290 мм. При извођењу је тестиран број наноса боје (2-10) потребан за формирање оптималне висине брајичне тачке (апроксимативно 0,5 мм) и он је износио између 6 и 8 наноса боје, у зависности од врсте подлоге (одређени број наноса на појединим врстама [обично бојених] папира „пропада” у материјал). Уз девет страница стрипа су додате и три странице импресума. Корице су израђене са механизмом у који су уметнуте перфориране странице стрипа. Важно је напоменути да је оваква врста повеза захтевала и додатне дораде – због висина рељефа, које нису једнаке на читавој површини формата, на полеђини су постављени „отпорници”, који чувају папир од деформације услед специфичне тежине рељефа на одређеној страници.

⁸³⁷ Fajdetić, A. nav. delo, str. 31.



Слика 94-98. Инклузивни тактилни стрип *Црвенкаја*, детаљи

V ЕКСПЕРИМЕНТ

Стрип сутра? *Биће оно што ће бити цртачи сутра.*

Пол Жијон

8. Анализа стрипа *Невидљиви талас*

8.1. Тактилни стрип

Док је интересовање аутора за тактилне адаптације књига и сликовница за децу након две хиљаде година указивало на важност успостављања законитости хаптичке адаптације и на потребе за повећањем броја адаптираних илустрованих дела, комплексна структура стрипа је била подстицајна за свега пар аутора који су се одважили да покушају да успоставе системе тактилне адаптације стрипа који би омогућили превођење стрипа у рељефну форму.

Немачки дизајнер Филип Мејер (Philipp Meyer) у оквиру завршног рада на студијама у Копенхагену 2013. године развија концепт тактилног стрипа „Life” (Сл. 99-102), који се сматра првим стрипом за слепе на свету⁸³⁸. Након кратког истраживања, он усваја препоруке за принципе тактилне адаптације о једноставним и чистим површинама оптималних величина, без сенки и перспектива, приказе објеката фронтално или бочно, те поигравања са перспективним позицијама изменом погледа. На насловној страни је постављена нека врста упутства за читаоца, штампаним текстом и на брајици: информација читаоцу да се на свакој од страна налазе по четири поља, а да бројеви у доњем десном углу сваког поља на првој, објашњавају начин читања на свим наредним странама. Овај кратки наратив кроз симболе кружница и изменом њихових величина и позиција сугерише један животни циклус. Стрип је изведен системом организације бушених тачака у већој или мањој густини на одређеном делу површине поља, а свака страница је организована у мрежу од четири поља. Перформансе машине за штампу су укључивале могућност различите висине тачака (осам различитих висина тачке), па је Мејер експериментисао различитим испунама кругова и предност дао садржају, док је оквир поља нижи у односу на облике унутар оквира. С обзиром да је читава прича организована у двадесет и четири поља на шест страна, одлучио је да странице добије савијањем папира (*leprello*) без шивења или сличне врсте повеза, тако да се цео стрип може разложити и на један издужени формат. У самом стрипу нема текста ни Брајевог писма, чиме аутор рад жели да

⁸³⁸ Meyer, Philipp, *Tactile Storytelling* [essay], 2013, Доступно на: <https://www.hallo.pm/life/Life.pdf>, приступљено: 16. 10. 2020, 17:26.

приближи свим слепим читаоцима без обзира на писменост, али та намера уједно доводи у питање оправданост упутства на Брајевом писму за читаоце који њиме не владају, јер им не може бити доступно ни објашњење организације странице, ни начин тока, односно редоследа поља. Мејер је овај стрип током свог истраживања превео и у дигиталну интерактивну форму стрипа за видећу публику, где читалац сам може учествовати у креирању радње, изменом позиција облика унутар поља или изменом колорита стрипа, па тако чак и дигитална верзија за видеће укључује *ћакћилно* ангажовање читаоца.

Грчки аутор Илан Мануах (Pan Manouach) чије су опредељење концептуални и постдигитални стрип и музика, 2014. године је реализовао пројекат „Shapereader”⁸³⁹ (Сл. 103-104), који је крајем 2016. године представио у Музеју савремене уметности Кастиље и Леона (MUSAC) у Шпанији и на Сајму књига у Франкфурту 2017. године (Сл. 105-106). Први и највећи део пројекта чини тактилни роман „Arctic Circle” који се састоји од педесет и седам ласерски гравираних тактилних плоча (*Trespa* панели) димензија 50 x 35 цм, са текстовима на Брајевом писму и текстурама које описују авантуре двојице истраживача на Северном полу. Рад обухвата и *комуникационе ћлоче* (6 мањих и 3 веће табле) на којима читалац може да се упозна са свих две стотине и десет *ћакћирама* (тактилних идеограма) који носе значења на свакој од табли. За читање овог романа неопходно је познавање брајице, као и изузетна тактилна меморија која би омогућила да преко две стотине мотива (од којих је велики број тек незнатно тактилно диференциран) буде запамћен и затим когнитивно активираан током тактилног читања сваке од табли. Мануах је са још неколико серија из пројекта „Shapereader” (друштвена игра „Metope” – 7 табли димензија 50 x 50 цм, „The Tactile Haggadah” – 8 табли димензија 50 x 50 цм, „Tea Bricks” – 10 табли димензија 22 x 22 цм) покушао да даље развија експерименталне наративне структуре, али се чини да су додатни тактиграми само квантитативно обогатили каталог постојећих, без сасвим јасног концепта читања, односно структурисања наратива (Сл. 107-109).

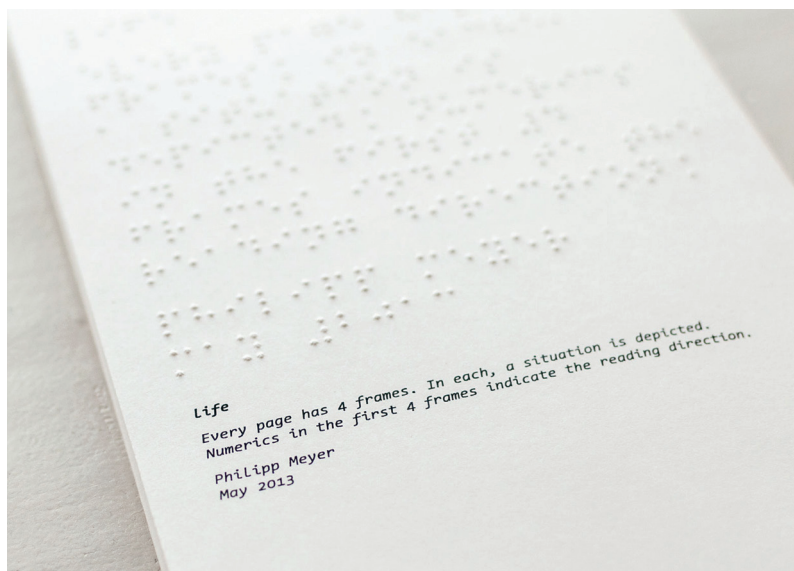
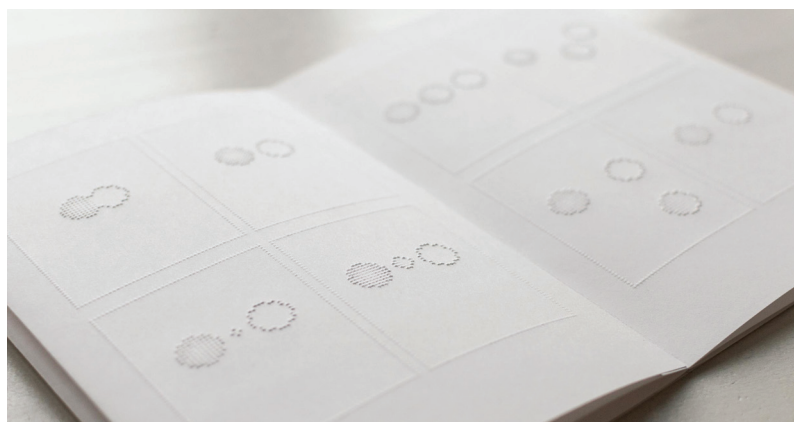
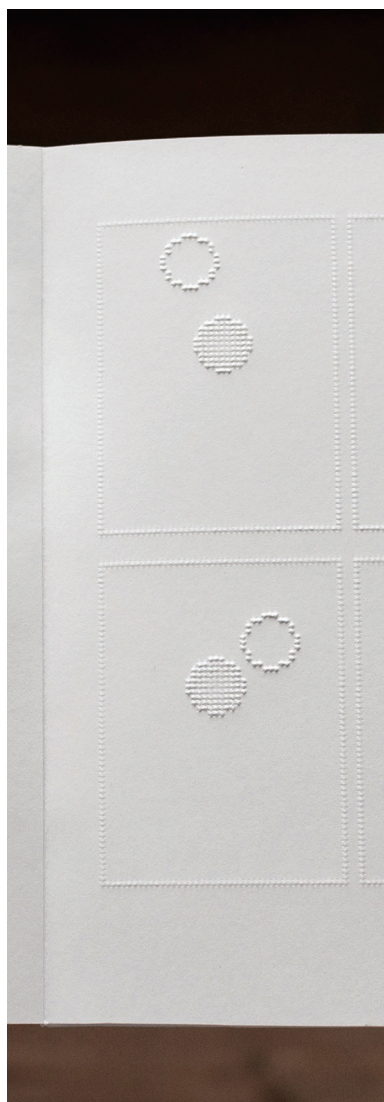
Важност ових пројеката огледа се не само у покушају успостављања тактилне наративне структуре и превођења у стрип, већ у познавању и истраживању структуре медија, чиме је једино могуће задати оквире за хаптичку адаптацију. Аутори тактилно у својим експерименталним стрип пројектима свде на перцептивну или хаптичку функционалност у којој непознавање концепта уједно значи и немогућност формирања

⁸³⁹ Manouach, Pan, *Shapereader* [уметнички пројекат], 2014, Доступно на: <https://shapereader.org/>, приступљено: 16. 10. 2020, 18:45.

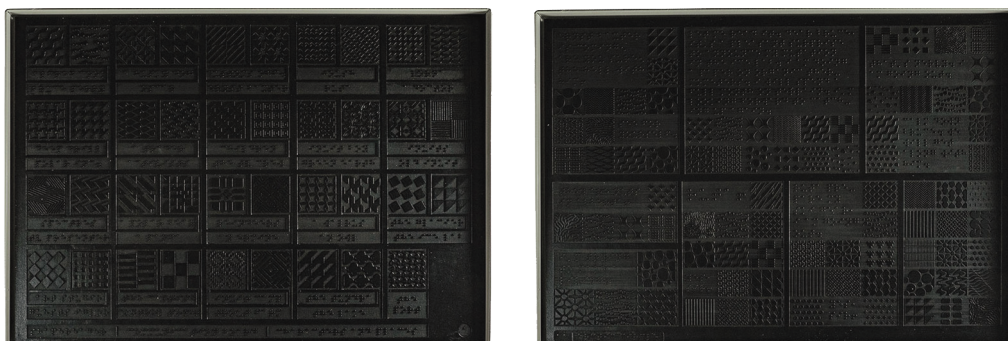
наратива (Мануах) или његову баналност (Мејер)⁸⁴⁰.

Стрип *Невидљиви ѿалас* на ове експерименталне радове намењене искључиво одређеној групи (слепи) одговара концептом *инклузивној* стрипа који у паралелним позицијама визуелног и тактилног у раду даје јаснија разграничења о тактилном наративном потенцијалу стрипа и могућностима његовог даљег развоја. Усмеравајући своје пројекте на уску и релативно малобројну циљну групу слепих, Мејер и Мануах отварају поље експерименталног стрипа овом делу публике, али њена истинска интеграција може уследити једино њеним *обухваћањем* у делима инклузивног карактера.

⁸⁴⁰ Купрешанин, Д. (2019) нав. дело, стр. 168.



Слика 99-102. Филип Мејер, *Life*, први тактилни стрип за слепе на свету, 2013.



Слика 103-104. Комуникациона плоча (лево) и табла 11 (десно)
тактилног романа *Arctic Circle* Илана Мануаха, пројекат *Shapereader*, 2014.



Слика 105-106. Изложба пројекта *Shapereader* на Сајму књига у Франкфурту, 2017.



Слика 107-109. Табле пројеката *Metope*, *The Tactile Haggadah* и *Tea Bricks*

8.2. Сценарио и адаптација ликова

Структурисање сценарија овог стрипа може се означити и неком врстом *шиошлалној* у уметности⁸⁴¹, јер је изобличење оригиналног дела (*Таласи*, Вирџинија Вулф/*The Waves*, Virginia Woolf, 1931) и његово превођење у кратку форму (иако истовремено стрипски дугометражну)⁸⁴² постављено у односу на идеју недељивости садржај-медиј, бирајући тему (и потребан начин редукције)⁸⁴³ која може најбоље представити средства уобличења хаптичке обраде стрипа и уопштено узевши, концепта инклузивног тактилног стрипа. Захваљујући томе, тема постављена на такав начин, ствара могућност за најслојевитији садржај, док су средства уобличења та која врше идеалну структурацију слојева⁸⁴⁴. Прерада литерарног дела у сценарио за стрип је веома комплексно због превођења у визуално, изузетно захтевно – те често неуспешно, јер стрип има своју структуру, динамику и технику приповедања, због које није једноставно извести ову врсту транспозиције⁸⁴⁵.

Најзад, без обзира на значај сценарија за одређено стрип дело, стрип је, пре свега, визуелан⁸⁴⁶. Стрип се, по Меклаудовом схватању, сматра моносензорним медијем који се темељи на виду⁸⁴⁷ самим тим што се унутар кадрова изражава визуелно, док *између кадрова* укључује искуство свих осталих чула⁸⁴⁸ – зато укључивање хаптичке адаптације подстиче читаоца на синестезијске доживљаје⁸⁴⁹. Међутим, стрип не тежи несувислим адаптацијама одређених литерарних предлогака^{850,851}, већ из њих црпи потенцијале садржаја. Тривијалност одређене теме нема значаја сама по себи, уколико је таквим не учине поступак и инструмент реализације дела⁸⁵², јер свој изглед дело пре свега дугује одабиру средстава изражавања⁸⁵³. Поједини аутори тзв. *интелектуалној* стрипа⁸⁵⁴ стремили су управо литерарним формама. Џилс Фајфер⁸⁵⁵ за свој рад говорио је:

⁸⁴¹ Јевремовић-Munitić, Z. nav. delo, str. 175.

⁸⁴² Мунитић, Р. (2006) нав. дело, стр. 55.

⁸⁴³ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 39.

⁸⁴⁴ Јевремовић-Munitić, Z. nav. delo, str. 175.

⁸⁴⁵ Zupan, F. *Kultura*, br. 10, nav. delo, str. 48, 53.

⁸⁴⁶ Павковић, В. (2001) нав. дело, стр. 104.

⁸⁴⁷ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 202.

⁸⁴⁸ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 89.

⁸⁴⁹ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 123.

⁸⁵⁰ Lazić, B. nav. delo, str. 209.

⁸⁵¹ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 60.

⁸⁵² Keno, Rejmon, *Stilske vežbe* (prevod i pogovor Danilo Kiš), Beograd, Rad, 1999, str. 125.

⁸⁵³ Lazić, B. nav. delo, str. 136.

⁸⁵⁴ Видети: поглавље 3.2.

⁸⁵⁵ Radičević, P. nav. delo, str. 38.

„Најинтересантнија форма изражавања у наше време јесте *есеј*. То је Годаров (Jean-Luc Godard) начин прављења филмова, и то је оно што ја желим да постигнем у стрипу”⁸⁵⁶.

Као и Фајферови јунаци, ликови у овом стрипу не учествују у неким одређеним акцијама, већ тумаче свој унутрашњи свет, на раван и неупадљив начин⁸⁵⁷, наглашавајући постојање, а не усмереност ка циљу⁸⁵⁸. Ликови у стрипу чак немају ни основне поједностављене контурне карактерне обресе са неприметним фацијалним изменама као код Фајферових јунака⁸⁵⁹, где јунак не ради *нишиџа*, приказује се у једнаким статичним позама и положајима, са текстовима у којима се дешава једино збивање – говор о себи⁸⁶⁰; њихови карактери су њихове мисли, запажања и дијалози. Они су визуелно дезинтегрисани и дифузни, *безграницни*⁸⁶¹. Ово одступање, доведено до крајњег екстрема, не задржава чак ни високу стилизацију или било какав наговештај лика, лица, његове емоције или геста^{862,863} у којима би читалац могао да препозна ма какве карактеристике или одлике ликова, или бар њихове назнаке.

Сиже романа „Таласи” омогућио је да дело буде преведено у стрип на атипичан (не и посебно иновативан) начин, неуобичајен за јунаке стрипа: прати се њихов живот од детињства до старости. Иако ретки, у стрипској уметности постоје примери у којима су читави серијали у оквиру једног дела били разрађени тако да се у њима пратио животни пут одређеног јунака где је постојао и *уочљив њројок времена*⁸⁶⁴. Најрепрезентативнији пример овог концепта у историји стрипа сигурно је Фостеров „Принц Валијант” (Сл. 110) који захваљујући оваквој поставци бива ближи читаоцима због јасних одлика људског бића и дубине лика⁸⁶⁵ (ово је један од ретких стрипова који је имао и своја годишња доба!)⁸⁶⁶. У „Невидљивом таласу” Бернارد, Невил, Луј, Сузана, Џини и Рода, приказани су у девет целина од којих свака обухвата њихове дијалоге или монологе одређеног животног периода, који су испрекидани поетичним описима природног циклуса једног дана од изласка до заласка сунца, који најзад симболизује и периоде живота ових шест

⁸⁵⁶ Tirnanić, B. nav. delo, str. 172.

⁸⁵⁷ Horvat-Pintarić, V. nav. delo, str. 165.

⁸⁵⁸ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 81.

⁸⁵⁹ Horvat-Pintarić, V. nav. delo, str. 166.

⁸⁶⁰ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 39.

⁸⁶¹ McCloud, S. (2006) cit., p. 46.

⁸⁶² McCloud, S. (2006) cit., p. 60-61.

⁸⁶³ Eisner, W. cit., p. 111.

⁸⁶⁴ Stojiljković, D. nav. delo, str. 19.

⁸⁶⁵ Stojiljković, D. nav. delo, str. 19-20.

⁸⁶⁶ Kuper, P. nav. delo, str. 122.

„јунака”, а чији су описи кроз приказ пејзажа на тај начин најављени, тј. сугеришу дешавања која предстоје у наредном поглављу.

Овај својеврстан поетички *укронијски*⁸⁶⁷ приступ, у класичном стрипу карактеристичан за организацију појединачне табле⁸⁶⁸, овде је примењен на рад као целину, јер више него сама дешавања у стрипу, динамизује радњу. Везивање читаоца тиме се појачава, јер је за њега извесно да ће се радња завршити на *неки* начин, али до краја стрипа остаје непознато на *који* начин ће се то десити⁸⁶⁹. Чињеница да свако окретање странице стрипа представља паузу, која се може искористити за промену временског оквира радње, сцене или фокуса читаоца⁸⁷⁰, тактилно је преведена на измену материјала, који ОИ (особе са инвалидитетом, прим. аут.) читаоцу најављује нови сегмент приче.

Због недостатка визуелне представе јунака не можемо их пратити визуелно-тактилно, већ поједностављено *фајферовском акцијом*⁸⁷¹: само кроз текст и измене тема њихових дијалога и монолога. Идеја инклузивности овог дела (пружање једнаких могућности свим читаоцима)⁸⁷² условила је и избор специфичног литерарног предлошка⁸⁷³. Због могућности *интервалне интерпретације текста*, многи стрип аутори су за сижее својих стрипова прерађивали романе, историјске догађаје, приповетке, бајке⁸⁷⁴ – чему се стрип сматра најсроднијим⁸⁷⁵, а данас и алтернативну историју као нови тематски жанр стрипа⁸⁷⁶. Многе бајке, популарност су стекле управо захваљујући стрипованим верзијама или *сликовницама*, које С. Игњатовић сматра „стриповима у зачетку”, *рудиментима* стрипа⁸⁷⁷.

Приступ у коме доживљаје јунака пратимо од њиховог детињства, не само да ослобађа потенцијалног читаоца обавезе да буде упознат са биографијама јунака (коју он очекивано мора да поседује), као што је то случај у класичним стрип свескама⁸⁷⁸, већ сваком од ликова у стрипу, а посебно због њиховог визуелно-хаптичког *одсуства*, читалац може уписати и део своје личне биографије. Карактеризацију ликова гради само

⁸⁶⁷ Зелић, Павле, Стрип у доба кризе, *Полиџика*, сепарат *Културна, уметност, наука*, од 15. октобра 2016. године.

⁸⁶⁸ Lazić, B. nav. delo, str. 143.

⁸⁶⁹ Gitar, Meri En, Mali Teri ili zaljubljen u pustolovinu, *Pegaz*, br. 7, Novi Sad, NIP „Forum”, OOUR Marketprint, mart 1978, str. 125.

⁸⁷⁰ Eisner, W. cit., p. 63.

⁸⁷¹ Tirnanić, B. nav. delo, str. 174-175.

⁸⁷² Lazor, M. nav. delo, str. 12.

⁸⁷³ Tirnanić, B. nav. delo, str. 41.

⁸⁷⁴ Lakićević-Pavićević, Vesna, *Ilustrovana štampa za decu kod Srba*, Beograd, ULUPUDS, 1994, str. 45.

⁸⁷⁵ Lazić, B. nav. delo, str. 26.

⁸⁷⁶ Зелић, П. нав. дело.

⁸⁷⁷ Ignjatović, S. nav. delo, str. 45.

⁸⁷⁸ Tirnanić, B. nav. delo, str. 112.

