

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLIV, број 2,
лето 2018.

Редакција:

Др Јован Љуштановић,
главни и одговорни уредник
Др Валентина Хамовић
Др Зорана Опачић
Др Снежана Шаранчић Чутура

Секрећар редакције:
Ивана Мијић Немет

Лекцијор и корекцијор:
Мр Мирјана Караповић

Ликовно обликовање:
Катарина Келић

Издавач:

Међународни центар књижевности за децу
ЗМАЈЕВЕ ДЕЧЈЕ ИГРЕ
Нови Сад, Змај Јовина 26/II
Тел. (021) 66-11-266, 66-13-648
E-mail: zdigre@gmail.com
www.zmajedecjeigre.org.rs

За издавача:
Душица Мариновић, директор

Слог:
Ласер студио, Нови Сад

Штампа:
Alfagraf, Петроварадин

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дечјих игара
340-11006551-47

Овај број часописа су финансирали:
Управа за културу Града Новог Сада
Министарство културе и информисања
Републике Србије

САДРЖАЈ:

СУБЈЕКТИ, ЛИКОВИ И ИДЕНТИТЕТИ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ (2)

Kristina S. Slunjski, Andrijana S. Kos-Lajtman, Transgresije u prezentaciji ženskih likova u suvremenom hrvatskom dječjem romanu u kontekstu utjecaja popularne kulture	3
Јелена Г. Спасић, Англосаксонски билдунгсроман и његови ликови кроз векове – од Дикенса до Пејна	15
Iva M. Grgić Maroević, Sanja Č. Roić, Gianni Rodari: Organičko i tehničko kao etičko	22
Анкица М. Вучковић, Родно и народно	27
Јелена З. Стефановић, (Не)стереотипне јунакиње: Кетнис Евердин и Трис Прајор	39
Sanja S. Lovrić Kralj, Ivana J. Milković, <i>Peter Pan u perivoju Kensington</i> u kontekstu hrvatske prijevodne dječje književnosti	50
Анико Ч. Уташи, Једно ванвременско ремек-дело: <i>Авиџеја</i> (Сто година од рођења Магде Сабо)	65
Милутин Б. Ђуричковић, Ликови и идентитети у савременој немачкој драми за децу и младе	72
Игор Д. Петровић, Социоекономске околности као кључни фактор формирања идентитета у роману <i>Велика очекивања</i>	82
Предраг М. Јашовић, Ликови у романима Раше Попова	89
Ивана С. Игњатов Поповић, Окоснице изградње Микиног идентитета (О главном јунаку романа <i>Зеленбабини дарови</i> и <i>Тајна немуштар језика</i> Иване Нешић)	97
Горица Д. Радмиловић, „Наше руке чине плаву птицу“. Развој идентитета детета кроз драму <i>Плава птица</i> Мориса Метерлинка	106
Биљана Т. Петровић, Биби, девојчица са севера која је претходила Пипи: упоредна анализа ликова Биби Карин Михаелис и Пипи Дугачке Чарапе Астрид Линдгрен	112
Наташа П. Кљајић, Галеб <i>Џонаᾶπαν Ливингстон</i> Ричарда Баха – страст за летењем као идентитет слободе личности	121
Мила Б. Бељански, Отилија Ј. Велишек Брашко, Лични и колективни идентитет даровитих у књижевности за децу	126

Рецензенти:

Проф. др Зоран Пауновић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Бранка Јакшић Провчич,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Миливоје Млађеновић,

Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору

Проф. др Зорица Хаџић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Тијана Тропин,

Институт за књижевност и уметност, Београд

Доц. др Невена Варница,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Анкица Вучковић,

Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору

CIP – Каталогизација у публикацији

Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

ДЕТИЊСТВО : часопис о књижевности за децу / главни и одговорни уредник
Јован Љуштановић. – Год. 1, бр. 1 (1975) – Нови Сад : Змајеве дечје игре,
1975-. – 23 см

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR-ID 9948418



Kristina S. SLUNJSKI

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Republika Hrvatska

Andrijana S. KOS-LAJTMAN

Sveučilište u Zagrebu

Učiteljski fakultet

Republika Hrvatska

**СУБЈЕКТИ, ЛИКОВИ
И ИДЕНТИТЕТИ У
КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ
(2)**

TRANSGRESIJE У ПРЕЗЕНТАЦИЈИ ŽЕНСКИХ LIKOVA У СУВРЕМЕНОМ HRVATSKOM DJEČJEM ROMANU У КОНТЕКСТУ UTJECAJA POPULARNE KULTURE

SAŽETAK: Zahvaljujući postmodernističkim formativnim tendencijama otvorenima prođoru popularnokulturnih elemenata, slojeviti i višestruki utjecaji popularne kulture znamjетni su na svim diskurzivnim razinama suvremenih romana. Pritom je interferencija popularne kulture i dječjih romana najuočljivija na razini likova kao konstitutivnih nositelja radnje, ali i presjecišta jezičnih, svjetonazorskih i ide-

oloških silnica povezanih s popularnom kulturom. Reprezentaciju popularne kulture osobito je zanimljivo promatrati u okviru rodnih uloga i svjetonazorskih kompleksa. Rad se stoga fokusira na ženske likove u suvremenom hrvatskom dječjem romanu i transgresije zamjetne u njihovoј prezentaciji u odnosu na dječje romane nastale prije etabliranja postmodernističkog konteksta. Detektiraju se i analiziraju promjene u konstrukciji ženskih likova, kao i njihova funkcija u okviru konkretnih romanesknih diskursa.

KLJUČNE RIJEČI: popularno, popularna kultura, postmodernizam, rodne uloge, suvremeni hrvatski dječji roman, ženski romaneskni likovi

1. Uvod: suvremeni dječji roman i popularna kultura

U kontekstu suvremenog doba popularna kultura integrirana je gotovo u sve aspekte života, uključujući i umjetnost i kreativnu industriju (usp. Labaš i Mihovilović 2011: 95–96). Književnost, kao jedna od umjetničkih praksi, također nije imuna na svjetonazorske, motivske i formativne utjecaje popularne kulture, pri čemu je uvijek riječ o složenim i više-smjernim mehanizmima djelovanja silnica koje se uspostavljaju na relaciji između književnog diskursa i popularnokulturnog konteksta. Interferencija elemenata populare kulture i umjetničkih praksi koje su tradicionalno bile smatrane tzv. visokom kulturom najintenzivnija je u posljednjih pedesetak godina, u svjetonazorskem, umjetničkom i općedruštvenom kontekstu koji se obično imenuje postmodernizmom, a čije su prepoznatljive konstante upravo relativizacija tzv. visokog i niskog te eklektična uporaba različitih tipova iskaza, motiva i formi (usp. Lyotard 2005; Biti 2000, McHale 1987). Postmoderne (umjetničke) geste obilježene su skepsom i ironijom te je u takvoj sklonosti propitivanju tradicionalno uvriježenih modela mišljenja potrebno promatrati i sve intenzivniji odnos umjetničkih diskursa i popularne

kulture, koja pak je u značajnoj mjeri, između ostalog, obilježena svojom potrošačkom dimenzijom (usp. Hedges 2001: 29).

Pojam *popularnoga* u ovom kontekstu možemo razmatrati u njegovu najprisutnijem značenju onoga „što se svida većini ljudi”, odnosno onoga što podrazumijeva „rad namjerno usmjeren na pridobivanje većine ljudi” (Williams 1985: 237). Iako se pozicija koju popularna kultura ima u odnosu na tzv. visoku kulturu može odrediti masovnom, pa i inferiornom (usp. Storey 2001), postmodernistički autori upravo iz toga crpe poticaje za svoje umjetničke i kreativne prakse, više ili manje svjesni da su umjetnost i kultura ujedno snažni društveni poligoni za etička, estetska i socijalna djelovanja.

Razmatranje odnosa dječje književnosti i popularne kulture pritom zaslužuje posebnu pažnju s obzirom na osebujnost samih dječjih recipijenata – pojedinaca u svom formativnom životnom razdoblju. Odnos teksta i njegova stvarnosnog konteksta, koji čini i popularna kultura, dvosmjeran je i otvoren – s jedne strane paradigme komercijalnog društva sve više usmjeravaju i zbivanja na planu književnosti, dok se s druge strane književnost, oblikovana dominantnim iskustvima i praksama zbilje, vraća u tu istu zbilju, tražeći svoje recipijente i oblikujući njihove svjetonazorske i estetske paradigme (Kos-Lajtman i Slunjski 2017). Recipijenti, makar i dječji, pritom su uvijek ujedno i konzumenti, s obzirom da je i dječja književnost, bez obzira na svoj implicitan umjetnički karakter, ujedno i roba na tzv. tržištu simboličkih dobara te kao takva podložna manipulativnim aspektima različitih hipotetičkih predznaka (usp. Kos-Lajtman 2011). Pragmatičan karakter dječje književnosti, dakako, i inače je najnaglašeniji s obzirom na one aspekte teksta koji prenose etičke i, uopće, svjetonazorske dimenzije koje u dječjoj književnosti, uslijed specifične dobi recipijenata, možemo sagleda-

vati i odgojnim faktorima. Takve se svjetonazorske dimenzije, dakako, u pripovjednim tekstovima primarno prenose kroz instanciju likova, kao temeljnih konstitutivnih elemenata svake priče. U prezentaciji lika – u psihofizičkoj, etičkoj, socijalnoj i/ili ideo-loškoj semantičkoj ispunji koja ga čini – veliku ulogu imaju predodžbe popularne kulture. Popularnokulturna pak dinamika, možda više nego bilo koja druga sfera kulture, ukazuje na *mentalne promjene*, tj. na promjene stavova, vrijednosti, normi i predodžbi u nekom društvu (Kolanović 2011: 40).

Nezaobilazna i značajna dimenzija likova – kako s obzirom na njihovu ontološku dimenziju u okviru nekog fikcijskoga svijeta, tako i s obzirom na pragmatički aspekt kojim likovi i njihove priče imaju potencijalni utjecaj na promišljanja, emocije ali i trajnije stavove čitatelja – svakako je dimenzija rodnih uloga. Otprilike u sedamdesetim godinama prošloga stoljeća dolazi do zanimljivih pomaka, pa i novih pojava, u hrvatskom dječjem romanu, „osobito u kontekstu tabuiziranja u dječjoj književnosti, ali i u predodžbi o kompetentnom djetetu“ (Zima 2011: 209). Te su promjene osobito eskalirale osamdesetih godina, koje je moguće odrediti kao „razdoblje preispitivanja, problematiziranja, pa i ugrožavanja pretpostavki na koje se oslanja tradicionalna dječja književnost, ponajprije o djetetu u njegovu društvenom položaju, ali i društvenoj funkciji dječje književnosti“ (Zima 2011: 210). Društvene uloge djece i odraslih, dakako, u značajnoj se mjeri ostvaruju upravo putem njihovih rodnih uloga i značenja koja takvim ulogama pridaju sami subjekti, ali i njihova okolina. Stoga će se ovaj rad fokusirati upravo na razmatranje rodnih aspekata u konstrukciji likova suvremenog hrvatskog dječjeg romana, s posebnim naglaskom na promjenama koje se događaju u prezentaciji ženskih likova. Rodni aspekt identiteta pritom je i inače jedna od najčešćih i najatraktivnijih tema

koje ulaze u rakurs ne samo suvremenih istraživača dječje književnosti nego i suvremene književne teorije generalno. Osobito su značajne studije koje mentalne predodžbe sagledavaju interdiskurzivno i interdisciplinarno, kao fenomen koji je na presjecištu različitih umjetničkih i društvenih praksi – počevši od kulturnih i socijalnih trendova, preko umjetničkih reprezentacija, pa do medijskoga diskursa (usp. Driver 2007, Projansky 2014).

2. Paradigmatske promjene rodnih uloga u kontekstu popularne kulture

Na konstrukciju ženskih romanesknih likova posebice utječu popularna kultura i njezini elementi rasprostranjeni u brojnim komponentama suvremenog društva. U analizi ćemo se stoga fokusirati na najuočljivije promjene, potaknute interakcijom popularne kulture i romanesknog diskursa, koje se zbivaju na razini ženskih likova. U spomenuto se svakako ubrajaju promjene u oblikovanju izgleda ženskih likova, promjene u odnosu muško-ženskih uloga, kao i pojavnost snažnih, inteligentnih i domišljatih ženskih protagonisti.

2.1. Izgled ženskih likova

Kako je u suvremenom vremenu „ljepota“ jedno od mjerila (ženske) vrijednosti (usp. Wolf 2008: 24), spomenuto se odrazilo i na oblikovanje ženskih romanesknih likova. Ljepotu kao vrijednost promiču medijske slike, kao i popularna kultura koja kroz medijski eksponirane slavne osobe određuje standarde ljepote. Pritom je „jasno“ da se ideali poželjne ljepote mogu postići određenim načinom odijevanja, dijetama, operacijskim zahvatima, ali i različitim

kozmetičkim proizvodima jer je „težnja ka ljepoti i estetskom savršenstvu tijela danas u srži ideologije potrošnje” (Bećirbašić 2011: 15). Posljedično tomu, ženski likovi opsjednuti tjelesnim izgledom i odjećom javljaju se u više romana, a njihova međusobna odmjeravanja svode se na „ovo nije moderno, ovo jest moderno, ovo je kratko, ovo je dug, goli pupak se mora vidjeti, i gola leđa, naravno. Dobra marka, cool frizura, nešto si smršavjela, debela si ko prasica i slično” (Klepac 2008: 31). U tom kontekstu, posebice se ističe djevojčica Lada iz romana *Debela* (2009), koja samu sebe definira gotovo isključivo preko tjelesnog izgleda: „Ja sam Lada, i debela sam. Kako god okrenem. Debela sam na javi i na fotografijama. Imam taj glupi izraz lica koji imaju svi debeći ljudi. Za poludit. Nešto između smijeha i plača” (Šesto Stipaničić 2009: 5).

Iz romana se iščitava i poticaj Ladina doživljavanja same sebe. Naime, izvor njezinih ljepotnih idea- la potječe iz modnih magazina u kojima su predstavljenе nerealne slike žena, pri čemu se podrazumijevaju dugokose mršave žene besprijekorne kože. Stoga, ne bi li dostigla svoje ljepotne ideale, Lada se iscrpljuje dijetama, namjernim povraćanjem hrane, zbrajanjem kalorija i slično, dovodeći u pitanje svoje zdravlje. Ne preže ni pred upotrebot različitim pripravaka namijenjenih gubljenju kilograma, iako joj je jasno da takvi proizvodi nemaju stvarnog efekta na proces mršavljenja, već samo pridonose pražnjenu njezina novčanika.

Moda pretjerane mršavosti, odnosno „pariški mršavo”, što podrazumijeva anoreksično stanje krhkosti i kosti koje se ističu” (Clements 2013, prema Sever 2013), opterećuje čak i one djevojčice koje se ne bore s neželjenim kilogramima. Takav primjer moguće je prepoznati u djevojčici Kati iz romana *Imaš fejs?* (2011), koja pojašnjava da je ljepota „nešto što nas, cure, stalno opsjeda. Pa i ja, koja se furam na inte-

lektualizam, moram priznati da čeznem za tim da me smatraju lijepom” (Tihi-Stepanić 2011: 57).

Poput djevojčice Lade iz romana *Debela* (2009), i drugi ženski likovi opterećeni su izgledom, pri čemu nerijetko postaju žrtve kozmetičke industrije. Kao primjer moguće je navesti Luninu majku iz romana *Upomoć, mama se smanjila* (2003), o kojoj pripovijeda njezina kći:

Mama nije išla svaki čas na Hitnu iako su i njoj njezine čudesne kremice, koje su uklanjale bore oko očiju koje je samo ona vidjela, činile kosu bujnijom, duljom i sjajnijom, usnice i... i još štošta drugo na njoj većim... ili manjim... zadavale dosta muke, bola i crvenila. No mama bi tad uviјek rekla da za ljepotu treba malo i pretrpjeti pa bi stisnula zube i bolno mjesto namazala nekom od čudesnih kremica koje uklanjaju sve tegobe, a često bi upotrijebila i nekoliko krema odjednom. Pa kad bi joj crvenilo, pečenje ili bubuljice prošli nije znala koja joj je kremica zapravo pomogla. No mislim da to i nije važno jer su se neprestano proizvodile nove i nove koje je mama jednostavno morala imati. I iskušati (Babić Višnjić 2003: 12).

Spomenuto ukazuje na poznatu činjenicu da se kvaliteta ne podudara uviјek s iznosom novca uloženog u reklamiranje pojedinih proizvoda (usp. Marković 2013). Naime, kako bi kozmetička (i bilo koja druga) industrija bila konkurentna na tržištu, ona pribjegava različitim promocijama u svrhu ostvarivanja profita (usp. Dorbić i Malenica 2014).

Ženski lik koji se donekle podudara s Luninom majkom po upotrebi kozmetičkih preparata jest djevojčica Ksenija iz romana *Gdje je Vlasta?* (2004), koja svoju dekorativnu kozmetiku najčešće naručuje iz *Oriflamea*:

Ma, ona se, kada imamo nastavu u jutarnjem turnusu, budi već u šest sati da bi si skinula noćnu kremu s lica i ponovno našminkala stavljajući brižno kozmetičke preparate

na sebe. Siguran sam, kada bi joj netko sad ovu torbetinu, koju ručkama ima zakvačenu o rame, istrgnuo i rasuo stvari iz nje, da bi se u njoj našlo više kozmetike nego u omanoj lošije opskrbljenoj parfumeriji (Bjelčić 2004: 40).

No, mnogi ženski likovi ne brinu isključivo zbog svoje težine i tena, već i zbog oblina. Dunja iz romana *Smogovci* (2012) opterećena je veličinom svojih grudi i bokova:

Ni sa svojim bokovima nije bila zadovoljna, bili su preuski za njezin ukus, i već mjesecima nisu davali nikakva znaka života, kao da će uvijek ostati takvi. [...] A sise su joj sisale krv. Male, pa male. Pljuskala ih je hladnom vodom, jer je u „Tini” pročitala da je to zdravo, ali one su od hladnoće počele cvokotati, pa je digla ruke (Hitrec 2012: 46).

Također, ženski romaneskni likovi zaokupljeni su odjevnim predmetima koji pod utjecajem popularne kulture postaju sve provokativniji i oskudniji. Takav način odijevanja potiču medijski eksponirane popularne žene, ali i potrošačka kultura kojoj je cilj potrošnja, a koju ostvaruje neprekidnim lansiranjem „nove” odjeće. Dakako, „nove” odjevne predmete potrebno je kupiti kako bi se bilo u „trendu”. Zbog navedenog, djevojčicu Danu iz romana *Kora od jabuke* (2008) tišti što, nakon „inspekcije” ormara, ne posjeduje bermude, kupaći kostim i tenisice za školski izlet koje bi prema njezinu mišljenju bile zadovoljavajuće. Njeno mišljenje dijeli i njezina prijateljica Ruta, koja joj predlaže „šetnju” po trgovinama uz konstataciju da nema „niiiišta za obući”, a trebaju joj „jedne bermude. I cvikse [...]” (Klepac 2008: 11).

Djevojčica Tena iz romana *Nemoj reći nikome* (2012) opsjednuta je modom, što je razvidno iz opisa njezinih modnih dvojbi i pomno izabranih odjevnih kombinacija:

Traperice ili crne široke hlače? A majicu? Možda onu novu. Izvadila sam pet majica i posložila ih po krevetu. Po-

čelo je isprobavanje. Izašla sam u trapericama na kojima je bio široki, bijeli remen. Uz njih sam izabrala novu, crnu majicu s velikim otvorenim izrezom na leđima. Stavila sam i duge naušnice s crno-bijelim kristalima Swarovsky i nekoliko narukvica u istom tonu. Pogledala sam se. Duga crna koša padala mi je u gustom slapu. Na trepacicama je bilo malo maskare, tek toliko da mi ih produži, a da opet izgledaju prirodno (Brajko-Livaković 2012: 14).

Također, za Tenu, kao i za djevojčicu Rutu iz romana *Kora od jabuke* (2008), nužno je da odjevne kombinacije budu uske i minimalističke, dakle provokativne. U pojedinim slučajevima ni provokativnost nije dovoljna, već se uopće dovodi u pitanje dobar ukus. Spomenuto je dotaknuto u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015), u situaciji kad djevojčica Tinka promatra djevojke spremne za izlazak: „Obuvene u šljokičaste visoke štikle, jedva hodaju. Desnom rukom povlače gornji dio haljinice nagore, a lijevom rukom donji nadolje” (Matanović 2015: 88).

Dakле, iz primjera je razvidno da cjelokupni tjelesni i odjevni aspekti izgleda potpadaju pod utjecaje popularne kulture. Pritom se navedeno ponajbolje iskazuje kroz razmišljanja djevojčice Dane iz romana *Kora od jabuke* (2008):

Ne možeš proći ni pokraj novinskog kioska, a da ti se u oči ne nasuču neki silikoni u nečijim usnama. Ili grudima. Ili obrazima. Ili glatka lica starijih glumica ili političarki puna botulina. Novine, televizija. Oglasi, reklame, panoi.

Automobili i brodovi reklamiraju se seksu curama, pivo se reklamira golišavim curicama, čokolada, sirevi, jogurti. Čovjek bi mogao zaključiti da je kod nas uvijek ljeto i da se cijelo stanovništvo uglavnom sastoji od oskudno odjevenih plavuša.

Svi su opsjednuti nekim seksom. Dečki u razredu. Grafiti. Pjesme i pjesmice naših pjevačica. Hopa-cupa, moja štikla i slično... [...] Cajke na sve strane. [...]

Svi se furaju na adrenalin, buku, i *nijemebriganizaštokeromene cool stil*.

Osim silikona i botulina, iz svakog kioska, novina ili televizije napadaju te i anoreksične vrećaste trinaestogodišnje manekenke (klinke [...]) koje djeluju posve futuristički s crno obojanim napućenim usnama i noktima, baš kao članci o liposukciji u časopisima za mlade. Ili o brzim dijetama. Uz pomoć amfetamina, kokaina i slično.

Misljam da je svijet jednostavno poludio. Poluuuuuoo! (Klepac 2008: 30–31).

2.2. Promjene muško-ženskih uloga

U oblikovanju ženskih likova popularnokulturni utjecaj istaknut je kroz promjenu stereotipnih¹ mišljenja prema kojima se poslovi dijele na „muške” i „ženske”. Prema tomu, ženski likovi ne prikazuju se stereotipno kao domaćice i kućanice. Spomenuto je razvidno u nekoliko romana. Primjerice, u romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011) Jankova majka Jaca bavi se meditacijom, radi čega ostali članovi obitelji nerijetko ostaju bez glavnih obroka. Osim toga, u romanu su njezina jela uspoređena s „improvizacijama. To je ono kad nešto započneš bez određenog plana i nemaš pojma kako će završiti” (Pilić 2011: 47). Njezine torte toliko su kremaste da ih poslužuje u čašama, no „dok sve ostale mame znaju raditi pizze, ona je majstor u kitanju prozora, piljenju voćaka i mijehanju žbuke” (Pilić 2011: 90).

U tom kontekstu ističe se i Paulinina majka iz romana *Dnevnik Pauline P.* (2015), koja ne zna peći pekarske slastice, kao što to rade majke Paulininih

¹ Moguće je pronaći mnogo različitih definicija stereotipa. Za rad je od važnosti ono značenje stereotipa pod kojim se podrazumijeva „uobičajen odnos osobe prema nekoj pojavi, koji je stvoren pod utjecajem socijalnih uvjeta i prethodnoga iskustva” (Šakaja 2001: 28), odnosno definicija koju navodi Ana Pavić (2016), a prema kojoj je stereotip „standardizirana mentalna slika koju prihvaćaju članovi određene grupe te predstavlja pojednostavljeni mišljenje, pristran stav ili nekritičku procjenu” (Pavić 2016).

prijateljica, zbog čega djevojčica Paulina smatra da joj je majka šeprtlja. Paulinina majka nije zainteresirana ni za spremanje zimnice, već ju obično kupi u samoposluživanju. U romanu *Debela* (2009) prisutna je još jedna majka koja nije uspješna u kuhinji. Njezina kćerka Lada jada se da joj majka nipošto nije „stručnjak za specijalitete. Ona je majstor za takozvanu normalnu ’šučmučpaprolij’ kuhinju, što podrazumijeva masno, slasno i jednostavno” (Šesto Stipanić 2009: 15). Njoj je toliko mrsko pripremanje jela da u jednoj prilici Lada uspoređuje njezin izraz lica s onim kakvog ima prije kuhanja:

[...] Mama je imala onaj zabrinuti izraz lica, skoro pa sličan onome kad otvoru u petak navečer frižider i stoji pred otvorenim pitanjem što će kuhati preko vikenda. Jer, mama bi umjesto toga napravila tisuću drugih stvari, ona jednostavno nije rođena za štednjak, a kad joj nešto pregori ili nešto krivo smuti, uvijek ponavlja jedno te isto:

– To kuhanje, to je stvarno majmunski posao (Šesto Stipanić 2009: 75).

Slična situacija javlja se i u romanu *Imaš fejs?* (2011), u kojemu se djevojčica Kata osvrće na majku svoje prijateljice Nataly koju nikad nije zatekla „u nekim zemaljskim poslovima, kao što je ribanje kade ili kuhanje”, u čemu je Katina majka „velemajstorica” (Tihi-Stepanić 2011: 11).

Ipak, kako u romanu *Debela* (2009), tako i u romanu *Imaš fejs?* (2011), naglašavaju se i neke druge strane ženskih likova. Lada ističe majčine dobre vozačke sposobnosti, a Kata se u tom kontekstu osvrće na tetu Bibu. Naime, kad je Biba kupila novi automobil, vozila ga je „s jednom rukom naslonjenom na otvoren prozor. Tako se to radi u filmovima kad želiš pokazati da si faca” (Tihi-Stepanić 2011: 80).

Dakako, promjene koje je izazvalo popularnokulturalno oblikovanje ženskih likova odrazile su se i na oblikovanje muških likova. Sukladno tomu, muški

likovi nerijetko obavljaju stereotipno ženske poslove. Primjerice, u romanu *Nemoj reći nikome* (2012) Tenina majka mišljenja je da nema „muških” i „ženskih” poslova te stoga smatra da se podrazumijeva da njezin muž preuzima brigu o djeci dok ona radi. Također, Tenin otac pohada tečaj kuhanja i priprema jela jer je Tenina majka prezauzeta za „muvanje po kuhinji” (Brajko-Livaković 2012: 69). Izuvez Tenina oca, i drugi muški likovi bave se „ženskim” poslovima kao što su pečenje kolača i kuhanje (Ladin otac u romanu *Debela* (2009); Katin otac u romanu *Imaš fejs?* (2011); Dadin otac u romanu *Nespretni Dado* (2013)), glaćanje rublja (Mazalo iz romana *Smogovci u ratu* (2007)), mijenjanje pelena (Dadin otac u romanu *Nespretni Dado* (2013)), a ponekad i posve preuzimaju brigu o djeci kao što je u slučaju rastavljenog Tristanova oca u romanu *Rečeno – učinjeno* (2015).

Ipak, nisu kod svih romanesknih likova zamijenjene uloge. Primjer „pravog” patrijarhalnog predstavnika prepoznat je u romanu *Imaš fejs?* (2011), u kojemu djevojčica Kata uspoređuje odnos između svojih roditelja i roditelja djevojčice Nataly:

Moji roditelji oslovljavaju se s Micek i Mucek, ali nikada se ne zna tko je Micek, a tko Mucek. Na primjer ako mama kaže: „Mucek, daj odnesi smeće u smetlarnik”, tata će reći: „Micek, već letim!”. I on stvarno ide! Da to čuje Natalyn tata Vlado, pao bi u nesvijest. Njemu Nataly, doduše, prepričava sličice iz našeg obiteljskog života kao svijetle primjere koje bi i on mogao slijediti, ali on joj ne vjeruje ni riječ i misli da ne može postojati normalan muškarac koji se ne opire naredbama svoje žene. On baš nikada ne učini ništa za ljubav Natalynoј mami i njihova komunikacija daleko je od stila Micek-Mucek koju njeguju moji starci. Vlado mog tatu doživljava kao muškarca s greškom (Tihi-Stepanić 2011: 6).

Dakle, takvi primjeri mogu se sagledati i kao vrsta popularnokultурne kritike naspram patrijarhalnog poretku. Naime, još uvijek se „pravila patrijarhata [...]

mijenjaju sporo”, a najbolji pokazatelj toga jest činjenica da muškarci uglavnom imaju „velika društva i zanimljive hobije”, dok su žene usmjerene na odgoj djece, održavanje kućanstva i društvo im najčešće čine supruge suprugovih prijatelja (Savičević Ivančević 2013).

2.3. Prikaz ženskih likova intelligentnjima od muških likova

Kao što je razvidno iz prethodno spomenutih promijenjenih muško-ženskih uloga, u suvremenom dječjem romanu ženski romaneskni likovi nisu prikazani isključivo kao kućanice. Osim popularnokulturnih promjena koje su zahvatile sve aspekte života, a koje teže izjednačavanju prava i uloga muškaraca i žena, na navedeno je utjecala i veća dostupnost obrazovanja. Naime, djeci Zapadnoga svijeta podjednako je omogućena naobrazba, neovisno o rodu, dok se, što se tiče naobrazbe, u prijašnjim vremenima stavljao naglasak na obrazovanje muške djece. To je posebice bilo izraženo u seoskim sredinama u kojima su ljudi obitavali u oskudici. Pritom su se uloge ženske djece ograničavale na sferu kućanstva i pomaganje u poljoprivrednim radovima. Zahvaljujući spomenutim promjenama, u suvremenim hrvatskim dječjim romanima ženski likovi nerijetko su prikazani kao intelligentniji od muških likova ili više orientirani intelektualnim aktivnostima. Od uloge domaćice udaljeni su mnogi ženski likovi, poput Tenine majke koja je poduzetnica i posjeduje vlastiti frizerski salon (usp. Brajko-Livaković 2012), Tinkine majke i bake koje su obje doktorice znanosti (usp. Matanović 2015), Hrvojeve majke (usp. Pavličić 2005) i Katine majke koje su socijalne pedagoginje, Katine tete koja je novinarka (usp. Tihi-Stepanić 2011), Sanjine majke koja je radio voditeljica (usp. Šesto Stipanić 2015).

2009), itd. No, pod utjecajem feminističkih vizura, popularna kultura nerijetko oblikuje ženske likove i kao one likove koji su po prirodi inteligentniji od muških. Naime, ženski likovi nerijetko se nalaze u situacijama u kojima izvlače muške likove iz nevolja ili ih znaju nadmudriti kako bi dobili ono što žele od njih. Primjerice, u romanu *Bornin vremeplov* (2016) dječak Borna i djevojčica Nika doputovali su iz budućnosti, tj. sadašnjosti, u prošlost, no navedeno nisu smjeli priznati ondašnjoj djeci. Ipak, brz na jeziku, dječak Borna neprestano je sipao izjave koje su ih mogle odati. Iz tog razloga, djevojčica Nika spašavala ga je od njegovih nepromišljenih izjava nalik onoj u kojoj tvrdi da obožava pratiti animirane filmove na „Novoj”, svremenom televizijskom programu:

– Ma, on to gleda na videu – snađe se Nika u trenu, sretna što je slušala tatu kad joj je prepričavao dogodovštine iz svoga djetinjstva.

– Ti imaš video?

– Je, donijela mu je teta iz Njemačke i desetak kaseta crtića – činjenicom iz tatina djetinjstva još jednom izvuče Bornu iz problema (Butković 2016: 36).

Ženska inteligencija i snalažljivost, koja im pomaže u dobivanju onoga što žele, naglašena je u romanu *Zaljubljen do ušiju* (2012). Naime, dječak Mario, zaljubljen u djevojčicu Lanu, uspoređuje se s vlastitim ocem pojašnjavajući da od njih „žene mogu raditi što hoće” (Gavran 2012: 132). Spomenutu izjavu podupire i Mariov otac govoreći da „žene uvijek slože otrov i slatko, tako da progutamo sa zadovoljstvom i jedno i drugo” (Gavran 2012: 91). Potonja izjava potaknuta je činom Mariove majke, koja im za pomoć u čišćenju kuće nudi sladoled kojemu muški ukućani ne mogu odoljeti.

No, u romanu *Nespretni Dado* (2013) žensko mimo nije u fokusu. Dadina baka poslužila se šutnjom kako bi dobila što želi od Dadina djeda:

Djed je bio svojeglava i tvrdokorna ptica. Ponosan i nesalomljiv, brz na odgovoru i šakama koje bi sijevnule kada drugih argumenata nije bilo, a često ih nije bilo.

Baka bi nakon takvih incidenata tjednima šutjela i zaobilazila djeda dok se ne bi iskupio kakvim dobrim djelom (Mađarić 2013: 46).

Osim u svakodnevnim situacijama, ženski likovi prikazani su kao intelligentniji i u mnogo nezavidnijim prilikama, kao što su ratovi ili rješavanje kriminalističkih slučajeva. Primjerice, u romanu *Smogovci u ratu* (2007), po odlasku Vlastinih najmilijih na prvu crtu bojišnice u vrijeme Domovinskog rata, Vlasta ne miruje već je zaokupljena znanstvenim istraživanjima koja će pridonijeti pobjedi hrvatske vojske nad neprijateljem. Ona uspijeva proizvesti tekućinu koja smanjuje stvari, a koju će iskoristiti hrvatski vojnici. Naime, Vlastini najmiliji polit će neprijateljske tenkove i tako si osigurati pobjedu. Kao što je Vlasta neosporno bitna za društvo iz *Smogovaca*, tako je djevojčica Goga od važnosti za svoje društvo u romanu *Petlja* (2005). Naime, Goga je u romanu opisana kao opasno pametna djevojčica. Zbog svoje pameti i snalažljivosti nameće se kao vođa grupice dječaka koji tragaju za manjakom koji napastuje žene. Pritom otkriva mnoge dječacima nezamjetne trageve, čime olakšava utvrđivanje spola napasnika. Također, po zaključivanju da je napadač žena, tj. djevojčica Kika, Goga ju počinje slijediti jer zna kako ostati nezamijećena.

Nadalje, djevojčica Kata preuzima inicijativu pred dječacima u romanu *Imaš fejs?* (2011). Iako je svjesna da su dječaci-provokatori u većini, Kata se odupire vođi dječaka: „Došla sam do Dugoga, nasmiješila mu se široko, onako kako to rade cure u tinejdžerskim filmovima prije nego izvedu neku psinu, i uzeala mu bocu iz ruke. Onda sam polako počela izlijevati pivo na sprženu travu” (Tihi-Stepanić 2011: 93).

2.4. Snažni ženski likovi

Zahvaljujući utjecaju popularne kulture, djevojčice nisu prikazane isključivo kao nježna i bespomoćna bića. Osim intelekta, ženski likovi primjenjuju i tjelesnu silu kako bi se obranili ili kako bi se situacija odvijala kako oni žele. Primjerice, u romanu *Gdje je Vlasta?* (2004) dječak Crni sa svojim „muškim“ društvom oteo je djevojčicu Vlastu. Shvativši da je spomenuto saznala djevojčica Stela, Crni ju je pokušao udariti. No, Stela ga je oborila na pod udarivši ga nogom u rebra. Crni je zaradio i šamar jer je udario i njezinu simpatiju, dječaka Kikija. S maltretiranjem se ne miri ni djevojčica Marina iz romana *Smogovci* (2012), koja je predstavljena kao vrlo ratoborna djevojčica: „Kad ju je za vrijeme prvog odmora Slon potegnuo za jednu pletenicu, ona ga je lijepo izrađenom špicom cipelice tako snažno drmnula u koljeno, da se ovaj nije oporavio nekoliko sati. Dado se smjesta zaljubi u nju” (Hitrec 2007: 104).

Primjenom tjelesne sile i djevojčica Lada iz romana *Debela* (2009) uzvratila je Cinkušu za poruge:

Ti ćeš meni, usrani, govoriti debela, ti!? – Sanja me nije mogla zaustaviti. U djeliću sekunde imala sam njegovu kosurinu u rukama i čupala je kao da čupam repu u onoj priglupoj dječjoj brojalici. Skoro je i bilo tako, jer ja sam čupala Cinkuševu grivu, a Sanja je čupala mene jer je znala da bi iz svega tek sada moglo ispasti veliko sranje (Šesto Stipaničić 2009: 66).

Ženski likovi primjenjuju tjelesnu silu i u mnogim drugim situacijama koje se ne vezuju uz maltretiranje. Primjerice, u romanu *Smogovci u ratu* (2007) uloge dodijeljene muškim i ženskim likovima zamjenjene su, čime se postiže ironijski i parodijski efekt. Naime, Mazalo je u ropstvu neprijateljskih snaga pa Marina i Dunja razvaljuju vrata podruma kako bi ga oslobostile. Za to vrijeme, muški članovi obitelji zabavljaju neprijateljsku vojsku.

Nadalje, u romanu *Eko, Eko* (2009) dominantan ženski lik je Pickova žena. Martin Picko izaziva u njoj srdžbu jer je neprestano labilan od pretjerane konzumacije rakije: „’Pijanac! Prvo si videl bele miševe, a sad plave rakete. Pomiriši ovo!’ gurala mu je šaku pod nos. Picko pomiriši, a šaka se odjednom pokrene i bubne ga po nosu. ’Tak’, rekla je teta Picko, ’to ti je da više ne lupaš bedastoće!’” (Hitrec 2009: 29–30). Ženu je usporedio sa šerifom na Divljem zapadu jer je, osim batina, zaradio i kaznu laštenja parketa.

U romanu *Dlakovuk* (2007) nailazi se na specifičnu situaciju. Naime, u romanu su ženski likovi prikazani kao heroji nalik Supermanu, Batmanu, itd., jer nose ulogu spašavanja svijeta. Prema tomu, djevojčice onesposobljavaju dlakovuke koji žele zavladati svijetom primjenom tjelesne sile.

Također, takvo oblikovanje ženskih likova odražilo se i na oblikovanje muških likova koji se ponekad ponašaju na način kako je tradicionalno uvriježeno za žene. Dječak Janko, u romanu *Mrvice iz dnevnog boravka* (2011), pojašnjava da kad s ocem Džozefom želi voditi „muške“ razgovore, Džozef se bavi radovima oko cvijeća i traži svoj nakit. S druge strane, kad s majkom Jacom poželi razgovarati kao sa ženom, Jaca radi na svojim mišićima i deklinira njemačke pridjeve. U pojedinim situacijama feminizirani su i Kumpić i Crni Džek u romanu *Smogovci u ratu* (2007). Promišljajući o načinu na koji će izvući muža i njegova prijatelja od odlaska u vojsku, Džekova žena Nina dosjetila se pijavica koje bi im trebale pomoći u utvrđivanju slabokrvnosti. No, vidjevši pijavice, Kumpić i Crni Džek zatvorili su se u ormari vrišteći i plačući.

3. Zaključak

U suvremenom dobu izričaje popularne kulture gotovo je nemoguće izbjegći jer čine sastavni dio „popularnoga jezika, filmova, tehnologije, hrane, mode, *sitcomova*, [...] sportskih prijenosa”, itd. (Labaš i Mihovilović 2011: 96). Sveopći prodor popularnokulturnih elemenata posebice dolazi do izražaja u kontekstu čitave umjetnosti, pa tako i dječje književnosti. Iako se u sklopu dječje romaneske produkcije interakcija književnosti i popularne kulture iščitava i na drugim romanesknim razinama, ona je najuočljivija na razini likova, točnije – ženskih likova. Promjene u oblikovanju ženskih likova vidljive su u mijenjanju svjetonazora likova, kao i u okviru rodnih uloga.

Ponajprije, ženskim likovima od važnosti su, može se reći pomalo nerealni, ideali ljepote kakve potiču popularnokulturne medijske slike. Stoga, ženski likovi nerijetko su zaokupljeni dostizanjem takvih idealja kroz primjenu kozmetičkih proizvoda, posjeđovanje (preskupih i provokativnih) trendi odjevnih komada, ali i prakticiranje dosad tabuiziranih praksi unutar dječje književnosti, poput povraćanja hrane i raznih dijeta kojima se dječji likovi izlažu potencijalnim zdravstvenim problemima kao što su anoreksija i bulimija.

Popularnokulturni utjecaji razvidni su i u promjenama tradicionalnih muško-ženskih uloga kojima se pobijaju uvriježena stereotipna mišljenja o podjeli poslova na „muške” odnosno „ženske”. Iz dječjih romana vidljivo je da se ne podrazumijeva da su ženski likovi uspješni u obavljanju „ženskih” poslova, kao što ne znači da im neće poći za rukom bavljenje „muškim” poslovima. Stoga, ženski se likovi ne smještaju u domaćinske i kućanske kalupe, već brigu o djeci i kućanskim poslovima nerijetko preuzimaju muški likovi. Sukladno tomu, ženski likovi prikazani

su često kao uspješne poduzetnice ili intelektualke čije sposobnosti, inteligencija i snalažljivost nerijetko nadmašuju vrline njihovih muških „parnjaka”.

Također, pod utjecajem popularne kulture, u dječjim romanima javljaju se i snažni ženski likovi koji se služe tjelesnom silom ne bi li se na taj način, u specifičnim kriznim situacijama, oduprli provokacijama muških likova. U pojedinim primjerima ženski likovi prikazani su čak i u kontekstu heroja koji spašavaju svijet i bore se protiv zlikovaca, a koji su po svemu ravnopravni muškim herojima.

Takva profilacija ženskih likova dobar je pokazatelj interakcije popularne kulture i dječje romaneske produkcije. Pojavnost restrukturirano oblikovanih likova doprinosi njihovoј autentičnosti u doba u kojem živimo, što omogućuje dječjim recipijentima postovjećivanje s njima, ali i generalno bolju recepciju dječjih romana. Dakako, iako dječja književna produkcija uvrštava popularnokulturne vrijednosti u svoj repertoar, ona im ponekad pristupa i s dozom odmaka ili ironijskog prevrednovanja, prilagođavajući ih mladim čitateljima. Posljedično navedenom, elementi popularne kulture u kontekstu dječje književnosti nerijetko služe kao upozorenja, poticaji ili nešto o čijoj vrijednosti valja promisliti.

