

## О СТРИПУ И ДРУГИМ СТВАРИМА

Ник Сузенис, *Одравњивање*, прев. Марија Новаковић, Центар за промоцију науке, Београд 2016

Као клинци сви смо их читали (и гледали), а касније се и упознали са разним стиловима и форматима прилагођеним различитим узрастима, али мало је вероватно да је ико од нас претпоставио да је у овом медију прикладно представити докторску тезу. У праву сте, у питању је стрип. Сам чин представљања докторске тезе у овој форми наводи нас на очигледно питање – зашто је стрип на маргинама без обзира да ли му приступамо као виду наратије (текст), или пак као ликовном делу (слика). Ник Сузенис (Walter Nickell (Nick) Sousanis) нам у динамичној игри цртежа и речи на 208 страница поставља ово, али и друга питања. *Одравњивање (Unflattening)*<sup>1</sup> руши многе табуе о стрипу као форми изражавања, али иде и много даље од тога у жељи да нам укаже на другачије могућности гледања света око нас путем симбиозе речи и слике.

Ник Сузенис је универзитетски професор, визуелни уметник, уметнички критичар, карикатуриста, али изнад свега пасионирани аутор и љубитељ стрипа. Светска публика ближе се упознаје са његовим радом и идејама 2015. године управо као са аутором књиге *Одравњивање*, прве докторске тезе целокупно презентоване у форми стрипа. Са овом књигом је исте године освојио престижну награду „Линд Вард“ за графичку новелу (Lynd Ward Graphic Novel Prize). Узимајући у обзир разноврсност ауторових<sup>2</sup> интереса и искустава, чињеница да је Сузенис бивши професионални тенисер и инструктор, који је касније дипломирао на катедри за математику на Универзитету Западног Мичигена (Western Michigan University), можда и није толико изненађујућа. Као визуелни уметник активно излаже и учествује у јавним пројектима у Детроиту (Мичиген, САД), где је неко време и живео. Такође објављује неколико чланака у

---

<sup>1</sup> Сви наводи су из књиге: Ник Сузенис, *Одравњивање*, прев. Марија Новаковић, Центар за промоцију науке, Београд 2016.

<sup>2</sup> Под аутором увек подразумевам Ника Сузениса.

академским часописима *Journal of Curriculum and Pedagogy* и *Chronicle of Higher Education*. Сузенис стрип види као алтернативно средство комуникације и сматра да он поседује велики потенцијал у едукацији. Са овом идејом развио је часове које предаје на Учитељском факултету при Универзитету Колумбија (Teachers College at Columbia University) и Парсонс школи за дизајн (Parsons School of Design). Током докторских студија на Универзитету Колумбија у Њујорку организује мултидисциплинарну конференцију о креативности, игри и имагинацији. Управо књига *Одравњавање* представља наставак овог интересовања, али на себи својствен начин.

Писани рад докторске дисертације, без обзира на академску дисциплину, по правилу има формат научног рада. Сузенис поштује ово правило. Иако је сам садржај представљен на некарактеристичан начин књига је организована веома класично, са осам поглавља (као и два интермеца), напоменама аутора и опсежном библиографијом. Такође укључује листу са захвалницама, као и низ скица. Ови цртежи, „прве скице”, који се налазе на самом крају књиге, веома су занимљиви и указују на то да аутор визуелним путем организује најпре своје идеје, а затим их уобличава у садржај и индивидуална поглавља. У питању је тип менталног мапирања представљен путем цртежа који нам даје увид у могућност да аутор заправо размишља на сличан начин на који и представља свој рад, у комбинацији речи и слике. Пре свега да видимо шта је то што га нагони на овакав приступ. У чему је тајна овог „стрипа”?