текст, а слика која би их конкретизovala и приказивала њихов изглед, стања и понашања, изостаје⁸⁷⁹. Идентификација читаоца са јунацима појачана је њиховим визуелним *непосвојањем*, односно литерарном карактерном видљивошћу, са идејом да таква врста нематеријалности одређеног лика додатно ангажује читаоца, наспрам класичног система визуелне идентификације са јунацима стрипа и релацијама између њих⁸⁸⁰. Још педесетих година XX века амерички аутори (попут Милтона Канифа/Milton Caniff) су иновирали прологе стрипова на сличан начин⁸⁸¹. Ако знамо да је идентификација са употребом карикатуралне стриповске стилизације интензивнија⁸⁸², јер у сусрету са реалистично приказаним ликом видимо туђе лице, док у карикатуралном лику уочавамо себе⁸⁸³, одсуство саме визуелизације ликова, уведено је са идејом да се помоћу *невизуелне самосвесности*⁸⁸⁴ идентификација оствари у највећој могућој мери.

⁸⁷⁹ Horvat-Pintarić, V. nav. delo, str. 155.

⁸⁸⁰ Tomić, S. (2003) nav. delo, str. 65.

⁸⁸¹ Đukanović, Z. (1988) nav. delo, str. 106.

⁸⁸² McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 204.

⁸⁸³ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 36.

⁸⁸⁴ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 37.


37102

Prince Valiant

IN THE DAYS OF KING ARTHUR

by Harold R. Foster

РАНА ЈЕ КОД ВАЛИЈАНТА ПРОУЗРОКОВАЛА ГУБИТАК СЕЋАЊА. АЛИ У ЊЕГОВОЈ СВЕСТИ ТРАЈНО СЕ ДРЖИ: МОРА ПОНОВО НАЋИ МАГЛЕНА ОСТРВА И ПРИМОРАТИ КРАЉИЦУ АЛЕТУ ДА ГА ОСЛОБОДИ СВОЈЕ ЧАРОПИЈЕ!




БЕРИК ЈЕ У МЕЂУВРЕМЕНУ НАБАВИО ЈЕДАН БРОДИЋ, И ЊИХ ДВОЈИЦА ЗАПУЂУЈУ СЕ ЈЕГЕСКИМ МОРЕМ.



ЈЕДНОМ ИЛИ ДВАРЕД МАЛАРИЈА ГА ПОНОВО ДОВОДИ У БЕДНО СТАЊЕ.



АЛИ ГИЗДАВИ ТАЛАСИЋИ И ЧИСТИ, ХЛАДЊИКАВИ МОРСКИ ПОВЕТАРАЦ, УСКОРО МУ САСВИМ ПОВРАТИШЕ СНАГУ.




НЕДЕЉЕ ПРОБОШЕ У ЛУТАЊУ МОРЕМ, КАД СЕ ПОЗНАТО ОСТРВО УКАЗА НА ВИДИКУ.

403 10-20-44



„МАГЛЕНА ОСТРВА!“ УСКЛИКНУ ВАЛ, ДОК МУ ЈЕ СРЦЕ СКАКАЛО ОД РАДОСТИ. „ПРЕПОЗНАЈЕМ АФРОДИТИН ХРАМ, ТАМО ГОРЕ НА ПИТИЦИ!“



АЛИ ПРЕ ВИШЕ МЕСЕЦИ, СЕДЕЋИ НА СВОМ РЕЗБАРЕНОМ, МРАМОРНОМ ПРЕСТОЛУ, КРАЉИЦА АЛЕТА ДРЖАЛА ЈЕ САСТАНАК ДРЖАВНОГ САВЕТА. СЛУШАЛА ЈЕ МУДРЕ СТАРЦЕ КАКО, СВЕЧАНА ИЗГЛЕДА, ПРАВЕ ПЛАНОВЕ О ЊЕНОМ ВЕНЧАЊУ.


37103

Prince Valiant

IN THE DAYS OF KING ARTHUR

by Harold R. Foster

ЧАК СЕ И ЈЕДНА КРАЉИЦА МОРА ПОВИНОВАТИ ИНТЕРЕСИМА СВОЈЕ ЗЕМЉЕ. ЗАТО, КАДА СТАРЦИ У САВЕТУ РЕКОШЕ: „СЕДМНАЕСТ ТИ ЈЕ ГОДИНА, И ПОСЛЕДЊИ ЈЕ ТРЕНУТАК ДА СЕБИ ИЗАБЕРЕШ МУЖА“, ОНА КЛИМНУ ГЛАВОМ У ЗНАК ПРИСТАТКА. АЛЕТА ЈЕ ЗНАЛА СВОЈУ ДУЖНОСТ.





ГЛАСНИЦИ БЕХУ ПОСЛАТИ У СВА ПОЗНАТА КРАЉЕВСТВА, ЧАК И У НЕКА КОЈА СЕ ПОМИЊАХУ САМО У ЛЕГЕНДАМА. АЛИ ЧАК И У ТЕ ДАЛЕКЕ КРАЈЕВЕ БЕХУ СТИГЛИ ГЛАСОВИ О АЛЕТИНОЈ ЛЕПОТИ.



МНОГИ ДОБОШЕ ДА ЗАТРАЖЕ АЛЕТИНУ РУКУ. НЕКИ МЛАДИ ПРИНЧЕВИ ПРИСПЕШЕ У ОКЛОПУ ОПТОЧЕНОМ ЗЛАТОМ И ДРАГИМ КАМЕЊЕМ, ПРАЋЕНИ БЛИСТАВОМ СВИТОМ.

Слика 110. Реалан проток времена у стрипу: Принц Валијаниј Харолда Фостера

8.3. Простор у тактилном стрипу

Идентификација са причом у стриповској пракси остварује се пре свега помоћу ликова, док се од читаоца не захтева да се ангажује у сценографији одређеног призора и зато су оне најчешће реалистичне, чак и код стрипова са карикатурално обрађеним ликовима, попут Ергеових (Hergé)⁸⁸⁵. Утисак идентификације коришћењем позадина у овом раду појачан је њиховим укидањем и редуковањем сувишних детаља у пољу⁸⁸⁶ (или чистим бојеним штампаним површинама), због могућих дистракција приликом идентификације карактера кроз текст. „Празним простором” се улога *неіаіівної іюља* наглашава и у њему осликава дифузност њиховог света емоција⁸⁸⁷. Уобичајено вођење радње посредством одређених интеракција ликова у негативном простору најчешће подразумева њихово познато и свакодневно окружење, док у одсуству сценографија, фокус пада на емотивне пејзаже које њихови односи граде – позадине у таквим стриповима су релевантне само уколико дају контекст тим релацијама⁸⁸⁸ (Сл. 111-112).

Нека од најзначајнијих стрипских дела, попут Пратових (Хуго Прат/Hugo Pratt) или Голдових (Честер Голд/Chester Gould) тежила су *суіііііііі* управо ослобађањем позадина од сувишних детаља⁸⁸⁹, остављајући их најчешће готово празним⁸⁹⁰. Затим је од педесетих година XX века, против реализма у стрипу устала читава група аутора, усмерених на психологију, метафизику и антирационализам (Волт Кели, Чарлс Шулц, Мел Лазарус, Џони Харт/Walt Kelly, Charles M. Schultz, Mell Lazarus, Johnny Hart – Ото Соглов је још тридесетих радио „Малог краља”/Otto Soglow, „Little King”)^{891,892}, у чијим су стриповима („Pogo”, „Peanuts”, „Miss Peach”, „В. С.”) неумерено коришћене беле позадине без икаквих (и најмањих) назнака простора⁸⁹³ (Сл. 113-116). Позадина, сценарио и предео у стрипу имају важну и једнаку улогу у причи⁸⁹⁴, посебно због могућности акумулирања емотивног обликовања ликова у очишћеним негативним просторима, где би очекивани приказ лика био још наглашенији⁸⁹⁵, док је овде он потпуно дезинтегрисан. У том смислу, ово дело рачуна на имагинативни потенцијал читаоца, који приликом читања може

⁸⁸⁵ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 42.

⁸⁸⁶ McKenzie, A. cit., p. 80.

⁸⁸⁷ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 132.

⁸⁸⁸ McCloud, S. (2006) cit., p. 168-169.

⁸⁸⁹ Lazić, B. nav. delo, str. 125.

⁸⁹⁰ Miltojević, B. (1994) nav. delo, str. 10.

⁸⁹¹ Radičević, P. nav. delo, str. 25.

⁸⁹² Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 38-39.

⁸⁹³ Kuper, P. nav. delo, str. 124.

⁸⁹⁴ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 20.

⁸⁹⁵ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 21.

стварати личне, безграничне визуелне или појмовне варијације ликова⁸⁹⁶ и омогућава му суочавање са сликом самој себе у акцији⁸⁹⁷. Релације и интеракције свих шест ликова у стрипу чине да се оствари утисак *амбијенџа*, јер централни лик стрипа не постоји⁸⁹⁸ – читаоцу је омогућено да учествује у стварању свих појединачних ликова⁸⁹⁹, имајући у виду да је идентификација с амбијентом потпуно несвесна⁹⁰⁰. *Сцене аймосфере* са устаљеним општим или крупним плановима и детаљима, код којих монолошке и дијалогске партије имају најистакнутију улогу, сведеном радњом граде и намећу успоренији ритам читаве приче, јер се поглед (додир) читаоца на њима задржава дуже, спорије се пребацујући с поља на поље⁹⁰¹. Уметањем неутралних prizora паралелне радње читаоцу је омогућено враћање на неки од ранијих prizora, али истовремено и стабилност непромењеног и крајње извесног монотоног тока⁹⁰², при чему једноличност подстиче слободу измишљања, доградње и комбинација⁹⁰³.

У тактилној адаптацији стрипа оптималним се показало једино приказивање „главне радње” у оквиру поља, јер би ОИ читаоцима било тешко да хаптички опажају и истовремено значењски диференцирају елементе главне радње и простора, уколико постоји. Сценографија поља увек представља више од декора, и без обзира да ли је испуњена детаљима или редукована, она подједнако учествује у наративи⁹⁰⁴. У пејзажима се ствара засебан *сликовни њпростор* који има велику улогу као саставни део радње, као тумач унутрашњих токова⁹⁰⁵. На страницама са описом дневног циклуса, радњу означава одређени просторни план симболичким фазирањем поља^{906,907}, где промене у простору (суптилне осеке таласа и новине које оне доносе: барице, пужеви, латице, кост...) једнако колико и (не)постојећи ликови имају функцију актера. Незнатна промена простора овим модификацијама омогућава да њени производи постану актери који симболички указују на предстојеће дешавање у оквиру главне радње. Таквим системом визуелне и тактилне организације, свако поље и страница формирани су на начин да у

⁸⁹⁶ Lazić, B. nav. delo, str. 209, 210.

⁸⁹⁷ Tirnanić, B. nav. delo, str. 127.

⁸⁹⁸ Молитерни, Клод, Хуго Прат или повратак у изгубљени рај, *Пеџаз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974, стр. 117.

⁸⁹⁹ Varadi, T. nav. delo, str. 90.

⁹⁰⁰ Богдановић, Ж. (2006) нав. дело, стр. 282.

⁹⁰¹ Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 192, 212.

⁹⁰² Bogdanović, Ž. nav. delo, str. 186, 212.

⁹⁰³ Ignjatović, S. nav. delo, str. 58.

⁹⁰⁴ Eisner, W. cit., p. 23.

⁹⁰⁵ Horvat-Pintarić, V. nav. delo, str. 157.

⁹⁰⁶ Vajdić-Bajić, Mirjana, Zaboravljeni čarobni svet „Vi-Vili-Vinkija” Lajonela Fajningera, Београд, *Vidici*, бр. 264-265, 1990, стр. 242.

⁹⁰⁷ Ђирић, Р. (2006) нав. дело, стр. 42.

њима нема сувишних елемената који би збуњивали ОИ читаоца, већ да сваки елемент служи искључиво наративу⁹⁰⁸.

Основна нит у организацији овог стрипа који се ослобађа класичног приступа радњи, јесте оличење идеје кроз визуелно-тактилно обликовање карактера⁹⁰⁹, као што је то случај и са идејом Вирџиније Вулф везаном за систем приповедања у њеном најконтроверзнијем, најрадикалнијем делу, песничком роману *Таласи*⁹¹⁰. У својим дневничким белешкама, Вулф пише о *замисли непрекидној шок, контрастима као начелу структуре* и ритму који почива на основној слици *таласа*, говорећи о овом делу као о *асиметричној мистичној слици књижи*⁹¹¹. Лајтмотив таласа не чини само основну тему, већ симболизује и основну структуру дела, важност *ритма над заједницом* у девет великих (животних) таласа свих јунака, који прати сунце у свом дневном циклусу – имагинарном простору и времену који одређују природу свега што се ликовима догађа⁹¹².

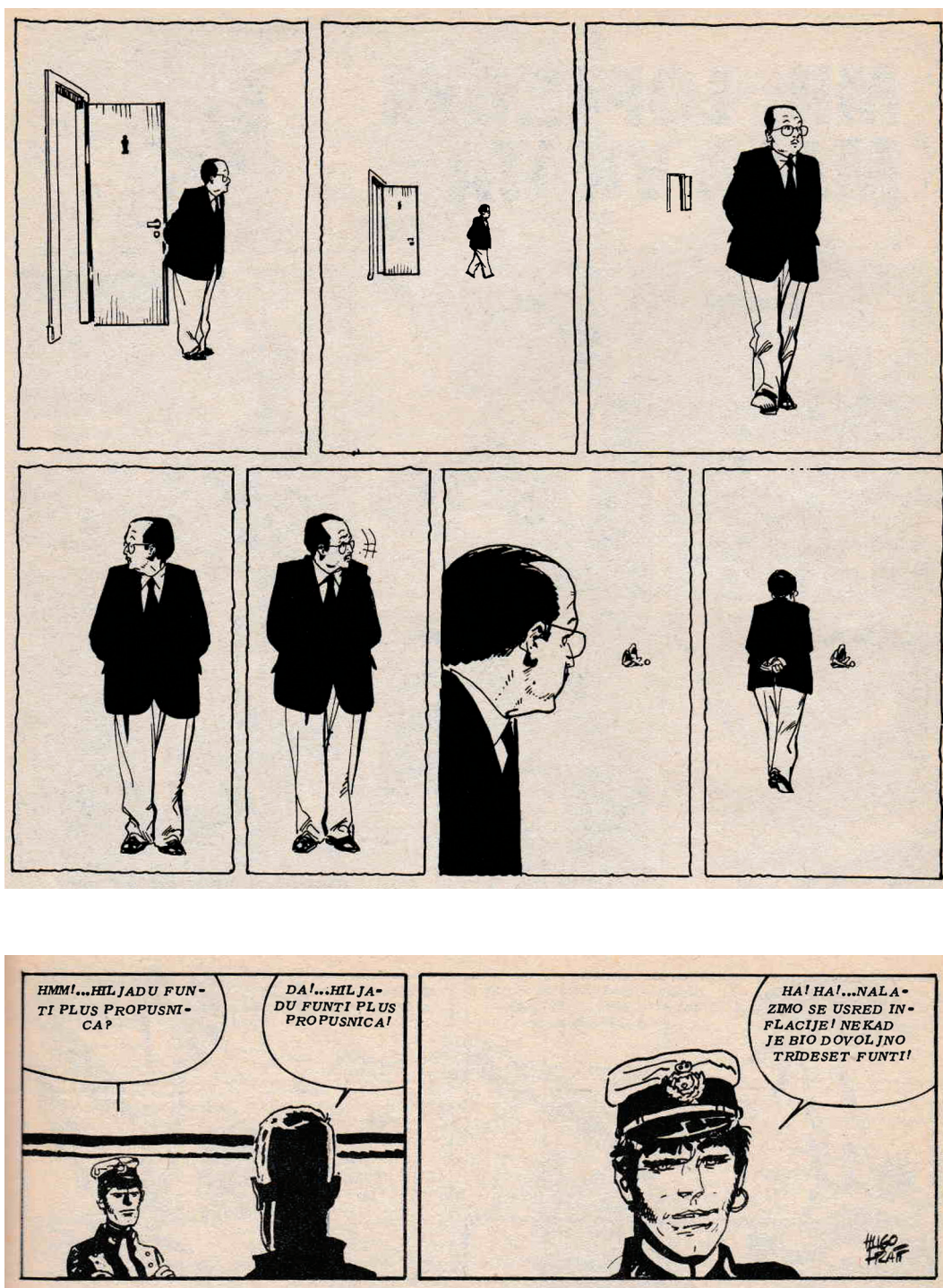
⁹⁰⁸ Lazić, B. nav. delo, str. 125.

⁹⁰⁹ Čengić, Drago, Priča i likovi u stripu, *Kultura*, br. 57-58, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1982, str. 288.

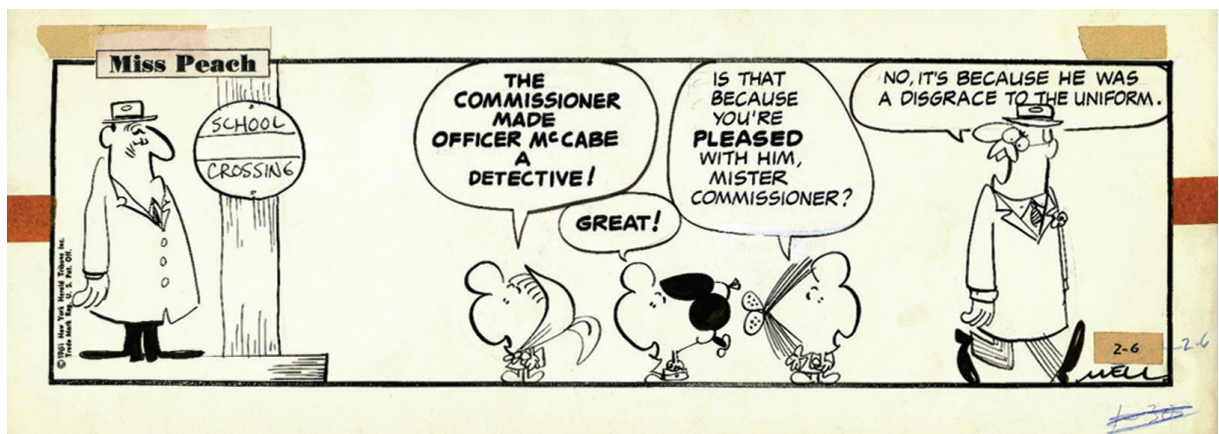
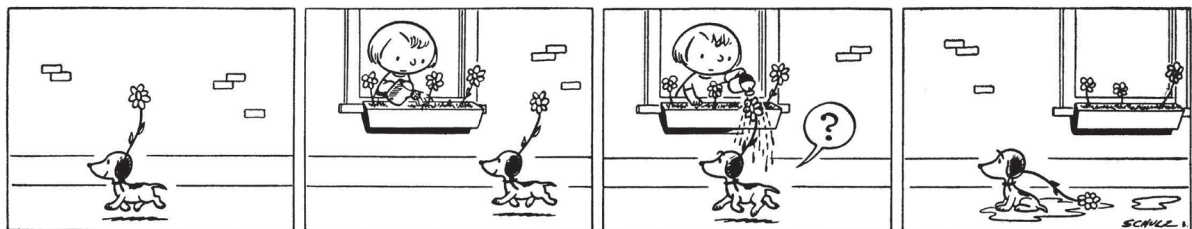
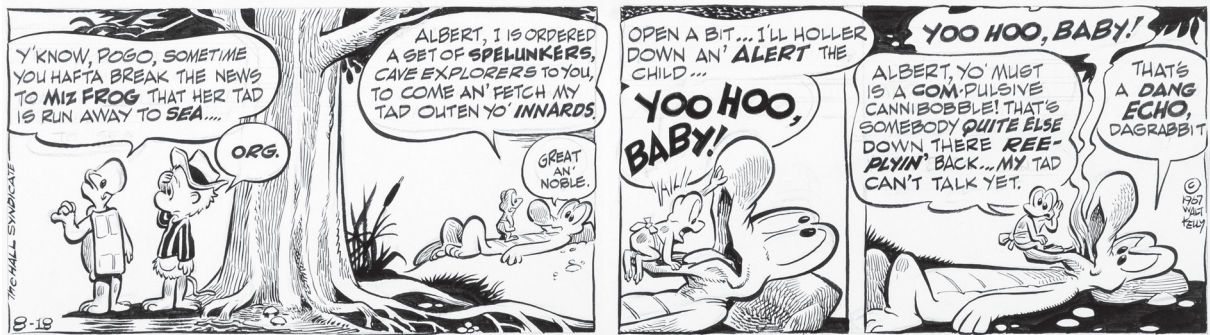
⁹¹⁰ Koljević, S. nav. delo, str. 22, 30.

⁹¹¹ Koljević, S. nav. delo, str. 23-24.

⁹¹² Koljević, S. nav. delo, str. 27.



Слика 111-112. Емотивни пејзажи у празнинама простора, *Мр. Лојезова мала враџа* (горе) и *Корџо Малџезе* (доле)



Слика 113-116. Pogo (Волт Кели), Peanuts (Чарлс Шулц), Miss Peach (Мел Лазарус) и B.C. (Дони Харт)

8.4. Поље

Невидљиви шалас почива на визуелним и хаптичким принципима редукције који, како је познато – не значе осиромашење, већ раст имагинације, индиректним откривањем суптилнијих начина изражавања и подизање нивоа сензибилности читаоца⁹¹³. У том смислу, рад се води тенденцијом ка освешћеној ауторској поезици у којој су референцијални аспекти подређени структури дела⁹¹⁴. Хаптичко превођење визуала у тактилном смислу подражава стриповску линеарну апстракцију и оно што је за стрип најкарактеристичније – контуру^{915,916}. Рад припада струји апстрактног стрипа која истиче структуру, што је овде посебно наглашено употребом рељефне контурне линије, која представља границу појединачног поља али и границу површина унутар поља⁹¹⁷. У раду је примењен принцип *карикаатуралне сирријовске цивилизације*, који се огледа у апстрактној стилизацији у којој детаљи редукцијом не нестају, већ која омогућава усредсређење на специфичне детаље, оне који су за дати појам најкарактеристичнији, што је реалистичним цртежом немогуће извести⁹¹⁸.

