СТЕФАН СИНАНОВИЋ

ПСИХОЛОШКИ ТРИЛЕР: ОСОБЕНОСТИ И ПРОБЛЕМИ ЖАНРА НА ПРИМЈЕРУ АНАЛИЗЕ РОМАНА *САКУПЉАЧ* ЏОНА ФАУЛСА[1]

САЖЕТАК: Једно од општих мјеста теорије популарних жанрова – када је у питању одређење психолошког трилера као засебног правца у различитим жанровским типологијама – тиче се његове често неухватљиве и флуидне суштине. Правац најчешће тумачен у оквиру криминалистичке, полицијске или детективске врсте, али често у блиским релацијама и са другим правцима (у непосредној вези са традицијом епа, готским жанровима, али и са пикарским романима, народним приповијестима, трагедијама или романсом), због својих специфичних особености је понекад и измицао жанровским одређењима, те је у том смислу свјесно изостављан из бројних покушаја класификације и „таксономије" популарних жанрова. У раду смо, ослањајући се на прилоге савремених англоамеричких теоретичара, различитих приступа и херменеутичких школа, покушали да објаснимо одређена својства овог интересантног књижевног субправца (који и данас спада у најчитаније врсте) и понудимо неке од могућих модалитета за његово дефинисање и категоризацију. Психо-трилер смо изучавали на бази романа *Сакупљач* енглеског писца Џона Фаулса, у непосредној вези са другим познатим примјерима овог правца, нудећи истовремено концизна тумачења одређених аспеката Фаулсовог познатог романа.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: саспенс, психолошки трилер, крими-фикција, полицијски роман, *Сакупљач*, детективски роман, напетост, типологија, Џон Фаулс, лептир, трагедија

[1] Рад је написан у оквиру курса Британска проза кроз студију жанра под менторством проф. др Александре Јовановић, током докторских академских студија (Филолошки факултет Универзитета у Београду, модул: књижевност).

1. Уводна разматрања

Када пише о различитим књижевним субправцима блиским детективском жанру, Дејан Милутиновић, један од најпознатијих домаћих теоретичара ове врсте, помиње и психолошке трилере,[2] одређујући овакве романе као тзв. *suspense* (напетост, неизвјесност) литературу. У непосредној вези с детективским и готским жанром, психолошки трилер (једнако популаран и у другим умјетностима; нарочито, чини се, у кинематографији, колико и у књижевности) тумаче и бројни други истраживачи популарне фикције, диференцирајући га у односу на остале сродне жанрове искључиво на бази психолошке мотивације за злочин као тематски нуклеус приче:

> Whereas the detective story focused on the rational explanation of events and narrative closure (deconstructionist accounts of the genre notwithstanding), the psychological thriller concerns itself more with questions of subjectivity and the psychological basis for transgression, and makes no guarantees regarding narrative resolution.[3]

Упркос разноликости теоријских гледишта на вишеструке и, често, флуидне карактеристике овог књижевног правца – па тако у својој познатој књизи о трилеру у америчкој популарној култури (*The American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s*) семиотичар Пол Кобли указује на одређене непотпуности ранијих одређења овог појма[4] – чини се да је управо „напетост" његов централни тематско-мотивски конституент и својеврсна *differentia specifica* у односу на друге блиске жанрове. У својој знаменитој студији, заправо својеврсном приручнику за писање овог типа фикције (*Plotting and Writing Suspense Fiction*), Патриша Хајсмит – и сама ауторка неких од најпознатијих примјера жанра – користи термин „напетост" као артикулацију или доживљај амбијента непосредне опасности, али и као значајну претпоставку за популарност психолошких трилера:

> In this book I shall use the word suspense in the way the book trade uses it, as meaning stories with a threat of violent physical action and danger, or the danger and action itself. Another characteristic of the suspense story is that it provides entertainment in a lively and usually

[2] Дејан Милутиновић, „Историјска поетика детективске приче" (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2012, 121.

[3] Christopher Pittard, "Psychological thrillers", source: *The Encyclopedia of the Gothic*, Wiley Blackwell, New Jersey 2012, 531.

[4] Paul Cobley, *The American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s (Crime Files)*, Palgrave Macmillan, London 2000, 3.

> superficial sense. One does not expect profound thought or long sections without action in suspense story. But the beauty of the suspense genre is that a writer can write profound thoughts and have some sections without physical action if he wishes to, because the framework is an essentially lively story.[5]

Међутим, разматрајући конвенције жанра управо на примјеру Патрише Хајсмит (али и Рут Рендел), теоретичарка жанра Сали Мант примјећује и наводи још неколико типских својстава психолошког трилера: „A dissolving sense of reality; lack of self-perception; reticence in moral pronouncements; obsessive, pathological characters; the narrative privileging of complex, tortured, relationships"[6] – само су неки од готово нормативних тематско-мотивских узуса који детерминишу правац. Управо у складу са оваквим читањима тумачили смо роман *Сакупљач*[7] (1963) Џона Фаулса – једног од најпознатијих и најпрослављенијих британских писаца трилера чија је проза, захваљујући својој атмосферичној и прилично „филмичној" природи, вишеструко екранизована (о чему су, такође, написане бројне и значајне студије,[8] те је, дакле, на различите начине утицала на распрострањивање овог популарног правца).

*

Међу историчарима енглеске књижевности постоји став како је послијератна британска проза – посебно у поређењу са тадашњим америчким литерарним кретањима – запала у стање својеврсне исцрпљености, нарочито због предоминантних форми конвенционалног реалистичког манира, те да је такво стање опстојавало све до шездесетих година и појаве писаца попут Џона Фаулса.[9] Његов први роман *Сакупљач*, премда га бројни критичари сматрају мање утицајним од романа као што су *Чаробњак* или *Жена француског поручника*,[10] остварио је, у оквирима жанра, високе домете и данас

---

[5] Patricia Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, St. Martin's Griffith, New York 1990.

[6] Rowena Sally Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel (Narrative Forms and Social Formations)*, Routledge, London 1994, 20.

[7] Џон Фаулс, *Сакупљач*, прев. Дубравка Срећковић Дивковић, Лагуна, Београд 2020.