Почнимо од самог наслова. Да бисмо нешто желели да од-равнамо, најпре треба да спознамо у чему је проблем са равним. Аутор отвара прво поглавље серијом цртежа којима представља „равност”. Безлични ликови погнутих глава са рукама на леђима, уредно нанизани у редовима и распоређени на неку врсту покретне (индустријске) траке, илуструју нам овакво стање. Оно није искључиво визуелно, већ посматрано дубље представља карактеристично стање ума „једнодимензионалног мишљења и понашања (по Маркузеу (Herbert Marcuse))”. Таква бића обитавају без критичке димензије и сви (наизглед) избори који су им на располагању бивају предодређени. У питању је специфично стање свести које имплицира менталну репродукцију у образовању, компарментализам ума и живота уопште и свеопшту апатију – проблеме присутне у модерном друштву. Јединка постаје модул која губи било какву индивидуалност, као и моћ спознаје ван граница предодређеног. Треба напоменути да од самог почетка књиге аутор формира визуелне симболе које кроз цртеж користи као референце да би повезао одређене појмове, или се на њих надовезао. Први у низу ових симбола је „Раванац”. Он је представљен цртежом човечјег тела у ставу „мирно”, погнуте главе, без препознатљивог карактера (лица), а често се појављује и у низу (колони) истоветних ликова. Аутор евоцира естетику *Мејројолиса* Фрица Ланга (Fritz Lang,

*Metropolis*, 1927), идеју дистопијског друштва из Орвелове *1984* (George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, 1949) и симболику *Зида* Пинк Флојда (Pink Floyd, *The Wall*, 1982). Постепеном метаморфозом јединка постаје маса, маса постаје линија, а линија бар-код. Потом долазе чигре, цртеж мења стил и постаје разигран... весео... улива трачак наде. Својом динамиком оне накратко мењају суморни амбијент. Ипак, слика убрзо почиње да се мути, бива све више пикселизована, трансформише се у обресе безличног лика који на крају постаје црни квадрат. Остаје само „равност”.

Пошто нас је упознао са идејом „равности”, аутор у наредном поглављу (интермецу) илуструје средину у којој је овакво стање природно. Саму идеју „Раваније”, као система који функционише искључиво у две димензије, Сузенис преузима из истоимене Алботове новеле (Edwin A. Abbott, *Flatland*, 1884). У овом свету обитавају искључиво геометријски облици који нису у могућности да спознају ствари ван равни свог видокруга. Проблем најпре настаје у моменту када квадрат, иначе угледан становник „Раваније”, покушава да објасни своју другу димензију линији која бивствује у нижој једнодимензионалној средини. Шта год да покуша, он „удара у равно”. И сам квадрат се среће са сличном непојмљивошћу у моменту када се сретне са сфером. Он једноставно не може да схвати значење „ка горе, не ка северу”. Сфера коначно успева у наизглед немогућој мисији да одлепи квадрат са равне површине и открије му нови начин виђења. Инспириран овом спознајом, квадрат замишља и друге димензије... четврту, можда чак и пету, али сфера више не може да га разуме. Аутор алудира на шаблонско размишљање које спречава спознају ствари изван граница директног опажања. Морам да приметим да је овај феномен веома сличан оном „не види даље од свог носа”, са којим се не тако ретко сусрећемо. Да би дошло до било какве промене оваквог приступа, нешто неочекивано мора да помери утемељену границу искуства, попут „Хермеса који Персеју поклања крилате сандале како би поробио Медузу”. Али да ли је ту перспективу могуће докучити и без сандала? По аутору, промена угла гледања и проналажење нових перспектива почиње „размишљањем о гледању...”