LITERATURA

Primarna:

- Babić Višnjić, Snježana. *Upomoć, mama se smanjila*. Zagreb: Znanje, 2003.
 Bjelčić, Ratko. *Gdje je Vlasta?* Zagreb: Mozaik knjiga, 2004.
 Brajko-Livaković, Maja. *Nemoj reći nikome*. Zagreb: Alfa, 2012.
 Butković, Krešimir. *Bornin vremeplov*. Zagreb: Funditus, 2016.

-
- Gavran, Miro. *Zaljubljen do ušiju*. Zagreb: Mozaik knjiga, 1994./2012.
- Hitrec, Hrvoje. *Smogovci*. Zagreb: Školska knjiga, 1976./2012.
- Hitrec, Hrvoje. *Eko, Eko*. Zagreb: Školska knjiga, 1979./2009.
- Hitrec, Hrvoje. *Smogovci u ratu*. Zagreb: Školska knjiga, 1994./2007.
- Klepac, Jadranka. *Kora od jabuke*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2008.
- Macan, Darko. *Dlakovuk*. Zagreb: Knjiga u centru & Autorska kuća, 2007.
- Mađarić, Damir. *Nespretni Dado*. Zagreb: Naklada Mlinarec & Plavić, 2013.
- Matanović, Julijana. *Rečeno – učinjeno*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2015.
- Pavličić, Pavao. *Petlja*. Zagreb: Mozaik knjiga, 1988./2005.
- Pilić, Sanja. *Mrvice iz dnevnog boravka*. Zagreb: Alfa, 1995./2011.
- Polak, Sanja. *Dnevnik Pauline P.* Zagreb: Mozaik knjiga, 2000./2015.
- Šesto Stipaničić, Silvija. *Debela*. Zagreb: Semafora, 2002./2009.
- Tih-Stepanić, Jasmina. *Imaš fejs?* Zagreb: Alfa, 2011.
- Sekundarna:
- Bećirbašić, Belma. *Tijelo, ženskost i moć: upisivanja patrijarhalnog diskursa u tijelo*. Zagreb: Synopsis, 2011.
- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Dorbić, Boris; Malenica, Nataša. Analiza tržišta kozmetičkih proizvoda u Hrvatskoj. *Zbornik rada -va Međimurskog veleučilišta u Čakovcu*. Vol. 5, br. 1 (2014): 55–64.
- Driver, Susan. *Queer Girls and Popular Culture: Reading, Resisting, and Creating Media*. New York: Peter Lang, 2007.
- Hedges, Chris. *Carstvo opsjena. Kraj pismenosti i trijumf spektakla*. Zagreb: Algoritam, 2011.
- Kolanović, Maša. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
- Kos-Lajtman, Andrijana. *Autobiografski diskurs djetinjstva*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
- Kos-Lajtman, Andrijana; Slunjski, Kristina. Influence of Popular Culture on Character Formation in the Contemporary Croatian Children's Novel. *Croatian Journal of Education*. Vol 19. Sp. Ed. No. 1 (2017): 73–94.
- Labaš, Danijel; Mihovilović, Maja. Masovni mediji i semiotika popularne kulture. *Kroatologija*. Vol. 2, br. 1 (2011): 95–121.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje*. Zagreb: Ibis-grafika, 2005.
- Marković, Stribor. 2013. *Omega kiseline – između spretnih reklama, mita i stvarne istine*. <<http://www.oshadhi.hr/omega-kiseline-izmedju-spretnih-reklama-mita-i-stvarne-istine.html>> 10.12.2017.
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. New York, London: Methuen, 1987.
- Pavić, Ana. 2016. *Što su to stereotipi i koliko su zapravo točni?* <http://www.krenizdravo rtl.hr/psihologija_p/sto-su-to-stereotipi-i-koliko-su-zapravo-točni> 10.12.2017.
- Projansky, Sarah. *Spectacular Girls: Media Fascination and Celebrity Culture*. New York: NYU Press, 2014.
- Savičević Ivančević, Olja. 2013. *Kako sam upoznala patrijarhat*. <<http://www.tportal.hr/komentari/komentatori/247817/Kako-sam-upoznala-patrijarhat.html>> 10.12.2017.
- Sever, Marijana. 2013. *Brutalna istina o svijetu mode. Što manekenke jedu da bi ostale mršave?* Pa-
-

- pirnate maramice!* <<http://www.jutarnji.hr/life/moda-i-ljepota;brutalna-istina-o-svjetu-mode-sto-manekenke-jedu-da-bi-ostale-mrsave-papirnate-maramice/1134950/>> 11.12.2017.
- Storey, John. *Cultural theory and popular culture*. Pearson Education Limited, 2001.
- Šakaja, Laura. Stereotipi mladih Zagrepčana o Balkanu: Prilog proučavanju imaginativne geografije. *Revija za sociologiju*. Vol. 32, br. 1–2 (2001): 27–37.
- Williams, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Wolf, Naomi. *Mit o ljepoti: kako se prikazi ljepote koriste protiv žena*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2008.
- Zima, Dubravka. *Kraći ljudi*. Zagreb: Školska knjiga, 2011.
- The openness toward the mental notions of popular culture, popularised mostly through media, is most evident on the character level as the constitutive elements of the novelesque discourse and the intersection of ethical, aesthetical, social, and/or ideological constructs. The representation of popular culture is particularly interesting when observed from the perspective of gender roles and the worldview complexes forming them. Therefore, this paper focuses on such roles in the contemporary Croatian children's novel, particularly from the aspect of female characters, with the aim of detecting and describing the transgressions noticeable in their presentation, compared to the children's novels written before the establishment of the post-modernist context. We analyse the changes in the construction of female characters, as well as their functions within the framework of concrete novelesque discourses, as relevant qualifiers of the dominant poetic, but also performative (educational) direction of the children's novel in the last few decades.

Key words: popular, popular culture, post-modernism, gender roles, contemporary Croatian children's novel, female novelesque characters

Kristina S. SLUNJSKI
Andrijana S. KOS-LAJTMAN

TRANSGRESSIONS IN THE PRESENTATION OF
FEMALE CHARACTERS IN CONTEMPORARY
CROATIAN CHILDREN'S NOVELS
IN THE CONTEXT OF THE INFLUENCE
OF POPULAR CULTURE

Summary

Within the framework of the post-modernist context prone to discourse eclecticism, which implies the connecting of various types of utterances, worldviews, and forms, the interference of popular culture and artistic practice is more intensive than ever before. The multi-layered influences of pop-culture elements are also evident within the framework of the children's novel, which reaches for such elements in order to build some of the fundamental differences from the previously dominant novelesque paradigm.

UDC 821–93–31.09(091)

◆ Јелена Г. СПАСИЋ
**Висока школа стручних студија
 за образовање васпитача, Нови Сад
 Република Србија**

АНГЛОСАКСОНСКИ БИЛДУНГСРОМАН И ЊЕГОВИ ЛИКОВИ КРОЗ ВЕКОВЕ – ОД ДИКЕНСА ДО ПЕЈНА

САЖЕТАК: Овај рад се бави ширењем жанра традиционалног билдунгсромана током векова, а услед промене књижевно-културолошког контекста. У складу с тим, кључне метаморфозе пролазе и лик главног јунака, али и приповедање, односно приповедно лице. На Дикенсовим, Џојсовим, Ватерсоновим, Клугеровим и Пејновим примерима показује се да наративна техника долази до приповедања у првом лицу и то у форми комичног стрипа, мешавине писама, новинских исечака, транскрипта разговора, или разгледница, док се варијације у ликовима савремених младих протагониста виде у томе што они већ на самом почетку приче поседују свест о томе какви треба да буду да би опстали у друштву. То их доводи до статуса побуњника и изопштеника који критички посматрају свет око себе. Пошто младост и одрастање носе универзалне вредности, оправдано је разматрати ширење граница жанра класичног билдунгсромана ка савременој књижевности за младе (YAL).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: билдунгсроман, прича о одрастању и сазревању, Дикенс, Џојс, Бил Ватерсон, Стив Клугер, К. Д. Пејн, побуна, изопштеност

Термин билдунгсроман или „роман одрастања” један је од најинтригантнијих и најзначајнијих до- приноса које је немачка књижевност дала међународном речнику књижевних студија. Савремена књижевна критика је постала поприште оштре дискусије око назива и суштине овог жанра. Ставови варирају од тврдокорних, који се држе принципа да је билдунгсроман производ специфичне естетске идеологије те самим тим и осуђен на усамљеност у историји књижевности, до модернистичких идеја да све врсте људског искуства уз толерисање анахроности или дијахроности приповедања могу да се укло- пе у канонизован модернистички англосаксонски билдунгсроман.

Према Ј. Х. Баклију (J. H. Buckley), *билдунгсроман* јесте роман који показује низ значајних карактеристика главног лица, а међу њима и „детињство, сукоб генерација, провинцијализам, шире друштво, самообразовање, отуђење, искушења љубави, потрагу за животним позивом и родном филозофијом“ (Buckley 1974: 18). У реалности, роман одрастања наставља да се успешно шири у постколонијалној и мултикултуралној књижевности широм света пошто су сије, приповедна техника и ликови прилагодљиви модернистичким и постмодернистичким књижевним техникама. У том смислу, неки критичари предлажу да се прошире границе овог жанра будући да се приче о одрастању из неевропских и алтернативних култура (супкултура) разликују од традиционалног билдунгсромана – главни лик се више не мења само због света – свет се такође мења са њим и кроз њега (Stein 2004: 22). С тим у вези, Антеро Гарсија (Antero Garcia) сугерише да би у могуће наследнике билдунгсромана требало уврстити и младу књижевност у повоју – *књижевност за младе* (*young adult literature*) (Garcia 2013). Он и наводи да је књижевност за младе (YAL) жанр књига које су првенствено намењене

адолесцентима а говоре о животу тих истих адолесцената. Овај жанр је део америчке традиције и описује културу и животне изборе младих чак и у изазовним, провокативним и тешким текстовима (Garcia 2013: 5).

Овај рад ће покушати да покаже оправданост проширења традиционалног билдунгсромана ка књижевности за младе и то на основу приповедне технике, при чему ће нагласак бити на приповедном лицу и начину формирања главног лика приповести. Корпус дела која се анализирају биће: Чарлс Дикенс (*Велика очекивања* (*Great Expectations*), 1860) и *Давид Којерфилд* (*David Copperfield*), 1850); Џејмс Џојс (*Портрет уметника у младости* (*The Portrait of the Artist as a Young Man*), 1916); Бил Ватerson (*Bill Watterson*) (*Калвин и Хобс* (*Calvin and Hobbes*), 1989); Стив Клугер (*Steve Kluger*) (*Последњи дани лета* (*The Last Days of Summer*), 1998) и К. Д. Пејн (*C. D. Payne*) (*Побуњена младост: Дневници Ника Твирпа* (*Youth in Revolt: The Journals of Nick Twisp*), 1993).

Чарлс Дикенс уз помоћ нарративне технике приближава читаоцима ликове и важне теме. Он користи приповедање у првом лицу, живописне описе окружења, хронолошко приказивање догађаја и интригантне дијалоге да би створио модерну причу. Дикенсове приповедне технике омогућују и саoseћање са протагонистом Пипом, сирочетом с добронамерним карактером, на његовом животном путовању до самоспознаје. Дикенс користи приповедачку технику гледишта приповедача у првом лицу да би читаоцима омогућио да сагледају живот из Пипове перспективе. Он прича причу користећи Пипа и као приповедача и као главни лик. Пип приповеда дескриптивну причу и у ретроспективи преиспитује догађаје из свог живота, док Пип као главни лик иницијално проживљава ове догађаје. Дикенс користи приповедно прво лице кроз цео роман, омогу-

ћавајући читаоцу да чује Пипов глас у свакој фази његовог живота. Роман је подељен на три дела: Пипово детињство, средње године и каснији период, те се тиме успоставља хронолошка линеарност приче и читалац јасно прати Пипово мучно путовање од детињства до зрелости. Ова хронологија такође омогућује читаоцу да увиди како ожиљци главног јунака из детињства, као нпр. борба да пронађе љубав и прихватање, никад не заастају током целог живота. У том смислу, *Велика очекивања* доносе и типичну канонску приповест једног билдунгсромана. Приповедни глас приповеда зрелијем Пипу и резултат је размишљања о прошлости, а не припада малом Пипу са његовим невиним и наивним погледом на свет. Ова техника омогућава аутору да изнесе коментаре о прошлним догађајима који се не би могли исказати да је приповедач млади Пип. Самим тим приповедни угао се приближава приповедању у трећем лицу, које одликује поузданост – поузданни фиктивни приповедач зна све шта се догађало на неком другом простору, што се додатило у прошлости, зна шта се догађа у души јунака, шта га мучи, о чему размишља.

У ствари, начин на који се приказује морална и етичка страна главног лица неодвојив је од конструкције лика као приповедне форме. Ово прожимање моралности и форме показују се у вишеструким значењима појма „лик“. Наиме „лик“ означава и квалитете које неко од њих поседује, али је и конструктивни елемент приче. Мике Бал каже да „лик није људско биће, али личи на њега“ (Bal 1985: 115); другим речима, читаоци теже да анализирају ликове као миметичке психолошке феномене. Међутим, бројни критичари указују на тензију између структуралистичких и миметичких квалитета лика као разлог за оклеваше да се тиме позабаве у овиру нараторологије. Мањи број критичара признаје да концепт „лика“ представља теоријски изазов пошто

се наше разумевање лика ствара током самог процеса читања. Пошто је прича „темпорална форма“ (односно, она представља опис догађаја у одређеном времену а и њено читање захтева одређено време), наши покушаји да уочимо ликове из романа до гађају се док прича напредује. Ако прича напредује, ликове видимо кроз сије романа. Али лик се од сијеа разликује у једној важној одлици, лик је неухватљив док прича спречава читаоца да ухвати лик у потпуности. У складу с тим, указује се потреба за когнитивним проучавањем приче, које лик посматра као „ментални модел учесника у стварном суду, који читалац конструише током читања“ (Margolin 2005: 11). У случају англосаксонског билдунгсромана, сви ликови доприносе формирању морално и психолошки заокруженог protagoniste. Морални развој protagoniste се дешава на штету других ликова у роману. Тако, на пример, у роману *Давид Котерфилд* све драге особе, од родитеља до супруге Доре, нестају једна по једна да би подстакле сазревање главног јунака. Тиме се показује да викторијански билдунгсроман конструише развој лика као трагичан процес. Главни циљ је показати развијање карактера, што отежава присуство много ликова – „минорни“ ликови, жртве, служе да опишу сазревање главног јунака као сложена структура губитака и добитака (Giordano 2008: 34). Њихова улога у приповедном дискурсу се уочава у начину на који се уклапају у нечију другу причу, као и у начину на који бивају прогутани или избачени из нечије животне приче. Тако минорни карактери заузимају све већи простор у причи о protagonisti, те би се могло рећи да само присуство тих других, помоћних ликова потенцијално брише границу између главних и споредних ликова и да су сви у служби једног јединог protagoniste. „Културолошки редослед није ништа друго до регулисани систем разлика у којем се разлике између појединача користе

да установе свој ’идентитет’ и њихов међусобни однос“ (Girard 1986: 49). И управо када идентитет protagoniste бива доведен у питање (нпр. када се Давид невољно жени Дором), тада прича о protagonisti почиње да жртвује споредне ликове. Жртвовање и као наратолошки механизам за уклањање ликова и одлика и као теоретски индикатор да развијање моралности служи као подстрекач напредовања и protagoniste и приче кроз наративне стратегије које наизменче драматизују и прикривају жртвовање. Билдунгсроман доноси слику развоја ликова. Чак и кад се остваре ликови, ефекат психолошке дубине открива празнину у својој суштини. Управо због тога, Дикенсове романе попут *Великих очекивања* или *Давида Котерфилда* англофони критичари сматрају парадигматичким примерима овог жанра (Boes 2004: 232).

Међутим, и област модернистичке критике изгледа да се укључује у велику и жустро дискусију око борбе за жанр билдунгсромана. Већина критичара сматра да је овај жанр примарно феномен XIX века, док се модернистичка опседнутост синхроним моделима људског искуства (епифанија, шок) и дијахроном страном људског микрокосмоса (ток свести) криви за прекид наслеђа форме која по својој дефиницији захтева пажњу за доследно праћење приповедне нити. У англофоној књижевности, роман *Портерет уметника у младости* аутора Џејмса Џојса представља канонски пример модернистичког билдунгсромана (Boes 2004: 232). Супротност између приповести о „дуготрајним развојним пременама“ и „спонтаних процеса самоостварења“ савршено одражава бинарну логику по којој се модернистички текстови често искључују из многих студија билдунгсромана. Међутим, ако се историја у телевизијском и еволуционистичком смислу повеже и усклади са приповестима о индивидуалном развоју појединца те се прихвати да оне прате исту рето-

ричку логику, онда се и преусмерење ка спонтаном самоостварењу у модернистичкој ери не сматра удавањем од традиције билдунгсромана. У складу с тим, *Портрејт уметника у младости* слободно може да се чита као дело које доноси један централни лик у оквиру индивидуалног и друштвеног развоја, при чему су оба уобличена новим реторичким речником (Boes 2004: 232). Док традиционални роман формирања представља друштво као нормативни консрукт, роман трансформације осликава дијалошки процес – више се не ради о томе да се главни јунак мења уз свет, већ се и свет такође мења кроз њега. *Портрејт уметника у младости* замењује „трансцендентални простор потраге за просвећењем и мудрошћу“ (типичним за традиционални немачки билдунгсроман) са призорима идеолошког поучавања у којима појединач пружа отпор друштвеном систему који тежи да створи рационалне појединце који могу да служе потреби „идеолошког државног апарат“ (Castle 2003: 674). Најдоминантније силе ове врсте су британска власт и католичка црква – две главне колонизаторске силе. Овај Џојсов роман документује како Стивенова крхка субјективност на крају бива урушена под притиском ових социјалних притисака, а његова одлука да крене у Париз представља не чин побуне већ повлачење у свет унутрашњих илузија.

У њему се контекстуализује развој појединца који у оквиру националног окружења покушава да се суочи са својим сопственим развојем, што често умногостручује значења која се могу приписати сазревању протагонисте у књижевном сијеу, с тим што улога стасавања тела главног јунака добија значајан нагласак у књижевној анализи. Наиме, биологија људи доприноси развоју адолосцентског дискурса у књижевности XX века. У том смислу, писци су мотив „тела које се развија“ (growing body) користили стратешки да преобличе границе билдунгро-

мана, да направе нове вертикалне, хијерархијски предвидиве моделе раста и да прошире свако доба, преуску формулатију идентитета књижевног лица (Steenholdt McGovern 2012: 3). Тело које се развије може у значајној мери допринети тумачењу билдунгсромана јер биолошки развој прати предвидљиву схему, што је у контрасту са менталном моћи протагонисте да постигне самоконтролу и створи своју сопствену личност.

У делу *Портрејт уметника у младости* Џојс избегава да спомене тело главног јунака до те мере да Стивеново тело постаје уочљиво управо због свог одсуства. Мотив одсутног тела у развоју тиме постаје део реакције на конвенционални импулс да се тело јунака користи да би се осликао директан прелаз из детињства у младост, а одатле у зрело доба. Међутим, када је оно одсутно, психолошки развој лика добија већи значај у приказивању сазревања главног јунака. Исто тако, тиме се наглашавају неусаглашеност између различитих аспеката развоја и као тешкоће при интегрисању и решавању ових аспеката.

Стивен Дедалус је вероватно најзначајнији адолосцент XX века, али је физички невидљив у тексту самог романа. Кроз суптилно заокружен и директан дискурс без фокализације која лебди између унутрашње (прво лице) и спољашње (треће лице) перспективе, роман даје предност претварању телесних сензија у мисли. Овај слободни дискурс генерално поставља тело протагонисте у јаз који се отвара између запажања ауторског гласа и фокализаторског лица. Тиме што је степен раста тела минимизиран, у исто време су наглашене физичке сензије и психосексуална динамика, а сам текст доноси модернистички билдунгсроман који изузетно добро осликава ток свести главног јунака (Valente, Baskus 2010: 520).

У ствари, *Портрејт уметника у младости* је познат као текст у ком је тело „седиште свести“ ве-

роватно због интензивног фокуса на чулним запаљањима која продукује и региструје та свест (Punday 2003: 59). Данијел Пундеј (Daniel Punday) у својој наратолошкој студији о телесности у књижевним делима *Наративна тела: ка корпоралној наратологији* (*Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*) (Punday 2003) наводи овај роман као типичан пример теорије коју заступа. Наиме, он сматра да у овом случају тело игра фундаменталну улогу у успостављању лика (Punday 2003: 59). Управо због многостручног тумачења и са наратолошке и са психолошке и са естетичке и етичке стране, овај роман јесте један од првих романа који припадају жанру који је данас у повоју, а који је и у Цојсово доба био визија, а то је књижевност за младе (*young adults literature*).

Дозволити неком жанру да се прошири значи укључити романе који почињу да се одвајају од књижевне традиције. То се свакако односи и на билдунгсроман. Како се временске епохе смењују, и мењају, тако се и протагонисти XX века мењају у односу на своје претходнике. Аутори прича о сазревању на крају XX и почетком XXI века се несумњиво ослањају на традицију жанра билдунгсромана, упркос разумљивим неподударностима између класичних и савремених протагониста. Како се наше друштво развија, природа адолосценције и процес сазревања ће, несумњиво, проћи кроз низ промена. Модерни протагонисти, а поготово англосаксонски, све мање и мање ће личити на своје немачке претходнике, пошто постоји драматична разлика између Немачке XIX века и Америке XXI века.

Културолошке промене су допринеле еволуцији у процесу сазревања адолосцената, те и одлике неких модерних младих протагониста одражавају ову промену система вредности. Самим тим, ово не би требало да искључи њихове приче из овог жанра. Ниједан жанр не би требало да буде толико огра-

ничавајући да нема места за младе protagoniste који преузимају улогу својих претходника. Неизбежно је да свет младих XXI века буде различит од света Гетеових савременика, па ће, тако, и млади protagonisti одражавати ове промене. Билдунгсроман би требало да исприча и њихове приче, сматра Корли М. Бонар (Carly M. Bonar) (Bonar 2002: 6).

Међутим, није се променила само природа савремених младих protagonista већ и сама прича о њима. Приче које неки од савремених писаца пишу почињу да се разликују у садржају и стилу од прича/наратива које доноси класичан билдунгсроман. Класична прича доноси опис сазревања главног јунака и његове посвећености да успе на путу сазревања и постане свој човек. Савремена кретања доносе новине у овај жанр. Док је примарни циљ традиционалног билдунгсромана било јунаково путовање ка просветљењу и зрелости, једна од новина јесу ликови јунака који већ знају своје место у свету и знају како свет функционише. Самим тим, они са собом доносе прерану зрелост у односу на стандард класичног билдунгсромана. Док класични јунак овог жанра мора да пође у свет да би сазрео и уобличио себе као личност, неки нови портрети модерних младих људи доносе protagoniste који су просветљени од самог почетка романа. Овај тренд се може уочити на примеру три савремена главна јунака: Калвина из комичног стрипа *Калвин и Хобс* аутора Била Воторсона, Џоија Марголиса из *Последњих дана Лока Стива Клугерса* и Ника Твиспа из романа *Побуњена младост: дневници Ника Твиспа* аутора К. Д. Пејна.

Ови романи се од текста класичног билдунгсромана значајно разликују са стилске тачке гледишта. Као комични стрип, *Калвин и Хобс* је највише удаљен од приповедне структуре у трећем лицу која је обележила оригинални билдунгсроман. С друге стране, *Последњи дани леїда* доносе иновативну мешавину писама, исечака из новина, транскрипата из

разговора са психијатром, честитки, извештаја, телеграма, па чак и кладионичарских листића. Свака страница је у једној од ових форми и иако *Последњи дани лејта* личе на традиционални епистоларни роман, јединственост ове мешавине стилова чини Клугерову приповедну структуру сложенијом и за читаоца много захтевнијом.

Побуњена младосћ: дневници Ника Твиса у највећој мери од ова три романа прати конвенционалну наративну структуру, иако се, као савремени „дневнички роман”, такође удаљава од традиционалне приповедне структуре трећег лица. Ове смеле варијације на општеприхваћену приповедну структуру билдунгсромана са собом доносе и изменују природу својих главних јунака. Наиме, било да је реч о писмима или транскриптима, глас главног јунака увек се чује – приповедна тачка гледишта припада управо Калвину, Цоју и Нику, наглашавајући њихову прерану зрелост. Ове стилске разлике до-приносе непосредности приповедања јер су све приче испричане из младалачке тачке гледишта без цензуре дескриптивног филтера приповедача у трећем лицу. Иако Калвин има шест година, Цои дванаест, а Ник четрнаест година, сви подједнако показују да су свесни и добрих и лоших страна савременог друштва, при чему доминира критика недостатка хуманости, пажње, родитељске љубави и разумевања, као и саосећајности. Самим тим, они су прогнани из својих породица и заједница. У том смислу, овде није описан ни процес сазревања ни постизање високог нивоа образовања и социјализације, већ процес у ком се ликови удаљавају од свог окружења у борби за своју независност. Изоловани, они постају друштвени Робинзони чији положај аутсајдера само разбиструје поглед на свет и учвршује њихово разумевање света – овај став их директно води до побуне: против друштва, против породице, а често и једног и другог. Они су нова врста јуна-

ка са домишљатошћу и мудрошћу одраслих, али без обавеза и дужности одраслих које их спутавају, што им даје могућност и слободу да критикују своје светове и дођу у фазу побуне. Калвинова побуна усмерена је против глобализованог друштва, Цојева против антисемитистичког друштва 40-их година прошлог века, а Никова против савременог, либералног друштва Запада у коме породица постаје у потпуности дисфункционална, а родитељи себични, троми и неспособни да се брину и о себи. Управо због тога што им окружење не даје подршку, они је налазе сами у себи и крче пут на свој начин.

Писци Бил Ватерсон, Стив Клугер и К. Д. Пејн приписују овим младим ликовима мудрост да критикују друштво и они као приповедачи то јасно артикулишу. Иако би ови ликови могли да одражавају ставове својих аутора више него што одражавају мисли просечног шестогодишњака, дванаестогодишњака и четрнаестогодишњака, оно што они имају да кажу је готово увек ефектније када то изусти неко млад. Уместо критичара старијих протагониста чија се критика губи у мору гунђања одраслих, ови писци успевају да нас тргну и узнемире „одраслом” тачком гледишта из уста адолесцената (Bonar 2002: 46).

Очиједно је да сваки од ових романа на себи својствен начин деконструише идеју да су адолосценти наивни и да морају проћи кроз ритуално путовање сазревања да би спознали свој идентитет и улогу у свету у коме живе. Уместо наивности, они показују мешавину довитљивости, хумора и оштротумности, а својим суптилним коментарима о проблемима који узнемиравају њихове светове чине оно што право књижевно дело и треба да чини – отвара нам очи за животне ситуације, биле оне дobre или лоше, а саме приче показују хероизам и интелигенцију увећане као под лупом да би се показала права суштина младалачког карактера, искреног и стварног, али и нездовољног и побуњеничког.

Иако су Келвин, Џој и Ник различитих годишта, њихова зрелост и њени ефекти – изопштеност и револт – уједињују их у једног типичног адолосцента XXI века. У њиховим причама процес сазревања је завршен, али потрага за самим собом није. Иако се ни ликови ни приповедна форма не уклапају у класичан жанр билдунгсромана, популарност и ширење жанра билдунгсромана створили су простор за њихове приче. Фокус билдунгсромана на животе младих protagonista довео је до широке популарности ових приповести за младе. Традиција књижевности о одрастању и даље постоји и чини се да указује на нови, модерни поджанр билдунгсромана, јер, иако се разликује од класичних дела, ипак својом поруком остаје његов део. Билдунгсroman постаје склон авангардним експериментисањима, чиме се ослобађа робовања почетној хегемонистичкој идеологији XIX века и наставља да буде у служби праве, непатвorenе књижевности, у служби младих и њиховог одрастања, какво год оно било. Све ово указује на то да је и сам жанр млад, баш као и његови јунаци, јер само тако могу паралелно да се развијају и буду у сталној потрази за својим идентитетом, а то је прича без kraja.

ЛИТЕРАТУРА

- Bal, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* trans. Christine van Bohemah, University of Toronto Press, Toronto, 1985.
- Boes, Tobias, *Modernist Studies and the Bildungsroman: A Historical Survey of Critical Trends*, *Literature Compass*, 3/2, 230–246, Yale University, Blackwell Publishing, New York, 2006
- Bonar, Carly, M., *Expanding the Bildungsroman genre Variation in Contemporary Youth Narratives*, Athens, Georgia, 2002.

- Buckley, J. H., *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Harward UP, Cambridge, 1974.
- Castle, G., *Coming of Age in the Age of Empire: Joyce's Modernist Bildungsroman*, *James Joyce Quarterly* 40, 4, 665–690, 2003.
- Dikens, Čarls, *David Koperfield*, prev. Mihailo Đorđević i Jugoslav Đorđević, „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1981.
- Dikens, Čarls, *Velika očekivanja*, prev. Živojin Simić, „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1977.
- Garcia, Antero, *Critical Foundations in Young Adult Literature: Challenging Genres*, Sense Publishers, 2013.
- Giordano, Caroline, *Developing Character in the Nineteenth-Century Novel*, University of Michigan, Michigan, 2008, Internet izvor,: www.deepblue.elib.umich.edu/bitstream/handle/2027.u2/60743/cdgiorda_1.pfd na dan 10. XII 2017
- Girard, Rene, *The Scapegoat*, trans. Yvonne Frecce-ro, John, Hopkins University Press, Baltimore, 1986.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, London, 1996.
- Kluger, Steve, *The Last Days of Summer*, Avon Books Inc, New York, 1998.
- Margolin, Uri, *Character*, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, David Herman, Manfred John and Marien Laurie Ryan, eds., Oxford and New York, Routledge, 2005.
- Payne, C. D., *Youth in Revolt: The Journals of Nick Twisp*, Doubleday, New York, 1993.
- Punday, Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporal Narratology*, Palgrave, MacMillan, New York, 2003.
- Steenholdt McGovern, Kelly Jayne, "We have come of Age"— Growing Bodies in the Twentieth-Century Irish Novel, University of Maryland, 2012, In-

- ternet izvor: www.drum.lib.edu/bitstreeam/handle/1903/12736/McGovern na dan 20.XII 2017
- Valentine, Joseph and Margot Backus, An Iridescence Difficult to Account for: Sexual Initiation in Joyce's Fiction of Development, *ELH.*, 76.2, 523–545, 2009.
- Waterson, Bill, *The Essential Calvin and Hobbes: A Calvin and Hobbes Treasury*, Andrews and McMeel, Kansas City, 1988.

Jelena G. SPASIĆ

ANGLO-SAXON BILDUNGSROMAN AND ITS CHARACTERS TROUGH CENTURIES – FROM DICKENS TO PAYNE

Summary

This paper deals with the spreading of the traditional genre of Bildungsroman through centuries due to changing a literary-culturological context. Hence, both the protagonist and narration, i.e. the narrative perspective, undergo crucial changes. On Dickens', Joyce's, Waterson's, Kluger's, and Payne's examples it has been pointed out that the narrative technique has come to the first person narration in the form of funny comics, letters, newspaper clips, conversation transcripts or postcards, while variations in the characters of contemporary young protagonist can be seen in the phenomenon that already at the beginning of their stories, they are aware of the way in which the world functions and of the way they should behave in order to survive in the society. This leads them to the status of rebels and outcasts who observe the world in a critical way. Since adolescence and growing-up have universal values, it is justifiable to consider spreading the borders of the genre of the classical bildungsroman towards contemporary young adult literature.

Key words: Bildungsroman, growing-up, Dickens, Joyce, Bill Waterson, Steve Kluger, C. D. Payne, rebellion, exile

UDC 821.131.1–93.09 Rodari G.

◆ Iva M. GRGIĆ MAROEVIC
*Sveučilište u Zadru
 Odjel za talijanistiku
 Republika Hrvatska
 Sanja Č. ROIĆ
 Sveučilište u Zagrebu
 Filozofski fakultet
 Republika Hrvatska*

GIANNI RODARI: ORGANIČKO I TEHNIČKO KAO ETIČKO

SAŽETAK: Talijanski pisac za djecu Gianni Rodari (1920.–1980.), dobitnik Andersenove nagrade (1970.), autor je niza pjesničkih i proznih djela te samo jednog, ali nezaobilaznog teorijskog djela – *Gramatika mašte. Uvod u umijeće izmišljanja priča*, 1973. U jugoslavenskom kulturnom prostoru najčešće su bila prevodena njegova djela *Čipolino (Il romanzo di Cipollino*, 1951) i *Putovanje plave strijele (Il viaggio della freccia azzurra*, 1961). Oba teksta sasvim su osobito situirani narativni svjetovi u kojima autor dječju maštu okreće prema biljkama i predmetima tretirajući ih kao živa bića. U prilogu se pokazuje kako Rodarijevi likovi, u rasponu od biomorfnih bića do oživljenih tekovina tehničke civilizacije, idu korak dalje od onih u klasično koncipiranoj basni i bajci, uvijek, međutim, zadržavajući onu etičku dimenziju do koje je autoru ponajviše stalo.

KLJUČNE RIJEČI: Rodari, gramatika mašte, lik kao biomorfno biće, lik kao oživljena tekovina tehničke civilizacije, etička dimenzija

U kojem su odnosu lik i osoba kao pojmovi u teoriji književnosti? Na engleskom jeziku se ono što mi označujemo kao *lik* naziva *character*. Talijanski pak teoretičari smatraju da je *personaggio*, lik, književna kategorija. U nas odnedavno imenica *lik* u govornom jeziku zamjenjuje *osobu*, pa je u tom kontekstu lik poprimio i gramatičko obilježje živoga (što posebno uznenimira sve one koji se profesionalno bave književnošću!). Književni teoretičari kao što su Vladimir Propp, Henri Bremond, Tzvetan Todorov ili A. J. Greimas promatrali su likove u književnom djelu najčešće u kontekstu specifične funkcije koju oni obavljaju u samom sižeu odnosno zapletu. Roland Barthes smatrao je da problem lika nije moguće lako razriješiti baš zato što lik posjeduje narativna svojstva koja određuju i specifičnu mrežu znakova u kojoj se uspostavljuju odnosi s drugim likovima. Možemo se složiti s tezom Seymora Chatmana prema kojoj su likovi otvoreni konstruktivi koji se mogu klasificirati prema važnosti koja im se pridaje u sižeu pojedinog djela (Chatman 1981: 123). Talijanski teoretičar i kritičar Giacomo Debenedetti istaknuo je, po našem mišljenju, još jedan važan odnos: lik – čitatelj pripovjedne književnosti i lik – gledatelj scen-skog (kazališnog, filmskog) djela. Taj odnos proizvodi i onu posebnu uznenirenost koju treba pridodati nizu moralnih pitanja što tiže suvremenog čovjeka. Likovi koje čitatelji susreću s jedne su im strane poznati i bliski, a s druge strani i daleki:

Njihov krvotok i njihovo raspoloženje ne moraju biti različiti od naših, pa ipak nam se čini da je njihova krv neke druge boje, a njihovo raspoloženje rezultat drugih pomiješanosti. I oni hodaju planetom Zemljom, pa ipak se čini da gravitacijska sila koja ih na njoj drži izvire iz tla neke druge planete. Čudno društvo: oni su katkad poput naše bliske braće, kad zatreba mogu postati čak i besramni, ali među nama ne postoji ono istinsko povjerenje (Debenedetti 1977: 111).

Semantika i pragmatika pripovjednog teksta omogućuju nekovrsno oslobođanje od mimetičkog čitanja, odnosno potrage za stvarnim modelima likova i njihovog djelovanja. Polazi se od funkcionalnog pripovjednog svijeta koji za modernu teoriju više nema potrebu uspostavljati odnose sa stvarnim svijetom. No, u književnosti za djecu ovakav se pristup dodatno komplikira; naime, iako je jasno da svaki književni lik ima svoju sudbinu te da osobno ime koje autor nadjева liku postaje jezgra semiotičkog sklopa narativne figure, odnosno samog lika, identifikacija potencijalnog čitatelja s takozvanom „stvarnošću” možda je, čak i u ovakvom pristupu, donekle poželjna.

Za pristup likovima talijanskog pisca Giannija Rodarija nezaobilazna je i odrednica fantastike. U književnom djelu toga žanra autor pokušava zavesti čitatelja i otvoriti novo područje metaforike u kojem će on – neovisno o uzrastu – zajedno s autorom, biti sudionik u procesu otkrivanja novih maštovitih, fantastičnih prostora i, naravno, u užitku interpretacije. Dovoljno je za ovu priliku citirati Rodarijevu pjesmu *Ime*:

Htio bih zvati se Dante / i napisat poemu, // htio bih zvati se Euklid / izmislit teoremu, // htio bih zvati se Giotto / i praviti lijepе slike // htio bih biti najbolji / i steći sve časti i dike. // A ja se zovem Gianni¹ / i to mi je ime po volji // i želim pomoći svijetu / da postane malo bolji (Rodari 1970: 119).

Maštati, boraviti u svijetu fantastike za Rodarija ne znači „biti u oblacima”, nego upravo suprotno. Igrati se riječima znači misliti i djelovati na kritičan i kreativan način, a to je prepostavka na kojoj počiva istinska sloboda pojedinca, djeteta i odraslog.

Giovanni Rodari, zvan Gianfranco, kao pjesnik, prozni pisac, pedagog i novinar citiran je kao Gianni

¹ U originalu стоји звјездica и напомена у биљеšci: „Naravno, vi ćete ovdje staviti svoje име: Petar, Marija, Ivan, Ana i tako даље“ (Rodari 1970: 119). Pritom se zamjenica „vi“, naravno, odnosi na djecu!

(Đani), a njegove su knjige prevedene na gotovo sve svjetske jezike. Rano je ostao bez oca, školovao se u katoličkom seminaru i završio učiteljsku školu sa samo 17 godina. Prekinuo je studij i zaposlio se kao učitelj i kasnije tvrdio da to njegovo „učiteljevanje“ nije baš bilo na visini zato što je bio vrlo mlađ, ali su mu đaci već tad, na samom početku, svojom maštovitom pomagali da popravi svoje radove. Od 1947. je uređivao prilog za djecu u dnevnim novinama *L'Unita* (list talijanske Komunističke partije), kasnije je pisao i za druge časopise i novine. Od 1951. objavljuje knjige u kojima na osoben i produktivan način elaborira pojam fantastike. Svoju poetiku izložio je u knjizi *Gramatika mašte. Uvod u umijeće izmišljanja priča* (1973.), namijenjenoj roditeljima, učiteljima i kulturnim animatorima. Rodarijeva fantastika proširila je granice metaforike i prešla granice različitih kulturnih kodeksa, otvorila pristup svim, a ponajprije malim čitateljima u tekstove, omogućila im sudjelovanje u prepoznavanju i ostvarenju posljedica komičnog, humorističnog, satiričnog, u vježbanju maštovitih skokova, povezivanja i obrata. Oksimoron „gramatika mašte“ njegova je tvorevina, a cilj mu je pritom bio istražiti konstante mehanizma mašte i invencije kako bi ih približio što širem krugu korisnika. Što je za Rodarija značila igra riječima objasnio je lingvist Tullio De Mauro:

Na svakoj stranici poigravao se s čvrstim jezičnim pravilima, dovodio je jednu riječ u sudar s drugom, prisiljavao ih da stoje zajedno u istom kontekstu protivno svakoj navadi, kršio je pravila igre koju bi netom započeo: u tome se sastojao njegov permanentni rad na jezičnom rasipanju i ponovnom sastavljanju fragmenata u nove tekstove, to je bio najvažniji dio njegovog spisateljskog rada.²

² De Mauro je to napisao u nekrologu Rodariju u dnevniku *L'Unita*, 16. 4. 1980. Usp. Teresa Buongiorno, *Dizionario della letteratura per ragazzi*, Fabbri, Milano 2001, str. 414.

Rodarijevom svijetu svojstvene su specifične uloge likova – tako je organski svijet, luk, trešnja, limun, rajčica, poriluk, tikvica, grašak, peršun prisutan u vidu svojih antropomorfnih korespondencija: Čipolino, Višnjić, princ Limun, sinjor Pomidor, postolar Grozdić, Poriluk Porilučić, gospodin Tikvica, gospodin Grašak, don Peršin, barun Naranča, doktor Kesten, mister Mrkvić i još mnogi drugi. Uz biljni svijet, u romanu *Čipolino* prisutan je i životinjski čiji likovi Stonoga, Medvjed, Slon, Dupin, Pauk Hromi, Pauk listonoša, Krtica, pas Njuškalo obavljaju funkciju pomagača, dok su pas Oštrozub, Foka i miševi negativci, a papiga i majmun ostaju neutralni. U ovom pustolovnom djelu prisutni su, međutim, i ljudski likovi, strojovođa i konduktor malog vlaka, zatim drvosječa, pa prema tome ono ne odgovara modelu basne, ali u njemu nema ni fantastičnog ili nadnaravnog bajkovitog elementa koji bi mogao pomoći ili pospješiti rješenje nerješive situacije, poput izbaavljenja Čipolinovog zatočenog oca Čipolonea, pa i samog Čipolina koji je dopao zatvora.³ Rješenje se postiže zajedničkim radom i trudom hrabrih dječjih likova i njihovih nesebičnih pomagača udruženih protiv zlih i glupih likova kao i varalica, te stoga Rodarijev *Čipolino* posreduje iznimno važnu pedagošku poruku svojim čitateljima.

