
UDK 81'42:741.5

Dušan Stamenković

Univerzitet u Nišu

Filozofski fakultet

Miloš Tasić

Univerzitet u Nišu

Mašinski fakultet

ANALIZA DISKURSA U VIZUELKOM JEZIKU STRIPA

Sažetak: Osnovni zadatak ovog rada jeste da ispita mogućnosti primene analize diskursa na medij stripa, sa polazištem u dvema većim analizama ovog tipa. Prvo polazište jeste doktorska disertacija E. Stejnbruka (Stainbrook, 2003), koja se bazira na Kinivijevoj teoriji diskursa (Kinneavy, 1971) i koja nastoji da ispita kako kroz analizu diskursa može da se pristupi (1) odnosu vizuelne i tekstualne komponente u stripu, (2) modalitetima izražavanja u okviru stripova (naraciji, opisu, klasifikaciji, itd.) i (3) ciljevima koji mogu da se ostvare kroz ovaj medij. S druge strane, M. Saraseni (Saraceni, 2000) dotiče problem analize diskursa na više mesta u sveobuhvatnoj analizi jezika u stripu i bavi se problemima kakvi su semiotička sličnost reči i slika u stripu, njihova kohezija, naratologija stripa i pedagoška primena stripova. Kroz određeni broj ilustracija, u radu će se prikazati kako se date teorijske postavke mogu primeniti na analizu nekoliko vrsta stripa, što može doprineti rasvetljavanju nekih elemenata komunikacije kroz ovaj medij.

Ključne reči: diskurs, vizuelni jezik, strip, naracija, modalitet

1. Uvodne napomene – studije stripa

Kako je osnovni cilj ovog rada primena elemenata analize diskursa na istraživanje stripa, najpre ćemo se osvrnuti na opšte pravce naučnog proučavanja stripa, kao i na veze između lingvistike i analize stripa. Početke proučavanja stripa nalazimo u nekoliko analiza iz sedamdesetih godina prošlog veka (npr. Koch, 1971; Gubern, 1972; Hünig, 1974) i ove su studije u prirodi strukturalističke i strip posmatraju iz semiotičke perspektive. Iako se radi o formatu koji je stariji od filma i drugih oblika vizuelne umetnosti, strip se dugo zanemarivao i smatrao za ništa drugo do razbibrigu, tako da pravo istraživanje stripa počinje tek sredinom osamdesetih godina dvadesetog veka. Na osnovu nekoliko ranijih analiza stripa kao forme umetnosti (Seldes, 1957; Kunzle, 1973; Sheridan, 1973), Vil Ajzner čini prve korake ka onome što danas nazivamo studijama stripa. Kroz svoju trilogiju priručnika za crtanje i pisanje stripova (Eisner, 1985/2008, 1996/2008, 2008), čiji je prvi deo pod nazivom *Comics and Sequential Art* izašao 1985. godine, Ajzner akademsku zajednicu usmerava ka proučavanju stripa, pri čemu se implicitno zahteva pristup mnogo ozbiljniji od onog koji je tada postojao. On u stripu vidi ne samo formu umetnosti i čitanja, već i medij koji komunicira uz pomoć sopstvene vrste jezika, što je odmah skrenulo pažnju lingvistima

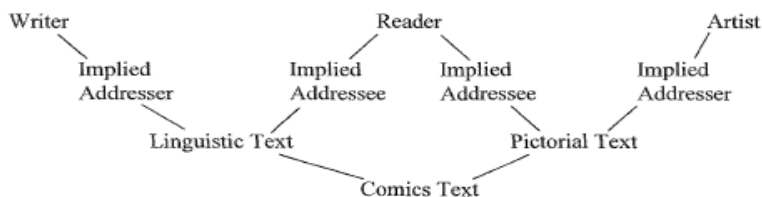
i ukazalo im na to da bi bilo dobro istražiti gde ova vrsta jezika stoji u odnosu na verbalne ili znakovne jezike. Sledeći bitan korak bila je knjiga Skota Meklauda *Understanding Comics: The Invisible Art* (McCloud, 1993/2004). U njoj Meklaud definiše strip kao sekvencijalnu umetnost i analizira aspekte vokabulara i pravila koje strip kao medijum koristi u komunikaciji sa čitaocem, sa posebnim osvrtom na važnost ideje o povezanosti slike i teksta i balansu koji se u ovom mediju između njih stvara.

