

◆ Владислава ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

*КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ
У РОДНОЈ ПЕРСПЕКТИВИ
II*

АЛИСА И(ЛИ)
ХЕРМИОНА:
РОДНЕ
ПЕРСПЕКТИВЕ
КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ
ЖЕНСКИХ ЛИКОВА
У КЊИЖЕВНОСТИ
ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Рад ће се позабавити карактеризацијом ликова у књижевности за децу. Од Аристотела до Е. М. Форстера и – у новије време – Симора Четмена, Цветана Тодорова и Миеле Бал, теорије лика настоје да књижевног јунака афирмишу као независни конституент књижевног текста који није тек функција заплета. Ове се теорије усредсређују на процес грађења лика, карактеризације, идентификације и самореализације јунака. Фокусиран на однос наративне и карактеризације, овај рад покушаће да представи генерисање женског лика и видове литерарности и аутентичности женског гласа у књижевности за децу, и то на примеру *Алисе у земљи чуда* и *Харија Поттера*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Род, дечја књижевност, карактеризација, женски ликови

Свака теорија лика бави се институционализацијом јунака као сувереног конституента приповедног

текста, постављајући три кључна питања: како читаочево предзнање о реалном свету доприноси карактеризацији, како читалац у тексту препознаје обележја јунака и на који начин текст представља књижевног јунака. Теорију лика не занима само место протагонисте у књижевном тексту, већ и сам процес образовања ликова, начин на који их читалац перципира и идентификује: књижевни јунак може да буде актант (каким га види руски формализам), персоналитет (што је у очима импресионистичке критике) или пак, с тачке гледишта постструктуралистичке критике, фрагмент субјективности.

Реч „карактер“, која у многим европским језицима означава књижевног јунака, изведена је из грчког глагола *kharassein* (жигосати, сећи, гребати) и својим основним значењем призива чин *усецања* и *засецања* пером по глиненој плочици или длетом по таблици; дакле, указује на стварање дистинктивног обележја, на утемељивање особености и разлике. Карактеризација представља важну компоненту у процесу приповедања зато што смисао књижевног текста конституише управо она пресудна особеност књижевног јунака која га издваја од очекиваног и конвенционалног. Издвајање из опсега очекиваног и конвенционалног не значи да јунак не треба да испуни извесна, унапред постављена, читаочева очекивања (о чему детаљно говори Миеке Бал (Mieke Bal) у својој *Наративологији*), али „урезивање“ једног или више специфичних својстава у лик јесте онај очекивани исход процеса карактеризације.

Јунаци имају функционалну улогу у структурисању сижеа; али они су једна од функционалних категорија које одређују приповедни текст само уколико утичу на догађаје, уколико их узрокују, предодређују, учествују у њима. Миеке Бал даје пример собарица и вратара (који се у реалистичком роману појаве тек толико да би отворили врата свом господару или придошлицу) како би разлучила делање које не припада категорији функционалних догађаја

од делања које јунака претвара у актанта, дакле интегрисани елемент заплета. Дакако, невидљивост и функционална ирелевантност оваквих јунака указује делом и на њихову културолошку позицију у друштву које се у књижевном делу представља (Bal 1985: 201). Међутим, женски ликови су често у позицији управо таквих компоненти приповедног текста, потиснуте су и учињене неважним, па би се валамо запитати о томе да ли родне перспективе у карактеризацији подразумевају и охрабрују такву врсту маргинализације. Да ли су јунакиње најчешће, заправо, особе без обележја, да ли су предодређене да буду лишене тог жига који их чини карактером у изворном значењу грчке речи? Претерано би било тврдити да јесу, но ипак, остаје да испитамо на који начин женски ликови себе уписују у књижевни текст, и на који начин потиру своју, често ипак задату, ирелевантност.

Једна начелна недоумица коју је формулисао Марвин Мадрик (Marvin Mudrick) поставиће проблем карактеризације као аналоган дистинкцији Романа Јакобсона на „литерарно“ и „аутентично“, и дефинисати га на сличан начин као што је дефинисана подела на реалистичко приповедање и метафикцију. Мадрикова недоумица гласи: да ли применити реалистички или пуристички приступ лику? Одредница „реалистички“ подразумева да анализа лика полази од претпоставке да је јунак аутономан у односу на заплет, те да га је могуће дистанцирати од књижевног контекста, док „пуристички“ подразумева супротно: ликови се не смеју издвајати из књижевног контекста и анализирати као да су аутентичне особе (Mudrick 1961: 211). Дакле, реалистички приступ подразумева да је књижевни јунак аналогон личности, да лик има идентитет изван текста. Пуристички, пак, своди јунака на конвенцију текста. Тако би реалистички приступ дозволио понирање у јунаково несвесно, конструисање његове прошлости и садашњости изван граница текста, док би

пуристички јунаку дозволио једино да буде елемент текстуалности.

Као што је карактеризација јунака често једнако предодређена научним чињеницама и ненаучним виђењима психолошке реалности појединца – тако различитим областима које се делом и преклапају, каква је случај са психологијом и астрологијом, на пример – карактеризација женских ликова неретко је условљена родним и историјским стереотипима, друштвеним улогама које су жене играле у историји. У обликовању женског лика творац књижевног дела по навици својим легитимним полазиштем сматра фројдовске или романтичарске апстракције које подразумевају постојање универзалне и непроменљиве женске природе и полазе од претпоставке да се једна вековима иста суштина на различите начине манифестује.

Управо са претпоставком да се карактеризација, то усећање знамена различитости, у стереотипним представама о јунаку води већ означеним путањама, одредили смо четири стратегије којима се слика жена као симболички означитељ страсти, инстинкта, немира и жудње у уметничкој прози (Гордић Петковић 2005: 54), стратегије којима се избегава дефиниција женске улоге зарад постизања ефекта мистификације који не обавезује на истицање карактеролошких особености.

Прва стратегија је *анонимизација* – свака спецификација и особеност женског лика укидају се, јунакиња се обезличава, претвара у апстракцију или принцип који је потпуно подређен интересу приповедног текста. Друга је *мистификација* – јунакиња постаје енигма и мистерија, нешто нејасно и необјашњиво што стално измиче, а та тајновитост није привилегија већ вид маргинализације. Трећи вид карактеризације јесте *ителесности* – јунакиња има вредност само као тело, само сведена на физичку супстанцу, амбивалентну услед тога што је њена телесност и разлог њене подређености, и њено највеће

преимућство. Четврта стратегија грађења лика, уједно и предуслов за претходно наведене, јесте *немости* – ћутање је знак покорности, немоћи и маргинализованости, али исто тако стратегија која охрабрује лажне представе и нереалне пројекције.

У потреби да створи делатну и активну јунакињу, дечја књижевност мења постулате карактеризације женских ликова тако што их лишава мистериозне амбиваленције. Јунакиње остају сведене, без нијансирања особина и без потребе да се постигне ефекат рељефног лика о ком је говорио Форстер, али су по правилу енергичне и делатне. Послужимо се примером седмокњижја о дечакучаробњаку Харију Потеру како бисмо представили поступно нијансирање лика Хермионе Грејнджер, јунакиње испрва потпуно инструментализоване у циљу упечатљивог представљања главног лика, Харија; Хермиона из књиге у књигу бива све детаљније представљена, стиче све јасније оцртана карактерна обележја, да би до краја постала сложен и слојевит лик. За разлику од Керолове Алисе, која доминира наративним текстом, Хермиона је принуђена да га осваја, да задобија „право“ на нијансе и специфичности.

Керолова јунакиња једна је од најособенијих у англофоној књижевности, и не само дечјој, јер *Алиса у земљи чуда* и није само бисер дечје књижевности, него и заводљив експеримент са теоријом хаоса и једна од уверљивијих антиципација књижевности апсурда. У тексту писаном поводом стогодишњице рођења Луиса Керола, британски писац Џеф Нун (Jeff Noon) закључује да је међу модерним британским романописцима узалудно тражити дух *Алисе у земљи чуда* јер се чини да енглеска књижевност нема интенцију да настави традицију фантастичне прозе у Кероловом маниру: штавише, Нун оптужује британску културу за цинизам крај ког је опстанак двеју Керолових књига о Алиси право чудо. Нун нас наводи на утисак да је Керол у корпусу британске књижевности и јединствена драгоценост,

и редак изузетак, но он сам се подрудио да учини значајан стваралачки напор како би продужио Керолову традицију.

Аутиоматиска Алиса (1996, српски превод 1997) је Нунов омаж Луису Керолу који поштује структуру, композицију и законе језичке игре овог великог писца. Са стилске и наравијске тачке гледишта Нунова књига о Алиси је креативна реинтерпретација Керола, али понајвише га опонаша у језичком смислу. „Керол оперише језик као сурови и луди хирург“, написао је Нун једном приликом, а инспирацију да креативно и технолошки преради Керолово ремек-дело дечје књижевности добио је приликом читања критичке студије Мартина Гарднера *Анонимизирана Алиса*. Дошао је на идеју да осмисли аутоматску верзију Алисе, роботску копију девојчице која је толико верна оригиналу да ни сама Алиса себе не разликује од сопствене механичке верзије.

Шта ово двојство, збуњујућа коезгистенција машинског и људског, говори о концепцији лика? Нун је свестан да је Алиса *функција* заплета, *механичко средство* које покреће машинерију фабуле. И доиста, Алиса јесте класични формалистички актант који конституише заплет, а не постоји независно од њега. Све њене авантуре дешавају се без њене воље и жеље, премда су потакнуте њеном радозналости, која је наводи да крене за Белим Зецом. Алисин доживљај је, како се испоставља на крају, само сан: могли бисмо закључити да је овај роман заправо алегорија о идентитету викторијанске жене, да тематизује њену дубоко потиснуту жељу да мења и себе и свет.

Алиса у земљи чуда је, по речима Доналда Ракина, „комични мит о човековом нерешивом проблему смисла у бесмисленом свету“. Ово дело је прича о потрази за идентитетом и узалудним људским покушајима да природне појаве саобрази свом интелектуалном систему. Нунов роман није далеко од такве интенције, с том разликом што је одисеја ње-

гове јунакиње научно-технолошка: Алиса покушава да унесе ред у достигнућа науке и технологије, чија мутација прети да уништи постојећи свет. Ако је *Алиса у земљи чуда* парабола о односу људског ума према апсурду и парадоксу, *Аутиоматиска Алиса* је лудистички трактат о опирању природе силама науке и технологије.

Керолова Алиса је изврнута паралела викторијанске жене. Та жена своју радозналост плаћа авантуром која се противи логици и систему по коме функционише грађански свет, свет у коме је жени поверен само простор око домаћег огњишта, а све даље од тога представљено је као претња, опасност и простор сексуалног преступа или злочина. Алиса је та анонимизирана и мистификована жена, која је само делом подвргнута стратегијама карактеризације којима се избегава профилисање женских улога: о стратегијама телесности и немости можемо говорити само у светлу апсурдне хипертрофије – Алиса расте и смањује се, губи се у језику и поново га открива, али аутор све време инсистира на пасивности јунакиње и њеном кротком прихватању задатих стања, ма колико се она противила принципима здравог разума. Авантура тела и језика је, ипак, проживљена до краја – макар и у сну узорне викторијанске девојчице која је заспала над досадном књигом, у којој није било ни слика ни разговора... Бекство у сан пун апсурда и хаоса био је једини начин да се накратко неутрализује свет саздан на правилима и конвенцијама у коме је жени дато тако мало слободног простора.

* * *

Критичарка Мичико Какутани (Michiko Kakutani) назвала је књиге о Харију Потеру монументалним епом укорењеним у књижевну, али и холивудску традицију, препознајући у њима трагове грчког мита колико и романа Чарлса Дикенса (Charles Di-

skens), Толкинових (Tolkien) дела koliko и филмова из циклуса „Ратова звезда“. Док насловног јунака пореди са краљем Артуром, Спајдерменом и Луком Скајвокером, поставља се питање да ли је Хари Потер ипак више од индивидуалног јунака, више од парадигме хероја дечје књижевности: да ли је Потер можда алегоричка представа о скелету у орману постпостмодерног доба, које багателизује литерарну традицију у име стварања маркетиншких атракција. Остаје да се види да ли ће Хари Потер бити важан део историје дечје књижевности или пак само једно поглавље у историји медијски контролисане хистерије. Судајући по деценијском публицитету који добија широм планете, Потер је последњи јунак како културне књига, тако и Гутенбергове галаксије.

Сагледаван као рељефни лик, Хари Потер у себи синтетички врлине и мане јунака од Одисеја до Јозефа К, и све предрасуде и неправде које те јунаке прате. Потер је искусио социјалне и културне конфликти, егзистенцијалну претњу и смртну опасност, пратио како настаје глобална завера зла против добра. У седам наставака хогвортске епопеје догодило се његово одрастање, пубертетско бунтовништво, сукоби са ауторитетима због кршења забрана и прекорачења овлашћења, искусио је неправде, потцењивање, мржњу, изолацију, конфликти са корумпираним и властољубивим појединцима и системом, био жртва медијског рата, мучен тајнама родних разлика и трајно обележен губитком очинске фигуре. Све се ово женским ликовима није догађало, али је посредно и те како утицало на њих: као саучесник у Харијевим искушењима, Хермиона је ипак прошла развојни пут рељефног лика и упознали смо њене најбоље особине.

Испрва остављајући утисак споредне јунакиње која ће изазвати комичне ефекте због аутоматизма својих реакција и једнодимензионалног начина понашања, Хермиона је у развоју радње кроз седмокњижје оставила иза себе утисак заповеднички на-

стројене, амбициозне и ригидне особе. У *Харију Поттеру и камену мудрости* њено поимање исправног подразумевало је безгрешну, ничим уздрману веру у ауторитет учитеља и априорну осуду сваког кршења правила, али се у наредним наставцима саге о дечаку чаробњаку њен карактер полако мења у правцу демонстрирања самопоуздања и самосвести, у правцу доношења самосталних одлука и поштовања сопственог унутрашњег моралног императива. Хермиона је често Харијева интелектуална и логистичка подршка: комбинаторика, предузимљивост и снажљивост наводе је да, по потреби, игра улогу детектива, шпијуна, стратега. Хермиона се бори да превазиђе свој маргинализован положај у чаробњачкој заједници: под притиском је непрестаног презира и сумњичавости због свог „блатокрвног“ порекла. У свету жуте штампе представљена је као сувише обична и незанимљива, а њена пасија према учењу и читању књига сталан је предмет подсмеха. Хермиона је параболчан пример мизогиније и неповерења које друштво, традиционално и патријархално устројено, гаји према ученој и даровитој жени. Њен положај отежава и порекло, које је више него скромно из перспективе хогвортског окружења: њени су родитељи из реалног света, немају никакве везе са чаробњаштвом, а то је вероватно и разлог што је наративни интерес саге о Потеру умерен према сликању два модела породице – опресивног (породица Харијеве тетке Петуније у којој је одрастао, занемарен и маргинализован као Пепељуга) и прогресивног (бројна и присна породица Рона Визлија, у којој су Хари и Хермиона чести гости).

Последица Хермионине маргинализованости јесте и њено појачано занимање за положај кућних вилењака: они су потпуно обесправљени, што Хермиона тврдоглавим активистичким радом покушава да промени, бар делимично мотивисана потребом да, помажући слабијима, сублимише свој осећај ин-

фериорности и скрајнутости. Хермионина предузимљивост јасно је везана за слику савремене жене, и Роулингова јунакињи непрестано додаје елементе постфеминистичке слике женског, односно наглашене црте женске независности и индивидуалности, док је Керолова Алиса извртута паралела викторијанске жене која своју радозналост плаћа авантуром која се противи логици и систему по коме функцио-нише грађански свет.

Хермионина ерудиција и осећај одговорности свакако су допринели да Дамблдор њој завешта књигу у којој се крију тајне реликвија смрти. Суочена са задатком да уништи делове Волдеморове душе који су похрањени у реликвијама, Хермиона ће ипак учинити све што може да од сила зла спаси своје родитеље тако што ће им избрисати памћење и послати их у Аустралију; брисањем сећања она жели да их поштеди и туге због губитка кћери, уколико би јој се десило оно најстрашније. После безбројних авантура и опасности које претходе Харијевом коначном обрачуна са Волдемором, Хермиона ће се вратити свом животу, битно обележена искушењима и патњом, али решена да се врати у магичну колотечину, те ће после завршене школе засновати брак и породицу са Роном, а свој рад у Министарству магије највише концентрисати на помоћ обесправљеним створењима.

Истинољубива и жељна знања, Хермиона верује у образовање и самоусавршавање исто колико и у моралне вредности, играјући прво архетипску улогу девојчице свезналице, помагача главном јунаку и упечатљивог епизодисте. Те улоге ће надрасти да би постала нека врста ментора који своје пријатеље усмерава и саветује. Њен витализам и енергија спасавају Харија у тренуцима малодушности, а њена интелигенција ипак није праћена судбинским предодређењем за успех и славу, нити амбицијом да се постигне ишта више од онога што захтева испуњење задатка.

Роулингова гради фиктивни свет на принципима хијерархије, флукуације моћи и елемената потраге, сукоба добра и зла, етичких мерила која охрабрују праштање злима и слабима. Архетипски елементи су осавремењени, тако да Волдемор, на пример, од дијаболичног јунака у стилу Милтоновог Сатане израста у истинску терористичку претњу, а Хермиона, и поред савремених обележја постфеминистичке жене, показује доста елемената карактеризације Шекспирових комичних хероина попут Виоле и Розалинде, јунакиња делатних и активних, несклоних меланхолији и малодушности, али једнако тако несклоних и доминацији. Све Шекспирове енергичне јунакиње постају на крају комада добре супруге: Хермиона ће, налик њима, свој интелект и енергију инвестирати у опште добро, а не у нарцисоидно представљање личних приоритета.

Хермиона интелектуалним усавршавањем савладава комплекс „прљавог“ порекла и показује моралну доследност у тренуцима кад Хари попусти пред искушењем удбеника Полукрвног принца, или напитка који доноси дванаесточасовну срећу. Њена веза са светом Нормалаца показује се прво као оптерећење, па потом као привилегија; уосталом, и сама Роулингова непрестано инсистира на чињеници да су светови обичног и необичног суптилно испреплетани, да је потребно сналазити се у оба, али и да порекло само по себи не значи ништа уколико га не употпуне добра воља, енергија, таленат и пре свега унутрашњи морални закон.

Док Алиса преиспитује устројство света, Хермиона учи да се у свету сналази и прилагођава га принципу општег добра. Две се јунакиње разликују колико смерна викторијанска жена од предузимљиве постфеминистичке хероине: међутим, из перспективе родне анализе карактеризације женских ликова очито бива да је свака приповест о жени заправо наука о томе како препознати и развити своја природна преимућства.

ЛИТЕРАТУРА

- Bal, Mieke (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, University of Toronto Press.
- Biti, Vladimir (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb, Matica hrvatska.
- Bošković, Aleksandar. „Književni lik, subjekat, identitet – teorijsko osmišljavanje?”. *Txt*, br. 7/8: 2005, str. 3–9.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse*. Ithaca, Cornell University Press.
- Gordić, Vladislava. „Recent Approaches to the Theory of Character: Female Characters in Chaucer’s Canterbury Tales”. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, br. 25: 1996, str. 99–103.
- Гордић Петковић, Владислава. „Женски ликови у Тишминој прози“. *Повраћајак миру Александра Тишме: зборник радова са скупа „Књижевно дело Александра Тишме“*. Нови Сад, Матица српска, 2005, стр. 54–59.
- Mudrick, Marvin (1961). „Character and Event in Fiction”. *Yale Review*, 50: 202–218.
- Walkowitz, Judith R (1992). *City of Dreadful Delight. Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. London: Virago.

acterization, they generally argue that characters can either be the function of the plot or an independent figure within the literary text; thus, they are divided into the so called purist and the realistic ones, depending on whether the characters are denied their central status or taken as independent from the text they inhabit. The paper uses the literary texts of children’s literature, *Alice in Wonderland* and *Harry Potter*, in order to demonstrate the degree of characterization’s dependence upon regulations imposed by narrative strategies and the literary text’s authenticity respectively.

Key words: Gender, children’s literature, characterization, female characters

Vladislava GORDIĆ PETKOVIĆ

ALICE AND/OR HERMIONE:
GENDER PERSPECTIVES OF
FEMALE CHARACTERIZATION
IN CHILDREN’S LITERATURE

Summary

Vaguely defined and only rarely elaborated, the modes of characterization have been at the periphery of the attention of modern criticism. As for the approaches to the char-



Јелена СПАСИЋ

*Висока школа стукловних студија за
образовање васпитача у Новом Саду
Република Србија*

ЛУЈЗА МЕЈ АЛКОТ – СЛИКА ВИКТОРИЈАНСКОГ ДЕТИЊСТВА

САЖЕТАК: Овај рад се бави сликом викторијанског детињства у роману *Мале жене* америчке ауторке Лујзе Меј Алкот. Показано је да ова слика, уткана у жанр реалистичне домаће приче, носи и родно одређење – проза за девојчице. У том смислу, приказано је одрастање девојчица у викторијанској Америци, уз ослањање на сентименталне елементе културолошке традиције, али и уз најављивање савремених приступа васпитавању девојчица.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: викторијанско доба, проза за девојчице, реализам, васпитавање, мајке и ћерке

Лујза Меј Алкот (Louisa May Alcott, 1832–1888) рођена је као друга од четири ћерке у породици Алкотових, у којој је отац Бронсон покушавао да оствари своје трансценденталистичке образовне методе. Потреба, али и жеља младе Американке да помогне тешкој финансијској ситуацији своје породице допринели су да се, након вођења приватне дневничке прозе, ангажује и професионално у свету књижевности. Роман *Мале жене* (*Little Women*), заснован на причи о животу Луизине породице, објављен је 1868. године и одмах је стекао широку популарност. Након само годину дана објавила је наставак, да би задовољила свесрдну жељу својих чи-

талаца да сазнају судбине „малих жена” када су одрасле. Током година које су уследиле Алкотова је постала позната као „пријатељица деце” јер је објављивала приче за девојчице и дечаке и настављала да пише наставке своје приче о породици Мерч (Bloom 1998: 2).

Чини се да је управо живот у великој и сложеној породици допринео да Лујза Меј Алкот спозна како лепоту детињства и чаробног света сестара које заједно одрастају, тако и суровост света одраслих у коме је успела да постане део књижевних кругова. Пратећи рецепцију читалаца и књижевне критике, стиче се утисак да је у канону америчке књижевности за децу нашла своје трајно и неоспорно место. Још 1875. године Хенри Џејмс записао је следеће: „Понекад странци у посети овим крајевима... примећују да су америчка деца без оног шарма који обично поседују деца из Старог света. Девојчице су склоне да буду дрске и гласне, а дечаки агресивни и знатижељни. Они бивају оптужени да им недостаје слатки, стидљиви пулољак идеализованог детињства, те читалац, када наиђе на приче госпођице Алкот, осети неодољиву потребу да узвикне: Еурека! Госпођица Алкот је дечји романописац – Теке-ри или Торлоп дечје собе. Она се бави друштвеним и идеолошким питањима у вези са микрокосмосом дечјег света” (James 1875: 250/51). Прича о породици Мерч потекла је на иницијативу Томаса Најлса, уредника издавачке куће „Robert’s Brothers“ из Бостона, који је сугерисао да би се из ауторкине идеје о причи о животу сестара могла развити дужа „прича за девојчице”. Она је написала серијал књига за које се показало да спадају међу најзначајније књиге у историји прича за девојчице (Alderson 1998: III). Књижевно-културолошка подлога изузетног успеха *Малих жена* уско је повезана са тадашњом савременом прозом за девојчице. И у САД и у Британији она је била у великој мери религијског карактера сентименталне приче у којима су јунаки-

ње преживљавале много понижења и бола у потрази за својим духовним савршенством.

Иако је Алктова била упозната са књигама популарним у то доба и унела неке од њихових општеприхваћених одлика у своје дело, као што су, на пример, мајчинска љубав и снага породичних веза, изоставила је претеривање у изражавању емоција. Алктова се издваја стилем приказивања детињства и одрастања девојчица у младе жене. За разлику од тада популарног идеала викторијанске женствености, који подразумева подређење без икакве личне слободе прво родитељима и старатељима, а касније и мужу, док се породица посматра као заједница којом доминира неприкосновени ауторитет било оца било браће, породица коју Алктова слика у својим романима је другачија – она је, такође, опште посматрано, под директном доминацијом оца, али готово током целог првог дела романа отац је одсутан, што омогућава њеним женским ликовима да развијају своје личности (Alderson 1998: X). Чак и након очевог повратка он остаје лик из сенке, али важан за своју породицу, који увек нуди љубазан савет, подршку, али никад ауторитарну доминацију. Веза између родитеља и деце заснива се на љубави, не на закону.

Разлика између *Малих жена* и женских романа из тог доба лежи и у стилу приповедања. За разлику од уштогљених стереотипних женских ликова, јунакиње Лујзе Меј Алкот су стварна бића од крви и мяса, која говоре и понашају се у складу с тим. На пример, у другом делу романа налази се један од најпотреснијих делова *Малих жена* – опис болести и смрти мале Бет. Овде је Алктова готово од речи до речи цитирала записе из сопственог дневника настале када је њена сестра Елизабета пролазила кроз исту ситуацију, што доприноси уверљивости једноставног, непретенциозног приповедања. Овај роман је отворио пут једној новој врсти приче која траје до данашњих дана – причи у којој реалистична де-

ца, са којом се читаоци могу идентификовати, решавају проблеме које читаоци и сами добро познају. Управо је овај реализам домаће приче учинио да овај роман буде омиљено штиво генерацијама девојчица.

Опуштен, непретенциозан стил који је заживео са Алкотовом данас је прихваћен у књижевности за децу, али 1868. још увек је представљао новину. Објављивање романа се поклопило са појавом првих недидактичких часописа за дечаке и девојчице. Један од најбољих, *St. Nicholas*, почео је да се штампа 1873. под уредништвом Мери Мејс Доџ, која је инсистирала да у књижевности за децу не би требало да буде „било каквог проповедања нити досадног распедања чињеница”, већ би требало да буде „извор забаве за децу” (Alderson 1998: XXVI).

Америчке идеје и ставови према детету у књижевности за децу XIX века дубоко су укоренењени у британску и континенталну прозу за децу, поготово у традицију из периода XVIII века, коју су амерички издавачи преносили и на Стари континент. С појавом британског романтизма и америчког трансцендентализма аутори су почели да дете посматрају као чисту, мудру и узвишену душу. Ова идеја померила је фокус посматрања дететове културолошке вредности од душе ка срцу, од духовне припреме за живот после смрти до моралног и емоционалног развоја у земаљском животу. Овај идеал, отелотворен у дете с душом, испунио је прозу за децу и младе, да би се створила атмосфера креативности у којој одрастају самосвесни млади људи. У том смислу, Алктова успева да развије ликове деце и младих људи описујући свакодневно дечје понашање. Она је верно осликала свет детињства у викторијанско доба у Америци, када се придавао велики значај мајкама и њиховој деци. Ликови увек брижних родитеља и старатеља Лујзе Алкот теже да продуже зависност деце од родитеља током детињства, задржавајући их у оквирима домаћинства мно-

го дуже од периода када су напуштали дом у периоду колонијалне Америке. Штавише, добри родитељи попут Марми желе да заштите невиност деце штитећи их од излагања свету, јер иако деца нису у потпуности чедна, ипак су рањива. Стога, добри родитељи труде се да заштите децу од непријатних искустава (Strickland 1985: 135). У оквиру ове слике породичног живота, брига о деци прати принцип сентименталних конвенција, које је, у њеном приватном животу, установио отац Лујзе Алкот. Попут оца, Лујза је веровала да страхопоштовање према ауторитету и страх од физичке казне не би требало да постоје у односима између родитеља и деце. Уместо ових васпитних мера, родитељи би требало да се ослањају на благе методе да би успоставили блискост са младима, а што би помогло деци да усвоје вредности својих родитеља. У *Малим женама* Марми никад није подигла руку ни глас на своју децу, али је увек могла да се ослони на чињеницу да ће њене ћерке водити изграђена самосвест, или да ће, ако погреше, осетити кривицу. Резултат правилног одгоја је појава самодисциплинованих и пожртвованих дама и господе (Kelly 1974: 58).

С једне стране, може се учинити да нов начин описивања децијих искустава нуди олакшан пут у доба зрелости, јер деца не пате ни због суровости ни због занемаривања. Штавише, шема односа детеродитељ која је почела да се формира уз јак нагласак на већу емотивну блискост него раније представља значајно побољшање у животима деце, јер се тек тада појавила могућност истинске емпатије између младих и старих (Manse 1974: 52–53). Одложен улазак у свет одраслих деци је омогућио да обогате своје животе и открију своје таленте пре него што преузму обавезе одраслих људи према послу и породици. Међутим, има и ставова према којима сентиментални идеал штити децу током сазревања, али отежава напуштање дома и суочавање с животом. Одрастање у домаћој утопији топлине и

осећајности тешко да изгледа као најбоља припрема за битку у конкурентском свету тржишта (Handlin and Handlin 1971: 136–210). Крутоост коју су касније генерације прогласиле одликом типичном за викторијанску личност, у очима Алкотове и њених савременика био је знак „карактера”, кључна викторијанска реч за интегритет и самодисциплину (Strickland 1985: 137). У *Малим женама*, упркос свим својим грешкама, Џо самој себи намеће дисциплину и способна је да одржи строга предавања свима онима који су, као Лори, окренути немарнијем ставу према питању моралности и самодисциплине.

У домену домаћег живота, као идеал истиче се слика дома у ком мушкарац ради, а жена, краљица своје сопствене одвојене области, пружа морално образовање у кући. Марми из *Малих жена* служи као типичан пример за овакав став. Она доноси топлину, емпатију, хумор и охрабрење за животне активности и за свакодневне задатке девојчица. Промовишући самодисциплину уз самопоуздање, Марми користи *Ходочасничково иушовање* као модел за несебичан развој духа. Њен утицај је свеобухватан и, пратећи њене поуке, Мег постаје добра жена и домаћица, Бет анђеолова дома, Еми отмена дама и добротиница а Џо „мајка” мноштву сирочади. У исто време, Алкотова је свесна и цене овог савршенства. Марми се понекад бори да контролише свој темперамент, док Џо жали због губитка своје слободе и ради са дечама да би показали своју спонтаност. Процес одрастања девојчица у зреле жене обележен је уметничким инхибицијама, те Џо мора да престане са писањем трилера. Врлина бива достигнута, али романтични геније бива изгубљен заувек. Увиђајући и вредност и цену сентименталног васпитавања, Алкотова тражи златну средину у *Малим женама*, где предлаже да се дечаци и девојчице подижу у истом духу и према принципима саможртвовања, те се залажу за брак у коме муж и жена раде заједно. У том смислу, Џон Брук помаже Мег да увече

успава сина Денија, док се Лори придружује Еми у њеним филантропским подухватима. Из уметничког аспекта, Алкотова примећује да жене могу бити инспириране породицом. Дирнута трагичном судбином своје добродушне сестре Бет, Џо ствара причу коју сви воле јер је једноставна и истинита. Домаћи живот катализира домаћу уметност која испуњава и уздиже (Eislein 2001: 118).

Тема одрастања девојчица и девојаштва протка-на је кроз сва дела Л. М. Алкот. Према романтичарским ставовима, детињство је доба невиности, а урођен осећај за морал треба да се нежно развија кроз подучавање, те девојчице треба благо охрабривати да се припреме за друштвено прихватљиве улоге као зреле жене. У том смислу, одгајање сестара Мерч у *Малим женама* доноси одјеке тема хришћанске побожности и несебичне посвећености дому и породици. Џо и Еми отелотворују две различите верзије женског понашања – једна једноставна, мушкобањаста и нагла, а друга љупка, пристојна и ташта. У поглављу „Џо и напасник” Џо се сучава са лекцијом типичном за девојчице. Након што Еми спали Џоин рукопис пошто је ова одбила да је води у позориште, Џо допушта да Еми закорачи на танак лед и пропадне у залеђено језеро. Марми признаје да је и она склона да буде љута због Еминог поступка, али своју благу реакцију заснива на поукама свог оца и примеру свог мужа који се „увек нада и ради и чека с радошћу да се онај који чини недела сам постиди пред њима и исправи своју грешку” (Алкот 2009а:79).

Задатак родитеља је да развијају дететове моралне инстинкте, заштите их од исквареног друштва, да им помогну да препознају добро и да их науче самоконтроли потребној да остваре своје жеље. Ове идеје могу да се препознају у Џоиним напорима да обузда свој карактер, као и у благо сугестивним принципима школе Пламфилд. Морално учење Абе Алкот, ауторкине мајке, било је више окренуто ка

спољашњем свету. Она је своје ћерке учила важно-сти одговорног рада – што је и лекција да је живот без реда неудобан и суморан. Године које је Аба провела помажући невољнима налазе свој одраз у односу породице Мерч и Харперових, а Марми истиче да је ред „окрепљујуће вино живота” (Алкот 2009а: 98). Женски ликови јасно указују на њену визију жена као јаких, независних и одговорних за своју судбину – оне се одликују храброшћу, упорношћу, самосвешћу и спремношћу да ради остварења својих циљева преузимају ризик.

Упркос превазилажењу сентименталних конвенција у описивању односа међу половима, Алкотова је остала верна сентименталном нагласку на важно-сти одгајања деце (Strickland 1985: XIV). Наиме, култ мајчинства за њу није био само књижевна конвенција већ и део најличнијег искуства. У *Малим женама* одгајање деце и свет детињства су приказани с пуно љубави и благости, али исто тако и уз дозу хумора. Најпознатији пример се јавља у епизоди када се Мег срећно удаје за Џона Брука и скрашава у свом новом дому. Рађају се близанци и Мег, како је то сентиментални култ и налагао, поставља бебе у средиште свог живота. Ускоро долази до проблема између Мег и њеног мужа. Када би ујутру полазио од куће, излуђивали су га многобројни задаци које му је давала брижна мама. Када би се увече вратио кући ведро расположен, жељан да загрли своју породицу, ућуткивала га је речима: „Тишина! Управо су заспали!” (Алкот 2009б: 117). Поука долази од мајке Марми: „Немој да допустиш да Џон буде странац за бебе јер ће га оне одржати безбедним и срећним у овом свету искушења боље од ичег другог и кроз њих вас двоје ћете научити да се упознате и заволите онако како и треба” (Алкот 2009б: 121). Тражећи начин за правилно одгајање деце, Алкотова је промовисала средњи пут између занемаривања и угађања, уз наговештавање потребе да дете научи да усвоји унутрашњу контролу. Кроз

своју прозу Алктова је заступала став да би, у односу са својом децом, родитељи требало да буду чврсти и истрајани али, упркос томе, и нежни и пуни љубави. Једна од ретких ситуација у *Малим женама* када Марми губи хладнокрвност је у епизоди у којој учитељ малу Еми физички кажњава ударцима по руци. Марми, која своје ћерке васпитава „само уз помоћ љубави“, одлучује да Еми испише из школе јер, како каже: „Не одобравам физичко кажњавање, поготово за девојчице” (Алкот 2009а: 72). Она није веровала да су сва деца анђели, те њени ликови деце – и мушке и женске – дају јасну слику њеног уверења да су и деца, баш као и одрасли, способни за бес, љубомору или осећај гордости. Они могу бити васпитавани „благим поступцима” да би се овакве црте карактера савладале снагом воље. Суштински гледано, из њене визуре, важност учења самоконтроле је у срцу света одрастања деце.

У том смислу, из аспекта односа мајки и ћерки, мајке су незаменљиве у правилном одгоју деце. У *Малим женама* описан је управо идеалан однос мајки и ћерки. Марми је оличење мајчинства која прати ћерке и нуди непогрешив извор утехе и добрих савета. Очигледно обликована по Аби Алкот, Марми озбиљно прихвата своје дужности као мајка и пуно промишља о теми одгајања деце. У њеном лику има елемената старомодних мајки, али је он оплемењен и савременим елементима, те користи давање доброг примера и савета када процени да су ћерке спремне да је саслушају. Кад год је могуће, она дозвољава да дисциплина природних последица узме свој ток. Када девојчице одлуче да узму слободну недељу од кућних послова, она пристаје на једнонедељни експеримент у ком свакој дозвољава да ради шта жели. Као резултат, наравно, настаје хаос. До краја недеље девојчице су више него спремне да саслушају мајчин савет: „Желела сам да видите да удобност свих зависи од заједничког сложног рада... Зар не увиђате да је много пријатније да

помажете једне другима, да обављате дневне дужности које чине да дом буде удобан и пријатан за све нас?” (Алкот 2009а: 99). Тајна мајчинског утицаја на девојчице је то што она примењује оно што саветује, а њену блискост с њима не ремете никакве тајне. Девојчице с њом деле своје дилеме, јер она успева да успостави атмосферу апсолутног поверења. Лори, дечак без мајке који живи у комшилуку, опажа Мармин утицај и завиди девојчицама на томе. Он каже Џо: „Видиш, ја вас често чујем како зовете једна другу, кад сам сâм овде доле, не могу да не гледам ка вашој кући, ви изгледате тако срећне. Извињавам се што сам груб, али понекад заборавите да спустите завесу на прозору са цвећем и кад су лампе упаљене, изгледа као права слика када видим огњиште и све вас око стола са вашом мајком” (Алкот 2009а: 52).

Иако пуна љубави, Марми је строга и савршено јасно предочава девојчицама која су њена правила. Она не одобрава алкохол, флертовање и управља пријатељствима својих ћерки. Када се Џо заинтересује за Лорија, Марми јој говори: „Допада ми се његово понашање и изгледа као мали господин, те немам ништа против тога да га упознаш, ако дође до прилике за то” (Алкот 2009а: 55). Она жели да их сачува чистом, невином децом што је дуже могуће. Велики део њене бриге концентрише се око најстарије ћерке и с оклевањем јој даје дозволу да прихвати позив за помодну забаву, која ће је, што ју је с разлогом плашило, учинити незадовољном скромним животом у кући Мерчових. Мег одлази на забаву, пије шампањац, флертује, па чак и чује трач о томе да Марми планира да Мег уда за Лорија јер је богат. Када се Мег врати, посрамљена и љута, Марми јој каже: „Било је врло непромишљено да те пустим да идеш међу људе које тако мало познајеш. Љубазни су, али, усуђујем се рећи, искусни, не-васпитани и пуни лоших идеја о младим људима” (Алкот 2009а: 91).

Мале жене описују девојчице које се већ на први поглед разликују једне од других, при чему свака има различите страсти, пороке, узор и сопствене ставове. Штавише, роман креира свет у ком им се нуди читав низ домаћих и уметничких улога и пози-ва. На пример, Џо дефинише саму себе кроз борбу и еуфорију за писање – напоре да напише, објави, стекне публику, да направи простора у заузетом жи-вотном ритму за писање као позив и кроз блискост са својом породицом. Иако роман указује и на по-тешкоће које иду уз ове улоге, он ипак сугерише да би девојчице требало да одрастају и постану мајке и писци, сестре и уметнице.

Још од објављивања романа, и мушки и женски читаоци користили су *Мале жене* као објектив за преиспитивање теме родног идентитета, сексуално-сти и брака. Иако се роман бави образовањем како дечака тако и девојчица, посебно кроз карактериза-цију Теодора „Лорија” Лоренса, често се посматра као изразито женски артефакт америчке културе. Заиста, то је једна од најпрепознатљивијих, вероват-но архетипских америчких женских прича, женски еквивалент Твеновог романа *Авантуре Хаклберија Фина* (Eiselein 2001: 181), пошто и детињство девој-чица приказује као животно доба пуно игре и амби-ција, те у роману налазимо слику деце – а посебно девојчица – као маштовитих и енергичних бића.

Г. К. Честертон (G. K. Chesterton), говорећи о *Малим женама* почетком XX века (Chesterton 1907: 213–214), истиче да је то роман једне жене написан за жене – мале жене, антиципирајући реализам у књижевности тридесетих година пре његове шире прихваћености у књижевности и у томе је пореди са Џејн Остин. Њену причу читалац може да разуме јер је блиска искуству обичног човека, а опет обоје-на специфичном поетиком. У том смислу, он наво-ди пример веридбе професора Бера и младе Џо ис-под кишобрана по плуску, јер се често најсрећнији треници у животу и одигравају неочекивано, можда

баш кишним данима. Исто се односи и на многе друге елементе приче, као што је покушај сестара Мерч да драматизују и у форми представе одглуме делове *Пиквиковог Клуба* Чарлса Дикенса оснивају-ћи сопствени дечији клуб, али и да изнесу на све-тлост дана и Џоине драме за Божић. Све девојчице су заинтересоване, као што би и било у стварном животу, за усамљеног дечака из комшилука, али ка-да га једна од њих уведе у њихов приватни Пикви-ков клуб, долази до општег таласа противљења – овакви породични ритуали остају резервисани само за чланове породице, као заједнице у којој се начи-ни схватања атмосфере блискости и љубави чувају од очију јавности. Као што је дечак улез у клубу девојчица, тако је и мушки читалац улез међу овим књигама. Наиме, према Честертону, оне нуде мо-ралну филозофију коју мушки читалац тешко може да разуме. На пример, девојчице увек нешто раде, било пријатно било непријатно, при чему је овај критичар мишљења да живот типичног дечака у прози тог доба пролази у доколици. Себичност, ко-ја је најједноставнија ствар у свету дечака, овде је практично избачена. Девојчице можда понекад нер-вирају једна другу, али никад се неће досађивати или чак уживати саме, бар не онако како би то де-чаци учинили. Међутим, чак и овај критичар, гово-рећи са мушког гледишта, сматра да је роман изу-зетан са књижевног становишта, будући да се жен-ско виђење света и делања у њему приказује на уверљив начин. Он, као мушки читалац, не може да разуме овај чудесан и једноставан свет у ком је не-себичност природна, а пркос је спонтанији од доса-ђивања. Он признаје: „Ја сам мушки улез, попут го-сподина Лоренса, и ја се повлачим. Одлазим клања-јући се. Али сам сигуран да иза себе остављам вео-ма интелегентан свет” (Chesterton 1907: 214).

Управо захваљујући тој реалистичности, а самим тим и свестраности сижеа, роман *Мале жене* не само да је до данас, готово један век након ове критике,

остао аутентична прича за девојчице, већ је постао и врста националне америчке институције. Деведесетих година XIX века „прича о Џо, Мег, Бет и Еми (била) је у хиљадама домаћинстава... и није било потребе да се препоручује... јер је на хиљаде деце читало управо ову књигу преко распуста” (Alderson 1998: XXI), док је 1927. године, чак и критика књижевности за одрасле, у *Њујорк Тајмсу* истакла да су *Мале жене* „једна од најомиљенијих књига о америчком детињству” (Alderson 1998: XXII). Чак и 1970. године, након више од једног века после првог издања *Малих жена*, ова је књига и даље била међу најчитанијом лектиром енглеских и америчких читалаца, а и данас нуди пример за трајно вредновање искрености и истинољубивости (Alderson 1998: XVI–XVIII).

Серијал романа о породици Мерч недвосмислено говори у прилог тези да у оквиру књижевности за децу постоји и поджанр књижевности за девојчице, будући да *Мале жене* кроз слику живота девојчица указују на одређене родне стереотипе и истичу улогу мајке и сестара у одрастању девојчица. Лујза Меј Алкот јесте приписала ову родну перспективу приче о сестрама Мерч, али њено трајање и несумњиво место у књижевности за децу уопште говори у прилог снази универзалне и топле слике о породици, која до данас остаје упориште и ослонац срећног детињства, и девојчица и дечака.

ЛИТЕРАТУРА

- Алкот, Лујза (2009б). *Девојчице расту*, превела Југана Стојановић, Сремски Карловци, Каирос.
- Алкот, Лујза (2009а). *Девојчице*, превела Југана Стојановић, Сремски Карловци, Каирос.
- Alcott, Louisa May (1998). *Little Women*, Valerie Alderson, editor, New York, Oxford University Press.
- Bloom, Harold (1998). *Women Writers of Children, Literature*, Philadelphia, Chelsey House, 1998.
- Chesterton (1984). „Louisa Alcot” (Nation 1907) reprinted in *Critical Essays on Louisa May Alcott*, ed. Madelline B. Stein, Boston, G. K. Hall and company, str. 213–214.
- Eislein Gregory and Phillips Anne K. (2001). *The Louisa May Alcott Encyclopedia*, Westport, CT, Greenwood Press.
- Hardlin, Oscar, and Hardlin, Mary (1971). *Facing Life, I Push and the Family in American History*, Boston, Little Brown.
- James, Henry, „Review of Eight Cousins or the Aunt-Hill”, *Nation* 21, 14 october 1875, str. 25–51.
- Kelly, R. Gordon (1974). *Mother Was a Lady: Self and Society in Selected American Children’s Periodicals, 1865–1890*, Westport.
- Mause, Lloyd, ed. (1974). *The History of Childhood*, New York, Psychohistory Press.
- Strickland, Charles (1985). *Victorian Domesticity Families in Life and Art of Louisa May Alcott*, Alabama, University of Alabama.

