

novi

# izraz

časopis za književnu i umjetničku kritiku

# 99–100

Midhat Ajanović Ajan ♦ Nina Alihodžić-Hadžialić

Vedran Ćatović ♦ Sanita Delić

Elvedina Kahrić ♦ Sanja Kobilj Ćuić

Ivan Radeljković ♦ Selma Raljević

Ivan Šunjić ♦ Stana Tadić Pantić

Nikola Tutek

Sarajevo, juli – decembar 2025.

novi  
**izraz**  
časopis za književnu i umjetničku kritiku

**Novi Izraz 99-100**

**Sarajevo, juli – decembar 2025. godine**

Izdavač: P.E.N. Centar u Bosni i Hercegovini

Uredništvo:

Ivan Radeljković (Univerzitet u Sarajevu) - glavni urednik

Sanja Šoštarić (Univerzitet u Sarajevu)

Faruk Šehić, pisac

Urednički savjet:

Damir Arsenijević (Filozofski fakultet Univerziteta u Tuzli, Bosna i Hercegovina)

Tomislav Brlek (Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Hrvatska)

Marina Katnić-Bakaršić (Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu, Bosna i Hercegovina)

Zoran Milutinović (University College London, Velika Britanija)

Stijn Vervaet (Univerzitet u Oslu, Norveška)

Lektor: Ivan Šunjic

Sekretarica: Emina Zubača

UDK: Mirela Rožajac-Zulčić

Adresa: Vrazova 1, 71000 Sarajevo

Tel: (+) 387 33 20 01 55

Email: noviizraz@gmail.com

www.penbih.ba

DTP: Boriša Gavrilović

Štampa: Dobra knjiga, Sarajevo

Tiraž: 100

Časopis u 2025. godini izlazi kao dvobroj.

Časopis je indeksiran u EBSCO i CEEOL međunarodnim bazama podataka.

ISSN 1512-5335 (Print)

**Sanja Kobilj Ćuić**

Univerzitet u Banjoj Luci – Filološki fakultet

sanja.kobilj@flf.unibl.org

## **INTERTEKSTUALNI TRAGOVI I ŽENSKA SUBJEKTIVNOST U RATU: *ISTORIJA ELSE MORANTE I SKRETNICE JASMINE MUSABEGOVIĆ***

UDK 821.131.1.091-31

821.163.4(497.6).091-31

Rad primljen 20. 11. 2025.

Izvorni naučni rad

**Apstrakt:** Rad istražuje moguće intertekstualne i poetičke veze između romana *Istorija Else Morante* i *Skretnice Jasmine Musabegović*, polazeći od pretpostavke o mogućem indirektnom uticaju, proisteklom iz tematske podudarnosti i uredničkog konteksta objavljivanja prevoda romana *Morante* na srpskohrvatski jezik 1987. godine. Analiza se fokusira na ključne dodirne tačke koje oba romana dijele: položaj žene kao Drugog u ratnom okruženju uslovljen specifičnim teretom porijekla dviju junakinja, lirsko-intimistički doživljaj Drugog svjetskog rata kao

svakodnevice, majčinstvo kao politički čin otpora, tjelesnost i snove kao mjesta ispisivanja traume, te otvorene završetke koji upućuju na kontinuirani ciklus nasilja i na mogućnost intertekstualnog dijaloga. U teorijsko-metodološkom okviru, posebna pažnja posvećena je Kristevinoj teoriji semiotičkog i simboličkog kao dviju isprepletenih sila označavanja koje oblikuju subjektivitet i jezik, te Ruddickinom konceptu majčinskog mišljenja kao etičkog i političkog odgovora na rat i nasilje. Komparativna analiza pokazuje da oba romana, iako nastala u različitim nacionalnim i kulturnim kontekstima, dijele zajedničku poetiku ženskog svjedočenja i artikulišu antiratni narativ u kojem književnost postaje prostor otpora, pamćenja i reafirmacije potisnutog ženskog iskustva.

**Ključne riječi:** intertekstualnost, Drugi svjetski rat, trauma, semiotičko, majčinstvo, otpor, svjedočenje, *Skretnice*, *Istorija: sablazan koja traje već deset hiljada godina*

## Uvod

Roman *La Storia* Else Morante objavljen je 1974. godine i odmah po izlasku izazvao je snažne polemike u italijanskim intelektualnim krugovima: dok su jedni slavili Morante zbog humanističke širine i empatije prema marginalizovanima, drugi su joj zamjerali odbijanje da zauzme jasnu ideološku poziciju u prikazu Drugog svjetskog rata, u trenutku kada je ljevičarska misao dominirala kulturnom scenom Italije. U romanu su prikazani fašistički, antifašistički i anarhistički oblici djelovanja, ali nijedan nije postavljen kao rješenje – naprotiv, Morante zadržava kritičku distancu prema svim društveno-političkim oblicima djelovanja, što se najupečatljivije vidi kroz tragične sudbine likova koji ih zastupaju, poput Nine Ramunda i Davidea Segrea.<sup>1</sup> Simbolički gest autorke bio je insistiranje da se roman objavi u jeftinom izdanju, kako bi bio dostupan široj čitalačkoj publici. Posveta romana preuzeta je iz stiha Cesarea Vallega: “Por el analfabeto a quien escribo” (“nepismenom kojem pišem”<sup>2</sup>), čime se dodatno naglašava kontrast između Istorije i onih koji su ostavljeni izvan njenih velikih narativa. Za razliku od podijeljene kritike, publika je reagovala entuzijastično – roman je ubrzo dostigao tiraž od 650.000 primjeraka. Prevod romana na srpskohrvatski jezik objavila je sarajevska izdavačka kuća Svjetlost – Veselin Masleša 1987. godine, u dva toma, u okviru

---

1 Više o društveno-političkim stavovima autorke i reakciji kritike na roman vidjeti u Graziella Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura* (Rim: Carocci editore, 2023), str. 192–200.

2 Elsa Morante, *Istorija: sablazan koja traje već deset hiljada godina*, 2, prev. Razija Sarajlić (Sarajevo: Svjetlost, 1987), I, str. 7.

biblioteke *Feniks*, edicije u kojoj su objavljivana kapitalna djela savremene svjetske književnosti, a koju je književnica, esejistkinja i urednica Jasmina Musabegović uređivala punih trideset godina (1976–2006).<sup>3</sup> Prevod potpisuje Razija Sarajlić, jedna od najznačajnijih prevoditeljki s italijanskog jezika, o čijem kulturnom i intelektualnom djelovanju danas imamo vrlo malo podataka.<sup>4</sup> Godinu dana prije objavljivanja prevoda pod naslovom *Istorija: sablazan koja traje već deset hiljada godina*, Musabegović objavljuje svoj drugi roman *Skretnice* (prvi od tri romana svojevrstne trilogije, nakon kojeg slijede *Most* i *Žene. Glasovi*), u kojem se – kao i u *Istoriji* – tematizuje sudbina glavnog ženskog lika u kontekstu Drugog svjetskog rata. Iako je teško sa sigurnošću rekonstruisati na čiju inicijativu je pokrenut proces prevođenja Moranteinog romana čak trinaest godina nakon italijanskog izdanja (najvjerovatnije ga je predložila Razija Sarajlić, važna kulturna posrednica između Italije i Jugoslavije i bliska krugovima italijanskih književnika XX vijeka), tematska podudarnost ova dva romana i činjenica da je autorka *Skretnica* bila urednica prevoda *Istorije* ukazuju, ako ne na direktan, onda svakako na indirektan uticaj koji je *Istorija* mogla izvršiti na Musabegovićkin roman. Hipoteza ovog rada zasniva se upravo na pretpostavci mogućeg indirektnog uticaja. U skladu s tim, analiza će rasvijetliti tematske i narativne sličnosti između ova dva djela: položaj žene kao Drugog u jeku globalnog sukoba, uslovljen u oba romana specifičnim teretom porijekla dviju junakinja; lirski i intimistički doživljaj rata kao svakodnevice oblikovan specifičnim pripovjednim glasom; majčinstvo kao politički čin otpora u borbi za preživljavanje vlastitog potomstva; tjelesnost i snovi dviju junakinja kroz koje se iscrtava trauma ratnog iskustva; te konačno, iznenađujuće sličan završetak obaju romana, koji otvara prostor za iščitavanje mogućih intertekstualnih preplitanja i poetičkih dodira.

Teorijsko-metodološki okvir komparativne analize *Istorije* i *Skretnica* zasniva se na savremenim i široko prihvaćenim konceptima koji se bave položajem žene u ratu, doživljajem traume kroz tjelesnost te odnosom semiotičkog i simboličkog poretka u književnom tekstu. U radu se posebno oslanjam na antologijska teorijska djela *Revolution in Poetic Language* Julije Kristeve, koja razmatra simbiozu

---

3 Ajla Demiragić i Mirela Rožajac-Zulčić, “Vječni plamen Feniksa: o uredničkom radu Jasmine Musabegović”, *Društvene i humanističke studije*, 25 (2024), 241–256 (str. 241).

4 Razija Sarajlić se trideset i pet godina aktivno bavila prevođenjem sa italijanskog na srpskohrvatski jezik i obratno. Osnivačica je i direktorica Saveza prevodilaca Jugoslavije, te istinska medijatorica između dvije kulture i književnosti. Uprkos velikim postignućima, danas je gotovo nemoguće pronaći detaljnije informacije o ovoj značajnoj ličnosti. Prevela je, između ostalih, *Pinokija* Karla Kolodija, *Grešnicu* Đovanija Verge, *Đip u retrovizoru* Đanija Rodarija i dr. djela.

simboličkog i semiotičkog poretka i *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace* Sare Ruddick, koja razvija etiku majčinskog mišljenja kao otpora nasilju.

### **Položaj žene kao Drugog uslovljen specifičnim porijeklom**

Radnja romana *Istorija: sablazan koja traje već deset hiljada godina* smještena je u Rim tokom Drugog svjetskog rata i prati sudbinu učiteljice Ide Ramundo, udovice i Jevrejke po majci. Nakon što je 1941. siluje njemački vojnik, Ida zatrudni i rađa sina Đuzepea (Uzepea), krhkog i emocionalno izrazito osjetljivog dječaka. Pored njega, Ida ima i starijeg sina Nina, koji prolazi put od mladog simpatizera fašizma do učesnika antifašističkog otpora, a nakon rata postaje sitni krijumčar. Učestale selidbe, gubitak doma tokom bombardovanja, glad i svjedočenje deportaciji rimskih Jevreja oblikuju živote članova ove porodice. Posljedice ratnih užasa nastavljaju se i nakon mira: Nino pogiba u saobraćajnoj nesreći, a Uzepe umire 1947. u napadu epilepsije, bolesti koju je naslijedio od majke. Slomljena gubitkom obaju sina, Ida posljednje godine života provodi u psihijatrijskoj bolnici, u potpunoj mentalnoj dezorijentaciji. Struktura romana organizovana je u poglavljima koja obuhvataju godine od 1941. do 1947, a koja se otvaraju kratkom "istorijskom shemon" ispisanom birokratskim, statističkim tonom. Ove sheme prikazuju globalne ratne operacije, političke odluke i raspodjele moći, a služe kao oštar kontrast intimnim tragedijama "malih ljudi" koje pripovijest prati. Roman završava shemom nazvanom "19\*\*", pregledom događaja od 1948. do 1967. godine, te rečenicom: "... i Istorija se nastavlja..."<sup>5</sup> Time Morante naglašava da nasilje i nepravda ne prestaju okončanjem rata, nego nastavljaju oblikovati živote onih koji su u njihovoj sjeni živjeli i stradali. Važnu emocionalnu dimenziju romana nosi pas Bela, Ninova maremanska ovčarka, koju Uzepe doživljava kao drugu majku. Njena smrt – ustrijeljena je od strane policije prilikom intervencije u Idinom stanu, kako bi mogli prići ugašenom tijelu Uzepea i njegove od bola poludjele majke – simbolički zatvara krug uništenih veza i prekinutih života. Inspiraciju za ovaj roman Elsa Morante pronašla je u vijesti iz crne hronike u kojoj je opisan pronalazak tijela djeteta, njegove majke i psa kojeg je policija morala ubiti da bi mogli prići majci i sinu. Prema potonje nađenim bilješkama autorke, Morante je roman zamislila kao knjigu napisanu protiv istorije, protiv rata, protiv nasilja. Međutim, zabilježiće Morante, pisati protiv istorije je smiješno jer "pisac i pjesnik nisu suci, već svjedoci"<sup>6</sup>

5 Elsa Morante, *Istorija: sablazan koja traje već deset hiljada godina*, 2, prev. Razija Sarajlić (Sarajevo: Svjetlost, 1987), II, str. 312.

6 Marina Zanardo, "Un atto di accusa, e una preghiera: Un autocommento a 'La Storia'", u *Santi, sultani e gran capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, ur. Giuliana Zagra (Rim: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012), str. 149–159 (str. 150).

Glavna junakinja romana Ida Ramundo predstavljena je kao dvostruko marginalizovana u kontekstu ratnih strahota: ona je udovica i majka, obilježena majčinim jevrejskim porijeklom i očevim političkim uvjerenjima (anarhizam).<sup>7</sup> Idina majka Nora, čuvarica simboličkog reda, potiskuje svoje porijeklo i krsti Idu u katoličkoj crkvi, a muževljeve anarhističke ideje u strahu krije od svijeta. Ida je takođe obilježena i iskustvom epilepsije, bolesti koju će naslijediti njen drugi sin Uzepe, a koju Idina majka takođe krije od ljudi, kao dodatnu stigmiju nad njihovom porodicom. U romanu je Ida predstavljena kao vječna djevojčica, čije se postojanje nalazi na granici simboličkog poretka i uslovljeno je nečim aistorijskim što nastanjuje njeno nesvjesno. Naime, Ida nije sposobna da postigne svijest o istorijskom kontekstu u kojem živi, niti o nasilnoj prirodi Istorije u odnosu na nju i druge marginalizovane pojedince. Ona ne čita dnevnu štampu, ne sluša vijesti, niti kritički promišlja o pravilima kojih, kao učiteljica, mora da se pridržava u učionici, u kojoj je u vrijeme fašizma okačen Musolinijev portret. Geto, izolovani kvart u kojem žive rimski Jevreji, postaje njen jedini izvor informacija, jer “odatle je dobijala svoje najglavnije istorijsko-političke vijesti, budući da je s arijcima izbjegavala izvjesne teme, a redovna sredstva informisanja, iz ovog ili onog razloga, slabo je pratila”.<sup>8</sup> Zbog nemogućnosti da na svjesnom nivou obradi traumatska iskustva, Idine unutrašnje rane – silovanje, strah od rasnih progona te neprestana borba za opstanak djece u osiromašenom i bombardovanom Rimu – u romanu se manifestuju kroz snove, halucinacije i napade tjelesne nelagode, posebno kroz osjećaj mučnine, gubitak apetita i postepenu fragmentaciju identiteta. Njena rascijepljenost prisutna je tokom cijelog narativa: Ida neprestano klizi u semiotičko polje, gubeći vezu s materijalnim svijetom i informacijama koje bi je učvrstile u stvarnosti. Ipak, uprkos tom unutrašnjem raspadanju, majčinska funkcija ostaje najstabilniji dio njenog bića. Potraga za hranom za sina, i u najsurovijim uslovima, ostaje njena jedina stalna radnja i predstavlja slabašan, ali uporan oblik otpora ratnim strahotama: “[...] i nastavljala je tako sve dok ne bi pala od umora, i gubila osjećaj za zbivanja, imena, pa i za svoj vlastiti identitet. Nije se više sjećala da je Ida (a niti svoje adrese), i neko vrijeme tumarala je [...] zbunjena, kao da se našla u svijetu maski.”<sup>9</sup>

---

7 Određeni elementi predstojeće analize lika Ide Ramundo, njene rascijepljenosti i odnosa prema traumi, ranije su predstavljani u mom radu “Ida Ramundo’s journey to consciousness in Elsa Morante’s *La Storia*” (2024). Ovdje su dopunjeni komparativnom analizom romana *Skretnice* i novim teorijskim uvidima i interpretativnim smjerovima.

8 Morante, *Istorija*, I, str. 69.

9 Morante, *Istorija*, II, str. 116.

Fragmentacija Idine ličnosti postaje trajno stanje nakon Ninove tragične smrti. To rascjepljenje postaje vidljivo dok Ida posmatra “drugu sebe” sa distance, obraća joj se i doživljava je otuđenu, kao da je postala njen eksternalizovani dio, ne pripadajući joj više:

Gdje se ona sad nalazi? [...] Ida Ida kuda ideš, pogriješila si put. Stvar je u tome da su ta mjesta načinjena od kreča, sve same stvari od kreča koje se svakog časa mogu slomiti i izmrviti. Ona sama je komad kreča i može se lako razbiti u paramparčad i biti uklonjena s ulice.<sup>10</sup>

Idina dezintegracija ličnosti dostiže vrhunac Uzepeovom smrću, kada junakinja gubi razum. Kroz pomenute epizode, koje predstavljaju ključne momente u romanu, Morante istražuje elemente opresije žene i ženskog tijela potekle iz istorije i kulture. “Iako trauma u velikoj mjeri ostaje neizgovorena, ona izranja kroz različita prokliznuća, praznine i snove u romanu”,<sup>11</sup> ističe Veling-Džordži, a ove epizode predstavljaju disocijaciju povezanu sa traumom, te krhkost materijalnog svijeta i osjećaja sigurnosti pojedinca u vihoru rata.

U romanu *Skretnice* prikazana je egzistencija Fatime Malić, žene obilježene porijeklom iz osiromašene hercegovačke begovske porodice. Upravo kako bi izbjegla poniženost koju podrazumijeva spajanje njene osiromašene begovske porodice sa nekim imućnim predstavnikom iste klase, Fatima odabira da se uda za siromašnog Nezira Malića, više pozicioniranog zaposlenika željeznice. Roman prati njen život u nekoliko ključnih etapa: drugu trudnoću u trenutku kada je njen muž Nezir premješten u duboku provinciju zbog otvorenog sukoba s lokalnim moćnicima; privremeno poboljšanje porodičnog položaja i preseljenje u veći grad; te krizu koja nastaje kada je muž napušta zbog druge žene. Fatima je prikazana kao ponosna, proaktivna i razborita žena, koja se s dostojanstvom nosi s nedaćama svakodnevice. Kroz cijeli roman naglašeno je breme Fatiminog porijekla – pripadnost osiromašenom begovskom sloju donosi joj simbolički kapital drugosti i prefinjenosti, ali bez stvarne društvene moći. Njeno dostojanstvo, besprijevodna čistoća doma i stroga samokontrola u javnosti služe tome da se očuva privid uredne i stabilne porodice, uprkos unutrašnjim krizama. Sama junakinja,

---

<sup>10</sup> Isto, str. 112.

<sup>11</sup> Katrin Wehling-Giorgi, “Unspeaking Things Spoken: Transgenerational Trauma, Fractured Bodies, and Visual Tropes in Toni Morrison, Elsa Morante, and Elena Ferrante’s Works”, *Romance Studies*, 4 (2023), 248–266 (str. 255): “While trauma remains largely unspoken, it resurfaces in the novel’s various slippages, gaps, and dreams underscoring the fragile, materially enmeshed makeup of the human body.”

pri jednoj retrospektivnoj refleksiji, priznaje da je “uvijek zadrhtala pred tom porodičnom arabeskom i staleškom, naravno, te apašičarskom dvostrukosti” i da “koliko god s ljubavlju pamti(la) rodni dom, isto toliko je u djevojaštvu prezirala tu klasnu okamenjenost i udajom se s olakšanjem oslobodila njenog tereta”.<sup>12</sup> Rat u romanu započinje u njegovoj središnjici, ali, kao i ostatak naracije, predstavljen je isključivo iz ženske vizure: kao Zlo koje narušava krhku sigurnost, te prijeti i članovima primarne i sekundarne porodice. Njeni stavovi i ponašanje uveliko su obilježeni begovskim porijeklom, ali kako rat odmiče, Fatimina ukorijenjenost u svijet djetinjstva i običaja iz očeve kuće postepeno se transformiše. U susretu s ratnom svakodnevicom dolazi do postepenog oslobađanja od naslijeđenih normi i simboličkih slojeva identiteta, uključujući i one koje je oblikovao patrijarhalni poredak. Posljednji, izrazito simbolički čin ove metamorfoze jeste razmjena majčinih minduša – statusnog obilježja aristokratskog porijekla – za porciju maslaca. Ovaj trenutak, kako pripovjedački okvir nagovještava, posmatra i pripovijeda njena kćerka: svjedoči majčinoj borbi da skine minduše koje su s vremenom doslovno srasle sa njenim tijelom i čije uklanjanje izaziva fizičku bol. Time roman snažno vizualizuje Fatimino odricanje od klase i tradicije u korist golog preživljavanja svoje djece.

Iako *Skretnice* pripadaju žanru istorijskog romana i tematizuju različite aspekte ratnih dešavanja u Drugom svjetskom ratu, njihova specifičnost ogleda se u činjenici da su “glorifikacija herojstva i idealizacija određene političke ideje prelomljene i ispražnjene u svijesti žene za koju je rat uvijek i primarno Zlo, a najvažnija zadaća sačuvati porodicu na okupu”.<sup>13</sup> Za razliku od *Istorije*, u *Skretnicama* izostaju eksplicitne hronologije, statistički presjeci i jasno datirani istorijski okviri. Ipak, roman transparentno prikazuje sve ratne frakcije prisutne u kontekstu Drugog svjetskog rata u Bosni: partizane kojima pripadaju Fatimin muž i sin, njemačku vojnu okupaciju, ustaške i četničke formacije. Fokus, međutim, ostaje isključivo na ličnom, porodičnom i unutrašnjem.

U *Istoriji* je pripovjedni glas emotivno, majčinski blizak likovima: naratorka se povremeno eksplicitno uključuje u tekst kratkim svjedočenjima (npr., kada se opisuje Idin poslijeratni susret sa Vilmom, luđakinjom-prorokinjom iz Geta: “Ida je više nikad nije vidjela; ali *imam* razlog da *mislim* da je još dugo živjela. Čini mi se da *sam* je ne tako davno vidjela u onoj gomili starica koje svakoga dana odlaze

---

12 Jasmina Musabegović, *Skretnice* (Sarajevo: Svjetlost, 1991), str. 89.

13 Dijana Hadžizukić i Vedad Spahić, “Mostar u romanima Jasmine Musabegović”, *Društvene i humanističke studije*, 25 (2024), 35–57 (str. 44).

da nahrane mačke.”<sup>14</sup>) čime se razbija granica između fikcije i neposrednog svjedočenja. Ton i leksika pripovijedanja otkrivaju majčinsku brigu prema likovima: prema Uzepeu, prema Idi – koju nježno naziva “Iduca” – ali i prema sporednim likovima, poput sina porodice koja prihvata Idu i Uzepea u svoj dom tokom ratnih godina. Smrt mladića Đakomina, sina te porodice, na istočnom frontu pripovjedačica rekonstruiše iz pozicije neskrivene majčinske nježnosti. Mladog vojnika zamišlja kako tone u san u položaju u kojem je spavao još kao dijete, čime se njegova smrt simbolički preobražava u povratak djetinjstvu, u stanje prije nasilja – jer, kako naratorica napominje, “zna se, maleni, odrasli ili veliki, mladi, stariji ili stari, u mraku su svi jednaki”.<sup>15</sup> Ova duboko potresna scena, oslobođena svake patetike, završava rečenicom pripovjedačice: “Laku noć, plavojko.”<sup>16</sup>

U *Skretnicama* se pripovjedni planovi dinamičnije prepliću. Često se iz trećeg lica pripovijedanja sklizne u prvo lice, čime se naglašava još snažniji uvid u Fatiminu svijest, iz čije perspektive dominantno posmatramo spoljne događaje. Pred kraj romana (XV i XVI poglavlje) dolazi do pomaka prema ispovjednom tonu: Fatima preuzima pripovijedanje u prvom licu, označavajući simbolički povratak sebi sa tačke na kojoj joj se, zbog strahota koje je vidjela i naslutila, činilo da “više nije dolazila sebi”,<sup>17</sup> kao da je “iscurila” i nestala u nepovrat, te se pitala kako će nastaviti da postoji “kada se već jednom smrt useli u misli”.<sup>18</sup> Sam završetak pripovijesti, koji označava kraj rata, iz perspektive je Fatimine kćerke. Ona gleda majku dok prodaje posljednji simbol svog begovskog porijekla – par minđuša – za kanticu maslaca, kako bi ga djeca jela uz pogaču. Ova scena istovremeno zaključuje ratnu naraciju i potvrđuje potpunu unutrašnju i klasnu transformaciju glavne junakinje. Zanimljivo je i da se glavna junakinja tokom romana različito imenuje (Fatima, Fata, a zatim Timka), što odražava njenu unutrašnju transformaciju, ali i promjene u načinu na koji je drugi vide.

### Lirski i intimistički doživljaj rata kao svakodnevice oblikovan specifičnim pripovjednim glasom

Rat kao svakodnevica – oksimoron je koji najpreciznije odražava žensku poziciju u ratnom iskustvu: koegzistencija straha i normalnosti, rasula i reda, naročito onda kada su na sceni djeca koja moraju biti zaštićena. Taj spoj izvanrednog i

---

14 Morante, *Istorija*, II, str. 126; kurziv S. K. Ć.

15 Isto, str. 32.

16 Isto, str. 32.

17 Musabegović, str. 228.

18 Isto, str. 240.

svakodnevnog posebno obilježava narativne matrice obje junakinje koje u okvirima radikalnog nasilja nastoje zadržati kontinuitet života i minimalne rituale sigurnosti.

Da je upravo svakodnevica ključ za razumijevanje ratnog iskustva, svjedoči i osvrt Teodora Anđelića iz 1995. godine objavljen u *Borbi*. Govoreći o ratu u Bosni i Hercegovini, Anđelić poziva čitaoce da prvi put ili ponovo uzmu u ruke *Istoriju* Else Morante, jer, kako navodi, “nema boljeg razumevanja rata u Bosni i Hercegovini nego ako ga razumemo kao svakodnevicu – ‘istoriju kojoj ne trebaju spoljašnji znaci (Irving Hau)’”.<sup>19</sup> U tom pozivu prepoznaje se ne samo univerzalnost Moranteine vizije rata već i potvrda da se rat najtačnije prelama kroz prizmu malih, anonimnih života i elementarnih radnji, koje postaju mjesta otpora i preživljavanja.

U *Istoriji* se Idina svakodnevica svodi na očajničku potragu za hranom koje je u ranjenom i uništenom Rimu sve manje. Tako Ida biva uključena u “[svoj] privatni rat za goli život, koji je s vremenom postajao sve suroviji”.<sup>20</sup> U nekom trenutku plaha i stidljiva žena biće prisiljena da krađe hranu kako bi prehranila slabašnog Uzepea. Slična dinamika pojavljuje se i u *Skretnicama*, nasuprot velikim istorijskim brojkama i globalnim mehanizmima rata, Musabegović gradi sliku rata kao svakodnevnice: “kroz prizore vozova punih vojnika, oružja i izgubljene mladosti”;<sup>21</sup> kroz glad, iscrpljenost i nemoć malog čovjeka. Fatima, suprotno spoljnim događajima i smjenama uniformi i vlasti, odlučuje da rat ne smije ući u dom: “Pred djecom, i u domu, nije se smjelo više govoriti o ratu i vanjskom svijetu: bojala se za sve njih.”<sup>22</sup> Iako zauzima pasivnu nasuprot njene ranije proaktivne pozicije, Fatima na taj način beskompromisno čuva porodični prostor. Kao i Ida, i Fatima se u potpunosti zatvara prema vijestima izvana i fokusira isključivo na prehranjivanje svoje djece i očuvanje njihove egzistencije.

Ipak, u ključnim trenucima opšte ugroženosti, njena zatvorenost iznenada puca: “Najednom se raspukla ona njena zatvorenost u jednu jedinu misao: moja porodica i njen interes u svemu. Prepustila se i otvorila životu i nekoj široj i neodređenoj dobroti.”<sup>23</sup> Fatima tako hrani vojnike u prolazu domaćim hljebom,

---

19 Anđelić Božidar, “Pohota za sukobima ili: nedovršiv zločin” (*Borba*, 22.–23. 7. 1995.), dostupno u *Istorijske novine* <[https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB\\_00064\\_19950722](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00064_19950722)| page:5|query:%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5%20%D0%B5%D0%BB%D0%B7%D0%B0> [pristupljeno 3. 12. 2025.]

20 Morante, *Istorija*, I, str. 145.

21 Musabegović, str. 117.

22 Isto, str. 136.

23 Isto, str. 138.

odgovarajući na njihovu ranjivost majčinskim i ljudskim altruizmom. Mladi vojnici koje hrani zapažaju u njoj “sliku visoke i vitke žene, mlade i lijepe, iz koje je i u kretnjama, haljini, frizuri, mirisao jedan drugi svijet... svijet koji nije otvoren i dostupan vojniku namjerniku”.<sup>24</sup>

U oba romana rat se, dakle, svodi na elementarnu borbu za hranu i goli opstanak. I Ida i Fatima odgovaraju na istorijsko nasilje istom vrstom majčinske fokusiranosti: isključivanjem spoljnog svijeta i održavanjem prostora doma kao toposa utočišta. Ali obje, u presudnim trenucima, ipak otvaraju krug brige i prema drugima – što ih ujedno približava univerzalnoj etici ženskog ratnog iskustva. Tako iskustvo rata postaje – maternalno mišljenje: briga, zaštita, odgovornost kao politički čin. U knjizi *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*, Rudik (Ruddick) razlikuje dva temeljna majčinska napora ka miru koja se razvijaju u privatnom prostoru, ali mogu poslužiti kao osnova za pacifistički angažman u javnoj sferi. Prvi obuhvata nastojanje majki da uspostave nenasilne odnose s djecom i da se odupru nasilju uprkos stalnim iskušenjima i iscrpljenosti. Drugi se odnosi na sposobnost majki da prihvate i odgovore na ranjivost i tjelesnost djeteta s brigom, bez obzira na njegovu zahtjevnost i nepredvidivost, te promjene kojima je izložena, iz čega proizilazi svijest majki o važnosti tjelesnosti, a time i njihov antimilitaristički stav kojim se sprečava uništavanje i ubijanje tijela/čovjeka. Posebno nam je važan upravo drugi napor koji Rudik opisuje, a koji počiva na prihvatanju tjelesnosti u svim njenim oblicima, formama i promjenama. Simbolički poredak često nastoji potisnuti ili ušutkati tjelesne fluide, bol, patnju i fragmentovanost – elemente koje majčinska praksa nužno prepoznaje, prihvata i brižno obrađuje. U kontekstu rata, žene su, prema Rudik, one koje najdublje razumiju težinu i značenje “ljudskog mesa”,<sup>25</sup> jer su upravo one suočene s naturalističkim iskustvom poroda i ranjivosti tijela od samog početka života.

U romanu *Skretnice*, pacifizam glavne junakinje izranja upravo iz takvog razumijevanja tjelesnosti i smrtnosti: iskustvo majčinstva i neposredne brige o tijelu u njegovoj najranjivijoj fazi uči Fatimu da u svim učesnicima rata i u onima koji je okružuju prepoznaje “zgomiljana mesišta”, “rašćupano, krvavo meso što se biba

---

24 Isto, str. 137–138.

25 *Human flesh* je izraz koji Rudik koristi u odvojenom poglavlju “Histories of Human Flesh” kako bi uspostavila vezu između odnosa žene prema tjelesnom koje je zapadnjačka kultura smatrala inferiornim u odnosu na duh. Rudik ističe kako upravo žene-majke shvataju težinu i vrijednost ljudskog mesa, zahvaljujući iskustvu poroda i njegovanja krhkog tijela potomstva, što stvara idealne uslove za njegovanje antimilitarističke slike svijeta. Vidjeti u Sara Ruddick, *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace* (Boston: Beacon Press, 1989; 1995), str. 185–219.

u svojoj svježini”.<sup>26</sup> Ljudsko meso nema uniformu niti političku ideologiju; sve sudbine učesnika rata neminovno vode ka uništenju i smrti. Iz tog uvida proizlazi Fatimina želja da rat bude okončan, jer je “primarni zadatak izrazito antimilitarističkog majčinskog mišljenja da u svom (materinskom) radu čuje glas razuma – dovoljno pun ljubavi i dovoljno snažan – da može govoriti u ime mira”.<sup>27</sup>

### **Tjelesnost i snovi – trauma ratnog iskustva**

U teoriji Julije Kristeve, semiotičko označava pre-jezički, tjelesni i afektivni sloj označavanja koji prethodi ulasku u simbolički poredak. Semiotičko je povezano s prededipovskom vezom s majkom, s ritmovima tijela, nagonima, glasovima, zvukom i nesvjesnim procesima kondenzacije i pomjeranja. Nasuprot tome, simboličko pripada domeni društva i zakona: ono je prostor jasno određenih značenja, normi, logike i jezičke artikulacije. Kristeva ne posmatra ova dva registra kao opoziciju, već kao dijalektičko preplitanje: subjekt je uvijek istovremeno i semiotički i simbolički, a jezik koji proizvodi nikada nije “čist”, već je prožet ritmovima tijela i društvenim normama. Semiotičko, dakle, stalno probija simbolički poredak i omogućava transformaciju subjekta i diskursa. U kontekstu književnosti, ulazak semiotičkog u tekst manifestuje se kroz snohvatice, snove, halucinacije, fragmentarne ritmove. Ove forme otvaraju prostor za potisnute impulse, osjećanja i tjelesna iskustva koja ne mogu biti u potpunosti artikulisana unutar simboličkog. Kod obje junakinje analiziranih romana, tendencija “klizanja” u semiotičko – kroz njihove snove, halucinatorne slike i fantazmatske vizije – omogućava pristup onome što je društveno potisnuto: bolu, traumama, ali i mogućnosti realizacije drugačijeg oblika sopstva koje ne nalazi mjesto u jeziku norme. Time književno djelo postaje prostor u kojem semiotičko ulazi u dijalog sa simboličkim. Kao što Kristeva ističe, kreativni čin uvijek zahtijeva prisustvo i libida i simboličke strukture, njihove napetosti i njihovu međusobnu razmjenu: inovacija nije ni puko ponavljanje dominantnog (očinskog) diskursa ni prosta regresija u arhaičnu (materinsku) sferu, već njihovo produktivno preplitanje.<sup>28</sup>

U tom smislu, prikazi snova i halucinacija kod junakinja oba romana nisu tek narativna sredstva, već ključni teorijski momenti koji raskidaju linearni simbolički poredak i omogućavaju da potisnuto – tjelesno, žensko, pre-jezičko – progovori, otkrivajući skrivene slojeve njihovog subjektiviteta i ratom oblikovane traume.

<sup>26</sup> Musabegović, str. 248.

<sup>27</sup> Ruddick, str. 205: “It is primary task of a distinctly antimilitarist maternal thinking to hear in her labor a voice of reason loving and fierce enough to speak for peace.”

<sup>28</sup> Julia Kristeva, “‘Unes femmes’: The Woman Effect”, u *Julia Kristeva: Interviews*, ur. R. M. Guberman (New York: Columbia University Press, 1996), str. 103–121 (str. 109).

Unutrašnji svijet junakinja postaje mapa traume – Ida ostaje zarobljena u njoj, Fatima uspijeva integrisati iskustvo. I ovdje je moguće objašnjenje potrebno tražiti u majčinskoj funkciji, jer Ida doživljava gubitak oba sina, dok Fatimino potomstvo kraj ratnog vihora i bezumlja doživljava preobraženo bolnim iskustvom viđenim iz djetinje perspektive, ali ipak živo. Takođe, u romanu *Istorija* opisano je iskustvo majčinstva kao rezultat čina silovanja. Kada Ida nakon traumatičnog iskustva spozna da je ostala u drugom stanju, njen osjećaj nelagode, stida i izopštenosti ogleda se kroz tjelesne reakcije i halucinacije. Kroz tjelesno se na površini pojavljuju semiotički elementi, kao način otpora stanju ropstva u kojem se junakinja nalazi: “U času kada bi je mučnina natjerala na povraćanje, činilo joj se da se prošlost i budućnost i njena čula i sve stvari na svijetu vrte u jednom jedinom krugu, u raspadanju koje je bilo i oslobođenje.”<sup>29</sup>

Motiv udvajanja/rascjepljenosti lika ogleda se kroz tjelesno nakon traume silovanja, kada se Ida osjeća još više otuđeno od svog tijela: “nakon onog zlosretnog popodneva, sada se u društvu sa svojim tijelom osjećala usamljenijom, [...] nije mogla da ne zaplače pri nekoj intimnoj kretnji.”<sup>30</sup> Idin odnos prema vlastitoj tjelesnosti, karakterišu nelagoda i stid: “nikada nije bila intimna sa svojim tijelom [...]. Jedna jedina trudnoća bila je dovoljna da ga, kao kakva bolest, zauvijek deformiše.”<sup>31</sup> Idino tijelo je “podložno izvjesnim neravnomjernostima”, a materica je “kod nje kao neka ružna rana”.<sup>32</sup> Prije braka, njena majka joj seksualni odnos opisuje kao “nužnu radnju, kojoj se poslušno valja podvrgnuti, i koja nije toliko bolna”.<sup>33</sup> Ovi elementi ukazuju na podređenost žena muškarcima, njihovu prvenstveno prokreativnu ulogu u društvu, i potpuni nedostatak svijesti o sopstvenoj tjelesnosti. Kako objašnjava Stefaniya Porčeli (Stefania Porcelli), Idin “stidljiv odnos prema seksualnosti” potvrđuje Morantein prikaz žena kao žrtava institucionalizovanog silovanja, koje su svedene na svoju ulogu majke.<sup>34</sup>

Fatima je u romanu takođe predstavljena kao izrazito rascijepljena ličnost. Na površini ona poslušno ispunjava rodno propisane uloge supruge, majke, kćerke i sestre, ali se kroz tok njenog unutrašnjeg monologa – naročito kroz halucinacije izazvane narkozom nakon operacije, kao i kroz snohvatice i snove – otkriva njena stvarna punoća i autentične težnje. U njenoj svijesti stalno je prisutna snažna

---

<sup>29</sup> Morante, *Istorija*, I, str. 100.

<sup>30</sup> Isto, str. 97.

<sup>31</sup> Isto, str. 97.

<sup>32</sup> Isto, str. 99.

<sup>33</sup> Isto, str. 45.

<sup>34</sup> Stefania Porcelli, “As if he Wanted to Murder Her: Fear, Disgust, and Anger in *La Storia*’s Rape Scene”, *Close Encounters in War Journal*, 1 (2018), 65–81 (str. 71–72).

autocenzura, koju tek povremeno probijaju semiotički elementi: afektivni, tjelesni i intuitivni impulsi koji narušavaju disciplinu simboličkog poretka.

Upravo ti prodori omogućavaju jasnije sagledavanje Fatiminog iskustva tjelesnosti i majčinstva, koje je na početku romana opisano kao “krvavi biološki ženski vulkan (koji se) otvorio i nametnuo i bolom i strahom i opasnošću, ali i radošću i uživanjem”.<sup>35</sup> Čak i kada sebi prizna bol i usamljenost majčinstva proživljenog u “zabiti”, daleko od porodice, Fatima odmah aktivira mehanizam samonadzora, ublažavajući negativne osjećaje obaveznim dodatkom pozitivnih emocija. Ta unutrašnja fragmentacija postaje vidljiva i u paralelnim tokovima misli koje se pletu uz svakodnevne kuhinjske poslove: sjećanja na djetinjstvo i nestašluke sa Dženetom, potisnuta želja da postane ljekarka, fantazije o životu koji bi bio manje težak i manje skučen od onoga u koji je uronjena.

Posebno mjesto u Fatiminom unutrašnjem svijetu zauzimaju snohvatice i snovi, koji u romanu imaju i anticipacijsku i simboličku funkciju. Najčešće se javlja san o amidži koji joj se ukazuje u ključnim trenucima i najavljuje trenutke kada će morati donijeti važnu, samostalnu odluku.<sup>36</sup> Ovi snovi djeluju kao unutrašnji kompas junakinje: oni svjedoče o njenoj dubokoj emocionalnoj i intuitivnoj reaktivnosti, o njenoj inteligenciji i snazi – osobinama koje daleko nadmašuju okvire sredine u kojoj živi. Upravo zato Fatima je prisiljena da se neprestano prilagođava i maskira, kako bi zaštitila sebe od posljedica sopstvene istine i od snage vlastitog, još uvijek nedovoljno prihvaćenog glasa.

## Zaključak

Epilog romana *Istorija* uvodi još jednu istorijsku ravan – poslijeratne godine (1962–1967). Na samom kraju sažetka pominju se “masovna deportovanja u logore i hapšenja”,<sup>37</sup> a kako smo već napomenuli, roman ima otvoren kraj u kojem je naglašeno kako istorija nastavlja sa svojim krvoprolićima. U *Skretnicama*, pak, posljednja rečenica glasi: “Tako se završio rat, a počeo mir, ako mira uopšte ima.”<sup>38</sup>

Tako završne rečenice ova dva romana funkcionišu kao intertekstualni dijalog, koji nije nužno potrebno tumačiti kroz prizmu uticaja jednog književnog modela na drugi, već kao matrilinijsku nit u antiratnoj ženskoj naraciji. Oba narativa svojim otvorenim završecima svjedoče o dubokoj sumnji u mogućnost ostvarivanja pacifističke slike svijeta.

---

35 Musabegović, str. 39.

36 Isto, str. 90.

37 Morante, *Istorija*, II, str. 312.

38 Musabegović, str. 268.

U prilog ovoj tvrdnji – da rat nikada ne prestaje u narativima žena – podsjetimo na roman nobelovke Svetlane Aleksijevič *Rat nema žensko lice*, u kojem su sabrana svjedočanstva nekoliko stotina sovjetskih žena koje su aktivno učestvovala u Drugom svjetskom ratu. Zajednička nit i u tim svjedočanstvima jeste poruka da se rat ne završava njegovim prekidom: osim što ukazuje na nepomirljiva politička i društvena previranja čijim smo odjecima izloženi još od sedamdesetih godina naovamo, ona govori i o traumama i unutrašnjim lomovima koji tek kroz pripovijedanje – kroz kanalisanje semiotičkog – mogu početi da zarastaju, ako već ne mogu u potpunosti da zacijele.

Bez obzira na devastirajuću istorijsku sliku dvadesetog vijeka kao prostora masovnih krvoprolića i stradanja nedužnih u analiziranim romanima, i Musabegović i Morante ipak pokazuju znakove vjere u iscjeljujuću i svjedočanstvenu moć umjetnosti. U kontekstu ženskog iskustva rata, put pripovijedanja i u *Istoriji* i u *Skretnicama* prolazi kroz majčinsko, u užem i u širem smislu tog pojma: kroz brigu za Drugog, kroz altruizam, ali i kroz rehabilitaciju sadržaja i iskustava koje su društvene norme potisnule ili marginalizovale. Ženski glas, koji je decenijama bio potcjenjivan ili utišavan, u književnosti pronalazi prostor u kojem trauma može biti izgovorena, artikulisana i transformisana. Upravo u toj mogućnosti transformacije – u kanalisanju potisnutog i u vraćanju subjektivnosti onima koji su je izgubili – književnost potvrđuje svoju regenerativnu moć.

### LITERATURA

Aleksijevič Svetlana, *Rat nema žensko lice* (Beograd: Čarobna knjiga, 2015)

Anđelić Božidar, “Pohota za sukobima ili: nedovršiv zločin” “Pohota za sukobima ili: nedovršiv zločin” (Borba, 22.–23. 7. 1995.), dostupno u *Istorijske novine* <[https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB\\_00064\\_19950722|page:5|query:%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5%20%D0%B5%D0%BB%D0%B7%D0%B0](https://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pp|issue:UB_00064_19950722|page:5|query:%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5%20%D0%B5%D0%BB%D0%B7%D0%B0)> [pristupljeno 3. 12. 2025.]

Demiragić Ajla i Mirela Rožajac-Zulčić, “Vječni plamen Feniksa: o uredničkom radu Jasmine Musabegović”, *Društvene i humanističke studije*, 25 (2024), 241–259

Hadžizukić Dijana i Vedad Spahić, “Mostar u romanima Jasmine Musabegović”, *Društvene i humanističke studije*, 25 (2024), 35–57

Kristeva Julia, *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia University Press, 1984)

Kristeva Julia, “‘Unes femmes’: The Woman Effect”, u *Julia Kristeva: Interviews*, ur. R. M. Guberman (New York: Columbia University Press, 1996), str. 103–121 (razgovor vodila Elaine Boucquoy)

Morante Elsa, *Istorija: sablazan koja traje već deset hiljada godina*, 2, prev. Razija Sarajlić (Sarajevo: Svjetlost, 1987)

Morante Elsa, *Pro o contro la bomba atomica*, ur. Cesare Garboli (Milano: Adelphi, 1987)

## Sanja Kobilić Čuić Intertekstualni tragovi i ženska subjektivnost u ratu...

Musabegović Jasmina, *Skretnice* (Sarajevo: Svjetlost, 1991)

Porcelli Stefania, "As if he Wanted to Murder Her: Fear, Disgust, and Anger in *La Storia*'s Rape Scene", *Close Encounters in War Journal*, 1 (2018), 65–81

Ruddick Sara, *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace* (Boston: Beacon Press, 1989; 1995)

Wehling-Giorgi Katrin, "Unspeakable Things Spoken: Transgenerational Trauma, Fractured Bodies, and Visual Tropes in Toni Morrison, Elsa Morante, and Elena Ferrante's Works", *Romance Studies*, 4 (2023), 248–269

Zanardo Marina, "'Un atto di accusa, e una preghiera': Un autocommento a 'La Storia'", u *Santi, sultani e gran capitani in camera mia: Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, ur. Giuliana Zagra (Rim: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2012), str. 149–159

### **Intertextual traces and female subjectivity in the war in Elsa Morante's *History* and Jasmina Musabegović's *Skretnice***

**Summary:** This paper explores the possible intertextual and poetic connections between Elsa Morante's *History: a Novel* and Jasmina Musabegović's *Skretnice*, starting from the hypothesis of an indirect influence grounded in their thematic affinities and in the editorial context surrounding the 1987 Serbo-Croatian translation of Morante's novel. The analysis focuses on several key points of convergence: the position of the woman as the Other within the wartime setting; the specific burden of origin carried by both protagonists; the lyrical and intimate perception of everyday life under global conflict; motherhood as a political act of resistance; and the role of corporeality and dreams as narrative spaces where trauma is inscribed. The study also highlights the strikingly similar open endings of both novels, which suggest a continuous cycle of violence and invite further intertextual reading. The theoretical and methodological framework draws on contemporary feminist and poststructuralist approaches. Particular attention is dedicated to Julia Kristeva's concepts of the semiotic and the symbolic, understood as intertwined forces that shape subjectivity and language, as well as to Sara Ruddick's notion of maternal thinking as an ethical and political response to war and violence. The comparative analysis demonstrates that, despite their different cultural and national contexts, both novels articulate a shared poetics of female testimony, offering an anti-war narrative in which literature becomes a space of resistance, remembrance, and the reaffirmation of marginalized female experience.

**Key words:** *intertextuality, the Second World War, trauma, the semiotic, motherhood, resistance, witnessing, Skretnice, History: A Novel*

**Sanita Delić**

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

sanita.delic@live.com

## **OBLIKOVANJE STVARNOSTI U DIGITALNOM DOBU U *PROBNOJ FAZI* THOMASA PYNCHONA**

UDK 821.111(73).09-31

Rad primljen 21. 10. 2025.

Izvorni naučni rad

**Apstrakt:** Primarni cilj ovog rada je pokazati kako Maxine Tarnow, istražiteljka poslovno-finansijskih prevara i glavna junakinja romana *Probna faza* (*Bleeding Edge*) Thomasa Pynchona iz 2013. godine, otkriva novu tehnološku paradigmu utjelovljenu u obliku interneta. Iako pokušava izvršiti racionalnu rekonstrukciju samog fenomena interneta, ona nailazi na neuspjeh, jer stare alate nije moguće koristiti za opisivanje novih fenomena. Pynchon, ironizirajući klasični detektivski pristup, prikazuje svijet početka 21. stoljeća kao prostor u kojem se individualni glasovi gube u kakofoniji medija, dok ekonomske elite djeluju izvan domašaja običnih ljudi poput Maxine. Kroz njen rad na slučaju “Gabriel Ice” roman otvara pitanja o tome kojim informacijama vjerovati i na koji način iz fragmentiranih podataka formirati osjećaj stvarnosti. U ovom radu tvrdit će se da roman usvaja

epistemološki pristup razvoju likova, što podstiče pitanja o tome kojim informacijama Maxine vjeruje te kako ih koristi za konstruisanje svog razumijevanja stvarnosti. Za razliku od tradicionalnih detektivskih priča koje obećavaju istinu i rješenje, Pynchon podriva očekivanja i postepeno udaljava radnju od početnog cilja. Analiza se zasniva na kritičkom preispitivanju kartezijanskog epistemološkog okvira (Descartes) kroz prizmu postrepresentacionističkih učenja Wittgensteina, Rortyja i Derride, pri čemu Maxinina potraga biva interpretirana kao ilustracija ograničenosti racionalističkih modela u kontekstu digitalne modernosti.

**Gljučne riječi:** Maxine Tarnow, internet, *Probna faza*, Thomas Pynchon, racionalizacija

## Uvod

S radnjom smještenom u New Yorku početkom 2001. godine, roman *Probna faza* prikazuje razdoblje ubrzanog tehnološkog razvoja i naglog uspona interneta. Pynchon vješto koristi društveni kontekst neposredno prije i nakon terorističkih napada 11. septembra 2001. godine kako bi istražio složeni odnos tehnologije, nadzora i lične privatnosti. Napadi služe kao katalizator za širenje masovnog straha među građanima, ali i za opravdavanje sveobuhvatne kontrole, intenzivnog nadzora i sistematskog zastrašivanja od strane političkih struktura, što dovodi do zadiranja u privatnost pojedinca i ograničavanja osnovnih ljudskih sloboda. Ovo su samo neke od tema koje se provlače kroz pinčonovsko ironično i kritičko prikazivanje iskustava i nedaća brojnih likova, na neobičan način povezanih s protagonistkinjom Maxine Tarnow.