Атмосфера читавог стрипа је структурисана у односу на утисак о важности појединачног визуала – поља, чија величина сразмерно указује на важност одређеног дела приче⁹¹⁹, а најзаступљенији прелаз између два поља главне радње (аспект-аспект) креира интензиван утисак доминантног меланхоличног расположења⁹²⁰. У оквиру појединачног поља, планови се крећу од тотала до крупних кадрова и најчешће детаља, јер тактилно превођење захтева јасноћу приказане целине или сегмента, ради функционалности и могућности читања. Тотали су обично везани за приказ предела, где је камера фиксирана и њен положај непромењен, али је сличан случај и са крупним пољима или детаљима, јер иако монотоног ефекта⁹²¹, константна фиксирана удаљеност одређеног плана неопходна је ради континуираности тактилног читања. Положај камере овде је организовано навођење смена, довољно контрастних (тотал-детаљ) да олакшавају тактилну диференцијацију при читању и разумевање позиције читаоца. Насупрот стандардним (али изазовним) решењима класичног стрипа која су читаоцима пријемчивија и интересантнија и која

⁹¹³ Đukanović, Z. (1988) nav. delo, str. 119.

⁹¹⁴ Đukanović, Z. (1988) nav. delo, str. 158.

⁹¹⁵ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 19.

⁹¹⁶ Zupan, F. *Kultura*, br. 10, nav. delo str. 46.

⁹¹⁷ Вељашевић, В. нав. дело, стр. 28, 59-60.

⁹¹⁸ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 30.

⁹¹⁹ McKenzie, A. cit., p. 67.

⁹²⁰ McCloud, S. (2006) cit., p. 17.

⁹²¹ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 19.

мењају углове камере и позицију ока посматрача, у овом раду планови и ракурси су устаљени као и поглед читаоца, без непотребних дистракција ирелевантних за радњу⁹²². Захваљујући неизмењеној тачки посматрања и својој перцептивној перспективи у којој је подједнако гледалац и учесник, читалац успоставља емотивни баланс и одржава једно исто, одређено емотивно стање током целокупног трајања наратива^{923,924}.

Коришћене су искључиво чисте, јасно обликоване површине, са или без текстуре, без градацијских или валерских измена, а тамо где је било потребно (зраци сунца, ивица ножа, тродимензионални излаз у перспективу/рељеф [пуж], длан са капима воде, риба на кухињској дасци, рупе на постељини или балони воде у лонцу, црне и беле дирке на клавиру) решаване су графичким системима стилизације уједначеним шаблонима и репетицијама, или површинским слојевитим обликовањем или усецањем. У појединим случајевима (нпр. рука која држи сунђер) ови принципи су интегрисани – рука је постављена преко сунђера који има усечене рупе. Иако би различите валерске вредности боје потенцијално обогатиле визуелну атрактивност поља, тактилни преводи валера у систем схематских графизама који одступају од реалног приказа ствари⁹²⁵ омогућавају јасноћу приказа, те *чистом линијом* изражавају суштину предмета⁹²⁶, задржавајући подједнаку сликовну вредност и визуелну убедљивост (сноп сунчевих зрака). *Невидљиви шалас* одиграва се у апстрактном свету без светла и сенки, који читаоца све до краја стрипа задржава у стању ритмичне равнодушности^{927,928}.

Деценијска стриповска пракса која је условљеношћу штампарских технологија од стрипа захтевала јасно цртана, оштра и контрастна решења као и чистоћу боје⁹²⁹, овде постаје услов али и изричит захтев функционалности читања, кад је у питању публика са оштећењем (или одређеним остацима) вида. Док црно-бели однос у стрипу на опажајном плану слабовидих представља неопходан предуслов за читање стрипа, он уједно омогућава директније комуницирање идеја које стоје иза цртежа; употреба боја које су равне и јединственог тона, додатно појачавају значења⁹³⁰. У раду је боја као и иначе у стрипу, симболична и слободна, наглашава ритам, збивања, расположења, не очекујући притом реалистичан однос према стварности и реалан колор, јер су боје често у функцији

⁹²² McCloud, S. (2006) cit., p. 20-21.

⁹²³ Eisner, W. cit., p. 89, 93.

⁹²⁴ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 19-20.

⁹²⁵ McKenzie, A. cit., p. 98.

⁹²⁶ Lazić, B. nav. delo, str. 31.

⁹²⁷ Eisner, W. cit., p. 149.

⁹²⁸ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 20.

⁹²⁹ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 21.

⁹³⁰ McCloud, S. (2005) nav. delo, str. 192.

декоративних елемената који представљају само одређене стимулансе за расположења и осећања читалаца, за испуњавање њиховог унутрашњег света^{931,932}.

Филактера је уведена на само једној страници стрипа (стр. 15) за лавез паса у даљини, ради адекватног истицања ономотопеје и диференцијације звука у односу на устаљени звучни ритам дијалога ликова у стрипу. Значај увођења филактере је и тактилно упознавање ове конвенције и успостављање хијерархије паралелних звучних импулса у оквиру поља. У пољу које укључује говор одређеног лика без његовог визуелног карактерног приказа и приказ одређеног појма, укључивање филактера за текст је неефикасно, јер би се говор односио на сликовни појам и не би могао бити схваћен као говор одређеног актера. Употреба балона у овом случају захтевала би потпуно рашчлањивање у односу на било који други елемент поља, јер би у тактилном преводу било неопходно избећи преклапања планова на релацијама филактера-графизам-слика^{933,934}, како је то уобичајено у штампаном стрипу. Реп филактере у овом случају не би нужно водио ка лику говорника⁹³⁵, па је њена употреба процењена као сувишна тактилна информација која би само збунила ОИ читаоца.

Сем ономотопеје на страници 15 која је штампана и као стандардни текст и текст на брајици, на страни 12 је експериментално уведена само брајична ономотопеја за звук пчеле (: : : : / „ззз”) која је постављена у облик уха у коме за слепог читаоца симболизује сакривену пчелу. На страници 13, у трећем пољу су у оквиру контурних линија буба постављени симболи за слова „з” и „ц” (: : и *”), који слепом читаоцу требају да означе колорну разлику (иначе једнако црно обојених) површина зелене и црне бубе, док за видећег читаоца, уколико не познаје Брајево писмо, може само означавати очи инсекта – што једнако важи и за слепог или слабовидог читаоца који не познаје брајицу.

Уколико на страници стрипа постоје, оквири поља су неутрални⁹³⁶, јер би тактилно превођење оквира код ОИ публике морало да претпостави познавање конвенција обликовања оквира поља⁹³⁷. С обзиром да су принципом драматуршке монтаже⁹³⁸ представљене две паралелне радње, диференцијација је уместо визуелним⁹³⁹ (или адаптираним тактилним) средствима постигнута само одабиром другачијег материјала

⁹³¹ Zupan, F. *Kultura*, br. 9, nav. delo, str. 21.

⁹³² Gulin, M. nav. delo, str. 20.

⁹³³ McKenzie, A. cit., p. 110.

⁹³⁴ Fajdetić, A. nav. delo, str. 50.

⁹³⁵ McKenzie, A. cit., p. 110.

⁹³⁶ Fajdetić, A. nav. delo, str. 31.

⁹³⁷ McKenzie, A. cit., p. 68.

⁹³⁸ Милтојевић, Б. (2004) нав. дело, стр. 84.

⁹³⁹ McKenzie, A. cit., p. 69.

(одређеном, различитом врстом папира). Тактилна диференцијација оквира поља је уопштено, могућа и пожељна и може бити посебан сегмент испитивања, али је у овом стрипу адаптација садржаја појединачног поља имала предност у односу на увођење конвенције грађења система оквира. Разлика у материјалу папира који је употребљен за главну радњу (мат, бела *Cordenons Iceblink* хартија граматуре 250 гр) у односу на папир коришћен за паралелну радњу (мат, бели ПВЦ јувидур граматуре 300 гр), у овом случају могла је да тактилно довољно јасно објасни разлику у два тока радње, због благог успоравања тактилног осета на ПВЦ папиру⁹⁴⁰, па је сматрано да би увођење конвенције читања оквира било наметнуто само као ометајући шум тактилних информација који надилази когнитивне капацитете ОИ читалаца, чије усмеравање у овом стрипу примарно тежи ка садржају поља, односно визуелним и тактилним фокусним тачкама појединачног поља или странице⁹⁴¹.

Најзаступљенији систем једне странице је организација садржаја у једном, односно два, ређе више (до три) поља, на страницама где је след поља представљао визуелно-тактилну анимацију одређеног појма (странице 35, 37, 43). На овај начин, свака страница задржава *код зајвореної семантичкої поља*⁹⁴², који чини итеративну структуру која гради одређени естетички ритам⁹⁴³. У односу на могуће визуелне варијације организације једне странице стрипа, свака тактилна адаптација која би одступала од строго геометризоване схеме (као код Мејера), захтевала би претходно искуство које би омогућило разумевање значењског у овој врсти одступања. Најзад, у штампаном стрипу за видећу публику, на страницама које су организоване са пољима измењеног тока (у односу на стандардне конвенције западне културе)⁹⁴⁴, често су заступљена и различита перспективна решења која визуелно обогаћују таблу. Код тактилне адаптације, више паралелно постављених система организације (систем диференцијације оквира поља, систем диференцијације перспективних приказа и слично) с обзиром на поступност тактилног читања, не би било могуће појмити изједна, већ само засебно. Сматрало се да је хаптичко опажање ограничено на мање елементе који не могу бити обједињени у целину, те да је лишено гешталтног поимања; међутим, интегрисање елемената неке кохерентне целине заступљено је и у хаптичком опажању колико и у сваком другом органском процесу, јер слепи више воле да утврде облик компоненти крећући се ка

⁹⁴⁰ Fajdetić, A. nav. delo, str. 31.

⁹⁴¹ Eisner, W. cit., p. 151-152.

⁹⁴² Lazić, B. nav. delo, str. 216.

⁹⁴³ Eko, Umberto, San o nadčoveku ili saga o Supermenu, *Pegaz*, br. 11, Beograd, Samostalno autorsko prevodilačko izdanje, mart 1991, str. 66.

⁹⁴⁴ McKenzie, A. cit., p. 70.

сложености целине⁹⁴⁵. Ипак, у контексту организације табле, измењени ток поља није могуће тактилно адаптирати, јер је за хаптичко читање стрипа нужан линеаран след поља, без обзира да ли је он хоризонталан, вертикалан, са или без нумерације, или као код Мејера, постављен у мрежу од по два хоризонтална линеарна следа чији је смер читања индукован обележеним пољима на првој страни.

Чак и у штампаном стрипу, велики број детаља може успоравати радњу, поготову уколико је заступљена велика количина текста^{946,947} – у *Невидљивом шаласу*, спроведена је идеја о квантитативној усаглашености визуелних штампаних садржаја и тактилних рељефа, текстова и визуала, ради оптималног укупног баланса композиције стране и уједначеног естетског ритма. У оквиру сваког поља, визуал је централизовано (не и централно, средишно) позициониран, а с обзиром да су елементи најчешће интегрисани као целина, читалац сваком визуалу може доделити адекватан значај у оквиру целине стране⁹⁴⁸. Идеја о уједначеном, монотонном току очувана је и кроз организацију поља са незнатним осцилацијама, чиме је предупређена било каква могућност појачане драматичности и контраста у оквиру радњи⁹⁴⁹. Организација поља у раду заснована је на две врсте идентификације садржаја поља (од укупно седам колико их је С. Меклауд дефинисао)⁹⁵⁰ – на текстуалној идентификацији и дуалној идентификацији. То значи да у првом случају, информације за читаоца које постоје у тексту, визуалима бивају додатно подржане и проширене *илустрираним аспектима* визуала, али је тежиште на текстуалној информацији, или у другом случају, где текст и визуал приказују „исту” поруку. На највећем броју страница, садржаји поља се могу разумети и петим принципом – *независне* идентификације, где текст и визуали одвојено не би могли самостално пренети целовитост поруке. У сва три случаја, текстуални садржај је конципиран на начин да у интеракцији са визуалом (без обзира коју врсту идентификације визуал омогућава), може да буде флексибилан за већи број потенцијалних интерпретација⁹⁵¹, визуелно или тактилно. За тактилно читање, прелаз од текстуалне до дуалне идентификације и њена доминанта, потребна је ради потврде разумевања визуала⁹⁵², док је овај утврђени систем обогаћен проширеним значењима ако се читању поља приступа са аспекта независне идентификације.

⁹⁴⁵ Арнхајм, Р. нав. дело, стр. 145-147, 152.

⁹⁴⁶ McKenzie, A. cit., p. 80.

⁹⁴⁷ McCloud, S. (2006) cit., p. 141.

⁹⁴⁸ McCloud, S. (2006) cit., p. 24.

⁹⁴⁹ McCloud, S. (2006) cit., p. 49.

⁹⁵⁰ McCloud, S. (2006) cit., p. 130, 135.

⁹⁵¹ McCloud, S. (2006) cit., p. 130, 132.

⁹⁵² McCloud, S. (2006) cit., p. 140.

8.5. Технички аспекти рада

Успешно реализован пилот-пројекат инклузивног тактилног стрипа *Црвенкаја* је омогућио да у склопу финализације главног дела пројекта, стрип *Невидљиви талас* буде реализован у само једном прототипу који је претходио финалној штампи. Роман В. Вулф „Таласи” је редукован на (за стрипску адаптацију) кључне делове текста са посебном пажњом на капацитете превођења у рељефне визуале, а затим су израђене скице за четрдесет и пет табли стрипа, са распоредом комплетног текста (шtamпани и брајични), маргинама, позицијама и величинама поља и свих објеката унутар њих. Експериментални тактилни стрип „Невидљиви талас” је због релативно апстрактног садржаја и специфичне форме изворног текста, намењен одраслим читаоцима.

Прототип је израђен на белим и црним хоризонтално оријентисаним форматима папира димензија 370 x 230 мм (*Fabriano* папир граматуре 220 гр) у техници колажа (бојеним *Fabriano* папирима ниже граматуре [Сл. 117-119]). Маргине формата су одређене на по 15 мм са свих страна и по 10 мм између поља на страни. Димензије појединачног поља у висини су имале константну вредност од 200 мм (сем на страницама које су формиране без оквира), па је ширина појединачног поља варира од 80 мм до 340 мм. Изузетак су хоризонтална поља на странама 24 и 37 где је фиксирана ширина поља (340 мм), а висине поља су одређене на 90 мм и 100 мм.

Сви цртежи и текстови су израђени у дигиталној форми (вектор), па је текст за видеће одштампан на ПВЦ транспарентној мат самолепљивој фолији, текст на брајници и пагинација на Брајевом писму откуцани на *Perkins Braille* персоналној машини за куцање, а затим су делови текста исечени и аплицирани на предвиђене позиције на формату. Сви облици у оквиру поља су такође векторски реализовани, затим ласерски исечени од неколико различитих врста папира и полу-картона (две различите текстуре – мат храпава и сјајна глатка у једанаест различитих боја) и затим постављени на одређене позиције у оквиру поља. Објекти су доследно приказивани фронтално или бочно, али су поједине форме (птице, рибе, камење, геометријски облици, одећа и сл.) од почетка до краја стрипа варирали у величини и облику (чак и у оквиру појединачног поља), сугеришући визуелно богатство и разноликост света, али и позив на активно учешће читаоца. Упркос препорукама хаптичке адаптације (које су намењене пре свега дидактичким материјалима у оквиру образовног процеса особа са оштећењем или недостатком вида), у уметничком изразу и делу адаптирани материјали не могу и не смеју бити строго и униформно ограничени и предефинисани наученим тумачењима, јер би једноличан и очекивани

приступ адаптацији, уместо развијања тактилних и когнитивних капацитета ОИ публике (овај рад усмерен је на одраслу публику), само утврдио дотадашње искуство и утемељио познате спознајне процесе.

За тестирање прототипа стрипа оформљена је група од десеторо испитаника, различитог образовања, пола, узраста, визуелне чулне осетљивости (слепи од рођења, касније ослепели, особе са остацима вида), са знаком да група није укључивала особе са *колорним* оштећењем вида. Учесницима испитивања је у просеку, у зависности од брзине читања брајце (и тактилног читања рељефа уопштено), било потребно око 120-150 минута да хаптички обраде цео прототип од четрдесет и пет листова. За разлику од стрипа *Црвенкаја* где је у првој верзији прототипа акценат био на дискриминацији текстура, а с обзиром да је на пилот-пројекту већ претходно утврђена читљивост текста (и штампаног и на брајци) као и да су већ одређени облици предмета, у прототипу *Невидљиви њалас* пажња је усмерена на тестирање успешности распореда и облика објеката, њихових односа, оптималне густине информација, разликовања линија, површина и перфорација, њихових дебљина и висина и могућност успостављања *следа* поља. Код испитаника је било важно тестирати и способност да у оквиру стрипа разликују главну од споредне (пратеће) радње сходно изменама елемената; не само садржаја поља, већ и организације табле (на страницама са пратећом причом уведен је колор као и доследност у позицијама облика [са незнатним фазираним варијацијама], док поље увек приказује један цео визуал без ограничења оквиром). За тестирање колора у раду коришћена је рачунарска апликација *Color Oracle*⁹⁵³ која на екрану симулира перцептивни капацитет особа са сваки од различитих поремећаја колорног вида⁹⁵⁴. Пре финализације рада, помоћу *Color Oracle* апликације тестирана је употреба боје у стрипу кроз сваки од четири филтера и утврђена је колорна карта, односно вредности боје које ће омогућити да се и за читаоце са далтонизмом обезбеди оптимална перцептивна вредност боје (Сл. 120-124).

Примедбе испитаника биле су (очекивано) усмерене на приказе облика или предмета другачијих од схематизованих или претходно научених (сунце без сунчевих зрака, раздвојене зечије уши, облик хаљине, хаљина без џепова, дугмади, обрнути положај предмета од уобичајеног, просторни односи/на, поред...), док је успостављање наративног следа било успешно. Као и у пилот-пројекту, одређена својства папира су помагала у разумевању значења облика (гладак папир за воду, клавирске дирке, љуску јајета,

⁹⁵³ Color Oracle, Design for the Color Impaired [апликација], Доступно на: <https://www.colororacle.org/>, приступљено: 17. 10. 2020, 19:02.

⁹⁵⁴ Видети: поглавље 7.4.

керамичке шоље и сл.), те је сходно претходном искуству у адаптацији, претпостављено да ће у финалној реализацији текстуре и материјали употпунити евентуалне недоумице које би се код испитаника спорадично јављале при опажању појединих облика (слон, кофер, кљове, лишће, одећа и сл.). Слабовиди из групе су колор и позитивне и негативне контрасте оценили читким и јасним (црно-бели и црно-жути контраст, са повременим контрастима беле на бојеним пољима), што се односило и на величину и распоред текста (фонт *Ubuntu*, нормал и болд реза, величине 14 тачака и проредом 1,5). Текст и пагинација на брајци су изведени по стандардима утврђеним на пилот-пројекту (величина тачке и проред), али Брајев ред у оквиру поља није имао одређену фиксирану координату почетка, већ је слободно компонован у односу на целину поља или табле, док је сваки наредни ред увек почињао на истој вертикалној позицији у односу на претходни. Пагинација је штампана само на брајци у доњем десном углу формата или десног поља стране, на унапред дефинисаној позицији која је остајала иста на сваком листу. Због већег броја детаља и комплексности употребљених облика, стандарди за перфорације кретали су се од 1-2 мм ширине за линијске, до минималних 3 мм пречника за површинске, што је група оценила позитивно, док су апликације облика имале максимално три нивоа висине (претежно два). Важно је напоменути и да је читљивост дебљине линије или пречника одређене површине приликом читања (и код перфорације) у директној вези са обликом, величином и контекстом одређеног рељефног појма, као и густином, разуђеношћу и структуром линије или површине. Због тога је приликом обликовања рељефног приказа потребно, више од доследног праћења постављених стандарда, узети у обзир структуралну хијерархију приказа који је потребно адаптирати.

Тестирање прототипа *Невидљивој шаласа* је резултирало свим потребним информацијама неопходним за додатне нивелације у организацији извођења финалног рада, те је након завршеног тестирања приступљено одабиру материјала и поступцима штампе. Финални тираж (3) пројекта „Невидљиви шалас – експериментални тактилни стрип” је израђен у комбинованој техници (УВ дигитална штампа и самолепљиве апликације) на формату 400 x 240 мм, на две врсте папира од којих је свака употребљена за посебан наротив (мат, бели *Cordenons Iceblink* папир граматуре 250 гр за главну радњу и мат, бели ПВЦ јувидур граматуре 300 гр за под-наротив). Оријентација папира⁹⁵⁵ допринела је лакшем разумевању секвенцијалности, а оптимална величина формата обезбедила је довољно велики простор који може да одговори на организацију стрипске табле подељене на више поља. Висина рељефне штампе од 0,3-0,5 мм (брајцица и издигнути

⁹⁵⁵ Fajdetic, A. nav. delo, str. 30.