Kada je reč o daljim koracima, od 1993. do danas kognitivna lingvistika bila je naročito aktivna kada je u pitanju lingvistički pristup stripu. Najpre je tu niz radova Nila Kona (npr. Cohn, 2005, 2010, 2011, 2012a, 2012b), koji uvodi ideju vizuelnog jezika stripa, pri čemu povezane slike funkcionišu na identičan način kao povezani zvukovi ili znakovi u verbalnim ili znakovnim jezicima, što on naziva *principom ekvivalencije*. Kon pronalazi način da tradicionalne nivoe lingvističkih istraživanja primeni na studije stripa, a naziva ih grafetikom, fotologijom, morfologijom, gramatikom i semantikom. Istina je da vizuelni jezik ima drugačiji modalitet izražavanja, ali nam postojanje gramatike i značenja ukazuje na to da on ima puno zajedničkih svojstava sa drugim, poznatijim jezičkim modalitetima. Na kraju svoje knjige *The Visual Language of Comics* (2013), Kon predstavlja tri vizuelna jezika (američki, japanski i centralnoaustralijski), i daje pravce za buduća istraživanja. Drugo važno ime u lingvističkom pristupu stripu jeste ime Čarlsa Forsvila (Forceville). Dok su Konove studije bazirane na prethodnom radu Reja Džekendofa (Jackendoff), Forsvil sa svojim saradnicima funkcioniše u kognitivnosemantičkom okviru, zasnovanom pre svega na *teoriji pojmovne metafore* (Lakoff and Johnson, 1980, 1999). Glavni cilj Forsvilovih istraživanja bio je da pokaže kako vizuelne manifestacije pojmovne metafore i metonimije nisu samo doslovni prevodi njihovih jezičkih pandana. On smatra da „[...] ukoliko istraživanje neverbalnih i ne čisto verbalnih metafora ne dovede do značajnih rezultata, takav bi ishod ugrozio Lejkofovu i Džonsonovu pretpostavku da mi razmišljamo oslanjajući se na metaforu“ (Forceville & Urios-Aparisi, 2009: 4), kao i da „[...] dalja ispitivanja [u okviru TPM] zahtevaju proširenje analize sa čisto verbalnog diskursa [...] na polje slikovnog i multimodalnog diskursa [...]. Važno je usmeriti takvu analizu na diskurs specifičnih žanrova jer je sam žanr ključni element u tumačenju metafore“ (Bounegru & Forceville, 2011: 209–210). Kako bi ispunila svoj puni potencijal, teorija pojmovne metafore jednostavno mora da se dokaže i u okvirima drugih vidova komunikacije, pored već elaborisanog verbalnog domena (Tasić i Stamenković, 2013: 195). Pored ovih istraživanja, povremeno se jave i ona koja nastoje da obrade drugačije jezičke elemente stripa, a takva su i istraživanja Erika Stejnbruka (Stainbrook, 2003) i Marija Sarasenija (Saraceni, 2000), koja ćemo iskoristiti kako bismo pokazali mogućnost primene analize diskursa na istraživanja stripa. U naredna dva odeljka, postojeće teorijske postavke kombinovaće se sa analizom autentičnog materijala iz stripova kako bi se što bolje ilustrovali pravci primene analize diskursa na strip.

2. Stejnbrukovo Čitanje stripa

Doktorska disertacija Erika Stejnbruka pod nazivom *Reading Comics: A Theoretical Analysis of Textuality and Discourse in the Comics Medium* (Stainbrook

2003) predstavlja dosad najsvieobuhvatniji pokušaj da se elementi jednog pristupa analizi diskursa primene na izučavanje stripa. U svojoj osnovi, Stejnbrukov pristup bazira se, pre svega, na Kinivijevoj teoriji diskursa (Kinneavy, 1971) i na pojedinim postavkama Liča i Šorta (Leech and Short, 1981). Imajući u vidu specifičnost stripa i činjenicu da su u većini slučajeva autori vizuelne i tekstualne komponente različiti, Stejnbruk izdvaja one elemente koji su najrelevantniji za analizu diskursa u stripu i predstavlja ih uz pomoć sledećeg dijagrama:



Kao što vidimo na dijagramu, elementi važni za čitanje *teksta stripa*, koji se sastoji iz *jezičkog teksta* tj. pisanog teksta i *vizuelnog teksta* tj. slika, tiču se autora teksta i implicitnog adresanta, autora grafike i takođe implicitnog adresanta, i, na kraju, čitaoca, koji je istovremeno implicitni adresant i jezičkog i vizuelnog teksta. Upravo ovaj specifični odnos između „dve vrste teksta“ predstavlja prvu temu u Stejnbrukovoj analizi diskursa stripa.