Jelena SPASIĆ

LOUISA MAY ALCOTT – THE IMAGE OF VICTORIAN CHILDHOOD

Summary

This work deals with the image of Victorian childhood in the novel *Little Women* by the American author Louisa May Alcott. It has been pointed out that this image, integrated in the genre of the realistic domestic story, also has a gender determination girls’ fiction. In that sense, it has been shown that bringing up girls in Victorian America, was based on sentimental elements of cultural tradition, but that there are anticipated contemporary approaches to girl’s bringing up.

Key words: Victorian Age, girls’ fiction, realism, bringing up, mothers and daughters

UDC 398.41
UDC 821–93.09

◆ **Бојана ВУЈИН**
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

СУМРАК ОМЛАДИНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ: СТЕРЕОТИПИ, МИЗОГИНИЈА И СВЕТЛУЦАВИ ВАМПИРИ

САЖЕТАК: Рад се бави омладинском тетралогijом о вампирима, *Сумраком* (*Twilight*, 2005–2008) Стефани Мајер (Meuer). Премда ћу се осврнути на вампирски мит уопште, те на његове многобројне адаптације и на његов извитоперен облик у *Сумраку*, највећи део рада посветићу више него проблематичном ставу према женама присутном у тетралогiji. Осим родних, *Сумрак* обилује и расним и класним стереотипима, те се поставља питање како је могуће да књиге препуне мизогиније и нетолеранције уживају толику популарност међу тинејџеркама. Најзад, пошто је мизогинија *Сумрака* још уочљивија кад се стави покрај дела са сличном тематиком, али са изразито феминистичком популом, *Сумрак* ћу упоредити са серијом *Бафи убица вампира* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997–2003) Џоса Видона (Whedon), показујући колику је штету Мајерова нанела Видоновој деконструкцији мита о женској беспомоћности, те (поп-)феминизму уопште.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Бафи*, вампири, мизогинија, омладинска књижевност, родне студије, стереотипи, *Сумрак*, феминизам

Вампири, демонски неупокојеници који своје бивствовање у живој смрти продужавају сишући крв живих људи, од своје појаве у европском фолклору седамнаестог и осамнаестог века, па све до данашњих дана, нису напуштали подручје људске имагинације, нити своје привилеговано место у њој (видети, на пример, Montague 2010, McClelland 2006 или Beresford 2008). Наравно, као и све остало што постоји, и вампирски мит је еволуирао, те су ови, некада језовити, од крви подбули сељаци, повратници са онога света и крволоци својих негдашњих пријатеља и укућана, постали неодољиви аристократски заводници, те најзад и великомученици, напаћене душе осуђене да заувек обитавају између овог и оног света, између живота и смрти, између благослова и клетве. Безбројне књижевне и друге уметничке обраде овога мита уобличавале су га на различите начине, у зависности од интересовања појединачних аутора, али и – можда и више – од периода у коме су ти аутори стварали. Довољно је сетити се лорда Ратвена из Полидоријевог (John Polidori) новеле *Вампир* (*The Vampire*, 1819), па видети да ова романтичарско-романтизована верзија вампира нимало не подсећа на дотада уобичајени реанимирани леш, већ, пре свега, на Полидоријевог пријатеља и икону романтичарског покрета, лорда Бајрона, који је, узгред, и сам спомињао вампире у једној од својих поема (*The Giaour*, 1813). Различити периоди, дакле, диктирају различите приступе, а преокупације појединих доба можда се понајбоље и осликавају не у високој, већ у такозваној популарној или жанровској књижевности. Тако, на пример, вампире из Матесоновог (Richard Matheson) кратког романа *Ја сам легенда* (*I am Legend*, 1954) пре можемо посматрати као отеловљење страха од нуклеарне и биолошке катастрофе, карактеристичног за период хладног рата у коме је роман настао, него као промишљено осавремењивање старе легенде или модеран приступ једној већ помало отрцаној те-

ми; а тиме и сам роман постаје више слика свога доба него још једна верзија вампирског мита. Као што је у уводу *Енциклопедији вампира* рекао С. Т. Џоши (Joshi), вампири су се показали као „изузетно флексибилан мотив“ који може да симболише „широк спектар филозофских, друштвених, културних, па чак и политичких ставова разних писаца, си-неаста, те других уметника.“ (Joshi 2011: VII)

Када је реч о периодима у којима је вампирска књижевност и уметност била најизразитија, морају се споменути такозвани „прелази“ – прелаз векова, или *Fin de siècle*, односно период краја деветнаестог и почетка двадесетог века; те прелаз миленијума, или ти нама близак крај двадесетог и почетак двадесет првог века. У првом случају вампир је служио пре свега као метафора „Другог“ – свега онога што није привилегована норма оличена у белом, хетеронормативном мушкарцу из западне Европе (вид. Rudick 2007: 200–201), а што најбоље илуструје најпознатији од свих вампира, Стокеров (Bram Stoker) гроф Дракула (*Dracula*, 1897). Прелаз миленијума пак одликује вампир који превасходно симболише буђење женске сексуалности, што се може видети на основу многобројних вампирских романа, филмова и серија, намењених пре свега тинејџеркама, те љубавних романа уопште, у којима су вампири заменили некадашње официре, племиће и пирате. Серија оmlадинских романа *Сумрак* спада управо у ову категорију.

Настала на основу сна ауторке Стефани Мајер, ова „сага“ (како је маркетиншки пласирају појединци дискутабилног знања о нордијском епском стваралаштву), коју чине четири књиге – *Сумрак* (*Twilight*, 2005), *Млад месец* (*New Moon*, 2006), *Помрачење* (*Eclipse*, 2007) и *Праскозорје* (*Breaking Dawn*, 2008) – бави се везом између седамнаестогодишње Беле Свон и готово столеће старијег вампира, Едварда Калена. Сама ова идеја ни по чему није нова – истраживали су је многи, укључујући и Џоса Ви-

дона, чија је јунакиња Бафи у два наврата била у сличној ситуацији. Међутим, за разлику од *Бафи*, где људско-вамписке љубавне везе нису најбитнија ствар, већ само једна од наративних нити у делу које је добрим делом класична херојска прича, великим делом алегорија о женском освешћивању, а највећим делом добри стари *Bildungsroman*, романса Беле и Едварда у *Сумраку* није само окосница романа, већ и њихова једина суштина – све остало што се у њима дешава, укључујући и напасе танак и невешто уткан заплет, само су кулисе, што за љубавну причу којој недостају ма какви промишљени спољашњи елементи, што за каталогско набрајање синонима који дочаравају Едвардову лепоту и савршенство. Много је тога већ речено о слабашној књижевној вредности ових романа – довољно је сетити се, поређењем *Харија Потера* и *Сумрака* изазване, изјаве Стивена Кинга (King) да је „права разлика“ између њихових двеју списатељица у томе што је Роулингова „сјајан писац“, док писање Стефани Мајер „не вреди ни пишљива боба“ (Flood 2009) – те се нећу задржавати на томе. Исто тако, премда је Стефани Мајер била особито слободна у својој интерпретацији мита о вампирима – они нису чудовишта, немају очњаке, већ отров; на сунцу не губе снагу, нити се претварају у прах, већ *свећуцају*; не могу се убити традиционалним коцем у срце, невероватно су брзи, снажни и леви, предивно им мирише из уста, хладни су као лед, не морају да спавају... – и премда би се много тога могло рећи о разним биолошки проблематичним чињеницама, као, рецимо, о томе да грабљивице које немају практично ниједну слабу тачку једноставно не би могле да опстану на свету, пошто би с временом потпуно истребиле свој плен и умрле од глади, или пак о томе да се, након смрти, човеку не може променити број хромозома; ипак нећу говорити ни о томе. Мајерова никако није ни прва ни последња особа која је романтизовала вампире (мада вероватно је-

сте прва која је одлучила да пише о њима а да претходно није, како је сама рекла, прочитала ни *Дракулу*) – уметничке обраде мита одувек су им давале већу привлачност него фолклор – сетимо се само Китсове (Keats) демонске Лепе госпе без милости, Колриџове (Coleridge) мистериозне Цералдине или Ле Фануове (Le Fanu) заводљиве Кармиле када је реч о женским вампирима и вампироликим створењима, или пак, кад се ради о мушкарцима, већ спомињаног Полидоријевог лорда Ратвена, Луија и Лестата из пера Ен Рајс (Rice), те Видонових Спајка и Ејнцела. С обзиром на сексуалну метафору која лежи у сржи уметничких обрада мита о вампирима (вид. Joshi 2011: 282–286), нимало не чуди што су у овим делима аутори одлучили да хипертрофирају њихову привлачност и сензуалност. Стефани Мајер просто наставља ову традицију, и, премда њено одушевљавање властитим творевинама можда и није најздравије, оно свакако није најпроблематичнији моменат у њеној серији. Та титула недвосмислено припада снобизму, мизогинији, те подмуклом инститирању на застарелим стереотипима – расним, класним и, пре свега, родним.

Почнимо од саме приче: *Сумрак* прати авантуре седамнаестогодишње Американке Беле Свон, која се, после мајчиног другог брака, досељава код оца у кишни градић Форкс и тамо упознаје мистериозног, прелепог, препазног и пребогатог Едварда Калена, за кога се испоставља да је вампир, попут целе своје једнако мистериозне и прелепе породице. Бела, која је и приповедач романа, постаје потпуно опседнута Едвардом, и након десетак дана познанства тражи од њега да и њу претвори у вампира, пошто не може да живи без њега. Едвард се прави хладнокрван, али сазнајемо да је и он подједнако опседнут Белом, те да је рутински прати, шпијунира, ноћу се увлачи у њену собу и посматра је док спава, све време се борећи са својом вампирском природом, пошто му је Белина крв посебно прима-

мљива и непрестано има жељу да је исиса. Поткрај романа коначно пристиже и паучинасто танак заплет са садистичким вампиром Џејмсом, који такође жели да убије Белу, но то му не полази за руком, пошто је ту, наравно, Едвард који ће је спасти. Други роман, *Млад месец*, прати Белин живот након што је Едвард остави, убеђен како је, док је са њим, њен живот у опасности. Бела на ово реагује кататонијом, самоубилачким расположењем и клиничком депресијом, из чега се на тренутак прене тек када развије пријатељство са другим младићем, овога пута вукодлаком, Индијанцем Џејкобом Блеком. Због извесног неспоразума Едвард помисли да је Бела мртва, те реши да и сам изврши самоубиство, јавним светлуцањем у Италији, пред вампирским кланом по имену Волтури. Бела успева да га спречи у овоме, и њих двоје се поново уједине, али не пре него што се и сама Бела нађе пред Волтурима, који Каленима дају услов да Белу претворе у вампира, не би ли сачували тајну постојања од обичних смртника. Трећи наставак, *Помрачење*, наоко говори о борби између породице Кален и реста заплета из првог романа, вампирице Викторије, која – наравно – жели да убије Белу, али заправо се врти око љубавног троугла између Беле, Џејкоба и Едварда, који Мајерова, гомилањем цитата и невштим поређењем са *Орканским висовима*, покушава да представи као своју верзију ремек-дела Емили Бронте. Роман се завршава тако што Бела пристане да се уда за Едварда, а он јој заузврат обећа послебрачни секс и повампирење. Закључни роман, *Праскозорје*, прича о Едвардовом и Белином венчању и меденом месецу, Белиној погубној трудноћи, смрти и вампиризму, те поновном сукобу са Волтурима који желе да убију Белино и Едвардово дете, али одустану од тога захваљујући преговарачким способностима клана Кален и Белиним вампирским супермоћима.

Као што се може видети на основу ових синопси-са, веза између Беле и Едварда, на први поглед романтична, заправо је изузетно проблематична. Како бих боље дочарала ову идеју, послужићу се преводом ове приче из фантастичног у овоземаљско, који је сачинила Ребека Хаузел (Housel 2009: 177–178).

У очи упада један новински наслов: „Муж убио осамнаестогодишњакињу чим се породила“. Настављате да читате и сазнајете да је младу жену обрлатила чудновата секта испијача крви који себе називају „породицом“, премда нису ни у каквом међусобном сродству. Муж младе жене био је много старији од ње и одраније је био познат по насиљу. И заиста, сазнајете да ју је муж уходио пре брака, по тајно је посматрао из шуме у близини њене куће и ноћу се пењао кроз њен прозор да је гледа како спава, а да она то није знала. Када је девојка, тада седамнаестогодишњакиња, ушла у везу са тим човеком и његовом „породицом“, подстицали су је да се уда чим заврши средњу школу. Кажу да је, по повратку са меденог месеца, где је и затруднела, млада жена по целом телу имала модрице. Њеном се мужу није допало што је трудна и хтео је да је примора на абортус. Она је то одбила, а он је на крају ишчупао дете из њене утробе и исисао јој крв, док она најзад није издахнула.

Звучи мучно и болесно, зар не? Али то је заправо основа књижевног феномена за децу и омладину, под називом *Сумрак*. Дочарано романтичним, *фантастичним* пером ауторке Стефани Мајер, нешто што би у стварности било ужасавајућа прича о насиљу над женама, толико присутним у данашњим медијима, постаје опасно романтизована фантазија намењена првенствено врло младој женској публици.

Вероватно има оних који би се побунили због оваквог читања *Сумрака*. Најзад, романи и нису написани као алегорија (осим можда као алегорија о

апстиненцији), и требало би их посматрати просто као фантастичну романсу. Но, не само што нас је Барт (Barthes) још давних дана научио да је аутор мртав, те да је тумачење посао за читаоца; већ и свака прича у чијој основи лежи један вишеструко метафоричан мотив (а вампир је свакако метафоричан – вид. ранији цитат из Joshi 2011: VII) захтева и вишеслојно тумачење. Ми једноставно не можемо да занемаримо чињеницу да се *Сумрак* чита као класична прича о емоционалном, економском и физичком злостављању. Хаузелова, позивајући се на Бодријара (Baudrillard) и његову теорију о ефектима симулиране стварности, закључује да је, узевши у обзир застрашујуће статистичке податке о насиљу над женама, пропагирање једне овакве приче „не само опасно, већ и неодговорно“ (Housel 2009: 178). И заиста, ако се у обзир узму знаци узбуне за нездраву везу пуну злостављања (довољно је да само једна од петнаест ставки на листи америчке Групе против насиља у породици буде откачена) може се видети да Едвард и Бела испуњавају свих петнаест услова (вид. McMillan 2009)! На пример, Едвард из љубоморе не дозвољава Бели да оде у посету своме пријатељу Џејкобу; кад се она побуни, он јој најпре извади мотор из аутомобила, а касније плати својој „сестри“ Алис да Белу заточи у кућу Каленових. Бела је најпре љута због овога, али онда схвати да Едвард све то ради „само зато што је воли“. Колико жена сваки дан на тај начин оправдава насилничко понашање својих партнера? Ово опасно романтизовање насиља, где Бела не само да Едвардово понашање не узима за озбиљно већ јој оно и ласка, само доприноси застрашујућој тенденцији да се ограничавање слобода, физичко и емоционално злостављање бркају са љубављу и пажњом. Доводећи у везу Белину нарцисистичку самозаљубљеност проистеклу из њеног припадања такозваној „Генерацији Ја“ и Бодријарову идеју симулакрума, вештачке стварности која нема узор ни у чему што

заиста постоји, Ребека Хаузел деконструира Едвардову и Белину везу на следећи начин:

Јавља се симулакрум љубави, и стварност нестаје. Стварност везе са „стварним“ мушкарцем попут Едварда, као што можемо видети из шокантних статистичких података о насиљу над женама, далеко је од „истине“ представљене у *Сумраку*. Нема никакве романсе у ухођењу. Нема никакве љубави у модрицама. Нема ничега ни најмање романтичног нити брижног у усрђењу. (Housel 2009: 186)

Чак и када бисмо занемарили бодријаровско читање *Сумрака* и вратили се у фантастичан свет насељен вампирима и вукодлацима, опет бисмо наишли на невероватно проблематичне ставове о женама и родним улогама. Узмимо, на пример, сам лик Беле Свон: обично очекујемо да главна јунакиња неког дела буде не само најважнији већ и најбоље дочаран лик у њему. Ако Белу упоредимо са, рецимо, Пулмановом Лајром, приметимо колико Мајерова заправо није размишљала о својој јунакињи осим у контексту њене везе са Едвардом. Чак и ако бисмо Стефани Мајер опростили што не успева ни да се приближи Пулману у карактеризацији – Пулман је, најзад, врхунски писац – њена јунакиња опет делује једнодимензионално када се упореди и са Видоном Бафи, која је телевизијски лик и сходно томе, карактеризована на сасвим другачији начин и кроз сасвим другачији медиј. Нама, као гледаоцима, Бафи је сасвим јасно приказана – ми знамо шта она воли, шта не воли, чега се плаши, о чему сања, како ће реаговати на одређене ситуације, о чему размишља чак и када нам то не саопшти. О Бели пак не знамо готово ништа, премда је она приповедач *Сумрака*. Онога тренутка кад се у причи појави Едвард, Бела губи сваки могући карактерни знак осим своје опчињености Едвардом. Било би то као када би Бафи престала да се бори против сила таме и све своје време посветила размишљању о Спајковим трбушњацима. То је управо оно што Бела ради –

свака страница романа обилује описима Едвардове лепоте, док се Белина карактеризација своди на нулу. Након што уђе у везу са Едвардом, Бела губи сваку амбицију осим да заувек остане с њим: на пример, иако се на почетку *Сумрака* помињало (мада не и приказало) како је Бела паметна, идеја одласка на факултет постаје јој сасвим страна, пошто примат преузима њена жеља да умре и постане вампир, не би ли њена и Едвардова веза трајала вечно. Бони Мен (Mann) пише о *Сумраку* у контексту књиге *Други пол* (*Le Deuxieme Sexe*, 1949) Симон де Бовоар (De Beauvoir), наглашавајући чињеницу да се, почетком двадесет првог века, јунакиња Стефани Мајер враћа на постојање које је Де Бовоарова још пре више од шест деценија с правом означила као погубно – постојање у коме је жена тек „други пол“, „релативно биће“ које се дефинише као „објекат“, а не као „субјекат“, где девојчице одрастају у свету у коме нису референтне, у коме су пасивне и зависне од других, у коме се женственост поистовећује са слабошћу, бесциљношћу и кроткошћу (Mann 2009: 134–135). Бела је, како наводи Бони Мен, сведена на ниво нејаког детета:

Белу као да свуда морају да носе, она често заспи у наручју свог вампира, а потом се пробуди, нежно ушущкана у свом кревету, док је он чува или јој пева успаванку коју јој је компоновао; њен први плес са Едвардом успешан је зато што она стане на његова стопала, па је он тако помера по подијуму. (Mann 2009: 136)

Третирање жена као крхких, ломљивих, недораслих и неспособних бића које просто не могу да преживе без мушке заштите типична је одлика мизогиног понашања у култури која, како наводи Менова, наглашава инфантилизацију жена као предмета мушке жеље (139). Стефани Мајер својим романима подржава антифеминистичку идеју по којој је женина основна вредност њена способност да у мушкарцима пробуди жељу; Бела се константно дефи-

нише у односу на мушкараце у своме животу, а њено „ја“, ионако невешто дочарано и мршава окарактерисано, потпуно се губи. Рецимо, у трећој књизи, *Помрачењу*, Бела с времена на време покушава да споји магнете на фрижидеру, а та нам метафора, већ и сама по себи излизана и произвољна, постаје и непријатно прозирна када Бела каже:

А онда сам схватила да сам се преварила у вези са магнетима. Нисам се трудила да спојим Едварда и Џејкоба, већ два дела себе, Едвардову Белу и Џејкобову Белу. Али оне не могу истовремено да постоје, и није ни требало да се трудим. (Meuer 2007: 408)

Као што видимо, Бела се дефинише у односу на двојицу мушкараца у своме животу; она је или „Едвардова“ или „Џејкобова“ – а ове две Беле не могу да постоје напореда, зато што је сврха Белиног постојања да потпуно припада или једном или другом; њено постојање само по себи, изгледа, није ни вредно помена. Шта ли би на ово рекла Симон де Бовар!

Ако ово делује застрашујуће, шта тек можемо рећи на чињеницу да Стефани Мајер одлази и корак даље, те да не само што женама оспорава могућност испуњеног живота изван брака него и негира могућност среће изван мајчинства? Ово се најбоље може видети на примеру Едвардове „сестре“ Розали, која не само да је – као и сви остали вампири из породице Кален – пренаглашено идеализована већ је буквално описана као најлепша особа на свету. Но, памет, лепота, породица, пријатељи, стабилна веза, милиони на рачуну и вечни живот и младост очито нису довољни – Розали је дубоко несрећна што не може да има деце. Бела пак, иако је вампирско-људски хибрид који носи изједа и уништава изнутра до те мере да јој је живот у опасности, те она полако копни и изгледа као скелет, ни једног јединог тренутка ни не помишља да прекине трудноћу која је полако убија и завршава се смрћу

на порођају (при чему јој фетус изнутра сломи кичму, а Едвард јој зубима раздере материцу и тако изврши царски рез!). Наравно, овде на сцену ступа фантазија и Бела се после смрти претвара у вампира, али не сме се пренебрегнути чињеница да Стефани Мајер Бели ниједног тренутка не пружа могућност избора, те да својим младим, поводљивим читатељкама шаље поруку да прекид трудноће никако није опција, чак ни када је женин живот угрожен. Натали Вилсон (Wilson: 2011) напомиње да „начин на који је Белина трудноћа описана, заједно са снажном проапстиненцијском поруком саге, религиозном основом и тоном који нам говори да је ‘мајчинство *природан* и *срећан* крај за све жене’, за резултат има причу која далеко више нагиње ка ставу који се по сваку цену противи абортусу.“ Дакле, не само што је Бела безвредна без Едварда већ њен живот не вреди ни толико да се застане и размисли о томе да би га можда ваљало сачувати. По речима Ребеке Хаузел (Housel 2009: 181), „Белина веза са Едвардом од ње захтева да умре како би могла да живи с њим.“ Утешно, зар не?

Критичари који сматрају да антифеминистичка и мизогина порука у *Сумраку* није баш толико изражена често као пример у корист својих идеја наводе то што је у Едвардовој и Белиној вези, Бела та која увек иницира било какав телесни контакт, док се Едвард брани од ње. Бони Мен, рецимо, каже да се Бела тиме одваја од традиционалне женске сексуалности, рекавши да „пошто он зна да сваки губитак контроле значи смрт за његову вољену, Едвардово уздржавање омогућава да Белу, а не њега, обузме пожуда. Он је редовно физички одбија док она чезне да му стргне одећу. На крају, он је приморан да пристане на секс са њом док је она и даље људско биће, под условом да се Бела најпре уда за њега.“ (Mann 2009: 140) Ово, међутим, ипак не можемо назвати помаком од традиционалних начина приказивања женске сексуалности, просто због тога што

та „традиција“ заправо не сеже онако далеко како се нама на први поглед чини. Викторијански морални стандарди, те зауздавање и потискивање сексуалности, нису одувек постојали – тако да ни Бела не пркоси неким од давнина устаљеним конвенцијама. Напротив, у Белином се лику може увидети повратак на изразито средњовекован став о женској сексуалности, где је жена агресивна, похотна, претворна, демонска заводница којој се врли мушкарац мора одупрети свом снагом свог честитог бића. Није случајност што је, од седам смртних грехова, средњовековна црквена драма само Пожуду представљала као жену. Осим тога, сексуални однос између вампира и смртника представљен је као физички опасан само у случају кад је вампир мушкарац, а смртник жена (зар је могуће заборавити како је Бела после прве брачне ноћи потпуно, како сама каже, „украшена“ модрицама?). Вампирице из клана Денали, на пример, рутински за љубавнике узимају смртне мушкарце, али у књигама се никада не спомињу повреде које им, очекивали бисмо, наносе; напротив, овакви односи нису описани као опасни. На основу овога може се извући још један, опет прилично обесхрабрујући, закључак о томе како се и у постељи жене – смртнице или вампирице, свеједно – морају повиновати мушкарцима. Уистину, могли бисмо рећи да Мајерова у овоме следи Библију, те постојање уз Адама омогућава Еви, али не и Лилит.

Кад се у обзир узму сви овде наведени, и искрено алармантни примери блатантне мизогиније, поставља се питање: Како је могуће да су ове књиге толико популарне? Осим маркетиншке машинерије и медијске помаме (можда делимично и фабриковане), не може се порећи да и тинејџерке које тек откривају љубав, али и њихове мајке које се с носталгијом сећају првих корака у њој, просто гутају сваки проблематични ред из пера Стефани Мајер. Бони Мен (Mann 2009: 137) нуди једно могуће објашњење, када каже да

[у] свету који је и даље изразито опресиван у инсистирању на томе да је *примарна* вредност сваке младе жене у њеној способности да у мушкарцима пробуди жељу, Мајерова девојкама нуди фантазију мушког погледа који је снажан, сталан и веран.

Додала бих и то да је, у култури која и даље романтизује насилничко понашање и традиционалне, круте родне улоге, врло лако да нешто што само наставља ту традицију стекне изузетну популарност. Сетимо се само колики број такозваних „романтичних“ тропа заправо има корен у историјском, институционализованом обесправљивању жена: идеја „љубави на први поглед“ вероватно је звучала утешно девојкама које свог будућег супруга нису могле да виде пре венчања; а виђење насиља као облика и израза љубави оправдава чувена крилатица „ко се туче, тај се воли“; да ни не спомињем разноврсне погубне идеје о томе како ће љубав „добре жене“ успети да „лошег момка“ врати на прави пут, премда је велика вероватноћа да ће неко ко је лош према свима бити лош и према својој партнерки. Могло би се још много тога рећи о овим и сличним примерима родних стереотипа и мизогиније, те о њиховом облику у *Сумраку*, али плашим се да би онда овај рад био дугачак барем колико прва књига тетралогije. Уместо тога, а у настојању да покажем како нису све јунакиње чији љубавни живот укључује везу с вампиром исте, те да аутори који се том тематиком баве могу да јој приђу са дијаметрално супротних страна, Белу ћу опет упоредити са Бафи, која себе, за разлику од Беле, не дефинише само у односу на мушкарце у своме животу. Као што сам већ напоменула, када Едвард остави Белу, она буквално одбија да живи и препушта се самоубилачким подухватима, пошто јој се у тим приликама причињава да чује Едвардов глас. Када Ејнцел остави Бафи, она се исплаче, пати, али потом наставља свој живот. Када Бела помисли да ће Едвард да изврши

самоубиство, не верује да ће моћи да настави да живи без њега ако му то пође за руком. Када је Спајк на самрти, Бафи не остаје с њим да и она умре, већ зна да треба да настави да живи. Тужно је што Стефани Мајер није наставила стазом коју је утабао Џос Видон, већ је своју јунакињу вратила у доба на које се жалила Симон де Бовоар. Бони Мен је у праву када каже да нам, инсистирањем на томе да смисао живота произлази једино из самоуништења зарад туђих интереса, те из прикључења једном од оних посебних бића која пустоловину живота проживљавају *директно*, Стефани Мајер обећава исто оно што се обећавало нашим мајкама; и закључује да је „у том случају, огроман успех *Сумрака* повод за очајање.“ (Манн 2009: 144). И заиста, када Белу, која због Едварда промени цело своје биће, одбаци породицу, пријатеље, амбиције, па и сам живот; упоредимо са Бафи, која током година успева да се ослободи патријархалних стега, и завршава своје путовање тако што своју моћ подели са другим женама, рекавши да је ограничавање женске моћи заправо само друштвено условљено и произвољно правило, те да то правило треба променити; постаје нам јасно да проблем никако није у тематици, већ у приступу теми. Стефани Мајер можда није желела да исприча причу о томе како родне стереотипе треба подржавати, мизогинију праштати, а насиље величати као љубав, али се то ипак може извући као најважнија порука њених романа. Ипак, с обзиром на то да велики део публике, што читалаца што критичара, увиђа опасност *Сумрака* и често говори о њој, постоји нада да ће, кад одрасту, тинејџерке ипак одабрати пут којим је пошла Бафи, а Белу оставити тамо где јој је и место – у сумраку једног, надајмо се, краткодахог феномена.

ЛИТЕРАТУРА

- Beresford, Matthew (2008). *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*, London, Reaktion Books.
- Buffy the Vampire Slayer* (2005). The Complete DVD Collection. Twentieth Century Fox.
- Flood, Alison. "Twilight author Stephenie Meyer 'can't write worth a darn,' says Stephen King." *The Guardian*, 5 Feb 2009.
- Housel, Rebecca (2009). "The 'Real' Danger: Fact vs. Fiction for the Girl Audience." u: Housel, Rebecca, and J. Jeremy Wisnewski (eds). *Twilight and Philosophy: Vampires, Vegetarians and the Pursuit of Immortality*, New Jersey, John Wiley & Sons, 177–190.
- Joshi, S. T. (ed) *Encyclopedia of the Vampire: The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*, Santa Barbara-Denver-Oxford, Greenwood, 2011.
- Mann, Bonnie (2009). "Vampire Love: The Second Sex Negotiates the Twenty-first Century." u: Housel, Rebecca, and J. Jeremy Wisnewski (eds). *Twilight and Philosophy: Vampires, Vegetarians and the Pursuit of Immortality*, New Jersey, John Wiley & Sons, 131–145.
- McClelland, Bruce (2006). *Slayers and their Vampires: A Cultural History of Killing the Dead*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- McMillan, Graeme. "Official: Twilight's Bella & Edward are in an Abusive Relationship." io9.com, 28 Nov 2009.
- Meyer, Stephenie (2005). *Twilight*, New York, Little, Brown and Co.
- Meyer, Stephenie (2006). *New Moon*, New York, Little, Brown and Co.
- Meyer, Stephenie (2007). *Eclipse*, New York, Little, Brown and Co.
- Meyer, Stephenie (2008). *Breaking Dawn*, New York, Little, Brown and Co.

Montague, Charlotte (2010). *From Dracula to Twilight – Vampires: The Complete Guide to Vampire Mythology*, London, Sphere.

Ruddick, Nicholas (2007). "The Fantastic Fiction of the Fin de Siècle." u: Marshall, Gail (ed.) *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 189–206.

Wilson, Natalie. "Breaking Dawn Part 1 – An Anti-Abortion Message in a Bruised-Apple Package." Ms.blog magazine, 17 Nov 2011.

<<http://msmagazine.com/blog/blog/2011/11/17/breaking-dawn-part-1-an-anti-abortion-message-in-a-bruised-apple-package/>> 20. 1. 2012.

Напомена: Сви цитати дати су у властитом преводу.

Bojana VUJIN

THE *TWILIGHT* OF YOUNG ADULT LITERATURE:
STEREOTYPES, MISOGYNY
AND SPARKLING VAMPIRES

Summary

The paper deals with Stephenie Meyer's YA tetralogy of vampire novels, *Twilight* (2005–2008). Although I will touch upon the vampire myth in general, its many adaptations and Meyer's own distorted version of it, the main focus of the paper will be the series' problematic stance towards women. Apart from gender issues, the *Twilight* "saga" is full of racist and classist stereotyping, which begs the question: How come it is so popular with teenage girls? Finally, since the series' misogyny is best seen when placed next to a work that has similar themes, but is decidedly feminist in nature, I will compare *Twilight* with Joss Whedon's *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2003), showing just how much damage Meyer inflicted not just upon Whedon's deconstruction of the helpless female myth, but upon pop-feminism in general.

Key words: *Buffy*, feminism, gender studies, misogyny, stereotypes, *Twilight*, vampires, young adult literature

UDC 821–93.09
UDC 305–055.1/2

◆ Милутин ЂУРИЧКОВИЋ
Висока школа за васпитаче
струковних студија, Алексинац
Република Србија

РОДНА РАВНОПРАВНОСТ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

САЖЕТАК: Рад се бави теоријским претпоставкама и сагледавањима родне равноправности у књижевности за децу, са посебним освртом на поједина социолошка проучавања америчких универзитетских професора, која статистички и конкретно уочавају битну разлику у неједнакој заступљености полова у литерарном стваралаштву за младе. Тим поводом указује се на одређене студије и анализе, чији су резултати веома занимљиви и индикативни са неколико аспеката.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: родна равноправност, књижевност, дечаки, девојчице.

Кад је реч о родној равноправности у светској науци и литератури, најпре треба скренути пажњу на књигу енглеске списатељице, филозофа и феминисткиње Мери Вулстонкрафт (1759–1797), написану крајем XVIII века, а то је први текст о женским правима и заговара једнакост свих људи. Мери Вулстонкрафт је написала неколико романа, есеја и књига за децу, а најпознатија је по делима *Одбрана љубави* (1790) и *Одбрана љубави мушкарца* (1792), која се сматрају њеним најважнијим радовима.

Њена књига *Одбрана љубави жене: са критичким описима на љубавничка и морална питања* (Бео-

град, 1994) бави се, пре свега, људским правима и дужностима, положајем жене у друштву и њеним потискивањем. С друге стране, разматрају се утицаји васпитања и образовања, морала, родитељске љубави и сл. Ауторка се залаже за равноправно образовање и његово неговање у друштву и слободи, без обзира на полне и друге природне разлике, при чему критикује стање понижености жена њеног времена. Стога, оштро се супротставља таквом третману, истичући да је то резултат непримереног образовања и васпитања, те предлаже да се промени традиционално васпитавање девојчица, које би требало да имају исти статус као дечаки и да иду у исте школе. Тиме се спешује одговорност породице, а и друштва у целини. Иако је у почетку наишла на велике отпоре и неразумевања, ова књига је, ипак, изнедрила много тога позитивног и корисног, не само за феминистичку теорију већ и много шире.

Питање *родне равноправности* је актуелно и врло комплексно, а може се разматрати са социолошког, етичког, културолошког, политиколошког, историјског и других аспеката. Постоји неколико дефиниција, а једна од њих гласи да под тим појмом подразумевамо „свест о родним разликама и укључивање тих разлика приликом формулисања мера, конкретне политике и активности. Иако родна перспектива подразумева укључивање специфичности везаних за мушкарце и за жене, обично се мисли само на укључивање женског погледа на политику, мере које се предузимају и акције. Тако је родна перспектива постала у језичкој пракси синоним за женски поглед на ствари. То је последица третирања мушког као универзалног кроз векове и опирања стављању у исту раван мушког и женског погледа на ствари. Свесно опредељивање за уважавање родне перспективе и сагледавање свих појава и у њиховим родним димензијама искључује могућност универзалног наводно неутралног погледа на ствари. Тако се умањују последице доминантног патријар-

халног дискурса који занемарује разлике, потири их и намеће мушки поглед као универзалан“ (Јарић Радовић, 2011: 150).

Родна равноправност, дакле, афирмише истоветно учешће и ангажовање жена и мушкараца у друштву, при чему имају исту слободу у еманијацији сопствених умећа и креативности без ограничења тзв. „строгим родним улогама“.

У светској књижевности за децу све више се наглашава питање родне, верске, расне и сваке друге врсте равноправности и толеранције, са циљем да се млада популација што боље и на време упозна са оним што чини интегрални део њеног свакодневног живота. Постоје чак издавачке куће, писци и илустратори, нарочито у Сједињеним Америчким Државама, који јавно и отворено заговарају посебно писање за ону децу чији су родитељи, односно старатељи припадници истог пола, најчешће мушкарци.

Тим поводом организују се посебни литерарни конкурси и фестивали, отварају се сајтови на интернету и воде јавне кампање на блогovima и разним медијским презентацијама. У овоме свакако има претеривања, али то сведочи о широкој демократичности у савременом друштву и људским правима, која се могу злоупотребити и схватити на погрешан начин. Притом остаје отворена недоумица о рецепцији и дечјем поимању свега поменутог, односно о психолошком и етичком прихватању такве наметнуте и наручене литературе, која се ствара са намером да се скицира и представи свет са неприродним искуствима и животним постулатима. У једном америчком вртићу, чак, забрањена је употреба речи „мама“, зато што има деце чија су оба родитеља/усвојитеља мушкарци! Ту је сваки коментар сувишан, али, ето, и то дозвољавају неки светски закони.

Питање тзв. „неједнаке заступљености полова“ све више разматра и светска наука: социологија, психологија, педагогија, па и књижевност за децу и

младе, са намером да се укаже на досадашње стереотипе и доминацију мушког карактера/лика. Дакле, актуелно је присуство женског и мушког принципа у књижевности за децу, односно слика дечака и девојчица. Наменска и рецепцијска подела на „књижевност за дечаке“ и „књижевност за девојчице“ чини се да је у последње време све присутнија, како у свету тако и код нас (романи Р. Такарича). Доминација мушких ликова полако али сигурно јењава, што указује да „женско писмо“ све више добија на значењу и тежини.

Такозвана „мушкоцентрична визија света“ озбиљно је нарушена појавом култног романа *Пити Дуга Чарайа*, који је извршио огроман утицај у успостављању новог и другачијег баланса између дечака и девојчица као главних актера. Данас је у свету све више таквих књига различитих жанрова, од сликовница до тинејџерских романа, које видно и наглашено форсирају полну иницијацију као принцип родне равноправности, различитости и мултикултуралности. Има издања која приказују тежак и неравноправан положај жена током историје, а има и оних која величају феминизам, односе ћерке и мајке, као и облике „женског“ лирског изражавања. На пример, проза финске списатељице Туве Јансон (1914–2001), ауторке познатих *Муминових ђуролова* (*The Mumin Trolls*).

Једна од радикалних зачетница проучавања родних улога у политици и књижевности свакако је Џенифер Чепмен (Jennifer Charman), која је почетком 1970. године јавно указивала на тај проблем. Њена сазнања означила су крупан корак у овој области, а круну проучавања родне перспективе представља незаобилазна студија *Политика, феминизам и реформација рода* (*Politics, Feminism and the Reformation of Gender*, 1993), која је доживела неколико издања.

У новије време, међутим, многим књигама за децу и младе често се приговара изостављање жен-

ских ликова, приказивање искључиво дечака/мушкараца у илустрацијама и коришћење језика претежно у мушком роду. Чак и неке сликовнице ретко приказују жене и девојчице у илустрацијама, што свакако није прихватљиво са аспекта родне перспективе. Из тих разлога вршена су разна статистичка упоређивања и истраживања близу 6.000 књига за децу и младе, објављених у САД између 1900. и 2000. године. На челу истраживачког тима била је Џенис Макејб, професорка социологије на Државном универзитету у Флориди. Резултати су показали да су мушкарци главни ликови у 57% књига за децу на годишњем нивоу, а само 31% има женски лик за главног аканта. Чак и у анималном свету убедљива је предност у корист мужјака у односу на женке. Аутори студије сматрају да се оваквим стањем ствари и великом доминацијом мушког пола код деце може створити погрешан утисак о томе да су девојчице/жене мање важније од дечака/мушкараца. Они су установили да у просеку дечаки скоро два пута имају веће шансе да се појаве као главни ликови у књигама него девојчице.

Ова несразмера у родној перспективи знатно се умањује од 1990. године, када у књижевности и уопште у друштвеном животу долази до другачијих резултата насталих, углавном, активнијим деловањем феминистичког покрета. Занимљиво је мишљење познатог британског писца за децу и младе Мелвина Бургеса (Melvin Burgess, 1954), који истиче да „девојке читају књиге које имају дечака јунака, док дечаки неће читати књиге где су девојке јунакиње“.

Међутим, родна равноправност није једини проблем у књигама за децу и младе већ и питање расне заступљености, па се и о томе озбиљно размишља како би се постигао одређени степен једнакости. Такође, критичари примећују да у књигама за дечаке преовладавају фантазија и насиље, да је хумора све мање, а да се породица врло ретко или уопште не помиње! Иако се неретко инсистира на поу-

ци, моралу, традицији и другим духовним вредностима, дечје поимање света, ипак, није се битно изменило код стереотипа и у родној перспективи. То, заправо, значи да и на почетку новог миленијума још увек постоји велики дебаланс у родној перспективи када се ради о књижевности за децу и младе.

Сврха поменутог истраживања није било цензурање литературе, већ покушај да се код деце и младих створи утисак о подједнаким и равноправним родним улогама мушкараца и жена у савременом друштву. Проучавање се односило, углавном, на романе у основној школи, а исти методолошки приступ и статистичка скала могу се применити на друге жанрове за децу (сликовнице, уџбеници), па чак и друге медије (филм). Међутим, има теоретичара који због врло наглашеног утицаја родне равноправности критикују овакав приступ и поуку, јер се тиме не утиче довољно и позитивно на дечју полну и сексуалну оријентацију. Због тога се инсистира на јачању традиционалних родних улога и значају равноправности категорија, при чему се очекују сарадња и помоћ родитеља, васпитача и наставника.

Психолошка и социолошка испитивања показују да дечаци превише пате од родних стереотипа. Иако девојчице могу да прикрију своје мишљење како би биле друштвено прихватљиве, дечаци имају тенденцију да угуше или игноришу своје емоције. Ово може довести до озбиљних проблема, као што су тешкоће у учењу, насилничко понашање, депресија и самоубиство – сматрају психолози. С друге стране, постоји доста књига које илуструју еманацију другачијих и емоционално прикривених родних стереотипа код девојчица. Стога се тежи успостављању одређеног склада у традиционалним и крутим односима мушко – женско, али проблем је у томе што деца не виде ствари на начин како их виде одрасли. Њима није важно да ли на послу мајка или отац има већу плату, ко ће од њих двоје прати судове, већ им је стало искључиво до игре и забаве. У том смислу,

литература за децу је добра полазна основа и одскочна даска за образовање и свеколико обликовање „срца и умова“ младе популације. Из ових и других разлога може се закључити да је питање родне равноправности веома важно, нарочито у почетној фази васпитања и образовања, као и у литератури за децу и младе.

Ова опсежна социолошка студија коју су спровели амерички универзитетски професори Џенис Макејб, Емили Ферчајлд, Лиза Грауерхолз, Бернис А. Пескосолито и Данијел Тоуп обухватила је анализу 5.618 књига објављених између 1900. и 2000. године. Књиге из 1930-их до 1960-их биле су у највећој мери неједнаке по заступљености родне равноправности, што одговара духу тог времена, а издања у 1990. имају скоро идентичан однос полова, као и књиге за децу у 1910. години. Под називом *Под у дечјим књигама двадесетог века и модел диспаритетности у насловима и главним ликовима (Gender in Twentieth-Century Children's Books Patterns of Disparity in Titles and Central Characters)* студија је објављена у часопису *Под и друштво (Gender & Society, 2011)* и наишла је на велико интересовање шире и уже стручне јавности. Чак је и британски *Гардијан* дао свој коментар и оцену.

Овом питању придружује се, поред осталог, и докторска дисертација Лесли Дон Хелеис (Leslie Dawn Helleis) под називом *Диференцијација родних улога и полна фреквенција у књижевности за децу (Differentiation of Gender Roles And Sex Frequency in Children's Literature)*, одбрањена на америчком универзитету (Maimonides University, 2004). Иако невеликог обима (105 стр.), са кратким текстовним садржајем и завршним статистичким подацима и табелама, овај рад утврђује колики је степен присутности родне улоге и полне фреквенције у литератури за децу, како у прошлости тако и у садашњости

Студија разматра бројна истраживачка питања, као што су: заступљеност полова, карактерологија,

лепота, етика, духовне вредности, моћ... Посебан осврт заузима анализа књижевних дела за децу и младе пре и после феминистичког покрета, а аутори тих остварења су позната имена и класици, од Андерсена и браће Грим, па до Стивена Козгроува (Stephen Cosgrove) и Волта Дизнија, творца познатих цртаних филмова за децу. Обухваћено је преко стотину прича и бајки различите тематике и различитих периода. Анализа је показала очекивајуће резултате, а они иду у корист мушке доминације и њихове симболичке знаковитости. Отуда ауторка наглашава потребу да се едукују родитељи и наставници, како би сви заједно допринели промовисању и афирмисању равноправности међу половима.

Лесли Дон Хелеис разматра низ значајних питања, од којих издавајемо неколико:

- Који проценат обрађених прича има жене као главне ликове?
- Који проценат обрађених прича има мушкарце као главне ликове?
- Колико су жене заступљене у причама?
- Колико су мушкарци заступљени у причама?
- Колико се жене помињу у насловима прича?
- Колико се мушкарци помињу у насловима прича?
- Које карактеристике су заступљене у причама за мушкарце, а које за жене по питању лепоте, ума, духовне вредности, морала, моћи?
- Који пол је више сматран за хероја, односно хероину?

