

Јелена Милинковић

Институт за књижевност и уметност, Београд

ПЕРСЕПОЛИС: ДЕВОЈАЧКИ РОМАН¹

Апстракт: У овој студији анализираћу графички роман *Персеполис* (2000, 2004) иранске ауторке Марџан Сатрапи. Анализа полази од тезе да је реч о тексту који припада великом корпусу романа о одрастању (*Bildungsroman*), а уже његовој (под) врсти – роману о буђењу (*awaking novels*) односно девојачком роману. Тематско-сижејне линије *Персеполиса* тичу се два нивоа: 1) одрастање девојчице Марџан и 2) промене иранског друштва. Два приказана поља се нужно и интензивно укрштају, не само због начелне условљености приватног и јавног већ и због критичке тематизације религијско-идеолошког контекста Исламске револуције. Радикално тумачење исламске идеологије на државном нивоу и још радикалнија конкретна примена артикулисаних постулата пресудно су утицали на приватност и свакодневни живот, а посебно је био репресиван однос према женама. Такве друштвене прилике су учиниле да лични развој, девојаштво и сазревање буду кључно дефинисани прописима и тзв. јавним политикама. Приказујући кључне формативне (адолесцентске) моменте и посебно школовање једне девојчице у оваквом окружењу, ауторка је дала интензивну слику иранског друштва и написала врхунски (ангажован) текст. Иако писан и цртан као графички, *Персеполис* има већину одлика класичног романа о одрастању, што омогућава његово тумачење са ужекњижевних позиција, док његови централни елементи омогућавају интерпретацију са феминистичких позиција. Због тога ће у анализи посебна пажња бити усмерена на однос рода и жанра – испитаће се у којој мери је позиционирање главне јунакиње у средиште и тежиште текста (и цртежа), чију централну позицију учвршћује и приповедање у првом лицу, условило и остале текстуалне елементе.

Кључне речи: Марџан Сатрапи, *Персеполис*, графички роман, девојачки роман, однос рода и жанра

Приповест о породици и приповест о друштву су једно те исто.

Ани Ерно

Формално писана и цртана као стрип, књига *Персеполис* ауторке Марџан Сатрапи (Marjane Satrapi) у овој студији посматра се као графичка новела (*graphic novel*) и као девојачки роман. За прецизнију класификацију унутар корпуса стрипова (*comics*) користићу термин графичка новела односно графички роман, уместо обухватног термина стрип,² јер развијена

1 * Овај рад је настао у оквиру рада одељења *Периодика у историји српске књижевности и културе* и у оквиру пројекта „АРСФИД – Историја и идентитет уметнице у српској модерној уметности – креирање извора за научну и уметничку транспозицију“ бр. 1010, који финансира Фонд за науку (програм „Идентитети“).

2 Марџан Сатрапи *Персеполис* назива стрипом. Једна од проучаватељки графичких новела и *Персепо-*

нарација и други елементи *Персеполиса* дозвољавају привилеговање овог термина. Такође, приликом тумачења ове књиге применићу методологију анализе књижевног текста, са ослонцем на одликама (девојачког) романа, што ће подразумевати херменеутички фокус на оне елементе који су условно конститутивни у тумачењу ове књижевне врсте, међу којима су најзначајнији наратија и главна јунакиња као њена носитељка.

Графички и девојачки роман

Појам графичка новела (*graphic novel*)³ преузет је из енглеског језика, док је девојачки роман домаћа синтагма која се усталила у тумачењима српске женске књижевности у последњих десетак година. Оба термина означавају подврсте њима надређених корпуса дела – графичка новела је подврста стрипа, док је девојачки роман подврста најшире схваћеног билдунгсромана, односно романа о образовању.

Оба термина су новијег датума, али су и дела на која се односе релативно скоро, пре свега неколико деценија, ушла у фокус академских истраживања. Истраживач графичких новела А. Хешер (Achim Hesch) наводи да се академско интересовање за стрипове јавило током 90-их година прошлог века (Hesch 2016: 30). Такође, интересовање за корпус женских романа у српској науци о књижевности интензивирало се од почетка 2000-их, да би од 2010. године дошло до квалитативног и квантитативног проширења и раста поља академских студија које се баве овим темама. У оба случаја налазимо се на релативно новом терену када је о академским истраживањима реч.

Родоначелником жанра графичке новеле сматра се култни стрип Арта Шпигелмана (Art Spiegelman) *Маус* (1991). С. Табачник (Stephen Tabachnick) наводи да се графички романи најпре издвајају својим физичким карактеристикама, односно да су обимни као обичне књиге прозе и да су штампани на бољем папиру и бољим мастилом од уобичајеног стрипа. Такође, иако се називају графичким „романима“, имплицирајући да се базирају на фикцији, термин графички роман не укључује само фикцију, односно не бави се искључиво измишљеним и измаштаним стварима, већ се у њима често тематизују озбиљна нефикционална историјска и политичка питања. Такође, С. Табачник истиче да су графички романи често аутобиографски или биографски (Tabachnick 2017).⁴ Дискутујући о карактеристикама графичких новела, Хешер наводи да се овај тип стрипа пре назива форматом (а не подтипом) који има одређена обележја. Најчешће навођене карактеристике графичких новела су: дужина, тематско јединство, озбиљ-

лиса овакву термилошку преференцију објашњава тиме што ауторка „не жели да направи било какав уметнички рад који би био разумљив искључиво елити“ (Kyer 2010: 3).

3 У студији ће се графичка новела и графички роман користити као синонимни термини.

4 Табачник истиче да графичке новеле не креирају суперхероје, за разлику од стрипа. А у случају да је ипак суперхерој главни јунак, он није обичан суперхерој већ је психолошки комплекснији, често неуротик и самозапитан. Као пример оваквог јунака Табачник наводи Милеровог Бетмена као *Мрачног витеза* (Tabachnick 2017: 59).

ност и аутентичност теме, аутобиографска заснованост, блискост ликовног израза цртаном филму, примарна оријентација на одрасле, сложеност текста. Хешер упозорава да би сваку од ових дистинктивних категорија, називајући их *buzz words*, требало узети са резервом, те да се свака од њих може довести у питање (Hescher 2016).⁵ Када је о дужини реч, подразумева се да је графичка новела дужа од просечног стрипа (32–38 страна), те да је другачија серијализација или да је уопште нема. За графичке новеле може бити карактеристично да су најпре излазиле у деловима да би на крају биле обједињене у књигу, што је случај и са *Персейполисом*. Међутим, без обзира на начелну упитност ових атрибутива, те на њихову недовољну прецизност, све наведене карактеристике могу се приписати *Персейполису*. Такође, већина ових одлика су управо те које *Персейполис* и текстове попут њега приближавају роману, а удаљавају од (класичног) стрипа.⁶

Други термин важан за овај оглед јесте *девојачки роман*, који представља домаћу варијанту термина *awakening novels*⁷ (Rosowski) односно подваријанту општег термина билдунгсроман.⁸ Расправе о роману о образовању започеле су 70-их година 20. века под утицајем феминистичког покрета. Једна од важних гинокритичких интервенција у систему књижевних жанрова и врста јесте именовање текстова/романа који тематизују одрастање, образовање и сазревање јунакиње, а не јунака. С обзиром на то да је услед друштвених околности и другачијих законских регулатива и подразумеваних/ускраћених права и слобода одрастање девојчица било другачије од одрастања њихових мушких вршњака, и књижевна дела која обрађују ову тематику знатно се разликују. Разлике су толико бројне и сложене да је било потребно дефинисати нову (под)врсту, односно *обновити*

5 Пишући о општим карактеристикама стрипа и графичке новеле, те о међуодносу њихових основних елемената, Данкан и Смит наводе да постоје четири основна елемента стрипа/графичке новеле и да су то панел, секвенца, страница и нарација (Duncan, Smith 2017). Панел подразумева најмању јединицу стрипа, која се налази унутар једног оквира (*frame*). Секвенца је наредни ниво који подразумева повезивање панела у једну значењску целину. Између панела се налазе празнине/процепи (*gutter*) – белине на страници између панела. Наредни ниво је страница – свака физичка страница стрипа је јединица за себе. Последњи ниво је нарација, односно начин причања приче који је у графичким новелама врло развијен и који се према Данкану и Смиту базира на још у антици дефинисаним категоријама драмске радње: протагониста, почетак сукоба (који подразумева промену дотадашње уобичајене рутине), заплет, врхунац/климакс и расплет (protagonist, the spark, escalation, climax, and denouement). Такође, о елементима стрипа McCloud 1994 и Groensteen, Miller 2013.