Na početku romana dolazak proljeća stoji u oštrom kontrastu s turobnom stvarnošću siromašnih ljudi koji spavaju na ulicama zatrpanim smećem i praznim limenkama piva, što je ujedno i motiv koji se, u različitim varijacijama, provlači kroz cijeli narativ. Dok gradske četvrti kojima se krećemo zajedno s Maxine umnogome podsjećaju na prljave ulice pune beskućnika i unesrećenih ljudi iz romana *Objava broja 49* (*The Crying of Lot 49*), priroda se zloslutno nadvija nad ogromnim stambenim zgradama i drugim zdanjima koja simbolizuju nadmoć američke ekonomije i potpuno drugi i drugačiji svijet, skriven iza njihovih zidina. Te zgrade poprimaju gotovo natprirodno prisustvo, prožeto sablasnom aurom, a Maxininu pažnju privlači zgrada Dezert, koja će se ispostaviti kao bitna pri rješavanju njenog prvobitnog zadatka, naime slučaja "Gabriel Ice". Ona primjećuje da su "i druge zgrade možda uklete, ali ova je sama po sebi delovala kao nešto neupokojeno, kameni zombi, što ustaje kada padne noć, pa se nevidljivo šunja gradom

da izivi svoje skrivene porive”.<sup>1</sup> Sveprisutna atmosfera straha i nesigurnosti navodi protagonisticu da svakog dana prati svoja dva sina, Ziggyja i Otisa, u školu, čime se jasno oslikava opasno i nepredvidivo okruženje izvan njihovog doma. Kroz slučajni susret s nekadašnjim režiserom dokumentaraca Regom Despardom Maxine dobija prva saznanja o sumnjivim radnjama i transakcijama firme za računarsku bezbjednost, hašslingerz (eng. *hashslingerz*), čiji je generalni direktor upravo Gabriel Ice. Od tog trenutka postaje zaokupljena ovim slučajem, uprkos tome što više nije aktivna kao istražiteljka finansijskih i korporativnih prevara. Maxine ulaže sve napore da razotkrije veo misterije koji obavlja ovu kompaniju, čije poslovanje funkcioniše na načine nepoznate javnosti, uz upotrebu darkneta i avatara u virtuelnoj stvarnosti: “I sve što njih zanima je onaj deo zbog koga možeš negde da ideš a da ne ostavljaš tragove.”<sup>2</sup> Upravo zbog konteksta koji joj je potpuno nepoznat, kao i tehnika koje koristi pri razrješenju slučaja, Maxine će se gubiti i iznova lutati, dolazeći u društvo tajkuna koji eksploatišu jeftinu radnu snagu za svoje mutne poslove i ilegalne aktivnosti, prevaranata, teoretičara zavjera, umjetnika, ubica, hakera i drugih sličnih likova. Kroz njena iskustva tematizirat će se digitalna savremenost predstavljena u romanu, a termin će se koristiti paradigmatički, dakle kao onaj koji označava velike tehnološke promjene koje su oblikovale društveni i kulturološki kontekst u Americi na početku 21. vijeka, kada je digitalizacija postajala sve prisutnija u svakodnevnom životu.

Ovaj rad ima za cilj pokazati kako Maxine, istražujući sve složenije mreže interneta, otkriva njegovu beskonačnu širinu koja nadmašuje njene sposobnosti praćenja informacija i testira granice njenih detektivskih vještina. Za razliku od jasno strukturirane logike misterija tradicionalne detektivske fikcije, internet se pojavljuje kao vrtlog sukobljenih mišljenja, podataka i postupaka, od kojih većina nema nikakav epistemološki temelj na koji bi se likovi mogli osloniti nakon površnog susreta s njima. U kontekstu romana, i u samoj Maxininom istrazi, digitalizacija ne služi razjašnjavanju ili rekonstrukciji stvarnosti. Umjesto toga, ona osnažuje one koji kontrolišu informacije da kreiraju narative prilagođene javnoj potrošnji. S jedne strane, digitalizacija stvara tržište na kojem je provjera informacija izuzetno teška, ako ne i nemoguća; s druge strane, internetska kultura pojavljuje se kao nosilac normativnih vrijednosti. Digitalna paradigma prikazana u romanu odražava ljudsko stanje oblikovano strategijama kontrole nad protokom i razmjenom inherentno ne-neutralnih informacija. Dakle, prvi dio rada baviće se opisivanjem Maxininog položaja i njenim pokušajima da konstruiše stvarnost

---

1 Tomas Pinčon, *Probna faza*, prev. Nikola Pajvančić (Beograd: Laguna, 2017), str. 37.

2 Isto, str. 46.

kakva joj odgovara, ostavljajući prostor za preispitivanje granica njenog znanja i problematiziranje načina na koji oblikuje vlastitu stvarnost. U drugom dijelu rada tvrdit će se da Maxine podražava prosvjetiteljske obrasce ka racionalizaciji onoga što smatra istinitim (René Descartes), dok Pynchon u sveukupnom projektu *Probne faze* naginje ka ironiziranju takvog poduhvata, približavajući se svjetonazoru mislilaca iz druge polovine 20. vijeka, poput Richarda Rortyja.

## U potrazi za smislom

Granice Maxininog svijeta zadane su vokabularom koji je koordinatni sistem za davanje smisla, odnosno za sortiranje i biranje njoj potrebnih informacija koje vješto uklapa u svoj narativ, iako se više puta žali da jednostavno ne razumije kako internet funkcioniše, kao ni šta je to što hakeri tačno rade, pa je “u međuvremenu podsetila sebe da nikada nije imala jasnu predstavu o tome na čemu oni uopšte zarađuju”.<sup>3</sup> Vrlo slično Oedipi iz Pynchonovog proslavljenog kratkog romana *Objava broja 49*, Maxine se suočava s problemima koji u velikoj mjeri zavise od komunikacije s drugima. Međutim, ljudi koje obje nalaze za svjedoke često su i sami nesnađeni, a njihove riječi se vrlo teško mogu verifikovati. Obje su u potrazi za “Istinom”,<sup>4</sup> uvjerene da će, ukoliko vjerno prate ponuđene “dokaze”, sasvim sigurno doći do onoga što traže, iako na momente ni same nisu sigurne šta im je zapravo je krajnji cilj. U tom se smislu način na koji Pöhlmann opisuje *Objavu broja 49* može primijeniti i na *Probnu fazu*, čak i ako uzmemo u obzir drugačiji društveno-historijski kontekst u koji su obje radnje smještene, kao i činjenicu da je prvi roman objavljen 1966, a drugi 2013. godine: “Tekst pokreće ovu produktivnu, paranoičnu igru značenja i sa značenjem, ali je nikada ne zaustavlja davanjem jasnih odgovora, čvrstih zaključaka, ‘istine’ ili ‘onoga što se zaista dogodilo’, već umjesto toga uvijek ostavlja otvorenim druge mogućnosti i različita značenja.”<sup>5</sup>

Kroz postavljanje paralele između ovih dvaju romana, ili ove dvije Pynchonove junakinje, treba se kratko osvrnuti na ponavljajući motiv zbunjenosti svijetom koji likove okružuje u oba romana, iako je njihova radnja razdvojena dobrim

---

3 Isto, str. 84.

4 U ovom radu upotreba koncepta Istine s velikim I oslanja se na misao Richarda Rortyja iz djela *Kontingencija, ironija i solidarnost* (1989), u kojem autor kritički preispituje poimanje istine kao onto-teološke kategorije.

5 Sascha Pöhlmann, “21. Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966)”, u *Handbook of the American Novel of the Twentieth and Twenty-First Centuries*, ur. Timo Müller (Berlin i Boston: De Gruyter, 2017), str. 322–336 (str. 328): “The text sets in motion this productive, paranoid play of and with meaning, but never arrests it by providing neat answers, solid conclusions, ‘the truth’ or ‘what really happened,’ instead always leaving open other possibilities and different meanings.”

40-ak godina. Dakle, iako se Pynchonovi romani objavljeni u 21. vijeku prema savremenoj književnoj teoriji i kritici mogu opisati kao oni koji izlaze iz okvira postmodernističke poetike, čini se da ovaj roman itekako spaja raniju pinčonovsku otuđenost, paranoju i kritiku velikih narativa, u ovom slučaju digitalizacije kroz masovnu kontrolu stanovnika putem interneta. Kroz slojevito spajanje niza decenija i političkih prilika kako bi se razumio sadašnji trenutak, Pynchon nam poručuje da ni nakon toliko godina od *Objave broja 49* slika svijeta i društva nije sjajna – era panike i paranoje nastavlja se i poslije hladnog rata, dok pojačani nadzor vladajuće strukture odolijeva svemu. Kroz površno upoznavanje onoga što je zapravo predmet njene istrage, Maxine osjeća strah od nepoznatih tajkuna koji joj lako ulaze u trag, dok ona žali civile koji “ladno sede u Starbaksu, nemaju pojma šta se vrti na ekranima laptopa pored njih, nemilosrdni rat u sajbersvemiru, dvadeset četiri časa sedam dana u nedelji, haker protiv hakera, DOS napadi, trojanci, virusi, crvi...”<sup>6</sup> Na više mjesta primjećuje (iako do kraja nejasno čitalačkoj publici) kako i određene političke organizacije sarađuju s Gabrielom Iceom, te kako sve ilegalne transakcije koje se obavljaju preko Bliskog istoka često biva ju potpomognute opskurnim aktivnostima državnih službenika, koji su, prema njenim procjenama, isto tako upleteni u cijeli slučaj. U momentima kada joj je pomoć potrebna, nema kome da se obrati jer počinje da sumnja u sve.

Naoružana strepnjom i strpljenjem, Maxine se fokusira na razne informacije na koje vrlo često nailazi spontano, smatrajući ih valjanim dokazima. Da bi uspjele sastaviti smislenu priču, povezivat će bezazlene događaje, neobavezne priče, videoigre, lične ispovijesti nekolicine programera, blogera i hakera na koje nailazi u svojoj misiji, očevih priča o hladnom ratu i tome kako je internet samo produžena ruka represivne politike u službi nekolicine koja će koristiti njegov prostor za indoktrinaciju odabranim narativima, propagandu i reklamu. Zanimljiv je način na koji autor istovremeno prikazuje zabavnu, privlačnu stranu interneta, dok u pozadini razotkriva njegovo mračno i tajanstveno naličje kroz poređenje s funkcionisanjem svakodnevice, tj. “dosljedno prosvjetljujući čitatelja o mitološkim tehnologijama, Pynchon istovremeno mitologizira i ponovo začarava one prirodne elemente od kojih nas je tehnologija odvojila.”<sup>7</sup> Ipak, što više saznaje i pokušava da stvori sliku svijeta koja bi mogla biti nezavisna od tehnologije i time skrojena po njenoj mjeri, Maxine se sve više osjeća dezorijentisano i izgubljeno.

---

6 Pinčon, str. 56.

7 Martin Paul Eve, *Pynchon and Philosophy: Wittgenstein, Foucault and Adorno* (London: Palgrave Macmillan, 2014), str. 155: “Consistently enlightening the reader on mythological technologies, Pynchon simultaneously mythologises and re-enchants those natural elements from which technology has severed us.”

Takvo stanje baca sjenu na njene detektivske sposobnosti, koje, kao i kod Oedipe, dobijaju tragikomični oblik kako pripovijedanje odmiče, što s vremenom vodi ka negaciji njenog zanimanja kroz posebno naglašavanje opravdanosti činjenice da je u međuvremenu izgubila licencu za rad i time u svakom smislu postala *bivša* istražiteljka prevara.

Nemogućnost da koristi stare alate pri provjeri informacija iz digitalnog svijeta doprinosi rastućem osjećaju bespomoćnosti i lakom prihvatanju svih informacija bez dublje kritičke refleksije. Sveprisutna, misteriozna sila digitalizacije nadvija se nad romanom i njegovim likovima, prisiljavajući ih da se udalje od tradicionalnih pristupa razumijevanju novih pojava, ostavljajući one koji se drže starih metoda ranjivima i suočenima s izazovima. Takvi su ljudi poput Maxine koja se zapravo ne snalazi u svijetu tehnologije, pa doživljava ulazak u kompjuteriziranu sferu kao svojevrsnu transcendenciju u metafizičku dimenziju. Njen prvi susret s virtuelnom stvarnošću u DeepArcheru prikazan je, blago rečeno, na komičan način, a ostvaren je zahvaljujući programerima Justinu i Lucasu koji su bili voljni da je “provedu” kroz nove, animirane načine kretanja u dubokom *webu*. Roletne se spuštaju, monitor uključuje, a ona očekuje čudo. Već se nalazi u virtuelnom gradu, a da toga nije ni svjesna. Naslućuje da bi trebalo da se ukrca u nekakvo vozilo, ali ona i ne prepoznaje trenutak kada je vozilo spremno za polazak (bar ne dok ne nestane iz njenog vidokruga). U kasnijim pokušajima ne pronalazi čak ni peron, pa se radije penje u bar na spratu kako bi mogla posmatrati grad iz ljepše perspektive. Magija tu ne prestaje, pa Maxine ostaje pod utiskom mješavine arhaičnog i postmodernog izgleda vozova koji nestaju iza zakrivljenog horizonta. Sve to iskustvo biva praćeno komunikacijom s kompjuterom koju prati u vidu prozorčića na ekranu. Oni je s vremena na vrijeme uvjeravaju kako je sve u redu jer “to je deo doživljaja, deo konstruktivnog gubljenja”.<sup>8</sup> Sve više svjesna osjećaja nepovezanosti u digitalizovanom prostoru gdje tradicionalni obrasci navigacije ne funkcionišu pouzdano, odjavljuje se i na kraju osjeća tjeskobu umjesto prvobitnog osjećaja kreiranja utopije: “Maxinina iskustva, međutim, izazivaju (razumnu) paranoičnu reakciju na tehnološko uzvišeno s kojim se suočava dok se gubi u sajberprostoru, a ne osjećaj distancirane i isprazne ležernosti.”<sup>9</sup> Ipak, taj osjećaj se intenzivira kada napusti animaciju sa saznanjem da putanja kojom je jednom išla

---

8 Pinčon, str. 86.

9 Esko Suoranta, “An Ever-Compromised Utopia: Virtual Reality in Thomas Pynchon’s Bleeding Edge”, u *New Perspectives on Dystopian Fiction in Literature and Other Media*, ur. Saija Isomaa, Jyrki Korpua i Jouni Teittinen (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2020), str. 101–121 (str. 106): “Maxine’s experiences, however, give rise to a (sensible) paranoid reaction to the technological sublime she faces as she gets lost in cyberspace, not a feeling of removed and hollow coolness.”

ne može biti ponovljena; dakle, ona se ne može vratiti na početnu tačku, pošto u dubokom *webu* svaki novi link briše onaj prethodni na koji se nadovezuje, što zauzvrat znači da se ne može ući u trag prethodnim aktivnostima koje nestaju kao da nisu ni postojale. To je naravno i usputni komentar na kriminalne aktivnosti koje se ovdje odvijaju na sličan način, čime i dobija potvrdu o uzaludnosti njene potrage koju u svakom slučaju nastavlja.

Tako Maxine prihvata igru u kojoj lako može izgubiti, dok njeno nepoznavanje sistema počinje skrniviti i sve druge poduhvate koje preuzima – one koji se temelje na tuđim idejama prožetim posredovanom prirodom tragova. Zbog toga se čini gotovo nemogućim razriješiti misteriju koju je započela; ipak, problem proizlazi iz previše pojednostavljenog i naivnog pristupa rješavanju primarnog cilja. Čini se da autoritet nad informacijama pripada onima koji su ovladali najnovijom tehnologijom, a znatno manje onima koji usvajaju mehanizme videoigara i animacija primjenjujući ih na svakodnevni život, pritom se sve više gubeći u beskraj internetu svakim klikom miša.

### Od izvjesnosti ka spekulaciji

Prateći kako se priča romana razvija u neočekivanim smjerovima, interesantno je posmatrati kako Maxinin put ka Istini evoluirao. Od samog početka njen način razmišljanja odražava tradicionalni, racionalistički pristup razumijevanju svijeta – onaj koji je ukorijenjen u onome što je poznato kao “teorija slike značenja”. Ludwig Wittgenstein definiše ovaj pojam u svom ranijem radu (iako ga kasnije i sam odbacuje), konkretno u knjizi *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), tvrdeći da je jezik smislen kada logički prikazuje moguće stanje stvari. Najpoznatiji primjer identifikacije ovog fenomena kao zapadne racionalističke i prosvjetiteljske tradicije srećemo kod Richarda Rortyja, u djelu *Filozofija i ogledalo prirode* (*Philosophy and the Mirror of Nature*, 1979). On ovaj fenomen karakterizira kao reprezentacionalizam, naglašavajući i njegovu drugu, neodvojivu stranu, to jeste fundacionalizam.<sup>10</sup> Prema ovom gledištu, možemo razumjeti pojave samo ako postoji unaprijed zadana struktura ili okvir koji im daje značenje. Rorty dijagnostici- ra da se ta zadana struktura odnosi na um (engl. *mind*) i da je izvor svih racionalnih mogućnosti, tačka koja omogućava konstrukciju “Istine” putem slaganja određenih fenomena u svijetu s racionalnom strukturom, koja je zadana putem našeg

---

<sup>10</sup> Više o ovome vidjeti u sljedećim poglavljima: Richard Rorty, “The Idea of a ‘Theory of Knowledge’” i “Privileged Representations”, u *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton i Oxford: Princeton University Press, 1979), str. 131–155 i 165–209.

racionalnog kapaciteta.<sup>11</sup> Ovo uvjerenje pretpostavlja da će, ako samo sastavimo dijelove na pravi način, sve na kraju imati smisla. A Maxine upravo vjeruje da će se, kada se ova slika upotpuni, istina o misterioznim aktivnostima Gabriela Icea i ostalih njemu bliskih likova magično otkriti, te da će sve doći na svoje mjesto, čime bi se njena potraga za “zlikovcima” završila uspješno. Ovakav svjetonazor duboko je povezan sa zapadnom prosvjetiteljskom tradicijom mišljenja, posebno idejama Renéa Descartesa, a čini se da Pynchon na vrlo indirektan način upravo skreće pažnju na opasnosti jednog ovakvog razmišljanja. Pretpostavka da korištenjem logike, razuma i specifičnih metoda možemo otkriti, opravdati i dokazati temelje Istine, biva podvrgnuta oštroj kritici kroz ironiziranje cijelog projekta u kom Maxine očekuje da uoči jasne uzročno-posljedične veze između samo naizgled povezanih dešavanja. Ovakav racionalistički projekat Descartes izlaže u dva spisa, u *Meditacijama* i *Raspravi o Metodi*. U prvom spisu on pokušava da odgonetne jasnu polazišnu tačku koja će služiti kao temelj za daljnje razvijanje i nadogradnju znanja, a Bernard Williams ovaj cijeli kartezijanski poduhvat naziva “potragom za izvjesnošću”,<sup>12</sup> to jeste traženje temelja na osnovu kojeg je moguća spoznaja bilo kakvog fenomena. Maxine, kao i Descartes, u potrazi je za tim temeljom u kog nije moguće sumnjati, temeljom na kog se možemo i moramo osloniti ako planiramo znati kako stvari uistinu stoje. Međutim, Descartes smatra da je mnogo prepreka na ovom putu, pa nam unutar spisa *Meditacije* predstavlja sliku ili metaforu zlo-duha koji na različite načine obmanjuje čovjeka, tako da čovjek ne može niti u jednom trenutku biti siguran da li sanja ili ne, šta je stvarnost a šta nije.<sup>13</sup> Dakle, uplitanje više mistične Sile koja upravlja putevima ljudskog života biva jednim od ponuđenih odgovora, a ta Sila uvijek biva zla, pošto ometa tragača i udaljava ga od glavnog cilja (u našem slučaju, Maxine postaje žrtva nejasnih igri koje je okružuju, a koje vrlo često pripisuje zlim radnjama koje vrši neko iz sjene): “Što pak sada, gdje pretpostavljam nekog obmanjivača, najmoćnijeg i – ako je dopušteno reći – zlog, koji se u svemu trudi koliko god može da me obmane? Mogu li ustvrditi da imam i najmanje od sveg onoga za što rekoh da pripada naravi tijela?”<sup>14</sup>

Zaključujući da je sve što je vezano za materijalno propadljivo, Descartes dolazi do otkrića da jedino što može da bude sigurno jeste to da čovjek misli – *Cogito ergo sum*:

---

11 Tehnički termin koji Rorty upotrebljava da karakterizira navedeno jeste *staklasta suština* (engl. *glassy essence*). Vidjeti u: Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), str. 15.

12 Bernard Williams, *Descartes: The Project of Pure Enquiry* (Oxfordshire: Routledge, 2014).

13 René Descartes, *Meditacije o prvoj filozofiji*, prev. Tomislav Ladan (Beograd: Plato, 1998).

14 Isto, str. 21.

Tu pronalazim: mišljenje jeste; jedino se ono ne može od mene otrgnuti. Ja jesam, ja egzistiram, sigurno je. A koliko dugo? Naravno, toliko dugo da ja mislim; a može pak biti: prestanem li sa svakim mišljenjem, prestajem odmah i sa svim bitkom. Ne tvrdim sada ništa osim ono što je nužno istinito; ja sam stoga ukratko stvar što misli (rescogitans) [...]. Ja sam dakle stvar istinita i doista egzistirajuća; ali kakva stvar? Rekoh, koja misli.<sup>15</sup>

Ipak, premda Maxine isprva djeluje vođena sličnim načelima te izjednačava bivstvovanje s racionalnim postupanjem, kako radnja odmiče, njene se misli postupno usložnjavaju, udaljujući je ne samo od Istine za kojom traga, nego i od same sebe. Vjerujući da je konstantno izložena prijetnjama koje ne može ni imenovati, živi u strahu dok se okružena kompjuterima bori da pronikne u suštinu *darkneta*, iliti zloduha koji nikako da pokaže svoje pravo lice. U ovakvim slučajevima, na kraju svoje filozofske avanture protiv zloduha, Descartes kao konačni proizvod ove racionalističke filozofije nudi mogućnost pronalaska temelja koji bi poslužio dalje za konstrukciju i rekonstrukciju svijeta. Taj temelj mora biti takav da ni u kom slučaju ne može biti doveden u sumnju, jer je jednom riječju Istina sa velikim I (Rorty), koja je početak i kraj svega spoznajnog procesa, jedini oslonac koji imamo u svijetu punom obmana. Descartes ne ostaje na ovome, on dalje razvija i metodu kojom se treba služiti kako bismo spoznali da fenomeni u svijetu postoje. Nudi nam i kriterije koje treba koristiti na putu ka željenom otkrovenju.<sup>16</sup> Ali u konačnici, svi ti kriteriji ostaju bezvrijedni ako sama polazišna tačka ostane neotkrivena, što je upravo slučaj u Maxininom detektivskoj potrazi. Takav temelj, odnosno Istina, postaje sve nedostižniji u savremenom, digitaliziranom svijetu, zbog čega Descartesova racionalistička rješenja više nisu primjenjiva na Maxinin, tj. Pynchonov svijet.

U kontekstu 20. i 21. stoljeća, racionalistička pitanja o izvjesnosti, istini, saznanju i opravdanju dobivaju svoj lingvistički spin, gdje problem značenja jezičkih tvorevina i njihov odnos prema svijetu postaju centar istraživanja. Bez obzira na blagi zaokret u tematici, problem ostaje isti, tj. postavlja se pitanje da li postoje temelji (tj. fundacije) koji su izvjesni, te da li se moramo osloniti na njih ukoliko ne želimo biti u krivu. Ideju da moramo naći uporišta koja su postojana i istinita sama po sebi osporili su filozofi poput Derride<sup>17</sup> i Wittgensteina, kao i Rorty, koji

---

<sup>15</sup> Isto, str. 21.

<sup>16</sup> René Descartes, *Rasprava o Metodi*, prev. Nikola Berus (Zagreb: KRUZAK, 2014), str. 21–22.

<sup>17</sup> Vidjeti u Jacques Derrida, *O gramatologiji*, prev. Ljerka Šifler-Premec (Sarajevo: IP "Veselin Masleša", 1976).

se nadovezuje na Wittgensteinove strategije razotkrivanja reprezentacionalizma u filozofskoj tradiciji. Prema njihovom shvatanju, značenje nije ni fiksno ni transparentno, nego promjenljiva kategorija koja zavisi od društvenog konteksta; stoga ne postoji nikakav skriveni temelj koji bismo mogli otkriti kako bismo razriješili misterije i time doprijeti do esencije (temelja). Pynchon na narativnom planu tematizira upravo ovaj problem, ali Maxine ga ne uspijeva u potpunosti pojmiti: ona i dalje polazi od pretpostavke da se iza fragmentiranih tragova krije stabilna istina koju je moguće rekonstruisati, pa njen detektivski pristup nužno vodi u frustraciju i ponavljanje, umjesto u jasno razrješenje.

Dok nastavlja svoje istraživanje, Maxine pokazuje sklonost ka praćenju izvora koji iznova potvrđuju njena već uspostavljena uvjerenja koja je ne vode u željenom smjeru, umjesto da ih problematizuje ili kritički preispituje. Nije jasno da li vjeruje ovim informacijama jer zaista vjeruje da su tačne ili jednostavno zbog toga što odgovaraju njenoj (o)smišljenoj priči. Privlače je spekulativne ideje, no Pynchon, iako ih ironizira, ostavlja njihovu istinitost otvorenom, kao da time slijedi Rortyjevo poimanje Istine kao metafizičke konstrukcije: “Ali ako se neko drži pojma o samostalno egzistirajućim činjenicama, lako je početi pisati riječ ‘istina’ velikim slovom i tretirati je kao nešto što je identično ili s Bogom, ili sa svijetom kao Božijim projektom.”<sup>18</sup>

Time smo potaknuti da preispitamo pouzdanost Maxininih uvjerenja, ali i da se zapitamo nad granicama njenog kritičkog rasuđivanja. Na koncu, roman nas poziva na promišljanje svega izloženog te na preispitivanje obrazaca koji oblikuju naše djelovanje i percepciju, uz svijest o kontekstu u kojem se nalazimo. Maxinin slučaj nas u više navrata uvjerava da Descartesova slika svijeta, iako izgleda primamljivo, ne vrijedi u savremenom dobu, te da sami opstanak jedinke zavisi od njenog snalaženja u datom okruženju. Preciznije, iako nam Pynchon ne daje jasne odgovore, naslućujemo da pretjerano razmišljanje i bjesomučno uvezivanje kontingentnih događaja jednostavno ne vode do rješenja. Njegova protagonistkinja ne uspijeva ispuniti ključni preduslov za daljnje potencijalno razrješenje slučaja “Gabriel Ice” (što se, recimo, može odnositi na nesposobnost kritičkog analiziranja informacija u jednom kompleksnom sistemu, ili na odsustvo valjane metode koja joj omogućava da prati željene tragove), što nas opet vraća na početak i vodi zaključku da Maxine nije stručnjakinja za složene, često neprozirne tehnologije koje istražuje. Sklona je da ih “romantizira” ali na posve negativan način: videći

---

<sup>18</sup> Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, str. 5: “But if one clings to the notion of self-subsistent facts, it is easy to start capitalizing the word “truth” and treating it as something identical either with God or with the world as God’s project.”

zavjere, preuveličavajući prijatnje i previše analizirajući “dokaze” kojima se vodi. Svijet tzv. *Bleeding Edgea* ostaje previše misteriozan i neuhvatljiv za nju. Bez pouzdanog autoriteta koji bi je vodio, ona se na kraju gubi, beskrajno tražeći svoju verziju svetog grala, iliti Istinu.

## Zaključak

Možemo reći da smo u ovoj potrazi svjedoci pretjerane reakcije na tehnologiju koju glavna junakinja doživljava kao silu koja napada i ugrožava živote običnih ljudi. Ipak, njena misija predstavljena je na tragikomičan način, u vidu “izvrnutog” detektivskog romana, gdje detektivka biva izgubljena u moru “dokaza” i normi koje neumorno uvezuje kako bi dobila neki smisao. Vodi se tradicionalnom racionalizacijom svijeta, nadajući se da će, ako bude valjano spojila sve “dokaze”, doći do konačne Istine, a time i stati na kraj tajkunima s kojima bi željela da se izbori. Uprkos želji, strah od onih koji posjeduju pravu informaciju vodi je neadekvatnom prilagođavanju savremenom dobu i tehnološkom napretku, ostavljajući je paralizovanom i u nejasnoj vezi s okolnim svijetom, gdje “putuje ulicama Manhattana nesigurna da li se njeni nasumični susreti s ljudima, članovima porodice i prijateljima dešavaju prema nekoj njenoj vlastitoj algoritamskoj logici odabira, ili je to intrinzična priroda njene istrage koja traži ‘rezultat pretrage bez uputstava kako da ga pronađe.’”<sup>19</sup>

Međutim, zbog nepoznatog konteksta u kom se nalazi, Maxine će prigrliti informacije koje su nepotpune, koristeće tehnologiju kojom ne vlada i govoriće jezike koje ne razumije. Nasuprot tome, predstavnici nove, tehnološki pismene generacije nudiće joj pomoć koja joj neće mnogo značiti jer će se do samog kraja slijepo držati starih metoda racionalizacije koje jednostavno ne odgovaraju predstavljenoj digitalnoj eri. Roman ima otvoreni kraj, s kratkim nagovještajem da će nova generacija, kojoj pripadaju i njeni sinovi Ziggy i Otis, mnogo bolje i lakše vladati životnim prilikama oblikovanim tehnološkim napretkom i sveprisutnošću interneta.

---

<sup>19</sup> “Maxine commutes on the streets of Manhattan unsure whether her random encounters with people, family members, and friends occur along her own algorithmic logic of selection, or if it is intrinsic nature of her investigation that it seeks ‘a search result with no instructions on how to look for it.” Bernát Iváncsics, “Presence and Embodiment in Thomas Pynchon’s *Bleeding Edge*”, u *AMERICANA E-Journal of American Studies in Hungary*, 2 (2015), dostupno na <<https://www.americanaejournal.hu/index.php/americanajournal/article/view/45126> [pristupljeno 1. 12. 2025.]

## LITERATURA

Derrida Jacques, *O gramatologiji*, prev. Ljerka Šifler-Premec (Sarajevo: IP "Veselin Masleša", 1976)

Descartes René, *Rasprava o Metodi*, prev. Nikola Berus, (Zagreb: KRUZAK, 2014)

– *Meditacije o prvoj filozofiji*, prev. Tomislav Ladan (Beograd: Plato, 1998)

Eve Martin Paul, *Pynchon and Philosophy: Wittgenstein, Foucault and Adorno* (London: Palgrave Macmillan, 2014)

Iváncsics Bernát, "Presence and Embodiment in Thomas Pynchon's Bleeding Edge", u *AMERICANA E-Journal of American Studies in Hungary*, 2 (2015), dostupno na <https://www.americanaejournal.hu/index.php/americanaejournal/article/view/45126> [pristupljeno 1. 12. 2025.]

Pinčon Tomas [Thomas Pynchon], *Probna faza*, prev. Nikola Pajvančić (Beograd: Laguna, 2017)

Pöhlmann Sascha, "21. Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966)", u *Handbook of the American Novel of the Twentieth and Twenty-First Centuries*, ur. Timo Müller (Berlin i Boston: De Gruyter, 2017), str. 322–336

Rorty Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)

– *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton i New Jersey: Princeton University Press, 1979)

Suoranta Esko, "An Ever-Compromised Utopia: Virtual Reality in Thomas Pynchon's Bleeding Edge", u *New Perspectives on Dystopian Fiction in Literature and Other Media*, ur. Saija Isomaa, Jyrki Korpua i Jouni Teittinen (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2020), str. 101–121

Williams Bernard, *Descartes: The Project of Pure Enquiry* (Oxfordshire: Routledge, 2014)

## Shaping Reality in the Digital Age in *Bleeding Edge* by Thomas Pynchon

**Abstract:** The primary aim of this paper is to show how Maxine Tarnow, an investigator of financial and corporate frauds and the main protagonist of Thomas Pynchon's 2013 novel *Bleeding Edge*, uncovers a new technological paradigm embodied in the form of the Internet. Although she attempts a rational reconstruction of the Internet as a phenomenon, she fails, as traditional tools cannot adequately describe new realities. Pynchon, by ironically subverting the classical detective approach, portrays the early 21st-century world as a space where individual voices are lost in a cacophony of media, while economic elites operate beyond the reach of ordinary people like Maxine. Through her work on the "Gabriel Ice" case, the novel raises questions about which information can be trusted and how a coherent sense of reality can be constructed from fragmented data. This paper argues that the novel adopts an epistemological approach to character development, prompting inquiries into the sources Maxine trusts and how she uses them to construct her understanding of reality. Unlike traditional detective stories

that promise truth and resolution, Pynchon subverts expectations, gradually diverting the narrative from its initial goal. The analysis is based on a critical examination of the Cartesian epistemological framework (Descartes) through the lens of post-representationalist thought from Wittgenstein, Rorty, and Derrida, interpreting Maxine's investigation as an illustration of the limitations of rationalist models in the context of digital modernity.

**Keywords:** Maxine Tarnow, Internet, *Bleeding Edge*, Thomas Pynchon, rationalization

**Nina Alihodžić-Hadžialić**

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

ninaalihadzic@yahoo.com; nina.alihadzic@ff.unsa.ba

**Elvedina Kahrić**

Dom kulture u Jajcu

elvedina18kahric@gmail.com

**FRANKENSTEIN KAO RANA KRITIKA  
POSTHUMANIZMA: NA RAZMEĐU SIMBOLA  
OTPORA, SAVREMENE FILOZOFIJE TIJELA I (NE)  
IDENTITETA DRUGOSTI**

UDK 821.111.09-31

Rad primljen 16. 11. 2025.

Izvorni naučni rad

**Apstrakt:** Roman *Frankenstein* Mary Shelley, u podnaslovu *Moderni Prometej*, predstavlja jedno od najranijih djela koje danas na književni način otvara pitanja u vezi s posthumanizmom: šta znači biti čovjek, kako definiramo Drugog i koja

je etička odgovornost stvaraoca prema stvorenom biću? U ovom radu bit će analizirana simbolika prometejske figure u liku Victora Frankenstein, kao i posthumanistički aspekti stvaranja, bića koje je “ljudsko”, ali ne i “priznato” kao subjekt. Poseban akcenat bit će stavljen na pitanje identiteta, imenovanja i alteriteta, u dijalogu sa savremenom posthumanističkom i poststrukturalističkom teorijom. Cilj rada je da se kroz analizu *Frankenstein* pokaže kako roman anticipira dileme savremenog posthumanog doba, odnosno, kako figura čudovišta funkcionira kao simbol Drugog kroz kritičke osvrtne prema procesu transgresije kao temelja promjene fragmentarnih identiteta kroz figuru “ontološke liminalnosti” i granica posthumanističke refleksije.

**Ključne riječi:** dekonstrukcija, Drugost, identitet, posthumanizam, poststrukturalizam

### Uvod

*Frankenstein* je čudovište interpretacije. [...] On je i povijest mita, logos mita, mjesto gdje se sudbinski tok račva i postaje slobodna volja. [...] *Frankenstein* se čita i kao politička fabula. [...] Za Marie Roberts čudovište je izdanak teorije otuđenja, on je otuđen od svojega stvoritelja, kao što je čovječanstvo otuđeno od proizvoda svojega rada. [...] *Frankenstein* je i feministička literatura. Čudovište koje se ne da imenovati i bijes koji se ne da kontrolirati manifestno razotkrivaju mizoginiju, implicitno prisutnu u univerzalijama rodno napućenoga svijeta. Za Ellen Moers *Frankenstein* rastvara kulturnu mitologiju majčinstva u njegovu najdelikatnijemu trenutku, trenutku poroda, susreta majke i djeteta, nježnosti koja se u taj susret unosi.<sup>1</sup>

U središtu romana *Frankenstein* Mary Shelley nalazi se jedno neobično biće: stvoreno iz fragmenata mrtvih tijela, oživljeno ljudskom ambicijom, ali odmah po rođenju prepušteno samoći, strahu i društvenom odbacivanju. Iako ga tekst neprestano zove “čudovištem”, on nikada ne dobiva ime. Upravo ta bezimenost, odsustvo identiteta koji bi bio priznat i potvrđen postaje ključna tačka njegovog tragičnog položaja. U istom trenutku kad biva stvoren, on biva i poništen jer bez imena čovjek (ili biće) nije subjekt, već objekt.

---

<sup>1</sup> Jela Sabljic Vujica, “Demon jučerašnjice: kratka povijest identifikacije u Frankensteinu Mary Wollstonecraft Godwin Shelley”, *Mostariensia: časopis za društvene i humanističke znanosti*, 2 (2023), 33–47 (str. 34–36).

U ovom radu istraživat će se kako Frankenstein koristi bezimenost kao alat za oblikovanje čudovišta te kako se kroz to ogleda pitanje moći, odgovornosti i identiteta. Usporedno s tim, analiza će se osloniti na epizodu iz Homerove *Odiseje*, na susret Odiseja s Polifemom. Kada Odisej izjavi da se zove “Niko”, on zapravo koristi lingvistički trik kako bi zavaravao neprijatelja i zaštitio sebe. Nasuprot njemu, Frankensteinovo čudovište ne bira svoje bezime – ono mu je nametnuto. Obojica, međutim, dijele iskustvo isključenja, nasilja i krize identiteta. Upravo u toj poveznici između “čudovišta” i “nikoga” otvara se prostor za dublju analizu odnosa jezika, moći i pripadanja.

Rad je strukturiran u tri tematske cjeline koje slijede logiku samog naslova. Prvi dio bavi se problemom bezimenosti i identiteta Drugosti kroz figuru Frankensteinovog stvorenja kao subjekta otpora. Drugi dio razmatra pitanje tijela, majčinstva i (ne)uspjelog roditeljstva, s posebnim naglaskom na Frankensteinovu laboratoriju kao metaforu maternice. Treći dio smješta čudovište u savremeni postkolonijalni i politički kontekst, kroz paralelu s dehumanizacijom izbjeglica i figura ‘golog života’ u današnjem svijetu. U kontekstu naprijed navedenog, konačna zamisao rada je proširenje interpretativnog pristupa u kojem kritički posthumanizam predstavlja epistemološko i političko proširenje postkolonijalne teorijske prakse kao važnog genealoškog momenta u nastanku posthumanističke misli.

Kroz interdisciplinarnu perspektivu, oslanjajući se na savremenu književnu teoriju, ovaj rad ispituje šta znači ne imati ime. Ko ima pravo imenovati? I kako društvo konstruira čudovišta kroz jezik, tijelo i pogled? Prema mišljenju književnog teoretičara Andrew Gibsona, u tekstu “Pripovijedanje i čudovišnost”, ispostavlja se sljedeće:

Prema mojim spoznajama, teoretičari još nisu oblikovali svoj stav spram ‘čudovišnosti’. Čudovišta u običajenom smislu često izranjaju u teoriji. [...] Za Foucaulta je čudovišnost drugost koja potkopava svaki koncept čovjeka kao jedinstvenog spoznajnog bića. Čudovišnost je u tom smislu samo određeni prostor koji se neprestano ispunjava, kategorija koja je zapravo prazna. Foucault neprestano pokazuje da se oblici čudovišnosti zapravo reverzibilno mijenjaju usporedo s promjenama u spoznajnom postupku. [...] Ako čudovišta koja vrebaju neprestano mijenjaju svoj oblik, tada se i oblici spoznaje neprestano pokazuju čudovišnima. [...] Za Derridaa je ideja čudovišnog povezana i zamjenjiva s idejom bezimenog. U djelu *O grama-tologiji*, primjerice, ‘Bezimeno’ svjetluca kroz ‘pukotinu’ koju otvara

dekonstrukcija u našem trenutnom 'zatočeništvu', zatočeništvu 'doba znaka'.<sup>2</sup>

### Identitet na rubu jezika i priznanja

Polazeći od pretpostavke da identitet nije prirodna datost, već rezultat simboličkog priznanja, u prvom dijelu rada razmatra se fenomen bezimenosti kao temeljni oblik uskraćivanja subjektiviteta u romanu *Frankenstein*.

Ime je jedan od temeljnih označitelja identiteta – ono što nas izdvaja, određuje i prepoznaje u društvu. U književnim djelima, imenovanje likova nikada nije neutralan čin: ono upisuje moć, pripadnost, a često i sudbinu. Međutim, postoje i oni izuzeci kad likovi nemaju ime. Jedan od takvih primjera nalazimo u romanu *Frankenstein*, kad stvorenje ostaje bez imena i time bez prava na subjektivitet. Odsustvo imena ovdje nije slučajno; to je književna i ideološka gesta koja čudovište stavlja izvan jezika, izvan simboličkog poretka i društvene strukture. O tome govori i Kristina Peternai Andrić u svojoj knjizi *Ime i identitet u književnoj teoriji*, kad ističe da se:

uspostava identiteta postiže kroz davanje i korištenje imena. Ime je ono što pojedinca smješta odijeljeno od drugih kao individuu, jer dati nekome ime, 'zaustaviti osobu na nekom mjestu u *gramatici*', kao što kaže Wittgenstein, znači na neki način propisati jezično mjesto s kojeg će se ta osoba odazivati. Čin imenovanja predstavlja jezični angažman koji osigurava kulturne, rodne, nacionalne, političke i druge identitete. Međutim, on tvori tek početak procesa oblikovanja identiteta: nakon što je imenovanje izvršeno, važan postaje čin dozivanja i način na koji se ime koristi.<sup>3</sup>

Dakle, stvorenje u ovom romanu ciljano ostaje lišeno imena i time bez ikakvog prava na identitet i svoju legitimnu egzistenciju. Skoro kroz cijelo djelo, stvorenje je čak nazivano "čudovištem", "monstrumom" i "ubicom", kao da njegov tvorac nikad i nije imao namjeru svom stvorenju dati ime. U skladu s tim, postavlja se pitanje poput: Zašto se Victor Frankenstein uplašio "rođenja" svoje kreacije, ako je tako silno htio da ga napravi i udahne mu život? Odgovor bi se mogao pronaći u Victorovoj nespremnosti da se zaista suoči s onim što je pred njim. Shodno tome, Miranda Levanat-Peričić ističe značajnu tezu:

---

2 Andrew Gibson, "Pripovijedanje i čudovišnost", u *Politika i etika pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2002), str. 62, 64, 67.

3 Kristina Peternai Andrić, *Ime i identitet u književnoj teoriji* (Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2012), str. 11.

Zašto ljudska mašta stvara nezahvalna bića koja mrze svoje stvo-ritelje i žele ih pojesti? Možda je odgovor u tome što strahujući od čudovišta, ne strahujemo isključivo od nadmoćnog, odvratnog bića koje nas može pojesti, nego, prvenstveno, od bezosjećajnosti koja motivira na takvu vrstu ponašanja. Strah koji oblikuje čudovišta nije neobjašnjivi strah od nepostojećeg strašnog bića, nego strah od emo-tivne praznine koja je to biće učinila strašnim. Bojimo se bešćutnosti i tom smo strahu dali tijelo čudovišta.<sup>4</sup>

Nadalje, stvorenje nije bilo imenovano jer nije imalo nikakvo mjesto niti zna-čaj u životu svog tvorca, zato što svaka uspostava identiteta počinje od pronalaska, upravo tog mjesta u porodici, kod naših najbližih i u socijalizaciji s drugima. Ono se čak nije moglo ni izgraditi, a kamoli promijeniti, jer je, kako ističe Peternai Andrić: “[...] svaki identitet, bez obzira na to govorimo li o njemu na pojedinačnoj ili društvenoj razini, nešto što se neprestano i tijekom cijelog života izgrađuje i prevladava. Ti se procesi zbivaju kroz interakciju s drugima.”<sup>5</sup>

Upravo zbog toga, stvorenje nije moglo da se razvija, jer je bilo odsječeno od svijeta – niko nije htio da bude u njegovoj blizini zbog divovskog rasta i izrazito nakaznog lika, koje je plašilo ostale. “Monstruozan izgled je izgled koji ne pri-pada čovjeku, koji nije svojstven obilježjima ljudske vrste ili određene zajednice; to je izgled čija su obilježja svojstvena drugoj vrsti i drugoj zajednici.”<sup>6</sup> Baš zbog izgleda, stvorenje je isključeno iz društva jer je drugačije, a ne jer je zlo, te upravo izgled postaje prvi znak dehumanizacije koji mu uskraćuje ne samo identitet već i pravo na pripadnost.

“Ideja identiteta ulazi u raspravu čim pojedinac sebi postavi pitanje: ‘Tko sam?’ ili kada ga s istim pitanjem suoči netko drugi”<sup>7</sup> ističe Peternai Andrić, što odgovara stvorovom propitivanju u 15. poglavlju, kad kaže sljedeće:

Nalazio sam da sam sličan, a ipak u isto vreme neobično različit od ljudi o kojima sam čitao i onih čiji sam razgovor pratio. Saosećao sam s njima i donekle ih razumevao, ali moj duh je bio nerazvijen. Ja nisam ni od koga zavisio i ni za koga nisam bio vezan. Mogao sam slobodno nestati i niko ne bi zažalio za mnom. Moje telo je ružno a stas džinovski. Šta to znači? Ko sam ja? Šta sam ja? Odakle sam

---

4 Miranda Levanat-Peričić, “Morfologija mitskog čudovišta”, *Croatica et Slavica Iadertina*, 4 (2008), 531–550 (str. 542–543).

5 Peternai Andrić, str. 10.

6 Levanat-Peričić, “Morfologija mitskog čudovišta”, str. 539.

7 Peternai Andrić, str. 11.

došao? Kakva je moja budućnost? Stalno sam ponavljao ova pitanja, ali nisam bio u stanju da nađem odgovor na njih.<sup>8</sup>

Ova pitanja koja stvorenje postavlja ne proizlaze samo iz intelektualne radoznalosti, već iz dubokog osjećaja otuđenosti i nesigurnosti u vlastito postojanje. Njegova potreba za identitetom nije motivirana pukim znanjem o sebi, već željom da pronade mjesto u svijetu koji ga odbacuje. Time se jasno uočava da identitet nije samo individualna potraga, nego i društveno uslovljen konstrukt jer se njegova spoznaja o sebi odlikuje, prvenstveno, kroz pogled Drugoga, odnosno kroz neprihvatanje koje doživljava. Njegovo pitanje “Ko sam ja?” ostaje bez odgovora upravo zato što mu društvo uskraćuje priznanje i pripadnost, čime se potvrđuje teza da se identitet gradi u međuodnosu s drugima. O tome govori i Jela Sabljčić Vujica, istaknuvši da:

Tek kad čudovište postane umetak identiteta, subjekt se lišava jeze. [...] Identitet se neprestano kritički izmiče od vlastite neposrednosti i u tome se izmicanju lišava postojanja. Postaje sredstvo. I njegova kritika postaje sredstvo. Sve se međusobno prožima, spaja i razdvaja, oblikuje i razobličuje, bez početka i kraja. Tako se identitet iznova normira u prividu mnoštvenosti. Postaje ništavan. Tko sam ja, pita se čudovište, opet i opet. Ja – to je nitko drugi.<sup>9</sup>

U skladu s tim, imenovanje nije samo puka formalnost već uspostavlja simboličku vezu između onoga ko imenuje i imenovanog, čime pojedinac dobija priznanje svoje egzistencije unutar šire društvene, kulturne i porodične mreže. Upravo zato se smatra da je svaki čin imenovanja ujedno i etički čin, jer kroz ime osoba stječe vidljivost i mogućnost uključenja u zajednicu.

### **Paralela s Odisejevim “Niko”: strategija preživljavanja i gubitka identiteta**

Shodno rečenom, stvorenje sebe nikada ne naziva imenom, ono pristaje preuzimati uloge koje mu prepisuju drugi. Jeziku se pristupa kao zatvorenom sistemu moći u kojem imenovanje podrazumijeva dominaciju. Victor Frankenstein, kao njegov tvorac, ni u jednom trenu ga ne naziva sinom, bićem ili čak čovjekom. Umjesto toga, on izbjegava čak i osnovno priznanje. Zanimljivo je uporediti ovu poziciju bezimenosti s Homerovim Odisejem. U susretu s kiklopom Polifemom, Odisej bira da se predstavi kao “Niko”, aktivno manipulirajući značenjem moći i jezika: “Niko ime je meni, Niko me zovu otac i majka moja, kò i ostali svi drugovi

---

<sup>8</sup> Meri Šeli, *Frankenštajn ili Moderni Prometej* (Beograd: Izdanja Laguna, 2022), str. 163.