Ова студија, дакле, идентификује диференцијацију родних улога и полну фреквенцију у светској литератури за децу и младе. Приче и бајке су анализирани због утврђивања пола ликова, пола главних ликова, пола јунака/јунакиње и полне заступљености у насловима. Мушка доминација је јасно истакнута у скоро свим сегментима. Резултати ове студије поткрепљени су и ставовима других истраживача (Албер, 1996; Гуден, 2001; Типер, 1999; Фокс, 1993; Ернста, 1995).

Без обзира на добијене резултате и сазнања, ауторка сматра да „књижевност има потенцијал мењања перцепције, а може помоћи и да се промени живот“. То се посебно очекује од литературе за децу, јер и те како има позитиван утицај на младе, нарочито када се ради о стицању самопоштовања и формирању личног идентитета. Занимљиво је, међутим, да се тенденција родних стереотипа наставља и у текућој продукцији, па зато треба утицати на децу свест и укључити родитеље, васпитаче и наставнике да благовремено препознају и објасне тај приступ. Лесли Дон Хелеис с правом истиче да савремени аутори треба да избегавају такав клише и да је важно објављивати књиге за децу и младе са позитивним сликама о мушким и женским ликовима истовремено. Такође, неопходно је да литература подједнако афирмише родну равноправност, омогућавајући деци да слободно искажу своје емоције према јунацима и јунакињама. У закључку ове тезе наводе се многе чињенице, сазнања и предлози, који указују на потребу да пре него што деци прочитамо неку књигу обавезно будемо спремни на расправу и предрасуде о родним стереотипима које ћемо том приликом открити.

Из свега наведеног може се приметити напор да се усагласи и постигне што већи степен родне равноправности у књижевности за децу и младе, како би се, пре свега, и на тај начин промовисала једнакост мушкараца и жена у савременом друштву. У том смислу треба обезбедити позитивне узорце у литератури и у свакодневном окружењу, а многе предрасуде решавати чак и у предшколском периоду. Кетлин М. Галвин са америчког универзитета Илиноис с разлогом сматра да „не постоји ништа погрешно ако се књига користи као средство терапије, све док је испуњена стандардима добре књижевности“ (Kathleen M. Galvin, 1993).

Неопходно је да се поред родитеља и наставника утиче и на свест издавача и писаца, како би се

избегле традиционалне представе о деградирајућем положају жена или о њиховом мање значајном положају у друштву и породици. Иако то иде доста споро, има охрабрујућих знакова да се ствари крећу у бољем правцу. То, уосталом, показује и престижна награда „Newbery medal“, коју додељује Удружење дечијих библиотека из Чикага („Association for Library Service to Children“), а коју је недавно добила књига за поспешивање једнакости и родне равноправности.

ЛИТЕРАТУРА

- Amanda B. Diekman and Sarah K. Murnen. *Learning to Be Little Women and Little Men: The Inequitable Gender Equality of Nonsexist Children's Literature, Sex Roles*, Vol. 50, Nos. 5/6, March 2004, p. 373.
- Грбић, Милана. *Анализа дискурса родних стереотипова у уџбеницима за основну школу*, Универзитет у Новом Саду, АЦИМСИ Центар за родне студије, магистарски рад, 2007.
- Зечевић, Светлана. „Модерно поимање рода и родне равноправности: О. Г. Холтерова перспектива“, *Социолошка луча*, Никшић, бр. 2/1, 2008.
- Јарић, Весна и Радовић, Надежда (2011). *Речник родне равноправности*, Београд.
- Janice McCabe, Emily Fairchild, Liz Grauerholz, Bernice A. Pescosolido, Daniel Tope: „Gender in Twentieth-Century Children's Books“, *Gender & Society*, April 2011 vol. 25 no. 2 197–226.
- Jennifer Chapman (1993). *Politics, Feminism and the Reformation of Gender*, London; New York: Routledge, 315 p.
- Galvin, K. (1993). „First marriage families: Gender and communication“. In L. Arliss & D. Borisoff (Eds.), *Women and men communicating: Challenges and changes* (pp. 86101). New York: Harcourt

Brace Jovanovich.

Leslie Dawn Helleis (2004). *Differentiation of Gender Roles And Sex Frequency in Children's Literature*, Maimonides University.

<http://www.guardian.co.uk/books/2011/may/06/gender-imbalance-childrens-literature> 27. 12. 2011.

Milutin ĐURIČKOVIĆ

GENDER EQUALITY IN LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUNG

Summary

Work deals with the theoretical assumptions and surveys of gender equality in children's books, with particular reference to certain sociological studies of American university professors, that specifically recognize and statistically significant difference in unequal gender representation in the literary works for the young. On that occasion, points to the specific studies and analysis whose results were very interesting and indicative of several aspects.

Key words: gender equality, literature, boys, girls

◆ **Цвијетин РИСТАНОВИЋ**
 Професор универзитета у пензији
 Бијељина, Република Српска
 Босна и Херцеговина

ЛИК ОЦА И ЛИК МАЈКЕ У ПРИПОВИЈЕТКАМА АУТОРА ИЗ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ

САЖЕТАК: Представљање лика оца и лика мајке је честа тема у књижевности за дјецу. И писци из Босне и Херцеговине (Иво Андрић, Скендер Куленовић, Бранко Ћопић, Зија Диздаревић, Ранко РISOјевић, Ранко Павловић) у својим дјелима о дједи и за дјецу приказивали су особе за које су их трајно везали прва сазнања, различита искуства, веселе и тужне успомене.

Већина приповједака наведених аутора из Босне и Херцеговине објављена је у другој половини прошлога вијека, тако да у њима виђење лика оца и лика мајке има патријархални печат. Уочивши у дјетињству неправду у погледу статуса оца и мајке у породици, писци су, кад су одрасли, стварали дирљиве исповијести у којима су мајку представљали као оличење разумијевања, пажње, доброте и љубави, а оца као носиоца грубости, страха и насиља. Само у изузетним случајевима мајке су строго кажњавале дјецу, као што су и очеви у ријетким приликама показивали широкогрудост, дарежљивост и племенитост.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: отац, мајка, породични односи, Иво Андрић, Скендер Куленовић, Бранко Ћопић, Зија Диздаревић, Ранко РISOјевић, Ранко Павловић

Од најстаријих времена па до данас као књижевни ликови појављују се чланови породице, првенстве-

но отац и мајка. У патријархалним друштвима отац је био глава породице и његовој вољи покоравали су се сви остали њени чланови. Ако отац страховласт у породици није могао успоставити другим средствима, чинио је то физичким насиљем. Пошто је мајка у породици била обесправљена, она је, готово увијек, била на страни дједице, која, такође, нису имала никаква права. Суочени са неравноправношћу полова, писци су у својим умјетничким дјелима обрађивали тај друштвени проблем и снагом књижевне ријечи указивали на његове нежељене посљедице.

Како су у стварности постојале видљиве разлике у понашању оца и мајке према дједици, писци нису превиђали ту истину, него су лик оца и лик мајке представљали у складу са њиховим реалним поступцима. У овом раду покушали смо показати како су то чинили поједини приповједачи из Босне и Херцеговине.

Док већина писаца који у својим дјелима приказују дјетињство тај животни период описују као вријеме безбрижности, радости и игре, Иво Андрић (1892–1975) га схвата другачије. Он сматра да је и дјетињство испуњено неразумијевањем и траумама и да и „мали људи које ми зовемо *деца* имају своје велике болове и дуге патње (...)“. У Андрићевим приповијеткама о дједици узрочници „великих болова и дугих патњи“, уз друге особе, могу бити и најближи чланови породице, нарочито очеви.

У приповиједи *Прозор* дјечаку наратору бол наноси његов друг Мишко зато што му се није придружио у кажњавању бабе Кокотовићке, али много страшнија казна долази од оца, који сина немилосрдно бије јер мисли да је прозор на њиховој кући разбио неко од његових „красних јарана“. Суровим поступцима према дједици отац у породицу уноси трајни немир, па га она доживљавају као мору: „Очево присуство лежало је на нама као терет и сенка и стално осећање нелагодности и страха којим смо плаћали сваки залагај“ (Андрић 1963: 57).

Двоструко кажњавање дјечака без икакве кривице Андрић даје као изразит примјер апсурдних односа у безосјећајном свијету, у коме од кривице ни су заштићена ни дјеца. Драстична очева казна, која је улиједила и након што је син поступио по општеприхваћеним моралним нормама, потпуно га је дезоријентисала и довела до очаја и незнања.

При крају ове приповијетке наводи се да у тој страшној ситуацији дјечаку у помоћ није притекла ни мајка. Из тог податка могао би се стећи погрешан утисак да она одобрава очево насиље. Међутим, писац је прије тога истакнуо да је мајка „не могавши издржати дечји јаук“ понекад покушавала да заштити дјечака, али је у таквим приликама и сама добијала батине, чији је трагове он виђао на њеним рукама кад га је послје тих немилих сцена миловала и тјешила. У условима апсолутне очеве власти у породици, мајка је често и сама била жртва мужевљевог насилног понашања.

Приповијетка *На обали* допуњује слику свијета пуног, како Андрић каже, „бесмислених зала и неразумљивих, замршених одговорности“. Мрачну страну живота у породици је врло рано упознала и дјевојчица Роза Калина, кћерка аустријског финансијског инспектора Аугуста Калине и мајке Флоре. Породица Калина доселила је у Вишеград, на крајњу источну границу Аустроугарског Царства, послје Флорине љубавне авантуре са студентом прашког Конзерваторија. Из Флорине везе са младим Чехом родила се дјевојчица, а брак породице Калина тиме је био потпуно уништен, мада он, из лажне грађанске обзирности, није законски разведен. Ту на силу одржавану брачну заједницу разједала је трајна мржња. Маестралним описом једне брачне свађе, коју је напола будна слушала дјевојчица Роза, Андрић осликва неподношљиву атмосферу у тој породици:

- Не вичи, човече, пробудићеш дете!
- Ах, шта ту: дете! Какво дете? Чије дете? Твоје дете!

– Молим те да не почињеш опет стару причу и да ме једном оставиш на миру! Иди, лези и спавај се!

– Лези, је ли? Спавај, глупи Калина!

– Али нисам ја пијан. А коме се спава тај нека изволи. Дете? Ја имам једно дете, мога сина, ово...

– Ах, опет!

– Да, опет и опет и опет! То је музикантско, циркуско дете, а не моје. Па бар ти то знаш, ваљда мораш да знаш ко је... (Андрић 1963: 93).

Растући у атмосфери сталних свађа и међусобних вријеђања, дјевојчицу Розу је све више обузео страх од даљег заједничког живота у породици и она је почела да мрзи и оца и мајку. Оца због лицемјерја, јер он се од Розине мајке није развео само зато што је спољњем свијету хтио да се покаже као честит грађанин, мајку зато што је једном авантуром упропастила не само свој него и живот цијеле породице. Дјетињство је Роза проживјела са страшним осјећајем кривице, јер је рано схватила да је она својим рођењем постала узрок раздора између родитеља.

Мада приповијетка *Панорама* широко захвата проблем нараторовог одрастања, у неким њеним сегментима дати су и портрети родитеља. Дјечак који казује доживљаје био је у том узрасту опседнут сликама егзотичних предјела које је гледао у панорамама, нарочито сликама далеког Цејлона. Једном је, по повратку кући, идући за сунцем које је било на заласку, у заносу прешао у сусједово двориште па изазвао бурну реакцију сусјетке која је дјечака оптужила да јој краде дрва. Уплашена синовљевим несмотреним поступком, мајка га опомиње да то више не чини, упозоривши га да, ако отац сазна за то, сигурно неће проћи без казне. Тада је син и сам исказао разлику у понашању оца и мајке: „Да, знам ја оца, на жалост, добро и одавно! Знам и мајку код које се увек могло наћи разумевања и заштите“. Он напомиње да жали мајку што се све-

га плаши, па и његове безазлене опсједнутости паторамом, и закључује да са оцем ни о томе, као ни о било чему другоме, нити је било, нити може бити разговора.

Наведена дистинкција у виђењу оца као насилника и мајке као заштитнице у свакој невољи могла би се узети као опште мјесто у Андрићевим нарацијима о дједи. Само у приповиједи *Кула* појављује се мајка дјевојнице Смиљке која се грубо обраћа својој кћерки кад је затекне саму у кули са непознатим дјечацима. Такво мајчино понашање проузроковано је Смиљкиним неизвршавањем посла (тражење изгубљене козе) и, још више, страхом да јој дјечаци у кули не нанесу какво зло.

*

Када је познати писац сонета, поема, есеја, приповједака и романа *Понорница* Скендер Куленовић (1910–1978) једног априлског дана 1974. године посјетио мјесто рођења и нашао се „лицем у лице са својом родном кућом”, схватио је да је то „лице самог безличја“ и тужна слика трошности и пролазности људских напора. Суморан приказ рушевине га је вратио у дјетињство, у вријеме када је све изгледало ведрије, веселије и љепше, како пјесник рече, као „нешто далеко, плаво и свилено“ (Куленовић 2010: 94–95). Сјећање на дјетињство је осветлило једну празнину у Куленовићевом стваралачком ланцу – писац је схватио да његовом дјелу недостаје почетна карика. Из раних година живота проведених у Босанском Петровцу почеле су израњати слике, лица, догађаји, доживљаји, предмети, тако да се већ наредне, 1975. године, појавила његова прва и једина збирка приповједака за дјецу *Громово ђуле*.

Том књигом „реминисцентне прозе о детњству“ (Лакићевић 2010: 97) писац је евоцирао период живота у коме све почиње и у коме се све оно што је битно најдубље урезује у свијест. Од двадесет прича

у збирци, готово у половини њих обрађени су доживљаји у породици. У успоменама из дјетињства код Куленовића важно мјесто заузимају отац и мајка, чије је ликове моделовао врло пажљиво и са пуно љубави, али их није идеализовао. Сјећања на родитеље нису болећиве, меланхоличне исповијести, него искрено казане истине о одрастању у патријархалној породици.

Фигура оца је доминантна и у Куленовићевим казивањима о дјетињству, али није застрашујућа као у неким приповијеткама Иве Андрића. Физичку казну и код овог писца отац примјењује редовно када син прекрши норме понашања: раздраживање пса (приповијетка *Шаренка*), купање у прљавој барској води и непристојно понашање према старијима (*Језеро*), изазивање пометње, страха и узбуне у породици (*Абез*). Опраштао је синовљеве грешке ако су оне учињене због незнања и неискуства (*Вјерне киче*). Приповијеткама из збирке *Громово ђуле* Куленовић предочава да, у погледу примјене васпитних мјера према дједи, у његовом дјетињству није било разлике у поступцима сиромашних и богатих родитеља. Физичка казна практикована је и у беговским и у кметовским кућама.

Посебно мјесто у збирци припада приповиједи *Још само бос*, у којој су дата сјећања на један важан дјечаков доживљај посјету граду Загребу. У тој приповиједи цијелим низом детаља показано је да је и међу тадашњим строгим очевима било изузетак. Куленовићев добри отац показао је велико стрпљење и љубав према шестогодишњем сину када је одлучио да га поведе у велики град да би му „сва чуда загребачка показао“, што су за њега тада били: галерија слика, казалиште, успињача, катедрала, продавнице скупоцјене робе.

Мајка је у Куленовићевим приповијеткама представљена као патријархална жена из беговске породице, која је у кући имала послугу, али која васпитање дјече није препуштала дадиљама. Слушки-

ње је дјечак, међутим, сматрао правим пријатељи-ма. У приповиједи *Шаренка* он каже да му је слушкиња Мехиница била друга мајка и да је од ње сазнавао неке истине које му права мајка, из њему непознатих разлога, није хтјела рећи. А због друге слушкиње, младе Хашије, коју је дјечак у одсуству родитеља желио да почасту медом, па у тој доброј намјери прекршио правила понашања у породици, мајка га је драстично казнила шибанем копривом по голој стражњици (прича *Мед и коприве*).

За разлику од приповијетке *Мед и коприве*, у другим Куленовићевим нарацијама мајка је представљена као брижна, пажљива, емотивна особа. У приповиједи *Абез* описано је како она преживљава големи страх кад су дјечаци из сусједства њу и њеног мужа обавијестили да је њихов радознали син одлучио да сам истражи дубину абеза (амбиса). Сувјерна мајка у приповиједи *Громово ћуле* плаши се грома, па драматично доживљава љетну олују и грмљавину. Својим понашањем она је показала да грмљавину доживљава на посебан начин, вјерујући да страшну експлозију изазивају громова ћулад, која, ономе ко успије да их нађе, могу кућу сачувати „од ватре, од пушке и ножа, од крађе и враџбине“.

У најљепшем свјетлу приказан је лик мајке у приповиједи *Родио се послије рођења*. Мајсторски је дата сцена неизмјерне мајчине радости и среће када је угледала свога трогодишњег сина да послије прележане тешке болести поново хода и када је усхићено узвикивала: „Оздравио! Оздравио! Устао!“

Куленовићева нарација је искрена, непосредна и блиска. Писац се служио народским језиком: изворним, свјежим и сликовитим ријечима и синтагмама. Захваљујући томе, он је у својим причама дао незаборавне портрете оца и мајке.

*

Из биографије Бранка Ћопића (1915–1984) познато је да је он имао четири године кад му је отац

умро, и да су сву бригу о њему преузели мајка Соја и дјед Раде. У тој чињеници можда треба тражити разлог зашто је Ћопић писао о мајци Соји, дједу Ради и стрицу Ници, а не и о оцу Виду. Ријетко је описивао и друге очеве, вјероватно зато што је оца памтио само са једине фотографије сачуване у кући по очевој смрти.

Ћопићеве приче посвећене освјетљавању лика мајке могле би се, условно, сврстати у двије групе. Једну би чиниле аутобиографске, то јест оне које су посвећене мајци Соји, а другу оне које приказују мајке хероине из Народноослободилачког рата.

Први текст о лику мајке Соје *Сунчани свијет моје мајке* (1940) представља краћи лирски запис о мајчиној великој чежњи да поново види свој завичај – Лику. Ћопићева мајка је у новом завичају живјела посни, монотони и тужни удовички живот, али је сањала о љепшем, свјетлијем и богатијем свијету кога је као дијете оставила у Лици. Та мајчина потреба да у дјетињству и у завичају тражи радоснији, бољи и садржајнији свијет пренијела се касније и у душу њеног сензибилног сина Бранка, који је у родним Хашанима и ширем завичају налазио све оно најљепше што човјеку живот може да подари. Завичај је био трајно Ћопићево прибожиште јер је из њега, уз љубав и топлину дједа Раде и мајке Соје, црпио језик којим је испредао, како он лијепо рече, златну бајку о људима. У тој Ћопићевој златној бајци јарком бојом је обасјан и лик мајке Соје, чији се дјетињски свијет трајно преселио у синовљевој топлу душу: „Блиста у мени тај мајчин сунчани свијет, који сам још у дјетињству добио, трепери као далека звијезда изнад тамна хоризонта, и ја у тим тренуцима осјећам и знам да ћемо сви једнога дана отпловити у кристалне модре свјетове пуне сунца“ (Ћопић 1964: СД, књ. X, 73).

Ћопићева приповијетка *Крадљивац* (1959) такође је аутобиографског карактера. У њој је обрађен проблем непостојеће кривице и стварне казне због

такве кривице. Писац се сјећа једног немилог догађаја у породици када је као десетогодишњи дјечак добио од мајке батине зато што га је нешто старија сестра оптужила да је појео мед који је био сакривен на кућном тавану.

Причу о незаслуженој казни у дјетињству Ђопић је наставио описом догађаја који су се збили у Другом свјетском рату. Његова старија сестра, медокрадица и лажљивица, погинула је у четвртој непријатељској офанзиви на Козари, а млађи брат, саучесник у крађи меда, погинуо је негдје на Врбасу као борац Крајишког патизанског батаљона. Брат им је потом, наравно, све опростио. По завршетку рата писац је ријетко долазио у завичај гдје му је мајка живјела сама у породичној кући. Зато је дирљиво описао једну посјету остарјелој мајци, при којој је на тавану открио скривену посуду с медом на којој је несигурним старачким рукописом ћириличким писмом била исписна опомена потенцијалном крадљивцу: „Срам те било!” Болним ријечима је прокоментарисао мајчину давнашњу навику, које се никада није ослободила: „Застао сам изненађен и пренеражен: кога ли то од нас троје очекује и већ унапријед кори добра старица?! Зар се још увијек кришом и у тишини нада својим крадљивцима.” (Ђопић 1964: СД, књ. VI, 233).

Аутобиографског карактера је и приповијетка *Боловање* (1954), у којој је описан напад тешке болести на дјечака Бранка, која је била праћена високом температуром. Под дејством температуре њему су се привиђале страшне слике – околне ствари и зидови почели су се помјерати и пријетити да ће га угушити. Од мучних напада дјечака је могла заштити само мајка: „Тек ако се нада мном надвије мајчино лице, једини спасилац од ових неразумљивих мучења, настаје кратак предах и за мене се нађе мало слободна мјеста између ових зидова који у шумној врелој измаглици јуре и гутају простор.

– Је ли ти лакше, душо?

Пред жубором тога гласа узмичу све страхоте и ја, заштићен бар закратко, спокојно затварам очи” (Ђопић 1964: СД, књ. Ц, 81).

Као благородан човјек и даровит писац Ђопић је пронашао праве ријечи којима је снажно исказао љубав, поштовање и захвалност својој моћној заштитници, мајци Соји.

Из друге групе Ђопићевих нарација о мајкама нешто више рећи ћемо само о антологијској приповиједи *Сурово срце* (1946), пошто је у остале три (*Мајка из Глувог Дола*, *Мајка Дрварчанка* и *Мајка Миља*) обрађена сродна тематика.

У *Суровом срцу* на најбољи могући начин исказана је елементарна снага материнства, која савлађује сваку опасност кад је потребно помоћи дјетету. Првим дијелом приче приказано је опраштање крајишког митраљесца Николетине Бурсаћа са мајком при његовом повратку са краткотрајног одсуства у партизанску јединицу. Забринута за синовљеву безбједност, мајка Николетини поставља низ питања о условима војничког живота, на која он одговара набусито и нељубазно. Такво Николино реаговање на мајчина запиткивања ствара утисак да је он непажљив, безосјећајан и груб син.

У другом дијелу приче Николина мајка од плашљиве, неугледне и свакаком биједом утучене старице израста у одважну жену која чини прави подвиг – она сину доноси храну на прву борбену линију. Веома изненађен, али дирнут мајчином пажњом, Николетина Бурсаћ, „бојовник голубијег срца“, сада показује истинску синовљевску љубав: пушкомитраљезом штити одступницу мајци све док она не пређе брисани простор и не стигне на сигурно, иако је од команде добио наређење да се повуче на сигурнији положај.

Писац је мајчин портрет физички миноризирао („Згурена тако поред крупног незграпног Николе-

тине, личи више на зимогрижљиво дијете“; „Остављена у пуну дворишту, ситна, слабачка старица упиње се да кроз навреле сузе још једном добро види сина који одлази, али широка Николина леђа, немилосрдном брзином ишчезавају иза блиске оуке“) да би јаче истакнуо њену духовну снагу и величину. Уз храброст и пожртвованост, Николину мајку красе и друге особине: њежност, стрпљење, трпеливост, разумијевање за сваког. Она се не љути ни на синовљеве грубе примједбе да му је мајка „баш подјетињила“ и да је својим понашањем „надмашила“ све бене на свијету, него му упорно тепа као дјетету: „јабуко моја“, „срећо моја“, „голубе“, „синко“ и настоји да сина ничим не разљути и не повриједи.

Мајка Николетине Бурсаћа јединствен је лик у нашој књижевности. Она није само оличење материнства, него и сваке доброте коју људско биће може да посједује.

*

Зија Диздаревић (1916–1942) убијен је у злогласном логору Јасеновац у 26. години живота, а за нешто више од 3 године књижевног рада написао је двадесетак приповједака. Почасно мјесто међу њима припада приповиједи *Мајка*, која представља најпотпунији израз неспорног дара њеног прерано умореног аутора. Мада су и други писци, кад су описивали ликове мајки, бирали ријечи којима су исказивали поштовање и љубав према најдражим бићима, Диздаревићев лик мајке достигао је увјерљивост и сугестивност портрета мајки словеначких писаца Ивана Цанкара и Прежихова Воранца.

Због услова у којима је живио, писац је своје сиromaшно босанско дјетињство квалификовао као *пригушено, њоломљено, њешико*, а мајчин живот као нешто *невесело, ружно, мучно*: „Од зида до зида, од врата до пећи, од ручка до вечере, од јесени до прољећа, у зидовима, међу четири зида, узидан, текао

је нелијеп женски живот“ (Диздаревић 1991: 51). Утамничена мајка, ропски покорна насилном мужу, мучно преживљава батине које отац немилице дијели дјечи. Дјелује врло потресно сцена када несрећна мајка, на сваки очев ударац и јаук дјечји, окреће главу да не гледа од болова изобличена лица своје дјеце. Али, и тако утучена и измучена тешким животом, када налети очевог бијеса мину, мајка савјетује дјечаке да поштују и слушају оца: „Свој је отац, кад мало и удари... пољуби га у руку, па клањај, синко“. Снажније и увјерљивије се не би могао исказати вијековима у свијест жене усађиван захтјев апсолутног покорвања мужу.

У времену кад је живио Зија Диздаревић, трагичност положаја жене муслиманке била је повећана тиме што се она, по правилима исламске вјере, морала скривати од људи. Несрећу и Диздаревићеву мајку увећаће прекршај који је она учинила када је, потпуно изbezумљена, изјурила на улицу да би указала помоћ дјетету које се нашло под точковима камиона. И док је она, скрхана неизмјерљивим болом, стајала над мртвим дјечјим тијелом, појавио се безосјећајни муж и отац, за кога је и у тој трагичној ситуацији било важније што је његова жена изашла на улицу непокривена неголи што су изгубили дијете. Умјесто ријечи утјехе у страшној несрећи, муж јој у том моменту упућује оштар пријекор: „Зар не видиш да те вас дуњалук гледа? Што си изилазила без вале? Унилази!“ (Диздаревић 1991: 54). Само једним детаљем писац је указао на големи јаз између очевог и мајчиног, односно мушког и женског поимања родитељства.

Описом мајчине брижности, пажње и љубави, које она исказује при синовљевом поласку „на школе“, писац је својој мајци подигао величанствен споменик: „Припази, синко, град је душманин. Не ићи средином ђаде, сатраћете штогод, ама немој ни плахо уз крај – бој се, да те не удари нешто с крова, већ хајде ‘нако, ‘нако...“ (Диздаревић 1991: Исто).

Ликови мајке и оца у овој приповиједи, мада по свему антиподни, ипак су грађени по уобичајеном моделу, пошто су и други писци претходног и тога времена истицали разлике у понашању између оца и мајке. Но и уз то, Диздаревић је истинским понирањем у мајчину душу створио непоновљив портрет мајке као симбола доброте и као оличења патништва.

Слику потпуне обесправљености жене и мајке у муслиманској породици допуњује Диздаревићева приповијетка *Тифанова љобуна*. Од мужа, док је био жив, мајка дјечака Тифана није била уважавана, а када је он изненада умро, старјешинство у кући самовољно је преузео најстарији син Ризо.

Да би показао свемоћ мушких чланова породице, Диздаревић износи тужну истину о одлуци старије браће да, мимо мајчине воље, подијеле имање, узимајући себи његове највредније дијелове. Кад их мајка преклиње да то не чине јер је знала каква тешка судбина након тога чека њу и њеног најмлађег сина Тифана, најстарији син Ризо јој се обраћа осорно и хладно, као да му и није мајка: „Шта ме брига, имам и своје дијете... мени то запада, то је моје хисе... ја ћу на суд, ти си жена, и не умијеш, смешћеш се. Шути. Ето ти крава и твоји дукати...“ (Диздаревић 1991: 58).

Обесправљеност жене и мајке у патријархалним муслиманским породицама Диздаревић је доживљавао као најгрубљу повреду основних људских права, па је зато и књижевном ријечи бранио право жене на достојанствен живот. Људе скучених видика, стијешњених мисли и заробљених емоција, снагом умјетничке ријечи Диздаревић је „извео изван појединачног живота у босанској касаби у општељудску ситуацију зависности човјека од неких сила изван њега које су коначна мјера сваког људског дјела“ (Тутњевић 1978: 72).

*

Дјела Ранка Рисојевића (1943) намијењена дјеци *Дјечаци са Уне* (1983) и *Приче великог љетиа* (1988)

показују да је овај писац имао снажну мотивацију да овјековјечи лик мајке. Код Рисојевића је однос према мајци и у стварности и у литератури био битно одређен несрећном околношћу да му је отац погинуо у Народноослободилачком рату прије него се он родио, тако да га је подизала само мајка. Због тога је Рисојевић мајку представио као племениту личност која му је била узор у свему.

Како је дјечак растао и сусретао се са животним изазовима, он је тражио одговоре на бројна питања. Најближа и најпоузданија особа за рјешавање животних непознаница била је мајка. Она је ту кад треба заштитити нејако дијете у непријатељској офанзиви (приповијетка *Земунџа*), кад га треба охрабрити да прихвати нову, неизвјесну ситуацију (*Селидба*), кад треба опростити синовљеве грешке (*Мљечар у кући*), кад треба помоћи да се дјечак ослободи заблуде (*Осветица*), кад га треба поучити о неким суровим законитостима које владају у живом свијету (*Птичије гњијездо*). Што год да је чинио, дјечак Мирко (у ствари, Ранко Рисојевић) је размишљао о томе како ће мајка схватити тај његов поступак и да ли ће је он својим понашањем разочарати и ражалостити (приповијетке *Звоне, Са Кемом и Халидом, Нобел из љојкровља*). Само у приповиједи *Како сам љокушао да љостанем власник једног бицикла* Рисојевић описује неспоразум између мајке и сина који се десио када је он покушао да на таван склони стари, напуштени бицикл, јер је мајка, за разлику од њега, тај поступак третирао као крађу.

Како Рисојевић оца није запамтио, он његов лик и не приказује. Кад га у некој од својих приповједка помиње, онда је то биљежење онога што други причају о њему. Најчешће је то мајчино оживљавање успомена на погинулог мужа, у којима је он представљен као легендарни, неустрашиви борац. Од слијепог гуслара Спасе дјечак, такође, сазнаје неке важне појединсти о оцу: „А оца сам ти упам-

тио, још чујем његов лијепи глас док са својим бра- том, твојим стрицом, пјева уз тамбурицу бећарске пјесме. Знали су добро пјевати, свака част. Имао сам једне гусле које је био срезао твој отац, не знам је ли ти то неко казо. Добре гусле, праве јаворове“ (Рисојевић 1998: 9697).

Ранко Рисојевић је дјетињство и дјечаштво, па и лик мајке, приказивао на тај начин што је у приче уводио постојеће локалитете, стварне ликове, реалне доживљаје. У његовим причама главни јунак (на- ратор) је поистовјећен са аутором, па се у њима ау- тобиографско преплиће са фиктивним, стварно са измишљеним. Драгољуб Јекнић је добро запазио да се у Рисојевићевим причама показују два лица стварности – „стварност онога што јесте и ствар- ност која се скрива иза те стварности“ и да је Ри- сојевић својим приповједачким умијећем учинио да се у његовој причи „те стварности преплићу, да се претачу, прожимају, али не поништавају” (Јекнић 1994: књ. III, 70).

*

Ранко Павловић (1943) је објавио већи број про- зних дјела за дјецу. Његово прозно стваралаштво на- мијењено дјецу настајало је у дужем периоду, па су и приступи лику оца и лику мајке били различити у појединим етапама његовог рада. Док у раној фази пише приповијетке у којима је отац оличење нера- зумијевања, безосјећајности и страха (приповијетке *Чистиач обуће* и *Кифла Пекар и свјежи перци* из збирке *Чистиач обуће*, 1984), у каснијој приказује сасвим другачије односе између родитеља и дјеце (приповијетке из збирке *Воз, џајџа и новине*, 2000).

Приповијетком *Чистиач обуће* задивљујуће јед- ноставно осликано је тешко дјетињство дјечака Бајре, који по цијели дан на улици варошице Вакуф пролазницима чисти обућу за биједну зараду. Игра са другом дјецом за Бајру је била недостижна жеља. Заплашен очевом строгишћу, он је одбијао пријед-

логе дјечака да остави посао и пође са њима у игру све док један од њих није понудио да га за то врије- ме замијени у улози чистача.

Уз другарски поступак дјечака наратора, писац истиче и добродушност његовог оца. Кад је од сина дознао зашто је привремено преузео Бајрине четке, отац га је богато наградио за тај гест. Сума новаца коју је добио за чишћење очевих ципела премашила је сва његова очекивања, а за сиромашног Бајру би- ло је несхватљиво да је његов друг за кратко вријеме његовог одсуствовања зарадио толико новаца. С обзиром на године у којима су били, ни наратор ни Бајро нису могли схватити да се награда не добија само за конкретан посао већ и за хумане поступке.

Приповијетка *Кифла Пекар и свјежи перци* при- казује суровог оца дјечака Сафета, који је малодоб- ног сина тјерао да свакога дана, и прије и после је наставе, продаје хљеб у пекари и кифле и перце по варошици. Због посла који је обављао, дјеца су Сафета прозвала Кифла Пекар и нико му се друга- чије није обраћао.

Павловић се детаљније задржао на једном неми- лом догађају када група Кифлиних школских друго- ва, не размишљајући какву ће невољу приредити не- срећном дјечаку, без његовог пристанка узме од ње- га дио новца од продатих перца за биоскопске ула- знице. Пошто се без новца није смио вратити кући, дјечак се те ноћи склонио код тетеке која је живје- ла у истом мјесту. Сутрадан, кад се Кифла није по- јавио ни у пекари ни у школи, дјечаци су схватили своју грешку и истога дана су га пронашли и врати- ли му „позајмљени“ новац. То, међутим, није помо- гло да син избјегне батине неумољивог оца, чији су трагови на Кифлином тијелу били задуго уписани.

У приповијеткама из збирке *Воз, џајџа и новине* дијете више није обесправљено биће које живи у страху од родитељских казни за почињене и непо- чињене грешке. Родитељи поштују и воле дјецу и према њима се односе пажљиво. Дјеца желе да буду

равноправни саговорници одраслима и траже да родитељи уважавају њихове захтјеве. У приповиједи *Воз, ѿајѿа и новине* син изричито захтјева да тата не чита новине док му он говори о неким својим проблемима и да на свако синовљево питање не одговара само немуштим „Аха“.

Нерјешив проблем различитости доживљавања свијета од стране одраслих и дјеце обрађен је у приповиједи *Велики ѿајѿа нишѿа не схвајѿа*. Неспоразум између дјевојчице и њеног тате, настао због разлике у годинама, нема изгледа да буде ријешен. Зато дјевојчица на крају приче резигнирано закључује: „Нисам му ништа рекла. Шта вриједи кад је велик и ништа не разумије. Да није велик схватио би да мрак може да се остави у ормар, само дању не може да се види“ (Павловић 2000: 13).

Усамљеност и исконску потребу за дружењем и пријатељством Павловић обрађује у приповиједи *Радости*. У њој је исказано како син сиромашног рудара упорно моли оца да му набави пса јер у забитом насељу нема другова са којима би се играо. И поред све оскудице у породици, добри отац испуњава синовљеву жељу и знатно обогађује његов самотнички живот.

Дирљив примјер како племенита намјера дјечака да од поплаве спаси птиће још недорасле за лет и у његовом оцу буди осјећај одговорности за спасавање нејаких бића доноси приповијетка *Пишћу*.

И у Павловићевим приповијеткама о породичним односима у првом плану је фигура оца, али у неким од њих своје мјесто има и мајка. Иако нема очеву моћ, она плијени стрпљивошћу, њежношћу, благошћу и пажњом. Такав је лик мајке у приповијеткама *Казна*, *Кад мама оде на службени ѿуѿи* и *Крај болесне мајке*.

Готово све Павловићеве приповијетке о односима између родитеља и дјеце садрже поуку, али она је вјешто уткана у садржину приче и доима се као њен природан дио.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво (1964). *Деца, Сабрана дела*, књ. IX, Београд – Просвета, Загреб – Младост, Сарајево – Свјетлост, Љубљана – Државна zaloжба Словеније.
- Dizdarević, Zija (1991). *Prosanjane jeseni. Sabrane priče*, Sarajevo, Svjetlost.
- Јекнић, Драгољуб (1994). *Српска књижевност за децу*, књ. I, II, III, Београд, МАК.
- Куленовић, Скендер (2010). *Громово ѿуле*, Београд, Bookland.
- Марјановић Воја (2003). *Животи и дело Бранка Ћопића*, Бањалука, Глас српски.
- Павловић, Ранко (2000). *Воз, ѿајѿа и новине*, Бањалука, Бесједа.
- Павловић, Ранко (2004). *Изабрана дјела, Приче за децу*, Српско Сарајево, Завод за уѿбенике и наставна средства.
- Risojević, Ranko (1988). *Priče velikog ljeta*, Sarajevo, Svjetlost.
- Risojević, Ranko (1990). *Dječaci sa Une*, Sarajevo, „Veselin Masleša“ – Svjetlost. (Edicija: Dječija književnost naroda i narodnosti BiH u 20 knjiga).
- Ћопић, Бранко (1964). *Сабрана дела*, књ. VI, VII, X, Београд – Просвета, Сарајево – Свјетлост, Сарајево – „Веселин Маслеша“.
- Tutnjević, Staniša (1978). *Potreba za čovjekom*, u: *Kritičari o Ziji Dizdareviću* (Priredili Minka Memija i Aleksandar Ljiljak), Sarajevo, Svjetlost.

Cvijetin RISTANOVIĆ

UDC 821.163.41–93–32.09 Lazarević L.

UDC 821.163.41–93–32.09 Andrić I.

CHARACTER OF FATHER
AND CHARACTER OF MOTHER
IN SHORT STORIES OF AUTORS
FROM BOSNIA AND HERZEGOVINA

Summary

Representing the character of father and mother was very often the subject in literature for children. Writers from Bosnia and Herzegovina (Ivo Andrić, Skender Kulenović, Branko Ćopić, Zija Dizdarević, Ranko Risojević, Ranko Pavlović) described people who permanently connect them to their first knowledge, different experiences, happy and sad memories in their works about children and for children.

The majority of short stories of mentioned authors from Bosnia and Herzegovina were published in second part of the last century, so that in their view of the character father and mother had patriarchal seal. When the writers grew up, they create touching confessions in which they present mother as personification of understanding, attention, goodness and love, and father as a carrier of rudeness, fear and violence, because they noticed injustice in view of status father and mother in a family in their childhood. Only in specific situations mothers strictly punished children, as well as fathers in rarely situations showed broad-minded, generous and nobility.

Key words: father, mother, family relations, Ivo Andrić, Skender Kulenović, Branko Ćopić, Zija Dizdarević, Ranko Risojević, Ranko Pavlović

◆ Светлана ТОМИЋ
студенткиња докторских студија,
незапослена
Република Србија

ПРИЧЕ СРПСКИХ
КЛАСИКА
ЛАЗЕ К. ЛАЗАРЕВИЋА
И ИВЕ АНДРИЋА¹:
ДВА ПРИМЕРА
ПАТРИЈАРХАЛНО-
-СТЕРЕОТИПНОГ
КОНСТРУИСАЊА
ЛИКОВА ДЕВОЈЧИЦА

САЖЕТАК: У овом раду се анализирају начини представљања књижевних ликова девојчица у делима српских класика, Лазе К. Лазаревића (XIX век) и Иве Андрића (XX век), која се користе у настави српске књижевности. Примењене су феминистичка критика патријархалне конструк-

¹ У савременим медијским расправама, међу заједничким језичким културама држава насталих распадом Југославије, стиче се утисак о нетрпељивом ратовању и својерсном „својатању“ писца Иве Андрића као ексклузивног писца само једне културе. При томе се испушта из вида да Иво Андрић, као добитник Нобелове награде, подједнако припада и општем, светском културном канону. У овом раду се бавим само Андрићевим односом према ликовима девојчица у избору прича за наставу српске књижевности у Србији.

ције родова, као и социолошка критика уметности и неке од новијих теорија идентитета. Резултати откривају да су оба класика приказивала ликове девојчица на патријархалан начин, као пасивне и интелектуално ограничене, чиме су у ствари потврдили стереотипну норму мишљења, а не њено превазилажење, које очекујемо од интелектуалаца који представљају културни канон. Ауторка предлаже неколико различитих начина подстицања ђака на размишљање о родним односима, које учитељи могу да користе како би успоставили интерпретативну и критичку противтежу идеолошкој конструкцији женских идентитета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: родна перспектива, феминистичка критика, књижевни ликови девојчица, канон, културни капитал, идентитет, насиље, интерпретација

У овом раду анализираће се однос два српска класика према књижевним ликовима девојчица. Као примери, одабрани су класици српске књижевности и она њихова дела којима су заступљени у редовној школској настави. Реч је о причи Лазе К. Лазаревића *Први џуџи с оцем на јуџирење*, која је у редовној школској настави за ученике првог разреда средњих школа и гимназија, а у другом случају је реч о збирци прича Иве Андрића *У завади са светином*, тј. лектири за ђаке осмог разреда основне школе. Како је у ранијим, на пример феминистичким (Warhol & Herndl 1997) и социолошким анализама културе утврђено (Burdije 2003; Guillory 1993), веза патријархалноцентричне идеологије, патријархалноцентричног образовног система и патријархалноцентричне канонизације мушких писаца није случајна ни безазлена. Она поентира доминацију мушког рода, његове моћи и знања, којим се непрекидно изнова производила иста структура друштвених односа и мишљења. Тако је доминантна патријархалноцентрична норма, као једино *џосџојеће*, наметала подређене и пасивне слике жена, као објеката сексуалних жудњи мушкараца. Те слике се, међутим, потврђују као део нормираног стереотипа онда када се проуче друга, мање позната књижевна дела, која имају сво-

ју естетску вредност и значај у култури, али које институционална норма није оценила као *џожељне* друштвене конструкције. Норма је радије из културног канона, као културно аномаличне, негативно оценила и самим тим одбацила оне ликове жена које су интелектуални субјекти друштва, које су активне, критичне, креативне, или самосвојне и независне личности (Томић 2008).

Анализа начина представљања женских ликова код Лазаревића и Андрића као класика са једне стране захтева повећање свести о моћи мушкараца као доминантних (друштвенеприхватљивих) креатора националног наратива, а са друге стране тражи повећан опрез у критичком посматрању обима њихове идеолошке репродукције мишљења. Као класици, ови писци су део норме, а то значи да је њихова уметничка (књижевна) креација високо оцењена, јер чини важан део културе. Током креирања приче писци одлучују који ликови и теме имају главно место у њиховој културној свести, при чему могући искораци из културне норме осветљавају деловање политике несвесног (Jameson 1981). Пошто ликови нису безродна категорија, јасно је да пишчев избор и расподела родних улога главних ликова, не само током креирања датог књижевног дела већ и током његовог каснијег читања, анализирања и тумачења, активира проблематику политике родних односа, али и политике односа свесног и несвесног опирања некој идеологији. У том смислу, може аргументовано да се брани теза да је степен уметничке слободе у наведеним делима, и код Лазаревића и код Андрића, увелико био идеологизован неким од кључних ознака стереотипног патријархалног мишљења премда, од класика као врхунски цењених уметника можда радије очекујемо другачији допринос. У противном, оба класика не би представљала девојчице као пасивне, неме, послушне и покорне ликове, већ би, попут књижевнице Драге Гаврило-

вић (у њеном *Девојачком роману*, објављеном 1889. године), која иначе није укључена у српски културни канон (можда зато што га је отворено и аргументовано критиковала?), као пожељан културолошки модел креирали лик попут њене јунакиње девојчице Даринке, која одмалена воли да чита и учи, пркоси оцу и друштвеним нормама, борећи се за нове друштвене вредности, којима штити и унапређују права и интересе младих жена. Драга Гавриловић је била Лазаревићева савременица, али је, за разлику од овог класика, спроводила другачију политику родне представљености (Томић 2008). Њеним искључивањем из српске културе губи се дијалог међу различитим књижевним перцепцијама родова, која *jesiće* постојала, али се у академској норми неадекватно вредновала, оспоравала и негирала. Када се преко таквих културних добара прелази ћутке, и када она остају непозната, патријархалноцентричне приче могу да се разумеју као неминовност. Према проучаваоцу политике књижевног канона Џону Гиллорију (John Guillory), школа треба да има друштвену обавезу да омогући ђацима приступ оним делима која су важан и значајан део њене културе (Guillory 1993: 52).

