

Čovek i čudovište u romanu *Frankenštajn u Bagdadu* Ahmeda Sadavija

1. Sadavi u Bagdadu

Neposredno pre i u vreme vladavine iračkog ogranka partije Baas (1963., 1968.–2003.),¹ moderna iračka književnost razvijala se kroz filtere cenzure, s otvorenijim kritičkim pristupom onda kada je pisana u izgnanstvu. Oni koji su ostajali da pišu u Iraku suočavali su se sa „preporučenim” kriterijumima: nipošto protiv vlasti, a nekad i samo kao njihova podrška. Pojedini pisci su kroz postupak alegorije i magijskog realizma uspevali da prekorače zadate granice i ostanu u zemlji, mada ne nužno i da izbegnu progon ili zatvor.² Invazijom na Irak 2003., američke snage su srušile baasistički režim Sadama Huseina, što je u prvi mah rezultirao „eksplozijom” književne produkcije. Ubrzo se ispostavilo da pisac nije bezbedan samo zato što je nestao jednopartijski sistem. Pritisak na slobodnu reč umnožen je zbog sektaških i ideoloških raskola, vrebajući iz više pravaca. O tome svedoči činjenica da je i danas nemali broj najpoznatijih iračkih pisaca, iz straha za egzistenciju i život, raseljen po svetu. Ahmed Sadavi (Aḥmad Saʿdāwī, r. 1973.) čini izuzetak od pravila.

Nakon kratkog bezbrižnog detinjstva sedamdesetih godina, Sadavi od svoje sedme godine proživljava neprestano haotično stanje u Iraku usled mnoštva uzastopnih ratova: međunarodnih (iračko-iranski rat 1980.–1988., zalivski rat 1990.–1991., američka okupacija 2003.–2011.) i građanskih (1994.–1997., 2006.–

¹ „Baʿṯ”, što u prevodu znači „preporod”, deo je naziva jedne od najznačajnijih političkih partija na Bliskom istoku od sredine XX veka – Ḥizb al-Baʿṯ al-ʿarabī al-ištirākī (Arapska socijalistička partija Baas), osnovane 1947. godine. Dva najdominantnija ogranka partije, u Siriji i Iraku, vremenom su gubila svoj „socijalistički” karakter, postajući vlasništvo pojedinaca, kako je to očevidno u slučaju režima Hafiza al-Asada i njegovog sina Bašara al-Asada u Siriji, u kojoj preko Baas partije vladaju od 1963. godine, dok je Sadam Husein i pre preuzimanja funkcije premijera (1968.–1979.) i predsednika Iraka (1979.–2003.) bio siva eminencija iračkog Baasa od 1957. godine.

² Za pregled razvoja moderne iračke književnosti v. Caiani & Cobham 2013; Masmoudi 2015; Bahoora 2017; Jones 2020.

2008., 2011.–2013.). To su decenije koje je proveo u neprekidnom opsadnom stanju, pri čemu su njegova sećanja, počevši od osamdesetih godina, vezana za „mrtva tela i žene iz komšiluka koje vrište kada pristigne mladi čovek u sanduku” (Devi 2018: 22). Ipak, uprkos životnoj ugroženosti, kojoj je bio izložen služenjem u iračkoj vojsci u tri navrata, i nemaštini usled sankcija od 1990. do 2003. godine, Sadavi nije izbegao iz Iraka, i to, kako kaže, „pukom slučajnošću” (2018: 22).

Posle pada Sadamovog režima i Invazije 2003. godine, Sadaviju se ukazala prilika da, od 2005., piše reportaže za BBC o događajima na ulici. Tu je, kako kaže, video „nezamislive stvari”, posebno između 2006. i 2008. godine, a jednom prilikom se zadesio u bagdaskoj mrtvačnici, kada je posvedočio sledećem:

Mladić je ušao u mrtvačnicu zahtevajući da vidi leš svog brata, koji je tek stradao od bombe. Upravnik mrtvačnice je odveo ožalošćenog čoveka u sobu punu raznih udova, nehajno upirući na jedan deo tela u uglu. Mladić je zajecao, a potom upitao gde su ostaci unakaženog tela njegovog brata, na šta mu je otupeli upravnik pokazao rukom na druge delove prostorije i rekao: „Uzmi šta hoćeš i sastavi telo!” (Hankir, 2018)

To je trenutak u kojem je u Sadaviju oživotvorena ideja o Frankenštajnovom čudovištu, ali i trenutak kada donosi odluku da se u potpunosti okrene književnoj prozi, kojom bi prevazišao prolaznost novinarske vesti i svođenje ljudi na broj žrtava bez identiteta (Hankir, 2018). Do tog perioda je već imao solidno književno iskustvo,³ i sada se posvećuje istraživanju pozornice na koju će smestiti svoj budući roman, treći i ujedno najpoznatiji u dosadašnjem opusu – *Frankanštajn fi Bagdād* (*Frankenštajn u Bagdadu*, 2013). Popularnosti ovog romana diljem arapskog sveta zasigurno je doprinela nagrada Arapski Buker 2014. godine,⁴ da bi potom, prevodom na engleski i druge jezike,⁵ zauzeo istaknuto mesto kod šireg kruga čitalaca, ali i u akademskim istraživanjima.

Frankenštajn u Bagdadu se najčešće svrstava u dela gotičke distopije, postkolonijalne i/ili posthumane gotike,⁶ uz prisustvo elemenata moralne utopije i trilera, detektivskog i kafkijanskog romana, magijskog i kritičkog realizma. Sve navedene osobenosti slojevito su umrežene u Sadavijevom romanu, koji u idejno-vrednosnoj ravni obrađuje kontinuum brutalnog nasilja nad individuum, kolekti-

³ Od kraja devedesetih godina, Sadavi je objavio nekoliko zbirki pesama (*al-Waṭan al-ġāzī*, 1997; *Naġāt zāʿida*, 1999; *ʿĪd al-uġniyāt al-sayyiʿa*, 2001; *Šūrātī wa anā aḥlam*, 2002), dok se njegov prvi roman, *al-Balad al-ġamīl*, pojavio 2004. godine.

⁴ Među ostalim priznanjima za roman ističe se Velika nagrada za imaginativnu književnost (Le grand prix de l’Imaginaire) u kategoriji za strani roman 2017. godine, i ulazak u uži izbor Međunarodnog Bukera (International Man Booker Prize) 2018. godine.

⁵ Roman je dostupan na srpskom jeziku od 2019. godine, u prevodu Tatjane Milosavljević s engleskog (Beograd: Laguna), dok ga je s arapskog na bosanski jezik preveo Nedim Čatović 2020. godine (Sarajevo: Buybook).

⁶ Na primer, v. Metz 2018; Bahooa 2015; Inbaraj i Jinnah 2022.

vom i njihovim okruženjem, posebno u periodu 2005.–2006. godine, koji spada među najdestruktivnije u savremenoj istoriji Iraka.

U pogledu pripovedačkih postupaka, Sadavijev roman se odlikuje (de)kompozicijom naracije koja se oslanja na glasine, tračeve i druge nepouzdanе izvore (Davies 2020: 3), čime održava privlačnu sumnju u verodostojnost nadrealnih elemenata. Uz pomenute postupke, pisac se služi magijskim realizmom koji, iako s gotičkim žanrom u „sestrinstvu”, neguje drugačiji odnos prelaska iz realnog u irealno.⁷ Magično ne nastupa postepeno u tim trenucima, već naglo, poput neočekivanog bljeska, izvire iz realnog kao da je njegov prirodni deo. Ovakvi postupci u skladu su s anarhičnim stanjem u datom istorijskom trenutku Iraka u kojem kao da se, kako kaže al-Hadžadž, stvarnost i magija dopunjuju (al-Hadžadž 2020: 11). Slično je konstatovao i Bahura, nalazeći da je prisustvo (eksperimentalnih) gotičkih elemenata u savremenoj iračkoj prozi posledica nemogućnosti da se realističkim načinom pripovedanja prikaže iskustvo brutalnosti kojoj pisci svedoče u postsadamovsko doba, to jest da se predoči „stvarnost koja je sama po sebi monstrozna i iracionalna” (Bahura 2015: 188).