6 У светлу новијих истраживања и популарности аутофикције као жанра, у тумачење графичких новела попут *Мауса* или *Персейполиса* могао би се увести и термин аутофикције јер је реч о текстовима који су у основи аутобиографски, али нису документарни већ су фикционализовани.

7 Поред термина *роман о буђењу* у науци се срећу термини *роман о самоспознаји*, *женски образовни роман* и др.

8 Према општој дефиницији, термин билдунгсроман је синониман термину роман о образовању (Bildung, нем. = образовање) и означава роман у коме се духовни развој јунака приказује путем учења и животног искуства и прати га од детињства до доба када његова личност достигне одређено образовање и оспособи се да испуњава моралне захтеве према себи и друштву. Корени овог жанра налазе се још у делима античке књижевности, да би свој модерни облик роман о образовању добио са Гетеовим романом *Године учења Вилхелма Мајстера*. Кроз историју модерног романа опстојавале су различите жанровске верзије и варијанте овог романеског облика. О билдунгсроману: Moretti 2000, Moretti 2000a, Majls 2000, Bajazetov-Vučen 2000, Brajović 2017.

и *редефинисати* класичан роман о образовању. Нина Сирковић систематизује варијације и промене у терминологији и значењу женских романа о образовању наводећи концепте Рите Фелски (Rita Felski), Елен Морган (Ellen Morgan), Сузан Росовски (Susan Rosowski), Естер Лабовиц (Esther Kleinbord Labovitz) и других ауторки/гинокритичарки (Sirković 2011). Без обзира на различите нијансе у тумачењу, као и на различита именовања, кључна дистинкција између класичног романа о образовању и његове варијанте коју потписује ауторка јесте гиноцентрираност како ауторства, тако и текста: елементи наратива и испричане приче гравитирају ка јунакињи и процесу њене самоспознаје и саморазвоја. Роман о буђењу, женски образовни роман, нужно поседује сличности са класичним романом о образовању, али су кључне разлике. Сузан Росовски, која је понудила једну од најутицајнијих концепција ове подврсте, осим сличности (развојни пут, друштвене препреке, сазревање), истиче суштинску разлику: јунакиња романа о буђењу унутрашњим поривима (а не примарно под утицајем спољашњих околности) долази до самоспознаје и сазнања да је живот жене тежак или често немогућ. Сузан Росовски тај развој назива „спознаја граница” (*an awakening to limitations*) (према Sirković 2011).

У српској науци о књижевности пак искристалисао се термин *девојачки роман*. И као што је Сузан Росовски термин *роман о буђењу* фиксирала инспирисана литерарним предлошком, књигом Кејт Шопен (Kate Chopin) *Буђење* (1899), тако је и домаћа варијанта термина смишљена према роману предлошку, *Девојачком роману* (1889) Драге Гавриловић, који не само да је први роман на српском језику који је написала једна жена већ је, попут *Буђења*, постао родоначелник жанра.⁹ Девојачки роман је термилошки погодна синтагма која може да наткрили немали корпус романа које су писале жене и који су структурирани тако да се сви елементи текста централизују око главне јунакиње и њеног *животног пута*. Анализирајући један од девојачких романа друге половине 20. века, Жарка Свирчев систематизује термилошке аспекте овог појма и објашњава зашто привилегује термин девојачки роман уместо (делимично) синонимних термина женски билдунгсроман, роман о самоспознаји (*the self-conscious novel*), роман о буђењу (*the novel of awakening*). Она пише:

Под девојачким романом подразумевам роман који потписује жена и који тематизује *постајање женом*. Његови поетички топови су женска наративна перспектива, побуђена јунакиња, драматично искуство и спознаје које преобликују јунакињин поглед на свет, конфликтан однос са породицом, нарочито трауматичан однос са мајком или бар однос прожет одсуством комуникације, непостојање еманципаторских идентификационих модела за јунакињу која одраста и сазрева у патријархалном друштву, сукобљавање са обичајним и формалним институцијама и критички однос према ауторитетима знања и моћи (често артикулисано преко мотива *читаелке која се буни*), трауматично љубавно и сексуално искуство као формативно, те прихватање или негирање брака као граничне ситуације у процесу сазревања младе жене (Свирчев 2022: 489).

⁹ Упутно је уочити и временску сродност ова два текста, те њихову лоцираност унутар једне деценије. *Девојачки роман* је излазио у часопису *Јавор* током 1889. године, док је роман Кејт Шопен објављен 1899. године.

Даље се додатно прецизира дистинкција девојачког романа и сродних термина: „Оно што је кључно за девојачки роман, што му је дистинктивно обележје у односу на друге наведене жанрове који тематизују одрастање и сазревање жене, јесте снажно утемељење у еманципаторском (феминистичком) дискурсу.” (Исто: 489).

Синтагма девојачки роман врло прецизно описује врсту романа на коју се односи, а додатно је погодна јер указује на дијалектику рода (девојка) и жанра (роман).

Феномен Персейолис

Персеполис је графичка новела коју је написала иранска ауторка Марђан Сатрапи на француском језику, четири године након што је напустила Иран и преселила се трајно у Француску. *Персеполис* је изворно објављиван од 2000. до 2004. године. Састоји се из четири дела који су обично распоређени у две целине: *Персеполис 1* и *Персеполис 2*. *Персеполис* је у Србији најпре издат у четири појединачне књиге у издању Фабрике књига 2006–2008, у преводу Славице Милетић. Затим је 2019. године Чаробна књига објавила сва четири дела (у истом преводу) у једној књизи. Након успеха књиге направљен је и анимирани филм, који је такође, у сарадњи са Венсаном Пароноом (Vincent Paronnaud), креирала Марђан Сатрапи (2007) и који је награђен на фестивалу у Кану.

Тема ове графичке новеле је одрастање девојчице и њено стасавање од детињства преко пубертета и тинејџерског доба до одрасле жене. Књига је заснована на животу ауторке и у највећем делу је аутобиографска. Поред тога што је тема *Персеполиса* девојка у граду, односно одрастање градске девојчице, његова специфичност је у томе што се ово одрастање догађа у Техерану, главном граду Ирана, и то након промене друштвеног уређења, односно након Исламске револуције, током трансформације секуларног друштва у теократску државу, и током Ирачко-иранског рата, једног од најбруталнијих ратова након 1945. године. Због оваквог хронотопа и због приказаних друштвенополитичких догађаја *Персеполис* се често тумачи и као књига о трауми (Chute 2008 и Chute 2010) и самерава се са другим графичким новелама сличног тематског опуса, попут већ поменутог *Мауса* Арта Шпигелмана, где се обликује логорско искуство, или графичке новеле *Епилептичар / Успон великог зла* Давида Б. (Pierre-François David Beauchard), где се описује живот са епилепсијом. *Персеполис* је постигао изузетан успех у Европи и свету и инспирисао је и покренуо читав талас стрипова / графичких новела, а посебно је утицао на умножавање овог типа књига на Средњем истоку (Reys-Chikuma, Ben Lazreg 2017).

Након издања на француском убрзо је преведен на низ европских и светских језика.¹⁰ Марђан Сатрапи је постала „звезда”, а *Персеполис* је по-

¹⁰ Хилари Шут наводи да је *Персеполис* убрзо након објављивања у Француској преведен на енглески језик, а да је затим у годинама које су уследиле преведен на 25 језика. Такође, наводи да се у Америци *Персеполис* налази у преко 250 универзитетских силабуса (Chute 2010: 137).