[8] James Aubrey, *Filming John Fowles: critical essays on motion picture and television adaptations*, McFarland & Co. Inc. Publishers, North Carolina, Jefferson 2015.

[9] Bridget Chalk, *The 80's* – chapter in *The Cambridge Companion to British Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp 17–32, 17.

[10] Shyamal Bagchee, "The Paradoxical Imagination of John Fowles", source: *Journal of Modern Literature*, Vol. 8, No. 2 (John Fowles Special Number), Indiana University Press, Bloomington 1981, 219–234.

се сматра класиком популарне британске прозе. Фаулсов централни лик, Фредерик Клег, високофункционални психопата и отмичар, примјер је књижевног јунака који је, по типологији Сали Мант, истовремено и предиспозиција жанра. Клег је уједно и приповједач, те је наративна парадигма једним својим дијелом предочена из његове субјективне и лимитиране перспективе, што је, имајући у виду иманентна гледишта али и профил јунака, јединствен доживљајни угао са становишта рецепције. Кременита симболика приче, посебно у односу на мотив лептира или кореспонденцију киднапера и отете дјевојке те њихов интензивни агон (који, по мишљењу самог аутора, симболички оличава древни конфликт између добра и зла у коме, у духу епохе, зло надјачава добро)[11] остварила је утицај и на бројне друге романе (укључујући познати трилер *Кад јагањци ућуткну* Томаса Хариса[12]), те је *Сакупљач* вишеструко занимљив и за тумачења компаративног типа. Уз бројне интертекстуалне релације – од Селинџера до Џејн Остин или Шекспира, али и разноврсне алузије на умјетности попут сликарства или опере, па и важна друштвена питања (нарочито проблем класних разлика британског друштва половином XX стољећа) – Фаулсов роман је и својеврсна социокултурна панорама. Штавише, *Сакупљач* бројним својим својствима, по неким читањима и тумачењима, одражава карактеристике различитих других књижевних родова и врста, не само трилера:

> What is more the novel is suffused with literary echoes that range from merely generic – the epistolary novel, the memoir, the fairy tale, the gothic romance and the thriller – to the more or less pervasive influence of concrete literary works.[13]

Оваква околност у вези са „саспенсом", испоставиће се, није жанровски раритет: заправо, у својој студији *Narrative suspense* (1973) Ерик Рабкин, из угла теорије жанра, ову врсту изучава у вези са епом, пикарским романима, народним приповијестима, сатиром, трагедијама и романсом.[14] Дакле, и *Сакупљач*, попут бројних других „саспенс" романа, на неки начин убира у себе одлике

---

[11] Alberto Castelli, "The Collector and the End of Beauty", source: *Signs and Society*, Vol. 12, Issue 3, Cambridge University Press, Cambridge 2024, 308.

[12] Томас Харис, *Кад јагањци ућуткну*, прев. Горан Скробоња, Booka, Београд 2012.

[13] Susan Onega, "Self, World, and Art in the Fiction of John Fowles", source: *Twentieth Century Literature*, Vol. 42, No. 1 (John Fowles Issue), Hofstra University, New York 1996, 29–57, 39.

[14] Eric S. Rabkin, *Narrative Suspense – "When Slim Turned Sideways..."*, The University of Michigan, Michigan, Ann Arbor 1973, 91.

бројних, ранијих књижевних врста; а када Линда Хачн пише предговор за студију Памеле Купер о Џону Фаулсу, она истиче, између осталих, управо ово поетичко обиљежје Фаулсових романа: „His novels have always openly challenged notions of genre, narrative authority, textual singularity, and closure."[15]

Подразумијева се, најчешћи херменеутички захвати у ово дјело у тијесној су вези с психоаналитичким теоријама, махом фројдовског типа; али постоје аутори који су се бавили и његовим садржајним филозофским наличјем, нарочито из егзистенцијалистичког угла, гдје су посебно истакнуте везе са ауторима попут Сартра или Камија.[16] Другим ријечима, *Сакупљач* је, премда обимом невелико дјело, отворен за многострука тумачења, различите интерпретације и вишеструке аналитичке перспективе. Ми смо га, међутим, уз тек концизне осврте на неке од ових поетичких компоненти, махом анализирали из угла теорије жанра – као један од врхунских домета психолошког трилера, у тек повременом упоредном контексту с класицима ове популарне књижевне врсте. Такође, у раду је ријеч и о симболици *Сакупљача*, гдје смо покушали да расвијетлимо одређене мотиве и њихова импликативна, и за анализу примамљива, вишеструка значења и аспекте.

2. *Сакупљач* као психо-трилер – покушај одбране популарног жанра

> *Thriller* – A term so vague as to be almost useless without further particularisation, the thriller can refer to any narrative structured in order to maximise tension, suspense, and exciting action. The origins of the thriller can be traced back through the sensation novel to the Gothic fiction of the late eighteenth and early nineteenth centuries.[17]

У једној од најпознатијих студија о трилеру (*Thrillers – Genesis and Structure of a Popular Genre*, 1979) – за коју ће се испоставити да је понешто превазиђена – теоретичар Џери Палмер посебно поглавље посвећује својеврсној формулаичности жанра. Говорећи

[15] Linda Hutcheon, "Foreword", Pamela Cooper, *The Fictions of John Fowles – Power, Creativity, Femininity*, University of Ottawa Press, Ottawa 1991, 7.

[16] Andrés Romero Jódar, "'A Stranger in a Strange Land': An Existentialist Reading of Frederick Clegg in 'The Collector' by John Fowles", source: *Atlantis*, Vol. 24, No. 1, Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, Jaén 2006, 45–55; Zehra Karlsli, *A Sartrean Reading of John Fowles's "The Collector" and the "French Lieutenant's Woman"* (Thesis M. S.), Middle East Technical University, Ankara 2019; Alberto Castelli, "The Collector and the End of Beauty", source: *Signs and Society*, Vol. 12, Issue 3, Cambridge University Press, Cambridge 2024, 301–324.

[17] John Scaggs, *Crime fiction*, Routledge, London and New York 2005, 148.