2. Klasični i savremeni *Frankenštajn*

Književni teoretičari su na različite načine nastojali da objasne mehanizme intertekstualnosti, najčešće je sagledavajući kroz osobenosti opšte (periferne) i posebne (prave) intertekstualnosti. Opšta intertekstualnost podrazumeva način na koji se tekst nužno nadovezuje na druge tekstove u čiju tradiciju ulazi, i čije odlike u većoj ili manjoj meri uključuje u sebe na planu forme, sadržaja, jezika i/ili stila. Njom je obuhvaćen odnos prema drugim tekstovima, ali i njihovo aktivno preobražavanje na očigledan ili skriven način. Posebna intertekstualnost predstavlja nedvosmisleno, „materijalno vidljivo” nadovezivanje na drugi tekst ili tekstove, koje je iz perspektive čitaoca jasno uočljivo i razumljivo, omogućavajući mu uže komparativno sagledavanje očigledne intertekstualne relacije.⁸ Za potonju je, primera radi, M. Fister ustanovio spisak kriterijuma, među kojima su sledeći: da dela koriste svoje predloške, tematizuju ih, biraju iz njih izrazite i opštepoznate delove, ugrađuju ih u sebe, i premda to čine stilski drugačije, ona i sama upozoravaju na svoju intertekstualnost (Juvan 2013: 56–57).

Fisterovi kriterijumi posebne intertekstualnosti nisu nešto univerzalno, kako zaključuje Juvan (2013: 57), ali su u slučaju romana *Frankenštajn u Bagdadu* materijalizovani na nekoliko nivoa. Već sam naslov romana predstavlja eksplicitnu aluziju na roman *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (*Frankenštajn ili*

⁷ Više o razlikama između gotičkog stila i magijskog realizma, v. Armitt 2014: 224–225.

⁸ Više o opštoj i posebnoj intertekstualnosti, v. Juvan 2013: 51–55.

Moderni Prometej, 1818) engleske spisateljice Meri Šeli (Mary Shelley, 1797.–1851.), i ujedno se implicitno nadovezuje na čitav gotički diskurs. Postmodernom parodijom⁹ Sadavi postiže novu stilizaciju tradicionalnog gotičkog toposa čudovišta i čudovišnog, koji se sada više ne odnosi samo na konkretno biće, već i na ideju (ne)pravednosti i (de)humanizacije.

U pogledu strukture, oba romana predstavljaju primere uokvirenog pripovedanja. U *Frankenštajnu* iz 1818., napisanom tananim stilom koji prožima „ljupkost pitomih osećanja i izvrsnost univerzalne vrline” (Šeli 2020: 18), okvirnu priču pripoveda moreplovac R. Volton u epistolarnoj formi, pišući sestri pisma o pomorskoj ekspediciji pored Severnog pola. U njih uključuje 24 poglavlja, u kojima donosi priču naučnika Viktora Frankenštajna, koga je sreo na svom putovanju. Kroz ispovest koja teče hronološki, Viktor detaljno pripoveda o stvaranju laboratorijskog čudovišta, i sam dodajući treći pripovedački krug iz perspektive Stvorenja (čudovišta), odnosno njegovu ispovest koja se proteže od XI do XVI poglavlja. Pozornica u romanu (nedotaknuta priroda i osamljena zdanja) podređena je sudbini centralnih junaka, upotpunjavajući melanholični ambijent, tipičan za gotički žanr tog doba.

Nadređeni pripovedački krug u romanu *Frankenštajn u Bagdadu* napisan je administrativnim stilom, a čini ga „strogo poverljivi” Konačni izveštaj Komisije za istrage, formirane od članova iračkih i američkih bezbednosnih i obaveštajnih službi. Ovo telo rezimira saznanja o Odseku za istrage i sankcije, u čijim su računarima pronađeni dokumenti koji su poslani osobi pod imenom „Autor”. Kod Autora je, potom, pronađena priča koju Komisija proglašava zabranjenom, i ona je ispričana u sledećih devetnaest poglavlja. Autorova priča prožeta je dinamičnim prelascima iz realnog u irealno, začinjena komičnim epizodama i neočekivanim preokretima. U njoj se pripoveda iz ugla sveznajućeg pripovedača, koji naizmenično nadograđuje mikropriče nekoliko likova čija se sudbina ukršta u bagdaskom kvartu al-Batavin. Izuzetak čini ispovest Sadavijevog čudovišta u prvom licu u X poglavlju. U pretposlednjem, XVIII poglavlju, Autor pojašnjava poreklo građe za prethodno ispričani roman, čiji osnov čine nasnimljena priča na diktafonu koju je otkupio od izvesnog novinara Mahmuda, dokumenta iz Odseka i ispovest starinara po imenu Hadi.

Sadavi zadržava ključnu aluziju na Frankenštajnovu kreaciju, kako je to i nagovešteno kroz citatnost naslova i pozivanje na jedan od iskaza Stvorenja iz romana M. Šeli na samom početku dela.¹⁰ U prvom planu je biće nastalo spajanjem

⁹ O postmodernoj parodiji, v. Hutcheon 1991.

¹⁰ U pitanju je sledeći citat: „Ne tražim da me poštetiš. Saslušaj me, a onda, ako možeš, uništi ono što su tvoje ruke stvorile”. Uz navedeni, Sadavi uvrštava još dva citata na istoj stranici, jedan iz Priče o velikomučeniku svetom Georgiju Pobedniku i iskaz Sadavijevog bića – Šisma, koji će se kasnije pojaviti u samom romanu. Ova tri citata nalaze se u prevodu na bosanski jezik, a izostavljena su u prevodu na srpski, iako su citati dati i u verziji na engleskom. Uz to, u prevodu na srpski jezik (kao i

delova ljudskih leševa koje je oživelo i zapitalo se o svojoj ulozi među ljudima. U slučaju *Frankenštajna*, Viktor svoje bezimeno biće naziva pogrdnim imenima, „čudovištem”, „odvratnim demonom” i „vampirom”, ali ga opisuje i kao svoj sopstveni duh koji je „oslobođen iz groba i prisiljen da uništava sve” (Šeli 2020: 101–102). Sadavijevo biće postaje poznato po upitnoj rečenici na iračkom dijalektu – „Šismo” (Š-ism-o?), što znači „Kako se zove?”, koja je u srpskoj verziji slobodnim prevodom data kao „Onaj”, a u bosanskoj kao „Bezimeni”.

Ipak, Šismo nije puki duplikat Stvorenja, što proizilazi iz Sadavijevih motiva i nadahnuća koje ne deli s M. Šeli. Dok je engleska spisateljica osmišljavala okvir svog romana u blaženoj dokolici, podstaknuta modom priča o duhovima i tada aktuelnim naučnim promišljanjima (galvinizmom i darvinizmom),¹¹ irački pisac je građu za svoj roman pronašao u proživljenom naviranju nasilja, u „haotičnoj kotlarnici stvarnog sveta”, kako je nazvao tadašnje stanje u Bagdadu (Devi 2018: 22). Tome treba dodati analogiju koju Webster nalazi između načina nastanka i anatomije oživljenog leša kod Sadavija, i dostignuća regenerativne medicine u Americi, gde se veteranima nadomešćuju oštećeni delovi tela eksperimentalnim metodama na koje bi i „dr. Frankenštajn bio ljubomorani” (Webster 2018: 443). U osnovi takvog čudotvorstva, usled i nakon ratne destrukcije, vlada logika „demoliraj i gradi” koja je, na paradoksalan način, prisutna i kod Sadavija u sastavljanju tela od uništenih ostataka života, čije uskrснуće predstavlja nadu u spasenje lokalne zajednice i izgradnju novog društvenog poretka (2018: 453).

