

Maria RITA LETO*
Università degli Studi "G. d'Annunzio"
Chieti-Pescara

Оригинални научни рад
Примљен: 22. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

РЕЧИ И СЛИКЕ: ПОРОДИЧНА ПРИЧА У ГРАФИЧКОМ РОМАНУ *ОТАЏБИНА* НИНЕ БУЊЕВАЦ

Отаџбина Нине Буњевац уврштава се у рецентну, али већ консолидовану традицију која повезује стрип са књижевношћу, и то посебно са романом. Ова веза, наглашено присутна у самој дефиницији појма „Графички роман”, која је у употреби од 1978, није случајна с обзиром на то да је роман, као што тврди Бахтин, „једини жанр у настајању”. У тој новој форми приповедања, дефинисаној „девета уметност”, која је типично пост-модерна због хибридизације жанрова, повезивања високих и ниских уметничких форми, мешања речи и слика које су нераскидиво везане, омогућава се кретање у различитим временима, преплитање прошлих и садашњих догађаја. Графички роман Нине Буњевац је аутобиографско приповедање са сложеном временско-просторном структуром, у којој превазилажење индивидуалне трауме не може избећи истраживања како породичне тако и колективне историје: слике садашњости у стану у Торонту мешају се са сећањима из детињства, са биографијом оца, са историјом Југославије. Категорија *постмеморија* може бити корисна при анализи овог „текста са сликама” који, слично као и *Maus* Арта Спигелмана, настаје као покушај да се ауторка обрачуна са прошлошћу коју није директно проживела, али која је утицала на цео њен живот.

Кључне речи: графички роман, Нина Буњевац, аутобиографија, постмеморија, пост-модерна.

1.

У чланку значајног наслова, „Црноберзијанска ерзац-роба на књижевном тржишту”, објављеном 1946. године у новинама Централног комитета КПЈ *Борба*, Јован Поповић оптужује стрипове да су „коров у башти народне културе”, сматрајући их неком врстом отрова који је заглупљивао народ јер га је удаљавао „од аутентичне књижевности и уметности”. Поповићева критика, настала из идеологије нове Југославије, тек изашле из рата и на-

*mariarita.letto@unich.it

родноослободилачке борбе, стигматизује стрип као производ „модерне капиталистичке индустрије ’јавног мњења’ чија је колевка Америка, то јест земља ’немогућих могућности’ јурњаве за зарадом, серијске производње и серијског живота, гуме за жвакање, бутлегерства, китнепинга, линча и криминалних филмова” (Поповић 1946). Међутим, он у исто време допушта могућност да се неки стрипови читају, као што су они познатог уметника Волта Дизнија, намењени деци, и показује да је ту у питању нешто друго. Поповић, наиме, критикује индустрију стрип-„литературе”, објављивање стрип-„књиге”, чиме је „медијум” стрип освојио простор „чисте” литературе и искварио је. Стрип читаоца чини лењим, јер он, навикавајући се на њега, тражи да оно што чита буде „сажето, скраћено, пикантно, такорећи као нек[а] зачињен[а] конзерв[а] интелектуалне хране” (Поповић 1946). Није случајно да је у тим годинама забрањен не само стрип *Три угурсуза за време окупације* Милорада Добрића због политичких разлога¹ него и стриповани романи *Поштарева кћи* Александра С. Пушкина и *Васкрсење* Лава Н. Толстоја, „јер ове ’стрип-књиге’ штетно делују на нашу омладину” (Зупан, 2004). У свом чланку Поповић изражава став према стриповима са којим су се тада (а делимично и сада!) слагали многи, не само у социјалистичкој Југославији.