о карактеристикама и „фундаменталним компонентама" „добрих трилера", додуше на примјеру класичних аутора *hard-boiled* прозе, те шпијунске фикције (Рејмонда Чендлера, Микија Спилејна, односно Ијана Флеминга), Палмер на неколико мјеста сугерише да је успјешном трилеру потребан херој,[18] али и да је трилер, у извјесној мјери, постао предвидљив књижевни правац управо због своје монотоне и прилично формулаичне суштине: „It is the need for adherence to a formula that explains why, if examined unappreciatively, thrillers appear monotonously predictable."[19]

За разлику од својих класичних сродника, психолошки трилер не изискује хероја-протагонисту који неизоставно рјешава случај, мада га често посједује (што је случај, рецимо, с детективком Кларис Старлинг у поменутом Харисовом класику *Кад јагањци ућутхну*, али и још неким класичним примјерима жанра). Када се у истом поглављу, примијетивши на које начине трилер остварује узбуђење, Палмер пита због чега су неки трилери несумњиво успјешнији од других, тј. који инструментариј писци ове врсте популарне прозе рабе да би што инвентивније постигли читалачко узбуђење,[20] он превиђа, управо, деконструкцију формулаичне природе жанра. Психолошки трилер, чини се, истрајава као „забавнија" врста управо зато што измиче устаљеним конвенцијама блиских праваца које су, на неки начин, нормирали тумачи попут Палмера. Међутим, овај тип неодређености у односу на устаљене жанровске схематизме, тј. одступање од базичних и стандардизованих „законитости", често условљава суспендовање психолошког трилера из општеприхваћених жанровских класификација. Истраживачи ове врсте, у том смислу, наводе рецимо, на примјеру седме умјетности, познатог теоретичара Берија Кита Гранта, који у своме апендиксу филмских жанрова намјерно заобилази и изостављa психолошки трилер, позивајући се на непотпуности у одређењу, бројне нејасноће, мањак дистинктивности и потребних класификационих детерминанти:

> He, however, clearly avoids considering the (suspense) thriller as a full-fledged generic category and refuses to include a chapter on it in his anthology. As a matter of fact, he admits that, under the heading "crime films" he included "detective films, police films, mystery films, and spy films – in short, all films dealing the perpetration or prevention of crime", purposely avoiding "the intentional fallacy inherent in the

[18] Jerry Palmer, *Thrillers – Genesis and Structure of a Popular Genre*, St. Martin's Press, New York 1979, 80.

[19] Исто, 69.

[20] Исто.

dubiously labelled genre 'thriller', a term that is more appropriately used to describe tone and that, unlike the horror film, is too vague as generic category".[21]

Иако, дакле, постоји став како се жанровске особености психолошког трилера, у извјесном смислу, преливају са сродним и блиским правцима и, можда, потпадају под друге жанрове – ми ћемо „саспенс" читати и тумачити као аутономну жанровску појаву, додуше у блиској вези са сличним врстама.

У контексту одступања од уврежених жанровских пракси је и Фаулсов *Сакупљач* својеврсни егземплар за трилере овог типа: он, наиме, испуњава конвенционалне тематско-мотивске императиве у контексту помјерене психе јунака, извитопереног (или у потпуности дисквалификованог) осјећаја за моралне системе и етичко расуђивање итд. Међутим, његов антагониста, иако опрезан у односу на спољни свијет, који би могао да поремети његове первертиране науме, не дјелује с перспективом надолазеће пријетње. Код Фаулса нема, као у класичним формулама, полицајца-хероја или романтичног партнера инволвираног у случај који на епилошкој граници, претходно савладавши зликовца, спасава жртву. Штавише, записани су и ставови самог аутора, који је више пута указивао на околност тенденциозног и свјесног укидања позиције хероја (што су, опет, многи тумачили као својеврсни нихилистички одраз *Zeitgeist*-а):

The author, Fowles, understands his male character as an antihero of sorts who rebels against society without solid reason. In his own words: "I also wanted to attack... the contemporary idea that there is something noble about the inarticulate hero."[22]

Ово својство *Сакупљача*, испоставиће се, додатно га удаљава од класичних класификација „саспенса". Наиме, тако у својој прилично редукционистичкој типологији Цветан Тодоров разликује само два типа ове врсте прозе, па „саспенс" романе и приче сведено дијели искључиво на

[...] причу о рањивом детективу, какве су писали Хемет и Чендлер, у којима је детектив често испребијан, прети му се смрћу, може да се зањуби и непрестано ризикује свој живот. Док други

[21] Virginia Aguado Luzón, "Film Genre and Its Vicissitudes: The Case of the Psychothriller", source: *Atlantis*, Vol. 24, No. 1, Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos, Jaén 2002, 163–172, 164.

[22] A. Castelli, "The Collector and the End of Beauty", 308.

> облик јесте саспенс роман о осумњиченом детективу – злочин се дешава на почетку и сви докази упућују на једну особу (која је главни актер) те је она, да би доказала своју невиност, приморана да ухвати починиоца. Овакав лик је истовремено детектив, злочинац (у очима полиције) и жртва (потенцијална мета правих убица).[23]

Како Фаулс потпуно отказује полицијски фактор из своје поставке, његов роман измиче оваквим приступима жанру. Међутим, аутор не елиминише до краја детективски принцип, он се њиме поиграва додјељујући управо своме негативцу улогу својеврсног истражитеља, што овај – док покушава да припреми терен за отмицу своје жртве – на неколико мјеста експлицитно помиње:

> Све је било спремно. И тако сам сад могао да мотрим и кад уочим прилику, то и урадим. Стварно сам био изузетан тих дана, о свему сам размишљао, баш као да сам читавог живота то радио. Као да сам неки тајни агент или детектив.[24]

У таквој поставци, причи о злочину без полиције или детектива намјереног да га ријеши, напетост се постиже дјелотворније и учинковитије тек повременим стварањем потенцијала за избављење. И мада су бројна тумачења према којима је читалац *Сакупљача* – премда се нада позитивном исходу – заправо од почетка свјестан да заробљена дјевојка, студенткиња Миранда, неће измаћи своме џелату,[25] ипак се чини како су моменти минорних прилика за бјекство, или чак ликвидирање киднапера, довољни да провоцирају хоризонт очекивања.