<sup>9</sup> Sabljčić Vujica, str. 45.

moji.”<sup>10</sup> Kada Polifem kasnije zatraži pomoć, on više da ga je “Niko” napao, što izaziva konfuziju i spašava Odiseja. Ovdje se bezimenost koristi kao maska i privremeni bijeg iz struktura koje bi mogle ugroziti njegovu moć. Dakle, Odisej je figura koja vlada jezikom. On ga koristi kao alat, kao strategiju preživljavanja i kontrole narativa, stoga njegov identitet nije ukinut i nepostojeći, već samo pažljivo skriven. U tom kontekstu, bezimeno ime postaje štit, zaštita i strategija. “Imenovanje kao jezična igra može se javiti u obliku “izmišljanja” nekoga novoga imena, primjerice u igri imenovanja lutaka kod djece”<sup>11</sup>, navodi Peternai Andrić, a također govori i da: “Kao ni jezično značenje, identitet nikada nije definitivno prisutan, nego tek privremeno stabiliziran, a ta privremena stabilizacija postiže se ‘jezičnim igrama, među koje se mogu ubrojiti i pripovijesti o sebi.”<sup>12</sup>

Kod Shelley je bezimenost, naprotiv, kazna. Čudovište ne izabire da bude “niko”, ono to postaje jer mu društvo ne dopušta da bude “neko”. Jeziku se u ovom djelu pristupa kao zatvorenom sistemu u kojem imenovanje znači priznavanje, a njegovo uskraćivanje znači brisanje iz društvene stvarnosti. Joseph Kestner u tome vidi narcistički ton, jer:

Žudnja Victora Frankensteina za Drugim, zatim njegovo bježanje od Drugog, a potom progon Victora od strane Drugog, sve to čini upečatljive primjere nuspojave narcisoidnog odraza – bijega. I koliko god se roman Mary Shelley bavio ‘Modernim Prometejem’, on je još mnogo više posvećen ‘Modernom Narcisu’.<sup>13</sup>

Stvorenje se ogleda u svijetu koji odbija priznati njegovo postojanje, a to ga dovodi u destruktivnu identifikaciju s vlastitim odbacivanjem. Bezimenost čudovišta tako nije samo književni detalj već političko-filozofski problem: Odisej je subjekt koji se kreće unutar sistema značenja i koristi ga za vlastitu dobrobit, a Frankensteinovo čudovište ostaje isključeno iz tog sistema. Njegova borba za priznavanje, da mu se dodijeli “ja”, postaje najdublja drama romana – drama subjekta koji traži da bude pozvan.

---

10 Homer, *Odiseja*, prev. Marko Višić (Cetinje: Fakultet za crnogorski jezik i književnost, 2019), str. 256.

11 Peternai Andrić, str. 163.

12 Isto, str. 66.

13 Joseph Kestner, “Narcissism as Symptom and Structure: The Case of Mary Shelley’s *Frankenstein*”, u *Frankenstein/Mary Shelley*, ur. Fred Botting (New York: St. Martin’s, 1995), str. 68–80; dostupno na <<https://knarf.english.upenn.edu/Articles/kestner.html>> [pristupljeno 19. 10. 2025.]: “Victor Frankenstein’s longing for the Other, then the fleeing from the Other, then the Other’s pursuit of Victor, all constitute signal instances of the corollary of the narcissist’s reflection, flight. As much as Mary Shelley’s novel concerns ‘The Modern Prometheus’, it is much more involved with ‘The Modern Narcissus.’”

**Bezimenom čudovište nije tek nepoznato, ono je aktivno poništeno kao subjekt**

U romanu *Frankenstein*, Victor Frankenstein posjeduje apsolutnu moć nad stvorenjem jer je njegov tvorac – on je stvoritelj tog bića i jedini koji mu je, pored života (koji mu je “podario” putem groma i munje), mogao dati i ime, identitet i pripadnost. On mu daje život, ali mu uskraćuje ime, identitet i pripadnost. Ovaj čin neimenovanja nije pasivna tišina, već aktivni čin dominacije. Stuart Hall navodi da “identiteti nastaju unutar igre specifičnih modaliteta moći i time su više proizvodi označavanja razlika i isključivanja, nego što su znak jednog identičnog, prirodno konstruisanog jedinstva, ‘identiteta’ u njegovu tradicionalnom značenju”.<sup>14</sup>

Ako stvorenje nije “sin”, “čovjek” ili “biće”, onda Victor ne mora biti otac, tvorac, a ni etički odgovoran subjekt. Neimenovanje postaje oblik jezičkog nasilja, sredstvo kojim se drugi isključuje iz postojanja.

Jela Sabljic Vujica navodi da je “Frankenstein ono što se događa nakon drame rođenja: čudovištem se, naime, ne rađa, čudovištem se postaje, i to u očima drugih”.<sup>15</sup> Victorovo stvorenje čezne da bude prihvaćeno, ali uporno biva odbijeno, čime se njegova bezimenost učvršćuje kao egzistencijalna istina, a ne samo kao književna oznaka. Upravo u toj tački roman *Frankenstein* prerasta okvire gotičkog narativa i postaje intervencionistički tekst koji potiče čitatelja na promišljanje savremenih oblika isključenja, dehumanizacije i poništenog subjektiviteta.

U daljnjem tumačenju roman možemo interpretirati i kao intervencionističku prozu jer u čitateljskom iskustvu potiče na promišljanje aktuelnih društvenih, političkih i moralnih pitanja. U tom smislu, otvara se i tematizacija društvene angažiranosti ovog teksta kroz razmišljanja o savremenim problemima i situacijama, simbolično povezanih s ljudima koji bivaju izolovani i prognani, čiji je život sveden na puki biološki opstanak.

S tim u vezi, filozofsko značenje pojma “goli život” aktualizirano je kroz studiju italijanskog filozofa Giorgia Agambena naslovljenu *Homo Sacer. Suverena moć i goli ljudi*. Agambenovo političko usmjeravanje prožeto je problematiziranjem fenomena zapadnjačkog društva kroz mišljenje o dekadentnoj fazi moderne demokratije koja se upozoravajuće približava totalitarizmima. S tim u vezi navodi:

Protagonist ove knjige je goli život, odnosno život *homo sacer* kojeg se smije ubiti, a ne da se žrtvovati, čiju bitnu funkciju u

<sup>14</sup> Stuart Hall, “Kome treba identitet”, prev. Sandra Veljković, *Reč*, 64/10 (2001), 215–233 (str. 219).

<sup>15</sup> Sabljic-Vujica, str. 36.

modernoj politici imamo nakanu revendicirati. Jedna opskurna figura arhaičnog rimskog prava, u kojoj je ljudski život uključen u poredak jedino u formi njegovog isključenja (odnosno u svojoj apsolutnoj mogućnosti biti ubijen) [...].<sup>16</sup>

U tom smislu, Agamben propituje koncepciju ljudskih prava koja se slomila u trenutku kada su se oni koji su tvrdili da je zagovaraju suočili s ljudima koji su izgubili sve kvalitete i odnose, čime su bili svedeni na elementarni goli život. Govoreći o izbjeglicama koje su postale nezanemariv dio čovječanstva, iznosi mišljenje o uznemirujućem elementu poistovjećivanja drugog s pojmom čudovišnog, jer se humanitarne organizacije prema takvim osobama odnose kao prema alarmantno uznemirujućim faktorima. Naposljetku, o tragičnom fenomenu “nevrijednog života” odlučno izdvaja “preklinjući pogled” ruandskog dječaka čija fotografija postaje sredstvo pridobijanja novca. Agamben ističe kako je taj momenat “najpregnantnija šifra golog života u našem vremenu, a taj goli život humanitarne organizacije trebaju u preciznoj simetriji s državnom moći”.<sup>17</sup>

Ovom uznemirujućem problemu može se prići i iz filozofske perspektive promišljanja mogućih promjena u ljudskoj prirodi i ponašanju koji se razlikuju od racionalnog rasuđivanja. U novijoj literaturi naznačena je potreba razvijanja ideja o ulozi emocija u načinu života ljudi i različitih naroda. Značajnu ulogu ostvario je francuski pisac Dominique Moisi kao sociolog političko-antropološke orijentacije u svojoj knjizi *Geopolitika emocija: kako kulture straha, poniženja i nade utiču na oblikovanje sveta*. Autor ovom knjigom propituje značaj emocija u historijskim procesima otvarajući nove aspekte u oblasti proučavanja uloge emocija i njihove utjecaje na okolnosti historijskog razvoja različitih kultura vezanih za raznorodna geopolitička smještanja. U knjizi, na precizan način, prisutna je sveobuhvatna analiza koja nudi kompleksan uvid u svijet odnosa pojedinaca prema Drugom, u kontekstu političkih određenja koja su znakovita jer su određena prema vladajućim emocijama naroda unutar postojećih kultura. Autor kritički analizira emocije koje su rezultirale jačanjem straha i poniženja kod drugih, čime konstruira sintagme poput “kultura straha” i “kultura poniženja” kao ozbiljno pitanje u vezi sa stanjem savremene historije koju karakterizira kao “eru ideologije”. Međutim, autor pored izoštrene kritičke analize totalitarnih poredaka koji su, kako akcentira, “strasno ideologijski”, ovom knjigom ostavlja prostor promjenama izazvanim povjerenjem u mogućnost prosperiteta gdje bi se sistem vrijednosti počeo

---

16 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, prev. Mario Kopic (Zagreb: Multimedijski institut, 2006), str. 14.

17 Isto, str. 116.

preusmjeravati prema toleranciji prema vrijednostima kulture Drugog. Osnovnu poruku unutar ove knjige autor ističe već u samim uvodnim razmatranjima kada objašnjava motive zahvaljujući kojima se odlučio potražiti alternativni pristup temi koja dijagnosticira razornu stvarnost historijskih događanja aktuelnih u 20. i 21. stoljeću.

Ova knjiga govori o ličnom iskustvu jednog ‘umereno strastvenog’ čoveka koji je život posvetio izučavanju međunarodnih odnosa. Došao sam do ubeđenja da su pojednostavljena viđenja sveta – bilo da su otvoreno pozitivna kao Fukujamino slavljenje ‘trijumfa demokratije’ ili otvoreno negativna kao ‘sukob civilizacija’ Samjuela Hantigtona – jednostavno opasna. Zato ova knjiga ne nudi sveobuhvatnu teoriju sveta. Umesto toga, pokušao sam da ispravim pojednostavljena stanovišta koja u većini rasprava prevladaju. Ovde je reč o mešavini emocija i nijansama sivog koje najverodostojnije opisuju naš svet.

Naravno, ja nisam jedini koji ističe značaj emocija. Od Platona do Hobsa, od Kanta do Hegela, filozofi su uvek naglašavali ulogu i značaj klasičnog koncepta strasti nasuprot marksističkom pojmu klasnog interesa, po kome interakcija među ljudima zavisi od njihovog društvenog i ekonomskog statusa. Ipak, ovo nije knjiga o istoriji emocija. Ovo je esej o globalizaciji i potrebi da se suočimo s emocijama da bismo razumeli svet koji se menja – moglo bi se reći da predstavlja pokušaj davanja emocionalnog određenja globalizaciji. [...] Može li svet u kome živimo da prevaziđe strah i poniženje i ponovo se okrene nadi, čak i kada je suočen s tragedijom?

To je veoma ambiciozan cilj, ali nada i vera su, pre svega, stanje uma. Kada je Tristan Bernar, francuski dramski pisac jevrejskog porekla, shvatio da će biti uhapšen u Parizu pod nacističkom okupacijom, rekao je svojoj ženi: ‘Do sada smo živeli u strahu, od sada ćemo živeti u nadi.’

Da bi mogao da odgovori izazovima s kojima se suočava, svetu je potrebna nada. To je, u suštini, uverenje i poruka ove knjige.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Dominik Mojsi, *Geopolitika emocija: kako kulture straha, poniženja i nade utiču na oblikovanje sveta*, prev. Milica Čečur (Clio: Beograd, 2012), str. 21 i 184.

### **Tijelo, majčinstvo i etika stvaranja: Frankensteinova laboratorija kao mjesto nasilnog rađanja**

Dok je u prethodnom poglavlju fokus bio na jeziku, imenu i simboličkom priznanju, u nastavku analiza ide ka tijelu i samom činu stvaranja, gdje se etički neuspjeh dodatno produbljuje kroz problem majčinstva i roditeljske odgovornosti.

“U početku sam se dvoumio da li da pokušam da stvorim biće slično meni ili neko biće prostijeg sastava; ali moja mašta je bila isuviše zaneta prvim uspjehom da bi mi dozvolila da posumnjam u svoju sposobnost da oživim tako složeno i divno biće kao što je čovek.”<sup>19</sup> Victor Frankenstein je ovim riječima pokazao veliku ambicioznost, odvažnost, ali i narcisoidnost, da se smatra povlaštenim i većim od drugih “običnih smrtnika”, kako bi pokazao da je sposoban preuzeti ulogu tvorca. Njegova egoističnost, ono ljudsko – poput straha, izlazi na površinu kad odbacuje svoju kreaciju. Victor pokazuje ravnodušnost prema svom stvorenju, osobito jer ne želi da se pobrine za njega. Umjesto da razvije vezu s “djetetom”, on ga gura od sebe. Također, izbjegava i da ga imenuje, jer time nije dužan priznati odgovornost za vlastito djelo. Taj odnos jasno parodira roditeljstvo: čudovište traži ljubav, priznanje i prihvaćanje, a Victor mu uskrađuje i sam identitet.

Frankenstein se može čitati kao priča o muškoj želji da preuzme ono što se inače smatra isključivo ženskom sposobnošću – mogućnost stvaranja života. U tom smislu roman funkcionira kao simboličan prijenos autoričine frustracije s vlastite pozicije žene-spisateljice na lik muškarca koji zavidi reproduktivnoj moći ženskog tijela. Takvo čitanje otvara mogućnost da se u romanu i žensko pisanje i muško “rađanje” prikazuju kao procesi koji ne rezultiraju skladnim stvaranjem, nego pojavom nečega poremećenog i zastrašujućeg.

Ovakva dinamika stvara temelj za istraživanje pojma Drugog, odnosno čudovišta kao nepoželjnog, isključenog subjekta koji biva odbačen iz društva zbog različitosti, neuklopljenosti i nametnute norme. Ono što čudovište čini tragičnim junakom jeste činjenica da ono žudi za povezivanjem, ali trajno ostaje obilježen kao Drugi, onaj koji je izvan simboličkog poretka jezika i identiteta. Vinko Drača ističe:

Shelley samom strukturom teksta naglašava važnost glasa Drugoga za razumijevanje ovoga modernog mita. Govor Frankensteinova čudovišta, koje prepričava svoja iskustva s ljudima koji ga odbacuju zbog njegove fizičke nakaznosti, te njegovo učenje jezika odišu

---

<sup>19</sup> Šeli, str. 72.

elokvencijom koja je u vidljivome neskladu s njegovom fizičkom nakaznošću.<sup>20</sup>

Usamljenost je središnji motiv romana, a i sam Victor, kao i njegovo stvorenje, pati od duboke izolacije, samo iz različitih razloga. Victor se sam odvaja od prijatelja i porodice zbog opsesije znanjem i stvaranjem života. Ova opsesija za znanjem bi se mogla poistovjetiti s Goetheovim *Faustom*, ali ga kasnije muči osjećaj krivice koji ga još više odvaja od svijeta. S druge strane, čudovište je izolovano protiv svoje volje, jer mu je uskraćeno sve što je potrebno biću da bi bilo prihvaćeno. Ono ne pati primarno zbog svoje ružnoće, nego zbog nepripadnosti, ističući da je: “[...] nesrećno i usamljeno stvorenje. Nemam ni rođaka ni prijatelja na ovome svetu.”<sup>21</sup> Shodno tome, Vinko Drača se pita:

Nije li Frankenstein pogazio riječ kada je uništio tijelo ženskoga čudovišta, nesuđene družice koja je stvoru trebala olakšati osjećaj osamljenosti i iz toga proizišlu patnju? [...] Frankensteinovo čudovište služi emotivno distanciranome učenjaku željnome moći kao svojevrsno zrcalo, slika jednoga mikrokozmosa odvojenog od prirode (u romanu su česti postupci u kojima je priroda predstavljena kao transcendentalni mistični svijet odvojen od Frankensteinovih mračnih laboratorija), mikrokozmosa koji funkcionira vođen načelima razuma i slijepe želje za ovladavanjem nepoznatim. Frankenstein nakaznost čudovišta (koje je sam gradio tako da bude divovsko, kao da je htio naglasiti superiornost i veličinu vlastitoga “čovjeka” u odnosu na “prirodne” ljude) spoznaje tek u trenutku kada ono otvori oči.<sup>22</sup>

Čitav roman se može čitati kao zrcalni odnos između Frankensteina i čudovišta. Njihov odnos nije tek odnos između tvorca i stvorenja, već složena veza projektovanja, odbacivanja i refleksije. “Ti si moj tvorac, ali ja sam tvoj gospodar – poslušaj me!”<sup>23</sup> govori čudovište. Tvorac pokušava da pobjegne od odgovornosti, ali ga čudovište neprekidno podsjeća da je ono njegova slika, ne samo fizički nego i moralno. Kako roman odmiče, Victor i čudovište postaju sve sličniji: obojica su opsjednuti, izolovani, progonjeni i puni mržnje i bijesa. Ovo zrcaljenje kulminira u njihovoj međusobnoj progonilačkoj vezi, gdje jedan postaje svrha života onog drugog. Shelley time sugerira da tvorac ipak ne može pobjeći od odgovornosti za

20 Vinko Drača, “Društvo, tekst i čudovišta: ideologija u gotičkome romanu”, *Jat: časopis studenata kroatistike*, 3 (2017), 25–39 (str. 31–32).

21 Šeli, str. 169.

22 Drača, str. 31–32.

23 Šeli, str. 211.

ono što je stvorio, jer to stvorenje postaje ogledalo njegove vlastite duše, njegova potisnuta savjest, ali i njegova sramota i kazna.

Čudovište izražava razočaranje i osjećaj izdaje, jer, umjesto da bude voljeno, ono postaje simbol grijeha. Ono izjavom “Zapamti da si me ti stvorio; ja treba da budem tvoj Adam, ali sam više pali anđeo koga ti lišavaš radosti, iako ništa nisam zgrešio”<sup>24</sup> koristi religijsko-moralni ton romana, ali i odgovornosti tvorca, jer postaje njegova sjenka i nesvjesni otpadak, kao personifikacija svega što ne želi priznati u sebi. Također, poslije govori da je totalna suprotnost od Adama, jer:

kao Adam, izgleda da ni ja nisam bio vezan nikakvim sponama ma za kakvo drugo biće koje postoji; ali njegov položaj mnogo se razlikovao od moga u svakom drugom pogledu. On je bio stvoren Božijim rukama kao savršeno biće, srećno i napredno i njegov ga je tvorac čuvao naročito brižljivo; bilo mu je dozvoljeno da razgovara s višim bićima i da od njih stiče znanja; a ja sam bio nesrećan, bespomoćan i usamljen. Mnogo puta smatrao sam da je Sotona bio simbol koji je bolje odgovarao mom stanju, jer se često u meni, kao i u njemu, rađala žučna zavist kad sam posmatrao sreću svojih zaštitnika.<sup>25</sup>

Upravo ovim, čudovište utjelovljuje tu arhetipsku figuru Drugog, odnosno, on je “monstrum”, biće koje ne pripada nijednom svijetu. Odbacivanje ga čini zlom silom, iako je samo htio ljubav i pripadnost. Za razliku od njega, najočitiji arhetip jeste arhetip stvoritelja. Znanstvenik Victor Frankenstein je figura slična Prometeju, mitskom junaku koji krade vatru od bogova i daruje je ljudima, izazivajući božansku kaznu, a autorica to i naglašava podnaslovom romana *Moderni Prometej*. Victor se usuđuje igrati boga, ali ne preuzima odgovornost za posljedice svog čina, što ga čini upravo tragičnim likom u duhu klasične mitologije. S tim u vezi, moguće je prizvati riječi iz knjige *Odsutno tijelo moći* Senadina Musabegovića koji promišlja o razmatranoj temi na sljedeći način:

Kada je zapadnoevropski čovjek insistirao na autonomiji, na svojoj moći, on je u nietzscheanskom smislu sebe uglavio na upražnjeno mjesto svrgnutog Boga. Zapravo, u njemu se pojavila želja da kao bezuslovni subjekt, koji kroz tehničku moć vlada svijetom, postane nalik samom Bogu. To ne znači da ideja individualne autonomije nužno vodi ka tome da čovjek treba da se uglavi na mjesto Boga. Naprotiv, ona posjeduje emancipatorski, prosvjetiteljski karakter, koji oslobađa čovjekove unutrašnje kreativne mogućnosti i pomaže

---

24 Isto, str. 130.

25 Isto, str. 165.

da se ne robuje bezuslovno tradicionalnom autoritetu i moći, te da kritički misli i promišlja o raznim političkim i društvenim pitanjima.<sup>26</sup>

Ova paralela može biti polazna tačka za daljnja razumijevanja ljudske težnje ka transgresiji granica prirode i etičke odgovornosti, čime se otvara i kritičko područje blisko pojmovnom aparatu postkolonijalne filozofske i književno-kritičke misli.

### **Društvo i čudovište: jezik i postkolonijalni narativ**

Uvidi o bezimenosti i nasilnom stvaranju omogućavaju šire čitanje čudovišta ne samo kao književne figure već i kao modela savremene Drugosti, što u završnom dijelu rada otvara prostor za postkolonijalnu i političku interpretaciju fenomena dehumanizacije.

Roman funkcioniše na tragu “okvirne naracije”, gdje jedna priča zatvara drugu, ali može se reći i kao neki vid umetnutih priča, jer radnja počinje pričom polarnog istraživača Roberta Waltona koji se obraća sestri preko pisama. Autorica je, vjerovatno, namjerno izostavila odgovore na ta pisma, iako postoji i pitanje da li su ona ikada i stigla do njegove sestre. Dalje, imamo priču Victora Frankenstein, zatim priču iz perspektive njegovog Stvorenja, nakon toga opet se vraćamo na Frankenstein i na kraju se završava s onim s kojim je i počelo – Waltonom. Dakle, riječ je o upotrebi triju naracija i prva služi kao “spoljašnji okvir” – riječ je o seriji od četiriju pisama.

Radnja *Frankensteina* prati mladog naučnika Victora koji, opsjednut idejom stvaranja života, uspijeva sastaviti i oživjeti biće od dijelova ljudskih leševa. Međutim, čim udahne život u njega, on biva zgrožen njegovim izgledom i odmah ga napušta. Ono što je problematično kod Victora jeste to što svom stvorenju nije dao priliku da pokaže šta zna, a ponajmanje da ga imenuje, te zbog toga napušteno stvorenje ne bi trebalo da snosi krivicu za ono što uslijedi poslije. Ono čak nije ni tražilo da bude stvoreno, a kamoli da izgledom odbija sve od sebe. U vezi s tim, Barbara Johnson ističe da je roman *Frankenstein* moguće promatrati i kao tekst koji reflektira vlastiti proces nastanka. I u autoričinu predgovoru i u samoj priči izostaje jasno razrađen trenutak samog stvaranja, što taj čin ostavlja nedorečenim i problematičnim, pri čemu djelo nudi uznemirujući spoj dvaju temeljnih pitanja – kako nastaje život i kako nastaje pripovijest; iako su oba procesa prikazana kroz

---

26 Senadin Musabegović, *Odsutno tijelo moći* (Sarajevo i Zagreb: Buybook, 2023), str. 284.

motive stvaranja, roman nam ni u jednom slučaju ne pruža konačno objašnjenje njihova izvora.<sup>27</sup>

Stvorenje je istovremeno i kolonizirano tijelo i tekst – tekst koji društvo odbija čitati. Na tragu već spomenutog, da je stvorenje sastavljeno iz dijelova Drugih, nameće se i važna stavka koja nam otkriva da je to zaista snažna alegorija koloniziranog tijela: ono je sastavljeno, konstruisano, preoblikovano voljom onog ko vlada. Ovdje stvorenje ne prijete svojim djelima, već samim postojanjem.

Victor stvara iz želje da bude tvorac, ali u isto vrijeme bez želje da odgaja, da prihvati i usmjerava, zato što ne uspijeva samo replicirati biološki život, već i socijalnu matricu čovjeka. Shodno tome: “Viktorovi naučni zločini zasnivaju se na njegovom neuspjehu da svoje stvorenje oblikuje prema liku prirodnog ljudskog bića. Iako je, po svim drugim mjerilima, stvorenje u svakom pogledu jednako ljudsko, kao i svaki drugi lik u romanu, njegova odvojenost od društva temelji se na njegovom izopačenom izgledu.”<sup>28</sup>

Njegov čin stvaranja oponaša imperijalni gest, kao što je stvaranje naroda, poretka i zakona, ali:

diskurzivno polje imperijalizma ne proizvodi neosporne ideološke kolerative za narativnu strukturu knjige. U romanu Šelijeve diskurs imperijalizma izbija na površinu na čudnovato silovit način. Frankenštajn, međutim, nije bojno polje muškog i ženskog individualizma artikulisanog u okviru polne reprodukcije (porodica i žensko) i društvene produkcije subjekta (rasa i muško). Ta binarna opozicija poništava se u laboratoriji Viktora Frankenštajna – veštačkoj materici u kojoj se oba ta projekta simultano ostvaruju, iako bez jasno iskazanih uslova. Frankenštajnov prividni protivnik je sam Bog kao Tvorac Čoveka, ali njegov stvarni suparnik je i žena kao stvoriteljka dece.<sup>29</sup>

---

27 Barbara Johnson, “Moje čudovište/moje jastvo”, *Kolo: časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu*, 2 (2002), dostupno na <<https://www.matica.hr/kolo/289/moje-cudovistemoe-jastvo-20001/>> [pristupljeno 28.1.2025].

28 Evan Dekens, “Aesthetic Transgressions in Mary Shelley’s *Frankenstein*”, *The Humanities Review*, 2 (2019), Montclair, 2019, str. 42; dostupno na <<https://digitalcommons.bucknell.edu/humanitiesreview/vol2/iss1/8/>> [pristupljeno 19. 10. 2025.]: “Victor’s scientific crimes are based in his failure to design his creature in the image of a natural human being. Whereas by all other standards, the creature is in every respect just as distinctly human as every other character in the novel, his separateness from society is founded on his corrupted image.”

29 Gayatri Chakravorty Spivak, *Kritika postkolonijalnog uma: ka sadašnjosti koja nestaje* (Beograd: Beogradski krug, 2003), str. 192.

Roman *Frankenstein* ne nudi čistu ideološku kartu, već je pun pukotina, prijelaza i maskiranih prijetnji, čime se uspostavlja retorički strukturiran i višeslojan diskurs koji omogućava postkolonijalna i feministička čitanja.

Upravo to ga čini idealnim za postkolonijalna i feministička čitanja, jer upravo u tim pukotinama, u “laboratoriji”, Shelley otkriva duboke tjeskobe svog vremena, kao što su strah od gubitka kontrole nad životom, tijelom, identitetom, rodom i moći.

U postkolonijalnom čitanju, jezik stvorenja može se uporediti s položajem koloniziranih naroda koji preuzimaju jezik svojih kolonizatora kako bi ih uvjerali u vlastitu humanost. Stvorenje poput Drugog u kolonijalnom narativu uči jezik dominantne kulture i koristi ga kao sredstvo samoprikazivanja, a ni tada nije prihvaćeno. Njegova rječitost ne briše “drugačiju” spoljašnjost, baš kao što obrazovanje i usvajanje jezika Zapada ne briše boju kože ili kulturnu razliku kod potlačenih. Jezik postaje prostor paradoksa i, iako je simbol civilizacije i razumijevanja, on ne garantuje pravo na identitet. U tom svjetlu, govor stvorenja je neprestana molba za uključivanjem, ali i svjedočanstvo odbacivanja jer mu je ukinut identitet, zato što njegovo “ja” dolazi iz tijela koje se percipira kao prijetnja. Razlog zbog kojeg je stvorenje čudovište i kako to utječe na imenovanje, ističe Fred Botting rekavši da:

Utjelovljeni u prepoznatljive oblike, monstrumi počinju biti određeni opasnim riječima koje izgovaraju – riječima koje propituju i pružaju otpor, poput govora Frankensteinovog stvorenja, protiv samih uslova sistema u koji su rođeni. Takav otpor, zapravo, djelimično objašnjava identitet ‘monstruma’ koji im je pripisan.<sup>30</sup>

Ovdje se Fred Botting citira prema izvornom tekstu, gdje monstrozni govor ne predstavlja manjak racionalnosti, već prijetnju samim osnovama sistema značenja koji pokušava stabilizirati granicu između ljudskog i neljudskog.

Iz feminističke perspektive, čudovište može biti posmatrano kao figura potlačenog koji traži pravo glasa u patrijarhalnom sistemu. On nema ime, priznanje ni porodicu, baš kao ni žene u kontekstu 19. stoljeća, kada Shelley piše, jer često nemaju društveni ili politički glas. Jezik čudovišta se tada može čitati kao simbolička molba za priznanje subjekta kojem je uskraćeno pravo na pripadnost, a njegova elokvencija i dobra retorika postaju čin otpora sistemskom brisanju. Čudovište

---

30 Fred Botting, “*Frankenstein and the Language of Monstrosity*”, dostupno na <<https://knarf.english.upenn.edu/Articles/botting1.html>> [pristupljeno 19.10. 2025]: “Incarinated in identifiable shapes, monsters begin to be defined by the dangerous words they speak, words that question and resist, like the speech of Frankenstein’s creation, the terms of the system into which they are born. Such resistance, indeed, partially accounts for the identity of ‘monster’ that is given them.”

ovdje, iako govori istim jezikom kao i oni kojima se želi prilagoditi, ne biva saslušan, već naprotiv – svi su gluhi na njegove riječi. Njegov govor nije slab jer ne zna govoriti, već zato što mu niko ne želi uzvratiti i postaje nečujan baš zato što najviše želi da ga čuju.

Ova pozicija se može uporediti sa situacijom kiklopa Polifema iz Homerove *Odiseje*. Kada ga Odisej nadmudri predstavljajući se kao “Niko”, Polifem gubi moć jezika kao sredstva kontrole. Njegovi vapaji: “Niko me napao!”, ostaju bez odjeka i njegovo iskustvo ne može biti preneseno, jer mu je značenje sabotirano. Jezik ga izdaje upravo onda kad mu je najpotrebniji. Slično tome, i stvorenje u *Frankensteinu* ostaje bez moći da djelotvorno komunicira sa svijetom, iako je njegov govor precizan, elokventan i duboko emotivan. Oba lika, i Polifem i čudovište, gube pravo na dobar govor jer ih je društvo, a i sam govor, lišilo statusa punopravnog subjekta. U tom smislu, oba predstavljaju figure Drugog – onih koji govore, ali ne upravljaju značenjem onoga što su rekli.

Iza Frankensteinove želje stoji i potisnuta ideja o rasnoj i klasnoj kontroli. Kada stvorenju odbije stvoriti družicu, on to ne čini iz moralne dileme, već zbog straha da bi se na Zemlji mogla nastaniti “paklenska rasa”. Upravo se ovdje vidi da Shelley jasno povezuje stvaranje Drugog s kolonijalnim strahovima – strahom od miješanja rasa, preuzimanja moći i promjene poretka. Postkolonijalna čudovišnost nije inherentna stvorenju, već nametnuta.

Također, roman možemo promatrati i kao prethodnika distopijske proze jer su u njemu nagoviještene teme koje podrazumijevaju problematiziranje etike tehnologije, kroz primjer zloupotrebe znanosti u smislu gubitka čovječnosti i time uzrokovane izolacije pojedinca.

Kroz ovu prizmu, roman se može čitati i kao rana kritika posthumanizma jer objedinjuje prometejski mit i savremene dileme posthumanizma. Miranda Levanat-Peričić u knjizi *Avatari posthumanizma. Povijest književne i kritičke imaginacije neljudskog, poslijeljudskog i nadljudskog* ističe stanovito prekoračenje granica u smislu tematske transgresije, navodeći primjere iz književnosti među koje spada i znakovito tumačenje romana *Frankenstein*. U tom smislu, objašnjava kako se pojam “kiborg”, prije nego se pojavio u upotrebi u kibernetici 1960. godine, kao kiborška fantazija, naslućuje još davne 1818. godine kroz lik stvorenja u romanu Mary Shelley. S tim u vezi, zanimljivo je naznačiti kratki osvrt na tzv. “kiboršku ontologiju” gdje Levanat-Peričić izdvaja temeljne promjene koje su se desile u okviru teorijske misli kojom se na kritički način propituje humanizam. Autorica navodi kako je, u kontekstu posljednjih desetljeća, tema posthumanizma intezivno zastupljena u znanstvenim istraživanjima. Na tom tragu, realiziran je

interdisciplinarni dijalog u području filozofije, povijesti umjetnosti i znanosti o književnosti, pri čemu su posthumanizam i antihumanizam kontekstualno u vezi s postmodernom mišlju, dok transhumanizam bilježi svoje porijeklo u znanosti i tehnologiji, istaknuto povazan s evolucionizmom.

U romanu je jasno pokazana kontrola identiteta kroz društveno isključivanje, netrpeljivost prema drugačijem, čime je istovremeno razotkrivena tamnija strana racionalizma i ideje o neograničenom napretku civilizacijskih postulata. Propitujući glavne razloge nove paradigme u spomenutim znanostima, Levanat-Peričić navodi:

Sužavanje rasprave posthumanizmu u okviru znanosti o književnosti pomiče i donju granicu uporabe pojma do 1997. godine, kada Ihab Hassan u svom eseju o Prometeju upotrebljava sintagmu posthumanistička kultura upozoravajući na to da ovaj 'sumnjivi neologizam' može biti nagovještaj tendencije koja znači više od pukog trenda, a upozorava da se petsto godina humanizma približava svome kraju. Hassanova je dijagnoza vizija prevladavanja umjetne inteligencije nad ljudskim sposobnostima i na pretpostavci da će novi posthumani subjekti zamijeniti čovjeka. [...] Na tom tragu je i kritički posthumanizam, koji, premda ne inzistira na simboličnoj smrti čovjeka, ipak konceptu ljudskog pristupa kao povijesnoj konstrukciji, pa i normativnoj konvenciji povezanoj s eurocentrizmom.<sup>31</sup>

Autorica razmatra imperative kritičkog posthumanizma kroz dekonstrukcijske potencijale prevladavanja dualizma i antropocentrizma, što je intezivno zastupljeno kao analitičko sredstvo u raznim teorijama. U tom smislu, posebno ističe postkolonijalnu, feminističku i poststrukturalističku analizu kulturnih fenomena u kojima se poimanje ljudskog identiteta realizira kroz prenapregnuti interes za pojam tijela. S obzirom na zaključak kako se termin "kiborg" pojavljuje mnogo kasnije u kibernetici za sintagmu "kiborške metafore", Levanat-Peričić izdvaja roman *Frankenstein* kao prvo književno djelo u kojem se pojavljuje fiktionalni kiborg, s tim što funkciju navedene metafore razmatra kao područje u kojem se realiziraju rasprave u vezi s promocijom političkih ciljeva različitih grupacija i identiteta. Teorijske premise, u konačnici, aktualiziraju područje "ontološke liminalnosti" prizivajući i pojmovno akcentiranje eksperimentiranja s terminima koji dekonstruiraju uvriježenu antropološku strukturu. Tako se u teorijskom diskursu pojavljuje mjesto koje je izvan tradicionalne strukture, gotovo neka vrsta

---

31 Miranda Levanat-Peričić, *Avatari posthumanizma. Povijest književne i kritičke imaginacije neljudskog, poslijeljudskog i nadljudskog* (Zagreb: FF Press i Sveučilište u Zadru, 2024), str. 14.

fantomskog mjesta opisanog kroz pojam *čudovišnog*. Povezujući figuru čudovišta i principe ontološke liminalnosti, autorica bilježi:

Humanistička ideja o univerzalnoj ljudskoj prirodi otpočетка je povezana s društvenim i kulturnim praksama isključivanja utemeljenim na reprezentaciji ljudskog kroz hijerarhiju više i manje vrijednih 'vrsta' ljudi. [...] Povrh toga, još od antičkih vremena sva odstupanja od ljudskog klasificirala su se kao monstroznosti. [...] Samim tim što preispituje humanističku ontologiju koja se gradi na univerzalnom konceptu ljudskosti utemeljenom na isključivanju Drugog kao neljudskog, kritički je posthumanizam otpočетка usmjeren na propitivanje diskursa čudovišnosti. Tako se, uz kiborge, hibride i nomade, figura čudovišta uključila u konfiguriranje posthumanističke ontologije.<sup>32</sup>

Štaviše, ta ideja dovodi do zaključka da je pojam čudovišta pogodan za identifikaciju praksi koje su ideološke i etnocentrično konstruirane.

### **Čudovište kao savremena Drugost: postkolonijalni diskurs i dehumanizacija "golog života"**

Na tragu rečenog, čudovište Frankensteinina možemo poistovjetiti s današnjom situacijom koja se tiče migranata, izbjeglica, obespravljenih i raseljenih u društvu u kojem se nalaze. Oni su često nevidljivi u pravnom, političkom i društvenom poretku, nemaju svoje dokumente, državljanstva i pristup osnovnim ljudskim pravima. Njihovo postojanje se ne priznaje sve dok ne postanu "problem", odnosno, kao i čudovište, postaju vidljivi tek kad ih se percipira kao prijjetnju.

Danas mnogo ljudi živi u anonimnosti, bez legitimnih dokumenata, bez statusa i političkog glasa. Bez imena čovjek nije nigdje priznat, jer:

sama 'moć imenovanja', stvaranje subjekata ili njihovo isključivanje iz zajednice, pripada političkom polju, a nedostatak djelatne moći uzrokuje 'bezimenost' subjekta. Bezimenost ili nevidljivost bitan je problem marginaliziranih pojedinaca ili grupa, jer one nemaju moć reprezentacije koja bi ih afirmirala i imenovala kao subjekte niti imaju moć otpora vladajućim strukturama.<sup>33</sup>

---

32 Levant-Peričić, *Avatari posthumanizma*, str. 64–65.

33 Peternai Andrić, str. 204.

Baš kao i čudovište koje je bez imena objekt, a ne subjekt, tako i današnji migranti imaju isti status. Figura čudovišta biva realizirana kroz metaforu postkolonijalne dijaspore.

U romanu, svi koji sretnu čudovište reaguju pogledom straha, odbacivanja i gađenja. Današnji migranti su gledani, ali ne i viđeni. Kao i čudovište, oni su tijela u pokretu koja izazivaju nelagodu, ne zbog toga što su potencijalno opasna, već zato što remete iluziju zatvorenog i sigurnog identiteta Zapada. Isto kao što je stvorenje ogledalo svom tvorcu, i evropska civilizacija, gledajući migrante, vidi rezultate vlastite kolonijalne prošlosti: osiromašene narode, razorene zemlje, klimatske i vojne katastrofe, te je, umjesto priznanja, puno lakše jednostavno sve odbaciti.

Ovo pitanje postavlja Giorgio Agamben u kontekstu statusa izbjeglica u suvremenosti te sugerira kako upisivanje rođenja (tj. života) u pravni poredak nacionalne države zapravo u potpunosti obezvrjeđuje ljudska prava, odnosno, dovodi u pitanje postoji li uopće status čovjeka izvan nacionalne države. Upravo su izbjeglice ona 'vrsta ljudi' kojoj nitko ne garantira ljudska prava.<sup>34</sup>

Shelleyin roman nas upozorava šta se događa kad društvo odbija prepoznati Drugog kao ljudsko biće, a kad se poriču glas, identitet, jezik i pripadnost, ono što nastaje nije "čudovište" po prirodi, već po našoj interpretaciji. Na taj način, *Frankenstein* se može čitati kao etičko upozorenje, jer svaki put kad nekome uskraćujemo neka od tih prava i postojanje u jeziku, mi stvaramo čudovište, ne u njemu, već u sebi, zato što:

čudovište nije metafora zla, nije slika zloće, nego biće paralelnog svijeta kojega je stvorila ljudska mašta da bi u fiktivnom svijetu riješila nešto što nije moguće riješiti u zbilji. [...] Čudovišta su simulakrumi svih naših strahova. Oduvijek su tu među nama, a postoje samo zato da bismo ih mogli dekapitirati ili gledati naše izabranike kako to rade u naše ime.<sup>35</sup>

### Prema zaključku

[...] humano je polje sistematizovanog standarda prepoznatljivosti – Istosti – koji omogućava da se svakoj drugosti pristupi, da se drugost reguliše i da joj se dodeli određena društvena lokacija.

---

34 Levanat-Peričić, *Avatari posthumanizma*, str. 38.

35 Levanat-Peričić, "Morfoloģija mitskog čudovišta", str. 533 i 545.

Humano je normativna konvencija, što ga ne čini neminovno negativnim, tek značajno regulativnim, i prema tome, instrumentom praksi isključivanja i diskriminacije. Humana norma označava normalnost i normativnost. Ona deluje tako što transponuje specifičan oblik bivanja humanim u generalizovani standard, koji postavlja transcendentne vrednosti na mesto čoveka: od muškog preko maskulinog i do humanog kao univerzalnog formata humanosti. [...] Čovek je istorijski konstrukt koji je postao društvena konvencija 'ljudske prirode'.<sup>36</sup>

Mary Shelley, autorica romana *Frankenstein ili Moderni Prometej*, napisala je svoje najpoznatije djelo u kontekstu ličnih tragedija koje su obilježile njeno mlado životno doba. Iako se *Frankenstein* na površini čini kao naučno-fantastični roman o stvaranju života pomoću nauke, on je u svojoj srži duboko emotivan i intiman prikaz boli, gubitka i egzistencijalnih pitanja, proizišlih iz autoričinog ličnog iskustva. Pored gubitka majke, Mary Shelley je imala nekoliko spontanih pobačaja, a doživjela je i smrt troje od četvero svoje djece. Ova iskustva su ostavila dubok trag na nju, osobito jer je u dnevniku napisala: "Sanjala sam da je moje malo dijete ponovo oživjelo; da je bilo samo hladno i da smo ga trljali pored vatre dok nije oživjelo. Probudim se – i nema djeteta."<sup>37</sup> Ova rečenica duboko rezonira s motivima u *Frankensteinu*, gdje protagonist Victor Frankenstein oživljava neživotno tijelo pomoću nauke, iz želje da nadmaši prirodu i vrati život tamo gdje ga više nema.

Spisateljica se, kroz ovu priču, suočava s vlastitim osjećajem gubitka, nemoći i krivnje. I sama je bila majka koja je doživjela smrt djece, te je kroz fikciju istraživala bol stvaranja i gubitka. Victorovo stvorenje postaje simbol onoga što se ne može kontrolirati, što je rođeno iz boli i što, u konačnici, traži ljubav i prihvatanje, ali biva odbačeno. Mary Shelley se poistovjećivala i s Victorom i sa stvorenjem. Kao autorica i "stvarateljica" imala je kontrolu nad naracijom, ali je istovremeno bila i žrtva vlastite sudbine. U njoj su koegzistirale dvije strane: ona koja stvara život (Victor) i ona koja žudi za ljubavlju i pripadanjem (stvorenje). Mary je živjela u vremenu kada je galvanizam (eksperimenti s električnom stimulacijom mišića mrtvih tijela) bio nova i šokantna tema. Povezivanje nauke i smrti vjerovatno ju je dodatno potaknulo da napiše roman koji istražuje granice između života i smrti, ali i etike roditeljstva i stvaranja.

<sup>36</sup> Braidotti Rosi, *Posthumano* (Beograd: FMK knjige, 2016), str. 56.

<sup>37</sup> Mary Wollstonecraft Shelley, *The Journals of Mary Shelley, 1814–1844*, ur. Paula R. Feldman i Diana Scott-Kilvert (Oxford: Clarendon Press, 1987), zapis od 19. februara 1815, str. 70; dostupno na <<https://www.debbielee.com/shelley.pdf>>: "Dream that my little baby came to life again – that it had only been cold & that we rubbed it by the fire & it lived. I awake & find no baby."

Victor Frankenstein je intelektualac koji se previše igra s moćima stvaranja. On je možda odraz Percyja Shelleyja i njegove distanciranosti u periodima njihovih gubitaka. Čudovište je oličenje napuštenog bića koje nikada nije dobilo ljubav. Bezimeno čudovište simbolizira potisnutog, nevidljivog, ali i neizbrisivog Drugog. Frankenstein ne stvara samo biće, on stvara traumu. To što ga ne priznaje je pitanje etičke odgovornosti. Kroz priču o čudovištu koje nikada ne dobija ime, Shelley pokazuje kako je jezik najmoćniji alat dominacije. Ime, u ovom slučaju, nije samo formalnost, ono je znak priznatosti i znak ljudskosti. Čudovište ne postaje zlo zato što je drugačije, već zato što mu je uskraćena mogućnost da bude viđeno kao isto, ali što se tiče identiteta: “*Frankenstein* je slika i prilika modernog identiteta.”<sup>38</sup> Kao i u mitu o Odiseju, u kojem “Niko” koristi ime da bi se zaštitio, tako i Shelleyino čudovište živi u nekoj vrsti identitetskog vakuma, ali ne svojom voljom. U tom prostoru između jezika i tišine, čudovište postaje simbol svih onih koje društvo odbacuje jer se ne uklapaju. Uskraćivanje imena u romanu nije simbolično, već osnovno oruđe isključenja.

U konačnici, *Frankenstein* je mnogo više od romana o nauci. To je priča o ženi koja je, suočena s neizrecivim gubitkom, iskoristila moć pripovijedanja kako bi procesuirala vlastitu tugu i pokušala razumjeti ljudsku potrebu za ljubavlju, pripadanjem i stvaranjem. Međutim, potrebno je to razgraničiti i reći da iako Frankenstein nije nužno zamišljen kao izravno autobiografsko djelo koje bi se temeljilo isključivo na prikazu rascijepljenog majčinskog iskustva, motivi unutarnje podijeljenosti i “čudovišnog” identiteta duboko su povezani s načinima na koje se u tekstu može promišljati žensko samoispisivanje.

Međutim, kako čudovišnost ima estetički aspekt i što to zapravo znači u kontekstu shvaćanja književnosti kao jedne od podvrsta “nauke o čovjeku”, rezimirano je kroz riječi Andrewa Gibsona:

Kod Foucaulta, Deleuzea i Derridaa koncept nas čudovišnosti uvodi u novu dimenziju estetike. Sustavno potkopava antropocentrizam. Vodi nas ispod klasične strukture koja duhu suprotstavlja materiju, čovjeka suprotstavlja inertnom, a (antropocentrični) sadržaj (jezičnoj ili tekstualnoj) formi. Predlaže nam da probamo pročitati barem neke od naših književnih tekstova imajući na umu nerazdvojljvu dvojnost ideje čovjeka, nerazlučive od onoga što ta ideja želi isključiti. Kao takav, ovaj koncept čudovišnosti preispituje različite aspekte suvremene književne teorije i kritike, između ostalog i naratologije i strukturalizma iz kojeg je naratologija uvelike proistekla. [...]

---

38 Sabljčić Vujica, str. 46.

Čak i kada je komunikacijski sustav nadredila ljudskom čimbeniku ili sadržaju, strukturalistička je naratologija zapravo samo potvrdila termine ljudske dubine i preobratala svoj predmet u njih koristeći se ‘modelima ili paradigmama’ koje su navodno već sadržane u općenitosti samog termina ‘čovjek’.<sup>39</sup>

U tom smislu, roman *Frankenstein ili Moderni Prometej* se ne može razumjeti isključivo kao narativ o znanstvenoj transgresiji ili moralnoj odgovornosti pojedinca, već kao tekst koji već u ranom 19. stoljeću problematizira ontološke i epistemološke pretpostavke humanističkog subjekta. Kroz figuru Stvorenja, roman uspostavlja simbolički prostor otpora prema stabilnim kategorijama identiteta, tijela i pripadnosti, istovremeno razotkrivajući granice antropocentrične filozofije koja subjekt definira kroz autonomiju, racionalnost i normativnu tjelesnost. Takva reprezentacija Drugosti ne funkcionira tek kao alegorija društvene isključenosti, već kao kritički mehanizam koji anticipira suvremene posthumanističke rasprave o relacijskom identitetu, materijalnosti tijela i etičkoj odgovornosti prema neljudskom Drugom. Čitan u tom ključu, roman se pokazuje kao rana književna kritika posthumanizma, tekst koji ne prethodi suvremenim teorijskim okvirima samo vremenski, nego ih konceptualno dovodi u pitanje prije njihove eksplicitne artikulacije. Roman time ne služi kao pasivni objekt naknadne teorijske interpretacije, već kao aktivni diskurzivni prostor u kojem se prelamaju pitanja otpora, tijela i (ne) identiteta Drugosti, potvrđujući književnost kao relevantno mjesto teorijske proizvodnje unutar suvremenih humanističkih rasprava. Posthumanistička perspektiva omogućava da se roman *Frankenstein* razumije kao tekst koji problematizira antropocentrizam i dovodi u pitanje stabilnost binarnih opozicija poput čovjek/mašina, priroda/kultura i subjekt/objekt. Roman time funkcionira kao rana književna refleksija procesa koji će tek u kasnijim teorijskim okvirima biti artikulirani kao ključni izazovi posthumanizma. U tom smislu, roman ne nudi afirmaciju posthumanog, već upozorenje na etičke i ontološke posljedice njegove nekritičke instrumentalizacije. U prilogu svega navedenog, očekivani doprinos ovog rada ogleda se u pozicioniranju romana *Frankenstein* kao “rane kritike posthumanizma”, pri čemu roman ne služi samo kao ilustracija suvremenih teorijskih koncepcija, već kao tekst koji aktivno sudjeluje u njihovom preispitivanju. U okviru zadanog opsega istraživanja, analiza je bila graničena na one teorijske i interpretativne aspekte koji omogućavaju koherentno čitanje romana *Frankenstein* kao rane kritike posthumanizma, dok su druge potencijalne tematske linije ostavljene izvan fokusa ovog rada. Iako roman nesumnjivo otvara prostor za dodatna teorijska čitanja,

---

39 Gibson, str. 69–70.

njihova razrada prelazi medotologijske i formalne okvire znanstvenog članka te ostaje otvorena za buduća istraživanja. U konačnici, zaključak s namjerom ostaje otvoren čime dodatno ukazuje na urgentnost teorijske sistematizacije unutar akademskog preispitivanja odnosa književnosti i posthumanističke teorije.