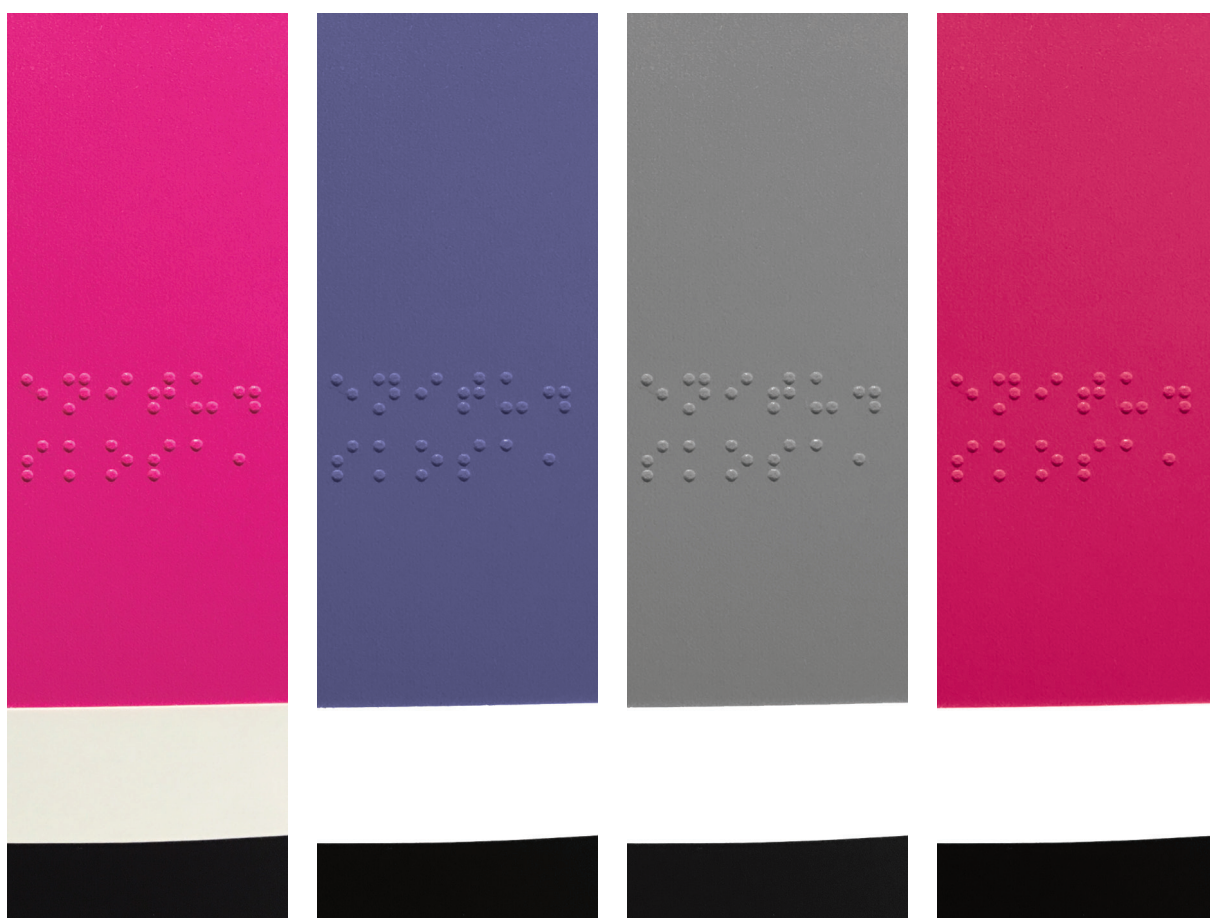
облици) формирана је са 6 наноса боје на *Cordenons Iceblink* папиру и 4 наноса боје на ПВЦ јувидуру (са по једним додатним наносом боје на страницама које садрже колор или црни пролаз штампе). За седам различитих текстура коришћених у раду, употребљени су папири и полу-картони висина од 0,5-1 мм (граматура 220-300 гр) са различитим карактеристикама површина (храпаве, глатке, мат, сјајне, плишане, структуриране) у пет различитих боја. Финалној верзији стрипа додате су насловна страна и четири странице импресума (укупно 50 листова), а корице су израђене са механизмом у који су уметнуте перфориране странице. Повез није (као код стрипа *Црвенкаја*) захтевао додатне дораде, али је због различитих висина страница са апликацијама (од 0,8-1,5 мм) штампани формат *Cordenons Iceblink* папира продужен на 430 мм, док је ПВЦ јувидур штампан у коначном формату, јер због одлика материјала не подлеже деформацији. На продуженим форматима 30 мм папира од леве ивице листа биговано је и савијено контра лицу да би чинило ојачање за перфорацију, уједно и заштиту од савијања папира услед различитих висина и позиција апликација. Лева маргина савијеног формата износи 40 мм, а преостале (десна, горња и доња) по 20 мм – лева маргина морала је бити продужена, да би омогућила повољан положај леве руке читаоца у односу на механизам повеза, односно оптималан почетак тактилно адаптираног садржаја стране. Након завршетка свих фаза процеса пред-продукције и реализације, стрип *Невидљиви њалас* заокружен је као артефакт и обликован у дело за јавно представљање.



Слика 117-119. Детаљи прототипа *Невидљиви њалас* (табла 3 – горе лево, табла 12 – горе десно [тактилна ономатопеја] и табла 19 (доле)



Слика 120. Симулација далтонизама: колорна карта стрипа *Невидљиви њалас* у пуном спектру и симулације карте кроз *Color Oracle* филтере (протанопија, деутеранопија и тританопија)



Слика 121-124. Симулација пуног колора и далтонизама на сегметну табле 32 (слева надесно: пун спектар, протанопија, деутеранопија и тританопија)

8.6. Аспекти хаптичке адаптације стрипа

Приручници и водичи за тактилно обликовање илустрација и уопштено тактилно обликовање различитих штампаних материјала (табела, књига, каталога, програма...) униформни су у општим ставовима о начину на који се визуали преводе у рељефе: поједностављење садржаја, одређене мере и односи заступљених елемената, карактеристике њихових диференцијација, формати издања. Штампарске машине намењене искључиво штампи брајце су веома скромних могућности у погледу комбиновања текста и визуала или чак техничких аспеката (формата папира, ширине текста, посебне врсте папира), пре свега због ограничења софтвера који штампани текст за видеће преводи у Брајеву тачку. Изглед коначног производа (књиге, каталога, брошуре...) условљен је и начином читања, па је повез готово по правилу спирални, а штампа обострана ради уштеде материјала (бушењем тачака са обе стране папира), што за видеће особе може изгледати веома конфузно и нејасно, естетски безлично. Чини се увреженим ставом, да естетика материјала за слепе (не само визуелна, већ и *тактилна*) и не мора бити изграђена на неким одређеним квалитативним аспектима, сходно чињеници да слепи – *не виде*. Стога, штампа публикација на Брајевом писму изводи се најчешће без икаквих пратећих рељефних визуала.

У протеклим деценијама, поједине институције културе (позоришта, музеји) своје поставке и програме адаптирају за слепе кориснике, али штампани материјали и публикације ретко укључују илустрације текста. Разлог томе је и изузетно скупа рељефна штампа, те због односа цене израде адаптираног материјала и броја корисника, односно непрофитабилности, ОИ публика остаје ускраћена за пуноћу садржаја одређене публикације, онако како то видећи увек имају у свом искуству. Чак и издања специјалних школа за слепе и слабовиде преводе се у томове брајце, ретко и изузетно са илустрованом насловном страном, која често бива адаптирана без поштовања било каквих стандарда и дизајнирања, па самим тим и без релевантних тактилних информација за читаоца. Адаптација је утолико успешнија и квалитетнија за (штампане) школске дидактичке материјале, јер су нужан услов образовања слепих и слабовидих за живот у свету видећих, али се она претежно своди на потребе неколико области: математика, географија (мапе, атласи), музичко образовање и сл. и не подлеже дизајнирању ни естетским мерилима. Корисници са остацима и различитим врстама оштећења вида или слабовидости, можда су највише ускраћени за доступност публикација, јер се материјали за слепе или видеће циљано усмеравају на тај део публике и сходно томе, не интегришу слабовиде.

Напредак технологије у погледу развоја термо-штампе унапредила је израду тактилних материјала, али су њена ограничења (формат, одређена врста папира, редуковани колор и трајност штампе) тек незнатно унапредили процес рељефне штампе која се и даље ослања на скупе штампарске методе и технике (блиндрук). Након двехиљадитих, са трендом адаптације дечијих сликовница, креће и развој тактилног илустровања, али се оно веома често и даље реализује у малим тиражима (или само једном примерку) ручно израђених сликовница, најчешће колажираних од разноврсних текстилних и других синтетичких материјала, и веома често без учешћа текста. Упркос наведеним напорима, естетика штампаних тактилних издања (дечијих или за одрасле) остаје слабо развијена. Најзад, адаптација неког штампаног дела за слепе и слабовиде је изузетно комплексан захтев, који покрива широку проблематику (тифологија, дизајн, технологија штампе, транслитерација) па би пројекат одређеног аутора умногоме био олакшан уколико би се реализовао кроз тимски рад⁹⁵⁶.

У смерницама за хаптичко превођење материјала, обично се утврђују постојеће препоруке које се односе на материјале припремане у оквиру образовних процеса, али адаптација дела у области уметничког рада, због ретких реализација, најчешће остаје аутономан подухват са својим сопственим законитостима. С обзиром да особе са остатком вида виде врло различито, при адаптацији је неопходно користити искуство што више слабовидих особа, да би се материјал прилагодио на начин да буде максимално употребљив свим корисницима⁹⁵⁷. У општим смерницама за адаптацију, оптималним се сматрају следећи параметри:

- висина тактилних рељефа од 0,04-0,08 мм;
- површина тактилног рељефа од 6 мм² или више;
- дужина тактилне линије од 12,5 мм или више;
- дебљина тактилне линије од 0,5 мм или више⁹⁵⁸.

Међутим, ове смернице треба разматрати у односу на специфичности материјала који треба адаптирати, због тога што није увек могуће (ни функционално) изводити адаптацију на потпуно истоветан начин, због чега се успешност тактилне адаптације мери *графичношћу* (енг. *graphicsy*), односно развојем когнитивних вештина код

⁹⁵⁶ Fajdetić, A. nav. delo, str. 49.

⁹⁵⁷ Fajdetić, A. nav. delo, str. 50.

⁹⁵⁸ Fajdetić, A. nav. delo, str. 31-32, 59.

корисника, при чему је посебно важно издвајање значења из тактилног приказа пре него што се значење придода симболизацији⁹⁵⁹. У адаптираним садржајима, према искуствима корисника, највећи значај адекватног хаптичког обликовања је у учењу нових система диференцијације, као и стицању различитих информација које ће им помоћи у будућим искуствима⁹⁶⁰. У уметничким делима, ова позиција се релативизује, због тога што ОИ корисници као и видећа публика уметност схватају на различите начине, те приликом перципирања дела исто као и видећи, теже ка сопственој интерпретацији, без обзира колико доследно одређено дело миметички подражава стварност⁹⁶¹.

Када говоримо о хаптичкој адаптацији одређеног материјала, имплицира се већ постојећи визуелни садржај намењен видећим корисницима, који је затим потребно тактилно прилагодити за слепе или слабовиде. Иако је извесно да је стрип визуелни медиј и да је пројекат *Невидљиви шалас* иницијално графички обликован, он не представља превођење већ одређеног чисто визуелног материјала, већ се у раду тактилност употребљава као равноправни градивни елемент. С обзиром на тежњу ка укључивању ОИ публике у читалачку публику стрипа (уместо њиховог искључења посебним издањем), рад обједињује искуства *вида* у најширем смислу, те се у оквиру законитости обликовања *инклузивној тактилној стрипу* могу издвојити три целине:

1. *наративни* аспект:
 - 1.1. адекватна наративна структура
 - 1.2. адекватан обим дела
2. *визуелни* аспект:
 - 2.1. висока стилизација
 - 2.2. систематизована колорна карта
 - 2.3. доследна метричка структура
3. *тактилни* аспект:
 - 3.1. дискриминаторна хијерархија садржаја

Наративни аспект инклузивног тактилног стрипа односи се на избор самог сижеа, његово превођење у сценарио и успостављање обима дела. Хаптичко читање захтева много више уложеног времена од визуелног, па је процена о обиму трајања радње

⁹⁵⁹ Fajdetić, A. nav. delo, str. 13, 39, 47, 60.

⁹⁶⁰ Maidenbaum, S. cit., p. 13/21.

⁹⁶¹ De Coster, K. cit., p. 329-330.

веома важна, јер је нужно направити компромис целине и редукције на меру која неће уморити тактилног читаоца. Ово се додатно односи и на технички обим дела, величину књиге стрипа, њену тежину и начин повеза.

У директну везу са количином тактилних информација постављају се визуелни аспекти адаптације. Стилизација приказа је потребна због свођења одређене форме на облик и структуру које ће понудити највећи број информација са најмањим уделом тактилних детаља. Овакав режим поједностављења формира специфичну визуелну и тактилну естетику, омогућава оптималну брзину хаптичког читања и позива публику на активно учешће у формирању наратива, с обзиром да пружа већи избор слободних тумачења дела. У томе значајну улогу има колорно означавање дела, јер се употребом одређених комбинација боја и њихових односа, у техничком смислу омогућава формирање визуала погодних за аутентичне перцепције слабовидних, док боја (или њено одсуство) истовремено неометано учествује у креирању естетике стрипа и значењу. Посебну пажњу потребно је усмерити на групу читалаца са колорним оштећењима вида, да би у специфичним колорним односима стрип могао да задржи потребан квалитет и за овај део публике. Основу дела ће чинити његова структура, односно распоред елемената, при чему је неопходно доследно спровести предефинисане метричке системе који се тичу односа појединачних елемената (величине, међусобне удаљености) и организације саме табле (маргине, облик поља, цезуре, њихови односи и позиције).

Дискриминаторна хијерархија садржаја условно је најкомплекснији аспект инклузивног тактилног стрипа, јер обухвата неколико нивоа систематизације тактилних информација. Она може да директно утиче на грађење наратива употребом различитих материјала за одређене делове радње, затим употребом материјала у формирању значења приказа, објеката или облика (текстуре), коришћењем техника различитих штампарских процеса и њиховим комбиновањем у структурисању елемената медија и садржаја у оквиру те структуре и употребом различитих графичких дорада. Комплексност тактилних захтева, посебно у области техничких производних процеса, усложњава задатак адаптације, али обезбеђује потребан квалитет инклузивног дела.

Да би одређено штампано дело инклузивног стрипа остварило свој пуни потенцијал, од аутора се очекује познавање свих наведених аспеката адаптације, законитости хаптичког читања, познавања Брајевог (или другог рељефног) писма и транслитерације, штампарских техника и заокруженог производног процеса, познавање медија и структуре стрипа, уз максималну посвећеност и креативност у стварању као и систематичност у истраживању флексибилности постављених стандарда, са тежњом за

проналажењем иновативних решења. У стварању штапаног инклузивног дела највећи изазов представља усаглашавање укупних перцептивних капацитета публике тако да ни један од читалаца у односу на своје читалачке перформансе (и ка томе усмерене адаптиране елементе у делу), не буде ускраћен за богатство садржаја, већ да напротив, у свим аспектима дела иновира своје читалачко искуство.

Иако продукција овако комплексног стрипског дела у својој реализацији већ надилази уобичајене нормативе медија, она представља само почетак укупног процеса ка дистрибуцији и коначној рецепцији инклузивног тактилног стрипа.

8.7. Савремене излагачке праксе тактилних дела

Дела штапане тактилне уметности за слепе и/или слабовиде, или пак дела која носе потенцијал инклузивности, тек након реализације долазе у интеракцију са публиком путем јавних излагања, представљања или директне дистрибуције. Књижевна штапана дела на брајици (али и часописи, уџбеници) се у односу на број и потребе корисника у одређеним тиражима дистрибуирају углавном посредством удружења слепих и слабовидих, фондова и библиотека специјалних школа или институција (ови фондови укључују и аудио издања). У ретким приликама специјализовани музеји и галерије организују тактилне изложбе својих фондова, прилагођавајући у складу са могућностима и штапане пратеће материјале (каталоге, брошуре) ОИ публици. Док једини специјализовани музеј у региону (Тифлолошки музеј у Загребу)⁹⁶² у оквиру својих редовних годишњих програма сукцесивно промовише адаптиране садржаје још од оснивања (половином прошлог века), други музеји (посебно визуелних уметности) тек у последњој деценији покрећу програме и иницијативе за адаптирање одређеног броја дела из својих збирки, који стичу велики публицитет.

Музеј савремене умјетности Републике Српске крајем 2015. године организује изложбу „Простор, облик, додир”⁹⁶³, адаптирану за слепе и слабовиде и посвећену уметничкој групи „Простор – облик” (Сл. 125-129). Поставка је обухватала умањене тактилне реплике оригиналних дела, аудио-олфакторне адаптације, као и оригинале

⁹⁶² Тифлолошки музеј, Загреб, Доступно на: <http://www.tifoloskimuzej.hr/hr/>, приступљено: 18. 10. 2020, 19:11.

⁹⁶³ *Prostor, oblik, dodir – specijalizovana izložba prilagođena slijepim i slabovidim licima*, Музеј савремене умјетности Републике Српске, Бања Лука, 5. новембар 2015 – 5. фебруар 2016. године, Доступно на: <http://msurs.net/index.php/sr/izlozbe/arhivaizlozbe/izl2015/144-prostor-oblik-dodir-specij-lizov-n-izlozb-pril-goden-slijepim-i-sl-bovidim-licim>, приступљено: 18. 10. 2020, 19:37.

доступне за додир. Легенде су штампане на Брајевом писму и снимљене у аудио-запису, као и биографије аутора и концепти изложених дела. Изложба је током 2017. године приказана у Црногорској галерији уметности „Миодраг Дадо Ђурић” на Цетињу и „Галерији Матице српске” у Новом Саду⁹⁶⁴.

Музеј савремене уметности у Београду је 2019. године у сарадњи са Факултетом ликовних уметности у Београду реализовао изложбу „У додиру са”⁹⁶⁵, која је такође имала за циљ адаптацију дела из збирки Музеја, које су реализовали студенти одсека Вајарство Факултета ликовних уметности под менторством професора М. Бајића и Р. Антонијевића (Сл. 130-133). Симулације дванаест изабраних дела нису представљале пуке репродукције дела, већ слободне интерпретације које су студенти извели као независне радове. Легенде су, као што је музејска пракса претходно утврдила, израђене на Брајевом писму и у аудио-запису, а новина у организацији поставке су тифло-стазе за лакше сналажње при кретању кроз изложбу.

Излагачке праксе у галеријама показују да, уколико у питању нису вајарска дела, тродимензионалне макете, просторне инсталације постојаних материјала предвиђених за тактилно опажање, или репродукције оригиналних дела, ауторска дела из самосталних уметничких опуса остају углавном недоступна за различите категорије публике. Група ликовних уметника је крајем 2018. године покушала да истражи ову проблематику радовима на изложби „Други поглед” у Библиотеци Савеза слепих Србије⁹⁶⁶. Шест аутора (Александрија Ајдуковић, Ана Вујовић, Ирена Марјановић Цветковић, Милица Ракић, Саша Стојановић и Шејма Фере) изложило је већ доступне радове (вајарска дела), адаптиране радове својих претходно реализованих дела или иновираних, који чине део уметничке збирке Савеза слепих и сталну поставку Библиотеке (Сл. 134-136).

Марија Јевтић Дајић, од 2018. године низом самосталних поставки у галеријским и музејским просторима у земљи и региону („Тродимензионалне слике”⁹⁶⁷, „Пренос”, „Пренос морфолошких карактеристика са 2D уметности на 3D уметност”) излаже свој опус цртежа, слика и рељефа који представљају интерпретацију дводимензионалних

⁹⁶⁴ *Изложба ПРОСТОР, ОБЛИК, ДОДИР, Специјализована изложбе за слеје и слабовиде*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 17. новембар 2017 – 18. фебруар 2018. године, Доступно на: <http://galerijamaticesrpske.rs/2017/izlozba-prostor-oblik-dodir.html>, приступљено: 18. 10. 2020, 19:58.

⁹⁶⁵ *Izložba U dodiru sa*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 7. jun - 15. jul 2019. godine, Доступно на: <https://msub.org.rs/izlozba-u-dodiru-sa>, приступљено: 18. 10. 2020, 20:17.

⁹⁶⁶ *Drugi pogled, taktilna umetnička dela*, SEECult.org, Biblioteka Saveza slepih Srbije, Beograd, 3. 12. 2018, Доступно на: <http://www.seecult.org/vest/drugi-pogled-taktilna-umetnička-dela>, приступљено: 18. 10. 2020, 21:22.

⁹⁶⁷ Jankov, Sonja, *Gledanje drugim čulima*, recenzija izložbe „Trodimenzionalne slike”, Galerija SULUV, Novi Sad, 24. 9 - 5. 10. 2018, Доступно на: <https://suluv.org/marija-jevtic-trodimenzionalne-slike/>, приступљено: 22. 10. 2020, 16:36.

слика у тродимензионалне објекте, намењене слепој и слабовидој публици (Сл. 137-138). Тродимензионални објекти израђени су техником 3D штампе, презентовани уз аудио-записе и транслитеровани на Брајево писмо.

У области примењених уметности један од ретких аутора који се бавио универзалним дизајном је Душан Вуксан, некадашњи професор Факултета примењених уметности у Београду, који се школовао у Каселу и имао богато искуство у дизајнирању објеката намењених посебним циљним групама и категоријама корисника. На изложби „Пројекат из фиоке”⁹⁶⁸ (Сл. 139-140) у Галерији „Мењачница” Гете института у Београду (Goethe-Institut, 4 - 25. 05. 2017), приказао је прототип пројекта слагалице који је резултат ауторовог истраживања у оквиру наставе геометрије у немачким школама за слепоу и слабовиду децу, а који се односи на проблематику перципирања геометријских појмова и односа.

У августу 2019. године у Галерији Дома омладине реализован је *Номадски летњи програм #3 – Састанак на слепо*, Факултета ликовних уметности у Београду, изложбама Ане Вујовић („Додириваћеш оно што сам ја додиривао”, 13 - 21. 08. 2019 [Сл. 141-145]) и Владимира Вељашевића („Најбољи део дана”, 23 - 30. 08. 2019 [Сл. 146-150])⁹⁶⁹ које представљају изузетно промишљене приступе у погледу *инклузивне* уметности, јер концептуални системи ових опуса кроз радове синтетизују сва чулна искуства посматрача у једну *шачку*.

Овај кратак осврт на савремену продукцију тактилних ликовних и примењених дела из музејских колекција, појединачних дела или ауторских опуса, без тенденције ка детаљној анализи самих радова, степена хаптичке обраде и најзад, инклузивности и објективне просторне приступачности делима, даје нам поглед на ширу слику изузетно кратког временског интервала (*полупериода*) на којој уочавамо густу концентрацију квалитативних промена, чија динамика кретања већ стреми следећем нивоу трансформације. Хаптички третман дела, захваљујући савременим технолошким изазовима, реактуализује историјске позиције дела и кроз културни алтруизам и вишесензорна искуства публике антиципира потребне друштвене промене.