У следећем поглављу под називом „Важно је видети дупло, а затим и још понешто” почиње анализа начина на који опажамо. Сузенис нас подсећа да свако од два ока које поседујемо појединачно види другачије и поставља питање који поглед је исправан. Наравно, ниједан, јер наш стереотипски вид управо зависи од обе перспективе, како бисмо имали моћ опажања дубине а самим тим и поимање тродимензионалности ствари и простора око нас. Управо овај феномен двојаког виђења је и довео Ератостена до мерења којим је доказао закривљености Земљине површине. Применом оваквог начина гледања дефинисаног као „концепт паралаксе” дошло је до новог разумевања планете. Тако долазимо до дефиниције *одравњивања* као „истовременог гледања из више углова

које условљава настанак новог начина гледања”. Аутор сматра да је примењивање овог принципа условило многа открића, као на пример Коперниково измештање земље из центра „космоса” до кога је дошло управо упоређивањем разних модела из прошлости. То сазнање било је револуционарно, иако се суштински ништа сем угла гледања није променило. Откриће хелиоцентричног модела света отворило је и нова питања, покренуло нова открића, али и проузроковало дефинисање појединих научних дисциплина и њихових оквира. Ренесансни човек полако почиње да ишчезава, а тиме долази и до постепеног ограничавања сфере гледања на ужи део спектра дефинисаног у оквиру индивидуалних дисциплина. Аутор инсистира на томе да различите перспективе стварају систем испреплетаних гледишта која опстају сједињена, међусобно утичу једна на друге, а део су исте интегрисане целине у којој управо лежи свеобухватније разумевање. Главну препреку оваквом приступу он види у „јазу обостраног неразумевања”, или по Чарлсу Персију Сноу (Charles Percy Snow) у „јазу две културе”. Разноврсност идеја је заиста релевантна само када постоји комуникација. Стога је „плес мишљења” (по узору на Лејкофа и Џонсона (George Lakoff, Mark Johnson)) неопходан у превазилажењу различитих начина спознаје и формирању повезаних мишљења која су истоветно битна. Виђење туђим очима помаже спознаји самога себе. Аутор напомиње да, иако се фокусира на визуелну, он не искључује друге начине перцепције већ их метафорички обухвата и тиме нам показује да није ограничен само на „стручну” већ је усмерен и на ширу публику. У овом контексту он повезује и начин перцепције пса који „слику” формира путем изузетног слуха, рефлексним сочивима, и најважнијим од свих – чулом мириса. На овај начин пас не формира само тренутну слику већ и искуство о ономе што се десило. Његово виђење је „мултисензорско”. У односу на пса наш начин спознаје је ограничен на исти начин на који „Раванци” не могу да спознају „ка горе, не ка северу”. Међутим, перцепција није условљена само оним што нам је дато чулима. Радозналост нас тера да трагамо за оним што је ван граница видика. Најпре треба схватати, као што Џејмс Карс (James P. Carse) каже, да је „наш вид, а не оно што гледамо, ограничен”. Уколико то прихватимо, отварамо могућност да видимо на разне начине. На крају овог поглавља аутор на веома сликовит начин даје пример из књижевности. У роману *Уликс* Џејмс Џојс користи готово све познате технике приповедања. На исти начин Сузенис објашњава начин Џојсове нарације кроз мноштво цртежа (сличица) који су на истој страни представљени у различитим стиловима. Овакав мултидимензионалан приступ доводи до померања граница ван онога „како јесте”.

Треће поглавље, под називом „Облик наших мисли”, разматра „средства помоћу којих уређујемо искуство и структурирамо мисли”. Сузенис најпре упозорава да језик, иако је моћно средство изражавања,