стао интернационални *бестселер*, док се о ауторки и њеној књизи говори као о „феномену” (Chute 2010: 136), о чему сведоче бројни интервјуи и гостовања након објављивања књиге, и интересовање које траје и наредних година. Међутим, у Ирану је књига била игнорисана, званичан превод на фарси није постојао, а текст је био доступан само на црном тржишту и у незваничном преводу. Игнорисање се наставило док није емитован и филм – тада је власт изразила негодовање.¹¹

Нараторка: глас девојчице / визура жене

Нарација у *Персеполису* је родно детерминисана, приповедачица је Марђи, коју упознајемо као дете, девојчицу, и она је алтер его / аватар ауторке Марђан Сатрапи. Током четири дела графичке новеле Марђи ће пред очима читатељки/читатеља расти и на крају *Персеполиса* она је двадесетпетогодишњакиња. Иако је приповедање аутобиографско, између нараторке и ауторке постоји дистанца: наратију води дете, а не одрасла жена. Односно, ауторка помоћу дејег гласа, а не ретроспективног приповедања одрасле особе која се *присећа*, транспонује сопствено искуство тако да оно делује као да се изнова проживљава. Дакле, *Персеполис* се наизглед не приповеда са становишта свезања, већ је остављен утисак непосредног хронолошког сведочанства о догађајима који се паралелно и истовремено развијају пред очима девојчице Марђи и гледалаца/читалаца ове графичке новеле.¹² Иако изгледа да Марђи приповеда догађаје хронолошки, реч је о ретроспективном причању о сопственом животу, односно непосредна наратија девојчице је све време прожета погледом одрасле жене на протекле догађаје из сопственог живота. Ауторка, настоји да приповеда тако да Марђи, њена јунакиња, нема знања о догађајима који ће уследити – Марђи не зна шта ће се догодити након одређеног тренутка, али Марђан Сатрапи зна. Ово поигравање са (не)посредношћу, хронологијом и ретроспективношћу очито је у истоименом филму, који је структуриран као нараторкино сећање (Naghbi 2011). Међутим, у самом стрипу оно није директно видљиво, већ је индиректно присутно. Л. Гилмор (Leigh Gilmore) примећује да читаоци аутобиографије која као тему има детињство поседују знање да је тај текст креирала одрасла особа, те да одрасли аутор аутобиографије зна више од онога што дете својом наратијом приказује. Међутим, Марђан Сатрапи, сматра Гилмор, не приписује детету наратору ограничене капацитете приликом уобличавања сопствених искустава. Уместо тога, она изазива читаоце да прихвате акт сведочења као динамичку позицију (Gilmore 2011: 162).

11 Зоран Ђукановић наводи: „Официјелни протести теократске државе уследили су тек када је *Персеполис* постао анимирани филм и у мају на Канском фестивалу освојио Награду жирија” (Ђукановић 2007).

12 Често је ликовност односно цртеж *Персеполиса* дефинисан као наиван, а повезиван је управо са овом дејом перспективом. Цртеж у *Персеполису* је наизглед једноставан, рађен у црно-белој техници. Хилари Шут проналази изворне утицаје за овакву ликовност у персијској минијатури, али првенствено у европској авангарди и црно-белом филму (Chute 2010: 145).

На динамици нараторолошке перспективе, односно на тензији између нараторке, одрасле жене, ауторске инстанце, с једне стране и детета, младе девојке, с друге, почива читав *Персеполис*. Ауторка Сатрапи одабира да нам нараторка Марђи исприповеда одређене догађаје на одређени начин, по осмишљеном редоследу који се базира на узрочно-последичним везама које структурирају наратију, чиме се управо постиже „реинтерпретација прошлости у садашњости” (Naghibi 2011: 169). Л. Гилмор се фокусира на одлике нараторке и истиче да деџе сведочанство у *Персеполису* „нуди фигуру кроз коју може да се истражи однос између историјских јавних догађаја и личног искуства” (Gilmore 2011: 159). Креирањем девојчице, која је сведок-приповедач, Марђан Сатрапи, сматра Гилмор, ступа на сцену родно одређеног детињства и то јој омогућава да разјасни однос приватних и породичних искустава трауме унутар јавних/друштвених/политичких преокрета са којима су интимна искуства повезана. Природа Марђиног сведочења, иако је махом утемељена у личној трауми, која је дата на обрисима историјских догађаја, све време оспорава претпоставку да су спознајни капацитети у детињству ограничени и таква је да потврђује да је период *одрасћања/сазревања/иосијајања* адекватно време за сведочење (Исто). Привилеговање младости је карактеристика образовних романа, који представљају нову парадигму, управо зато што младост виде као најзначајнији део живота. У овим романима младост је постављена у центар наратива и управо она постаје неопходан и довољан услов, односно елемент који дефинише јунаке ових књига (Moretti 2000).

Како је унутар корпуса графичких романа знатан број оних који су аутобиографски засновани, посебну нишу истраживања чине аутори који интерпретирају овај тип графичких новела залажући се за увођење подтипа *графички мемоари* (Kyler 2010, Chaney 2011). Тумачећи аутобиографски засноване графичке новеле, Керолин Кајлер (Carolyn Kyler) залаже се за издвајање читаве подврсте *графичких мемоара*, који нису само стрипови са другачијом темом или аутобиографија у другом медију већ одвојени жанр-медиј који својим одликама омогућава специфично истраживање животних наратива (Kyler 2010). Иако је ауторка *Персеполиса* у различитим интервјуима често говорила о томе да је, и поред упоришта у њеном животу, ово дело фикција, самим тим што су цртањем и писањем догађаји из њеног живота преосмишљени и литераризовани, а нису документарни текст, роман је недвосмислено заснован на аутобиографским чињеницама и представља *мапирање живота* (Kyler) карактеристично за графичке мемоаре. К. Кајлер истиче њихову интерактивност, што је у складу и са другим тумачима графичких новела који говоре о интердискурзивности која се базира на односу слике и текста.¹³

13 М. Сатрапи је, такође, говорила о слојевитости стрипа као медија: „Стрип је једини медиј на целом свету где може да се користи слика плус писање плус имагинација, плус да сте активни док читате. Када гледате филм у биоскопу, ви сте пасивни. Све вам долази. Када читате стрип, морате да замислите шта се догодило између два панела. Зато сте активни, узимате учешћа док читате причу. То је једини медиј који користи слику на тај начин. За мене стрип има само погодности” (Root 2007: 150).

Комбинација жанра аутобиографије са стрипом интегрише две најстарије форме причања приче у људској историји – слику и личну историју – што захтева нове начине читања и гледања. Читање графичких мемоара захтева пажњу на визуелном аспекту, на начину на који је књига дизајнирана, али и на резонирању односа и тензија између текста и слике, обрасца аутобиографије и начина на који су животи мапирани (Kyler 2010: 2).

Због своје интерактивности графички мемоари су, сматра К. Кајлер, упоредиви са мапама, и отуда се може говорити о мапирању живота:

Графички мемоари, као и мапе, садрже и речи и слике и морају бити гледани и читани интерактивно. Графички мемоари су обоје, они садрже мапе и сами су мапе, стварајући везе у вишеструким димензијама између аутора и наратора, између карактера, и између светова. И као и мапе, графички мемоари укључују многе празнине и размаке, приморавајући гледаатеља-читаоца да усмерава наратив и креира значење (Исто: 4).

Марђан Сатрапи је кроз четири дела *Персеполиса* интердискурзивно и интерактивно мапирала око петнаест година сопственог живота, од десете године до тренутка дефинитивног напуштања Ирана. На тој мапи уписане су и учртане кључне тачке личног формативног периода *постајања уметником*, али и кључне тачке друштвенополитичке историје Ирана током 80-их и 90-их година прошлог века.

Портрет уметнице у детињству

Први део књиге посвећен је раном детињству и првим годинама Марђиног школовања – овде је дат *портрет уметнице као дете* (Chute 2010: 141). У овом делу догађају се најрадикалније промене у начину живота људи у Техерану и целом Ирану, а посебно у начину живота жена. Читав први део је Марђин покушај да разуме нову етику и нову естетику која настаје пред њеним очима. *Персеполис* због своје хронотопизације и друштвеног контекста све време приказује однос личног и друштвеног, односно личног и политичког. Хилари Шут (Hillary Chute) истиче да су централне теме већине женских текстова „аутобиографско истраживање детињства, тела и (трауматичног) секса”, те да се ове теме најчешће разумеју као приватне, односно као „индивидуални топоси” (Chute 2008). Међутим, овде су управо ове теме сагледане у сталној тензији са јавним јер су Исламска револуција у Ирану и успостављање теократске државе инсталирали строгу контролу и радикалан надзор политичког над индивидуалним, јавног над приватним.