Već se u *Čipolinu*, uz antropobiomorfne odnosno bioantropomorfne likove, u poglavljju devetnaestom „U kojem se opisuje neobično maleni vlak“ pojavljuje i

³ Ime Cipollino deminutiv je od tal. cipolla, luk, a Cipollone je augmentativ. Spominju se i Čipolinova braća Čipoleto, Čipoloto, Čipolučo, poslije i ujak Čipola, usp. Čipolino: 2005, *passim*, prijevod Ratka Zvrka. U bilješci neimenovanog redaktora na samom početku uz Čipolinovo ime stoji: „Izvedeno od talijanske riječi *la cipolla*, što znači luk. (op. red.)“ (Rodari 2005: 5). U svom prijevodu Ljerka Čar Matutinović navodi i značenje imena u zagradi: Čipolino (Lukić), Čipolone (Luketina), Čipolučo (Lukičić), usp. Čipolino 2012: 5. I Pinokijevo je ime biljnog porijekla, izvedeno je iz pino, tal. u značenju pinija, drvo pinije, karakterističnog mediteranskog stabla.

jedan mehanički predmet, predstavljen kao „križanac” između pravog vlaka i igračke, i nagovještava Plavu strijelu iz eponimnog romana. Neobični mali vlak još nije personificiran, ali je predstavljen likom strojovođe, ljubitelja i tehnike i prirode, koji svoju kompoziciju unatoč protestima putnika zaustavlja kad god poželi brati cvijeće na šarenim livadama.

S druge strane, u kasnjem romanu *Putovanje plave strijеле*⁴ likovi su mehanički predmeti, igračke iz Befanine⁵ prodavaonica: šef postaje, pas Kusko, žuti medo, lutke, Indijanac, Sjedeći Pilot, Polubradi. Oni govore, razmišljaju i kreću se, ali, za razliku od Čipolinovog svijeta u kojem se prepleće fantastično s elementima bajke i basne i realno, neki od potonjih likova zadobit će na samom kraju trajno obilježje živosti.

Tema i motiv oba Rodarijeva romana je nepravedno uređen svijet koji može postati, i na kraju postaje bolji – to se ostvaruje i u *Čipolinu* i u *Putovanju plave strijеле*. U *Čipolinu* je, međutim, i na kraju svijet likova svojevrsna paralelna stvarnost spram dječjeg svijeta, ali je pedagoška pouka tim dosljednija i iskrenija, u tom svijetu dvorac više nije dvorac nego zabavište,⁶ zabavište za djecu, razumije se. Tu je dvorana za stolni tenis, dvorana za crtanje, dvora-

⁴ Najbrži vlakovi u željezničkom prometu današnje Italije (u nas su bili označavani kao „poslovni”), nose imena „crvena strijela” (freccia rossa) i „bijela strijela” (freccia bianca) i povezuju sjever i jug, istok i zapad zemlje.

⁵ Befana (iskvaren leksem prema gr. Epifanija odnosno Preobraženje) je lik vrlo stare žene iz talijanske folklorne tradicije koja leti na metli, prisutan najprije samo u nekim pokrajinama a kasnije na cijelom Apeninskom poluotoku, koji donosi darove djeци u noći između 5. i 6. siječnja. Prema tradiciji, samo dobra dječica dobivaju male darove u čarapu koju su objesila prije odlaska na spavanje, a ona koja to nisu bila dobivaju ugljen ili bijeli luk. Zanimljivo će biti usporediti starije prijevode (Rodari: 1961 i Rodari: 1962) i provjeriti kako su rješavane ideološke razlike u prazničnim kalendarima, uočene na primjer u prijevodima De Amicisovog *Srca*.

⁶ Osim crkvenih, u nekim talijanskim gradovima postojala su laička zabavišta za djecu, mjesta gdje su djeca mogla boraviti poslije škole (odatle i naziv „doposcuola”).

na za kazalište lutaka, za kino itd. itd. Razumije se, u njemu je i najljepša igra, to jest škola: Čipolino i Višnjić sjede jedan pored drugoga u istoj klupi, uče matematiku, jezike, povijest i sve ostale predmete, koje je dobro poznavati, da bi se čovjek obranio od varalica i držao ih na primjerenoj udaljenosti (Rodari 2005: 167).

U *Putovanju plave strijеле* ostvaruju se važne metamorfoze: netrpeljiva vlasnica trgovine igračaka Befana, okrenuta zaradi, postaje dobra, suosjećajna zaštitinica siromašnog dječaka Franceska, igračka pas Kusko postaje pravi, živi pas i dječakov najbolji prijatelj, jer „sve igračke na svijetu ne vrijede koliko jedan prijatelj” (Rodari 2008: 126).

I jedan i drugi završetak, odnosno pravedniji svijet, ostvareni su pravednom borbom (mogla bi se povući paralela s klasnom borbom obespravljenih i prezrenih, što je vjerojatno pridonijelo velikom uspjehu Rodarijevih romana u Rusiji), u slučaju Čipolina i Trešnjića u borbi protiv Limuna, Rajčice, Peršina uz pomoć životinja: pauka Šepavca, pauka Sedamipol i Izvidnice Krtice. Igračke u *Putovanju* bježe iz trgovine i same odlaze k djeci kojoj će biti darovane. I Čipolino i Francesco su djeca siromašnih roditelja, Čipolinov otac je nepravedno zatvoren i osuđen, Francescov umire. No oba lika su zbog svoje nesebičnosti i privrženosti obitelji nagrađena, baš kao i njihov prethodnik, nestični lutak Pinocchio koji je pobjegao od svog dobrog Gepetta, da bi ga na kraju ipak spasio iz kitove utrobe i zato bio nagrađen.

Na više mesta u romanima Rodari se izravno obraća djeci, svojim zamišljenim, idealnim čitateljima,⁷ dapače, saveznicima protiv nepravednog svijete-

⁷ U knjizi *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani, 1990. Umberto Eco iznosi tezu da empirijski, stvarični čitatelj nije uvijek onaj zamišljeni, idealni čitatelj, tzv. „lettore modello”, koji predstavlja skup tekstualno određenih uvjeta za sreću koje treba zadovoljiti kako bi se tekst u potpunosti mogao ostvariti u svom potencijalnom sadržaju.

ta. Od mnogih primjera može se navesti onaj u kojem Rodari svoje „idealne čitatelje” ne navodi samo da se svrstaju protiv svake vrste tiranije nego da i pristanu uz ono što bi se danas nazvalo gotovo radikalnim pacifizmom. Naime, u dvadeset i drugom poglavljju, „U kojem je barun nehotice zgnječio dvadesetoru generala”, dok prijašnji vladari napadaju „svoj” dvorac, buntovnik Čipolino ne puca, nego ih zasipa vatrogasnim šmrkovima napunjениm vinom iz podruma u dvoru i naređuje: „Vino!” a pripovjedač u zagradi komentira: „(Morao je narediti – vatra! – primjetit će kritičari, kao i obično. Ali to su bile pumpe za gašenje vatre, a ne za paljenje.)”, zbog čega su se napadači vratili potpuno pijani (Rodari 2005: 144).

Za Rodarija je Collodijev *Pinocchio* bio prva knjiga napisana s namjerom da stupi u izravan odnos s djecom te je ustvrdio da se Collodi stavio na istu razinu s njima ne samo zbog jezika koji je obilovalo djeci bliskim izrazima i bio dalek retorici tadašnje dječje književnosti nego i zbog logike i zbog načina mišljenja i svijeta kojim vladaju igra i mašta. *Pinocchio* započinje šalom, onim slavnim trikom kojime se pripovjedač obraća svojim malim čitateljima („ne, djeco, pogriješili ste. Bio jednom komad drveta”), koji ih smjesta osvaja svojom veselom radošću, dalekom od bilo kakvog ozbiljnog ili poučnog tona, a završava dosjetkom koju dječak Pinocchio duhovito izgovara u sebi sjećajući se drvenog Pinocchia (Rodari 1976: 43).

Uspjela potraga za prijateljima i ocem koje Čipolino želi izbaviti analogna je potrazi igračaka za siromašnim dječakom Franceskom. Sretni završeci oba romana ipak su, zahvaljujući ponavljiviše Rodarijevom obraćanju djeci i poticaju da se emotivno uključe u zaplet, daleko uvjerljiviji od nepoznanice pred kojom se na kraju Collodijevog klasika našao dječak koji je odbacio tijelo drvenog lutka.

LITERATURA

- Buongiorno, Teresa. *Dizionario della letteratura per ragazzi*, Milano: Fabbri, 2001.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nella finzione e nel film*. Parma: Pratiche, 1981.
- Debenedetti, Giacomo. *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*. Milano: Il Saggiatore, 1977.
- Đani Rodari, *Putovanje plave strele*. Preveo s talijanskog Dejan Šniković, ilustrirao Ljubodrag Janković. Beograd: Prosвета, 1962.
- Gianni Rodari, *Putovanje plave strijеле*. Preveo s talijanskog Slobodan Lazić. Zagreb: Mladost 1961.
- Rodari, Gianni, *La grammatica della fantasia*. Torino: Einaudi, 1976.
- Rodari, Gianni, *Pinocchio nella letteratura per l’infanzia, Studi collodiani*, Pistoia i Pescia: 1976, 37–57.
- Rodari, Gianni, *Putovanje plave strijеле*, Prevela s talijanskog Ljerka Car Matutinović, ilustrirala Magda Dulčić. Varaždin: Katarina Zrinski 2008.
- Rodari, Gianni. *Planeta ispunjenih želja*. Preveo s talijanskog Pavao Pavličić. Zagreb: Mladost, 1970.
- Rodari, Gianni, Čipolino. Preveo s talijanskog Ratko Zvrko, ilustrirala Edita Bakša. Varaždin: Katarina Zrinski, 2005.
- Rodari; Gianni. Čipolino. Prev. Ljerka Car Matutinović, ilustrirala Manuela Santini. Zagreb: Znanje, 2012.

Iva GRGIĆ MAROEVIC
Sanja Č. ROIĆ

UDC 821.163.42–31.09 Simić-Bodrožić I.

GIANNI RODARI: THE VEGETATIVE
AND THE MECHANICAL AS ETHICAL

Summary

The widely translated Italian children's writer Gianni Rodari (1920–1980), winner of the Andersen award (1970), is the author of a series of prose (and poetic) works and only one (but of utmost importance) theoretical work – *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, 1973. In the ex-Yugoslav cultural sphere his most translated books were *Il romanzo di Cipollino*, 1951 and *Il viaggio della freccia azzurra*, 1961. Both texts present originally situated narrative worlds, in which the author directs the children's attention towards, in one case, the vegetative universe (plants), and, in the other, towards mechanical objects, treating them as living (i.e. humanoid) beings. The contribution explores how Rodari's characters, ranging from biomorphous (sic!) beings to personified achievements of the technical civilization, take a step beyond the personification usually encountered in fairy tales or Aesop-like fables. The results of this research show that, by adopting some elements of the novel of adventure and abandoning the supra-natural, the author keeps, indeed insists, in return, on the element of play and, above all, on the ethical dimension which he holds dearest of all.

Key words: Gianni Rodari, the grammar of fantasy, the character as biomorphous being, the character as mechanical object, the ethical dimension



Анкица М. ВУЧКОВИЋ

Филозофски факултет у Новом Саду
Педагошки факултет, Сомбор
Република Србија

РОДНО И НАРОДНО

САЖЕТАК: Роман Иване Симић Бодрожић *Хоћел Загорје* вишеструко је награђиван, како признањима у Хрватској, тако и у региону (носилац је између осталог и „Кочићевог пера“). То дело је аутобиографски роман о јувенилном периоду, писано у привидно једноставном маниру тинејџерске (омладинске) књижевности, али, у суштини, и мотивски, артистички и жанровски изузетно комплексно. Оно, заправо, представља изнађену нову могућност како да се говори о болној теми ратом проузрокованог искуства (отац јунакиње нестаје на Овчари, а она са мајком и братом проводи седам година у избеглиштву), а да књига ипак не буде мрачна! Међутим, поводом романа су се развиле бројне племике које се дотичу литерарне вредности дела, политичке коректности, ауторкиних интенција, па и самог стила и значења онога што је написано. То није изненађujuјуће пошто је реч о штиву грађеном на иронији и парадоксима, а ауторка се у њему са невероватном храброшћу и искреношћу суочава са властитом траумом из детињства и младости освешћујући чиотаоце, на фундаменталан начин, о феномену избеглиштва. Сем тога, *Хоћел Загорје* је један о најлепших романа о развојном и родном витализму. У овом раду трагаћу за одговором на питање да ли би се он, с обзиром на болну и деликатну тему, могао контекстуализовати и у корпус омладинске литературе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: аутобиографски роман, избеглиштво, нестале особе, омладинска литература

Постоје романи, додуше ретки, који имају способност да се већ при првом сусрету толико дубоко утисну у свест читаоца да он, без обзира што конкретну књигу зна готово напамет (или како би Ен-

глези прецизније рекли *by heart*), има волју, жељу, потребу да им се изнова враћа. Једно је заједничко за таква дела – њих су написали песници.

Када је са двадесет осам година објавила роман *Хотел Загорје* (2010), Ивана Симић Бодрожић већ је у Хрватској књижила националне награде „Горан” и „Квирин” за најбољу песничку збирку аутора млађих од тридесет пет година. Да њена поетска збирка *Први корак у шаму* (2005) није само формално овенчана, сведочи и податак са промоције да је друга књига настала уз подстицај уредника издавачке куће Профил, тада већ реномиране, који је неизоставно желео да објави ново штиво из пера списатељице за коју је веровао да је занимљива и талентована. Међутим, мало је вероватно да је могао претпоставити колико ће необичну и снажну причу ускоро имати на столу и како ће широка, интензивна и дуготрајна бити њена рецепција. „*Hotel Zagorje* (...), gotovo odmah nakon izlaska postao je književni hit u pravom smislu riječi; o njegovom postojanju svjedoče kako ljestvice čitanosti, tako i kulturni razgovori stručnih i manje stručnih krugova u kojima je taj roman postao glavnem temom, a sama je autorica gotovo preko noći postala nešto kao 'opinion maker-ica' privlačna medijima svih boja i predznaka” (Pogačnik 2012).

Озбиљну пажњу на ово дело скренуо је Миљенко Јерговић аутентичном критиком,¹ после које, тврде многи, није можда било ни потребе ишта више написати о овом роману. Јерговићева велика жеља је била да читаоци разумеју колико је важна и деликатна порука текста и са каквом је уметничком прецизношћу и рафинманом написан, те да га никако не подводе под поједностављане одреднице мемоара, билдунгсромана, женског писма, или под „subžanr sentimentalnih prognaničkih ispovijesti” (Jergović 2010).

¹ Исидора Секулић разликује аутентичну од дневне критике.

Kada se нешто važno u književnosti dogodi, kada dobra knjiga bude napisana, onda valja na čas stati, zapljeskati i propustiti velikog pisca da prođe. Ivana Simić Bodrožić je svojim romanom utisnula znak na jedno hrvatsko vrijeme. To je najviše što pisac može učiniti i to je najvažniji od svih smislova književnosti. *Hotel Zagorje* iznad je konkurenčije za hrvatske književne nagrade i ne mjeri se mjerilima jedne ili deset književnih sezona. Riječ je o romanu koji obilježava cijeli naraštaj. Pa iako nikakvom literaturom ne može biti plaćen trenutak poniranja jedne djevojčice, njezine majke i brata, *Hotel Zagorje* potvrda je kako taj život na kraju ima nekog smisla. Književnost je ovoga puta bila način da se iskupi besmisao svega drugog (Jergović 2010).

Већ следеће године роман је имао српско издање, а у наредном периоду преведен је на словеначки, чешки, македонски, немачки, турски, француски... У међувремену, овенчан је наградама „Киклоп” (за најбоље прозно дело у 2010. години), „Јосип и Иван Козарац” (повеља успјешности), „Кочићево перо” (Београд – Бања Лука 2010) и европском наградом за дебитантско дело „Prix Ulysee” у Француској. За енглеску и америчку читалачку публику роман се појавио под именом *Hotel Tito*, а једно од најлепших запажања о њему је написао Оин Колфер, аутор књига о Артемису Фаулу:²

Хотел Тито Иване Бодрожић јесте моћна прича о људској истрајности. Аутентична до сржи. Та прича слама срце, застрашујућа је, али апсолутно искуствена. Буквално, инстант класик. Не само да је антиратни роман већ и хумани роман. Прекрасан стил и дубок лични доживљај чине *Хотел Тито* оригиналном врстом ремек-дела. Посвета људском духу, која би се неизоставно морала прочитати (Colfer 2017).

² “Dripping with authenticity. Heartbreaking, horrific, but ultimately redemptive. An instant classic. Not just an anti-war novel but a human novel. Wonderful writing and personal insight make *Hotel Tito* a unique kind masterpiece. A must-read testimony to the human spirit” (Colfer 2017).

Аутобиографски роман са темом детињства

Аутобиографски роман са темом детињства јесте веома компликована књижевна форма, за коју се може рећи да је унеколико, нарочито из стилистичке и рецепцијске визуре, и парадоксална. Иницијални порив за писање оваквог дела јесте свакако аутобиографски, да се запамти и пренесе нешто из сопственог живота што аутор сматра важним. Писац обично жели да рекреира емоције, доживљаје, узбуђења и спознаје на начин најближи онеме како их је перципирао као дете. С друге стране, сама форма романа подразумева изразиту артистичку вештину и неспутано поигравање оним што Дубравка Угрешић назива фикши-факши (фикција-факти). Такође, сама позиција писца јесте флуктуирајућа и у тријади „ја-пишем-дело”, али и у односу према јунаку, са којим је час поистовећен (консонантан), час удаљен (дисонантан)³. То често ствара рецепцијске проблеме, пошто се овакви романи према доминантој теми, узрасту актера и наратора, па и (недоследно!) кориштеној техници приповедања чине дечјим или тинејџерским, али је веома дискутивно да ли они то заиста јесу. Не обраћајући за тренутак пажњу на жанр, већ фокусирајући се само на моделе приказивања детињства у аутобиографском књижевном дискурсу, ову разлику је могуће врло пластично показати на примерима дела *Баштица слезове боје* Бранка Ђорђића и *Рани јади* Данила Киша. Ђорђићеве приче у потпуности одговарају социјалном искуству младих читалаца, те су отворене за непосредну рецепцију, док Кишова збирка изи-

³ Дорит Кон [Dorrit Cohn] разликује „retrospektivnog pripovjedača u prvom licu koji 'zna' svoju prošlost (slično kao sveznačujući pripovjedač u trećem licu), od pripovjedača koji pripovijeda iz perspektive 'sljubljenosti', suživljenosti sa predhodnim zbivanjima, bez naknadne refleksije o njima. То је konsonantan, jedinstven pripovjedač, za razliku od disonantnog, udvojenog pripovjedača“ (Kos Lajtman 2011: 33).

скује одређену зрелост примаоца, без обзира на то што су ликови у делима подједнаких година. Та дистинкција је присутна барем на два нивоа: један јесте примењена техника приповедања која подразумева деконструисану причу, поетске узете и укрштање фокуса различитих актера, а други је контекст застрашујућих социопсихолошких девијација и девастација људи и друштва испричаних преко судбине детета, из (квази)дечје визуре. Премда тематизује једно друго време и другачији друштвени „мизансцен“, у роману *Хотел Зајорје* немали је број елемената који ће верзираног читаоца неминовно асоцирати управо на Кишов „Породични циклус“.

Иако Ивана Симић Бодрожић у једном интервјуу каже да је њена жеља била да забележи детињство, за које је мислила да није обично, она је у другом плану успела да осветли „читалачкој публици 'срце таме' које злокобно пулсира из слепе мрље колективног сећања“ (Ćirić 2010). Изненађујући избор – да се о последњем рату, из којег списатељица носи вишеструку трауму, пише у форми која највише личи на тинејџерски (или омладински) роман – заправо је налажење потпуно оригиналног начина, и литерарног и семантичког, како да се једно време преточи у речи које га суштински одсликавају. „**Мозгалицу** како помирити фон личног доживљаја света и план друштвеног контекста у ком се тај исти свет спознаје, Ивана Симић Бодрожић у свом дебитантском роману решава без видног упирања, са елегантцијом и у потпуности ослоњена на чисто литерарна књижевна средства. Тако већ после прве главе читаоцу постаје јасно да је пред њим дело које плени промишљеношћу и неисфабрикованом једноставношћу“ (Janković 2011).

И сама најава романа, штампана на корицама хрватског издања, наговештава књигу привлачну управо по својој парадоксалности:

U ljeto 1991. devetogodišnja djevojčica odlazi iz Vukovara, ostavljajući roditelje u gradu u kojem počinje rat. Roman *Hotel Zagorje* priča je o njezinu odrastanju tijekom sedam godina prognaništva, o neprekidnoj borbi za nekoliko kvadrata u kojima će živjeti s majkom i bratom, o stalnom iščekivanju vjesti o ocu (nestalog na Ovčari – prim. A.B.). **Ali ovo nije mračna knjiga.**

Junakinji Ivane Simić Bodrožić ne nedostaje ni humora ni duha, a njezinu odrastanju ništa od onoga od čega su odrastanja stvorena: pisanje pisama političarima i obilaženje ministarstava isprepliće se ovdje s dječjim nježnostima i okrutnostima, prvim izlascima, prvim dečkima... kao i sa sudbinama onih s kojima je prognanička obitelj ukrstila putove, cijelom jednom živopisnom galerijom likova koji vjerno iscrtavaju sliku Hrvatske tih godina. Glavna junakinja mijenja se i odrasta, kao i cijelo društvo oko nje, ali premda je to odrastanje bolno, u njemu ima i smijeha i zaigranosti i – ljubavi. Govoreći o ljudima, ne prešućujući o dobru i zlu ne imenujući ih, Ivana Simić Bodrožić napisala je iznimno snažnu i dramatičnu priču koja **će nam vratiti nešto od izgubljene nevinosti**.

Autor u romanu je djevojčica, kasnije djevojka, koja je istovremeno i centralni lik s obzirom na to da se priča iz naglašeno intimističko-introspektivne vizure. Autorka precizno prati начин на koji oseća, misli i dela њена јунакиња у одređenom uzrastu, tako da ona zapravo говори, kako odличno примећује Лари Шета, из „tijela malodobne osobe“ (Šeta 2017). С тим у вези је и одабир да се приča управо онако како догађаје и информације перципира, селектује и бележи у свести дете, али се све то мења психофiziološkim odrastanjaem, не само na семантичком него и na лингвистичком нивоу, при чему, наглашава Јерговић (2010), autorka успева да održi *istinu stonalištice* u celoj knjizi, što je odlika vrhunske umesnosti.

У лето 1991. године велики број деце из Vukovara šalju na more. У тој групи је djevojčica i њен седам godina stariji brat. Rano je jutro, она је jako

pospana, radije bi ostala u krevetu, a i autobuska stаница јој смрди: „Tata me nosi iako sam velika, nosi me cijelim putem. Ima bijele hlače i plavu majicu. Rastajemo se i ljubimo u usta, onako da se prvo malo iskreveljimo, pa onda kobajage poljubimo. To je nešto naše“ (Simić Bodrožić 2011: 6). Све deluje obично, sem što je čudi zašto je потребно da paseš ponese na letovanje: „Šta će nam pasoši kad idemo na more? – prošapćem. – Tata je rekao, ako se zakuha, da odemo kod strica u Njemačku – odgovara. Ne razumijem, što bi se to moglo zakuhati, ali slutim da je nešto u vezi sa politikom jer svaki stalno o tome pričaju. I ja imam jednog majmunčića, koji se zove Meso, kao naš predsjednik, zato što malo sliče“ (Simić Bodrožić 2011: 5–6). Boravak na moru je za њу u prve dve nedelje uzbudljiv, pogotovo stoga što je u sobi sa već skoro djevojkama, te ulazi u charobni свет о којем tek može da машта. Međutim, brine je što se u letovalištu задржавaju više od mesec dana i nema informaciju kada bi se mogli vratiti. U jednom trenutku stižu њena majka i majka њene najbolje drugariце Жельке, što je čini apsolutno srećnom. Šetaju se, јedu sladoled i odlaže na šišanje, a uveče spavaju zajedno u krevetu. Razgovor dve žene o onome što су за собом код kuće ostavile ona razume na osoben начин:

Čula sam ih kako razgovaraju o nekom prolazjenju kroz kukuruze, Miri koja se u devetom mjesecu trudnoće vozila na biciklu i vlaku u kojem su svi zastori morali biti spušteni, ali u tom krevetu je bilo samo lijepo. Znam da se posvadala sa tatom, to mi je rekao brat, jer ih nije htio voziti ni do Vinkovaca da netko ne bi pomislio da bježi, i da poslije, valjda taj isti netko, ne upire prstom u nas. Zato za tatu ni ne pitam, da ju ne rastužim, iako me zanima kad će on doći (Simić Bodrožić 2011: 8–9).

Ca mora se neće moći vratiti kući, već će preći u Zagreb. Tu će ih raširениh ruku dочекati

родбина, али ускоро (након „меденог месеца”) ће им постати терет па ће покушати да их „осамостале”. Теча је пронашао двособан стан који се не користи, те им је помогао да се илегално уселе, али је газда врло брзо сазнао за то и покренуо поступак исељења. Тако су доспели на суд и у новине као „ратни провалници”, али је држава ипак одлучила да их ту остави док не нађу за њих неко решење. У том стану се појављују две бабе и деда (други је заслан), који су неким чудом побегли из Вуковара, а касније и Желька и њена мама. Старци се понашају детињасто, често се свађају оптужујући се флоскулама те све то има и елементе комичног, али не до приносе ништа тако да је цео терет егзистенције на мајци девојчице. Мајка ни по коју цену не жели да се помери из Загреба пошто је то једино место где би могла пронаћи мужа, иако је у њиховом доживљају тај лепи град потпуно хладан према њима, тачније – уопште их није желео.

Grad je bio lijep i potpuno neosjetljiv. Nije nas trebao, jer Zagrepčana je bilo dovoljno, а činilo se da je biti Zagrepčaninom stvar prestiža. Rijetko bismo sjedali u tramvaju, pogotovo ispočetka, никад се нисмо заустављали у градским parkovima да radimo ono što ljudi тамо već rade. Никада нисмо ишли у kino или kazalište, lutali nepoznatim ulicama ili otkrivali lijepa mjesta. Jednostavno, нисмо zato bili tu. Prebacili smo se i na slanac, ali uvijek je ispaо takav neki otegnuti da bismo ga u pekari rijetko dobili bez laganog podsmjeha. Kao da se radilo o nečemu stvarno važnom, a ne običnom gnjecavom pecivu. Ali, recite to kak se šika. Jedino su nam bili poznati mali, zadimljeni kafići na autobusnim okretištima jer je bus vozio samo četiri puta dnevno па je zimi negdje trebalo čekati (Simić Bodrožić 2011: 65).

Миљенко Јерговић каже да је у овој наказној слици Загреба естетски савршено описан универзални миље и менталитет са којим су се сви који су у њему тражили уточиште деведесетих сретали:

Ovakve riječi, tihe, lijepe i elegantne, udjenute u metronomski točno ritmizirane rečenice, riječi koje nikad i nigdje nisu prelivene patetikom, riječi najokrutnije i najtočnije које је о Zagrebu неки njegov pisac napisao od posljednjega rata, provlače se kroz roman *Hotel Zagorje*, као njegova diskretna inkantacija. Међу **Vukovarcima** slanac se zvao duга kifla, али djeca su se pokušavala prilagoditi Zagrebu i govoriti onako kako je tu jedino ispravno, али odavali su ih nglasak i držanje. **Ivana Simić Bodrožić** piše о tome bez gnjeva, izbjegavajući sve ono, па и svako poniženje, које је ponavljanjima postalo opće mjesto, па је постало nevažno i lažno, како у животу тако и у književnosti (Jergović 2010).

Он иде још даље тврдећи да је роман разорна и прецизна анализа не само града већ и целог хрватског друштва и државе у једном времену: „Slika hrvatskoga društva u romanu Ivane Simić Bodrožić je zastrašujuća. Takva da bi se kojekakvi, naročito ako boluju od različitih oblika patriotske psihoneuroze, itekako mogli naći uvrijeđenima, па i pokrenuti hajku na ovu, ukoliko se prethodno ne dogodi da je oni drugi umore i udave trpajući je међu izbjegličke spomenare. Ali зашто je Ivanina Hrvatska tako strašna? Odgovor je čarobno jednostavan: zato što je promatrana iz takve autsajderske, socijalno hendikepirane, emocionalno i duhovno do kraja ponižene perspektive” (Jergović 2010).

Иако, без даљег, књига јесте детаљна вивисекција конкретног друштва и државе и базира се на истинитој личној и породичној причи, њена радијантност је много шира. Она поседује филозофску потку, која нам укупно сведочи о феномену избеглиштва и заиста чини да из фундамента мењамо уврежене погледе и ставове. Они људи које, дакле, идентификујемо као „избеглице” налазе се у сваковрсној егзистенцијалној кризи. Њима су, и то јесте суштина, одузета људска и грађанска права у земљи порекла, или, како овде видимо, унутар исте држа-

ве. Они та права на другом месту поново стичу веома тешко или никако, али то се шире друштвено не перципира као кључни проблем, већ се задовољавамо тиме што намирујемо своју савест дајући им оно што свакако имамо у вишку и препуштамо их, као самоподразумевајуће, на бригу организацијама попут Црвеног крста, Каритаса или државног комесаријата.⁴ Од деведесетих година па све до данас у нашим градовима живе људи, свеједно да ли у хотелима у центру или у баракама на периферији,⁵ а јесмо ли се икада запитали шта им заиста треба? Колико нас само право на истоветне личне документе дистанцира? Именујући некога као избеглицу, ми му аутоматски приписујемо фиксирану, и то увек подређену друштвену улогу, симболички и материјални положај, па чак и изглед и понашање. Један део домицилног становништва, верујући да саосећа, више жали те људе, други их ни не примећују, а најалост постоје и они који у невољи налазе простор за осуду:

Sve dobivamo. Tako nam kažu. Vi ste dobili penzije, dobivate hranu i uvoznice, dobivate upis u škole i domove, dobivate putovanja na more, čak i ne hodate u dronjeima. Vjerovatno bismo trebali, jer smo prognanici, hodati okolo šugavi i musavi do kraja života. Kao da smo oduvijek živelj takо, trebamo biti sretni što god da dobijemo. Profesionalni igrači lota. Sve dobivamo (Simić Bodrožić 2011: 107).

Дискурзивна пракса, и то једна од великих тема овог романа, ствара представу о другима, али и о себи, на основу које се моделују и индентитети и (интер)акције. Са суровошћу језичке карактериза-

⁴ Добро је, запажа Славен Летица (Letica 2011) након читања овог романа, једнако банално као и зло (алузија на чувену идеју о злу Хане Арендт)

⁵ „Znali smo da oni u barakama imaju jednu kupaonicu na njih dvadesetak, a barake su prognaničkom životu bile dno dna. Vrhunac je bio Interconti. A mi smo negdje u sredini” (Simić Bodrožić 2011: 94).

ције Ивана Симић Бодрожић се бриљантно духовито (саркастично) разрачунава у краткој слици вођње деветогодишње девојчице трамвајем:

Jednom smo u Caritasu dobili punu torbu slatkiša i teglili je prema Črnomercu u tramvaju prepunom ljudi. Dotjera-na gospođa u našim kolima rekla je kolegici da to izbjeglice rade gužvu jer se po cele dane vozaju sim tam. Pogledala sam je i nasmiješila se jer sam znala da smo mi prognanici, a da su izbjeglice iz Bosne (Simić Bodrožić 2011: 10).

Гето у Загорју

Највећи део романа дешава се у бившој Политичкој школи у Кумровцу претвореној пред рат у хотел „Загорје”, који је касније постао у потпуности намењен принудном смештају избеглица. Ту ће девојчица одрастати наредних седам година, заједно са својим братом и мајком у соби од девет квадрата и чекајући жељно две реченице: „Jedna je Tata je živ, druga je Dobili smo stan” (Simić Bodrožić 2011: 154). Иако је оквир у коме сазрева у симболичком, па чак и у физичком смислу депресиван, пошто подразумева скучени смештај из кога не може да се оде, као и присилну замену урбаног амбијента руралним, нарација у том сегменту романа је доминантно организована у маниру онога што Енглези називају coming of age. Унутар тог хотела је изузетно велики број људи који су сви упућени једни на друге. Нико нема посао па се друже, свађају, туѓују, чине прељубе, рађају децу, а неки се чак баве ситним криминалом или пију. Они су сви прећутно ексклудовани из друштва и готово заборављени у *geipi* у Загорју (Jergović, Pogačnik, Šeta) – хумана суштина ове књиге огледа се и у томе што их изводи из тог сивила и приказује свету у људској димензији. Девојчица приповеда о свима њима равноправно, без обзира да ли су деца или одрасли, мла-

ди или стари, добри или лоши карактери, паметни и забавни или они којих би се требало клонити, и то увек кроз догађаје. У предњи план тако избијају дечје игре, шале, смицалице, прилагођавања у друштву, догађаји из школе, ситне агресије и неподопштине. Ипак, нису то само живописне и духовите анегдоте, иако се литерарно најчешће заокружују у том облику – оне много откривају о ликовима о којима се говори, па и о самој главној актерки. Идентитети сваког од њих граде се заправо у њеној свести, те су променљиви и флукутирајући. Док је мала, они су прилично једнозначни и идеализовани, чак и идеологизовани. Њене представе о другима и свету произилазе колико из трауме са којом свакодневно живи и из личног инфантлиза, толико и из дискурзивних пракси доминирајућих у њеном непосредном али и медијском окружењу, које је наводе на „pojednostavlјivanje kategorija krivnje i žrtve (pa je stoga posve razumljivo da je 'Tuđman buono', a Tito ne, kao i Srbi, kao i Zagrepčani, Zagorci, kolege iz elitne zagrebačke gimnazije svedeni na 'Lane i Borne', čak i parmezan koji pripovjedačici u Italiji jednostavno smrdi)" (Pogačnik 2012). Око ње се простире густа аура речи и ауторка на више места сугерише да се девојчица налази у интензивном саодносу са логосфером из света одраслих која је обузима и усмерава мисли и акције, исто колико и конкретни догађаји око ње:

Izraz stambena komisija za mene je imao prizvuk nečega što se izgovara u crkvi ili na fakultetu. A sam predsjednik, koji je bio na njezinu čelu, s godinama mi je postao velik poput planine i blizak poput strica kojeg nikada nema, ali znamo da postoji i čija je toplina ostala u prošlosti, vremenu prije putovnica i sada nas grije poput legende jer će se jednog dana ostvariti i mi ćemo dobiti stan. Riješiti stambeno pitanje. Rješenje. Još jedan od izraza koјег моји vršnjaci poznaju iz zbirke zadataka, a ja iz raznih dopisa, rješenja

за invalidninu, rješenja за naknadu za mirovinu, rješenje statusa hrvatskog branitelja (Simić Bodrožić 2011: 61–62).

Цитирани одељак управо је пример како ауторка исписује причу „kratkim i ritmiziranim (gotovo pjesničkim) rečenicama” (Pogačnik 2012), али у којима се крије мноштво детаља. И док на макроплатну постоји неколико испреплетених линија приповедања (Pogačnik 2012): избегличка, породична и лична (одрастање и сазревање), на микронивоу се једносмерност приче доследно разбија мотивима који се распоређују на неочекиваним местима доведећи у питање унисоно значење исказа, односно дајући му полифоност. Тако као доминантне у одељку можемо видети различите мотиве: vizuru девојчице и начин на који се мисли роје и спајају у њеној главици; поверење у државу велико као планина; бizarни кафиџански колоплет администрације који одлучује о њиховој егзистенцији; стрица који ће их према породичној легенди спасити, али чија се легендарност огледа и у томе што се уопште не појављује. Но, најтачније је прочитати управо онако како је написано – све то заједно, измешано и помало збркано, али до краја проосећано и изговорено у једном даху. Генијална литерарна снага овог романа налази се управо у нађеној мери да се емоције, и добре и лоше, без устручавања кажу, а да их иронија, у коју је текст буквально натопљен, не деструира и не умањи, већ појача дајући и додатне димензије, једнако духовите, саркастичне, а надасве истините.

Инфантилна позиција из које се говори, као и иронија из другог плана, омогућили су ауторки да директно тематизује веома болне аспекте и њене личне и наше заједничке прошлости.

Takvo pripovijedanje, u kojem se nimalo ne koristi metodom „naknadne pameti”, dakako, donosi i neke dijelove који данас могу djelovati politički nekorektno, уронjene и prevladavajuћу ideologiju ranih devedesetih, no roman Iva-

ne Simić Bodrožić ne pretendira na sveobuhvatnu sliku svijeta i ne teži problematiziranju i tumačenju povijesti, već jednostavno donosi iskrenu priču u kojoj se dosljedno drži odabrane perspektive pripovijedanja. Ima u svemu tome mnogo trenutaka u kojima će se čitatelj postidjeti, možda i uvrijediti, pročitat će on u *Hotelu Zagorje* i mnoge epizode nedavne prošlosti koje nikome ne služe na čast, no takvo nelakirano i nerevidirano tematiziranje vlastite prošlosti provedeno je dosljedno i bez škripanja po šavovima (Pogačnik 2012).

И док је за читатеље у Хрватској драматичан фактографски део исповести који их освешћује да су и као друштво и као држава буквально својом индолентношћу гетоизирали оне који су пострадали у рату у који су их управо они повели, за читаоце у Србији је исти тај сегмент отрежњујући пошто је дословце, и у људском и у административном смислу, однос према избеглима био истоветан. За ове потоње најтеже је директно сучавање са хиперонимом „Срби” (и метонимијом „четници”) као онима који су вршили злочине, иако нико не спори гнусност злочина на Овчари нити ко је то и у каквом контексту урадио. Критичар Саша Ђирић, који иначе хвали књигу, мишљења је да су за ауторку и нараторку Срби колективни кривци, што може апсолутно да разуме из аспекта обухватности разmere њеног губитка, али не и до краја да оправда: „Мучну пилулу Иване Симић Bodrožić треба прогутати, без обзира на то што се не може сварити” (Ćirić 2010). Данило Лучић дugo анализира управо овај мотив уз додатно јако осветљење чланка који је ова ауторка објавила у подлиску „Бетон” београдског листа *Данас*, у вези са чиме се и у Хрватској (Асја Бакић, Виктор Иванчић) и у Србији дигла прилична бука око њених националистичких ставова. Лучић остаје запитан да ли је контроверза која се створила и у вези са чланком и са књигом оправдана с об-

зиром да је роман изузетне литературне и интелектуалне вредности и да приказује „портрет националисте”, или само „у младости”:

Али, је ли у свему томе постојала потреба за неком врстом моралног и критичког отклона спрам те врсте емоција која је препрека разумевању и превазилажењу националних сукоба, чији одјек у нашој свакодневици и данас стоји као главна препрека заједничкој будућности Срба и Хрвата? Да ли ауторка својим неутралним приповедачким гласом заправо посредно коментарише рађање националисте у девојчици, пуштајући нас да сами, сходно својим назорима, о томе судимо? Или је једноставно само желела да предочи свој аутопортрет националисте у младости? (Lučić 2011).

Теофил Панчић кривцима означава „српске паваројне банде” и критички оцрњује сам рат који је „брутални Разарач Живота”, а Јанковић се на овај мотив и не осврће, пошто, као и Панчић, не претпоставља да ауторка има шовинистичке ставове и намере. Она заиста само користи речи у оном маниру како су се почетком деведесетих широко употребљавале, и као што целокупан живот у избеглиштву није њен избор, тако то нису ни те речи. На неким другим местима оне су употребљене у хуморном и жаргонском кључу, што је одличан начин да се dezavuише њихова тоталитарна општост. Ипак, баш оне подстичу на ону дилему с почетка ове анализе – да ли је ово књига за тинејџере. Како је они, с обзиром на информације које рестриктивно поседују, могу разумети? Свакако, узрасна примереност више проистиче из самог начина обраде, који је само привидно једноставан, тако да заиста изискује извесну зрелост, као и *Rani jadi*. У Хрватској је књига препоручена као алтернативна лектира за средњу школу, а може ли то бити и код нас? Наравно, само шале ради, можемо укључити у расправу стару платонистичку идеју да у Држави не би било по-

жельно баш свима понудити садржаје који немају само идиличне елементе, јер нису сви способни да читају и разумеју на филозофском нивоу. Ипак, мој лични одговор би био апсолутно да. И то поготово ако се уз то прочита сјајна књига есеја познатог лингвисте Ранка Бугарског *Језик у друштвеној кризи* (1997), у којој аутор са пуно аргументата, наведећи и тумачећи примере из медија, показује како је „вербална баражна ватра” припремила терен за оружана непријатељства и злочине – штавише, практично је била *conditio sine qua non*: „Заправо би се, у духу Бенедикта Андерсона, могло рећи да је рат у Југославији настао оживотворењем вербалне имагинације” (Bugarski 1997: 86). *Језик рата* је прљав, наказан и разоран, агресиван; он је идеологизован, митологизован, флоскулативан, пун конфабулација, дискредитација, фалсификата, семантички дисперзиван, инвертован и конфузан, а честа употреба хиперонима, евазија и еуфемизација је срачуната само за манипулацију. Њему је потребно су-протставити *језик мира*, који не би био само промена фразеологије и убеђивање да је оно што је до-недавно било лоше сада позитивно, већ истинска катарза која опет мора кренути од дискурса. Такав језик, каже Бугарски, мора бити „отворенији, одмеренији и искренији” (Bugarski 1997: 114). Управо је таква и Иванина књига, храбра, искрена и отре-жењујућа. Дуг искорак ка језику мира.