поседује границе које, уколико су схваћене као апсолутне, могу бити замка, јер медиј у ком размишљамо одређује како видимо. Текст и слика имају симбиотички однос, али речи традиционално имају примат, док су слике као илустративне потиснуте у домен представе и естетике. Интересантно је приметити да је ова полемика симболично представљена једином текстуалном страном у целој књизи. Платон је давно изразио неповерење према перцепцији: „Ми видимо кроз очи... не уз помоћ њих.” На примеру предмета (оловке или штапа) делимично зарођеног у чашу воде он поставља питање шта је стварност. За Платона, мишљење је „врста унутрашњег говора”, а писање „инфериорна замена за памћење и живо разумевање”. Декарт (René Descartes) иде даље у неповерењу према чулима у мишљењу да је све производ искуства: „Мислим, дакле постојим.” Али када бисмо ум раставили од чула, бестелесно бисмо плутали у мору речи. Упркос својој неверици Декарт је дао велики допринос у истраживању оптичких феномена. Он дефинише појам рефракције, која настаје преламањем светлости при прелазу из једног материјала у други. Тиме објашњава појаву дуге, као и Платонов пример предмета савијеног у води. Уместо да је одбацимо као нетачну, илузија може да нас учи. Она указује на тачку у којој се спајају разум и перцепција. Као што Хајакава (Samuel Ichiye Hayakawa) каже: „Сваки језик оставља недокршен посао за друге језике.” Стрипу можемо приступити на исти начин јер спајањем вербалног праволинијског приступа (реч по реч, ред по ред) и визуелног приступа у коме је садржај представљен свугде истовремено и у релацији проширујемо границе постављене само једним модусом. „Текст је о нечему док слика јесте”; у корелацији они се допуњују. Управо стрип поседује овакав однос. Путем секвенци илустрације су представљене у промишљеном низу, време је записано у простору, а мисаона целина настаје повезивањем тачака. Читалац повезује статичко и кинетичко и даје му нову димензију. Иако је читање секвенцијално, композиција се види као једна слика. Ове атрибуте стрипа можемо упоредити са две врсте свести, „секвенцијалном и напоредном”. По Ијану Макгилкристи (Iain McGilchrist) оне одговарају карактеризацијама леве и десне стране људског мозга. Он одбацује доминантно мишљење по ком се лева страна тумачи као вербална а десна као визуелна, сугеришући да оне суштински представљају два начина „виђења”: „прва разлаже и дели информације а друга се бави целином у контексту”. Оне у спречи формирају двојаку природу наше пажње на такав начин да је једна страна усмерена ка унутра (стварима којима се тренутно бавимо), а друга ка споља (опрез). Аутор сматра „да стрип на исти начин држи секвенцијално и напоредно у електричној напетости”. Двојаким начином презентовања информације слика и реч се константно преплићу у кругу „читај–гледај”. Поред тога стрип омогућава и интеграцију различитих модуса знакова и симбола већ испреплетаних у простору који утичу једни на друге.

Уколико се сложимо да стрип обједињује форму (праволинијске секвенце) и израз (цела композиција), он поседује мултидимензионални карактер. Овакав „амфибијски језик јукстапозиција и фрагмената” можда и јесте „средство за обухватање и преношење замршено сложених мисли”. Овакво разматрање подсетило ме је на научнофантастични филм *Долазак* (*Arrival*, 2016) Денија Вилнева, у коме је замишљен језик који не користи речи и слова већ варијацијом једне визуелне форме може да се исказе комплетна мисао. Такав начин комуникације представљен је као највећа тековина цивилизације која је далеко напреднија од наше.