Drugi deo naslova Sadavijevog romana upućuje na pozornicu. On bira Bagdad kao urbanu arenu u kojoj se smenjuju nasilne smrti zbog neprekidnih vojnih intervencija i samoubilačkih bombaških napada. Tačnije, razdoblje u kojem se odvija radnja romana, u prvim godinama nakon Invazije, broji oko 100.000 evidentiranih nasilnih smrti civila, ne računajući broj nestalih i ranjenih građana Iraka.¹² Međutim, Bagdad kod Sadavija ne predstavlja „buku u pozadini”, već je i sam postavljen kao romaneskni lik sa svojom infrastrukturom koja je, kako ističe Dejvis (Davies 2020: 12), „podložna istim biopolitičkim ritmovima (de)kompozicije” kao i tela njegovih građana. Stoga je Sadavijeva upotreba gotičke pozornice i pojedinih likova iz *Frankenštajna* obeležena „tenzijom između sličnosti i razlika u odnosu na modele iz izvornog teksta (preteksta)” (Müller 1991: 109).

u verziji na engleskom) data su imena likova iz romana uz pojašnjenje njihovog identiteta, što ne postoji u izvornom tekstu na arapskom, kao ni u prevodu na bosanski jezik.

¹¹ Roman *Frankenštajn* je pobednik takmičenja u pisanju „strašne priče”, čiji su učesnici bili M. Šeli, njen suprug P. Šeli, Lord Bajron i Dž. Polidori. Meri je napisala strašnu priču o Stvorenju, a ubrzo je, zatim, u tome uspeo i Polidori, napisavši *Vampira* (1819).

¹² Za podatke o broju civilnih žrtava nakon 2003., usled sukoba u kojima su učestvovalе koalicije predvođene SAD, snage iračke vlade i paravojne formacije, v. <https://www.iraqbodycount.org>.

3. *Frankenštajn* u „haotičnoj kotlarnici stvarnog sveta”

U oba romana, tvorci čudovišta sprovede „očinstvo” u osami i tajno, ali se razlikuju u pogledu društvenog statusa, podsticaja da ostvare svoj naum i načina na koji pristupaju tom procesu. Junak M. Šeli, Viktor Frankenštajn, narušava idilični porodični život nezasićenom glađu za znanjem, žudnjom da otkrije izvor života i rešenošću da ga sam stvori. Tokom procesa stvaranja, on veruje da će ga novi rod „blagosiljati kao svog tvorca”, i da će „mnoga srećna i divna stvorenja” dugovati svoj postanak njemu (Šeli 2020: 73). Stvaranjem nadljudskog bića, Viktor zapravo nastoji da i sam postane nadčovek (Goss & Riquelme 2007: 435).

Viktor Frankenštajn uspeva da oživi svoje biće, sastavljeno od delova ljudskih tela iz mrtvačnice, zahvaljujući primeni prirodnih nauka. Međutim, oživljeno biće u potpunosti izneverava tvorčeva očekivanja, postavši upozorenje da svako igranje Boga vodi ka prokletstvu. Time je ovekovečen portret arhetipskog junaka, „ludog naučnika”, koji je predskazao težnje ali i strahove u nauci – od kloniranja, preko transplantacije mozga, do zamene ljudi računarima (Crook 2012: 114).

Nasuprot umno i naučno složenom procesu u laboratoriji Viktora Frankenštajna, starinar Hadi zanatski obavlja sastavljanje stvorenja u *harbatliji*, neuglednoj i polurazrušenoj kućici u jednoj od ulica al-Batavina, tako što s mesta bombaških napada sakuplja delove tela koji mu nedostaju za kompletiranje leša. Starinareva namera nije da nađe izvor života, već da sastavi raskomadano telo i omogući da bude sahranjeno kao celina. Šaviše, Hadi nije slika „supertvorca” (ludog naučnika), već zarozanog, malokad treznog siromaha čiji je najviši životni cilj da ima ukusan zalogaj i novca za piće. Njegov krojački posao je odraz traume zbog gutitka prijatelja Nahima, koji je zajedno sa svojim zaprežnim konjem nastradao u jednoj od eksplozija u Bagdadu, i to „na takav način da se tijelo čovjeka pomiješalo s truplom životinje” (Sadavi 2020: 27). U tom „festivalu razaranja”, Nahimovo telo i tela drugih žrtava ostala su razasuta po ulici poput đubreta, što je slika kojom je Sadavi dočarao čin dehumanizacije svojih sugrađana.

Fizionomija čudovišta, u oba romana, nezgrapna je i negledljiva, kako je i očekivano u gotičkom diskursu. Ipak, Stvorenje M. Šeli u trenutku osveščivanja veruje da je sin svog tvorca, Viktorov Adam, spreman da bezuslovno voli, da bude dobar i saosećajan. Njegove se nade urušavaju nakon spoznaje da je u očima ljudi njegova ličnost jednaka njegovom izgledu koji budi gnušanje i strah. Odbačen od ljudi i izneveren zbog Viktorovog odbijanja da mu stvori saputnicu „Evu”, „neku isto tako nakaznu i gnusnu ženu” kao što je on sam (Šeli 2020: 182), Stvorenje proklinje svog tvorca, objavljuje rat ljudskom rodu, čini zločine iz osvete i uživa u tom uništenju. S takvim duhovnim i fizičkim crtama Stvorenja, *Frankenštajn* je sve do XX veka predstavljao naučno-fantastični horor. Njegova priča predstavlja, kako kaže Alhajaj, „ono što čudovište čini čudovišnim” (Alkhayat 2022: 52).

Za razliku od Viktora koji udahnuje život svom čudovištu, Hadi je skrojenom biću samo pasivni „provodnik”, poput „neukih roditelja koji na svet donesu

poslanika, iskrenog čovjeka, sudiju ili zlikovca”, bez uticaja na „potop koji će iza njih doći” (Sadavi 2020: 101–102). On nema zasluga u oživljavanju kompletiranog leša, već Šismo svoj „život” započinje kao otelotvoreni duh čuvara hotela, Hasiba Muhameda Džafera, čije je telo nestalo bez traga u eksploziji na jednom od trgova kvarta al-Batavin. Naime, Hasibov duh je lutao Bagdadom u potrazi za telom koje bi mu poslužilo u *berzahu* – međuprostor u kojem duše borave od smrti do ponovnog oživljenja na Sudnjem danu. Tako pronalazi leš u starinarevoj harbatliji, dotiče ga prozirnom rukom i uspeva da utone u telo koje „nema dušu, baš kao što njegova duša nema tijelo” (Sadavi 2020: 40). Za to vreme, ožalošćena Hasibova porodica stavlja u tabut samo njegove „spržene crne cipele, komade odjeće zamrljane krvlju i ugljenisane djeliće nestalog tijela” (Sadavi 2020: 36).

Sahrane bez pokojnika poput Hasibove bile su uobičajene ne samo u postsadamovsko vreme, već i pre 2003. godine, kada su se namesto nestalih ili obezglavljenih ljudi sahranjivali lični predmeti. Upravo je to slučaj i sa Danijelom, sinom Asirke Elišve iz romana, koja živi u drevnoj kući sa sedam soba, na koju se naslanja Hadijeva harbatlija. Danijel je nasilno mobilisan za borbu u iračko-iranskom ratu, tako što ga je Abu Zajdun, aktivista Sadamove partije, „povukao za kragnu i odvukao do kampa za obuku, a odatle na front s kojeg se nije vratio” (Sadavi 2020: 63). U simboličkoj sahrani Elišvinog sina, u zemlju je spušten prazan kovčeg „sa nekoliko komada Danijelove odjeće i dijelom slomljene gitare” (Sadavi 2020: 61), što je scena kojom Sadavi još jednom podcrtava nemogućnost sahranjivanja tela pokojnika u kritičnim trenucima u modernoj istoriji Iraka.