У другој линији, која завређује посебан есеј, *Хотел Загорје* је породични роман. Породични односи се нарушавају и мењају у условима вишеструке кризе у којој се налазе актери. Брат непрекидно пише лични дневник, али и писма министарствима (немогуће је не сетити се горкоироничне опаске Дубравке Угрешић да су отворена писма и дневници ратни жанр – Ugrešić 2002: 19); оптужује мајку да је неспособна да реши стамбено и друга егзистенцијална питања, али неретко инфантилно зачикава се-

стру. Иако приличан чудак из сестрине визуре, по многим поступцима је симпатичан и вредан дивљења. Мајка је растрзана између мноштва улога, стуб породице у одсуству оца. Мада делује депресивно и често недовољно активно, тек на крају се види колику је снагу свог женског бића све време улагала да би победила бруталност околности. „Уза сву потмулу страхоту која проговора са дословно сваке странице овог романа, *Хотел Загорје* успева да истовремено буде и нежна и духовита књига, тиха посвета пре свега мајчинском истрајавању” (Pančić 2010). Ту су и две баке и деда (мајчини родитељи у хотелу, а друга бака негде код родбине), који практично губе улогу какву обично имају у животу деце јер се код њих више не може отићи и заједно са њима вршљати по успоменама. Посебно је занимљив лик деде – премда је осликан грубим тоно-вима, он је у неком веома дубоком слоју подобан луцидном лудаку Едуарду Саму. Стриц је описан маестрално. Он је велика нада за избављење, али је типичан egoиста, те никако не може да разуме потребе других, већ сваку ситуацију користи за самопромоцију. „Dvaput se pojavljuje stric, očev stariji brat, gastarabajter u Njemačkoj, vjerojatno najantipatičniji lik u knjizi, bezosjećajan do stupora” (Jergović 2010). Долази ретко, остаје кратко, доноси им из Немачке само ситнице и изношене ствари (као да је и тамо криза!) и никад их не позива код себе. Заправо, сурова истина јесте да их он, такође, више не види као близку родбину, већ као избеглице.

Отац нестаје у првој глави, али је интензивно присутан. У нади да ће се опет срести, породица бира хотел „Загорје”, што ближе Загребу. Његова же-на остаје пенелопијански верна и све своје слободно време посвећује трагању за њим волонтирајући у центрима за помоћ, заједно са другим женама које су у сличној или истој ситуацији. Као породица „несталог лица”, категорије непрепознатљиве за ад-

министрацију, они дugo не могу остварити основна права, пре свих на издржавање и пензију. Али и више од тога – и то је, такође, филозофска и психолошка тема коју покреће ова књига – идентитет несталог (билоkad и било где у свету) је есенцијално и конститутивно питање битка те индивидуе. Судбина оца и до данас је непозната, и то место остаје болно упражњено. У једном од последњих поглавља, кулминаторном у емотивном смислу, толико страшном да заиста није за цитирање (Јерговић), али беспрекорно литерарно написаном (Погачник), главна јунакиња у се у фантазији премешта на место злочина и замишља чин гнусног убиства тате и десетине других. Тој сцени претходе кратки флешеви повратка у срећне дане у Вуковару у којима се види нарочита близнакост између ње и оца. Није случајно што се идилични, прекрасни моменти налазе у тако непосредној вези са непојмљиво трагичним: они су сведочанство да ужасне ствари погађају обичне мале људе („Male ljudi, obične ljudi, kao ti i ja”, Simić Bodrožić 2011: 135), да се места у којима се дивно живело преко ноћи могу претворити у пакао („Места ладања у једном слоју, су места конспирације у другом”, Velikić 1992: 197), али најважније је да јунакиња нема никакву сумњу да је и у најтежем моменту отац имао на уму породицу, а њу нарочито. И зато, иако зна да не може сазнати шта се тачно забило, ма колико се трудила да о томе мисли (има ту и тинејџерског самомучења), она никада неће престати да покушава. И ова књига, свакако, настала је као израз дубоке оданости тој међусобној љубави:

Недостатак очевих посмртних остатака и изостанак поузданог сведочанства о његовом погубљењу, нараторкиног оца сврставају у „нестала лица”, што лик оца преводи у кишовску књижевну фигуру одсутног оца и празног породичног места које тестаментарно генерише рад имагина-

ције наследника. [...] Као и Кишов *Пешчаник*, *Хотел Загорје* је литерарни кенотаф за оца (Ćirić 2010).

Coming of age

„(...)u trajnožarećoj povezanosti s vlastitim ocem, devetogodišnje curče vidi oslanjajući model muškosti, zato rastanak s poljupcem u usta, u usmrđenoj atmosferi vukovarskog kolodvora, djeluje prekrasno na osobito tužan način” (Šeta 2017). Тај потеровски пољубац даће јој снагу и опредељење да се окрене светлој страни и бори за њу, чему је у потпуности посвећена трећа линија текста, без које заиста овај роман не би био оно што јесте (Погачник). То је урбана тинејџерска сторија, духовита, разиграна, враголаста и бунтовна. Изграђена је из мноштва епизода од којих би свака била вредна помена, али иако је то немогуће, важно би ипак било рећи да велики број кратких новела, повезаних доминантно ликом допадљиве (Јанковић) главне јунакиње, отвара асоцијацију да је ово њена пикарска (Цојс би рекао „гусарска”) прича. Спасоносни моменат је почетак пубертета, када она почиње да формира аутономну личност, да ствара сопствени увид у ствари, те да активно учествује у ситуацијама, а понекад чак и да управља њима. Колико је сам иницијални тренутак за њу важан, види се из тога што памти тај „прозрак” у целости:

Igora sam prvi put vidjela u diskoklubu Oaza. Bilo je to kratko nakon razdoblja u kojem smo se Marina i ja prijepodne u njezinoj sobi igrale barbikama, a poslijepodne tu istu sobu zamračile i palile svijeće za pokojnog Kurta Cobaina. Na dan kada se ubio, njezina dvije godine starija sestra histrično je i neutješno plakala izbacivši nas iz sobe, što nas je s jedne strane navelo da si priznamo kako smo još djeca koja ne shvaćaju takvu bol, a s druge oduševilo i otkrilo je-

dan posve novi svijet kojem smo od tada željele pripadati. Satima smo premotavale kazetu a da se zapravo nijednom nismo zapitale što znači *Come as you are*, bilo je važno naučiti sve riječi napamet, makar ih ne izgovarale točno. Zapisivale smo ih na papir onako kako smo čule i to nam je bilo dovoljno. Bio je to prvi korak prema svijetu odraslih (Simić Bodrožić 2011: 73–74).

Od momenta kada otvara muziku, њен свет se u potpunosti meњa. Trauma i dalje ostaje, ali ona преобrazjava svoj oblik i seli se u drugi plan iza izlazaka, ljubavi, prijateljstva, alikoohola, cigareta i buntovništva. Iako oписано sa izvesnim naturalističkim primesama, sve što čini glavna јунакиња jeste prvenstveno šarmantno i duhovito. Mlađim čitaocima može biti veoma uzbuđljivo da imaju uvid u ono što tinejžerstvo zapravo jeste pošto autorka o svim aspektima piše slikovito, otvoreno i iskreno. Telenost dobija veoma важно место, i to ne samo dodiри i poljužuci veћ i sve vrste čulnosti (често, рецимо, opisuje mучninu ili хладноћу). Verovatno nikada nije napisana прича koja toliko ubedljivo i neisfabriковано показује snagu i vitalizam физиологије koje svako biće u себи nosi. Narочito женске, te је Лари Шета свим у праву да nakon ове књиге треба направити дубок наклон снази женског бића (Šeta 2017). Druga мејотичка деоба, хормони и феромони су они који дају нову животност, једнога дана дароваће живот и зато је њихова победа над друштвеним буком и бесом, па и самим Танатосом, толико поносна:

И у тако невесео оквир ipak се да уденути слика једног duboko intimnog dожivљaja sveta. Јунакиња romana Симић Bodrožićeve tako nalazi времена i elana za zалубљивања i tihе побуне. Naравно, valja pojasniti da se authorka ovde ne opredeljuje za odum solipsizmu i себичluku, već prosti, u skladu sa osnovnim intelektualnim poštovanjem, ilustruje dobro poznatu i nепролазну истинu – живот се наставља

uprkos спољњим tegobama, a лични некако увек у засенак баца и крупне потресе i буку ширег друштвеног fronta (Janković 2011).

Dруга важна снага јесте музика. Рокенрол је сецуларни ритуал, а могло би се чак и рећи „религија“ модерног доба која расути свет поново чини јединственим. Она је јача од политike, и за разлику од ње briše границе међу људима. То је највећи производ хуманог духа, аутентична култура младих која им даје шансу да кроз њу изграде властити идентитет. У књизи много спомињани гранц се дедесетих година уклопио у космополитску инди идеологију која је исмејала све материјално, што је за јунакињу било велико ослобођење јер сиромаштво више није морало да је мучи, напротив, „roog is cool“. Чак је и одушевљава колико бака у свом орману има „гранца“, те може да изгради властити стил одевања. Но, много више од самих спољних манифестација, припадање поткултури, поред интелектуалног и соматоделичног ужитка, значило је истинску и равноправну интеграцију.

Direktно из духа музике, рађа се иронија. Она је у овој књизи духовита, али никако није у служби релативизације онога о чему се говори, već је де-конструктивна у односу на начин на који се интерпретира стварност из једнострane визуре. Такође, она је јак ударац свету чији је појавни облик толико ружан, и свима онима који се скривају „иза лажних имена“ и именица. Из књижевног аспекта, оваква иронија је одлично нађено средство да се из другог плана говори аутентично о тешкој теми:

Преко свих ових бизарних и болних епизода као да је превучена опна која онемогућава пун трагички размах њихове скривене суштине. Та опна није сентименталност ни немуштост приповедања, već приказивање поетици минималистичке дискреције која разорни атом пуног смисла догађаја смешта у други план, да нас запоседне и докусури ако

допустимо да нам се лагано растопи у уму спознаје (Ćirić 2010).

Та „опна” (вео) је, да прафразирам Рундека, међу свим тим заставама што су се тако злобно вијориле, ауторкин шал од свиле. Ивана Симић Бодрожић је иронична према свима, укључујући и себе, те тако заправо оптужујући све, не оптужује никог посебно. Добро, можда једино оне који не разумеју зашто би алтернативни наслов овог романа могао бити *Come As You Are*. Из тог угла, веома је тачно запажање издавача у Србији да се она у књизи креће кроз два света мајсторски „без трунке патетике или мржње према било коме или било чему, некако са лакоћом, иако нам је свима јасно колико то мора да је тешко”. Ово је књига, како каже ауторка, и о Србима, и о Хрватима, али пре свега о деци. Онима чији се глас у ратовима никада не чује – они су самоподразумеване жртве које буквально у „сепетима” носимо са собом. А ти „мали људи које ми зовемо ’деца’, имају своје велике болове и дуге патње” (Андрић 1978: 52). У њихово име, Ивана Симић Бодрожић је супротставила снагу праве литеарне речи немуштом политичком говору.

Да би неко дело било препознато и шире цењено, оно мора наћи свој прави контекст. У нади да ће га и у Србији у будућности освојити, завршавам запажањем Теофила Панчића које је записао одмах након што је књига објављена:

Но, пре свега [ово је] Велика Мала Прича, без приповедачке разметљивости било које врсте, паметно контролисана и вођена, нежно-снажна, упечатљива и тешко заборављива, а доследно лишена било какве пиротехнике. Роман без битнијих мана, а са страшно драгоценим врлинома. Роман који је већ сада непристојно не познавати (Pančić 2010).

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Андрић Иво. *Deča*. Београд: Просвета, 1978.
- Bodrožić Simić, Ivana. *Hotel Zagorje*. Beograd: Rende, 2011.
- Bugarski, Ranko. *Jezik u društvenoj krizi*. Beograd: Čigoja štampa i XX vek, 1997.
- Colfer, Eoin. Hotel Tito. <https://www.penguinrandomhouse.com/books/556180/the-hotel-tito-by-ivana-bodrozic-translated-by-ellen-elias-bursac/> 9781609807955/ 7.11.2017.
- Ćirić, Saša. Istinita priča iz srca traume. Beograd: *Novosti*, 23. 4. 2010. <http://arhiva.portalnovosti.com/2010/04/istinita-prica-iz-srca-traume/>
- Janković, Zoran. Hotel Zagorje. Beograd: *Popboks*, 23. 5. 2011. <http://www.popboks.com/article/8377>
- Jergović, Miljenko. *Hotel Zagorje* Ivane Simić Bodrožić, Zagreb; <https://www.jergovic.com/preporuke/hotel-zagorje-ivane-simic-bodrozic/> 20. 10. 2010.
- Kos Lajtman, Andrijana. *Autobiografski diskurs detinjstva*. Zagreb: Naklada „Lijevak”, 2011.
- Letica, Slaven. Brilijantni roman o banalnosti dobra. <http://savjest.com/kolumnne/kolumna.php?kolumna=289&> 24.6.2011.
- Lučić, Danilo. Portret nacionaliste u mladosti. Beograd: *Male novine*, 20. 7. 2011. <http://www.male-novine.com/?p=4619>
- Pančić, Teofil. Otmica života. Beograd: *Vreme*, 15. 7. 2010. <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=940696>
- Pogačnik, Jagna. Ivana Simić Bodrožić – *Hotel Zagorje*, Zagreb: Aquilonis, 2012. http://aquilonis.hr/dodaci/pisci_na_mrezi/pogacnik_bodrozic_hotel-zagorje.pdf
- Šeta, Lari. Hotel Zagorje Ivane Simić Bodrožić: Krasan naklon snazi ženskog bića. Zagreb: GKR 27. 10. 2017. <https://gkr.hr/Magazin/Prikazi/HotelZagorje-Ivane-Bodrozic-Krasan-naklon-snazi-zenskog-bica>

Ugrešić, Dubravka. *Američki fikcionar*. Beograd: Samizdat B92, 2002.

Velikić, Dragan. *Astragan*. Beograd: „Duška”, 1992.

Ankica M. VUČKOVIĆ

GENDERLY AND NATIONALLY

Summary

Applauded as the finest work of fiction to appear about the Yugoslav wars, Ivana Bodrožić's *Hotel Zagorje* is at its heart a story of a young girl's coming of age, a reminder that even during times of war – especially during such times – the future rests with those who are the innocent victims and peaceful survivors. This autobiographical testimony have fundamental power to change our perspective on refugees and missing people.

UDC 821.111(73)-31.09 Collins S.
821.111(73)-31.09 Roth V.



Јелена З. СТЕФАНОВИЋ
Гимназија „Креативно перо”, Београд
Република Србија

(НЕ)СТЕРЕОТИПНЕ ЈУНАКИЊЕ: КЕТНИС ЕВЕРДИН И ТРИС ПРАЈОР

САЖЕТАК: Дистопијске трилогије *Идре ёлади* (2008–2010) Сузан Колинс и *Дивергенини* (2011–2013) Веронике Рот, посебно после њихових холивудских екранизација, постале су својеврсни културни феномени. Обе трилогије препознатљиве су по својим протагонисткињама, Кетнис Евердин и Трис Прајор. Главно истраживачко питање овог рада је како су оне представљене у романима, односно да ли се у конструкцији њихових ликова одступа, и у којој мери, од родних стереотипа. Јунакиње се, између остalog, анализирају и у оквиру категорија важних за феминистичку теорију, као што су: самоодређење, однос мајка–кћерка, осећај за заједницу, етика бриге, тело, сексуалност.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: женски ликови, родни стереотипи, дистопијски омладински роман, феминистичке теме

Озлојеђено закључивши да је једини заплет доступан хероинама љубавна прича, америчка књижевница и феминистичка теоретичарка Џоан Рас (Joanne Russ) указује на научну фантастику као један од ретких жанрова у којима је могуће заобићи старе ограничавајуће митове са доминантним мушким и подређеним женским ликовима.¹

¹ Реч је о чувеном есеју *Шта хероина може да уради или зашто жене не могу да пишу* (*What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write*, 1972).

Изузетно популарне омладинске дистопијске трилогије *Игре глади* (2008–2010) Сузан Колинс и *Дивергентни* (2011–2013) Веронике Рот као да потврђују оба увида Расове. Иако су шеснаестогодишње protagonисткиње Кетнис Евердин и Трис Прајор уздигнуте у улогу хероја, у нашој култури резервисану углавном за белог мушкарца (Pearson 1989: 2), елементи љубавне приче остају чврсто уткани у научнофантастичну потку.

У *Играма глади* представљена је држава Панем у којој раскошни и декадентни Капитол бруталном силом влада над дванаест дистриката, експлоатишући њихова природна богатства и радну снагу. Најмонструозније средство одржавања покорности и застрашивања је ријалити Игре глади у којем сваке године учествује по двоје деце (девојчица и дечак) из потчињених дистриката, међусобно се убијајући, док не преостане само победник/ца.² Кетнис Евердин се добровољно пријављује за учешће у овим играма уместо своје млађе сестре Прим. У трилогији је представљено како она од учеснице Игара глади прераста у симбол побуне дистрикта против Капитола.

Да би опстала у арени, Кетнис прихватила и развија наметнуту и, на почетку, лажну љубавну причу са пекаревим сином Питом Меларком, али паралелно има и неку врсту романтичне везе са Гејлом Хоторном, другом из лова. За разлику од Гејла, који је оличење мужевности, Пита, осим што је физички снажан, углавном испољава феминине карактеристике и Кетнис има снажну потребу да га заштити. Љубавни троугао одржава се током целе трилогије.

² Ауторка наводи да је идеју за роман добила тако што је пребацивала канале на телевизији док се у њеној свести нису помешале ратне сцене из Ирака и ријалити програми, а други снажан стваралачки импулс био је мит о Тезеју, односно претећа порука Крита Атини да се не петњају са њима јер ће им урадити нешто горе него да их убију – убиће им децу (Gavrilović 2012: 351–352).

је, а читаоци/тельке држе се у неизвесности за кога од њих двојице ће се јунакиња определити.

За разлику од Панема, постапокалиптични Чикаго у *Дивергентнима* представља наизглед савршено друштво засновано на пет фракција, у којем су искорењене људске слабости попут себичности, глупости, насиља, кукавичлука и лицемерја. Фракције одређују начин живота и размишљања својих припадника/ца. Када напуни 16 година, сваки/а члан/ица друштва опредељује се за одговарајућу фракцију, а између њих нема никаквог мешања. Они/е који/е не успеју да заврше обуку у одабраној фракцији постају *ошибочници* и чине најнижи слој друштва.

Херојска авантура Трис Прајор почиње напуштањем фракције Несебичних и одабиром Неустрашивих, а развија се кроз рат између фракција до открића да је Чикаго само део експеримента Бироа за унапређење генетике, као и да је дискурс о генетски чистима и генетски оштећенима начин да се одрже и оправдају друштвене неједнакости. Важан део Трисиног сазревања представља њена љубавна веза са инструктором у фракцији Неустрашивих, Тобајасом Итоном, познатим као Четири. Намера ауторке је била да Четири у свему буде једнак са Трис (Rot 2014г: 2).

Бавећи се проблемима данашњег друштва (ријалити програми, тоталитаризам, однос између центра и периферије, класне разлике, пропаганда, експлоатација, глад, рат, изолација, медијска манипулатива, генетичка истраживања, контрола приватности, зазирање од различитости, гушење индивидуалности, ширење страха, ограничавање слободе, побуна и револуција), који могу довести до дехуманизоване будућности ови, као и други, дистопијски романси „у основи изражавају веру у људски род”, показујући „да ће увек бити људи који не желе да пристану на потлаченост и који су довољно јаки да се супротставе насиљу државе и владара” (Поповић 2007: 46).

Из угла феминистичке књижевне критике, једно од важних питања је на који начин су у овим романима представљене протагонисткиње. Да би се на њега одговорило, коришћене су поједине категорије познатог модела Кеј Вандергрифт (Kay Vandergrift) *Женски гласови у омладинској литератури* (*Female Voices in Youth Literature*, 1995)³: промена родних улога, самоодређење, однос мајка–кћерка, осећај за заједницу/везе, етика бриге, представе о телу, буђење сексуалности.

**Промена родних улога:
Невиђено си љамећна. Храбра си**
(Rot 2014: 240)

Главне јунакиње обе трилогије поседују карактеристике које се сматрају типично мушким, оне су, пре свега, храбре, паметне и активне. Осим тога, практичне су, самосталне, рационалне, компетитивне и издржљиве; могу да буду агресивне, способне су да физички повреде или убију другу особу, вешто користе различито оружје, туку се и учествују у рату, трпе батине, рањавање и друге физичке и психичке патње, спасавају своје мушки партнere. Крећу се у отвореном простору, трче, скачу, пењу се на дрвеће или високе објекте. Показују иницијативу, доносе одлуке, решавају проблеме. Оне су и нараторке у обе трилогије и сви догађаји представљени су из њихове перспективе (сем у последњем роману из серијала *Дивергентни*, где се Трис и Четири сме-

³ Модел Кеј Вандергрифт представља екстраполацију тема из феминистичке теорије, феминистичке књижевне критике и феминистичких теорија развоја деце и омладине. Графички изгледа као цвет од 24 латице/теме, помоћу којих се могу анализирати књижевна дела. Ова нехијерархијска структура, како тврди ауторка, омогућава да се из ње лако преузму поједињи елементи за друге студије, као и да се модификује у складу са потребама будућих истраживања.

њују као наратори), што читаоцима/тељкама омогућава да се поистовете са њима.

Околина поштује храбре поступке јунакиња и диви им се. Четири се заљубљује у Трис због што је она изузетно паметна и храбра, а не због њеног изгледа – била је „ниска и жгољава и обична и у сваком смислу неупадљива” (Rot 2014b: 364). И поред тога што јој је инструктор, он искључује било какву могућност доминације над њом. „Али Трис је зарадила моје поштовање када је прва скочила у мрежу; када ме је изазвала на првом заједничком ручку; кад је нису застрашили моји непријатни одговори на њена питања; када се заузела за Ала и гледала ме право у очи док сам бацао ножеве ка њој. Не може она мени никада бити потчињена, никада” (Rot 2014g: 156).

Кетнис за своју пожртвованост добија неку врсту признања од целе заједнице: „Најпре је једна, затим друга, а потом скоро свака особа из масе дотакла усне са три средња прста леве руке и испружила их ка мени. То је древни и ретко коришћен гест нашег дистрикта који се понекад виђа на сахранама. Чини се у знак захвалности, дивљења и поздрава са неким кога волиш” (Kolins 2013: 25).

Ниједна од јунакиња није формирана у оквиру традиционалних родних улога, Кетнисина усмереност на преживљавање, као и строга правила у Трисиној примарној фракцији искључују феминине ствари, а „у Неустрашивима није важно да ли си мушки или женско. Овде је важна чука” (Rot 2014: 51). Тако Кетнис признаје да су јој увек *лоше или девојачки разговори*, под којима подразумева „изношење мишљења о одећи, фризури, шминки” (Kolins 2013b: 167), а за разлику од ње, Трис као да није ни свесна да њено понашање одудара од родних норми, па је силно изненади питање најбоље другарице: „Можеш ли на тренутак да се понашаш као женско?” (Rot 2014a: 263).

Међутим, обе јунакиње под притиском околине понекад морају да одглуме рањивост, што се сигурно не би захтевало од мушких хероја. Кетнис жестоко реагује после интервјуа у коме Пита признаје да је заљубљен у њу, замерајући му да је од ње направио будалу и учинио је слабом пред свима, али цео њихов тим сматра да јој је учинио услугу, јер је постала *по жељна и срицломка*, а то јој код спонзора даје предност над другим учесницима/ама. Пред Четвртвековно затомљење⁴, иако затечена, без противљења прихвата Питину лажну објаву да је трудна. Такође, Четири захтева од Трис да, после напада који је доживела, покаже модрице и хода спуштене главе, да својим понашањем увери остале како се уплашила да би је њено друштво штитило од нападача: „Остали неће бити тако љубоморни ако покажеш рањивост. Чак и ако није стварна” (Rot 2014: 202). Обе јунакиње прво одбијају да се претварају, али затим пристају јер, како каже Кетнисин ментор Хејмич, „најбитније је како те други виде” (Kolins 2013: 109), што је, у поменутим случајевима, позив не само да се врате у традиционалне родне улоге како би биле прихваћеније у групи/заједници већ и да манипулишу.

Самоодређење:
Почињем да схвашам ко сам ја
(Kolins 2013b: 158)

Једно од важних питања у вези са карактеризацијом јунакиња је да ли оне имају слободу избора, да ли могу да доносе одлуке и делају без спољашњих притисака и туђих утицаја, односно да ли су

⁴ Четвртвековно затомљење је свака двадесетогодишњица пораза који су дистрикти доживели побунивши се против Капитола. Седамдесет пете Игре глади су истовремено и Четвртвековно затомљење у којем учествује по двоје победника претходних игара из сваког дистрикта.

потпуно потчињене патријархалној структури моћи или имају неки простор за развој сопствених интересовања и стандарда, могућност да буду *своје* (Dresang 2002: 226).

У лицу Трис Prajor веома је изражена потреба за аутономијом, независношћу, личном слободом и слободом избора која се најпре остварује кроз напуштање фракције Несебичних у којој је одрасла и сопствене породице, где се увек осећала спутаном и прелазак у – за њу очарајуће – Неустрашиве, мада се то сматра издајом. Будући да су Несебични ма огледала забрањена, останак у овој фракцији метафорички би онеомогућио Трис да види себе, односно да сазна ко је. Њен скок са крова у провалију, као део иницијације у Неустрашивима, у тренутку када нико од присутних не зна шта је на дну, представља почетак самоостварења, али одређује и начин на који ће је околина доживљавати. Четири после Трисине смрти коментарише тај скок као пресудни моменат у њеном животу, размишљајући о томе како ју је сигурно и раније сретао у различитим околностима у кварту Несебичних. „Видео сам је, али је нисам видео; нико није видео ко је она заправо била док није скочила” (Rot 2014: 375). Никада пре тога се није десило да први скакач буде неко из Несебичних, Четири признаје да чак ни он није скочио први. Приступивши новој фракцији, одмах после поменутог скока, Беатрис себи даје ново име, Трис. Трајтс (Trites) указује на значај именовања у феминистичком роману за децу, објашњавајући да јунакиња суштински постаје поново рођена када открије своју субјективност (1997: 31).

Међутим, иако верује у идеале Неустрашивих, Трисино почетно одушевљење сплашњава и она убрзо испољава неспремност да слепо следи било коју фракцију, а своју различитост објашњава припадношћу тајанственим и изузетним Дивергентним, које није могуће контролисати. На овај начин се у

роману афирмише различитост и показује колико систем стрепи од оних који су у стању да мисле и делују изван заштаних оквира. Такође, она успева да превазиђе наметнуту доктрину оличену у пароли: „Фракција пре крви”, на којој почива друштво у дистопијском Чикагу. До краја трилогије, испитујући различите опције и делујући у складу или у супротности са њима, решивши да се жртвује за брата кога воли, закључује: „Не припадам ја ни Несебичним ни Неустрашивима, па чак ни Дивергентним. Не припадам ни Бироу, ни експерименту, ни ободу. Припадам људима које волим и који мени припадају – они, и љубав и оданост коју им пружам, чине неупоредиво више мој идентитет него некаква реч или група” (Rot 2014: 338). Ово је врхунац Трисине самоспознаје, при чему она на својој скали вредности конкретне људе ставља испред апстрактних идеја. Хероизам је ствар интегритета, бити хероина значи постајати све више *свога* на сваком нивоу развоја (Pearson 4).

За разлику од Трис, Кетнис није у ситуацији да бира, већ одлуке често доноси под притиском тегобних спољашњих околности, други стално покушавају да манипулишу њоме, али она увек има свој план и не може јој се веровати, због чега представља претњу за систем. „Нико не зна шта да ради са тобом, девојчице” (Kolins 2011: 224). Кетнис одбија да буде послушна чак и кад је део војне хијерархије у којој се то подразумева. Њено најјаче оружје је аутентичност. Само када је аутентична Кетнис задивљује, инспирише и мотивише друге. То младим читаоцима/тељкама шаље поруку да треба да буду оно што јесу, а не оно што други очекују од њих. Ноћ уочи почетка игара затечена је тиме што јој Пита каже да жели да умре као особа каква јесте, односно да смисли начин да покаже Капитолу да га не поседује, јер она мисли само о томе како ће изгледати арене. Тек пре Четвртвековног затомљења

Кетнис каже: „У себи сам осетила нову врсту само-поуздања. Почињем да схватам ко сам ја” (Kolins 2013b: 158). Њен најнеочекиванији поступак, израз њене потпуне аутономије је убиство Коинове, лидерке побуне против Капитола. То није само чин освете због сестрине смрти, коју је ова проузроковала како би поразила противника, већ спознаје да се до-ласком Коинове на власт ништа не би променило јер она предлаже да се организују Игре глади за децу Капитола.

Однос мајка–кћерка:
To je moja majka
(Rot 2014a: 132)

Жене су у херојској причи ретко представљене у било каквом односу. Ако тај однос постоји, посебно између мајке и кћерке, он је увек непријатељски и деструктиван (Hourihan 1997: 201). Кћерке су амбивалентне према мајкама, презире их због њихове слабости, истовремено осећајући кривицу јер знају да их мајке воле (Hourihan 1997: 202). У обе трилогије представљен је однос главних јунакиња према њиховим мајкама и он се доста разликује.

„Нисам јој веровала. Нешто у мени је mrзело због слабости, занемаривања и свих оних месеци током којих смо биле препуштене same себи. Прим јој је опростила, али ја сам се удаљила од мајке, подигла зид око себе како бих се заштитила од тога да ми поново буде потребна. Међу нама ствари никад нису биле као раније” (Kolins 2013a: 45). Кетнис презире мајчину пасивност, диви јој се само када ова успе да потисне своје феминине карактеристике: „Испуњена сам страхопштовањем као и увек кад је посматрам како се мења из жене која ме зове да убијем паука у жену имуну на страх. Када пред њу доведу болесну или умирућу особу... она тачно

зна ко је” (Kolins 2013б: 91). У Кетнисином свету, у којем је опстанак приоритет, нема места за слабост. Све што је чини јаком наследила је или научила од оца. Међутим, *помирење* са мајком од суштинског је значаја за јунакињу, будући да јој омогућава да прихвати сопствену фемининост (Opdahl 2015: 23).

Трисина веза са мајком јача током трилогије, што може звучати необично када се има у виду да мајка гине већ у првом роману, покушавајући да је заштити. Трис постепено сазнаје многе детаље из живота своје мајке, нпр. делове из њеног дневника, који њену уздржану мајку из фракције Несебичних чине ближом кћеркином сензибилитету и продубљују њено разумевање према мајци. Трис се поистовећује са мајком јер сазнаје да је и она била неустројива и дивергентна. Ова веза појачана је и композиционим решењима, трилогија *Дивергенцији* почиње сценом Трисине близости са мајком у којој је мајка шиша пред *тесн склоности*, а Трисина смрт представљена је као поновни сусRET са мајком, од које јунакиња добија снажно одobreње за све што је урадила. Тако мајчина фигура значајно утиче на изградњу кћеркиног идентитета и уоквира њену херојску причу. Трисина мајка је супериорнија од њеног оца, иако је он један од вођа фракције Несебичних. Када феминистичке ауторке романа креирају позитивне мајчинске фигуре, оне подривају рестриктивну традицију, одбацујући Фројдов *masterplot* који захтева од мајки и кћерки да се међусобно униште, бар психички ако не буквально (Trites 1997: 121).

Осећај за заједницу:
Бринуће они једни о другима.
Тако људи преглављавају
(Rot 2014б: 375)

Обе јунакиње показују снажан осећај за заједницу, односно способност успостављања веза, што је, према Керол Гилиган, једна од важних женских карактеристика (Dresang 2002: 230). Ове везе подразумевају осећај одговорности, поверења и међузависности. Трис се сећа да јој је мајка једном рекла да људи не могу да преживе сами, а и кад би могли да то не би желели, без фракција њихов живот не би имао сврху. Тек кад напусти Несебичне, Трис схвата колико има заједничког са њима, а у потпуности приhvата вредности Неустрашивих. Кетнис себе доживљава као девојку из Шава зато што дели проблеме те заједнице. Тежња јунакиња ка успостављању, одржавању и јачању веза, почевши од њихових породица, у супротности је са тежњом власти да дистриктите, односно фракције, буду изоловани. На тај начин онемогућава се солидарност и сарадња.

За јунакиње је важно не само да ли су у стању да изграде везе него колико њих саме те везе оснаžuju, да ли доприносе њиховом развоју. Изградња Кетнисине везе са Питом омогућава обома да преживе у арени, а у Четвртвековном затомљењу је то функција савеза, који су део побуњеничке мреже. Јачање осећаја за заједницу омогућава јунакињама да уоче ко је прави непријатељ. Трисино друштво у току обуке се, такође, међусобно храбри и подржава, али највише је оснажује Четири. „А онда ми на памет падне колико сам постала јака, колико се сада осећам сигурно у овој кожи у којој сам, и како ми он све време говори да сам храбра, поштована, вољена и вредна љубави” (Rot 2014б: 276).

Са феминистичке тачке гледишта посебно је важно успостављање веза са другим женским ликови-

ма. Током првих Игра глади Кетнис спонтано успоставља савез са Ру јер је подсећа на Прим. Не успева да је заштити, али, дубоко потресена, одаје јој почаст када изгуби живот у арени. На победничкој турнеји Кетнис се захваљује Дистрикту 11 за хлеб који јој је тада послao, чиме се буди солидарност која ће постати основа за побуну. Упркос великој компетитивности током обуке у Неустрашивима, Трис по први пут стиче пријатеље, међу којима је и Кристина, која ће је научити како да се шминка и облачи, постати њена најбоља пријатељица и успети да јој опрости што је убила њеног дечка Вила. Такође, Трис успоставља близку везу са Тори јер је Тори једна од ретких који знају њену тајну. Међутим, у обе трилогије везе које главне јунакиње успостављају са другим женским ликовима (осим Кетнисине везе са сестром и Трисине са мајком) нису толико важне као њихове везе са мушким ликовима.

Етика бриге:
Толико желим да ѳа заштитим
(Kolins 2013a: 292)

Феминистичке теоретичарке праве разлику између женског и мушких моралних развоја, па тако *женску* моралност повезују са активностима бриге, а морални развој жена са разумевањем одговорности и односа, док се *мушка* моралност повезује са поштењем и разумевањем права и правила⁵ (Dresang 2002: 232). „Етика бриге је, супротно либералном индивидуализму, суштински заснована на релационој/односној онтологији. Ово може сажето да се изрази ставом да ми своје животе можемо да живимо једино захваљујући присуству других који доприносе нашем опстанку и благостању” (Sevenhuijsen 2012: 40).

⁵ Елајза Дресанг се позива на Карол Гилиган (Carol Gilligan) и њен концепт моралности.

„Суштинске вредности феминистичке етике бриге су: пажљивост, одговорност, умеће бриге, осетљивост и поверење” (Sevenhuijsen 2012: 41). Према Симон Вејл, „пракса пажљивости је противотров за силу и контролу: циљ јој је разумевање и сузбијање последица, како она то назива, патње. Патња обухвата комбинацију понижавања, друштвене деградације, физичког и душевног бола” (Sevenhuijsen 2012: 41).

Могло би се рећи да Кетнис и Трис представљају андрогини модел моралног развоја будући да поседују осећај за правду, али и развијену етику бриге. Њихова борба против опресивног система мотивисана је снажним осећајем за друштвену правду (Кетнис жели да се становништво Панема ослободи од ропске потчињености тиранском Капитолу, а Трис да заштити популацију Чикага од брисања сећања), а њихова примарна потреба да заштите оне до којих им је стало извире из *женске* етике бриге, оне стављају добробит других испред сопствене. Кетнис и постаје хероина добровољно се пријављујући за Игре глади уместо своје сестре, а Трис гине, жртвујући се уместо свог брата Кејлеба, јер не може да прихвати да се он жртвује из осећаја кривице. „Несебични тврде да некоме смеш да допустиш да се жртвује за тебе само уколико је то крајњи чин љубави према теби” (Rot 2014b: 332). Број оних које јунакиње желе да заштите стално расте, проширујући се на целу заједницу. Осим тога, оне имају снажан осећај одговорности и кривице када ту заштиту остварују коришћењем силе.

Етику бриге не испољавају само мајке јунакиња (Кетнисина мајка је видарка, лечи болесне и повређене, а Трисина помаже отпадницима) и Кетнисина сестра Прим (ради као болничарка) већ, што је мање очекивано, и поједини мушки ликови, посебно Пита, који је увек против повређивања других. У свету Трис Прајор филозофија фракције Несебичних ближа је етици бриге, док Неустрашиви олича-

вају све оно што се стереотипно сматра маскулиним. Међутим, Тобајс/Четири укида ову разлику објашњавајући свој став да „несебичност и храброст нису толико различите. Џео живот си трениран да заборављаш на себе, тако да, ако се нађеш у опасности, то постаје твој основни нагон” (Rot 2014a: 239).

Тело:

**Пожелеће да ти јубију,
да ти њољубе или да буду ти**
(Kolins 2011: 54)

Овај коментар добро одсликава однос према телима главних јунакиња обе трилогије: она су истовремено опасна и привлачна и мame да се са њима идентификује.

Иако њихова тела нису крупна и мишићава, као што је уобичајено код мушких ратника, већ ситна, жилава и мршава, она представљају претњу за систем. Поредећи се са другим учесницима/ама Игара глади, Кетнис примећује да су сви дечаци и бар половина девојчица крупнији од ње, а неки 25 до 50 килограма тежи. Трис је најнижа у Неустрашивима, „ситна је и мршава, изгледа крхко, као да је ударац у мрежу могао да је разбије у парампарчад” (Rot 2014g: 206). Без обзира на поменуту несразмеру, и Кетнис и Трис себе сматрају физички снажним, захваљујући лову и здравој исхрани, односно напорној и суворој обуци. Контрастом између спољашњег изгледа и унутрашње снаге јунакиња додатно се истиче њихова неустрашивост.

Такође, тела обе јунакиње представљена су и као објекти мушкије жеље. Док живи у свом Дистрикту Кетнис не посвећује посебну пажњу изгледу, али у Играма глади спољашњост постаје изузетно значајна, што се може читати и као критика модних и козметичких императива којима су изложене тинеј-

џерке. Својим креацијама Сина претвара Кетнис у маскулину фигуру чврстине и женску икону мушкије жеље (Vega 2015: 70). И у *Диверџентнима* одећа чини важан сегмент идентитета. Док се у Несебичнима носи безоблична сива одећа, а коса је везана у строгу пунђу, модни стил Неустрашивих одликују тетоважа, пирсинг, црна одећа и кратка коса офарбана у јарке боје. Међутим, Трис од Тобајаса добија похвале за изглед тек када га учини женственим – обуче хаљину која открива њене тетоваже, нашминка се и пусти косу.

У оквиру самог феминизма не постоји сагласност када је у питању однос жене према сопственом телу. Радикално-слободарске⁶ феминисткиње сматрају да жене имају право да раде са својим телом шта год хоће, док радикално-културне феминисткиње не би одобриле коришћење тела да се привуче мушки пажња (Dresang 2002: 233). Такође, за разлику од Ејми Монц (Amy Montz), која говори о томе колико је за самостварење младе хероине важно да други похвале њен изглед, јер она на тај начин постаје свесна себе и добија снагу да узврати све ударце, Стефани Вега (Stephanie Vega) ту похвалу види као патријархалну зависност жене од мушкарца који ће потврдити њену вредност.

Сексуалност:
Љубим їа онолико дуго колико желим
(Rot 2014a: 347)

У класичној херојској причи, херој обично избегава било какве значајне сексуалне везе јер би та

⁶ „Розмари Тонг сматра да радикални феминизам треба поделити на бар две струје, тзв. слободарски (libertarian) и културни (cultural). Прво струји (...) припадају ауторке (...) које промовишу андрогинију као решење изласка из патријархата (...) Друга струја промовише супериорност традиционалних женских одлика” (Zaharijević 2011: 146).

кав однос могао да угрози његову посвећеност сопственој мисији, а један од атрибута мушкисти је, како је то дефинисано самом причом, презир према таквим везама – уместо тога предност се даје акцији и мушком пријатељству (Hourihan 2005: 67).

У *Играта глади* тема сексуалности само је наговештена. Кетнис је увек усмерена на преживљавање и, како сама каже, нема времена за пољупце. За Кетнис додир је више нека врста анестетика или утехе и пре служи за ублажавање патње него што је израз јасне сексуалне жеље чије испуњење доводи до задовољства. Само два од многобројних пољубаца са Питом пробудила су *глад* у њој. Мада се љуби и са Питом и са Гејлом, Кетнис остаје чедна, што изазива провокације и подсмех међу учесницима/ама Четвртвековног затомљења.

У трилогији *Дивергенти* сексуалност је једна од важних тема. Развој Трисине љубавне и сексуалне везе са Тобајасом обухвата све три компоненте здраве сексуалности девојака, које наводе феминистичке теоретичарке: жељу, субјективност и задовољство. Под жељом се подразумева сексуално отелотворење осећања и сугерише да девојке имају исто толико права да желе секс као и младићи. Субјективност подразумева да оне поседују сопствену жељу, супротно од објектификације, а задовољство (које се често користи као синоним за жељу) значи да могу да осете, изразе и желе задовољство у сексуалним активностима (Jennings 2017: 108). Трис осећа велики страх од интимности, она се плаши своје жеље која је може учинити објектом Тобајасове пажње, али истовремено осећа задовољство због додира. Успешно превазишавши нелагоду у вези са жељом, Трис такође достиже снагу која јој омогућава да се супротстави систему (Day 2014: 88). Сара Деј (Sara Day) наводи да ови романи шаљу позитивну поруку да девојке треба да се осећају способним да истражују своје жеље без стида, као

и да се побуне против неправде у свом друштву, мада и тада представљају женску сексуалност пре као опасну него као природну и оснажујућу. Међутим, Вега критикује баш то што Трис оснажује сексуална веза са њеним инструктором, уместо да снагу црпи из себе. Наиме, она тврди да Трис своју вредност проценује као релацијску, односно да њена потврда себе зависи од Тобајасовог постојања и *идиле* коју јој он пружа, што је патријархални начин размишљања који разбија индивидуалну моћ да пронађе *идилу* у себи како би постигла потпуну аутономију и делотворност (Vega 2015: 125).