#### LITERATURA

Agamben Giorgio, *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, prev. Mario Kopic (Zagreb: Multimedijalni institut, 2006)

Alihodžić Nina, *Riječi kao pharmakon: romaneskno propitivanje identiteta u postkolonijalnoj književnoj teoriji* (Sarajevo: Filozofski fakultet, 2014)

Gibson Andrew, "Pripovijedanje i čudovišnost", u *Politika i etika pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti (Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2002), str. 61–81

Botting Fred, *Frankenstein and the Language of Monstrosity*, dostupno na <<https://knarf.english.upenn.edu/Articles/botting1.html>> [pristupljeno 19.10. 2025]

Braidotti Rosi, *Posthumano*, prev. Mirjana Stošić (Beograd: FMK knjige, 2016)

Dekens Evan, "Aesthetic Transgressions in Mary Shelley's *Frankenstein*", *The Humanities Review*, 2 (2019); dostupno na <<https://digitalcommons.bucknell.edu/humanitiesreview/vol2/iss1/8/>> [pristupljeno 19. 10. 2025.]

Drača Vinko, "Društvo, tekst i čudovišta: ideologija u gotičkome romanu", *Jat: časopis studenata kroatistike*, 3 (2017), 25–39

Hall Stuart, "Kome treba identitet", prev. Sandra Veljković, *Reč*, 64/10 (2001), 215–233

Haraway Donna, *Kiborški manifest: znanost, tehnologija i socijalistički feminizam krajem 20. stoljeća*, prev. Marko Maras (Zagreb: Studio Pangolin i Multimedijalni institut, 2023)

Johnson, Barbara, "Moje čudovište/moje jastvo", *Kolo: časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu*, 2 (2002), dostupno na <<https://www.matica.hr/kolo/289/moje-cudovistemoje-jastvo-20001/>> [pristupljeno 28.1.2025]

Kestner Joseph, "Narcissism as Symptom and Structure: The Case of Mary Shelley's *Frankenstein*", u *Frankenstein/Mary Shelley*, ur. Fred Botting (New York: St. Martin's, 1995), str. 68–80; dostupno na <<https://knarf.english.upenn.edu/Articles/kestner.html>> [pristupljeno 19. 10. 2025.]

Levanat-Peričić Miranda, *Avatari posthumanizma. Povijest književne i kritičke imaginacije ne-ljudskog, poslijeljudskog i nadljudskog* (Zagreb: FF Press i Sveučilište u Zadru, 2024)

– "Morfologija mitskog čudovišta", *Croatica et Slavica Iadertina*, 4 (2008), 531–550

Mikulić Borislav, *Čovjek, ali najbolji. Tri studije o antihumanizmu* (Zagreb: FF Press, 2021)

Mojsi Dominik [Dominique Moisi], *Geopolitika emocija: kako kulture straha, poniženja i nade utiču na oblikovanje sveta*, prev. Milica Čečur (Beograd: Clio, 2012)

Musabegović Senadin, *Odsutno tijelo moći* (Sarajevo i Zagreb: Buybook, 2023).

Paić Žarko, *Posthumno stanje: kraj čovjeka mogućnost druge povijesti* (Zagreb: Litteris, 2011)

– "Besmrtnost bez tajne. Transhumanizam kao posthumano stanje", *Tvrđa: časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti*, 22 (2001), 95–113

## Nina Alihodžić-Hadžialić i Elvedina Kahrić Frankenstein kao rana kritika...

Peternai Andrić Kristina, *Ime i identitet u književnoj teoriji* (Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2012)

Ranciere Jacques, *Politika književnosti* (Novi Sad: Adresa, 2008)

Sabljić Vujica Jela, "Demon jučerašnjice: kratka povijest identifikacije u Frankensteinu Mary Wollstonecraft Godwin Shelley", *Mostariensia: časopis za društvene i humanističke znanosti*, 2 (2023), 33–47

Spivak Gayatri Chakravorty, *Kritika postkolonijalnog uma: ka sadašnjosti koja nestaje* (Beograd: Beogradski krug, 2003)

Šeli Meri [Mary Shelley], *Frankenštajn ili Moderni Prometej* (Beograd: Izdanja Laguna, 2022)

Shelley Mary, *The Journals of Mary Shelley, 1814–1844*. edited by Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert (Oxford: Clarendon Press, 1987); dostupno na <<https://www.debbiejlee.com/shelley.pdf>> [pristupljeno 18. 01. 2026.]

Wolfe Cary, *What is Posthumanism?* (Minneapolis i London: University of Minnesota, 2010)

### ***Frankenstein* as an Early Critique of Posthumanism: At the Crossroads of Symbols of Resistance, Contemporary Philosophy of the Body, and the (Non) Identity of Otherness**

**Abstract:** Mary Shelley's novel *Frankenstein*, subtitled *The Modern Prometheus*, represents one of the earliest literary works to open questions that today concern posthumanism: What does it mean to be human? How do we define the Other? And what is the ethical responsibility of the creator toward the created being? This paper will analyze the symbolism of the Promethean figure embodied in Victor Frankenstein, as well as the posthumanist aspects of the Creature – a being that is "human," yet not "recognized" as a subject. Special emphasis will be placed on the questions of identity, naming, and alterity, in dialogue with contemporary posthumanist and poststructuralist theory. The aim of this paper is to show, through an analysis of *Frankenstein*, how the novel anticipates the dilemmas of the contemporary posthuman age – that is, how the figure of the monster functions as a symbol of the Other through critical reflections on the process of transgression as the foundation of transforming fragmented identities, via the figure of "ontological liminality" and the boundaries of posthumanist reflection.

**Keywords:** deconstruction, Otherness, identity, posthumanism, poststructuralism

**Stana Tadić Pantić**

Univerzitet Singidunum (Beograd) – Fakultet za medije i komunikacije  
stana.tadic.pantic.20244001@fmk.edu.rs

## **MOĆ I NADZOR U PRIČI “MAGIJSKO KRUŽENJE KARATA” DANILA KIŠA**

UDK 821.163.41.09-34

Rad primljen 10. 10. 2025.

Izvorni naučni članak

**Apstrakt:** Ovaj rad istražuje uticaj postmodernih teorija, naročito Mišela Fukoa, na kasniji opus Danila Kiša, sa posebnim osvrtom na pripovetku “Magijsko kruženje karata” iz zbirke *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Analiza pokazuje kako Kiš, kroz istorijsku metafikciju, intertekstualnost i postmodernu narativnu strategiju, problematizuje granice između istorijske istine i književne fikcije. Priča prikazuje sibirski logor kao sistem moći rasut i kapilaran po svom delovanju, gde sudbine aktera priče oblikuje mreža mehanizama moći koju oni ne mogu spoznati. Rad potvrđuje postojanje značajnog uticaja postmodernih teorija na Kišovu prozu i ukazuje na njegovu sposobnost da kroz književnost istražuje mehanizme moći, sudbinu i ljudsku ranjivost. Opisujući represiju istovremeno i unutar i izvan političkog konteksta, predstavljajući je kao kolektivnu sudbinu čovečanstva burnog i

strašnog dvadesetog veka, Danilo Kiš dokazuje da je ona vanvremenska, sveobuhvatna, moguća uvek i svuda.

**Ključne riječi:** moć, nadzor, postmoderna literatura, represija, sovjetski logori

## Uvod

Čitanje Kišove proze može se uporediti sa kretanjem kroz slojevitom mrežu referenci, metafora i simbola, koja zahteva stalno vraćanje, zadržavanje i ponovno usmeravanje čitalačke pažnje. Pažljivim čitanjem čitalac aktivira i druge kanale promišljanja, uključuje teorijski okvir i oseća potrebu da se dodatno informiše o imenima, događajima i idejama koje se mogu naći u tekstu. Snažna je veza između umetnosti i teorija i ovo je još jedan pokušaj utvrđivanja te veze. Namera mi je da pokažem da je u literaturi Danila Kiša postojao sasvim sigurno značajan uticaj postmodernih teorija o moći, nadzoru i represiji državnih struktura, prvenstveno one Mišela Fukoa (Michel Foucault). Veoma dobar primer te veze je pripovetka “Magijsko kruženje karata” iz zbirke *Grobnica za Borisa Davidoviča*.

Posle objavljivanja *Grobnice za Borisa Davidoviča* i književne afere koja se dogodila ubrzo potom, Danilo Kiš se trajno odselio iz Jugoslavije u Francusku.<sup>1</sup> Složenost i inovativnost Kišove proze bila je predmet brojnih istraživanja i analiza, a istovremeno je izazvala brojne polemike i podelila tumače. Između ostalog, neslaganja su se javila i oko pitanja postmodernizma u Kišovoj prozi, budući da su pojedini autori smatrali da je njeno automatsko svrstavanje u postmodernu književnost površno i netačno. Među njima su Endru Vahtel (Andrew Wachtel),<sup>2</sup> Mirjana Bečejski<sup>3</sup> i Predrag Palavestra.<sup>4</sup> S druge strane, autori poput Aleksandra Jerkova,<sup>5</sup>

---

1 O optužbama za plagijat koje su se pretvorile u jednu od najvećih književnih afera u Jugoslaviji dosta je pisano. Dragan M. Jeremić, književni kritičar, označio je zbirku pripovedaka *Grobnica za Borisa Davidoviča* kao plagijat. Polemika je započeta i vođena na stranicama zagrebačkog *Oka* i beogradskih *Književnih novina*. Danilo Kiš je svoje argumente izneo u knjizi *Čas Anatomije* objavljenoj 1977, Dragan Jeremić je napisao *Narcis bez lica* 1981 godine.

2 Andrew Wachtel, “The Legacy of Danilo Kiš in Post-Yugoslav Literature”, *The Slavic and East European Journal*, 1 (2006), 135–149 (str. 138).

3 Mirjana Bečejski, “Esejistika Danila Kiša” (neobjavljena doktorska disertacija, Univerzitet u Nišu, 2016), str. 15.

4 Predrag Palavestra, *Istorija srpske književne kritike* (Novi Sad: Matica srpska, 2008).

5 Aleksandar Jerkov, “Postmoderno doba srpske proze”, u *Antologija srpske proze postmodernog doba*, ur. Đorđe Pisarev (Beograd: Srpska književna zadruga, 1992), str. 5–61.

Zvonka Taneskog<sup>6</sup> i Džejkoba Emerija (Jacob Emery)<sup>7</sup> smatraju da se Kišova proza, upravo zbog prisustva elemenata metafikcije, može smatrati primerom postmoderne književnosti.

Smatram da Kišov opus u celini nije moguće, a možda ni potrebno, jednoznačno svrstati u modernu ili postmodernu književnu paradigmu. Sam autor se kao pisac kontinuirano razvijao i menjao kroz čitanja, istraživanja i stalno preispitivanje sopstvenih književnih postupaka. Njegovo delo sazrevalo je uporedo sa razvojem poetičke i kritičke svesti, uz uverenje da je sumnja preduslov modernosti, a modernost preduslov književnog razvoja, kako primećuje Mirjana Bečejski.<sup>8</sup> Ipak, neosporno je prisustvo intertekstualnosti i metafikcije u Kišovim kasnijim radovima, poput zbirki *Grobnica za Borisa Davidoviča*, *Enciklopedija mrtvih*, i *Lauta i ožiljci*. Ove odlike nije potrebno posebno dokazivati, budući da su ih već uverljivo identifikovali i obrazložili brojni autori, te ću ovde dati samo kratak pregled. Cilj ovog rada je doprinos tezi o postmodernoj intertekstualnosti tako što ću ukazati na uticaj ne samo književne tradicije već i postmoderne teorije na kasniji opus Danila Kiša. Pri tome, pre svega, imam u vidu delo Mišela Fukoa, naročito njegove teorijske koncepte moći, nadzora i disciplinovanja.

### **Intertekstualnost i metafikcija u zbirci priča *Grobnica za Borisa Davidoviča***

I bez upuštanja u analizu samog književnog postupka, iz Kišove esejistike znamo da su postmoderni teoretičari poput Rolana Barta i Mišela Fukoa i autori poput Horhea Luisa Borhesa, Trumana Kapota i Virdžinije Vulf na njega izvršili veliki uticaj. On ih naziva “lutajućim plamenovima” koji su blesnuli u njegovom senzibilitetu. U *Času anatomije* on navodi spisak autora sa kojima je bio u stalnom polemičkom i kreativnom dijalogu: Adi, Andrić, Apoliner, Babelj, Bart, Belou, Biblija, Borhes, Crnjanski, Cvetajeva, Džojls, Fokner, *Fuko* (kurziv S. T.), Gogolj, Hamsun, Kafka, Kazancakis, Keno, Kestler, Kostolanji, Krleža, Lotreamon, Ljermontov, Malaparte, Man, Mandeljštam, Mopasan, Petefi, Piljnjak, Pristli, Puškin, Rable, Rob-Grije, Bl. Rejmond, Sartr, Isidora Sekulić, Servantes, Šklovski, Tolstoj, Turgenjev, T. Vulf, Virdžinija Vulf.<sup>9</sup> Ovaj spisak autora i Kišov odnos

---

6 Zvonko Taneski, “Poetika na raskršću Srpska postmoderna književnost pre i posle 1989. godine u Slovačkoj: poseban slučaj Danila Kiša (1935–1989)”, *Folia Linguistica et Litteraria*, 40 (2022), 159–189 (str. 188).

7 Jacob Emery, “Danilo Kiš’s metafictional genealogies”, *The Slavic and East European Journal*, 3 (2015), 391–412 (str. 392).

8 Bečejski, str. 15.

9 Danilo Kiš, *Čas Anatomije* (Beograd: BIGZ, 1979), str. 192.

prema njima neobično su važni za razumevanje njegove poetike i književnih postupaka. Kiš kaže da je abecedni red kojim su pobrojani slučajni sistem u kome niko nije u centru: sve zone uticaja jednako su važne, a trijumf jednog uticaja tek je “prolazna pustolovina”.<sup>10</sup> Ova se izjava podudara sa postmodernom historiografskom i književnom logikom koja uvodi mapu intertekstualnosti. Metafora lutajućih plamenova posebno je značajna – uticaji su trenutni i pokretljivi, a sam autor je samo jedno čvorište diskursa kada piše određeno delo.

Istorijsku metafikciju, kao drugo obeležje postmoderne književnosti, takođe lako nalazimo u zbirci *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Prema Lindi Hačon (Linda Hutcheon), ovaj postupak dovodi u pitanje zdravorazumsko razlikovanje između istorijskih činjenica i fikcije, priznajući jednako pravo na istinu i istoriji i književnosti.<sup>11</sup> Tako je i Mat Oja (Matt F. Oja), upoređujući Kiša i Solženjicina, izneo tezu da se *Grobnica* čita kao istorija ispisana književnim stilom, čime se zamagljuje granica između ova dva žanra.<sup>12</sup> Ona prikazuje događaje koji se nisu dogodili, ali su se mogli dogoditi: zasnovane na istorijskoj istini, ove priče predstavljaju, pre svega, književnu istinu. Uvođenjem faktografije i pseudofaktografije on pravi zamku za čitaoca i u maniru postmoderne proze daje književnosti pravo da piše istoriju. U postmodernoj paradigmi dokumentarna građa nije tu da potvrdi istinu, već da problematizuje pojam istine, istorije i objektivnosti. Ukoliko čitalac ne može sa sigurnošću da odredi gde prestaju činjenice (*faction*), a gde počinje fikcija (*fiction*), delo je postiglo svoj cilj – da uveri u istinitost priče.<sup>13</sup>

### “Magijsko kruženje karata” – književna istina

Književna istina priče “Magijsko kruženje karata” zasniva se na priči o Karlu Štajneru, piščevom prijatelju koji je proveo skoro dvadeset godina u sovjetskim radnim logorima, a potom je svoja sećanja pretočio u knjigu *7000 dana u Sibiru*.<sup>14</sup> Ponešto od Štajnerovih svedočanstava Kiš uvodi i upliće u radnju ove priče, što je jedan od primera metafikcionalnog književnog postupka kojim obiluje ova čitava zbirka.

---

10 Isto, str. 193.

11 Linda Hutcheon, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 2003), str. 93.

12 Matt. F. Oja, “Fictional History and Historical Fiction: Solzhenitsyn and Kiš as Exemplars”, *History and Theory*, 2 (1988), 111–124 (str. 113).

13 Kiš, *Čas anatomije*, str. 114.

14 Karlo Štajner, *7000 dana u Sibiru* (Zagreb: Globus, 1971).

Ne možemo sa sigurnošću znati koliko ima od Karla Štajnera u liku glavnog junaka. U priči on se zove Karl Georgijevič Taube, a po zanimanju je lekar i revolucionar. Podstaknut idealizmom ali i marksističkom ideologijom, Karl Taube odlazi u Moskvu 1935. godine, verujući da će njegov revolucionarni žar tamo doći do punog izražaja i potpuno nesvestan čistki koje u tom trenutku provodi Staljin. Karl Taube je prototip revolucionara sa početka dvadesetog veka. Jedan od najpoznatijih i najpriznatijih istoričara ovog perioda Erik Hobsbaum (Eric Hobsbawm) rane revolucionare poredio je sa ranim hrišćanima. Oni su bili “vernici koji su verovali u veliku apokaliptičku promenu koja će ukinuti sve što je bilo zlo i dovesti do društva bez nesreće, ugnjetavanja, nejednakosti i nepravde”.<sup>15</sup>

Za ovu generaciju revolucionara, posebno za one koji su, iako često mladi, proživeli godine prevrata, revolucija je bila ono što se dešava za njihova života; dani kapitalizma bili su neumitno odbrojani. Takav je i Kišov Karl Taube, strastveni revolucionar, koji u Moskvi prozreva veliku mašineriju posmatranja, ispitivanja i provere. Godinu dana po dolasku u Moskvu, on je uhapšen pod optužbom za kontrarevolucionarnu delatnost i špijunažu i zatočen, najpre u logoru Murmansk a potom u Kolimi, u Sibiru.

Nije samo pripadnost narativnoj fikciji sa istorijskom tematikom ono što ovu priču razlikuje od drugih dela koja se bave istorijom sovjetskih logora. Oja ispravno primećuje da upravo u tome leži ključna razlika između Kišovog dela i dela Solženjicina, iako se oba autora bave istom temom.<sup>16</sup> Međutim, to nije jedini aspekt po kojem se Kiš izdvaja iz savremene književnosti. Za razliku od Solženjicina, koji logorsko iskustvo tematizuje kao moderni istorijski fenomen i jedno od krajnjih ljudskih iskustava, Kiš motiv sibirskih logora koristi pre svega kao narativnu pozornicu na kojoj se razotkrivaju kapilarna priroda moći, njena nestabilnost, kao i mehanizmi disciplinovanja i društvene kontrole.<sup>17</sup> Ova tri koncepta ukazuju na suptilno prisustvo “lutajućeg plamena” Mišela Fukoa u ovoj priči. Tako nam najzad “Magijsko kruženje karata” pruža dodatnu potvrdu već izrečene tvrdnje o uticaju postmodernih teoretičara, među njima i Fukoa, na Kišov rad.

---

<sup>15</sup> Erik Hobsbaum, *Doba ekstrema: Istorija kratkog dvadesetog veka: 1914–1991* (Beograd: De-reta, 2004), str. 60.

<sup>16</sup> Matt F. Oja, str. 114.

<sup>17</sup> Mišel Fuko je značajan deo svog opusa posvetio konceptu moći. Za ovaj rad koristila sam radove *Moć/znanje: odabrani spisi i razgovori: 1972–1977* (Beograd: Mediterran publishing, 2012), *Nadzirati i kažnjavati* (Beograd: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997) i *Istorija seksualnosti I: Volja za znanjem* (Loznica: Karpos).

## Mreža moći

Francuski filozof Mišel Fuko se u okviru brojnih istraživanja bavio konceptom moći i svoje analize moći usmeravao je na različite forme lokalnog potčinjavanja i dominacije, kao i na određeni tip ili mehanizme znanja koji tome služe. On moć razume kao kompleksan fenomen, koji ima kapilarnu formu i u tom obliku dospeva u sve slojeve društva te je stoga moramo analizirati na njenim krajnjim tačkama. Ona nije otelotvorena u državi ili vladaru – već postoji kao sistem mreže koji se reflektuje u svim delovima društva i svim odnosima.<sup>18</sup> Fuko zapravo negira postojanje središnje tačke u kojoj je moć koncentrisana, kako se dugo smatralo. Ideja centralnog izvora moći pre Fukoa bila je izjednačavana sa idejom suverene vlasti, odnosno tela koje tu vlast predstavlja. Fuko je uveo radikalno novu ideju sveprisutnosti moći koja je stvara i deluje na različitim mestima, bilo da su ta mesta blizu centra ili na dalekoj periferiji.<sup>19</sup>

Kada Karl Taube odlazi u Moskvu, on veruje da se našao u centru dešavanja, u centru svog sveta, tamo gde će njegova revolucionarna težnja dobiti puni zamah i smisao. Kada je uhapšen, isleđivan i naposljetku poslat u logor a da nikad zapravo nije saznao razlog tome, vidimo sveprisutnost i nevidljivost moći koja deluje tako što premešta našeg junaka iz centra na periferiju. Sibirski logor je i doslovno daleka periferija, mesto na kraju sveta, u kome su decenijama boravili oni koji su osuđeni na nestanak i zaborav.

Prikaz paranoične atmosfere i situacije u kojoj se Karl Taube našao korespondira sa Fukoovom tezom o nepostojanosti, odnosno promenljivosti moći. Budući da joj je imanentno da postoji i deluje na različitim mestima, moć se ne ostvaruje iz jednog centra, već polazi iz bezbroj tačaka i realizuje se u međudejstvu odnosa nejednakosti i pokretljivosti.<sup>20</sup> Zagušljive kancelarije, puste ulice, hotelske sobe i, naposljetku, logorske barake koje se pojavljuju u priči predstavljaju različite krajnje tačke tog rasutog sistema moći. Sudbina protagonista i antagonista dodatno potvrđuje fukoovsku tezu o njenoj nepostojanosti: ona se ogleda u vrtoglavim preokretima sudbine, kako glavnih tako i sporednih, zapravo svih likova, koji u veoma kratkom vremenskom rasponu prelaze iz pozicije velikih privilegija u stanje potpune bede, od gotovo neograničene vlasti do ropskog položaja.

Pored glavnog junaka, tu je i antijunak, progonitelj i ubica, pahan Kostik Koršunidze, zvani Artist ili Orao. Pahan je reč sa specifičnim značenjem vezanim za kontekst logora. Prema objašnjenju Vide Ognjenović pahan je predvodnik

---

18 Mišel Fuko, *Moć/znanje*.

19 Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti I*, str. 106.

20 Isto, str. 106.

među kriminalcima logorašima, koji i u logoru zadržavaju hijerarhiju podzemlja. Pahan je vrhovni zapovednik, odlučuje o ostalima koji rade za njega i daju mu deo sledovanja u hrani.<sup>21</sup> Takođe, bande u sovjetskom podzemlju, koje su u gulazima bile zatvorene zajedno sa političkim zatvorenima, Kiš još naziva i socijalno bliskim. Ne upušta se u detaljnije objašnjavanje ove formulacije u pripovetki, ali se iz opisa može zaključiti o kakvim se ljudima radi. To su ljudi sa dna društva, nepopravljivi, koji svoj boravak na robiji ne smatraju ni po čemu posebnim, tragičnim ni neobičnim.<sup>22</sup> Kada opisuje Kostika, Kiš kaže da je on:

[...] svoje robije smatrao sastavnim delom svog posla, kao što su negdašnji revolucionari smatrali svoje robije univerzitetima; njegova filozofija ne bejaše dakle u raskoraku sa njegovim življenjem[...] između tridesetih i pedesetih godina, robije su za njega bile, kao i za tolike druge razbojnice svake fele, samo nastavak *slobode*.<sup>23</sup>

Ta razbojnička sloboda mogla je nastati samo u logoru u Sibiru, u zatvorenom sistemu na kraju sveta, gde ne doseže nikakva stvarna, institucionalna, sistemska kontrola, pomoć niti pravda. Ipak, moć koja potiče iz centra, odnosno tadašnje sovjetske države, upravo je održavala logore kao jednu vrstu veoma bitne margine na koju s mogu skloniti svi koji su nepodobni. Ono što je interesantno u ovoj priči je upravo perspektiva pojedinca u tom logorskom sistemu unutar sistema. Kada Fuko kaže da se kroz pojedince konstituiše telo, kretnje, diskursi i želje i da je to jedan od prvih učinaka moći kao takve, takve pojedince upravo nalazimo u likovima ove priče. Fuko ovde misli na sve subjekte, dakle, sve nas konstituišu diskursi kojima niko ne izmiče. Tako i u ovoj priči likovi sa vrha i sa dna društva u jednom trenutku doživljavaju istu sudbinu i zatiču se na istom mestu. Pahan Kostik Koršunin iz potiče iz socijalnog okruženja koje prividno ne daje nikakvu moć – on je lopov, skitnica i napokon ubica. Međutim, u logoru on ima najveću moć. Logor je mesto gde njegove sposobnosti, koje svuda izazivaju strah ili gnušanje, postaju cenjene i dolaze do izražaja. One dolaze do izražaja u odnosu na drugu grupu – na političke zatvorenike koji su prostor logora delili sa “socijalno bliskima”. Politički zatvorenici takođe su dolaskom u logor doživljavali transformaciju. Njihova društvena vrednost i status bi nestajali, sav društveni imetak bi nestao i zatvorenik je sveden na голу, ropsku egzistenciju. Ili, kako se navodi u priči:

21 Vida Ognjenović, “Danilov prilog rečniku u slikama”, u *Fenomeni* <<https://fenomeni.me/vida-ognjenovic-danilov-prilog-recniku-u-slikama-tema-kis/>> [pristupljeno 21. 5. 2025.]

22 Tema “socijalno bliskih” obrađena je kod Marka Vinsenta. Više o tome u Mark Vincent, *Criminal subculture in the Gulag* (London: Bloomsberry Academic, 2020), str. 117. Prvi put se taj termin pojavljuje kod Antona Makarenka u “Pedagoškoj poemi” 1933. godine.

23 Danilo Kiš, *Grobница za Borisa Davidoviča* (Beograd: BIGZ, 1979), str. 58; kurziv S. T.

[...] u logorima su se ostvarivali najsmeliji i najfantastičniji snovi razbojnika: nekadašnji gospodari, oko čijih su dača obilazili sitni lopovi i krupni obijači, sada su postajali sluge, ađutanti i robovi nekadašnjih prognanika iz raja[...] Kralj podzemlja tek je u podzemlju pravi kralj, za njega rade ne samo bivši gospodari, nego čitave legije ovejanih zločinaca.<sup>24</sup>

U košmarnoj stvarnosti sovjetskog totalitarnog režima, u kojoj logor predstavlja krajnje mesto sprovođenja totalne kontrole nad ljudskim životom, nailazimo na mnoštvo primera delovanja moći iz različitih, često neočekivanih pravaca. Moć je svuda – ne zato što sve obuhvata, već zato što može doći iz bilo kog pravca. Vlast, nasuprot tome, deluje nepomično i ulančano; ona je zbirna posledica tih pokretnih i rasutih delovanja moći.<sup>25</sup> Otuda je protagonist priče pedantni lekar i naivni revolucionar iz Srednje Evrope, dok se u ulozi antagoniste pojavljuje Gruzin Kostik – razbarušena figura mečkara, obijača, amaterskog glumca i ubice. Sudbina i jednog i drugog pokretana je uticajima čije poreklo ni jedan ni drugi nisu u stanju jasno da vide. Ne postoji jedinstveni centar vlasti, niti glavni izvršilac represije; naprotiv, čini se kao da represija funkcioniše autonomno, gotovo sama od sebe. Upravo tu se uspostavlja veza sa konceptom moći koji prevazilazi strogo ideološke i istorijske okvire. Kako je Fuko isticao u svojim analizama moći, njeni prefinjeni mehanizmi ne mogu se sprovesti bez aparata znanja, procedura ispitivanja i istraživanja, koji nisu tek ideološka pratnja ili nadgradnja, već konstitutivni elementi same moći.<sup>26</sup>

## Ustrojstvo i disciplina

Evo kako Kiš opisuje ustrojstvo i hijerarhiju u logoru:

No dovoljna je milost biti na ovom razbojničkom Olimpu, u blizini ovih što u pobožnoj tišini drže u svojim rukama sudbinu drugih, sudbinu koja kroz magijsko kruženje karata zadobija u očima kibice-ra privid slučaja i fatuma; biti njima na usluzi, podložiti za njih peć, ukrasti za njih peškir, dodati im vodu [...].<sup>27</sup>

Neprestana neizvesnost činila je život u logoru još neizvesnijim, a naklonost onih koji su u tom trenutku i u tim uslovima odlučivali je mogla začas da se

---

24 Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, str. 59.

25 Fuko, *Istorija seksualnosti I*, str. 106.

Fuko, *Moć/Znanje*, str. 106.

26 Isto, str. 106.

27 Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, str. 71.

promeni, ponekad samo zato što je partija karata tako odlučila. Isto tako, mogla se promeniti i pozicija, pa bi oni na vrhu začas došli na dno i postali izopšteni.

Ova i slične opisane scene govore o korisnosti zatvorenog oblika ilegalizma gde zatvor, odnosno logor omogućava stvaranje sredina u kojima su hijerarhijski ustrojene skupine prestupnika. Fuko tvrdi da je svrha disciplinovanja da stvori sistem vlasti koji nije iznad, nego je u samom tkivu mnoštva, neupadljiv i povezan sa drugim funkcijama. Svako mnoštvo, bilo da je reč o državi, vojsci ili školi, doseže prag discipline onda kada odnos jednoga prema drugome postane povoljan.<sup>28</sup> Sistem ovih logora sadržao je mehanizam isključivanja i mehanizam nadzora koji iznedruje, kako je Fuko obrazlagao, političku dobit. Kao što su se prema Fukoovoj teoriji marginalni i devijantni poput, recimo, mentalno obolelih isključili iz vidljivog sistema, postali kolonizovani i podržani sveobuhvatnim mehanizmima i na kraju čitavim državnim sistemom, tako se to dogodilo sa svima onima koje je sovjetska vlada smatrala socijalno i politički devijantnim.<sup>29</sup>

U ovoj priči, ali i u čitavoj zbirci, Kiš se manje bavi sovjetskom ideologijom, a znatno više represijom kao takvom. Iako su represivni aparati u praksi najčešće neposredno povezani sa ideološkim aparatima, Kiš opisanu represiju ne označava kao ekskluzivno obeležje niti kao neposrednu posledicu sovjetske, odnosno staljinističke ideologije. Mada je mesto radnje, u svim pričama osim jedne, Sovjetski Savez, njegov cilj nije kritika staljinizma kao istorijski određenog perioda *per se*. Naprotiv, njegov cilj je, po svemu sudeći, da u tom jednom, ekstremnom i zastrašujućem primeru prepozna univerzalni obrazac svih represija. Disciplinovanje u zatvorima svakako ima univerzalni karakter u modernim društvima, na koje je Fuko ukazivao.

U tom smislu, relevantna je i Fukoova tvrdnja da je ideologija uvek u sekundarnom položaju u odnosu na ono što za nju funkcioniše kao infrastruktura, odnosno kao njena materijalna determinanta. Pojam represije, s druge strane, nužno se vezuje za čitav niz fenomena koji proističu iz učinaka moći. Kada Kiš opisuje sistem moći u logoru, on represiju izmešta iz usko političkog konteksta i predstavlja je kao kolektivnu sudbinu čovečanstva burnog i tragičnog dvadesetog veka. Značajno je i to što Kiš gotovo uopšte ne koristi termine poput gulaga ili Velike čistke. Umesto da se pozove na pojam čistke kako bi objasnio zašto su ljudi poput Taubea ili Koršunindzea završili u logoru, on uvodi izraz "Velika Lutrija". Time se uklanja mogućnost da čitalac zaključi kako je sudbina junaka moguća isključivo unutar sovjetskog sistema – ona je moguća i drugde, i moguća je uvek.

---

28 Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati*, str. 213.

29 Fuko, *Moć/Znanje*, str. 105.

## Dejstvo sudbine

Izraz “Velika Lutrija” u priči ima još jednu funkciju. Kako sibirski logor predstavlja sistem unutar sistema, odnosno autonomnu celinu, ni on se ne zasniva isključivo na represiji. U njemu postoje hijerarhija, oblici zabave, kao i prijateljstva i saradnje. U logoru postoje pahani, gospodari i sluge, ali i čitav niz međupozicija, čija je sudbina podjednako neizvesna i nepredvidiva kao što je bila i pre dolaska u logor. Kako primećuje Fuko: “Kad bi moć uvek bila samo represivna, kad nikada ne bi radila ništa drugo nego samo govorila ne, zar zaista verujete da bi joj se neko pokorio? Moć se održava, prihvaćena je, jednostavno zato što ne pritiska samo kao snaga koja govori ne, nego, u stvari, prolazi kroz stvari, proizvodi ih, izaziva zadovoljstvo, obrazuje znanje, proizvodi diskurs.”<sup>30</sup> Upravo u tom ključu Kiš uvodi okultne, mistične i psihološke elemente, koji su svi u funkciji “Velike lutrije”. Ovaj sloj ujedno predstavlja i najupečatljiviji segment priče, jer Kiš odlučuje da sudbina glavnog junaka bude određena ishodom jedne partije karata. Povezivanje ova dva lika istovremeno funkcioniše i kao razrešenje misterije ubistva.

Četiri pahana igraju karte, igru koja se se zove Čortik ili Matuska, a zapravo se bore za prevlast u logoru. Kada opisuje simbole na ručno napravljenim kartama, možemo saznati i o istočnjačkoj mistici, simbolizmu i ikonografiji. On objašnjava koje je značenje simbola na kartama ili koje je značenje tetovaža na zatvorenima. Igre na sreću nisu služile samo da se prekrati vreme: mehanizam hazardnih igara je, prema rečima samog pisca, “proširena metafora Velike Lutrije u kojoj su dobici retki a gubici pravilo”. Igranje karata nije plod mašte pisca; o njemu piše i Karlo Štajner u svojoj memoarskoj knjizi *7000 dana u Sibiru*.<sup>31</sup> Ovaj fenomen takođe je istraživao Mark Vinsent (Mark Vincent) u okviru teme o kriminalnim subkulturama u gulagu.<sup>32</sup>

Budući da su zatvorenici žrtve velike istorijske nesreće koju Kiš naziva “Velika Lutrija”, oni oponašaju proces koji ih je doveo u položaj zatvorenika tako što grade sistem u kojem sreća/slučajnost/hazard ponovo odlučuju o životu ili smrti. Kockaju se u sve što im je na raspolaganju (kocka šećera, supa, tetovirana koža ili život), a same igre imaju svoja autentična pravila i svoju ikonografiju. Igra Čortik, logoraška verzija marsejskog tarota, sadrži ručno napravljene karte sa ideografskim znacima koji imaju značenje u igri, ali van nje. Karte su bile materijalni izraz odnosa moći među zatvorenima, ali i simbol promenljivosti moći. Logoraši su

---

30 Fuko, *Moć/Znanje*, 122.

31 Karlo Štajner, str. 156.

32 Mark Vincent, *Criminal subculture in the Gulag* (London: Bloomsberry Academic, 2020), str. 101.

se služili tim kartama i za drugu vrstu sporazumevanja: “umesto izgovorenih reči, podigla bi se karta i to bi bila zapovest ili bi označila nečiju smrt.”<sup>33</sup>

U napetoj partiji Čortika, četiri pahana držeći karte drže u svojim rukama sudbinu drugih, sudbinu koja: “zadobija u očima kibicera privid slučaja i fatuma”.<sup>34</sup> Razrešenje u priči se događa kada se povežu ubica i žrtva, junak i antijunak, politički zatvorenik koji nikada nije sasvim shvatio zašto je u logoru i prestupnik koji logor smatra svojim prirodnim habitusom. Kada pahan Koršunindze izgubi partiju Čortika, njegova kazna je zadatak da ubije glavnog junaka Karla Taubea. To se i događa nekoliko godina kasnije, kada ubica napokon ulazi Taubeu u trag.

Ni protagonista ni antagonist nisu u stanju da razaznaju ko tačno, i u kom smislu, politički profitira od sudbinskih preokreta u njihovom životu, budući da im izmiče spoznaja složene strukture moći. Ali, kao što vidimo u drugom delu priče, Kiš uvodi i ideju sudbine, fatuma, odnosno sreće, vešto upletene u nevidljivi uticaj moći koji deluje na njih: “Daleki su i tajanstveni putevi koji su sastavili gruzijskog ubicu sa doktorom Taubeom. Daleki i tajanstveni kao putevi gospodnji.”<sup>35</sup> Ovom rečenicom Kiš završava svoju priču i istovremeno ukazuje na dva ključna razloga zbog kojih i protagonist i antagonist doživljavaju radikalne životne preokrete. Kada govori o “dalekim” putevima, Kiš upućuje na mehanizme moći koji deluju izvan domašaja njihovog razumevanja i kontrole. Kada, pak, te puteve naziva “tajanstvenim”, on prevazilazi okvir racionalne analize složene, ali ipak prepoznatljive mreže moći, uvodeći dimenziju onostranog i metafizičkog: puteve koji, nalik “putevima gospodnjim”, simbolički povezuju sudbine ovih dvaju junaka.

### Zaključak

Priča “Magijsko kruženje karata” iz zbirke *Grobnica za Borisa Davidoviča* predstavlja izuzetan primer načina na koji Danilo Kiš kombinuje književnu fikciju, istorijsku istinu i postmodernu teoriju moći. Kroz prikaz sibirskog logora kao sistema unutar sistema, Kiš ilustruje kapilarnu, rasutu i promenljivu prirodu moći, u skladu sa tezama Mišela Fukoa. Likovi, bilo da se radi o protagonistu Karlu Taubeu ili antijunaku Kostiku Koršunindzeu, konstituisani su kroz diskurse moći i sudbinske obrte koje ne mogu razumeti niti kontrolisati, što potvrđuje nepostojanost i sveprisutnost moći. Istovremeno, Kiš koristi metafikciju, intertekstualnost i istorijsku faktografiju kako bi problematizovao granice između istorijske istine

33 Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, str. 69.

34 Isto, str. 71.

35 Isto, str. 77.

i književne istine, dajući čitaocu uvid u univerzalnu dinamiku represije i disciplinovanja u modernim društvima.

Na ovaj način, priča postaje ne samo književna rekonstrukcija logorskog iskustva, već i teorijski utemeljen prikaz mehanizama moći i kontrole, gde se istorijsko, filozofsko i literarno prepliću. Priča stilski rezonira sa postmodernom paradigmom, jer koristi dokumente za otkrivanje istoričnosti, a metafizičke i poetske elemente za otkrivanje univerzalnosti ljudske patnje. “Velika Lutrija” simbolizuje kako sreća, sudbina i nevidljivi mehanizmi moći oblikuju živote pojedinaca, čime se potvrđuje Kišov interes za univerzalni obrazac represije, nadahnuto postmodernim konceptima. Dakle, “Magijsko kruženje karata” nije samo priča o sovjetskim logorima, već i duboko promišljena refleksija o strukturi moći, ljudskoj ranjivosti i nepredvidivosti istorijskog i individualnog života, čime se pokazuje značajan uticaj postmodernih teorija, posebno Fukoa, na Kišovu kasniju prozu.

#### LITERATURA

Bečejski Mirjana, “Esejстика Danila Kiša” (neobjavljena doktorska disertacija, Univerzitet u Nišu, 2016)

Hutcheon, Linda, *A poetic of postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 2003)

Emery Jacob, “Danilo Kiš metafictional genealogies”, *The Slavic and East European Journal*, 3 (2015), 391–412

Jerkov Aleksandar, “Postmoderno doba srpske proze”, u *Antologija srpske proze postmodernog doba*, ur. Đorđe Pisarev (Beograd: Srpska književna zadruga, 1992), str. 5–61

Kulenović Tvrtko, “Kiš i Borhes: sličnosti i razlika”, *Književnost*, 1–2 (1986), str. 59–66

Fuko Mišel, *Moć/Znanje: oodabrani spisi i razgovori: 1972 –1977* (Beograd: Mediterran publishing, 2012)

– *Nadzirati i kažnjavati: nastanak zatvora* (Beograd: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997)

– *Istorija seksualnosti I: Volja za znanjem* (Loznica: Karpos, 2018)

Hobsbaum Erik, *Doba ekstrema: Istorija kratkog dvadesetog veka 1914–1991* (Beograd: Dereta, 2004)

– *Čas anatomije* (Beograd: BIGZ, 1985)

– *Grobnica za Borisa Davidoviča* (Beograd: BIGZ, 1979)

– *Enciklopedija mrtvih* (Beograd: Arhipelag, 2011)

– *Homo poeticus* (Beograd: Prosveta, 1983)

– *Lauta i ožiljci* (Beograd: Arhipelag, 2015)

Oja Matt F., “Fictional history and historical fiction, Solzhenitsyn and Kiš as Exemplars”, *History and Theory*, 2 (1988), 111–124

Palavestra Predrag, *Istorija srpske književne kritike* (Novi Sad: Matica srpska, 2008)

Thompson Mark, *Birth Certificate: The Story of Danilo Kiš* (New York: Cornell University Press, 2013)

Štajner Karlo, *7000 dana u Sibiru* (Zagreb: Globus, 1971)

Vincent Mark, *Criminal subculture in the Gulag. Prisoner society in the Salinist labor camp* (London: Bloomsberry Academic, 2020)

Wachtel Andrew, "The Legacy of Danilo Kiš in Post-Yugoslav Literature", *The Slavic and East European Journal*, 1 (2006), 135–149

### **The concepts of power and surveillance in the short story "The magical circle of cards" by Danilo Kiš**

**Abstract:** This paper examines the influence of postmodern theories, particularly those of Michel Foucault, on the later work of Danilo Kiš, with special attention given to the short story "The Magical Circle of the Cards" from the collection *A Tomb for Boris Davidovich*. The analysis demonstrates how Kiš, through historiographic metafiction, intertextuality, and postmodern narrative strategies, problematizes the boundaries between historical truth and literary fiction. The story portrays the Siberian labor camp as a system of power that is dispersed and capillar. In its operation, the fates of both protagonists and antagonists are shaped by a network of power mechanisms they are unable to comprehend. The paper confirms the significant influence of postmodern theories on Kiš's prose and highlights his ability to explore mechanisms of power, fate, and human vulnerability through literature. By depicting repression both within and beyond a strictly political context, and presenting it as the collective fate of humanity in the turbulent and terrifying twentieth century, Danilo Kiš demonstrates its timelessness, universality, and perpetual possibility.

**Keywords:** Power, surveillance, postmodern literature, repression, Soviet camps

**Nikola Tutek**

Sveučilište u Rijeci – Filozofski fakultet

ntutek@ffri.uniri.h

## **“PTICE” (“THE BIRDS”) SPISATELJICE ETHEL WILSON KAO KRATKI TEMATSKI REPETITORIJ KANADSKJE ANGLOFONE KRATKE PRIČE**

UDK 821.111(71).09-32

Rad primljen 30. 11. 2025.

Esej

**Apstrakt:** Rad kratko istražuje suodnos društva i referentne književnosti te na taj način objašnjava fenomen nastanka tipičnih književnih tema. Potom se ukratko govori o identitetu kanadske anglofone kratke priče i životu i djelu starije kanadske autorice Ethel Wilson. Za analizu je odabrana njena kratka priča “Ptice” iz zbirke *Mrs. Golightly and Other Stories* (1961) u kojoj su izdvojene i objašnjene sve teme koje su kasnije postale tipične za kanadsku književnost. Rad završava utvrđivanjem golemog utjecaja koje je pisanje Ethel Wilson imalo na kasnije kanadske autore kratke priče, s posebnim osvrtom na književni rad Alice Munro.

**Ključne riječi:** kanadska književnost (*CanLit*), Ethel Wilson, društvo i književnost, identitet, tipične književne teme, Alice Munro

## 1. Književnost i kultura te nastanak tipičnih (arhetipskih) književnih tema

Generalno gledajući, pojam *nacionalnog*, a posebno u odnosu na *nacionalnu književnost*, podosta je neistražen u Kanadi. To nije stoga što Kanađani ne znaju za nacionalnu ideju, već puno više zbog toga što pojam i ideju koja stoji iza njega nisu smatrali presudnima za svoj razvoj. Kanađani su pod ogromnim, ali i dvojakim kulturološkim utjecajem moćnog južnog susjeda. Kažem dvojakim jer se taj američki utjecaj temelji istovremeno na kanadskom divljenju i prijeziru prema Americi. Kanađani su američku kulturu koristili kao svojevrsnu referentnu točku: za njih je Amerika bila i obećana zemlja mogućnosti, ali i društvo kakvo nikada nisu željeli postati. S druge strane, Kanada je, kao dio Commonwealtha, i dalje formalno pod upravom britanskog monarha, što ostavlja mjesta za ogroman politički i kulturološki utjecaj Ujedinjenog Kraljevstva. Kanada sadrži i Quebec, frankofonu pokrajinu u kojoj je francuski prvi službeni jezik i čija se povijest, kultura i mentalitet znatno razlikuju od anglofonog dijela države. Za usporedbu, Quebec je površinom najveća kanadska pokrajina<sup>1</sup> (oko 30 puta veća od površine BiH), a frankofono stanovništvo cijele države čini čak oko 21 % cjelokupnog kanadskog stanovništva. Naposljetku, Kanada je jedno od onih društava koja su nastala na zasadama kolonijalizma i u procesima otimačine starosjedilačke zemlje i zatiranju njenih prvotnih stanovnika. Danas se taj kolonijalni uteg kanadske povijesti nastoji na sve načine olakšati pa se starosjedilački narodi, njihove kulture, jezici i književnosti promišljeno vraćaju na političku i kulturalnu scenu moderne Kanade. Ne treba nikako smetnuti s uma da je Kanada jedno od najimigrantskijih društava današnjice. Kanada je prihvatila ogroman broj imigranata iz svake zemlje svijeta i iz gotovo svake nacionalne skupine prisutne na planetu. Taj proces imigracije nije se, kao u Americi, bazirao samo na principu poznatom kao *melting pot*, već je kanadsko društvo imigrantima dopuštalo zadržavanje više razine njihovih originalnih nacionalnih i kulturoloških identiteta. Kanada je, dakle, kulturološki prostor između Sjedinjenih Američkih Država, Ujedinjenog Kraljevstva, frankofonog Quebeca te mnoštva starosjedilačkih i imigrantskih kultura.

U takvom političkom i kulturološkom sazviježđu, što znači *kanadski identitet*, što je *nacionalno kanadsko* i što uopće podrazumijeva biti *Kanađaninom* i *Kanađankom*? Niti Kanađani dugo nisu znali odgovore na ta pitanja, ako ih uopće znaju i danas. Zapravo, u pogledu identiteta, Kanađani su više zainteresirani za proces njegova stvaranja nego za njegov rezultat i značenje. Tu dolazimo do jednog izuzetno kanadskog kulturološkog fenomena: u procesu stvaranja kanadskog kulturološkog identiteta, nazovimo ga nacionalnog identiteta, ključnu je ulogu imala

---

1 Od Quebeca je veći Nunavut, ali Nunavut nije pokrajina, nego federalni teritorij.

književnost. Vjerojatno niti u jednoj drugoj kulturi književnost nije bila toliko konkretnim i važnim dijelom formiranja nacionalne samosvijesti. Taj fenomen je tako očit da su neki od glavnih kanadskih izvoza u svijet, između ostalog, drvena građa, zrakoplovna tehnologija, javorov sirup, hokej i – kratka priča. Kada danas pomislimo na Alice Munro, svaki obavješteniji čitatelj i čitateljica pomislit će odmah na Kanadu, na Ontario, na kratku priču.

Važnost književnosti za kanadski identitet nije uvijek bila tako prominentna. U 19. i početkom 20. stoljeća kanadski/e književnici i književnice su u javnom mišljenju redovno i bez otpora bili/e smatrani/e dijelom američkog, rjeđe britanskog književnog korpusa. I do današnjeg dana će se mnogi, čak i obrazovani ljudi, iznenaditi pred činjenicom da npr. Leonard Cohen nije Amerikanac, već Kanađanin. Spisateljica čiju ću priču djelomično analizirati u ovom članku, Ethel Wilson (1888.–1980.), javno je smatrala da je pojam *kanadske književnosti* zapravo besmislica kojom se ne treba zamarati. Tek 1972. Margaret Atwood u svom seminalnom djelu o kanadskoj književnosti *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature (Preživljavanje: tematski vodič kroz kanadsku književnost)* piše: "Počela sam čitati kanadsku književnost kao dijete, premda nisam znala da je ona kanadska, zapravo, nisam uopće bila svjesna da živim u zemlji koja je po bilo čemu posebna."<sup>2</sup> Tim kasnije puno osporavam, ali nikada posve odbačenim djelom, Atwood je udarila temelje onome što će se ponosno zvati kanadska književnost, pojam čija je engleska skraćunica *CanLit* postala kulturološki fenomen i međunarodni brend.