У наредном поглављу, под насловом „Наша тела у покрету”, аутор анализира начин на који посматрамо, у односу на наше тело. Перцепција није статична активност. Видом константно анализирамо ствари, простор, као и ситуације око себе из различитих углова. На тај начин разликујемо мноштво чулних података, анализирамо их, градимо унутрашње моделе и одређујемо могуће путање кретања нашег тела. Како Алва Ное (*Alva Noë*) каже: „Перцептивно искуство је начин суочавања са тим какве су ствари кроз контакт са оним како изгледају.” Овакав договор искуства и виђења указује на дуалитет перцепције који аутор илуструје на примеру тањира – без обзира на то са које стране гледамо тањир, ми знамо да је он округао иако угао посматрања не мора да нам прикаже тај облик. По Рудолфу Арнхајму (*Rudolf Arnheim*) ми „гледамо у релацији”, или, како аутор констатује, „у било каквом трагу остављеном на површини тражимо сличности (из искуства) на које указује њихова форма; увиђамо његове границе”. Цртежом смештамо покрет свог тела на површину, он је одраз онога ко га је направио. Као такав, цртеж неминовно упоређујемо у односу на наше тело; користимо оно што видимо у релацији. Животно искуство такође примењујемо у тумачењу цртежа (ликовне форме). То се посебно може приметити у начину на који анализирамо апстрактну композицију. У формалној анализи најпре опажамо визуелне елементе, упоређујемо их, констатујемо њихове односе и тумачење базирамо у односу на животно искуство. Аутор кроз цртеж даје низ примера на којима ова тврдња бива очигледна. По Лејкофу, Џонсону и Нуњезу (*George Lakoff, Mark Johnson, Rafael E. Núñez*) „наши основни појмови не долазе из домена чистог ума, лишеног тела, већ су утемељени у томе што опажамо свет и постојимо у њему”. Ново разумемо помоћу онога што нам је познато; апстрактно настаје у односу на реално. Како аутор сматра, „цртање је вид гледања, вид сазнања”. Масаки Сува и Барбара Тверски (*Masaki Suwa, Barbara Tversky*) кажу: „Цртање је средство за усаглашавање разговора са самим собом.” Овај начин бележења мисли, који настаје у корелацији нашег визуелног система и способности да видимо у релацији, по аутору проширује границе људског мишљења. То управо доказује Рут-Бернштајн (*Robert S. Root-Bernstein*), који је установио да научници који су познавали уметност долазе до више научних открића.

Аутор објашњава да је то зато што „виде из различитих перспектива, играју се... како бисмо створили добре мислиоце морамо да негујемо добре гледаоце”. Поглавље завршава закључком да „опремљени бројним начинима гледања добијамо приступ мултидимензионалном виду”, што отвара простор за открића нових димензија.

Симболички, пето поглавље нас уводи у „Пету димензију”. На менаџмент се враћамо у „Раванију”, где квадрат има своју последњу визију, у којој заједно са сфером посећује „тачканију” – свет без димензија. Ту они сусрећу њеног јединог становника, тачку, али она их не примећује јер није у стању да појми никога сем себе саме. Да би смо увидели друге димензије потребно је гледати даље од себе и схватити да постоје различити углови гледања, па чак и они које нисмо у стању да сагледамо. За превазилажење разлика и прихватање другачијих виђења потребна је имагинација. Ова „пета димензија” је неопходна за спознају света изван нас самих, или другачије речено, како бисмо видели даље од свог носа. Етјен Пелапрат и Мајкл Кол (Etienne Pelaprat, Michael Cole) тврде: „Имагинација је та која попуњава празнине и повезује делове, и тиме прави стабилне и целовите слике које нам омогућавају да мислимо и деламо”. Повезивањем статичних секвенци које су резултат динамичног кретања наших очију (посматрања) имагинација нам омогућава да премостимо шупљине у перцепцији и комплетирамо слику. Аутор наводи сопствени пример – суперхероја Локермана (Lockerman) кога је као стрипског јунака смислио са 13 година. Он има само једну супермоћ: „да прође кроз било која врата и изађе кроз било која друга – било где и било када...” Простор између то двоје врата (пукотину) чини имагинација. Локерман је настао као резултат ауторове фасцинације кључевима и бравама из детињства, кроз деље дилеме као што су „шта је у кухињском креденцу?; шта је иза закључаних врата тавана?”, као и „земљама чуда у које се стиже пропадањем кроз зечију рупу...” Имагинацијом можемо стићи ван граница познатог али најпре морамо увидети „прагове”, јер свака „врата” имају двојаку природу, истовремено су и баријера и пролаз. Стога и приче можемо схватити као својеврстан пролаз. Оне нам пружају увид у друге димензије, у којима смо слободни да спознамо туђе мисли и укључимо их у сопствене, као што је Коперник то урадио. Уколико поседујемо неку супер моћ, онда је она управо у томе да путем маште можемо да сагледамо димензије које су скривене у нама и „створимо координатне системе путем којих исти свет посматрамо на разне начине”. Аутор завршава поглавље кроз алегорију – цртежом портала (врата) који се симболички налази усред пустиње и отвара нам пут у непознато.