Настали као производ за одрасле читаоце, стрипови су потом постали намењени деци и младима, тако да су одмах изазвали реакцију педагога, који су их чак окривили за пораст насиља код омладине.² Данас се за стрипове, премда још увек нису признати као девета уметност, ситуација значајно променила. С једне стране успех постструктуралистичких теорија и студија културе (*Cultural Studies*) срушио је традиционалну хијерархију уметничких жанрова и поделу на високу и ниску културу, радикално доводећи у питање мерила и механизме конструкције канона, а с друге стране је стрип у свом развоју прешао из једног хибридног облика у сопствену форму са јасно одређеним обрисима. Познат је Аутколтов цртеж у коме змија поједе пса и постане крокодил,³ а таква драстична промена вреди и у овом случају: стрип се родио тако што је цртеж прогутао дидаскалије, које нису нестале, него су се претвориле у облачиће са речима (Рестаино 2004: 8–9). Стрип, који је настао као обједињавање ликовног и вербалног кода, не ограничава се, дакле, на њихову једноставну јукстапозицију, него постаје нешто друго, постаје нови медијум. Речи не помажу слици, нити слика речима, него, као што

¹ Према критичару, тај стрип „омаловажава и вређа крваву борбу наших народа против фашистичких разбојника” (Зупан 2004).

² Након Другог светског рата почела је и у Сједињеним државама кампања против стрипова, који су чак били јавно спаљивани. Године 1954. психијатар Фредерик Вертам издаје књигу *The Seduction of the Innocent* у којој оптужује стрипове за све могуће девијације у понашању деце. Атмосфера је била тако неповољна да је исте године довела до оснивања *Comics Code Authority*, што је конкретно значило увођење надзора и цензуре на америчком тржишту.

³ Занимљиво је да ову најподеснију метафору за појаву стрипова (*Origin of the Species, or the Evolution of the Crocodile Explained*), објављену у Пулицеровим новинама *New York World* 1896. године, сликао баш Ричард Фенелон Аутколт, уметник којег многи сматрају аутором првог модерног стрипа (*Жути деран*). Према другима, постанак стрипа сеже још даље, у годину 1833, кад је Швајцарац Родолф Тепфер објавио своје цртеже са речима, које, међутим, још нису биле у облачићима, него на дну слика.

се претходно десило с филмом, они заједно стварају свој сопствени језички код. А овај нови код, захваљујући сталном процесу ремедијације (уп. Болтер, Грузин, 1999), који користи не само сликарство и књижевност него и фотографију и филм, развија се и преобликује и даље (стрипови који постају филмови, телевизијске серије, или чак мјузикл, итд.).

Велика промена догодила се шездесетих година прошлог столећа, кад су почели излазити албуми стрипова за одрасле, у почетку названи независни стрипови (*Independent Comics*), алтернативни стрипови (*Alternative Comics*), андерграунд романи (*Underground Novels*), а од 1978. године и графички роман, када је Вил Ајснер на корице свог дела *Уговор с Богом* ставио овај термин⁴. Графички роман је назив који се данас највише употребљава, премда га оспоравају баш два аутора који су осамдесетих година много допринели његовом успеху: Арт Шпигелман и Алан Мур⁵. Како је могуће утврдити да су сви графички романи стрипови, али не и да су сви стрипови графички романи (Брандици 2013: 16)? Није једноставно дефинисати овај нови жанр, па је то и даље предмет расправе. Неколико формалних обележја разликује их од обичних стрипова: објављују их престижне издавачке куће које нису специјализоване за стрипове, комерцијализују их као „књиге”, продају се у обичним књижарама, а не у специјализованим продавницама, не излазе у наставцима, него свака књига садржи целу, комплетну причу, често и врло дугачку, за чије је писање, за разлику од стрипова који излазе као серијске публикације, можда било потребно доста времена.

Међутим, највећа разлика односи се на појам аутора и ауторства: графички роман није производ уметничке радионице где ради више уметника, него је дело једног аутора неоптерећеног упутствима издавачке куће или потребама серије, чија обележја читалац одмах препознаје. Графички роман, термин који се, нипошто случајно, често замењује термином „ауторски стрип”, обликује се унутар медијума стрип, као медијум уско везан за књижевност, чији је однос с књижевношћу општепризнат⁶.