Проблем институционалног дискриминисања женских писаца, међутим, нераздвојан је од проблема академског или научног занемаривања питања везаних за феминизам и родну политику. Тако се деца у школама у Србији не предаје много о проблемима ниподаштавања жена и њиховог значаја у култури и друштву, а развој српског феминизма не повезује се са почецима високог образовања женске деце. Сама реч „феминизам“ се и на почетку XXI века избегава, попут примера у уџбенику историје за осми разред, и то приликом објашњења почетка интензивније борбе жена за остварење њихових грађанских права у XIX веку (Ђурић, Павловић 2011: 13). Наставници и професори српске књижевности требало би да указују ђацима на оне наизглед па-

радоксалне случајеве српских класика, или интелектуалаца писаца који у својим делима у најдрастичнијем виду обележавају или сасвим искључују ликове жена, девојака или девојчица, приказујући свет мушкараца као једино постојећу, или релевантну рефлексију. Све то је у вези са форсирањем институционалног насиља над идентитетом жена, који феномен (родног) идентитета нормира као сингуларну и деградирану карактеристику, иако је реч о сложеном, двосмерном (саморефлексивном и друштвеноперцептивном) скупу могућих особина неке личности (Sen 2006).

Одговорни наследници и чувари књижевне традиције својим критичким испитивањем могу да допринесу потпунијем разумевању, али и унапређењу те традиције. Због тога треба испитивати да ли су српски класици поводом неких важних и актуелних друштвених питања потврдили умеће сложенијег приказивања стварности и да ли су понудили нека решења за унапређење друштва. У том смислу, проширење канона подразумева укључење нових идеја, које обогаћују културу јер долазе са друге, непознате, неуочене или неоправдано одбачене тачке гледишта. Питање канона и културног добра можда зато у први план открива сукоб псеудоинтелектуалности и интелектуалности.

У поменутих делима код оба српска класика, дакле и код Лазаревића и код Андрића, изостало је сложеније сагледавање ликова девојчица. У причи *Први џуџи с оцем на јуџице* Лазаревићев Миша, или лик дечака-приповедача, често помиње своју старију сестру али је, за разлику од свог млађег брата-бебе, не именује, нити прецизира њену старосну разлику. Читаоци могу да претпоставе да је она на прелазу из детињства у девојаштво, или да је већ девојка. Та сестра, остаће неименована до краја приче, што је, према феминистичким тумачењима једно од типичних стратегија обесмишљавања женских ликова (Ellman 1968; Gilbert&Gubar 2000 [1979]).

Мишина неименована сестра функционише као особа без личног имена, али и без личних карактеристика. Ако се ђацима поставе питања о најочитијим ознакама њеног лика, подстакао би се разговор о проблемима друштвеног статуса женске деце или уопште женске популације у Србији у другој половини XIX века (јер то је време када је Лазаревићева прича настала), чији је подређен положај био одређен *Српским грађанским закоником*, који је био на снази од 1844. до 1946. године (Перовић 1998). Наставници треба да подстакну ђаке да запазе да се у једном делу приче помиње да само Миша иде у школу. Том приликом, наставници треба да објасне ђацима да је то део обичаја у тадашњем српском друштву, које је преферирало и привилеговало мушки род, због чега је оно преваходно школовало синове (што је даље значило и унапређење њиховог друштвено-економског положаја), за разлику од кћерки, које су очеви настојали да што раније удају. У другом делу приче, када се мајчина стрепња о опстанку породице појачава због очевог неконтролисаног коцкања, Лазаревић одједном спаја и стапа портрет Мишине мајке са ликом његове сестре. Тако, од тренутка појачане патње, трпљења и подношења бола, мајка и кћи постају готово један лик, који као да сугерише сведеност жена на деградативне психофизичке сфере живота. У том тренутку мајка и кћи симболишу колективну судбину српских жена, које су принуђене да трпе и подносе све врсте понашања својих мужева и очева.

Лазаревић у великој мери инсистира на том односу, те Мишина сестра, попут своје мајке Марице, пати, трпи, стрепи, страхује, подноси муке неизвесности око судбине целе породице јер се отац коцка и јер не мисли на паметне савете којима Марица настоји да „отрезни“ мужа. Све психичке драме ових двеју жена прелазе на површину њихових тела, због чега Миша исповеда: „Али опет нешто ми је било тако тешко гледајући моју мајку и сестру: чи-

сто постареле, бледе, тужне, озбиљне“ (Лазаревић 1986: 32). Сестра пати заједно са мајком, она је непрекидно поред ње и прва је од деце која мајци прискаче у помоћ када се она, у кобној ноћи, онесвести од бола и ужаса, када схвата да муж узима и последње новце како би удовољио својој коцкарској страсти.

Али, Мишина сестра можда не стрепи само због будућности своје породице. Мишина сестра можда стрепи и над својом будућношћу, јер помоћу своје мајке види да удата жена нема никаква права, да је присиљена да трпи мужевљеву тиранску самовољу, да јој муж може забранити и да говори и да јој можда и њен будући муж може запретити, исто као што је то учинио њен отац Митар њеној мајци Марици, да ће да их напусти ако се буде мешала у „његове послове“.

Како би се у културној свести ђака избалансирао однос између пишчеве идеологије (одузимање личности једној младој девојци) и превазилажења таквог модела мишљења (помоћу критичког испитивања сужене интелектуалне сфере младих девојка), пожељно је да наставници иницирају додатна тумачења лика Мишине сестре. При томе велику улогу игра могућност поистовећивања ђака оба пола са ликом те младе девојке. Питања попут: „Замислите да сте ви Мишина сестра, како бисте се осећали да сте на њеном месту? Да ли бисте пожелели да промените ситуацију и како? Шта би Мишина сестра могла да осећа према оцу, а шта према Миши, као млађем брату који јој издаје наредбе?“ не само да би подстакла децу на размишљање о некадашњим односима међу половима, већ би отворила и могућност разматрања степена промена међуродних породичних односа данас.

То је посебно важно јер је сам писац избегао нека важна питања. Шта је све Мишина сестра могла да осећа као девојчица посматрајући очев однос према мајци, и шта је све она могла да помисли трпећи

као млада девојка очево сулудо понашање, то читаоци не могу поуздано да знају, јер Лазаревић није писао о томе. Лазаревић је увелико изоставио психички свет мишљења и осећања Мишине сестре или, тачније, он их је игнорисао, подређујући се патријархалној норми стављања девојчица у други, небитан и безначајан план културне свести. И у једној другој причи, *Школска икона*, Лазаревић није одлучио да подробније опише психички свет девојчице Маре, попине кћерке, иако ће јој доделити једну од главних улога. И том приликом Лазаревић је ограничио портрет девојчице широко прихваћеним, патријархалним и стереотипним оквиром. И Мара је пасивна, послушна девојчица, која ретко и мало говори, а њено школовање писац је политизовао као бескорисно и погубно. Каква је прича могла бити написана да је Лазаревић за причу „Први пут с оцем на јутрење“ уместо сина изабрао кћери за приповедача, тј. приповедачицу, која исповеда породичну и личну драму из *свој сојсџвеној* угла, јер је, као њен брат, такође била сведокиња тих догађаја? Ово би могла бити тема за писмени састав ђака, који са четрнаест и петнаест година могу показати разумевање сложених породичних односа. У том смислу, састав на тему „Први џуј с оцем на јујрење – из џиачке гледишџија Мишине сесџре“ може додатно да допринесе ђачком интерпретативном превазилажењу Лазаревићеве једнозначне конструкције лика једне младе девојке.

Погледајмо сада како је Андрић обликовао ликове девојчица у збирци *У завади са светиом*. Од укупно седам прича у том избору само се у две приче нешто значајније појављују девојчице (*Кула*, *На обали*). У свим осталим причама доминира свет дечака и мушкараца, чији се животи приказују као оличење активизма: дечаци су ти који испитују свет око себе, они истражују и они уче школе. Врста мушкости која им је усађивана од раног детињства кулминира у причама у којима они туку другу децу

(посебно Јевреје, у причи *Деца*) или сами трпе батине (својих очева, у причи *Прозор*). Деци треба скренути пажњу да ова веза мушкости и насиља није случајна, већ да је конструисана друштвеноприхватљивим нормама, у којима се насилна мушкост проверава и вреднује мушким агресивним обредима, при чему се они уче неосетљивости према својој патњи и нарочито према патњи оног Другог (Бурдије 2001:7374). Пожељно је ђацима нагласити да се овим феноменом нису бавиле само феминистичке истраживачице, већ и еманциповани социолози културе, попут Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu).

У Андрићевој причи *Кула*, у односу на дечаке, девојчица је као семиосфера добила најмање простора, и то са најмањим значајем. Оног трена када је Смиљка, девојчица од „седам-осам“ година, запоставила свет породичне, друштвено наметнуте наредбе (да чува козе), и оног момента када се охрабрила да уђе у свет дечака (или тајног друштва које време проводи у старој кули, тј. у простору активирања стереотипно прихваћеног мушког света ратништва и херојства), аутор је „кажњава“. Током читања овог описа Смиљке ученице могу да трпе деградацију родног идентификовања, посебно ако су свесне могућег сложенијег уметничког описа женских ликова. Смиљкин лик је претежно сведен на физичке детаље. Андрић описује њено тело и одећу, не избегавајући клишетизирани еротске сугестије: „у отешњалој и избледелој хаљиници, при дну окрзаној“ (Андрић 2008: 24). При томе, тај опис крије и типичну судбину сазревања жене у сиромаштву (хаљина је тесна и избледела), али и почетак драматизације судбине женског сиромаштва, које прети да угрози кредибилитет њеног живота (хаљина је при дну *окрзана*). Попут лика Мишине сестре из Лазаревићеве приче, и Андрићев лик Смиљке је конструисан као нижи родни тип, те ни та девојчица не говори, нити се опире агресивном понашању дечака. Андрићева Смиљка једино уме да спусти по-

глед, или да потврди усвојен васпитни модел, који се из њене психе отелотворује у изненадно искрслном лику њене мајке.

Кулминација Андрићеве контроле друштвених правила достигнута је у тачки мајчиних грубих грдњи, иза којих дрхти нова стрепња. Сада то више није нецензурирана еротизована слика дечака који памти тесну хаљину девојчице, већ цензурирана стрепња мајке од тела своје кћерке, које је без надзора и контроле било изложено пред мноштвом старијих дечака. Осим тога, коментари Андрићевог приповедача не ограђују се директно од политике злостављања „Другог“ (девојчице Смиљке у причи *Кула*) и „Другачијег“ (јеврејске деце коју српска деца туку у причи *Деца*). У причи *Кула* приповедачев отпор и неслагање се колебају. У овим деловима текста мешају се страх и гађење, али и завист и дивљење према најстаријем и најснажнијем дечаку Ђорђију, који је према Смиљки први иступио, показујући свој мушки примат, или примењујући и потврђујући своју научену, насилно-освајачку улогу.

Друга Андрићева прича, *На обали*, у већем обиму представља девојчицу која је Смиљкин антипод. Само на први поглед овде имамо сасвим супротну тенденцију. Али почетне сугестије о другачијем лику девојчице убрзо су цензуриране и враћају искорак ауторске слободе натраг, у самоцензурисану сферу идеолошке норме, преносећи патријархални друштвени консензус у „књижевни“ (Ermarth 1983), којем се писац наклања.

Размотримо лик ове девојчице. Роза је „ћерка хајдук“ (Андрић 2008: 62), она се одмалена слободно и неконтролисано кретала у мушком друштву, тј. међу дечацима, и што је за малу средину још неприхватљивије, међу ромском децом. Чини се да је оволико слободе за једно женско дете Андрићу било лакше и прихватљивије да генерише из *ипроситруко специфичног* Розиног порекла. Са једне стране, она је најпре национално означена као „Другачија“,

јер не припада српском пореклу. Роза је по оцу Чехиња, а по мајци Румунка. Можда још значајније, Роза је и буквално и фигуративно дете ван норме: она је „ванбрачно“ или „незаконито“ дете. У сва три нивоа значења, Роза је дете које прелази оквире српског закона и културне норме: по свом националном пореклу, породичном статусу и друштвеном понашању.

Андрић додатно интензивира негативно означавање женских ликова у овој причи тиме што карактер Розе према сличности везује за њену мајку. Роза је отелотворење мајчине страсти, њене ванбрачне авантуре, или, још прецизније, њене неконтролисане сексуалне енергије. Тако генерисана конструкција Розе као несвакидашње девојчице мање је потврда Андрићевог аутентичног креирања женске слободе, а више алиби за рециклирање стереотипно суженог књижевног портрета женског лика. На тај начин Роза постаје само аномалична копија или дупликат своје мајке и њене судбине. Или поновљено патријархално тј. негативно виђење управо оне жене која треба да је страна (туђа, или српској култури туђинка), јер је слободна на ма који начин. Слична идеолошка виђења странкиња или жена другог националног порекла пре Андрића примењивали су и други српски класици, попут Лазаревића (*Швабица, Већар*), али и Стевана Сремца, баш у оним делима која су такође заступљена у школској настави (*Пој Тица и њој Сица, Зона Замфирова*).

Потребно је приметити још једну типичну стратегију мушких писаца за деградацију женских ликова. И у случају портретисања Розе, као и код Смиљке, Андрић игнорише интелектуалне капацитете ових девојчица које је на почетку приче сам наговестио. Све интензивније, његови описи прелазе на Розино тело и њене физичке акције, на силу и насиље које је преузела из мушког модела понашања како би од њих самих била прихваћена, да би потом највише пажње Андрић поклатио опису ње-

ног првог пољупца и потом суновратио њен портрет у тријумф нагона, иницијално преузетих од њене мајке. Иако је Андрић Розу на почетак приче увео као „оштроумну“ (63), он ће брзо одустати од активирања те изразито интелектуалне особине. Андрић ће радије описивати Розине подсвесне слутње, удаљујући њене интелектуалне капацитете из сфере рационалног и критичког разматрања све драматичнијих сукоба између њених родитеља. Тиме Розина оштроумност остаје ограничена и заточена тек у слутње, или у стереотипно „женску“ интуитивну границу интелектуалности.

Постоји једна мисао у причи *На обали* где патријархално, мизогино обележавање жене пробија на површину, иако је уплетено у другачије поделе родних слобода. Пошто читаоцу скрене пажњу на алкохолизам Розиног очуха, Андрић додаје: „Али ракија мора да проговори било где и било кад, и као неваљала жена свети се оном који хоће да у њој ужива тајно, а трајно и обилно“ (Андрић 2008: 64). Зашто Андрић с једне стране неваљалство приписује жени која не жели да је мушкарчев предмет неометаног сексуалног искориштавања, а с друге стране, када је реч о женама које се не свете због своје сексуалне слободе, саме трпе осуду друштва, и то кроз речи мушког приповедача и писца? Наставници у школи треба да започну дискусију о овом проблему и објашњавају проблеме родно конструисаних модела.

Да би се подстакло размишљање о овим проблемима, деци је током обраде ових наставних јединица потребно скренути пажњу на овакве рестриктивне приступе. Јер ти рестриктивни приступи долазе управо од Лазаревића, или оног писца кога историчари српске књижевности истичу као оног ко је први пребацио радњу „у унутарњи свијет јунака“ (Иванић 1996: 85; Иванић 2007: 184) и био „зачетник психолошке струје нашег реализма“ (Деретић 2004: 831). Како саме ученице као младе девојке не

би усвојиле стереотип женског лика (пасивна, нема, склона трпљењу и мирењу са судбином) који без критичког одмака могу претпоставити као норматив, потребно им је указати да је у време Лазаревићевог књижевног стваралаштва у српској култури било примера много другачијег представљања девојчица и младих девојака. У прози Драге Гавриловић, на пример, то су ликови слободоумних девојчица које израстају у непоткупљиве интелектуалке и уметнице. Са друге стране, Андрић ствара у XX веку, када очекујемо преокрет са патријархалног на модеран културни код наших писаца, класика. Примери из Андрићеве збирке прича за децу ипак потврђују да је стратегија његовог креирања ликова девојчица остала наклоњена патријархалној норми, а не слободоумнијем и еманципованијем превладавању овог ригидног модела.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво (2008). *У завади са светиом*, прир. Миливој Ненин, Београд, Завод за уџбенике.
- Бурдије, Пјер (2003). *Правила уметности. Генеза и структура поља књижевности*. Нови Сад, Светови.
- Бурдије, Пјер (2001). *Владавина мушкарца*, Подгорица, ЦИД.
- Деретић, Јован (2004. [1983]). *Историја српске књижевности*, Београд, Просвета,
- Ђурић, Ђорђе и Павловић, Момчило (2001). *Историја, уџбеник за осми разред основне школе*, Београд, Завод за уџбенике.
- Иванић, Душан (1996). *Српски реализам*, Нови Сад, Матица српска.
- Иванић, Душан (2007). „Приповијетка“ у: Иванић, Душан и Вукићевић, Драгана. *Ка њојници српског реализма*, Београд, Завод за уџбенике, 177–193.

- Лазаревић, К. Лаза (1986). *Целокућина дела*, свеска 1, прир. Владан Недић и Бранимир Живојиновић, Београд, САНУ.
- Ellman, Mary (1968). *Thinking About Women*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Ermarth, Elisabeth (1983). „Fictional Consensus and Female Causalities”: *The Representation of Women in Fiction*, ed. by Carolyn Heilbrun & Margaret R. Higonnet, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 119.
- Frederic, Jameson (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca/ New York, Cornell University Press.
- Gilbert, M. Sandra & Gubar, Susan (2000 [1979]). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press.
- Guillory, John (1994. [1993]). *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Sen, Amartya (2006). *Identity and Violence: The Illusion of Destiny*, New York/London, W.W. Norton & Company.
- Tomić, Svetlana. „Draga Gavrilović (1854–1917), the First Serbian Female Novelist: the Old and New Interpretations”: *Forgotten Serbian Thinkers – Current Relevance, Serbian Studies*, Vol. 22, No. 2, 2008, 167–187.
- Warhol, R. Robyn & Herndl Price, Diane (1997). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.

Svetlana TOMIĆ

STORIES BY SERBIAN CLASSICS
LAZA K. LAZAREVIĆ AND IVO ANDRIĆ:
TWO EXAMPLES OF PATRIARCHAL-STEREOTYPICAL
CONSTRUCTING OF GIRLS' CHARACTERS

Summary

This paper analyzes the ways of representation of literary characters of young girls in the works of the Serbian classics, Laza K. Lazarević (19th century) and Ivo Andrić (20th century), which are used in elementary and high school courses on Serbian literature. The author applied feminist methods of the critique of patriarchal construction of gender in society, sociological critiques of the art, and some of the new identity theories. The results reveal that both classics had presented stereotyped characters of young girls, as passive, with limited intellectual capacities. Their characters of young girls are not a part of liberal overcoming the patriarchal norm, which one may expect from classics as the intellectual representatives of cultural canon, but rather a confirmation of their acceptance of stereotyped norms. The author suggests several different incentive strategies for students, which teachers may use as the interpretative and critical counter balance to the ideological construction of female identities.

Key words: gender perspective, feminist critique, literary characters of young girls, canon, cultural capital, identity, violence, interpretation



Тијана ТРОПИН
Институт за књижевност и уметност,
Београд
Република Србија

МАЈКЕ ОД ПАПИРА (ПРИНЦ ОД ПАПИРА И ПРОБЛЕМАТИЧНЕ МАЈКЕ У НАЈНОВИЈОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ)

САЖЕТАК: Српска књижевност за децу сразмерно ретко се бавила прељубом родитеља, неуспелим браковима или разводом као централним мотивом. Особито је прељуба мајке спадала у табу теме које су аутори ретко обрађивали, па и онда чешће у текстовима намењеним адолесцентској публици. Иако *Принц од њаишра* Владиславе Војновић представља новину на том плану, а ауторка се поиграва са наслеђеним књижевним и идеолошким стереотипима, у крајњој линији остаје упитно колики је помак успела да оствари. У овом тексту покушаћу да роман *Принц од њаишра* сместим у шири контекст, уз позивање на друге ауторе који су се бавили овим или сличним мотивима (од Лазе Лазаревића до Јасминке Петровић).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Владислава Војновић, *Принц од њаишра*, родне улоге у књижевности за децу, религија у књижевности за децу, постмодерна књижевност за децу

* Овај рад је написан у оквиру пројекта 178008 „Српска књижевност у европском културном простору”, на Институту за књижевност и уметност, Београд, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

И филм и роман *Принц од њаишра* дочекани су са великим одобравањем од стране публике и критике. Свакако, филм је привукао већу пажњу, будући да је једна од два филмска остварења намењена деци која су се после дуже паузе скоро истовремено појавила на домаћој сцени: други је *Аџи и Ема* Милутина Петровића. Међутим, и роман је доживео признање од стране критике (награда „Раде Обреновић“ за најбољи дечји роман у 2008. години).

За разлику од Аџија и Еме, а посебно од књижевног предлошка Игора Коларова са којим га везује непосредна интертекстуална веза, *Принц од њаишра* поседује класичан наративни замах и функционише као самостална, заокружена прича на трагу детективских романа за децу Ериха Кестнера. Јунакиња, деветогодишња Јулија, суочава се са више проблема истовремено: као прво, после ненајављене селидбе, у старом стану је остала сакривена њена икона Богородице; као друго, њени родитељи доспевају у невољу будући да је она неуспешном и симпатичном лопову дала неке родитељске ствари – поклоњени предмети су, наиме, мињџуше које је мајка добила од љубавника и британски пасош који отац има јер ради за тајну полицију. До краја романа Јулија ће са успехом решити све проблеме, а уз то и довести до поновног зближавања родитеља. У томе ће јој помоћи не само Аџи и Ема, већ и поменута икона.

Принц од њаишра занимљив је на више нивоа; са формалне стране, иза традиционалног приповедања у првом лицу крије се постмодерна поетика која не преза од тога да децучитаоце суочи са интертекстуалним везама и поиграва се различитим нивоима фикционалности. Надовезујући се на традицију игре која је код нас чешћа у поезији и експерименталној прози него у приповедним делима, овај роман се ослања на развијене постмодернистичке приповедне стратегије – интертекстуалност, цитатност, преплитање литерарне и ванлитерарне стварности – прекид естетске илузије (в. Nining, 312). Тематски, он

живим, колоквијално стилизованим језиком уобличава препознатљиву, благо хумористичку варијацију детективског заплета.

Међутим, у контексту овог рада свакако је најзначајнији лик мајке, будући да напетост између експлицитних и имплицитних идеолошких ставова које текст заступа најјасније долази до изражаја у литерарном третману ликова родитеља. Иако се на први поглед уочава изражен феминистички став ауторке (који повремено склизне и у дидактику)¹, а женски ликови су скоро без изузетка јаки, самостални и делатни, од Јулије, преко њене мајке до Еме, на наративном нивоу се у исто време изнова успоставља и потврђује систем патријархалних вредности, пре свега преко врло упадљиве и више пута наглашаване Јулијине религиозности.

Наиме, став нараторке у први план издваја мајку и њену ванбрачну везу као узрок тешкоћа. Иако је јасно да очева професија (обавештајна служба) такође изазива проблеме, мотивација девојчице првенствено се повезује са мајком. На сличан начин као у књизи *35 калорија без шећера* Јасминке Петровић, која се појавила исте 2008. године и такође поставља у средиште пажње однос између хладне, запослене мајке и занемареног детета, мајка је овде та која – било то оправдано или не – носи сву одговорност за неуспех брака и невоље у које дете због тога запада; она је одговорна и уместо оца – у обе књиге отац је углавном одсутан. Владислава Војновић очев подређени положај додатно наглашава опаскама јунакиње: „Мама дефинитивно капи-

¹ У том погледу карактеристичан је увод аутобиографске белешке о аутору: „Писац ове књиге је женско. Али у време кад је настала реч писац, жене се нису тиме бавиле, па не постоји стара реч за жену која пише. Отприлике исто као што за реч која означава особу која иде у школу – ђак – не постоји стара реч која би означавала женског ђака, јер девојчице у та стара времена, напосто, нису ишле у школе. Нова реч „писатељица“ звучи отприлике исто као што би звучало „ђакиња“! али, нема ту помоћи – морамо да се навикнемо да користимо оно што имамо. Дакле, идемо из почетка!“ (Војновић, 161, „О писцу“)

ра боље од тате и с њом није лако изаћи на крај“ (Војновић, 17), каже Јулија још на почетку романа. Лик мајке је знатно детаљније разрађен и својом комплексношћу, па и противречним спојем позитивних и негативних особина, одскаче од традиционалног приказивања мајке. Будући да мајка у *Принцу* није стожер традиционалне породице нити подршка оцу, долази до тражења сличног ослонаца са стране: било да је у питању кућна помоћница (која уместо мајке девојчицу упућује у постојање менструације), Ема (она функционише као класична менторска, свезнајућа фигура и помаже јунакињи да испуни задатак) или Богородица сама, као традиционална симболичка фигура мајке која изнова добија на значају.

Важно је приметити да – за разлику од старије прозе намењене деци у којој се појављују наглашени верски мотиви – код Војновићеве родитељи и породица не подстичу дечју религиозност, напротив. Јулијину склоност православљу родитељи посматрају са јаком дозом подозривости, и то се имплицитно одређује као њихова мана. Истовремено се дететова наклоност вери помера из сфере званично прихваћеног учења (па и школског предмета) у сферу приватног, тајног, чак недозвољеног, постаје начин да се потврди сопствена личност као самостална и одвојена од родитеља, чиме се скоро аутоматски изазива наклоност читалаца.

Везаност девојчице за икону као предмет, односно њено изједначавање са самом Богородицом, овде помало анахроно подсећа на Лазу Лазаревића, односно његове приповетке *Први њуџ с оцем на јуџирије* и, у мањој мери, *Школску икону*. У *Школској икони*, икона као предмет који се мора изнети из запаљене школе симболизује надмоћ религије и патријархалне етике над науком и формалним образовањем. Дечакприповедач из *Јуџирије* повезује очево преображење и морално васкрснуће са породичном молитвом пред иконом, бар колико и са мајчиним благотворним утицајем (Лазаревић 144). Код

Лазаревића, као и код Владиславе Војновић, средишња улога мајке у породици је тако незамењива да се отац неминовно повлачи у други план, као слабији и мање битан актер – али стога на мајку пада сва морална одговорност за одржање „куће“, односно породице и имања. Овакво тумачење породичних родних улога у складу је са наглашеном традиционалном религиозношћу коју Лазаревић заступа, али је неочекивано за ауторку *Принца од пајира*, те се објашњење може потражити на другој страни.

Наиме, мајка је код Лазаревића увек носилац важећих моралних вредности који их изнова потврђује у случају потребе, од *Јулирења* до *Швабице*, а Владислава Војновић ту улогу преноси на ћерку, док мајка постаје заблудели члан породице који се мора вратити на прави пут, заједно са оцем. Може се са поуздањем рећи да се родитељи попут Јулијиних до сада нису појављивали у нашој књижевности за децу – а то у мањој мери важи за оца, чије тајно занимање представља претњу опстанку породице (и имплицитно је означено као опасно и неетичко), а у знатно већој за Јулијину мајку и њену улогу у заплету, то јест за чињеницу да одржава ванбрачну везу.

Лако је претпоставити зашто је тема прељубништва у српској књижевности за децу углавном изостављана, прећуткивана и заобилажена. Најпре, код нас је малтене недодирљива тема родитељске сексуалности или родитељског неморала, нарочито када су у питању мајке. Може се десити, рецимо, да је отац нерадник, да пије или да физички злоставља децу, али лик мајке представљен на такав начин такорећи не може да се нађе. Тек у литератури за адолесценте може се наићи на стидљиве обраде оваквих мотива. Па и тада, негативна одређења мајке пре ће се задржати, рецимо, на претераној посвећености каријери због које се занемарују деца; такве личности карактеристичне су за тзв. „проблемску прозу“, која је изванредан спон доживела седам-

десетих година прошлог века, што је још изразитије у другим националним дечјим књижевностима². Код нас, у најновије време, *35 калорија без шећера* због нескривених педагошко-дидактичких интенција (текст се бави проблемом анорексије код младих) отворено потврђује и наглашава овај шаблон.³

Са друге стране, мотив родитеља који крши најустаљеније норме брачног морала и распад породице који из тога проистиче, или који је до тога довео – заправо је прерогатив дидактичне књижевности за децу, а теже се налази у књижевним делима намењеним „пукој забави“. Специфичан развој српске прозе за децу је, међутим, довео до тога да се уметнички текстови малтене све до распада Југославије пре баве искуством Другог светског рата него савременим дечјим проблемима⁴. Изузеци су почели да се јављају тек касно, што је симптоматично за чест став да децу треба „штитити“ од књижевног приказивања неких аспеката живота. Стога је мрачна страна стварности у књижевност за децу често улазила тек филтрирана, и поред прокламоване етике реализма. Као редак пример отвореног суо-

² „Мајке су до коректуре од стране покрета еманципације скоро искључиво домаћице и средишња сунца породице: пуне љубави и разумевања, стрпљиве, побожне и ведре. (...) Идеализована слика мајке се енергично демантира у антиауторитарној књижевности за децу. Млађи аутори покушавају да се приближе стварности преоптерећених жена сликама нервозних мајки које грде. (...) Жена, која је раније морала бити топло срце породице, у таквим књигама неретко је постала корен свега зла, као и у свакодневном психолошком дискурсу“ (Матенклот, 378). Сви преводи у овом раду су моји.

³ Хладна каријеристкиња је неуспешна мајка у поређењу са срдачном, дебелим домаћицом: Тара, ћерка запослене жене, несигурна је и анорексична, док су деца домаћице уравнотежена, интегрисана у окружење и успешна. Иако текст не осуђује експлицитно мајку анорексичне девојчице, јасно је да је Тарину болест проузроковало мајчино понашање и распад брака. Пошто је муж и физички одсутан (на раду у иностранству), терет и одговорност подизања детета падају на жену, што се може препознати као савремена варијанта патријархалне шеме печалбарске породице.

⁴ Видети Георгијевски, 122–130.

чавања са тешкоћама које могу доживети деца разведених родитеља можемо навести роман Мирјане Стефановић *Штита да ради ова фотија*, који усред апсурдне фантастике смешта једно врло реалистично поглавље.⁵ Вреди поменути и Владу Стојиљковића, који се у својим песмама дотицао мотива ванбрачне везе родитеља (*Блок 39*). Чак и осамдесетих година се проблем брака, прељубе или развода у домаћој дејој књижевности третирао крајње стидљиво. Ни тада није прихваћен савет Ериха Кестнера који датира још из 1949. године:

[...] реците му да ја кажем како на свету има врло много разведених родитеља и да има још више деце која због тога пате. А да има врло много друге деце која пате што им се родитељи нису развели! И кад се од деце захтева да пате због оваквих прилика, онда је сувише непажљиво и погрешно, да се с њима о томе не говори, на разуман и разумљив начин! (Кестнер, 56)

Занимљиво је упоредити овакве наративе са низом страних дела у којима породица одлично функционише и кад је нестандартна (само један родитељ), од Вилијема Саројана (*Мама, волим ње и Тајта, ти си луд*) до Цацикија и кеве Мони Нилсон-Бренстрем. У српској дејој књижевности и даље је једини допустиви разлог за „крњу“ породицу смрт једног од родитеља, никако развод који је углавном резервисан за адолесцентску литературу, а и ту се све до данас коментарише са неодобравањем. *Гласам за љубав* Гроздане Олујић је један рани пример, специфичан по томе што уопште приказује нове породице разведених родитеља, што је већ изузетно за време објављивања (1963), али приповедач, односно син из неуспелог брака, обе нове породице

⁵ На само неколико страна приказани су, ефикасно и огољено, љубомора старијег детета на млађе, траума због губитка млађег брата и распад родитељског брака, као и неуспех родитеља да остваре присан однос са сопственим дететом после развода и распада традиционалне породице; нажалост, ова епизода је прилично усамљена у књижевности за децу тога периода.

види као неуспешне. Чак и у делима објављеним током последњих десетак година и даље се задржава критички став према разводу – релативно недавни пример пружа *Београдска принцеза* Драгана Лакићевића из 2003. године – а треба запазити да сву одговорност за развод у наведеним делима сноси отац. То се свакако може повезати са већ поменутом идеализацијом лика мајке, која иде укорак са његовим десексуализовањем.

Уз овакво књижевно наслеђе, није необично што Владислава Војновић користи постмодерне наративне стратегије како би потенцијално бризантној теми одузела озбиљност и омогућила њено појављивање у прози намењеној деци. Тако се, рецимо, ауторка експлицитно позива на типичну приповедну ситуацију у којој прељубница бива кажњена смрћу детета, како би истовремено субвертирала и легитимисала употребу овог клишеа.

А мама као да није мама, ћути као заливена. У тој одвратној тишини прича само она наранџаста са телевизора. Осим наранџасте косе, има и наранџасте хулахопке.

... једна од конвенција мелодраме у XIX веку била је да кад жена превари мужа – умре јој дете...! – каже наранџаста и ућути јер јој је то страшно.

И мени је страшно. Гледам у наранџасту, али она нестаје и појављује се приказ у којем се нека жена у сукњи до земље нагиње изнад малог мртвачког сандука и плаче. Све је црно-бело, па је још страшније.

Мама дохвати даљински и бесно угаси телевизор.

Такво поигравање и субверзија уклапају се са другим постмодерним елементима, какви су увођење реално постојећих особа у фикционални свет (писац Игор Коларов и уметница Катарина Стојић, која је и илустровала роман). Међутим, могло би се тврдити да употреба овог добро познатог мотива⁶ у Прин-

⁶ Дете које мири родитеље присутно је у многим текстовима од краја осамнаестог века па до данас, а до кризе и помирења повремено доводи његова болест или чак смрт. Често је у пи-

цу није суштински измењена – Јулијина болест свакако игра значајну улогу приликом измирења родитеља. Надаље, Ема на Јулијино питање објашњава зашто „кад жена превари мужа“ дете умире:

Па зато што се жена толико бави лагањем мужа, а некад и лагањем љубавника, да више не зна коме је шта рекла и онда мора само о томе да мисли, па заборави да нахрани дете, заборави да га топло обуче, заборави га, нпр. напред пута где иду аутомобили, и – ето!

(...) Види, то је као с мачићима. Ако мачка крене да се јури с мачорима док су мачићи мали, они могу да угну. Ако се јури кад су мачићи већ велики – онда ником ништа! (Војновић, 118)

Емина рационализација представља – иако поједностављен – покушај да се клише образложи реалистички, у психолошком кључу, и да се тиме са нивоа литерарног клишеа издигне до животне истине. Субверзивна није садржина исказа, већ само његова депатетизована форма. Неконтролисана женска сексуалност се, дакле, и даље приказује као потенцијално опасна за опстанак породице, упркос томе што је њен носилац, мајка, експлицитно одређена као позитиван лик, и што овде нема речи о неморалности њених поступака.⁷

Према томе, ово дело не може се недвосмислено означити као феминистичко или субверзивно у односу на патријархалне вредности, напротив, оно их

тању добро познат мотив „анђеоске деце“, исувише нежне и племените за овај свет, о чему пише нпр. Емер О’Саливен у свом тексту *Танатос и Ерос: приказивање умируће деце у књижевности XIX века*. Од писаца за децу који су до данас остали популарни, Едмондо де Амичис у класику *Срце* има више таквих прича о деци која искупљују родитеље, у складу са сентименталношћу бидермајера, док је приповетка Радјарда Киплинга *Његово величанство краљ* по елементима заплета сродна *Принцу од иаишра* (дечак краде накит који је мајка добила од љубавника, а родитељи се мире над његовом болесничком постељом).

⁷ „Промена репрезентационог нивоа приче, тврди Крени-Френсис, није довољна да преобрази жанровске конвенције које кодирају патријархални дискурс.“ (Crew, 87).

изнова потврђује. Другачије читање било би отежано и тиме што ауторка користи натприродне елементе, који овде имају јасну хришћанско-религиозну конотацију (икона Богородице „помаже“ Јулији, а бескућник који се повезује са хришћанским мотивом хлеба и вина спасава је од полицајца). Спајање ових тематских елемената са реалистично-хумористичном интонацијом приповедања из дечје перспективе доводи до одређене наративне напетости, као и нелагодности код читаоца. На сличан начин, нелагоду изазивају епизоде у којима јунакиња размишља о одсуству религиозности код својих родитеља и повезује је са њиховим животним тешкоћама, или, у најдрастичнијем случају, спор са мајком због часова веронауке:

– Исписаћу те с веронауке! – наставља мама са „никад више“ и „даћу све играчке сиромашнима“.

– Онда ћу да идем на грађанско, па ћу, кад порастем, да се удам за девојку! Џони каже да им је наставница грађанског рекла да то може... (Војновић, 27)

Стварање низа у коме, по „наивној“ дечјој логици, исписивање са веронауке води ка промени сексуалне оријентације, требало би да постигне комички ефекат, али он изостаје кад схватимо да јунакиња мајци прети да ће се „удати за девојку“, чиме се „нестандардно“ сексуално усмерење јасно дефинише као непожељно и лоше, и уз то тумачи као последица недовољно формираног верског идентитета.

Са друге стране, дискретније коришћење хришћанске симболике доводи до уметнички много успешнијих резултата: тако отац посао у полицији замењује радом у пекари, што не само да има општељудски, присни карактер неопходног физичког рада, већ се непосредно повезује са хлебом, који је у роману мотив са јаким хришћанском конотацијом. Исто тако, мајка прекида ванбрачну везу док меси кифлице заједно са ћерком, преузимајући и на тој равни традиционалну родну улогу која јој припада;

изузетно је значајно да у том тренутку девојчица показује и своје ново умеће – читање. У целовитој и стабилној породици нема места дечјој дислексији. Ипак, симболички је значајно што се мајка не налази у позицији хранитељке, напротив, Јулија је та која већ приликом првог сусрета даје своју храну сликару Николи – да би се то поновило и на крају романа.

Принц од ђаиџира тако се може тумачити као ревалоризација класичне патријархалне породице, иако са новим акцентима и у модерном наративном руху. Међутим, не треба сметнути са ума да књижевност за децу „може субвертовати сопствену опресивну функцију, будући да може описати ситуације у којима се утврђене структуре моћи доводе у питање, а да нису нужно и изокренуте“ (Николајева, 9). У том светлу, може се рећи, најпре, да Владислава Војновић у овом тексту намењеном деци балансира између две једнако присутне идеологије; декларативно заступа вредности феминизма и постфеминизма, а истовремено афирмише традиционалне патријархалне вредности, што доводи текст у нестабилну, двосмислену позицију, будући да се може тврдити како се сигнали ова два става међусобно субвертују. Надаље бисмо могли тврдити и да је оваква двострукост ставова разумљива, а донекле и очекивана када се узме у обзир место које *Принц од ђаиџира* заузима у савременој српској књижевности за децу: избором теме и неуобичајеним профилисањем мајчиног лика он уноси смеле мотивске новине, феминистички обојене, којима је неопходно створити идеолошку противтежу како би текст био прихватљив широј, традиционално оријентисаној публици, било да су у питању деца или одрасли; та потреба на наративном плану води до преузимања различитих старијих приповедних образаца, а пре свега стереотипног срећног краја – дете се, заједно са родитељима, враћа провереном моделу целовите породице. Остаје да се види у ком ће се сме-

ру мењати будући текстови за децу ове талентоване списатељице, али и нада да ће већ *Принц од ђаиџира* допринети промени атмосфере у савременој дечјој прози и учинити је пријемчивијом за другачије и нове приповести.

ЛИТЕРАТУРА

- Војновић, Владислава (2008). *Принц од ђаиџира*, Београд, Народна књига – Алфа.
- Кестнер, Ерих (1958). *Близнакиње*, Београд, Космос.
- Петровић, Јасминка (2008). *35 калорија без шећера*, Београд, Одисеја.
- Стојиљковић, Влада (1979). *Блок 39*, Београд, БИГЗ.
- Стефановић, Мирјана (1979). *Шта да ради ова фотиа?*, Београд, Нолит.
- Лазаревић, Лаза (1985). *Сабрана дела*, књ. 1, *Приповешке*. Шабац, Глас Подриња.
- Георгијевски, Христо (2005). *Роман у српској књижевности за децу и младе*, Нови Сад, Змајеве дечје игре.
- Spinning New Tales from Traditional Texts: Donna Jo Napoli and the Rewriting of Fairy Tale. Crew, Hilary S. *Children's Literature in Education*, Vol. 33, No. 2, June 2002.
- Zauberkreide (1994). *Kinderliteratur seit 1945*. Frankfurt am Main, Mattenklott, Gundel, Fischer.
- Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers. Nikolajeva, Maria Routledge, New York, 2010.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Ur. Nünning, Ansgar. J. B. Metzler; Stuttgart, Weimar, 2008
- O'Sullivan, Emer. "Thanatos und Eros: Die Darstellung sterbender Kinder in der Literatur des 19. Jahrhunderts". U: *Kinder-und Jugendliteraturfor-*

schung 1990/2000. Ur. Hans-Heino Ewers. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.

UDC 821.131.1–31.09 Moccia F.

Tijana TROPIN

PAPER MOTHERS (*THE PAPER PRINCE AND PROBLEM MOTHERS IN RECENT SERBIAN CHILDREN'S LITERATURE*)

Summery

Serbian children's literature relatively rarely deals with adulterous parents, failed marriages or divorce as central motifs. Mother's adultery was particularly treated as a taboo and seldom described, mostly reserved for young adult literature. Although Vladislava Vojnović's *Princ od papira* (*The Paper Prince*) represents a novelty on that level, and the author plays with inherited literary and ideological stereotypes, her end result remains questionable. Despite her postmodern sensibility, parallels with older Serbian writers, such as Laza Lazarević, evince an unexpectedly strong conformity with the patriarchal ideology. Within the context of contemporary Serbian literature for children, however, this is not truly surprising. Vojnović's chosen narrative voice also strongly supports traditional Orthodox religion, which clashes with the overtly feminist representation of the mother; it can be claimed that these two stances subvert each other, leading to an unstable text with marked ideological tension, reflecting the tensions present in contemporary Serbian society.

Key words: Vladislava Vojnović, *The Paper Prince*, gender roles in children's literature, religion in children's literature, postmodern children's literature

◆ Наташа КЉАЈИЋ
ОШ „Борислав Пекић“,
Нови Београд
Република Србија

ТРИ МЕТРА ИЗНАД НЕБА – КУЛТ БИТАНГЕ И ПРИНЦЕЗЕ

САЖЕТАК: У овом тексту бавићемо се феноменом популарности тинејџерског романа *Три метра изнад неба* Федерика Моће и разложимо зашто један урбани љубавни роман постаје култно штиво данас. Који токови у омладинској књижевности су му тематски сродни, а која дела темом и временом настанка блиска? Зашто је Баби протип принцезе, а зашто Степ бунтовник? Зашто, уз елементе љубавног романа, дело говори о „животу на граници“ и чиме привлачи женску, а чиме мушку читалачку публику међу тинејџерима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Три метра изнад неба*, Федерико Моћа, љубавни роман, тинејџери, одрастање, бајкери, битанга, принцеза, чик-лит, Николо Аманити

Статус култне књиге

Када се појавила 1992. године у Италији као првенац до тада анонимног писца и као издање по пате издавача, роман *Три метра изнад неба* Федерика Моће је међу римским гимназијалцима кружио као тајно, неретко руком преписивано, готово проскрибовано штиво. Јер, све што кружи под велом тајне или забране делује као узбудљиво, замамно, бунтовно. Данас је тај роман, поред две екранизације

(поетична италијанска из 2004. и неуспелија шпанска, која се упркос томе, више држала оригинала) најпродаванији роман за младе у Србији у протеклих годину-две, са неугашеном жељом мојих садашњих седмака и осмака да се уврсти у списак лектире. То тешко да ће бити изводљиво, прво због оштрог и грубог вокабулара, на ивици ексцесивног, несређене – прво развучене, а потом и „набијене“ композиције једног литерарног првенца, а етикета дела као лаког, површног тинејџерског љубића са тривијалним насловом довољна је да се књизи не да слобода коју онедавно има Селинџеров *Ловац у жићу*. Ипак, то је најчитанија омладинска књига, хтели ми то или не. Љубић који читају подједнако и девојчице и дечаки, и они који читају, и они који ништа не читају. Па чиме ли је овај површни љубић вешто опчарао младе? Стекао статус култне генерацијске књиге? Зашто мами подједнако и дечаке и девојчице?