Након што на крилима маште напослетку успемо да прођемо кроз овај портал, улазимо у шесто поглавље под насловом „Бразде”. Нашли смо се у гомили капљица, оне се смањују, распознајемо кишу, из ње настаје бара која се улива у језеро и ствара ток. Мноштво трагова које прати

ове токове уливају се у реку. Оваква река идеја и сазнања, чији су ток створили наши преци, чини нашу историју. Њено корито је савршен калуп за трасу нашег даљег пута. Дубоко је утемељено и из дубине његових „бразди” тешко је претпоставити да су га људи попут нас створили. У процесу превазилажења сопствених ограничења створили смо моћне структуре. Оне су временом постале оно што Луис Мамфорд (Lewis Mumford) назива „механизмом који синхронизује наше делање”. Свака идеја, уколико је прихватимо као апсолутну, може да нас доведе у ситуацију да је „слепо” пратимо. Оног момента када престанемо да преиспитујемо ствари око себе постајемо робови сопствених сазнања, заробљени, „равни”. Искуство нас учи да постанемо вешти у стварима које радимо, формирамо навике, и оне нам временом постају природне. Међутим, Џон Дјуи (John Dewey) упозорава: „Сама 'савитљивост' која нам то омогућава бива угрожена када навике крену да нас обузимају, ометајући нашу флексибилност.” Свакодневне навике сужавају људску свест и треба да покушамо да их контролишемо. Аутор даје пример своје супруге, која често мења путању којом иде на посао. Овакав приступ не само што јој омогућује да избегне рутину посао–кућа, кућа–посао, у којој многи проводе сате, већ јој пружа прилику да наилази на различите призоре и повезује нове ствари. Према аутору, то је слично ономе што уметнички покрет ситуациониста назива *derive*. Поента је у томе да наша имагинација мора остати активна, јер како аутор каже „киша ће и даље падати, и бразде ће се и даље формирати”, а ми треба да нађемо начин да из њих искорачимо, у супротном ризикујемо да се утопимо.

Други интермецо, „Привезани конци”, аутор почиње алегорично причом о Пинокију (иако то не наводи експлицитно). Ниво свести ове „лутке”, упркос њеној „физичкој димензионалности” упоредива је са „Раванцима”. Пинокио сваки дан има „савршену”, истоветну рутину, коју је аутор представио низом анимираних секвенци попут оних у цртаном филму. Он је идеални припадник радничке класе, успешно прати све своје дужности, сваког дана и на исти начин. Једнога дана десило се нешто неочекивано. Излегла се ларва гусенице и почела да буши (једе) лист биљке коју је свакодневно пажљиво заливао на почетку своје дневне рутине. Од тог момента, када ју је угледао, нешто су у њему пореметило. Није могао да престане да мисли о тој гусеници. Увукла се у сваки ниво његове свести; његова дневна рутина била је поремећена. У једном моменту толико се концентрисао посматрајући је да му се обратила речима: „Ко си ти?” Свест о свему што је спознао моментално је постала изврнута наопачке. Истовремено, он схвата да је везан концима који управљају деловима његовог тела, који су све време били ту али их он није видео. Аутор затвара интермецо цитирајући Алфреда Норта Вајтхеда (Alfred North Whitehead): „Филозофија почиње чуђењем”.