Nakon spominjanja djela *Survival*, samo po sebi se nameće važno pitanje *tipičnih književnih tema*. Svaka kultura je, posve prirodno, u svojoj strukturi vrlo repetitivna. Ako to nadovežemo na misao da književnost reflektira i utvrđuje kulturu, sasvim je jasno da svaka kultura proizvodi književne teme koje se često ponavljaju. Te teme gotovo opsesivno zaokupljaju sve one koji sudjeluju u kulturi i književnom stvaranju: autore, čitatelje, one koji inspiriraju nastanak književnih likova (iako sami možda nemaju dodira s književnošću), istraživače književnosti i književne kritičare. Takve važne, centralne teme koje zaokupljaju sudionike u kulturi, koje se u raznim oblicima ponavljaju u književnoj produkciji i za koje postoji potreba među čitateljstvom, zovu se tipične književne teme. Ako vrlo površno sagledamo npr. modernu hrvatsku književnost (ali i filmsku produkciju), vidjet ćemo da prevladavaju socijalne teme, urbane teme, teme koje se baziraju na društvenoj kritici i ironiji, ratne teme itd. pa sve do jednog zanimljivog fenomena *otoka* kao upitnog utočišta od stvarnosti. Čitajući tako tematizirane tekstove,

---

<sup>2</sup> Margaret Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (Toronto: House of Anansi, 1972), str. 29.

mogli bismo reći da su po svom književnom habitusu nedvojbeno hrvatski. Slično je i s kanadskom književnošću: za ovu analizu važna kanadska kratkopričaška produkcija pruža kolekciju tipičnih tema koje se odmah prepoznaju kao izuzetno kanadske. Bilo bi teško, donekle i nepravedno, popisati baš sve tipične teme kanadskih kratkih priča, ali svakako bih htio spomenuti teme otuđenosti, usamljenosti, straha, divljine, preživljavanja, unutarobiteljskih odnosa, prijevare i izdaje, igara moći u ljubavničkim odnosima, teme jakih žena, introspekcije, (samo)ironije, sigurnosti, osobnih sloboda i dr. Te se tipične teme u kanadskoj književnosti pojavljuju tako dosljedno i jasno da bismo mogli pratiti točan literarno-povijesni razvoj nekih od njih od najranijih primjera kanadskih kratkih priča, na primjer, od T. C. Haliburtonova “Sam Slicka” iz 1835. pa do onih najrecentnijih. Bez ikakve sumnje, raniji/e su kanadski/e autori i autorice u velikoj mjeri inspirirali/e svoje kasnije kolege/ice koji/e rado razrađuju teme svojih prethodnika/ica. Štoviše, to generacijsko prenošenje tipičnih književnih tema jedna je od očitih posebnosti kanadske književnosti. U tom smislu, za analizu je izuzetno zanimljiva priča “Ptice” (“The Birds”) kanadske spisateljice starije generacije Ethel Wilson, o kojoj ću iznijeti nekoliko zapažanja u sljedećim odjeljcima.

## 2. Ethel Wilson: književnopovijesni okvir

U drugoj polovici 19. stoljeća u Kanadi se razvio osobit žanr (uglavnom kratkih) priča koji se naziva *životinjske priče* (engl. *animal stories*). Te su priče govorile od teškom životu u divljini, a glavni junaci i naratori najčešće su bile personificirane divlje životinje. Te priče su, kroz govor i doživljaje životinja, donosile čitateljima, posebno onima u gradovima, dah života u kanadskoj divljini, uz skoro obavezan dodatak moralne poruke. Životinjske priče su gotovo uvijek bile ilustrirane i time su poticale razvoj multimodalnosti kanadske kratke priče. U svoje vrijeme su bile izuzetno popularne u Kanadi i šire, a nerijetko se čitaju i danas, najviše u sklopu književnosti za djecu. Ono izuzetno važno što su donijele životinjske priče jest prvi pomak u razvoju kanadske kratke priče, a to je definitivno račvanje kanadske i britanske književnosti jer takav žanr životinjske priče u Ujedinjenom Kraljevstvu nikada nije zaživio. Jedan od najvažnijih autora životinjskih priča bio je Ernest Thompson Seton, vješt pisac i ilustrator (sam je ilustrirao svoje priče), čija je sudbina tipično kanadska za ono vrijeme: bio je rođen u Engleskoj, živio je u Kanadi, a potom je odselio u Sjedinjene Američke Države gdje je i umro pa ga se smatra podjednako kanadskim i američkim autorom.

Nakon životinjskih priča, krajem 19. stoljeća i u prvoj polovici 20. stoljeća, došlo je do drugog važnog pomaka u kanadskoj književnoj tradiciji: mjesto radnje

Nikola Tutek "Ptice" ("The Birds") spisateljice Ethel Wilson kao kratki tematski...

ostaje isto – kanadska divljina, ali sada glavni junaci, umjesto životinja, postaju ljudi. Taj drugi pomak u razvoju kanadske književnosti (ovdje sad već govorimo većinom o romanima) stvorio je žanr *prerijske priče* (engl. *prairie stories*). Prerijske su se priče odlikovale realizmom, moralnim porukama i ruralnim likovima koji se na sve moguće načine pokušavaju obraniti od kanadske pustopoljine, klime, divljih životinja i drugih ljudi. Među važnijim autorima su svakako Lucy Maud Montgomery sa svojim planetarno popularnim romanom *Anne of Green Gables* (*Ana iz Zelenih Zabata* iz 1908.) za koji je kasnije napisala i nekoliko nastavaka. Ti su romani bili adaptirani u također izuzetno popularne dječje serije od kojih je možda najvažnija *Road to Avonlea* (*Put za Avonlea*) koju je prvotno prikazivao CBC. Drugi važan kanadski autor ovoga doba je svakako Sinclair Ross s svojim kanonskim romanom *As For Me and my House* (*Što se tiče mene i moje kuće* iz 1941.) koji donosi priču o teškom životu i borbama pobožne obitelji u kanadskoj preriji tijekom Velike depresije. Ovaj je roman prvi put izdan u Americi, ali tek ga je kasniji kanadski pretisak proslavio. Zanimljivo je i da je Rossov roman bio izuzetno dobro primljen i često preveden u ondašnjem Istočnom bloku, dok je među čitateljima s područja ondašnje Jugoslavije ostao manje-više neopažen.

Nakon prerijskih priča, u prvoj polovici 20. stoljeća, događa se treći krucijalni pomak u kanadskoj književnosti: mjesta radnje i likovi kanadskih kratkih priča i romana konačno sele u grad. Likovi postaju urbani ljudi svih klasa, a njihove priče tvore korpus moderne kanadske književnosti. Najvažniji autori ovog razdoblja su Sarah Jeanette Duncan (1861.–1922.) sa svojim brojnim romanima s elementima romanse i političke angažiranosti s puno humora i ironije. Ti su romani pisani uglavnom po uzoru na ranije engleske uzore s kraja 19. stoljeća i, iako su često i smješteni u Englesku, često otvaraju teme koje će se kasnije pokazati tipično kanadskim. Potom je važan i Morley Callaghan (1903.–1990.) sa svojim likovima iz radničke klase i jednostavnim stanovnicima velikih gradova. Naposlijetku, dolazimo do Ethel Wilson (1888.–1980.) koja u svojim kratkim pričama i romanima stvara likove iz urbane srednje klase, ali svojim pričama, što je iznimno važno, dodaje aspekt kompleksnog psihološkog portretiranja likova te ostavlja mjesta za različite interpretacije. Takav pristup pisanju kratkih priča, koji je značio golem kvalitativni istup naspram njenih književnih prethodnika i suvremenika, nesumnjivo je utjecao na pisanje Wilsoničinih nasljednica Mavis Gallant, Margaret Atwood i Alice Munro.

Život Ethel Wilson bio je tipično kanadski: rodila se izvan Kanade, u Južnoj Africi. Otac joj je bio metodistički svećenik. Nakon smrti majke s ocem seli u Englesku,<sup>3</sup> ali uskoro ostaje i bez oca pa je šalju baki po majci u Vancouver. Wilson

3 U nekim izvorima stoji Engleska, u nekim Wales.

se vraća u Englesku radi studija, i vraća u Vancouver 1906. godine kada zapravo počinje njena kanadska priča. Sljedeće 1907. godine stekla je učiteljsku diplomu i u Vancouveru predavala u osnovnim školama, sve do udaje za uglednog profesora na Sveučilištu Britanske Kolumbije. Od udaje nadalje, Wilson se ponaša kao pravi antipod glavne junakinje njene priče "Ptice" – dok junakinja iz priče odbija brak i sigurnost koji ta zajednica nudi, Wilson se s brakom odriče čak i svoga posla i do muževe smrti 1966. godine uživa u sigurnosti lagodnog života. Kad je u starosti ostala sama, seli u manji stan, ali uskoro proživljava nekoliko moždanih udara i prestaje pisati. Život je skončala u privatnoj klinici.

Ethel Wilson je neko vrijeme slovila za najbolju novelisticu Britanske Kolumbije. Slavili su je zbog uspješnih opisa prirode te regije te priča koje su često nosile duboke religijske i moralne poruke (ne bi bilo iznenađujuće da je upravo to postalo teret modernom kritičkom pristupu njenim djelima). Uzmemo li u obzir važnost Ethel Wilson za razvoj kanadske književnosti, o njoj je u Kanadi pisano razmjerno malo. Za važnije kritičke studije o njenom radu navode se ona Desmonda Paceyja iz 1967. (naslovljena *Ethel Wilson*) te ona Davida Stoucka (naslovljena *Ethel Wilson: A Critical Biography*) iz 2003. Po Ethel Wilson se naziva najvažnija književna nagrada u Britanskoj Kolumbiji.

Svakako je zanimljiva činjenica da je Wilson poznavala i na neki način mentorirala kasnije uspješne kanadske spisateljice. Neki internetski izvori (npr. *ABC Bookworld*) navode da je Wilson mentorirala Margaret Laurence i, još važnije, Alice Munro i tako sugeriraju da su se Wilson i Munro osobno poznavale. Alice Munro se doselila u Dundarave u Zapadnom Vancouveru 1951. godine, kada je imala 20 godina, a Wilson 63. Munro se 1963. odselila u 115 kilometara udaljeni grad Victoria koji je s Vancouverom povezan trajektnom linijom. Munro se vraća u Ontario 1972. godine, a to znači da su se Wilson i Munro, u teoriji, mogle družiti dvadesetak godina. Da bih provjerio ovu informaciju, kontaktirao sam Douglasa Gibsona, kanadskog urednika, izdavača i autora, dugogodišnjeg direktora izdavačke kuće McClelland and Stewart koji je dugi niz godina bio alfa i omega kanadskog izdavaštva i jedan od prisnih prijatelja Alice Munro. U elektroničkoj pošti od 17. listopada 2025. Gibson mi je napisao: "Alice nije nikada sa mnom razgovarala o Ethel Wilson. Ipak, Robert Thacker u svojoj biografiji *Alice Munro: Writing Her Lives* spominje da je Alice bila oduševljena kada je otkrila književni rad Ethel Wilson. Također, Alice je ustvrdila da se nikada nije osobno sreła s Ethel." Čini se da priča s interneta ne drži vodu i da se dvije velike spisateljice nikad nisu osobno susrele. Ipak, nema sumnje da se utjecaj Ethel Wilson može osjetiti u mnogim kratkim pričama Alice Munro.

Nikola Tutek "Ptice" ("The Birds") spisateljice Ethel Wilson kao kratki tematski...

Prvi roman Ethel Wilson je *Hetty Dorval* iz 1947. Wilson je još 1930. objavila nekoliko kratkih priča u književnim časopisima, a te su priče kasnije poslužile za stvaranje romana *The Innocent Traveller* (1949). Uslijedila je zbirka dviju novela *The Equations of Love: Tuesday and Wednesday: Lilly's Story* (1952), a potom je došao njen najbolje ocijenjeni roman *Swamp Angel* (1954) koji joj je donio spisateljsku slavu i koji je Margaret Atwood označila kao veliki utjecaj na svoje pisanje. Zadnji roman Ethel Wilson *Love and Salt Water* pojavio se 1956. Pred kraj svojeg spisateljskog puta, Ethel Wilson je objavila zbirku kratkih priča *Mrs. Golightly and Other Stories* (1961). Niti jedno od ovih dijela ne postoji u hrvatskom prijevodu,<sup>4</sup> tek pojedinačne kratke priče.<sup>5</sup>

Zbirka kratkih priča *Mrs. Golightly and Other Stories* (u čijem je izdavačkom odboru bila i Alice Munro, a pogovor je napisao David Stouck) započinje zakovitim književnom posvetom "Život... 'je teška zemlja i naš dom'" prema pjesmi "The Difficult Land" ("Teška zemlja") škotskog pjesnika Edwina Muira i sadrži 18 kratkih priča ponešto neujednačene kvalitete. Većina priča napisana je uz upotrebu tradicionalnih spisateljskih tehnika koje variraju od dužih opisa, preko raščlambe moralnih odlika likova pa sve do karakterizacije likova upotrebom specifičnog imena koje funkcionira kao *nomen est omen* (npr. ženski lik iz naslovne priče zove se gospođa Golightly, što bi se moglo prevesti kao gospođa Samopolako, Idelagano, ili manje formalno Nemafrke, Laganini). Kvaliteta i važnost ovih priča leži u kompleksnoj psihološkoj razradi likova, u vješto prikazanoj varljivosti percepcije realnosti, u intimnom i uvjerljivom prikazu međuljudskih odnosa, a sve to upakirano u podosta humora i suptilne ironije. Ove četiri odlike pisanja Ethel Wilson bez sumnje je gotovo do savršenstva dovela Alice Munro. Zbog spomenutih odlika pisanja, kao i zbog mogućeg utjecaja na kasnije autore i autorice, kao posebno podatna za analizu nameće se priča "Ptice".

---

4 Kao dobar izvor podataka o tome što je od kanadske književnosti prevedeno kod nas i ostatku Istočne i Srednje Europe može poslužiti izdanje CEACS-a (*Central European Association for Canadian Studies*): Don Sparling i Katalin Kürtösi (ur.), *Canada Consumed: The Impact of Canadian Writing in Central Europe (1990-2017)* (Brno: Masaryk University, 2019).

5 Bibliografija Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu navodi djelo: Dubravko Horvatić, Branko Gorjup i Ljiljanka Lovrinčević (prir. i prev.), *Antologija kanadske pripovijetke* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1991). U antologiji su zastupljeni/e autori/ice: Morley Callaghan, Ethel Davis Wilson, Sinclair Ross, Hugh Garner, Mavis Gallant, Hugh Hood, Margaret Laurence, Margaret Atwood, William Patrick Kinsella, Alice Munro, Jack Hodgins, Matt Cohen, Barie Phillip Nichol, George Bowering, Timothy Findley, Leon Rook.

### 3. Ethel Wilson: “Ptice” i tipične kanadske književne teme

Kratka priča “Ptice” počinje tradicionalnim uvodom koji je ipak natopljen britkim humorom i koji anticipira sastanak (neimenovane) glavne junakinje s njenom sestrom Corom. U pričanju glavne junakinje osjetimo napetost. Izvori te napetosti su dvojaki i samo su natuknuti: prvo, glavnoj junakinji se noć prije dogodilo nešto (povezano s idejom ponosa) što mora podijeliti s Corom i, drugo, suptilno je naznačeno da su dvije sestre bitno različitih svjetonazora te da će junakinjina vijest vjerojatno uzrujati Coru. Wilson ovdje pomalo didaktično objašnjava što za glavnu junakinju znači *ponos* u očito neugodnoj životnoj situaciji. Iako je situacija neugodna, upravo je ovaj prvi odjeljak pun humorističnih elementa. Glavna junakinja kaže: “Sinoć sam pričala o ponosu. Toplo ga preporučam.”<sup>6</sup> Kada govori o odnosu religije i ponosa (zašto je to uopće važno – odgovor se vjerojatno krije u Wilsoničinoj biografiji), ona kaže kako religija može čovjeka učiniti previše pokornim i potom kaže: “Čitala sam o pokornosti španijela.”<sup>7</sup> Opisujući susret s Corom, koji naziva izuzetno formalnom riječju za razgovor (engl. *interview*), junakinja kaže: “Ako je razgovor s Corom uspješan, svejedno ostaješ uobičajeno nesretan, ali ako je razgovor promašaj, eh, onda si gore neko ikada – ako je to uopće moguće.”<sup>8</sup>

Ubacivanje humorističnih elemenata u tekstove koji govore o teškim životnim situacijama za likove jedan je od klasičnih spisateljskih tehnika. U kanadskoj kratkoj fikciji ta je tehnika toliko uvriježena da bi se mogla povezati s dvama psihološkim fenomenima koji su i inače često tema kratkih priča: 1. s metodom suočavanja kada u humorističnim predasima nalazimo snagu za savladavanje teških situacija i 2. s poznatom kanadskom pristojnošću i blagošću kojom se, čak kad se radi i o teškim temama, nikoga ne nastoji izravno opteretiti bilo kakvom težinom. Ovakvo (prividno) razrjeđivanje teških osjećaja humorističnim elementima može se pratiti u pisanju npr. Margaret Atwood, Alice Munro, Thomasa Kinga i Georgea Boweringa.

U tom prvom odjeljku junakinja čitateljima nudi jednu zanimljivu misao: “Stvari funkcioniraju na neki način naopako [...]”<sup>9</sup> Moderniji kanadski autori i autorice uglavnom ne bi ovako važnu misao izrazili/e verbalno, već bi tkali tekst tako da priča sama pokaže ovo generalno egzistencijalno stanje. Kasnije će upravo

---

6 Ethel Wilson, “The Birds”, u *Mrs. Golithly and Other Stories* (Toronto: McClelland & Stewart, 2010), str. 67–70 (str. 67).

7 Isto, str. 67.

8 Isto, str. 67.

9 Isto, str. 67.

Munro postati majstorica ovakvog načina pisanja koje će proučavateljice književnosti R. M. Nischik i M. Löschnigg nazivati terminima kao što su *deceitful surfaces* (prijetvorne vanjštine stvarnosti). Radi se o kompleksnom kreativnom postupku kada se privid istine podmeće kao prihvatljiva stvarnost za književne likove, a onda se ta stvarnost polagano dekonstruira na način koji je izuzetno životan i uvjerljiv. Taj postupak (ujedno i književna tema nemogućnosti istine) smatra se jednim od vrhunaca pisanja Alice Munro, a u navedenoj rečenici Ethel Wilson sasvim se jasno iščitava njegova rana najava.

Na putu do sestre, junakinja nam otkriva još jednu važnu ideju koja je obilježila pisanje Alice Munro (i mnogih drugih Kanađana), a to je odnos između odjeće likova i njihovog emocionalnog stanja. Junakinja kaže: "Tijekom tih jako loših dana posebno sam se brinula za svoj izgled i trudila sam se izgledati nonšalantno iako je to poprilična proturječnost."<sup>10</sup> Karakterizacija likova i njihovo odašiljanje signala vanjskom svijetu putem opisa odjeće stara je spisateljska tehnika, ali Alice Munro joj je dala novi život i savršeno je, kao zasebnu književnu temu, uklopila u svoje pisanje.

Kad smo kod nonšalantnog ponašanja – nakon što junakinja dolazi do Core, saznajemo posve usput da je Cora bila majka malih blizanaca, od kojih je jedan prije pet mjeseci preminuo. Junakinja kaže: "Beskrajni patos slabljenja i smrti male bebe, i njen okrutni gubitak, žalosno su je slomili [...]"<sup>11</sup> U nastavku rečenice objašnjava da je Cora sada dobro i da se tješi živim djetetom koje izgleda isto kao i ono koje je preminulo. Ipak, čitatelj se teško može oteti dojmu da junakinja sažalijeva Coru, ne samo zbog smrti djeteta već i zbog općeg neslaganja s njenim načinom života.

Gubitak, a posebno smrt, izuzetno je važna tema u kanadskoj književnosti. Međutim, kada kanadska književnost opisuje gubitak, bilo da se radi o gubitku života, slobode, identiteta, obraza, ljubavne sreće, nade, novca itd., ti opisi uglavnom nisu ni blizu lamentacije. Sveprisutni gubitak obično je prikazan šturo i lagano, u kontrastu sa svojom težinom, a književni likovi ne otkrivaju posve svoju pogođenost. Kada Boweringov glavni lik u priči "Discoloured Metal"<sup>12</sup> putuje avionom u Njemačku, na tom putu se dogodi nešto loše za njega i za njegov brak, ali čitatelji to ne vide – priča je multimodalna i taj važni dio priče je fizički sakriven intervencijom u izgled teksta. Kada glavni lik u W. B. Valgardsonovoj priči "A

---

<sup>10</sup> Isto, str. 67.

<sup>11</sup> Isto, str. 67.

<sup>12</sup> George Bowering, "Discoloured Metal", u *The Rain Barrel and Other Stories* (Vancouver: Talonbooks, 1994), str. 91–104.

Matter of Balance” gubi svoj moralni kompas, a možda djelomično i razum, te počinu dvostruko ubojstvo koje je tek naoko samoobrana, autor nam daje samo objašnjenje motivacije glavnog lika – sluđen je zbog gubitka supruge, ali ne i bilo kakav komentar na njegovo djelo. Priča Mavis Gallant “Edouard, Julitte, Lena” pruža kompleksan pleter međuljudskih odnosa koji su obilježeni stalnim igrama moći. Iako se svi likovi na kraju doimlju kao emotivni gubitnici, oni i dalje, gotovo mehanički i bez osude stupaju putevima koji ih udaljuju od sreće. Što se Alice Munro tiče, tema gubitka i ovaj karakteristični književni pristup toj temi može se pratiti u skoro svakoj njenoj priči, ali možda najbolji primjeri su priče “Child’s Play” (gdje se dvije djevojčice pretvaraju u ubojice i pritom nepovratno gube djetinjstvo i unutarnji mir), “Deep-Holes” (gdje majka gubi odnos sa sinom), “Pictures of the Ice” (gdje stariji muškarac gubi životni kompas nakon smrti supruge), “Soon” (gdje kćerka gubi odnos s ocem i majkom), i “The Bear Went Over the Mountain” (gdje gubitak razuma glavne junakinje služi kao katalizator zapleta i dramskog sukoba).<sup>13</sup>

Objašnjavajući Corino stanje nakon smrti djeteta, junakinja kaže samo: “Cora je povratila svoj elegantni, krhki privid zdravlja” (Wilson 67). U engleskom je ovaj izraz (*appearance of health*) nešto dvosmisleniji i može jasnije upućivati na *krhki privid zdravlja*, a to nas opet vraća na razmatranje prijetvorne stvarnosti i Alice Munro.

U samom početku razgovora svojih junakinja, Wilson se poslužila jednim vrlo post-modernim spisateljskim trikom: razbijenim dijalogom u kojem likovi ne prate govor drugih. Junakinja kaže da nije išla na (neki prije dogovoreni) izlet, našto Cora pita “kako je bilo?”.<sup>14</sup> Junakinja je upozorava da joj je upravo rekla da na izlet nije niti išla. Ova tehnika pisanja govori puno o temi nerazumijevanju i otuđenosti dviju sestara. Književni likovi koji baš i ne slušaju jedni druge ili slušaju selektivno i sve što se čulo okreću u svoju korist, mogu se pratiti u mnogim kanadskim kratkim pričama od Alice Munro do Georgea Boweringa.

U razgovoru dviju junakinja potom dolazimo do centralne teme priče, ali i jedne od centralnih tema kanadske kratke priče – teme braka. Nakon trivijalnog i nepovezanog razgovora s Corom, junakinja naglo izlaže misao koja je temelj dramskog sukoba u priči: “Odlučila sam ne udavati se.”<sup>15</sup> Cora je, naravno, u šoku. Ona prvo primjećuje da je junakinja zadržala zaručnički prsten. Junakinjin

---

13 Sve navedene kratke priče mogu se naći u hrvatskim prijevodima zbirki kratkih priča Alice Munro.

14 Wilson, str. 67.

15 Isto, str. 68.

Nikola Tutek “Ptice” (“The Birds”) spisateljice Ethel Wilson kao kratki tematski...

odgovor: “Iz platonskih razloga, draga moja, ne iz romantičnih razloga. Nismo se mi svađali”<sup>16</sup> upućuje na izuzetno jake ženske likove koji svoj stav lako pretvaraju u pragmatični nastup i kojima kanadska književnost obiluje, samo za primjer: kratka (engl. *flash fiction*) priča Margaret Atwood “Salome Was a Dancer” iz zbirke *The Tent* u kojoj glavna junakinja s lakoćom poništi glavnog muškog lika u priči, iako i sama na kraju biva žrtvom okolnosti.

Upotrebom riječi *darling* (u ovom kontekstu približno *dušo*) dolazi do važnog preokreta u priči. Naime, Cora junakinju oslovljava s *dušo* te kaže: “Sigurno si jako nesretna!”<sup>17</sup> Preokret se odnosi na međuljudske igre moći: sada je Cora u prilici da sažalijeva junakinju i na taj način postaje psihološki nadmoćna. Junakinji se to, naravno, ne sviđa i ona to refleksno odbija. Junakinja se prisjeća kako je patila i kako se borila da se zaštiti i sada se odbija do kraja slomiti pred vlastitom sestrom. Ovakve igre moći među likovima su sama esencija većine kanadskih kratkih priča i bilo bi gotovo besmisleno izdvojiti samo nekoliko primjera. Ipak, spomenut ću igre moći između likova u fantastično tamnoj priči Alice Munro “Five Points” u kojoj se igre moći u odnosu ljubavnog para projiciraju na tužnu priču jedne djevojčice. Ta djevojčica je i jedini književni lik hrvatskog podrijetla koji se može naći u pričama Alice Munro.

Pri kraju razgovora sa sestrom, junakinja kaže: “Cora, draga, nije tako loše kao što misliš. Prihvati to i ne pitaj me [...]”<sup>18</sup> Ovdje je opet prisutna vokalizirana tema koja je jedna od vodilja stvaralaštva Alice Munro i koja je srodna temi prijetvorne stvarnosti, a to je tzv. *pregovaranje stvarnosti*. Dok Munro piše tako da se ta pregovaranja nameću sama iz priče, Wilson, kao njena prethodnica, dosta jasno stavlja tu ideju u usta glavne junakinje. Pregovaranje stvarnosti je izuzetno postmodernistička tema (i spisateljska tehnika) koja nam govori da sva realnost oko nas potpada pod kategoriju osobne interpretacije, da je naša percepcija posve subjektivna te da obično odabiremo onu interpretaciju realnosti koja nam je, pojednostavljeno rečeno, najmanje bolna. Izuzetno jasan primjer pregovaranja stvarnosti može se iščitati u izuzetno ironičnoj kratkoj priči “Stump Hunting” iz zbirke *Good Bones and Simple Murders* iz pera Margaret Atwood. U ovoj priči Atwood u tekstu i u umetnutoj ilustraciji ismijava ideju stvarnosti koju jasno svodi na pitanje odluke, odabrane ili one donesene iz nužde.

Priča “Ptice” nakon razgovora sestara dolazi do trenutka kada se dramatska napetost više ne može graditi samo na njihovom odnosu i kad se sam ritam

---

16 Isto, str. 68.

17 Isto, str. 68.

18 Isto, str. 70.

pripovijedanja znatno usporava. Tada Wilson u pravom trenutku i izuzetno vješto unosi jedan predivan motiv: ptice u lijepom krajoliku. Međutim, već u sljedećem trenutku taj je motiv uzdrman vrlo grotesknim saznanjem – ptice se zalijeću u velike prozore Corine kuće i umiru na dosta okrutan način. Ubacivanje opisa krajolika i nekog lijepog motiva koji se ubrzo razruši ružnoćom realnosti – to je jedan od osnovnih tehnika pisanja Alice Munro. Usudio bih se reći da je ovaj odjeljak vrlo lako mogao biti u bilo kojoj od njenih priča. Ono što nazivamo *munrovijanski obrat* (engl. *Munroviaan switch*) u kojem se naglo naziru pukotine u prividnoj stvarnosti i ništa u priči odjednom nema isto značenje, Alice Munro često tek nagovještava nekim simbolom, kao npr. idejom rupa u zemlji u priči “Deep-Holes”. Ethel Wilson pak, u maniri modernističke književnosti, otvoreno predstavlja ideju koja će na sebe preuzeti sav simbolički sloj priče, u ovom slučaju su to ptice. Junakinja otvoreno i jasno govori da su ptice simbol slobode, simbol nje same. Ona kaže: “[...] doživjela sam trenutak prosvjetljenja i ja sam bila ptica, a ptice su bile ja.”<sup>19</sup> Ovaj odjeljak ona zatvara zaključkom: “Ptica je tako slobodna.”<sup>20</sup> Radi se o jasnom začetku i prototipu kompleksnijeg simbolizma ptice koje se kasnije lako može pratiti na primjer kod Margaret Atwood, između ostalog, u priči (i ilustraciji) “Eating the Birds” (iz zbirke *The Tent*), a još bolje u priči “Wood” Alice Munro gdje ptica škanjac funkcionira kao simbol slobode i prolaznosti.

Pri kraju njihovog razgovora, Cora moli sestru da ostane s njom nudeći joj razgovor i utjehu. Junakinja to hladno odbija, čak i priznaje grubost svoje odluke, ali i svoju slabost kroz riječi: “Cora je sigurno mislila da sam joj uskratila ljubav i povjerenje a nije znala, čini mi se, da sam se samo morala zaštititi.” Junakinja završava riječima: “[...] i tako sam opet nastavila živjeti u zapečku sestrinog uma.”<sup>21</sup> Sve ovo sugerira jednu od krucijalnih tema kanadske kratke fikcije, a to je otuđenost od najbližih i najmilijih, drugim riječima, neželjeni razvoj ili čak propast međuljudskih odnosa unutar obitelji. Teško je pronaći kratku priču A. Munro koja ne razrađuje ovu temu, no logično je spomenuti njenu raniju opriču “Ottawa Valley” u kojoj se dotiče odnosa dviju podosta otuđenih sestara.

Priča sada dolazi svojem intrigantnom kraju. Junakinja govori Cori da odlazi od nje jer se mora naći s Miriam. Nikakva objašnjenja uz Miriam nisu dana i čini se da je to još samo jedno ime iz junakinjinih razmišljanja ili iz trivijalnih razgovora dviju sestara (spominju se još John, Corin živi sin, Bessy, Corina služavka, Yvette Doucette, ostali prijatelji). Međutim, zadnji odjeljak to stubokom mijenja.

---

19 Isto, str. 70.

20 Isto, str. 70.

21 Isto, str. 70.

Nikola Tutek "Ptice" ("The Birds") spisateljice Ethel Wilson kao kratki tematski...

Junakinja kaže: "Našla sam se s Miriam koja me čekala kod knjižnice, a ljubav koja je iz nje tekla nije trebala ni riječ ni zvuk ni dodir. Razmišljala sam, jednog dana mogu ispričati Miriam ono o pticama, ali ne danas."<sup>22</sup> Opet dolazimo do onoga što će decenijama kasnije zvati *munrovijanski obrat*. Tko je Miriam i u kojem je odnosu s junakinjom, to ostaje otvoreno pitanje. Tumačenje da je Miriam junakinjina najbliža prijateljica s kojom dijeli one važne životne svjetonazore i koja u priči služi kao ideološka suprotnost Cori, čini mi se bliže pisanju Ethel Wilson. Ako je to tumačenje bliže istini, Corinin dom je simbol zatočenosti, a opisani događaj u tom domu izvor je junakinjinih dvojbi, junakinja ne želi tim negativnim osjećajima pokvariti ostatak dana koji će provesti s bliskom prijateljicom. Drugo očito tumačenje, da su junakinja i Miriam u romantičnoj vezi, bliže je pisanju Alice Munro, ali moguće je da bi Ethel Wilson također posegnula za takvim motivom. Zanimljiv uvid u ovo pitanje daje Stefan L. Brandt u svom članku "Not a puzzle so arbitrarily solved" – Queer Aesthetics in Alice Munro's Early Short Fiction" gdje u analizi priče Alice Munro "The Turkey Season" kaže sljedeće: "[...] stvaranje onog što je sama Munro nazivala *momentom koji isijava homoerotičnost* [engl. *a queer bright moment*] koji, prema njenom mišljenju [A. Munro, op. aut.], treba svakoj kratkoj priči. [...] ta *homoerotičnost* ne mora se nužno izjednačavati s homoseksualnošću iako ona može uključivati i homoseksualnost."<sup>23</sup>

Dakle, tri su moguća objašnjenja odnosa glavne junakinje i Miriam: prvo je da su one vrlo bliske prijateljice koje dijele neka osnovna, slobodarska životna uvjerenja, drugo je da su njih dvije u ljubavnoj vezi (što bi onda dalo posve nova podznačenja simbolu ptica) i treće je mišljenje koje sugerira da je Wilson kraj priče *začinila* elementom homoerotičnosti, baš kao što će to decenijama kasnije objasniti Alice Munro.

Iz ove analize vidi se da kratka priča Ethel Wilson, od prvih redaka pa do samog kraja, dosljedno služi kao svojevrsni tematski repetitorij kanadske kratke priče.

#### 4. Zaključak

Može se reći da je skupnost književnih produkcija određenog geografski/politički/kulturološki omeđenog područja zapravo ogledalo u čijoj se sredini reflektira osnovna, zajednički dijeljena kultura toga područja dok se prema rubovima ogledala odražavaju i sve kulturološke zasebnosti i posebnosti. Ako prihvatimo

<sup>22</sup> Isto, str. 70.

<sup>23</sup> Stefan L. Brandt, "Not a puzzle so arbitrarily solved" – Queer Aesthetics in Alice Munro's Early Short Fiction", *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 36 (2016), 28–41 (str. 29).

ovu tvrdnju o suodnosu društva i književnosti, onda možemo pretpostaviti i da književnost često, ako ne uglavnom, može funkcionirati kao validna psihoanaliza društva. Kao jedno od osnovnih pitanja u takvoj analizi nameće se: Postoje li predominantne/tipične teme u jednoj književnosti, koje su i što nam govore? Na taj način tipične književne teme postaju jedna od polaznih točaka koje omogućuju analizu kronološkog razvoja i trenutnog stanja društva i književnosti koje u njemu nastaje.

Književni rad Ethel Wilson u mnogočemu je jedan od kamena temeljaca kanadske književnosti te kao takav funkcionira kao svojevrsni katalog tipičnih kanadskih literarnih tema koje su pronašle svoj put (kao starije ideje u cjelosti prenesene u novom književnom stvaranju) ili svoj novi ostvaraj (kao starije ideje koje su inspirirale nove književne tekstove) u djelima mnogih kasnijih autora i autorica kao što su Mavis Gallant, Margaret Atwood i posebno Alice Munro. Konkretno u analiziranoj Wilsoničinoj priči "Ptice" možemo s lakoćom izdvojiti sljedeće tipične književne teme koje predstavljaju tematski kontinuum u kanadskoj književnosti: tema humora kao načina suočavanja sa stvarnošću, tema nepostojanosti te iste stvarnosti, opis vanjskog izgleda likova kao tema bitna za objašnjenje njihovih unutarnjih borbi, tema svih vrsta gubitka na svim razinama, tema nedovoljnosti jezika kao primarnog komunikacijskog alata, tema braka i (ne)vezivanja, tema jakih žena (dovoljno jakih da si počesto dozvole luksuz priznavanja svoje slabosti), tema beskonačnih igara (pre/ne)moći u međuljudskim odnosima, tema pregovaranja stvarnosti (konstantno redefiniranje istine koje u principu služi kao metoda suočavanja s onom stvarnošću koja se čini najprihvatljivijom), tema krajolika (odnosno važnosti krajolika za općenito shvaćanje kanadskog iskustva, a ponekad i za shvaćanje stanja i motivacije književnih likova), samoreferentna tema književnog simbolizma (kada se kroz često i strukturalno slično pojavljivanje uhodanih ili inovativnih kulturoloških simbola, simboličnih konotacija i logičkih paralelizama u kanadskoj književnosti konstantno sugerira, ali i pojašnjava kompleksnost i neprohodnost ljudske egzistencije; na taj način sama književna figura prenosi poruku i postaje temom) te tema sveopće i sveprisutne otuđenosti književnih likova od društva i od sebe samih (a to je tema koja je neminovno u bliskoj vezi s jednom od centralnih tema u kanadskoj književnosti, a to je tema identiteta).

Sve ovo potvrđuje golemu važnost djela Ethel Wilson za razvoj, usvajanje identiteta i afirmaciju kanadske kratke priče. Naravno, čitatelji ne moraju nužno poznavati Wilsoničino djelo da bi prihvaćali modernu kanadsku književnost i uživali u njoj. Međutim, preskočiti Ethel Wilson prije čitanja npr. Alice Munro bilo bi slično kao otići u Pariz, popiti kavu na vrhu modernog zdanja La Grande

Nikola Tutek "Ptice" ("The Birds") spisateljice Ethel Wilson kao kratki tematski...

Arche de la Défense (od kuda se doduše vidi veći dio grada), ali nikada nogom ne kročiti na Champs-Élysées i ne prošetati do Arc de Triomphe koji je poslužio kao direktna inspiracija za ranije spomenuti moderni arhitektonski spomenik. Kratkopričaški opus Ethel Wilson, dakle, mora biti jedna od početnih stanica u svakom analitičkom razmatranju klasične i moderne kanadske kratke priče.

#### LITERATURA

Wilson Ethel, *Mrs. Golightly and Other Stories* (Toronto: McClelland & Stewart, 2010), str. 67–70

Atwood Margaret, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (Toronto: House of Anansi, 1972)

Löschnigg Maria, *The Contemporary Canadian Short Story in English. Continuity and Change, CAT 7* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2014)

Pacey Desmond, *Ethel Wilson* (New York: Twayne Publishers, 1967)

Sparling Don i Katalin Kürtösi (ur.), *Canada Consumed: The Impact of Canadian Writing in Central Europe (1990-2017)* (Brno: Masaryk University, 2019)

Stouck David, *Ethel Wilson: A Critical Biography* (Toronto: University of Toronto Press, 2003)

Thacker Robert, *Alice Munro: Writing Her Lives* (Toronto: McClelland & Stewart, 2011)

Alan Twigg, "Ethel Wilson: A Critical Biography", u *ABC Bookworld* <<https://abcbookworld.com/writer/wilson-ethel/>> [pristupljeno 16. 11. 2025.]

Brandt Stefan, "Not a puzzle so arbitrarily solved' – Queer Aesthetics in Alice Munro's Early Short Fiction", *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 36 (2016), str. 28–41

### Ethel Wilson's "The Birds" as a Short Thematic Catalogue of Canadian Anglophone Short Story

**Abstract:** The article provides a concise research into the interrelations of a society and its referential literature, thus explaining the creation of archetypal literary themes. This is succeeded by a short overview of the identity of Canadian short story and the remarks on the life and work of the classic Canadian author Ethel Wilson. Wilson's short story "Birds" from the collection *Mrs. Golightly and Other Stories* (1961) is used to analytically identify and explain the themes which later became typical of Canadian Literature. The article concludes with underlining the crucial influence of Ethel Wilson's literary work on modern Canadian short story authors, and especially on that of Alice Munro.

**Key words:** Canadian Literature (CanLit), Ethel Wilson, society and literature, identity, archetypal literary themes

**Midhat Ajanović Ajan**

Nezavisni istraživač

ajanovicmidhat7@gmail.com

## **POSTOJI LI APSTRAKTNI STRIP? OD APSTRAHIRANJA DO APSTRAKTOG U STRIPU I NATRAG**

UDK 741.5 7.036

Rad primljen 10. 12. 2025.

Esej

**Apstrakt:** Ovaj esej razmatra pitanje postojanja apstraktnog stripa kroz analizu odnosa između apstrakcije, apstrahiranja i naracije u mediju stripa. Polazeći od teorija vizualne percepcije, modernističke umjetnosti i filozofije (osobito Platona i geštalt-psihologije), autor pokazuje da apstraktni izraz nije iznimka, već temeljni strukturni element stripa, osobito na razini *layouta*. Ipak, rad razlikuje apstrakciju u užem smislu od stilizacije, konceptualne slike i apstrahiranja, tvrdeći da strip kao eminentno narativni medij ne može u potpunosti napustiti figuraciju bez gubitka vlastitih ontoloških obilježja. Analizom brojnih povijesnih i suvremenih primjera autor zaključuje da tzv. “apstraktni strip” pripada intermedijalnom

prostoru između stripa i suvremene umjetnosti, te da se granica između ta dva polja mora jasno konceptualno definirati.

**Ključne riječi:** apstraktna slika, strip, modernizam, *layout*, apstrahiranje, koncept

## Uvod

Koliko smo puta čuli ljude dok gledaju neku sliku u galeriji ili na ekranu računala kako se, s izrazom bijesa pomiješanog sa zbunjenošću na licu, žale da im ništa na slici nije jasno? Baš kao da sve drugo razumiju, glazbu, strane jezike, strojeve u tehnološkoj džungli koja nas okružuje i baš kao da je umjetnik koji je napravio sliku odgovoran što netko ne razumije njegov rad. Legendarni kunst-historičar Gombrich pisao je svojedobno da “prva predrasuda s kojom se učitelji umjetnosti općenito pokušavaju boriti jest uvjerenje da je umjetničko majstorstvo isto što i fotografsko predstavljanje stvarnosti”.<sup>1</sup>

Raširena sumnja u sve što nije čista ili barem prepoznatljiva imitacija stvarnosti rezultirala je skepticizmom po pitanju apstraktnog predočavanja. Jedna od najtrajnijih teorija umjetnosti upravo je teorija imitacije. Ova teorija je jednostavna i zasniva se na postulatu da je svrha umjetnosti vjerno dokumentiranje prirode ili ljudskog života i djelovanja. Ali razvoj od kraja 19. stoljeća pa do danas učinio je da se teorija umjetnosti kao imitacije čini sve manje uvjerljivom. Osobito se slikarstvo suočilo s izazovom realističnog prikaza koji je omogućio novouvedeni medij, fotografija.

Za osobu koja nema oslonac u idejnoj konstrukciji, jedina čvrsta točka postaje svijet svakodnevnih percepcija, vjera u stvarnost iskustava i empirije. Imitacija preduboko tone u glupost i vulgarnost, a iskustvo iz prve ruke često je varljivo. Osoba koja se oslanja na puke činjenice završi u svijetu himera. Vjerovati goloj stvarnosti znači slijediti zakon manjeg otpora. Stoga svijet koji se temelji na bezuvjetnoj vjeri u empirijske činjenice postaje krhki svijet. Potkopala ga je znanost u 20. stoljeću. Uostalom, pažljivo promatranje naše okoline pokazuje da je apstrakcija jednako prirodan dio našeg svijeta kao i pojavne slike stvarnosti.

Esej koji slijedi pozabavit će se apstrakcijom u mediju stripa. Manje kontroverzna teza koja se argumentira u tekstu je da je apstraktni izraz definitivno prisutan u konstrukciji stripa te da zajedno sa figurativnim predočavanjem i naracijom

---

<sup>1</sup> Ernst H. Gombrich, *Konst och illusion*, prev. Kerstin Karling (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1971), str. 309: ”Den första fördom som lärare i konstbedömning i allmänhet försöker bekämpa är tron på att konstnärligt mästerskap är detsamma som fotografisk verklighetsåtergivning.” (Svi prijevodi sa švedskog i engleskog jezika u radu su autorovi.)

predstavlja fundamentalni gradivni element tog medija. Druga teza koja bi eventualno mogla izazvati neslaganja je da mnogo toga što zovemo apstrakcija, to zapravo nije, već se radi o apstrahiranim, stiliziranim, konceptualnim ili eksperimentalnim elementima stripa. Kao eminentno narativni medij strip ne može biti apstraktan ili ako postane apstraktan, onda gubi neke svoje ontološke temelje i prestaje biti strip.

### Apstraktna slika i modernizam

Pokušajmo na početku definirati centralni pojam ove diskusije. “Apstraktnima” nazivamo nemimetička umjetnička djela. Ona koja ne prikazuju vanjski oblik fizičkih objekata. Mimetička (imitativna) slika predočava površinski sloj stvarnosti, njen omotač ili “kožu”. Apstraktna slika prikazuje inherentnu prirodu predmeta i događaja, kostur stvarnosti koji se nalazi ispod vidljive površine. U jednoj od novijih knjiga o apstraktnoj umjetnosti Stephanie Straine daje ovakvu definiciju apstraktnog: “To jednostavno znači umjetnost koja ne predstavlja izravno stvarnost, bez prikazanih prepoznatljivih predmeta, ljudi, mjesta ili priče.”<sup>2</sup>

Apstraktna slika je nereferentna i autonomna, nema dodira sa poznatom stvarnošću te kao takva doseže više koncepte koji su inferiorniji po sadržaju, ali širi po simboli. Može se reći da je apstraktna umjetnost svijet bez ljudske kontaminacije koji nema veze sa svakodnevnim životom i politikom. Apstraktna slika dakle prikazuje čiste fizičke i mentalne sile i simbolično predstavlja ideje, zadržavajući tako njihovu relevantnost za ljudski život. Bez naše sposobnosti apstraktnog razmišljanja ljudska bi komunikacija bila nemoguća.

Kako to i Straine priznaje, zapadna historija umjetnosti rutinski ignorira apstraktno slikarstvo nastalo u civilizacijama izvan zapadnog svijeta (kineski crtež, islamska ornamentika...) i rijetko se bavi apstraktnom umjetnošću u drugim medijima izvan slikarstva, uključujući tu naravno i strip.

Općenito se smatra da se ishodište (zapadne) apstraktno slike nalazi u gigantskom djelu Wassilyja Kandinskog, aktivnog u prvim desetljećima prošlog stoljeća i nedvojbeno jednim od utemeljitelja moderne umjetnosti.<sup>3</sup> Njegova središnja ideja bila je da se slike mogu stvoriti i doživjeti na isti način kao i glazba. U svojoj

---

<sup>2</sup> Stephanie Straine, *Abstract Art* (London: Thames & Hudson, 2020), nepaginirano: “It simply means art that does not directly represent reality, with no recognizable objects, people, places or story depicted.”

<sup>3</sup> Kronološki gledano sa cjelovitim konceptom apstraktnog slikarstva prije njega je došla švedsko-židovska slikarica Hilma af Klimt, ali je ona bila izolirana u tada provincijalnom Stockholmu i praktički bez utjecaja na ono što se događalo u umjetnosti.

knjizi *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinski je raspravljao o harmoničnom načinu slikanja u skladu sa zakonima glazbe.<sup>4</sup> Unutar “Der blaue Reiter”, umjetničke skupine čiji je član bio i Kandinski, istraživalo se o idejama za novu umjetnost koja bi bila sinteza svih dosad poznatih umjetničkih formi. Njegov će rad otvoriti ogroman prostor za nefiguralnu umjetnost koja će ubrzo zapljusnuti galerije i muzeje, ali i radikalno preoblikovati ljudsku civilizaciju. Važan iskorak u razvoju apstraktne likovnosti bio je odbacivanje tradicionalne ideje o prikazivanju stvarnosti. Moderni umjetnici ističu važnost “forme” i koncentriraju se na strukturu, simboliku i značenje slike. Primjerice Duchamp je zagovarao bezličnost djela kao i snažnu ulogu slučajnosti i parodije. Smatrao je da apstraktni umjetnik vidi svoj rad kao izraz duhovne stvarnosti, koja se može dokučiti samo kroz čistu formu.

Zajednička odlika većine modernističkih pokreta u umjetnosti s početka dvadesetog stoljeća, kakvi su bili dadaizam, futurizam, simbolizam, konstruktivizam, jeste snažna tendencija ka apstraktnom i način umjetničkog izražavanja kroz simboličke univerzalne znakove i jednostavne, snažne slike. Osim toga, apstraktno predočavanje je utjecalo i na moderne tipove figurativne slike, kao kubizam i ekspresionizam. Gombrich govori o “izumu slikovnih efekata” i “procesu destilacije”<sup>5</sup> koji odvaja svijet znakova od prostora perspektivne slike. Unutar tih umjetničkih pokreta apstraktno se likovno predočavanje podijelilo na u načelu dvije vrste – organsku i geometrijsku. Startna pozicija organske apstrakcije je rad Kandinskog ili kasnije Kleea koji se odlikuje emotivnošću, krivolinijskim oblicima, dekorativnošću i spontanošću. S druge strane, geometrijska apstrakcija koja se javlja već 1910-ih kod Maleviča ili poslije Mondriana i Kellyja izrazito je intelektualna, pravolinijska, strukturirana i racionalna.

### Percepcija i generalizacija

Ljudsko znanje se općenito generira na dva načina: induktivno i deduktivno znanje. Induktivno znanje je rezultat izvođenja općih zaključaka iz onoga što je opaženo u brojnim konkretnim slučajevima. Ako govorimo u vizualnim kategorijama, onda se može reći da je induktivno generirano znanje više figurativno (“Vidim da je jedna od pet ovaca crna”. Zaključak: “Dvadeset posto ovaca su crne.”). Deduktivno znanje polazi od ideje, refleksije, uvida ili spekulacije i više je apstraktno jer nastaje na temelju misaonih aktivnosti kakve su uvid ili refleksija (“Svi su ljudi smrtni”. Zaključak: “I ja sam smrtnan.”). Kao historijski primjer generiranja znanja deduktivnim putem često se uzima djelo *Opća povijest prirode i*

4 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (München: Piper Verlag, 1911).

5 Gombrich, str. 311.

*teorija neba* Immanuela Kanta gdje je taj velikan filozofije putem čiste spekulacije predvidio postojanje planeta Uran. Drugi još efektiniji primjer je Demokritosova ideja formulirana četiri stoljeća prije Krista da se stvarnost sastoji od molekula i atoma. Ova ideja će biti znanstveno potvrđena tek u kasnoj renesansi, a dokazano sa razvojem mikroskopa u 19. i 20. stoljeću.

Da bismo razmišljali, moramo generalizirati. Generalizacija zahtijeva apstrakciju. “Ništa što možemo naučiti o pojedinačnoj stvari nije korisno ako ne pronademo općenitost u pojedinačnom”,<sup>6</sup> kaže Rudolf Arnheim, prvak geštalt psihologije. Razliku između promatrati i vidjeti on je efektno formulirao kao “vidjeti je uvidjeti”.<sup>7</sup> Drugim riječima, nešto smo vidjeli tek ako smo to razumjeli.

Sposobnost apstrahiranja sam je temelj percepcije i početak svakog mišljenja. Svako bavljenje vizualnim počinje od percepcije. Postoji nekoliko temeljnih istina o našem percepcijskom aparatu koje se, prema klasičnim postulatima formuliranim od strane geštaltista mogu strukturirati na sljedeći način. (1) Percepcija se odnosi na rješavanje problema, ona je instrument koji su ljudi razvili tijekom evolucije kao način otkrivanja prisutnosti onoga što je potrebno za preživljavanje i upozoravanja na opasnost. (2) Vizija djeluje selektivno. Mi živimo u dvije stvarnosti – apstraktnoj i mimetičkoj – i to činimo u isto vrijeme. (3) Svrha upravlja percepcijom vida. Percepcija se ne događa odmah, to je kognitivni proces. Oči vide sadašnjost, ali u mislima su istodobno uspomene na prošlost i vizija budućnosti. (4) Sve na ovom svijetu predstavlja se u kontekstu i modulira se tim kontekstom. Kontekst podrazumijeva ambijent u kojem se percipirano nalazi, kao i znanje, iskustvo i moć rasuđivanja promatrača.