**Три мейџра изнад неба међу другим
тинејџерским бестселерима данас
Литерарни претходници**

У нашој средини овај роман се појавио доцније, 2004. године, паралелно са три тока популарног бестселера за децу и промењеном социоекономском позадином „привидне благодети“ у којој је постао препознатљив. Шта се у последњих десетак година преводило и бивало популарно међу српским тинејџерима?

Поменимо експанзију тинејџерског чик-лита који се последњих десетак година окреће савременој, самосвесној, трендсетерској девојчици, подмлађеној пројекцији купохличарских хероина Кендас Бушнел и Софи Кинселе. Најбољи пример за то је серијал романа америчке списатељице Мег Кебот о девојчици Мији, модерној принцези плаве крви која

одступа од традиције и живи слободним животом велеграда. Навешћемо само неке наслове: *Принцезин дневник*, *Принцеза под рефлекторима*, *Принцеза се забавља* и *Принцезин дар*. Женско писмо се успешно спустило у литературу за тинејџерке, које ни до тада нису избегавале ту врсту књижевности, истина у тривијалној литератури за одрасле, на граници искуства када себе осећају ни као децу ни као одрасле, а још увек немају изграђен литерарни укус нити стрпљење за озбиљније штиво. За њима следе тинејџерске „књиге за самопомоћ“, односно духовито писани приручници о одрастању и сналажењу у породици, друштву и школи (серијал Кетрин Лем, *Ујомоћ, моја породица ме излуђује*, *Ујомоћ, упустиће ме одавде*, *Животи према Алекси*), који су педагошки оснажили дете на аутономнији, слободнији однос према ауторитету, било родитељском или наставничком, са праксом америчке средине и типичне „државне школе“. Овај тип штива, премда потпуно неутралан, у читалачкој пракси се укоренио се међу женском читалачком популацијом и препознао као забавна литерарна примена часова грађанског васпитања или састанака ђачког парламента.

У креирању Моћиног протагонисте Степа пресудни ће ипак бити савремени трендови у италијанској књижевности за младе, који потенцирају дисфункционалности савремене породице, изложеност детета (претежно дечака) психофизичком насиљу, отвореном третирању социјалне изолације као виду школског малтретирања, склоност усамљености, депресији, повређивању других и самоповређивању, отвореност ка конзумацији опијата, припадности насилним друштвеним групама, крах школског система који не уме или неће да каналише изгред, окупљање младих у ризичне друштвене групе, егоизам и неретко социопатија младих која је донекле бунтовништво без разлога, а најчешће логична последица трауме. Поменућемо као најизразитије Николу Амантију (*Долазим ја тебе и водим те са собом*,

Ја и ти и *Како Бог зајоведа*) и Паола Ђордана (*Усамљености простих бројева*). Аманити је познат по слици савременог дечака изопштеника који узалуд покушава да одржи свој фиктивни свет не успевајући или не желећи да се повиније мноштву. Пјетро Морони (*Долазим по тебе и водим те са собом*), пореклом из урушене радничке средине, покушава да одржи курс доброг, мирног и скромног детета, оданог другарици Ерики, девојчици из имовински сређене средине, локално друштво му неће дати мира и даха, вребајући га, све док га ноћни препад и демолирање школе не одведу у сасвим другом правцу – у васпитно-поправну установу. Кристијано, јунак романа *Како Бог зајоведа*, клицу насиља такође вуче из куће, живећи са озлојеђеним алтернативним оцем, жртвом транзиционе неправде, склоном алкохолу, употреби ватреног оружја и насиљу над животињама и сином. Зла коб и пркос оцу не могу се прикрити ћутњом, Кристијано прелази границу закона и себе трајно обележава пљачком банкомата. Степу ће ипак бити најближи Лоренцо, дванаестогодишњи дечак из кратког романа *Ја и ти*, дечак из богате породице који упркос свим благодетима не добија позив од друштва за одлазак на скијање, али тај наводни зимски пут користи као лажни мотив пред родитељима да се осами у подруму сопствене зграде уз *Рајсове звезда*, стрипове, компјутерске игрице. Лоренцов кућни бол је свест о томе да је дете из другог брака и да његова старија сестра Оливија, занемарена од стране заједничког оца, пада у порок, што поменуто скривање претвара у мучно присуство сестриној хероинској кризи.

Моћа, за разлику од Аманитија, у реализму савремености ипак не иде до краја. Николо Аманити је натуралистички груб, нецензуриран, социјално неангажован. Читаве стране његових романа изазивају мучнину и неретко дојам претераности, мејнстрима нема, исувише је грубости који женски читач у том узрасту, па и доцније, тешко прихвата. Код Мо-

ће се успоставља компромис „мушке“ и „женске“ књиге који доноси успешан комерцијални ефекат, али и вага осетљиву границу чулних утисака коју сензибилни тинејџер/тинејџерка при читању може или жели да прими.

Код Паола Ђордана у *Усамљености простих бројева* тематизује се асоцијалност Матије, математичког генија који носи терет смрти инклузивне сестре близнакиње и Аличе, његове другарице из имућне породице, која постаје инвалид због очевог присиљавања на скијање у раној младости. Издвојеност из друштва, несигурности и чудноватост су оно што их спаја, а трауму решавају на самодеструктиван начин – Матија је склон самоповређивању, а Аличе тетоважу љубичице, неуспели доказ верности лажној другарици Виоли, такође покушава да уклони, рањавајући себе. Мотив немогуће љубави, сталног трагања и привлачења аутор повезује са паровима простих бројева, раздвојених само једним парним бројем, али ипак трајно раздвојеним. Мотив тетовирања као алтернативне културе потврђивања пронаћи ћемо и код Моће, као и немогућност да се два суштински блиска бића трајније споје. Матија и Аличе носе тешке душевне ране и не успевају да их социјално камуфлирају, они остају у домену чудне и никад прихваћене деце, за разлику од Бабија и Степа који су у својим круговима прихваћени и социјализовани.

Проблем детета из ушушкане средине корен вуче у Селинџеровом *Ловцу у жици*, у коме Холден Колдфилд са седамнаест година осећа терет изобиља у новцу и сиромаштва у бризи, што испољава кроз неприлагођено понашање, уништавање својих бриљантних интелектуалних способности, неуклапање у малограђански систем приватних школа. Холден, у односу на Аманитијеве јунаке, с пороком има тек додир (пуши, пије, има сусрет са проститутком и улази у физички сукоб са макроом), али као и Лоренцо, тежи незрелом бегу од куће (дводневно

лутање по Њујорку, фантазија о траперском животу у колиби) и поставља питање своје сврсисходности у систему и смислености самог система. Ако Пјетра друштвена група гура у установу, шездесет година раније Холден то чини сам одласком на психијатријско посматрање и покушајем „брисања досијеа“, „новог старта“. Холден уочава своју грешку и покушава да нешто уради поводом тога, али млад човек нема свест да греши и касно спознаје склизнуће, обично кад изгуби слободу (Аманитијеви Кристијано и Пјетро) или љубав (Степ). Мотив новог старта је нешто чему и Степ прибегава, изгубивши у љубави и нашавши се у дојму безизлаза и прерастања алтернативног амбијента. Моћа је дописао и наставак романа *Три мејтра изнад неба* под именом *Желим ње*, а у њему разматра сусрет Баби која успешно студира и плива у водама своје друштвене групе и Степа који почиње да ради у телевизијској продукцији, дакле сусрет пунолетних младих људи који су изашли из тинејџерског периода и живе по законитостима света одраслих.

Примећујемо да се дечачке дружине у савременом свету преобрћу у своју супротност; ако су храброст, неустрашивост, честитост и одважност крајности *Дечачке Павлове улице*, Јованчетову дружину из Ђопићевог романа *Орлови рано леће* или јунаке серијала *Пет пријатеља* Инид Блајтон, не тако давно насталог, савремена дечачка група је неретко отпадничка, храбра у суровом доказивању, хулигански настројена, отворена анархији и пороку, као да се атмосфера Берцисове *Паклене њоморанце* спустила на нешто нижи узраст. Са изолованог простора острва из романа *Господар мува* Вилијама Голдинга, у коме су дечаци силом прилика зашли у анимални инстинкт и самоуништење, дотле савремени отпадник у урбаном амбијенту, уз већ поменуто „увлачење у друштво“ (доказивање верности групи), често и сам пристаје на „бунтовништво без разлога“. Игра, мистерија и авантура замењени су склизнућем

на ивицу или с оне стране закона. Баш такво бива Степово бајкерско друштво.

Ови трендови у савременој књижевности за младе у Моћином роману спајају се у два угла, у угао модерне принцезе и угао савременог разбојника, који, обоје, свако из свог личног разлога, оспоравају традиционални ауторитет и опиру му се, све до момента док то више не бива само опасна игра, док се не пробуди свест о угроженим перспективама и потенцијалима.

Битанга и принцеза

Ушушкана генерација девојчица трендсетерског духа и купохолитарства као хобија, уљуљкана у близак спој материјалног као огледала социјалног престижа очекиваног, штавише захтеваног интелектуалног успеха, лако препознаје амбијент однеговане урбане принцезе Баби, ученице елитне старовременске гимназије на чији се корак будно мотри, а чијем се хиру подједнако удовољава. Растрзана између тешког превода с латинског код ригидне професорке и нимало лаког избора одговарајућег сјаја и маскаре за одлазак на журку, Баби први пут нарушава свој ружичасти свет у наглom, неочекиваном разговору са Степом, бајкером, вербално и визуелно грубим младићем, прототипом проблема, битанге. Савремени младић радо би седео на том истом мотору и слободно изјавио љубав, без цензуре и задршке. Лаки хит Ероса Рамацотија, отворен наступ мотористе кроз полуодшкринуту стакло мерцедеса, нападан и ексцесиван дијалог на ивици еротског, негативна да јој тај приступ заправо годи... пут ка бунтовништву. Баби као јунакиња интригира смелошћу да искочи из прописаног, да се наметне, да искуси забрањено, да вербално одговори, сакрије. А опет – остане принцеза. Да искуси и испроба, а опет нађе баланс.

Пођимо од „битанге“. Стефано је био миран, тих, чак слабуњав дечачић, везан за мајку. Имао је све. Откуд он у алтернативном свету „уличних јахача“? Породични слом, хватање мајке *in flagranti* са млађим човеком, њена демистификација, бес па очај као реакција и затим императив – не бити слаб! Императив данашњег „чврстог момка“. У прекорном и повученом, строгом оцу који укалупљује старијег брата Паола у испројектовани сиви крој банкарског службеника подршку не налази. Лабилни дух жељан доказивања тражи се у вршњачкој групи, у физичкој моћи, у напредовању „степеник по степеник“. Ево нас у окриљу поменути анти-дружине, урбане банде, у нашој средини можда очитованије у феномену навијачких хулиганских група. Занимљиво је порекло надимка Степ – корак по корак успињање у извођењу склекова на степеницама на којима се екипа окупља – стрпљив и трпљив пут од аутсајдера до „краља точкова“. Аутсајдер као краљ – није ли то тежња сваког повређеног дечака који жели да надвлада страх и немоћ, да завлада у друштву, неретко не налазећи баланс?

Степ на почетку романа има обресе Шекспировог Ромеа, физички доступна Маријела, приземна и груба, за којом привидно уздише, лако се да заменити не тако лако освојивом Баби. А чиме га привлачи Баби, сем лепотом? Дистанцираношћу, сређеношћу, финоћом, култивисаношћу, свешћу да би он био њен мушки одраз у огледалу да га издаја мајке није дотукла у најосетљивијем периоду, избацила из утрасираних шина.

У почетку, сусрети Степ и Баби су два непомирљива пола у сталном вербалном и неретко физичком обрачуна, изазивач – провокатор и привучена лептирица која се брани дугим језиком. Варнице су изазване ненајављеним упадом – „опасни момци“ из досаде, бахатости и забаве руше фини свет, пробрану журку Бабине другарице Франческе. Баби има „дечка из снова“, Кика који издише за месечи-

ном, користи клише из љубавних романа, љуби је на месечини – али у моменту опасности, аутомобилском обрачуна са Степовом бандом, више брине за оштећени браник и ретровизор очевог аутомобила него за преплашену девојку коју усред ноћи оставља на улици. Степ Кика дискредитује као слабића, дајући му до знања да је заинтересован за Баби. Бабин покушај да се полицији дојаве изгредници завршава хладним туширањем, а Кикову дојаву органима реда већ поменутом јурњавом. Изгредник, насилник, а ипак џентлмен. Испројектовани ставови о томе ко где припада руше се у реалном проблему, принц је егоиста, кукавица, а анти-принц, разбојник, помагач и заштитник.

Да би била девојка једног Степа, Баби се само доказује као храбра девојка у опасној игри „камилица“, игри девојака које се леђима окренуте возе везане за бајкера у лудој трци. Али, врло свесно, не на Степовом мотору. И доказује се! Али, кад илегалну „игру“ прекину карабињери (и кад у стрци „нестане“ њена веспа), Баби је опет осуђена на Степа. У скривању упада у стајско ђубриво и враћа се у неглижеу и Степовој фајерки кући. И тад, чини се, настаје хемија.

Од Бабиног скривања да је у вези са момком који се не би допао њеним родитељима, попуштања из латинског код неумољиве професорке Ђачи и вербалног обрачуна са њом, до трагикомичне крађе професоркиног пса (Степ и његов друг Поло се тако „свете“ ригидном и крутом ауторитету). Ниједна заљубљена девојчица неће одолети причи о пољупцима, нежностима и Бабином првом сексуалном искуству у празној кући на обали мора. Чак ни Бабиној жељи да истетовира на боку орла, идентичног Степовој тетоважи. Та иста Баби добија и графит на мосту испод кога свако јутро пролази колима на путу за школу – *Три метира изнад неба*. Прихватање Степа у кући иде нешто теже, јер чести ненајављени изласци и лоше оцене у завршној години гимна-

зије не годе њеним родитељима. О појави принце-зиног ексцесивног понашања да и не говоримо. Ипак, разговор Степа и Бабиног оца претвара се у разумевање и поштовање, у партију билијара са момцима из краја које „растурају“. Отац осећа порив младости, енергију спутану у свету одраслих, пуном обавеза и дужности, и поверење према младом изгреднику, чиме аутор храбро слика потрет привидно конвенционалног оца који без предрасуда и са разумевањем прихвата Степа.

Но, битанга и принцеза ипак нису пар. Баби ужива у страсти са Степом, али увиђа и његову наглу природу, склоност делинквенцији, анархији. Уморна је од дугих узалудних прича и непријатних ситуација на ивици закона. Уписавши факултет, више се не одушевљава бајкерском етиком и естетиком. Тих дана у саобраћајној несрећи гине и Поло, Степов пријатељ и дечко Бабине другарице Палине. Није тај свет добар, није конструктиван, не доноси мир и сигурност.

Страст се гаси. Можда не и љубав. Такозвани Рацио пресуђује. Баби улази у везу са Мариом, озбиљним и перспективним момком. Индиректно, није срећна. Степ је губитник, остављени љубавник на киши. Да ли је онда у добитку његов рационални брат банкар? Не, јер тих дана добија отказ. Остаје им само поновно проналажење братске блискости и једна опроштајна вожња. И мењање себе, нужно прилагођавање играма и изазовима живота.

Зашто ово дело читају дечаци, а зашто девојчице?

Девојчице у књижевној хероини траже сличну себи, ону која ужива у благодетима откривања стила, укуса, идентификације са модом, ону коју не привлаче испројектоване норме родитеља, али која ипак на крају пресеца у корист друштвене већине,

стандарда, мејнстрима. Дакле, живу, динамичну, слободну, бунтовну девојчицу, по форми фини, по духу дивљу, али уз сву лудост ипак у финишу рационалну и духом сазрелу. Дечацима није стран Степ, он је вођа, најјачи од најјачих, неко ко се од аутсајдера успешно преокреће у лидера и тиме маскира своје ране. Степ им је близак и тиме што изгредник није увек и нужно „негативац“, већ да може да носи своју племениту, витешку страну и да сигурно не заслужује једнострано етикетирање. Став да савремени изгредник не чини изгред без разлога и да му треба помоћи да се избори са собим и психосоцијалним ранама које са собом носи савремени тинејџер дочекује са симпатијом. Такође, Степ је добар пример колико живот на ивици не води ничему и да отргнуће са границе бива тешко, али у овом случају могуће, за разлику од Аманитијевих јунака. Сигурно најпримамљивији зачин овог дела ипак бива мотив полне иницијације у отворенијем разговору о првом сексуалном искуству и преласку из света дечје невиности у свет одраслих и слободног доживљаја чулности. То је тема подједнако блиска и женском и мушком читачу у тим годинама, на први поглед ушећерена, али неопходна у суштинским променама које се у тим годинама дешавају и постају тинејџерска преокупација. Уз то, промовисање алтернативне културе, графита као форме израза, уличне естетике, задирање у менталитет бајкерске популације и рокерски набој овог дела у судару са стандардном, мејнстрим естетиком говори о могућности споја неспојивог, с обзиром на то да се и дечаци и девојчице у том узрасту декларишу према супкултурном, према музици коју слушају, а која их визуелно и модно одсликава. На тој основи настају поделе на групе и кланове, у мушким и женским круговима дружења, а овај роман даје могућност да се две супротстављене стране кроз љубав, тинејџерску и привремену, укресте, упознају и покушају да разумеју.

Због свега наведеног и уз све своје мањкавости, композициону несређеност, почетничке грешке и тржишне компромисе, Моћин роман је ушао у профил савременог младића и девојке разумевајући и поштујући све оно што се старијим генерацијама може учинити као тривијално, комерцијално и површно, откривајући дубљи, болнији смисао такве етике и естетике младих психосоцијалним контекстом из угла оба пола истовремено, ујединивши тиме мушко и женско читање. Далеко од тога да је реч о идиличној љубавној причи, сервираној у лакком чик-литу, исувише контрастно и проблемски су постављени њени протагонисти. Књига носи драж лепе тинејџерске приче о младалачком заносу и жудњи, на начин оновремени. Савремене дечаке и девојчице дотакли су препознатљивост Баби и Степа у њима самима, што је основна вредност ове књиге у актуелном читалачком тренутку.

Nataša KLJAJIĆ

THREE METRES ABOVE THE SKY
– REBEL AND PRINCESS CULT

Summary

In this text we will analyse phenomenon of popularity of teenage novel *Three metres above the sky* written by Federicco Mucia and reasons why some urban love novel becomes so popular with nowadays kids. Which streams in teenage literature are close to this novel, and which authors and novels should be connected to it? Why is Baby prototype of a princess, and Step type of a rebel? Why this book, with elements of love novel, tells a story of "living on the edge". Why is this novel popular both among male and female teenagers?.

Key words: *Tre metres above the sky*, Federicco Mucia, love novel, teenagers, growing up, bikers, rebel, princess, chick-lit, Nicolo Amaniti

◆ **Јованка ДЕНКОВА**
Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
Филолошки факултет
Република Македонија

ТОМ СОЈЕР И ПИПИ ДУГА ЧАРАПА – СИМБОЛИ САЗРЕВАЊА И СЛОБОДЕ ДЕТЕТА

САЖЕТАК: Овај рад се осврће на два романа светске књижевности за децу и младе – *Доживљаји Тома Сојера* и *Пипи Дуга Чарапа*. Тачније, покушава се да се кроз два главна лика проговори о аспекту слободе детета и о његовом sazревању. То се чини кроз анализу њихових реакција у ситуацијама из свакодневног живота, у којима се они труде да сачувају своју слободу, која је за њих нешто свето. Они се покоравују једино законима игре и фантазије. Истовремено, тиме се исказује жеља детета за самодоказивањем и самопотврђивањем.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: независност, одсуство родитељског ауторитета, непоштовање друштвених конвенција

Животот како дадена реалност и како предмет на литературата е неограничено шаренолик, неговите појави се безбројно разнострани, па затоа не може да се оспорува правото во литературата да се покаже било која страна и било која суштина од животот.

Во редот на најдобрите презентери на животната стварност и суштественост на детето секако дека спаќаат и авторите – Астрид Линдгрен и Марк

Твен, непосредни изразители на животни немири и збиднувања.

И обата писатели, во своите најпознати романи за деца и млади, *Пипи Долгиот Чорап* и *Том Соер* ни претставуваат два лика кои се издвојуваат од останатите ликови во книжевноста за деца по својата исклучителност.

Книгата Пипи долгиот чорап е објавена од печат во 1950. година и е преведена на сите светски јазици. Името Пипи долгиот чорап го измислила ќерката на Астрид (Карин), лежејќи болна и барајќи од мајка си да и раскажува. Пипи долгиот чорап е литературен мозаик од дисконтинуитетни приказни обединети околу главните јунаци, девојчето Пипи, Аника и Томи. Секоја приказна во книгата е тематска и идејна целина која освен споменатото трио има и други јунаци – мајмунот Нилсон и коњот кој живее на тремот од куќата на Пипи наречена вила Вилекула (Милинковиќ 2006: 494).

Романот *Доживувањата на Том Соер* исто така е еден мозаик од палавштини на главниот јунак. Темата во овој роман е бесмртна, а тоа е детството на Том Соер, опишано со една посебна привлечност. Романот изобилува со детска енергија за разни палавштини, големи авантури, фантазии, а сепак испреплетени со многу чувства.

И Пипи Долгиот Чорап и Том Соер во себе обединуваат заеднички карактеристики. Првата особина која паѓа во очи кога се во прашање овие два лика и по која тие се посебни е отсуството на родителите. Необичноста на Пипи Долгиот Чорап, освен во името, се согледува уште во првата наративна секвенца во која не добиваме многу прифатливи педагошки обрасци! Имено, Пипи Долгиот чорап е деветгодишно, црвенокосо девојче со дамки на лицето кое живее на самиот крај од Малото Гратче, во една мала запуштена градина. Во градината се наоѓа нејзината трошна куќа. Живее сама. Нејзината мајка умрела кога Пипи била бебе, а татко ѝ

исчезнал кога силна бура го зафатила нивниот брод. Татко ѝ за стари дни ја купил оваа куќа, со голема градина за да може да живее со својата ќерка Пипи во неа. Очигледно дека тоа отсуство на родителите е неопходно за да се потенцираат идните атрибути на Пипи Долгиот Чорап, меѓу кои, за нормалното дете, најважен ќе биде самостојноста (Владова 2001: 137). Пипи со себе во куќата донела само две работи: малото мајмунче Нилсон, кое ѝ било подарок од татко ѝ и поголемата торба полна со златници. Токму оваа куќа ќе биде сведок на безброј лудории, во оваа куќа ќе започне дружењето со двете убаво воспитани деца, неразделните пријатели на Пипи, Томи и Аника.

На светов може да се има безброј роднини и пријатели коишто на свој начин ќе не сакаат и чуваат, но ниту еден од нив нема да може да ја замени онаа топла мајчинска љубов. Тетка Поли, колку што може повеќе се труди, се грижи за Том и за неговиот помал брат Сид коишто и се препуштени нејзе по смртта на нејзината сестра. Таа со Сид нема тешкотии при одгледувањето, но затоа пак Том е едно такво ѓаволесто момченце што прави палавштини за пет деца одеднаш. Можеби доколку Том растел во присуство на својата мајка, неговиот живот ќе е имал поинакви димензии. Том можеби ќе знаел кога треба да ги комбинира желбата и фантазијата а кога не, можеби. Но и покрај тоа што тој расте во отсуство на мајка, сепак кај него се оформени емоциите. Тој не е огорчен на животот и сфаќа дека животот е авантура.

Тргувајќи од овој факт, произлегува уште една нивна заедничка карактеристика – нивната самостојност. Отсуството на родителите кај Том е заменето со присуството на тетка Поли, која на некој начин е замена за родителскиот авторитет. И Пипи и Том се материјално осигурани, имаат куќа каде што живеат. Општеството околу нив се обидува да им наметне одреден кодекс на живеење и однесување

и во тој случај и тоа општество е замена на родителскиот авторитет. Но, се чини дека отсуството на родителите, кај Пипи и Том раѓа желба за создавање на свои авторитети кои треба да се почитуваат. А, тоа, пред сè, е непочитувањето на сите оние општествени конвенции кои околината се обидува да им ги наметне.

Овде, во прв ред, се мисли на небрежноста во облекувањето и невнимавањето на хигиената. Уште на првите страници од романот „Том Соер“ добиваме слика за Том како за момче кое често се валка, уште почесто си ги кине алиштата, а моментот кога треба да се измие за да се оди во црква или во неделното училиште – за него е вистинско мачење. Во новата свечена облека: „...му беше крајно неудобно, го дразнеше тоа што не може да трча, зашто треба да ги пази алиштата“ (Твен 1963: 32).

Освен исклучителниот изглед, небрежноста во облекувањето е особено евидентна кај Пипи: „Нејзината коса имаше боја на морков, сплетена во две цврсти плетенки, носот ѝ личеше на компирче, а лицето ѝ беше прошарано со дамки. Под носот се наоѓаше необично широка уста со здрави, бели заби. А како само ѝ изгледаше фустанчето! Пипи сама си го соши. Фустанчето требаше да биде сино, но бидејќи немаше доволно сина свила, на неколку места додаде по некое парче црвена свила. На долгите тенки нозе носеше пар долги чорапи, едниот сив, а другиот црн. Потоа, на нозете носеше црни чевли, кои беа двапати подолги од нејзините стапала“ (Линдгрэн 2010: 9). И Пипи, како и Том Соер, не се грижи за хигиенските услови во кои живее: спие со незете на перницата, а со главата под покриваката, меси тесто за слатки на подот... Друга општествена конвенција која и двата главни ликови се обидуваат да ја избегнат е ушилиштето. Пипи, навистина, оди во училиште „но само малку“, за да си напише писмо самата на себе или за да добие божиќен распуст – но и да ѝ постави тешко фило-

зофско прашање на учителката кога таа тврди дека луѓето постојат само за да им прават добро на другите: „Хе-Хе! Тогаш зошто постојат другите луѓе?“ (Милинковиќ 2006: 496–497).

Кај Том Соер мислата за училиштето предизвикува мрзоволност: „Во понеделникот изутрината Том се разбуди невесел и мрзоволен. Тоа со него се случуваше во понеделник, бидејќи од тој ден одново за него започнуваше бавното измачување во училиштето“ (Твен 1963: 47). И самата атмосфера на училишните часови за Том е неподнослива: „Во училишната соба беше многу задушливо. Жешкиот ден тераше кон спиење. ...Ретките птици мрзоволно фучеа во висината. Во дворот не се гледаше никакво живо суштество...Том гореше од нетрпеливоста да излезе побргу на слобода и барем со нешто да го скрати времето“ (Твен 1963: 61). Овде повторно се спомнува слободата кон која Том тежнее од почетокот на романот, кога тетка Поли му ја наметнува обврската да ја бојадиса оградата во сабота, токму кога сите други деца слободно си играат. На тој начин, таа ограда дејствува како една пречка, или симбол на слободата која го омеѓува слободниот од неслободниот живот. Друг момент кога Том е ограничен од надворешниот, слободен свет е во црквата каде Том ќе биде сместен: „...од кај внатрешната страна, за да биде подалеку од прозорецот и да не му се привлекува вниманието од разните привлечни работи надвор“ (Твен 1963: 41). Во текот на романот, слободата се изедначува со стоење надвор од правила на општеството. Доброто однесување, како што е дефинирано од страна на возрасните, значи губење на слободата. Тоа значи бојадисување на оградата во сабота, седење на досадни часови во училиштето, црквата и неделното училиште, и носење на смешна и ограничувачка облека, како онаа на новото момче кое Том ќе го натера затоа што е премногу убаво облечено. Хак, кој не треба да прави било која од овие работи, бидејќи

не постои никој кој би му го наредил тоа, е предмет на восхит кај сите други деца и е своевиден симбол на слободата. На некој начин, Том зазема позиција меѓу слободните и не-слободните. По наредба на тетка Поли, тој го посетува училиштето, црквата и неделното училиште. Но, кога ќе му се укаже прилика, тој бега од таму, најчесто на островот, каде што живее со Хак и Џо Харпер како пират. Парадоксално, Том ги дефинира своето слободни активности со строги правила: има работи кои се прават и кои не се прават од страна на пиратите и разбојниците; и суеверија во кои верува Том бараат апсолутно придржување кон точната процедура.

Потрагата по слобода, сепак има своја цена, како кога Том ја вознемирува тетка Поли со неговиот престој на островот без да ја извести дека е жив. Растечкото чувство на одговорност кај Том, во комбинација со неговото откривање на богатство, го прави да се откаже барем од некои од неговите бурни постапки и да се потчини на ограничувањата на општеството. Сепак, тој се уште има намера да формира разбојничка банда, која природно има строги правила за тоа кој може, а кој не може да се приклучи во неа: во неа можат да влезат само „угледните луѓе“.

Фактот дека романот започнува со тоа што Том му се восхитува на Хак за неговиот слободен живот и завршува со тоа што му успева да го убеди да се откаже од својата слобода, покажува дека тој прифатил дека животот треба да се води со должно внимание на ефектите од неговите акции на поширокото општество.

Исмевањето на училиштето од страна на Пипи повторно е еден обид да се исмеат општествените конвенции и ограничувања на детската слобода. Пипи е сè она што секој би посакал да биде. Таа си создава своја вистина, свој морал и начин на живеење. Таа е против секој морал кој ја обврзува,

ограничува и уништува нејзината слобода. За децата, Томи и Аника, Пипи е креатор на еден нов живот, на сè она што сакале, а не смееле да го направат. Пипи за нив е војсководец, кој го сакаат и почитуваат. Пипи е водач на кого му се покоруваат, кого го следат во чекор, кого го поддржуваат и на кого му се восхитуваат. Тие сакаат, всушност, секој кој ја запознава Пипи сака да биде како неа. Да живее сам, со свои правила и свој ред во куќата. Да си легнува кога сака, да станува кога сака, да спие како сака, да ги остава предметите насекаде низ куќата: „Но, кој тогаш ти кажува кога треба да одиш на спиење и слични такви работи, знаеш? – пак праша Аника.

Сама си кажувам – одврати Пипи. – Најпрво тоа го кажувам со пријателски глас, а ако не послушам, го повторувам уште еднаш поодлучно, а ако и тогаш не послушам, тогаш, знаеш, доаѓа и до ќотек“ (Линдгрен 2010: 11).

Пипи е креаторот на детските скриени желби, на копнежот по сè она што не смее да се направи, помалку од култура, а повеќе од почит кон другите. И Пипи понекогаш, но само понекогаш сака убаво да се однесува, сака да биде добро дете како и сите други, како Томи и Аника. Но, за да биде некој културен не е доволна само желбата, потребно е некој да нè научи на добрите манири, потребни се тренинзи, тренинзи за добро однесување. На тој начин, нејзиното слободно однесување е и меч со две острици. Таа опасност најдобро се чувствува во главата „Пипи оди на гости“ кога Пипи е и самокритична, зашто знае дека и покрај нејзините најдобри намери на седенката кај родителите на Аника и Томи, сепак тоа не е доволно, зашто не е доволно само решението на детето „да се биде добар“, туку е потребен и соодветен тренинг на убавото однесување на маса (Владова 2001: 143). Пипи навистина се обидува да биде добро и културно девојче прифаќајќи ја поканата да оди на гости кај Томи

и Аника, но она вграденото авторитативно однесување излегува на површина. Таа не знае каде треба да замолчи и кога треба да продолжи да зборува, не знае за почеток и крај, па постојано раскажува за помошничката на баба ѝ, Малика, па дури и лаже. Тоа дури доаѓа до израз и на училиште. Добродушната и мила учителка ќе се обиде на секаков начин да ја задржи Пипи на училиште, барем малку да ја заинтересира за книгите и учењето... Но, Пипи е загрижена само за Божиќниот распуст и за тоа, кој ќе ѝ даде распуст на неа. Кога добро ќе размислиме, Пипи е секогаш на распуст. Нејзе не ѝ треба никој за нешто да ѝ дозволи, таа е самоука и има знаења за сите работи. Таа има исконска сила која може да го заврти светот, да го смири морето, да го изгаси вулканот, да ги помери планините. Кај Пипи е можно сè, затоа што е добра и чесна и е задоволувач на секоја правда. За неа парите избледнуваат, славата минува, моќта обесчовекува, богатството отуѓува, а желбите ја прават Пипи, она што навистина е.

Желбата за самостојност ги води Том Соер и Пипи Долгиот Чорап од авантура во авантура. Таа желба за авантури кај Пипи е евидентна уште во втората глава, насловена како „Пипи е истражувач и запаѓа во тепачка“ каде Пипи ќе ги поведе со себе и Томи и Аника во истражувачки поход по мали и за останатите луѓе – безвредни нешта. Но, Пипи Долгиот Чорап е од оние личности кои малите нешта ги прават среќни. Сè она што е безвредно за другите и фрлено во бездните, за Пипи е прекрасно. На секој новооткриен предмет таа му наоѓа совршено место во својот дом. Дури некои вакви предмети можат да имаат и две – три намени во домот на Пипи: „Изгледа дека денес навистина ми е среќен ден. Да се најде толку мал калем, низ кој можеш да правиш меурчиња од сапун или да го ставиш на конец околу вратот! Ајде да одиме дома и веднаш да го сториме тоа!“ (Линдгрен 2010: 16).

Пипи секогаш е на прагот на нови авантури. Неа човек и да не сака ќе тргне да ја следи. Каде е Пипи, таму е забавата. Сите бескорисни и фрлени предмети за Пипи се големо откритие и одлично се вклопуваат во нејзиниот дом. Таа обожава да најде нов предмет и да си игра со него, да го вклопи во домот, да фантазира за него. Сите овие предмети ѝ носат радост. Тие за неа се едно големо откритие, а самата Пипи си ја доделува титулата „истражувач“. На некој начин, и Том Соер се пројавува како истражувач кога со својата голема сугестивна моќ ги убедува другарите да ја бојадисаат оградата, за што тој добива куп бескорисни предмети: „...дванаесет топчиња, една свирка, едно парче сино стакло од шише, една дрвена пушка, еден клуч, со кој не можеше ништо да се отклучи...“ (Твен 1963: 19).

Авантуристичкиот дух на Пипи доаѓа до израз и во главата „Пипи организира излет“ каде, како вистинска домаќинка, Пипи ќе подготви храна и ќе ги поведе и Томи и Аника на излет. Таму, таа, како и секое дете кое барем еднаш посакува да може да лета, ќе се обиде да го стори. Не постои „не“ за она што Пипи сака да го направи. Кога ќе се слушне едно „трес“ на излетот со Томи и Аника, Пипи ќе заклучи дека летањето не е успеало само затоа што не ги испружила рацете и не мафтала со нив: „Ех, заборавив да мавтам – рече. – А покрај тоа, изгледа дека имав премногу палачинки во стомакот“ (Линдгрен 2010: 39). Мошне показателна во овој контекст е и сцената со крадците кои сакаат да ја ограбат Пипи од каде се гледа дека таа и непријателите, па дури и крадците си ги претвора во пријатели. Доволна е желбата за Пипи да стори нешто и тоа е сторено. Таа дури и нема страв да се дружи со крадците, да другарува и да танцува со нив, а на крај и да им плати за сработеното со зборовите: „Ова чесно го заработивте“ (Линдгрен 2010: 54). Мошне интересна е и главата „Пипи доживува бродолом“ каде децата решаваат да зами-

нат во една несекојдневна авантура, прашувајќи се: „Зошто и ние да не можеме два дена да бидеме без чувар?“ (Линдгрэн 2010: 116). Томи и Аника, всушност ѝ завидуваат на Пипи на нејзиниот слободен и безгрижен живот, исто како што Том Соер му завидува на неговиот другар Хаклбери Фин. Тоа најдобро се гледа од следниве наративни секвенци од романот „Пипи Долгиот Чорап“: „Пипи *никогаш* нема некој да се грижи за неа“ (Линдгрэн 2010: 116); „Томи и Аника секогаш со копнеж гледаа во вилата Вилекула додека заминуваа на училиште. Тие подобро ќе играа со Пипи“ (Линдгрэн 2010: 23). Том Соер тоа отворено си го признава: „...искрено му завидуваше на Фин...“ (Твен 1963: 51), „Хаклбери правеше сè што ќе му текнеше, никој не му бранеше“ (Твен 1963: 52), „Со еден збор, тој се насладуваше на сè, што може да претставува радост во животот. Така речиси мислеа сите деца од малото гратче: кутрите тие страдаа од разни забрани и казни“ (Твен 1963: 52). Исклучувањето на Хак од општеството значи дека на повеќето деца од градот не им е дозволено да си играат со него. Тој не добива структурирано образование и често дури и нема доволно за јадење или место за спиење. Марк Твен ги минимизира овие проблеми, сепак, во корист на презентирање на слобода која на Хак му ја дава нискиот социјален статус. Хак може да пуши и да спие надвор и да ги прави сите оние нешта за кои другите момчиња можат само да сонуваат дека ги прават. Неочекуваните настани кон крајот на романот кога момчињата го наоѓаат богатството, се заканува да ја задуши слободата на Хак. Обидите на вдовицата на Даглас да го натера Хак сосила да го промени својот начин на живот е нешто што Хак најверојатно сам никогаш не би го одбрал. Цената на социјалната инклузија е комплетно губење на слободата.

Заради желбата за авантура Пипи ќе организира излет на блиското островче каде се однесуваат сло-

бодно без да бидат постојано предупредувани од возрасните што смеат, а што не смеат да прават. Па, така, се бањаат во водата колку и кога сакаат, јадат чоколада пред спиење без да се измијат заби, го истражуваат островот барајќи човекојадци, итн... Поканата за одење на островот Гула – Гула носи нови авантури со себе. Пипи со себе ќе ги поведе и Томи и Аника и ќе отпловат сите заедно со бродот „Хопетоса“. Таму Пипи ќе ја има борбата со ајкулата, со разбојниците..., ќе запознае нови пријатели. На островов црците ќе им се восхитуваат на нивната прекрасна бела боја, а Пипи за нив ќе биде Принцезата Пипилота. И покрај многуте пештери, џунглиите, бамбусовата куќичка и Пипи ќе ја опфати копнежот по Малото Гратче. Така, Пипи, Томи и Аника ќе се вратат дома, по Новата Година.

Ваквиот авантуризам е типичен и за Том Соер кој организира божемни битки на неговата вјска со онаа на неговиот другар Џо Харпер, желбата и нерешителноста дали да се стане клоун, војник, дали да им се придружи на Индијанците во лов на бизони, дали да стане пират, Робин Худ или нешто слично. Неговата секогаш присутна желба за авантури и таинственост ќе го одведе и на гробиштата каде со Хак ќе бидат сведоци на убиството на докторот од страна на Индијанецот Џо. И самото бегство на „пиратите“ на Џексоновиот остров е своевидна авантура каде доаѓа до израз нивниот разуздан темперамент: „Колку убаво и колку пријатно беше да се пирува како див во таа густа шума, на тој ненаселен остров, далеку од луѓето! Тие веднаш се заколнаа дека никогаш нема да се вратат во цивилизираниот свет“ (Твен 1963:107); „Подобро не ми треба. Тука никој нема ниту да те тепа, ниту да те поттуркува, ниту да те кара“; „Утре не ќе треба да стануваш во зорите, нема да одиш на училиште, да се миеш, да се чешлаш и да правиш други слични глупости“ (Твен 1963:108). Иако постојано предадени на играта, во сите нив се вовлекува неспокој-

ството и копнежот по домот, па оттаму и враѓањето назад не е далеку: „Никој кога не ни го забранува, капењето не ми е пријатно. Сакам да си одам дома – а вие, како што сакате“ (Твен 1963: 127). И, на крај, потрагата по сокриеното богатство, спроведена од Том и Хак, каде несакајќи повторно ќе им се вкрстат патиштата со Индијанецот Џо, е уште еден пример за незгасливата жед на Том Соер по авантури. Навистина импонира упорноста и доследноста на Хак и Том во барањето на скриеното богатство насекаде, сè до неговото конечно пронаоѓање во пештерата Мек Дугал. Иако неговиот живот е во опасност заради одмаздата на Индијанецот Џо, авантурите во кои се впушта Том не престануваат. Том е како извор на нови идеи. Сака да знае сè, да проба и да искуси сè. Тој заедно со Хак коваат планови за да се здобијат со богатство, богатство што ќе го пронајдат, гусарско богатство коешто е некаде закопано и чека некој да дојде по него. Хак е воодушевен од досетката на Том, на што веднаш се согласува, прифаќа да го дружи Том и заедно да го пронајдат богатството. Тие, на уште непронајденото богатство му го пронаоѓаат „местото“. Нивната потрага по богатството не завршува така лесно. Заедно со Хак, за времето на потрагата по богатство, тие поминуваат низ многубројни опасни ситуации, но не се откажуваат. Една од најстрашните е онаа во која што се среќаваат со Индијанецот Џо, тој го има токму тоа што тие го бараат – богатството. Но, за да дојдат до него, треба да поминат низа на незгодни ситуации, ситуации преполни со страв, не сигурност, трепет... Но, Том успева да дознае сè! Тој насекаде е присутен. Го среќава Индијанецот Џо во пештерата, каде што се крие од властите, по што заклучува дека богатството е сигурно во пештерата.

Низ сите постапки на Том Соер низ романот може експлицитно да се согледа неговото созревање од дете во млад човек. Кога започнува романот,

Том е ангажиран и често е организаторот на детските немирлаци и фантастични игри. Како што романот напредува, овие првично детски игри без последици, стануваат сè посериозни. Како што продолжуваат авантурите на Том понатаму, се покажува дека во одредени критични моменти Том сè повеќе се оддалечува од детството со потребата да се однесува и да носи зрели, одговорни одлуки.

Неговото созревање започнува уште на почетокот од романот, кога со специфична техника, Том успева да ги убеди другарите да му ја бојадисаат оградата, уверувајќи ги дека работи нешто многу интересно. Тогаш Том доаѓа и до своето прво откритие: „Ако сакаш да натераш некого со страст да засака нешто, dostatно е да го увериш дека тоа нешто многу тешко може да се постигне“ (Твен 1963: 19–20).

Значи, на почетокот на романот, го гледаме Том како лукаво, интелегентно и момче со голема имажинација, со одлични театарски вештини и интуитивно разбирање на човековата природа. Тој ги вложува своите лични способности главно во трикови и игри, за паѓање во невољи и излез од нив во реалниот свет, како и при нивните замислени фантастични игри. Тој ретко нешто сфаќа сериозно и се чини дека нема вистински конфликти.

Првиот сериозен конфликт преку кој ќе се претстави во приказната е убиството на д-р Робинсон, и Том кој ќе биде нем сведок на убиството. Оттогаш, па сè до крајот на романот, можеме да видиме како Том почнува да се менува. Неговата вознемиреност и грижа на совест за судбината на Маф Потер се само вовед во сцените во кои тој се обидува да го натера Хак да ја преиспитаат својата заклетва на тајност. Одлуката тој конечно ја носи е независна од сите. Сепак, Том решава да го следи гласот на неговата совест и покрај лојалноста, суеверието, и, пред сè, неговата лична безбедност. При преземањето на вината на Беки Тачер за

оштетувањето на книгата на учителот, Том покажува хероизам кој повеќе е во согласност со оној во неговите книга за деца кои ги чита кои се поими на витештвото и романтика отколку што решава вистински конфликт. Еден друг пример за неговото созревање е и моментот кога тој скришно се враќа од Џексоновиот остров во гратчето и чувствувајќи голема грижа на совеста кон тетка Поли, сакана некако да ја извести дека е жив и здрав. Тоа сведочи за неговото растечко чувство на одговорност и созревање. Неговото витештво и присебност, додека тој и Беки се заробени во пештерата, сепак, претставува една возрасна верзија на лекцијата за саможртвата и грижата за другите. Се разбира, не може да се занемари и онаа сцена кога Хак и Том разговараат и планираат што ќе направат со богатството кога ќе го пронајдат, а том, онака, и сериозно и детски наивно, ќе изјави дека, меѓу другото – ќе се ожени. И, на крај, во финалната сцена, кога Том го убедува и охрабрува Хак да се врати и да живее во куќата на вдовицата Даглас, неговата трансформација е комплетна. Иако тој не престанува да биде разигран и забавен карактер кој ни е симпатичен, сепак, преку многубројните опасности и грешки кои ги доживува, тој научил да ги цени вредностите на семејството и општеството и да го прифати нивниот авторитет до одредена мерка.