Što se tiče reakcija na fizički izgled čudovišta u svakom od romana, one su uporedive samo donekle. Šismo se prvo opisuje kao „odvratna prikaza”, s „tragovima šivenja po cijelom licu” i „velikim nosom između dva obraza”. Telo mu je otporno na metke, okretno i klizavo, „kao da je premazan krvlju ili paradajz sosom”, zbog čega pogled na njega budi „tugu, strah i paniku” (Sadavi 2020: 81–82). Međutim, Šismo ne ostaje na margini društva s reputacijom zazornog, jezovitog. On je pristupačan i budi radoznalost kod ljudi da se s njim susretnu, a kasnije i spremnost da daju svoj život kako bi Šismo okrpio delove tela koji mu otpadaju. Štaviše, vremenom se ta oživljena smrt preobražava, u svesti ljudi, iz čudovišta u pravog čoveka, kojem se pripisuje mnoštvo različitih identiteta. U zavisnosti od perspektive, Šismo je vehabija kod žitelja Haj-Sadra, ekstremni šiit u al-Azamiji, agent stranih sila za iračku vladu, a za američko ministarstvo inostranih poslova „lukavi čovek koji podriva njihov projekat u Iraku”. Neki, kao inspektor Surur, veruju da je stvaranje „ovakvog bića, ovog Frankenštajna” upravo američki projekat namenjen Bagdadu (Sadavi 2020: 285).

Za Elišvu, koju neki smatraju blagoslovenom a neki uznemirujuće ludom, susret sa Šismom je ostvarenje dvadesetogodišnjeg iščekivanja povratka njenog sina Danijela. Njena očajnička istrajnost prepoznatljiv je motiv „iračke majke” u savremenoj iračkoj književnosti, koji Sadavi održava u fokusu romana. Tuga i jed Elišvu vode u permanentno otuđenje, usled kojeg ubeđuje sebe „da živi s tri osobe,

ili bolje, tri duha sa snagom i prisutnošću dovoljno jakom da je spase samoće” (Sadavi 2020: 19). To su duh sveca Georgija s ikone, duh njenog sina Danijela i olinjali mačak Nabu. Molitvama i iščekivanjem, starica je „pokrenula ovu čudnu konstrukciju” i „izvukla iz područja nepoznatog, nadjenuvši mu ime: Danijel” (Sadavi 2020: 53). Stoga Elišva racionalizuje neobičan izgled gosta – vidi ono što želi da vidi, i o njemu se majčinski brine – oblači ga, pokriva kad zaspi, veselo priprema obroke i obznanjuje svima da je Bog napokon čuo njen vapaj.

S druge strane, Šismo u Elišvinom domu spoznaje dve stvari: svoj izgled i svoju misiju. Suočen s odrazom svog lika u ogledalu, Šismo s tugom i iznenađenjem konstatuje „da se ova starica nije uplašila njegove ružnoće” (Sadavi 2020: 54). Međutim, Sadavijevo čudovište nadalje ne sputava negledljivost njegovog lica, kao u slučaju Stvorenja kod kojeg fizički izgled presuđuje duhu. Namesto toga, težište se premešta na spoznavanje staričinog gubitka, što navodi Šisma da svoju misiju pronađe u osvetti života onih od kojih je sačinjen – nedužnih i mučki ubijenih građana Bagdada. Njegova rešenost da iz Elišvine kuće iskorači u ruhu superheroja postavlja čitaoca u ambijent moralne utopije, premda će se rastezanjem osvetničkog spiska, odnosno nasumičnim ubijanjem nevinih ljudi, Šismo vremenom „prekrojiti” u destruktivnu posthumanu figuru koja se suštinski ne razlikuje od bombaša-samoubica.

Pored Šisma i njegovih „roditelja”, Hadija i Elišve, u romanu su predstavljani drugi likovi uz pomoć kojih se, kao u slagalici, sklapa slika života u smrtonosnoj zoni Bagdada. Jednu grupu čine stanovnici kvarta al-Batavin u istočnom Bagdadu, osobenom po raznolikim verskim i etničkim zajednicama koje su u njemu živjele, dok drugu čine pojedinci čiji se životi vezuju za ovaj kvart kroz istrage o Šismu. Među potonjima je značajna figura inspektora Surura čija taština i moralna iskvarenost simbolizuju čudovišnost ljudi, koji svoje pozicije stiču tako što se dodvoravaju svim vladajućim strukturama, ma kako one izgledale ideološki nepomirljive. Surur je bio podoban u vreme Sadamovog režima, kada je radio u obaveštajnoj službi, kao što je, nakon 2003., podoban i za američke bezbednosne urede, među kojima je i Odsek na čijem je čelu Surur.

U „informativnom građanskom ratu”, koji se odvija na „pozornici za ubijanje i besplatnu smrt” (Sadavi, 2020: 73, 237), funkcija Odseka je praćenje neuobičajenih zločina, legendi i izmišljotina, ali i predviđanje izvora nasilja i pretećih događaja, poput eksplozija i atentata. Stoga Šismo postaje predmet istraga Odseka, u čemu Surur vidi idealnu priliku da dokaže svoju nezamenjivost i izađe iz senke pod reflektore junačke slave. Međutim, „lovljenje” i procesuiranje Šisma brine Surura, jer „Onaj Koji Nema Imena mogao bi sutra postati Onaj Koji Nema Identitet, pa onda Onaj Koji Nema Tijelo i na kraju, Onaj Kojeg Se Ne Može Uhapsiti I Baciti U Tamnicu” (Sadavi 2020: 105).

U identifikaciji i lociranju Šisma, Sururu pomažu zaposleni u Odseku, čime se u naraciju ugrađuju elementi detektivskog i kriminalističkog romana. Među

službenicima posebno mesto zauzimaju stručnjaci za prizivanje duša i razgovor s džinima, parapsiholozi, astrolozi i vidovnjaci. Njihova je pojava groteskna, pa tako, na primer, Vrhovni vidovnjak nosi pamučnu kupastu kapu i široku haljinu „kojom je podsjećao na čarobnjake iz crtanih filmova” (Sadavi 2020: 105). Premda ne uspevaju da spreče zločine i tragedije, ovi službenici pripremaju precizne izveštaje o budućim događajima – ne okvirno ili kao slutnju, već uz tačan broj stradalih.¹³ Takva struktura Odseka, njihova zaduženja i disfunkcionalnost zapravo je karikatura režima Sadama Huseina u kasnijoj etapi njegove vladavine, kada se u rešavanju političkih problema, pored represivnih metoda i uvlačenja građana u kafkijanske procese, Sadam oslanjao na vračeve i vidovnjake (v. al-Hajaj 2020: 9).

Uz ličnosti iz lokalnog miljea, u romanu su prisutni pripadnici američkih snaga bezbednosti poput sivih eminencija i prećutnih (su)vlasnika svih državnih službi, bez imena i jasnih ličnih obeležja. Amerikanci kruže nad glavama Iračana, uz uznemirujuću buku „američkog helikoptera marke Apač u zaglušujućem preletu iznad ulice” (Sadavi, 2020: 20), iskaču poput utvara usred svakog događaja, ispituju i kontrolišu građane, i nikome ne polažu račune. Svakoga mogu baciti u tamnicu „samo zato što im se momentalno promijenilo raspoloženje” (Sadavi 2020: 66). Njihova uloga i ponašanje čine ih ne samo nadmoćnim stanovnicima Bagdada, već i stanovnicima u glavama Bagdađana, budeći u njima strepnju i strah. Takva represivna simbioza američke imperijalne sile i lokalnih „odseka” i „komisija” za nadzor i bezbednost osnov su za analizu Sadavijevog romana iz perspektive postkolonijalnog gotičkog žanra, što je, kako je ukazano, jedna od najčešćih užih klasifikacija *Frankenštajna u Bagdadu*.