Парадоксално, али управо кад је стрип покушавао да се афирмише као самосталан жанр, наглашавајући своју књижевну природу, откривено је нешто што би се могло сматрати несавршеном еволуцијом крокодила. Данас, наиме, кад постоји велика научна библиографија о стриповима и кад их више није могуће сматрати, као што је то урадио Поповић, поквареним облицима књижевности, издавачке куће и даље упорно дефинишу графичким романима и стрипове који немају за то потребна обележја, јер се њихова веза с књижевношћу очигледно схвата као додатна вредност.

⁴ Графичким се романом већ може сматрати *Балада о сланом мору*, коју је Хуго Прат издао године 1967. и за коју је написао да се ради о „књижевности у стрипу”.

⁵ Алан Мур, аутор стрипа *Надзирачи* иронично је изјавио да је графички роман назив за „скупи стрип” (Бајтенс, Фреј 2015: 2).

⁶ Године 1992. Арт Шпигелман је добио за *Мауса* специјалну Пулицерову награду, године 2001. Крису Вару додељена је престижна књижевна награда *Гардијана* за *Цими Кориган, најпаметније дете на свету*, док је 2006. године графички роман *Кућа забаве* Алисон Бекдел био у најужем избору за National Book Critics Circle Award.

Међутим, премда је „оплемењивање” стрипова преко књижевности корисно за тржиште, однос стрип – књижевност није тако једноставан, јер се не ради о наметању облика романа стрипу, ни о простом присвајању стрипа од стране књижевности, „напротив, то је [...] ослобађање [романа] од свега условног, замрлог, неприродног и беживотног, што кочи њихов развој” (Бахтин 1989: 473). Романирање стрипова, цитирајући Бахтинове речи, значи да „[romani] postaju slobodniji i izražajniји, njihov jezik obnavlja se na račun vanknjiževne govorne raznolikosti i na račun 'romanesknih' slojeva književnog jezika” (Исто: 439). Роман, жанр који је најтеже одредити, „po prirodi nije kаnonski. On je čista plastičnost. On je žаnр koji večno trаgа, večno istražuje samo sebe i preispituje svoje nastale oblike” (Исто: 473). Пошто је он „једини жанр који настаје и још није завршен” (Исто: 435), у стању је да се стално обнавља и да преузима нове облике. У случају графичког романа, уношењем језика слика у његов простор, настао је нови жанр који је истовремено и медијум, с обзиром на то да користи средства масовне комуникације.

2.

Хибридикацијом романа и стрипа, то јест књижевности као уметности времена и сликарства као уметности простора (Кариер 2000: 62), рођен је нови медијум, наизглед једноставан, а у ствари веома сложен и рафинисан, у стању да време покаже просторно (Силверблат 2007: 133). Графички роман данас заузима истакнут положај у културном миљеу, те ужива велики успех и истовремено све већи углед међу бројном публиком. Као икона постмодернитета (Смолдерен 2006: 16), графички роман се увелике развијао нарочито у последњих двадесет година, а неки су графички романи (*Маус*, *Персеполис*, *Дими Кориган* и др.) преузели функцију прототипа и посматрају се као класици. Опште је познато да је графички роман постао привилеговано средство израза етничких и родних мањина, те да је аутобиографија веома негован жанр, заједно с биографијом, репортажом, повесним успоменама. У историји развоја графичког романа важну прекретницу бројних импликација које је његово објављивање проузроковало представља Шпигелманов *Маус*. Једна од њих је и могућност да се о холокаусту приповеда у стрипу у коме су Јевреји приказани као мишеви, Немци као мачке, Пољаци као свиње, а Американци као пси. *Маус* настаје из потребе уметника да истражи животну причу родитеља који су преживели страхоте Аушвица и да у исто време разуме колико је родитељска прошлост утицала на његов властити живот, у компликованом односу који спаја памћење и формирање идентитета.