Се разбира, и покрај сите палавштини, и ликот на Пипи Долгиот Чорап доживува своевидна трансформација. Иако е главен организатор на сите нивни игри и на моменти изгледа дека нејзиното однесување е несоодветно и бесмислено, сепак не може да се занемари и фактот дека во секоја игра и палавштина, во однос на Томи и Аника, Пипи дејствува во улога на родител. Активно учествувајќи во секој момент од игрите, таа ги забавува Томи и Аника, им го буди интересот за непознатото, им дава совети, ги поучува. Но, сето тоа го прави на ненаметлив и дискретен начин. Така, на пример, Пипи

е кројач на добрите дела. Ретко може да влезе во некој отворен конфликт, а уште помалку да се стеза без причина со добри луѓе. Единствениот човек со кого Пипи би ја измерила својата физичка сила е нејзиниот татко, Капетанот Долгиот Чорап. Потоа, Пипи не е себична. Таа дури ќе подели два пати по осумнаесет килограми карамели на децата од улицата, кои жално гледаат во преполните и разноврсни со слатки полни прозори. Таа е чесна, млада девојка, со која животот си има поиграно и која е принудена да го живее на свој начин. Таа е олицетворение на добрината, правдината, леснотијата... Пипи има само една вродена мана – лажењето, наследен ген од татко ѝ. Дури се случува и самата да се фати како лаже, да си ја исправи грешката обидувајќи се да се поправи, но тогаш Пипи продолжува со уште поголема лага, за на крај и самата да признае: „Верувам дека и самата знаеш дека лажам. Не дозволувај да те лажат луѓето со очигледни работи“ (Линдгрин 2010: 32). Лажењето, т. е. измислувањето приказни кое е често во романот е во функција да се забавуваат нејзините другари. Во главата „Пипи е истражувач“, таа не само што го поттикнува интересот на Томи и Аника за трагање по непознатото, туку и ја наградува нивната трудољубивост со тоа што подметнува подароци на разни места во градината, со цел да ги поттикне уште повеќе. Томи „пронаоѓа“ „убава тетратка со кожни корици“, а Аника „црвен ѓердан од корали“, по што: „Томи и Аника останала занемени. Се согласија дека од сега секој ден ќе се занимаваат со истражување“ (Линдгрин 2010: 18).

Пипи дури и знае кога е вистинското време да се извини, но понекогаш „извинете“ не е доволно за да се разблажи гневот на постарите, во овој случај мајката на Томи и Аника, госпоѓата Сетергрин. Пипи е неверојатно интелегентна за својата возраст, има и одлична смисла за хумор, а на нејзиното лице секогаш блеска широка насмевка.

Романите *Том Соер* и *Пипи Долгиоци Чорай* се типични романи за деца и млади кои заради своите главни јунаци несопирливо ја привлекуваат младата читателска публика. За овие два главни лика, Том и Пипи, нема нешто неостварливо и недопирливо. Тие влетуваат во авантури и покрај опасностите и неизвесноста од исходот на таа авантура. Нивната слобода за нив е нешто свето и тие се покоруваат само на законот на играта и фантазијата. Но, истовремено, тие ја покажуваат и желбата на детето за самодокажување и самопотврдување.

Овие два романи, или поточно овие два лика мошне убаво ни го покажуваат растењето на детето и неговото израснување во зрел млад човек.

their reactions to everyday life situations in which they are trying to preserve their freedom which for them is something sacred, and they obey only the law of the game and fantasy. It simultaneously shows the desire of the child for self-realization and self-validation.

Key words: independence, absence of parental authority, disregard of social conventions

ЛИТЕРАТУРА

- Владова, Јадранка (2001). *Литература за деца*, Скопје, Гурѓа.
 Линдгрен, Астрид (2010). *Пипи долгиоци чорай*, Скопје, Феникс.
 Милинковиќ, Миомир (2006). *Страни тисци за децу и младе*, Чачак, Легенда.
 Твен, Марк (1963). *Том Соер*, Скопје, Култура.

Jovanka DENKOVA

TOM SAWYER AND PIPPI LONGSTOCKING SYMBOL OF MATURATION AND FREEDOM OF THE CHILD

Summary

This paper makes reference to two novels of world literature for children and young people, *Tom Sawyer* and *Pippi Longstocking*, more precisely, it attempts to talk about the aspect of freedom of the child and his maturation through the two main characters. This is done by analyzing

◆ **Ивана ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ**
 Висока школа струковних студија за
 образовање васпитача у Новом Саду
 Република Србија

РУШЕЊЕ СТЕРЕОТИПА ИЛИ ПИПИ ДУГАЧКА ЧАРАПА ПРОТИВ ПЕТРА ПАНА

САЖЕТАК: Оно што повезује Пипи Дугачку Чарапу и Петра Пана јесте чињеница да су самостални, сналажливи, авантуристи, али првенствено им је заједничка жеља да не одрасту. Жеља је иста, али се мотиви разликују. Док Петар Пан остаје дечак за кога осећамо да се својим детињством крије од реалности, код Пипи немамо тај осећај. Сликајући је као антијунакињу, девојчицу другачијих особина од оних које смо сусретали код девојчица из бајки Браће Грим или Андерсена, Астрид Линдгрен је од Пипи направила борца за права деце. Она се супротставља моделу васпитања који су за њу предвидели одрасли, иде против ауторитета представљеног школом или богатим појединцима. За Пипи нема препрека и све се може, а сујету коју срећемо код Петра Пана она не познаје. Чак ни сопствену надљудску снагу не примећује и сматра је нормалном. Ауторитети и хијерархија условљена друштвеним стандардима за њу не важе. То не значи да Пипи не познаје моралне вредности – она их познаје у најизворнијем облику, где се духовна вредност ставља на прво место. Увек насмејана девојчица, пегавог лица и с риђим кикицама, Пипи је, као симбол слободног детета бујне маште и натприродне снаге, временом постала узор независности, правде и борбе против насиља.

Одлука о неодрастању

За романе *Пипи Дуѓачка Чарапа* Астрид Линдгрен и *Петар Пана* Џ. М. Барија, заједничко је то што су настали обједињавањем прича намењених деци блиској ауторима. Кћерка Астрид Линдгрен, Карин, инсистирала је да јој мајка прича о Пипи Дугачкој Чарапи и тако јој преократи време проведено у болесничкој постели. Сама Астрид Линдгрен је изјавила да с обзиром на то да је име било јединствено и сама јунакиња је морала бити јединствена и незаборавна, па је настао роман *Пипи Дуѓачка Чарапа*. *Петар Пан* настао је из прича посвећених петорици дечака Силвије Дејвис, пријатељице Џејмса Метјуа Барија.

Оба романа су стекла велику светску популарност међу децом и родитељима. Међутим, поред обожавања, поменути романи су били и оспоравани (*Пипи Дуѓачка Чарапа*), или се доводила у питање позадина настанка самог романа (*Петар Пан*). Пипи је сматрана за претњу моралу (живи сама у кући с коњем и мајмуном, има различите чарапе, не жели да иде у школу, ради шта хоће), оптуживана је да развија самодовољност и себичност код младих. Насупрот критизерима, многи су сматрали да је управо Пипи значајно утицала на еманципацију жена, а шведски републиканци и антимонархисти чак су тражили да на шведским кованицама Пипи буде уместо краља Карла XVI Густафа. Сама ауторка, Астрид Линдгрен, постала је један од највећих моралних ауторитета у Шведској, а у свету је сматрају ауторком која је заувек променила дечју књижевност.

Џ. М. Бари, мада познати драмски писац, највећу славу стекао је управо захваљујући *Петру Пану*. Титулу барона добио је 1913. године, упознао је и

породицу Војводе од Јорка, па је Војводиним ћеркама Елизабети (будућој краљици Елизабети II) и Маргарет причао приче. После Баријеве смрти (1937) почело се покретати питање природе односа самог Барија с децом Силвије Дејвис, која су му била инспирација за обликовање лика Петра Пана (Лејн 2004: 2). У тексту *Колико је лош био Ц. М. Бари* Џастин Пикарди ће бити најексплицитнији и истаћи да су неки Барија сматрали опсесивним воајером, импотентним супругом и љубавником младића, речју злим генијем, док је за друге био несхваћени геније (Пикарди 2008: 1).

Ако потиснемо полемике које су по објављивању изазвали, и још увек изазивају, оно што повезује романе *Пипи Дугачка Чарапа* и *Петар Пан* јесте жеља, чврста одлука главних јунака – Пипи и Петра, да не одрасту. Тако ће Петар изјавити:

Ја не желим да идем у школу и учим мудре ствари [...] Не желим да постанем човек. О, Вендина мајко, замисли само, ја се пробудим, а порасла ми брада! (Бари 2007: 189).

Приметно је да се он не удубљује у објашњавање зашто у одрастању и школовању види проблем. Пипи је „студиознија“ у свом објашњењу, дајући му типично дечји призвук:

Бити одрастао није нешто што би се могло прижељкивати. [...] Одраслима никада није лепо. Они стално морају много да раде, имају жуљеве на рукама, носе смешна одела и плаћају коминалну порезу. [...] И још нешто: одрасли су пуни празноверја и глупости. Они, на пример, верују да се може десити нека велика несрећа ако при јелу ставимо нож у уста. И сличне ствари (Линдгрен 1974: 90).

Пипи чак има спасоносни „лек“ против одрастања – „пилуле“ које Аники личе на грашак, али Пипи је убеђује да их је добила од поглавице из Рија. Истина, ни сама не верује у њихову делотворност, јер пилуле одавно стоје у њеној фиоци, али се уз изговарање чаробне формуле

Чаробна пилуло, упа! Нећу да будем глупа (Линдгрен 1974: 92),

ваља надати најбољем.

Правећи искорак из устаљених мерила, Астрид Линдгрен сврстава девојчицу Пипи у ред актера који указују на олују промена којом је у последњих триста година, према тврдњи социолога Алвина Тофлера, захваћена западна цивилизација у којој се „стварају чудновате личности“. Тако се јављају „деца, (Јовановић 2011: 1). Налазећи кривца у масовној култури, амерички културолог Двајт Мекдоналд наглашава да такав облик културе доводи до менталног изједначавања и постепеног брисања разлика између деце и одраслих.

У друштву које је потрошачко и строго одређених правила за децу (обавезна школа, поштовање моћнијих/богатијих, одрастање ван дослуха с природом) појављује се Пипи Дугачка Чарапа, девојчица која представља претечу Грасовом Оскару из *Лименог добоша*. Пипи неће да плаћа порез, носи смешна одела и има предрасуде, а Оскар, са само три године, зна да не жели да буде ни политичар ни трговац и зато одбија да порасте. Бојан Јовановић у том непристајању на одрастање види патолошки бег од стварности, омаж масовној неодговорности, где личност није спремна да на себе преузме терет одговорности. Међутим, у случају Пипи Дугачке Чарапе са сигурношћу можемо тврдити да није тако.

Супер девојчица Пипи

Супротстављајући се моделу васпитања који су за њу предвидели одрасли, Пипи иде против ауторитета представљеног школом или богатим појединцима. Она се појављује као борац за слободу и права деце, што се најбоље види из епизоде с богатом госпођом Розенблум која као „добротворка“ посећује школу и дели гардеробу и супу деци која зна-

ју да одговоре на њена питања. Она деца која су дала погрешан одговор остају и без одеће и без хране. Међутим, њима Пипи даје златнике и карамеле, омогућавајући сваком детету да радосно оде кући, при чему не пропушта да на фин начин извргне руглу крутост Розенблумове.

Пипи не представља проблем да истуче финог господина који је желео да купи вилу „Вилекулу“ и који се бахато разметао да ће посећи стари, трули храст у чијој су се шупљини деца играла, у коме је „расла“ кокта, а четвртком и чоколада. Истанчаног осећаја за правду, ослобођена свих наметнутих мерила вредности, Пипи – чији је отац проглашен за краља Гулагуланаца и прозван Ефраим I Дугачка Чарапа – ипак не жели да се према њој односе као према принцези. Када јој се мали домороци буду клањали, она ће клечати с њима и играти се трагача. Хијерархија, условљена неправдом или угњетавањем, у њеном поимању света не постоји.

Осим моралним начелима, заснованим на поштовању правде и хуманих вредности, осмогодишња Пипи својом снагом надраста сва мерила, па носи коња на једном рамену, а када се на острву Гула-Гула сусретне с оцем, од среће га више пута баца увис. Када је Томија напала ајкула, Пипи се вешто изборила с њом бацивши је толико далеко да ајкули више није било до тога да било кога нападне. Ипак, Пипи је девојчица великог срца, па ће заплакати због чињенице да је јадна ајкула остала без ручка.

Пипи поред снаге поседује и спретност и мудрост. Она се појављује као најбољи морнар који је икад пловио преко седам мора (бајковита представа о морима), јер је „сигурном руком водила ‘Хопетосу’ између најопаснијих подводних гребена“ (Линдгрен 1974: 53), а пловидбу која је трајала

данима и ноћима, недељама и месецима, по узбурканом и по мирном мору, под светлошћу звезда и месеца, под тамним претећим небом и под жарким сунцем (Линдгрен 1974: 52),

успешно је привела крају и довезла посаду и своје другаре до острва Гула-Гула. На том острву је много више светла, забаве и уживања него што се то може осетити у Петровој Недођији¹. Гула-Гула јесте острво из снова где

Јека бубњева, необичне игре, ретки мириси хиљада непознатих цветова из дунгле, блештаво звездано небо над њиховим главама, блиски шум вечних морских таласа – све то пробуди чудна, дотле непозната осећања (Линдгрен 1974: 58).

Због такве лепоте није необично што се и Томи и Аника на острву осећају дивно. Воде око острва богате су бисерним шкољкама, па гулагуланска деца користе бисере као кликере.

Гулагуланска деца су у великој пећини имала огромне залихе блиставог бисера који су вадили из бисерних шкољки. Бисери су им најчешће служили за игру кликера; нису ни слутила да у земљама белих људи бисери представљају праву драгоценост. Капетан Дугачка Чарапа би с времена на време узимао нешто бисера кад је одлазио да купи бурмута. За бисере је добијао многе ствари које је сматрао потребним његовим поданицима. Али, читава хрпа бисера је још лежала у пећини те су их деца и надаље употребљавала као кликере (Линдгрен 1974: 63).

Описујући такво предивно острво, где ни бисери немају вредност какву имају у свету белих људи, Астрид Линдгрен ствара своју слику Утопије, дајући Пипи у задатак да је чува и да се бори за њу.

¹ Недођија јесте свет из дечје маште. Осим безбрижних игара дијамантима, бисерима и златним шпанским дукатима, које деца бацају галевовима, то је и место притајене језе, где немамо осећај да је сунце присутно, а виле умеју да буду и зло. У тексту *Недођија у роману „Петар Пан“ Џ. М. Берија* Андреа Сенци указује на сличности с Голдинговим *Господаром мува* и истиче да насиље у дечјој књижевности није нови феномен, већ да су и традиционалне приче за децу пуне насиља, окрутности и безосећајности, а што све има за циљ дидактичку сврху – на крају добро увек победи зло.

Управо ти бисери – кликери биће разлог напада гусара Бака и Џима на децу на острву. Пипи ће им се супротставити, али она није насилна, чак и када је угрожена. Прво ће покушати да проблем реши лепим речима, или на што безболнији начин. Тако ће и гусара Бака, који се скоро узверао уза зид пећине да би отео бисере, поголицати по стомаку, због чега овај пада у воду. Када му се ајкула буде приближила, одбраниће га гађајући је кокосовим орасима. Међутим, када јој гусари запрете да ће јој убити коња ако им не да све бисере, Пипи ће опет пробати на фини начин да реши проблем:

Љубазни човече [...] најлепше те молим – немој да ми убијеш коња и остави овој деци њихове бисере (Линдгрен 1974: 78).

Али, када њена љубазност не дотакне гусаре, она их истуче и отпрати на брод уз поуку:

Не треба бити толико похлепан на кликере, као што сте, изгледа, ви [...] у свакој игри и задовољству мора бити неке мере. [...] Сада возите кући и молите своје маме да вам дају по пет новчића за кликере стакленце. Уверавам вас да се са њима можете играти исто тако добро као и са бисерима (Линдгрен 1974: 79).

Мада се чини да Пипи све проблеме решава снагом и батинама, она је ипак особа великог и топлог срца, што најбоље илуструје брига за Анику и Томија, њене другаре из суседства. Она ће их повести са собом на острво Гула-Гула, јер зна да ће им за здравље користити сунце, а доживеће и незаборавну авантуру. Мада су се надали повратаку у Мали Градић уочи Нове године, пропустили су славље, јер с морем никад ниси сигуран. Тугу због пропуштених новогодишњих радости Пипи бриши из срца Анике и Томија окитивши у „Вилекули“ јелку и спремивши им поклоне. И мада није вече Нове године, Пипи изјављује

Календар виле ‘Вилекуле’ је у закашњењу за више дана. Морам да га пошаљем у радионицу код календичара да га искалendarи и дотера па да опет буде у складу с временом (Линдгрен 1974: 88).

Насупрот стереотипима

Пипи Дугачка Чарапа и Петар Пан, поред жеље да не одрасту, имају заједничко и то што живе сами, склони су авантурама, мудри су и спретни. Ни по чему у физичкој спретности Пипи не заостаје за Петром, истина није доказано да зна да лети, али ни Петар није подизао коња. Оно у чему га потпуно превазилази јесте хумани гест, брига за оне који је окружују и који су јој драги. За разлику од ње Петар Пан, мада окупља око себе изгубљене дечаке, жели да буде вођа. Он заборавља, или боље – не памти и не примећује, јер је заузет „причама о себи“. Он се неће сећати ни капетана Куке, јер пошто убије гусаре он их све заборави, нити ће се сећати Звончице (која је чак и отров испила да би га спасила), јер „њих [вила] има толико много“ (Бари 2007: 192). Наравно, овде првенствено препознајемо Баријево супротстављање времену као неумитном владару који убија сваки облик креативности у човеку, а једини ко се супротставља утицају времена јесте управо Петар Пан, одбијајући да одрасте и заборављајући све претходне догађаје (Игњатов Поповић 2011: 58). Ипак, тај лежерни однос према околини, незаинтересованост за све друго осим онога што се тиче њих самих, јесте карактеристика својствена дечацима.

Сликајући лик типичног дечака, какав је Петар, Бари ће кроз свој роман провући и глорификацију жене (оличене у лику госпође Дарлинг), али ће је првенствено величати као мајку и стуб породице. У такав миље уклапа се и Венди. Њој је додељена улога да схвати занос авантуризма маште, што јој омогућавају њене године и чињеница да се самостално

определила за понуђену авантуру. Како је госпођа Дарлинг јединствена у стварном свету, тако је Венди јединствена у свету маште, па се у Недођији за њено присуство отимају сви – Петар Пан, изгубљени дечаки, гусари (због њеног погледа Кука се чак застидео свог прљавог оковратника) – јер свима им је потребна нежност какву пружају мајке. Мада посебно акцентована, Венди не одступа од стереотипа жене као лепе, нежне, осећајне, пожртвоване, чак донекле и пасивне. О њој се брину када буде повређена при доласку у Недођију (праве јој кућу у шупљем стаблу и украшавају је, она крпи трошну гардеробу изгубљених дечака, прича приче, теши Петра када плаче у сну, а пред крај романа је срећемо и као удату жену и мајку).

Опис Венди не одступа од стереотипа – појединачног приказивања делања које приличи девојчици/жени, а што представља преовлађујуће схватање, предвидљив начин говорења и понашања (Ђерић 2011: 5). Венди се уклапа у владајући стереотип литературе која настаје из пера мушкарца – да се већа пажња придаје мушким ликовима, док су женски ликови најчешће приказани као мајке. Ово указује на врло стереотипно виђење жене, које не узима у обзир њихове специфичне интересе и способности, већ их своди само на улогу мајке (Барановић, Југовић, Долан 2008).

Насупрот Венди, Пипи која, као и она, воли да прича маштајући и машта причајући, превазилази стереотипе о девојчицама као слабим створењима. Пипи постаје антијунакиња, хероина супротна онама које смо навикли да срећемо у бајкама Андерсена и Браће Грим. У време (непосредно после Другог светског рата) када су девојчице у књигама биле углавном уредне, послушне и тихе, појавила се Пипи „већа од живота“, за неке шок, а за неке дашак свежине. Пипи јача од свих, самодовољна, не одговара никоме и води живот препун авантура и не познаје реч „досада“.

Ликом ни по чему привлачна – риђа и чупава, пегава, чудно обучена, снажна ван сваких мерила, спретна и снажљива, авантуриста жељан да једног дана постане гусар, а док се то не деси, као траг гусарења, носиће на рамену мајмунчића – господина Нилсона. Међутим, оно што одушевљава у лику какав је Пипи јесте истовремени спој јачине и осетљивости, способност да се ухвати у коштац са свим проблемима, у њој нема мржње и непријатељства, чиста је и невина, има необичне способности и живи у фантастичном свету!

Управо таква Пипи била је предмет многих расправа. Прву је покренуо, непосредно по објављивању прве књиге (средином четрдесетих година XX века), професор психологије, истичући да књига о Пипи Дугачкој Чарапи развија код деце лош укус, а сама Пипи се понаша као да је ментално оболела, што представља опасност за децу. Астрид Линдгрен се огласила изјавом да деца имају право да свет откривају самостално. Из тог периода потиче њена чувена изјава: „Дајте деци љубави, што више љубави и још више љубави – и здрав разум ће доћи сам по себи“. Средином деведесетих година XX века „култ Пипи“ је окривљен за недостатак зрелости међу младима, јер глорификује саможивост и себичност. Почетком XXI века покренута је дебата да ли је Пипи расиста, а 2008. године у Кини су негодовали због њеног пријатељског односа с полицајцем, који није штитио права богатог господина кога је Пипи истукла.

Пипи, увек насмејана девојчица пегавог лица и са риђим кикицама, временом је, као симбол слободног детета бујне маште и натприродне снаге, постала узор независности, правде, борбе против насиља. Са сигурнишћу можемо рећи да су летење и Недођија привлачни, али жеља да се буде Пипи Дугачка Чарапа надвладава све!

ЛИТЕРАТУРА

- Baranović Branislava, Jugović Ivana i Dolan Karin (Karin Doolan) (2008). „Kojega su roda čitanke iz književnosti?“, Zagreb, Institut za društvena istraživanja.
- Бари, Џејмс Метју (2007). *Петар Пан*, [превео Александар В. Стефановић], Београд, Лагуна.
- Берић, Гордана. „Развој стереотипа – мултидисциплинарни приступ (антрополошка, социјално-психолошка, књижевно-историјска и имаголошка перспектива)“ <http://www.kas.de/upload/auslandshomepages/serbian/Djeric_pred.pdf> 11. 12. 2011.
- Игњатов Поповић, Ивана. „Апотеоза детињства у митском свету Петра Пана“, *Детинство*, бр. 2, год. XXXVII (лето 2011): стр. 54–60.
- Јовановић, Бојан. *Синдром Петра Пана*, <<http://www.bgsvetionik.com/kultura/main-stream/sindrom-petra-pana.html>> 14. 12. 2011.
- Lane, Anthony. „Lost Boys (Why J. M. Barrie created Peter Pan)“, *The New Yorker* <http://www.newyorker.com/archive/2004/11/22/041122crat_atlarge?currentPage=2#ixzz14oDeOfT4> 15. 12. 2011.
- Линдгрен, Астрид (1974). „Пипи Дугачка Чарапа у водама Јужних мора“, [превео са шведског Чедомир Цветковић], Београд, Нолит.
- Picardie, Justine. “How bad was J.M. Barrie?” <<http://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3556421/How-bad-was-J.M.-Barrie.html>> 15. 12. 2011.
- Сенци, Андреа. „Недођија у роману ‘Петар Пан’ Џ. М. Берија“, *Детинство*, бр. 3/4, год. XXXIII (јесен – зима 2007): стр. 76–81. <http://www.astridlindgren.se/en/characters/pippi-longstocking>, 13. 12. 2011.

Ivana IGNJATOV POPOVIĆ

DESTROYING STEREOTYPES
OR
PIPI LONGSTOCKING AND PETER PAN

Summary

The connection between Pippi Longstocking and Peter Pan is the fact that they are both independent, resourceful, adventurous, but primarily they have in common the desire not to grow up. Desire is the same, but the motives are different. While Peter Pan hidden himself from reality in childhood, Pippi doesn't do that. Painting her as a heroine, the girl that is different from the girls that we used to know from fairy tales of Brothers Grimm or Andersen, Astrid Lindgren made of her Pippi fighter for the children rights. Pippi opposes the model of education that is made by the elders, she is against the authority represented by the school or wealthy individuals. She doesn't know for impediments and she can do anything. Also, vanity that is one of the main characteristics of Peter Pan, Pippi doesn't know. Even her own superhuman strength she considered as normal. Authority and hierarchy conditioned by social standards do not apply for her. That doesn't mean that Pippi didn't know the moral values – she knows them in the most original form, where the spiritual value placed first. The girl with the smile, freckled face and with red pigtail, Pippi, as a symbol of a free child's imagination and supernatural forces, eventually became a model of independence, justice and fight against violence.

Key words: Pippi Longstocking, Peter Pan, stereotypes, the girl as heroine, fighting for the rights of children

UDC 821.163.41–93.09 Ćosić D.
UDC 821.163.41–93.09 Dimić M.

◆ **Јована РЕБА**
Влада АП Војводине, Нови Сад
Република Србија

МИЛА ДИМИЋ И ДАРИНКА ЋОСИЋ – (НЕ) ЗАБОРАВЉЕНЕ СПИСАТЕЉИЦЕ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: У овом раду се анализирају живот и дела заборављених српских књижевница за децу – Даринке Ћосић (1878–1945) и Миле Димић (1902–1942), које су стварале у периоду између два светска рата. У другој половини XX века извршена је политичка ревизија књижевног канона, чије су последице биле далекосежне: највећи број женских дела предат је заборава, те је слика југословенске књижевности добила изразито маскулинистичко обележје. Проучавање животних и уметничких путања двају књижевница у складу је са савременом феминистичком тенденцијом разоткривања женских заборављених, забрањених и маргинализованих књижевних текстова. У закључним разматрањима се поставља питање како би изгледала слика савремене дечје књижевности да су дела Миле Димић и Даринке Ћосић била укључене у српски канон, те колико би оне утицале на стваралаштво послератних генерација дечјих писаца/писатељица.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Даринка Ћосић, Мила Димић, женска књижевност, феминизам, гинеокритика, Бранимир Ћосић, Први светски рат, марксистички покрет, дечја књижевност

Иако српско женско књижевно стваралаштво има корене у средњем веку, историја српске женске књижевности још увек није написана. Она постоји

у фрагментима – појединим (ретким) књигама и научним радовима који се баве родном проблематиком, и то увек у сенци мушке књижевне традиције. Контрoверзна је и судбина списатељица кроз векове – храбрих жена које су своју уметничку имагинацију уобличавале у писану форму, без обзира на то што су биле суочене са предрасудама и неразумевањем читалачке публике. Малобројне списатељице су у току живота добијале признања за књижевни рад, а још је мање оних чија су дела била популарна и после смрти. У српској историји је постојала још једна околност трагична за женско писмо. После Другог светског рата је извршена ревизија целокупне књижевности – у складу са новим друштвенополитичким поретком, чије су последице биле далекосежне: највећи број женских дела предат је заборава, те је слика југословенске културе добила изразито маскулинистичко обележје.

Када у фокус наше пажње поставимо слику српске дечје књижевности, доћи ћемо до истих закључака. Имена као што су Даринка Ћосић, Мила Димић, Јелена Билбија, Милица Јанковић и Десанка Милошевић живе још само на страницама заборављених књига у специјалним библиотечким фондovima, а циљна група за коју су стварале – деца и омладина, немају додира са њима. Стога ће циљ овог рада бити књижевноисторијска евокација – васкрсавање текстова дечјих списатељица Миле Димић и Даринке Ћосић, које су живеле и стварале у периоду између два светска рата. Таква интенција је у складу са савременим феминистичким и гинеокритичким истраживањима, која позивају на ревизију књижевне историје и ревалоризацију читавог спектра књижевних дела српских списатељица.

*

Даринка Ћосић рођена је у Смедереву 8. маја 1878. године у богатој трговачкој породици која је

крајем 19. века потпуно економски пропала. Стога је списатељица, одмах по завршетку учитељске школе у Београду, постала једина хранитељица могобројне породице, предавајући у селима широм Србије. Године 1900. удала се за колегу, учитеља Драгомира Ћосића. Оснивач политичке странке „Српска народна сељачка слога“, Ћосић је непрестано долазио у сукоб са тадашњим властима зато што је јавно критиковао неморал школских надзорника и просветну политику Министарства. Како наводи Станоје Филиповић, услед честих селидби, сиромаштва и тешких животних услова брачни пар је доживео страшну трагедију: прво дете им је умрло пре навршене године живота. Године 1903. обоје су добили сталан учитељски посао у мачванском селу Штитар, где је рођено њихово друго дете, будући познати писац Бранимир Ћосић. Међутим, због честих жалби на Ћосићев политички рад, брачни пар је био принуђен да се пресели на крајњи југ Србије – у Хомољске планине. Нажалост, ни овде нису нашли смирење. Прогон Драгомира Ћосића завршио се трагично – 1905. године брутално су га убили политички противници. Оставши сама са малолетним дететом, Даринка Ћосић се вратила у Београд, где је радила као учитељица. Посвећена васпитању и образовању сина, веома је утицала на његове моралне ставове и књижевни развој. То је евидентно у Ћосићевом идејном одређивању према прогресивним књижевним и политичким струјањима међуратног времена. У својем најпознатијем роману *Покошено поље*¹ писац је описао управо трагичну судбину својих родитеља.

Даринка Ћосић је умрла 15. октобра 1945. у Београду.

Свој литерарни рад започела је 1905. године, као уредница *Женског декламатора* – школског учбени-

¹ Књижевница Мила Димић, која је такође у фокусу нашег интересовања у овом раду, прославила се управо драматизацијом романа *Покошено поље*, поставивши га на сцену београдског Народног позоришта 1935. године.

ка са песмама за певање, за ученице од првог до четвртог разреда основне школе. У периоду 1910–1940 објављује своја дела (песме, приче и позоришне игре за децу) у часописима: *Ђачки најпредак* (1910–1911), *Народна просветна* (1921–1922), *Женски покрет* (1922, 1924), *Подмладак Црвеног крста* (1923/1924, 1925/26), *Зорица* (1927/28), *Здравље здравствени покрет* (1933), *Добро дејње* (1939/1940, 1940/41), *Задружна реч* (1940).

Написала је кратак роман *Другови* (1930), збирке прича *Косовка* (1921), *Нови дани* (1924), *Чувај брани, храни*; *Крвник* (1943), као и позоришне комаде: *Весели четвртик* (1931), *Посинак* (1931), *Велики грех мале Јелене*; *Птица у кавезу* (1931), *Тејкин шешир* (1931), *Рођендан* (1931), *Улица инвалида* (1931), *Сирачино је биће мали* (1931), *Крв није вода* (1936), *И што ће проћи*; *Најлеши прстиен на свећу* (1939), *Пути у нови животи* (1939), *Зеленашева ћерка* (1939). Написала је студију *Кроз сирао и ново село – сузбијање иразноверица и надрилекарства* (1939) и превела са француског једночинку Ж. Гарана *Мала Јованка или дужности* (1938).

Драмске игре Даринке Ћосић имају забавно-дидактички карактер, са циљем да истакну значај породичне слоге (*Тејкин шешир*), толеранције и разумевања међу народима (*Најлеши прстиен на свећу*), хришћанску тезу о помагању ближњем (*И што ће проћи*), али и да укажу на социјалну проблематику предратног Београда (*Зеленашева ћерка*, *И што ће проћи*), као и на васпитне методе за правилан психофизички развој деце (*Тејкин шешир*, *Чувај брани, храни*).

За нас је посебно интересантан роман *Другови: усйомене једног малог гимназисте са села*. Књига је украшена илустрацијама – цртежима које су нацртали глувонери ученици Даринке Ћосић. Роман је објављен у Београду 1930. године и представља пасторалну визију српског села, осветљеног из перспективе пријатељства два дечака: Драгомира (представника

руралне средине) и Љубомира (представника грађанске класе). Љубомирови родитељи примају сиромашног ученика са села *на сѣан и храну*, како би својем размаженом сину приближили дотад непознати концепт „народног“ система вредности и обичаја.

Док Драгомир успева да се културно аклиматизује у новој средини² Љубомир у селу наступа арогантно, ограничен културолошким предрасудама: „Ми смо волели свога госта и поносили смо се кад с њиме прођемо кроз село. И све би било лепо, да је он био мало друкчији. Смејао се свима, па нас је било срамота.“ (Ђосић 1930: 25).

Сликајући њихове заједничке доживљаје (несташлуке градског дечака³, драматичан сусрет са злогласним хајдуком, дирљиве описе слабих и немоћних⁴), али и критикујући сујеверје и незнање⁵, Даринка Ђосић је саткала лирски колаж чија је основна функција да изазове непатворен естетски доживљај села, као изворишта људског простодушја, наивности и моралне чистоте. Духовно биће негативног јунака Љубомира се до краја романа трансформише, еволуирајући од симбола класне ароганције и снобизма до социјално сензибилисаног омладинца, просветљеног хришћанском поруком о активној љубави према ближњем. Његова трансформација има метафизички подтекст: утопивши се скоро у светом извору напуштеног светилишта⁶ он постаје

² „За неколико дана привикао сам се потпуно на њихову кућу и сав варошки ред за столом. Нисам више јео подлакћен о сто, нити сам сркао чорбу, као што ми на селу радимо. Нисам више пио воду преко залогаја, нити сам виљушком чачкао зубе, као што сам од мог чике научио.“ (Ђосић 1930:11).

³ Злостављање животиња, подсмевање мештанима, избегавање сеоских послова итд.

⁴ Сиромашне деце, слепог гуслара

⁵ Лечење болести бајањем

⁶ „Откад је црквица опљачкана и велико кандило разбијено, од тога се доба кандило више не види. Од тога доба извирао је у цркници извор, који је нестајао одмах у трави испред самих црквених врата. Прича се да су то сузе Мајке Божје, јер су зликовци исцепали њену икону и наложили ватру, да на њој греју своје убилачке руке.“ (Ђосић 1930: 58).

„много бољи него што је био, откако се окупао у светој води. Не вређа више наше сељанке као пре, а и са домаћом стоком поступа много боље. Не исмева више ни наше жене, нити ми за леђима прави нос, као оно пре, кад га која пољуби. Сад лепо каже: Немој стрина, да ме љубиш, то није наш варошки обичај.

Јуче му нека наша кума дала јабуку, као и другој деци, а он је лепо очистио и појео, а није, као оно пре, опљунуо, па хитнуо преко крова. Баш сам уверен да је много бољи него што је дошао.“ (Ђосић 1930: 62–63).

Дело се завршава дирљивим растанком другова и одласком сеоског дечака Драгомира у Чехословачку на школовање и рад, „да се поучи земљорадњи и газдинству“ (Ђосић 1930: 66).

У овом роману је извршена поетизација сеоског живота у првој трећини 20. века. Његова је функција катарзична, са циљем разоткривања друштвених предрасуда и глорификације живота у сагласју са природом. Текст је уметнички резултат дугогодишњег искуства Даринке Ђосић у дружењу и раду са децом, у чији је психички и емотивни свет дубоко проникнула. Непосредан језик, транспарентан стил, лакоћа приповедања, наглашена динамика у измени догађаја и расположења, атмосфера разиграног оптимизма и хуманистичка нота – све су то елементи који роман чине атрактивним и вредним пажње, у линији хоризонта очекивања савремене дечје публике, у првим разредима основне школе.

*

Књижевница Мила Димић, чије је стваралаштво такође избрисано из канона, рођена је у Београду 13. новембра 1902. године. Од младости је гајила страст према литератури и позоришту. Двадесетих година придружила се дилетансткој драмској групи „Отаџбина“, која се афирмисала у Академско позо-

риште. Њен глумачки таленат није остао непримећен – године 1926. постаје чланица драмског ансамбла у Народном позоришту. Глумачка и књижевна каријера су биле нераскидиво везане за њене политичке идеале и рад у илегалном марксистичком покрету. Мила Димић је писала приповетке, сабране у јединој објављеној збирци *Приче о Заги* (1936) и преводила дела са немачког језика⁷. Такође, бавила се драматизацијом својих прозних текстова (*Баба Јеца* и *Четворка*), као и *Страдије*⁸ Радоја Домановића и *Сеоске учитељице* Светолика Ранковића. Највећи успех је постигла драмском адаптацијом другог дела романа Бранимира Ћосића, под називом *Силе*. Представа не само да је доживела овације код публике, већ је проузроковала и побуну студената, који су испред позоришта протествовали због мрачне социјално-политичке атмосфере у краљевини Југославији. Упркос сјајним критикама, гостовањима⁹ и успеху код публике, представа је скинута са репертоара убрзо после премијере, а Мила Димић отпуштена.

Књижевница је припадала левичарски оријентисаном интелектуалном кругу – дружила се са Елијем Финцијем, Велибором Глигорићем, Хугом Клајном, Веселином Маслешом и др. Финци ју је доживљавао као жену изузетне интелигенције и оригиналног духа: „У Мили Димић, кокетној, шармантној, духовитој, постојало је, у невидљивим дубинама, људском смерношћу сакривено, једно истинско врело човечности и лепоте, једна вера да се ипак, и упркос свему, упркос и личном искуству са људима и животом, често грком, мора остати веран самом себи: бити човек.“ (Финци 1970: 14).

⁷ Превела је књигу Курта Керстена *Бизмарк и његово доба* (1936).

⁸ Према речима Росанде Поповић, три године је радила на драматизацији *Страдије*, али је текст нажалост изгубљен.

⁹ Представа је одиграна у Скопљу 1936. Према речима Зорана Т. Јовановића, позоришни критичари су имали само „речи похвале драматизаторском подухвату Миле Димић“ (Јовановић 2005: 590).

Упркос противљењу министра просвете, књижевница је, захваљујући својем интелектуалном и моралном реномеу, изабрана за управницу дома студенткиња „Краљица Марија“ у Београду 1936. године. Бескомпромисно је бранила аутономију институције коју је водила, не дозвољавајући полицији да хапси њене штићенице. Због опозиционих ставова и политичке активности, ухапшена је први пут у новембру 1941. године. Други пут ју је специјална полиција одвела 11. децембра 1942, подвргнувши је језивој тортури. Велибор Глигорић је о томе записао: „Полиција јој је, поред драматизације *Силе* и оно учешће у антирежимским и антифашистичким књижевним приредбама, и ово управниковање студентским домом уписала у своју црну књигу. Јер, кад се докопала њеног живота децембра 1942. под окупацијом, као дивља звер устремила се на њу. Мотком јој разбила грудни кош, такорећи, живу је растргла.“ (Глигорић 1965: 80). Исте ноћи, у бесвесном стању, сломљеног тела, превезена је у болницу, где је и умрла 15 дана касније.

У својој јединој збирци *Приче о Заги* књижевница је покушавала да саобрази искуства из инфантног периода. За разлику од Даринке Ћосић, која је приче из детињства обојила пастелним, нежним тоновима и осветлила идиличном атмосфером, Мила Димић је трагала за одговорима на питања која децу збуњују апстрактношћу, или емотивном комплексношћу смутног света одраслих. Такво је на пример, питање љубоморе мајке према ћерки – чудно, непријатно и неадекватно осећање које је наслућивала главна јунакиња Зага. У приповетки *Шешир*, описан је њен сукоб са мајком, изазван очевом одлуком да јој купи украс за главу који симболише инаугурацију девојчице у младу девојку. То је управо и разлог зашто се мајка толико противи куповини:

Баш је бомба овај њен ћалац. Само, не би морао да је држи за руку као неку малу девојчицу. А нарочито сад, када улицом има толико света и кад се многи од њих чак и

окрећу да виде њен шешир. (...) А мама није хтела за то ни да чује. ‘Шешир?’, вели, ‘какав шешир за шмркавицу, ето јој толике капе и машине. Шешир кад одрасте’ (...) Изгледа у њему као чудовиште! Буди бог с нама, тако унаказити дете! (Димић 1936: 29).

Увређена, главна јунакиња гласно евоцира забораваљен сукоб између мајке и оца, који је такође избио због шешира, односно, због његове неморалне конотације:

Зага пркосно ухвати свој лепо шешир обема рукама и притисну га на главу.

– Нећу да га скинем...Не дам! Мој шешир је леп. Онај твој плави шешир је био ружан, а не мој. Не дам! Вриштала је. Не дам!

Мати разрогачи очи:

– Који плави шешир? Ја и немам плавог шешира.

– Онај с плавим перјем, онај ружни.

Да. Мада је то било давно, Зага се тачно сећала како је мати седела на столици и плакала. Отац је шетао од стола до прозора и натраг, љутио се и говорио: ‘Што се мене тиче мода! Ако мене питаш – ружан је. Сувише упадљив. И не стоји ти никако, не приличи ти. Није то за тебе.’ Мати је брисала великом белом марамицом очи. А после, кад је отац отишао, узела је маказе и нешто сецкала по шеширу, сецкала, премештала перје, пробала, пришивала пантљике, и напослетку бацила шешир на таван. (Димић 1936: 31–32).

На тај начин главна јунакиња успева да повреди мајку, али и да се идентификује са њом: обе су разапете између личних жеља и законитости традиционалног морала.

Сукоб са мајком је тема неколико прича у збирци: у уводној, под називом *Несхваћена*, књижевница представља Загу као девојчицу која одлучује да опере сав веш и на тај начин обрадује оца, доприне се раду у кући и изненади мајку, која је непрестано критикује. Међутим, уместо очекиване похвале, добија батине:

Зага је завршавала последњи велики комад. И посматрала је мајку и госпођу Јовановић испод ока. Ала су се задивиле! Просто се скамениле. Гле, још увек стоје непокретне! Баш су смешне. Хе, моје госпође, шта велите сад? Ленштина, је ли Зага ленштина? (...) Одједном чу како је неко цикнуо тако страшно да је сва претрнула и испустила чаршав.

– Убићу те, викала је мати, ван себе, искривљена лица, убићу те на месту!

Проклетнице! Јеси ли полудела? У новој хаљини! Чекај!

И отпоче дивљачка трка по дворишту. Зага се мокра, запрепашћена, дочепала капије, улице и суседне зграде. Ту се, горућих образа, сува грла и широко отворених очију, шћућурила под огромну капију. (Димић 1936: 1213).

Међутим, лик јунакињине мајке није једнодимензионалан – већ у следећој причи – *Бог*, књижевница је представља као пожртвовану жену, која брине и очајава над својом болесном децом.

У збирци су оцртане контуре социо-политичке стварности Београда у првим деценијама XX века. Кроз призму дванаестогодишње девојчице, која детектује морално контроверзне ситуације, поступци одраслих одударају од система вредности њених родитеља, базираних на хришћанским принципима. Такав је, на пример, опис крађе, пијанства и неморала послуге¹⁰, али и снобизам грађанске класе у

¹⁰ „Онај човек је излазио носећи балон. Госпа-Ката и собарица Мицика га испратише до капије. Затим Зага чу како се њих две враћају двориштем, госпа-Ката гунђајући и певушећи, а Мицика церекајући се, и како им се смех и гунђање пење уз степенице и нестаје високо, у стану адвоката Јовановића. Зага је остала сама у помрчини. Шта ли се то Мици онако раздрала? Чиме ју је онај човек пецнуо? Зацело је није јако заболело, јер га је после испратила и смејала се. (...) Он је Мицику – како рече госпа-Ката – он ју је ‘ашикнуо’... Шта је то ашиковање? Одједном осети да јој крв јурну у главу. Па то се Мици напила вина из оног балона... и зато се онако чудно смејала... и онда је онај човек пијану Мицику зацело ухватио онако... безобразно... Али како је смела да пије док им је газдарица, госпођа Јовановићка, била у позоришту? Госпа-Ката је рекла да могу да их укебају. Значи: није им нико одобрио да пију. Оне су вино крале... крале. Значи да је Мицика лопов!“ (Димић 1936: 58).

причи *Лойов*, као и понижавање старих људи у периоду окупације¹¹.

Најсугестивнији су драматични описи ратног Београда, где Димић оштро наглашава разлике у искуству богатих и сиромашних. Глад, страх и смрт претња су само онима који немају могућности да побегну из уклетог града. Кулминација мучних догађаја из Првог светског рата дата је у приповетки *Тайин њовраиак*. Мила Димић презентује догађаје на различитим нивоима: сукоби су прекинати, људи се враћају својим кућама. Град је осветљен радосћу и веселим жагором народа, коначно ослобођеног бремена страха од смрти и уништења. У центру радосних дешавања описано је ишчекивање главне јунакиње и њене породице, кроз инверзију победе и пораза: уместо сретног повратка вољеног оца, кући се враћају само ствари – јадни остаци као доказ његовог постојања и његове смрти. Мајчин избезумљени крик је мрачна страна огледала, у којем се истовремено зрцале универзална радост новог почетка и индивидуалан бол због коначности растанка.