Наслов првог поглавља, „Марама”, симболички слика овај спој јер Марђан Сатрапи управо преко прописа који регулишу облачење, а чији је најрепрезентативнији део захтев да жене буду забрањене, најинтензивније илуструје опресивност друштвенополитичког уређења које је успостављено након Исламске револуције. У првом поглављу, у првом панелу, главна јунакиња – десетогодишња девојчица – обраћа нам се и каже: „Ово сам

ја кад сам имала 10 година. То је било 1980” (7).¹⁴ Гледалац/читалац овде види девојчицу са марамом како скрштених руку седи за столом. Година 1980. је прва година када је постало обавезно ношење мараме у школи, што се каже неколико панела даље. На самом почетку схватамо да прича не стартује случајно тада, већ да је за њено отварање узет тренутак у коме је успостављена радикална контрола над животом девојчица.

Одмах поред портрета нараторке, у другом панелу нацртане су девојчице различитих израза лица а истовременог спољашњег изгледа како седе у једном непрекидном низу, и где нам јунакиња саопштава да је она та чији се само део мараме види на слици. Слика истовремено приказује и присуство и одсуство: „А ово је фотографија мог разреда. Ја седим на левом крају, па ме зато не видите, слева-надесно: Голназ, Махшид, Нарине, Мина” (7). Све девојчице на школској фотографији изгледају као реплика једна друге. Оваквим уводом Марђан Сатрапи настоји да укаже на то да њено лично није само њено лично, већ је лично свих иранских девојчица, девојака, жена. Ово ће се, наравно, током наратије доводити у питање и преосмишљавати, посебно када се „у игру” уведе свест о класним разликама, након чега ће се испоставити да разлике постоје, те да се оно *лично* које припада средњој класи ипак налази у бољем положају од *личног* из сиромашнијих слојева друштва. Ипак, комбинацијом наслова и поставком прва два панела истовремено се отвара и интимна и епска прича коју ће нам нараторка на наредних 350 страна причати сликом и текстом. Марђан Сатрапи тако сугерише да оно што ће Марђи искусити није својствено само њој, те да ће низ догађаја у њеном животу бити директно и непосредно условљен наредбама и забранама које долазе *одозго*, директно од власти, као што ће то бити случај и са осталим грађанима и грађанкама Ирана.

Такође, узимањем мараме као симбола/метафоре/метонимије опресивности иранске државе Марђан Сатрапи своју причу додатно родно утемељује. Иако су опресију трепели и мушкарци, она је била радикалнија, детаљније и маштовитије осмишљена у мерама за контролу женског понашања. У једном од интервјуа ауторка каже да је она писала о женама и из перспективе жена зато што је сама жена, али да је овде превасходно реч о хуманистичкој перспективи, а не о женској.¹⁵ Ипак, без обзира на преференције саме ауторке према именовању, не може се пренебрегнути родни аспект текста, посебно што се и у самој књижи, не тако ретко, положај жена пореди с положајем мушкараца.

У првом делу *Персеполиса* хронолошки се прати Марђин живот до Ирачко-иранског рата. Овде је значајан простор посвећен утицају књига и лектире на јунакињин живот, што је битна одлика образовног и девојачког романа. Од почетне посвећености религији и жеље да буде пророк, у судару са трагичним догађајима, Марђи ће драматично раскинути с Богом и окренути се књигама. У овом делу Марђан Сатрапи не само да гради лик девојчице Марђи већ врло прецизно конструише лик *читатељке* Марђи. И то не било какве читатељке већ *побуњене*, оне која преиспитује прочитано и

14 Сви цитати из стрипа се наводе према издању: Satrapi 2019. У заградама иза преузетог текста наводи се само број стране.

15 https://www.youtube.com/watch?v=v9onZpQix_w

оне која чита књиге изван надзора, односно оне која је далеко од формалног програма у школи. У најранијим годинама Марђиног читалачког стажа неформално образовање се испоставља пресудније од оног формалног. Најранији јунаци читатељке Марђи су Декарт, Маркс и Бог, где се, како наратија одмиче, Бог и Маркс све више конфронтирају. Марђи врло прецизно именује своје читалачко искуство. Након што су јој испричали породичну историју која је уско повезана и са историјским и са политичким догађајима, она закључује следеће: „Тада сам схватила да ништа не знам. Прочитала сам све књиге које сам могла” (36). Такође, у конфронтацији Маркса и Бога Маркс све више задобија Марђино поверење, па је цртеж на коме су приказана лица и једног и другог како се гледају пропраћен духовитом опаском: „Било је забавно видети колико Бог и Маркс личе. Мада је Маркс мало куштравији” (17). Одмах након овог цртежа следи панел где је представљен разговор Марђи и Бога, који ју је „упркос свему [...] повремено посећивао” (17), у коме Бог схвата да она више не жели да буде пророк, док Марђи не жели да разговара о тој теми.

Конечан раскид са Богом је прво значајно обликотворно искуство у сазревању и одрастању Марђи, а догађа се након драматичног искуства смрти стрица Ануша.¹⁶ Упознавање револуционара, комунисте, политичког заробљеника Ануша за Марђи је била прва лична велика животна прекретница. О искуству са Анушем Марђи експлицира: „Анушев боравак за мене је био период заноса. Слушала сам прворазредне политичке расправе” (66). У њеном *постајању женом* ово је једно од кључних формативних искустава, али су приче које је слушала од стрица биле пресудне и у Марђином *постајању ауторком*. Разговори са Анушом хранили су Марђину интелектуалну радозналост. Међутим, једном приликом Ануш управо инсистира на незаборављању (Chute 2010: 143) и изговара: „Све ти ово причам зато што је важно да знаш. Породично сећање не сме да нестане. Чак и ако ти то не пада лако. Чак и ако не схваташ све” (64). Овим Марђи постаје чуварка породичне историје, коју њени вршњаци, када им је прича, разумеју као бунцање (65), али коју читалац/гледалац *Персеполиса* схвата и разуме. Тако писање *Персеполиса* отелотворује својеврсни завет који је девојчица Марђи дала свом стрицу: спасити од заборава личну/породичну историју. Нима Нагиби (Nima Naghibi) истиче да „и стрип и књига изражавају важност памћења прошлости и илуструју динамичку природу сећања у реконструкцији прошлости” (Naghibi 2011).

Након Анушевог хапшења и погубљења, Марђи драматично раскида с Богом. Наиме, представљен као очинска фигура, Бог посећује Марђи док је у стању шока и дубоко тужна због стричеве смрти. Унутар првог фрејма видимо Марђи како у очајању лежи на кревету, док Бог лебди изнад ње изговарајући: „Марђи, дете моје, шта ти је?” (74). У наредној слици Марђи узима стојећи ауторитарни положај на кревету, који је ставља у исту висину

16 И друга пресудна искуства и догађаји који наратију покрећу напред такође су везани за смрт, било да је то политичка егзекуција младе комунисткиње Нилуфар или смрт пријатељице и њене породице у бомбардовању на крају другог дела књиге, било да је реч о сусрету са сопственом смртношћу кроз болест и покушај суицида у трећем и четвртм делу књиге, о чему ће мало касније бити речи.

с Богом, са испруженом руком и прстом, гестикулирајући да Бог треба да оде, да нестане из њене собе, њене главе, њеног живота, изговарајући: „Ти да ћутиш! Марш из мог живота!!! Нећу више да те видим!!!” (74). Говор тела јукстапонираних фигура Бога и Марђи сведочи о промењеним улогама, девојчица је та која је ауторитет на овој слици, о чему сведочи њено затегнуто тело, једна рука на струку, а друга подигнута с испруженим прстом, као и љутити израз лица и повишени тон, док је Бог гледа оборених рамена. У трећој слици видимо крупни план бесног дејег лица и испружене руке и прста, где девојчица виче: „Губи се!”, док је Бог са овог панела одсутан. Након овога следи цртеж на целој страни где Марђи лебди у бестежинском стању у космосу, изнад кога пише: „Тако сам се нашла без упоришта... Шта горе од тога може да се деси?” У доњој половини стране у облачићу пише: „Марђи трчи у подрум! Бомбардују нас”, а на самом дну „То је био почетак рата...” (75). Дакле, горе се догодило, рат је почео.