Međutim, Šismo ne uhodi ni lokalne šerife ni pripadnike američkih snaga bezbednosti, već se usredsređuje na zločine nad pojedincima. Na nasilje odgovara nasiljem u kojem ne uživa niti ga smatra zločinom, kao što ni Hadi ne oseća odgovornost za delovanje svog čudovišta i ne uzima za predmet svoje nove misije njegovo uništenje, što je suprotno odnosu prema zločinima i odgovornosti za njih u romanu M. Šeli. Štaviše, Šismo svoj zadatak smatra plemenitim, zbog čega optužbe da je zločinac teže podnosi nego to što mu otpadaju delovi tela, jer ti koji ga optužuju ne razumeju da je on „jedina pravda koja postoji u ovoj zemlji” (Sadavi 2020: 125). Stoga uzima diktafon, koji mu je poslao novinar Mahmud, da bi ostavio svedočanstvo kako on vidi svoju ulogu u Iraku, u nadi da će na taj način promeniti pogrešnu predstavu o sebi koja kruži među ljudima:

¹³ Kao slučaj koji svoje uporište ima u stvarnosti, u romanu je dato predviđanje stradanja na Mostu al-Aima „zbog širenja lažne glasine da se među posjetiocima nalazi i bombaš samoubica” (Sadavi, 2020: 103). O ovom tragičnom događaju iz 2005. godine, kada je nakon glasine o bombašu samoubici infiltriranom među hodočasnike poginulo preko 950 šiitskih Iračana u stampedu na Mostu al-Aima, v. <https://www.aljazeera.com/news/2005/9/1/hundreds-killed-in-baghdad-stampede>. Više o Sadavijevom referiranju na ovaj događaj u romanu, v. Davies, 2020: 12–13.

Da li je siroti staretinar doista moj otac?! On je ustvari samo provodnik za želju mog pravog oca na nebesima, kako to već voli da opiše moja jadna majka Eliša. Ona je zaista jadna, svi su jadni, a ja sam odgovor i odaziv na molitve jadnika. Ja sam Spasilac, Iščekivani, Željani i onaj kojem su se, u nekom obliku, nadali. [...] Ja sam odgovor na njihove pozive da se otkloni zulum i osveti zločincima [...] Moralna i ljudska dužnost poziva da mi se pomogne i da se stane uz moje rame kako bi se ostvarila pravda na ovom svijetu, potpuno iskvarenom ludom ambicijom za vlašću i požudom za ubijanjem, uvijek spremnom za prolijevanje nove krvi. (Sadavi 2020: 132–133)

Navedeni deo Šismoove ispovesti ukazuje na još nekoliko nivoa nadogradnje u odnosu na Frankenštajnovu Stvorenje. Šismo nema fatalni sentiment prema „roditeljima” i ne traži njihovu naklonost poput Stvorenja. Kod potonjeg se ogorčenost i želja za osvetom završavaju nakon smrti „oca” Viktora, što je ujedno trenutak njegovog pokajanja i potrebe da se pravda za svoje zločine. Stvorenje se obavezuje da će naći najseverniju tačku, i tamo se zapaliti na lomači, kako ne bi ostavio priliku nekom „radoznom i bezbožnom nesrećniku” da stvori još jedno biće poput njega (Šeli 2020: 277). Nasuprot potištenosti i ništavnosti koju oseća Viktorovo čudovište, Šismo sebe percipira kao superiorno, mesijansko biće, čije samopouzdanje i želja za održanjem vremenom postaju sve izraženiji.

Kretanje čudovišta i njegova integracija u kolektiv čini još jednu značajnu razliku između Stvorenja i Šisma. Stvorenje živi na margini društva, krijući se od pogleda ljudi, i za svoja pribežišta bira nedotaknute delove prirode i napuštene kuće. Nasuprot tome, Šismo se skriva samo kada je meta progonitelja, ali se ukazuje mnogima i živi kao deo zajednice, povremeno obilazeći svoje „provodnike” – Hadija i Elišvu. Njegovo je stanište (a ne pribežište!) nedovršena zgrada u južnom Bagdadu, usred poprišta triju zaraćenih strana: na prvoj su iračke sigurnosne snage i američka vojska, dok drugu i treću čine sunitske i šiitske milicije. Zgradu vremenom preplavljaju Šismoovi pomagači i njihovi sledbenici iz redova razočaranih pojedinaca koji ne pripadaju ni jednoj od triju skupina.

Šismo pomagačima dodeljuje simbolička imena, pojašnjavajući ih kroz „najbitnije” i „manje bitne” figure. Na ovaj način Sadavi metaforički uključuje otuđene predstavnike iračkog društva u postsadamovskoj epohi. U najbitnije spadaju Čarobnjak – vrač iz režima Sadama Huseina, Sofista – nadareni mislilac, i Neprijatelj – oficir u Službi za suzbijanje terorizma koji Šismu dostavlja poverljive informacije. U manje bitne pomagače svrstana su tri ludaka, Mali, Veliki i Najveći Ludak koji, zajedno sa svojim sledbenicima raspoređenim po spratovima zgrade, veruju u Šisma iz različitih ideoloških perspektiva. S obzirom na to da je Šismo sastavljen od delova tela koji su pripadali ljudima različitog verskog i etničkog porekla, Mali Ludak percipira ga kao „prvog pravog iračkog građanina [...] kakvog iračka država nije uspela stvoriti još od vremena kralja Fejsala Prvog” (Sadavi 2020: 136). Veliki Ludak u njemu vidi „stroj za veliko uništenje kao prethodnicu dolaska Spasioca” kojeg su sve velike religije nagovestile, uveren da

će Šismo „poništi ljudski rod, zalutao, skrenuo i prolazan kakav jeste” (Sadavi 2020: 136). Najveći Ludak pak misli da je upravo Šismo Spasilac, zbog čega diktira svoju svetu knjigu u kojoj Šisma predstavlja kao Božije utelovljenje na zemlji, a sebe kao njegovog poslanika.

Uloga pomagača je da obezbede uspešnost misija i postojanost Šismovog tela čiji se delovi neprestano raspadaju, bilo da osveti ili ne osveti žrtvu. Ubrzo nastaje razdor među sledbenicima, i među njihovim vođama, što simbolički predstavlja verske i građanske sukobe u Iraku, u kojima svaka grupa nastoji da se nametne kao jedina ispravna strana i eliminiše svoje protivnike. U tom ideološkom metežu, Šismo postaje zbunjen i nepoverljiv prema ulozi pomagača u biranju novih delova za reparaciju njegovog tela. Stoga nastoji da sam zameni delove koji mu propadaju, ubijajući nevine ljude koji mu se nađu na putu. Po tome su Šismovi zločini neuporedivo teži od onih koje je počinilo Frankenštajnovo Stvorenje.