Ova načela nam pomažu da shvatimo razlike i sličnosti između onoga što čovjek može vidjeti i onoga što može zamisliti. Arnheim smatra da apstrakcija opisuje ono što nije dostupno osjetilima. Ono što možemo percipirati mi smo u stanju figurativno predočiti, dok za ono što ne možemo moramo koristiti simboličku ili apstraktnu figuraciju.

Kako ljudi razumiju određene apstraktne pojmove? Budući da su takve slike često nemimetičke, odnosno da ne sadrže prikaze predmeta ili događaja, postavlja se pitanje što one točno predstavljaju? Odgovoriti na ova pitanja možemo tako što ćemo napraviti misaoni eksperiment sa sobom samima. Vidimo li zrak? Ne! Vjerujemo li stoga da zrak ne postoji? Da li ćemo posumnjati u postojanje

---

6 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley: University of California Press, 1974), str. 12–15: “Nothing we can learn about an individual thing is of use unless we find generality in the particular.”

7 Isto, str. 37: “Eyesight is insight.”

svjetlosti samo zato što je ne možemo opipati? Dvije bitne dimenzije našeg postojanja su vrijeme i pokret. Obje su nedostupne našem percepcijskom stroju i jedino što možemo opaziti tek su posljedice toga dvoga. Naprosto, naša stvarnost se sastoji od onoga što smo u stanju percipirati kao i od onoga što je izvan dosega naših osjetila, ali jednako postoji i utiče na našu egzistenciju. Osim toga, mi nikada ne možemo vidjeti goli svijet. On je uvijek maskiran i skriven. Čak ni umjetnik ne može reproducirati ono što vidi; on to može samo prevesti u svoj medij. Neki umjetnici “prevode” prostorni položaj, osvjetljenje, boje i koriste te informacije za oduzimanje učinka konteksta na objekt kao takav. Drugi jednostavno ulaze u čisti svijet ideja koji je na vizualnom planu domena apstraktnog predočavanja.

### Platonov nauk o idejama

Predmet apstraktne slike je očito vizualno predočavanje ideja. No, što su ideje, postoje li one i gdje se nalaze? Da bismo odgovorili na to pitanje možemo se vratiti Platonu (427. pr. n. e. – 347. pr. n. e.) za čiji se filozofski sustav veže dvodijelni koncept univerzuma. Platon je duboko vjerovao da je univerzum podijeljen na (1) ideje ili stvarno biće, supstancu i (2) opazive stvari ili svijet sjena. Čovjek, nesposoban percipirati stvarnost, sličan je spiljskom stvorenju koje vjeruje da je sjena što je predmet baca na spiljski zid sami taj predmet. U analogiji sa dvodijelnim shvaćanjem svijeta kao jedinstva (nadređenog) duha i (podređene) materije postoje dvije vrste znanja i puta do njega. (1) Znanje koje je usmjereno prema perceptibilnim stvarima (*doxa*). To se znanje temelji na osjetilnom iskustvu i njegova metoda je indukcija. (2) Znanje koje je usmjereno prema onome što samo um može spoznati. Njegova metoda je dedukcija. Platon je, naravno, zagovarao ovu potonju vrstu znanja jer je ona vodila prema potpunom znanju (*episteme*) koje možemo imati samo o idejama.

Platon je umjetnost smatrao dijelom ovog drugog svijeta, dakle tek vještim zanatstvom (*techne*). Sve forme umjetnosti koje su postojale u tadašnjoj Ateni smatrao je primjerima mimeze ili imitacije. Kritizirao je umjetnike jer nisu uspješli opisati vječnu, idealnu stvarnost (“forme” ili “ideje”). Umjesto toga, ponudili su samo slabe imitacije stvari u našem svijetu, koje su prema Platonu i same bile refleksije ideja.

Što su to zapravo ideje prema Platonu? Za njega je ideja ne-stvar kroz i iz koje postoje sve materijalne stvari. Ideje su općenite i nepromjenjive, za razliku od promjenjivih slika. Ideje nisu perceptibilne, već inteligibilne – nešto što razumijemo našim umom. Ideje su također ideali. Ideja dobra (ideja cjeline, nad-ideja)

predstavlja usklađeni međuodnos između ideja što je Platon ilustrirao svojom analogijom Sunca. Sunce je u svijetu osjetila ono što je ideja dobra u svijetu koji je samo mislima dostupan. Kao što sunce daje svjetlost, tako ideja dobra daje istinu. Kao što oko vidi na danjem svjetlu, tako razum razumije u svjetlu istine. Platon je očito vjerovao da se stvarnost prilagođava ideji. Tek će njegov učenik Aristotel okrenuti cijelu stvar i ustvrditi da su ideje rezultat odnosa u materijalnoj stvarnosti.

Možemo zamisliti Platona kako četiri stoljeća prije Krista svojim studentima objašnjava kako je čovjek zapravo ideja o čovjeku, a da duša čovjekova živi vječno. Platon posebno ističe da je matematika unutarnja bit svega i s te pozicije kritizira mimetičke umjetnosti jer one zamagljuju jedinu razliku koja je važna – onu između istine i laži.

Kada mu neki skeptični studenti počnu podsmješljivo oponirati pitajući ga odakle dolaze ideje i možemo li ih vidjeti, on bijesno podiže glas i zagrmi: “A odakle dolaze naše kuće i naši gradovi? Odakle dolazi geometrija? Postoji li ona u prirodi? Odakle dolazi glazba? Postoji li ona u prirodi? Odakle dolaze riječi? Postoje li one u prirodi? Cijela naša civilizacija se temelji na mogućnosti apstraktnog mišljenja.”

### **Layout: temeljna razina apstrakcije u stripu**

Ako za trenutak ovu Platonovu dihotomiju, ideje i materijalna stvarnost kao dvije sastavnice svega na ovom svijetu, primijenimo na proučavanje umjetnosti stripa, doći ćemo do zanimljivog koncepta. Strip je konstruiran kao kombinacija figuralnog i apstraktnog. Pri tome se figuralno odnosi na vizualni sadržaj predodčen u kvadratima, dok su apstraktno sami ti kvadrati, njihov raspored na stranici, veličina, oblik, proporcija i uopće koncept ili dizajn stranice – ono što zovemo *layout*. Riječ je o apstraktnoj razini stripa koja utemeljuje sve one dimenzije strip-djela koje su, iako nevidljive, snažno prisutne u našem kako kognitivnom (razumijevanje) tako i afektivnom (osjećanje) doživljaju. Te dimenzije mogu biti, primjerice, psihološki efekt, protočnost, ritam, transformacija, vizualna energija, sekvencijalna dinamika i sintetiziranje prostora. Konačno, putem *layouta* se ostvaruje grafička prezentacija vremena i demarkacija zvuka. Smještanje opisnog teksta i oblačića unutar *layouta* se u tom smislu može vidjeti kao dio konceptualnog procesa i istovremeno kao most koji vodi od apstrakcije ka figurativnom uobličavanju.

Uspjeli strip stoga ostavlja dojam da smo vidjeli mnogo više od onoga što se nalazi u slikama ovičenim kvadratima. Prema utjecajnoj knjizi *The Power of Comics and Graphic Novels*: “[...] *layout* se odnosi na položaj jednog panela prema

nizu panela, prema ukupnosti stranice i ukupnosti priče. Strip-autor ili tim pisaca i umjetnika koji izrađuje stranicu stripa moraju uzeti u obzir kako na značenje svakog panela utječu varijable veličine, slijeda i jukstapozicije.”<sup>8</sup> Dakle, *layout* je ono što Mike Borkent zove “vođeci element u vođenoj percepciji”.<sup>9</sup>

Činjenica je da je *layout* u početku bio standardiziran. Sastojao se od unaprijed zadatih tipova kakvi su bili kaiševi za dnevne novine i mreža od obično devet kvadrata jednake veličine za nedjeljne dodatke i strip-sveske. Kreativni autori su se ipak snalazili i dolazili sa domišljatim inovacijama čak i unutar tih ograničenja. Carlin primjećuje da je već McCay tretirao “cijelu stranicu kao jedinstveni element dizajna u kojem apstraktni vertikalni i horizontalni oblici razvijaju odnose neovisne o priči”.<sup>10</sup> Kasnih šezdesetih *layout* je doživio renesansu u radovima izuzetnih autora poput Willa Eisnera, ali i u oblasti često podcjenjivanog superherojskog stripa. Autori kakvi su Jack Kirby, Barry Windsor Smith, Wally Wood, John Buscema i drugi odbacili su konvencionalni regularni i poluregularni *layout* i opredijelili se za konceptualni *layout* gdje se praktički svaka stranica dizajnira u skladu sa retoričkim, narativnim, estetskim ili nekim drugim razlogom ili ciljem.<sup>11</sup>

U, primjerice, iznimno uspješnoj epizodi pod nazivom *Red Clouds* u kanadskoj antologiji, veoma zanimljivoj kompilaciji sastavljenoj od kraćih stripova čiji su autori domorodačkog porijekla, koji sukcesivno pričaju o historiji izvornog stanovništva Kanade, autorica Natashe Donovan kreira jednu stranicu, okomito presječena na pola, na kojoj se vidi pola lica junakinje u vrlo krupnom planu; dok se na drugoj polovici vide tri slike jednake veličine, koje u srednjem planu prikazuju različite situacije iz njenog života. Ako bismo izbrisali crtež i vidjeli samo mrežu sa postavljenim kvadratima, *layout*, druga polovica je izdijeljena na tri slike koje pokazuju unutarnji svijet junakinje, dok nam istodobno velika slika sugerira snagu koja joj je omogućila da preživi opresiju.

---

8 Randy Duncan, Matthew J. Smith i Paul Levitz, *The Power of Comics and Graphic Novels: Culture, Form and Context* (London: Bloomsbury, 2015), str. 104: “Layout concerns the relationship of a single panel to the succession of panels, to the totality of the page, and the totality of the story. A cartoonist or writer-artist team constructing a comic book page must consider how the meaning of each panel is affected by the variables of size, sequence, and juxtaposition.”

9 Mike Borkent, *Comics and Cognition: Toward a Multimodal Cognitive Poetics* (Oxford: Oxford University Press, 2024), str. 205: “Guiding element in guided perception.”

10 John Carlin, *Panel by Panel: The Art of Comics Layout* (London: Thames & Hudson, 2005), str. 37: “[...] a unique design element in which abstract vertical and horizontal shapes develop relationships independent of the story.”

11 Randy Duncan, Matthew J. Smith i Paul Levitz, *The Power of Comics and Graphic Novels* (London i New York: Bloomsbury Academic, 2023), str. 104–108; usp. Midhat Ajanović, *Stripologija* (Bizovac: Ogranak Matice hrvatske, 2024), str. 40–65.

Analizirajući strip *The Underwater Welder* Jeffa Lemirea, Borkert daje izvanredan primjer visoko sofisticiranog *layouta* u sceni u kojoj u velikoj slici na dvije stranice, tzv. *double page spread*, vidimo glavni lik stripa koji, nakon mentalnog kolapsa, vesla u čamcu prema dubini kadra iz kojeg “izviru” dva simetrična roja manjih kvadrata u kojima je prikazana njegova prošlost i vizija budućnosti.

U svom grafičko-filozofskom projektu *Here* (2014) na kojem je radio punih 25 godina, Richard McGuire koristi sličan tip *layouta* kako bi stvorio disonancu između vremena i prostora. Slično animacijskom remek-djelu *Tango* (1983) Poljaka Zbigniewa Rybczynskog i McGuiru polazi za rukom komprimirati vrijeme (učiniti vidljivim promjene u prostoru uzrokovane protokom vremena) i napraviti vizualno djelo kao konstrukciju sklopljenu od velikog broja događaja koji su se desili u različitom vremenu, ali u istom prostoru. Jedna te ista soba sa kaminom, policom, sofom i prozorom predočena je na svakoj od oko tri stotine stranica stripa, dok su ono što se razlikuje manji paneli koji “iskaču” na toj površini sa prolaznim detaljima života koji su bili ništa više do treptaj u vremenskom oceanu bez dna. Riječ je dakle o eksperimentalnom stripu sa *layoutom* kao centralnom izražajnom formom u najboljem i najsmislenijem izdanju.

Slično McGuireu i Emil Ferrise u svom mastodontskom stripu *My Favorite Thing is Monsters* (2014) eksperimentira na više razina. Na jednoj to čini tako što ostavlja vidljivima vodoravne i okomite linije na stranicama radnih sveski, kao i rupice za fascikl u kojem su čuvani listovi što u kombinaciji sa voluminoznim šrafitanjem postiže rijetko snažan taktilni osjećaj. *Layout* se također bazira na velikoj slici sa scenama u koje su umetnuti inserti sa detaljima ili akcijom. Ferrise varira od otvorenog ka zatvorenom *layoutu* ovisno o razvoju pseudoautobiografske priče o djevojčici koja paralelno živi u dvije stvarnosti: američkim šezdesetim i svom imaginarnom svijetu velikim dijelom kreiranim pod utjecajem popularne kulture.

Naravno, jedan od uopće najboljih primjera kreativne upotrebe *layouta* su radovi hrvatskog strip-umjetnika Igora Kordeja koji se, osim u praktičnoj domeni, stripom bavi i teorijski kroz predavanja o dizajnu strip-stranice. Prema Kordeju postoji cijeli niz strategija na kojima se gradi *layout*, ovisno od toga kakva se osjećajnost želi postići. Neki od primjera koje Kordej daje na svojim radionicama su horizontalno i tabularno postavljene mreže kvadrata, kolokvijalno nazvanih “cigla” ili “keramičke pločice”, koji sugeriraju osjećaj stabilnosti. Ostali tipovi su “Mondrian” (ravnoteža boja), “riblja kost” (snažno naglašena centralna radnja uz niz popratnih), “svastika” (ideološka asocijacija), kadar na kadar, dubinsko slaganje paralelnih radnji i mnogi drugi.

### Uloga *layouta* u *Krvi djevice*

Jedan noviji primjer funkcionalnog *layouta* je strip-knjiga *Krv djevice* Sammyja Harkhama. Riječ je prije svega o izuzetno ambicioznom strip-epu kojem je autor posvetio četrnaest godina rada. Kroz život Seymoura, židovskog emigranta iz Iraka i osrednjeg redatelja B-filmova u Hollywoodu, Harkham priča priču o američkoj filmskoj industriji kao o djelatnosti duboko ogrezloj u korupciji. U isto vrijeme, on istražuje bračne napetosti između Seymoura i njegove supruge Ide, nostalgiju za Irakom prije Sadama gdje su Židovi živjeli mirno zajedno s muslimanima i kršćanima, te iznosi jednu složeniju dimenziju Holokausta i još mnogo toga – sve zajedno utkano u polifoni stil pripovijedanja. Zapravo je nevjerovatno koliko je toga Harkham uspio izraziti na 300 stranica velikog formata.

Prvi dio knjige usredotočen je na Seymoura, dok je drugi dio više usredotočen na Idu. Narativ se fluidno kreće između velikih povijesnih promjena i sitnica običnog života, uključujući intimne detalje (čak i najintimnije) kao i banalne svakodnevne razgovore. Posebno je zanimljiv način na koji Harkham koristi *layout* za postizanje psiholoških učinaka. Kada pratimo Seymoura na poslu, stranice su raspoređene u gustu mrežu od 20 kvadrata, ispunjene svakodnevnim dijalozima. Rezultat je osjećaj tjeskobe, zatvorenosti i živčane napetosti. U nekim scenama kao što je svađa između Seymoura i Ide u njihovom automobilu ili razgovor između Seymoura i njegovog uspješnijeg kolege Joea, Harkham dopušta da se dijalog odvija polako, protežući se na deset stranica gotovo identičnih crteža koji se ponavljaju na brojnim kvadratima. Nasuprot tome, scene slobodnog vremena ili privatnog života imaju šire, prostranije panele, prenoseći osjećaj smirenosti i sporijeg prolaska vremena. Povremeno se pojavljuju potpuno crna polja – koja služe kao vremenski prijelazi, vizualne metafore za unutarnja stanja likova ili kao stanke poput interpunkcijskih znakova koji naglašavaju dramaturške prekretnice.

Harkham također mijenja svoj stil crtanja. Sekvenca smještena u Budimpeštu 1942. prikazana je kao tihi strip s mekim ilustracijama koje podsjećaju na dječju slikovnicu. Ovaj nježan stil u oštrom je kontrastu s prikazanim potresnim događajima – poput Idine majke, žrtve Holokausta, koja je silovana i zatvorena u radnom logoru – pojačavajući tako njihov emocionalni učinak.

Jedna od mnogih priča ugniježđenih unutar glavne priče je metafilm *Krv djevice* u Seymourovj režiji. Pojavljuje se u punoj boji, za razliku od ostatka knjige koji je urađen u crnoj, bijeloj i polutonskoj tehnici. Konvencionalni *layout* nam sugerira film prosječnog budžeta, ambicije i kvalitete.

Seymoura se često prikazuju kako montira film na staroj “movioli”. Dok spaja ili uklanja okvire kako bi oblikovao kinematografsko vrijeme, suptilno nam ukazuje da je vrijeme u stripu konstruirano na sličan način.

## Nevidljive slike postaju vidljive

Kognitivista Borkent<sup>12</sup> blago polemizira sa McCloudovom ikonografskom piramidom objavljenoj u njegovom utjecajnom radu *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) gdje je geometrijska apstrakcija postavljena u sami špic piramide, to jest na apsolutni vrh vizualnog mišljenja. Pozivajući u pomoć Arnheima, Borkent izlazi s tezom da je apstrakcija prisutna u svim segmentima sadržaja gotovo svakog stripa. Strip je, naime, prepun izražajnih elemenata koji se mogu definirati kao apstrakcija ili forma koja teži apstraktnom izrazu.

Apstraktno predočavanje je obično tu da nam pomogne vidjeti i razumjeti ono što se ne može predočiti figurativnom slikom. Kroz povijest su autori stripova pokazali veliku inventivnost u kreiranju izražajnih sredstava kojima se sugeriraju nevidljivi aspekti ljudske stvarnosti. Kako invencija s vremenom često postane konvencija, u stripu imamo mnogo primjera grafičke vizualizacije nevidljivog. Jedan od njih su *speed lines*, koje sugeriraju brzo kretanje neke figure ili objekta, a drugi je ono što je Mort Walker šaljivo nazvao *emanata*,<sup>13</sup> odnosno grafički znakovi postavljeni blizu lica lika kako bi prenijeli njenu/njegovu emociju ili unutarnje stanje. Ponekad su u pitanju čisto apstraktni znakovi, a ponekad neka vrsta simboličnog piktograma. Walkerovi primjeri su slika srca iznad glave zaljubljenog lika, srce probodeno s bodežom za onog koji se razočarao u ljubav i tome slično.

Rodolphe Töpffer, pionir evropskog stripa i čovjek koji je već početkom devetnaestog stoljeća samostalno uobličavao jezik medija kojeg je nazivao *litterature an estampes* (priča u slikama), otkrio je da se vizualni jezik može razviti bez obzira na prirodu, odnosno bez učenja crtanja po modelu. On je smatrao da postoje dva načina pisanja priča: jedan u poglavljima, stihovima i riječima, a drugi u nizu konvencionalnih simbola u formi konturnih crteža. Evo kako švedska teoretičarka stripa Helena Magnusson tumači njegove napore:

Töpffer u svojim teorijskim radovima *Essai d'Autographie* (1842) i *Essai de Physiognomonie* (1845) razmišlja o svom načinu pripovijedanja, za koji smatra da je nešto potpuno novo. On piše, između ostalog, o korištenju gesti i izraza lica kao svojevrsnom vizualnom, dekodirajućem jeziku, a jednako važno i o prikazu pokreta. Osobito se zanimao za prepoznavanje minimalistički predočenog ljudskog lica. Čim se u našem vidnom polju pojavi nešto što iole nalikuje ljudskom licu, primamo signal i reagiramo. U tom slučaju imamo

<sup>12</sup> Mike Borkent, *The Power of Comics and Graphic Novels* (Toronto: University of Toronto Press, 2024), str. 198.

<sup>13</sup> Mort Walker, *The Lexicon of Comicana* (New York: Museum of Cartoon Art, 1980), str. 124.

pomoć neke vrste urođene dispozicije čemu je dokaz to da su takve slike odmah razumljive djetetu, koje može imati poteškoća s dešifriranjem naturalističke slike. Jednako tako Töpffer povezuje pokret u vizualnom procesu s pokretom čitanja slijeva nadesno. Njegovi vlastiti grafički romani također sadrže pokret u obliku promjene perspektiva i formata kvadrata. Töpffer koristi nekoliko značajki koje su naglašavane kao tipične za strip medij tijekom 20. stoljeća: stil crtanja karikature, integracija i međusobna ovisnost teksta i slike, a takođe i vizualnu, sekvencijalnu naraciju.<sup>14</sup>

Vjerojatno je Töpfferova najvažnija inovacija ipak govorni oblačić<sup>15</sup> koji je sjajan primjer apstraktnog razmišljanja prilikom rješavanje problema “ozvučenja” stripa i istodobno primjer koji osvjetljava proces stalnog širenja i redefiniranja naše stvarnost u kojoj apstraktno iz područja ideja prelazi u sferu materijalnog – neobično postaje uobičajeno. Naime, teško bi danas bilo naći čovjeka izloženog modernoj civilizaciji koji ne bi u oblačiću prepoznao znak za ljudski govor.

### Apstrakcija i apstrahiranje

Često se u našoj svakodnevici susrećemo sa vizualnim događajima koji su nalik na apstrakciju, ali koje to nisu. Takav slučaj je zamagljenost nastala uslijed nekih vanjskih faktora koji sprečavaju da do oka dođe dovoljna količina vizualnih informacija. Ako je podražaj nejasan, um ga nastoji artikulirati u nekim jednostavnim, pravilnim i preciznim oblicima. Očito, na primjer, zamućenje kod kratkovidnog oka nije proizvod apstrakcije. Nepotpuna mentalna slika nastala zbog nedostatnih ili oskudnih podataka također nije apstrakcija. Apstrakcija nije nepotpunost – apstraktna slika potpuna je unutar vlastitog konteksta. Slikovno prikazivanje nečega što je izvan ljudskog perceptivnog aparata, primjerice unutar mikrosvijeta, također nije apstraktna slika. Tako nam je dokumentarni film

---

14 Helena Magnusson, *Berättandebilder, Svenska tecknade serier för barn* (Göteborg i Stockholm: Makadam Förlag, 2005), str. 52: ”I sin *Essai de physiognomonie* (1845) resonerar Töpffer kring sitt sätt att berätta, som han menar är något helt nytt. Han skriver bland annat om användningen av gester och minspel som ett slags visuellt, avkodbart språk, och inte minst om avbildningen av rörelse. Han kopplar också ihop rörelsen i bildskeendet med läsrörelsen från vänster till höger. Hans egna bildromaner innehåller rörelse även i form av skiftande perspektiv och rutformat. Töpffer använder flera drag som under 1900-talet framhållits som typiska för seriemediet: karikatyrns teckningsstil, integrerande och ömsesidig beroende text och bilder och inte minst ett visuellt, sekventiellt berättande.”

15 Možemo prihvatiti da je to njegova inovacija neovisno od toga što je neka vrsta oblačića postojala i ranije. Töpffer ga je (vjerojatno) prvi primijenio u kontekstu stripa.

*Microcosmos* (1996) snimljen specijalnom kamerom iz vizure insekata omogućio vidjeti jedan potpuno nepoznat svijet – bilo je potrebno samo promijeniti skaluu. Umjetnici se često koriste kraticama, stilizacijom ili nagovještajem vjerujući da će gledatelj dodati ono što je izostavio. Taj postupak se javlja frekventno u stripu, osobito karikaturnom. Ali ni to, naravno, nije apstrakcija.

U svojoj obimnoj historiji stripa Kunzle<sup>16</sup> dijeli strip u dvije kategorije: *caricatural strip* (karikaturni strip) i *narrative strip* (narativni strip). Iako se takva podjela čini nedovoljno preciznom, čak i kontradiktornom (i karikaturni strip je narativan) i svakako nedovoljnom, poslužit će nam kao uporište za diskusiju o razlici između apstrakcije i apstrahiranja. Naime, apstrahirati znači izvući esenciju iz nečega. To nije apstrakcija, već vrsta stilizacije (koja opet može ići prema apstrakciji, ali se na tom putu zaustavlja na nekoj postaji) karakteristična po mnogo dodirnih točki sa karikaturnom. U karikaturnom stripu prisutna je simplifikacija i stilizacija koja tendira ka apstraktnom, ali nikad nije apstraktna. Ontološko je svojstvo karikaturne slike to da u njoj moramo prepoznati ono na što se referira, što je definitivno čini figurativnim izrazom. Naravno, veća je razina apstrakcije u *Svemironima* Lazara Stanojevića ili *Sjenki* Ninoslava Kunca nego u *Asterixu* Uderzoa i Goscinnyja iako sve to zajedno možemo podvesti pod karikaturni strip. Očigledno je karikaturni strip forma ostvarena kroz skladno komponiranje figurativnog predočavanja i stimuliranje apstraktnog mišljenja. No, zbog toga ne bismo mogli izvući zaključak da je karikaturni strip bliži apstrakciji nego je to drugi generički tip stripa (prema Kunzleu).

“Narativni” (realistični) strip ide obrnutim pravcem i teži ka mimetičkoj simulaciji stvarnosti. Tako se Fred Forham u svojim literarnim adaptacijama mnogo manje zanima za stilizaciju nego za gotovo fotografski prikaz fikcijske stvarnosti. Kako bi olakšao praćenje priče u stripu *A Wizard of Earthsea*, adaptaciji istoimenog romana Ursule K. Le Guine, Forham pedantno konstruira jedan rigorozan *layout* preko kojeg pogled klizi neometan brzim promjenama u veličini ili obliku kvadrata i tek povremeno koristeći *insert* ili *splash*. Kvaliteta vizualnog predočavanja ostvarena je pomoću upotrebe blagog, prozračnog kolora i komponiranjem svake scene iz najpovoljnije pozicije za čitatelja u skladu sa načelima analitičke montaže. Teško da će bilo tko povezati apstrakciju sa Forhamovim stripovima. No, u narativnom stripu imamo i Pratta ili Maurovića koji su prakticirali jednu individualnu stilizaciju koja podrazumijeva frekventnu upotrebu apstrahiranja. Konačno, tu je i Jack Kirby sa svojim brojnim inovacijama kakva je primjerice bila

---

16 David Kunzle, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825* (Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1973), str. 1.

*impact lines*, odnosno čisto apstraktni grafički simboli koji simuliraju prostor i pokret. Takav postupak bismo mogli definirati kao apstraktno predočavanje unutar figurativnog konteksta kako bi se dosegnulo neprikazivo. U svojem pregledu američkog (srednjestrujaškog) stripa druge polovine 20. stoljeća Brian Walker<sup>17</sup> bavi se i apstrahiranjem, odnosno pokušajima u domeni apstrakcije unutar industrijskog stripa. Njegovi primjeri su jedan geg u stripu Nancy E. Bushmillera gdje Nancy (Maja) odbija puhati okrugle balone od sapunice, već specijalnom lulom producira apstraktne mjuhure “modernističkog” oblika, dok u stripu *Gordo* iz 1959. Gus Arriuela pokušava grafički predočiti mentalne slike koje nastaju kod slušanja džeza.

Ukoliko prikažemo ljudske usne, a onda ih maksimalno povećamo, dobit ćemo crnu neravnomjernu liniju na crvenoj teksturi. U stripu imamo kvadrat prije i kvadrat poslije što nam omogućuje da spoznamo značenje one apstraktne slike između njih. Dobar primjer takvog, uočljivog apstrahiranja unutar “narrativnog” stripa je ambiciozni pokušaju strip-adaptacije slavnog romana *Genijalna prijateljica* Elene Ferrante za što je scenarij napisala Chuare Lagani, a crtež je djelo Mare Cerri. Psihološko stanje likova izraženo je putem apstraktnih oblika katkada nastalih uvećavanjem ili izdvajanjem detalja kakvi su valovi mora, olujni oblak, mrlja boje ili eksplozija petarde – kakvi bi ostali sasvim neprepoznatljivi izvan konteksta stripa.

Frank Miller, gigant umjetnosti stripa koji je obilježio vlastitu epohu do te mjere da predstavlja cijelo jedno poglavlje moderne historije stripa, ostavio je dubok trag u više područja i žanrova. Moglo bi se reći da je njegov *magnum opus* ipak comic noir *Sin City*, koji se odlikuje grafičkom ekspresijom neslućene snage, pripovjednom energijom ravnom svojim uzorima u *hard-boiled* proznom stilu, Chandleru i Spilaneu, te originalnim vizualno-narrativnim rješenjima. Miller često pokazuje sklonost apstrahiranju u svrhu stvaranja osobite atmosfere putem, primjerice, korištenja bijelih formi na tamnoj pozadini, čime kreira prijeteću atmosferu u gradu bliske budućnosti gdje više nema ni ostataka vladavine zakona ako ne računamo zakon betonske džungle koji se zasniva na nasilju, novcu i seksu. U zbirci kratkih stripova iz *Sin Cityja Booze, broads & bullets* (1994), možda zato što su kratki i zasnovani na prilično pravocrtnom pripovijedanju, nalazimo veliki broj primjera apstrahiranja kada prepoznatljiva forma u jednom kvadratu postane apstraktni znak u sljedećem: dim iz cigarete, olujna kiša, ulaštena karoserija automobila, eksplozija koja je raznijela ljudska tijela i pretvorila ih u neprepoznatljive oblike, gusti snijeg na stranicama 33–41, snagator u mantilu koji se probija

---

17 Brian Walker, *The Comics: Since 1945* (New York: Harry N. Abrams, 2002), str. 96.

kroz snježnu noć da bi na koncu bio sasvim zameten na stranici predočenoj potpuno apstraktno (s. 38). Tu spada i uvodna scena u priču *Wrong Track* (s. 123) koja bi, ako bi se s nje skinuli tekstovi, bila sasvim nalik na neku sliku apstraktnog ekspresionizma ili nekog drugog sličnog umjetničkog pravca koji se razvija u domeni nefigurativnog.

### Konceptualni jezik

Nadalje, apstrahiranje susrećemo u domeni konceptualnog mišljenja koje je na vizualnom planu rezultiralo konceptualnom slikom gdje je značenje predstavljeno simbolično. Ova vrsta slike odlikuje se emocionalnom upotrebom boje i kompozicije, distorzijom, vizualnom intrigom i metaforom<sup>18</sup>. Utjecaj umjetnika poput Rénea Magrita ili karikaturista Steinberga i Zlatkovskog, kao i umjetničkih pokreta poput ekspresionizma, futurizma ili nadrealizma, evidentan je na razvoj konceptualne slike, ali tu je i naša prirodna sklonost da tumačimo značenje vizualnog. Naime, sva umjetnost nastaje u ljudskom umu, u našim reakcijama na svijet, a ne u samom vidljivom svijetu, i upravo zato što je sva umjetnost na neki način “konceptualna”, sve vizualne reprezentacije mogu se prepoznati umjetničkim idiomom. Od kasnog 19. stoljeća postalo je sve jasnije da primitivna umjetnost i dječja umjetnost koriste simbolički jezik, a ne “prirodne znakove”. Kako bi se objasnila ta činjenica, pretpostavljeno je da mora postojati posebna vrsta umjetnosti koja se ne temelji na gledanju, već na znanju, umjetnost koja operira s “konceptualnim slikama”. Gledatelj više ne prepoznaje sliku, već je “čita” i tumači. Da postoji razlika između konceptualne i vizualne sličnosti, svojim će nam radom pokazati svaki karikaturist i kubistički slikar. Kako je konceptualna slika rezultat deduktivnog procesa, često je mnogo čisto apstraktnih elemenata u njoj. Za izvrstan primjer konceptualnog pristupa stripu zaslužan je, između ostalih, autor stripova Herriman koji se u svom remek-djelu *Krazy Kat* pita od čega je strip kvadrat i dolazi do zaključka da su to izrezani kartoni. Vođen tom idejom, on *layout* stranice dizajnira “kubistički” – kao hrpu kartona nabacanih jednih preko drugih.

Konceptualna slika često sadrži apstraktne elemente, ali mi ih očitavamo uz pomoć figurativnog uobličavanja – apstraktno je kontekstualizirano figurativnim. To je slučaj kada umjetnik, vizualni pripovjedač ugazi u “tajanstvenu zonu između reprezentacijskog i apstraktnog”.<sup>19</sup> Dok je korištenje konceptualne slike u

<sup>18</sup> Midhat Ajanović, “Piktometafora”, u *Slike koje pričaju* (Bizovac: Ogranak Matice hrvatske, 2021), str. 32–49.

<sup>19</sup> Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Berkeley: University of California Press, 1967), str. 114: “The mysterious zone between the representational and the abstract.”

tradicionalnom “realističkom” stripu tipa *Prince Valiant* ili *Rip Kirby* bilo nezamislivo, u modernom stripu je bezbroj primjera tog grafičko-narativnog postupka. Takav je, recimo, apokaliptički stripa *Odesa* Jonathana Hilla gdje vidimo tri mlada glavna lika u potrazi za svojom majkom u Americi sravnjenoj sa zemljom nakon sveuništavajućeg potresa. U mjestu Odesa susreću osobu za koju se ispovijest da je njihov ujak. Sve troje imaju snažnu potrebu izraziti svoje emotivno stanje, ali to nisu u stanju artikulirati u riječi. Hill to rješava tako što iznad glave svakog od njih crta prazne oblačiće sa po tri tačke upisane u sredinu.

Sara Leavitt u poetsko-autobiografskom stripu *Something, not Nothing* (2024) priča “priču o boli i ljubavi” posvećenu svom preminulom partneru s kojim je živjela 22 godine. Svoju tugu uobličila je u poemu u formi stripa, čija je većina kvadrata ispunjena nekim apstraktnim crtežom ili dijelom teksta pjesme. No, ni poezija nije apstrakcija, već traženje simbolike putem interakcija između teksta i slike, dvije slike ili kompozicije cijele stranice, kako bi djelo svojom snagom doprlo do našeg najdubljeg emotivnog svijeta.

Rad belgijske autorice Judith Vanistendael izdvaja se osobito uspjelom upotrebom konceptualnih slika unutar narativnog diskursa, prisutnom još od njenog proboja na internacionalnu scenu, stripa *When David Lost His Voice* (2012). U 360 stranica dugoj strip-knjizi *Mikel* (2019), suradnji sa španjolskim scenaristom Markom Bellidom (pseudonim) koji svoju priču navodno zasniva na osobnim iskustvima, Vanistendael briljira u korištenju sofisticiranog vizualnog jezika, kojim posreduje ovu zanimljivu priču. Junak iz naslova Mikel (Miquel) sa suprugom i dvoje djece živi u pitoresknoj španjolskoj provinciji gdje mašta da “pronađe svoju priču” i postane pisac, ali u tome slabo uspijeva, kao i u svom redovnom poslu prodavača slatkiša. Kako bi prekinuo letargiju, odlazi u Baskiju i zapošljava se kao tjelohranitelj političara uplašenog od baskijske separatističke skupine ETA. Plaća je dobra, a Mikel se uz to nada da će, zahvaljujući avanturama, konačno pronaći priču za svoju knjigu. Rezultat je čista suprotnost: supruga ga ostavlja, a što se tiče snova o spisateljskoj karijeri, ona završava “razgovorom” sa Hemingwayevom skulpturom koja mu kaže da priču ne treba pronaći – priču treba napisati.

Svojim smislom za minimalističku ekspresiju u stiliziranju fizionomija i pokreta kombiniranim sa blještavim koloritom i svjetlošću, Vanistendael senzualno prikazuje spektakularne baskijske krajolike usred smjene godišnjih doba, harmonično usklađujući vlastitu estetiku sa narativnim tijekom i razvojem središnjeg lika. Konceptualne slike pune energijom i obogaćuju priču piktometaforama, kontrastima, simbolima i drugim inteligentnim konceptualnim rješenjima: kada se želi umiliti supruzi zbog toga što je kući došao iza ponoći, iz Mikelovih ramena izrastu

krila anđela; kada razgovara s partnericom o pogibelji tjelohraniteljskog posla, iza njegovih leđa se pojavi neman na kojem piše ETA; kada kaže kako počinje luditi otkako je došao u Baskiju, vidimo ga odjevenog u luđačku odoru; kada u zrcalu vidi sebe kao psa lutalicu, jasno mu je kako se nisko srozao njegov život, i tako dalje. Sedam stranica, očito inspiriranih završnom scenom iz Wajdinog filma *Pepeo i dijamanti*, u kojima supružnici razgovaraju usred brojnih prostrtih plahti, svojim čulnim koloritom i ritmom u *layoutu* zaslužuju da ih se nazove antologijskima.

Međutim, ni konceptualne slike, baš kao ni ono što Walker naziva “emanata”, dakle pomoćne linije, apstrahiranje, onomatopeja i sve drugo naprijed spominjano, iako sadrže elemente apstraktnog postupka, nisu apstrakcija. Pa što onda jeste?

### Apstrakcija i strip

Do jedne sveobuhvatne definicije apstraktne slike možemo doći uzimajući u obzir sve naprijed rečeno, a prije svega tri momenta. (1) Razmišljanje se temelji na slikama svijeta u kojem živimo. (2) Da bi se primijenilo apstraktno predočavanje, potrebno je uočiti generički oblik u svakoj pojedinačnoj ideji. To što nam omogućuje da uočimo relevantna generička svojstva objekta u svijetu je percepcija. (3) Apstrakcija gradi most između percepcije i mišljenja/iskustva/razumijevanja budući da, prema Arnheimu, “perceptivni i slikovni oblici nisu samo prijevod misaonih produkata, već meso i krv samog mišljenja”.<sup>20</sup>

Za razliku od figurativnog predočavanja, gdje prvo dođe stvarnost pa onda slika, u apstrakciji konstrukcija ima primat nad rekonstrukcijom – slika dolazi prva i potom vrši utjecaj na stvarnost postajući vremenom njen dio. Može se reći da se naš svijet nalazi u permanentnom procesu preoblikovanja, u čijem se temelju nalazi čovjekova sposobnost apstraktnog mišljenja. Gombrich nalazi efektan primjer za to – šah. Osim skakača, sve figure u šahu su apstraktne. “U šahu moramo razlikovati više formalnih kategorija; ali nijednog dizajnera šahovskih figura ne zanima kako doista izgledaju topovi i lovci, pješaci ili kraljevi, već samo da figurama daju jasan, tipičan oblik tako da se mogu lako razlikovati.”<sup>21</sup>

Apstraktna slika je plod ljudske težnje ka jasnoj strukturi i pojednostavljenju, kako bi nam stvari i ideje bile shvatljivije. U geštaltnoj psihologiji postoji pojam *Prägnanzstufen* koji je geštaltist Wertheimer ilustrirao kutom od 93 stupnja

<sup>20</sup> Isto, str. 134: “[...] perceptual and pictorial shapes are not only translations of thought products but the very flesh and blood of thinking itself [...]”

<sup>21</sup> Gombrich, str. 121: ”I schack måste vi skilja mellan fler kategorier; men ingen formgivare av schackpjäser intresserar sig för hur torn och löpare, hästar eller kungar verkligen ser ut, utan endast för att ge pjäserna en klar, typisk form så att man lätt kan skilja mellan dem.”

koji većina ljudi ne promatra kao jedinicu za sebe, već kao “loš” pravi kut.<sup>22</sup> Cintia Freeland ističe našu potrebu za strukturom i prepoznavanjem uzoraka i grupiranja sličnih oblika prema srodnosti: “Na primjer, ako u perilici posuđa pronađete okrugli, plosnati predmet koji prepoznajete kao tanjur, njega ćete staviti u ormarić među ostale tanjure, a ne u ladicu među žlice.”<sup>23</sup>

Mislim da je iz dosadašnje diskusije jasno da je prisustvo apstraktnog u stripu nedvojbeno što se očituje kroz primjenu različitih apstraktnih elemenata u strip-izrazu. Štoviše, kombinacija apstrakcije i figuracije u stripu je uobičajeni postupak.

No, da li možemo apstraktni strip prihvatiti kao rod, ili barem žanr stripa? Postoje snažni glasovi koji zagovaraju pozitivan odgovor na to pitanje. Borkent citira kolegu Andrea Molotiuu, autora kompilacije *Abstract Comics* koju je 2012. objavio ugledni nakladnik *Fantagraphics*, prema kojem su apstraktni stripovi “sekvencijalna umjetnost koja se sastoji isključivo od apstraktnih slika” ili koja može “uključivati one stripove koji sadrže neke reprezentacijske elemente, sve dok se ti elementi ne uklapaju u narativ, ili čak u jedinstveni narativni prostor.”<sup>24</sup>

Sredinom 2010-ih, skupina mladih francuskih umjetnika koji su se nazvali *French Abstract Formalist Comics*, počela je stvarati stripove bez riječi, s geometrijskim i minimalističkim stilom i malo ili nimalo naracije. Ono što umjesto toga navodno prikazuju je “proces”. Njihovi stripovi se smatraju “apstraktnima” ne zato što ne prikazuju reprezentativne slike – prikazuju ih – već zato što prikazuju apstraktnu naraciju i proučavaju apstraktne i formalističke teme, koncepte i motive. To će reći da se Charles Glaubitz i njegov psihodelični strip *Starseeds*, koji također objavljuje *Fantagraphics*, ne može smatrati apstraktnim. Glaubitz koristi apstraktno predočavanje kako bi opisao svoje putovanje u “buduću sadašnjost” (“my journey into the future-present”), to jest priču o svijetu koji je prethodio Velikom prasku. Dio stranica je potpuno urađen u apstraktnoj formi, katkad nalik na istočnjačku ornamentiku, katkad na op-art, ali je sve ipak uklopljeno u jasan narativni okvir, što strip čini neprihvatljivim za Molotiuu ili francuske formaliste.

---

22 Arnheim, *Visual Thinking*, str. 183.

23 Cynthia Freeland, *Konstteori – en introduktion*, prev. Marianne Wijkmark (Stockholm: Raster Förlag, 2006), str. 20: ”Om man till exempel i diskmaskinen finner ett runt, platt föremål som man känner igen som en tallrik placerar man det i skåpet bland de övriga tallrikarna, inte i lådan bland skedarna.”

24 Borkent, *The Power of Comics and Graphic Novels*, str. 201: “Sequential art consisting exclusively of abstract imagery (or that can) include those comics that contain some representational elements, as long as those elements do not cohere into a narrative or even into a unified narrative space.”

Znači “problem” je naracija. Ali naracija je ključni, dakle, ontološki, element stripa. Sve ono što zovem “strip” sadrži naraciju. Može li postojati nenarativni roman? Teško, jer “posao” romana je da (linearno ili nelinearno) priča priču kako bismo ga uopće zvali romanom. Baš kao što je to slučaj sa stripom.

### Zaključna razmatranja

U magistarskoj radnji obranjenoj na prominentnom sveučilištu u Lundu pokušava se etablirati pojam *uncomics*, koji na hrvatski ne možemo prevesti drugačije nego *nestrip*. U pomalo nadmenom tekstu, autor Allan Haverholm, malo prezrivo, odobrava upotrebu pojmova “karikaturalno” (“cartoonish”) ili “kao strip” (“comic book-like”) za obilježje nečeg banalnog, odnosno trivijalnog, te uzimajući kao premisu da je pripovijedanje u stripu “površno i nezrelo”<sup>25</sup> – uprkos činjenici da se radi o mediju u kojem su djelovali pripovjedački giganti kakvi su Alan Moore, Héctor Oesterheld, Hugo Pratt ili Milton Caniff! Osim toga, Haverholm u uvodu svog rada tvrdi da je modernizam u stripu došao tek sa apstraktnim stripom, dakle stoljeće kasnije nego u drugim umjetnostima. Lako bi bilo dokazati Haverholmu da je strip, naprotiv, jedan izrazito moderan medij, ali time se ovdje neću baviti. Ono što je zanimljivo je njegovo naglašavanje značaja *nestripa*, odnosno apstraktnih stripova koje on definira kao “odbacivanje reprezentativnih konvencija i sociokulturnih konotacija stripa te, na dubljoj, formalnoj razini, istraživanje komunikacijskih/navigational načina dostupnih praktičarima koji nisu ograničeni na komercijalne, industrijske trope i stil koji oni diktiraju”<sup>26</sup>.

Sammy Stein je umjetnik koji se, sa svojim objavljenim knjigama koje imaju formu stripa, a čiji tisak on osobno financira, uklapa u ovu definiciju. Jedna takva knjiga je *Lice vremena*, sa poglavljima naslovljenima kao “Kraj dadaizma”, “Multisvijet”, “Djelo”, “Arhiva muzeja kristala”, “Kolekcija”, “Vatromet”... Stein istražuje nove i drugačije doživljaje prostora preko i izvan granica percepcije, nastojeći aktivirati gledateljev osjećaj za ravnotežu. Njegov opus sastoji se od tipičnih transformacijskih nizova slika praćenih poetskim ili filozofskim bilješkama koje se doista oslanjaju na jezik stripa, ali i na slikarske postupke kakve susrećemo u eksponatima na izložbama. Distanciranost umjesto identifikacije, naglasak na

25 Anders Haverholm, “Uncomics – Reconsidering the Comics Form through the Prism of Its Experimental Periphery” (neobjavljeni magistarski rad, Univerzitet u Lundu, 2018), str. 7.

26 Isto, str. 45: “[...] abstract comics represent a rejection of the representative conventions and sociocultural connotations of comics and, on a deeper, formal level, an exploration of the communicative/navigational modes available to practitioners not limited to the commercial, industrial tropes and style that those dictate.”

proizvodni proces, neomotivni i mehanički stil i nedostatak naracije, uz istovremenu usredotočenost na izražajne elemente kakvi su prostor-vrijeme, metaforizacija tijela i pokret, znak, tekstura, reprezentacija, transformacija, ponavljanje/razlika itd. Činjenica su njegove knjige tiskane te njihova fragmentarna struktura predstavljaju jedine poveznice sa medijem stripa. Mnogo više nego, recimo, stripovi Franka Millera ili Chrisa Warea, Steinovi radovi su na pojavnj ravnj bliski umjetnicima kakvi su Helio Oiticica, Lee Ufan, Daniel Buren, a to se u neku ruku može reći i za neke crteže samog Kandinskog ili Marca Rothka. Mogu li se oni zbog toga smatrati (i) strip-crtačima? Da li je Stein slikar u mjeri u kojoj je Rothko strip-autor? Naravno da je u svim slučajevima odgovor ne.

Jedna slična diskusija već se vodila unutar kinematografskih studija oko statusa apstraktnog filma. Rođen u okrilju dadaističke kinematografije, a koja je zapravo bila antikinematografija, negacija filmske prakse i poništavanje procesa filmske proizvodnje, apstraktni film je koristio kinematografsku tehniku kao dobrodošlo sredstvo koje je omogućilo praktičnu realizaciju apstraktnih umjetničkih koncepta. Filmski avangardisti koji su djelovali u domenu apstraktnog filma (Richter, Surville, Eggeling, Fischinger, Lye, Ruttmann...) razvili su nefigurativnu sliku u pokretu i prostoru koji nije ni 2D ni 3D, kaleidoskopsku analizu, ritmičku i asocijativnu montažu i razbijali granice među žanrovima i formama filma; njihovi filmovi su istodobno animirani, igrani i dokumentarni, ali i slika u galeriji gdje su najčešće projicirani, jer kinematograf nije bio adekvatno mjesto za njih. Dominantan zaključak diskusije je da se ta izražajna forma nalazi u intermedijalnom prostoru između filma i lijepe umjetnosti, pa se u literaturi ta vrsta pokretnih slika naziva *fine art animation*.

Utjecajni teoretičar stripa Thierry Groensteen zastupa tezu prema kojoj se mora prepoznati relacijska igra mnoštva međuovisnih slika kao jedini ontološki temelj stripa, ali smatra da samo usklađivanje slika, čak i međuovisno, ne postaje stripom. Kombinacija slike i riječi i slike previše je rasprostranjena u suvremenoj vizualnoj kulturi da bi predstavljala formalni kriterij definiranja stripa – primjerice, titlovanj film, plakat, internetski *memovi*, reklame i urbana signalizacija i, naravno, galerijska umjetnost kombiniraju sliku i riječ. Groensteen je očito suglasan sa definicijom stripa koju je dala teoretičarka stripa Ann Miller (prevoditeljica njegove knjige), prema kojoj je strip “vizualna i narativna umjetnost koja gradi smisao sekvencijalnim nizom slika koje koegzistiraju spacijalno sa ili bez teksta”.<sup>27</sup>

---

27 Thierry Groensteen, *Comics and Narration*, prev. Ann Miller (Jackson: University Press of Mississippi, 2013), str. 9: “[...] a visual and narrative art, (comics) produce meaning out of images which are in sequential relationship, and which co-exist with each other spatially, with or without text.”

To što se naziva apstraktnim stripom je očito fenomen koji je dio “tekućeg dijaloga između stripa i suvremene umjetnosti”,<sup>28</sup> kako to Groensteen formulira apostrofirajući autore čiji je rad, po njegovom mišljenju, najilustrativniji argument za tu tezu (Lewis Trondheim, Alex Baladi, Guy Delisle, Adreas Kündig, David Vandermeulen...).

Jasno je da niz apstraktnih slika uokvirenih u jukstaponirane kvadrate bez poveznice koja se može narativno očitati ne moramo, a najčešće i ne trebamo, smatrati stripom. Kako ćemo to zvati, strip koji se približio apstraktnom slikarstvu, slikarstvo koje se služi elementima stripovskog izraza ili nekako drugačije – ostaje za daljnju diskusiju. Ali negdje se granica mora povući.