* * *

Крај обе трилогије је прилично неочекиван и разочарајући – Кетнис Евердин, пошто су је, после убиства Коинове, прво затворили, а затим прогласили психички нестабилном, живи мирним породичним животом, са Питом, сином и кћерком у Дистрикту 12; Трис Прајор гине у акцији и две и по године касније неутешни Тобајас расипа њен пепео по Чикагу. Кетнис своју одлуку објашњава на следећи начин: „За преживљавање ми није потребна Гејлова ватра, потпаљена мржњом и бесом. Тога и сама имамово. Потребан ми је маслачак у пролеће. Блистав и жут симбол буђења, а не уништење. Обећање да ће се живот наставити, без обзира на то колико су наши губици неизмерни. Да све поново може бити добро. Само Пита може то да ми да” (Kolins 2011: 263). Да ли Сузан Колинс сугерише како сазревање на крају ипак доводи до прихватања сопствене фемининости и патријархалних родних улога или невешто покушава да афирмише *женске вредносћи*? Да ли је побуна могућа само за девојку, али не и за жену? Или је херојска смрт у самоубилачкој акцији једини начин да се избегну традиционални родни модели и да се одржи

херојски статус протагонисткиње, као у трилогији Веронике Рот? Намеће се питање зашто ове јунакиње не могу да заузму позиције политичке моћи у ослобођеном друштву за које су се бориле (Vega 2015: 134). Да ли су заиста превише опасне па се на овај начин спречава дестабилизовање патријархалног друштвеног поретка (Vega 2015: 136)?

У сваком случају, јунакиње су моћне и имају *сопствени глас*. Обе поседују андрогине карактеристике, захваљујући којима се уклапају у жанровске захтеве и херојске и љубавне приче, али, такође, видљиво је да се ауторке непрекидно суочавају са родним ограничењима која није лако заобићи чак и у креирању дистопијских светова.

С друге стране, постоје приговори који се тичу саме суштине херојске приче и маскулинизације јунакиња, односно мушких норми наше културе. „Зашто покушавати да се буде као *мушкарац* – односно, појединац који је склон насиљу, хипер-такмиčарски настројен и подстиче ратове – када се уместо тога може бити *жена* – односно, индивидуа која је спремна на сарадњу, брижна и доприноси миру?” (Tong 2012: 26).

Заправо, процена у којој мери су ове јунакиње оснађујуће за читатељке зависиће и од тога да ли их анализирамо из угла радикално-слободарског феминизма, према којем су „ослобођене особе оне које себе могу да конструишу усвајањем и тзв. женских и тзв. мушких особина, односно стереотипа” или из угла радикално-културног феминизма, чије представнице излазак из патријархата „виде у свесном ојачавању *женских* карактеристика (нпр. кооперативни приступ, тежња да се другима чини и да се стварају јаке заједнице, емотивна писменост, процес, мировна оријентација, усредсређеност на живот) и код самих жена индивидуално и у друштву уопште” (Zaharijević 2011: 146).

ЛИТЕРАТУРА

- Day, Sara. *Docile Bodies, Dangerous Bodies: Sexual Awakening and Social Resistance. Young Adult Dystopian Novels*. Day, Sara, Green-Barteet, Miranda, Montz, Amy (ed.) *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*, Farnham and Burlington: Ashgate, 2014, 75–92.
- Dresang, Eliza. *Hermione Granger and the Heritage of Gender*. Whited, Lana (ed.) *The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon*, Columbia: Missouri Press, 2002.
- Gavrilović, Ljiljana. Omladinske distopije: *Bildungsroman* za 21. vek. *Etnoantropološki problemi* 7/2 (2012): 343–357.
- Hourihan, Margery. *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Jennings, Nancy. *One Choice, Many Petals: Reading the Female Voice of Tris in the Divergent Series*. Classen, Tricia & Hassel, Holly (ed.) *Gender(ed) Identities: Critical Rereadings of Gender in Children's and Young Adult Literature*. New York and London: Routledge, 2017, 102–116.
- Kolins, Suzan. *Igre gladi*. Beograd: Vulkan, 2013.
- Kolins, Suzan. *Lov na vatru*. Beograd: Vulkan, 2013.
- Kolins, Suzan. *Sjaj slobode*. Beograd: Alnari, 2011.
- Montz, Amy. *Rebels in Dresses: Distraction on Competitive Girlhood in Young Adult Dystopian Fiction*. Day, Sara, Green-Barteet, Miranda, Montz, Amy (ed.) *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*, Farnham and Burlington: Ashgate, 2014, 107–121.
- Opdahl, Ellen Julie. *The Deconstructed Hero: A Study of Heroism i Suzanne Collins' Novel Trilogy Hunger Games*. (MA thesis), Göteborgs Universitet, 2015.

- Pearson, Carol. *The Hero Within: Six Arhetypes We Live By*. San Francisco: Harper & Row, Publishers, 1989.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2007.
- Rot, Veronika. *Četiri*. Beograd: Urban Reads, 2014.
- Rot, Veronika. *Divergentni*. Beograd: Urban Reads, 2014.
- Rot, Veronika. *Odani*. Beograd: Urban Reads, 2014.
- Rot, Veronika. *Pobunjeni*. Beograd: Urban Reads, 2014.
- Russ, Joanne. *What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write*. <<https://www.docdroid.net/14vyfruss-what-can-a-heroine-do.pdf.html>> 9. 7. 2012.
- Sevenhuijsen, Selma. Vrednosti koje održavaju život – etika brige, o ranjivosti i zaštiti. Zajović, Staša i Kovačević, Ljupka (ur.). *Feministička etika brige: čitanka/reader*. Beograd: Žene u crnom, ANIMA, 2012, 38–48.
- Tong, Rozmari i Vilijams, Nensi. Feministička etika. Zajović, Staša i Kovačević, Ljupka (ur.). *Feministička etika brige: čitanka/reader*. Beograd: Žene u crnom, 2012. ANIMA, 11–37.
- Trites, Roberta Seelinger. *Waking Sleeping Beauty: Female Voices in Children's Novels*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- Vandergrift, Kay. *Journey and Destination: Female Voices in Youth Literature*. <<https://www.yumpu.com/.../journey-or-destination-female-voi...>> 4. 1. 2018.
- Vega, Stephanie. Havoc-making Heroines in Young Adult Dystopian Literature. (MA thesis), Hamilton, Ontario: McMaster University, 2015.
- Zaharijević, Adriana. Radikalni feminizam. Milojević Ivana i Marković Slobodanka (ur.) *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2011, 139–152.

Jelena Z. STEFANOVIĆ

(NON)STEREOTYPICAL HEROINES: KATNISS EVERDEEN AND TRIS PRIOR

Summary

The Hunger Games (2008–2010), dystopian trilogy by Suzanne Collins and *Divergent* (2011–2013) by Veronica Rot have become some kind of cultural phenomena, especially after their Hollywood book-to-film adaptation. Both trilogies are recognizable by their protagonists, Katniss Everdeen and Tris Prior. The main research question of this paper is the way they are presented in novels, or whether the structure of their characters deviates, and to what extent, from gender stereotypes. Heroes are, among other things, analyzed within categories of importance for feminist theory, such as: self-determination, mother-daughter relationship, sense of community, ethics of care, body, sexuality.

Key words: female characters, gender stereotypes, YA dystopian novels, feminist themes

UDC 821.163.42–93.09
087.5

◆ **Sanja S. LOVRIĆ KRALJ**
*Sveučilište u Zagrebu
Učiteljski fakultet
Republika Hrvatska
Ivana J. MILKOVIĆ*
*Sveučilište u Zagrebu
Učiteljski fakultet
Republika Hrvatska*

PETER PAN U PERIVOJU KENSINGTON U KONTEKSTU HRVATSKE PRIJEVODNE DJEČJE KNJIŽEVNOSTI¹

SAŽETAK: U Hrvatskoj se lik Petra Pana u nekom djelu na hrvatskom jeziku pojavljuje u prijevodu *Peter Pan u perivoju Kensington* već dvadesetih godina 20. stoljeća. Riječ je o iznimno lijepo opremljenoj knjizi s ilustracijama Arthura Rackhama, a objavljenoj u izdanju Udruženja za unapređivanje dječje književnosti sa svrhom promicanja lijepih dječjih knjiga.

Daljnji život lika Petra Pana u hrvatskoj kulturi neće se ipak nastaviti na tradiciji ovoga djela, koje će svoj ponovni prijevod dočekati tek 2007. godine, već će se nakon gotovo četiri desetljeća pojaviti u obliku Disneyeve adaptacije, a tek potom i kao prijevod djela *Peter and Wendy*.

¹ Ovaj je rad financirala-sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom BIBRICH (UIP-2014-09-9823)

Djelo *Peter Pan u perivoju Kensington* usporedit će se s hrvatskim prijevodima, posebno s obzirom na prevoditeljske strategije, tj. prilagodbu strane kulture domaćoj „interpretativnoj zajednici“. Prijevodi priča o Petru Panu smjestit će se u književno-kulturni kontekst ciljne kulture s ciljem utvrđivanja mogućih razloga interesa za navedeno književno djelo kao i razloga za neredovit prijevodni interes u hrvatskoj recepciji Petra Pana.

KLJUČNE RIJEČI: Petar Pan, hrvatska prijevodna dječja književnost, *Peter Pan u perivoju Kensington*, Udruženje za unapređivanje dječje književnosti

Uvod

Peter Pan in Kensington Gardens po prvi je put objavljen 1906. godine. Riječ je o tekstu 13.–18. poglavlja djela *The Little White Bird*, objavljenoga 1902. godine i namijenjenoga odraslima. U razdoblju između ta dva djela, priča o Petru Panu postavljena je i na kazališne daske te se od 1904. izvodi u britanskim kazalištima. Predstava je pak kasnije pretočena u knjigu pod naslovom *Peter and Wendy* (1911.). Lik Petra Pana danas je neodvojiv od djetinjstva (Crnković 1982: 60), a djelo *Peter Pan (Peter and Wendy)* smatra se klasikom dječje književnosti (Kümmerling-Meibauer 1999: 72–74). U hrvatskim popisima lektire za niže razrede osnovne škole pojavljuje se 1968. godine, zatim kontinuirano od 1991. do 2006. godine kao preporučeni naslov za četvrti razred osnovne škole, a 2006. kao lektira za treći razred osnovne škole (Milković i Narančić Kovač 2014). Potrebno je, međutim, napomenuti da se *Petar Pan (Peter and Wendy)* navodi na popisima literature i prije nego što je prijevod cijelovitoga djela objavljen na hrvatskome jeziku, ali ne možemo reći da hrvatska dječja publika nije čula za priču o Petru Panu. Naime, od dvadesetih godina 20. st. postoji hrvatski prijevod djela *Peter Pan u perivoju Kensington* Ivane Rossi, a nakon izlaska Disneyeve filma *Petar Pan* (1953.) trži-

šte počinju preplavljivati slikovnice koje su ili nastale kao adaptacija filma, kao one koje će poprilično slobodno prepričavati djelo, a pronađene su i one koje će se u adaptaciji oslanjati na oba Barrijeva djela. Prvi cijeloviti prijevod djela Petar Pan (*Peter and Wendy*) objavljen je 1980. u izdanju Mladosti, a prijevod je načinila Marija Salečić. Pojavom Disneyevog filma, priča o Petru Panu iz knjige *Peter and Wendy* postaje dominantna u odnosu na priču iz knjige *Peter Pan in Kensington Gardens* i tako postaje dio kolektivnog pamćenja brojnih generacija dječje publike u Hrvatskoj.

1. Peter Pan u perivoju Kensington

U Hrvatskoj se lik Petra Pana u nekom djelu na hrvatskome jeziku prvi puta pojavljuje u prijevodu *Peter Pan u perivoju Kensington*. Na omotu je naveden samo skraćeni naslov *Peter Pan*. Djelo je objavljeno u nakladi Udruženja za unapređivanje dječje književnosti s prijevodom Ivane Rossi i bez oznake godine i mesta objavljivanja. Pretraživanjem kataloga Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu nije se razjasnilo kada je djelo objavljeno. Naime, prema kartičnom katalogu, djelo je objavljeno 1922.², no u online je katalogu navedeno kako je djelo objavljeno 1939., što zasigurno nije točno jer se naslov pojavljuje na popisu objavljenih knjiga već 1931. (***, 1931: 79). Uvidom u korespondenciju Ivane Brlić-Mažuranić i Milice Bogdanović³ razaznaje se da potonja 15. studenog 1923. radi na korekturi knji-

² <<http://stari.nsk.hr/dak/?page=imageview&yearid=1&alphaid=2&subalphaid=22&pageno=129&language=&subpage=zoom&image=1284>>. Istu godinu, ali pod upitnikom, navodi i katalog KGZ-a (<http://katalog.kgz.hr/pagesResults/bibliografskiZapis.aspx?currentPage=1&searchByld=20&sort=0&fid0=3&fv0=998078_1922&spid0=20&spv0=peter+pan&selectedId=371006908>)

³ Arhiv obitelji Brlić, kutija 79, svežnjić 4.

ge *Pipo i Pipa Jagode Truhelke*, a u ranijem pismu od 7. veljače 1923. spomenuto je da je Udruženje izdalo već dvije knjige. Budući da je 1922. izašla samo pripovijetka *Mala junakinja (Editha's Burglar: a Story for Children)* Frances Burnett, a jedina knjiga bez oznake godine je *Peter Pan u perivoju Kensington*, prepostavljamo da je upravo ona objavljena 1922. godine.

Za razliku od ostalih knjiga izdanih u nakladi Udruženja za unapređivanje dječje književnosti, jedino je *Peter Pan u perivoju Kensington* objavljen s ilustracijama. Riječ je o šesnaest ilustracija Arthura Rackama u boji, crno-bijelom ilustracijom na naslovnoj stranici i kartom na predlistu. Engleska izdanja knjige, ovisno o izdanju, sadrže i do pedeset ilustracija, a u ovome je hrvatskom prijevodu njihov broj reducirana na šesnaest. Položaj ilustracija unutar teksta je često, ako ne i uvijek, pogrešno umetnut, gotovo proizvoljno, što je rezultiralo sustavnim kašnjenjem ilustracija u odnosu na diskurs teksta. Riječ je o nepažnji i neshvaćanju uloge ilustracije u ilustriranoj knjizi, što postaje jasno kada se uoči da ilustracije nisu dio knjižnog bloka. Naime, otisnute su na drugačijem, bijelom glatkom papiru i potom lijepljene izravno na stranicu tako da paginacija stranica teksta teče neprekinuto, ne brojeći list s ilustracijom. Očigledno je da su ilustracije dodane naknadno, a moguće je i da su tiskane na nekom drugom mjestu ili su izravno otkupljene iz inozemstva. Međutim, bez obzira na naknadno dodavanje ilustracija, one su očito planirane od samoga početka jer se na kraju knjige nalazi popis ilustracija, ali bez oznaka brojeva stranica na kojima ih možemo naći (sasvim očekivano budući da stranice s ilustracijama nisu obrojčane). U usporedbi s ilustracijama izvornika uočava se također da su neke ilustracije, da bi ih se prilagodilo formatu stranice knjige, rezane te tako smanjivane na odgovarajuću, svim ilustracijama u hrvatskome

izdanju jednaku veličinu, 10,5 x 15,5 cm. Također treba napomenuti kako u hrvatskome izdanju nema crno-bijelih ilustracija koje su u originalu otisnute u tekstu. Međutim, knjiga je ipak uređena lijepo. Uvezana u tvrdi šivani uvez, tiskana za čitanje ugodnim fontom te tekstom uokvirenim širokim marginama, knjiga odiše luksuzom.

1.1. *Peter Pan u perivoju Kensington i kontekst objavljivanja*

Udruženje za unapređivanje dječje književnosti osnovano je 1922.⁴, u svrhu „unapređivanja književnosti za mladež i otvaranja dječjih knjižnica“ (*** 1923: 3). Među prvim djelatnostima društva navodi se „izdavanje dječjih knjiga, originalnih i prevedenih“ (*** 1923: 3), a slijedi osnivanje dječjih knjižnica, organizacija predavanja i dječjih predstava. Udruženje su osnovale bivše licejke, na dvadesetpetu godišnjicu prve mature ženskog liceja (Petris 1933), a „ženski“ karakter društva nastoji se održati i statutom gdje je navedeno kako upravni odbor, uz predsjednika, potpredsjednika, tajnika i blagajnika treba sačinjavati i 15 odbornika od kojih barem dvije trećine moraju biti bivše učenice ženskog liceja i ženskih realnih gimnazija u Zagrebu (*** 1923)⁵.

Nakladničku aktivnost Udruženja za unapređivanje dječje knjige možemo pratiti do 1938. kada je objavljen posljednji nakladnički projekt, roman izdavan u nastavcima *Krv nije voda (My Lady Marcia)* autorice Elize Fanny Pollard. Roman je objavljen nakon više od deset godina pauze od prethodno izdanoga djela, a izgledom i načinom prodaje⁶ značajno

⁴ Udruženje za unapređivanje dječje književnosti statut je donijelo u travnju 1922., a pravnim je odobrenjem Pokrajinske uprave za Hrvatsku i Slavoniju aktivno od 12. travnja 1923. (*** 1923).

⁵ Licej je imao važnu ulogu u poboljšanju obrazovanja i organizaciji ženskog pokreta u Hrvatskoj, a okupljaо je istaknute intelektualke i učiteljice (Ograjšek Gorenjak 2006).

se razlikuje od ostalih djela izdanih u njihovoj nakladi. Osam je knjiga objavljeno u razdoblju od 1922. do 1927., a, kako je nakladnik svojim imenom sugerirao, cilj im je bio unaprjeđivati dječju književnost. Za razliku od posljednje knjige, ovih osam bilo je preporučeno za nagradne knjige⁷, što pokazuje kako su se izdanja Udruženja na tržištu profilirala kao institucionalno snažan pokazatelj kvalitetnih knjiga za djecu:

Ivana Brlić-Mažuranić:	Knjiga omladini
Barrie:	Petar Pan, uvezano
A. P. Čehov:	Kaštanka
Frances Bournet:	Mala junakinja
Dostoevski:	Iljuša Snjegirjov
Dostoevski:	Kolja Krasotkin
Jagoda Truhelka:	Božja ovčica
Jagoda Truhelka:	Pipo i Pipa (*** 1931: 79) ⁸

⁶ Po uzoru na petparačku književnost posebno popularnu na prijelazu iz dvadesetih u tridesete godine 20. st., kada su se romani prodavalni u nastavcima za dinar-dva, Udruženje za unapređivanje se nešto kasnije, zapravo na zalazu takvih nakladničkih pot-puhata (već 1933. broj romana koji se mogao kupiti na kioscima značajno opada) (Majhut i Lovrić 2013) odlučuje na postupak kojim bi se iskoristilo iskustvo čitanja u nastavcima, ali s dijametralno suprotnim sadržajem. Naime, za razliku od trivijalnih petparačkih romana, Udruženje je mladeži željelo u istoj formi ponuditi književno vrjedniji sadržaj, komunicirajući sa svojim čitateljima (đacima) nagradnim pitanjima (ulomcima iz hrvatske književnosti) i obećanjem bogatih nagrada (do 1000 dinara), ali budući da su izasla samo tri sveska (svaki je koštao dva dinara), pretpostavlja se da roman nije imao zadovoljavajući odjek.

⁷ Riječ je o knjigama koje su se o Božiću, Uskrusu ili za kraj godine poklanjale učenicima za školski uspjeh, a koje su često službenim popisima od Ministarstva odobravane upravo za tu namjenu. Službena odobrenja bila su nametnuta kao sustav kontrole nad raznim ekonomskim pothvatima, ali u razdoblju dvadesetih i tridesetih godina 20. st. službeno odobreni popisi služe kao jامstvo dobre dječje knjige (Lovrić 2012). Međutim, nije sigurno jesu li izdanja Udruženja za unapređivanje dječje književnosti doista bila na popisu službeno odobrenih knjiga, budući da su se popisi sporo obnavljali, ali i zbog čestog pojavitijivanja sintagme „nagradne knjige“ u kontekstu knjiga za poklon (ne nužno institucionalnih).

⁸ Op. a. Naslovi u izvoru nisu navedeni redoslijedom izdavanja knjiga.

Za djela domaće književnosti Udruženje se oslanja na najpoznatije i najcjenjenije hrvatske dječje književnici, Ivanu Brlić-Mažuranić i Jagodu Truhelku, a među stranim se autorima nalaze Barrie, Burnett, Čehov i Dostoevskij. I dok su djela britansko-američke književnice Frances Hodgson Burnett *Mali lord Fauntleroy* i *Sara Crewe* te čehovljeva priča o psu Kaštanki tada već poznati hrvatskoj dječoj publici,⁹ James Matthew Barrie prvi put se predstavlja hrvatskoj publici. Naslovi Fëdora Mihajlovića Dostoevskog *Iljuša Snjegirjov* i *Kolja Krasotkin* zapravo su prijevodi dijelova romana *Braća Karamazovi* koji su vezani uz naslovne dječje junake (Kolja Krasotkin ima 13 godina, a Iljuša Snjegirjov 11). Bez obzira što je i Dostoevskij zapravo dječoj publici nepoznat, onima koji će dječje knjige kupovati zasigurno nije.

Duga pauza između *Kaštanke* (1927.) i *Krv nije voda* (1938.) rezultat je posustajanja u nakladničkim aktivnostima. Naime, Udruženju za unapređivanje dječje književnosti nedostajala je izgrađena knjižarska infrastruktura da bi se uspješno profilirali na tržištu. Ovako, bez knjižare, stalne mreže kupaca i iskustva u takvim poslovima, prodaja knjiga nije išla očekivanim tempom. Kao dokaz tome navodimo pismo Ade Broch upućeno Ivani Brlić-Mažuranić od 26. travnja 1932. u kojem se navodi kako Udruženje odustaje od izdavanja knjiga, a svoje ciljeve namjerava nastaviti ostvarivati osnivanjem dječjih knjižnica. Riječ je o Omladinskoj knjižnici i čitaonici u Trenkovoj 5, Zagreb.

Mnogoštovana gospođo!

Dr Milica Bogdanović javila mi Vašu želju, pa Vam šaljem 2 Knjige omladini, koju je izdalo Udruženje za unapređivanje dječje književnosti. Uvidjevši da slabo prolazimo našim izdanjima (u svemu 8 knjiga) promijenili smo smjer našeg djelovanja i zato prošle jeseni otvorili dječju knjižnicu.

⁹ Kaštanka je jedna od pripovijesti koje su objavljene u *Izabrani ruski pripovijetkama za mladež* Ljudevita Krajačića iz 1912.

cu. Tim radom smo i ove godine uspješno nastavili i nadam se, kad dodete u Zagreb, da ćete nas Vašim posjetom počasti. Dva puta tjednom imamo predavanja i filmska prikazivanja za djecu pučkih i nižih srednjih škola. Tu djeca mogu posuđivati knjiga i tako malo po malo stvořićemo mladu publiku, koja će nam dobre knjige čitati.

U nadi da ćete nam Vi kojom prilikom htjeti djeci pričati, bilježim odličnim štovanjem dr Ada Broch

Barrie je autor koji je u engleskoj dječjoj književnosti već proslavljen, ali na prepoznatljivost imena autora i lika Petra Pana u hrvatskoj kulturi teško je računati prije prijevoda u izdanju Udruženja s obzirom na izuzetno malu zastupljenost anglofone kulture u usporedbi s drugim stranim kulturama (npr. njemačkom) u tadašnjem hrvatskom kulturnom horizontu.¹⁰ Zbog toga ovo izdanje, ali i kao jedino ilustrirano izdanje svakako indicira poseban odnos nakladnika prema tome djelu. Međutim, intelektualcima toga vremena engleska kultura i nije tako strana.¹¹ U vrijeme izdavanja *Petra Pana u perivoju Kensington* (1922.) Ivana Brlić-Mažuranić s bratom Želimirom Mažuranićem i slikarom Vladimirom Kirinom poduzima prve korake za plasiranje *Priča iz davnine* na englesko tržište, a Vladimir Kirin se netom vratio iz Londona gdje je studirao grafiku, a jedno je vrijeme radio i u studiju Arthur-a Rackhama (Rauter Plančić 2006).

¹⁰ Iako su bogate građanske obitelji već u 19. stoljeću u Hrvatskoj omogućavale svojoj djeci učenje stranih jezika, učili su se prije svega njemački i francuski, a manje engleski jezik (Petrovic 2004: 25). Suprotno tome, u 21. stoljeću engleski jezik mlađim ljudima postaje neophodan ne samo za učenje, već prije svega i za privatne svrhe (Narančić Kovač i Cindrić 2007: 83).

¹¹ R. Filipović opisuje čitanje i prevodenje anglofone književnosti još od predilirske i ilirske doba u svrhu književne i kulturne inspiracije i općeg obrazovanja (1972). Nadalje, I. Filipović u *Bosiljku* (1864. – 1868.), prvom hrvatskom časopisu za djecu, mlađež i puk, donosi posredne i neposredne prijevode anglofonih djela (Narančić Kovač i Milković 2009), a u *Nevenu* objavljuje prve prevedene fragmente djela *Uncle Tom's Cabin* na hrvatski jezik (Narančić Kovač i Milković 2010).

Razlozi kojima se Udruženje vodilo pri uvrštavanju *Petra Pana u perivoju Kensington* u nakladnički plan nisu nam poznati jer nije pronađena arhivska ostavština Udruženja, ali ono što svakako možemo pretpostaviti jest da je veliku ulogu odigrala popularnost imena Jamesa Matthewa Barrieja u engleskoj kulturi. Međutim, najpopularnije njegovo djelo bilo je *Peter and Wendy* (danas češće naslovljavano *Peter Pan*), dok je *Peter Pan in Kensington Gardens* bio prepoznatljiv u javnosti po knjizi ukrašenoj s čak 50 ilustracija u boji Arhtura Rackhama (Rose 1993: 27). Je li upravo to lijepo izdanje prevagnulo u odluci i nametnulo se kao reprezentativna knjiga kojom je Udruženje predstavilo svoje djelovanje ostat će samo jedna od pretpostavki, kao i mogućnost da je ideju za objavljivanje knjige dao sam Vladimir Kirin, kako to navodi i Narančić Kovač (2016: 98), budući da je s Rackhamom u Londonu usko surađivao (prema svjedočenju Maje Gluščević, Kirinove kćeri). Pitanje je kako povezati Vladimira Kirina koji se tek vratio iz Londona s većinskim ženskim Udruženjem za unapređivanje dječje književnosti. Posrednik u komunikaciji Udruženja s Vladimirom Kirinom mogla je biti Ivana Brlić-Mažuranić. Kako je već ranije spomenuto, 1922. Kirin započinje raditi na ilustracijama za *Priče iz davnine*, a tada je autorica već upoznata s nakladničkim planom Udruženja, budući da im je prvi plan bio da se započne s djelom hrvatske najpoznatije dječje spisateljice.¹² Ivana Brlić-Mažuranić ponudila im je svoje „crtice i razmišljanja”, tj. buduću *Knjigu omladini*, koje ipak neće uspjeti prediti za objavljivanje u 1922., ali moguće je da će Adi Broch u razgovoru¹³ spomenuti knjigu o kojoj je Kirin pričao nadahnjujući se Rackhamovim radom za izradu ilustracija za *Priče iz davnine*.¹⁴

¹² Arhiv obitelji Brlić, kutija 78, svežnjič 43. Korespondencija s Adom Broch iz svibnja 1922.

¹³ Iz pisama se tek djelomično može rekonstruirati komunikacija jer se u njima referiraju i na održane telefonske razgovore.

Ako razmotrimo ukupnu nakladu Udruženja za unapređivanje dječje književnosti, zamijetit ćemo da se s objavljinjem hrvatske (3 naslova), anglofone (3 naslova) i ruske (3 naslova) književnosti prije svega željelo potaknuti domaću produkciju dječjih knjiga, a s druge strane odmaknuti se od tradicionalnog oslanjanja na njemačku i francusku kulturu (usp. Petrović 2004). Također, odabir naslova očigledno je pod utjecajem tada dominantnih stavova i razmišljanja o dječjoj književnosti koju je započela svojim člankom Jelica Belović-Bernadzikowska. Stavovi koje autorica iznosi u tekstu *Naša omladinska literatura* (1897.) oslanjaju se na teorijski rad Heinricha Wolgasta prema kojemu dječja književnost ne smije biti pedagoški alat, a imperativ bi joj trebao biti umjetnička vrijednost. Međutim, uvezvi kao kriterij umjetnički doseg, a negirajući važnost shvaćanja specifičnosti publike kojoj je djelo namijenjeno (Wolgast to najavljuje u mottu „Ako za mladež pišeš, onda ne smiješ za mladež pisati.“ (Belović-Bernadzikowska 1897: 2)), nestaje osnova za razlikovanje dječje književnosti i književnosti za mladež od književnosti za odrasle koju će iskoristiti kasniji teoretičari da bi zaključili da postoje „dvije vrste književnika: jedni su umjetnici, a drugi nisu“ (Barac 1942: IV–V). Ali konačni cilj autorima nije poniziti dječjeg čitatelja nego cijepiti književnost od boljki tendencioznosti i zahtijevati prioritet umjetničkog rogo boreći pri tome i protiv prerađivanja djela odrasle književnosti za djecu jer se time gubi izvornost umjetničkog izričaja (Belović-Bernadzikowska 1897: 3). U skladu s time, Udruženje izborom djela nastoji pokazati svoj stav o dječjoj književnosti i prvenstvo umjetničkog pred odgojnom i obrazovnom funkcijom dječje književnosti. Zato izabire najistaknutije

¹⁴ Rukopis *Knjige omladini* Ivana Brlić-Mažuranić poslala je Udruženju u veljači 1923., a zanimljivo je da je ta knjiga objavljena 1923., u jednoj varijanti s omotnom ilustracijom Vladimira Kirina, a u drugoj bez ilustracije na omotnome listu.

hrvatske književnice, i to one koje su se profilirale u dječjoj književnosti, cijenjene autore anglofonog područja dječje književnosti te ruske klasike književnosti za odrasle. U potonjem slučaju izabrani su pojedini dijelovi opsežnijega i kompleksnijega djela koji su temom i sadržajem bliski djeci, ali izvorno prevedeni iz originala. Barrie se u tom kontekstu našao kao proslavljeni spisatelj za djecu.

1.2. Recepција i život djela nakon 1922. godine

O recepciji djela *Peter Pan u perivoju Kensington* saznajemo vrlo malo, gotovo uopće. Iz popisa knjiga Čirilometodske knjižare (** 1926) vidljivo je kako se knjige Udruženja za unapređivanje dječje književnosti mogu pronaći na policama knjižare, a cijena im varira – od *Male junakinje* (6 din.) preko *Pipa i Pipe* (40 din.) do *Peter Pana u perivoju Kensington* (60 din.) – što zapravo ovisi o opremi knjige i ilustracijama. S obzirom na druge dječje knjige na popisu, *Peter Pan* je među skupljim knjigama, ali ilustrirane knjige često su i skuplje.¹⁵ Knjiga je očito zbog svoje opreme mogla zadržati relativno visoku cijenu, ali samim time što se nalazi na popisu Čirilometodske knjižare znači da je Udruženje za unapređivanje dječje književnosti, kako bi plasirali nakladu na šire tržište, moralo potražiti knjižare koje će u komisijskoj prodaji nuditi njihove knjige. Ako je suditi prema ranije navedenom citatu o 8 prodanih primjera ka *Knjige omladini* u 9 godina, možemo pretpostaviti da knjige nisu dobro prolazile. Ipak, *Peter Pan* ostao je u sjećanju onih čija su djetinjstva obilježili vrhunci tadašnje dječje književnosti, poput onog Višnje Stahuljak (Stahuljak prema Brešić 2013: 38).

Odbleske motiva Petra Pana pronaći ćemo u priči Šuma Verke Škurle Ilijic¹⁶, objavljenoj 1930. prvo u

¹⁵ Primjerice, veliko ilustrirano izdanje Grimmovih bajki koštalo je 100 din.

svescima Kuglijevog nakladničkog niza *Pripovijesti djeda Nike*, a potom i u monografiji *Djeca kraljeva i druge priče*. Naime, djevojčica mašta o odlasku u daleku šumu koja se vidi s njezina prozora i žali što ju bez obzira što ima krasne crvene papučice s pomponima roditelji ne puste izvan dvorišta. Međutim, noću dolazi krilati dječak Sanče s perom od rajske ptice za šeširom koji otvara prozor sobe te joj dubokim naklonom pokaže da slobodno izade van, što ona i učini nakon što se obuče i obuje crvene papučice. Nakon toga djevojčica doživljava fantastično putovanje po čarobnoj šumi, ali se Sanče (vjerojatno od sanak) više ne pojavljuje u pripovijedanju. Osim u liku Sančea, pripovjedač će se tijekom priče često oslanjati na intertekstualne veze s poznatim pričama poput Crvenkapice ili Snjeguljice, što ukazuje na pripovjedačevu pretpostavku da su ti likovi djeci itekako poznati i prepoznatljivi te da time neće opteretiti pripovijedanje nejasnim konotacijama. Ono što svakako treba primijetiti, a što začuđuje, jest da Sanče više podsjeća na lik Petra Pana predstavljenog u knjizi *Peter and Wendy* nego na onoga u *Peter Pan in Kensington Gardens* koji je tada hrvatskoj publici bio dostupan u prijevodu. Izvor inspiracije ne možemo pronaći u kazališnome mediju budući da nisu poznate predstave s pričom o Petru Panu do 1955., kada Hrvatsko narodno kazalište u Splitu izvodi lutkarsku predstavu (Senker 2004), ali se ne isključuje mogućnost da je hrvatska publika gledala film iz 1924. *Petar Pan* s Betty Bronson u ulozi Petra Pana.

Peter Pan u perivoju Kensington unatoč sjajnoj opremi i ovjeri vrijednosti knjige (izdaje ga nakladnik koji želi djeci dati umjetničku dječju knjigu) ipak nije uspio zaživjeti među dječjom publikom ni inspirirati hrvatske autore dječje književnosti. Razloge to-

¹⁶ Poveznicu Petra Pana i djela Verke Škurle Ilijic pronalazimo i kod Crnković i Težak 2002, ali oni pripovijetku vode pod naslovom *Crvenpapučica*, prema imenu glavne junakinje.

mu možemo potražiti u usporedbi s engleskom rečepcijom istoga naslova. Prema Jacqueline Rose (1993: 27) djelo *Peter Pan in Kensington Gardens* od samih je početaka boravilo na marginama dječje književnosti:

Priča o Petru Panu koja je objavljena u djelu *The Little White Bird* nije nikada bila distribuirana kao knjiga za djece [...]. Knjiga *Peter Pan in Kensington Gardens*, s ilustracijama Arthura Rackhama (Barrie, 1906), uvjek je bila na samome rubu tržišta dječjim knjigama kao svojevrsna umjetnička knjiga – kolecionarski primjerak namijenjen sve manje i manje čitanju, a više čuvanju i zaštiti.¹⁷

Očigledno je da sva izvanknjiževna potpora ovome djelu nije uspjela uvjeriti dječju publiku i nagonoriti ih da ga prigrle. Krasno izdanje s divnim ilustracijama i u Hrvatskoj je završilo na policama jer je tekst za djecu naprosto pretežak. Nedostatak čvrste pripovjedne strukture, brojne digresije i cjelokupni ambivalentan svijet Kensingtonskog perivoja samo su neki od razloga koje bismo mogli izdvojiti. Petar Pan, kako je prikazan u ovome djelu, daleko je od onog vječno bezbrižnog dječaka iz kasnijega romana *Peter and Wendy*. Ovdje je on duboko nesretno biće zatočeno u sedmome danu života, jadni polutan koji nije ni dječak ni ptica. Kensingtonski perivoj privlačan je i neizmjerno zanimljiv prostor, ali nakon zatvaranja vrta on postaje mjesto koje za djecu može biti pogubno. Perivoj skriva dobre i zle vile, ali i grobove one djece koja su se izgubila ili ispala dadiljama iz kolica dok nisu pazile. U njemu živi i osamljeni Petar Pan koji uspostavlja kontakt jedino s djevoj-

čicom Maimie Mannering. U silnoj želji za ljudskim društvom gotovo ju lažima nagovori da zauvijek ostane s njime, ali se ona ipak odlučuje vratiti majci ostavljući Petru Pana zauvijek u limbu Kensingtonskoga perivoja. Sreća i bezbrižnost života u Kensingtonskom perivoju pomiješane su s tragičnom okovanošću jednim prostorom, nemogućnošću izgradnje identiteta, osamljenošću i žaljenjem za majkom. Možemo također primijetiti kako ova priča u maniri *crne pedagogije* (usp. Batinić 2005) progovara o bijegu od kuće i neposluhu zastrašujući djecu kaznama nerazmernima prijestupu. Međutim, za razliku od tih priča, koje vrlo jednostavnom strukturom (upozorenje odrasloga – kršenje zabrane – kazna za učinjeno) daju jasnu poruku, pripovijest o Petru Panu je izrazito slojevita, struktorno razlomljena s mnoštvom likova koji raspršuju dječju pažnju.

Za novo izdanje *Petra Pana u perivoju Kensington* u Hrvatskoj bilo je potrebno punih 85 godina. U tom su dugom razdoblju tržište zadovoljavale različite adaptacije. Osim slikovnica, već spomenutih u uvodu, koje se u Hrvatskoj javljaju od 1959., u drugim republikama tadašnje Jugoslavije pojavljuju se prijevodi adaptacije *Peter Pan in Kensington Gardens* prema May Byron. Prvo takvo izdanje bilo je u Beogradu 1946., a nakon spomenutog uslijedit će još dva izdanja te verzije u novome prijevodu (1960. i 1965.) pod naslovom *Petar Pan u parku Kensington* bez naznake da je riječ o preradi May Byron. Riječ je o izdanjima Mladog pokolenja u Beogradu objavljenima u dvije knjige: jedna na ciriličnome, a druga na latiničnome pismu. Ista se adaptacija objavljuje i u dva izdanja makedonskoga prijevoda na ciriličnome pismu u Skoplju 1954. i 1965.

Autorica May Byron adaptirala je priču za dječju čitateljsku publiku. U tu je svrhu Byron izostavila epizode koje su u originalnom pripovijedanju u službi digresije, a tiču se likova koji ne slijede izravno

17 "The story of Peter Pan which is given in *The Little White Bird* has never, strictly speaking, been distributed as a book for children [...] *Peter Pan in Kensington Gardens*, with illustrations by Arthur Rackham (Barrie, 1906), has always hovered on the edge of the children's book market as something of an art book – a collector's item destined less and less to be read and more and more to be cherished and preserved" (Rose 1993: 27).

narativnu liniju priče o Petru Panu. Primjerice, izbačeno je cijelo prvo poglavlje u kojem se govori o Figma, dječaku Malcolmu Smjelome, Maybel Grey i dr.

Nadalje, izbačeni su svi dijelovi koji bi dječoj publici mogli biti uznenimirujući. Primjerice, Maimie ne pokazuje više svoju demonsku stranu ličnosti koja se aktivira kada padne mrak, ne spominju se zle vile ni noćenje Male Mime (Maimie) u Gradskome vrtu (Kensington Gardens), motiv dječjih grobova ili uloga Petra Pana da zakapa umrlu djecu u Perivoju.

Adaptacija je posebno naglasila didaktičku funkciju djela usporedivši tužnu sudbinu Petra Pana koji se nije vratio na vrijeme kući majci i zauvijek ostao zatočen u Gradskome parku s Malom Mimom koja je čuvši njegovu priču odmah pohitala kući kako je ne bi snašla ista sudbina. Pripovjedač ne propušta niti jednu priliku da dodatno naglasi poučni karakter pa će tako dodatno proširiti i dio kada Petar Pan nagašava kako je to posljedica njegovog neodgovornog ponašanja.

Petar nikad u životu nije pretrpeo takav udarac. Jecao je, vikao, zvao: „Mama! Mama! Ja sam ovde! Ja sam se vratio!” Ali ona nije čula ništa. Udarao je nogom gvozdenu prečagu, lupao pesnicama o prozore, ali se samo ozledio, dok poluga i prozori nisu ni hajali za njega. Tako je morao da se vrati u Park; tu je sada plakao on, a ne njegova majka; kažu da snovi uvek imaju suprotno značenje. Trebalo mu je suviše dugo da se odluči, što pokazuje šta se sve može desiti ako se okleva. Jer, on nikad više ne vide ovu divnu ženu (Beri [Barrie] 1960: 35).

Drugi hrvatski prijevod djela *Peter Pan in Kensington Gardens* objavljen je 2007. godine pod naslovom *Petar Pan u Kensingtonskom perivoju* u Biblioteci Dječje slovo nakladnika Slovo. Ovaj ponovljeni prijevod načinili su Morana Endrighetti i Žarko Milenić bez oslanjanja na prvi hrvatski prijevod, a knjiga je popraćena ilustracijama Nenada Kandića.

1.3. Prevoditeljske strategije u prijevodu *Peter Pan u perivoju Kensington*

Prijevod djela *Peter Pan u perivoju Kensington* na hrvatski jezik načinila je dr. Ivana Rossi (1892.–1963.), tada mlada doktorica znanosti. Rođena je u Ličko-krbavskoj županiji, a otac joj je bio kotarski sudac koji je prije ili za vrijeme njenog školovanja na Mudroslovnem fakultetu preminuo, pa se o njoj u Zagrebu brinuo skrbnik. Doktorirala je 1916. godine na Mudroslovnem fakultetu Kr. Sveučilišta Franje Josipa I. u Zagrebu radnjom *Osnovne misli Henri Bergsona*, te pripada skupini prvih doktorica znanosti u Hrvatskoj (Luetić 2002). Koliko je poznato, nije se bavila prevodenjem, te je djelo u pitanju jedino književno djelo koje je prevela.

Budući da se radi o prvome slučaju prevodenja navedenoga djela na hrvatski jezik, analizirane su strategije prevodenja. Imajući na umu da je „svako prevodenje zapravo prevodenje kultura” (Ivir 1978: 63), prevoditelj se koristi prevoditeljskim strategijama (Ivir 1978: 63–71; 2002–2003: 117–119; Venuti 1998/2001: 240) kako bi uspješno preveo eksplisitne i implicitne elemente kulture (Ivir 1978: 72; 1992: 19–23). Razlikujemo strategije odomaćivanja (engl. *domestication*) i otuđivanja (engl. *foreignization*), pri čemu je odomaćivanje približavanje teksta, autora teksta i kulture u kojoj je tekst napisan čitatelju, a otuđivanje približavanje čitatelja i njegove kulture kulturi autora teksta (Schleiermacher 1813/1992: 41–42, Venuti 1998/2001: 240, Oittinen 2000: 73). U današnje je vrijeme pri prevodenju dječje književnosti češća praksa odomaćivanja koje prerasta u pretjerano pojednostavljivanje (Fernández López 2000: 48), pri čemu se polazi od pretpostavke da djeca-čitatelji nisu upoznati s kulturnim kontekstom izvornika u onoj mjeri u kojoj su s njime upoznati čitatelji koji pripadaju kulturi izvornika, pa će imati poteško-

će u razumijevanju prijevoda ili će im biti manje zanimljiv (Klingberg 2008:14–15, usp. Puurtinen 1994: 60).