2.1. Nivoi izražavanja

Strip predstavlja složeni tekst sa najmanje dve komponente, slikovnom (grafički tekst) i tekstualnom (pisani tekst). Kako bi učestvovao u diskursu stripa, Stejnbruk tvrdi da čitalac mora da pristane da „miri“ ova dva tekstualna nivoa (Stainbrook, 2013: 135). Pored ovoga, svedoci smo činjenice da često dolazi do svojevrsnog dispariteta u ovim nivoima, a jedan od razloga je to što su autori ova dva nivoa različiti. Priroda kohezije između tekstualnog i grafičkog nivoa može biti različita: uzročna, posledična, repetitivna, kolokaciona, aditivna, itd. Ne samo da čitalac mora da razume znakove iz tekstualne i vizuelne površine teksta stripa, već on konstantno vezuje dva modaliteta diskursa. Kroz tekst u stripu, autor jezičke komponente dobija mogućnost naracije, a činjenica da odnos teksta i slike može da varira, zahteva od čitaoca da ovakav odnos prepozna i shvati bez nekih dodatnih uputstava. Komunikacija između crtača i čitaoca i scenariste i čitaoca najčešće teče paralelno. U najvećem broju slučajeva su tekst i slika prepleteni, kao i u primeru sa slike 2, gde vidimo svojevrsnu komplementarnost u naraciji koja se tiče Tarzanovog obračuna sa tigrom – ovde slika prati tekst (ili obrnuto) i ovakva sprema nam omogućava bolji doživljaj poruke koju nam autori prenose:

Slika 2. Tarzanov obračun s tigrom



Tarzan: Tarzan među majmunima © 2010 Darkwood

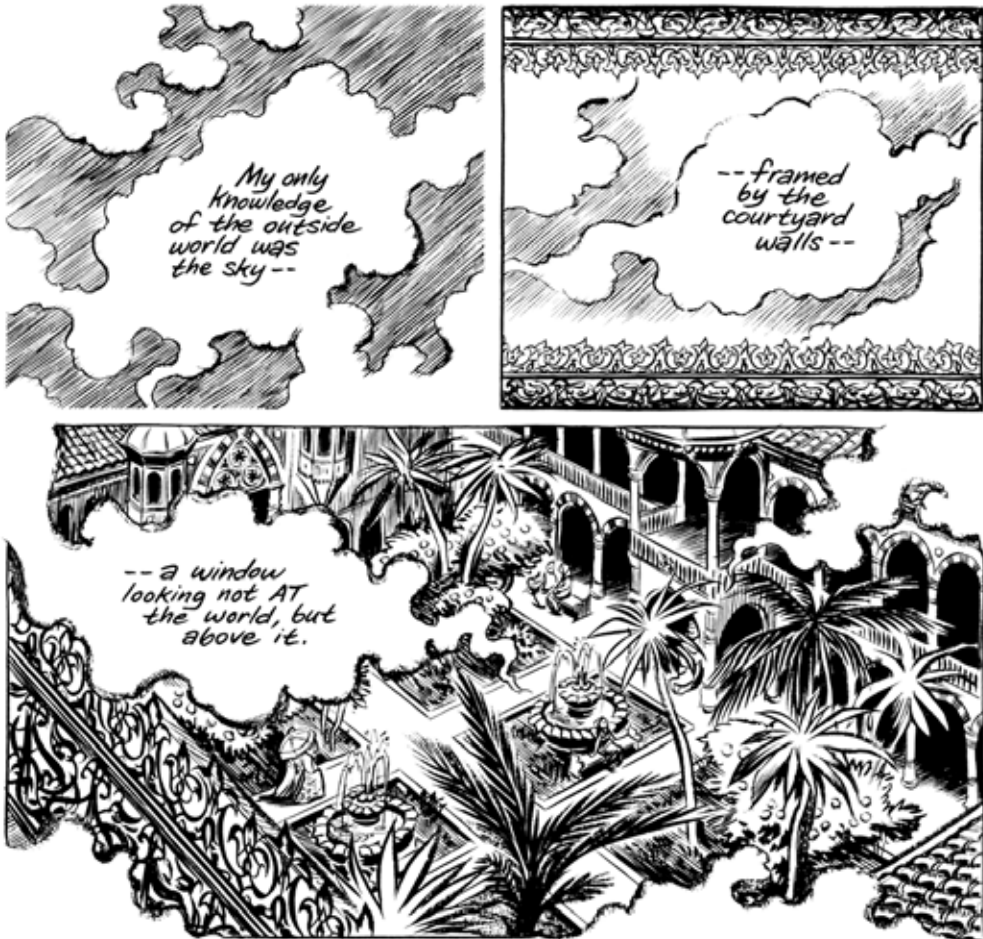
Odnos dva kanala je u prethodnom primeru u najmanju ruku kolokacioni, a na trenutke i uzročno-posledični, jer je stepen „prepletenosti“ prilično visok. Komplementarnost dve vrste teksta može i da varira, odnosno da se veći deo poruke koja se prenosi do čitaoca kreće duž jednog od dva kanala. U primeru iz *Propovednika (Preacher)* na slici 3 vidimo situaciju u kojoj se poruka u većoj meri prenosi tekstualnim putem, dok slika, naročito na levoj strani table, služi kao propratni, aditivni element:

Slika 3. Propovednik



Propovednik 4: Drevna istorija © 2013 Darkwood

Može se govoriti i o konzistentnosti perspektive naracije – u najvećem broju slučajeva dolazi do poklapanja perspektive u dva diskursna kanala – u prethodna dva primera imamo situacije u kojima je i tekstualno i vizuelno kazivanje u trećem licu. U stripu još nalazimo naraciju iz prvog lica, a na slici 4 možemo videti situaciju u kojoj je glavna junakinja i narator u stripu *Habibi*, Dodola, zatočena, pa tekst i slika iz prvog lica imaju zadatak da prenesu poruku koja bi nam omogućila da stvari sagledamo iz njene perspektive:

Slika 4. Habibi – zatočena Dodola i naracija iz prvog lica


Habibi © 2011 Craig Thompson

Tekstualna naracija u prvom licu, naravno, može biti praćena vizuelnom naracijom u trećem licu i ovakav slučaj je veoma čest. Znatno ređe srećemo primere višestruke naracije, pri čemu, na primer, na tekstualnom planu možemo imati naraciju iz prvog ili trećeg lica, a na vizuelnom planu samo jednu od te dve perspektive. Na primeru sa slike 5 iz stripa *Hulk*, vidimo slučaj u kome imamo kombinovanu tekstualnu naraciju iz prvog i trećeg lica i vizuelnu naraciju iz trećeg lica, koja zbog specifične perspektive na trenutak može da se shvati i kao vrlo bliska prvom licu:

Slika 5. Kombinovana perspektiva u *Hulku*



Hulk: The End © 2002 Marvel Comics

Čak i pod pretpostavkom da se u diskursu stripa radi o objedinjenom tekstu, tj. jedinstvenom elementu diskursa (što je naročito slučaj onda kada imamo istog autora teksta i slike) i dalje bi trebalo razmotriti osobine takvog elementa. Prema Kinivijevoj postavci, koju Stejnbruk u potpunosti prihvata, trebalo bi razmotriti modalitete i ciljeve stripa.

2.2. Modaliteti diskursa u stripu

Prema Stejnbroku (Stainbrook, 2003: 149), definisanje konačnog modela klasifikacije modaliteta stripa bilo bi pogrešno, jer bi u narednim analizama bilo ograničavajući faktor – zato on dozvoljava da se modaliteti određuju u zavisnosti od materije koja se proučava. Zbog toga će ovde biti reči o četiri modaliteta koji su deo većine klasifikacija. Osnovni modalitet u stripu je svakako modalitet *naracije*, koja, kako smo videli, može biti iz prvog ili trećeg lica. Tipičan primer modaliteta naracije nalazimo na slici 6, koja prikazuje panel iz stripa *Julia*, sa tekstualnom naracijom u prvom i vizuelnom naracijom iz perspektive trećeg lica:

Slika 6. Naracija u stripu *Julia*



Julia 1: Oči ponora © 2010 Darkwood

Naravno, u stripu možemo da nađemo i elemente koji su po prirodi nenarativni, a najčešći su oni koji iskazuju *opisni* ili *klasifikaciono-evaluativni* modalitet. Elementi koji pripadaju opisnom modalitetu ponekad imaju čisto estetsku funkciju, ali su i neretko povezani sa nekim elementima naracije, pa pružaju bolji uvid u namere naratora. Takav je prikaz devetomesečnog ciklusa trudnoće iz stripa *Habibi*, koji vidimo na slici 7:

Slika 7. Devet meseci trudnoće u stripu *Habibi*



Habibi © 2011 Craig Thompson

U slučaju klasifikacionog modaliteta, nalazimo elemente koji liče na podatke iz enciklopedije – Stejnbrukov primer za ovu vrstu modaliteta jeste Kirbijevo delo *Our Fighting Forces* (Kirby, 1974), gde u formi stripa nalazimo popis automatskog oružja koje je korišćeno u Drugom svetskom ratu – slike oružja prikazane su uz detaljan opis svakog komada. Na sličan način, Krejg Tompson u stripu *Habibi*, koji je ovoj analizi već dao nekoliko primera, daje pojašnjenje elemenata arapskog pisma, a samo pismo služi kao važan element za razumevanje nekih aspekata naracije koja ovom opisu prethodi i sledi nakon njega – ovaj nenarativni segment vidimo na slici 8:

Slika 8. Objašnjenje arapskog pisma u stripu *Habibi*

Most Arabic letters blend together in a cursive flow.

فَاقْطِعْ لِبَانَهُ مِنْ تَعَرُّضٍ وَصَبْلُهُ وَلِخَيْرٍ وَاصْبِلْ خَلَّةَ صَرَامِكُمْ

They shift shape depending on their placement in a word.

ح INITIAL ح MEDIAL ح FINAL JOINED ح

In its initial form, the HAA's tail doesn't swoop down in a sickle, but reaches out to join the next letter. وحيد

The WAAW, however, never connects to the letter following it. وحيد

Habibi © 2011 Craig Thompson

2.3. Ciljevi diskursa stripa

Dok modaliteti diskursa u stripu imaju za zadatak da odgovore na pitanje kako stripovi komuniciraju sa čitaocem, ciljevi diskursa stripa odgovaraju na pitanje zašto se određeni sadržaj prenosi do čitaoca. Tekst i slika se u ovom slučaju sagledavaju kao svojevrsni „artefakt“ koji tek u procesu čitanja ostvaruje svoju diskurzivnu svrhu. Ta svrha se po Kiniviju (Kinneavy, 1971) naziva ciljem diskursa. Kinivijev trougao komunikacije (Kinneavy, 1971: 31) prepoznaje četiri vrste cilja teksta, koje vezuje za pojedinačne elemente u trouglu komunikacije: (1) najpre je tu tekst koji je usmeren ka piscu (enkoderu), koji nazivamo *ekspresivnim tekstom* – on piscu omogućava da izrazi unutrašnje ideje, obično u formi dnevnika ili priznanja; (2) druga vrsta jeste tekst usmeren ka čitaocu (dekoderu) – ovu vrstu teksta Kinivi imenuje *ubeđivačkim tekstom*; (3) tekst čiji je cilj da oslika stvarnost, tj. onaj koji je usmeren ka svetu koji ga okružuje, naziva se *referencijalnim tekstom*; (4) na kraju, vrsta teksta koja je usmerena ka samom sebi, u Kinivijevoj klasifikaciji naziva se *književnim, kazivačkim ili pripovedačkim tekstom*, odnosno tekstom sa književnim ciljem. Stejnbruk (Stainbrook, 2003: 153–157) navodi da za svaku od ovih vrsta teksta i njihovih ciljeva možemo naći adekvatne primere i u svetu stripa, jer i strip sadrži osnovne elemente Kinivijevog trougla komunikacije – dekodera, enkodera, signal i referenta.