Траг *Мауса* следи и графички роман Нине Буњевац, *Отаџбина* који је, објављен у Великој Британији и Канади 2014. године⁷ и приказан у *Гардијану* и *Њујорк тајмсу*, после чега је одмах доживео велики успех и ушао на *Њујорк*

⁷ Исте те, 2014. године, објављен је и у хрватском преводу под насловом *Земља оца*, док је српско издање изашло 2015. Дело је до сада преведено и на немачки, француски, шпански и чешки.

тајмсов списак најпродаванијих стрипова за ту годину. Пореклом из Србије, рођена у Канади 1973. године, Нина Буњевац је од своје друге до шеснаесте године живела у Србији (у Земуну, а потом у Нишу), после чега се вратила у Торонто, где и сада живи. Објавила је стрипове у различитим европским и северноамеричким часописима. Њен албум *Хладна као лед*, који обухвата стрип-приче „Пружа се прилика”, „Горке сузе Зорке Петровић”, „Последња молба”, „Права ствар” и „Август, 1976” (на овој последњој причи темељи се *Отаџбина*) изашао је у Београду 2011, а наредне године у Канади⁸.

У само наизглед једноставном, скоро детињастом стилу, *Отаџбина*, међутим, приповеда веома сложену причу у којој се прошлост меша са садашњошћу, индивидуална судбина са колективном, аутобиографија са биографијом. Сам наслов је симболичан и вишезначан: Отаџбина је земља отаца где се ауторкини преци, који су емигрирали у Америку или Канаду, више пута враћају; *Отаџбина* има везе и с оцем, одсутним у ауторкином животу, али главним ликом у причи; *Отаџбина* је такође назив терористичке организације чије је отац био члан⁹. Радња се концентрише око оца, политичког емигранта, који у Канади напада југословенска представништва и хрватске емигрантске центре. Кад сумња постане сазнање, и кад схвати да не може више живети у страху, мајка одлучи да побегне од мужа и да се с децом из Канаде пресели у Југославију. Под изговором да давно није видела родитеље, планира пут, али муж јој не дозвољава да поведе сина, који тако остаје у Канади. Након две године у Земун, где ауторка с мајком и сестром живи у бабином и дедином стану, долази вест да је отац Петар, с још двојицом људи, погинуо у експлозији у гаражи док су, наводно, састављали бомбу.

Стрип-прича се састоји од два дела. Први део, „План Б”, креће се између стана у Торонту 2012. године, куће у Веланду у којој је породица живела у Канади и стана деда и бабе у Земуну и обухвата временски период од отприлике четрдесет година ауторкинога живота. Други део, „У егзилу”, задире још даље у време покушавајући да реконструише Петрову прошлост, почевши од прадеде и прабабе који су и сами неко време, на прелазу између XIX и XX века, живели у Америци. Ова је породична прича уско повезана с великом Историјом, коју ауторка, обраћајући се и западном, северноамеричком читаоцу, излаже у општим цртама, полазећи чак од доласка Словена на Балкан и снабдевши текст географским мапама. Док се у првом делу стално смењују ауторкина садашњост у Торонту (2012) и прошлост у маминој причи или у цртежима фотографија¹⁰, цели други део смешта се у прошлост, премда с историјским дигресијама, а његова нит водила је очева биографија с којом се ауторка суочава с намером да објасни „како погрешне идеологије и деструктивна политика утичу на фамилије тих људи” (Мирковић 2015).

⁸ Канадско издање, *Heartless*, освојило је престижну канадску награду (The Dough Wright Award).

⁹ Српски ослободилачки покрет „Отаџбина” (СОПО), основан у Паризу 1965. и активан нарочито у Северној Америци. Ауторкин отац се упознао са Николом Кавајом, једним од оснивача ове терористичке десничарске организације, још у сабирном логору у Аустрији док је чекао дозволу за улазак у Канаду.