У једној од својих најчувенијих аналогија Алфред Хичкок, вјероватно најпознатији и најуспјешнији аутор „саспенса", познатим мотивом бомбе скривене испод стола илустративно образлаже кључну дистинкцију између изненађења и напетости.[26] У Хичковој се поставци, наиме, привилегована публика, метафикцијски посматрано, ангажује као својеврсни саучесник предоченог контекста, наравно без могућности да утиче на приказану збиљу, али напетост долази из самог сазнања о постојању скривене бомбе

---

[23] Д. Милутиновић, „Историјска поетика детективске приче" (докторска дисертација), 145.

[24] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 30.

[25] Catherine M. Tarbox, *A Critical Study of the Novels of John Fowles*, University of New Hampshire, Durham 1986, 50.

[26] Mark Osteen, "'It Doesn't Pay to Antagonize the Public': Sabotage and Hitchcock's Audience", source: *Literature Film Quarterly*, Vol. 28, No. 4, Narrative: An. International Conference, Atlanta in (April, 2000), Salisbury University, Salisbury 2000, 259–268.

које актери на сцени нису свјесни. Другим ријечима, вјешти се режисер поиграва лимитираном перспективом гледалаца који знају нешто што његови глумци не могу да знају.[27] У том смислу, у Фаулсовом роману важна је приповједачка парадигма и, уопште, фокализаторски ракурси. Наиме, у оба композициона сегмента романа – у првом, презентованом тзв. хомодијегетичком нарацијом, и то из угла злочинца, и другом, епистоларном, гдје су дневничке забиљешке утамничене Миранде једини приповједачки угао – публика види и зна само оно што виде и знају Фаулсови јунаци. Дакле, иако постоје запажања према којима се у психолошким трилерима који центрирају психичка обољења често дешава да су наратори сами ликови,[28] може се извести закључак како и на овом плану – а то се постиже субјективном нарацијом и лимитираним доживљајем предочених околности – у извјесној мјери постоји одређено одступање од једне врсте приповједачке конвенционалности. Заправо, у оквиру жанра, чини се да су њу устоличили најпознатији аутори[29] ове врсте популарне прозе, укључујући управо и Патришу Хајсмит, а који се, досљедно, служе извандијегетичким модалитетима приповиједања, често и тзв. свезнајућим приповједачима. У том смислу, постиже се, код Фаулса, двострука идентификација – и с мучитељем и с његовом жртвом, чиме се, чини се дјелотворније, остварује цјеловитост доживљаја, могућност за упоредну анализу унутарњих профила јунака али и, такође на нивоу рецепције, напетост па и – у класичном аристотеловском поимању трагедије – страх и сажаљење.

Уколико бисмо пак одмицање од сродних жанрова, или сличности с њима, узели да тумачимо на нивоу мотива, психо-трилер је занимљив за паралелна посматрања у контексту аналитичких школа које се баве различитим врстама овог типа фикције. Познато је, рецимо, како је крими-фикција уопште, а у њеним оквирима нарочито тзв. *hard-boiled* проза,[30] често тумачена из угла фројдовских „психосексуалних" читања:

> Одушевљење науком карактеристично за класичну школу замењено је разочарањем док је рационализам попустио пред Фрој-

[27] Исто.

[28] Susan Merin John, "Analysis of Memory, Gender, and Identity in Psychological Thrillers with Specific Reference to Alfred Hitchcock's 'Spellbound' and James Mangold's 'Identity'", source: *Middle Eastern Journal of Research in Education and Social Sciences (MEJRESS)*, Vol 1, Issue 2, Baynoon Centre for Studies and Development (BCSD), Amman 2020, 1–14, 6.

[29] Роберт Блох, *Психо*, прев. Зоран Пауновић, Орфелин, Нови Сад 2025; Т. Харис, *Кад јагањци ућуткају*.

[30] J. Scaggs, *Crime fiction*, 55; R. S. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel (Narrative Forms and Social Formations)*, 143.

довом теоријом и схватањем да разумом владају ирационалне силе подсвести. Зато се hard-boiled детектив окреће примордијалној (архетипској) мушкој одредници и постаје фалус. Та веза није приметна само у ерективној моћи која одликује ове детективе и коју они непрестано доказују у борби, пићу и сексуалним авантурама, већ и у називу који је постао њихова колоквијална одредница – dick тј. пенис.[31]

На везу између психоанализе и студија жанра указују и бројни други истраживачи, и то од самих зачетника, попут Едгара Алана Поа – који није само утемељивач детективског жанра[32] него и један од првих писаца „саспенс" прозе[33] – па је тако још Лакан у своме „Семинару о 'Украденом писму'"[34] указивао на ове значајке познате Поове приче,[35] да би је касније, и други тумачи – укључујући Џејн Галоп – узели за примјер својеврсне психоаналитичке параболе,[36] а што указује на дугу традицију овог типа тумачења психо-трилера. Дакле, када из угла феминистичке теорије Сали Мант пише о психо-трилеру, она се, у своја два поглавља, „фројдовски" бави одређеним проблематизовањем мушког принципа[37] у популарној крими-фикцији. У том контексту, у Фаулсовом *Сакупљачу* пошто је, претходно, суспендована позиција јунака-хероја, полази се од, у односу на повезане и блиске врсте, дијаметралне мотивације за дјеловање. Познато је да јунаци Рејмонда Чендлера или Дашијела Хамета, рецимо, преузимајући на себе извјесну „фалусну" симболику као својеврсни хероји (чиме се остварује континуитет у односу на пикарски или витешки роман), готово нормативно дјелују као спасиоци случаја:

---

[31] Д. Милутиновић, „Историјска поетика детективске приче" (докторска дисертација), 426.

[32] Дејан Милутиновић, „Едгар Алан По и детективски жанр", у: *Годишњак за српски језик и књижевност*, XXIV/11, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2011, 243–276.

[33] E. S. Rabkin, *Narrative Suspense – "When Slim Turned Sideways..."*, 60; Elaine Indrusiak, "Narrative Suspense in Edgar Allan Poe and Alfred Hitchcock", source: *English Literature*, Vol. 5, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2018, 39–58.

[34] Jacques Lacan & Mehlman Jeffrey, "Seminar on 'The Purloined Letter'", source: *Yale French Studies*, No. 48 (French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis), Yale University Press, New Haven 1972, 39–72.