Analizom teksta *Peter Pan u perivoju Kensington* utvrđene su obje prevoditeljske strategije, i strategija odomaćivanja i strategija otuđivanja, pri čemu se prevoditeljica češće koristi strategijom otuđivanja, posebice pri prevođenju imena, toponima te drugih kulturnih specifičnosti poput novčane valute.

Pri prevođenju vlastitih imenica prevoditeljica najčešće u potpunosti prenosi engleski način zapisivanja imena, npr. ime *Mabel Grey* (4) u prijevodu ostaje *Mabel Grey* (4), kao i u slučaju imena *Angela Clare* (7), *Peter Pan*, *Maimie Mannerling* (36), *Jenny Wren* (29). U nekim prigodama vlastito ime prevodi kako bi zadržala izvorni smisao teksta i u čitatelja postigla doživljaj ekvivalentan doživljaju čitatelja u izvornoj kulturi, npr. sintagmu *sweep's name was Sooty* (6) prevodi *dimnjačar Čadjo* (6), a dječak *Malcolm the Bold* (5) postaje *Malcolm Smjeli* (5).

Djelo obiluje toponimima i nazivima za različite objekte u samome perivoju Kensington koji su uglavnom doslovno prevedeni (npr. *Broad Walk* (4) – široki put (4), *Serpentine* (4) – *Serpentina* (4), *Baby's Palace* (4) – Dječja palača (4)), no ima i slučajeva u kojima je prevoditeljica pokušala pronaći kulturni ekvivalent koji bi čitatelju bio poznatiji od engleske kulture u polaznom tekstu (npr. *St Govor's Well* (6) – bunar sv. Nikole (6)). Ovdje je izabran onaj prijevod koji zadržava vidljivu pripadnost polaznoj kulturi (usp. Franco Aixelá 1996: 62, Schmidt 2013: 543).

Britanska funta (engl. *pound*) u polaznom se tekstu pojavljuje dvaput, te je u oba slučaja prevedena kao funta, što je signal prevoditeljske strategije otuđivanja, kao i prijevod novčića *sixpence* (24), u hrvatskome prijevodu *šest penija* (25).

U prijevodu se pojavljuju i slučajevi odomaćivanja polazne kulture, no oni su rjeđi od prijevodne

strategije otuđivanja. Npr. *a crab-apple of an old gentleman* (10) prevedeno je *smežuran kao stara jabuka* (10). Točan je prijevod navedenoga engleskog idioma *čangrizav*, no prevoditeljica je idiom prevela u duhu hrvatskoga jezika zamjenivši ga izrazom poznatijim u hrvatskoj kulturi.

U sljedećem je primjeru odomaćivanja kulturna referenca izostavljena jer je previše kulturno specifična i potpuno nepoznata u našoj kulturi: *as Master Francis Pretty would have said* (25). Riječ je o autoru djela *The Famous Voyage of Sir Francis Drake into the South Sea, and therehence about the whole Globe of the Earth, begun in the year of our Lord 1577*, koje, zajedno s autorom, Barrie parodira u jednoj od Petrovih avantura brodom od gnijezda (Hollindale 1991/2008: 229).

U sljedećemu je primjeru odomaćena mjera za duljinu: *She was about forty round the waist* (46). Rossi je prevela *Bila je rif široka oko pasa* (49). Logično je da se u izvorniku radi o mjeri u palčevima (engl. *inch*), što bi pri pretvaranju u centimetre iznosilo 101,6 cm, no Rossi se odlučuje za rif¹⁸, mjeru koja je hrvatskoj kulturi također strana, ali bliža od anglofone kulture jer dijele zajedničku, a u vrijeme prevođenja vrlo blisku prošlost.

Kao što je ranije spomenuto, u prijevodu su uočene i pogreške koje signaliziraju nedovoljno poznавanje engleske kulture i književnosti. Potonji slučaj nastao je kao rezultat neprepoznavanja intertekstualnosti u prevođenju lika nazvanoga Shelley (20 i 21), koji je i u djelu pjesnik¹⁹, a u hrvatskome prijevodu postaje samo *pjesnik* (21 i 22). To je ujedno i generalizacija pojma koja signalizira prevoditeljsku strategiju odomaćivanja, no budući da je Shelley hrvat-

¹⁸ Rif je „aršin, lakov, stara ugarska mjera za duljinu (70 cm)” (Klaić 1983: 1166).

¹⁹ Percy Bysshe Shelley (1792. – 1822.) jedan je od najvažnijih britanskih pjesnika iz razdoblja romantizma.

skim književnim teoretičarima i kritičarima bio itekako poznat početkom 20. stoljeća (Dukat 1903: 35 i 1904: 214²⁰, Filipović 1972: 47 i 51²¹), zaključujemo da prevoditeljica nije dovoljno upoznata s engleskom književnošću.

Mnogobrojne kulturne reference iz polaznoga teksta odnose se na djetinjstvo, muško-ženske odnose, te odnose djece i odraslih. Barrie je nekolicinu izraza u djelu izmislio, kao što je to slučaj s izrazom *to be Mary-Annish* (4), koji je točno preveden kao *biti cendrav* (4). Muško-ženske odnose komentira sa sarkazmom koji je Rossi uspješno prevela:

The Gardens are noted for two kinds of cricket: boy cricket, which is real cricket with a bat, and girl cricket, which is with a racquet and the governess. Girls can't really play cricket, and when you are watching their futile efforts you make funny sounds at them. Nevertheless, there was a very disagreeable incident one day when some forward girls challenged David's team, and a disturbing creature called Angela Clare sent down so many workers that – However, instead of telling you the result of that regrettable match I shall pass on hurriedly to the Round Pond²²... (7)

U perivoju su uredjena dva kriketa; jedan za dječake, koji se igraju s batom, a drugi za djevojčice, koje se igraju s reketom i s guvernantom. Djevojčice ne znaju igrati pravi kriket, zato im psičeš, ako iz prikrajka viriš, dok se one uzalud vježbaju. Ipak je jednoga dana došlo do neugodnog prizora. Neke su drske djevojčice pozvale na natjecanje Davidovu momčad, a izazovno čeljade, Angela Clare, bacila je

²⁰ Dukat u *Čitanci iz englesko-američke i skandinavske književnosti* (1903.) kratko spominje Shelleyja i njegov književni doprinos povezujući ga s Byronom (35), ali natuknicu znatno proširuje u djelu *Slike iz povijesti engleske književnosti* (1904.) gdje donosi i nekoliko prijevoda njegovih pjesama (214–218).

²¹ Hrvatski književni teoretičari na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće objavljiju radeve o važnosti Shelleyja u Engleskoj i romantičmu (Filipović 1972: 47), posebice njegovoga pjesništva (isto: 51).

²² Citirani tekst pripada prvom poglavlju te nije uvršten u noviji hrvatski prijevod iz 2007.

toliko dobrih lopti da -. Kako bilo, namjesto da ti pričam o svršetku toga nevoljnog natjecanja, prijeći će brzo na Okrugli ribnjak... (7).

Zaključujemo da je pri prevođenju kulture uglavnom primijenjena strategija otuđivanja, što upućuje na činjenicu da prevoditeljica nema patronizirajući stav prema dječjem čitatelju kojemu je djelo namijenjeno, ne prepoznaje potrebu prilagođavanja djela dječjem uzrastu, te u skladu sa svojim stilom prevođenja pokušava vjerno prenijeti englesku kulturu. Nadalje, prevoditeljica Ivana Rossi dobro je znala i poznavala engleski jezik i kulturu, te je prevođenju pristupila vrlo savjesno, ne izostavljajući gotovo niti jednu rečenicu. Ipak, njezino uglavnom doslovno prevođenje ima posljedice u gubitku kvalitete književnoga izričaja, a jezik je često nespretna kombinacija hrvatske i srpske sintakse. U prijevodu se pojavevaju i manje pogreške koje signaliziraju nerazumijevanje pojedinih engleskih izraza, no one ne narušavaju razumijevanje djela. Prevoditeljica se uglavnom priklanja prevoditeljskim strategijama otuđivanja te djelo odiše polaznom kulturom i vjerno prenosi cjevitoto djelo *Peter Pan in Kensington Gardens*.

2. Petar Pan u Kensingtonskom perivoju, 2007.

Petar Pan u Kensingtonskom perivoju je tvrdo ukoričena knjiga od četrdeset i osam obrojčanih, žuto-sivo osjenčanih stranica, na kojima je sav tekst otisnut crnim verzalom. Najvjerojatnije se tiskom željelo knjigu približiti dječjemu čitatelju i olakšati mu čitanje, jer i sami naziv bibliotečnoga niza u kojem je djelo objavljeno sugerira njegovu usmjerenost na dječjega čitatelja, ali u tu bi svrhu bilo dobro i potrebno, također, prilagoditi font i prored, koji u ovom slučaju nisu značajno povećani, pa tekst ostaje dosta zgusnut.

Kao što je ranije spomenuto, stranice su osjenčane, posebice na marginama, čime se vjerojatno željeo dočarati izgled staroga papira, što je u suprotnosti s glatkim sjajnim listovima na kojima je tekst otišnut. Stranice koje nemaju ilustracije prošarane su bijelim šarama i spiralama kako bi se vizualno odteretio poprilično zgasnuti tekst. Dok su na donjim marginama otisnuti brojevi stranica u slabo vidljivom obliku nalik zvijezdi, u gornjim marginama se na većini stranica, ali nedosljedno, pojavljuje lik Disneyeve vile Zvončice u boji. Očigledno je da nakladnik želi čitatelju stvoriti ugodaj čitanja stare priče, ali interes mlađe čitateljske publike ipak prizivaju i ilustracijom Disneyeve Zvončice računajući na prethodno iskustvo gledanja filma.

Dvanaest Kandićevih crno-bijelih (u ovome slučaju *sepia* zbog boje papira) ilustracija različitih dimenzija i bez okvira pojavljuje se okruženo tekstom i uglavnom vrlo dobro prate smisao teksta. Ipak, u nekoliko slučajeva ilustracije ne odgovaraju priči, npr. ilustracija Petra Pana koji se, obučen u pidžamu, smiješi i igra s tužnim pužem (6), dok se u tekstu ne spominje puž. Isto tako, u poglavlju *Kućica*, riječ je o jedinoj kućici koju su vile napravile za ljude, i to čarobnoj, koju nitko nije video, osim tko je spavao u njoj, a ilustracija prikazuje seosku kolibu s jednim prozorom, vratima i dimnjakom, koja ni po čemu nije čarobna (22).

Dok prijevod Ivane Rossi iz 1922. vjerno prati izvornik u rasporedu poglavlja i prijevodu teksta, prijevod Morane Endrighetti i Žarka Milenića izostavlja prvo i posljednje poglavlje izvornika. Tako je u koničničici mjesto izvornih šest poglavlja prevedeno samo četiri. Osim toga, promijenjen je i redoslijed tih četiriju poglavlja s obzirom na izvornik, pa je tako poglavlje *Lock-out Time / Vrijeme zatvaranja* premešteno na sami kraj, nakon poglavlja *Kućica*. Posljednje poglavlje izvornika, *Peter's Goat / Peterov*

jarac/koza (u prijevodu Ivane Rossi), koje je u hrvatskoj recepciji uglavnom nepoznato, sadržava poprično morbidno objašnjenje zemljишnih markera u Parku kao dječjih grobova²³ i zaključuje priču s ulogom Petra Pana kao grobara nastradale i izgubljene djece u Kensingtonskom parku, što je vrlo vjerojatno razlog izostavljanja ovoga poglavlja iz izdanja očigledno namijenjenog mlađoj dječjoj publici. Prvo pak poglavlje obiluje kulturno specifičnim elementima i referencama na stvarni perivoj Kensington te na englesku kulturu uopće, a pojavljuju se i likovi poput Mabel Grey, Marmaduke Perryja ili Malcolma the Bolda, koji predstavljaju digresije budući da se kasnije u pripovijedanju više neće pojavljivati pa se pretpostavlja da je i u ovome slučaju riječ o prilagođavanju teksta dječjoj publici s ciljem odterećivanja pripovijedanja od za priču nevažnih epizoda. No, izostavljanjem prvoga poglavlja nije u potpunosti riješen problem svih likova koji predstavljaju digresiju i kulturno specifičnih naziva, jer se na početku drugoga poglavlja, kojim drugi hrvatski prijevod započinje, bez ikakvoga pojašnjenja pojavljuje David (*narratee* u tekstu *The Little White Bird*), a u kasnijemu tekstu se spominju objekti iz perivoja (npr. Dječji dvor, Zmijolika), koji su neophodni za tijek priče.

Izostavljanje poglavlja zbog mnoštva kulturnih referenci rezultat je prilagođavanja teksta dječjemu čitatelju, a može se promatrati i kao prijevodna strategija odomaćivanja, gdje se izostavljanjem polazne kulture iz teksta prijevod prilagođava ciljnoj kulturi. Na taj je način iz prijevoda izostavljeno mnoštvo već spomenutih vlastitih imena i toponima kojima obiluje prvo poglavlje. Imena koja su u tekstu preostala uglavnom su prevedena strategijom otuđivanja. Tako je za prijevod imena *Peter Pan* korišten uvriježeni

²³ Tema smrti se ne pojavljuje često u dječjoj književnosti, a kada se pojavljuje prilagođena je djeci metaforama i eufemizma (Pajnić 2015).

prijevod *Petar Pan, Jenny Wren* (28) postaje *Jenny Kraljić*²⁴ (20), a *Maimie Mannering* (36) ostaje *Maimie Mannering* (40) kao i u prvome prijevodu.

Što se tiče toponima i imena objekata, i u ovome su prijevodu također otuđeni, npr. *It was so delicious that instead of flying straight to his own home he skimmed away over St Paul's to the Crystal Palace and back by the river and Regent's Park...* (37) Rossi je prevela: *Bilo je tako ugodno, pa namjesto da leti ravno kući, brodio je lagano nad crkvom Sv. Pavla i Kristalnom palačom, pa natrag pokraj rijeke i Regentovog perivoja* (1922: 39), a noviji prijevod glasi *Bilo mu je toliko lijepo da je umjesto da odleti ravno do svoje stare kuće odlepršao preko St. Paula do Crystal Palacea, natrag preko rijeke i Regent's Parka...* (43). Iako su u oba slučaja nazivi objekata preneseni u hrvatski jezik, Rossi je to učinila na način da prevede i prilagodi naslove hrvatskome jeziku, dok Endrighettijeva i Milenić preuzimaju izvorni naziv i način zapisivanja na engleskome jeziku koristeći i znakove kojih nema u hrvatskome pismu, pretpostavljajući da dječemu čitatelju neće predstavljati prepreku kod čitanja i razumijevanja teksta.²⁵

U analizi drugih kulturnih specifičnosti zanimljiv je primjer prevođenja izraza *boy in a nightgown* (14). Riječ je o odjevnom predmetu u kojem dječak spa-va. Doslovan prijevod na hrvatski jezik je *spavačica*, ili *noćna košulja*. Dok je naziv *spavačica* i danas aktualan, *noćna košulja* je gotovo arhaičan. Ipak, u vrijeme prijevoda Ivane Rossi dječaci su još uvijek spa-

²⁴ Prijevod je točan i domišljat: dok je prvi dio imena u potpunosti preuzet bez zapisivanja prilagođenoga hrvatskome jeziku, drugi dio imena je preveden u prezime koje odgovara hrvatskome podneblju, a ujedno je i naziv za vrstu ptice pjevice, engl. *wren*.

²⁵ Valja imati na umu da je od 2003. strani jezik obvezan u osnovnim školama od prvoga razreda (Mihaljević Djigunović 2015: 5), a najčešće se uči engleski jezik (Medved Krajnović i Letica 2009). Nadalje, prilagođavanje teksta dječemu čitatelju nije potrebno u tolikoj mjeri ako djeca od rane dobi čitaju prijevode ili im je polazna kultura poznata (Lathey 2016: 37).

vali u dugim košuljicama, te ona koristi prijevod *dječak u noćnoj košuljici* (1922: 14). Suvremeno doba ne prepoznaje noćne košuljice, pa Endrighetti i Milenić koriste modernizirani odjevni predmet za spavanje za dječake: pidžamu (*dječak u pidžami*, 2007: 5) te na taj način izostavljaju kulturnu referencu ne samo na polaznu kulturu nego i na nekadašnju vlastitu kulturu, koja u ovome slučaju očito nije ciljna. Stoga i prva ilustracija u prijevodu iz 2007. prikazuje dječaka u pidžami s leđa. Lik stoji na rubu otvorenoga prozora okrenut prema skupini drveća koje se vidi kroz prozor u daljini. Ispred prozora je maleni tronožac koji sugerira da se lik služio njime kada se popeo na prozor (4). U tekstu je Petar Pan zaista izšao na prozor, stao na njegov rub i ugledao drveće u daljini, te odletio u perivoj.

Sličnu vremensku kulturnu prilagodbu primjećujemo i u prijevodu riječi *cabmen*, koja kod Rossi zadržava svoje izvorno značenje (*kočijaši* (1922: 48)), a u novijem prijevodu postaju suvremeni *taksisti* (2007: 26). U navedenim primjerima ne samo da se odomaćuje polazna kultura izvornika već se djeci uskraćuje i postavljanje književnoga djela u izvorni vremensko-kulturni prostor.

U prvome prijevodu spomenut primjer prijevodne strategije odomaćivanja mjere za duljinu (*She was about forty round the waist*, 46)) također je aktualan i u drugome prijevodu: *Bila je oko četrdeset centimetara široka u struku* (26). U ovome su slučaju prevoditelji samo dodali (ili zamjenili) mjernu jedinicu iz hrvatske kulture. Međutim, na taj je način načinjena pogreška u prevođenju. Naime, u djelu se izriče kako je djevojčica Maimie u zimskome kaputiću bila vrlo široka u struku.²⁶ Zamjenom mjerne jedinice u hrvatsku ne prilagodivši i samu mjeru hrvatski čitatelj iščitava kako je Maimie bila izuzetno uska u struku, a budući da je djevojčica, to zapravo nije ni-

²⁶ Podsjetimo se, 40 inches je 101,6 cm.

šta neobično. Stoga se u prijevodu gubi izvorni izgled lika.

Zaključujemo kako je i u novijem hrvatskom prijevodu djela *Peter Pan in Kensington Gardens* češća strategija otuđivanja od strategije odomaćivanja. Osim toga, prijevod je precizno i točno načinjen. Ipak, izostavljanjem dvaju poglavlja koja obiluju kulturno specifičnim elementima, koristeći razne vremensko-kulturne prilagodbe sadržane i u ilustracijama, djelo samo djelomično prenosi književnu estetiku i kulturu izvornika. Budući da su načinjene prilagodbe za dječjega čitatelja tehničke naravi (npr. font, ilustracija vile Zvončice), zabilježeni slučajevi tehnike odomaćivanja također mogu biti dio te prilagodbe.

Zaključak

Sudeći prema recepciji knjige *Peter Pan u perivoju Kensington* u Hrvatskoj, analizi i usporedbi prijevoda s novim prijevodom iz 2007. te uvidom u širu sliku tržišta bivše jugoslavenske države, zaključuje se da djelo nije u izvornome obliku zaživjelo među dječjom publikom. S jedne strane priču o Petru Panu nastavljat će slikovnice koje će znatno skraćivati i pojednostavljivati pripovijed, a s druge strane prostor će ispunjavati adaptacija May Byron, ponovo usmjerena na prilagodbu djela dječjoj publici.

Tendenciju pojednostavljivanja i prilagođavanja djela dječjoj publici pratit će i novi prijevod djela iz 2007. Unatoč tome što u oba prijevoda, i u onome Ivane Rossi i onome Morane Endrighetti i Žarka Milenića, prevladava prijevodna strategija otuđivanja, novi prijevod izbacit će prvo i posljednje poglavlje, a prevedenima promijeniti slijed.

Prema Lathey, pri prevođenju dječje književnosti „prevoditelj mora prepostaviti da je autor polaznoga teksta imao dobre razloge za uvođenje rječnika ili

koncepata koji mogu izgledati zahtjevno: djeca moraju, konačno, učiti kako čitaju“ (2016: 8). No, budući da izvorno djelo nije bilo namijenjeno djeci, prepoznaje se potreba prilagođavanja prijevoda dječjim čitateljima ne samo izbacivanjem tema od kojih ih odrasli žele zaštитiti već i kulturnom prilagodbom. Stoga je jedini hrvatski cijeloviti prijevod djela *Peter Pan in Kensington Gardens* i dalje onaj dr. Ivane Rossi iz 1922. Iako se ne uklapa u okvire dječje književnosti kao ni njegov izvornik, ova je knjiga predstavljala pomak u shvaćanju dječje knjige naglašavajući važnosti umjetničkoga dosega u tekstu i likovne opreme koja će knjigu popratiti.

LITERATURA

- ***. „Nagradne knjige“. *Nove knjige*, br 1, vol 1, 1931: 79.
- ***. *Popis knjiga Ćirilo-metodske nakladne knjižare i papirnice d. d 1925–1926..* Zagreb, 1926: 65–69.
- ***. *Pravila Udruženja za unapredivanje dječje književnosti.* Zagreb, Zaklada tiskare Narodnih novina, 1923.
- Arhiv obitelji Brlić. Pisma Ade Broch Ivani Brlić-Mažuranić. Kutija 78, svežnjić 43.
- Arhiv obitelji Brlić. Pisma Milice Bogdanović Ivani Brlić-Mažuranić. Kutija 79, svežnjić 4.
- Barac, Antun. Umjetnost Ivane Brlić Mažuranić u: *Priče iz davnine*, Zagreb, Knjižara Radoslava Horvata, [1942].
- Bari [Barrie], Džems Metju. *Peter Pan u Kensingtonskom parku.* Beograd, Mlado pokolenje, 1960.
- Barie [Barrie], James Matthew. *Peter Pan u perivoju Kensington.* Zagreb, Udruženje za unapređivanje dječje književnosti, 1922.
- Barrie, James Matthew. *Peter Pan u Kensingtonskom perivoju.* Zagreb, Naklada Slovo, 2007.

- Barrie, James Matthew. *Peter Pan in Kensington Gardens*. Oxford, Oxford University Press, 1991/2008.
- Batinić, Štefka. Crna pedagogija u hrvatskim dječjim časopisima 19. stoljeća. *Anali za povijest odgoja*, vol. 4, 2005: 37–49.
- Belović-Bernadzikowska, Jelica. *Naša omladinska literatura*. Zagreb, Zemaljska štamparija, 1897.
- Crnković, Milan i Težak, Dubravka. *Povijest hrvatske dječje književnosti do 1955*. Zagreb, Znanje, 2002.
- Crnković, Milan. *Dječja književnost: Priručnik za studente i nastavnike* (7. izd.). Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Dukat, Vladoje. *Čitanka iz englesko-američke i skandinavske književnosti*. Zagreb, Kr. hrv.-slav.-dalm. zemaljske vlade, 1903.
- Dukat, Vladoje. *Slike iz povijesti engleske književnosti*. Zagreb, Matica hrvatska, 1904.
- Fernández López, Marisa. Translation studies in contemporary children's literature: A comparison of intercultural ideological factors. *Children's Literature Association Quarterly*, br. 1, god. 25, 2000: 29–37.
- Filipović, Rudolf. *Englesko-hrvatske književne veze*. Zagreb, Liber i Mladost, 1972.
- Franco Aixelá, Javier. Culture-Specific Items in Translation. U: R. Alvarez i M. Carmen-África Vidal (ur.), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996: 52–78.
- Hollindale, Peter. Explanatory Notes. U: *Peter Pan in Kensington Gardens and Peter and Wendy*. Oxford: Oxford University Press 1991/2008: 227–240.
- Ivir, Vladimir. Implicitirani elementi kulture u izvornom tekstu i prijevodu. U: M. Andrijašević i Y. Vrhovac (ur.), *Strani jezik u dodiru s materinskim jezikom: zbornik radova*. Zagreb, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, 1992: 17–24.
- Ivir, Vladimir. Translation of Culture and Culture of Translation. *SRAZ*, XLVII–XLVIII 2002–2003: 117–126.
- Ivir, Vladimir. *Teorija i tehnika prevodenja*. Sremski Karlovci, Centar „Karlovačka gimnazija”, 1978.
- Klaić, Bratoljub. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb, Nakladni zavod MH, 1983.
- Klingberg, Göte. *Facets of children's literature research: collected and revised writings*. Stockholm, Svenska barnboksintitutet, 2008.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur: Ein internationales Lexikon*. Stuttgart, Weimar, Metzler, 1999.
- Lathey, Gillian. *Translating Children's Literature*. London and New York, Routledge, 2016.
- Lovrić, Sanja. Nagradne knjige kao oblik plasmana dječjih knjiga do sredine 20. st. U: M. Turk i I. Srdoč-Konestra (ur.), *Peti hrvatski slavistički kongres: zbornik radova*. Rijeka, Filozofski fakultet, 2012: 597–605.
- Luetic, Tihana. Prve studentice Mudroslovnog fakulteta kr. Sveučilišta Franje Josipa I. u Zagrebu. *Povijesni prilozi*, br. 22, god. 22, 2002: 167–207.
- Majhut, Berislav i Lovrić, Sanja. „Senzacionalno!!! – Zabavni list”: Nove nakladničke strategije romana u svescima početkom tridesetih godina 20. stoljeća” U: M. Protrka Štimec, D. Zalar, D. Zima, *Veliki vidi – Stoljeće Grigora Viteza*, Zagreb, Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2013: 357–371.
- Medved Krajnović, Marta i Letica, Stela. Učenje stranih jezika u Hrvatskoj: politika, znanost i javnost. U: J. Granić (ur.), *Language Policy and Language Reality*. Zagreb, HDPL, 2009: 598–607.
- Mihaljević Djigunović, Jelena. Context and Structure of the Study. U: J. Mihaljević Djigunović i M. Medved Krajnović (ur.), *Early Learning and Teaching of English*. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2015: 1–9.

- Milković, Ivana. i Narančić Kovač, Smiljana. *Prijevodna književnost u hrvatskim osnovnoškolskim popisima lektire na prijelazu u 21. stoljeće*. Rad izložen na konferenciji 6. hrvatski slavistički kongres, Vukovar i Vinkovci, 10.–13. rujna 2014.
- Narančić Kovač, Smiljana i Cindrić, Ivana. English language needs of Croatian students. *Metodika*, br. 14, vol. 8 (2007), str. 68–83
- Narančić Kovač, Smiljana i Milković, Ivana. Englesko-hrvatske književne i kulturne veze u prvom hrvatskom časopisu za djecu, mladež i puk. *Književna smotra*, br. 4, god. 154, 2009: 111–128.
- Narančić Kovač, Smiljana i Milković, Ivana. Hrvatski prijevodi Čiča Tomine kolibe. U: D. Pavličević-Franić i A. Bežen (ur.), *Društvo i jezik – višejezičnost i višekulturalnost*. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu i ECNSI, 2010: 202–217.
- Narančić Kovač, Smiljana. Tales of a Long Ago as a link between cultures. *The ESSE Mesenger*, br. 1, vol. 25, 2016: 93–107.
- Ograjšek Gorenjak, Ida. Otvaranje ženskog liceja u Zagrebu. *Povijest u nastavi*, br. 8, god. IV, 2006: 147–176.
- Oittinen, Riita. *Translating for children*. New York, London: Garland Publishing, Inc., 2000.
- Pajnić, Sanja. Jezik smrti i smrt jezika: holokaust u književnosti za djecu i mlade. *Libri & Liberi* br. 1, god. 4 (2015), str. 45–60.
- Petris, Hijacint. Društvo za promicanje dječje književnosti, 15 dana, br. 20, vol 3, 1933: 318.
- Petrović, Elvira. Kratka povijest ranog učenja stranih jezika, Osječka iskustva. *Život i škola*, br. 12, god. L, 2004: 24–32.
- Puurtinen, Tiina. Translating children's literature. U: C. Robyns (ur.), *Translation and the (Re)production of Culture*. Leuven: The CERA Chair for Translation, Communication and Cultures, 1994: 273–283.
- Rauter Plančić, Ljetopis. U: *Vladimir Kirin (1894. – 1963.): retrospektiva: Galerija Klovićevi dvori: katalog izložbe*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2006.
- Rose, Jacqueline. 1993. *The Case of Peter Pan: The Impossibility of Children's Fiction*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Schleiermacher, Friedrich. On the different methods of translating. U: R. Schulte i B. J. (ur.), *Theories of Translation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1813/1992: 36–54.
- Schmidt, Goran. Foreignization and domestication in the Croatian translations of Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*. *Jezikoslovlje*, br. 2–3, god. 14, 2013: 537–548.
- Stahuljak, Višnja. Autobiografija. U: V. Brešić (ur.), *Iz prve ruke. Nove autobiografije hrvatskih pisaca*. Knjiga 1. Zagreb: Alfa 2013.
- Venuti, Lawrence. Strategies of translation. U: M. Baker (ur.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 1998/2001: 240–245.

Sanja S. LOVRIĆ KRALJ

Ivana J. MILKOVIĆ

PETER PAN IN THE CONTEXT OF CROATIAN TRANSLATIONS OF CHILDREN'S LITERATURE

Summary

Peter Pan's character is first introduced into Croatian culture, literature and language through the translation *Peter Pan u perivoju Kensington* as early as in the 1920s. The translation was published by *Udruženje za unapredivanje dječje književnosti* [Society for the Promotion of Children's Literature] in order to promote beautiful books for children. It is a well-designed and attractive book with original illustrations by Arthur Rackham. However, Peter Pan's charac-

ter continues to live in Croatian culture not thanks to this title, which was retranslated only in 2007, but mostly owing to a Disney adaptation nearly four decades later, and later in the translation of *Peter and Wendy*. This paper aims at comparing *Peter Pan in Kensington Gardens* with two Croatian translations with special attention to translation strategies and ways of adapting foreign culture to the target-culture audience. The translations will be put in the literary and cultural context of the target culture in order to establish the possible interest in the title in question as well as reasons for the lack of interest in the Croatian reception of Peter Pan.

Key words: Peter Pan, Croatian translations of children's literature, *Peter Pan u perivoju Kensington*, Udruženje za unapređivanje dječje književnosti

UDC 821.511.141–93–31.09 Szabó M.



АНИКО Ч. УТАШИ

*Висока школа стручних студија
за образовање васпитача, Нови Сад
Република Србија*

ЈЕДНО ВАНВРЕМЕНСКО РЕМЕК-ДЕЛО: АВИГЕЈА (Сто година од рођења Магде Сабо)

САЖЕТАК: Рад се бави ликовима омладинског романа *Авиџеја* Магде Сабо. Ово сад већ култно дело први пут је објављено у Мађарској давне 1970. године. Доживело је велики успех, а његова популарност не јењава ни дан-дanas. *Авиџеја* се, најчешће, спомиње као девојачки роман, међутим, радња, смештена у период од јесени 1943. године до пролећа 1944. године, чини га и историјским, односно ратним романом, који обилује и елементима узбудљиве крими приче с пуно тајни и загонетки. Ауторка с једне стране прати духовни и карактерни развој и одрастање главне јунакиње, а с друге стране посматра како се мења идентитет одраслих ликова кроз роман. Она, заједно са списатељицом, постепено разоткрива прави идентитет појединачних јунака, што ће бити и кључ за разумевање овог дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: ликови, идентитет, омладински роман, девојачки роман, историјски роман, ратни роман, Магда Сабо

Магда Сабо (Szabó Magda) је једна од класичних величина мађарске књижевности, списатељица

која је створила трајне литерарне вредности, мере-не чак и међународном мером (Kabdebő 1997: 335). У њеном опусу на истакнутом месту се налази и омладински роман *Abigél (Авиљеја)*. Ово дело први пут је објављено далеке 1970. године у Мађарској, а отад његова популарност не јењава.¹

Радња романа се одиграва за време Другог светског рата, у периоду почев од септембра 1943. године па све до марта месеца 1944. године, кад Немци улазе у Мађарску. На почетку школске године, генерал Витай своју размажену ћерку Георгину, од милоште Гину, без икаквог објашњења, води из Будимпеште у један протестантски интернат, негде у провинцији, са веома строгим правилима. Гина је затечена и збуњена. Јако тешко се уклапа у нову средину; осећа се као да је заточена у ово „утврђење”, одакле не сме да изађе ни на улицу без пратње, а камоли оцу да се пожали кад је овај сваке суботе зове телефоном, јер разговору увек присуствује и директор институције, а и девојчина *префекта*². Ни са другарицама из разреда не проналази заједнички

¹ Подједнако је омиљена и телевизијска серија снимљена пре-ма роману (Мађарска телевизија, 1978) у режији Еве Журж (Zsurzs Éva). Сценарио је написала сама Магда Сабо, а у њој играју великане мађарског глумишта: Лajoш Башти (Básti Lajos), Деже Гараш (Garas Dezso), Ева Руткаи (Ruttkai Éva), Илдико Пирош (Piros Ildikó). Одличан је одабир и младих глумаца; главну јунакињу, Гину, тумачи Ева Серенчи (Szerencsi Éva). А 2008. чак је направљена и оперета према *Авиљеји* (Оперетско позориште, Будимпешта). Иначе, више књига Магде Сабо је екранизовано. На пример, Иштван Сабо (Szabó István) је снимио филм (2012) према роману *Az ajtó (Вратиа)*, са Хелен Мирен (Helen Mirren) у главној улоги. О великој популарности *Авиљеје* сведочи и државно истраживање Мађарске телевизије под називом Велика књига, из 2005. године, кад је према гласовима публике ово дело завршило на трећем месту, на листи од стотину најомиљенијих романа, одмах иза *Дечака Павлове улице* Ференца Молнара.

² При протестантској цркви *дијаконице* су неудате жене, раде као социјалне раднице, васпитачице и слично. Зову их и *сесијара-ма*; заклетву не полажу, могу било када да се удају. А међу њима оне које су задужене за васпитање одређеног разреда у неком интернату зову се *префекте* (нап. А. У.).

језик, сматра их детињастима. Наиме, у овој школи, како то ћачка традиција налаже, на почетку сваке школске године цео разред се, уз пуно весеља, удаје тако што се паралелно читају имена ћака и називи предмета са листе инвентара која виси на зиду ученице. Гина ће за „мужа” добити терариј, додуше празан – и биће само бесна и разочарана због ове доделе; она, иначе, у спољашњем свету има правог удварача, а ову игру сматра веома глупом. У својој љутњи почиње да виче и започиње свађу са осталима. Баш у том тренутку ће наићи разредни старешина, Петер Калмар, и истераће је на ходник. Први школски дан, dakle, неславно почиње за Гину. Она ће, поврх свега, издати цео разред, одаће ову добро чувану, вишедеценијску тајну удавбе директору. Девојке је после овог инцидента изопштавају – не говоре са њом и чине јој доста пакости, што Гина, наравно, веома тешко подноси. Чак покушава и бекство из интерната.

Мотив рата се провлачи кроз цео роман. Већ почетна реченица носи у себи алузiju на ратна дешавања: „Промена која се дододила у њеном животу лишила ју је толиких ствари, као да је њен дом опустошила нека бомба”³ (Szabó 1973: 5). Последице ратног стања утичу и на свакодневни живот јунака: у радњама влада несташница робе и у оптицају су купони; на прозорима се свуда налазе тамни папири за замрачење по пропису противваздушне одбране; од почетка рата на свакој железничкој линији дневно саобраћа само по један пар возова итд. Наравно, рат утиче и на целокупан школски живот ћака: на пример, девојке не знају да ли ће бискуп дозволити да „по овим ратним, бомбашким временима” иду на екскурзију (Szabó 1973: 71). Затим, на часу мађарског језика треба да напишу писмени састав на тему „Писмо на ратиште!” (Szabó 1973: 188), а на часу домобранства пак разредни старешина тако ле-

³ Сви преводи са мађарског језика у раду су моји (А. У.).

по говори о патриотизму да би Гина „најрадије одмах узела оружје у руке” и изашла на фронт да помаже војницима (Szabó 1973: 91) итд.

Магда Сабо о свом делу пише следеће: „*Авиџеја* је – и роман а и телевизијска серија – хтела да прикаже да нема те заједнице коју не може да сустигне рат, међутим, она је само у другом реду приказ верске девојачке школе из Хитлеровог доба. Разлог због којег су написани и роман и сценарио за филм јесте закаснела реакција – како се то на стручном позоришном језику назива (...) Унела сам у *Авиџеју* све оно што је требало да урадим, ја која сам била сведок и савременик, али нисам постала више од посматрача са свешћу кривице (...) Написала сам је за младе који за ове године знају само из школског градива (...). *Авиџеја* је постигла државни успех. Ниједног тренутка нисам поверовала да ја имам удела у њему. Мађарска је једноставно дала свој глас, тиме како ју је примила, против Хитлера, против фашизма, а и за оне који су и урадили нешто, нису само уплашено и с гађењем све посматрали, како је то чинила једна веома млада списатељица, која се није могла још ни звати писцем, и која је ускладишила материјал за градњу: успомене” (Szabó 1980: 376–377).

Јунакиње *Авиџеје*, у почетку, нису ни свесне рата, живе заштићено међу зидинама интерната, не схватају озбиљност целе ситуације – све до тренутка вежбе противваздушне одбране која се организује у школи једне ноћи, са завијањем сирена и експлозијама – диже се у ваздух једна стара, оронула кућа на периферији града; међутим, ови прасци им се чине као застрашујући звуци правих бомби. „Била је игра [ова вежба], али нико је није осећао као игру” (Szabó 1973: 165).

Но, девојке су у међувремену више заузете самим собом, о рату међусобно ни не разговарају (ноћима „само шапућу увек о љубави, о професорима

и о школском градиву”, Szabó 1973: 188). А ако имају неки проблем, ту је Авиџеја (један од централних ликова дела), која увек помаже ономе које у неволи! Она је, заправо, камени кип у врту интерната; у њен крчаг девојке сакривају листиће са порукама, и тако траже помоћ од ње, а помоћ никад не изостаје. Ауторка, међутим, тако вешто преплиће причу – премда константно оставља неке ситне трагове, али њих једноставно не примећујемо! – да читалац све до последње странице романа неће знати ко је загонетни помагач, ко се крије иза ове чудотворне скулптуре!

Цео роман је заправо један монолог, констатује Јudit Коња. „Мајсторица унутрашњег монолога”, Магда Сабо описује мисли и осећања главне јунакиње, Гине. Преко њеног гледишта можемо добити увид у унутрашњи свет тинејџерки, и у узбудљива дешавања која ће прерasti у готово криминалистичку причу (Kónya 2008: 65, 93). И Едита Ердеди истиче да у опусу Магде Сабо можемо уочити безброј варијанти унутрашњег монолога. А занимљиво је да њени унутрашњи монолози увек дају импресију изговорене речи, премда ситуација у роману ово искључује (Erdődy 2002: 30, 31).

Надаље, интересантан списатељски поступак Сабове је и „пресликовање временских равни једне на друге”; ово „измешано време” (Kónya 2008: 12, 94) једна је од одлика њених романа. Тако се на страницама *Авиџеје* комешају садашњост-будућност-прошлост. Као лајтмотив се кроз ово дело провлачи синтагма „касније, много касније”⁴, кад се Гина већ као одрасла из будућности присећа ствари из прошлости, које су пак садашњост у тренутку препричавања до-

⁴ Ову списатељску технику можемо уочити већ и у девојачком роману *Születésnap* (Рођендан, 1962): „Касније, много касније, и сама се изненадила са којом необичном оштрином је остао у њеном сећању овај дан” (Szabó 1973a: 164); или: „Девојчица је касније, много касније покушала да анализира у себи шта је осећала (...).” (исто: 200).

гађаја у роману. (На пример: „Касније, кад ништа више није била тајна (...)", Szabó 1973: 17; „Касније, кад је већ била одрасла, често се сећала (...)", исто: 157; или „Тог новембарског дана, иначе, много тога се десило, таквих ствари, чије је узајамне повезаности схватила тек много касније", исто: 210)

Приказ карактера се код Магде Сабо, дакле, базира на спознаји „да се у свести човека све враћа у времену" (Kónya 2008: 135). Сабова у својим романима, па тако и у оним омладинским, увек даје низ интересантних, добро израђених, многослојних ликова. Према Полу Рикеру, и категорија јунака је наративна категорија и његова улога у причи потиче од истог наративног схватања као и сама радња. Идентитет јунака можемо разумети тако што поступак који је првобитно био примењен на препричавање фабуле преносимо на самог јунака; јунак је, такорећи, и сâм „уткан у радњу" (Ricoeur 1999: 377). Наративни идентитет јунака, о којем говори Рикер, у *Авиџеји* се постепено развија из ткива приче. Како дешавања напредују и постају све узбудљивија и сложенија, тако се мења, односно разоткрива, и прави идентитет ликова романа. Највише ћемо сазнати о карактеру ликова преко њиховог делања и преко улога које играју скривајући свој прави идентитет. Ово доноси тајновитост, напетост, чак и драматичне преокрете у овом делу. Заправо, нико од ликова није онакав каквим се чини на први поглед.

У роману смо сведоци и карактерног и духовног развоја главне јунакиње, Гине. Она је – иначе, мезимица свог оца, удовца генерала Витаја – на почетку⁵ романа једна напрасита, хировита пркосница. Постепено се мења, и постаје озбиљна, одговорна девојка.

⁵ Гина ту има свега четрнаест година. Креће у пети разред гимназије (данашњи први разред средње школе). У филмској верзији је, међутим, старија, похађа седми разред. Младе глумице, које играју девојке у серији, у тренутку снимања су у раним двадесетима, па је вероватно због тога овај податак изменењен.