⁹⁶⁸ *Izložba DUŠAN VUKSAN: „PROJEKAT IZ FIOKE”*, Galerija „Menjačnica”, Goethe-Institut, Beograd, 4 - 25. 5. 2017, Доступно на: https://www.goethe.de/ins/cs/sr/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=20971387, приступљено: 19. 10. 2020, 01:30.

⁹⁶⁹ *Izložba: Nomadski letnji program #3 – Sastanak na slepo/Blind date*, Galerija Doma omladine, Beograd, 13 - 30. avgust 2019, Доступно на: <http://domomladine.org/izlozbe/izlozba-nomadski-letnji-program-3-sastanak-na-slepo-blind-date/>, приступљено: 19. 10. 2020, 01:20.



Слика 125-129. Изложба *Просјор, облик, додир*, МСУРС, Бања Лука, 2015.



Слика 130-133. Изложба *У додиру са*, МСУ, Београд, 2019.



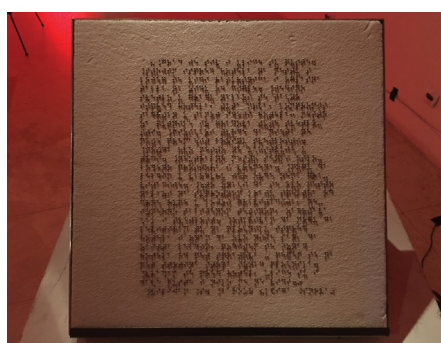
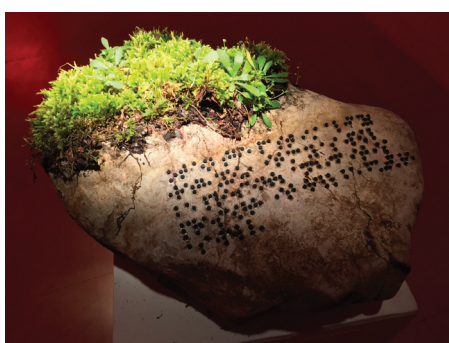
Слика 137-138. Марија Јевтић Дајић, рад из опуса *Тродимензионалне слике*, 2018.



Слика 134-136. Изложба *Друји њојлед* (сегмент изложбе), Библиотека Савеза слепих Србије, Београд, 2015.



Слика 139-140. Изложба Душана Вуксана *Пројекат из фиоке*, Галерија *Мењачница*, Гете институт, Београд, 2017.



Слика 141-145. Изложба Ане Вујовић *Додириваћеш оно што сам ја додиривао*, Галерија Дома омладине, Београд, 2019.



Слика 146-150. Изложба Владимира Вељашевића *Најбољи део дана*, Галерија Дома омладине, Београд, 2019.

8.8. Приступање тактилном делу

Пројекту *Невидљиви шалас* крајем 2018. године на конкурс *Инклузивне галерије* из Новог Сада (коју је покренула Школа за специјално основно и средње образовање „Милан Петровић” ради подизања свести о важности инклузије у уметности) додељена је *Награда за присијучно уметничко дело*. Поводом доделе признања, у Галерији „Атеље МП” у Новом Саду, од 26. децембра 2018. до 15. јануара 2019. године уприличена је поставка прототипа пројекта (Сл. 151-153). Због ограничења простора, поставка је обухватала 20 листова прототипа, од којих је четири формата било постављено на зидне конзоле (под нагибом), ради доступности особама у колицима. Простор је био обезбеђен приступном рампом, а у галерији је постављена тифло-стаза која је слепим и слабовидим посетиоцима омогућавала самостално кретање кроз простор. На улазу у галерију налазила се тактилна мапа поставке⁹⁷⁰ са текстом на брајци (термо-штампа), док је каталог изложбе био преведен на Брајево писмо и штампан дигитално, увећаним слогом. Плакат изложбе је урађен у рељефној верзији техником термо-штампе на брајци и са тактилном илустрацијом, као и у верзији дигиталне штампе за видеће са увећаним слогом. Због обима тактилно-визуелног садржаја и времена потребног за читање и преглед, стрип није могао бити представљен у форми повезаног издања, па су странице разложене на зидове галерије. Притом се морало водити рачуна о позицијама формата на зидовима и конзолама, јер је формат морао бити доступан висини подигнутих дланова читаоца (апроксимативна висина средишта формата је износила 140 цм, док је висина конзола спуштена на 110 цм).

Сви коришћени стандарди приступачности су примењени на организацију поставке финалног рада у Галерији СУЛУВ у Новом Саду (18 - 23. 2. 2019. [Сл. 154-156]). Поставка је обухватала свих 45 страница стрипа, а простор је омогућавао да се паралелни наративни ток представи на пет зидних конзола. Искуство поставке прототипа показало је да је контрастна тифло-стаза (бела у Галерији „Атеље МП” и црна у Галерији СУЛУВ) слепој и слабовидој публици олакшала кретање у простору, али је по кретању ОИ публике закључено да конзоле (беле боје) захтевају додатну интервенцију и за поставку у Галерији СУЛУВ оне су оивичене црним тракама које су ОИ публици биле оријентир за позицију конзоле у простору и оптималну близину приликом тактилног опажања формата. Тифло-стаза је са улаза у Галерију наводила посетиоца до почетка поставке, а њен крај је означавао и крај стрипа. Каталог ове изложбе је адаптиран на исти начин као и за изложбу прототипа.

⁹⁷⁰ Lazor, M. nav. delo, str. 31.

Поводом *Велике награде (Grand Prix)* и *Специјалне награде за иновацију у сфери уметности* 17. Међународног салона стрипа у Београду пројекат „Невидљиви талас” представљен је на Салону од 26 - 29. 9. 2019. године у *Срећној галерији* Студентског културног центра (Сл. 157-160). Због ограничених капацитета Галерије, књига са страницама главног наратива је изложена у заштитној витрини, док је од десет формата под-наратива формирана табла на зиду Галерије. Простор Галерије није омогућавао стандарде приступачности, па је рад био доступан само видећој публици.

У оквиру јубиларног 10. БОСИ ФЕСТ-а (међународног филмског фестивала особа са инвалидитетом), рад је изложен у Југословенској кинотеци у Београду од 21 - 23. 10. 2019. године (Сл. 161-162). С обзиром да је Фестивал усмерен на инклузију и ОИ публику, изложба је привукла и велики број слепих и слабовидих. Књига са главним наративом је изложена у заштитној витрини, а формати под-наратива су изложени у линеарном низу на мобилним положеним таблама/панелима, који су колором (црна) омогућавали потребан контраст страница у односу на подлогу. Од улаза у простор, посетиоце је до почетка наратива водила контрастна тифло-стаза, чији је завршетак сигнализирало и крај представљеног под-наратива.

Током новембра исте године (7 - 26. 11. 2019) поводом награде *Златно перо Београда*, рад је у форми књиге представљен на 50. Златном перу Београда – 15. Међународном бијеналу илустрације у Конаку кнегиње Љубице (Музеј града Београда), док је на ретроспективној изложби „Премотавање” (16 - 27. 12. 2019, Галерија „Пресек” Школе за дизајн у Београду) девет формата под-наратива било доступно за тактилно читање на зиду и на хоризонталном постаменту.

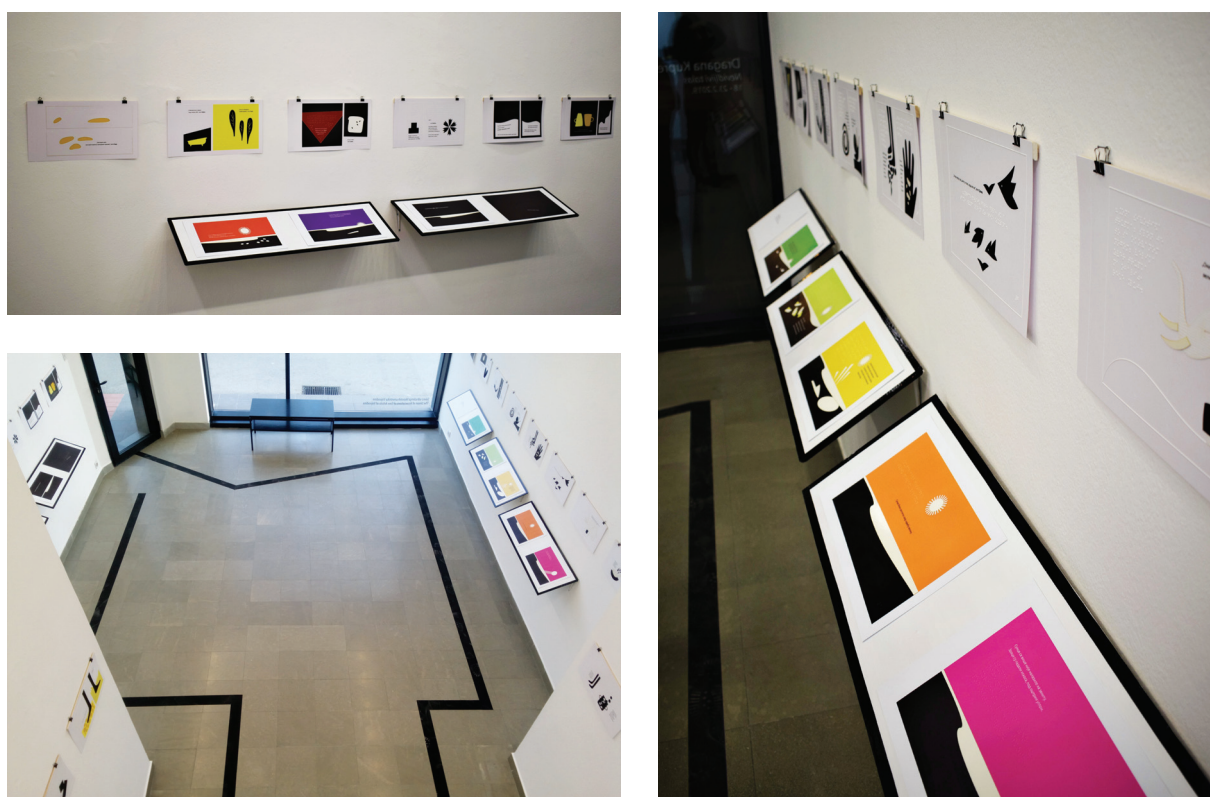
Од 26. маја до 6. јуна 2020. године пројекат је изложен у *Ликовној галерији* Задужбине Илије М. Коларца у Београду (Сл. 163-165). Простор ове галерије понудио је могућност за сложенију поставку, односно, два одвојена сегмента простора за сваки од наратива. У главном делу Галерије на зидовима је линеарно разложено тридесет и пет формата главног наратива, док је у мањем делу Галерије постављено десет формата под-наратива. Изложба је опремљена контрастном тактилном стазом, која је системом правих и наспрамних позиција и дијагонала ОИ посетиоцу давала прецизну информацију о правцу кретања и позицијама формата, а на улазу је постављена рампа. Осим штампаног каталога са илустрацијама и текстом, штампан је и каталог на Брајевом писму. На *Годишњој изложби* Галерије (17. 7 - 28. 8. 2020) пројекат је представљен линеарним низом од пет формата под-наратива, а у поставку је укључен и сегмент тактилне стазе.

У форми књиге, *Невидљиви талас* је презентован на 52. Мајској изложби УЛУПУДС-а („Уметнички преврат“) у Биоскопу *Балкан* у Београду (15 - 30. 10. 2020), а поводом *Специјалног признања Бијенала стрип* је изложен на Међународном студентском бијеналу уметности књиге [с]БУК2 у Галерији Дома културе „Студентски град“ у Београду (5. 11 - 3. 12. 2020).

Изложбене презентације рада, потврдиле су неопходне законитости излагачких пракси тактилних дела штампаног експерименталног стрипа: путања тифло-стазе мора имати значењски усмерене равне и дијагоналне правце, ради навођења посетиоца на просторе са зидовима (постаментом) или празне галеријске међупросторе. Препорука је да од изложбеног зида/постаментa тифло-стаза буде удаљена око 50 цм, а да њена гранулација (уколико има карактеристике брусног папира) буде вредност П100-120. Мања вредност гранулације је недовољна да би се приликом хода диференцирала, док већа вредност кочи и успорава ход. Стаза мора бити добро фиксирана за подлогу и у односу на њу контрастна, оптималне ширине од 9-12 цм. Без обзира на правце путање тифло-стазе, пожељно је означити њен почетак и крај наспрамним обележјем. Средишња хоризонтала укупне висине представљеног формата (односи се на формате чије границе могу бити обухваћене распоном руку мањим од 70 цм) треба бити позиционирана у висини подигнутих (у лактовима савијених) руку, што код просечног посматрача износи око 140-150 цм. Максимална висина горње странице зидне конзоле под нагибом (у зависности од димензија конзоле) креће се око 110 цм, док код равних постоља износи око 80 цм. У случајевима када формат и подлога не остварују потребан контраст, ивице површина конзола или постоља пожељно је истаћи контрастним тракама. Простор треба бити чист и довољно велики да посетиоцу омогући неометано кретање кроз изложбену поставку. Штампане материјале изложбе (плакат, каталог, позивнице...) је потребно реализовати према стандардима адаптације као интегрисане (штампа, увећани слог, брајица, рељефи), те за слепе и слабовиде обезбедити адекватну тактилну мапу за сналажење у простору, која ће уз тифло-стазу омогућити њихово слободно, самостално кретање.



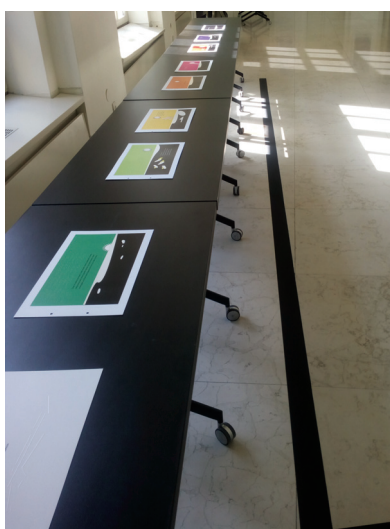
Слика 151-153. Изложба прототипа *Невидљиви њалас*, Галерија Аијеље МП, Нови Сад, 2018.



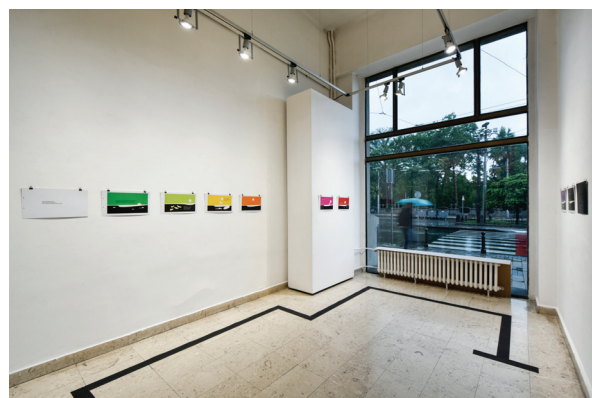
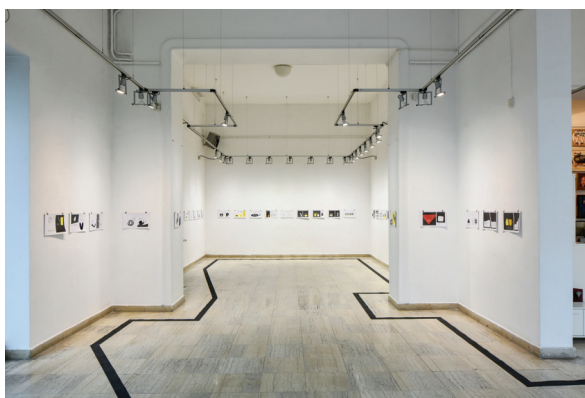
Слика 154-156. Изложба пројекта *Невидљиви њалас*, Галерија СУЛУВ, Нови Сад, 2019.



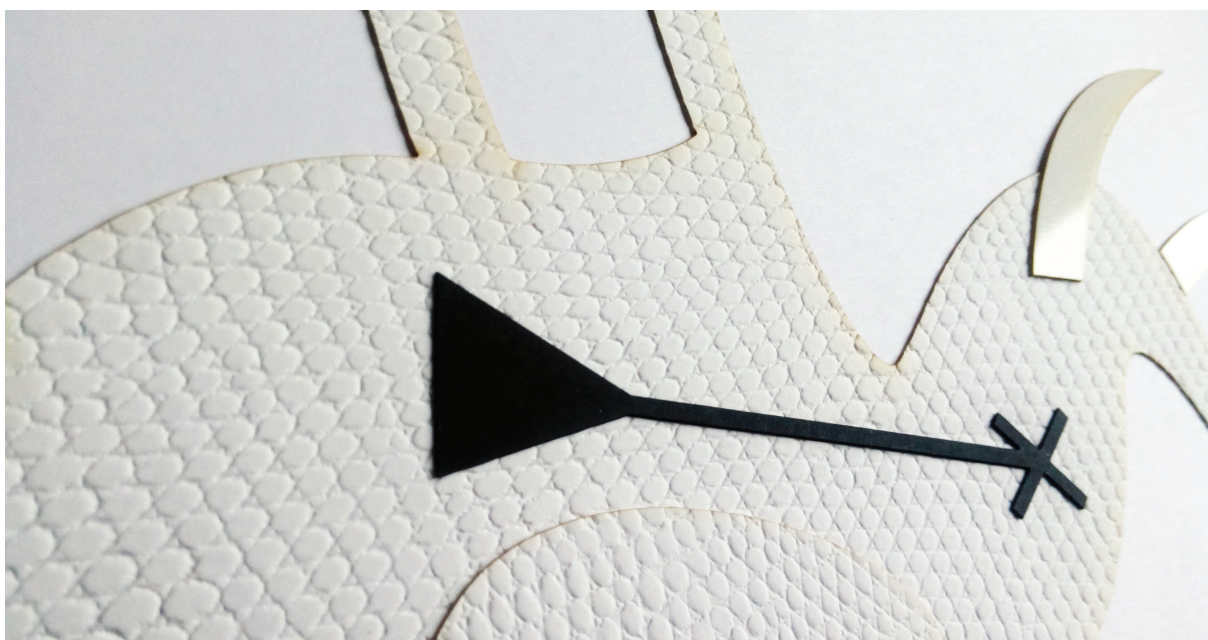
Слика 157-160. Изложба *Наирађени*, *Срећна галерија*, Студентски културни центар, Београд, 2019.



Слика 161-162. Изложба *Невидљиви шалас*, Југословенска кинотека, Београд, 2019.



Слика 163-164. Изложба *Невидљиви шалас*, Ликовна галерија, Задужбина Илије М. Коларца, Београд, 2020.



Слика 165. *Невидљиви шалас*, детаљ табле 14

Закључак

Вредност експерименталног дела високо надилази сопствену самореализацију због тога што, изопштено од условљавања и ослобођено канонизација, непосредно пориче успостављене догме, осветљавајући неистражена места нових прапочетака. Значај иновације не огледа се у технолошкој усавршености или открићу, колико у тежњи за другачијим приступом и промишљањем.

Целокупна историја уметности се са аспекта посматрача и публике јасно, али не и искључиво (музика) може скоро потпуно одредити као историја *визуелних* уметности. Без обзира на мноштво различитих форми, приступа, интермедијалних истраживања, експеримената, који од публике често захтевају синтезу чулних искустава – перцепција дела, посебно у домену ликовних и примењених уметности, остаје за кориснике визуелно доминантна, следствено незаменљивости видног чулног доживљаја. На који год начин разматрали или медијски одређивали уметност и дело, њихову коначну вредност бисмо могли потражити у односима креације и рецепције, односно сврсисходности стваралаштва у односу на пријем дела. У мноштву категоризација и тумачења артефаката стварају се временско-просторни вакууми у којима иновативни стваралачки импулси публику ослобађају перцептивног конзервативизма. Потенцијал ових интеракција мери се трајношћу одјека на појединца исто колико и на друштво у целини, те инклузивност одређеног дела представља само последицу односа аутор-публика и колектив-реципијент.

Визуелни недостаци и ограничења формирају семантички врло затворена перцептивна поља, лишена сваке естетике и креативног деловања. Како медиј стрипа услед своје друштвене координатне (не)одређености, ка публици и даље емитује својеврстан шум, својом структуралном флексибилношћу отвара се за нови систем елемената, који *инклузивношћу* поставља не само на естетичку, већ и структуралну раван, а публику позива на нове перцептивне диспозиције дела. Излагачки простори отварају се савременом експерименталном стрипу као дистрибутивни центри посредством којих публика може да стрипу приступи и означи га ауром, те се приступачност простора чини једнако важном за стрип колико и инклузивност дела за публику.

У симбиотичком деловању приступачног дела и приступачног простора, тактилитет у стрип уводи нови концепт обликовања у коме стрип, парадоксално – интегришући невизуелно чуло – успоставља нову, визуелно-хаптичку нарацију.

Литература

- Eisner, Will, *Comics and Sequential Art*, Florida, Poorhouse Press, 1990.
- Арнхајм, Рудолф, Опажајни аспекти уметности за слепе, *За сјас уметности: двадесет шест есеја*, прев. Војин Стојић, Београд, Студентски културни центар, Универзитет уметности, BookWar, 2003, 144-154.
- Belan, Branko, Što, kako i kome govori strip, *Kultura*, br. 28, Beograd, 1975.
- Богдановић, Жика, Један лорд у џунгли, или срећни повратак Берна Хогарта, *Пеџаз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974.
- Богдановић, Жика, Комшије „Жутог дерана” или она друга Америка, *Култура*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развика, 2019.
- Bogdanović, Žika (prired.), *Umetnost i jezik stripa*, Beograd, Orbis, 1994.
- Богдановић, Жика, *Чаргак ни на небу ни на земљи. Рађање и животи београдској стрипи 1934–1941*, Београд, Атенеум, 2006.
- Varadi, Tibor, Stripovna naracija ili ponovno čitanje „Virusa”, *Pegaz*, br. 7, Novi Sad, NIP „Forum”, OOUR Marketprint, mart 1978.
- Vajdić-Bajić, Mirjana, Zaboravljeni čarobni svet „Vi-Vili-Vinkija” Lajonela Fajningera, Beograd, *Vidici*, br. 264-265, 1990.
- Велјашевић, Владимир, *Ненаративни стрип – примена принципа формалне редукције* [докторски уметнички пројекат], Београд, Факултет ликовних уметности, 2014.
- Veljašević, Vladimir, *Slobodan pad*, Zemun, IP Besna kobila, Beograd, Fakultet likovnih umetnosti, 2017.
- Witty, Sara, *Illustrative Text: transformed words and the language of comics*, Will Eisner, Educational Material, 2010.
- Вуковић, Стеван, Стрип од плеха, гвожђа, иверице..., *Полиџика*, сепарат *Култура*, уметности, наука, од 20. септембра 2008. године.
- Вукотић, Душан, Троструки поздрав стрипу, и поговор том поздраву, *Пеџаз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974.
- Gitar, Meri En, Mali Teri ili zaljubljen u pustolovinu, *Pegaz*, br. 7, Novi Sad, NIP „Forum”, OOUR Marketprint, mart 1978.
- Gulin, Martina, *Film i strip kao srodni mediji* [diplomski rad], Zagreb, Filozofski fakultet, 2013.