Седмо поглавље, названо „Вектори”, аутор отвара цртежом безличних ликова који се из неколико токова (бразди) сливају у масу (реку). Овај скуп беживотних јединки без израза и идеја, густо сабијен у оквир странице, креира „угушену атмосферу”. Како би се овакав амбијент избегао, потребна је „искра” која „осветљује инертност, пробија фасаду онога како јесте, и открива да смо све само не равни”. По аутору она настаје развијањем свести о себи и свом окружењу – могућности да себе истовремено видимо двојако, као биолошко и социјално биће. За ову релацију креира визуелни симбол налик геометријском симболу који успоставља однос (угао) два вектора, а такође подсећа на шестар. Сама форма овог симбола сугерише дуалитет, али и симбиозу. Кроз спознају, како визуелну тако и концептуалну, проширујемо хоризонт свог видика да бисмо видели даље, како ван својих димензија тако и дубље у своју унутрашњост. На тај начин почињемо да схватамо шта нас чини оним што јесмо. Уколико испратимо читав низ догађаја који су условили наш биолошки настанак, као и искуства и интеракције из нашег друштвеног окружења које формирају наш идентитет, схватамо да је све ове везе немогуће исећи. На исти начин на који би Пинокио без својих конаца остао само непокретна лутка. Одвојени од свега онога што нас чини, не можемо спознати шта смо. Како Бруно Латур (Bruno Latour) пише: „Еманципација не значи ослобођеност од веза, већ добру повезаност”. Конци су извор нових асоцијација, а не „ограничења која треба зауздати”. Као пример, аутор пореди Декартов начин интерпретације, у којем је тродимензионални свет који ротира сведен на статичну равну координатну мрежу, са мапама становника пацифичких острва. Оне на први поглед делују слично, међутим мапе домородаца нису путокази већ описи кретања, њихово „лично знање о томе где се састају море и небо, које се преноси кроз приче његових предака”. Заправо, њихово виђење света је било засновано на праћењу природних појава: кретању звезда, птица, таласа и ветра, подводног света. Помоћу ових трагова-вектора проналазили су пут. Аутор нас на моменат враћа на идеју „оног што нас чини оним што јесмо”. Џон Дјуи дефинише капацитет не као празнину коју треба попунити из неког спољашњег извора, већ као „силу која је позитивно присутна”. Ми поседујемо „потенцијал који треба развити”; нити смо статична, нити довршена створења. Поглавље завршава цитатом Халила Џубрана (Khalil Gibran): „Ваша деца нису ваша деца, они су синови и кћери жудње живота за самим собом... ви сте лук са ког су се ваша деца попут живих стрела отиснула даље.”

Последње поглавље, под називом „Буђење”, аутор почиње дискусијом о едукацији. У периоду одрастања често је моћ избора сопственог пута, сазнања о сопственим могућностима (и интересима) у конфронтацији са туђим идејама, очекивањима, мишљењима. Да бисмо истрајали на свом путу, како аутор фигуративно каже, „морамо стати на своје две

ноге од почетка”, а за то „је веома важно имати прави пар ципела”. Као пример наводи своје ципеле. Серијом цртежа показује да број 44, који носи, узима у обзир само дужину (раван), али не и читав низ других карактеристика које чине наше стопало. „Равнањем” су многа стопала сведена на исто. Уколико занемаримо разлике, јединствене „конце” од којих смо сачињени, одузимамо себи „прирођену окретност”, на исти начин као што повиновање туђим очекивањима може бити погубно. Треба избећи „бразде”, уске стазе предодређених корака, и корачати у ципелама које смо сами одабрали и „стазама које су само наше колико и наша стопала”. Кроз низове отисака стопала аутор креира апстрактни диптих са динамичном композицијом. Контуре отисака нису идентичне, а свака притом има свој пут и свој ритам корака. За моменат се у кадар вратио симбол шестара. Аутор напомиње да разумевање, на исти начин као и гледање, градимо у релацији. Чак и када спојимо различита мишљења „простор између њих се не руши”, већ даје потенцијал за ново мишљење. Разлике су увек присутне, нове перспективе отварамо имагинацијом, а недовршеност нам нуди могућност да се увек нешто може открити. Искуство је ту да нас поведе, иако се под његовим бременом може стагнирати. И на исти начин на који наше око сталним покретом освежава поглед, „средство да се издигнемо и подржимо своје мишљење можемо пронаћи у урушавању релација”, односно „одравњујући”. Символично, последњим цртежом аутор приказује детаљ ока, буди се, а у његовој рожњачи се види рефлексија цртежа са претходне стране.