С почетком рата завршава се први део *Персеполиса*, али је окончана и једна етапа у одрастању девојчице. О томе колико је упознавање Ануша било обликотворно сведочи и сам крај књиге, где, пре него што ће заувек отићи из Ирана, Марђи посећује необележени гроб стрица Ануша који се налази иза затворске зграде, где је заједничка гробница погубљених политичких заробљеника. Ово је једна од пет активности којима се Марђи опрашта од Ирана, поред дугих шетњи Техераном, посете дедином гробу, одласка на обалу Каспијског језера са баком и дружења са родитељима. Међутим, у свим овим активностима једино на дедином¹⁷ и Анушевом гробу Марђи обећава – деди да ће бити поносан на њу, а стрицу да ће „настојати да буде поштена” (351). Обећања пред одлазак у Европу нису дата родитељима или баки или пријатељима, савременицима, већ умрлим прецима, који су страдали због сопствених уверења. Због тога се Марђина обећања односе на верност породичној историји.

Панк, рок и космополитизам са стране

Други део *Персеполиса* посвећен је Ирачко-иранском рату. На његовом почетку сазнајемо да је строго контролисани начин облачења постао идеолошко обележје, те да су се жене делиле на *интегрискиње* и *модерне жене*. Модерне жене су носиле нешто стилизованије хаљине и свој отпор опресији и противљење режиму показивале тиме што су извлачиле прамен косе испод мараме. Такође, ова подела је постојала и међу мушкарцима, који су се делили на *иншејрисџе* и *напредњаке*, где су, за разлику од интегрискиња, који су носили браду и неупасану кошуљу, напредњаци били без браде, са брковима или без њих, и са кошуљом увученом у панталоне (85).

Иако је приказано да власти користе ситуацију како би још више појачали унутрашњу репресију, посебно у обрачуна са политичким про-

17 Марђин деда је био европски студент, припадник аристократије, политичар и активиста, политички затвореник. Упознавање деди кроз мајчино и бакино приповедање у првом делу *Персеполиса* је једно од важних Марђиних сазнања.

тивницима, у другом делу *Персеполиса* фокус је на непријатељу који долази са стране, јер је земља нападнута. Због напада споља Марђан Сатрапи је овде створила простор да проблематизује категорију патриотизма, тј. да редифинише однос према сопственој држави, да преиспита некадашњи и садашњи патриотизам. Однос који ауторка има према држави свог порекла и према рату Сузан Стенфорд Фридман (Susan Stanford Friedman) подводи под концепт *cosmopolitism from the side* (космополитизам са стране). Анализу *Персеполиса* у овом контексту С. Фридман поставља компаративно у односу на *Три гвинеје* Вирџиније Вулф (Virginia Woolf). У ова два удаљена текста она препознаје сличности које се тичу управо односа према национализму и рату. Сузан Фридман закључује да је Марђан Сатрапи, као и Вирџинија Вулф, у *Персеполису* дала родно засновану критику рата и да се и са родних позиција залагала за мир (Friedman 2013: 25). О њеном космополитизму каже да је „смештен и укореењен у тачно одређено време и место, али да одбија да буде географски, културно и имагинативно лимитиран у ове просторно-временске границе”, те да је „дубоко ситуиран у окружење јавног и приватног, глобалног и локалног” (Исто: 28). Међуигра ових категорија, сматра С. Фридман, чита је и централна за *Персеполис* (као и за *Три гвинеје*, али на потпуно другачији начин). У прокламованој космополитској позицији са које је књига писана, С. Фридман проналази и тачку за анализу односа између нараторке и ауторке, односно пажљиво уочава да се у књизи сучељавају наивни дечји патриотизам нараторке са разочарањем ауторке у државу и нацију којој пореклом припада, што је још један ниво тензиčnosti односа ауторка–нараторка о коме је претходно било речи. Напад споља искоришћен је за јачање националног осећања, за фанатизам и за додатно хомогенизовање нације, као и за хапшење и масовна стрељања политичких непријатеља. Међутим, напад споља користи се и за индоктринацију деце. Дечји патриотизам је био државни пројекат којим се настојало да се деци систематски усади фанатизам – она су под окриљем надзора образовних институција приморавана на различите облике понашања којима су симболички показивала националну припадност и снагу патриотских осећања. Такође, ђацима, дечама и младићима који су мобилисани поклањан је пластични кључ златне боје за који су у школи тврдили да „ако се буду борили и ако буду имали среће да погину, овим кључем ући ће у рај” (106). У ратном стању Марђи уочава и однос државе према припадницима различитих класа и схвата да је више мобилисаних дечака и младића из социоекономски слабијих друштвених структура. Овде се утврђује закључак до кога је већ у првом делу дошла: „Мој стид и револуција имају исти узрок, а то су класне разлике” (37).

У прва два дела књиге фиксиране су кључне трауматске околности које су пресудно обликовале Марђино одрастање: Исламска револуција у првом и Ирачко-ирански рат у другом делу.¹⁸ У овим деловима артикулисана је, такође, критика са класних позиција јер нараторка, као припадница

18 Тумачење у контексту тематизације трауме даје Хилари Шут у изванредној студији „Графички роман као сведочење: Марђан Сатрапи и текста трагедије” (Chute 2010).

средње класе, као дете образованих, ситуираних и прогресивних родитеља, одрастајући уочава сопствену привилегованост и друштвену неједнакост, али не проналази адекватан начин да се са тим елементима бори.

Међутим, у овим очигледно политичким околностима и преплављујућим збивањима паралелно се дешава и индивидуални развој и преображај девојчице у тинејџерку. И као што су пажљиво оцртане друштвенополитичке околности које су пресудно и радикално утицале на Марђино одрастање, тако су пажљиво приказане и све етапе „типичног” девојачког постајања, па тако видимо да на Марђино одрастање више немају толико утицај књиге колико музика. Откриће панк и рок музике има трансформативну улогу за девојчицу Марђи.

Хилари Шут примећује да је други део *Персеполиса* мање политички од првог јер су Иранци били мање политички активни у доба рата него у време револуције и непосредно након ње, међутим овде се приватно женско искуство посматра као политичко (Chute 2010), односно потврђује се феминистичка крилатица *лично је политичко*. У читавом другом делу се врло илустративно показује прожимање личног и општег тако што се сучељавају „лични пориви и надлични друштвени механизми и процеси” (Брајовић 2017: 52), а то је главни наративни ослонац романа о образовању. Након неколико панела у којима се саопштава да су хапшени и масовно убијани политички противници, следи контраст са индивидуалним одрастањем и формативним чином паљења прве цигарете: „Ја сам крунисала побуну против мајчине диктатуре попушивши своју прву цигарету, коју сам два месеца раније украла од стрица [...] Не кажем да ми се свидело, али није био час да се устукне [...] Та прва цигарета ме је коначно извела из детињства” (124). На овој страници самерене су једна до друге „историјска рутина” (егзекуције) и „лична рутина” (цигарета), што је, како истиче Хилари Шут, поступак који Марђан Сатрапи често користи, а што имплицира да су у детињству иранских девојчица трауматски догађаји посве уобичајена ствар (Chute 2010: 155). Међутим, овакво приказивање трауме не значи да *Персеполис* поручује да је свакодневно и уобичајено присуство трауматских догађаја у животима људи нормализовано, већ се баш због такве констелације инсистира на етичком принципу *незаборављања*, али оног које нуди официјелно историјско памћење, већ оног које се добија непосредним сведочењем, и то првенствено женским сведочењем (Исто: 156, 165). Убрзо након што је цигаретом испратила детињство а освојила тинејџерско доба, у Марђином животу догађају се још две ствари које ће имати пресудан утицај. Оба догађаја су директна последица политичких околности: смрт младе комунисткиње Нилуфар и смрт комшијске породице. Комунистикињу Нилуфар хапсе, муче и убијају политички егзекутори, док комшије страдају у бомбардовању. Овим догађајима треба додати и Марђин први одлазак на демонстрације и непосредни сусрет са полицијским насиљем. И док је смрт Нилуфар била окидач за Марђине родитеље да донесу одлуку да она настави школовање у Бечу, смрт комшијске породице у бомбардовању био је још један експлицитно освешћен тренутак одрастања: „После смрти Неде Баба-Леви мој живот је кренуо другим током. Била је

1984. година. Имала сам 14 година, била сам бунтовна и више се ничега нисам плашила” (150). Читав други део *Персеполиса* показује истовремено функционисање различитих нивоа приче: политичке и друштвене историје Ирана, породичне историје и генерацијских сукоба унутар ње, личне историје и трансформативних догађаја. Међутим, за разлику од прве цигарете, открића панк и рок музике, кожных јакни, беџева, зихернадли и различитих облика тинејџерског побуњеног понашања заједничких за омладинске културе широм планете, насилне демонстрације, сукоби са полицијом, политичке егзекуције, бомбардовање и страдање на фронту дистинктивно су обележје Марџиног одрастања са којим се могу идентификовати само они који су на своју несрећу одрастали на географским ширинама и дужинама са сличним искуством.¹⁹ Следствено томе, иако је *Персеполис* прича о Ирану, она није само то, већ је и слојевита прича о различитим релацијама и нивоима односа личног и политичког, појединачног и општег, приповест о генерацијским и родним односима, о патриотизму и о трауми.