- Денегри, др Јерко, Пластичко стваралаштво Владана Радовановића, у: Радовановић, Владан, *Синџезијска уметност*, Крагујевац, Народни музеј, 2005.
- Diderot, *Pismo o slijepcima* (prevod Dane Smičiklas), Zagreb, Zora, 1950.
- Dikić, Stanika, *Tifologija*, Beograd, Ideaprint, 1997.
- Draisma, Dauve, *Tkač snova*, Beograd, Clio, 2016.
- Dunjić, Ana Marija, Strip u svetlu digitalizacije, *CM, Časopis za upravljanje komuniciranjem*, br. 11, Beograd, 2009.
- Ђорић, Дејан, Родоначелник српске авангарде, у: Радовановић, Владан, *Синџезијска уметност*, Крагујевац, Народни музеј, 2005.
- Ђукановић, Зоран, *Tomas Man ili Filip K. Dik – eseji o stripu*, Beograd, Vidici, 1988.
- Ђукановић, Зоран, Vavilonska kula stripa, *Vidici*, br. 235/YU strip magazin SPECIJAL, Beograd, 1985.
- Ђуза, Петар, *Nevid kao haptički vid*, Fakultet za specijalnu edukaciju i rehabilitaciju, UDC 159.937.5-056.262, Beograd, 2012.
- Еко, Umberto, San o nadčoveku ili saga o Supermenu, *Pegaz*, br. 11, Beograd, Samostalno autorsko prevodilačko izdanje, mart 1991.
- Зелић, Павле, Стрип у доба кризе, *Полиџика*, сепарат *Кулџура, уметност, наука*, од 15. октобра 2016. године.
- Zupan, Zdravko, *Vek stripa u Srbiji*, Pančevo, Kulturni centar, 2007.
- Zupan, France, Masovna kultura – strip, *Kultura*, br. 9, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1970.
- Zupan, France, Masovna kultura – strip, *Kultura*, br. 10, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1970.
- Ивановић, Предраг, *Београдски сџрип* [дипломски рад], Београд, Висока школа струковних студија – Београдска политехника, 2010.
- Ивков, Слободан, *60 година домаће сџрипа у Србији 1935–95* [каталог изложбе], Суботица, Ликовни сусрет, 1995.
- Ivkov, Slobodan, Refleksija svakodnevnog, *Vidici*, br. 235/YU strip magazin SPECIJAL, Beograd, 1985.
- Ignjatović, Srba, *Poetizam stripa*, Osijek, Revija, 1979.
- Јаблан, Бранка Ђ., *Чињање и писање Брајевој писма*, Београд, Факултет за специјалну едукацију и рехабилитацију, 2010.
- Jevremović-Munitić, Zorica, Totalni strip, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1975.

- Ješić, Danko, *Film i strip*, Beograd, Plato, 2002.
- Ješić, Danko, *Film i strip, II deo*, Beograd, Plato, 2005.
- Keno, Rejmon, *Stilske vežbe* (prevod i pogovor Danilo Kiš), Beograd, Rad, 1999.
- Keler, Helen, *Moj život* (prev. Dobrila Nikolić), Beograd, Kosmos, 1957.
- Кљакић, Љубомир Ј., *Трећа генерација: ослици о слици, фигуралној нарави, популарној култури, истраживању за слободом, уметности и сродним темама (1973–1988)* [рукопис], Београд, 2010.
- Kodeks američkog udruženja izdavača stripova, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1975.
- Koljević, Svetozar, Impresionistički roman Virdžinije Vulf, u: Vulf, Virdžinija, *Talasi* (prev. Milica Mihajlović), Beograd, Nolit, 1983.
- Kon, Nil, Razbijanje definicije stripa: odvajanje kulturalnog od strukturalnog u stripu, *Zarez*, dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja, br. 247, Zagreb, 9. 1. 2009.
- Krivec, Tjaša, Muck Tadeja, Fugger Germadnik Rolanda, Majnarić Igor, and Golob Gorazd, Adapting Artworks for People Who Are Blind or Visually Impaired Using Raised Printing, *Journal of Visual Impairment & Blindness*, American Foundation of the Blind, January-February, 2014, 68-76.
- Кристенсен-Скелд, Беатрис, Slikovnice dostupne slepoj i slabovidnoj deci [prevela sa engleskog Gordana Ljubanović], u: *Гласник Нарodne библиотеке Србије*, God. 10, br. 1/2008, str. 153-158.
- Krištofić, Bojan, Guerilla Publishers and Strip-Tease Artists, Contemporary Croatian comics scene, u: Nuber, Jörn, Beate Wild, *ComiXconnection – networks and backgrounds*, legalega, Osijek, 2013.
- Kulagin, J. A., O osobenostima percepcije crteža od strane slabovidnih učenika, *Specijalna škola*, br. 2, Beograd, 1967, str. 212-219.
- Kuper, Pjer, Publika, estetika, značenje, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1975.
- Купрешанин, Драгана, *Анотација мейаслирија* [семинарски рад], Београд, Факултет примењених уметности, 2015.
- Купрешанин, Драгана, Естетика невидљивог – тактилно у функцији структуралног елемента стрипа, *Култура*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развитака, 2019.
- Купрешанин, Драгана, *Јукстацизије слирија – сликурални експерименти у слици* [семинарски рад], Београд, Факултет примењених уметности, 2014.

- Lazić, Boris, Vrt zatočenika, komparativne studije iz umetnosti stripa, Balkansko književno društvo, Balkanski književni glasnik, Beograd, 2010.
- Лазих, Лаза, Стрип – рефлексии и сећања на 80 година читања стрипова, *Култура*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развитака, 2019.
- Lazor, Mirjana, Mirjana Isakov i Nevena Ivković, *Asistivna tehnologija u školi*, Novi Sad, Škola za osnovno i srednje obrazovanje *Milan Petrović sa domom učenika*, 2012.
- Lakićević-Pavićević, Vesna, *Ilustrovana štampa za decu kod Srba*, Beograd, ULUPUDS, 1994.
- Ложајић, Недељка, Брајево писмо – данас и сутра, *Гласник Народне библиотеке Србије*, Год. 10, бр. 1/2008, стр. 85-94.
- Marić, Miroslav, O Novom stripu i Studiju za novi strip, u: Janković, Bojan, Danilo Stojić (priređivači), *Studio za novi strip*, Academica, Užice, 2007.
- Марковић, Горан, Скривено благо, *Полиџика, Полеги*, од 25. јануара 2014. године.
- Matićević, Davor, Studio za novi strip iz Lučana u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu (1979) [katalog izložbe], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1979, u: Janković, Bojan, Danilo Stojić (priređivači), *Studio za novi strip*, Academica, Užice, 2007.
- McKenzie, Alan, *How to draw and sell... Comic strips*, London, Titan Books, 1998.
- McCloud, Scott, *Kako čitati strip – nevidljivu umjetnost* (prev. Danilo Brozović), Zagreb, Mentor, 2005.
- McCloud, Scott, *Making comics*, New York – London – Toronto – Sydney, HarperCollins Publishers, 2006.
- Милтојевић, Бранислав, *Анџолоџија нишкој сџриџа*, Ниш, Просвета, 2004.
- Miltojević, Branislav, *Digitalni strip*, Novi Sad, Komiko, 2013.
- Милтојевић, Бранислав, Смајли и бесни човечуљак у земљи виртуелних чуда, *Полиџика*, сепарат *Култура, умејносџ, наука*, од 19. јула 2014. године.
- Милтојевић, Бранислав, Покретни стрипови, *Полиџика*, сепарат *Култура, умејносџ, наука*, од 9. августа 2014. године.
- Miltojević, Branislav, *Tragovi u plavoj ilovači*, Niš, Dom, 1994.
- Miltojević, Branislav, *U raikovoj mreži*, Beograd, Narodna knjiga, 2006.
- Молитерни, Клод, Хуго Прат или повратак у изгубљени рај, *Пеџаз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974.
- Мунитић, Ранко, *Девеџа умејносџ, сџриџ*, ТК MONT IMAGE, Факултет примењених уметности у Београду, Београд, 2006.

- Мунитић, Ранко, Рађање једне школе, или од „Патуљка Носка” до „Оскара”, *Пеџаз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974.
- Nemes, Márió Z., The Aesthetics of Chaos and Testimoniality, Attila Stark's *Kulo City* in the context of the *Roham* magazine, u: Nuber, Jörn, Beate Wild, *ComiXconnection – networks and backgrounds*, lega-lega, Osijek, 2013.
- Николић, Тихомир, *Злајне илустрације никад наошачке*, Београд, Public S. M., 2010.
- Николић, Тихомир, *Системастика Брајевог писма за српски језик у општој примени*, Београд, Савез слепих Србије, 2010.
- Obradović, Svetozar, *Novosadski strip*, Novi Sad, Prometej, 2007.
- Павковић, Васа, *Наши слајкови стрипа*, Београд, Народна књига, 2003.
- Павковић, Васа, *Слајкови стрипа*, Београд, Народна књига/Алфа, 2001.
- Рајић, Миленко, Како је настао studio за нови strip, u: Janković, Bojan, Danilo Stojić (priređivači), *Studio za novi strip*, Academica, Užice, 2007.
- Рајић, Миленко, Ка новом stripу, u: Janković, Bojan, Danilo Stojić (priređivači), *Studio za novi strip*, Academica, Užice, 2007.
- Рјешић, Милосав, 15 godina Salona stripa, *Petnaesti međunarodni salon stripa* [katalog izložbe], Beograd, Studentski kulturni centar, 2017.
- Попадић, Вук, Тарзан: Реке крви, *Полијтика*, сепарат *Култура, уметност, наука*, од 28. новембра 2015. године.
- Роповић, Драгинја, *Rani razvoj i prilagođavanje slepih*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1986.
- Роповић, Радован, *Kraj epizode – Romansirana Monografija Novog Jugoslovenskog Stripa* [katalog izložbe], Beograd, Fond za otvoreno društvo, Centar za savremenu umetnost, 1999.
- Поповић, Радован, no names, dates, no repeat, delete, bad copy, no paste and titled... innocence protected – illogical chronology of nineties in comic, comix in nineties, u: Nuber, Jörn, Beate Wild, *ComiXconnection – networks and backgrounds*, lega-lega, Osijek, 2013.
- Posavac, Zlatko, Strip i stripologija, *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, br. 22–23, Zagreb, 1975.
- Radičević, Petar, Ilustrovana istorija stripa, *Eks almanah*, br. 169/I, Gornji Milanovac, NIRO „Dečje novine”, 1979.
- Радовановић, Владан, *Синтезијска уметност*, Крагујевац, Народни музеј, 2005.

- Радовановић, Марко, *Српски сѝрпић – ѿорекло, развој, значај* [дипломски рад], Београд, Факултет за медије и комуникације, 2014.
- Ракезић, Саша, *Два облака* [каталог изложбе], Мала галерија УЛУПУДС-а, УЛУПУДС, Београд, 2012.
- Rakezić, Saša, Jedan zaboravljeni esej o stripu, *Grrr! Četvrti internacionalni festival autorskog stripa* [katalog], Pančevo, Centar za kulturu, 2005.
- Rustemagić, Ervin, *Profesionalne tajne stripa*, Sarajevo, Strip Art Features, 1974.
- Rustemagić, Ervin, *Profesionalne tajne stripa*, Celje, Strip Art Features, 2011.
- Savić, Boban, *O ilustraciji* [magistarski rad], Beograd, Fakultet primenjenih umetnosti, 2003.
- Sedmak, Aleš (ur.), *Žuželke od blizu*, Društvo Kaverljag, Koper, 2012.
- Sekulić, Aleksandra, Radovan Popović, *Nevidljivi strip: alternativni strip u Srbiji 1980–2010*, Beograd, Narodna biblioteka Srbije, 2011.
- Seldes, Gilbert, Ljubavni snovi, ili jedna mačkica ne kao druge, *Pegaz*, br. 7, Novi Sad, NIP „Forum”, OOUR Marketprint, mart 1978.
- Stamenković, Dušan i Miloš Tasić, Analiza diskursa u vizuelnom jeziku stripa, *Jezik, književnost, diskurs: Jezička istraživanja*, Niš, Filozofski fakultet, 2015, 203–218.
- Степанов, Сава, *Фреско сѝрпић* [каталог изложбе], Ликовни салон Трибине младих, Културни центар, Нови Сад, 23. 12. 1992 - 19. 1. 1993.
- Стефановић, Зоран, Два у један или кућа-бајка за крушку и зеца, *Два у јеган* [каталог изложбе], Галерија СУЛУЈ, СУЛУЈ, Београд, 2013.
- Стефановић, Зоран, Напомена, *Култура*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развитака, 2019.
- Стефановић, Зоран, Сироче социологије, кнез неуроестетике: стрип и идентитет, *Култура*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развитака, 2019.
- Stefanović, Zoran, Hiljadu cvetova, okean pupoljaka, *Peti međunarodni salon stripa* [katalog izložbe], Beograd, Studentski kulturni centar, 2007.
- Stojanović, Marko (priređ.), *20 godina leskovačke škole stripa*, Leskovac, samostalno izdanje, 2016.
- Stojanović, Marko, *Južnjačka uteha*, Niš, Niški kulturni centar, 2008.
- Stojanović, Marko (priređ.), *Leskovački strip 1950–2010*, Leskovac, samostalno izdanje, 2010.
- Stojiljković, Dejan, *Kiselo & slatko: zapisi o stripu 2001–2011*, Beograd, Mono i Manjana, 2011.

- Тамбурић, Живојин, Авантура као судбина, *Полиџика*, сепарат *Културира, уметности, наука*, од 13. фебруара 2016. године.
- Тамбурић, Живојин, Улога каскадера у светској револуцији, *Полиџика*, сепарат *Културира, уметности, наука*, од 15. фебруара 2014. године.
- Тirnanić, Bogdan, *Ogled o Paji Patku*, Beograd, XX vek, 1989.
- Tomić, Svetozar, *Do visina Olimpa*, Novi Sad, Marketprint, 2003.
- Tomić, Svetozar, *Strip, poreklo i značaj*, Novi Sad, Forum, 1985.
- Tóth, Zoltán János, Authorship in Contemporary Hungarian Comics Culture, The rebirth of Hungarian comics, u: Nuber, Jörn, Beate Wild, *ComiXconnection – networks and backgrounds*, lega-lega, Osijek, 2013.
- Tunić, Srđan, *Čudnovati stripovi Alekse Gajića, Prošireno polje stripa (radovi 2011-13)* [rukopis], Beograd, 2015.
- Туцаков, Аница, Места баштињења стрипа, *Културира*, бр. 165, Београд, Завод за проучавање културног развитака, 2019.
- Tucakov, Anica, *Strip u Srbiji 1975–1995*, Beograd, Zadužbina Andrejević, 2000.
- Ћирић, Растко, Стрип о стрипу, *Сиџум*, бр. 1, Београд, Факултет примењених уметности, октобар 2006.
- Ћирић, Растко, Типографија или пипографија, *Сиџум*, бр. 2, Београд, Факултет примењених уметности, јун 2007.
- Ćosić, Bora, Republika strip, *Sodoma i Gomora*, Beograd, Nolit, 1984.
- Ćurić, Aleksander, *Prostorni strip* [PDF prezentacija], Beograd, 2008.
- Fajdetić, Andrea i Karmen Nenadić, *Prilagodba nastavnih sredstava slijepim i slabovidnim učenicima, smjernice i upute za izradu prilagođenih taktilnih prikaza*, Zagreb, Hrvatski savez slijepih, 2012.
- Freno-Deriel, Pjer, Strip i politika, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1975.
- Hogart, Bern, Čovek kao takav ili kako sam zamislio Tarzana, *Pegaz*, br. 7, Novi Sad, NIP „Forum”, OOUR Marketprint, mart 1978.
- Хорн, Морис, Гррр! Фијууу! Трас! или: како да заволите стрип а да не изгубите углед, *Пеџаз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974.
- Horvat-Pintarić, Vera, Autorski strip zagrebačke škole, *Kultura*, br. 28, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1975.

Čengić, Drago, Priča i likovi u stripu, *Kultura*, br. 57-58, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 1982.

Šterk, Slavko, Analiza stripa: kadar, plan i čitanje, *Pitanja* br. 10–12, Zagreb, 1982.

Веб извори

Wilson, Mark, This New Typeface Merges Braille You Can Touch With Letters You Can See, *Fast Company*, 4. 3. 2018, Доступно на: <https://www.fastcompany.com/90166173/this-new-typeface-merges-braille-you-can-touch-with-letters-you-can-see>, приступљено: 4. 10. 2020, 23:06.

Garrandès, Claude, *Le Petit Prince*, Éditions Claude Garrandès, Nice, 2014, Доступно на: <http://garrandes.com/168>, приступљено: 16. 10. 2020, 13:08.

De Coster, Karin and Gerrit Loots, Somewhere in between Touch and Vision: In Search of a Meaningful Art Education for Blind Individuals, *International Journal of Art and Design Education*, Volume 23, Number 3, NSEAD, Wiltshire, p. 326-334, 2004, Доступно на: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1476-8070.2004.00411.x>, приступљено: 7. 10. 2020, 18:10.

Драгомировић, Никола, Кључ који отвара кавез, *Време*, бр. 1358, 12. јануар 2017, Доступно на: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1457060&print=yes>, приступљено: 10. 08. 2020, 20:00.

Drugi pogled, taktilna umetnička dela, SEEcult.org, Biblioteka Saveza slepih Srbije, Beograd, 3. 12. 2018, Доступно на: <http://www.seecult.org/vest/drugi-pogled-taktilna-umetnička-dela>, приступљено: 18. 10. 2020, 21:22.

Elia Frames, Доступно на: <http://www.theeliaidea.com/>, приступљено: 11. 10. 2020, 20:15.

Izložba DUŠAN VUKSAN: „PROJEKAT IZ FIOKE”, Galerija „Menjačnica”, Goethe-Institut, Beograd, 4 - 25. 5. 2017, Доступно на: https://www.goethe.de/ins/cs/sr/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=20971387, приступљено: 19. 10. 2020, 01:30.

Izložba: Nomadski letnji program #3 – Sastanak na slepo/Blind date, Galerija Doma omladine, Beograd, 13 - 30. avgust 2019, Доступно на: <http://domomladine.org/izlozbe/izlozba-nomadski-letnji-program-3-sastanak-na-slepo-blind-date/>, приступљено: 19. 10. 2020, 01:20.

Изложба ПРОСТОР, ОБЛИК, ДОДИР, Специјализована изложба за слеје и слабовиде, Галерија Матице српске, Нови Сад, 17. новембар 2017 - 18. фебруар 2018. године, Доступно на: <http://galerijamaticesrpske.rs/2017/izlozba-prostor-oblik-dodir.html>, приступљено: 18. 10. 2020, 19:58.

Izložba U dodiru sa, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 7. jun - 15. jul 2019. godine, Доступно на: <https://msub.org.rs/izlozba-u-dodiru-sa>, приступљено: 18. 10. 2020, 20:17.

Jankov, Sonja, *Gledanje drugim čulima*, recenzija izložbe „Trodimenzionalne slike”, Galerija SULUV, Novi Sad, 24. 9 - 5. 10. 2018, Доступно на: <https://suluv.org/marija-jevtic-trodimensionalne-slike/>, приступљено: 22. 10. 2020, 16:36.

Color Oracle, Design for the Color Impaired [апликација], Доступно на: <https://www.colororacle.org/>, приступљено: 17. 10. 2020, 19:02.

Cottin, Menena and Rosana Faría, *El libro negro de los colores*, Ediciones Tecolote, México DF, 2006, Доступно на: <http://www.menenacottin.com/eng/index.php/libros/el-libro-negro-de-los-colores>, приступљено: 16. 10. 2020, 12:40.

Quito, Anne, Can This New Alternative to Braille Change the Way Blind People Read?, *99U*, 20. 4. 2018, Доступно на: <https://99u.adobe.com/articles/59105/this-is-what-truly-inclusive-design-looks-like-today>, приступљено: 4. 10. 2020, 23:15.

Lucić, Predrag, *Alan Ford/Vrnitev odpisanih*, Gledališče Koper, Kamerni teatar 55, 2016, Доступно на: <https://www.gledalisce-koper.si/repertoar/alan-ford-vrnitev-odpisanih/>, приступљено: 25. 8. 2020, 13:40.

Maidenbaum, Shachar et al., Perception of Graphical Virtual Environments by Blind Users via Sensory Substitution, *PLOS One* #11, San Francisco, 2016, Доступно на: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0147501>, приступљено: 7. 10. 2020, 17:32.

Manouach, Ilan, *Shapereader* [уметнички пројекат], 2014, Доступно на: <https://shapereader.org/>, приступљено: 16. 10. 2020, 18:45.

Marinetti, Filippo Tomaso, *The Manifesto of Tactilism*, Milan, 1921, Доступно на: http://peripheralfocus.net/poems-told-by-touch/manifesto_of_tactilism.html, приступљено: 3. 8. 2020, 16:16.

Meyer, Philipp, *Tactile Storytelling* [essay], 2013, Доступно на: <https://www.hallo.pm/life/Life.pdf>, приступљено: 16. 10. 2020, 17:26.