Динамичност и комуникативност књижевног израза, критички приказ заборављеног предратног времена у духовном видокругу адолесценткиње – уметничке су карактеристике које чине прозни текст провокативним и значајним, у складу са едукативним критеријумима литерарних садржаја за старије разреде основне школе.

*

У талогу књижевнокритичке анализе остаје комплексно питање, које су својевремено поставиле и феминистичке теоретичарке Сандра Гилберт и Сузан Губар, у књизи *Лудакиња на џавану* (1978):

¹¹ „А и они су са угла, Станићеви, сети се Зага изненада, и они су оставили своју бабу да им чува кућу. На питање Загине маме госпа Станићка је одговорила: Стара је, ионако не зна зашто живи, па нек буде бар од користи, нек нам ствари сачува.“ (Димић 1936: 58).

Шта значи бити жена писац у култури чије су главне дефиниције књижевног ауторитета отворено и прикривено патријархалне? Према њиховом мишљењу, „социосексуална диференцијација значи да жене писци учествују у потпуно другачијој поткултури од оне коју настајују писци мушког пола, у поткултури која има властите изражене књижевне традиције, чак и посебну историју, иако се она дефинише у односу према „главној“ књижевној култури у којој доминирају мушкарци.“ (Губар, Гилберт: интернет). Данас се само можемо замислити над визијом – како би изгледала слика савремене дечје књижевности да су дела Миле Димић и Даринке Ђосић (али и других заборављених ауторки) била инкорпорирана у српски културни канон. Комплексно књижевно искуство *другог* пола би, свакако, инспирисало и извршило одређени утицај на послератне и савремене генерације писаца/писатељица и уједно трансформисало маскулинистичку визију књижевног дискурса. Стога је толико важно демистификовати традицију и скинути гвоздену завесу са лика и дела ових уметница, које су претходно биле невидљиве у оквиру књижевне историографије

ЛИТЕРАТУРА

- Дан, Ј. „Нови дани, књига за децу од Даринке Ђосић“. *Јужна Србија*, бр.40/41, 1924: стр. 792.
- Глигорић, Велибор (1965). *Портрети*, Београд, Просвета.
- Губар Сузан, Гилберт М. Сандра, „Зараза у реченици: жена писац и стрепња од ауторства“.
- <http://www.zenskestudie.edu.yu/pages/zenskestudije/zs_s5/neda.html> 14. 10. 2011.
- Лексикон писаца Југославије* (1972). Том 1, Нови Сад, Матица српска.
- Поповић, Росанда. „Најбоља њена улога. Сећање на Милу Димић“. *НИН*, 4. 1. 1970, бр. 91: стр. 19.

Српски биографски речник (2007). књига 3, Нови Сад, Матица српска.

Јовановић Т. Зоран (2005). „Силе Миле Димић према роману Бранимира Ћосића“. *Народно позориште краљ Александар I (1913–1941)*. Нови Сад: Матица српска, стр. 590–591.

Филиповић, Станоје. „Родитељи Бранимира Ћосића у роману *Покошено поље*“. *Прилози за књижевност, језик, историју, фолклор*, књига 28, XXVIII, свеска 12, 1962: стр.9395.

Финци, Ели. „Сећање на Милу Димић“, *Политика*, бр. 931, 31. 12. 1968: стр. 14.

Jovana REBA

MILA DIMIĆ AND DARINKA ĆOSIĆ – THE (NON) FORGOTTEN CHILDREN’S BOOK WRITERS. IS THERE AN ALTERNATIVE HISTORY OF CHILDREN’S LITERATURE?

Summary

This paper analyzes the life and work of forgotten Serbian writers for children – Darinka Ćosić (1878–1945) and Mila Dimić (1902–1942), between the two world wars. In the second half of the 20th century, there was a political revision of literary canon, whose consequences were far-reaching: the largest number of women’s literary texts is handed over to oblivion, and the image of Yugoslav culture got a very masculine trait. The author’s study of two writers’ life and artistic path is in line with contemporary trends: gynocritic and feminist tendencies in exposing women’s forgotten, forbidden and marginalized literary texts. In the concluding remarks the question is what would be the picture of contemporary children’s literature, if Mila Dimić and Darinka Ćosić’s literary texts were incorporated in Serbian canon, and how would they influence the children’s writers’ contemporary generation.

Key words: Darinka Ćosić, Mila Dimić, women’s literature, feminism, gynocritic, Branimir Ćosić, the first world war, marxism, children’s literature

◆ Мина ЂУРИЋ
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Република Србија

ДЕВОЈЧИЦЕ У ДРУЖИНИ? (међу Ћопићевим орловима, Селишкаревим галебовима, Ловраковом дружбом и другим дружинама дечака и хајдука)

САЖЕТАК: У раду се из перспективе рода тумаче неколики романи за децу и младе чији је главни протагониста дружина (*Орлови рано летје* Бранка Ћопића, други и трећи део Ћопићеве *Пионирске тирологије* – *Славно војевање* и *Бишка у Златној долини*, Нушићеви *Хајдуци*, Селишкарева *Дружина „Сињи галеб”*, Молнареви *Дечаци Павлове улице*, Ловракова *Дружба Пере Квржице*). Основни чиниоци интерпретације заснивају се на питању статуса и функције девојчица у посматраним дружинама, њиховог минуса присуства или посебности која их чини саставним делом дружине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу и омладину, роман о дружини, компаративни контекст, родна перспектива, дечаки, девојчице

Чињеница да вршњачка група (дружина) као феномен има изузетну важност за формирање личности адолесцента условила је дефинисање многобројних истраживачких приступа из области педагогије, развојне, педагошке психологије, методике образовања и васпитања, родних студија. Појам *дружине* стога је врло учестао у педагошко-психолошким разматрањима; она га расветљују из више различитих перспектива, међу којима је и родна, и то кроз проматрања интерактивног односа индивидуа–колектив, индивидуа–индивидуа (интерперсонални и интраперсонални план), индивидуа–колектив–контекст, индивидуа–колектив–постигнуће. Основни изазови промишљања који се при томе постављају тичу се следећих недоумица: због чега се и на који начин дружина формира, на основу чега дружина бира и прихвата индивидуу која јој приступа, како се индивидуа асимилира у групи или деловања групе адаптира себи, шта се на нивоу групе догађа са одређеним проблемом индивидуалне природе, како се он испољава и решава у вршњачкој дружини, како дружина на то реагује, колико појединац доприноси решавању проблема групе, да ли психологија групе гуши аутономију појединца или је развија у основну јединку друштва, као здраву, саставну ћелију других група и (породичних, професионалних, националних, расних, верских) заједница. Поготово је важно размотрити питање како се све ово манифестује када је у фокусу истраживања дружина састављена искључиво од дечака или девојчица, на који начин се ствара мешовита дружина, да ли је она могућа у некој родно условљеној функцији, које су предиспозиције и донети њеног потпуног остварења и најадекватније реализације у складу са њеним ставом и саставом.

Дружина је скуп особа истог или различитог пола чије је заједничко понашање одређено унутрашњим, добровољно прихваћеним правилима. У оквирима дружине постоји индентификација са општим интересом дружине, као и поистовећивање међу

члановима, које је снажније уколико су у питању особе истог пола. Правила групе углавном наглашавају неки морални норматив који је у то време актуелан у друштву, а дружина настоји баш то правило строго да поштује (према Крстић 1988: 154). Функција дружине је да појединцима омогући разумевање социјалних односа и процеса, да помогне у социјализацији јединке и прихватању родне улоге. Постигнуће у групи зависи пре свега од састава, намене групе, начина њене организације. Група може бити родно диференцирана или недиференцирана, створена са јасно одређеним циљем, уз једноставну структуру и чврсту хијерархију са родно дефинисаним улогама (Крстић 1988: 479, 120). Уколико се јави проблем родне или социјалне интеракције, он се решава у оквиру групе, као што се и позитивни или негативни емоционални набој индивидуе празни у непосредним друштвеним односима (према Крстић 1988: 623, 661).

Тематско-мотивски слој који дружина, њен састав и сврха собом покрећу подстакао је интересовања књижевноуметничких стваралаца, те се нашао као један од водећих у бројним књижевним остварењима домаћих и страних аутора исте епохе. Нека од ових дела, по свом квалитету и уметничким доменима, уврштена су садашњим или некадашњим плановима и програмима у лектуру за основну школу и намењена су узрасту адолесцената, на којем се групе најчешће и формирају. У овакав тематски одабир укључени су романи *Пионерске тирологије* Бранка Ћопића – *Орлови рано лете* (1957), *Славно војевање* (1961), *Бијка у Златној долини* (1963), Ференц Молнар и *Дечаци Павлове улице* (1907), Мато Ловрак и *Дружба Пере Квржице* (1933), Бранислав Нушић и *Хајдуци* (1933), Тоне Селишкар и *Дружина „Сињи галеб”* (1936). Интерпретативни приступи наведеним текстовима и ширим тематским областима којима они припадају нужно су усклађени са захтевима књижевнонаучне методологије и

адекватног методичког приступа, поготово ако су намењени одређеном узрасту читалаца. При томе, анализа ових дела омогућује и увођење неких новијих теоријских перспектива, какво је тумачење одабраних текстова књижевности за децу и омладину из позиције рода.

Родне студије, као теоријски дискурс, присутне су од седамдесетих година двадесетог века, што је, у просеку, пола века касније у односу на појаву романа о дружини који се у раду тумаче. Разумљиво је да је културно-историјска и друштвено-идеолошка ситуација различита у тренутку настанка ових романа, времену појаве једног од најпровокативнијих теоријских модела родних студија као покретача нових интерпретација, па све до периода његове примене у српској књижевности, а посебно у књижевности за децу. Стога се нарочито занимљивим и чини ишчитавање наведених романа из родне перспективе. У оквиру тога у жариште истраживања поставља се разматрање да ли треба одсутност девојчица у дружини истаћи као још један реалан разлог феминистичке побуне, или пак одредити као продукт модела традиционалне, патријархалне, фолклорне, ратничке, хришћанске, еснафске, хајдучке, епске културе, чији се утицај посебно интензивира у ратном и међуратном периоду, прослеђује и подражава на нивоу дечачких дружина, као приказ узора или као њихова пародија.

У складу са појмовником родних студија, кроз „тело” (у случају наведених романа већине дечака у дечачкој дружини) представља се идентитет дружине као јединице шире заједнице, на коју утиче контекстуализација у оквиру националних књижевности и култура Балкана, тј. одређење у компаративним самерањима према сродним примерима западноевропских књижевности. Као што се запажа, ниједан од наведених романа о дружини дечака насталих у региону Балкана и југоисточне Европе није писала жена, за разлику од западних варијаната

ове теме којима се баве и женски аутори. У тим случајевима пак у питању је шире поимање дружине: код Инид Блајтон (Enid Blyton) и Едварда Игера (Edward Iger) то је заправо породица, у којој је присутна родна равноправност (две девојчице и два дечака, или један дечак и три девојчице, од којих једна по понашању, ставу и облачењу више личи на дечака), а код Џоане Роулинг (Joanne Rowling) дружина, у најширем смислу свог значења, обухвата дечаке и девојчице, ученике Хогвортса. Ако би се у компаративном контексту самерили романи о дружини балканског ареала са онима западноевропског порекла, уочила би се разлика у мишљењу, доживљају и уметничком обликовању дружине, условљена начином на који се прихвата род у књижевности за децу и омладину у годинама и традицијама ближим појави студија рода, а које су управо контекст настанка поменутих романа западноевропских књижевности. У романима о дружини српске и других књижевности из окружења, девојчице, ако су и саставни део дружине, не појављују се у читавом току романа, већ само у одређеним његовим деловима, углавном у оквиру када дечаки крећу у пустоловине или се враћају из њих (*Дружина „Сини галеб”*), у драматичним ситуацијама као помоћници (*Орлови рано летје*) и у последњим фазама организованог стваралачког рада, када је потребна вештина женске руке (*Дружба Пере Квржице*). У циклусима *Пет иријателга* Инид Блајтон и у књизи *Получаролија* Едварда Игера, девојчице, као чланови породице, стално су присутне у причи. У сужеима „породичне дружине” могуће је да постоји више девојчица као чланова у акцији, пошто нико од дечака не може бити заљубљен у њих, док је у осталим дружинама то врло чест момент.¹ Како је узоран хајдук балканског ареала де-

¹ Уобичајено је у сужеу који се бави пустоловинама дружине да се једном од дечака, углавном вођи, допадне једина девојчица у дружини. Претпоставља се да од дружине не би било сврхе да постоји већи број девојчица чланица у које би се дечаки из дру-

лија и јунак, без обзира на то да ли је у питању права дружина или њена пародија, у дружини нема сталног места женској чељади. Такође, у књижевности Балкана и југоисточне Европе, „револуционарна” понашања дружине не бирају летњи распуст, када је боравак ван куће легитиман (какав пример нуде дружине у западноевропским књижевностима). Тиме семантички потенцијал дружине балканског културног простора призива многа интердисциплинарна, традиционално-симболичка, као и друштвено-идеолошка тумачења.

Дискурс родних студија у оваквим читањима најпродуктивнији је у мишљењима родне разлике, која актуализују разматрања идејног, семантичко-стилског утиска и постигнућа услед промене фокуса интересовања и постављања у средиште мешовите дружине или дружине девојчица, које у овако представљеним тематско-мотивским и сижејним равнима чине „друго” у моделу патријархалног поретка. „Истраживања показују да се родни идентитет увек конституише у интеракцији са конституисањем и представљањем других модела идентитета: професионалних, језичких, националних, класних, расних, итд., као и разумевање процеса њиховог искључивања/укључивања у симболички поредак заједнице” (Росић 2008: 3), што се уочава у опредељењу и поставци дечачких дружина анализираних романа. Ове дружине имају своју улогу у оквиру шире друштвене заједнице, у односу на то да ли представљају и дефинишу социјални и класни статус (*Дружина „Сини галеб”*, *Дружба Пере Квржице*, *Дечацци Павлове улице*) или професионални и национални идентитет (*Пионирска историја*). За сва ова одређења пресудно је присуство и улога дечака у дружини, чије се деловање архетипски, уврешено у фолклорној и патријархалној традицији, повезује са боравком мушкарца ван куће, ловом, прегнућем и борбом за социјалним на-

жине заљубљивали, што би их окренуло од основних разлога формирања и вођења дружине.

претком, стабилношћу, утврђивањем идентитета породичне, занатлијске, ратничке, ослободилачке и шире друштвене заједнице, како у миру тако и у рату.

Доминантни делови текста романа о дружини читани из перспективе рода пружају се као докази наведених тврдњи; међусобно се прожимају и граде нову, калейдоскопски састављену, имагинарну књижевну целину одломака *романа о дружини у контексту рода*, у којој се непрекидно успоставља аналитичко-синтетички однос тумачења и закључивања о присуству родних разлика.

Нушић у *Хајдуцима* „склапа слику о инфантилном колективу и приповедачу који му припада, презентујући његов незрели, еуфемистички и егоцентрични начин мишљења” (Бајић 2008: 64–65). У роману породичног типа у односу на знаковиту епску хајдучију не постоји ниједна девојчица. Чини се да је у склопу сижеа *женски принцип* ипак присутан на другој равни. Бокачовски родно мешовито, а код Нушића само дечацци, нуде венац прича. Спојеним причама Нушић уводи мање жанрове – предања, басне, бајке, исповести, које имају посебну васпитну функцију (Бајић 2008: 68), показују машту дечака, дозвољавају мешање стварног, фантастичног, ониричног, важног у психолошком смислу. Ипак, овим поступком прави се својеврсна кочница у развојној линији романа, што би било карактеристично за женско посело или мобу, где се приповедају „којекаква чудеса што не може бити”, како Вук одређује фантастику *женских приповедака*.

Принцип *женског* оличен је и кроз брижност мајки које чекају код куће, што је поступање какво следи и остала женска чељад, која је архетипски везана за дом, кућне послове, ручни рад, мобу, док је мушкарац, глава породице или наследник тај који проводи време ван куће, успешно се старајући о начинима збрињавања свих чланова, кушајући своју снагу и компетентност за позицију вође или западајући при томе у разнолике незгоде. О подели по-

слова према родним улогама у романима о дружини најсликовитије сведочи одломак из Ђопићевих *Орлова*:

Луња се прихваћа најобичнијеж свакодневног посла: кр-пи дјечацима кошуље, чарапе, капе, пришива дужмад. Ваздан се ту има посла, јер од пентрања, скакања, ваљања и трке по логору тешко би издржало и крзно дивље мачке, а ка-моли одећа наших јунака. Тако вам је то одувјек: у хајдуч-кој чајни, у дружини смјелих поустојинских коњаника, па чак и на лађи морских разбојника, гусара, увјек се нађе јонеко ишихо створење које мирно ради неки свакодневни посао, свима пошребан. Можда кува ручак, њере крваве кошуље, илетије неком шарен појас или пришива сребрно дужме. Ни највеће јуначине не могу без иших обичних услуга (Курзив: М. Ђ.; Ђопић 1997: 99).

Женска склоност креативности и уметности на-супрот активистичкој борбеној снази дечака иста-кнута је у ликовима девојчица из *Дружбе Пере Квр-жице*:

Дјевојчице су се свему томе много радовале. Оне су обишле млин около наоколо, а када су га упознале, дотр-чале су весело. Марија је кликтала: „Имајћ ћемо јуне руке посла. Кућа је у нереду. Уредићћ ћу је. Цијејћњак је посли-је кише сав у драчу. Загушићћ ће се цијејеће. Оилјевићћ ћу га.“ Даница је не може дочекати да заврши, па прекида: „Све ћу зидове осликајћћ. У школи, знајћце и сами, најје-ијћћије црјћтам.“ Перо скаче на ноге у узбуђењу и вели му-шким члановима дружбе: „Дечки! Ове дјевојке су славне! Велим вам одмах, дјевојчице, ово: Досад су и језеро и млин припадали као дар Милом дјетету. Ми га сада њему одузи-мамо и поклањамо вама!“ (Курзив: М. Ђ.; Lovrak 1982: 86).

Пример архетипске верне друге, Пенелопе, ве-зане за другу кућну чељад, налази се и у роману *Дружина „Сињи галеб“*:

Милева је ишужно стијала на обали. Волела би да и она пође са њима, али је оћћац стиар и много би му недосћајала. Са свима се срдачно опростила и пожелела им срећан

пут. (...) А Иво се ослонио на јарбол и гледа, гледа како Милевина сенка нестаје у ноћи. (Курзив: М. Ђ.; Селишкар 1997: 58).

Ђопић у *Орловима* зауставља причу у најдрама-тичнијем моменту, чиме приповедање чини изузетно динамичним. Та драматичност, мистериозност, слут-ња повећава се посебно увођењем једног женског лика („Луњо, кћерко шуме, како си то тако изнена-да изникла?!”, Ђопић 1997: 99). Знање приповедача на крају првог дела *Орлова* веће је од знања лико-ва, јер је он свестан шта значи пролеће 1941. Поред приповедача само још девојчица Луња увек слути шта чека *наше дечаке*, што се у тумачењу припису-је најчешће тананом осећају женске интуитивности која се овако испољава на најмлађем узрасту.

Однос мушких чланова чете према девојчицама као деловима чете проблематизован је како на гло-балном тако и на конкретном плану. У роману *Ор-лови рано лејће* уочљив је посебно у приказу прво-битног Стричевог односа према Луњиној појави:

Уз пут, враћајући се из Гаја, договорили су се кога ће, од бијених ђака, примити у дружину. „Цурице никако!“, свечано изјави Стриц и райшоборно намаче на чело свој отрцани сламани шешир. „А зашићо?“ „Све ће избрљајћћ, ишћорокајћћ, знам ја њих.“ (...) „Је л, ишаква и ишвоја Лу-ња?“ „Их, ђаво је однио, дабогда цркла!“ оцрвење Стриц и још јаче натјуче шешир, „Не могу очима да је видим“ (Кур-зив: М. Ђ.; Ђопић 1997: 23).

Ипак, да би постала део чете, свака девојчица је морала да покаже своју посебност, неку од одлика девојке-ратника, делије девојке, која је поставља у ранг и ниво дечачких врлина и способности света одраслих, чиме се оповргавају уврежени стереотипи о природи девојчица:

Мачак искоса погледа у Луњу: „Сад смо гоћћови, она ће све ишћричајћћ. Знам ја како се девојчице расћорокају.“ Лу-ња га искоса погледа и тужно рече: „Због вас ја сам по ра-

зреду све њорушила, наљутила учитеља и онда искочила кроз њорозор, а ви сад њако. Када кажеће да се ћути, ја ћу ћутиати, ња макар ми у њедра стјавили миша.“ Кад Луња исприча све шта јој се тога јутра догодило у школи, Јованче озбиљно рече: „Лазаре, сад јој можемо вјеровати, и она је наша.“ (...) „А ти, Луњо, добро упамти шта смо се договорили па немој шта друго кокодакати.“ „Их, кокадатати! Немој ти мијаукати!“ дочека га Луња и поче да поцупкује и да се руга, али без имало злобе, „Мачак, мачак, мачак!“ (Курзив: М. Ђ.; Ђопић 1997: 86–87).

Сродан пример налази се и у Дружини „Сињи галеб“:

Милева некако покуњено хтеде да оде, али је Иво повуче за руку и рече: „Ти си добра девојчица! У њебе имам њоверња. Али сви ћеће ми се заклетти да ћеће ћутиати као гроб!“ Шест руку се одмах испружи и свечано, као одрасли, закеше се да ће ћутати. А сваки је и посебно рекао: „Можеш ми њљунути у лице, нека се ујоим, нека ме земља њрогути или нека ме уједе змија“, заклинали су се озбиљно гледајући у Иву. „Ви дечацци увек њојреко гледате на нас девојчице“, рече смерно Милева. „Обећала сам да ћу ћутиати и ћутиаћу!“ (Курзив М. Ђ.; Селишкар 1997: 4041).

Дружба Пере Квржице, као и Орлови, има девојчице тек од тренутка кад су дознале за дружину и када, попут Луње, постају чланови без којих се не може. У оба романа девојчице су морале да прођу посебне захтеве иницијацијског теста оданости и способности. Он је код Луње трајао нарочито дуго, практично током целог првог дела Трилогије Луњине способности, оданост и квалитети јесу на својеврсној проби. Девојчице које су саставни део ових група одвајају се од женског света изван групе, што се уочава поређењем Луње и Марице, односно двеју девојака које су примљене у дружбу Пере Квржице у односу на остале њихове вршњакиње и вршњаке:

Управо су почели натрпавати земљу, кад ли се сасвим јасно зачу у близини разговор. „Па то су женски гласови!“

(...) Указале се двије дјевојчице из њихова разреда. Биле су то Марија и Даница. Перо застења болно: „Пројаси, дружебо!“ Чинило се као да ће заплакати, као да му је мајка умрла. (...) Дјевојчице су дошле врло близу и Марија викну јуначно из свег грла: „Перооо! Дјечааааааааа!“ (...) „Не остављајте млин!“, упаде му Даница у ријеч, „Покажите нам што сте већ све урадили“. „Па можемо, рече Перо, али нам прије реци како си сазнала да смо овдје.“ „Будала и Дивљак су нам открили њајну.“ Дружба шкргутну зубима и стисну песнице. Дјевојчице су се насмијале. „Немојте се љутити на њих. Открили су нам њајну за два мала огледалца.“ „Дивљак остјаје њрави дивљак! Он би и рођеног оца њродао за какву свијетлу стјварчицу“, наруга се Медо. Перо је управо бијесан. Стаде пред Марију и рече јој изазовно: „Но, па добро. А пошто сте дошли овамо?“ „Та и ми бисмо хтјеле у дружбу.“ Сви се дечацци грхохотом насмијали. Једино је Перо остјао озбиљан, ње ће дружби: „Дечки, не смјите се! Досад ми је било као да је њао на све нас мрак, а сада ми је као да је дружбу обасјало сунце...“ „И звијезда Даница!“ упаде Шило Сви заједно оду сада у хлад под орах. Тамо сједоше и стану страсно причати о својим намјерама. (...) Чамац је зашао у ријеку. Перо упита дјевојчице: „Јестје ли озбиљно за слогу? Не каниће ли нас издаати?“ „Никако!“ крикнуше оне. (...) Кад се све стишало, он настави даље: „Не чудим се дјечаццима, али се чудим Даници и Марији.“ Све су очи у разреду ујрће у њих двије. Оне су поцрвеле преко ушију. Перо је у ужасном страху. Нова опасност! Дјевојчице ће сигурно сада признати. И, што се догодило? Ништа. Марија и Даница обореше главе и ушце. За час шаље Перо писамце Шилу: „Сад лијети ујореди нашег Дивљака и наше двије дјевојчице. Ја више не мислим зло о дјевојчицама. Оне су славне!“ (Курзив: М. Ђ.; Lovrak: 83–86, 107–108).

За Ђопићеву поетику карактеристичан је преокрет у смех, и то на нивоу стила, језика, лексике, мотива, тема, учесталости њиховог јављања. Занимљиво је упоредити имена чланова дружине у проучаваним романима, њихове хумористичке портрете и надимке, анегдоте које се везују нарочито за школски

живот. Док су у *Хајдуцима* то карикирани надимци дечака који би волели да имају имена великих и познатих хајдука и да уђу у песму (у том смислу посебно ироничан тон је упућен Брби Арамбаши, као покретачу комичне радње), имена Ђопићевих јунака су заслужена, најчешће по некој карактеристици. Док се *орлови* заклињу на гробу хајдука са одређеним пијететом, заклетва *хајдука* на гробу лопуже Максе Жабце изазива само смех и представља извитоперену слику света. Наведена поступања не би била у целини по свим семантичко-стилским критеријумима остварљива да су у дружини само девојчице, којима ова врста приповедачеве хумористичке слободе не би пристајала. Места на којима дечаки, *орлови* и *хајдуци*, бораве јесу ван куће, простор даљег, страшнијег, непознатог, путовања и пустиловина, који не би био одговарајући да је у питању дружина девојчица. Прокин гај или храстово стабло на којем се *орлови* и *хајдуци* окупују јесте хронотоп среће, добре лепе земље, раја, са могућношћу увек поновног обнављања мирног света детињства, без рата или батина. И једно и друго мами на дужа дечачка одсуствовања. Хронотоп код *Хајдука* је кружан и неславно повратнички (кућа, логор, кућа), а на крају *Орлова* пут је потпуно отворен, и тек је у контексту целокупне *Пионирске трилогије* могуће сагледати како се весела дружина, оформљена ради спасавања ученика од злог учитеља Паприке, претвара у партизанску чету најсветлијих моралних начела и како се дечја игра не кажњава батинама, већ подржава као најсветлији пример заједнице и поверења. Избори теме и типова јунака у овим романима, дружина дечака која је у центру пажње са својим пустиловинама и авантурама, уз емпатије како мушких тако и женских читалаца, пре свега у смеховним катарзичким идентификацијама (Jaus 1978: 447) или у наглашавању сличности и разлика, помажу да се прихвате и мане јунака, да се ови заволе, да се читалац емоционално саживи са њима или дефинише себе мимо њих.

У наставцима *Орлова* кроз *Пионирску трилогију* уочава се преображење несташне дечачке дружине у одговорну чету током 1941. у *Славном војевању* и 1942. у *Бици у Златној долини*. Ма колико били тешки тренуци борбе познатих младића, они бивају пренебрегнути многобројним шалама, изведеним уобичајено на рачун Лијана, или стиховима Потрка, сазревањима јунака, првим љубавима и лепим причама младих пионира које остају за четом и подвизима. Начело дечачке дружине прелило се у идеал чете момака и задужења бригаде за бољитак отаџбине, а сваки од појединаца је наставио да такве моралне вредности развија у себи. Чета се шири и уводе се нови ликови; сваки јунак Јованчетове чете добија свога мушког водича и саборца (Јованче учитеља Војкана, Стриц Радета Бановића, Ђока Јеласија Рибубу, Црни Гаврило Рашида). Осим Марице и Луње, у роману су јунаци дечаки, *орлови* који су добили своје двојнике у партизанским куририма и ратницима.

Бици у Златној долини наставак је *Орлова* и *Славног војевања*. Чини се да би формирана дружина дечака, захваљујући свом саставу, могла ићи из битке у битку на овај начин. Дружина из чете прелази у омладинске, па у крајишке бригаде ради ратовања широм земље; јунаци пролазе специјалне обуке, а усавршава се и Луња као болничарка; дакле, свако према свом родно диференцираном задатку. У овом делу *Трилогије* уочава се да управо из тих чета, племенитог циља и заједничког подвига стасавују парови као најбољи примери будућих породица (Јованче и Луња, Стриц и девојка са Козаре, Лазар и Марица). То показују и стари деда Вук и његова бака, који се само наизглед не слажу по ставовима, али су обоје спремни да у сваком тренутку помогну борцима. Што су битке теже, шале су све интензивније, али у овом случају усмерене углавном према Лијану, који добија другог пољара као конкуренцију и саборца. Шала може још да буде усмерена према најмлађем Николици, а према осталим

младићима знатно мање, јер партизански омладинци и будуће главе породице не смеју да изазивају смех. Када се упореде сва три дела *Трилогије*, уочава се да су најбоље и најреалистичније окарактерисани ликови у *Орловима*; они су већ тамо изграђени карактери, дечаки, док их Ђопић у каснијим деловима *Трилогије* боји према потребама и расположењу читаве домовине, што није више само дечачки, већ патриотски и партизански идеал, у којем су на равноправан начин третирани и дечаки и девојчице.

Роман *Дружина „Сињи галеб”* комплекснији је у приказивању унутрашње промене јунака, односа изолованог дечака и заједнице, немилосрдне природе и крхког човека, изопштеног женског члана дружине који чека повратак драгих пријатеља. Озбиљнија ситуација и околности чине ову групу дечака много повезанијом, али и поред тога ова дружина има доста проблема са спољашњим светом: неразумевање, оптужбе села, кријумчари, бура, опасности за другове који се губе у мору, борба Давида и Голујата. Таква дружина успела је да преобрати раздвојено село, али и разбојника Анта, који се, поистовећујући дечачко добро у себи са добрим у дечацима, од противника претвара у пријатеља и помоћника на путу, па и члана дружине, што не би било оствариво да је женски лик доминантан у дружини. Архетипска ситуација *женског* инкорпорирана је и у текст *Дружине „Сињи галеб”*, јер је девојчица Милева та која, као женски стварајући принцип, утиче на формирање групе, остајући на њеном рубу:

Загази у воду и прихвати за ивицу барке: „Да покушамо заједно!“ Упреше леђима, он са једне она са друге стране, али се Галеб ни не помери. „Ни нас двоје нећемо га савладати.“ (...) Те муке ослободи га Милева кад рече: „Идем да позовем другове!“ „А кога?“ уздахну Иво. Петра, Јуру, Михаела, Перу и Фрању. Иво мисли: Петар, Јуре, Михаел, Перо, Фрањо... Сјајна посада! (Селишкар 1997: 35).

Приликом упоредног читања *Орлова* и *Дружбе Пере Квржице* на плану симбола и највишег смисла у делу из перспективе рода могуће је размишљати о метафоричним значењима *орлова који рано летје* и узвика „*квржица!*“, који имају везе са статусом *мушког* у делу. У оба романа релативизује се значај и употребна вредност знања која се добијају у школи, подстиче побуна против схоластике и тежња за практичним знањем, која се јавља поготово код дечака. Док *орлови* беже из школе због негативно поларизованог учитеља Паприке, Перина дружина бежи јер јој је досадно беживотно понављање градива у школи од које нема користи, па одлучује да се бави свеопште корисним стварима, какви су послови сређивања млина. У оба случаја у питању је бунт дечака који имају потребу да и мало практичних знања из школе користе на другим местима. У млину и у боју одвија се животна школа (како спасти друга у невољи), уз коју дечаки нагло одрастају, па их не занима више дечја новост „да су се са зецом измирили пси“ (Lovrak 1982: 103), него шта се дешава у свету, са земљом и селом, што су, према традиционалним поделама посла, мушка интересовања и опредељења, у духу револуционарних идеја које нису карактеристичне за девојчице.

У роману *Дечаки Павлове улице* Немечекова борба за градилиште сагледава се као мушка борба за земљу, прави отаџбински рат, у којем се брани оно што припада заједници. Градилиште, спољни простор ван куће за који се треба изборити, јесте метафора за рајски простор дечаштва у којем се стасава у младиће. Из велике групе дечака из читаве улице издваја се тек неколико мушких ликова, према хијерархији, карактеру, вољи: Бока, праведни вођа, римски карактер (Molnar 1968: 55), Гереб, издајица и противник групе, Немечек, редов, жртва и страдалник, који за своју храброст добија потврду и од свог и од супротног табора, и то од најснажнијих и најважнијих дечака, али губи живот. Њих тро-

јица на челним местима у дружини, попут Јованчета, Стрица и Лазара Мачка, најпре сазревају, јер су пред њима највеће одлуке, најдрастичнија прегнућа и егзистенцијалне неизвесности. Девојчице су у роману изостале из дружина. Сукоб *дечака Павлове улице* и *дечака црвених кошуља* у животима ове деце схваћен је врло озбиљно, представљен је као борба мушкараца у епским размерама, назначен као пресудан за одређење припадности, за срећу, уклапање у средину, заједницу дечака, извор је њиховог поноса, туге, пркоса, бриге, разочараности, које свет одраслих не схвата као озбиљне. Оваква поступања и књижевноуметничка решења могла су да се изведу само у околности која као главне протагонисте у дружини представља дечаке.

Неке од анализираних романа о дружини могуће је пратити у два различита медија, књижевном и филмском (*Орлови рано лети*, 1966, режија Соја Јовановић, *Дружина „Сини галеб”*, 1953, режија Бранко Бауер, *Дружба Пере Квржице*, 1970, режија Владимир Тадеј), и на тај начин закључивати о односима дечака и девојчица и тумачењима из перспективе рода, диференцираним и на равни медија. Таквим плурализмом интерпретација и посебности-ма методолошких приступа, које свако од наведених дела заслужује и на која обавезује, места недовршености текста додатно се расветљују и надограђују.

Ако, према теоријама рецепције, сваки текст има свог савршеног читаоца, посебна истраживања требало би спровести на тему да ли су романи о дружинама дечака и њиховим авантурама подједнако интересантни и дечацима и девојчицама и с тим у вези проверити читалачка интересовања у слободно време и зависност резултата од родне диференцираности.² Романи о несвакидашњим пустоловинама, пу-

товањима, акцијама у родном месту, „мушким” и „женским” играма, пословима и улогама, фантастичним открићима и сусретима, детективским, драматично узбудљивим преокретима, одлучујућим подвизима за развој и образовање дечака и девојчица (развојни роман), о сазревањима исприповеданим у лирско-хумористичком тону, одрастањима унутар заједнице, која се пак интегрише у шире друштвене јединице и сусреће са многобројним проблемима економске, социјалне, друштвене природе (социо-реалистични роман) или чак и са најтежим, егзистенцијално граничним ситуацијама, какве су глад, болести, смрт, ратови (роман са ратном тематиком), датим некад из шаливе, хумористичке, лирсконежне, у неким случајевима чак и сетно интониране перспективе, одговарају теми детињства, конституишу жанр *романа о дружини*, омогућују његово тумачења из перспективе рода, али увек у контексту културне и друштвене матрице којој припадају.

ЛИТЕРАТУРА

- Бајић, Љиљана (2008). *Проучавање хумористичке прозе у настави*, Београд, Завод за уџбенике.
- Блајтон, Енид (2002). *Пеј и пријатеља пушују караваном*, Београд, Народна књига, Алфа.
- Ђурић, Мина и Митић, Марија (2011). „Читање у слободно време међу ученицима виших разреда основне школе (Истраживање)”, *Школски час српског језика и књижевности*, број 5, Београд, ИП *Ваша књига*, стр. 6370.
- Iger, Edvard (1987). *Polučarolija*, Beograd, RAD, 1987.
- Jaus, Hans Robert (1978). *Estetika recepcije*, Beograd, Nolit.
- Крстић, Драган (1988). *Психолошки речник*, Београд, Вук Караџић.

² Видети резултате једног таквог истраживања у раду „Читање у слободно време међу ученицима виших разреда основне школе (Истраживање)”, Мина Ђурић, Марија Митић, *Школски час српског језика и књижевности*, број 5, ИП *Ваша књига*, Београд, 2011, стр. 63–70.

- Lovrak, Mato (1982). *Družba Pere Kvržice*, Zagreb, Mladost.
- Molnar, Ferenc (1968). *Dečaci Pavlove ulice*, Beograd, Mlado pokolenje.
- Нушић, Бранислав (1997). *Хајдуци*, Нови Сад, ИНГ.
- Росић, Татјана (2008). *Теорије и епохе родне идентичности у књижевностима и културама југоисточне Европе*, Зборник радова, Београд, Институт за књижевност и уметност.
- Селишкар, Тоне (1997). *Дружина „Сини галеб”*, Нови Сад, ИНГ.
- Ђошић, Бранко (1997). *Орлови рано лете*, Нови Сад, ИНГ.
- Ђошић, Бранко (2009). *Славно војевање*, Београд, Bookland.

Mina ĐURIĆ

GIRLS IN THE FELLOWSHIP?

(Among Ćopić's *Orlovi*, Seliškar's *Galebovi*, Lovrak's *Družba* and other fellowships of Boys and Haiduks)

Summary

From the perspective of gender this paper analyses several novels for children and youth in which fellowships are the main protagonists (*Orlovi rano lete*, Branko Ćopić, the second and the third part of Ćopić's *Pionirska trilogija: Slavno vojevanje* and *Bitka u Zlatnoj dolini*, Nušić's *Hajduci*, Seliškar's *Družina „Sinji galeb”*, Molnar's *Dečaci Pavlove ulice*, Lovrak's *Družba Pere Kvržice*). The main factors of interpretations are based on the status and functions of the girls in the observed fellowships, their absence and/or special features that make them an integral part of the fellowships.

Key words: literature for children and youth, a novel about the fellowships, the comparative context, gender perspectives, boys, girls

UDC 821.163.41–93.09 Vidojević – Gajović V.

◆ Душица ПОТИЋ
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача у Пироту
Република Србија

КУЋА ЈЕ ТАМО ГДЕ ЈЕ СРЦЕ Чудесни простор у бајкама *Бабарогин* *рођак* Весне Видојевић Гајовић

САЖЕТАК: Предмет овог рада јесте начин на који се конституише чудесни простор уметничке бајке у збирци прича *Бабарогин рођак* Весне Видојевић Гајовић. Полази-мо од традиционалне хоризонталне и вертикалне концепције простора, симболизоване опозицијом: кућа–шума, и анализирамо ауторкин креативни отклон од њих. Наслебене представе модификују се у складу с редефинисаном концепцијом чудесног, које се у детињству, схваћеном као срећно место где је све могуће, стапа с реалним светом подвргавајући се идејној и/или егзистенцијалној опцији јунака, док потоња апстрахује простор куће, а простор шуме моделује посредством поступка онеобичавања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: чудесни простор народне и уметничке бајке, збирка прича *Бабарогин рођак* Весне Видојевић Гајовић

Предмет овог рада јесте начин на који се конституише чудесни простор уметничке/ауторске бајке у збирци *Бабарогин рођак* Весне Видојевић Гајовић.¹

¹ Приче се наводе према издању: Vidojević Gajović 1986. и на њега се више неће позивати.

Корпус чини дванаест прича у уводном поглављу *Зелени снег*, али нису све бајке у строгом смислу речи. Проблем с омеђавањем корпуса настаје због тога што ни писци, а ни истраживачи немају прецизан однос према овом жанру, те под њега често подводе фантастичну причу.² Виђена као нејасна жанровска одредница, уметничка бајка обухвата дела најразличитијих структурних одлика (Пешикан Љуштановић 2007а: 344–345).³ Нужна су стога и нека почетна одређења. Под уметничком бајком подразумевамо прозни жанр настао на обрасцима усмених причања,⁴ пре свега народне бајке, прихватањем, преиначавањем или компиловањем њихових матрица или структурних елемената. Уместо присуству фолкорних мотива, предност ћемо дати типолошком образцу, од којих се издвајају басна и предање (Пешикан Љуштановић 2007а, Пешикан Љуштановић 2007б) и новела. Предложак, усмену бајку, сагледавамо са становишта Проп–Литијевог модела (Проп/Propp 1982; Лити/Lüthi 1994) и сажимамо одликама: фикционалност, целовита слика света коју прати вид фантастике одређен као чудесност (Кајоа/Caillois 1971), тројни композициони принцип, чврст структурни склоп усмерен на радњу, с апстрактним, типич-

² Уколико збирку у целини не чини уметничка бајка, она се често организује у циклусе, па један припада овом облику. Такав је случај с нашом ауторком или са *Зоо причанком* Љубице Сикимић (Сикимић 2004). У збиркама које се одређују као бајке често има мало таквих прича у строгом смислу речи, као што су *Ружичастии дельфин* Босилке Пушић (Пушић 2002) или *Баршунастие бајке* Милене Сеферовић (Сеферовић 2010). Дешава се чак да се и у науци под бајком подразумева фантастична проза уопште (Смиљковић 1999).

³ Љиљана Пешикан Љуштановић иза подналова „Дефиниција жанра“ одређује само усмену бајку (Пешикан Љуштановић 2007б: 36–38). Снежана Шаранчић Чутура објашњава ауторску бајку као жанр који има, у мањој или већој мери, структурне и композиционе елементе усмене бајке, али и познатог аутора, стога слободу да одступа од предлошка (Шаранчић Чутура 2006: 10). Можемо упутити и на: Опачић 2011.

⁴ О народној прози: Пешић – Милошевић Ђорђевић 1996; Милошевић Ђорђевић 2000; Самарџија 2007.

зираним елементима подређеним њеном развоју. Одступање од тог модела, којим тумачимо уметничку бајку, није само њена карактеристика (Vuković 1996: 163), већ је одлика и народне приче. Апстрактност хронотопа конкретизује се и у предлошку разарајући жанровски систем народне прозе и контаминирајући њене облике, што Самарџија, пратећи Вукову терминологију (Караџић 1985: 530), одређује као жанрове на међи. С њима у бајку продиру и другачији, не само фикционални садржаји, нпр. поука (Самарџија 1997). На затвореност времена и пропустљивост простора народне бајке пажњу скреће Лихачов и објашњава их као последицу апстраховања, док је оно условљено погледом на свет (Лихачов 1972). У њеном се уметничком простору издвајају посебно истакнута места, која упућују на њену семантику, те доживљај простора као целине и јунаково кретање у њему, што указује и на њену структуру (Радуловић 2009: 34–35). Најважније типолошко обележје простора јесте граница. Она простор текста дели на два потпростора, који се међусобно не секу. У бајци су то кућа и шума (Lotman 1976: 300–301). Посреди је, затим, и конституент догађаја, који као јединица сижејног склопа јесте премештање лика преко границе семантичког поља (Lotman 1976: 304–305).

Проучавајући фантастички простор народне бајке, Мирјана Детелић акценат ставља на границу која дели два инкомпатибилна света, реални и фантастички, што граде универзум књижевног дела (Детелић 1989).⁵ У поетском тексту граница добија статус норме, а догађај који је крши чини предметом приповедања. Начин на који је јунак прелази зависи од тога како је замишљен фантастички простор. Продор немогућег у могуће у уметничкој књижевности доводи до логичког хаоса, док хармоничност фолклорног универзума потиче од система би-

⁵ Детелићева наводи и литературу о просторним односима у фолклору.

нарних опозиција, које уређују свет у народним културама класификаторског типа. Њихова темељна опозиција просторног типа јесте: кућа–шума, место човекове заштићености и место човекове изложености. Њихова семантичка вредност унапред је одређена, тим пре што у начину описивања могућег и немогућег света нема никаквих разлика. Универзум који они обликују има хоризонталну и вертикалну структуру. Константа тако разграниченог космоса очитује се непропустљивошћу у правцу затвореног простора куће и пропустљивошћу у правцу отвореног простора шуме. Док натприродне силе не могу доћи у додир с јунаком на његовом простору, он мора изаћи из куће да би се сиже могао развијати.