*Одравњивање* је вид филозофског дискурса о начину на који гледамо на свет око нас. Путем синтезе непрекидног низа идеја из науке и филозофије аутор креира целину коју је тешко обухватити, а можда још теже описати речима. У неку руку, апсурдно је и покушати да се овакав вид дела сублимира путем текста. У недостатку „бољег”, непосреднијег средства, ово дело је можда најбоље описати алегорички као вулкан идеја у константном стању ерупције. Али до овакве ерупције није могуће доћи из једног извора и на један начин, у питању је читава мрежа речи, симбола и слика. Текст је као и у сваком стрипу симплификован како би био прилагођен што широј публици, док је цртеж с друге стране веома комплексан и обилује различитим стиловима, који се мењају у зависности од идеје коју представљају. На моменте је алегорички, на моменте симболички, понекад илуструје, а понекад чини садржај. Овакав, динамичан начин изражавања, на крајње инвентиван начин избегава ону стару навику „слева надесно, одозго надоле” које се наизглед не можемо отарасити. Аутор нам указује на проблеме које језик као основно средство интелектуалног изражавања носи са собом. У својој „најразвијенијој” форми он често постаје сходан самом себи, или уској групи окорелих „фанова”. Као такав лако бива „недоступан” обичном „Раванцу”. Лепота ове књиге је управо томе што идеје представља у комбинацији речи

и визуелног израза. Тешко је докучити да ли је цртеж илустрација текста или је обратно. Улоге се смењују на начин сличан оном на који аутор дефинише *Одравњивање* као истовремено гледање из више перспектива. На моменте, начином на који представља садржај Сузенис у потпуности успева да поремети линеарно читање текста и научи нас да садржај посматрамо из разних углова, да гледамо спирално, читамо унатрашке. Али моћ навике је нешто са чиме и сам мора да се суочи, јер управо она даје структуру без које би кохерентност дела лако могла да се изгуби чак и кад је у питању стрип, на исти начин на који слика без композиције „пада” у простору.

Приступ цртежу је такође специфичан јер обилује мноштвом стилова, што није типично за стрип. Многи цртачи, а посебно они који су академски образовани, овакву би разноликост могли да протумаче као некохерентност естетског израза. Разматрајући искључиво стил цртежа, поједине странице могу деловати наивно, док су друге веома комплексне композиције – једноставно стоје саме за себе. Наизглед, аутор се заиста добро потрудио да свака следећа страница изгледа другачије (сем у пар изузетака када креира диптих). Посебно су занимљиви цртежи у којима текст, понекад веома сложен, користи као визуелни елемент. Међутим, естетску или било какву другу анализу овог дела једноставно је немогуће сагледати ван њене целине. Аутор, по мом мишљењу, не формира стил као финални естетски елемент који произилази из уметничке праксе, већ размишља кроз цртеж. Самим тим, ток његове мисли, као и начин на који анализира и повезује идеје, директно утиче не само на композицију сваке странице овог „стрипа” већ и на начин на који је цртежима представио сваки приказани мотив. Из овог разлога је свака страна овог „стрипа” део целине, али у исто време и дело за себе. Можда вам се неке странице неће свидети, али ће вас свака заинтересовати. Ово је први „стрип” који сам прочитао а да је у исто време о свему и ни о чему, који нема радњу али се дешава, који је нацртала једна особа а изгледа као дело многих, и искрено га препоручујем, без обзира на то да ли сте „Раванци” или не.

*Иван АЛБРЕХТ*