Mirković, M., Doktorat zaživeo u stripu, *Novosti*, 6. 11. 2016, Доступно на: <https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html%3A633633-Doktorat-zaziveo-u-stripu>, приступљено: 10. 8. 2020, 19:45.

Prostor, oblik, dodir – specijalizovana izložba prilagođena slijepim i slabovidim licima, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka, 5. novembar 2015 - 5. februar 2016. godine, Доступно на: <http://msurs.net/index.php/sr/izlozbe/arhivaizlozbe/izl2015/144-prostor-oblik-dodir-specij-lizov-n-izlozb-pril-goden-slijepim-i-sl-bovidim-licim>, приступљено: 18. 10. 2020, 19:37.

Тифлолошки музеј, Загреб, Доступно на: <http://www.tifloloskimuzej.hr/hr/>, приступљено: 18. 10. 2020, 19:11.

FENA, Najveća stranica stripa na svijetu u Sarajevu, *NI*, 21. 4. 2015, Доступно на: <http://ba.n1info.com/Kultura/a37803/Najveca-stranica-stripa-na-svijetu-u-Sarajevu.html>, приступљено: 8. 8. 2020, 12:50.

FONTYOU, *Braille and typography – past, present and future*, TNW, 29. 6. 2015, Доступно на: <https://thenextweb.com/dd/2015/06/29/braille-and-typography-past-present-and-future/>, приступљено: 11. 10. 2020, 18:22.

Прилог 1.

Јавне презентације и признања докторског уметничког пројекта

Невидљиви талас – експериментални тактилни стрип, 2018-2020.

Изложбе

- [с]БУК2, Међународно студентско бијенале уметности књиге, Галерија Дома културе „Студентски град”, 5. 11 - 3. 12. 2020.
- „Уметнички преврат”, 52. Мајска изложба УЛУПУДС-а, Биоскоп *Балкан*, Београд, 15 - 30. 10. 2020.
- „Годишња изложба”, *Ликовна галерија*, Задужбина Илије М. Коларца, Београд, 17. 7 - 28. 8. 2020.
- „Невидљиви талас”, *Ликовна галерија*, Задужбина Илије М. Коларца, Београд, 26. 5 - 6. 6. 2020.
- „Премотавање”, Галерија „Пресек”, Школа за дизајн, Београд, 16 - 27. 12. 2019.
- „50. Златно перо Београда – 15. Међународно бијенале илустрације”, Галерија „Под сводовима”, Конак кнегиње Љубице (Музеј града Београда), 7 - 26. 11. 2019.
- „Невидљиви талас”, 10. БОСИ ФЕСТ, Југословенска кинотека, 21 - 23. 10. 2019.
- „Награђени”, 17. Међународни салон стрипа, „Срећна галерија”, Студентски културни центар, 26 - 29. 9. 2019.
- „Невидљиви талас”, Галерија СУЛУВ, Нови Сад, 18 - 23. 2. 2019.
- „Невидљиви талас”, Галерија Атеље МП, Нови Сад, 26. 12. 2018 - 15. 1. 2019.

Награде

- *Специјално признање Бијенала*, [с]БУК2, Међународно студентско бијенале уметности књиге, новембар 2020.
- *Међународно златно перо Београда*, „50. Међународно Златно перо Београда – 15. међународни бијенале илустрације”, новембар 2019.
- *Grand Prix*, 17. Међународни салон стрипа, Београд, септембар 2019.
- *Специјална награда жирија за иновацију у стрипу уметности*, 17. Међународни салон стрипа, Београд, септембар 2019.
- *Награда за ириспужачно уметничко дело*, Инклузивна галерија, Нови Сад, новембар 2018.

Прилог 2.

Рецензија у каталогу изложбе, Аница Туцаков, историчар уметности „Невидљиви талас – експериментални тактилни стрип”

Ликовна галерија, Задужбина Илије М. Коларца, Београд, 26. 5 - 6. 6. 2020.

Чињеница да је докторски пројекат „Невидљиви талас” Драгане Купрешанин, припреман на Факултету примењених уметности у Београду, у толико сегмената обележио велики део протекле и текуће године, освајајући награде у оквиру различитих дисциплина савремене ликовне сцене, сведочи да је реч о једном од најрепрезентативнијих дела из целокупне продукције савремених визуелних уметности у овом периоду.

Полазећи од премисе реализације дела које ће бити доступно и особама са оштећеним видом, уметница је отворила многа поља савремене уметничке књиге, као значајног, свеобухватног и прегнантног уметничког поља. Кључ се налази у раду на текстури. У одбрани тактилности, материјалности објекта и физичке есенције у дигитално и постхумано доба. У несвакидашњој озбиљности приступа према сопственом раду и уметничком делу. У професионалности и чврсто утемељеној амбициозности концепта, али подједнако и у највишим стандардима његове реализације и организације текста и визуелног материјала, коју одликује висока графичка култура, софистицираност и прецизност израза, те храбри истраживачки продор у друге димензије перцепције, како у дословном смислу, тако и у најшире схваћеном смислу продора у просторе захтевног уметничког чина.

Уметнички објекат – књигу „Невидљиви талас”, иначе настао на основу обраде чувеног романа Вирџиније Вулф „Таласи”, можемо доживети искључиво у галеријском, јавном, изложбеном простору. Три постојећа примерка ове књиге-објекта јасно позиционирају ово дело у простор савремене ликовне уметности. Али, попут сваке књиге, а посебно оснажен тактилним квалитетом, овај објекат као свака књига омогућава присност доживљаја сваке стране. Као и у оквиру већине књига као уметничких објеката, и овде постоји врста очекивања, наративног надражаја, на основу којег нестрпљиво, али и пажљиво *ошварамо* нове стране књиге и сукцесивне ликовне светове.

Због транскрипције на Брајево писмо, особе оштећеног вида могу пратити текст. Но, на основу рељефних решења форми композиције сваке стране понаособ, публика

може да прошири поље чулних сензација у доживљају овог дела и обогати канале комуникације са њим. То свакако усложњава искуство доживљаја дела и много ширег круга публике.

Треба скренути пажњу и на чињеницу поетске контроле нових технолошких могућности демонстриране у овом делу. До недавно, оваква рељефна обрада страна не би била ни могућа. Али, захваљујући новим штампарским операцијама, добили смо дело које у себи обједињује 45 страна, односно 45 графичких и рељефних исказа, изведених подједнаком пажњом и озбиљном осмишљеношћу. Висока ликовна култура јасна је не само по уверљивим композиционим решењима сваке стране понаособ, по прецизном балансу волумена и линија, ведром и звонком колористичком сензибилитету, већ и по софистицираности опреме дела као целине.

„Невидљиви талас” као својеврсна капсула сукцесивног ликовног поретка, враћа категорије озбиљности, посвећености, професионалности изведбе и поетичног експеримента на нашу сцену.

Прилог 3.

Заједнички доживљаји, рецензија изложбе, Соња Јанков, историчар уметности
Продукција СУЛУВ 2019, Савез удружења ликовних уметника Војводине, Нови Сад,
2019, стр. 103

„Невидљиви шалас – експериментални тактилни стрип”

Галерија СУЛУВ, Нови Сад, 18 - 23. 2. 2019.

Докторском изложбом *Невидљиви шалас*, Драгана Купрешанин по први пут отвара поље стрипа слепим и слабовидим особама. Овој форми секвенцијалне уметности, Купрешанин уз текстуални део додаје превод на Брајево писмо, а визуелни део стилизује у форму која је *чишљива* свима. Ликовни прикази на изложеним радовима су минималистички колажи различитих текстура који су колористички врло једноставно графички решени, коришћењем црно-белог контраста и неколико основних боја. Блага рељефност, различите текстуре и два система писаних знакова дају специфично богатство овој серији која тиме постаје читљива слепим особама. Изложба *Невидљиви шалас* позива и све нас да причу доживимо и тактилно, а не само гледањем, те да искуству стрипа приђемо на нов начин.

Тако нам у једном моменту једна од јунакиња стрипа, Сузана, преноси како види госпођу Констабл како навлачи дебеле чарапе и као илустрацију онога што Сузана види, Купрешанин уз текст додаје две чарапе од црног сомота. Слонова кожа је од папира чија текстура подсећа на дебелу слонову кожу, на његовој нози је оков. Касније три пса круже око куће, рибе пливају уз струју, вода капље преко скуше у посуди. Како слепима боја нема значај, црвени каранфил из приче је на слици бео, али је његова контура опипљива и овај поступак измештености боје Купрешанин често користи да би омогућила да боље разумемо начин на који слепи доживљавају свет. У неким случајевима ствара и језиве менталне слике које додиром постају још ужасније него када су доживљене визуелно, попут леша слона који је сав бео од црва који га једу.

Као и у сваком стрипу, *Невидљиви шалас* позива на заједнички доживљај, како са јунацима приче тако и са другим читачима. Тако јунакиња Џини у једном моменту осећа шљунак под ногама који је представљен ребрастим хамером и испупчењима у облику белутака, а у другом тренутку осећа под ногама траву. И једно и друго можемо видети као

позив да и ми осетимо исте текстуре под стопалима када буде лепше време. Стварањем стрипа изван уобичајених оквира, ауторка нас све позива да испратимо прочитану причу путем додира, чиме не отвара само стрип слепим и слабовидим особама, него и нас отвара за доживљај ликовних уметности на другачији начин. Овом изложбом, Галерија СУЛУВ наставља да програмски буде приступачна и слепим особама, што је прошле године остварила приказивањем изложбе *Тродимензионалне слике* Марије Јевтић Дајић. Ово је такође и друга изложба реализована у Галерији у сарадњи са пројектом *Инклузивна галерија*, након изложбе *Када би сви сјавили маске* Милице Дукић, који је покренула Школа за основно и средње образовање *Милан Пејровић* са циљем да уметност учини инклузивном и приступачном свима.

Прилог 4.

Списак и извори ликовних предлогака

Табла I / страна 18

Слика 1. Прво појављивање *Жуџиој герана* у жутој одећи, 5. јануар 1896; извор: <https://www.lambiek.net/>; оригинални извор: San Francisco Academy of Comic Art Collection, The Ohio State Univeristy Cartoon Research Library;

Слика 2. *The Yellow Kid wrestles with the tobacco habbit*, 27. децембар 1896; извор: <https://www.lambiek.net/>; оригинални извор: San Francisco Academy of Comic Art Collection, The Ohio State Univeristy Cartoon Research Library;

Табла II / страна 22

Слика 3. *Mutt and Jeff*, реклама у *San Francisco Chronicle*, 1916; извор: <https://en.wikipedia.org/>;

Слика 4. Бад Фишер, *Mutt and Jeff, Book 8*, 1922; извор: <https://i.pinimg.com/>;

Слика 5. *Тајни ајениј Икс-9*, прво издање у форми књиге стрипова (насловна страна, *Book 1*), Philadelphia, David McKay, 1934; извор: <https://comics.ha.com/>;

Табла III / страна 28

Слика 6. Ник Сузенис, *Одговњавање* (табла стрипа), Cambridge, Harvard University Press, 2015; извор: <http://spinweaveandcut.com/>; © 2014 Nick Sousanis;

Табла IV / страна 30

Слика 7. Рој Лихтенштајн, *Drowning girl*, уље и синтетичка полимерна боја на платну, 1963, (Колекција *МоМА*); извор: <http://galerija.metropolitan.ac.rs/>;

Слика 8. Енди Ворхол, *Dick Tracy*, казеин на платну, 1963; извор: <http://michiganintheworld.history.lsa.umich.edu/>; © Andy Warhol/Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York, NY;

Слика 9. Енди Ворхол, *Dick Tracy*, 1960; извор: <https://www.lambiek.net/>;

Табла V / страна 31

Слика 10. Дон Олден Карпенер, *Krazy Kat*, сцена из балетске представе, Њујорк, 1922; извор: <https://i.pinimg.com/>;

Слика 11. Џон Олден Карпентер, *Krazy Kat: A Jazz Pantomime*, насловна страница штампаних клавијарских партитура (илустровао Џорџ Херимен), 1922; извор: <https://www.britannica.com/>; оригинални извор: The Newberry Library, Gifts of Mrs. Patrick Hill, 1977;

Слика 12. Гас Хил, *Bringing Up Father*, поштанска дописница са сценом из представе, Њујорк, Kraus Mfg. Co, 1914; извор: <https://www.joplinglobe.com/>; оригинални извор: © Gus Hill/Kraus Manufacturing Company;

Слика 13. *Alan Ford – Vrnitev odpisanih*, Gledališče Koper/Kamerni teatar 55, сцена из представе, 2016; извор: <https://www.gledalisce-koper.si/>; © Gledališče Koper;

Табла VI / страна 52

Слика 14. Студио за нови стрип, Лучани, *Посићање, Дан груји: свијетлосић ог шаме, Посићање 1.4* (горе) и *Дан шрећи: воду од воде, Посићање 1.6* (доле), 1976; извор: Janković, Vojan, Danilo Stojić (priređivači), *Studio za novi strip*, Academica, Užice, 2007; © SNS;

Слика 15. Студио за нови стрип, Лучани, *Посићање, Дан шестии: и би вече, Посићање 1.31* (горе) и *Дан седми: над Безданом, Посићање 1.2* (доле), 1976; извор: Janković, Vojan, Danilo Stojić (priređivači), *Studio za novi strip*, Academica, Užice, 2007; © SNS;

Слика 16. Лазар Станојевић, *Свемирони*, Липовљани, Кондор, 1987; извор: <https://www.kupindo.com/>;

Табла VII / страна 53

Слика 17. Лазар Станојевић, ликови стрип космоса *Свемирони*; извор: *Пеџаз*, бр. 3, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јануар-март 1975;

Слика 18. *Сирјиј који мисли*, Лазар Станојевић, *Свемирони*, 1976; извор: *Пеџаз*, бр. 6, Нови Сад/Београд, НИП „Форум”, Културни центар Београд, октобар-децембар 1975;

Слика 19. *Анџисирјиј*, Лазар Станојевић, *Свемирони*, 1976; извор: *Пеџаз*, бр. 6, Нови Сад/Београд, НИП „Форум”, Културни центар Београд, октобар-децембар 1975;

Слика 20. *Мејасирјиј*, Недељко Драгић, *Туйко*; извор: <http://www.stripforum.hr/>;

Слика 21. *Акција елемената слике*, Недељко Драгић, *Туйко*; извор: <https://www.skс.org.rs/>;

Табла VIII / страна 54

Слика 22. Владимир Вељашевић, *Слободан њаг*, насловна страна графичког романа, 2017; извор: <https://besnakobila.wordpress.com/>; © Vesna kobila 2017;

Слика 23-24. Владимир Вељашевић, *Слободан њаг*, табла 12 (лево) и табла 22 (десно), 2017; извор: <https://besnakobila.wordpress.com/>; © Vesna kobila 2017;

Слика 25-26. Горан Ђорђевић и Војислав Радуловић, *Процеси у квадрантном сисџему*, табле из опуса (лево и десно), сегмент, 1975; извор: *Пеџаз*, бр. 4-5, Београд, Културни центар Београд, април-септембар 1975;

Табла IX / страна 59

Слика 27. Антијунаци Џилса Фајфера на оригиналној табли из 1970. године; извор: <https://www.newyorker.com/>; оригинални извор: © 2015 Jules Feiffer/Courtesy the Adam Baumgold Gallery and Abrams Books;

Слика 28. *Дердевил*, свеска бр. 10, Марвел, октобар 1965; извор: <https://www.dreamlandcomics.com/html/>;

Слика 29. Мет Мурдок (Matthew Michael „Matt” Murdock – *Daredevil*), оригинална табла свеске бр. 184, 1984; извор: <https://www.comicartfans.com/>;

Табла X / страна 69

Слика 30-31. Филактера као садржај поља у стриповима Ли Фолка (*Фанџом*) и Алекса Рејмонда (*Тајни аџениџ Икс-9*); лево, извор: *Pegaz*, бр. 7, Нови Сад, НИР „Forum”, ООУР Marketprint, март 1978; Lee Falk, Ray Moore: *The Phantom*, поља табле 39; десно, извор: *Пеџаз*, бр. 3, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јануар-март 1975; Dashiell Hammett, Alex Raymond: *Secret Agent X-9*, поље каиша „A Total Eclipse”;

Слика 32-33. Графичка решења усмерења и тоналитета звука линијом и елипсом у стрипу *Црвенооки (Redeye)* Гордона Беса (Gordon Bess); горе, извор: *Stripoteka*, бр. 768, Нови Сад, НИШРО „Forum”, ООУР Marketprint, 16. 8. 1983; Gordon Bess: *Redeye*, каиш стрипа; © King Features Syndicate, Inc., 1968, World rights reserved; доле, извор: *Stripoteka*, бр. 763, Нови Сад, НИШРО „Forum”, ООУР Marketprint, 12. 7. 1983; Gordon Bess: *Redeye*, каиш стрипа; © King Features Syndicate, Inc., 1968, World rights reserved;

Слика 34. Графичко решење усмерења звука без употребе филактере у стрипу *Корџо Малџезе (Corto Maltese)* Хуга Прата (Hugo Pratt); извор: *Пеџаз*, бр. 1-2, Београд, Самостално ауторско преводилачко издање групе аутора, јул-децембар 1974; Hugo Pratt:

Corto Maltese, сегмент табле; © Hugo Pratt;

Табла XI / страна 70

Слика 35-37. Конвенција *колеktivне* филактере; први ред, извор: *Stripoteka*, br. 802, Novi Sad, NIŠRO „Forum”, OOUR Marketprint, 10. 4. 1984; Peyo: *Štrumpfovi*, епизода *Kosmoštrumpf*, поље табле; © Dupuis; други ред, извор: *Pegaz*, br. 9-10, Beograd, Samostalno autorsko prevodilačko izdanje grupe autora, april-jun 1989; Dik Browne: *Hägar The Horrible*; поље табле; © King Features Syndicate, Inc., 1974, World rights reserved; трећи ред, извор: *Пејаз*, бр. 6, Нови Сад/Београд, НИП „Форум”, Културни центар Београд, октобар-децембар 1975; Al Taliaferro: *Donald Duck*, поља табле; © 1968 Walt Disney Productions, World Rights Reserved;

Табла XII / страна 71

Слика 38-41. Сливовни и симболички садржаји филактере; први ред, извор: *Stripoteka*, br. 488, Novi Sad, NIP „Forum”, 4. 4. 1978; Greg: *Nova (Achille Talon)*, поље табле; © Dargaud Editeur; други ред, извор: *Pegaz*, br. 9-10, Beograd, Samostalno autorsko prevodilačko izdanje grupe autora, april-jun 1989; Dik Browne: *Hägar The Horrible*; каиш; © 1980 King Features Syndicate, Inc., World rights reserved; трећи ред, извор: *Stripoteka*, br. 821, Novi Sad, NIŠRO „Forum”, OOUR Marketprint, 21. 8. 1984; Dik Browne: *Hogar strašni (Hägar The Horrible)*; поља табле; © King Features Syndicate, Inc., 1978, World rights reserved; четврти ред, извор: *Stripoteka*, br. 584, Novi Sad, NIP „Forum”, 5. 2. 1980; Greg: *Nova (Achille Talon)*, поља табле; © Dargaud Editeur;

Табла XIII / страна 72

Слика 42. Прва филактера у домаћем стрипу, *Полицика за децу*, 14. август 1930; извор: Draginčić, Slavko, Zdravko Zupan, *Istorija jugoslovenskog stripa 1*, Novi Sad, Forum-Marketprint, 1986; Strip-šala „Drski obijač i hrabri Perica”;

Слика 43. Изражајност графичког романа без употребе стрипских конвенција (Шабуте, *Мало дрвета и јвожђа*, 2017, средишња поља табле 134); извор: Šabute, *Malo drveta i gvožđa*, Zemun, IP Besna kobila, 2017; Christophe Chabouté: *Un peu de bois et d'acier*, поља табле 134; © Besna kobila 2017, © Éditions Glénat 2012 by Christophe Chabouté – Tous droits réservés;

Табла XIV / страна 76

Слика 44-49. Конвенција ономотопеје у стрипском пољу; први ред, лево, извор: *Stripoteka*, br. 713, Novi Sad, NIŠRO „Forum”, OOUR Marketprint, 27. 7. 1982; Hugo Pratt: *Korto Malteze, Balada o slanom moru*, поље табле; © Ivaldi Editore; први ред, десно, извор: *Pegaz*, br. 9-10, Beograd, Samostalno autorsko prevodilačko izdanje grupe autora, april-jun 1989; Dik Browne: *Hägar The Horrible*; поље табле; © King Features Syndicate, Inc., 1973, World rights reserved; други ред, извор: *Stripoteka*, br. 771, Novi Sad, NIŠRO „Forum”, OOUR Marketprint, 6. 9. 1983; Hanna-Barbera: *Kremenko (The Flintstones)*, каиш; © 1982 Hanna-Barbera Prods Inc; трећи ред, извор: *Stripoteka*, br. 810, Novi Sad, NIŠRO „Forum”, OOUR Marketprint, 5. 6. 1984; Dik Browne: *Hogar strašni (Hägar The Horrible)*; поља табле; © King Features Syndicate, Inc., 1978, World rights reserved; четврти ред, лево, извор: *Пеџаз*, бр. 6, Нови Сад/Београд, НИП „Форум”, Културни центар Београд, октобар-децембар 1975; Лазар Станојевић: *Свемирони*, поље табле; © 1976 Лазар Станојевић; четврти ред, десно, извор: *Pegaz*, br. 9-10, Beograd, Samostalno autorsko prevodilačko izdanje grupe autora, april-jun 1989; Dik Browne: *Hägar The Horrible*; поље табле; © King Features Syndicate, Inc., 1973 World rights reserved;

Табла XV / страна 79

Слика 50-51. Вертикални каишеви стрипа у западној и источној стрипској култури; лево, извор: <http://www.fourhman.com/>; десно, извор: <https://blog.lareviewofbooks.org/>; Kim Seong-hwan: *Old Man Gobau*, каиш стрипа;