Бечки фланеризам

Иако је радња трећег дела смештена у један од најуређенијих европских градова, у Беч, овај део доноси нову трауму: егзилантску. Уколико је Ирачко-ирански рат био важна тачка преиспитивања осећања према сопственој земљи, одлазак у Европу је овај корпус питања продубио и донео нове перспективе нараторке и другачије погледе на Иран и Техеран. Главна дилема у овом делу књиге је како се уклопити а не изневерити сопствено порекло. У друштву начелно либералнијем, политички слободнијем, ограничења која Марџи пред себе поставља су, чини се, још интензивнија: „Што сам више настојала да се уклопим то сам више имала утисак да се удаљавам од сопствене културе и да изневеравам родитеље”. Овде се изнова формативно искуство лектире истиче као значајно, али су сада у питању књиге Бакуњина, Сартра, Симон де Бовоар и других. Међутим, са становишта жанра девојачког романа важно је то што се овде обрађују и прва љубавна и сексуална искуства, а слободнији разговор о сексу, као и слободније понашање младића и девојака, доводи Марџи до закључка да је разумевање концепта сексуалности био први „корак ка усвајању западне културе” (196). Унутар егзилантске трауме смештене су и индивидулане промене неvezане за друштвенополитичко окружење, које су дочаране прецизно описаним и карикатурално нацртаним физичким променама кроз које пролази жен-

¹⁹ Овде имам потребу за личним коментаром. Иако није до краја упоредиво и иако је одрастање у Техерану драматично радикалније од одрастања у Србији/Југославији током 90-их година 20. века, сећања генерација рођених крајем 70-их и у првој половини 80-их година могу се упоредити са Марџиним искуствима. И ми смо неке кључне формативне године провели у ратом заробљеној, национализмом затрованој и економски опустошеној земљи која је епоху 90-их завршила засута бомбама, а неретко смо уместо у школским клупама дане проводили демонстрирајући на улицама. Због тога су неке сцене *Персеполиса* као пренете из Србије 90-их година: приказивање медијске сцене, ширење дезинформација, подстицање национализма, бензинске пумпе без горива, празни рафови у радњама, презрив однос према избеглицама, инфлација, затворене границе. Чак и илегална берза касета/дискова, где Марџи набавља музику, неодољиво подсећа на некадашњу београдску берзу код СКЦ-а.

ско тело у доба пубертета (197–198). Ове промене су толико радикалне да ће девојчицу учинити непрепознатљивом сопственим родитељима, када се након извесног времена буду срели. Беч постаје позорница за различита животна искуства. Иако би централни догађаји требало да буду везани за француски интернат који похађа и за процесе формалног образовања, интензивнији је фокус на свему ономе што се ван школе и поред школе догађа: сексуална искуства, конзумирање и диловање наркотика, селидбе, живот у комуни, бескућништво. И као што се у претходна два поглавља осмишљавала критика класних разлика, тако се овде критикује испразност капиталистичког концепта на коме почива либерално европско друштво.

У овом делу књиге јунакиња *Персеполиса* израста на пресеку две традиционалне романескне фигуре: фланера / градског шетача и пикара. Образовни романи су према једној од дефиниција спој аутобиографије и пикарског романа (Bajazetov-Vučen 2000: 512), с тим што је природа јунака другачија. Пикаро је јунак који лута и улази из једне авантуре у другу тражећи *место под сунцем*. Главна нит Марђиног боравка у Бечу је управо потрага за сопственим местом, која је и симболична, унутрашња, али и конкретна, физичка, што се тематизује кроз описе честих селидби. Потрага своју кулминацију добија у другом делу овог поглавља, где јунакиња буквално живи крећући се, јер је због губитка стамбеног простора принуђена да хладну бечку зиму преживи проводећи дане у трамвајима и аутобусима, возећи се с једног краја града на други. У тренутку када је у физичком смислу заустављена и када је престала да се креће, нашла се у смртној опасности од смрзавања заспавши напољу. Физичко буђење у болници доводи и до симболичког буђења јунакиње, које представља истовремено крај и физичког и менталног Марђиног пута у овом поглављу. Интелектуално-психолошко-емотивно путовање описано у овом поглављу окончава се одлуком о повратку *кући*. Тренутак буђења је тренутак у коме Марђи – *пикаро* дефинитивно постаје Марђи – *јунакиња девојачког романа*, јер за разлику од авантуристе пикара, који не учи из претходних искустава, нити се мења, јунак образовног романа на основу стечених искустава мења сопствено понашање (Majls 2000, Bajazetov-Vučen 2000).²⁰ Пресудно искуство које драматично редефинише и преусмерава Марђин живот јесте, као и у претходним случајевима, искуство блиске смрти, које се овде први пут лично проживљава, а које је смештено симболички на крај *пређеног иуша*.

Ипак, чини се да је у контексту целине књиге *бечки период* у Марђином животу искристалисао функцију (породичног) дома, односно бечка перспектива је Марђи била потребна да изнова и са стране сагледа Иран и Техеран, те да донесе одлуку да се ипак врати *кући* и *својој земљи* (*homeland*). Марђан Сатрапи је изградила два паралелна света и простора у којима се њена јунакиња креће. Простор породичне/родитељске куће је у свим деловима књиге простор слободе, контрастиран је јавном простору, односно оном који је под надзором државе, одакле је слобода прогнана. Ова кон-

20 У овоме би се могла фиксирати и једна од главних жанровских дистинкција између графичке новеле и стрипа. Најчешћи јунаци стрипова су суперхероји који се не мењају и који увек исти и изнова иду из једне авантуре у другу, док су јунаци графичких новела ти који се захваљујући стеченом искуству развијају и трансформишу.

фронтација је још једна линија самеравања личног/приватног/интимног и јавног. Захваљујући карактеристикама њених родитеља, Марђи је живела посве другачији живот у кући и ван ње. „М. Сатрапи промовише кућу као сигуран простор, где се грађани повлаче пред лудилом деспотског режима” (Friedman 2013: 42). Анализирајући начин на који се разуме простор куће у *Персеполису*, Сузан Фридман као мотив за слање у егзил види управо прекорачење граница које су постављене између куће и простора изван ње: „Родитељи је шаљу у Аустрију јер је прешла границе/срушила зидове приватног и јавног, на јавном месту је рекла оно што је чула да код куће изговарају њени родитељи. Да је своју побуну изговорила унутар приватног простора, не би била послата у иностранство, не би напустила *home/land*” (Исто).²¹

Марђи се враћа кући

Четврти део *Персеполиса* описује повратак у Техеран и живот у исламској држави. Рат је завршен, али су сви наметнути узуси понашања и ограничења остали, а јавни простор и надзирани дискурс сада су додатно маркирани и појачани култом мученика. Ипак, у овом делу пресуднија су интимна искуства од општих, са којима су свакако нужно повезана. Као тачка преокрета представљено је искуство депресије, чиме се описаним траумама додаје траума болести. Јунакиња се осећа неприлагођено, јер ју је искуство боравка у Европи значајно изменило, више нема осећај припадности, није ни *овде* (у Техерану), није ни *тамо* (у Европи). У наступу најдубљег очајања покушава да изврши самоубиство, што се кристалише као још један снажан обликоворни тренутак. Ово је последње место у роману у коме је смрт или њена близина пресудни тренутак за даљи развој главне јунакиње.