Nasumična ubistva nevinih ljudi, u cilju sopstvenog opstanka, Šismo racionalizuje tvrdeći da su oni žrtvena jagnjad koju mu Bog šalje, i da je njihova smrt samo „ubrzana”, odnosno da on nije ubica, već da ubire „plod smrti prije nego je pao na zemlju” (Sadavi 2020: 150). To je učinilo njegov zadatak ne samo vremenski neograničenim, već i kontradiktornim, jer i sam uviđa da su se zločinci i žrtve „izmiješali na mnogo komplikovaniji način nego prije, pa više ni sam ne zna koji od dijelova kojim se zakrpio pripada zločincu, a koji žrtvi” (Sadavi 2020: 215). Webster nalazi analogiju između Šisma i američkih vojnika u pravdanju nasilja „kao sredstva humanitarne intervencije koja bi na kraju spasila živote drugih”, ali kada i sami postanu žrtva takvog ciklusa uništenja – „fokus se pomera na sopstveni opstanak” (Webster 2018: 458). Drukčije rečeno, to je slika gotičke distopije u kojoj Šismo postaje fragmentirano osećanje svojstva koje Kartrajt definiše kao svođenje „ljudskog bića na skup delova tela koje želi da opstane, voljno da to učini na bilo koji način i pod bilo kojim režimom”, što je zapravo svođenje na jednu ništavnost (Cartwright 2005: 234).

O čitavoj mreži veza koje ga okružuju i nasilju koje sprovodi, Šismo govori hladno i pribrano, snimajući se na diktafonu. Njegovu priču novinar Mahmud pretvara u članak pod nazivom „Legende iz iračke ulice”, nad kojim urednik al-Saidi vrši korekcije da bi ga učinio „zabavnim za čitanje”. Pored promene naslova u „Frankenštajn u Bagdadu”, urednik dodaje fotografiju Roberta De Nira iz filma *Mary Shelley's Frankenstein* iz 1994. Sadavijev odabir upravo ovog filma, u nizu velikog broja drugih s istim izvorom nadahnuća,¹⁴ nije slučajna. Šavovi na Šismovom licu isti su kao oni koje vidimo na licu Stvorenja u filmu iz 1994., kao i zapitanost od čijih je delova tela sastavljen, što ni u jednom ni u drugom slučaju

¹⁴ Pomenuti film samo je jedan u nizu kinematografske popularizacije romana M. Šeli, počevši od prve verzije kratkog filma iz 1910. godine. O *Frankenštajnu* u popularnoj kulturi v. https://en.wikipedia.org/wiki/Frankenstein_in_popular_culture

nema uporišta u romanu M. Šeli. Na taj način Sadavi ostvaruje višestruku intertekstualnost, jasno aludirajući na izvorni tekst, njegove interpretacije u popularnoj kulturi i recepciju publike, što podrazumeva i ustaljeno transponovanje imena naučnika Frankenštajna na njegovo Stvorenje.

Na planu značenja, Sadavijev roman ne predstavlja stvaranje čovekovog (imaginarnog, virtuelnog) čudovišta u jednom celovitom, završenom obliku kao kod M. Šeli, čijim bi nestankom nestao i izvor straha – strah od iracionalnog ili različitog (Drugog). Šismo je zapravo zajednička kreacija ljudi, njihov odraz u ogledalu, čija čudovišnost beskonačno obnavlja cikluse međusobnog nasilja.

4. „Unheimliche” *Frankenštajna u Bagdadu*

Razvoj gotičkog žanra u književnosti, čiji se početak vezuje za period predromantizma u drugoj polovini XVIII veka, tekao je u duhu iracionalnog, nadljudskog i uzvišenog, kao protivteža „destrukciji poretka privida” (Bodrijar 1991: 155) u razdobljima u kojima se naglašavalo racionalno, ljudsko i ovozemaljsko. Po svojoj suštini, gotički žanr nije srodan čak ni esteticu u gotičkoj arhitekturi, čija su zdanja prozračna i svetla. Iz potonjeg on crpi tek težnju ka uzvišenom i onostranom, smeštajući subverzivne figure, koje već svojom pojavom ukazuju na nešto demonsko i zastrašujuće, u ambijent koji ispunjavaju mračna, izolovana i sumorna mesta.

Kasnije, gotički žanr je evoluirao u spektar čudovišnog i sablasnog, postepeno se izmeštajući iz sfere pojavnog u nevidljivo i vrebajuće, iz fiziološkog i natprirodnog u mentalne procese kao što su dijaboličnost, delirijum, halucinacije, paranoja, košmari i deluzivnost. Ipak, ključni trenutak u produbljivanju shvatanja gotičkog jeste Frojdovo iznošenje koncepta *Das Unheimliche* (1919), ilustrovanog analizom pripovetke E. T. V. Hofmana o kradljivcu očiju, „Peščani čovek” („Der Sandmann”, 1817).

Unheimliche nema jedinstven prevodni ekvivalent, jer u isto vreme izražava više različitih, premda srodnih osećanja. Njime se označava ono što je nepoznato i zlokobno, nešto zastrašujuće, što budi jezu i užas, a može biti povezano s dvojništvom, ponavljanjem neobičnih zbivanja i, nadasve, s potisnutim i naizgled nepoznatim osećanjem ili pojavom (v. Freud 1955: 219–226, 241). U tom smislu, *unheimliche* nije apsolutno novo osećanje, već je duboko „zakopano” u detinjstvu ili drevnim verovanjima, a isplivava na površinu u nekom kasnijem trenutku (Freud 1955: 241). Među okidačima ovog onespokojavajućeg, jezovitog osećanja jesu primitivni strah od smrti i davno izgrađena slika o mrtvima kao „neprijateljima čovekovog opstanka” (Freud 1955: 242). Ovi se okidači materijalizuju u konkretnim predstavama, u koje Frojd ubraja prividnu smrt, ukopavanje živih i dizanje iz mrtvih, kao što i ambijent u kome vlada tišina, mrak i samoća mogu pojačavati *unheimliche*, ali i biti njegov izvor. Sve ove situacije ne moraju kod odraslih biti

povezane s tim onespokojavajućim osećanjem, posebno kada potiču iz primitivnih verovanja ili neke verske tradicije (Freud 1955: 244, 246, 249).

U romanu *Frankenštajn* M. Šeli, *unheimliche* se izjednačava s pojavom oživljenog leša koji, iako na momente izaziva sažaljenje, do kraja zadržava status čudovišta, što je u skladu s materijalizacijom straha u prvoj fazi gotičkog žanra. Reaktuelizacija nakaznog i natprirodnog bića u *Frankenštajnu u Bagdadu* samo inicijalno izaziva ovo osećanje. Već nakon susreta sa „majkom” Elišvom, kada pokazuje empatiju za njenu tragediju, a potom i komičnost njegove ispovesti, Šismo kod čitaoca budi simpatije i postaje predmet identifikacije.¹⁵ Time Sadavi postepeno izlazi iz okvira tradicionalnog gotičkog žanra na koji aludira naslov i početak njegovog romana, humanizujući čudovište time što ga predstavlja kao običnog čoveka kakvog srećemo u svakodnevnom životu.

Uporedo s humanizacijom Šisma, na površinu izbijaju univerzalni gotički mehanizmi u traumatičnom i potisnutom Drugom, što podrazumeva da se Sadavi služi gotikom u širem smislu, kao „pogodnom, sveprožimajućom metaforom” za sve ono što je uznemirujuće, strašno i *unheimliche* (Lévy 2004: 33).¹⁶ S tim u vezi, u drugom sloju romana, Sadavi razotkriva monstruoznost koja vreba iz međuprostora između individue i kolektiva, bilo kroz strah koji se sažima u pojedincu i lančano širi na druge, bilo kroz metode pojedinaca, „odseka” i „komisija” koji predstavljaju samo produženu ruku sistema dehumanizacije.