Функција граница је дистинктивна и сигнална. Прва раздваја различито осмишљене, а слично приказане просторе. Целовити свет бајке не повлачи оштар рез између реалног и фантастичког простора, па би њихово сливање изазвало логички хаос, који би га разорио. Друга сигнализира промену смера приповедања или преокрет радње. Како су структурни елементи бајке подређени сижеу, свака етапа његовог развоја сегмент је пређеног простора и интервал времена радње. Стога и необележен, анониман простор добија карактер пограничне, неутралне зоне, испред које се нешто завршава, а нешто друго почиње. Детелићева разликује три врсте граница: материјалне, границе-препреке и тренутне/конвенционалне, а тим редом градира и њихову повезаност са сижеом. Вертикалну структуру универзума прати стварна, материјална граница између реалног и фантастичког простора. Потоњи се замишља као „онај свет“, а истакнутост граница зависи од тога где је он позициониран. Уколико је доле или под водом, граница је индиферентна, па искушења почињу тек иза ње. Јунак из њега излази промењен, обогаћен тајним знањем, па постаје изузетан, али и изопштен. Ако је смештен горе, граница није довољно дистинктивна, због чега простор

добија фантастичка обележја. Хоризонтална структура универзума захтева најистакнутије границе, које се додатно маркирају њиховом издвојеношћу из околине. Неупадљива граница условљава наглашено онеобичавање фантастичког простора.

Границе не морају бити материјализоване, већ их замењују границе-препреке. Детелићева их објашњава као услов који јунак мора да испуни да би ушао у сферу немогућег, што прати награда. Он мора да поштује правила понашања која у њој владају и да тако докаже врлину, обично храброст и/или досетљивост. Ауторка издваја три типа његовог односа према таквим границама. Он пролази кроз фантастички онеобичена места, али на њих не утиче па се њихова правила и означеност не мењају. Под његовим утицајем, затим, место губи привремену демонску означеност. Трећи, прелазни тип онеобичен је понашањем житеља, а не изгледом места. Први сигнал јунак добија у отвореном, пре него што ступи у ограђени простор. Акцент је на тој дводелној граници, над којом он има ограничен привремен утицај, али не покушава нити може да је укине. Тренутне или конвенционалне границе успостављају се и укидају у зависности од сижеа. Реалан простор постаје препрека за гониоце, мења се у вези с немогућим задацима, а под дејством јунака који влада магијом може бити подложен метаморфолама.

Чудесни простор бајке, по Самарцији, није само атрибут догађаја и јунака, амбијент који као кулиса уоквирује сегменте текста. Његова семантизованост омогућава динамичност развоја сижеа. Он, затим, обједињује два противречна процеса – подређен сижеу, пригушује значењску вредност одређених појмова, који губе своју симболичност, али истовремено је и спасава од заборављања (Самарција 1997: 95–96; 112–113). Уколико *Бабарогиног рођака*, па и уметничку бајку у књижевности за децу, тумачимо полазећи од типологизације Мирјане Детелић, под пој-

мове чија се симболичка вредност потискује сижом, који на тај начин чува њихову семантику, могамо подвести и чудесност јер се та категорија, која темељно уређује свет приче, редефинише.

Збирку *Бабароџин рођак* чини пет циклуса, а само први, *Зелени снег*, тумачимо као бајковит. Једино он није стварносне провенијенције. Не можемо свих његових дванаест прича посматрати као бајке у строгом смислу речи. Приче које не садрже елементе натприродног обликоване су било на фонусмених прозних матрица, било посредством мотива „на народну“, док фантастику замењују поступак онеобичавања и реализам народне новеле, типа: могуће, премда мало вероватно. Са становишта целине циклуса као бајке можемо их тумачити из позиције одсуства. Чудесно је минус-поступак, те ипак делује сугеришући да је отклон од могућег изходни семантички фон иницијалног сегмента књиге. У прилог тој тези говори и чињеница да се уметнички простор ових прича, биле оне стварносне или чудесне, као и у усменој прози, обликује на готово идентичан начин.

Обједињујући поступак у причама обе провенијенције јесте моделовање простора посредством јунакове идејне и/или егзистенцијалне опције. Простор куће најчешће је апстрактан, тек једноставно номинован (соба, ливада), док се простор шуме онеобичава, што парадигматски очитује насловна синтагма циклуса. Зелени снег јесте метафора траве, онако како ју је доживео јунак истоимене приче, Еским Буа, када је први пут отпутовао у далеки свет.⁶ Имагинативна јунакова опција која своди непознато на познато карактеристика је детињства. Посреди је базична идеолошка позиција која моделује слику света те дефинише и реално и чудесно. Превасходно хоризонтални модел света циклуса карактеришу границе-препреке, а оне бајку чији сиж захтева проверу јунакове врлине, што упућује на не-

⁶ Тако је и у причи *Лейтир у граду*. Стигавши с ливаде у град, јунак га доживљава као необичну ливаду.

наметљиву дидактику *Бабароџиног рођака*, те открива мајсторску руку ауторке, али показује и да примарно усмерење овог бајковитог циклуса није регија немогућег него могућег.

Сиже приче *Зелени снег* развија се око могућег, премда мало вероватног начина на који се после много година испуњава Буаова дечачка жеља. Детињство је будни сан, област остварене жеље, а у њој је све могуће. Више него поступак онеобичавања, категорију чудесног редефинише идеолошка позиција постваривања немогућег. Док су у фолклору реално и чудесно паралелни, одвојени простори, у циклусу *Зелени снег* они се изједначавају. У текст, при томе, није уписан сигнал који би одредио да ли је тај процес, као у причи *Честитица*, стваран или замишљен. Он је реалност детета. Хумор неких прича, као садржај који одступа од предлошка, потврда је такве концепције детињства. Чак и поетички план, који би као још један вид отклона од усмене бајке у књижевности за одрасле моделовао аутономну сферу уметности, преиспитујући материјални реалитет, у причама обликованим на фонусетиолошког предања, као и у народном стваралаштву, афирмише истинитост немогућих, или могућих, премда мало вероватних збивања. Чудесни простор *Зеленог снега*, зато, не дефинише се априори, као у усменој бајци, већ изнова са сваком причом и сваком опцијом њеног јунака. Уместо разграничавања текстова на реалистичке и фантастичке, може се посматрати како су повучене границе које деле (и спајају) немогуће и могуће. Како јунакова опција, везана за сиж његовим кретањем, мења наслеђену опозицију: кућа–шума, а с њом позицију и значење овога и онога света, те како се чува и/или модификује наслеђена топографска семантика. Хоризонтална концепција захтева истакнутије границе или наглашеније онеобичен простор.

У *Великој њромени*, иницијалној причи циклуса обликованој на фонусетиолошког предања, јунак је

смештен на имању, док остали ликови долазе из апстрактне даљине. Простор је апстрактан и пропуштљив. Старац је статичан, па се граница која дели отворен и затворен простор инвертује, изокрећући и покретљивост ликова. Захваљујући посебним вештинама, старац, као и у предлошку (Јунг/Jung б. г.), решава проблеме осталих ликова. Иако је у овој причи јунак, он врши функцију чаробног помоћника. Промену доживљавају ликови који се крећу. Она се не тиче социјалног статуса као у усменој бајци, већ физичког изгледа, и има улогу у моделовању света детињства као остварења жеља. Финални задатак, ослобађање зечева од страха, може се тумачити као искушење. Старац га извршава досетљивошћу. Долазећи до њега и ишчекујући промену, зечеви су заборавили на страх, а ноге су им ојачале од дугог пешачења. Две објашњиве промене финализује трећа, која нема рационални алиби. Зечеви су на путу порасле уши. Јунак, старац, кореспондира демијургу, који ствара свет. Он на простор врши трајан утицај, с тим што из модела света циклуса изостаје демонски предзнак. Оквир немогућег, штавише, у њега уводи чудесност као њен трајни квалитет. У предлошку, оно се с финалном епизодом повлачи. Као што чудесно потиче од човека, и као што се чудесни преображај зечева врши у њиховом унутрашњем свету, инвертујући усмену бајку, радња, па и продор немогућег у могуће, одвијају се у простору куће, месту човекове повлашћености, што кореспондира идеолошкој позицији циклуса.

На истоветан начин, с истоветним консеквенцама по идеолошку позицију, конципиран је простор и у финалној причи целине, *Чесћийика*. У Сањину собу улазе анимистички оживљени ликови из природе. Они проверавају девојчицу и пошто она докаже врлину, чудесно постаје трајни квалитет реалног света. Као што је стварносни медијални сегмент иницијалне приче циклуса уоквирен иницијалним и финалним сегментом фантастичке провенијенције,

тако и целина добија оквир чудесног, због чега целину и приче које нису бајке у строгом смислу речи одређујемо одредницом *бајковити*. Свет, као у *Освећени мајстора Чулана*, губи своје натприродно својство с напуштањем простора куће. Чудесност је одлика и човека и места човекове повлашћености.

Статичан је и јунак приче *Како је шам-шам стасало село*, обликоване на фону етиолошког предања, с елементима шаљиве приче и бајке. Радња се одвија у прашуми, што подразумева однос опозиције с простором куће.⁷ Простор шуме има демонску семантику, будући да је у њој тигар-људоджер, па се простор куће додатно ограђује стражама око села. Човеков вољни напор не би имао успеха да се није умешао срећни случај. Уместо да докаже врлину, стражар је заспао и испустио там-там на тигра, па је избеумљена звер заувек побегла. Граница која је делила две сфере поново се отворила. Прича пародира ониричко решење предлошка, али и потврђује бајковити срећни случај, при чему хумор модификује његов мисао од потврде вишег принципа ка моделовању слике детињства. Захваљујући њему шума губи негативни предзнак, а људски поступак, ма како случајан био, преображава непријатељски простор у место по мери човека.

Семантичка модификација онога света представљеног морем обликује *Зелени снег* најпре на образцу новеле, а потом га посредством бајковитог срећног случаја изокреће у антиновелу. Мали Еским Буа шаље наградни купон у боци, па преко мора не креће јунак него „чаробни предмет“, који и одолева искушењима на путу. Баштињено негативан простор инвертује се у позитиван па људи који, у улози чаробних помоћника, бајковитом игром случаја налазе боцу, одлучују да испуне Буаову жељу и доводе му

⁷ И радња *Приче о изгубљеном кључу* одвија се у отвореном простору, поразумевајући семантику затвореног. Јунак, кључ, проналази кућу у џепу дечака, што и формално и семантички модификује наслеђену матрицу у складу с идејном опцијом јунака и идеолошком позицијом циклуса.

госте. Већ остарели јунак тек у финалном сегменту креће на пут, али не због (иницијалног) недостатка, већ да би узвратио посету. Попут јунака народне бајке, и он се враћа обогашен посебним знањем: али не о свету мртвих, већ о живом свету других земаља. За разлику од предлошка, међутим, он не доживљава промену. Знање које је освојио јесте да је свет свуда исти, само што је у његовом селу снег бео, а у другим местима зелен. Буаов наук поништава простор као такав, па и онај конципиран традиционалном културом. Кућа је тамо где је срце.

Померање чудесног у унутрашњи свет ликова модификује просторне односе. Сиже *Лейтира у граду* најприближнији је предлошку.⁸ Због иницијалног недостатка (досада) јунак одлази у свет (с ливаде у град). Успут среће чаробног помоћника (зунзара-скитница). У граду искушава три провере (предмете за које мисли да је цвеће), а преживљава захваљујући чаробном предмету (цвет који га је нахранио) и чаробном помоћнику (девојчица). У финалном сегменту доживљава социјални преображај (настањује се у школском врту). Промена статуса, међутим, само симболички упућује на преображај унутрашњег света. Задовољни лептир нову је кућу нашао у школском врту, у љубави с децом, и склад остварио не са спољашњошћу, већ са самим собом.

Сиже је редукован изостанком помоћи коју јунак пружа другима или искушењима да би заслужио подршку чудесног. Радња је усмерена само на његову авантуру и на његову опцију. Због тога се опозиција: кућа–шума, с њом и однос затвореног и отвореног простора, инвертују. Лептирово је станиште

⁸ Сижеу усмене бајке приближава се и *Миш краљице Викторије*. Миш одлази на пут због иницијалног недостатка (губитак деде), уз помоћ срећног случаја (преплашени атентатор) извршава подвиг (спасав краљицу) и добија нови социјални статус (дворског миша). Однос уметничке бајке према сижеу народне, међутим, посебна је истраживачка тема. Ова је бајка специфична због поступка приче у причи, о чему ће касније бити речи.

отворени простор ливаде, док затворени простор града, иначе приказан с знацима пакла, има семантику оног света. Иницијални преокрет просторних односа и медијално изокретање топографских вредносних предзнака у финалном сегменту воде ка спацијалној метаморфози тренутне границе, али само у семантичком, не и у формалном аспекту. Град враћа значење затвореног простора, а онај свет преображава се у овај. Лептир се не враћа с пута већ, обогашен новим знањем, остаје и претвара станиште мртвих у станиште живих, при чему се може имати у виду и симболика врта као рајског места.⁹ Јунак мења свет у себи дајући смисао простору.

Вертикални модел заступљен је с три приче, па су и одступања мање разноврсна. *Мала звезда*, обликована на фону етиолошког предања, потенцира јунакињину опцију због чега се она, одлазећи из куће, преко брда као осе света (Елијаде/Eliade 1999: 28–63), спушта на земљу. Инверзија је формална. И ова се прича уклапа у тип који спаја топографске опозиције, моделујући чудесно као трајни квалитет живота. *Сања и њен тријатилељ* обликује се на фону народног веровања о везама људи и небеских тела, с тим што је фолклорно венчање модификовано дружењем девојчице и Сунца, примеренијем књижевности за децу. Слично томе, у причи *Бакин брош* јунакиња због иницијалног недостатка (изгубљени брош) креће у потрагу пењући се на небо. Ако у бајци *Честитица* није прецизирано да ли је посредни истина или имагинација, овај текст поиграва између имагинације и сна дубље потискујући детињство из сфере реалности.

У *Шејњи радознале лойије* комбинују се два просторна модела. Знатижељна да сазна како изгледа свет изван дворишта, јунакиња је кренула на пут, али једног дана кад је небо било нарочито пла-

⁹ Литература коју смо користили за значење симбола је: *Словенска митологија* 2001, Бидерман 2004 (Biedermann), Гербран–Шевалије 2004 (Gheerbrant–Chevalier).

во. По себи се разуме да се она морала кретати ваздухом. Низ медијалних авантура, које се одвијају вертикалном трајекторијом, финализира се хоризонталном концепцијом, повратком кући и сазнањем да је у дворишту најсигурније. Све четири приче показују да и уметничка бајка, попут народне, упућује на човеков однос с надређеним силама, те да представља естетски обликовану филозофску дилему о видовима човековог опстанка (Филиповић Радулашки 1989: 156–157). Оне сугеришу визију заштићеног света детињства, над којим бдију и силе вишега реда. Потоњи текст пак даје им хоризонтални оквир, а и чудесност и детињство враћа људима и људским моћима.

Било да оквирни сегменти прича обликују хоризонтални или вертикални модел света, а медијални супротни, било да оквирни моделују чудесни, а медијални реалистички простор, или обрнуто, два се света изједначавају у апсолутно могући свет детињства.

Простор у *Мишу краљице Викторије* и *Освети мајстора Цулана* добија, за циклус бајки, неочекиване конотације. Оба садрже оквирне приче, чија се радња одвија у простору куће. Они хуморно обликују амбивалентан однос према причи, према њеној истинитости, према онима који у њих верују, али и онима који у њих не верују, што *Освети мајстора Цулана* моделује као антибајку. Позиционирање уметности у простор куће даје јој самим тим посебан статус у моделу света циклуса, док изостанак детерминисаног става према њој одбија да је посматра параметрима изван ње. Причање се, с једног аспекта, тумачи и његовим припадништвом кући, која већ штити свет детињства, саприпадништвом приче и детета, на линији додира њихових нерационалних, имагинативних и хуморно-игривих бити. Њиховог паралелног, амбивалентног постојања: и у људском свету и негде тик поред њега.

Излазећи поетичком проблематиком изван теме рада, показујемо како је наслеђена семантика про-

стора омогућила не само модификацију фолклорних образаца, већ и велики формални и садржајни искорак уметничке у односу на народну бајку. Уметничка слобода, најпре у области концепције чудесног, разглобила је шематизам народне приче како њене форме, тако и њене семантике, стога и унапред задате обрасце уметничког простора. У бајковитом циклусу *Зелени снег* у збирци прича *Бабарогин рођак* Весне Видојевић Гајовић чудесно, схваћено као као апсолутно могуће и стопљено с реалном сфером, моделује уметнички простор полазећи од традиционалног хоризонталног и вертикалног модела света, симболизованих темељном опозицијом: кућа–шума. Пратећи, међутим, идејну и/или егзистенцијалну опцију јунака и виђење детињства као срећног места у коме је све могуће, ауторка се наслеђеним представама креативно поиграва и ствара аутентичан хуморно-лудички модел уметничке бајке.

ЛИТЕРАТУРА

- Biderman, Hans (2004). *Rečnik simbola*, prevod Mihailo Živanović, Hana Čopić, Meral Tarar-Tutuš, Beograd, Plato.
- Vidojević Gajović, Vesna (1986). *Babarogin rođak*, Beograd, Delta press.
- Vuković, Novo (1090). *Uvod u književnost za djecu i omladinu*, b. m.
- Gerbran, Alen – Ševalije, Žan (2004). *Rečnik simbola*, prevod i adaptacija dr Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek i Isidora Gordić, Novi Sad, Kiša–Stylos.
- Детелић, Мирјана (1989). „Поетика фантастичног простора у српској народној бајци“, *Српска фантастика*, зборник, Београд, САНУ, стр. 159–168.
- Jung, Karl Gustav (b. g.). *Fenomenologija duha u bajkama*, prevod David Albahari, Beograd, Panpublik–Grafoplast.

- Елијаде, Мирча (1999). *Слике и симболи*, превод Душан Јанић, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Кајао, Роже. „Od bajke do science-fiction“, превод Петар Вујић, *Књижевна критика*, бр. 5–6, год. II, 1971, стр. 61–81.
- Караџић, Вук Стефановић (1985). *Сабрана дела, Српске народне џесме*, књига 1, Београд, Просвета–Нолит.
- Макс, Лити (1994). *Evropska narodna bajka*. превод Душица Милоковић. Београд, Orbis.
- Лихачов, Д. С. (1972). *Поетика сјае руске књижевности*, превод Димитрије Богдановић, Београд, СКЗ.
- Lotman, Jurij (1976). *Struktura umetničkog teksta*, превод Novica Petković, Београд, Nolit.
- Милошевић Ђорђевић, Нада (2000). *Од бајке до изреке – обликовање и облици српске усмене прозе*, Београд, Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Опачић, Зорана (2011). *Поетика Гроздане Олујић*, Београд, СКЗ – Учитељски факултет Београд.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2007а). „Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа“, *Синхронско и дијахронско изучавање врста у српској књижевности*, зборник, Нови Сад, Филозофски факултет Нови Сад, стр. 344–357.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2007б). „Усмена и ауторска бајка у настави“, *Унапређивање наставае српског језика и књижевности*, зборник радова, Нови Сад, Филозофски факултет Нови Сад, стр. 36–58.
- Пешић, Радмила – Милошевић Ђорђевић, Нада (1996). *Народна књижевност*, Београд, Требник.
- Проп, Владимир (1982). *Morfologija bajke*. превод Петар Вујић, Мира Вуковић и Радван Матијашевић. Београд, Prosveta.
- Пушић, Босиљка (2002). *Ружичастии делфин*, Београд, Bookland.
- Радуловић, Немања (2009). *Слика светиа у српским народним бајкама*, Београд, Институт за књижевност и уметност.
- Самарџија, Снежана (1997). *Поетика усмених прозних облика*, Београд, Народна књига – Алфа.
- Самарџија, Снежана (2007). *Увод у усмену књижевност*, Београд, Народна књига – Алфа.
- Сеферовић, Милена (2010). *Бариунастие бајке*, Београд, Bookland.
- Сикимић, Љубица (2004). *Зоо причанка*, Београд, Bookland.
- Словенска митологија* (2001). превод Радмила Мечанин, Љубинка Раденковић и Александар Лома, Београд, Zepher Book World.
- Смиљковић, Стана (1999). *Ауторска бајка*, Врање, Учитељски факултет Врање.
- Филиповић Радулашки, Татјана (1989). „Семантичке контуре фантастике у бајци“, *Српска фантасијска*, зборник, Београд, САНУ, стр. 149–157.
- Шаранчић Чутура, Снежана (2006). *Нови живоии сјае приче*, Нови Сад, Змајеве дечје игре.

Dušica POTIĆ

HOUSE BELONGS TO THE HEART

Fantastic space in fairy tales *Babarogin rodak / Boogiemana's relation* by Vesna Vidojević Gajović

Summary

This paper investigates fantastic space in fairy tales *Babarogin rodak / Boogiemana's relation* by Vesna Vidojević Gajović. We start from folk horizontal and vertical world model, as well as basic opposition: house–forest, which characterize folk tale. Vesna Vidojević Gajović considers childhood as happy place where everything is possible, which modifies the idea of fantastic and makes it united with the real world. She models fantastic space of fairy tale following character's point of view. Fantastic space in

this fairy tales is abstract when represents the house, but marked when represents the forest. Vesna Vidojević Gajović shapes authentic gaming humoristic model of fairy tale.

Key words: fantastic space, folk story, fairy tale, *Babarovin rodak / Boogiemans relation* by Vesna Vidojević Gajović

◆ Миомир МИЛИНКОВИЋ
Универзитет у Крагујевцу
Учитељски факултет Ужице
Република Србија

ДЕЧЈИ ЛИКОВИ У ПОЕЗИЈИ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА

САЖЕТАК: У раду се истражују дечји портрети у поезији Јована Јовановића Змаја. Аутор маркира типичне јунаке Змајевих песама и групише их по карактерним особинама, са урођеним и стеченим манама и врлинама. Парадигматичну галерију уверљивих портрета Змај је остварио у опозитном односу: добар–лош; несташан–миран; позитиван–негативан; црно-белом техником једносмерне индивидуализације карактера.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, књижевни јунак, лик, портрет, карактер

Изучавање књижевног дела, ма којег писца, тесно је скопчано са анализом ликова. У књижевној теорији оперише се терминима: ликови, карактери, јунаци, хероји и хероине. Лик је шири појам од термина карактер. У реалности појединци се препознају по духовним и физичким својствима и склоностима, које их по нечему чине сличним или другачијим од осталих људи из непосредног окружења. То што их издваја од других су индивидуална својства која се препознају као позитивне или негативне особине њиховог карактера. Сличности се уочавају по репрезентативним особинама, карактеристичним за понашање јунака у различитим околностима, различитим временима и животним срединама. Поједини ликови у своме понашању испољавају особине које

су типичне за одређени узраст, за класну, професионалну, верску или неку другу групацију. То су најчешће лако препознатљиве особине – охолост, тврдичлук, склоност ка пороцима, забави, авантури и сл. Носиоци таквих особина су типични за групацију којој припадају и у теорији су познати под именом типови или типични јунаци. „Личност која добије најјачу и најизразитију емоционалну боју зове се *јунак*. Јунак је лице које читалац прати с највећом напетостју и пажњом. Јунак изазива сажаљење, наклоност, радост и тугу читаочеву” (Томашевски, 1972: 220).

Током XVIII века, када књижевност за децу први пут самосталне кораке, писци за децу најчешће вајају портрет детета према општеважећим критеријумима просветитељске епохе. У доба романтизма дечји јунаци одражавају дух новог доба. Они су природни, неспутани, склони дечјим несташлукима и осталим поривима слободног човека. Иако слови за изразитог романтичара, Змај је у песмама за децу ближи реалном него романтичном поимању живота. Он своје јунаке посматра са дистанце, описује их, опомиње, хвали, критикује или даје савете. Живот је у његовим песмама велика позорница на којој главну представу играју деца различитих узраста, нарави, афинитета и склоности. Сценом дефилирају јунаци из најраније фазе детињства; има их који још тепају или замуцкују, који свет и све што се у њему дешава виде као могућност за игру и несташлуке, до оних који већ почињу да се опиру уређеном свету одраслих, па чак и неприкосновеним законитостима живота. Због тога су често типични, а скоро увек животни и реални, у било којој ситуацији – игри или у борби за своје место на тлу окрутне свакодневице. Индивидуализацију њихових особина Змај врши на различите начине, говором, дијалогом, монолозима, описивањем и многобројним поступцима на основу њиховог односа према родитељима, природи и животињама, према школи

и школским обавезама, према раду и другим вредностима средине из које потичу. У лирским песмама карактеризација ликова се остварује као песников доживљај, као тренутно расположење или неки вид субјективне спознаје.

Јован Јовановић Змај је, без сумње, најбољи портретиста у српској књижевности за децу. Његове песме крију галерију препознатљивих и живо извајаних ликова, који су одавно искорачили из песниковог времена и наставили живот обичних, добрих или рђавих јунака, дружећи се са доцнијим генерацијама девојчица и дечака. Нарочито су рељефни ликови „чије се особине испољавају у крајностима, али се памте и они са живим и немирним духом, који их доводи до искушења, на оштрој линији дечјих несташлука, између дозвољеног и недозвољеног. Њихове портрете Змај је градио предано и стрпљиво, пратећи им понашање и однос према раду и другим вредностима живота, на вијугавом путу одрастања и зрења“ (Милинковић 2010: 109).

Тематски и естетски оквир Змајеве поетике развија се у низу концентричних кругова, од којих сваки представља једну фазу детињства, дочараног у понашању и карактеру малих јунака. Као лекар песник је знао да у раном детињству свест и понашање детета одређује емотивна структура личности, а да се интелектуални слој значајније развија тек у школском узрасту. То је период у којем дете још увек не испољава критички однос према свету и његовим појавама. Своје јунаке Змај прати у родитељском дому и непосредним окружењу, у сталном контакту са ближњима и кућним љубимцима. Касније их изводи из куће и будно мотри њихов однос према школи, радним обавезама, у игри и према старијима. У песми *Најомена мајери* дат је портрет девојчице која неправилно изговара, изоставља, или замењује поједине гласове другим гласовима: „Мати, мати, мати /, Знас кол’ко је сати? / Здлаво млого куца, / тлеба да се луца.“ Према најмлађим јуна-

цима и њиховим манама или несташлуцима Змај изражава симпатију и нескривено разумевање. У таквим случајевима не придикује и не поучава, већ афирмативно говори о поступку детета које је још недорасло да се повинује нормираном понашању одраслих, или према кодексу финих грађанских манира. У песми *Лаза* фиксиран је тренутак када дете сиса прст, што одрасли никако не воле. Међутим, невина фигура детета и његова психофизичка конституција трансформишу Змајев критички став у отворену симпатију одраслог човека који је разнежен пред чедном лепотом малог јунака. У песми *Мали Брајџа* Змај такође има доста разумевања за несташлук једног малишана. То се може објаснити чињеницом да песник има сасвим другачији однос према несташлуцима и ситним неваљалствима која су последица незнања и дечје наивне, непорочне природе од става који заузима према деци старијег узраста која се усуђују да свесно, из немара, лењости или неодговорности крше правила устаљеног реда.

Простосрдачна наивност детета склона је неочекиваним и забрањеним поступцима, који изазивају различите реакције њихових родитеља и непосредне околине. Из таквих ситуација Змај је налазио инспирацију за своје најбоље портрете. У песми о малој Феми, која се сама забавља правећи „чизму од шешира“, антиципирао је живот урбане цивилизације, у којој су деца каткад упућена на различите видове самозабаве. У таквој самозабави могућа је антропоморфизација ствари и предмета, као у песми *Мали коњаник*. Ова песма је химна игре, у којој дете посредством маште досеже просторе својих страствених, неостварених жеља. Асоцијативна вредност персонифицираних песничких слика, исказаних у полетном ритму игре, делује на рационално и ирационално биће малог читаоца, који по узору на Змајевог јахача ствара сопствени свет у којем и сам постаје јунак у дискурсу својих снова и жеља.

У раној фази живота дете настоји да искорачи из детињства и да уђе у свет одраслих, у коме се не сналази баш најбоље. Оно ће радо опонашати своје родитеље, или ће се идентификовати са омиљеним јунацима, као у песми *Никола*, или *Мали Јова*, које такође спадају у драгуље Змајеве поетике. У таквој ситуацији дете често бива збуњено или изложено подсмеху и критици, али то га не спутава да се изнова преда сновима који му омогућавају да надрасте сопствени свет и да се самостално окуша пред новим изазовима живота.

У портретима Змајевих јунака често се скривају карактери изненађења. Они каткад поступају супротно од очекиваног и могућег, чиме изазивају песникову осуду, а понекад чине више од својих психофизичких способности, боље и лепше од свих других, чиме придобијају хвалу и песникову наклоност. Посебну групу малих јунака чине размажена деца, која притом исказују читав низ особина које песник иронизира или осуђује. То су дурљивост, својеглавошћу, срдитост или склоност за какву инсценирацију. Особине таквих јунака често су назначене у самом наслову песме. О томе илустративно говоре стихови песама *Нежни Аристид*, *Мали маза*, *Брајџа се дури*, *Дурљиви Перица*, *Аца и његов живојојис* и друге. За јунаке из ових песама више има прекора и савета него разумевања. Он се чак ставља у улогу педагога који саветује родитеље и околину како би ваљало са таквом децом поступати. Поука је исувише маркирана, што релативизује уметничку уверљивост ових портрета, који су лишени спонтане дечје наивности какву показује Мали Брата из истоимене песме. Иронизирајући мане појединаца Змај уме каткад да буде и сатиричан, као у песми *Тиранин*: „Тираном га зову / Имају и право / Мргодан је увек / Пакостан је здраво“. Лик тиранина је књишки исконструисан и животно неуверљив, јер песник није могао да превлада субјективан однос према испољеним манама маркираног јунака.

Широки списак дечјих мана употпуњују песме о страшливој и малодушној деци. Немотивисан и претеран страх Змај дефинише као неприхватљиву особину која је опасна и погубна у формирању будућег патриоте и човека. У песми *Страшљивац* кукавичлук детета је последица сујеверја и непросвећености, која дестабилизује моралне претпоставке личности, на којима се васпитава и одгаја будући патриота и јунак: „Ко верује у вештице / Леп ми је то ђак! / Тај ми неће никад бити / Србин и јунак“. Проблемом дечјег страха инспирисане су и песме *Вриска*, *Јунак Лака*, *Разбијена војска*, *Ејо шћиа смо дочекали* и др. Садржина ових песама има неприкосновену дидактичку поенту. Змај је у улози педагога који карикира страшљивце, руга се њиховом страху и учи их да нема ништа горе на свету од безразложног страха, као у песми *Има ли шћиа страшиније на свету*. По његовом мишљењу дете прво мора испољити способност самопоштовања, да би заслужило поштовање одраслих. Немирна дечја природа каткад се показује у неком виду неодмерене надмености, као у песми *Јоја и ѓуске*, или недопуштене безобзирности и неосетљивости, као у песмама *Арасјос шћакве љубави* и *Пера и његов Каро*. Змај инсистира на дечјем карактеру који се формира на принципима самодисциплине, када дете својом вољом надраста сопствене мане, предрасуде, пороке и страх.

Општеприхваћени став књижевне критике је да претерана поука умањује уметничку вредност књижевног дела. Дидактика, заиста, није поезија, али је мање или више присутна и у стваралаштву других песника, од Змаја па до Душка Радовића, а и у делима данашњих писаца. У песмама Змај учи децу свему што зна, у складу са прокламованим начелима просветитељске епохе. Иако су педагошки интонирани, стихови његових песама одишу лепотом истинске поезије. Јер и када учи, Змај уме да се понеком строфом уздигне изнад огољене дидактичке

поучителности. Има у његовом опусу песама које већ у наслову садрже тему или симболику значења и идејних порука. Некад се у наслову препознаје и карактер главног јунака. О томе илустративно говори Змајева песма *Материна маза*. Песник је овде у улози опсерватора који не хвали и не осуђује, већ само констатује и поетски уобличава типичне особине *материне мазе*. Нема човека који у неком периоду раног детињства није био, или бар није покушао да буде размажено дериште које намишља и „изволева“ којешта, како би до краја испољило свој нарцисоидни его. Колико ће неко дете бити материна маза не зависи само од његовог карактера, већ и од родитеља и најближе околине. Због тога би погрешно било овог Змајевог јунака дефинисати као негативца. Он је типичан пример размаженог детета, а у уметничком погледу јединствен и неповљив портрет у српској књижевности за децу. Све што је песник рекао у песми само су детаљи који употпуњују раван симболичне поројекције једне фазе детињства, коју отвара метафорика самог наслова. Лаза је мали намћор, стално незадовољан, али увек динамичан и жив, спреман за какву нову бесмислицу или поступак којим би скренуо пажњу на себе. Он у сваком случају жели да је у центру пажње, што уистину и постаје. И данас, после толико година, овај јунак се не доживљава као исконструисан књишки портрет, већ као живо дете које је грешно и помало неваљало, али се не сматра неваљалцем или прототипом јунака за педагошко наравоученије.

Дечја лењост је тежишни мотив многих Змајевих песама. По мишљењу песника лењост је особина која одудара од ведрине и немирне дечје природе. Тип лењивца и неодговорног дечака је маркантан и лако препознатљив у структури познатих песама као што су: *Шћиа се десило Андрији Небриџићу*, *Лени Рава*, *Лењи Гашиа* и др. Изгледа да је Змај показао највише инвенције у грађењу негативних портрета. У ва-

јању ових јунака Змај моделује егзистенцијалне животне постулате, уводећи читаоца, непретенциозно и ненаметљиво, у садржај својих духовитих дидактичких порука. Лењост је особина детета којој се Змај смеје, или је сматра болешћу коју на неки начин ваља елиминисати. Песме *Лењи Рава* и *Лењи Гаша* чине парадигму у којој се осликавају и преламају типични карактери многих лењиваца. Лењи Рава је тип лењивца коме се песник смеје, али смех нема саркастичан тон. У овом случају он не придикује, али иронизира, на начин из којег мали читалац и сам може извући поуку. За разлику од Рава, Гаша је представник типичног лењивца који не прихвата утврђене норме понашања и проверене вредности живота. Он је безвољан и духовно малокрван лик, који безидејно срља у живот, не осврћући се на правила понашања која важе и за најмлађе чланове људске заједнице. Педагошку компоненту песме Змај је оплеменио драматиком рефренског питања: „Гашо, Гашо, лењи Гашо, шта ће с тобом бити?“, како би децју знатижељу довео до катарзичног, дидактичног епилога у коме закључује да је „Тешко сваком који не зна / рада ни заната, / гладовање, јадовање / нераду је плата“. Гаша се на крају покајао, али тек у старости, када се у његовом животу више ништа није могло променити. Змај је према Гаши био строг, из предострожности према деци коју је искрено волео. То је учинило да педагошка тенденција песме добије топлу и сугестивну песничку боју.

Поука је посебно маркирана у песмама у којима Змај осуђује децје мане и пороке, а уздиже врлине. Он је испевао доста стихова о децјим несташлуцима за које исказује разумевање, па чак и симпатије. Јунаци као што су Мали Јова, Пера као доктор и други, далеко су изнад света у којем живе Лени Рава, Материна маза, Гаша, Пура Моца, Пакосник и др. Најбројнију групацију чине деца склона несташлуцима, па и ситним неваљалствима, али се ни на који начин не могу изједначити са Пура Моцом и

Гашом. Ни они нису дати као идеални типови, већ као јунаци са манама и врлинама, који су често пред искушењем да поред обичних несташлука направе који недозвољен корак и учине први прекршај. У таквим случајевима Змај их учи и опомиње, па његови стихови, као у песми *На злом љућу*, више личе на савет родитеља и учитеља, него на поезију: „Натраг, несрећниче! / Зарана се врати! / Зар ти није стидно / Крадљивцем се звати?“ У својим песмама Змај маркира и друге мане и децје пороке, а највише лењост, кукавичлук, неодговорност, егоизам и лаж.

Епилог у којем се негативни јунак излаже смећу и јавној порузи представља честу форму Змајеве дидактике, која се и у другим песмама јавља, у функцији превентивног и застрашујућег деловања. Змај је посебно ироничан, а каткад и саркастичан када говори о деци која су склона крађи и пићу, која лажу или показују порочност било које врсте. Диференцијација типичних карактера на линији позитивно – негативно, лако је уочљива јер се Змај у индивидуализацији ових јунака служио техником опозитних слика и детаља: лаж – истина; добро – лоше, лепо – ружно; послушно – непослушно и сл. Да би маркирао непомирљивост ових особина, он у песми *Срећа* супротставља лаж и поштење, пакост и правду, подлост и срећу, остављајући деци могућност сопственог опредељења. Врлине су најчешће афирмисане у форми асоцијативних метафора, које не остављају простор за грешку: „Истина је, синко – / цвет мирисан, мио“, док се пороци и мане илустративно жигошу у компаративним сликама градивног тока, као у песми *Лаж*: „*Ко је данас слаз’о / – сућира може красћии*“. Несташнима је дата могућност покајања, а неваљалци свих профила, немају избора. Њима је остављено само страдање, поруга, казна, незнађе и немоћ. Песма *Пакосник* илустративно говори о томе: „Зар пакосник може смело / међу људе поћи, / зар се може у невољи /

надати помоћи“? Змајев морални кодекс садржи неисцрпан репертоар речи које опомињу, уче, предсказују, исмевају, коре, кажњавају дечје мане и пороке. Песме у којима преовлађују изрази педагошке реторике често у самом наслову садрже тежишни мотив и песникову поруку. Овом репертоару припадају и две песме истог наслова: *Несрећник*. У првој се осуђује крађа, која је најтежи и неопростив грех, а другој склоност детета пијанству, које је такође неприхватљив порок. У пићу је „демон зао“, који вреба дете како би га „закапарисао“, ако падне у искушење да у детињству проба „ракијицу мало“.

Типични негативци су углавном мушкарци, мада се понекад у хијерархији таквих ликова нађе и покоја девојчица, као у песми *Несиремна Ана*. Ова девојчица је злочеста и неваспитана, склона свађи и другим неваљалствима, а као и сви други негативци, лош је ђак. Такве јунаке Змај иронизира, руга им се, или их извргава општем руглу и срамоти, као у песми *Ђукино стираданије*. Ђука је осрамоћен и раскринкан, на крају кажњен. Његов портрет је комичан и жалостан, те је очигледан пример који не треба следити: „Па сад, ето, ви’те / шта уради Ђука: / чело му се стици / везана му рука – / због тужних јабука“.

Пура Моца је посрбљени јунак из једне добро препеване немачке песме. У регистру негативца он је најмаркантнији лик, симбол неваљалства и од „заната лола“. Песма о Пура Моци саткана је од широког регистра његових мана и грехова. То је јединствен пример негативца до којег не допиру савети и молбе и који је чак и „на батине свико, као његов нико“, крајња тачка и озбиљна опомена, пред којом ни деца не могу остати равнодушна. У особинама Пура Моце и Гаше супституисане су мане многих неваљалаца. Песме у којима су створени памте се највише због њих, јер они, као типични јунаци групације којој припадају, настављају свој самосталан, свевременски пут.

У знатном броју песама Змај афирмише узорни тип детета, стармалог мудраца који својим понашањем заслужује пажњу и похвале одраслих. У песмама *Мали неимар*, *Материна десна рука*, *Мали димничар*, *Писмоноша* и др. слави се култ рада и величају особине вредних појединаца, чији су портрети одавно постали узор најширем аудиторијуму малих читалаца. Песма *Рад* представља химну, у којој се рад дефинише као елементарна вредност живота, од које полазе основне, моралне и егзистенцијалне претпоставке: марљивост, истрајност, љубав, правдољубивост, истина и сл. Материна десна рука је девојчица веселе нарави, изузетно вредна и радна, послушна, што се види из обављених послова и одговорности према школи и школским обавезама. Песма *Глејте шта бива од добра детијта* наставак је приче о доброј девојчици Анђуши која је увек ведра лица, насмејаног чела и добре нарави. Због тога је свима мила, а песник у њој види будућег патриоту: „А кад српску песму пева / У оку јој огањ сева“. Када одрасте родиће троје деце и постати узорни тип мајке. А и шта би се друго очекивало од вредне девојчице него да постане идеална жена. „Право вели пословица / Какво семе, такав плод“.

Змајеви идеални јунаци су најчешће припаднице женског пола, али се каткад нађе и понеки мушкарац у коме песник препознаје идеалног дечака. О томе говори песма *То вам је џај*. Реч је о дечку изузетних врлина, који је вредан и послушан, никада „не закера“ и не плаче, а подразумева се да је и добар ђак. Тако конципиран портрет је будући јунак, патриота Обилићевог кова – „Јер србинство чека / Обилиће нове“.

Живот је према Змају био суров и неправедан, а стварност тешка и немилосрдна. Зато је у поезији стварао реалну слику детињства, али на начин који неће до краја развејати илузије о лепоти света у коме деца одрастају. Озбиљне теме живота и социјални проблеми друштва ретка су тема у књижев-

ности за децу. Змај је зачетник и антиципатор социјалне тематике, коју понекад уводи у структуру својих песама. То га је инспирисало да у песмама *Оштинско слушче*, *Обед у кући сиромашне удовице*, *Сиротињски јади*, *Мали Ђука* изваја упечатљиве ликове који се у раној фази детињства суочавају са неумољивим законима егзистенције. Песма *Мали Ђука* открива суровост међуљудских односа која сачекује сироту децу у самом предворју живота. Песимистичка интонација стихова који приказују Ђуку као невину жртву социјалних разлика и класне дискриминације има поенту са изразитом нотом оптимизма и вере у бољу будућност. Очигледно, песник верује у неку далеку, али ипак достижну правду, у којој ће Ђука добити заслужену сатисфакцију: „Али зна он шта се каже, / Да вреднима Бог помаже, / Пак се узда, пак се нада, / И савлада триста јада“.

Књижевни ликови, без обзира о коме жанру и о којим јунацима је реч – реалним, иреалним или анималним – увек су носиоци радње и пишчевих порука. У типичним особинама Змајевих јунака сагледавају се све вредности његове поезије – тематске, идејне, етичке, стилске и естетске. Деца од њих уче како се треба понашати, брине вољне навике, уочавају сопствене и туђе мане, развијају способност критичког просуђивања и комуницирања са непосредним животним окружењем. Проучавање Змајеве поезије захтева систематичну и свеобухватну анализу његових јунака, јер они, често више но што одрасли мисле, утичу на понашање и свест малих читалаца.

ЛИТЕРАТУРА

- Azar, Pol (1973), *Knjige, djeca i odrasli*, Zagreb, Stylos.
- Вуковић, Ново (1996), *Увод у књижевност за децу и омладину*, Подгорица, Унирекс.
- Живковић, Драгиша (1972), *Теорија књижевности*, Београд, Научна књига.
- Ингарден, Роман (1971), *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Београд, СКЗ.
- Кајзер, Волфганг (1973), *Језичко уметничко дело*, Београд, СКЗ.
- Лотман, Јуриј (1976), *Структура уметничког текста*, Београд, Нолит.
- Љуштановић, Јован (2004), *Црвенкаја грица вука*, Нови Сад, Дневник – Новине и часописи и Змајеве дечје игре.
- Марковић, Слободан Ж. (1973), *Затиси о књижевности за децу*, Београд, Interpres.
- Милинковић, Миомир (2006), *Страни тици за децу и младе*, Чачак, Легенда.
- Милинковић, Миомир (2010), *Нацрти за периодизацију српске књижевности за децу*, Нови Сад, Међународни центар за књижевност за децу – Змајеве дечје игре.
- Милосављевић, Петар (2006), *Теорија књижевности*, Ваљево, Исток.
- Обрадовић, Славољуб (2004), *Књижевност за децу*, Алексинац, Виша школа за образовање васпитача.
- Петровић, Тихомир (2008), *Историја српске књижевности за децу*, Нови Сад, Змајеве дечје игре.
- Прелевић, Раде (1979), *Поетика дечје књижевности*, Мостар, Прва књижевна комуна.
- Радкић, Василије (2003), *Змајево јесништво за децу*, Нови Сад, Међународни центар за књижевност за децу – Змајеве дечје игре.
- Ристановић, Цвијетин (1997), *Српски јесници за децу*, Бијелина, Завод за уџбенике.
- Томашевски, Б. В. (1972), *Теорија књижевности*, Београд, СКЗ.

Miomir MILINKOVIĆ

CHILDREN'S CHARACTERS IN
POETRY JOVAN JOVANOVIĆ ZMAJ

Summary

This paper is marking the typical heroes of Zmaj's poetry for children. Zmaj is, undoubtedly, the best portrait painter in the Serbian poetry for children. He carved several typical characters, different personality traits, who stepped out of the poet's time and continued life in the minds and feelings of later generations. Although he often used a single character individualization, carved in the opposite relation of black and white technique: goodbad; naughtyquiet, positivenegative; he achieved a paradigmatic differentiation of convincing portraits of girls and boys, who by their age, behavior and characteristics became typical representatives of the group to which they belong.

Key words: literature for children, figure, portrait, character, typical hero