[35] Подразумијева се, за разлику од Поових прича о познатом детективу Огисту Дипену, *par excellence* примјери психо-трилера су друге Поове прозе попут приповиједака „Издајничко срце", „Црна мачка" или „Буре амонтиљада" (в. Едгар Алан По, *Сабране приче и песме*, Рад, Београд 2006).

[36] R. S. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel (Narrative Forms and Social Formations)*, 144.

[37] Исто.

Осим детективском (hard-boiled школи), овакве друштвене околности погодовале су и криминалистичком жанру (ноару). Он се враћа „пикарској" поетици и приказује успехе гангстера и мафијаша, по угледу на Капонеа и Дилинџера, док детективика, настављајући традиције вестерна, и даље, витешке књижевности, покушава да понуди хероја који успева да преживи у суровом окружењу.[38]

О Фаулсовом главном лику, Фредерику Клегу, осим што већ од пролошке линије текста знамо да је, у великој мјери, зависан од својих тетака, Ени и Мејбл,[39] чиме се, у извјесном смислу, ниподаштава његова мушкост, сазнајемо и о његовом физички упитном мушком, тј. биолошком витализму:

Постигла је да изгледам као права будала. Знао сам шта мисли, мислила је да сам због тога увек тако уљудан. Хтео сам да то урадим, хтео сам да јој покажем да то могу како бих доказао да сам стварно уљудан. Хтео сам да види да ја то могу, онда бих јој рекао да нећу, да ми је испод части, и испод части њој, да је одвратно.

Дакле, лежали смо неко време непомично и осећао сам да ме презире, да сам за њу абнормалан.

На крају је устала са софе, клекла крај мене и помазила ме по глави.

„То се дешава многим мушкарцима, није важно."[40]

И, касније, из Мирандине перспективе (која свога киднапера већ доживљава као инфериорног у односу на себе):[41]

Казала сам му: не буди нервозан, желим ово да урадим. Само буди природан. Али он није могао, није могао. Дала сам *све* од себе.

Но ништа се није десило. Није могао да се раскрави. Јесте ме једном загрлио снажно али то није било природно. Само очајничка имитација онога што је по свој прилици замишљао као праву ствар. Жалосно неубедљиво.

Он то не може.

У њему нема мушкарца.

Устала сам, лежали смо на софи, и клекла сам крај њега и рекла му да не брине. Матерински га тешила. Поново смо се обукли.

И постепено је све изашло на видело. Истина о њему. И касније, његова права личност.

---

[38] Исто.
[39] Ц. Фаулс, *Сакупљач*, 14.
[40] Исто, 116–117.
[41] Исто, 226.

> Један психијатар му је рекао да никад неће бити способан то да уради.[42]

Другим ријечима, не само да је укинута позиција јунака него је обеснажени, импотентни негативац, свјестан своје урођене слабости, предодређен за злочин: онемогућен да, симболички, „пенетрира" у исходиште својих амбиција, он киднапује дјевојке да би, осјећајем посједовања, компензовао своју крхкост и потврдио се као мушкарац. Дакле, за разлику од класичних егземплара *hard-boiled* трилера или ноара, гдје јунаци-хероји мушку снагу демонстрирају кафанским обрачунима, разбијањем врата или сексуалним епизодама, или пак у класичној енглеској школи, гдје је моћ оличена у супериорном интелекту детектива[43] – психолошки трилер „брендира" антијунака који своју моћ[44] црпи искључиво из чина злочина. Фредерик Клег је, у том смислу, типизирани „саспенс" негативац коме је злочин потребан да би се одржао, он тако постаје зависник од свога преступа, што, уосталом, имплицира и епилог приче (гдје овај, након Мирандине смрти, већ припрема стратегију за отмицу сљедеће дјевојке).[45]

*

Када на примјеру популарне културе седамдесетих Пол Кобли говори о трилеру, он указује управо на блискости и релације различитих типова „саспенса":

> The fact that genre – and subgenres – are always in some kind of relation to each other, whether that be a relation of a apparent isolation, peaceful co-existence, outright conflict or active poaching, entails that genre is a dynamic phenomenon no matter how static it feels.[46]

Видјели смо, *Сакупљач* Џона Фаулса, на једној страни, дјелимично опонира бројним конвенционалним тумачењима и конзервативним типологијама жанра, али и одређеним жанровским карактеристикама, и то не само на нивоу поступка него и у односу на тематско-мотивски чинилац романа; међутим, на другој, он самом својом суштином представља јединствени примјер психо-трилера

---

[42] Исто, 294–295.

[43] Д. Милутиновић, „Историјска поетика детективске приче" (докторска дисертација).

[44] A. Castelli, "The Collector and the End of Beauty", 301–324.

[45] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 346–347.

[46] P. Cobley, *The American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s (Crime Files)*, 191.

par excellence. А књижевност овог типа је – вјероватно због своје распрострањености и широке базе обожавалаца – често неправедно доживљавана као тривијална, лака, забавна и масовна, тзв. „колпортажна" литература. Јасно, оваква мишљења нису без утемељења, међутим, незанемарљиво је постојање читавог низа аутора попут Џона Фаулса, чији слојевити романи својим поетичким обиљежјима, стилистиком и мисаоношћу, али и иновативном артикулацијом застрашујућих и бизарних премиса – иако, такође, прилично популарни и распрострањени, не само на енглеском културном простору[47] – јесу постигли статус вриједне и високе књижевности. Другим ријечима, *Сакупљач* је и својеврсна одбрана психолошког трилера као врсте.

Високој читаности и популарности у значајној мјери доприноси напета прича заснована, између осталог, на сложеној лепидоптеролошкој симболици јунака-колекционара који своје жртве сакупља као егзотичне врсте лептира. О тој значењској компоненти романа и одређеним другим аспектима концизно ћемо покушати да начинимо поетичку „вивисекцију" у наредном поглављу рада.