Kinivi priznaje da i kod modaliteta i kod ciljeva često možemo da imamo određena preklapanja, pa je jasna klasifikacija teško izvodljiva, a postoji i niz problema vezanih za terminologiju – tekst usmeren ka čitaocu ne mora nužno da bude ubeđivački, a vrsta usmerenosti ka čitaocu i ka npr. stvarnosti svakako nije ista. Mogućnost pronalaženja adekvatnih pandana vrstama diskursa koje je Kinivi predstavio u okviru razmatranja govornih jezika, jeste činjenica da se čak i u slučaju da se radi o dvostrukom enkodiranju (različiti scenarista i crtač) dekodiranje obavlja integralno, jer čitač istovremeno prima oba nivoa teksta stripa. U stripu je situacija takva da ćemo se u najvećem broju slučajeva susretati sa pripovedačkim tekstom, jer strip, a naročito onaj koji pripada „mejnstrimu“, najčešće kazuje o fiktivnoj stvarnosti, ali u ovom mediju svakako ima prostora i za ostale vrste teksta, koje su nekada implicitno sadržane kroz pripovedanje, a često ih prepoznamo kao eksplicitno različite od pripovedačkog teksta.

U primeru iz stripa *Blankets* koji je na slici 9 vidimo slučaj u kome je tekst makar formalno usmeren ka autoru – ovo bi se u okviru Kinivijeve klasifikacije svrstalo u ekspresivni tekst, jer ima formu svojevrsnog dnevnika – autor pripoveda sopstveni doživljaj detinjstva:

Slika 9. Primer ekspresivnog teksta iz stripa *Blankets*



Blankets © 2003 Craig Thompson

Kada je reč o ubeđivačkom tekstu, načini na koje on može da bude usmeren ka čitaocu mogu da budu različiti, pa tako i „ubeđivanje“ može da ima različite forme i podvrste. Najčešći primer stripa usmerenog ka čitaocu jeste onaj koji nalazimo u uputstvima u formi stripa – takav je i strip koji zatičemo u kabinama aviona sa slike 10 – cilj ovakvog stripa je da razjasni putniku kako da otvori pomoćna vrata aviona, koja služe za evakuaciju u slučaju prinudnog sletanja ili drugih nemilih događaja koji mogu da zadese putnike aviona:

Slika 10. Primer ubeđivačkog diskursa stripa iz uputstava za bezbednost u avionu



Tekst ove vrste može da bude i na znatno opasniji način „ubeđivački“ od ovog iz prethodnog primera – ima stripova čiji je zadatak da čitaoca usmere ka prihvatanju određenih vrednosti – ovo je naročito opasno onda kada je strip usmeren ka dečjoj populaciji. Takav je slučaj sa primerom iz katoličkog stripa *Treasure Chest* sa slike 11. Autor ovog stripa američkoj dečjoj populaciji objašnjava na koji je način komunizam usmeren ka uništavanju porodice. Ovo je samo jedan od problematičnih primera iz pomenute serije stripova koji su objavljivani u Sjedinjenim Američkim Državama od 1946. do 1972. godine. Ovaj primer potiče iz vremena Hladnog rata (godina 1961) i ima zadatak da ubedi mladu populaciju u to da je komunizam sam po sebi loš:

Slika 11. Primer ubeđivačkog diskursa stripa iz stripa *Treasure Chest*



Treasure Chest v. 17 © 1961 George A. Pflaum

Kada je reč o trećem cilju diskursa, onom koji se izražava putem teksta usmerenog ka stvarnosti ili svetu oko nas, tj. referencijalnom tekstu, možemo reći da se on najčešće izražava putem modaliteta klasifikacije iz prethodnog odeljka – na slici 12 vidimo panel iz stripa *Habibi* na kome autor skicira i prikazuje razne vrste bilja (samo bilje jeste jednim delom važno za naraciju u ovom stripu, ali je funkcija njegovog prikazivanja u većoj meri aditivna, pa je ovde smatramo pravim predstavnikom referencijalnog teksta). Crteži Krejga Tompsona veoma su bliski onima koje nalazimo u knjigama iz oblasti botanike:

Slika 12. Primer referencijalnog teksta iz stripa *Habibi*



Habibi © 2011 Craig Thompson

Naposletku prikaza elemenata analize diskursa koje je Stejnbruk smatrao važnim za medij stripa trebalo bi navesti i četvrti cilj diskursa u stripu, oličen u pripovedačkim tekstovima – imajući u vidu prirodu stripa, ovo je najčešći cilj u stripu i kao primeri za ovu vrstu teksta mogu poslužiti paneli sa slika 2, 3 i 6.