#### LITERATURA

- Ajanović Midhat, *Stripologija* (Bizovac: Ogranak Matice hrvatske, 2024)  
– *Slike koje pričaju* (Bizovac: Ogranak Matice hrvatske, 2021)
- Arnheim Rudolf, *Visual Thinking* (Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 1997 [1967])
- Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1966)
- Arnason H. H. & Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art* (Boston: Pearson, 2013)
- Becker Stephen, *Comic Art in America: A Social History of the Funnies* (New York: Simon and Schuster, 1959)
- Borkent Mike, *Comics and Cognition: Toward a Multimodal Cognitive Poetics* (Oxford: Oxford University Press, 2024)
- Burns Charles, *X'ed Out* (New York: Pantheon Books, 2010)
- Carlin John, *Masters of American Comics: An Art History of Twentieth-Century American Comic Strips and Books* (New Haven i London: Yale University Press, 2005)
- Carlin John, *Panel by Panel: The Art of Comics Layout* (London: Thames & Hudson, 2005)
- Duncan Randy, Matthew J. Smith i Paul Levitz, *The Power of Comics and Graphic Novels: Culture, Form and Context* (London: Bloomsbury, 2023)
- Ferris Emil, *My Favorite Thing Is Monsters* (Seattle: Fantagraphics Books, 2014)
- Fordham Fred, *A Wizard of Earthsea* (London: Walker Books, 2025)
- Freeland Cynthia, *Konstteori – en introduktion* (orig. *Art Theory: A Very Short Introduction*), prev. Marianne Wijkmark (Stockholm: Raster Förlag, 2006)
- Gombrich E. H., *Konst och illusion* (orig. *Art and Illusion*), prev. Kerstin Karling (Stockholm: Rabén & Sjögren, 1971)
- Glaubitz Charles, *Starseeds* (Seattle: Fantagraphics Books, 2017)  
– *Starseeds 2* (Seattle: Fantagraphics Books, 2017)

---

28 Isto, str. 10: “[...] part of the ongoing dialogue between comics and contemporary art.”

## Midhat Ajanović Ajan Postoji li apstraktni strip? Od apstrahiranja do apstraktnog...

- Groensteen Thierry, *The System of Comics* (Jackson: University Press of Mississippi, 2019)  
– *Comics and Narration*, prev. Ann Miller (Jackson: University Press of Mississippi, 2013)  
Grupa autora, *This Place: 150 Years Retold* (Vancouver: HighWater Press, 2019)  
Haverholm Allan, “Uncomics – Reconsidering the Comics Form through the Prism of Its Experimental Periphery” (neobjavljeni magistarski rad, Univerzitet u Lundu University, 2018)  
Hill Jonathan, *Odesa* (Portland: Oni Press, 2020)  
Kandinsky Wassily, *Über das Geistige in der Kunst* (Minhen: Piper Verlag, 1911)  
Kovács András Bálint, *Modernizam na filmu: europski umjetnički film 1950–1980* (Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2024)  
Kunzle David, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broad-sheet from c. 1450 to 1825* (Berkeley i Los Angeles: University of California Press, 1973)  
Leslie Esther, *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde* (New York i London: Verso, 2011)  
Lagani Chiara i Mara Cerri, *Min fantastiska väninna* (Stockholm: Epix, 2022)  
Leavitt Sara, *Something, Not Nothing: A Story of Grief and Love* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2024)  
Magnusson Helena, *Berättandebilder: Svenska tecknade serier för barn* (Göteborg i Stockholm: Makadam Förlag, 2005)  
McCloud Scott, *Understanding Comics: The Invisible Art* (New York: HarperCollins, 1993)  
McGuire Richard, *Here* (New York: Pantheon Books, 2014)  
Miller Frank, *Booze, Broads & Bullets* (Milwaukie: Dark Horse Comics, 1994)  
Molotiu Andrei, *Abstract Comics* (Seattle: Fantagraphics Books, 2010)  
“List of Terms for Comics Studies”, u *Comics Forum*, <<https://comicsforum.org/2013/07/26/list-of-terms-for-comics-studies-by-andrei-molotiu/>> [pristupljeno 1. 12. 2025.]  
Najarian Jonathan (ur.), *Comics and Modernism: History, Form and Culture* (Jackson: University Press of Mississippi, 2024)  
Skirbekk Gunnar i Nils Gilje, *Filosofins historia* (Göteborg: Daidalos, 1993)  
Stein Sammy, *Tidens anlete* (Hägersten: Lystring, 2023)  
Straine Stephanie, *Abstract Art* (London: Thames & Hudson, 2020)  
Töpffer Rodolphe, “The Rhetorical Invention of Comics”, u *Image [&] Narrative*, <<https://imagetextjournal.com/the-rhetorical-invention-of-comics-a-selection-of-rodolphe-topffers-late-reflections-on-composing-image-text-narratives/>> [pristupljeno 1. 12. 2025.]  
Vanistendael Judith i Mark Bellido, *Mikel* (London: SelfMadeHero), 2019  
Walker Brian, *The Comics: Since 1945* (New York: Harry N. Abrams, 2002)  
Walker Mort, *The Lexicon of Comicana* (New York: Museum of Cartoon Art, 1980)

### **Is there such a thing as an abstract comic? From abstraction to the abstract and back in comics**

**Abstract:** This essay examines the question of the existence of abstract comics by analysing the relationship between abstraction, abstraction-as-process, and narration within the comics medium. Drawing on theories of visual perception, modernist art, and philosophy – particularly Plato and Gestalt psychology – the author argues that abstract expression is not an exception but a fundamental structural component of comics, most notably at the level of layout. At the same time, the text carefully distinguishes abstraction in the strict sense from stylisation, conceptual imagery, and abstraction-as-process, maintaining that comics, as an inherently narrative medium, cannot become fully abstract without losing their ontological foundations. Through a wide range of historical and contemporary examples, the essay concludes that so-called “abstract comics” occupy an intermedial space between comics and contemporary fine art, and that the boundary between these two domains must be conceptually and critically maintained.

**Keywords:** abstract image, comics, modernism, layout, abstract, concept

Selma Raljević

## ANTOLOGIJA U POKRETU

Dubravka Đurić, *Tela i jezici u pokretu: Savremena ženska poezija u postjugoslovenskim pesničkim kulturama*, ur. Vera Kopicl i Silvija Dražić (Novi Sad: (Re)konekcija, 2024)

O antologijama nije zahvalno pisati, a još manje zahvalno ih je priređivati, odnosno biti njen\_a autor\_ica, u naglasku potonjeg, jer antologijama se treba pristupati kao autorskom radu i pothvatu koji nisu samo i jedino usko antologičarski, već su i književnokritičarski, književnonaučni i višestruko književnoznanlački, pa i književni, a često i prevoditeljski. Kako Martin Puchner, profesor na Harvardu te savremena zvijezda američke i svjetske komparatistike i publicistike rodom iz Njemačke, veli u tematskom razgovoru “Kultura – od krhotina tradicije do inovacije” s Natašom Govedić, profesoricom na zagrebačkoj Akademiji dramskih umjetnosti, aktivisticom čitanja, književnicom, kritičarkom, urednicom, teatrologinjom, edukatoricom i propitivačkom čitateljicom *odriješenih ruku* iz Hrvatske, u sklopu Zagreb Book Festivala 2025., ko god da priređuje i stvara antologije, parafraziram, potrebno je da se nauči mnogo izvinjavati. Naime, u recepciji i valorizaciji antologija je uključeno čitalačko-kritičko, neminovno i ideologijsko (i) kanonsko, pretresanje i kritiziranje uključenih i neuključenih, zastupljenih i nezastupljenih, autorica i(li) autora, a onda i njihovih tekstova. Antologije, rekla bih, oblikotvorno i žanrovski levitiraju između književnosti i nauke o njoj, budući da su specifično istovremeni književno-kulturalni i kritičko-kulturalni tekstualni identiteti i entiteti. Time one imaju najmanje dvostruku društvenu angažiranost

u tvorevinama, izraženo u terminskoj posudbenici Stanleyja Fisha, “interpretativnih zajednica” kojih se tiču. Prema Fishu, čitanje nekog teksta je uvijek kulturalno određeno. U tom pogledu, antologija, kao književno-kulturalni tekst, konstruira interpretativnu, odnosno ideološku, praksu društvene zajednice u kojoj nastaje i na koju je primarno usmjerena, a kao kritičko-kulturalni tekst, konstruira “aktivnost koja se ili potčinjava političkim učincima te neophodne društvene prakse ili samosvesno pokušava da ih transformiše”.<sup>1</sup> Nije zgoreg dodati i sljedeće:

Kao specifičan oblik, a prema nekim teoretičarima i žanr, koji je u europskoj književnoj tradiciji prisutan još od antike, antologija se uglavnom definira kao “zbirka književnih djela, ili njihovih odlomaka, jednoga ili više autora, odabranih prema nekom kriteriju”, a ponajčešće prema umjetničkoj vrijednosti i/ili reprezentativnosti s obzirom na određenu vrstu, razdoblje, tematiku, te nacionalnu književnost ili skupinu književnosti. [...] Premda je uvjetovan “shvaćanjima, ukusom ili nekim posebnim namjerama” priređivača, [...] koji su pretežito stručnjaci ili tzv. profesionalni čitatelji poput književnikâ, prevoditeljâ ili književnih kritičara, antologijski je izbor tekstova namijenjen određenoj publici, koja može obuhvaćati ne samo profesionalne, nego i neprofesionalne čitatelje, motivirane osobnim užicom i zabavom. [...]

Antologije podrazumijevaju donekle posebno čitateljsko iskustvo, koje je unaprijed strukturirano, a može biti i parcijalno, u skladu s individualnim interesima recipijenata; no, nesumnjivo je da u svakome obliku recepcije mogu funkcionirati kao važan oblik književne komunikacije, a nerijetko i kao “ispomoć i sredstvo strukturiranja književnosti kao društvene institucije”. [...] U tom su smislu neizbježno povezane i s vrijednosnim sustavom kulturne zajednice u kojoj nastaju, bilo da ga nastoje potvrditi, oblikovati ili promijeniti.<sup>2</sup>

Nemalo recentno objavljenih antologija u današnjim državama bivše Jugoslavije i sve više njih se svojim tekstom i kontekstom udaljava od već (us) postavljenih književnih kanona na razne transnacionalne, transkulturalne i(li) transžanrovske načine. Bez obzira da li je to urađeno eksplicitno ili implicitno,

---

1 Dubravka Đurić, “Nacionalizam vs. feminizam – kćeri, sinovi i kopilad ‘majke Otadžbine’”, u *Zeničke sveske* <[https://www.zesveske.ba/05\\_07/0507\\_4\\_3.htm](https://www.zesveske.ba/05_07/0507_4_3.htm)> [pristupljeno 4. 8. 2025.]

2 Kristina Grgić, “Oblikovanje čitateljskog ukusa u hrvatskim antologijama svjetske književnosti”, *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 1 (2016), 316–344 (str. 317–318).

one time vidno uspostavljaju praksu aktivne intervencije upravo u pogledu transformacije i proširivanja postojećih kanona, ali i s njima povezanog društvenog konteksta. Svaka od njih je u svom osobitom ostvarenju ne samo emancipatorska i eksperimentalna već i uzbudljiva i zanimljiva. Nekoliko ih je objavljeno u kratkom vremenskom razmaku, pojavljujući se skoro u nizu jedna iza druge. Spomenut ću tek neke koje su, uprkos nacionalno-tržišno ograničenoj dostupnosti knjiga u postjugoslavenskim državama međusobno, a vlastitom mi angažiranošću, trudom i snalaženjima, ili zahvaljujući posrednicima “bez poštarine”, prešle preko granica i došle do mojih ruku i očiju. To su: *Područje signala: Mapiranje suvremene proze u Hrvatskoj 2000.–2020.* u autorstvu izbora i uvodnog teksta Jagne Pogačnik i u autorstvu bilješki i biografija stručne saradnice Tee Sesar (Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca i V.B.Z., 2024), *Rušenje četiri zida: Antologija regionalne queer poezije* u zajedničkom autorstvu i priređenju Denisa Ćosića i Đorđa Simića (Zagreb: HDP, 2024), *Tela i jezici u pokretu: Savremena ženska poezija u postjugoslavenskim pesničkim kulturama* autorice i priređivačice Dubravke Đurić (Novi Sad: Savez feminističkih organizacija (Re)konekcija, 2024) i *Pjevači priča: Izbor iz suvremenog narativnog pjesništva (1994. – 2024.)* u autorstvu i priređenju Slavena Jurića (Zagreb: V.B.Z., 2025). U Bosni i Hercegovini, državi unutar čijih granica i ograničenja živim, i paralelno u Hrvatskoj je recentno objavljena monumentalna trotomna antologija navedenog tipa, pod naslovom: *Velika knjiga lirske poezije Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Hrvatske i Srbije od početaka do danas*, koju je autorski sastavio te napisao predgovor i bilješke o piscima Slobodan Blagojević (Sarajevo/Zagreb: Buybook i Dobra knjiga, 2024). Iako, u principu, ne donosim vlastite zaključke i ne iznosim tvrdnje o knjigama koje nisam pročitala, ovaj put ću napraviti iznimku kako bih u datom kontekstu spomenula i antologiju koja mi, usljed navedenih problema koji se tiču mnogih knjiga objavljenih u pojedinačnim postjugoslavenskim državama i njihove tržišne nedostupnosti u onim postjugoslavenskim državama u kojima nisu objavljene, još uvijek nije dopala ruku, pa mi je znanje o njoj posredno. Naslov (i podnaslov) joj je *RegiONA: Antologija regionalne ženske književnosti*, njena priređivačica i stvarateljica je Vladislava Gordić Petković, a objavljena je 2022. godine, u izdanju novosadske (Re)konekcije, koja je objavila i navedenu antologiju Dubravke Đurić. Upravo pokreti tijela i jezika ovog teksta, prigodno rečeno, u nastavku će se usmjeriti na njenu antologiju *Tela i jezici u pokretu: Savremena ženska poezija u postjugoslavenskim pesničkim kulturama*, pa je (i) iz razloga dijaloga između nje i *RegiONE* bitno uključiti i provjerenu riječ o potonjoj. *Tela i jezici u pokretu* u svoj izbor uključuje autorice koje nisu obuhvaćene izborom *RegiONE*, s iznimkom u jednom slučaju, kako to u

“Uvodnoj belešci” svoje antologije iznosi Dubravka Đurić. Njena je treća po redu u izdanjima antologija (Re)konekcije, izdavačke kuće posvećene stvaralaštvu u ženskom autorstvu, i sve tri se međusobno nalaze u svojevrsnom dijalogu. Prvu u tom nizu, objavljenu 2021. godine, pod naslovom *Nevidljiva žena: Novosadska ženska poezija*, uradio je Siniša Tucić kao “prilog [...] kulturalnoj istoriji jednog nekada izrazito multietničkog i multijezičkog grada i značajnog središta socijalističke jugoslovenske i srpske pesničke kulture”.<sup>3</sup> Sve te tri antologije (Re)konekcije su uredile Vera Kopicl i Silvija Dražić.<sup>4</sup> Dodatno, u podnaslovima svih triju ističe se oznaka “ženska” u sklopu sintagmi “ženska poezija” ili “ženska književnost”. Na to je bitno ukazati i svjetlima reflektora ovoga teksta, jer su takve sintagme prvobitno *skuhali* muškarci iz pozicije (nad)moći i u ponižavajućem označavanju i vrednovanju književnosti koju pišu žene. Sve do koju godinu unazad sam se i sama opirala i suprotstavljala navedenim sintagmama i njihovoj upotrebi, zastupajući stav da nema “ženske književnosti” ako nema i “muške književnosti” u jednakoj ravni, kao i svih drugih, njima sličnih, identitarnih književnosti, te da sve to postoji jednako(vrijedno) kao “književnost”. No, zahvaljujući upravo revalorizaciji, pa i revoluciji – usredotočit ću se, ovdje prigodno, na žensku književnost – koju su donijele književne, naučne i općenito kritičke i javne riječi, djelovanja i djela, poput navedenih antologija, sintagma/oznaka/pojam/(...) “ženska književnost” više ne označava književnost koja nije jednaki dio univerzalne književnosti, kojom se prethodno označavala i koju je nametnuto zaposjedala samo i jedino “muška književnost”, a koja se takvom, “muškom”, nije ni imenovala. Historijski transformativno, od ponižavajućeg i uvredljivog, preko subverzivnog, do jednakog i mjerodavnog u univerzumu (time i u *mainstream-u*) književnosti i nauke o njoj, pojam “ženske književnosti” se javio u oznaci književnosti u ženskom autorstvu, a onda se on razvio dalje i na žensku problematiku, perspektivu, impetus..., što ostaje otvorenim, kakvim to značenje i ostavljam, budući da u tome može doći do različitih tumačenja te različitih manifestacija, kao što ih i ima.

U slučaju antologije *Tela i jezici u pokretu: Savremena ženska poezija u postjugoslovenskim pesničkim kulturama*, podnaslovna odrednica ženske poezije očigledno u knjizi označava žensko autorstvo, s tim da, kako to Dubravka Đurić

---

<sup>3</sup> Dubravka Đurić, *Tela i jezici u pokretu: Savremena ženska poezija u postjugoslovenskim pesničkim kulturama*, ur. Vera Kopicl i Silvija Dražić (Novi Sad: (Re)konekcija, 2024), str. 359.

<sup>4</sup> One su pozvale Dubravku Đurić da uradi antologiju nakon što je objavljen broj zagrebačkog feminističkog časopisa *Treća* (br. 1, vol. XXIII, 2021) koji je bio posvećen postjugoslavenskoj feminističkoj pjesničkoj produkciji i koji je uredila upravo Dubravka Đurić na poziv Nataše Govedić, glavne urednice, i Dorotee Šušak, izvršne urednice tog časopisa, u čemu su, očito, Vera Kopicl i Silvija Dražić vidjele klicu danas ostvarenih *Tela i jezika u pokretu*.

pojašnjava, kriterij joj nisu bile “ženske teme ili feminističke teme”, već upravo “otvoreni koncept ženske književnosti”, pa se pod to mogu “podvesti [...] autorke koje [pišu u] raznim stilovima”.<sup>5</sup> Naravno, time ženske i feminističke teme nisu isključene. Naprotiv. One su već u “Uvodnoj belešci” upisane u listu konstitutivnih elemenata na osnovu kojih su pjesme birane. Uz njih su tu pobrojani i sljedeći sastavni elementi izbora: poezija kao javni diskurs, intimistička, konceptualna, društveno-kritička prema kapitalizmu te prema nacionalnim i rasnim politikama, jezička artikulacija politike identiteta i problematike roda i(li) spola, poezija koja se bavi kulturalnim identitetima, zatim politikom lokacije/mjesta, politikom jezika, kao i eksperimentalna poezija, medijska (kao referenca ili kao prostor publikovanja), hibridna, modernistička. To sve, ujedno, čini i kriterije izbora pjesama iz savremene postjugoslavenske ženske poezije koji, u formalnom strukturiranju antologije, imaju “za cilj da poetičke razlike otelovljene u pesmama naglas[e] i pojača[ju] te da recepciju učin[e] dinamičnijom”.<sup>6</sup> Osim toga, to su i neke od oblikotvornosti areala *Tela i jezika u pokretu* kojima se, svjesno i namjerno, dekonstruirao uvriježeni elitizam antologijskih izbora u tijelu i tijelom ovoga, jer kriterij nisu bile “najbolje pjesme”. Da to nije bilo slučajno, potvrđuju i riječi Dubravke Đurić, koja kaže da se pojam “antologijske p(j)esme” njoj ne dopada te da to nije nešto što bi bila njena odrednica i da nije tragala za najboljim pjesmama.<sup>7</sup> S tim u vezi, ali i u mnogo široj i otvorenijoj znakotvornosti, kako u cjelini ne samo da operira nego i biva ova knjiga, njen izbor, izbalansirano i bez ikakve hijerarhije, uključuje i već javnosti vidljive i prethodno nevidljive ili manje vidljive autorice, koje su, dakle, trenutno i kanonske i nekanonske “u postjugoslovenskim pesničkim kulturama”, njenim podnaslovom iskazano. Sveukupni cilj i namjera njene stvarateljice su izneseni u riječima njene kraće “Uvodne beleške”, kao i u njenoj obimnoj i vrijednoj tematskoj studiji u vidu pogovora, jednostavno i naslovljenoj “Pogovor”, a onda su sumirani i u paratekstu na stražnjim koricama knjige, gdje se koncizno objašnjava i naslov antologije, koji zbog svega toga prenosim u cjelosti:

*Antologija Tela i jezici u pokretu: savremena ženska poezija u postjugoslovenskim kulturama* pokazuje savremenu pesničku produkciju u pluralnosti oblika, ideologija i tema. Pesnikinje pripadaju različitim kulturama, istorijama i kontekstima, ali i transnacionalnim

---

<sup>5</sup> Biljana Žikić, “Tela i jezici u pokretu. Intervju sa prof. dr. Dubravkom Đurić”, u *Radio Student* <<https://radiostudent.si/druzba/kontrola-leta-tela-i-jezici-u-pokretu>> [objavljeno 24. 5. 2025.]

<sup>6</sup> Đurić, *Tela i jezici u pokretu*, str. 5–6.

<sup>7</sup> Vidi/poslušaj: “Tela i jezici u pokretu. Intervju sa prof. dr. Dubravkom Đurić”, također i: “Dubravka Đurić, promocija antologije, Odakle zovem, Podgorica 2025.”, u *Knjižara Karver* <[https://www.youtube.com/watch?v=UB\\_K2Ez4Cg8](https://www.youtube.com/watch?v=UB_K2Ez4Cg8)> [pristupljeno 4. 8. 2025.]

trendovima. Jezici su u pokretu i tela su u pokretu, jer poezija danas živi u dinamici kretanja različitim geografskim prostorima i u kafoniji različitih jezika. Tela su u pokretu i jezici su u pokretu jer osim kao štampana, poezija danas postoji kao izvođačka, medijska i društveno angažovana umetnost.<sup>8</sup>

Izabrane autorice su u antologiji grupisane po postjugoslavenskim državama u kojima žive prema abecednom redu naziva tih država, unutar čega su pojedinačne cjeline svake zastupljene autorice poredane po godini njihova rođenja, s tim da dvije od tih autorica “koje potiču iz nekadašnjeg jugoslovenskog prostora deluju u drugim kulturama – američkoj i mađarskoj, dok jedna autorka deluje na dva jezika istovremeno, engleskom i srpskom”.<sup>9</sup> Cjeline posvećene tim dvjema autoricama su date na kraju izbora, bez ikakvog navođenja naziva država, već su obje svrstane u inkluzivnu rubriku/grupu pod nazivom “Asimetrični glasovi”. Uključivanje tih dviju autorica u izbor pokazuje i dokazuje da postjugoslavenski prostor u književnosti i u nauci o njoj, ili konkretnije rečeno u smislu datog (kon)teksta *Tela i jezika u pokretu*, da postjugoslavensko književno i kulturno polje općenito i postjugoslavenska književnost konkretno nisu ograničeni postjugoslavenskim geopolitičkim prostorom, već da su oni transnacionalni i transkulturalni – da su (i) svjetski “u pokretu”, jer i tako nastaju i jer se i tako manifestiraju. Također, na transnacionalan način su suptilno naznačeni svi pojedinačni nazivi država u kojima svaka od autorica živi, kako je učinjeno i s oznakom “Asimetrični glasovi”. To je ispisano neistaknuto i vrlo diskretno u svakoj rubrici/grupi izbora, na desnoj donjoj margini lijevih stranica. U vremenu u kojem je izrazito izraženo nacionalno biskanje i brojanje takvih krvnih zrnaca, i sama klasifikacijska i grupacijska odrednica datog izbora na osnovu postjugoslavenske države u kojoj svaka, osim izuzete dvije, od uvrštenih autorica živi (što je, zapravo, stanje iz vremena nastanka antologije), izražava nacionalno/državno kao sporedni, iako nezaobilazni detalj antologije jer je to i stvarnosni element današnjeg ustrojstva postjugoslavenskih kultura, kao i svijeta. No, činjenica da je nacionalno-državni faktor tek informativno i nenačeljeno prisutan, a ne da predstavlja dominantnu oznaku klasifikacije i grupacije zastupljenih autorica i njihovih tekstova niti da u tom pravcu ostvaruje zamišljeni “posvemašnji rez”<sup>10</sup> i striktno razdvajanje, upućuje na transnacionalni pristup i na transnacionalnu metodologiju antologije kojima se, uz mjerodavno (ili “politički korektno”, kako se to pomodno kaže) uvažavanje a ne poništavanje nacionalnog, u

8 Đurić, *Tela i jezici u pokretu*.

9 Isto, str. 5.

10 Vidi: Boris Postnikov, *Književna republika Jugoslavija: Od 1989. do 2022.* (Zagreb: Durieux, 2025), *passim*.

njoj transgresivno denacionalizira postjugoslavensko književno i kulturno polje. Time je ona i značajno sredstvo kojim se aktivno i emancipatorski djeluje na društvene prakse i vrijednosne sisteme postjugoslavenske književne i kulturne zajednice. Kako to zapaža Vladislava Gordić Petković, “[p]otenciranjem zajedničkog jezika i jedinstvenog kulturnog konteksta, priređivačica ukazuje na to da žensko autorstvo, ženski angažman i umetnički aktivizam mogu da se dodatno osmišljavaju i uzglobljavaju u nova pitanja i nove dileme”.<sup>11</sup> Dubravka Đurić ističe da je identitet *Tela i jezika u pokretu* smišljeno ostvaren transnacionalno, i na nivou tema i na nivou pjesničkih struktura te da su i “lokalne tradicije”<sup>12</sup> tako upisane u transnacionalni sklop njenog izbora. Isto tako, ona naglašava da je zajedničko traumatično iskustvo današnjeg postjugoslavenskog regiona, kako kaže, ratova ‘90-ih i raspada Jugoslavije, utkano u ono što “mi danas i živimo” i da je to “jedno iskustvo koje nikako da se završi”,<sup>13</sup> pa je ono dio i teksta i konteksta *Savremene ženske poezije u postjugoslovenskim pesničkim kulturama*.

U izbor je uključeno četrdeset autorica koje, izuzev onih “asimetrijskoga glasa”, žive u: Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, Sjevernoj Makedoniji, Sloveniji i Srbiji. Odmah, na prvi pogled na tu listu, nedostatak Kosova se može postaviti kao zamjerka. Upravo u odgovoru na pitanje Miroslava Kirina o neuključenosti Kosova u izbor, Dubravka Đurić, na zagrebačkoj promociji *Tela i jezika u pokretu*, kaže:

Da, to je jedan problem bio i to je politički problem, jer je to bilo nemoguće realizovati u političkim uslovima u kojima mi živimo. I ja se nadam da ćemo dočekati možda neko novo vreme gde će neki reprint moći da se uradi i da se i te autorke uključe, ali jednostavno to nije bilo moguće. Tako da – da, to mi je žao, ali to je tako.<sup>14</sup>

Stvarateljica *Tela i jezika u pokretu*, također, objašnjava da je antologija “samo privremeni i fragmentarni ‘snimak’ trenutne situacije”,<sup>15</sup> pri čemu se prvenstveno misli na nepreglednu razvijenost produkcije pjesništva zbog koje niko ne može imati apsolutni uvid. Međutim, i u tome je znakovito odsustvo Kosova u njoj, jer

---

11 Vladislava Gordić Petković, “Alat za prevrat: Vladislava Gordić Petković o antologiji ‘Savremena ženska poezija u postjugoslovenskim pesničkim kulturama’”, u *Nova.rs* <<https://nova.rs/kultura/kritika-antologije-dubravke-djuric/>> [pristupljeno 4. 8. 2025.]

12 “Razgovor o antologiji *Tela i jezici u pokretu* – Savremena ženska poezija u postjugoslovenskim pesničkim kulturama”, u *Booksa* <<https://www.youtube.com/watch?v=FcEQvn2IEYY>> [pristupljeno 4. 8. 2025.]

13 “Dubravka Đurić, promocija antologije, Odakle zovem, Podgorica 2025.”

14 “Razgovor o antologiji *Tela i jezici u pokretu*...”

15 Đurić, *Tela i jezici u pokretu*, str. 362.

se ono iščitava kao “minus-znak” antologije kao *snimka trenutne situacije*. Prema redoslijedu u antologiji, imena i prezimena zastupljenih/uključenih autorica (njih četrdeset), su: Tatjana Bijelić, Adisa Bašić, Selma Asotić, Šima Majić Josipović, Nikolina Todorović, Lena Ruth Stefanović, Marija Krivokapić, Tanja Bakić, Rebeka Čilović, Barbara Delač, Lana Derkač, Ana Brnardić, Darija Žilić, Marija Šutić, Andrijana Kos Lajtman, Neva Lukić, Marija Andrijašević, Ivana Dizdar, Monika Herceg, Marija Dejanović, Lidija Dimkovska, Nataša Sardžoska, Alena Jovanovski, Ana Pepelnik, Varja Balžalorsky Antić, Nina Dragičević, Nežka Struc, Urška Kramberger, Ana Ristović, Ana Seferović, Danica Pavlović, Jasmina Topić, Vitomirka Trebovac, Jelena Savić, Nadija Rebronja, Ivana Maksić, Maša Seničić, Maša Tomanović, Snežana Žabić i Ana Terek. Pjesnikinje je Dubravka Đurić, inače redovna profesorica na Fakultetu za medije i komunikacije beogradskog Univerziteta Singidunum, pjesnikinja, teoretičarka književnosti i medija, antologičarka, prevoditeljica, aktivistica i performerica, birala na osnovu svoga znanja i poznavanja savremene ženske poezije i njene produkcije u postjugoslavenskom književnom polju, a posredstvom poznanica i poznanika, ali i društvenih mreža, dolazila je do njoj prethodno nepoznatih autorica. U antologiji je nastojala decentrirati izbor na neki način, što je i uspjela na više načina, pri čemu je decentrirala i utvrđeni/e kanon(e). Osim uključivanja lokalno i(li) regionalno glasovitijih i neglasovitijih pjesnikinja, ostvarila je i željeno uključivanje pjesnikinja koje ne dolaze samo i jedino iz centara zastupljenih postjugoslavenskih država, kao ni samo i jedino iz njihovih pojedinačno dominantnih etnonacionalnih književnih polja. Kao metodu da izbjegne vrijednosne hijerarhije “koje su pri konstituisanju antologija uvek operativne”,<sup>16</sup> svaka pjesnikinja je pojedinačno predstavljena kvantitetom od pet pjesama, rijetko s više ili manje pjesama, u zavisnosti od njihove dužine, jer je i u tome nastojala uspostaviti balans i postići dehijerarhizaciju. I struktura antologije, što je prethodno već predočeno, s dodatnim naglaskom da to uključuje i paratekst “Biobeleški/Sadržaja”,<sup>17</sup> je dehijerarhizirana. Kako to i sam naslov “Biobeleški/Sadržaja” demonstrira, biobilješke zastupljenih pjesnikinja, a onda i prevoditeljica i prevoditelja, zatim autorice motiva na koricama te, naposljetku, priređivačice i, ujedno, jedne od prevoditeljica, date su zajedno sa sadržajem i prema njegovom slijedu i(li) redu u antologiji, time na neuobičajen i hibridan te, također, na transnacionalan način – bez ikakve podjele na nacionalno-državne rubrike/grupe, kao i bez davanja ikakve hijerarhijske prednosti ikome i čemu. Budući da je i prevođenje nezaobilazno važno, ne jedino samo po

---

16 Đurić, *Tela i jezici u pokretu*, str. 5.

17 Prelom (i korice) antologije je uradio Relja Dražić.

sebi, već i zbog toga što prevedene/i pjesme/tekstovi čine svojevrsna nomadska, transnacionalna i transkulturalna tijela i jezike u pokretu, treba navesti i autore i autorice tih prevoda. Osim Dubravke Đurić, to su: Borjana Prošev-Oliver, Damir Šodan, Sandra Buljanović Simonović i Ivan Antić. Autorica motiva na koricama knjige, koji je i performativni paratekst i vizualni motiv antologije “u pokretu”, je Nataša Teofilović.

Sve to doprinosi konceptu antologije koji Dubravka Đurić naziva *globalizacijom u polju poezije* i “koji omogućava pristup savremenim književnim produkcijama” u skladu s temeljnom transformacijom toga polja, “što se najjasnije vidi u *transnacionalizaciji* i *hibridizaciji* poezije na globalnoj skali koja utiče na nacionalna polja nekada različitih i u velikoj meri odvojenih pesničkih svetova”.<sup>18</sup> Ona dodaje:

Da bih objasnila na šta mislim kad uvodim pojam *globalizacija u polju poezije*, poslužiću se tezom slovačke naučnice Ivane Hostove koja je ustvrdila da se pojavio novi “hipotetički inter- ili transnacionalni prostor”. Ona smatra da se ovaj prostor “mora razlikovati od tradicionalnijih pogleda na svetsku književnost”, koji je ponudio slovački komparatista Dioniz Đurišin, kao i od internacionalnog književnog prostora definisanog u radu francuske komparatistkinje Paskal Kazanove. U ovom novom modelu, tvrdi Hostova, transnacionalni prostor “mora biti primarni kontekst u kojem se stvara vrednost dela, bez posredovanja konstrukcija nacionalne književnosti” (Hostová, 315, 2020). [...] Hostova smatra da se sada može govoriti o tome da lokalne pesničke kulture ne uslovljavaju šta će i na koji način biti primljeno u lokalnoj pesničkoj proizvodnji. Pa i pored toga upozorava da treba uzeti u obzir i konfiguracije lokalno delatnih jezika i pesničkih modela. Jer u nacionalnom polju uvek postoje različite, u svakom periodu marginalizovane ili, nasuprot tome, hegemonne poetike koje se u određenim periodima globalnih političkih i geokulturalnih konfiguracija političko-poetičke moći, opiru internacionalizaciji, odnosno transnacionalizaciji.<sup>19</sup>

S tim u vezi, “[m]ada u ovom trenutku sa nadirućim populističkim političkim trendovima jedan broj političkih i kulturalnih radnika iz konzervativnih političkih opcija zahteva ponovno zatvaranje i nacionalizaciju kulture”, što je i *trenutak* – zapravo, period ekstremno (*u*)*desno* palog svijeta, uključujući i pad u uspon(*u*)

---

18 Isto, str. 366.

19 Isto, str. 366–367.

agresivnih antirodnih politika – u kojem je objavljena i antologija *Tela i jezici u pokretu: Savremena ženska poezija u postjugoslovenskim pesničkim kulturama*, “još uvek su transnacionalne konfiguracije značajno delatne i oblikujuće”, kakve su upravo i konstrukcija i konstruirajuća aktivnost ove antologije.

Pored toga što je transnacionalna, antologija Dubravke Đurić je i hibridna kako na nivou i u pogledu uključenih tekstova, tako i na nivou i u pogledu izvedbe cjeline njenog tijela i jezika u pokretu. U svojoj pogovornoj studiji njena autorica objašnjava:

Kada se govori o hibridnosti poezije, mora se odmah ukazati da je hibridnost odlika poznog neoliberalnog kapitalizma. Naime, proizvodnja različitih roba, kao i različite prakse, od svakodnevnih aktivnosti, poput načina spremanja hrane, uređivanja stanja ili oblačenja, do intelektualnih, od pisanja teorije i književnosti, pravljenja televizijskih serija i filmova odvija [se] pod uslovima hibridizacije različitih stilova i tradicija. U poeziji to podrazumeva da se svi postupci i forme koji su ranije bili operativni u odvojenim poetičkim i žanrovskim konstelacijama, sada mešaju. Već je bilo reči o poništavanju žanrovske granice između poezije i proze, ali hibridizacija obuhvata i rušenje granice između poezije i drame, teorije i poezije, medijske i popularne kulture i poezije kao visoke kulture, lirskih i avangardnih postupaka i ideologija.<sup>20</sup>

Hibridnost u poeziji i u književnosti općenito nije više na “periferiji” književnog polja, odakle je potekla, već se sada nalazi u “centru”, ali je očigledno da se ona i dalje nije iscrpila i istrošila. U *Telima i jezicima u pokretu* hibridnost se posebno očitava u tekstovima autopoetičkih bilješki koji su uključeni u izbor paralelno s pjesničkim tekstovima u cjelinama većine autorica. Naime, ideja za tekstove autopoetičkih bilješki potekla je od Dubravke Đurić, koja je u procesu stvaranja antologije zahtjev za njih poslala svim zastupljenim pjesnikinjama, ali sve one joj nisu poslale svoje autopoetičke bilješke. One koje su to učinile svoje su tekstove uradile na razne i različite načine: od jedne rečenice, do pjesme, do malih traktata, do autobiografskih zapisa, do klasične autopoetike, do spoja riječi i grafike, odnosno verbalnog i vizualnog... Autopoetika, inače, predstavlja intelektualizaciju poezije, u praksi čega Dubravka Đurić ima višedecenijsko iskustvo. Ono je izvorno povezano s njenim radom u okviru Ažina (Asocijacije za žensku inicijativu) u Beogradu, prvenstveno Ažinove škole poezije i teorije, čiji je projekat upravo ona i pokrenula 1997. godine, a onda i s njenim sveukupnim bavljenjem jezičkom

---

<sup>20</sup> Isto, str. 367–368.

poezijom i prethodnom generacijom američke poezije, kao i s njenim kulturaktivizmom. Kao rezultat rada Ažinove škole poezije i teorije, objavljena je antologija *Diskurzivna tela poezije: Poezija i autopoetike nove generacije pesnikinja* (Beograd: Asocijacija za žensku inicijativu, 2004) u vidu “zbornik[a] pjesničkih i autorefleksivnih tekstova autorica koje su tu školu pohađale”,<sup>21</sup> a s kojom se, stoga, u osobitom dijalogu nalazi antologija *Tela i jezici u pokretu*. Autopoetički tekstovi potonje su posebno zanimljivi i u pogledu njihove konfiguracije s pjesničkim tekstovima, a onda i zajedno s njima i samostalno u dinamičnoj performativnoj izvedbi antologije, na što sugerira i njen naslov svojim značenjskim i interpretativnim mogućnostima. U tom pravcu se cijela antologija može doživjeti kao dramatično “živa” performativna izvedba “Savremene ženske poezije u postjugoslavenskim pesničkim kulturama”, i to kao događaj koji se u štampanom obliku komunikativno izvodi pred čitateljskom publikom, pri čemu se društveno i izvan granica njene štampe, u interakciji s publikom, konstruiraju značenja i pokreti koje tijela i jezici antologije izvode. Između ostaloga, o tom i takvom izvođenju poezije upravo piše Đurić u svojoj pogovornoj studiji, a isto, dakle, uspješno ostvaruje u praksi karakterističnog spoja “stage i page poetry”<sup>22</sup> svoje antologije. Na kraju, *Tela i jezici u pokretu: Savremena ženska poezija u postjugoslavenskim pesničkim kulturama* Dubravke Đurić je u svojim mogućnostima pravo čudo od antologije, čudo od knjige, čudo od sljedećih riječi: “Knjige plešu, postaju tijela u pokretu, erotična tijela. Nešto se miče i zanosi nas. Evo čuda [...] predavanja [i izvedbe]! Probuditi želju, staviti u pokret, decentrirati pogled.”<sup>23</sup>

#### LITERATURA

Đurić Dubravka, “Nacionalizam vs. feminizam – kćeri, sinovi i kopilad ‘majke Otadžbine’”, *Zeničke sveske* <[https://www.zesveske.ba/05\\_07/0507\\_4\\_3.htm](https://www.zesveske.ba/05_07/0507_4_3.htm)> [pristupljeno 4. 8. 2025.]

– *Tela i jezici u pokretu: Savremena ženska poezija u postjugoslavenskim pesničkim kulturama*, ur. Vera Kopicl i Silvija Dražić (Novi Sad: (Re)konekcija, 2024)

Gordić Petković Vladislava, “Alat za prevrat: Vladislava Gordić Petković o antologiji ‘Savremena ženska poezija u postjugoslavenskim pesničkim kulturama’”, u *Nova.rs* <<https://nova.rs/kultura/kritika-antologije-dubravke-djuric/>> [pristupljeno 4. 8. 2025.]

Govedić Nataša, *Pohvala odriješenim rukama: Odvažna čitanja i kritičke pedagogije* (Zagreb: Ljevak, 2025)

---

21 Darija Žilić, *Muza izvan geta* (Zagreb: Biakova, 2010), str. 48.

22 Đurić, *Tela i jezici u pokretu*, str. 370.

23 Citat Massima Recalcatija prema Nataša Govedić, *Pohvala odriješenim rukama: Odvažna čitanja i kritičke pedagogije* (Zagreb: Ljevak, 2025), str. 11.

## Kritike, prikazi i osvrti

Grgić Kristina, "Oblikovanje čitateljskog ukusa u hrvatskim antologijama svjetske književnosti", *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 1 (2016), 316–344

Postnikov Boris, *Književna republika Jugoslavija: Od 1989. do 2022.* (Zagreb: Durieux, 2025)

Žikić Biljana, "Tela i jezici u pokretu. Intervju sa prof. dr. Dubravkom Đurić", u *Radio Student* <<https://radiostudent.si/druzba/kontrola-leta/tela-i-jezici-u-pokretu>> [objavljeno 24. 5. 2025.]

Žilić Darija, *Muza izvan geta* (Zagreb: Biakova, 2010)

"Dubravka Đurić, promocija antologije, Odakle zovem, Podgorica 2025.", u *Knjižara Karver* <[https://www.youtube.com/watch?v=UB\\_K2Ez4Cg8](https://www.youtube.com/watch?v=UB_K2Ez4Cg8)> [pristupljeno 4. 8. 2025.]

"Razgovor o antologiji TELA i jezici u pokretu – Savremena ženska poezija u postjugoslovenskim pesničkim kulturama", u *Booksa* <<https://www.youtube.com/watch?v=FcEQvn2IEYY>> [pristupljeno 4. 8. 2025.]

Vedran Ćatović

## PROSTOR, VRIJEME I UMIJEĆE PRIPOVIJEDANJA U DJELIMA JOYCEA I ANDERSONA

Selma Raljević, *U paraleli: Dublinci Jamesa Joycea i Winesburg, Ohio  
Sherwooda Andersona* (Sarajevo: University Press, 2025)

Komparativna studija *U paraleli: Dublinci Jamesa Joycea i Winesburg, Ohio Sherwooda Andersona* prof. dr. sc. Selme Raljević je prvorazredan doprinos anglofonij i svjetskoj književnoj kritici. U savremenoj književnoj kritici često izostaje fokus na književni tekst kao i studiozno pojašnjavanje historijsko-geografskog konteksta u kojem su književna djela nastala. Književna kritika često upada u filozofsko teoretisanje koje nema veze sa sadržajem djela ili kontekstom. Lijenost i pretencioznost pretvara kritiku u taštinu i samopromociju. Kritičar se predstavlja važnijim od umjetnika. To nije slučaj u izvrornoj analizi dr. Raljević. Njena knjiga je plemenit i dubok komentar dvaju prividno udaljenih djela, koja su zapravo srodna, i "reakcija na moderni svijet" u trenutku kada je modernizam dozrio i postao najznačajnijim književnim stilom i estetskim senzibilitetom. Premda Joyceovi *Dublinci* nisu autorovo najslavnije djelo, neosporni su klasik i odraz modernog i često tegobnog osjećaja postojanja. Ta izvrorna kolekcija pripovijetki je nepravedno pala u sjenu drugih Joyceovih ostvarenja, poput romana *Uliks*. Pomno čitanje *Dublinaca* koje dr. Raljević nudi književnoj publici doprinosi i podsjeća javnost na dubinu i dostojanstvo Joyceovog sjajnog djela.

Ono što knjigu dr. Raljević čini originalnom je dijaloško supostavljanje dvaju udaljenih ali srodnih autora. Izbor Sherwooda Andersona je originalna, pa čak i briljantna odluka. Anderson je i u američkoj kritici unekoliko marginaliziran. Američka kritika operiše na talasnoj dužini kapitalizma, liberalizma i političke korektnosti. Iako Anderson nije ideolog, on je jedan od najmoćnijih glasova lijevog senzibiliteta. Njegova empatija za radničku klasu i siromašne ljude ga čini jednim od najmoćnijih i iskrenijih glasova američke književnosti. Dr. Raljević pokazuje na blistav način srodnost Joyceovih i Andersonovih djela. *Dublinci* su također empatični pogled na marginalizirane, siromašne i ugrožene ljude. U ruskoj književnosti postoji književni tip “malog čovjeka”, možda najbolje ostvaren u Čehovljevim djelima.

*U paraleli:* *Dublinci Jamesa Joycea i Winesburg, Ohio Sherwooda Andersona* je plemenito svjedočanstvo i podsjećanje na previđena remek-djela. Svaki ljubitelj književnosti bi uživao u djelima i kritičkoj analizi Selme Raljević. S obzirom na kržljiv i unazađen kontekst naše kulture, ova studija je svojevrsno čudo. Rijetko se dešava i u anglofonom svijetu. Nastala je u Mostaru, strpljivim i dugogodišnjim radom.

Naročita zasluga knjige profesorice Raljević je kontekstualiziranje. Raljević detaljno, strpljivo i erudično daje podlogu i okolnosti pod kojima su dva autora stvarala. Kako se to kaže u književnoj kritici, “bez konteksta nema ni teksta”. Velika zasluga ovog rada je da nam daje oboje. Pomno, strpljivo i disciplinovano čitanje djela, ali i učeno predstavljanje konteksta koji čitaocima omogućava kompetentno tumačenje i spašava ih zamki teoretisanja i ispraznog mudrovanja bez shvatanja teksta i konteksta.

Stilski, knjiga je rigorozna, precizna i elegantna. Sjajan primjer za studente književnosti kako se može pisati a izbjeći zamke teoretisanja. Intelektualna težina studije je ogromna, ali maskirana varljivom lakoćom. Intelektualni koncepti i kulturni aforizmi poput Joyceovog “*Scrupulous Meanness*” i Andersonovog “*New Looseness*” su interpretirani kompetentno, bez pretjerivanja i u svrhu razumijevanja glavnog izazova kojem knjiga teži – produbljivanju shvatanja modernističkog senzibiliteta na oba kontinenta.

Analiza “moralne historije Irske” kroz Joyceov život od djetinjstva do smrti autora i nacije je izuzetna. Joyce je veliki dio života proveo u Italiji, i nije imao vjeru u Irsku kao njegov savremenik i nacionalni bard William Butler Yeats. Ipak, Joyce je svojom ironijom, satikom i svjedočenjem o “običnim” ljudima u *Dublincima* dao obol domovini koja je kontradiktorna i zbunjena poput naše. Analiza dr. Raljević nam pruža detaljno i meritorno objašnjenje. Zemlje i kontekste koje si predočavamo udaljenim i nepovezanim približava do tačke koja izaziva znatizeljnu

Vedran Čatović Prostor, vrijeme i umijeće pripovijedanja u djelima Joycea i Andersona

pa čak i jezui. Transnacionalno proučavanje književnosti u najboljim slučajevima teži upravo tome. Dr. Raljević to postiže.

Tjeskoba, paraliza i groteska su tema knjige, ali i modernizma. Raljević im daje veliku i zasluženu pažnju. Dragocjena je studija o Sherwoodu Andersonu, kao podsjetnik na velikog autora, ali i kao uvod u autora malo poznatog našoj javnosti. Za razliku od skeptičnog i ironičnog Joycea, Anderson je svoju anksioznost izrazio kroz saosjećajna svjedočenja o teškoćama “malog čovjeka”. Poput Bertolta Brechta, Anderson je duhom nepokolebljivi ljevičar ali i mag posmatranja i svjedočenja. Prosvijetljeni glas u zadivljalom društvu. Jedan takav treba i nama. Dobivamo ga u knjizi dr. Raljević.

Dublin se može smatrati velegradom. Ipak, Joyceovi *Dublinci* nam daju prigradsku, malogradsku sliku društva. Winesburg, Ohio je mali radnički grad u kojem se ipak dešavaju velike ljudske priče. Komparativno kontrastiranje i približavanje ovakvih sredina i prividno različitih autora, uz temeljitu analizu teksta i konteksta, nije ništa manje nego briljantna antropološka, kulturalna i književna studija. Knjiga je učena, odgovorno napisana i stilski besprijekorna. Uspijeva porediti jabuke i kruške, što je teški i najveći zadatak u komparativnoj književnosti.

Kao intelektualni vrhunac knjige profesorice Raljević preporučujem izvanrednu završnu analizu i distinkciju između redukcije i hiperbolizacije. Stilska i žanrovska analiza odumiru u modernom i sve više ideologiziranom studiju književnosti. Dr. Raljević vlada teškim i zaboravljenim elementima književne kritike. Pojašnjava ključne koncepte jasno, direktno i nepretenciozno. Rijedak užitek je čitati takvu analizu. Podsjeća me na sjajne analize Hatidže Dizdarević-Krnjević.

Za kraj, naglašavam duboko proučenu i priređenu bibliografiju. Nije lako doći do toliko izvora i upotrijebiti ih štedljivo i efikasno. Dr. Raljević radi upravo to. Sjajno korištenje izvora saraduje s tečnim, pitkim i razumljivim stilom. Književna analiza pobjeđuje isprazno teoretisanje. Kontekstualizacija i historijsko znanje dodatno produbljuju analizu i spašavaju je zamke da “autor ne vidi šumu od drveća”. Po mom sudu, to je velika i rijetka zasluga.

Knjiga *U paraleli: Dublinci Jamesa Joycea i Winesburg, Ohio Sherwooda Andersona* je očigledan plod dugogodišnjeg rada te daje svoj doprinos u više sfera i naučnih disciplina – anglistika, komparativna književnost, filozofija, historija, antropologija i lingvistika sigurno dobijaju dragocjen doprinos koji bi trebao imati decenijski i trajan efekt na studente koji su budućnost društva. U najmanju ruku, studenti bi trebali biti izazvani i motivisani da, uz adekvatnu pripremu, pročitaju remek-djela Joycea i Andersona.