3. *Сакупљач* и ефекат лептира: Има ли ентомолога међу нама? – симболизам и сукоби архетипских принципа

> Онда су ту били његови лептири, који су, ваљда, прилично лепи. Да прилично лепо аранжирани, са сиротим крилашцима растегнутим све под истим углом. И саосећала сам с њима, са сиротим мртвим лептирима, мојим колегама жртвама.[48]
>
> Некада давно (рекла сам, а он се горко, горко загледао у под) било једно веома ружно чудовиште које је заробило принцезу и сместило је у тамницу свога замка. Сваке вечери ју је терало да седи с њим и наређивало јој да му говори: „Ти си веома леп, господару мој." А она је сваке вечери говорила: „Ти си веома ружан, господару мој." И онда је чудовиште изгледало врло уврећено и тужно, и зурило је у под.[49]

Бројна су читања Фаулсовог најпознатијег романа којима се лијепа и заробљена студенткиња Миранда Греј симболички маркира најчешће двоструко: 1) као својеврсна хипостаза невиности, добра и љепоте,[50] и 2) као модернистичка артикулација представе

[47] Ellen Pifer, *John Fowles – The Dictionary of Literary Biography*, Gale Research Co, Detroit 1983, 309–336, 312.

[48] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 147.

[49] Исто, 223.

[50] A. Castelli, "The Collector and the End of Beauty", 301–324.

прастарог књижевног симбола – *princesse lointaine* тј. недостижне, неухватљиве принцезе.[51] Дијаметрално супротно, Фредерик Клег – кога јунакиња, евоцирајући Шекспирову *Буру*, зове по наказном Просперовом помоћнику Калибану – симболичка је представа зла, принципа ружног, и он и у доживљају саме Миранде оличава зло чудовиште и самог Нечастивог: „Знам да је он Ђаво који ми показује свет какав може бити мој."[52]

Уосталом, једна од најпознатијих увреда англофоне књижевности односи се на моменат када Просперо – алудирајући на његово порије кло – свога поданика Калибана назива „ђавољим накотом" или „ђавољим сјеменом".[53] У том смислу могла би да се изведе прилично конотативна проповска парадигма о звери која заробљава принцезу, али и социолошка анализа поставке у којој се стари котиц, у коме се дешава радња романа,[54] а он је класично енглеско сеоско пребивалиште (*cottage*) и својеврсни национални симбол Енглеске, који опстојава још од епохе Тјудорових, претвара у својеврсни бестијаријум, гнијездо самог Ђавола. Фредерик Клег је, дакле, оличење звери, Калибан је грозни ентитет[55] и демон, он у роману репрезентује хроничну *ружноћу* овога свијета, а заробљена дјевојка прихвата неминовност да је такво стање готово непромјењиво: „Он је ружноћа. Али људску ружноћу не можеш да размрскаш."[56]

И сам аутор је више пута указивао на конфликтни контекст архетипских принципа и на идеју у којој ружно напаствује љепоту, а зло надвладава добро:

> A few years later in his collection of philosophical aphorisms, "The Aristos" (1964), Fowles goes back to "The Collector" and makes of it a moral text, that is, the confrontation between the characters is also the confrontation between evil and good: "the actual evil in Clegg overcame the potential good in Miranda. I did not mean by this that I view the future with a black pessimism; nor that a precious élite is threatened by the barbarian hordes".[57]

---

[51] P. Cooper, *The Fictions of John Fowles – Power, Creativity, Femininity*, 20; Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 210.

[52] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 201.

[53] Виолета М. Јањатовић (рођ. Весић), „Алтернатива Шекспировој 'Бури': Где је Калибан у роману *Ђавољи накот* Маргарет Атвуд?", у: *Језик, књижевност, алтернативе*, зборник, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ниш 2022, 375–386, 375.

[54] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 22.

[55] Александар С. Јанковић, „Врли, нови светови: 'Бура' наш савременик", у: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 33, Факултет драмских уметности – Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд 2018, 65–76, 68.

[56] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 151.

[57] A. Castelli, "The Collector and the End of Beauty", 308.

Истовремено, јунаци су носиоци различитих идеолошких и класних становишта, умјетничких свјетоназора, супротних сензибилитета и погледа на живот; на том нивоу, у бинарној опозицији, репрезентујући, дакле, вишеструке антиподе, симболичка дихотомија Миранде и Калибана функционише као вишеслојни обрачун ових принципа. При томе, у крајњем, зло побјеђује и поништава добро. Овако посматрано, *Сакупљач*, на ширем плану, одсликава древни агон, али и клаустрофобичну и одсудну представу човјечанства средином XX вијека, и свијет у коме се племенитост, добро и лијепо укидају за рачун хтонских сила које теже страхотама, безумљу и звјерствима, а које оличава Фредерик Клег. У том смислу се јављају и бројна тумачења Фаулсовог романа која Мирандин пораз доводе у везу с несрећама и великим удесом XX стољећа, које је свој страшни зенит достигло у Аушвицу и другим логорима смрти.[58]

Ипак, најмаркантнијим се моментом, када је у питању упадљиви симболизам романа, чине мотиви лептира и Клегове колекционарске страсти. Лептир, наиме, још од античких времена, па и књижевности древног Истока, са својом јединственом љепотом али и способношћу метаморфозе, посједује многоструке симболичке потенцијале. Ипак, понајприје, тренутак разбијања чауре и ослобађања преображеног инсекта најчешће репрезентује неспутану слободу.[59] Отуда је мотив заробљавања, тј. укидања дјевојчине слободе, драгоцјен семантички образац у контексту тумачења оба јунака. Миранда се, заправо, и сама идентификује и саосјећа с Калибановим лептирима – *својим колеīама жрīвама*,[60] али и разумије да он сам њу посматра као колекционарски примјерак ријетке врсте:

> Знам шта сам ја за њега. Лептир ког је одувек желео да улови. Сетила сам се како је (кад сам га први пут срела) Ц. П. рекао да су сакупљачи најгори међу свим животињама. Мислио је на сакупљаче уметничких дела, наравно. Нисам то истински разумела, мислила сам да само настоји да шокира Керолајн – и мене. Али наравно, у праву је. Они су антиживот, антиуметност, антисве.[61]

Проницљива и аналитична, Миранда вјешто и систематично врши психолошку анатомију Калибановог лика. Штавише, њену процјену потврђује и Калибанова перспектива, дата још у самом

[58] Исто.