3. Sarasenijevo viđenje stripa kao verbalno-vizuelnog teksta

Doktorska disertacija Marija Sarasenija pod nazivom *Language Beyond Language: Comics as Verbo-Visual Texts* (Saraceni, 2000) sadrži drugačiji pristup stripu u odnosu na onaj koji smo sreli kod Stejnbruka i samo se jednim delom može vezati za klasičnu analizu diskursa. Za razliku od Stejnbruka, koji preuzima Kinivijev lingvistički model i primenjuje ga na strip, Saraseni gradi sopstveni okvir za analizu stripa kao verbalno-vizuelnog teksta. Saraseni sagledava strip kao multimodalni

tekst koji funkcioniše uz ili pored jezika, pri čemu, poput Kona, strip vidi kao drugu formu jezika. Samu reč *jezik* Saraseni koristi kako bi označio semiotički koncept koda, uz postojanje dodatnih potkodova koji označavaju *tip* jezika (ono što odgovara Konovom pojmu *modalitet* jezika). Proučavanje stripa vidi kao mogućnost da se prošire tradicionalne granice koncepta jezika, uz nadu da će primena elemenata lingvističke analize rasvetliti domen stripa, ali istovremeno poboljšati opšte analize teksta svih vrsta.

Saraseni obrađuje teme poput semiotičke povezanosti između reči i slika u stripu, kao i postojanje kohezivnih elemenata između ove dve vrste jezika, kako u stripovima sa, tako i u onim bez reči. Ovo se može povezati sa prvim problemom koji smo obradili u okviru Stejnbrukovog viđenja analize diskursa u stripu. Saraseni uviđa da slike često služe kao „ispomoć“ pisanom tekstu, s tim što otvara prostor i za druge vrste odnosa između ove dve komponente stripa. Pored ovoga, Saraseni ističe problem naratologije stripa i uloge naratora, a zatim i moguće pedagoške primena stripova. Kao i za Stejnbruka, i za Sarasenija je bitna perspektiva kazivanja i njene implikacije na odnos slike i teksta. „Težinu naracije“ Saraseni vidi kao proizvod stilskih osobina poput izabrane perspektive i vrste prezentacije. Za ovog autora komunikacija između pošiljaoca poruke (autora slike i teksta u stripu) i primaoca poruke (čitača) predstavlja sociološki čin, pa se Saraseni, baš kao i Stejnbruk, interesuje za ideološke implikacije u okviru cilja „ubeđivanja“ – ovakvo viđenje posebno bi bilo zanimljivo razmotriti iz perspektive kritičke analize diskursa. Sarasenijevo viđenje je tako jednim delom vezano za analizu diskursa u stripu, ali se Stejnbrukov pristup čini sistematičnijim i predstavlja nešto povoljniju osnovu za buduće analize diskursa u ovom mediju.

4. Zaključci

Imajući u vidu pristupe Stejnbruka i Sarasenija, možemo zaključiti da strip predstavlja izuzetno povoljno područje za analizu stripa. Ne samo da se postojeće postavke iz tradicionalne analize diskursa u lingvistici mogu primeniti na analizu diskursa u stripu, već sama analiza diskursa može da se na osnovu takve primene obogati novim elementima i novom perspektivom. Činjenica da se Kinivijeva tipologija ciljeva i modaliteta u diskursu, razvijena kao model za verbalne jezike, može u potpunosti primeniti na analizu stripa jeste još jedan argument u prilog tvrdnji da se radi o obliku komunikacije koji zaista možemo nazvati jednim modalitetom jezika. Svojevrсна „saradnja“ teksta i slike koja ima jedinstveni oblik u stripu područje je koje bi se moglo dodatno istražiti, naročito iz kognitivnolingvističke perspektive. Pored ovoga, a imajući u vidu saznanja iz prethodnih tridesetak godina, potrebno bi bilo ispitati primenu novijih i manje „pedagoški orijentisanih“ teorija diskursa na analizu stripa, jer je Kinivijeva postavka iz 1971. godine i Stejnbrukova obrada iste samo jedna od opcija koje su pred nama. Posebno bi bilo interesantno pozabaviti se i kritičkom analizom diskursa pojedinih stripova i sagledati ih iz perspektive epoha u kojima su nastali. Sve u svemu, ovaj rad je, što se tiče našeg podneblja,

samo „zagrebao površinu“ u analizi diskursa u stripu i, nadamo se, otvorio puteve ka budućim istraživanjima u ovom pravcu.