Без обзира на то што су се отац и ћерка „страствено волели" (Szabó 1973: 8), генерал, из безбедносних разлога, неће да јој каже зашто мора да напусти престоницу и зашто мора да мења досадашњи, уобичајени живот. Гина ће чак помислити да њен отац можда има некога, хоће да се поново ожени и зато је тера од себе.

Праву истину ћемо сазнати и ми тек у тренутку, заједно са главном јунакињом, кад генерал упућује своју ћерку у тајну. После њеног покушаја бекства Витај је приморан да је просветли, а истина ће имати и своју цену: „Од овог тренутка ти се завршава детињство, Гина" – каже јој – „Бићеш одрасла (...) Стављам у твоје руке и мој и твој живот, а и животе других људи" (Szabó 1973: 133).

Гина сазнаје да је Мађарска изгубила рат – што је у супротности са оним што причају њени професори – да генерал покушава да спасе што се спасити још може, да је он вођа војничког отпора, и зато је сакрио ћерку у овај интернат, да у случају неуспеха војничке акције и његовог евентуалног хапшења не би могли да га уцењују преко ње. Она тек тада схвата да је једино овде безбедна, међу зидинама овог „утврђења", да интернат није затвор већ уточиште за њу. Добиће информацију и о томе да ту има и свог заштитника, вођу грађанској отпора града, коме је генерал поверио своју ћерку, још на почетку школске године, да је пази. „Ту особу познајеш већ одавно" – каже јој отац – „само не знаш да је баш она та. Ако открије свој идентитет, зачудићеш се" (Szabó 1973: 135). Списатељица, дакле, подиже вео с једне тајне, а другу, засад, оставља у тами. Овим одлагањем појачава напетост, а напиње и пажњу читаоца. Јер – у роману има још дosta тајни.

У опусу Магде Сабо као пандан јаким, чврстим женским ликовима стоје увек доброћудни, осећајни, осетљиви, нежни, емпатични мушкарци. Јудит Коња

их назива „мушким Мадонама” (Кóпя 2008: 85, 86). Овај тип јунака можемо препознати и у омладинским романима⁶ ауторке. У *Авиђеји* је можда то баш професор Кениг. Девојке га, заједно са Гином, презира због благости; сматрају га мекушцем и болећивим. Не воле га без обзира на то што је веома образован човек и добар предавач, а није ни строг у оцењивању. А овај професор латинског језика не зна ни да одржи дисциплину. Гину највише нервира то што „на Кениговим часовима могле су се десити ствари које се код осталих нису дешавале никада” (Szabó 1973: 93). Док, рецимо, Калмар са највећом душевном мирноћом шаље непослушне девојке и виших разреда у ћошак, дотле, кад год је Кениг покушавао да уради исто то, „казна се увек претварала у кабаре” (исто); кажњеник би се обично кикотао у ћошку, или је чак понео и књигу да тамо чита, или се на крају сâм професор осећао нелагодно због своје строгоће, па се буквально извинио ономе кога је малопре отерао у ћошак.

Кениг има и особину да се увек појави негде изненада и у незгодном тренутку. Разлог више за Гину да га мрзи. Кениг ће је ухватити на железничкој станици, кад покушава да побегне; Кениг ће је спречити кад кришом покушава да телефонира оцу (што је ученицама, наравно, забрањено); и опет ће Кениг бити тај који ће открити да Гина у интернату скрива недозвољене предмете: руж, пудер и парфем.

Насупрот Кенигу (овом неугледном мушкарцу са цвикерима, у лоше скројеном саку и са великим шалом око врата, пошто се увек боји прехода), разредни старешина Калмар, са „сјајном, плавом косом”, „истински плавим очима” и са веома дугачким трепавицама изгледа као „један згодни Свети Ђорђе” (Szabó 1973: 54). Наравно, у овог лепотана

⁶ На пример у девојачком роману *Álarcosbál* (Маскенбал, 1961) главна јунакиња каже о свом оцу следеће: „Тата је анђео. Озбиљно. Мушки анђео” (Szabó 1961: 245).

цео разред је заљубљен. Пошто су у очима девојака храброст и лепота подударни појмови, сматрају га херојем, а не примећују да је он, у ствари, преносилац ставова званичне политике, чије фразе изговара са доста убеђења.⁷

Овај ратно-историјско-омладински девојачки роман има, природно, и своју љубавну нит. Гина је заљубљена у поручника Ференца Кунца. Са овим мушкирцем се пре потајно виђала на чајанкама своје тетке, но, откад је у интернату, изгубила је сваки контакт са њим. Пошто се Гина помири са разредом – после вежбе противваздушне одбране уплашене девојке ће разумети да у оваквим опасним временима нема места свађама и непријатељствима – она ће својим школским другарицама испричати целу „ствар са Фериком”; отад све девојке, наравно, бивају одушевљене поручником. А једна од њих, Ана Банки, решена да споји принудно растављени заљубљени пар, за време зимског распуста, од куће, потајно му пошаље анонимно писмо⁸ у којем ће открыти где се налази Гина, ни не слутивши да овим чином доводи у опасност своју другарицу.

Иначе, Гина је у опасности више пута у роману. Први пут кад жели да побегне из интерната.⁹ Други

⁷ У граду неки отпораш стално качи антиратне поруке на скулптуре са садржајем да је рат изгубљен и са позивом да се младићи не шаљу на ратиште. Досад још нису успели да га ухвате. Калмарово мишљење о њему је да „треба стрељати овакву битангту”. „Наши синови крваре на фронтовима” – каже – „а овај ту деструише јавно мњење, узрјава мајке” (Szabó 1973: 106). Затим, немачка окупација Мађарске почиње 19. марта 1944. године. Он, на пример, овако коментарише овај догађај: „Немачки савезници одсад ће бити стационирани код нас – блистао је Калмар – овако ћемо моћи боље да се бранимо. Велико олакшање. Стигли смо у нову етапу рата!” (Szabó 1973: 273).

⁸ То је њен божићни поклон Гини, која је приморана да и за празнике остане у интернату; генерал није у прилици да дође по њу. Но, Кунц ће се појавити у Аркоду тек на пролеће. Аркод је, иначе, измишљено име. Модел града је заправо Дебрецин.

⁹ Њен први покушај бекства је са ужине Мицике Хорн. Она је некадашња ученица интерната – иначе, често навраћа у своју бившу школу како би јој помогала – сада удовица (мужа је

пут кад Кунц хоће да је одведе.¹⁰ Трећи пут опет бежи, али је сад ово већ право бекство и организује га сама Авигеја. Јер – она је та која увек вади Гину из неприлика. Она испрва не верује у њену легенду („Имају невероватну машту [Гинине школске другарице]. Авигеја која помаже! И баш ту у овом утврђењу, где живе као војници, и где су зидови пуни библијских цитата”, Szabó 1973: 47), све до тренутка кад скулптура „проговори”: Гина ће пронаћи њену упозоравајућу поруку, после првог неуспелог покушаја бекства, испод мадраца на свом кревету. И о поручнику Кунцу ће Гина, а и читаоци, сазнати праву истину из Авигејине поруке. Кунц, значи, није заљубљени младић, а ни вођа грађанског отпора града, како то мисли Гина, већ је издајица, ради за Немце. Има задатак да лажима измами Гину из интерната и да је одведе назад у Будимпешту – генерала Витайа су Немци међу првима ухапсили 19. марта – да би могли преко ћерке да учењују оца да ода своје саборце.

Најузбудљивији део романа је свакако Гинино треће бекство, пуно напетости и са неизвесним исходом. Наиме, немачком окупацијом завршава се и школска година, распушта се интернат, Гина овде више није безбедна. Са прославе директоровог имендана (он се зове Гедеон¹¹) треба да се ишуња у лажном оделу (украшиће свечану одору сестре Жужане, њене префекте), па заobilazним путем – јер људи поручника Кунца вребају около – да доспе до Мицикине куће. А кад стигне, тек испред врата ће да примети да није понела кључ са собом! Но, све се добро изгубила у првом, а сина сад у овом рату), а сваког месеца ће угостити онај разред који је постигао најбољи успех у том периоду. Мицика има чудесно лепу кућу у близини железничке станице. Одавде ће, преко прозора сутерена, да побегне Гина.

¹⁰ Треба да се нађу у поноћ код гвоздене капије при дну врта интерната. Кунц је набавио и кључ, но, при покушају да отвори браву, бива откривен. Тако се и ово бекство завршава неуспехом.

¹¹ Гедеонов дан се слави 28. марта.

завршава, један од отпораша ће је наћи како дрхти у оближњој капији, где се увукла, па ће је увести.

„Ко си ти, Авигеја?” – пита се више пута Гина – „Јеси ли стара или млада? Јеси ли женско или мушки?” (Szabó 1973: 153, 154). Јер главна загонетка у роману јесте идентитет особе која стоји иза ове скулптуре. Мора да је то неко ко се неће лако одати својим понашањем, мора да је добар глумац, размишља наша главна јунакиња: да ли је то можда строги директор Гедеон Торма, или скромна Жужана, или пак суздржани Калмар? А можда је ипак Мицика Хорн? Мада јој је решење ове загонетке све време испред носа, спознаја која допира до њене свести на крају романа „била је толико велика и потресна, као ништа друго у ових језивих и прекрасних седам месеци” (Szabó 1973: 363) које је провела у овој школи.

Петер Естерхази о језику Магде Сабо каже да је „природно тачан”. Под тачним подразумева то да списатељица ситуације, предмете и ствари описује тако да их можемо замислити, а под природним да не примећујемо да она ово уме да ради. Са лакоћом приповеда – наставља Естерхази – али није брљива. Списатељица је „доброг пера”, пише на забаван начин, у добром ритму. „Магда Сабо је у близини језика, велики је корисник мађарског језика” (Esterházy 2003: 262).

Према Агнеш Немеш Нађ очигледна тајна популарности Магде Сабо је у њеном узбудљивом ткању приче; но, израз „ткање приче” не изражава у потпуности онај елеменат списатељске вештине која је неопходна за настанак правог романа, а то је уредничка снага. Дакле, констатује Агнеш Немеш Нађ, њена моћ ипак лежи у њеним конструкцијама. Магда Сабо зна да је структура списатељског дела првокласни носилац значења, изражаяна енергија. Сабова „није стилски писац; она је писац конструктор” (Nemes Nagy 2002: 62).

Наравно, и *Авиђеја* је мајсторски састављено дело. Јер, што се тиче конструкције и уметничке брижљивости, како је то у једном интервјуу ауторка признала, на њих, кад ствара за младе, она сто пута више пази него иначе: „За децу треба много боље и много прецизније писати него иначе” (Illés 1997: 210).

Све у свему, Магда Сабо је „веома велики писац” (Kabdebó 2002: 175), а *Авиђеја* је „ремек-дело” које пружа „узбудљив, прави литерарни доживљај” читаоцима (Bárdos–Galuska 2007: 174) – надамо се ускоро и оним српским.¹²

БЕЛЕШКА О ПИСЦУ

Магда Сабо / Szabó Magda (1917–2007)

Диплому професора латинског и мађарског језика стекла је на Универзитету у Дебрецину (1940). Неколико година је радила као наставница, а потом је била сарадница Министарства вере и просвете све до 1949. године, када је добила отказ. Писала је песме, романе и драмска дела. Све до 1958. године није могла да објављује своја дела. Дефинитивно се определила за писање романа; писала је и за децу и омладину. Најпревођенији мађарски прозни писац. Њене књиге су преведене на 43 језика. Преводи на српски језик: омладински роман *Mondják meg Zsófikának* (1958) – *Реците Жофики* (1975, превео Иван Ивањи); бајка у стиховима *Bárány Boldizsár* (1958) – *Јађње Јова* (1978, 1980, 1982, 1984; превела Јудита Шалго Мирковић); роман *Az oz* (1959) – *Срна* (1964, превела Јадранка Дамјанов); бајковити роман *Sziget-kék* (1959) – *Главо као осијово* (1967; превео Иван Ивањи); роман *Régimódi történet* (1977) – *Старинска ћирича* (1982, превео Еуген Вербер); роман *Az ajtó* (1987) – *Вратиа* (2008, 2010, превела Марта Михић). Важније награде: Баумгартенова награда (1949,

одузета); Награда „Атила Јожеф” (1959, 1972); Кошутова награда (1978); Награда Prima Primissima (2003); Prix Femina étranger (2003, Француска).

ЛИТЕРАТУРА

- Bárdos József – Galuska László Pál. A lányregény = *Jegyzet a Gyermekirodalom kurzushoz*, Kecskemét: KF Tanítóképző Foiskolai Kar, 2007, 170–174.
- Erdödy Edit. Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda muveiben = *Salve scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról* (приредила Aczél Judit), Debrecen: Griffes Grafikai Stúdió, 2002, 21–33.
- Esterházy Péter. Az Ókútról = *A szabadság nehézmámora* (Válogatott esszék, cikkek, 1996 – 2003), Budapest: Magveto Könyvkiadó, 2003, 261–268.
- Illés György. Tanári búcsú = Szabó Magda. *Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával* (приредила Aczél Judit), Debrecen: Csokonai, 1997, 204–214.
- Kabdebó Lóránt. Szabó Magda, az író és irodalomtörténész = *Irodalomtörténet*, 1997/3, 335–343.
- Kabdebó Lóránt. Egy monográfia címszavai = *Salve scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról* (приредила Aczél Judit), Debrecen: Griffes Grafikai Stúdió, 2002, 172–205.
- Kónya Judit. *Szabó Magda – Ez mind én voltam...*, Budapest: Jaffa Kiadó, 2008.
- Szabó Magda. Abigél = Szabó Magda. *Kívül a körön*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980, 363–378.
- Nemes Nagy Ágnes. Szabó Magda köszöntése = *Salve scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról* (приредила Aczél Judit), Debrecen: Griffes Grafikai Stúdió, 2002, 62–63.
- Ricoeur, Paul. Az én és az elbeszélt azonosság = *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* (ода-

¹² *Авиђеја* досад није преведена на српски језик.

брао, приредио и поговор Szegedy-Maszák Mihály), Budapest: Osiris Kiadó, 1999, 373–411.

UDC 821.112.2–93–2.09

ИЗВОРИ

- Szabó Magda. *Álarcosbál* (илустровао Reich Károly), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1961.
 Szabó Magda. *Abigél* (друго издање, илустроваља Lóránt Lilla), Budapest: Móra Könyvkiadó, 1973.
 Szabó Magda. *Születésnap* (друго издање, илустровао Reich Károly), Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1973a.

Anikó Cs. UTASI

A TIMELESS MASTERPIECE: *ABIGAIL* (One hundred years since birth of Magda Szabó)

Summary

This paper deals with the characters of Magda Szabó's youth novel, *Abigél* (*Abigail*), first published in Hungary as far back as 1970. Her most widely read novel achieved great popularity, which does not decrease even today. *Abigél* is often mentioned as a teen girl book. But the plot takes place during the Second World War, and that makes it as well a historical, or a war novel, which abounds in elements of exciting crime story with lots of secrets and riddles. The author, on the one hand, follows the spiritual and character development of the protagonist, a young girl, while on the other hand observes how the identity of adult characters changes through the novel. She, along with the writer, gradually reveals the true identity of certain heroes, which will also be the key to understanding this work.

Key words: characters, identity, youth novel, teen girl book, historical novel, war novel, Magda Szabó



Милутин Б. ЂУРИЧКОВИЋ

Висока школа за васпитаче
стручних студија, Алексинац
Република Србија

ЛИКОВИ И ИДЕНТИТЕТИ У САВРЕМЕНОЈ НЕМАЧКОЈ ДРАМИ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

САЖЕТАК: Рад разматра богату и разноврсну галерију ликова у савременој немачкој драми за децу и младе, њихове идентитетете и карактеристике, психологизацију, етичке ставове, погледе на свет и друге особине. Ликови нису само деца и одрасли, већ и природне појаве, предмети и сл. Анализа се заснива на драмским комадима Рудолфа Херфуртнера (Rudolf Herfurtner), Ингеборг фон Задов (Ingeborg von Zadow), Алберта Вента (Albert Wendt), Јерга Менкеа Пајцмајера (Jörg Menke-Peitzmeyer), Луца Хибнера (Lutz Hübner) и Криста Шагора (Kristo Shagor). Карактери ликова су динамичне категорије, што указује на њихово непрекидно деловање и активизам. Без обзира на то да ли се ради о мушким или женским ликовима, о деци или одраслима, сви они имају своје место и улогу у друштву и породици. Деца су, углавном, представљена као ликови у трагању за својим идентитетом, док су старији узети као ликови породичног круга, али у служби света игре, маште и детинства. Поларизација ликова је донекле типизирана, мада је наглашена тежња за потврдом властитог идентитета код деце и младих. Прожимање виртуелног и реалног света остварено је на различите начине, у зависности од реципијента, функције и односа ликова, као и идејно-тематске основе сваког драмског комада понаособ.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: ликови, идентитет, деца, одрасли, по-родица, детињство

Увод

За разлику од поезије¹ и народних бајки², немачка драма за децу и младе још увек није у довољној мери позната и доступна нашим читаоцима. Осим неколико појединачних комада, који су објављени у листовима и часописима (*Змај*, *Осмијех*, *Виллез*), као и неколико њих који су играли у позориштима за децу,³ о овом жанру готово и да ништа не знамо.

Међутим, захваљујући хрватском тројезичном издању *Њемачка читанка*⁴, у прилици смо да у доброј мери упознајмо савремену немачку драму за децу и младе, њен развојни пут, значајне представнике, основне идејно-тематске преокупације, стил и језик, естетске дomete, као и низ других особености везаних за овај жанр.

Овом приликом предмет нашег истраживања биће богата и разноврсна галерија ликова у савременој немачкој драми за децу и младе, а нарочито њихове етичке и духовне карактеристике, психологи-

¹ Werner Küffner: *Die Wiinschelrute. Anthologie der deutschen Kinderlyrik* / Вернер Кифнер: *Вилине рашље*. Антологија немачке поезије за децу. Превела са немачког Гордана Тимотијевић, ЗДИ, Нови Сад, 2004.

² *Њемачке народне бајке*. Прикупљо Лудвиг Бехштајн, превела Зага Мрчица. Деџа књига, Београд, 1956.

Њемачке народне бајке. Избор и превод Мирко Цветков. Народна књига, Београд, 1968.

³ Бертолт Брехт – поставке за децу на нашим позоришним сценама: *Аријуро Ји*. Редитељ Радослав Зорић, позориште „Тоша Јовановић”, Зрењанин (1996), *Дечак који каже да, дечак који каже не*. Редитељ Анђелка Николић, позориште „Душко Радовић”, Београд (2014). Томас Бернхард и др.

⁴ *Njemačka čitanka*. Sedam kazališnih tekstova njemačkih autora za djecu i mlade. Deutsches Lesebuch. Sieben Theatertexte deutscher Autoren für Kinder und Jugendliche. *German Reader. Seven plays for children and young people by German authors*. Zagreb: Kazališni Epicentar / Theatre Epicentre, Goethe-Institut Kroatien, 2008.

зација и физички изглед, вредносни ставови, питање идентитета, погледи на свет и друге особине. О овим и другим параметрима у савременој немачкој драми за децу и младе може се говорити, пре свега, са неколико аспекта и у односу на њихову социјалну, полну, етничку и другу припадност, која у великој мери одређује узрасне разлике, идеолошки статус и културолошки профил.

Одређење лика и карактера

У свету књижевног дела за децу и младе ликови заузимају значајно поетолошко и конститутивно место, јер у великој мери одражавају морална, хуманистичка, педагошка, филозофска и друга својства не само ствараоца као јединке већ и шире заједнице. Као носилац главних збивања и схватања, књижевни лик у сваком делу представља значајан и незаобилазан сегмент. Ликови се деле на главне и споредне, односно позитивне и негативне. *Карактер* је скуп људских особина којима се одликује нека особа, а подразумева њен изглед, говор, понашање, осећање и доживљавање света око себе. Сходно томе, *карактеризација* је начин на који писац описује лик, начин на који се понаша, говори, размишља и делује. Важан је, такође, и спољашњи опис лика, односно физичка карактеризација, која умногоме доприноси његовом укупном доживљавању и профилисању.

У теорији књижевности користе се термини: ликови, карактери, јунаци, хероји и хероине. Носиоци одређених особина карактеристичних за групацију којој припадају познати су као типови или типични јунаци. „Личност која добије најјачу и најизразитију емоционалну боју зове се јунак. Јунак је лице које читалац прати с највећом напетошћу и пажњом. Јунак изазива сажаљење, наклоност, радост и тугу читаочеву” (Томашевски, 1972: 220).

За потпуније сагледавање и тумачење јунака битно је имати у виду и његов однос према осталим ликовима, а нарочито унутрашњи опис који укључује следеће карактеризације:

- етичку (моралне особине),
- говорну (стил, дијалект, жаргон),
- социјалну (друштвено порекло, средина) и
- психолошку (осећања, расположење, свест).

Немачки драмски текстови за младе разматрају и приказују лик „као покретача значења и радње из много шире и идеолошки далеко обоженије перспективе“ (Хант, 2013: 71), што подразумева да децу не посматрају само као наивна бића ослобођена сваког спољашњег утицаја (егзистенцијалног, друштвеног, политичког) већ као озбиљне и критички одговорне учеснике животног процеса. Пратећи фазе одрастања и дечјег сазревања кроз богату и необичну галерију ликова (реални, фантастични, митски, антропоморфизовани), писци заправо указују на искуства и примере из живота одређених места и времена (прошло и садашње), који нису само поучни и индикативни колико су подложни имплицитним утицајима и фројдовском усредређивању на подсвесне секуларне нагоне („Ne preporuča se mlađima od 16“).

Драмски текстови немачких аутора обраћају се деци и младима различитих узраста, са (не)наглашеним тежњама о близостима са животном збиљом и свесни „svoje obrazovne zadaće“ (Njemačka čitanika 2008: 10). Узимајући у обзир савремени друштвеноисторијски тренутак и нагли развој научно-технолошке цивилизације, немачки драмски писци настоје да промене свест и наивистички начин доживљавања света, те отуда инсистирају на инвентивнијем начину изражавања који омогућава детету као читаоцу/гледаоцу да развије „poseban oblik kritičkog i analitičkog mišljenja, sposobnost koja je djeci i mlađima danas potrebna u odgoju i obrazovanju, a kasnije i u njihovom zvanju i životu“ (исто, 11).

Лутке, митски и атипични ликови

Један од познатијих и присутнијих немачких драмских писаца за децу и младе свакако је Рудолф Херфуртнер (Rudolf Herfurtner), аутор 40 жанровски различитих књига, 13 драма, 4 либрета за оперу, бројних радио-драма и филмских сценарија, игралих и преведених на десетак светских језика. Његов драмски комад *Шумска дјеца*, у преводу Ларе Хелблинг Матковић (Lara Hölbling Matković), приказује необичне ликове који су настали сасвим случајно, као Пинокио. Наиме, Кити Зити (Kitti Zitti) је жена која гура дечји бицикл препун пластичних врећица и распремајући кућне ствари...

Otkriva da je jastuk dobio glavu, vrat i trbuh. Oblikuje lutku od jastuka i drugih materijala iz vrećica. Sada ima sugovornika: Dijete (Исто, 55).

Наравно, дете добија људске особине и тако почиње разговор међу њима, који је врло узбудљив и динамичан, праћен музиком и песмом забављача. Наизглед наивну и безазлену причу, са елементима надирајног и бајковитог, прекида изненадни кероловски прелазак у другу животну сферу, с тим што се овде ради о обрнутом преображају. Уместо из света реалности у свет маште, Херфуртнер прави радикалан драматуршки преокрет и неочекивану промену тзв. хоризонта очекивања, тако што актери пролазе кроз рупу на зиду и уз прекид песме успевају да чују поједине секвенце са радио уређаја:

...i bijegu pred gradanskim ratom, od toga 2000 djece.
...sve više slučajeva zlostavljanja djece.
...djece širom svijeta od gladi (Исто, 59).

Повратком у прећашњу сферу живота, односно у шуму, актанти доживљавају благу етичку и психолошку трансформацију (сумња, страх, напетост), која је у складу са законитостима драмске ефика-

сности и непрестаног деловања (одлазак у пећину на спавање). Укрштањем надреалног и фантастичног на сцену се уводе и митски ликови: „вртно, водено, пећинско и птичје дете”, чија инкарнација има за циљ да укаже на диференцијацију и сложеност ликова, односно „шумске деце”.

Без обзира на временско-просторну апстрактност, писац је благим оквиром драмске бајке приказао несвакидашње и инвентивне ликове (лутке и митска бића), чија је улога и симболика значајна у метатекстуалном значењу и кодираним порукама (радио-емисија). Релације: деца – одрасли, стварност – машта, лутке – митска бића додатно усложњавају и онако слојевит позоришни контекст (драма у драми), без обзира на сажетост радње, донекле клиширани заплет и недовољну карактеризацију ликова.

Други драмски текст за децу Рудолфа Херфуртнера *Тајна лисића*, у надахнутом преводу Маје Оршић Магдић, компонован је из три чина/дела, са кратким призорима, у којима су неименовани ликови:

- ОН (глуми и плесног мајстора),
- ОНА (глуми и змију),
- ОНО (биће које музицира).

Дакле, још једна необична и атипична игра са актерима који имају двоструке улоге, са благом бајковитом нарацијом (први призор) и без откривања правог идентитета. Таквим поступцима аутор жели да постигне већу загонетност, иновативност и стваралачку оригиналност, засновану пре свега на успешном преплитању архаичног (фолклорног) и модерног (урбаног).

Једини физички опис, врло сажет и језгронит, налазимо у почетној дидаскалији првог чина, и он донекле приказује како изгледа „оно”:

ONO, samo, u odrpanoj odjeći, koja je upoznala i bolja vremena, sjetno muzicira; nastoji prizvati i sjećanje jednu staru priču (Исто, 117).

Поред плесног мајстора, као споредног лика, појављује се и змија која додатно усложњава библијске мотиве (врт, јабука, лист). Лик змије је интровертан, затворен у свом посебном свету, односно „пустињи”, те отуда упорно настојање да се све подреди њеним потребама и опсесији:

Ma, pusti to kamenje! Pa to je obično smeće! Evo ti tvoja jabuka! (Исто, 136).

Змија се зналачки бори за потврду свог идентитета, јер је удаљена и отуђена од других, али и од саме себе. Због тога су њене реплике и дидаскалије врло дозиране, односно сугестивне и усмерене на потребу поистовећивања са неким или нечим. Писац не именује своје јунаке, жељећи тиме да прикрије њихове стварне идентитетете, а истовремено реципијентима оставља могућност избора и утврђивања да ли се ради о реалним бићима или само о произведу његове маште.

Родно одређење (он, она, оно) је једина идентитетска препознатљивост главних ликова, мада се у тексту не може поуздано установити њихова фактичка и конкретна персонализација. Овај несвакидашњи драматуршки поступак није толико својствен традиционалној драми за децу и младе, али се аутор осмелио да таквим интенцијама и родним интерпретацијама створи другачију слику света и његову спознају на релацији деца – одрасли и сан – стварност. Други чин осветљава неочекивану перцепцију саговорника (он, змија), која заправо показује да актантси у различитим ситуацијама и сукобима испитују тзв. пољуљани идентитет:

*ON: Tko ste Vi? Nekako ste mi poznati?
ZMIJA: A, da? Neki kažu da izgledam kao zmija. Ha-ha. Ali, ja sam tek bezazlena prolaznica. Vi... ovaj – vi često navraćate (načini kružni pokret rukom) ovamo?* (Исто, 134).

Без јасно изражене свести о себи, о свом егу и идентитету, змија не испољава до краја сопствени статус, већ покушава минималистички и еуфемистички да оствари циљ и идеју, а то је размена јабуке и листа (крај другог чина). Као делатни објекат и споредни лик, она успоставља само индивидуални осећај сопства, али са неоствареним идентитетом и дозом очигледне равнодушности. Слично претходном, и овај комад Рудолфа Херфуртнера има уводну бајковиту нарацију („davno, davno živio je jedan kralj / na istoku i posjedovao prsten / neprocjenjive vrijednosti što mu ga / bijaše darovala draga osoba. Dragi / kamen bio je...”), као и експлицитну поруку:

*Budite srdačni, blagi,
miroljubivi, činite dobro, jednom riječju:
Budite ugodni Bogu i ljudima... (Исто, 145).*

Упркос свим иновацијама и драматуршким специфичностима, као и необичној галерији ликова, Херфуртнер се, ипак, у потпуности не одриче педагошког и васпитног деловања на децу и младе.

Деца и антропоморфизовани ликови

Елементе игре и благог апсурда налазимо у комаду *У посјети код Кат и Фреде* Ингеборг фон Задов (Ingeborg von Zadow) у преводу Ендија Јелчића (Andy Jelčić). Драмски комади ове младе ауторке за децу и одрасле извођени су у немачким и швајцарским позориштима, а награђивани су разним признањима и стипендијама.

Њени ликови су женског пола: Кат, Фреда, Миранда. Иако у дидаскалијама није назначен њихов узраст или нека друга ближа одредница, из садржине текста ипак увиђамо да се ради о девојчицама које су тренутно саме и којима долази другарица у

изненадну посету. Комад поседује врло кратке и ефикасне реплике (без дидаскалија, али са паузама), што доприноси већој динамичности саме радње. Девојице међусобно разговарају на двоседима, износећи повремено своја схватања и доживљавање друштва, са елементима игре, нонсенса и благог апсурда, оличеног понајвише у сталном Мирандином понављању:

*...Kako imas
lijepi nos. Kako prelijepi nosić imaš.
Tako lijepi nosić još nikada nisam vidjela... (Исто, 213).*

Наизглед баналну и једноставну ситуацију три девојице постепено претварају у психолошку напетост и конфликт, а све то захваљујући међусобној конфронтацији и дечјим зајевицама, које илуструју њихову нарав и тренутно расположење. Исто времено, оне нису много активне и динамичне, зато што се у јединственој ситуацији и околностима препуштају унутрашњим тежњама, односно подсвесним нагонима типичним за дечју карактерологију и наивистичко тумачење света. Без обзира на иницијалну различитост у оквиру драмског деловања, ликове девојчица обједињава однос саучесништва и међузависности, који демонстрира инфантилну и емотивну скалу расположења, од љубоморе и сујете па до коначног измирења и етичке катарзе.

Новоуведени и подређени лик (Миранда) тихо и упорно води борбу за своје *ja*, бранећи сопствени идентитет на помало карикатуралан и пародичан начин. Затворени миметички простор (соба са двоседом) донекле сугерише драмску монотонију, али и недовољну артикулацију ликова, који због тога нису разрађени до потпуне индивидуализације. Аутор није осетио потребу да до краја елаборира или бар објасни разлоге таквог амбивалентног понашања и антиципацију дечје стварности (суревњивост, надуреност), већ то оставља читаоцима/гледаоцима

да сами процене и утврде, чиме се, заправо, указује на неопходност самодисциплине и самосавлађивања.

Антропоморфизација ликова је најизраженија у тексту необичног назива *Олујно пасји вјетро плјус* Алберта Вента (Albert Wendt), у не толико успелом и граматички несрећеном преводу Дамира Мађарића (*nezna, ja bi*). После неуспелих културолошких студија, Вент је променио неколико занимања (ложач, бравар, тракториста, носач, менаџер), а сада је слободни уметник и пише позоришне комаде, афоризме, приче, прозу, те радио-драме за децу и младе. Његови драмски комади су извођени у бројним позориштима, а неки су снимани на компакт-дискове и емитовани на радију.

Галерију Вентових ликова чине деца и одрасли: Херман (Ђак), госпођа Никл (учитељица), директор, доктор и два неименована лика (Смешни и Добри). С друге стране, ту су и антропоморфизовани ликови: Олујно пасји вјетро плјус (ветар), Господин пл. Праксало (бицикел), Смрт и Пролећни повјетарац. Давање људских особина стварима и појавама остварено је на оригиналан и маштовит начин, са честим антиципирањем технике унутрашњег монолога. Комад је сачињен од неколико призора, који се одигравају у шупи, на отвореном пољу, у граду, на путу, у учionици и школској зборници.

Лик дечака Хермана је доминантан и јасно профилисан, захваљујући ефектним психолошким и физичким описима. Он је срдачан, искрен, скроман, добронамеран. Његова појава делује фасцинирајуће, а готово у свим околностима (олујно невреме, разговор у учionици) испољава етичку неприкосновеност, самоувереност, чврсте моралне ставове, истинољубивост („Ali, to je živa istina”), па чак и стид („Želim zadržati svoje hlače. To što su / mokre ne smeta mi. Topao sam”). Односи између деце и одраслих (ученика и учитеља) приказани су из две различите перспективе:

- а) као равноправни и хармонични (учитељица жели да пресвуче ученика мокрог од киши),
- б) као смешни и пуни хумора (одељење се смеје због настапале и неочекиване ситуације).

Међу антропоморфизованим ликовима издваја се Смрт, чије су монолошке секвенце врло индикативне, па чак и поучне:

...Ne, moj prijatelju. Sve što sada
doživljavaš pripada tvom životu. To se
mene ne tiče. Ja te neću uzeti. Ali ču te
izvući iz buke. (...) Živi! Živio mi ti! (Isto, 298–290).

У драмском варирању антропоморфизованих ликова Бицикл и Пролећни поветарац заузимају доста простора, нарочито у завршном делу комада, где се посебно наглашава последња реплика: „Svijet... zapravo i nije tako loš”. Том поентом се, пре свега, указује на богатство и сложеност људског живота, на потребу за оптимизmom и ведрином упркос свим недаћама и препекама (кашњење у школу због олујног ветра). Иако начело солидарности овде није у првом плану, оно се, ипак, посредно назире у заједничком смеху и доживљавању читаве драмске ситуације: „Oni su se veselili. Oni su se smijali.”

Монолошка исповест јунакиње

За разлику од других заступљених текстова, *Све-то име Динамо* Јерга Менкеа Пајцмајера (Jorg Menke Peitzemeyer) је кратка монодрама у преводу Ендија Јелчића. Играна је у двадесетак позоришта и преведена на неколико језика. Уводна напомена даје битне информације везане за наслов и остале појединости:

*Komad je napisan za glumicu. Moguća je i muška uloga,
Chrissi bi tako postala Chris. Kao i kod mojega komada*

„Čovjek na čovjeka” nije mi važno da je klub točno određen. Naslov se može prilagoditi imenu kluba (već postoji verzija s Keiserslauternom) i u tom slučaju treba prilagoditi sve što uz to ide (imena igrača itd.) (Исто, 332).

Преводилац је, дакле, скоро све прилагодио спортском амбијенту и фудбалском клубу Динамо из Загреба, па отуда имена њихових играча, песма навијача, а помињу се чак Звезда и Партизан (?!). Преводилац је тиме желeo да узајамним дејством два идиолекта и социолекта покажe употребу језика и жаргона кроз два различита социоисторијска контекста (немачки и хрватски). Та слободна преводилачка игра донекле је допринела израженој референтности и разбијању архетипова – конвенционалних форми, што захтева интерактивни контакт и живу комуникацију са публиком.

Једни лик је Кристина у Динамовом плавом дресу. Она пева, навија, скандира, обраћа се публици, прави кратке психолошке паузе, говори у првом и трећем лицу, поставља реторичка питања, интервјуише саму себе, прави скице на плочи, убеђује себе и замишљене реципијенте. Њена монолошка исповест у целости приказује менталитет, филозофију и унутрашње биће ватреног навијача који велича љубав према вољеном фудбалском клубу, за који каже да је „zamijenio Boga”. По свом саставу, структури и тематици, овај комад није писан за децу већ за омладинце, студенте, навијаче и остale, чији унутрашњи хабитус у доброј мери осветљава искуство и спознају колективна/тима, социјалне односе, функцију и вредности савременог друштва.

Комад третира проблеме, онтологију и спортско поимање света и живота оличено кроз биће младог човека, жељног доказивања и испољавања навијачке страсти. Драмска реконструкција фудбалских утакмица и мимикријско навијање представљено је врло аутентично и упечатљиво, а томе треба додати

да је и сам аутор био професионални фудбалер и „nogometni stručnjak u kazalištu”. Дакле, помогло му је властито животно и спортско искуство, као да се ради о аутентичној или документарној грађи. Овде је монолошка исповест хроничарског и евокативног типа, наизглед једноставна и безазлена, а заправо врло сложена и индикативна у смислу да проблематизује трагање за личним и колективним идентитетом (naviјачи клуба).

Лик Кристине је по много чему захвалан за психоаналитичко тумачење, будући да темељно открива врло сензибилну природу ватрених навијача, њихов темперамент, начин размишљања и доживљавања спорта. Према овим и другим одликама *Светло име Динамо* је парадигматичан комад или комад с тезом, који превазилази семантички хоризонт драме за децу, те самим тим прелази у корпус дела намењених омладини. Коришћењем арга и сленга, честих пејоратива и увредљивих навијачких квалификација (Циган, Танзанија) усложњава се драмска тензија и живописно казивање, које се наизменично прекида кратким песмама и скандирањем. Јунакиња има двојаку улогу, јер се налази у позицији непосредног учесника и позицији објективног посматрача, те отуда честа апострофирања и непосредна обраћања аудиторијуму.

Младалачко трагање за идентитетом

Најобимнији комад у књизи свакако је *Creeps* Луци Хибнера (Lutz Hübner), глумца, редитеља, писца и слободног уметника, аутора бројних драма и либрета за оперу. У поднаслову изричito стоји да је то *драма за младе*, а њен преводилац је Енди Јелчић.

За разлику од претходног текста, овде се исти преводилац придржава оригиналa задржавши у на-

слову енглеску реч која означава страх, језу. Опис позорнице је веома опширан и детаљан, а радња се одиграва у студију за снимање. Концентрација збивања усмерена је на разговор са слушаоцима, на избор за кастинг и ћаскање младих, које је необавезујуће и сасвим слободно. Разговор ликова је бременит жаргонима, сленгом и енглеским речима (*moving, repeat, frend, cool, relax, show, personality, live, party, style, shit*), чиме се, заправо, указује на специфичност и рас прострањеност говора савремене генерације младих не само у Немачкој већ и у целом свету. Од прве до последње реплике писац је остао доследан јединственом језичком миљеу, сленгу и жаргону, показујући и на тај начин познавање и разумевање света младих.

Овај комад и те како потврђује да је сленг „најчешће обилjeже mlađih naraštaja ljudi, a posebice adolescenata (за које је он dio zajedničkoga lingvističkog koda kojim naglašava i potvrđuje pripadnost skupini), dio je lingvističkoga koda којим се испуćује на zajednička znanja i interesе, njegova uporaba постaje oznaka identiteta“ (Dragun, 2016, 48).

Протагонисти драме су тинејџери истих година, младић и две девојке, који су чак и физички описаны:

16 godina. Umjereno moderno odjevena (sportska konfekcija), lagano naginje jeftinom (jakna s krznenim ovratnikom – sintetika), ruksak. Ne govori dijalektom, ali čuje se saska intonacija (Исто, 440).

Дијалози ових вршњака су отворени и лежерни; они кокетирају, шале се, забављају, међусобно ћаскају, па се чак и посвађају (драмски конфликт). У разним ситуацијама (снимање емисије уживо) испољавају различите карактере свог бића, своје мане и квалитете, као и свеколике психолошке карактеристике: сујету, друшљубивост, причљивост, искреност, очекивања и сл. Све у свему, приказана је оп-

шта слика младе генерације у трагању за својим идентитетом и настојању да се осамостале као равноправне јединке у породици и друштву:

Zabranila sam starom da se mijesha.

Trebao bi konačno skužiti da sam odrasla! (Исто, 485).

Тинејџери разматрају личне и колективне преокупације, при чему долазе до изражавања њихове подсвесне реакције на глобални капитализам (економски, политички, културни). С друге стране, појављује се и Глас У Off-у, који је „оптимистичан, пријатељски глас као буђење на радију“: „Od trideset godina na više, tip mlađi poslovni čovjek / medijsko izdanje“ (Исто, 440). Делујући као својеврстан глас разума, Глас У Off-у заправо помаже актантима да конкретније преиспитају импликације својих проблема (недоумице, сукобе, отуђења), па се његово деловање из позадине условно доживљава као етичко и терапијско. Иако Глас У Off-у нема улогу водитеља, терапеута или аналитичара, он као да користи методе примењене психодраме и стога даје разне савете и упутства („samo predlažem, relax, smiri se“). На тај начин код својих саговорника успоставља присан однос међусобног поверења, сигурности и заштићености, а то је младим људима данас и те како потребно.

Тему прве љубави код тинејџера разматра комад *He preporuča se mlađima od 16* Криста Шагора (Kristo Sagor) у преводу Ендија Јелчића. Шагор (1976), најмлађи припадник генерације немачких драматичара, познат је као редитељ и писац, а добитник је бројних награда и признања за драмско стваралаштво посвећено деци и младима. Сам наслов је дољно индикативан, у смислу да се млађима од 16 година не препоручује гледање и читање, јер проблематизује младалачку телесну љубав, па чак и хомосексуалност, односно емотивну наклоност према особама истог пола.

Nera nježno zagrli Sanju i ljubi je, prvo nježno, a zatim strastvenije. Ona skriva iznenadenje. Nera je uzbudena i ponosna na svoju hrabrost (Исто, 641).

Rekle smo ti da smo skupa, okej? To ne znaju ni naši starci. A ti si opet sav stisnut (Исто, 642).

Троје тинејџера (Нера, Петар, Сања) после свим случајног сусрета и упознавања воде разговор у замраченој биоскопској сали, размењују емотивне наклоности, симпатије, пољупце и прве додире. Младалачка сексуалност актуелизована је озбиљно и отворено („Nisi još nikad imao curu, jel tako?”), будући да већ одавно није табу тема у савременом друштву, па троје вршњака покушавају да остваре подсвесне емотивне и телесне нагоне, при чему де-чак испољава знакове стида („Petar je sav posramljen”), а девојчице, с друге стране, испољавају потпуну навалентност („Kod Nere opet nešto preskoči, upušta se u agresiju”), безобзирност и представљање лажним идентитетима („Promjenili smo imena, sigurno nas traže”).