Vremenom se i sam Šismo utapa u izmešteni *unheimliche*, hraneći „mašinu smrti” svojom samoživošću i racionalizacijom zla, iako se inicijalno pojavio kao njihova protivteža. Time Šismo iz poslednje faze svoje metamorfoze izlazi kao destruktivno posthumano stvorenje. Kako je već ukazano, tom je stupnju prethodila faza začetka, kada je uobličen kao celina od ostataka ljudi, potom je činom nadrealnog oživljavanja i svojim superiornim sposobnostima ostavio utisak nadljudskog stvorenja, da bi se zatim humanizovao ispoljavanjem empatije, duhovitosti, zbuđenosti i neodlučnosti u odnosu s ljudima koje je smatrao delom svog kolektiva.

Uz nestalnu jezovitost Šisma, koji se u isto vreme percipira i kao čudovište i kao čovek, nestalna je i njegova verodostojnost. U gotičkom književnom diskursu izazivanje istovremene odbojnosti i privlačnosti u osećanju *unheimliche* oslonjeno je na autorovo „uveravanje da će nam dati trezvenu istinu, da bi zatim iskoračio iz nje” (Freud 1955: 249–251). U romanu M. Šeli, prelazak na nadrealno nastupa nakon oživljavanja Stvorenja, čije se postojanje nadalje ne dovodi u sumnju. Nasuprot tome, u romanu *Frankenštajn u Bagdadu* čas se tvrdi da fantastično stvorenje zaista postoji, čas da ne postoji.

¹⁵ Više o trendu „familijarnosti” čudovišta v. Botting 2002; 2008: 10–14, 162.

¹⁶ Više o izvorima onespokojavajućeg osećaja u savremenom gotičkom diskursu, v. Cartwright 2005: 181–182, 204–205; Botting 2008: 171.

Već je drugo poglavlje u romanu naslovljeno „Lažljivac”, što je nadimak Hadija, predstavljenog kao neumornog pripovedača koji vešto pretvara svakodnevne događaje u dramatične priče, izverzirano ih ponavljajući u jednoj od starih bagdaskih kafedžinica. Verodostojnost priča postiže mnoštvom detalja, a pažnju publike zadržava, poput Šehrezade, odgađanjem kraja i usložnjavanjem priča (na primer, v. Sadavi, 2020: 29–31). Tako je stekao ugled „velikog pripovedača”, ali i „neuravnoteženog i ne baš potpuno psihički zdravog” čoveka za kojeg bi se jednog dana moglo ispostaviti da je ubica. Kao i oni koji slušaju priču o Šismu, čas uvereni da on stvarano postoji, čas misleći da je posredi fiktivna ličnost, i sam Hadi veruje da je Šismo njegova kreacija i istovremeno plod mašte jednog brbljivca i pijanice. Primera radi, Hadi nadograđuje svoje priče u skladu s reakcijama publike ili dok „sebe samog ne uvjeri da je to samo priča proizašla iz njegove bujne mašte” (Sadavi 2020: 59), da bi drugom prilikom pomislio da „u životu nije učinio ništa kriminalno, osim što je ispaljivao mnoštvo laži”, i to „nevinih”, osim „one najveće, o Bezimenom”, „jezive i zastrašujuće” koja je „plod njegove raštrkane mašte u jednom tmurnom trenutku njegovog života” (Sadavi 2020: 203–204).

Sumnja u identitet Šisma održava se i kroz recepciju njegove ispovesti snimljene na diktafonu, na koju je pristao kako bi ljude razuverio da je on samo izmišljotina „proistekla iz bolesne staretinarove mašte” (Sadavi, 2020: 176). Naime, iako je ispovest predstavljena kao svedočanstvo, njegovu autentičnost dovodi u pitanje utisak Autora na kraju romana da je boja glasa Šisma sa snimka jednaka Hadijevoj. Takav se utisak potom pojačava neprepoznatljivošću i deformitetom Hadijevog lica nakon eksplozije koju je doživeo u svojoj harbatliji. Gledajući se u bolničko ogledalo, sam Hadi otkriva da to nije njegovo lice, već lice „osobe koju zasigurno poznaje” i „za koju je sam sebe uvjerio još prije skoro mjesec da je proizašla iz njegovih plodnih maštarija”, zaključivši da je to lice Šisma – „more koja se nadvila nad njegovim životom s ciljem da ga uništi” (Sadavi 2020: 284).¹⁷ Hadi, potom, preuzima Šismove zločine na sebe.

Za one koji su poznavali starinara, priznanje o Hadijevim zločinima deluje neverljivo u odnosu na njegov intelektualni kapacitet, smetenost i poremećenost. Tome doprinosi konstatacija da ovaj starinar „ne posjeduje tu rječitost i smirenost kakvu posjeduje Bezimeni i koju je Mahmud čuo kroz duge i čudne snimke govora na digitalnom diktafonu” (Sadavi 2020: 296). Čak i Autor, koji je na trenutak poistovetio Hadija i Šisma, zaključuje o potonjem sledeće:

Jedina sigurna predstava koja o njemu postoji je ona stvorena u glavama ljudi, nahranjena strahom, nadojena maštom i uvećana beznađem da će se okončati ovo ubijanje stalno i iznova [...] Čak sam i ja, stalno ponavljajući ovu priču, počeo da

¹⁷ Slično je spoznao i Vrhovni vidovnjak nakon susreta sa Šismom, kada uviđa da ga poznaje i da je to „lice sačinjeno od više drugih lica iz njegove daleke prošlosti”, ali i „lice njegove lične prošlosti za koju je vjerovao da nema oblik ili konkretne crte” (Sadavi 2020: 274).

se plašim. S vremena na vrijeme zalutao bih noću ulicama gledajući da li će mi se ukazati nepoznate crte lica opasnog kriminalca i pokušavajući u glavi pronaći ijedan razlog zbog kojeg bi me ubio. (Sadavi 2020: 285)

Takvim postupcima poricanja verodostojnosti i umnožavanjem nedoumica Sadavi postiže otvorenost dela, ostavljajući čitaoca s pregršti pitanja na koja nema konačnih odgovora: da li je Šismo Hadijev alter-ego, njegova deluzija ili je sam Hadi sada samo telo nastanjeno duhom zombija? Ali i šire od toga, zar nije spona Hadija i stvorenja zanemarljiva u odnosu na univerzalni simbolički identitet Šisma? Šismo bi mogao biti „Niko” kao što to bivaju mnogi (irački) građani u decenijama rata i „metafora za dehumanizovanu eksploatisanu naciju na periferiji američke globalne imperije” (Alkhayat 2022: 64), ali bi mogao biti i svaki čovek sa svojim aršinima (ne)pravde, sa onim čudovišnim u sebi, kako to i sam Sadavi ukazuje.¹⁸ Idući dalje, Šismo ne mora biti biće, već sama esencija straha, njegova brutalnost i razornost.

Popularnost Sadavijevog romana u arapskom govornom području i izvan njega nije usamljeni primer afirmacije gotičkog diskursa u savremenoj iračkoj književnosti. Dela njegovih savremenika, među kojima se ističu Luaj Hamza Abas (Luʿay Ḥamza ʿAbbās), Hasan Blasim (Ḥasan Balāsīm) i Anton Sinan (Anṭūn Sinān), čine s *Frankenštajnom u Bagdadu* srodni književni korpus koji postaje „grinički meridijan”¹⁹ u preobražaju estetskog kanona savremene iračke proze u periodu nakon Invazije 2003. godine. Njihova se poetika može uže odrediti kao „košmarni realizam” – termin kojim je jedan od pomenutih pisaca, Hasan Blasim, okarakterisao svoje stvaralaštvo (Hamed 2020: 91), podrazumevajući pod tim književnu obradu traumatičnog nasilja i rutine smrti postupcima u kojima se realno i irealno neosetno stapaju.