[59] Mariana Costa Fernandes, Jorge Soares Coelho, "Free as a butterfly: symbology and palliative care", source: *Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia*, Vol. 18, No. 3, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2015, 631–641, 631.

[60] Ц. Фаулс, *Сакупљач*, 147.

[61] Исто, 142.

прологу текста. Клег, наиме, дјевојци приступа као раритетној сорти лептира коју жели да посједује:

> Кад год сам је видео, осећао сам се као да хватам неку реткост, прилазим јој врло опрезно, са срцем у подгрлцу, што би се рекло. Као равничарском жутању, на пример. Увек сам је тако доживљавао у мислима, мислим на речи као што су неухватљива и спорадична, и веома истанчана – не као друге, чак ни оне лепе. Она је била више за правог познаваоца.[62]

Осим кременитог психоаналитичког наличја, овдје је, у различитим читањима, потенцирана и духовна димензија Фаулсовог текста. Тако у једној од најгласовитијих студија о роману Памела Купер фрагмент тумачи не само као жељу за сексуалним посједовањем жртве већ и као компоненту духовности оличене у симболу лептира:

> Clegg's language here associates the adored woman with the humanly unattainable perfection suggested by the butterfly's beauty; it also arrogates sexual power exclusively to Clegg himself as collector. Thus when he presents Miranda in his narrative as a butterfly, Clegg is celebrating not only her beauty, but her vulnerability to capture as well. He is elevating her spirituality – the Greeks used the same word for "butterfly" and "soul" – even as he locates her firmly within the non-human world as a particularly fragile example of a lower form of life.[63]

Овакво тумачење лептира као једне врсте супстрата душе на више мјеста нуди и најпознатији српски етнолог Веселин Чајкановић, који не биљежи само своја сазнања о овоме древном мотиву у нашем народу него наводи садржајну грађу и других истраживача, те помиње како је, рецимо, „[...] доста примера да се душа може претворити у лептира покупио Стјепан Ившић" (*Јужнословенски филолоī*, 2, 1921, 132 и даље). – Упор. и N. Nodilo, *Rad JAZU*, 94, 1889, 118 и даље.[64] Дакле, лептир као носилац својства душе егзистира у различитим културама и митологијама (па и домаћој), па се чини како – уколико бисмо, наравно, ово фреквентно и распрострањено тумачење имплициране симболике узели за примјерено и цјелисходно – Фаулсов јунак и овдје на себе преузима есенцијалне одлике Нечастивог: он је сакупљач и убица душа.

---

[62] Исто, 10.

[63] P. Cooper, *The Fictions of John Fowles – Power, Creativity, Femininity*, 27.

[64] Веселин Чајкановић, *Сабрана дела из срīске релиīије и миīолоīије 1910–1924*, Српска књижевна задруга – БИГЗ – Партенон, Београд 1994, 168.

Мирандина трансформација и метаморфоза, међутим, функционишу инверзно. Она, видјели смо, отпочиње као „лептир" и бива утамничена, да би тек на крају, пошто изгуби своју љепоту и колекционарску вриједност, завршила у својеврсној „чаури":

> Она је у кутији коју сам направио, испод јабука. Требала су ми три дана да ископам рупу. Мислио сам да ћу полудети оне ноћи кад сам то урадио (сишао и сместио је у кутију коју сам направио и изнео је). Не бих рекао да би многи могли то даураде. Урадио сам то на научној основи. Испланирао сам шта мора да се уради и занемарио своја природна осећања. Била ми је неиздржива помисао да морам опет у њу да гледам, једном сам чуо да им се јаве зелене и љубичасте мрље па сам ушао раширивши испред себе јефтино ћебе које сам купио и држао сам га тако док нисам стигао до кревета, а онда сам га пребацио преко покојнице. Умотао сам све то и сву постељину у кутију, и ускоро сам зашрафио и поклопац.[65]

Омотач који Фредерик Клег припрема како би „учаурио" своју жртву завршно је стање у процесу њеног преображаја. Упокојена Миранда, од неуморне опсесије, наједном – кад изгуби специфичности ријетке врсте – постаје сметња своме колекционару. Она се, међутим, овиме не укида само као некад репрезентативни колекционарски „примјерак" већ и њена душа бива суспендована из простора којим владају хтонска начела.

Оличавајући архетипски конфликт и вишеструке противрјечности, сукобе и колизије, двоје опречних јунака представљају језгровит интерпретативни потенцијал за тумачења њихових бројних контрадикција и могућих значења. Сходно томе, овакви су херменеутички приступи Фаулсовом тексту најчешћа и најдоминантнија аналитичка „школа":

> Because of its sharply delineated contrasting characters and distinct two-part narrative with two unmistakably separate narrative voices, The Collector encourages such thematic white-versus-black readings where Miranda can be taken to represent goodness, beauty, and high morality; her captor, Clegg, evil, ugliness, and immorality.[66]

Међутим, нешто се рјеђим доимају тумачења према којима *Сакупљач* оличава агон између небеског и хтонског опредјељења. Калибан као носилац демонских сила, и Миранда, лептир, супстрат

---

[65] Џ. Фаулс, *Сакупљач*, 347.

[66] Shyamal Bagchee, "The Paradoxical Imagination of John Fowles", source: *Journal of Modern Literature*, Vol. 8, No. 2 (John Fowles Special Number), Indiana University Press, Bloomington, 1981, 219–234.

Душе, заправо персонификација узвишених вриједносних образаца, рефлектују – овако посматрано – милтоновски, гностички окршај Свјетлости и Таме у коме је крајњи исход, од почетка, повољнији и наклоњенији злим силама. У том контексту покушали смо концизном перспективом да расвијетлимо и овај аспект Фаулсовог романа.