За разлику од класичног образовног романа, у коме је главни јунак мушкарац и где изазови углавном долазе споља, постајање женом у девојачким романима првенствено је усмерено према унутра. Јунакиња треба прво да спозна себе, своје исконске жеље и пориве, а онда да покуша да их артикулише у односу на заједницу и прописане друштвене норме. Покретач жениног процеса формирања личности јесте сукоб унутар ње саме, који настаје њеним буђењем (Sirковић 2011). Нараторка Марђи овај тренутак прецизно лоцира, освешћује и вербализује. Након дубоке депресије и покушаја самоубиства, она схвата да „Бог не жели да је узме” и због тога она узима свој живот у своје руке и постаје *модерна девојка* (285). Након тога Марђи реализује низ ствари које воде ка окончању периода одрастања и формирања: завршава формално образовање, удаје се, разводи. Централни догађај у девојачком роману, ка коме се крећу сви остали, јесте удаја. Овакав завршетак био је место различитих жанровских полемика и књижевних манифестација. У случају *Персеполиса* удаја је један степен на

21 Родитељи шаљу Марђи у Беч након што се побунила у школи и на часу довела у питање званичне, прокламоване истине.

путу одрастања, јунакиња се удаје како би формално и технички олакшала сопствени живот, а не зато што мисли да је нашла животног сапутника. Овде се развод поставља као тачка коначног сазревања.²² Оваквим приступом браку, где се истиче његова утилитаристичка страна, Марђан Сатрапи демистификује идеју о светости и коначности такве заједнице.

Четврти део књиге завршава се одласком у Француску и у тој тачки је и дефинитивни крај како *Персеполиса* тако и Марђине *coming of age* приповести, односно девојачког романа. У једном од интервјуа Марђан Сатрапи коментарише могућност наставка, те каже да би могла да напише наставак *Персеполиса* који би садржао њен боравак у Француској и путовање у Америку и да, и поред сигурног комерцијалног односно тржишног успеха те књиге, не жели да пише о томе, јер је та прича испричана. Односно – мада она то не каже – одрастање је завршено. Класични образовни роман се завршава сазревањем јунака и његовом интеграцијом у друштво, односно завршава се у тренутку када се са друштвеним поретком успостави извесна равнотежа, што доводи до објективне социјализације. Франко Морети истиче да је образовни роман заиста то што јесте само уколико се у једном тренутку може сматрати закљученим, те да се наратија завршава у тренутку када младост пређе у зрелост, а почетак и крај су „кључни моменти наратије јер јој дају оквир, перспективу и заокружују њено поље могућности” (Moretti 2010). Марђина прича је прешла пут од *мараме* до одласка из Техерана, односно поље могућности које нуди *Персеполис* је поље ограничено двема радикалним позицијама, где је на једном крају покоравање и адаптација унутар опресије, а на другом крају је узимање живота у сопствене руке и непристајање на нормализацију трауме и насиља. Између покоравања и непристајања, између адаптације и побуне, Марђан Сатрапи је исцртала мапу сопственог животног пута.

Крајеви девојачких романа су често утопистички јер изражавају тежњу ка хармонији и савршенству, својеврсној идеализацији. На крају се показује да је Марђи дошла до увида да постоји озбиљна „неподударност између њене унутрашњости и света” (Лукач), након чега би требало да дође до помирења између ње и света. Међутим, крај *Персеполиса* илуструје два жанровска прекорачења када је о девојачком роману реч. Прво прекорачење се тиче већ помињаног разумевања удаје – јунакиња своју социјализацију није окончала браком, како традиционални узуси жанра прописују. Друго прекорачење се тиче разрешења које доноси одлазак: трансформативни процеси сазревања доводе Марђи до поменуте објективне социјализације, али она није могућа у друштву унутар кога се обликовала. Да би до коначног помирења са собом и окружењем дошло, јунакиња је морала да учини још један радикалан потез и да се исели из сопствене земље. Међутим, и поред дестабилизације жанра, крај *Персеполиса* сугерише утопизам карактеристичан за образовне и девојачке романе, који се читује

22 Разведене жене и удовице имале су већи степен слободе у односу на девојке и удате жене. Улога промотерке развода дата је Марђиној баки. Марђина бака је главна јунакиња следеће књиге Марђан Сатрапи, *Везење*, где је главна тема управо разумевање секса, брака, развода и уопште мушко-женских односа. *Везење* је такође доступно на српском језику, у издању Чаробне књиге.

у разумевању европског окружења. Марђини родитељи лоцирају утопију говорећи ћерки да она не може живети у Техерану, већ да је њено место у Европи, чиме се имплицира да је реч о својеврсно идеализованом простору у коме ће Марђи бити у складу са собом и са окружењем. Међутим, с обзиром на претходно европско искуство оличено у *бечком периоду*, крај је посве отворен и нуди вишеструке могућности за разумевање и домишљавање будућег живота јунакиње.²³

Закључак

Одласком главне јунакиње у Француску читав текст добија егзилантску перспективу. Дакле, прича коју нам је Марђи причала је прича исељенице из сопствене земље, реч је о искуству сагледаном помоћу „ретроспективног ока прогнаног мемоаристе” (Friedman 2013: 35). Марђан Сатрапи се стално креће на релацијама домаће/страно, познато/непознато, које се често отелотворују у опозицијама Запад/Исток. И једна од тачака мотивације за писање *Персеполиса* је била готово имаголошка – променити/креирати слику о другоме. У уводу за издање *Персеполиса* из 2002. године ауторка даје кратак преглед историје Ирана од другог миленијума пре нове ере, да би дошла до 80-их година 20. века. Она истиче да се након Исламске револуције

[...] о овој великој старој цивилизацији углавном говори у вези са фундаментализмом, фанатизмом и тероризмом. Као Иранка која је више од половине свог живота провела у Ирану, знам да је **та слика** далеко од истине. Зато ми је писање *Персеполиса* било толико важно. Сматрам да не треба судити о целом народу на основу злодела неколицине екстремиста. Такође, не желим да буду заборављени они Иранци који су изгубили живот у затворима зато што су бранили слободу, они који су погинули у рату са Ираком, они који су се злоупатили под репресивним режимима или они који су били принуђени да напусте породицу и избегну из завичаја. Може се опростити, али се никада не сме заборавити (З, истицање Ј. М.).

Дакле, ауторка врло промишљено и свесно истиче да је један од мотива писања *Персеполиса* била промена слике коју западни свет има о Ирану и његовим грађанима.²⁴ Књига је насловљена именом славног, древног града на територији данашњег Ирана, „ишчезлог града који се преселио у легенду” (Ђукановић 2007), који сведочи о значају цивилизације која је тај простор насељавала, а који данас представља археолошко налазиште и споменик културе и део је светске културне баштине. Овим именовањем

23 Отвореност краја је једна од одлика графичких новела, посебно графичких мемоара (Kylér 2010: 19).

24 Ово се односи и на перцепцију тешког положаја жене у Ирану. Марђан Сатрапи истиче да је желела и ту слику да промени, односно да је нијансира, и да покаже како и поред свих опресивних елемената жене у Ирану нису у истом положају као, на пример, у Саудијској Арабији, да се ипак ради о земљи са дугом историјом и низом модернизацијских процеса и пракси, где жене нису увек и одувек (биле) у подређеном положају: оне су имале могућност школовања, право на рад, научне и друге каријере, имају могућност развода и сл. (Root 2007: 151)

Марђан Сатрапи на још један начин фокус размишљања помера ка славној прошлости, подсећајући да Иран и Иранци нису једино *фундаменталисти*, *фанаџици* и *терористи* и указује на значај сећања и познавања историје, али и непосредног сведочења.

У прилог тези да је један од циљева овог текста имаголошки иде и чињеница везана за његову рецепцију: роман је објављен и читан управо у оном делу света који са предрасудама гледа на земље Средњег истока, арапске земље, а посебно на Иран.²⁵ Чини се посебно важним што је прича о Ирану, Иранцима и Иранкама *исјеричана и нацртана*, односно што је Марђан Сатрапи, како је примећено, изабрала пријемчив медиј јер: „Књижевна дела, више од правног сведочења, имају слободу да изазову и трансформишу очекивања своје публике” (Gilmore 2011: 160).