Iako se košmarni realizam može posmatrati i kao sinonim za gotički žanr, čije je drugo ime „književnost košmara” (Botting 2001: 2), realnost na koju irački pisci referiraju odnosi se ne samo na nešto potisnuto, već i na svima vidljive razasute ostatke ljudi i njihovih tvorevina. Pored urušene i razorene infrastrukture urbanih sredina u kojima je zavladao „epidemija smrti”, pisci košmarnog realizma za svoje junake uzimaju žive i mrtve u različitim stadijumima nastajanja i nestajanja – u trenutku nasilne smrti, u činu (ne)sahranjivanja i u ponovnom dolasku u život – kroz sećanja, košmare ili oživljavanja, kako bi dehumanizovani i mrtvi dobili priliku da govore.

¹⁸ Prema Sadavijevom iskazu, Šismo „reflektuje naše sopstvene standarde pravde, odmazde, osvete i kazne”, a „ono što je pravda za jednu grupu nepravda je za drugu” (Nağğār, 2014).

¹⁹ Francuska književna kritičarka P. Kazanova (1959.–2018.) terminom *književni grinički meridijan* označava „trenutak u književnoj evoluciji kada dolazi do smene kanona, trenutak kada se postojeći sistem normi ‘briše’ i zamenjuje novim sistemom” (Marčetić, 2015: 168).

IZVORI

- Sa'dāwī, Aḥmad. 2014. *Frankanštajn fī Baġdād*. Bayrūt – Baġdād: Manšūrāt al-Ġamal.
- Sadavi, Ahmed. 2019. *Frankenštajn u Bagdadu* (prev. Tatjana Milosavljević). Beograd: Laguna.
- Sadavi, Ahmed. 2020. *Frankenštajn u Bagdadu* (prev. Nedim Čatović). Sarajevo: Buybook.
- Šeli, Meri. 2020. *Frankenštajn ili Moderni Prometej* (prev. Slavka Stevović). Beograd: Laguna.

LITERATURA

- Alkhatat, Marwa. E. 2022. Gothic Politics in Ahmed Saadawi's *Frankenstein in Baghdad* (2013). *Arab Studies Quarterly* 44, 2: 45–67.
- Armitt, Lucie. 2014. The Gothic and magical realism. U: *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*: 224–239. Ur. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bahoorā, Haytham. 2015. Writing the Dismembered Nation: The Aesthetics of Horror in Iraqi Narratives of War. *Arab Studies Journal* 23, 1: 184–209.
- Bahoorā, Haytham. 2017. Iraq. U: *The Oxford Handbook of Arab Novelistic Traditions*: 247–264. Ur. Wail S. Hassan. Oxford: Oxford University Press.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi.
- Botting, Fred. 2001. *The Gothic*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Botting, Fred. 2002. After gothic. U: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*: 277–300. Ur. Jerrold E. Hogle. Cambridge – New York: Cambridge University Press.
- Botting, Fred. 2008. *Limits of horror: Technology, bodies, Gothic*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Caiani, Fabio i Catherine Cobham. 2013. *The Iraqi Novel: Key Writers, Key Texts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cartwright, Amy. 2005. *The Future is Gothic: Elements of Gothic in Dystopian Novels* (PhD thesis). University of Glasgow.
- Crook, Nora. 2012. Mary Shelley, Author of *Frankenstein*. U: *A New Companion to the Gothic*: 110–122. Ur. David Punter. Malden – Oxford: Wiley-Blackwell.
- Davies, Dominic. 2020. Concrete stories, decomposing fictions: Body parts and body politics in Ahmed Saadawi's *Frankenstein in Baghdad*. *Interventions* 23, 6: 1–19.
- Devi, Sharmila. 2018. Ahmed Saadawi on being an artist 'in Iraq's chaotic boiler room'. *The Arab Weekly* 172, 4: 22.
- Freud, Sigmund. 1955. *Volume XVII (1917–1919): An Infantile Neurosis and Other Works*. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analyses.
- Goss, Theodora i John Paul Riquelme. 2007. From Superhuman to Posthuman: The Gothic Technological Imaginary in Mary Shelley's *Frankenstein* and Octavia Butler's *Xenogenesis*. *MFS Modern Fiction Studies* 53, 3: 434–459.
- Al-Hajaj, Jinan F. B. 2020. Magical Realism, the Oracular, Mysticism and Belief Legacy in Ahmed Saadawi's *Frankenstein in Baghdad*. *Critique* 61, 4: 1–15.
- Hamed, Enaam. 2020. *Gothic is the New Iraq* (PhD thesis). University of Illinois at Chicago.
- Hankir, Zahra. 2018. Ahmed Saadawi Wants to Tell a New Story About the War in Iraq. *Literary Hub*. <https://lithub.com/ahmed-saadawi-wants-to-tell-a-new-story-about-the-war-in-iraq/>. Pristupljeno 13. maja 2024.

- Hutcheon, Linda. 1991. The Politics of Postmodern Parody. U: *Intertextuality*: 225–236. Ur. Heinrich F. Plett. Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Inbaraj, M. i Abdul Mohammed A. Jinnah 2022. Posthuman Gothic and Monstrosity in Ahmed Saadawi's *Frankenstein in Baghdad*. *World Journal of English Language* 12, 1: 384–389.
- Jones, Kevin M. 2020. *The Dangers of Poetry: Culture, Politics, and Revolution in Iraq*. Stanford: Stanford University Press.
- Juvan, Marko. 2013. *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Lévy, Maurice. 2004. FAQ: What is Gothic? *Anglophonia/Caliban* 15: 23–37.
- Marčetić, Adrijana. 2015. *O novoj komparatistici*. Beograd: Službeni glasnik.
- Masmoudi, Ikram. 2015. *War and Occupation in Iraqi Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Metz, Sam. 2018. Fiction of Dystopian Times: Ahmed Saadawi's "Frankenstein in Baghdad". *The Los Angeles Review of Books*. <https://lareviewofbooks.org/article/fiction-dystopian-times-ahmed-saadawis-frankenstein-baghdad/>. Pristupljeno 13. maja 2024.
- Müller, Wolfgang G. 1991. Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures. U: *Intertextuality*: 101–121. Ur. Heinrich F. Plett. Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Nağğār, al-Muṣṭafā. 2014. Al-riwāʿī Aḥmad al-Saʿdāwī yaḥliq "Frānkanštāyn" al-ʿIrāq. *Hibar*. <https://www.7iber.com/2014/03/فرانكنشتا-يخلق-السعداوي-الروائي-أحمد-السعداوي-يخلق-فرانكنشتا/>. Pristupljeno 13. maja 2024.
- Webster, Annie. 2018. Ahmed Saadawi's *Frankenstein in Baghdad*: A Tale of Biomedical Salvation? *Literature and Medicine* 36, 2: 439–463.

SUMMARY

THE HUMAN AND THE MONSTER IN AHMED SAADAWI'S NOVEL *FRANKENSTEIN IN BAGHDAD*

This paper explores specific and general intertextuality in Ahmed Saadawi's novel *Frankenstein in Baghdad* (2013). Specific intertextuality is evident through title citations and selective continuations of direct and indirect allusions within Saadawi's narrative, engaging in gothic postmodern parody with Mary Shelley's *Frankenstein* (1818). In a broader sense, Saadawi's novel achieves general intertextuality by drawing on the gothic discourse, particularly in the spirit of gothic dystopia, postcolonial, and posthuman gothic, incorporating elements from moral utopia, thriller, detective, and Kafkaesque novel, as well as magical and critical realism. By reactualizing the gothic trope of monsters and employing literary techniques that render the unreal ordinary, Saadawi explores the continuum of brutal violence against individuals, collectives, and their environment, especially during the destructive years of 2005 and 2006 in contemporary Iraqi history.

Keywords: contemporary Iraqi novel, Ahmed Saadawi, *Frankenstein in Baghdad*, intertextuality, gothic discourse, nightmarish realism.