¹⁰ О употреби фотографија у књигама или графичким романима уп. Херш 1997.

Реконструкција очеве животне приче значи, наине, и реконструкцију ауторкине биографије, јер се очева прошлост снажно одражава на њу на више планова, као што сведоче слике које истичу њихову велику физичку сличност. Уз то је, попут оца и предака, и ауторка разапета између два света, а њен се егзил, кроз метафору слика птица на почетку и на крају графичког романа, приказује као понављање породичних егзила. У ћутању које обавија драматичне догађаје из прошлости, њен живот тече кроз две различите стварности које никаква нарација не може да споји.

Као за Шпигелмана и за такозвану „другу генерацију” или „генерацију после” холокауста, тако се и у овом случају може говорити о постмеморији¹¹ схваћеној „као *структура* интер- и transgenerацијског преноса трауматичних sazнања и доживљаја” (Херш 2011: 151), о чему Херш пише:

[П]остмеморија се разликује од меморије по генерацијској удаљености и од саме историје по дубокој личној повезаности. Постмеморија је моћна, веома лична форма меморије, јер је њена веза са сопственим објектом и сопственим пореклом посредована преко креације и маштовитог ангажовања, а не преко сећања. Тиме не желим казати да меморија није посредована, него да је директније везана с прошлошћу. Постмеморија карактерише искуство особа које су одрасле изложене утицају нарација које претходе њиховом рођењу, чије су личне приповести морале бити измештане пред онима које су доживеле претходне генерације и које су настале из трауматичних догађаја, које није могуће ни разумети ни реконструисати (Херш 1997: 22, прев. М.Р.Л.).

Буњевац се суочила са одсутношћу сећања трауме коју је наследила, а да би је могла разрадити, морала је да истражује и реконструиса сећање на догађаје којима није директно присуствовала, а који су процесом преношења ушли у њен живот. Зато јој је требало, како је изјавила у једном интервјуу,¹² преко тридесет пет година да би сложила неку врсту слагалице и спојила комаде њој непознате прошлости која је толико утицала на њен живот. Да би је реконструисала, употребила је све што је могло да буде корисно: реченице које је као дете узгред чула; фотографије, које пресртава у *Отаџбини* за оне године у којима „нема шта да се каже” (Буњевац 2015: 42); исечак из новина са вешћу о смрти оца у експлозији. Али, она пре свега истражује директно преношење сећања: с мајке на ћерку.

У првим сликама, у стану у Торонту ауторка-ћерка показује мајци фотографију скинуту са сателитских снимака њихове бивше куће у Веланду, али је мајка не препознаје, као да не жели да је препозна. Ћерка, коју је раније страшно нервирала мајчина неспособност да упамти важне ствари, сада, као одрасла жена разуме колико је „селективно памћење било важно за њен опстанак” (Буњевац 2015: 11). Ипак, она инсистира на томе да сећања извуче из заборавља, пружајући прилику за одушак мајци, жени која је живела стешњена између строге и препотентне мајке (партизанке, зетовог љутог непријатеља) и, највероватније, поремећеног мужа. А слично вреди и за Нину: и она је расла „у процепу између наслеђа очевог српског национализма и социјализма у

¹¹ Хершин појам је *Post-memory* преведен и као постсећање и постпамћење.

¹² Реч је о интервјуу који је Буњевац дала за познату емисију канадског радија 7. октобра 2014: <http://ninabunjevaca.com/the-current-with-anna-maria-tremonti/>

којем су је одгојиле мајка и бака” (Мирковић 2015). Спајање слике и сведочанства омогућава јој конструкцију сопствене нарације на више нивоа, а у њој се смењује више прича: она о прошлости, она садашња о односу мајке и ћерке, она о развоју трауме и њеној метафоризацији. Управо медијум стрипа у својој сликовитост и непосредност олакшавају приказ одсутног сећања, то јест нечега што меморија не може ни да памти ни да визуализује.