4. Закључак

Већ у другој половини двадесетог стољећа, с појавом различитих теоријских школа али и књижевних праваца, долази до својеврсне прекомпозиције класичних образаца, теоријских схематизама и устаљених, тзв. „академских" критичких модалитета и приступа књижевности и, уопште, култури. Премда је, још с појавом постструктуралистичких читања, феминистичких или родних теорија, па и тзв. новог историзма Стивена Гринблата итд., била евидентна једна врста превредновања окошталих и, у великој мјери, истрошених истраживачких доктрина, за ову „нову епоху" у историји књижевности многи историчари литературе узимају 1986. годину као једну од граничних тачака, тј. као период њеног номиналног оглашавања. Тада је, наиме, предсједник Америчке асоцијације за модерне језике[67] Џозеф Хилис Милер одржао свој познати говор у коме је истакао мишљење да се у књижевности посљедњих година биљеже заокрет од теорије и усредсређивање на језик, историју, културу, друштво, политику, институције, друштвени контекст, материјалну основу, услове производње и сл.[68]

До системског редефинисања ранијих пракси долази и у контексту теорије жанрова. Међу првима је Хејден Вајт (1918–2018), најпознатији по својим истраживањима феномена метафикције и метаисториографије, писао како жанрови постају „отпорни на теорију", али и да су њихове карактеристике умногоме превазишле анахроне приступе бројних теоријских школа овоме проблему:

> Mixture, hybridity, epicenity, promiscuity – these may be the rule now rather than whatever alternatives we may envisage for them. But as the notions of the "authentic fake" and the "real simulacrum" in contemporary (postmodernist) criticism indicate, we are still enthralled by an ideal of purity that promises relief from the contradictions we must live between theory and practice and the paradoxes that attend our efforts to live as both individuals and members of communities.[69]

---

[67] Виолета М. Весић, „Нови историзам: текст и контекст", у: *Етноантрополошки проблеми*, год. 10, св. 2, Филозофски факултет, Београд 2015, 187–206, 189.

[68] Исто.

[69] Hayden White, "Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres", source: *New Literary History*, Vol. 34, No. 3, Theorizing Genres II, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2003, 597–615, 602.

Када говори о класичним приступима, Вајт иронизира и помиње тзв. „чисте" теорије, које својим нормативистичким схематизмима (попут, видјели смо, Палмеровог, или – када је домаћа наука о књижевности у питању – класичног, теоријски заснованог, метода Игора Мандића[70]) изискују и тзв. „чисте" жанрове. Међутим, примјећује Вајт, такви жанрови све мање, нарочито у постмодернистичкој епохи, уопште постоје: „Pure genre disappeared with the notion of essences which modern science finally demolished."[71]

Пишући о психолошком трилеру – на примјеру *Сакупљача* Џона Фаулса – видјели смо како ни овај правац, сходно својој хибридној природи, не одговара „чистим" класификацијама те да га, у том смислу, многи теоретичари и не укључују у своје традиционалистичке типологије. Заправо, психо-трилер, својом флуидном негенеричком суштином, измиче оваквим читањима, или често, намјерно, укида конзервативне конвенције које се доводе у везу са „саспенсом" (који, јасно, не мора да буде искључиво трилер, већ опстојава и као полицијски роман, класична детективка, *hard-boiled* проза, кримић па и хорор итд.). Међутим, истовремено, он често тежи и присвајању бројних одлика и узима на себе својства ових њему сродних књижевних врста. Показало се како се ова жанровска карактеристика вишеструко оцртава и у Фаулсовом роману: *Сакупљач* је, наиме, вишедимензионални психолошки трилер који, својом темом, представља класични „саспенс", али уколико бисмо га тумачили на бази конзервативних категоризација и читања, бројним својим својствима и не одговара до краја овој врсти, те јој, на различите начине, измиче.

Када су психо-трилери у питању, речено је, присутно је – иако често до краја неаргументовано – стајалиште како је у питању тзв. тривијална књижевност. Већ смо видјели како сами његови почеци (од Едгара Алана Поа или Натанијела Хоторна) опонирају оваквим суженим перспективама, које оповргавају и бројни класични примјери жанра (тако Патриша Хајсмит, рецимо, узима *Злочин и казну* Ф. М. Достојевског за изванредан примјер ове врсте).[72] *Сакупљач* Џона Фаулса, у том смислу, није само напети трилер и узбудљива прича већ је, својим есенцијалним својствима, и егземплар успјешног „саспенса", али и вриједне и лијепе литературе. Ово се, дјелимично, постиже и упадљивом симболиком романа, коју смо, кратко, такође покушали да расвијетлимо у овом раду. Показало

[70] Игор Мандић, *Принципи кримића – контуре једног тривијалног жанра*, НИРО Младост, Београд 1985.

[71] Hayden White, "Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres", 600.

[72] Patricia Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, St. Martin's Griffith, New York 1990, 3.

се како је и упоредни контекст – уз бројне друге одлике које је тешко обухватити једним херменеутичким прегледом – занимљива аналитичка перспектива, па су тако овлаш поменути и други драгоцјени примјери жанра.

STEFAN SINANOVIĆ

PSYCHOLOGICAL THRILLER: CHARACTERISTICS AND PROBLEMS OF THE GENRE THROUGH AN ANALYSIS OF JOHN FOWLES' NOVEL *THE COLLECTOR*

SUMMARY: It is commonly emphasized that, when defining the psychological thriller as a distinct category within various genre typologies, its diverse, polyvalent, elusive, and fluid nature makes it particularly difficult to classify. Most often interpreted within the framework of the crime, police, or detective genre, yet frequently associated with a wide range of other literary traditions (including the epic tradition, Gothic fiction, picaresque novels, folk narratives, tragedy, and romance), the psychological thriller possesses distinctive characteristics that have at times defied conventional genre definitions. Consequently, it has often been deliberately omitted from numerous attempts to classify and "taxonomize" popular literary genres. Drawing on the work of contemporary British and Anglo-American scholars representing different theoretical approaches and hermeneutic schools, this paper seeks to explain some of the defining features of this fascinating literary subgenre, which remains one of the most widely read forms of fiction today, and to propose several possible frameworks for its definition and categorization.

The psychological thriller is examined through the novel *The Collector* by the English writer John Fowles, in close relation to other well-known examples of the subgenre, while also offering concise interpretations of selected aspects of Fowles's celebrated novel.

KEYWORDS: suspense, psycho-thriller, crime fiction, police novel, *The Collector*, detective novel, tension, typology, John Fowles, butterfly, thriller, tragedy

Мср Стефан Р. Синановић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторске академске студије (модул књижевност)
sinanovicstefan@gmail.com
ORCID: 0009-0009-2513-2388