Ivan Šunjić

## **ISTRAŽIVANJE POETSKE HIPERBOLE: DOPRINOS REGIONALNOJ STILISTICI I TEORIJI LIRIKE**

**Tin Lemac, *Poetska hiperbola: stilska, poetička, žanrovska i autopoetička kategorija* (Novi Sad i Zadar: Akademska knjiga i Sveučilište u Zadru, 2025)**

Tin Lemac je sa svojih sedam znanstvenih monografija dao višestruk doprinos regionalnom književnoznanstvenom polju. Rekonceptualizacijom lirskog/poetskog stila s ujedinjenog – tekstualnog i diskursnog – stilističkog obzora doprinio je obnovi procedura za analizu lirike/poezije, što je omogućilo ekstenzivnije čitanje kanonskih autorskih pjesničkih opusa (demonstrirano u monografijama o pjesništvu Vesne Parun, Josipa Pupačića, Anke Žagar i Marije Čudine), dok je monografijama o specifičnim lirskim/poetskim fenomenima (o teoriji i stilu ispo-vjedne lirike, metadiskurzivnim relacijama u poeziji, o pjesničkoj slici, refleksiji i znaku) reaktualizirao u regionalnoj stilistici gotovi zamrli žanr specijalizirane stilističke rasprave. U tom je žanru napisana i *Poetska hiperbola: stilska, poetička, žanrovska i autopoetička kategorija*, autorova posljednja monografska studija, značajna već po samom predmetu istraživanja.

Naime, istraživači(ce) stilističke orijentacije odmah će se prisjetiti *Gradacije*, monografije akademkinje Marine Katnić-Bakaršić, jedine na ovim prostorima koja je posvećena pojedinačnoj stilskoj figuri. Tako u uvodnoj bilješci, referirajući

se na navedeni regionalni stilistički klasik iz 1996. godine, autor izražava želju za nastavkom tada započetog i nedovršenog, zamišljenog bibliotečkog niza o stilskim figurama. S druge strane, istražujući poetsku hiperbolu, autor demonstrira mogućnosti suvremene – književne – stilistike koja zahtjevom za teorijskom širinom, metodološkom otvorenošću, a analitičkom akuratnošću može i mora biti od koristi i nadahnuća istraživači(ca)ma različitih profila, u ovom slučaju istraživači(ca)ma iz područja teorije – lirskog – pjesništva.

*Poetska hiperbola* slijedi izlagačku strukturu prethodnih Lemčevih monografija. Uz “Uvod” i “Zaključak”, sadrži šest glavnih poglavlja kroz koja se izlaže povijest istraživanja hiperbole te se predlaže vlastiti model za analizu poetske hiperbole koja se ostvaruje na razini stila, poetike, žanra i autopoeitike. Potonje se demonstrira kroz analizu lirskih pjesama iz korpusa moderne hrvatske, to jest južnoslavenske lirike. Uputno je istaknuti da glavni dio monografije sadrži nešto manje od stotinu stranica. To znači da je izlaganje različitih aspekata predmetne problematike, iznjedrenje vlastitih analitičkih rješenja i njihovo demonstriranje zahtijevalo autorsku disciplinu razvidnu u metajezičnoj preciznosti i argumentacijskoj konciznosti – kvalitetama akademskog pisanja koje zahtijeva odabrani književnoznanstveni žanr.

Istraživanje realizacije poetske hiperbole na četirima podnaslovom naznačenim razinama, to jest iznjedriavanje jedinstvene analitičke procedure koja pokriva svaku od razina, pred Lemca je postavilo izazov interferiranja triju konceptualizacija: retoričke, poetičke, te (lingvo)stilističke. Stoga se autor u “Povijesti istraživanja hiperbole”, kako glasi naslov prvog poglavlja, kroz četiri pripadna potpoglavlja (“Hiperbola u retoričkoj literaturi”, “Hiperbola u leksikonima književnih i lingvističkih termina”, “Hiperbola u općestilističkoj literaturi”, “Hiperbola u specijalizirano stilističkoj i književnoteorijskoj literaturi”) osvrće na glavninu povijesnih i dosadašnjih shvaćanja, definiranja i konceptualiziranja hiperbole kao retoričke univerzalije, kao tropa i kao (mikro- i makro-)figure, kao jezične i kao diskursne kategorije. U ovom je poglavlju na snazi autorova konstruktivna polemičnost i kritičnost, ponajprije prema klasičnoj retorici čije se reperkusije detektiraju sve do suvremenijih književnoteorijskih koncepcija. Primjerice, dok većina potonjih uglavnom daje primjerene alate za semantičku analizu hiperbole, redovito odstaje od analitičke formalizacije funkcionalne ekspresivnosti hiperbole koja uključuje šire, tematske i estetske značajke teksta. Upravo se ovdje očituju mogućnosti suvremene stilistike koja, suprotno singularnim konceptualizacijama hiperbole u retorički fundiranoj literaturi, predmnijeva pluralnu stilsko-semantičku konceptualizaciju, kakva je temelj autorskog modela za analizu poetske hiperbole.

U drugom poglavlju, kako je i nazvano, Lemac predlaže autorski “Model poetske hiperbole”, uspostavljen na osnovi lirsko-komunikacijske i iskazne paradigme, koje čine ono što naziva infrastrukturom lirске pjesme. Glede lirске komunikacije, hiperbola se razmatra u odnosu na lirski subjekt (lirsko *ja* ili *mi*), na lirski objekt (*i/ili* lirsko *ti*) te impersonalni lirski iskaz, s podjelom na subjektivnu (jastvenu i mistvenu), objektivnu (*i/ili* tistvenu) i impersonalnu poetsku hiperbolu. U okviru prve paradigme, poetska se hiperbola dalje razgranava prema intimističkom (osobni odnosi i određenja), filozofskom (ontološka gnoseološka, etička, estetička određenja), sociološkom (društveno-statusna, politička i identitarna određenja) te psihološkom (emotivna i kognitivna određenja) sloju lirskog subjekta i objekta, očitavajući se u hiperbolizacijskim semantičkim i stilskim učincima poetskoga materijala iz nekog od diskursa u koja spadaju navedena određenja. Daljnje razgranavanje odvija se na osnovi poetološke opreke *subjekt – svijet*, pri čemu se označica svijeta sagledava u svojoj književno-semantičkoj danosti i semantičko-stilskoj konceptualizaciji, s vremenom i prostorom kao temeljnim označnicama: sadašnje, prošlo i buduće vrijeme, s podoznačnicama historijskog i mitskog vremena; stvarni (prirodni: planinski, šumski, morski, nizinski; kozmički; materijalni: s materijalnim entitetima kuće, grada, trga, ulice itd.), relacijski (vanjski ili unutarnji ako se semantički prenosi u područje lirskog subjekta ili objekta), zamišljeni (simbolički: celestijalni, celurni, ktonski; zagrobni: mitološki ili religijski pojmljeno onostrano; fantastički: bajkovni, mitološki i apokaliptički) prostor. Glede iskazne strukture, poetska hiperbola se razmatra kao slikovita i refleksivna, u vezi s funkcijom hiperbole u tekstnom, semantičkom ili stilskom razvoju slikovite ili refleksivne sekvence, kao dio slikovnih i refleksivnih iskaza. Formalizacija procedure za analizu poetske hiperbole u tekstu temelji se na autorovu semiostilističkom modelu razrađivanom i revidiranom u studijama koje prethode *Poetskoj hiperboli*. Osnova takve smiostilističke analize pjesme je teorija pjesme kao metafore Romana Jakobsona. U tom pogledu, očitavanje poetske hiperbole (ili nekog drugog lirskog/poetskog fenomena), kreće od određivanja temeljne ili makrometafore pjesme (producirane paradigmatskom osi) te mikrometafore stiha ili dijela pjesme (razvijanoj u sintagmatskim serijama), obje izvedene prvom aproksimacijom iz idejnotematskog, to jest predmetnotematskog sloja pjesme. Zatim se, prema proceduri semičke analize Noama Chomskog, izdvajaju određeni semovi kao karakteristike određenog entiteta koji ulazi u hiperboličku relaciju: sem riječi – hiperboličkog determinatora ili hiperboličkog indikatora, s npr. procesima intersemskog raspršenja i intersemske intenzifikacije kao hiperbolizacije unutar dvočlanih i višočlanih sintagmatskih spojeva. Posljednja stavka

analize hiperbolizacijskog učinka je određivanje emocionalnog učinka izvedenog iz kategorije tona u koji ulaze elementi s razine iskaza i elementi s razine iskazivanja. Već je iz ovog sažetog prikaza modela očita sklonost za preciznošću u tipologizaciji i pojmovlju, što su pokazatelji autorove prepoznate analitičke vrsnoće. Prigovor koji bi se mogao uputiti ovom dijelu studije tiče se organizacije izlaganja. Poglavlje sadrži svega šest stranica, bez podjele na potpoglavlja, što je rezultiralo zbijenošću velike količine informacija na malom prostoru teksta. Premda su svi valjano definirani i eskplicirani, neki koncepti i pojmovi zbog složenosti problematike zahtijevaju više pasusa ili bar čitavo potpoglavlje. Konkretno to vrijedi za koncepte i pojmove iz područja analize poetske slike i refleksije koje autor metodološki dosljedno primjenjuje, ali koje, kako i sam kaže, i dalje razvija, a za čije razumijevanje ipak treba konzultirati autorovu studiju posvećenu toj konkretnoj problematici. Zbog upošljavanja analitičkog instrumentarija vezanog za cjelinu autorova semiostilističkog istraživanja (primjerice iskaz *refleksiv*, *slikoviti iskaz*, paradigma *slikovitosti*, neologizam *poemem*, pojam *konotirani leksem* koji autor posuđuje i operativno nadgrađuje i dr.), čitatelj(ica) stalno ima potrebu posezati za pojmovnim kazalom koje nažalost nije sastavljeno i pridodano postojećem kazalu referiranih imena.

Prikazana konceptualizacija poetske hiperbole s pripadnim Lemčevim modelom primjenjuje se u središnjem dijelu studije koji čine četiri poglavlja: “Poetska hiperbola kao stilska kategorija”, “Hiperbola kao poetička kategorija”, “Hiperbola kao žanrovska kategorija” i “Hiperbola kao autopoetička kategorija”. U fokusu svakog od poglavlja, dakle, jedan je od vidova realizacije hiperbole unutar lirske pjesme, poetike ili stilske formacije, lirske vrste i autorske poetike. U kontekstu poetske hiperbole kao stilske kategorije ispituju se hiperbolizacijski stilsko-semantički učinci u dvočlanim i višečlanim sintagmatskim spojevima, na razini poetske rečenice, unutar leksičke, sintagmatske i rečenične kumulacije, hiperbole u poememima, te hiperbole u cjelini teksta pjesme. Kroz analize dijelova pjesama ili pjesama u cjelini ponuđenih u ovom poglavlju, posebno se razvidi analitička akuratsnost autora, svjesnog važnosti lingvostilističkog zaleđa bez kojeg priča o naravi hiperbole, pa i poetske čija složenost nadilazi lingvističke granice, nužno ostaje nedostatnom. Također se razvidi i autorovo umještvo u rješavanju pojmova i koncepata koje nije moguće jednoznačno definirati i koji predstavljaju kamen smutnje i u lingvistici i stilistici, te generalno disciplinama koje obuhvaćaju stihovani iskaz. Valja istaknuti autorov pristup poetskoj rečenici, koju definira preko najmanje značenjske snošljivosti i sintaktičke funkcionalnosti nizova sintagmatskih serija kao manjih ili većih sentencijalnih cjelina, te uvođenje tehničkog termina

poemem, definiranog kao veća cjelina poetskih rečenica u vezi s tematskim slojevima pjesme. Ako time autor ne daje potpuna razrješenja na svakako do kraja nerješive teorijske nedoumice, u ovom slučaju u vezi s poetskom rečenicom oko čijih se granica proučavatelj(i)ce) poetske sintakse još uvijek spore, svakako daje metodološki operativna rješenja koja će u analitičkoj praksi poslužiti širem krugu proučavatelj(ic)a poezije.

Prema tezi Johnatana Cullera, hiperbolu – kao i apostrofu kojoj je svojstvena hiperbolička funkcija – proglašava se temeljnom lirskom konvencijom. Za apliciranje istoga modela u ispitivanju funkcionalnosti i učinkovitosti hiperbole unutar poetike/ili stila bilo je nužno ujediniti tekstualnu i diskursnu točku gledišta. Lemac to postiže uvođenjem tehničkog termina poetikem, definiranog kao kategorija stilski realizirana u pjesničkom diskursu određene stilske formacije, to jest poetike, i koja je u vezi s tvorbenim i stilskim dominantama određenog stila, to jest određene poetike. Na primjeru pjesama koje se svrstavaju u stilsku epohu ekspresionizma, autor demonstrira stilsko i semantičko djelovanje hiperbole u oblikovanju ekspresionističkih poetičkih silnica. Pritom su se zbog specifične doživljajnosti ekspresionističkog lirskog subjekta te specifičnosti kromatske ekspresije posebno djelotvornim pokazale procedure za analizu izgradnje slikovitosti i refleksivnosti. Nadalje, budući da se hiperbola očitava na gotovo svakoj od razina ljubavne lirike (u lirskom govoru, emocionalnosti lirskog subjekta, jezično-stilskom oblikovanju emocionalnosti i dinamici lirske komunikacije između lirskoga *ja* i lirskoga *ti*) autor odabire upravo pjesme iz vrste lirskih ljubavnih pjesama kako bi dokazao žanrotvorna djelovanja hiperbole, pri čemu se u interpretacijskom formaliziranju psiholoških i kulturnih definicija spektra ljubavnih čuvstava oslanja na teorijske postavke iz recentnije *Umjetnosti ljubavne poezije* (*The art of love poetry*) Erica Gaya i dakako kulturnih *Fragmenata ljubavnog diskursa* (*Fragments d'un discours amoureux*) Rolanda Barthesa. Ovdje valja podsjetiti i na za regionalnu lingvistiku specifične *Vježbe iz semantike ljubavi* (2007) Dubravka Škiljana te istaknuti da autor ovim poglavljem doprinosi i ovdašnjim ne tako čestim istraživanjima semantike ljubavne poezije. Naposljedku, realizacija hiperbole unutar autorske poetike eksplicirana je na poeziji Antuna Branka Šimića, gdje se hiperbola uspijeva dokazati na četiri razine – jezika i stila, semantike (sadržaja) i poetičkog opisa – koje mora ispuniti da bi se mogla smatrati autopoetičkim konstituensom. Iako suvremena poezija ne ulazi u korpus na kojem je autor ispitivao hiperbolu u ovoj studiji, nije suviše spomenuti da je autorovo ispitivanje poetske hiperbole započelo upravo u domeni suvremene poezije. Riječ je o radu o prvim dvjema zbirkama pjesnikinje Darije Žilić gdje je uočio hiperbolizacijsko

djelovanje u nagrizanju stvarnosne poetske paradigme. S ovim, te još jednim ranijim radom (o učincima eufemizma i disfemizma u zbirci Tatjane Gromače), spada u prve teoretičar(k)e što su kritički relativizirali diskutabilnu poetičko-stilsku odrednicu *stvarnosne* poezije.

Korpus na kojem Lemac demonstrira autorski model poetske hiperbole te eksplicira načine na koje se hiperbola realizira kao stil, poetika, žanr i autopoeitika su pjesme Vesne Parun, Josipa Pupačića, Miroslava Krleže, Ivana Gorana Kovačića, Irene Vrkljan, Gustava Krkleca, Augusta Cesarca, Đure Sudete, Tina Ujevića, Desanke Maksimović, Dore Pfanove, te A. B. Šimića. Uzimajući u obzir i *Poetskoj hiperboli* prethodeće studije, ne može se ne uočiti kako autor podrazumijevajućim kanonskim imenima supostavlja kvalitativno i kulturalno važne, ali u književnom kanonu marginalizirane opuse, osobito opuse pjesnikinja kakva je D. Pfanova koja prebiva na rubovima hrvatske povijesti književnosti. Tako svojim izborima autorskih imena i opusa, prvenstveno pjesnikinja, autor potiče na kritičko promišljanje i preosmišljavanje hrvatskog i južnoslavenskog pjesničkog kanona.

Slijedom svega rečenog, ostaje zaključiti da je *Poetska hiperbola: stilska, poetička, žanrovska i autopoeitička kategorija* Tina Lemca po svome predmetu istraživanja te metodološkom pluralizmu dragocjen doprinos suvremenoj regionalnoj književnoj stilistici i teoriji lirike. Iako je usmjerena na poetski aspekt hiperbole, studija predstavlja dragocjenu kritičku sintezu svih dosadašnjih relevantnih istraživanja i metodološku nadgradnju. Kao takva će svakako biti referentna literatura svima koji će se na studentskoj ili znanstvenoistraživačkoj razini baviti predmetnom stilskom figurom u cjelini.

Ivan Radeljković

## GLASOVI PALESTINSKIH PJESNIKINJA I PJESNIKA IZ GAZE

Yassin Adnan (pr.), *Gaza : Y a-t-il une vie avant la mort ? Anthologie de la poésie gazaouie d'aujourd'hui*, prev. Abdellatif Laâbi (Pariz: Points, 2025)

Reakcije u svijetu na genocid u Gazi,<sup>1</sup> ionako sistemski gušene i totalitarno utišavane, uglavnom djeluju blijedo i nemušto nasuprot brutalne sile golog oružja, mračne izopačene tehnologije te podle strateške propagande i cenzure.<sup>2</sup> Možda je upravo iz tog razloga marokanski pjesnik Abellatif Laâbi odlučio pustiti da o tome na francuskom jeziku govore glasovi palestinskih pjesnikinja i pjesnika, koje/i nisu ni tražile/i ništa drugo: “Šutite! Pustite nas da govorimo.”<sup>3</sup>

---

1 Za izraz “genocid u Gazi”, vidjeti, između ostalog: Mohan Pieris, “A genocide is unfolding before our eyes: History will not forgive our inaction”, govor pred Generalnom skupštinom UN-a, u *OHCHR* <<https://www.ohchr.org/en/statements-and-speeches/2024/11/genocide-unfolding-our-eyes-history-will-not-forgive-our-inaction>> [pristupljeno 26. 12. 2025]; te International Association of Genocide Scholars, “Resolution on the Situation in Gaza”, u *Genocide Scholars* <<https://genocidescholars.org/wp-content/uploads/2025/08/IAGS-Resolution-on-Gaza-FINAL.pdf>> [pristupljeno 26. 12. 2025.]

2 Između ostalog, vidjeti: Jeremy Scahill, “Netanyahu’s War on Truth: Israel’s Ruthless Propaganda Campaign to Dehumanize Palestinians”, u *The Intercept* <<https://theintercept.com/2024/02/07/gaza-israel-netanyahu-propaganda-lies-palestinians/>> [pristupljeno 6. 1. 2026.]

3 Abdellatif Laâbi, “L’Empire de la mort, L’îlot prodigieux de la poésie” (predgovor), u *Gaza : Y a-t-il une vie avant la mort ? Anthologie de la poésie gazaouie d'aujourd'hui*, pr. Yassin Adnan, prev.

Laâbi, frankofoni pjesnik i prevodilac iz Maroka sa adresom u pariškom predgrađu, te marokanski pisac i TV voditelj Yassin Adnan, autori su antologije poezije *Gaza: ima li života prije smrti?* Pjesme dvadeset i šest savremenih pjesnikinja i pjesnika iz Gaze, objedinio je i odabrao Adnan, a Laâbi ih je preveo na francuski uz lektoriranje svoje supruge Jocelyne. Abellatif Laâbi, protagonista marokanske pjesničke i umjetničke avangarde 1960-ih i 1970-ih godina i osnivač legendarnog književnog časopisa *Souffles*,<sup>4</sup> koji je od 1972. do 1980. bio politički zatvorenik u marokanskom zatvoru,<sup>5</sup> te se nakon toga preselio u Francusku, pored svojeg obilnog pjesničkog djela,<sup>6</sup> prevodi arapske autore iz raznih zemalja, između ostalog i iz Palestine.<sup>7</sup> Naslov ove antologije pjesnikinja i pjesnika iz Gaze referira se na stih jednog palestinskog pjesnika, Mourida al-Baraghoutija (1944–2021), iz zbirke pjesama *Folle nuit* koju je Laâbi preveo na francuski: “O, Bože / ima li života prije smrti?”<sup>8</sup> Takvo pitanje samo za sebe govori dovoljno i o takvom životu i takvoj smrti, a samo ime Gaza ovih dana, kako kaže Laâbi u svom predgovoru, peče usne i ranjava pluća kad se izgovori.<sup>9</sup> Najstariji od svih dvadeset i šestero autorica i autora iz antologije, Walid al-Halis, rođen je 1952, ali većina njih rođena je iza 1990. a neki i iza 2000. godine, kao Haydar al-Ghazali, rođen 2004.<sup>10</sup> Riječ je uglavnom o mladim ženama i muškarcima, čije pjesme ne odišu nikakvom mržnjom, osim mržnjom prema ratu.

Antologija započinje dvjema pjesmama Riffaata al-Aereera (1979–2023), od kojih je prva, “Ako moram poginuti”, postala poznata širom svijeta, te privukla pažnju svjetske javnosti na stradanja civilnog stanovništva Gaze.<sup>11</sup> Kako navode priređivači, ova pjesma je testament: “Ako moram poginuti / Onda treba da / Ti preživiš / I ispričaš moju priču”.<sup>12</sup> Preživljavanje postaje misija i etički imperativ

---

Abdellatif Laâbi (Pariz: Points, 2025), str. 13. Svi prevodi sa francuskog jezika su autorovi, uz veliku pomoć Faruka Šehića.

4 Abdellatif Laâbi, “The Magazine *Souffles*”, u *Laabi.net* <<http://laabi.net/index.php/en/the-magazine-souffles/>> [pristupljeno 5. 1. 2026.]

5 Jean-Louis Joubert i dr., *Les littératures francophones depuis 1945* (Pariz: Bordas, 1986), str. 208–209.

6 Vidjeti: Abdellatif Laâbi, *Stablo pjesama: osobna antologija (1992–2012)*, prev. Lea Kovacs (Zagreb: VBZ, 2019).

7 *Gaza : Y a-t-il une vie avant la mort ?*, str. 3.

8 *Gaza : Y a-t-il une vie avant la mort ?*, citat al-Baraghoutija, str. 9.

9 Laâbi, navedeni predgovor, str. 13.

10 Sva imena palestinskih autora i autorica iz antologije su navedena prema njihovoj transkripciji na francuski jezik, onako kako je to u prikazanom djelu učinio prevodilac Abdellatif Laâbi.

11 Vidjeti između ostalog video “If I must die: Remembering Palestinian Poet Refaat Alareer”, u *YouTube* <<https://www.youtube.com/watch?v=3YwwZhvCw2M>> [posjećeno 5. 1. 2026.]

12 *Gaza : Y a-t-il une vie avant la mort ?*, str. 19.

svjedoka zločina, uostalom kao i u nekim drugim pjesmama iz ove antologije,<sup>13</sup> odgovarajući možda nenamjerno na pitanje koje i u naslovu svoje pjesme postavlja jedan drugi pjesnik iz antologije, Yousef al-Qidra, u tekstu “Šta može jedna pjesma”.<sup>14</sup> Al-Aereer je ubijen u izraelskom bombardovanju 6. 12. 2023. godine, kao i najveći dio njegove porodice, uključujući djecu.<sup>15</sup> Druga, manje poznata pjesma, “Ja sam ti”, predstavlja, kako se nama čini, pozitivan šok, obraćajući se bezimenom i neznanom izraelskom vojniku: “Ja sam jednostavno / ti / Ja sam tvoja prošlost što progoni / tvoju sadašnjost tvoju budućnost / Ja se borim kao što si ti / Ja ratujem k'o što ratovaše ti / Pružam otpor k'o što si otpor pružao ti / Mogao sam se ugledati na tvoju ustrajnost / samo da mi ne držiš puščanu cijev između očiju”.<sup>16</sup> Ovo govori žrtva genocida potomku žrtava genocida. S druge strane, ni traga mržnji prema okrutnom neprijatelju, naprotiv, tek poziv na prekid začaranog kruga mržnje i osvete: “Ja te ne mrzim / Naprotiv želio bih ti pomoći / da me prestaneš mrziti / i ubijati me / Kažem ti: / Zvuk tvoje mašinke / zaglušio te”. Ipak, na kraju pjesme samo zlokobno i tragično upozorenje:

Jen', dva!  
Ti, ja  
Ja sam tvoja prošlost  
a ti  
ubijajući me  
sebe ubijaš<sup>17</sup>

Pjesma tako implicira jedno suštinsko pitanje za sve nas: kako i zašto dopuštamo da se danas jedan genocid jednog naroda u jednoj zemlji pravda i autorizira genocidom drugog naroda u trećoj zemlji, i gdje nas ta vrtoglava spirala vodi? Nije to čak ni opšti, uobičajeni besmisao rata, bilo kojeg rata (kao da on nije dovoljan!), nego jedna nova dimenzija na koju zasad niko nema adekvatan odgovor.

Veliki broj pjesama uvrštenih u antologiju govori o skršenim snovima i frustriranim željama, te uključuje i žalovanje koje je oduvijek bilo stvar poezije. Uzevši u obzir okolnosti u kojima su pisane ove pjesme, zar se može zamisliti da govore o nečemu drugom? Zar neko misli da ne bi žalovao na njihovom mjestu? Naprotiv,

---

13 Vidjeti Shorouq Mohammed Doghmosh, “J'ai un cœur... et deux mains”, *Gaza : Y a-t-il une vie avant la mort ?*, str. 87 –88.

14 *Gaza : Y a-t-il une vie avant la mort ?*, str. 179.

15 Isto, str. 17.

16 Isto, str. 20–21.

17 Isto, str. 22.

veliki kvalitet ovih pjesničkih tekstova je u tome što su oni pisani kao hrabro suočavanje sa neizdržljivom sadašnjošću i svakodnevnicom, ponekad s gorkom ironijom, ponekad sa razoružavajućom iskrenošću, a to je nešto u čemu bi se mogli prepoznati pisci i spisateljice te čitateljke i čitatelji iz opkoljenog Sarajeva, Bihaća, ili Goražda, kao i u nekim drugim slikama i situacijama iz ove antologije. Tako se Hind Joudeh pita šta to znači biti, kako naslov njene pjesme kaže, “Pjesnikinja u vrijeme rata”: “Šta može dakle da znači biti na sigurnom / u vrijeme rata? / To znači stiditi se / tvog osmijeha / što smo u toplom / tvoje čiste odjeće / tvojih trenutaka dosade / tvog zijevanja / što su tvoji najmiliji još živi / [...] / što se možeš istuširati / kad shvatiš da si još živ / O bože / Ne želim biti pjesnikinja u vrijeme rata”.<sup>18</sup> Sa romantičnim akcentima koji francuske čitatelje možda podsjećaju na Alfonsea Lamartina ili Marceline Desbordes-Valmore, pjesnikinja Shorouq Mohammed Dogmosh traži: “Ostavi mi priliku, o, smrti”, između ostalog “po prvi i zadnji put / da doživim dok sam još živa / samo jednu noć ljubavi”.<sup>19</sup> Ova pjesma, pod naslovom “Samo jedna noć ljubavi” na istom je fonu sa naslovom antologije, stihom al-Barghoutija, “Ima li života prije smrti”. Nije vrijeme to koje mladoj pjesnikinji ne dozvoljava iskusiti ljubav i njena zadovoljstva, već brutalnost ratnih dejstava, koja, čak i ako je odmah ne ubiju ili ne osakate na mjestu, ne dopušta ju normalan život.<sup>20</sup> U drugoj pjesmi, “Ovo nije rat” Doghmosh propituje samu prirodu ratnih dejstava: “Ovaj rat nije rat / Ovaj / ovaj... / (ne nalazim riječ koja bi odgovarala)”.<sup>21</sup> Rijetko se desi kao ovde, da manjak elokvencije i nemogućnost imenovanja govore više od riječi.

Simbolika još jedne pjesme izdvaja se po svojoj univerzalnosti i zanimljivoj cirkulaciji smisla između doslovnog i metaforičkog. Tekst pod naslovom “Golubovi su izgorili” govori o porodičnoj kući i dvorištu u kojem se vrzmaju mačka i golubovi, mladi ljubavnici, kao i mirisi domaće hrane, te majke koje doživaju nestašne dječake: “Ahmad, Mahmoud ili Saleh”. Potom dolazi moment kada je sve sravnjeno sa zemljom i ugljenisano – uključujući i golubove, te s njima bilo kakva ideja mira. Pri tome je posve nebitno to što je ova fiktivna scena zamišljena, jer ona možda i odgovara nekom stvarnom događaju, te svakako korespondira sa itekako stvarnim usudom ogromnog broja kuća i porodica.

---

18 Isto, str. 145–146.

19 Isto, str. 90.

20 Vidjeti Aya Al-Hattab, “In Gaza we’re trapped in an endless maze of waiting – for peace, for the deaths to stop and for our lives to begin again”, u *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2025/dec/26/gaza-trapped-maze-peace-deaths-ceasefire-palestinians>> [posjećeno 7. 1. 2026.]

21 *Gaza : Y a-t-il une vie avant la mort ?*, str. 91.

Kao što napominje Abdellatif Laâbi u svom predgovoru, ovim glasovima ne trebaju naše pseudo-intelektualne analize, naša indignacija nad svime što se tamo događa (“sindikalni minimum naše ljutnje”), kao ni patetični akcenti našeg suosjećanja. Njih treba da se čuje, jer pjesme nisu na kraju krajeva ni posve nemoćne. Laâbi se poziva na velikog anticolonijalnog pjesnika, jednog od osnivača međunarodnog pokreta Crnaštva (fr. *Négritude*), Aiméa Césairea, koji je poeziju smatrao jednim od “čudesnih oružja” uz pomoć kojih se može boriti protiv “virusa mržnje”, podrivati kult sile, te “suprotstaviti se onome što u čovjeku degradira sve ljudsko”.<sup>22</sup>

Ovog ljeta na festivalu *Marché de la poésie (Pijaca poezije)*, koji se održava svake godine u junu na trgu Saint-Sulpice u Parizu, počasni gosti festivala su bili grupa palestinskih pjesnikinja i pjesnika, među kojima i jedna od autorica iz antologije, Hind Joudeh, kao i Abdellatif Laâbi. Tom prilikom je ambasadorica Palestine u Francuskoj Hala Abu Hasira navela da je palestinska poezija izrazito važna kao “forma kulturnog otpora protiv izraelske okupacije”, te da je ona “glas palestinskog naroda, ogledalo njegove egzistencije, način da se sačuva pamćenje te da se odupre zaboravu”.<sup>23</sup> No, rekla je i to da pjesnici vraćaju Palestincima ljudski lik, koji im se stalno pokušava oduzeti, predstavljajući ih kao teroriste i fanatike, što snažno rezonira sa Césaireovom idejom da se poezija može oduprijeti onome što negira ljudsko u čovjeku. Napokon, napomenimo kako ovo nije jedina antologija palestinske poezije objavljena u Francuskoj. Samo ove godine objavljene su još najmanje dvije antologije: Nida Younis je priredila antologiju ženske poezije *Palestina u krhotinama*,<sup>24</sup> te libansko-francuska prevoditeljica Nada Yafi jednu pod naslovom *Neka moja smrt donese nadu*.<sup>25</sup> Tu je također i međunarodna antologija poezije posvećene Palestini, *Polyphonie pour la Palestine : 102 poètes*, koju su priredili Michel Cassir, Metin Cengiz i Emmanuelle Malhappe.<sup>26</sup> No, ni to nije sve, jer su neki/e autori/ice srednje generacije prevedeni/e na francuski jezik. Nida Younis je objavila zbirku *Ne poznajem poeziju*,<sup>27</sup> ali je također i njen prevodilac na francuski Mohamed Kacimi objavio mnoge njene pjesme (ili isječke iz

---

22 Isto, str. 11–12; vidjeti Aimé Césaire, *Les Armes miraculeuses* (Pariz: Gallimard, 1946).

23 Wafa, Palestine News and Info Agency <<https://french.wafa.ps/Pages/Details/233109>> [pristupljeno 26. 12. 2025.]

24 Nida Younes, *Palestine en éclats*, prev. i aut. predgovora Mohamed Kacimi, ilustr. Colette Deblé (Pariz: Al Manar, 2025).

25 Nada Yafi (pr., prev. i aut. predgovora), *Que ma mort apporte l'espoir*, aut. pogovora Karim Kattan (Montreuil: Libertalia, 2025).

26 Michel Cassir, Metin Cengiz i Emmanuelle Malhappe (pr.), *Polyphonie pour la Palestine : 102 poètes* (Pariz: L'Harmattan, 2025).

27 Nida Younis, *Je ne connais pas la poésie*, prev. Mohamed Kacimi (Pariz: Al Manar, 2022).

njih) u uglednom časopisu *Poésie*.<sup>28</sup> Na francuskom su objavljeni ili će to uskoro biti i ostalih troje pjesnika koji su zajedno sa Younis gostovali u Međunarodnom Centru za Poeziju u Marseillu (CIPM): Hind Joudeh, Maya Abu al-Hayyat i Raed Wahesh.<sup>29</sup> Interes za palestinsku poeziju očigledno postoji u Francuskoj, i u stalnom je porastu.

#### LITERATURA

Adnan Yassin (pr.), *Gaza : Y a-t-il une vie avant la mort ? Anthologie de la poésie gazaouie d'aujourd'hui*, prev. Abdellatif Laâbi (Pariz: Points, 2025)

Alareer Refaat, "If I must die': Remembering Palestinian Poet Refaat Alareer", u *You Tube* <<https://www.youtube.com/watch?v=3YwwZhvCw2M>> [pristupljeno 5. 1. 2026.]

Al-Hattab Aya, "In Gaza we're trapped in an endless maze of waiting – for peace, for the deaths to stop and for our lives to begin again", u *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2025/dec/26/gaza-trapped-maze-peace-deaths-ceasefire-palestinians>> [pristupljeno 7. 1. 2026.]

Cassir Michel, Metin Cengiz i Emmanuelle Malhappe (pr.), *Polyphonie pour la Palestine : 102 poètes* (Pariz: L'Harmattan, 2025)

Césaire Aimé, *Les Armes miraculeuses* (Pariz: Gallimard, 1946)

International Association of Genocide Scholars, "Resolution on the Situation in Gaza", u *Genocide Scholars* <<https://genocidescholars.org/wp-content/uploads/2025/08/IAGS-Resolution-on-Gaza-FINAL.pdf>> [pristupljeno 26. 12. 2025.]

Joubert Jean-Louis i dr., *Les littératures francophones depuis 1945* (Pariz: Bordas, 1986)

Laâbi Abdellatif, "The Magazine *Souffles*", u *Laabi.net* <<http://laabi.net/index.php/en/the-magazine-souffles/>> [pristupljeno 5. 1. 2026.]

Laâbi Abdellatiif, *Stablo pjesama: osobna antologija (1992-2012)*, prev. Lea Kovacs (Zagreb: VBZ, 2019)

Međunarodni Centar za Poeziju Marseille (CIPM), u *CIP Marseille* <<https://cipmarseille.fr/chronologie/5108>> [pristupljeno 26. 12. 2025.]

Pieris Mohan, "A genocide is unfolding before our eyes: History will not forgive our inaction", govor pred Generalnom skupštinom UN-a, u *OHCHR* <<https://www.ohchr.org/en/statements-and-speeches/2024/11/genocide-unfolding-our-eyes-history-will-not-forgive-our-inaction>> [pristupljeno 26. 12. 2025.]

Scahill Jeremy, "Netanyahu's War on Truth: Israel's Ruthless Propaganda Campaign to Dehumanize Palestinians", u *The Intercept* <<https://theintercept.com/2024/02/07/gaza-israel-netanyahupropaganda-lies-palestinians/>> [pristupljeno 6. 1. 2026.]

---

28 Nida Younis, "Je ne connais pas la poésie", prev. Mohamed Kacimi, *Poésie*, 175-176 (2021), str. 215–228, dostupno u *CAIRN* <<https://shs.cairn.info/revue-poesie-2021-1-page-215?lang=fr>> [pristupljeno 26. 12. 2025.]

29 Međunarodni Centar za Poeziju Marseille (CIPM) <<https://cipmarseille.fr/chronologie/5108>> [pristupljeno 26. 12. 2025.]

## Kritike, prikazi i osvrti

Wafa, Palestine News and Info Agency <<https://french.wafa.ps/Pages/Details/233109>> [pristupljeno 26. 12. 2025.]

Yafi Nada (pr., prev. i aut. predgovora), *Que ma mort apporte l'espoir*, aut. pogovora Karim Kattan (Montreuil: Libertalia, 2025)

Younis Nida (pr.), *Palestine en éclats* (antologija pjesnikinja iz Palestine), prev. i aut. predgovora Mohamed Kacimi, ilustr. Colette Deblé (Pariz: Al Manar, 2025)

– “Je ne connais pas la poésie”, prev. Mohamed Kacimi, *Poésie*, 175–176 (2021), 215–228; dostupno u *CAIRN* <<https://shs.cairn.info/revue-poesie-2021-1-page-215?lang=fr>> [pristupljeno 26. 12. 2025.]

– *Je ne connais pas la poésie*, prev. Mohamed Kacimi (Pariz: Al Manar, 2022)

## UPUTSTVO AUTORIMA ZA PRIPREMU RUKOPISA

Časopis *Novi Izraz* objavljuje teoretski utemeljene naučne radove prvenstveno o književnosti, ali i o drugim umjetnostima i kulturi, prikaze naučnih i stručnih knjiga iz tih oblasti (naročito stranih), akademske kritike književnih tekstova (pogotovo novijih), te studijske eseje koji pokušavaju pronaći novi model razmišljanja o nekom aktualnom književnom, umjetničkom ili kulturnom problemu u širem društvenom kontekstu. U razmatranje ćemo uzeti i prevode važnijih naučnih radova, odlomaka iz knjiga i akademskih eseja, ali uz njih ćemo tražiti i dokaz da je prevoditelj/prevoditeljica, u slučaju da se radi o tekstovima za koje još vrijedi autorsko pravo, dobio saglasnost nositelja/nositeljice autorskih prava da se taj tekst prevede i objavi.

Časopis prihvata samo radove koji nisu ranije objavljeni niti predani uredništvu nekog drugog časopisa ili izdavača. Ukoliko se autor/ica poziva na vlastite ranije radove, potrebno ih je navesti, kako ne bi došlo do autoplagijarizma. Uz svaki dostavljeni rukopis molimo da autor/autorica priloži potpisanu Izjavu o autorstvu i izvornosti sadržaja rukopisa.

Svi tekstovi, osim naručenih uvoda u temate i kratkih prikaza, nakon uredničkog čitanja bit će dvostruko anonimno recenzirani.

Svi rukopisi koji se pošalju na razmatranje trebaju biti oblikovani po uputama koje slijede. Dužina rukopisa<sup>1</sup> članaka, kritika i eseja je od 25.000 do 40.000 slovnih mjesta sa proredima (dakle, do nekih 15 kartica teksta), ne računajući

---

<sup>1</sup> Redakcija časopisa zadržava pravo da prihvati radove koji izlaze izvan zadatog okvira dužine rukopisa.

fusnote i bibliografiju; dužina prikaza je do 8000 slovnih mjesta. Font je *Times New Roman* 12; i glavni tekst i citati trebaju biti poravnani. Fusnote se unose veličinom slova *Times New Roman* 10, a prored teksta je 1,5.

Obrazac Izjave o autorstvu, kao i detaljnija uputstva za pripremu rukopisa i obrazac za članke, nalaze se na: <http://penbih.ba/2020/10/novi-izraz-uputstvo-autorima/>). Ukoliko želite da vam pošaljemo obrazac za članke, ili imate ikakva dodatna pitanja, molimo da nam se obratite na email adresu Uredništva ([noviizraz@gmail.com](mailto:noviizraz@gmail.com)).

### Struktura članka

Ime i prezime autora ili autorice treba stajati na početku rada i na početku reda, istim fontom koji se koristi za glavni tekst rada, *Times New Roman* 12. Ukoliko autora ima više, ime i prezime svakog daljeg autora ili autorice se stavlja iza zareza, u istom redu.

**Naslov** se piše dva reda ispod imena autora/autorice, centrirano, boldiranim fontom *Times New Roman* 14. Ukoliko je rad nastao u okviru određenog projekta, potrebno je, odmah nakon naslova rada, u fusnoti navesti podatke o nazivu projekta, njegovom rukovodiocu i instituciji koja finansira projekat; izrazi zahvalnosti i komentari daju se također u ovom dijelu rada. (Dužina naslova do 10 riječi)

Dva reda ispod naslova dolazi **apstrakt** (naslovljen na početku reda boldiranim slovima i dvotačkom), koji sadrži uvodna razmatranja o istraživanju, ranija zapažanja o problemu, primijenjene metode, jasne i koncizne rezultate i mišljenje o uticajima i implikacijama otkrića. U apstraktu se nalaze samo najvažniji detalji koji su potrebni za razumijevanje značaja članka, i njegov obim treba biti od 150 do 200 riječi.

**Ključne riječi** (također naslovljene na početku reda boldiranim slovima i dvotačkom) ne trebaju sadržavati riječi iz naslova rada već suštinske riječi koje su izvučene iz sadržaja rada. One se na početku rada navode jedan red ispod apstrakta. (Broj ključnih riječi: 5)

Na kraju članka dolazi popis **literature** (prilikom navođenja koristi se *MHRA* stil).

**Sažetak na stranom jeziku** se piše na kraju rada. Sažetak treba sadržavati naslov rada, kratak opis teme i svrhe rada (od 150 do 200 riječi) i ključne riječi.

Ukoliko se u radu korišteni podnaslovi, oni su uvučeni u pasus i pisani su podebljanim *Times New Roman* 12 fontom.

## Uputstvo autorima za pripremu rukopisa

Kod prikaza i prijevoda neophodno u fusnoti je navesti osnovne bibliografske podatke o prikazanom i/ili prevednom djelu.

Numeraciju stranica, paragrafa ili podnaslova nije potrebno vršiti.

Autori su dužni da dostave lektorisane tekstove.

### Način citiranja

Citate treba stavljati pod navodnike (""). Ako prelazi 3 reda, citat se izdvaja u poseban pasus, bez navodnika, fontom Times New Roman 11, uvučeno za 1 cm. Ako se citiraju rečenice na stranom jeziku, u glavnom tekstu se daje prevod, a u fusnoti original, uvijek sa navodom izvora.

Stil citiranja je MHRA (Modern Humanities Research Association; autori pune upute za citiranje mogu naći ovdje: <http://www.mhra.org.uk/pdf/MHRA-Style-Guide-3rd-Edn.pdf>, str. 58–82), prilagođen našim jezičkim standardima.

Izvori se pri prvom pominjanju u fusnoti navode na sljedeći način:

### Knjige

Ime Prezime autora, *Naslov knjige* (Mjesto izdavanja: Izdavač, godina izdanja), str. -?.

Ime Prezime autora, *Naslov knjige*, prev. Ime Prezime prevoditelja (Mjesto izdavanja: Izdavač, godina izdanja), str. ?.

Ime Prezime autora, *Naslov knjige*, broj tomova arapskim brojevima (Mjesto izdavanja: Izdavač, godina izdanja), tom rimskim brojem, str. -?.

### Poglavlja u knjigama

Ime Prezime autora, "Naslov poglavlja", u *Naslov knjige*, ur. Ime Prezime urednika (Mjesto izdavanja: Izdavač, godina izdanja), str. ?–? (str. ?).

### Članci u naučnim časopisima:

Ime Prezime autora, "Naslov članka", *Ime časopisa*, broj časopisa (godina), ?–? (str. ?).

### **Neobjavljeni diplomski radovi, magistarske i doktorske disertacije:**

Ime Prezime autora, "Naslov teze" (neobjavljena doktorska/magistarska/diplomska teza, Ime univerziteta, godina odbrane), str. ?.

### **Izvori na internetu:**

Ime Prezime autora, "Naslov članka", u *Naslov stranice*

<<http://www.adresastranice>> [pristupljeno dan.mjeseć. godina.]

**Pri kasnijem citiranju već pomenutog izvora**, on se u fusnoti navodi ovako:

Prezime autora, str. ?.

Ako je navedeno više izvora istog autora, između prezimena i broja stranice se dodaje i skraćena verzija naslova (npr. Lešić, *Pripovjedači*, str. 10). Ukoliko više autora dijeli isto prezime, iza prezimena se dodaje i inicijal imena (Lešić, J., str. 89).

### **Literatura:**

Na kraju rada, naslovljeno podebljanim fontom Times New Roman 12 (kao gore), navodi se literatura, abecednim redom po prezimenu autora, prvog urednika zbornika, ili naslova anonimnog izvora, po sljedećoj logici i formatu:

Prezime Ime autora, *Naslov knjige* (Mjesto izdavanja: Izdavač, godina izdanja)

Prezime Ime autora, *Naslov knjige*, prev. Ime Prezime prevoditelja (Mjesto izdavanja: Izdavač, godina izdanja)

Prezime Ime autora, *Naslov knjige*, broj tomova arapskim brojevima (Mjesto izdavanja: Izdavač, godina izdanja)

Prezime Ime autora, "Naslov poglavlja", u *Naslov knjige*, ur. Ime Prezime urednika (Mjesto izdavanja: Izdavač, godina izdanja), str. ?-?

Prezime Ime autora, "Naslov članka", *Ime časopisa*, broj časopisa (godina), ?-?

Prezime Ime autora, "Naslov teze" (neobjavljena doktorska/magistarska/diplomska teza, Ime univerziteta, godina odbrane)

Prezime Ime autora, "Naslov članka", u *Naslov stranice*

<<http://www.adresastranice>> [pristupljeno dan.mjeseć. godina.]

Dakle: isti redoslijed i interpunkcija kao u fusnoti, osim što ime prezime autora ili prvog urednika ide na prvo mjesto, praćeno zarezom.

**Uredništvo časopisa *Novi Izraz***

## SPISAK RECENZENATA

U dvobroju 99-100 *Novog izraza* svi tekstovi objavljeni u rubrici "Članci" prošli su dvostruku anonimnu recenziju. Uredništvo se iskreno zahvaljuje recenzenticama i recenzentima na saradnji.

Aleksandra Izgarjan, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu  
Mirela Boloban, Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet  
Ajla Demiragić, Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet  
Radana Lukajić, Filološki fakultet Univerziteta u Banjoj Luci  
Faruk Bajraktarević, Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet  
Lejla Mulalić, Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet  
Nina Alihodžić-Hadžialić, Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet  
Biljana Oklopčić, Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku  
Tatjana Bijelić, Filološki fakultet Univerziteta u Banjoj Luci  
Andrea Lešić, Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

## Contents

### ARTICLES

- Sanja Kobilj Čuić: Intertextual traces and female subjectivity in the war in Elsa Morante's *History* and Jasmina Musabegović's *Skretnice* ..... 3
- Sanita Delić: Shaping Reality in the Digital Age in *Bleeding Edge* by Thomas Pynchon ..... 18
- Nina Alihodžić-Hadžialić and Elvedina Kahrić: *Frankenstein* as an Early Critique of Posthumanism: At the Crossroads of Symbols of Resistance, Contemporary Philosophy of the Body, and the (Non)Identity of Otherness ..... 31
- Stana Tadić Pantić: The concepts of power and surveillance in the short story "The magical circle of cards" by Danilo Kiš ..... 56

### ESSAYS

- Nikola Tutek: Ethel Wilson's "The Birds" as a Short Thematic Catalogue of Canadian Anglophone Short Story ..... 69
- Midhat Ajanović Ajan: Ps there such a thing as an abstract comic? From abstraction to the abstract and back in comics ..... 84

### REVIEWS

- Selma Raljević: Anthology in movement ..... 107
- Vedran Čatović: Space, time and the art of storytelling in works of, Joyce and Anderson ..... 119
- Ivan Šunjić: Exploring the poetic hyperbole: a contribution to stilistics and lyric theory ..... 122
- Ivan Radeljković: Voices of palestinian poets from the Gaza strip ..... 128
- Instructions for authors ..... 135
- Reviewers ..... 139

## Sadržaj

### ČLANCI

Sanja Kobilj Ćuić:	Intertekstualni tragovi i ženska subjektivnost u ratu: <i>Istorija</i> Else Morante i <i>Skretnice</i> Jasmine Musabegović..	3
Sanita Delić:	Oblikovanje stvarnosti u digitalnom dobu u <i>Probnoj fazi</i> Thomasa Pynchona .....	18
Nina Alihodžić-Hadžialić i Elvedina Kahrić:	<i>Frankenstein</i> kao rana kritika posthumanizma: na razmeđu simbola otpora, savremene filozofije tijela i (ne)identiteta Drugosti .....	31
Stana Tadić Pantić:	Moć i nadzor u priči “Magijsko kruženje karata” Danila Kiša .....	56

### ESEJI

Nikola Tutek:	“Ptice” (“The Birds”) spisateljice Ethel Wilson kao kratki tematski repetitorij kanadske anglofone kratke priče .....	69
Midhat Ajanović Ajan:	Postoji li apstraktni strip? Od apstrahiranja do apstraktnog u stripu i natrag .....	84

### KRITIKE, PRIKAZI I OSVRTI

Selma Rajević:	Antologija u pokretu.....	107
Vedran Ćatović:	Prostor, vrijeme i umijeće pripovijedanja u djelima Joycea i Andersona .....	119
Ivan Šunjić:	Istraživanje poetske hiperbole: doprinos regionalnoj stilistici i teoriji lirike .....	122
Ivan Radeljković:	Glasovi palestinskih pjesnikinja i pjesnika iz Gaze ...	128
Uputstvo autorima za pripremu tekstova.....		135
Spisak recenzenata .....		139



ISSN 1512-5335



9 771 512 153 3003