Као што је типично за стрипове, наратор се изражава у дидаскалијама изнад или испод слика, док ликови говоре у облачићима. Али, приповест се наставља и на страницама без речи: на пример леп почетни *mise en abyme*, у којем Нина приказује себе док црта птице у гнезду, или мајчино лице које изражава сву, годинама нагомилану патњу, или драматичне слике на крају, када тетка Мара сазна за Петрову смрт и тоне у црну рупу. Што више ауторка покушава бити емотивно неутрална као наратор (Мирковић 2015)¹³, утолико је њена прича моћнија и успешно збацује са себе вео сажалјивих лажи и прећутаних детаља, враћајући меморији њену способност да излечи трауму.

Као што психогенеалогичка – техника психолошке анализе која у последње време постаје све популарнија¹⁴ – креће од претпоставке да се трауме и патологије преносе с једне генерације на другу и да су индивидуални симптоми често, у ствари, наследство предака, а да исто тако ни индивидуални живот никада није потпуно одвојен, него га треба уврстити у породични контекст и у контекст живота претходних генерација. Зато је у књижевности граница између аутобиографије и биографије све нејаснија, јер се лична прича интерпретира као производ онога што је постојало и пре нашег рођења. Пол Џон Икин је приметио да су током последњих година, одражавајући околност наших релационих идентитета, аутобиографије постајале све више биографске, укључујући у наше животе оне људе – родитеље, браћу, пријатеље, менторе – који су нас пресудно обликовали (Икин 2004: 9). Али, као што тврди Сузан Кечум Глас у вези са Шпигелмановим *Маусом*, и у случају *Отаџбине* десило се заправо обрнуто, односно, приповедајући очеву прошлост Буњевац исписује причу о својој садашњости: другим речима, сведочење постаје завештање, пошто сведок постаје онај о којем се сведочи (Кечум Глас 2006: 4). У овом смислу, *Отаџбина* је истовремено и биографија и аутобиографија. С једне стране, ово је дело веома модерно имајући у виду жанровску хибридизацију мешања масовне (стрип) и високе културе (роман), употребу типичних елемената постмодернизма (мењање контекста, временске осцилације, нелинеарна, полифонијска прича, у којој разне егзистенције губе форму и

¹³ У већ цитираном интервјуу за канадски радио, Буњевац понавља да је могла причати о оцу, јер за њега није била емотивно везана, пошто га се уопште не сећа. Можда је баш зато написала текст на енглеском (*Отаџбину* је на српски превела Оља Петровић), јер је то стратегија коју следе трансјезички писци: они пишу на другом, касније наученом језику да би боље држали под контролом смисао онога о чему пишу избегавајући емотивне интерференције.

¹⁴ Психогенеалогички приступ састоји се у анализи „породичног несвесног” и у конструкцији породичног стабла, такозваног „геносоциограма” са циљем да се пацијент ослободи терета наслеђене прошлости. Један од најважнијих радова о психогенеалогичкој написала је године 1993. француска психоаналитичарка Ан Анселин-Шуценбергер, која се сматра и оснивачицом те методе.

међусобно се преплећу). С друге стране, као аутобиографија, оно обједињује популарни северноамерички (а, рекла бих, и глобални) наративни модус, као што је графички роман, и најстарију, најоригиналнију и још живу традицију српске аутобиографије.