Literatura

- Bounegru, L. and C. Forceville. (2011). Metaphors in Editorial Cartoons Representing the Global Financial Crisis. *Visual Communication* 10, 2, 209–229.
- Cohn, N. (2012a). Structure, Meaning, and Constituency in Visual Narrative Comprehension. Doctoral Dissertation. Boston: Tufts University.
- Cohn, N. (2005). Un-defining “comics”: separating the cultural from the structural in ‘comics’. *International Journal of Comic Art*, 7, 2, 236–248.
- Cohn, N. (2010). The limits of time and transitions: challenges to theories of sequential image comprehension. *Studies in Comics*, 1, 1, 127–147.
- Cohn, N. (2012b). Comics, linguistics, and visual language: the past and future of a field. In *Linguistics and the Study of Comics*, F. Bramlett, ed., 92–118, New York: Palgrave MacMillan.
- Cohn, N. (2013). *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London: Bloomsbury Publishing.
- Eisner, W. (1985/2008). *Comics and Sequential Art*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Eisner, W. (1996/2008). *Graphic Storytelling and Visual Narrative*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Eisner, W. (2008). *Expressive Anatomy for Comics and Narrative*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Forceville, C. and E. Urios-Aparisi. (2009). Introduction. In *Multimodal Metaphor*, C. Forceville, E. Urios-Aparisi, eds., 3–17. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Gubern, R. (1972). *El Lenguaje De Los Comics*. Barcelona: Peninsula.
- Hünig, W. K. (1974). *Strukturen Des Comic Strip*. Hildensheim: Olms.
- Kinneavy, J. L. (1971). *A Theory of Discourse*. New York: W. W. Norton.
- Koch, W. A. (1971). *Varia Semiotica*. Hildensheim: Olms.
- Kunzle, D. (1973). *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from C. 1450 to 1825*. Oakland: University of California Press.
- Lakoff, G. and M. Johnson. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. and M. Johnson. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Leech, G. and M. Short. (1981). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman.
- McCloud, S. (1993/2004). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins.
- Saraceni, M. (2000). Language Beyond Language: Comics as Verbo-Visual Texts. Doctoral Dissertation. Nottingham: University of Nottingham.

- Seldes, G. (1957). *The 7 Lively Arts*. New York: Sagamore Press.
- Sheridan, M. (1973). *Classic Comics and Their Creators: Life Stories of American Cartoonists from the Golden Age*. Los Gatos: Post Era Pubns.
- Stainbrook, E. J. (2003). *Reading Comics: A Theoretical Analysis of Textuality and Discourse in the Comics Medium*. Doctoral Dissertation. Indiana County: Indiana University of Pennsylvania.
- Tasić, M. i D. Stamenković. (2013). Vizuelne manifestacije pojmovne metafore i metonimije u stripu. U B. Dimitrijević i uređivački odbor, ur., *Nauka i savremeni univerzitet 2 – Knjiga 2 – Od nauke do nastave*, 182–198. Niš: Filozofski fakultet.

Dušan Stamenković, Miloš Tasić

DISCOURSE ANALYSIS IN THE VISUAL LANGUAGE OF COMICS

Summary

The main goal of the present paper is to explore the possibilities of applying the tenets of discourse analysis to the medium of comics, starting from the main findings of the two existing analyses of comics discourse. The first of them is Eric Stainbrook's (2003) doctoral dissertation, *Reading Comics: A Theoretical Analysis of Textuality and Discourse in the Comics Medium*, which is based on Kinneavy's (1971) approach to discourse analysis. Stainbrook attempts to use discourse analysis for the purpose of tackling several issues: (1) the relation between the textual and the visual strand in comics, (2) the modes of discourse as applied to comics (e.g. narration, description, classification, evaluation, etc.) and, finally, (3) the aims of discourse which can be achieved through the medium of comics. Our study provides authentic material from various comics to support Stainbrook's approach to these three aspects of discourse. On the other hand, Mario Saraceni, in his doctoral dissertation titled *Language Beyond Language: Comics as Verbo-Visual Texts*, deals with discourse analysis from another perspective and tries to establish an approach which would address issues such as cohesion in verbal texts and in wordless comics, their semiotic relatedness, the relation between the writer and the reader, narratology, as well as potential pedagogical applications related to the analysis of comics. By providing appropriate illustrations, the paper reveals various facets of communicating messages via comics and supports the idea that discourse analysis can be applied to visual languages in almost the same way it is applied to other language modalities. Besides this, its very application to the medium of comics seems to be something discourse analysis can benefit from.

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