Слика 52. Организација стрипске табле неконвенционалног наративног следа; извор: <http://www.page45.com/>; D.J. Bryant: *Unreal City*, Seattle, Fantagraphics, 2017, табла стрипа;

Слика 53-54. Каишеви стрипа у једном пољу, *Macanudo*, Рикардо Сири (Ricardo Liniers Siri); горе, извор: <https://www.lambiek.net/>; Ricardo Liniers Siri: *Macanudo*, каиш; доле, извор: <https://www.comicsbeat.com/>; Ricardo Liniers Siri: *Macanudo*, каиш;

Табла XVI / страна 88

Слика 55-57. *Такџизони*, Владан Радовановић, 1956-58; горе, извор: Радовановић, Владан, *Синџезијска уметност*, Крагујевац, Народни музеј, 2005; Владан Радовановић: *Такџизон 10, Фијоџанбл*, 1957, гипс и крзно, 58 x 27 x 25; средина, извор: Радовановић, Владан, *Синџезијска уметност*, Крагујевац, Народни музеј, 2005; Владан Радовановић: *Такџизон 11*, „плошни”, 1958, даска, гумице, боја, металне „клацкалице”, удубљења,

пластелин, 47 x 31 x 3; доле, извор: Радовановић, Владан, *Синџезијска уметности*, Крагујевац, Народни музеј, 2005; Владан Радовановић: *Тактизон 12*, 1958, дуфикс са пиљевином, најлон, сунђер, длаке, 80 x 63 x 8;

Слика 58. *Фреско сџриј*, Драган Живанчевић, 1992; извор: лична архива аутора; Драган Живанчевић: *Фреско сџриј*, макета; љубазношћу: Д. Живанчевић;

Слика 59. Највећа страница стрипа на свету, пијаца *Маркале*, Сарајево; извор: <http://ba.n1info.com/>; Дамир Никшић, Gilles Kramer: *Operation Omar le Cheri*, 30 x 24 м, табла стрипа;

Табла XVII / страна 89

Слика 60-62. *Прича о њоносџијом човеку*, секвенца (лево), детаљ (десно горе) и целина (десно доле), Александер Ђурић, *Сервис за динамику њросџора*, Студентски културни центар, септембар 2008; извор: лична архива аутора; љубазношћу А. Ђурић;

Слика 63-64. *Ненараџивни сџриј*, Владимир Вељашевић, Галерија Факултета ликовних уметности, Београд, 2014; извор: <https://gallery-shots.blogspot.com/>; В. Вељашевић: *Ненараџивни сџриј – џримена џринџија формалне редукџије*, докторски уметнички пројекат, Галерија Факултета ликовних уметности, 29. 8 - 13. 9. 2014; © Милан Краљ;

Табла XVIII / страна 94

Слика 65. *Реџринџи*, Априлски сусрети, *Срећна џалерија* Студентског културног центра, Београд, 2015; извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Реџринџи*, *Срећна џалерија* Студентског културног центра, Београд, 1 - 15. 4. 2015; © Драгана Купрешанин;

Слика 66-67. Репринт *Реџринџи* у *Ликовном салону* Културног центра, Горњи Милановац, 2017; извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Реџринџи*, *Ликовни салон* Културног центра, Горњи Милановац, 31. 1 - 13. 2. 2017; © Драгана Купрешанин;

Табла XIX / страна 98

Слика 68. Поље стрипа *Shatter*, 1985; извор: <https://wearethemutants.com/>; Peter B. Gillis, Mike Saenz: *Shatter*, поље табле;

Слика 69. Поље ограниченог стрипа *The Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo* (лево и десно), амбиграма Густава Фербејка, 1904; извор: <https://commons.wikimedia.org/>; Gustave Verbeek: *The Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo*, *The Wonderful Cure of The Waterfall*, четврто поље табле, 13. 4. 1904;

© 1904 The New York Herald Co;

Слика 70. Каиш оїраниченої стрипа *The Angriest Dog in the World*, Дејвид Линч, 1983; извор: <http://nirv.in/>; David Lynch: *The Angriest Dog in the World*, 1983-1992;

© David Lynch;

Табла XX / страна 105

Слика 71-72. Студентски пројекат интегрисаног типографског писма Симоне Фаренхорст; извор: <https://thenextweb.com/>; Simone Fahrenhorst: *Integrated typographic letter project*; Köln International School of Design;

Слика 73-74. Сузан Џоли, Грег Бланд, пројекат *Kobigraph*; извор: gregblanddesign.com.wordpress.com; Greg Bland: *Kobigraph*;

Слика 75-76. Дион Стафелбак, *Constellation* (г.) и *Pyramid* (д.); извор: <https://www.behance.net/>;

Слика 77-78. Косуке Такахаши, типографско писмо *Braille Neue*; извори: <http://luc.devroye.org/>, <https://mymodernmet.com/>; Kosuke Takahashi: *Braille Neue*; © 2018 Braille Neue, All rights reserved;

Табла XXI / страна 106

Слика 79-81. Тактилно типографско писмо *Elia Frames*; извор: <https://99u.adobe.com/>, Image courtesy of ELIA; ELIA: *Elia Frames*[™]; © ELIA® Alphabet Frames[™];

Табла XXII / страна 125

Слика 82-87. Тактилна књига *The Black Book of Colours*; извори: <https://www.gresswell.com/>, <http://www.nobigdill.com/>, <http://www.mylittlebookcase.com.au/>; Menena Cottin, Rosana Faria: *The Black Book of Colours*, México DF, Ediciones Tecolote, 2006; © Menena Cottin 2018, All Rights Reserved;

Табла XXIII / страна 126

Слика 88-90. Прва тактилна адаптација *Малої ѓринца*; извори: <http://www.smbguinee.com/>, <https://thegardenofreadenblog.wordpress.com/>; Claude Garrandès: *Le Petit Prince*; © Claude Garrandès;

Слика 91-93. Страница тактилне књиге *Инсекѝи изблица*, детаљи; извор: Sedmak, Aleš (ur.), *Žuželke od blizu*, Društvo Kaverljag, Кореѝ, 2012; страница 22-23, детаљи; фото: Д. Купрешанин;

Табла XXIV / страна 130

Слика 94-98. Инклузивни тактилни стрип *Црвенкаја*, детаљи; извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Црвенкаја, Невидљиви шалас – експериментални тактилни стрип*, докторски уметнички пројекат, Факултет примењених уметности, Београд; први ред: детаљи корица; други ред, лево: страница 2; други ред, десно: страница 5; трећи ред, лево: страница 7; трећи ред, десно: страница 6; © Драгана Купрешанин;

Табла XXV / страна 135

Слика 99-102. Филип Мејер, *Life*, први тактилни стрип за слепе на свету, 2013; извор: <https://www.hallo.pm/>; Philipp Meyer: *Life*; © 2013 Philipp Meyer;

Табла XXVI / страна 136

Слика 103-104. Комуникациона плоча (лево) и табла 11 (десно) тактилног романа *Arctic Circle* Илана Мануаха, пројекат *Shapereader*, 2014; извор: <https://www.echochamber.be/>; Ilan Manouach: *Shapereader, Arctic Circle, The first Shapereader tactile novel*; © Ilan Manouach;

Слика 105-106. Изложба пројекта *Shapereader* на Сајму књига у Франкфурту, 2017; извор: <https://www.echochamber.be/>; Ilan Manouach: *Shapereader*, Frankfurter Buchmesse, Oct. 11 - Oct. 15, 2017; лево и десно: изложба пројекта; © Ilan Manouach;

Слика 107-109. Табле пројеката *Metope*, *The Tactile Haggadah* и *Tea Bricks*; извор: <https://www.echochamber.be/>; Ilan Manouach: *Shapereader*; лево: Ilan Manouach: *Metope*, средина: Ilan Manouach: *The Tactile Haggadah*, десно: Ilan Manouach: *Tea Bricks*; © Ilan Manouach;

Табла XXVII / страна 141

Слика 110. Реалан проток времена у стрипу: *Принц Валијаниј* Харолда Фостера; извор: *Пеџаз*, бр. 6, Нови Сад/Београд, НИП „Форум”, Културни центар Београд, октобар-децембар 1975; Harold R. Foster: *Prince Valiant*, табла стрипа; © 1944 King Features Syndicate, Inc., World rights reserved;

Табла XXVIII / страна 145

Слика 111-112. Емотивни пејзажи у празнинама простора, *Мр. Лојезова мала враџа* (горе) и *Корџо Малијезе* (доле); горе, извор: *Stripoteka*, br. 896, Novi Sad,

„Forum”, OOUR Marketprint, 7. 7. 1987; Carlos Trillo, Horacio Altuna: *Mr. Lopezova mala vrata (Las Puertitas del Sr. López)*; поља табле; © Selecciones Ilustradas; доле, извор: *Stripoteka*, br. 713, Novi Sad, NIŠRO „Forum”, OOUR Marketprint, 27. 7. 1982; Hugo Pratt: *Korto Malteze, Balada o slanom moru*, поља табле; © Ivaldi Editore;

Табла XXIX / страна 146

Слика 113-116. *Pogo* (Волт Кели), *Peanuts* (Чарлс Шулц), *Miss Peach* (Мел Лазарус) и *B.C.* (Џони Харт); први ред, извор: <https://www.comicartfans.com/>; Walt Kelly: *Pogo*, 18. 8. 1967; © Walt Kelly; други ред, извор: <https://kata-rasen.livejournal.com/>; Charles M. Schulz: *Peanuts*, каиш; © 1950 Peanuts, Worldwide LLC; трећи ред, извор: <https://raggedclaws.com/>; Mell Lazarus: *Miss Peach*, 2. 6. 1961, каиш; © New York Herald Tribune Inc., Trademark Reg. U.S. Pat. Off; четврти ред, извор: <https://www.comic-mint.com/>; Johnny Hart: *B.C.*, 1980, каиш; © Field Enterprises Inc.;

Табла XXX / страна 156

Слика 117-119. Детаљи прототипа *Невидљиви њалас* (табла 3 – горе лево, табла 12 – горе десно [тактилна ономатопеја] и табла 19 (доле)); извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Невидљиви њалас – експериментални њакџилни сџриј*, докторски уметнички пројекат, Факултет примењених уметности, Београд; © Драгана Купрешанин;

Табла XXXI / страна 157

Слика 120. Симулација далтонизама: колорна карта стрипа *Невидљиви њалас* у пуном спектру и симулације карте кроз *Color Oracle* филтере (протанопија, деутеранопија и тританопија); извор: ауторска илустрација; Д. Купрешанин: *Невидљиви њалас – експериментални њакџилни сџриј*, докторски уметнички пројекат, Факултет примењених уметности, Београд; © Драгана Купрешанин;

Слика 121-124. Симулација пуног колора и далтонизама на сегметну табле 32 (слева надесно: пун спектар, протанопија, деутеранопија и тританопија); извор: ауторска илустрација; Д. Купрешанин: *Невидљиви њалас – експериментални њакџилни сџриј*, докторски уметнички пројекат, Факултет примењених уметности, Београд; © Драгана Купрешанин;

Табла XXXII / страна 165

Слика 125-129. Изложба *Просјор, облик, годир*, МСУРС, Бања Лука, 2015; извор: <https://www.msurs.net/>; др Сарита Вујковић, музејска саветница, Жана Вукичевић, кустоскиња: *Просјор, облик, годир*, Музеј савремене уметности Републике Српске, Бања Лука, 5. 11. 2015 - 5. 2. 2016; © МСУРС;

Слика 130-133. Изложба *У годиру са*, МСУ, Београд, 2019; извор: <https://www.facebook.com/MSUB.МоСАВ/>; Катарина Крстић и Сенка Ристивојевић, кустоси: *У годиру са*, Музеј савремене уметности, Београд, 7. 6 - 15. 7. 2019; © Бојана Јањић/МСУБ;

Табла XXXIII / страна 166

Слика 134-136. Изложба *Друји њојлег* (сегмент изложбе), Библиотека Савеза слепих Србије, Београд, 2015; извор: <http://www.seecult.org/>; Александрија Ајдуковић, Ана Вујовић, Ирена Марјановић Цветковић, Милица Ракић, Саша Стојановић, Шејма Фере: *Друји њојлег*, Библиотека Савеза слепих Србије, Београд, 3. 12. 2015; горе, лево: Шејма Фере, Александрија Ајдуковић; доле, лево: Милица Ракић: *Јујошик*; десно: Ана Вујовић; © SEEcult.org;

Слика 137-138. Марија Јевтић Дајић, рад из опуса *Тродимензионалне слике*, 2018; горе, извор: <https://suluv.org/>; Марија Јевтић Дајић: *Делови*, 40 x 60 cm, 3D штампа, 2018; © СУЛУВ; доле, извор: <http://zkv.rs/>; Марија Јевтић Дајић: из циклуса *Пренос*, Културни центар Војводине *Милош Црњански*, Нови Сад, 5 - 22. 6. 2019, детаљ;

Слика 139-140. Изложба Душана Вуксана *Пројекти из фиоке*, Галерија *Мењачница*, Гете институт, Београд, 2017; извор: Фото-архива Гете института у Београду, љубазношћу: Биљана Пајић/Гете институт; Душан Вуксан: *Пројекти из фиоке*, 4 - 25. 5. 2017, Галерија *Мењачница*, Гете институт, Београд; © Биљана Пајић/Goethe-Institut;

Табла XXXIV / страна 167

Слика 141-145. Изложба Ане Вујовић *Додириваћеш оно што сам ја годиривао*, Галерија Дома омладине, Београд, 2019; извор: <https://gallery-shots.blogspot.com/>; Јелена Спајић, кустос: *Сасјанак на слио, Номадски лејњи њројрам #3*, А. Вујовић: *Додириваћеш оно што сам ја годиривао*, Галерија Дома омладине, Београд, 13 - 21. 8. 2019; © Милан Краљ;

Слика 146-150. Изложба Владимира Вељашевића *Најбољи гео дана*, Галерија

Дома омладине, Београд, 2019; извор: <https://gallery-shots.blogspot.com/>; Јелена Спаић, кустос: *Сасџанак на слейо, Номадски лејџњи ѿројрам #3*, В. Вељашевић: *Најбољи гео гана*, Галерија Дома омладине, Београд, 23 - 30. 8. 2019; © Милан Краљ;

Табла XXXV / страна 171

Слика 151-153. Изложба прототипа *Невидљиви ѿалас*, Галерија *Аѿеље МП*, Нови Сад, 2018; лево горе, извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Невидљиви ѿалас*, Галерија *Аѿеље МП*, Нови Сад, 26. 12. 2018 - 15. 1. 2019; © Мирјана Исаков/ШОСО *Милан Пејровић*; лево доле и десно, извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Невидљиви ѿалас*, Галерија *Аѿеље МП*, Нови Сад, 26. 12. 2018 - 15. 1. 2019; © Драгана Купрешанин;

Слика 154-156. Изложба пројекта *Невидљиви ѿалас*, Галерија СУЛУВ, Нови Сад, 2019; лево горе и десно, извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Невидљиви ѿалас*, Галерија СУЛУВ, Нови Сад, 18 - 23. 2. 2019; © Маја Николић; лево доле, извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Невидљиви ѿалас*, Галерија СУЛУВ, Нови Сад, 18 - 23. 2. 2019; © Драгана Купрешанин;

Табла XXXVI / страна 172

Слика 157-160. Изложба *Најрађени, Срећна ѿалерија*, Студентски културни центар, Београд, 2019; лево горе и десно доле, извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Невидљиви ѿалас – експериментални ѿакѿилни сѿријѿ, Најрађени, Срећна ѿалерија*, Студентски културни центар, Београд, 26 - 29. 9. 2019; © Јелена Вучић; десно горе и лево доле, извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Невидљиви ѿалас – експериментални ѿакѿилни сѿријѿ, Најрађени, Срећна ѿалерија*, Студентски културни центар, Београд, 26 - 29. 9. 2019; © Драгана Купрешанин;

Слика 161-162. Изложба *Невидљиви ѿалас*, Југословенска кинотека, Београд, 2019; извор: лична архива аутора; Д. Купрешанин: *Невидљиви ѿалас – експериментални ѿакѿилни сѿријѿ*, Југословенска кинотека, Београд, 21 - 23. 10. 2019; © Драгана Купрешанин;

Табла XXXVII / страна 173

Слика 163-164. Изложба *Невидљиви ѿалас, Ликовна ѿалерија*, Задужбина Илије М. Коларца, Београд, 2020; извор: <https://gallery-shots.blogspot.com/>; Д. Купрешанин: *Невидљиви ѿалас – експериментални ѿакѿилни сѿријѿ, Ликовна ѿалерија*, Задужбина

Илије М. Коларца, Београд, 26. 5 - 6. 6. 2020; © Милан Краљ;

Слика 165. *Невидљиви шалас*, детаљ табле 14; извор: лична архива аутора;
Д. Купрешанин: *Невидљиви шалас – експериментални шакиллни сирри*, 2018, табла бр.
14, детаљ; © Драгана Купрешанин.

Изјаве захвалности

Изјављујем срдачну захвалност својој породици на помоћи и подршци током целокупног трајања докторских уметничких студија и рада на извођењу докторског уметничког пројекта „*Невидљиви шалас* – експериментални тактилни стрип”.

Искрену захвалност упућујем свом ментору, редовном професору Факултета примењених уметности у Београду, мр Растку Ћирићу на стручном, преданом и посвећеном менторству, професионалном ставу, колегијалности и пријатељству, несебичној помоћи, стрпљењу, подршци и поверењу током седам година заједничког рада.

Захваљујем свим колегама, појединцима и институцијама на уступању литературе, документације и материјала који су ми били од значаја приликом писања теоријског дела докторског уметничког пројекта, као и на помоћи и стручним саветима у реализацији практичног дела пројекта: Данијел Бабић, Мирјана Бајић, Бранко Ботић, Иван Бранисављевић, Владимир Вељашевић, Владимир Весовић, Јелена Вучић, Симон Вучковић, Боривоје Грбић, Игор Дражић, Зоран Ђукановић, Славољуб Епифанић, Драган Живанчевић, Милица Живковић, Павле Зелић, Предраг Ивановић, Мирјана Исаков, Ана Јовчић, Љубомир Кљакић, Борис Лазић, Недељка Ложајић, Зорица Маринковић, Johanna Marcadé-Mot, Бранко Матић (Удружење *Хомер*), Стеван Мијомановић, Данило Милошев Wostok, Јасмина Николић, Тихомир Николић, Биљана Пајић (*Goethe Institut*), Олга Петровић, Мики Пјешчић, David Puñado, Тони Радев, Марко Радовановић, Никола Радојковић, Саша Ракезић (Александар Зограф), Милош Селаковић, Александра Секулић, Тијана Симић, Драгана Станимировић, Зоран Стефановић, Марко Стојановић, Дејан Стојиљковић, Тихомир Тикулин, Аница Туцаков, Удружење стрипских уметника Србије, Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије.

Упућујем захвалност Секретаријату за културу Града Београда и Министарству културе и информисања Републике Србије на финансијској подршци за реализацију пројекта „*Невидљиви шалас* – експериментални тактилни стрип”.

Биографија аутора

Драгана Купрешанин је рођена 1982. године у Београду. Дипломирала је на Вишој школи ликовних и примењених уметности у Београду 2005. године, а затим на Факултету примењених уметности у Београду 2008. године, на одсеку Примењена графика, смер Графички дизајн. Специјализацију из области цртежа на одсеку Сликаство, стекла је на Факултету ликовних уметности у Београду 2011. године.

Излагала је на двадесет и девет самосталних изложби и учествовала на више од четири стотине групних националних и међународних изложби, фестивала и ликовних колонија у земљи и иностранству (Хрватска, Босна и Херцеговина, Италија, Северна Македонија, Грчка, Бугарска, Румунија, Мађарска, Швајцарска, Немачка, Перу). Алтернативним стрипом бави се од 2004. године, а од 2008. истражује стрип и граничне медије који користе конвенције и језик девете уметности. Реализовала је велики број пројеката из области дизајна и анимације и публиковала радове из области стрипа у издањима у земљи и иностранству. Била је стипендиста више државних и приватних фондација. Добитница је већег броја награда из области ликовне и примењене уметности (цртеж, дизајн, стрип).

Бавила се уметничким радом у статусу *самосталној уметника* од 2012-2018. године. Њени радови заступљени су у многим приватним и државним колекцијама у земљи и иностранству. Стални је члан УЛУПУДС-а од 2011. године, редовни члан УЛУС-а од 2012. године, члан УСУС-а од 2012. године (члан по позиву) где је била члан Управног одбора од 2017-2019. године, стални члан УФУС-а од 2016. године и члан УФАС-а од 2017. године, где обавља функцију члана Надзорног одбора.

Од 2014-2016. године радила је као *сарадник у настави* на Факултету примењених уметности у Београду, на предметима Цртање и Сликање, на студијским програмима Примењена уметност и Конзервација и рестаурација. Од 2018-2019. године је била у звању *сарадника из уметничкој области* на Високој школи ликовних и примењених уметности струковних студија у Београду, а од 2019. године је *асистент* на Академији техничких струковних студија, Одсек Београдска политехника, на предметима из уже области Графички дизајн.

Изјава о ауторству

Потписани-а Драгана Купрешанин

број индекса 28/2013

Изјављујем,

да је докторска дисертација/докторски уметнички пројекат под насловом

Невидљиви шалас – експериментални тактилни стрип

- резултат сопственог истраживачког/уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза/докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била/био предложена/предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, новембар 2020.

Потпис докторанда

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације/
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: Драгана Купрешанин

Број индекса: 28/2013

Докторски студијски програм: Примењене уметности и дизајн

Наслов докторске дисертације/докторског уметничког пројекта:

Невидљиви шалас – експериментални тактилни стрип

Ментор: мр Растко Ћирић, редовни професор Факултета примењених уметности

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора) Драгана Купрешанин

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације/докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука/доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, новембар 2020.

Потпис докторанда

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију/докторски уметнички пројекат под називом:

Невидљиви њалас – експериментални тактилни стрип

која/и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију/докторски уметнички пројекат предала сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, новембар 2020.

Потпис докторанда