ЛИТЕРАТУРА

- Анселин Шуценбергер 1993: Anne Ancelin Schützenberger, *Aie, mes aïeux!*, Paris: Desclée de Brouwer.
- Баетенс, Фрај 2015: J. Baetens, H. Frey (ed.), *Graphic Novel: an introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Бахтин 1989: М. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Болтер, Грузин 1999: J. David Bolter, R. Grusin (ed.), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA, London: The MIT Press.
- Брандици 2013: E. Brandigi, *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, Firenze: Firenze University Press.
- Буњевац 2011: N. Bunjevac, *Hladna kao led*, Beograd: Omnibus.
- Буњевац 2014: N. Bunjevac, *Fatherland, A Family History*, London: Jonathan Cape.
- Буњевац 2015: Н. Буњевац, *Отаџбина*, Београд: Moro, System Comics.
- Икин 2004: P. J. Eakin, *The Ethics of Life Writing*, Ithaca, London: Cornell University Press.
- Кариер 2000: D. Carrier, *The Aesthetic of Comics*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Кетчум Глас 2006: S. Ketchum Glass, Witnessing the Witness: Narrative slippage in Art Spiegelman's *Maus*, *Life Writing*, 3:2, 3–24.
- Рестиано 2004: F. Restiano, *Storia del fumetto. Da Yellow Kid ai manga*, Torino: UTET.
- Силверблат 2007: M. Silverblatt, The cultural Relief of Art Spiegelman, a Conversation with Michael Silverblatt, у: Joseph Witek (ed.), *Art Spiegelman: Conversations*, Jackson: University Press of Mississippi, 126–135.
- Смолдерен 2006: T. Smolderen, Graphic Novel/Roman Graphique: la construction d'un nouveau genre littéraire. Littérature et bande dessinée, *9ème Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée*, 12. janvier 11–18.
- Херш 1997: M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA, London: Harvard University Press.
- Херш 2001: M. Hirsch, Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory, *The Yale Journal of Criticism*, 14 (1), 5–37.
- Херш 2011: М. Herš, Generacija postsećanja, *Polja*, 54/469 (maj–jun), 149–168.

ИЗВОРИ СА ИНТЕРНЕТА

- Зупан 2004: З. Зупан, „Ослобођење и цензура”, *Време*, бр. 718, 7. октобар, доступно на: <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=392855> 20.08.2016.
- Мирковић 2015: М. Мирковић, „Бивша земља у слици и речи”, *Вечерње новости online*, 8. новембар 2015. <http://www.novosti.rs/> 20.08.2016
- Поповић 1946: Ј. Поповић, „Црноберзијанска ерзац-роба на књижевном тржишту”, *Борба*, 5. јануар, доступно на <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11625> 20.08.2016

Maria Rita Leto

PAROLE E IMMAGINI: LA STORIA DI UNA FAMIGLIA NEL GRAPHIC NOVEL *PATRIA* DI NINA BUNJEVAC

(Rezime)

Patria di Nina Bunjevac si inserisce in un ormai consolidato, seppure recente, filone che collega il fumetto alla letteratura e in particolare al romanzo. Questo legame, già evidenziato dalla definizione di Graphic Novel – in uso dal 1978 – non è casuale, poiché il romanzo è, come sostiene Bachtin, “l’unico genere letterario in divenire”. In questa nuova forma di narrazione, definita la nona arte, tipicamente postmoderna per la sua capacità di ibridare generi diversi, di mischiare il colto al popolare, la commistione di immagini e parole, che si completano a vicenda, permette ancora di più di spaziare in tempi diversi, intrecciando storie passate e presenti. Il romanzo grafico di Nina Bunjevac presenta una narrazione autobiografica dalla struttura tempo-spaziale complessa, nella quale il superamento del trauma individuale è imprescindibile dalla storia familiare e collettiva: al presente, in un appartamento di Toronto, si intrecciano i ricordi dell’infanzia, la biografia del padre, la storia della Jugoslavia. La categoria postmemoria può essere utile nell’analizzare “questo testo con immagini” che, analogamente a *Maus* di Art Spiegelmann, appare come un tentativo di comprendere e di fare i conti anche con quel passato che l’autrice non ha vissuto direttamente, ma che le ha condizionato l’intera vita.