Марђан Сатрапи у *Персеполису* прича најмање три историје: личну, породичну и историју Ирана. А Иран се пореди са Западном Европом, која индиректно постоји у политичком и културолошком знању Иранаца и Иранки, али и директно, кроз непосредни сусрет главне јунакиње са њом преко живота у Аустрији. Приповедање обележава стална дихотомија између тамо и овде, домаћег и страног, истока и запада. *Персеполис*, је како тврди Х. Шут, текст који истражује границе идентитета, дестабилизује релације Исток–Запад, посебно у односу на женско искуство (Chute 2010). Међутим, ниједна од ових категорија се не перципира као једнозначна, нити се таквом представља. Све је вишезначно и све је упитно. Уколико се мало промени угао гледања, оно што је било тамо постаје овде, оно што је било домаће постаје страно, и обрнуто. Ова позиција неприпадања, коју нараторка нијансирано осликава, једна је од кључних значењских тачака овог текста. У тој тачки се Марђан Сатрапи одваја од класичних текстова који тематизују егзил. Реч је о „мемоарима између светова”, како то лепо именује Зоран Ђукановић приказујући *Персеполис*:

Ово нису мемоари између два света, како смо навикли у литератури егзила. Реч је о најмање три, можда четири, а још је сигурније рећи више светова: Ирану пре Шаха, за време Шаха, после Шаха и госпођици Европи са којом Марђан има сусрете треће врсте од своје четрнаесте године. У међувремену, мењаће се Марђан, Иран, али и Европа (Ђукановић 2007).

Интензивност промене након исламске револуције чини да се нараторка и њена породица у новонасталој држави осећају као принудни егзиланти, као својеврсна интернирана лица или пак као странци. Не мењајући боравиште, променили су целокупно животно окружење, град и државу у којима живе, променили су сопствено понашање и сопствени изглед. То сећање на живот пре Исламске револуције је први слој исељеништва, а на њега ће се *лепити* сви остали слојеви Марђиног искуства до коначног одласка у Европу на крају књиге. Марђан Сатрапи је приповедала о одрастању на начин својствен ауторима образовних романа, који припове-

25 За перцепцију исламског света у тренутку када Марђан Сатрапи објављује своју књигу важно је напоменути да *Персеполис* излази након 11. септембра 2001. и терористичког напада на Њујорк и Вашингтон.

дајући о одрастању, сазревању и формирању индивидуалности „обликују естетско-идеолошку свест о томе шта значи бити потпуни човек-индивидуа у конкретном свету, али и о томе шта представља естетски идеал у датом епохалном моменту” (Брајовић 2017: 61).

Почетна теза у овој студији била је да се *Персеполис* може тумачити као *девојачки роман*. У текстовима о овој књизи и истоименом филму користи се термини *coming of age* (Gilmore 2011), који је близак појму образовни роман, а Сузан Стенфорд Фридман *Персеполис* назива управо билдунгсроманом, констатујући да је ауторка адаптирала популарне конвенције овог жанра (Friedman 2013: 36). Међутим, ни Ли Гилмор ни Сузан Фридман не анализирају роман из овог угла. Предоченом анализом показано је да термин девојачки роман, иако је потекао из домаће књижевности и примењиван је већином на корпусу текстова српског књижевног наслеђа, делује адекватно и приликом анализе других књижевних опуса. У прилог томе да *Персеполис* може да се анализира са позиција ове књижевне врсте говоре неке његове основне карактеристике: женско ауторство, главна јунакиња, родно условљена наратива, приповедање које прати развојни пут од првих спознаја до „проналаска себе”, односно наратива која прати јунакињино *постајање женом*, као и *постајање ауторком*, одрастање у радикално традиционалистички патријархалној средини и друштвенополитичком уређењу, изразито критички однос према друштвеним приликама, еманципаторска тенденција текста, драматични догађаји који прате одрастање, сукоб са формалним институцијама (школа), формативна сексуална искуства, као и проблематизација разумевања удаје и брака.

Извори:

Satrapī, Mardān. *Persepolis*. Beograd: Čarobna knjiga, 2019.

Литература:

- Bajazetov-Vučen, Aleksandra. „Vilhem Majster, bezazleno posvojče života”. *Reč* 60 (=6) (2000): 507–538.
- Brajiović, Tihomir. „Godine učenja i sloma Ivice Kičmanovića. U registraturi Ante Kovačića i žanr Bildungsromana”. *Umjetnost riječi*. 61. 1–2 (2017): 27–65.
- Chaney, Michael A. *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 2011.
- Chute, Hillary L. *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Chute, Hillary L. „The Texture of Retracing in Marjane Satrapī’s *Persepolis*.” *WSQ: Women’s Studies Quarterly*. 36. 1–2 (2008): 92–110.
- Duncan, Randy and Smith, Matthew J. „How The Graphic Novel Works”. In *The Cambridge Companion to Graphic Novels*, ed. Stephen E. Tabachnick. Cambridge: Cambridge University Press. E-book, 2017.
- Đukanović, Zoran. „Memoari između svetova”. *Vreme* 880 (2007): Web.

- Friedman, Susan Stanford. „Wartime Cosmopolitanism: Cosmofeminism in Virginia Woolf's *Three Guineas* and Marjane Satrapi's *Persepolis*”. *Tulsa Studies in Women's Literature* 32. 1 (2013): 23–52.
- Gilmore, Leigh. „Witnessing Persepolis Comics, Trauma, and Childhood Testimony”. In Chaney, Michael A. *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 2011. 157–163.
- Groensteen, Thierry and Miller, Ann. *Comics and Narration*. University Press of Mississippi, 2013.
- Hescher, Achim. *Reading Graphic Novels: Genre and Narration*. Berlin: De Gruyter, 2016.
- Kyler, Carolyn. „Mapping a Life: Reading and Looking at Contemporary Graphic Memoir”. *CEA Critic*. 72. 3 (2010): 2–20.
- Majls, D. H. „Pikarov put do ispovedaonice”. *Reč*. 60. 6 (2000): 399–416.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics. The Invisible Art*. Harper Paperbacks, 1994.
- Moretti, Franco. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London/ New York: Verso, 2000.
- Moreti, Franko. „Bildungsroman kao simbolička forma”. *Reč*. 60. (=6) (2000a): 417–452.
- Naghibi, Nima. „A Story Told in Flashback Remediating Marjane Satrapi's *Persepolis*”. In Chaney, Michael A. *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 2011. 164–177.
- Reyns-Chikuma, Chris and Ben Lazreg, Housem. „Marjane Satrapi and the Graphic Novels from and about the Middle East”. *Arab Studies Quarterly*. 39. 1 (2017): 758–775.
- Root, Robert. „Interview with Marjane Satrapi”. *Fourth Genre: Explorations in Nonfiction*. 9. 2 (2007): 147–157.
- Sirković, Nina. „Razvoj junakinje: ženski glasovi u Bildungsromanu”. *Knjiženstvo*. 1. 1 (2011): Web.
- Tabachnick, Stephen. „From Comics to the Graphic Novel: William Hogarth to Will Eisner”. In *The Cambridge Companion to Graphic Novels*, ed. Stephen E. Tabachnick. Cambridge: Cambridge University Press. E-book, 2017.
- *Свирчев, Жарка. „Девојачки роман Гроздане Олујић: стратегије потискивања жанра”. *Маргинални и маргинализовани жанрови*. Ур. Т. Тропин и Б. Јовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022. 487–517.

Jelena Milinković

PERSEPOLIS: A GIRL'S NOVEL

Summary

In this study I will analyze the graphic novel *Persepolis* (2000, 2004) by the Iranian author Marjane Satrapi. The analysis starts from the thesis that this text belongs to a large corpus of novels about growing up (*Bildungsroman*), and more specifically to its (sub)species – awakening novels, i.e. girls' novels. The thematic plot lines of *Persepolis* concern two levels: 1) the growing up of the girl Marjane and 2) the changes in Iranian society. The two presented fields necessarily

and intensively intersect, not only because of the mutual determination of private and public, but also because of the critical depiction of the Islamic Revolution and its religious-ideological context. The radical interpretation of Islamic ideology at the state level and the even more radical everyday application of its postulates had a decisive impact on privacy and everyday life, especially the repressive attitude towards women. Such social conditions defined and regulated personal development, girlhood and maturation by the so-called public policies. By depicting the key formative (adolescent) moments and especially the school education of a girl in such an environment, the author created an intense picture of Iranian society and an excellent engaged text. Although written and drawn as a graphic novel, *Persepolis* has most of the characteristics of a classic coming-of-age novel, which allows for its interpretation from narrower literary positions, while its central elements allow for interpretation from feminist positions. Therefore, in this analysis, special attention will be focused on the relationship between gender and genre – we will examine whether the central positioning of the main character in the text (and the drawings), reinforced by the first-person narration, conditioned the other textual elements as well.

Key words: Marjane Satrapi, *Persepolis*, graphic novel, girls' novel, relationship between gender and genre