Без икаквих предрасуда, не скривајући се и покушавајући да утврде (би)сексуални идентитет, две малолетне девојке упорно трагају за својом полном оријентацијом и спознајом еротске љубави, при чemu се не либе вулгарних и скаредних израза („sigurno nema ni dlaka među nogama”). Модел понашања Нере и Сање у појединим детаљима свакако није типизиран и поучан, јер није заснован на традиционалним основама доброг понашања и образовања.

Овај комад у добро мери одражава дух једног времена, урбаног и (суп)културног, у коме млади покушавају да се изборе за генерацијски, сексуални, социјални и морални идентитет, као и за пуноправан статус у породици и друштву. Доминација бинарног биолошког принципа: мушки – женско, односно дечак – девојчице, приказује истовремено и разноврсне трансформације личности (симпатиса-

ње, заљубљеност, разочарање, увреда), које представљају неизбежно искуство у процесу одрастања и полног сазревања. Будући да „не постоје драмски текстови за децу који у себи не садрже идеолошке поруке, односно немају идеолошке слојеве” (Млађеновић: 2016: 74), самим тим може се говорити не толико о одређеном критичком односу колико о етичкој и друштвеној ангажованости, која сведочи о истини и реалним чињеницама из свакодневног живота деце и младих.

Закључак

Њемачка читтанка је једна од оних књига чија садржина, тематика и стил, „посматрана било као скупина текстова или као предмет изучавања, руши баријере између дисциплина и између типова читалаца” (Хант, 2013: 8). Дакле, са подједнаким интересовањем и пажњом могу је читати деца и млади различитих узраста – од основношколског до тинејџерског. Избор окупља разноврсне и квалитетне драмске комаде, који поседују снажан сценски потенцијал и врло су играве. Поред необичне и богате галерије ликова, додатну драматуршку сложеност употребљују музичко-плесни призори, реплике у стиху, сонгови, а посебно пиранделовска техника „игра улога” (*Олујно пасји вјејро Јљус*).

Дечји ликови овде нису никада наивни и једноставни, будући да врло комплексно интерпретирају властити начин размишљања, па чак и одређене друштвене ставове комплементарне са историјским чињеницама и стањем у њиховом окружењу (*Свешто име Динамо*). Захваљујући таквим драмским поступцима у прилици смо да уочимо индивидуално и колективно поистовећивање са ликом и ситуацијом, посматрачу дистанцу, као и тзв. неутралну евалуацију, која никако не значи равнодушност и пасиви-

зам. Такве дечје односно младалачке представе типичне су за вршњачке појаве и заједничко солидарисање адолосцената, које на одређеним примерима илуструју пројекције развојне психологије и (не)свесно измештање идентитета како би „забрањене жеље постале друштвено прихватљиве форме” (Хант, 2013: 158).

Према својим јунацима савремени немачки драматичари за децу и младе не постављају се као непосредни учитељи, васпитачи или критичари већ као објективни и непристрасни хроничари, судеоници или сведоци, који својим реалистичким захватима описују живот, децу и људе онакве какви они заиста јесу у свакодневној стварности. У тој карактеризацији и интерпретацији ликова једно је сасвим извесно: они су увек на страни деце и младих, на овај или онај начин.

ЛИТЕРАТУРА

- Antologija savremene nemačke drame*. Knj. 1, 1945–1968 / priredile [i prevele] Bojana Denić, Drinka Gojković, Jelena Kostić-Tomović; predgovor Ivan Medenica. Beograd: Zepter Book World, 2015.
- Dragun, A. Dragica, Sleng u hrvatskoj dnevničkoj prozi za mlade. *Detinjstvo* 4 (2016): 39–49.
- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit, 1978.
- Kostić, Predrag. *Nemačka drama i pozorište na kraju XX veka*. Novi Sad: Prometej, 2002.
- Кривокапић, Мирко. *Немачка књижевност*. Чланци и расправе. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.
- Млађеновић, В. Миливоје. Идеологија у драми за децу. *Детињство* 2 (2016): 73–81.
- Njemačka čitanka*. Sedam kazališnih tekstova njemačkih autora za djecu i mlade. *Deutsches Lesebuch*.

Sieben Theatertexte deutscher Autoren für Kinder und Jugendliche. *German Reader. Seven plays for children and young people by German authors*. Zagreb: Kazališni Epicentar / Theatre Epicentre, Goethe – Institut Kroatien, 2008.

Поповић, Тања. *Речник књижевних термина*. Београд: Логос арт, 2010.

Savremena nemačka drama. *Scena* 1/2, januar – jun 2009. 9–229.

Сонди, Петер. *Студије о драми*. Нови Сад: Орфеус, 2008.

Томашевски, В. Б. *Теорија књижевности*, СКЗ, Београд, 1972.

Тумачење књижевности за децу. Уредио Питер Хант. Приредила и пропратне текстове написала Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2013.

Šlafer, Hajnc. *Kratka istorija nemačke književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2015.

Milutin B. ĐURIČKOVIĆ

CHARACTERS AND IDENTITY IN CONTEMPORARY GERMAN DRAMA FOR CHILDREN

Summary

The paper discusses a diverse gallery of characters in contemporary German drama for children, their characteristics, psychology, ethical attitudes, worldviews and other traits. Characters are not just children and adults, but also natural phenomena, objects, etc. The analysis is based on plays by Rudolf Herfurtner, Ingeborg von Zadow, Albert Wendt, Jörg Menke-Peitzmeyer, Lutz Hübner and Kristo Shagor. Characters and their personalities are dynamic categories, indicating their continuous action and activism. Regardless of whether they are male or female, children or adults, they all have their place and role in society and family. Children are generally portrayed as searching for iden-

tiny, while the older ones are taken as family circle figures. Polarization of characters is somewhat typified, although there is a tendency to emphasize the identity of children. The permeation of the virtual and physical worlds takes place in various ways, depending on the function and the relationship of characters, as well as the conceptual and thematic basis of each play separately.

Key words: characters, identity, children, adults, family, childhood

UDC 821.111–31.09 Dickens Ch.



Игор Д. ПЕТРОВИЋ

*Висока школа за васпитаче
стручних студија, Алексинац
Република Србија*

СОЦИОЕКОНОМСКЕ ОКОЛНОСТИ КАО КЉУЧНИ ФАКТОР ФОРМИРАЊА ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ **ВЕЛИКА ОЧЕКИВАЊА**

САЖЕТАК: За разлику од романа *Дејвид Којерфилд*, који се често сматра Дикенсовом аутобиографијом, чини се да је у свом каснијем делу *Велика очекивања*, које већина аутора такође сматра аутобиографским, Дикенс далеко свеснији начина на који економски односи и социјални статус стечен рођењем утичу на изградњу личности и формирање идентитета. У поређењу са првим аутобиографским романом, у коме су женски ликови приказани као нежни и пуни љубави, и као својеврсно уточиште од немилосрдног „мушкиог“ света пословних односа, у другом, објављеном деценију касније, примећује се да је Дикенс неупоредиво пессимистичнији. На основу начина на које је формирао ликове Пипа и Естеле, и на основу упадљивог недостатка мајчинске фигуре у њиховим животима, или макар замене за мајчинску љубав, закључује се да је Дикенс пред крај каријере поклекнуо пред немилосрдим капитализмом који је окарактерисао викторијанску Енглеску и готово изгубио наду да појединац у таквом окружењу може

да пронађе уточиште и спас. Занимљиво је да неки аутори сматрају да је додатни разлог за Дикенсово стављање формативне улоге окружења у први план представљала и тада нова и револуционарна Дарвинова теорија о пореклу врста и опстанку најспособнијих.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Велика очекивања*, Чарлс Дикенс, Пип, Естела, социоекономске околности, формирање идентитета

Чарлс Дикенс се сматра за једног од највећих, ако не и за највећег критичара друштвених и економских околности викторијанске Енглеске. Потреба за критиковањем неправде и свест о тешким друштвеним проблемима тог времена последица су Дикенсовог трауматичног детињства. Док је писац био дечак, његов отац је ухапшен и затворен због дуга, да би убрзо затим била затворена и његова мајка са млађом браћом и сестрама, како су налагали тадашњи закони о поступању са дужницима и сиротињом. Због оваквих околности Дикенс је као дванаестогодишњак био приморан да ради у фабрици црнила за обућу, а ужасне слике експлоатације деце у викторијанско доба трајно су му се урезале у памћење. Због сликовитих описа друштвених околности у тадашњој Енглеској, Дикенсови романи осим уметничке имају и документарну вредност јер је у њима приказано све оно што је било скривено испод привида гламура, раскоши и напретка. С обзиром на рано стечену свест о друштвеној неправди, легализованој злогласним викторијанским законима о дужницима и о сиротињи (*Insolvent Debtors Act 1813; Poor Law Amendment Act 1834*), утицај окружења и економског статуса на формирање идентитета јесте елемент који прожима све Дикенсове романе и са те тачке гледишта може се рећи да сваки од њих садржи понеки аутобиографски елемент из пишчевог живота.

Ипак, роман који се најчешће наводи као аутобиографски приказ Дикенсовог детињства и младости јесте *Дејвид Коперфилд*. Дејвидова примора-

ност да се запосли док је још у раном дечаштву представља Дикенсово присећање на сопствено детињство, а чак и Дејвидов каснији животни пут евидентира онај Дикенсов. Међутим, упркос несрћним социјалним околностима у којима је Дејвид Коперфилд приморан да одраста и гради свој идентитет, међу људима који су изгубили људскост, у његовом животу постоје и особе које представљају топло уточиште од опасног и хладног спољашњег света: његова мајка, иако детињаста и недовољно зрела, слушкиња Клара Пеготи, тетка Бетси Тротвуд, и коначно Агнес Викфилд, са којом Дејвид проналази свој мир и заснива породицу. У свету који Дикенс описује у овом роману јасно су развојена два домена: с једне стране домен социоекономских прилика викторијанског капитализма који карактерише злогогласно експлоатисање деце, а с друге породични домен, у коме је могуће пронаћи мир, уточиште и тоplину, и ту су у први план стављени женски ликови, који уједно и пресудно утичу на формирање Дејвидовог карактера и идентитета.

Међутим, за разлику од *Дејвида Коперфилда*, чини се да Дикенс у свом каснијем аутобиографском роману испољава ако не супротне, онда драстично другачије ставове у погледу утицаја друштвених прилика на формирање и развој идентитета. У *Великим очекивањима* формирање личности се искључиво одвија под утицајем социоекономских околности, а она развојеност између породичног и економског домена више не постоји. Другим речима, како наводи Селцер (Seltzer), у овом роману сфера производње (породична) и сфера физичке репродукције (породична) нису развојене, већ се прожимају и допуњују, јер прва производи материјална средства, док друга производи потрошаче тих средстава (Seltzer: 136). Повезаност производње и репродукције доводи до тога да појединац који је одрастао у таквим околностима постаје ствар која

има своју тржишну вредност, и чији је основни смисао да троши и да буде потрошена.

Још једна драстична разлика која је јасно уочљива када се *Велика очекивања* упореде са претходним Дикенсовим романима лежи у чињеници да јунакиње (мајке, тетке, слушкиње, дадиље...) више не представљају уточиште за јунаке који су упали у вртлог агресивне и немилосрдне тржишне економије, већ су и мушки и женски ликови конструисани према истом продуктивно-репродуктивном моделу. Чини се као да је у овом роману Дикенс схватио да су шансе да се појединач отргне из чељусти капиталистичке тржишне економије и врати се под топло окриље породице, где би био заштићен од утицаја спољашњег света, практично равне нули. Доказ који поткрепљује ову тврђњу јесте да ни у Пиповом ни у Естелином животу не постоје мајчинске фигуре, или макар њихови сурогати, већ обое имају неку врсту ментора, финансијера и пословних менаџера. Такође, за разлику од *Дејвида Коперфилда*, у коме љубав и нежна женска душа делују као корективни и умирујући фактор, у *Великим очекивањима* затичемо потпуно супротну ситуацију. Јубав према Естели, тачније – спознаја да његова „тржишна вредност” не одговара Естелиним очекивањима, нағони Пипа да се посвети трагању за материјалним. Џакле, уместо да га заљубљеност оплемени, она на Пипа делује на сасвим супротан начин: не као корективни, већ као коруптивни фактор. Уосталом, претпоставку да је управо Естела у њега усадила зрно похлеле за материјалним потврђује и сам Пип: „Естела, до последњег часа мог живота остаћеш део мог бића, део оно мало доброга у мени, део зла” (Дикенс: 362).

Како наводи Хаустон (Houston), прожимање економске и породичне сфере, тј. сфера производње и репродукције у викторијанској Енглеској огледа се и у речнику који је у то време коришћен

(Houston: 17). Наиме, приликом дискутовања о секуларним односима и репродукцији уобичајено су коришћени управо економски термини. На пример, термин који је коришћен као синоним за мушки оргазам био је *поћрошиши* (енг. to spend). Момци и девојке викторијанског доба су се *штедели* за брак (енг. to save), с тим што је за момке то важило и у буквалном и у пренесеном смислу: очекивано је не само да се удржавају од секуларних односа пре брака већ да имају и доволну количину уштеђевине и материјалних средстава како би могли да се ожење. Осим тога, већ у уводном поглављу *Великих очекивања* Дикенс суочава читаоца са питањем ко је *створио* (енг. to make) Пипа, а не како је рођен. Када је реч о Пиповом „стварању”, за разлику од Коперфилда, чији је идентитет везан искључиво за мајку и слушкињу, јер оца не памти, Пипов случај је далеко комплекснији. О његовој породици се не зна готово ништа, тако да без мајчинске и очинске фигуре он постаје жртва социоекономских односа које симболично представља Магвич, који се управо и појављује на самом почетку романа, у тренуцима када Пип на гробљу размишља о својој породици које се и не сећа. Услед таквих околности, за Пипа не може да се каже да је рођен и одгојен, већ управо да је *створен* од стране друштва и друштвених околности викторијанске Енглеске, и тај недостатак породичне заштите, нарочито мајчинске, чини га посебно рањивим у фигулативно канибалистичком викторијанском друштву.

Управо је тај социоекономски канибализам разлог због којег се Дикенс на неколико места у роману враћа на тему пројђирања деце (Дикенс: 10, 30, 31), евоцирајући чувени текст Џонатана Свифта *Скромни предлог* (A Modest Proposal, 1729), написан сто тридесет година раније. Глад, преждеравање и пројђирање пројимају Пипов живот на више начина. С једне стране, Пип је готово непрестано гла-

дан и опседнут храном, а с друге му прети опасност да он постане нечија храна, и то је уочљиво већ на самом почетку романа када му одбегли Магвич прети да ће га убити и појести ако му не донесе храну и турпију (Дикенс: 10). И то није једино место у роману где је уочљив Пипов страх да би могао да буде поједен. У сцени Божићне гозбе господин Памблчук упоређује малог Пипа са свињом и описује процес клања (Дикенс: 30–31), и то са намером да истакне како је Пип само терет својој сестри и да би од њега било много више користи за оне који га чувају да је прасе. На сличан начин је описан и однос госпође Хавишам према Естели, па Дикенс наводи да је госпођа Хавишам „седела и грицкала своје уздрхтале прсте док је гледала у њу, као да је *гутала* то лепо створење што је одгајила” (Дикенс: 302). Како би истакао да се госпођа Хавишам „храни” Естелином младошћу и лепотом, Дикенс је стару наследници славних индустријалаца описао као жену која готово ништа друго и не једе, нити јој прија светлост. Дакле, оно што би требало да буду природни извори енергије и виталности замењено је „*гутањем*” младости и лепоте, тако да у том контексту госпођа Хавишам може да се тумачи и као отелотоврење викторијанске Енглеске: бледе, јалове и спарушене старе госпође која преживљава тако што се, фигуративно, храни децом.

Идеја на којој је заснована викторијанска Енглеска јесте да до акумулације капитала долази на основу ускраћивања основних животних потреба одређеном делу становништва. Или, другим речима, да би могло да дође до настанка класе којој припада госпођа Хавишам, неопходно је да постоје људи попут Магвича, чији је смисао живота обезбеђивање хране, тј. то да не умру од глади.¹ Много година

¹ И не само викторијанска Енглеска. Најновији извештај Оксфама (Oxfam) из јануара 2018. доноси податак да 1% светског становништва поседује 82% светског богатства, док 50% живи

након првог сусрета, Магвич објашњава Пипу да се окренуо криминалу управо због глади и недостатка хране, и да му је животни позив да једе и пије, кад има шта.

„Кад сам био дроњав мали шврћа кога је требало сажаљевати... назвали су ме окорелим. ’Овај дечак је страшно окорео’, говорили су посетиоцима затвора, издвајајући ме. ’Може се рећи да овај дечак живи по затворима.’ Затим су ме гледали, а ја гледао њих, и мерили су ми главу понеки од њих – било би боље да су ми мерили стомак...’” (Дикенс: 344)

Међутим, у друштву које се не обазира на оне који гладују, чак и када се ради о деци, посезање за туђом храном сматра се тешким кривичним делом, а деца која краду храну да не би умрла од глади сматрају се окорелим криминалцима (Магвича су као дечака називали управо окорелим).

Ако се за неки лик може рећи да према Пипу показује искрену љубав налик мајчинској, и да има благотворан утицај на изградњу његовог идентитета, онда је то свакако његов зет Џо. Џо је једини који искрено брине о Пипу и који има потенцијал да дечаку који тек формира свој поглед на свет укаже да, ипак, и у ужасним оклностима, постоји и други пут – пут на коме је могуће очувати људскост и љубав, не само према ближњима већ према свим људима. Када је Пип био болестан, Џо га је него вао и бринуо о њему као да је „мало беспомоћно створење”. Као дечак који не памти своју мајку и који не зна како изгледа топла мајчинска љубав, Пип можда и подсвесно почиње да посматра Џоа као мајчинску фигуру, што може да се закључи и на основу његових речи којима говори о Џоу: „Џо ми с материјском благошћу стави руку на раме.

у сиромаштву. *Oxfam Briefing Paper January 2018* https://www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/file_attachments/bp-reward-work-not-wealth-220118-en.pdf (приступљено 24. јануара 2018.)

Отада сам често мислио о њему, о његовој мешавини снаге и нежности..." (Дикенс: 144). Џоова доброта и људскост нису резервисане само за Пипа. Управо је Џо већ на први поглед препознао да Магвич није окорели криминалац, како га је друштво окарактерисало, већ човек као и сваки други, који не заслужује да умре од глади: „Не знам шта сте скривили, али ми не бисмо волели да сте умрли од глади... сироти, јадни друже мој. Је ли тако, Пипе?” (Дикенс: 44).

Дикенс, dakле, ипак уочава макар и једва видљив зрак наде за очување људскости у злом окружењу, и пружа објашњење за то како је Џо успео да сачува исконску људску доброту, упркос томе што живи у истом друштву које „прожђире” децу, а од гладних људи ствара криминалце. Џо је описан као човек који категорички одбија да се прилагоди било ком аспекту социјалног окружења који није својствен његовој природи, и свесно се изолује од друштва колико год је то могуће. То најбоље илуструје његов однос према одећи, јер није у стању да се осећа природно у било чему осим у ковачком оделу. Такође, не може да се осећа пријатно нигде осим у ковачници, кухињи или мочвари. Дошавши у Лондон да посети Пипа, за шта се посебно обукао, Џо му на одласку каже: „Не зато што сам охол, већ зато што желим да будем како треба, више ме никад нећеш видети у овом оделу. Нисам како треба у овом оделу. Кад сам ван ковачнице, кухиње или мочваре, нисам како треба” (Дикенс: 226). Судећи према томе како је конципирао Џоов лик, чини се да за Дикенса људска природа није *tabula rasa*, већ да је остао веран ставу да се сваки човек *rađa dobar*, са усађеном љубављу за друге. Од окружења у коме живи зависи да ли ће то што је урођено остати неукаљано, или ће се људска природа искварити и изопачити. Оно што је успело да сачува Џоа је управо његова потреба да остане изолован од оног

истог друштва коме је Пип у једном тренутку почeo да тежи. На крају, Пипово највеће животно кајање постаје управо то што према Џоу није исказао дољну захвалност за сву љубав коју му је пружио, или на подсвесном нивоу, што није успео да остане добар попут њега.

Имајући у виду Дикенсову промену става у вези са утицајем наследних и породичних фактора на формирање идентитета у позним годинама његовог рада, поставља се питање разлога који леже иза те промене. С једне стране, заузимање става да социоекономске околности играју пресудну, ако не и једину улогу у формирању нечије личности, може се тумачити Дикенсовим разочарањем и пессимизмом у погледу односа тадашњег енглеског друштва према појединцу, посебно према детету. Постојали су добри разлози да буде разочаран и пессимистичан. Упркос томе што је Велика Британија била убедљиво највећа економска сила тог времена, проблеми велике социјалне неједнакости и злоупотребе деце радне снаге били су далеко од решења. У прилог томе говори чињеница да се Дикенс у већини својих романа, једнако као и Вилијам Блејк у *Песмама искустива* готово стотину година раније, или Свифт пре тога, и даље бавио питањем нехуманог односа према деци.²

Ипак, има и другачијих објашњења за Дикенсово одбацивање наследног детерминизма. Судећи према мишљењу многих аутора који се баве Дикенсовим делом, разлоге за његово потпуно одбацивање наследног, тј. породичног фактора на развој идентитета у каснијој стваралачкој фази треба потражити и на једном наизглед необичајеном месту – у Дарвиновој теорији о постанку врста. У време када је Дикенс увек радио на роману *Велика очекива-*

² Коришћење деце радне снаге у Великој Британији законски је регулисано тек 1966. године, када је уведено ограничење да деца могу да се користе као радна снага тек са навршених четрнаест година.

ња, објављена је једна од најутицајнијих књига свих времена, *Постојанак врсног помоћа природног одабирања* Чарлса Дарвина. Прво издање књиге објављено је у Лондону 24. новембра 1859. године, а потражња је била толико велика да је комплетан тираж распродат за један дан. О књизи се нашироко дискутовало, и то не само у академским и научним круговима, а не треба посебно говорити о томе како је утицала на цркву и вернике. С дуге стране, Дикенс је почeo да пише *Велика очекивања* у октобру 1860. године, једанаест месеци од првог објављивања Дарвинове књиге. Имајући у виду чињеницу да је Дикенс имао бројне пријатеље у тадашњим научним круговима, никако није могао да избегне дискусију и контроверзе које је у том тренутку изазвала Дарвинова књига, као ни сусрет са револуционарним идејама које је садржала. Дискусија о *Пореклу врсног* није била ограничена само на научну и религијску сферу, већ је оставила траг и у књижевности тог времена. Питања која је Дарвин отворио снажно су утицала на многе велике писце, почев од Томаса Хардија, преко Оскара Вајлда и Емила Золе, све до Хенрика Ибзена, Аугуста Стриндберга и Теодора Драјзера. Сви наведени књижевници су током читаве друге половине деветнаестог и првих година двадесетог века показали велико интересовање за тему значаја порекла, наслеђа и очинства за успостављање идентитета. Овај, али и други разлози, повод су за претпоставку да је Дарвинова теорија утицала и на Дикенса, иако он сам о томе није оставио ниједан писани траг.

Објављено је више радова који заступају тезу да је Дикенс свој роман написао под снажним утицајем Дарвинове револуционарне теорије (Levine 1986, Morgentaler 1998, Nixon 2005), али да је у поређењу са другим савременицима Дикенсова реакција била специфична и јединствена у томе што је он одлучио да сасвим одбаци наследни фактор из свог

виђења о томе како долази до развоја личности, и у потпуности га замени утицајем друштва и социо-економских околности, или, дарвиновским речником, борбом за преживљавање најспособнијих. Када се размишља на овај начин, не сме се губити из вида чињеница да су научна сазнања о генетици стигла тек више деценија касније, тако да ни сам Дарвин није био у стању да објасни како тачно долази до преношења наслеђених особина са родитеља на потомство. С тим у вези, може се говорити о томе да је део Дарвинове теорије који се тиче прилагођавања живих бића околностима и опстанку најспособнијих (за Дикенса су „најспособнији“ у викторијанској Енглеској заправо најбескрупулознији) коначно убедио већ пессимистичног и разочараног Дикенса да одбaci идеју о томе да наследни фактор (укључујући породицу и породичне вредности) игра формативну улогу и утиче на развој нечије личности, што се може поткрепити чињеницом да већ у другом пасусу романа Пип тумачи смрт своје мале браће општом борбом за опстанак:

Оним пет малим каменим плочама, свакој око стопу и по дугачкој, поређаним у спретном реду поред њихова гроба и посвећеним успомени моје петоро мале браће – која су у овој ошићој борби за опстанак врло рано напустила труд око зарађивања насушног хлеба... (Дикенс: 7)

Још од средњег века се води дебата о томе да ли већи утицај на формирање нечије личности имају наследне особине или окружење (енг. *nature vs nurture*). У *Великим очекивањима* Дикенс нема никакву дилему по том питању. Наследни фактор не игра никакву улогу у формирању Пиповог идентитета, већ га обликују животне околности и мање или више успешно прилагођавање друштвеним и економским приликама. Исто важи и за Естелу, која јесте наследила физички изглед своје мајке, али је упркос томе на развој њеног карактера одлучујући утицај

имао живот са госпођом Хавишам. У таквим околностима, у којима порекло и генетске предиспозиције немају пресудан значај, улогу генетског материјала који родитељи преносе на своју децу преузима новац. Новац који је Магвич дао Пипу између њих двојице ствара сурогат односа између оца и сина, што, уосталом, Магвич експлицитно каже: „Слушај, Пипе. Ја сам твој други отац. Ти си мој син – више си ми нећо син. Штедео сам новац само зато да би ти могао да га трошиш” (Дикенс: 320). Новац такође постаје замена за искрену љубав, што се види на основу начина на који Естела третира Пипа, као и на основу чињенице да ће радије да се уда за насиљника због његовог новца него за неког ко је искрено воли. Дарвиновским речником, Естела је у сваком тренутку свесна тога да опстају само најприлагодљивији, а да су они несавршени и неприлагодљиви осуђени да пропадну и изумру. Једина алтернатива за преживљавање „неприлагодљивих” и очување људскости је изолација и бежање од погубног утицаја друштва, колико год је то могуће.

ЛИТЕРАТУРА

- Дикенс, Чарлс. *Велика очекивања*. Нолит. Београд. 1966.
- Houston, Gail Turley. Pip and property: The (re)production of the self in Great Expectations. *Studies in the Novel*. Vol. 24, No. 1, Dickens, Dostoyevsky, Fielding, Golding, Greene Lewis, Meredith. (Spring 1992). The John Hopkins University Press. pp. 13–25.
- Levine, George. Dickens and Darwin, Science, and Narrative Form. *Texas Studies in Literature and Language*. Vol. 28, No. 3. Literature of the Nineteenth Century (FALL 1986). University of Texas Press. pp. 250–280.

Morgentaler, Goldie. Meditating on the Low: A Darwinian Reading of Great Expectations. *Studies in English Literature, 1500–1900*. Vol. 38, No. 4. Nineteenth Century (Autumn, 1998). Rice University, pp. 707–721.

Nixon, Jude V. "Lost in the vast worlds of wonder": Dickens and Science. *Dickens Studies Annual*. Vol. 35 (2005). Penn State University Press. pp. 267–333.

Seltzer, Mark. The Naturalist Machine. *Sex, Politics and Science in the Nineteenth Century Novel*. ed. Ruth Bernard Yeazell. 1986. The John Hopkins University Press. pp. 116–147.

Igor D. PETROVIĆ

SOCIOECONOMIC CONDITIONS AS A KEY FACTOR IN IDENTITY FORMATION IN DICKENS'S *GREAT EXPECTATIONS*

Summary

Most critics consider *David Copperfield* and *Great Expectations* to be Charles Dickens's autobiographic novels. However, it appears that in the latter the author is more aware of the ways in which economic conditions and the social status acquired at birth influence personality development and identity formation. In comparison to the first novel, in which the female characters crucial for the protagonist's development are presented as warm and loving, representing a "refuge" from the cruel "male" world of financial and economic relations, in *Great Expectations*, published after a decade, Dickens appears to be more pessimistic. Judging by the way he conceived Pip's and Estella's characters, and the noticeable lack of mother figures in their lives, it can be concluded that in the later phase of his life Dickens lost hope that a person living in the Victorian capitalism could possibly escape the devastating influence of socioeconomic circumstances. It is interesting

that some authors state that an additional reason why in *Great Expectations* Dickens gave prominence to the environmental factors when it comes to identity formation was the revolutionary Darwin's theory on the origin of species and the survival of the fittest.

Key words: *Great Expectations*, Charles Dickens, Pip, Estella, socioeconomic, identity formation

UDC 821.163.41–93–31.09 Popov R.

◆ Предраг М. ЈАШОВИЋ
Висока школа за васпитаче
структурних студија, Алексинац
Република Србија

ЛИКОВИ У РОМАНИМА РАШЕ ПОПОВА

САЖЕТАК: Радивој Раша Попов (26. јун 1933 – 20. април 2017) је несумњиво у медијима, у области књижевног стваралаштва за децу, био један од најприсутнијих књижевника. То је допринело да се његов књижевни ангажман више посматра као медијски феномен, одређен, пре свега, тежњом да поучи, но што су књижевни критичари (било их је мало) обраћали пажњу на жанровску разноврсност и посебност његовог књижевног опуса. Раша Попов је поред поезије, научно-популаристичких књига, драмских текстова написао и низ романа: *Био сам срећни коњ* (2001), *Чаробњаков СМС* (2007), *Мали зелени* (2009), *Софијине љубави* (2010), *Софија у канџама смора* (2011), *Најлећиша у школи* (2012) и *Педагошки вамиџири и анђели* (2014). Ови романси су истраживачки интригантни јер, поред тога што показују развијање лика Раше проналазача, који је из визуелних медија преточен у писани медиј, показују да је судбина лика Раше проналазача испреплетена, чак и условљена судбином приповедачког ја из других романова, или је њима инструирана. Са аспекта развијања ликова романси су усмерени ка развоју лика свезналице Раше проналазача и девојчице Софије. Широка је и лепеза могућности жанровског одређења ових романова, јер се могу одређивати у односу на њихову структуралну организацију и у односу на садржину. У том смислу типологија његових романова се креће од романа конвенционалне структуре до романа постмодернистичких оријентација и од реалистички одређених

исприповеданих садржина до мемоарско-документарних и научнофантастичних.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Раша Попов, роман, ликови, критика, жанр

Радивој Раша Попов је, без сваке сумње, уз Љубивоја Ршумовића био један од најпознатијих и најзаступљенијих песника за децу у телевизијским медијима. Судећи по гледаности и вредносном дometу серијала, по томе ће и остати упамћен. Зато се на међе утисак да је величина лика Раше проналазача и свезналице наткрилила његово књижевно дело, које је, упркос бројним поновљеним издањима и присутности међу читаоцима, било ретко заступљено у књижевној критици (Јашовић 2017: 85–91). Његово књижевно дело¹, разноврсно тематски, жанровски и медијски, остало је у сенци телевизијског лика који је изградио у серијалу *Шешир без дна и Фазони и форе*.

Сагледавањем његовог прозног стваралаштва наилазимо на разноврсност садржаја и поливалентни

¹ Попов је за живота објавио: *Два ока* (1963), *Гвоздени маџац* (1976), *Жабац који не зна да ћуши* (1987), *Трулеж зглаве* (1991), *Шешир без дна* (2001), *Лажљива уста испаше* (2002), *Возом посред улице* (2003), *Био сам срећни конь* (2003), *Бајке за XXI век* (2007), Чаробњаков СМС (2007), *Краљевски жабац* (2008), *Мали зелени* (2009), *Софијине љубави* (2010), *Опасне бајке* (2010), *Софија у канџама смора* (2011), *Задимљена испорија – репице и чудновате приче* (2012), *Кад сам падао у фрас – сећања 1941–1945* (2012), *Мокрински пајтуљи* (2013), *Усамљена принцеза* (2014), *Педагошки вамићи и анђели* (2014), *Слив о пранзицији* (2015), *Баволи дисиденћ – ей* (2015), *Дим са звезда* (2015), *Ноћашни снови* (2015), *Живот је сладак брате ко би желео на грబље да га пратије – коначне ћесме* (2015), *Политички робот са йолним најданом*, драма (2015), *Необичне приче о врхунским спортистима света и Србије* (2016), *Очарско-кабларска бајка* (2016), *Детић као загонетика* (2016) и *Најлејшица у школи* (2016). Разноврсност његовог дела доприноси томе да неки тумачи, сагледавајући „широк распон тематских садржаја о којима на особен начин промишља” (Муратовић Дробац – Столић 2017: 93), Попова називају „Институција Попов” (исто), што он у основи и јесте био, посебно у домену популарисања науке низеразредним узрастима.

однос према жанровима који може деловати збуњујуће. Његов романески опус можемо одредити у широкој лепези жанровског обухватања, од романа конвенционалне структуре до романа постмодернистичких оријентација и од садржина реалистичким поступком исприповеданих до мемоарско-документарних и научнофантастично-популарних садржина. Руководећи се каталогизацијом у Народној библиотеци Србије, проналазимо да су у романески опус Раše Попова сврстане следеће његове књиге: *Био сам срећни конь* (2001), Чаробњаков СМС (2007), *Мали зелени* (2009), *Софијине љубави* (2010), *Софија у канџама смора* (2011), *Најлејшица у школи* (2012) и *Педагошки вамићи и анђели* (2014).

Са овог списка ми бисмо искључили књигу *Мали зелени*, коју сврставамо у вид есејистике са енциклопедијском тежњом саопштавања информација, где се доказује снага истраживачког нерва Раše Попова и потврђује његова акрибичност, али у њој нема готово ничега од романеске садржине, односно онога што бисмо могли приписати уметничком дискурсу. Ова књига, у којој се Попов бави истраживањем непознатих летећих објеката и сусрета треће врсте кроз векове, јесте јединствена на нашим просторима. Може бити занимљива свим узрастима, на моменте је и комично интонирана тако да додатно задржава пажњу млађих читалаца, али је према начину на који је њен дискурс одређен немогуће не само сврстати је у жанр романа већ и назвати је уметничком писаном књижевношћу уопште. То је популарно научнофантастично писана књига која, пре свега, афирмише Попова као великог промотора и поклоника научне истине.

На другој страни, сматрамо да овом списку романа треба додати књигу *Кад сам падао у фрас* (2012), која је, упркос поднаслову књиге *Сећања 1941–1945*, према каталогизацији Народне библиотеке Србије одређена само као књига, дакле само као објекат

који није разврstan према садржини. У односу на поднаслов – *сећања*, ми ову књигу, према жанру, сврставамо у аутобиографске романе. Овај роман сматрамо наставком Поповљевог првог аутобиографског романа *Био сам срећни коњ*.

У романима *Био сам срећни коњ* и *Кад сам па-дао у фрас* наилазимо на аутобиографску форму која је у српској књижевности добро позната још од Доситеја Обрадовића, Нушићеве *Аутобиографије* и Андрићевих прича из детињства, све до низа савремених романа у којима аутори покушавају да оживе слику прохујалог детињства. Оба романа су исприповедана у првом лицу. Романи су структурирани као низови различито насловљених прича. Свака прича представља сегмент за себе. На окупу их држи само приповедачево ја.

Све приче су више писане да документују но да уметнички задовоље и учествују, истовремено, у изградњи естетичких потреба. Можемо рећи да су све писане супротно чувеном Аристotelовом начелу, јер не теже да импресионирају естетиком уметнине и описом онога како је могло бити, већ су писане са тенденцијом прецизности, да покажу што тачније како је било у односу на оно како је сада. На пример: „Та кућа је и сад тамо. Чим се пређе преко пруге, ка западу, одмах се укаже десно на великом сокаку. То је сад улица Светог Саве, а била Ј. Б. Тита. За време рата звала се Адолфа Хитлера, а пре рата Краља Александра” (Попов 2005: 14).

Чак и у комично сећање „Бежање пред разјареним оцем” аутор је морао у основни део белетристичког текста да унесе научну дефиницију смеха и додатно скрене пажњу на себе као на онога који чита, који се информише и сазнаје: „Иако ми дотле теку сузе низ лице, кад му умакнем, ја се засмејем. То никад нећу заборавити: плачем, а чим му умакнем, ја се засмејем (...) и то грохотом, скоро разуздано. Тек много доцније читao сам Анрија Бергсона

– описујући узроке смеха, он описује како ветар носи шешир. Неком чичи ветар скине шешир и чича јури шешир и таман да га ухвати, наиђе нови удар ветра и шешир му побегне. Ко год гледа человека како му је шешир побегао мора да прсне у смех. На том бекству шешира од гониоца, Бергсон налази објашњење која то психолошка опруга изазива смех. Смех је оно олакшање које наступа кад нека стрепња и нелагодност нагло престану. Ослобођена непријатност мора да експлодира у човеку и она експлодира као смех. Ја нисам ни знао да сам, док бежим од бабе, био и шешир који се котрља на ветру, а нисам ни слутио да сам учесник у филозофском експерименту” (Попов 2005: 93–94).

То двојако чини интересантним његов стваралачки поступак, где он двоструком тенденцијом да поучи и лепим одушеви истовремено користи научни и белетристички дискурс. Необично за белетристику, премodelovаним научним дискурсом, у којем је допуштено присуство научне дефиниције, он заправо потврђује своју компетентност приповедача који зна. Истовремено, он истиче себе као приповедача који је непосредно учествовао, мимо свог знања, у филозофском експерименту.

То привидно незнање о учествовању у експерименту у његовом исказу је жеља за стваралачким oneobичавањем садржине и њеним поучним интонирањем и потврdom истовремено. На стваралачком плану, сам поступак је оправдан и у односу на тежње постмодернистичке поетике, чији се трагови могу препознати у прози Раше Попова, а где се мешију различити дискурси, прожимају се жанрови и укидају се њихове формалне границе. Међутим, без обзира на теоријске могућности ситуирања стваралачког поступка, није иста ситуација и са његовом естетичком оствареностју, јер је њена констатација немогућа уколико је нема. Другим речима, текст постоји, он је препознат према стваралачком по-

ступку и тежњи, али је, углавном, на фону уметнине остао у рудиментном облику. Оно што смо препознали као поетички дискурс овог или оног правца, није увек остварено као уметнина.

У својим аутобиографским романима Попов наступа као „историјски исказани субјект” (Hamburger 1976: 303) који се констатацијом свог напредовања читањем потврђује, не само као личност достојна *Свезнања*, које је одредило његову љубав према књизи и науци, већ и као компетентна личност која данас може пред читаоцима да рационализује своје поступке из најранијег детињства. Он не приповеда из перспективе фиктивне садашњости, као што је то случај у романима који нису аутобиографске садржине, он приповеда из перспективе сада, „једне фиксне тачке садашњости у сјећању на тоталитет свога прошлог живота” (Hamburger 1976: 304), реалног сагледавања и своје прошлости и свог напредовања кроз учење.

Неретко, Попову је сећање на детињство тек поvod да саопшти још једну историјску чињеницу од локалног или општег националног и културолошког значаја: „Тачно знам да сам се родио нешто пре осам ујутро, јер у осам сати ујутро пролази воз из Мокрина за Кикинду. Мокрин је село северно од Кикинде, дванаест километара возом. Мој баба, или, како то Немци кажу тата, а ми Срби кажемо баба, био је шеф Соколског друштва у Мокрину, предводник тог соколског друштва. Имао је соколску униформу, са гајтаном, са кићеним дугмадима, све онако како је доктор Тирш, велики панслависта, Чех, у прошлом веку замислио. А тај је замислио да сви словенски младићи и девојке раде физичке вежбе, да се спреме за одсудни рат против словеномрзаци. У Београду има Тиршова улица. У њој је болница где су смештене прерано рођена деца” (Попов 2005: 7).

У овом цитату припадност и шефовање приповедачевог оца мокринском Соколском друштву само

је повод да се саопшти информација о личности Мирослава Тирша (1832–1884) и утицају његових идеја нарочито на српску омладину. Као кореспондентну тачку између онога што треба да опише као сећање и онога што је историјска чињеница Попов користи униформу. У истом сећању („Покварио оцу путовање”) униформа ће бити кореспондентна тачка која ће дозволити изједначавање приповедачевог оца са реалним принцом: „А мој отац је био леп к’о принц, принчеви су се облачили, престолонаследник Петар се облачио у *соколску униформу* и мој баба се облачио у *соколску униформу*.² Сад он иде на принчевски догађај, на то славље, а мора да дође да слуша дреку новорођенчета” (Попов 2005: 8).

Оријентир на његовој мапи ума за ово сећање је униформа. Лепота соколске униформе коју је носио његов отац, као и престолонаследник Петар, допринела је да ово сећање остане у памћењу приповедача. Све остало, свест о значају Мирослава Тирша, сећање на престолонаследника Петра, само су накнадни наноси, који не обележавају Поповљево детињство већ лик Раше проналазача и свезналице који ће он много касније формирати.

Почетне импулсе за формирање лика Раše проналазача налазимо у Поповљевој аутобиографији. Заметак тог лика је садржан у његовом открићу књиге. Долазак *Свезнања* из 1936. године Попов описује као најзначајнији догађај у свом животу: „*Најважнији*³ догађај у мом животу је долазак ‘Свезнања’ у нашу кућу. Ми смо дотле имали књиге у кући, али ја сам те књиге сматрао за неку врсту јаловине. То су дебеле књиге где су само беле странице и црна слова. Међутим, стиже ‘Свезнање’, илустрована енциклопедија са неколико хиљада фотоса, цртежа и слика. Не знам да избројим колико” (Попов 2005: 42).

² Подвукao П. Ј

³ Подвукao П. Ј

Овим исказом Попов на првом месту доказује да је први контакт детета са књигом увек визуелан. Зато су фотографије, илустрације и цртежи за књиге научно-популарне садржине, нарочито за оне које су намењене деци, од великог значаја. Тај визуелни момент је био од пресудног утицаја да се мали дечак „залъби” у науку и да постане њен велики поклоник, промотор и популаризатор.

Ова књига, за разлику од свих других које су представљале „неку врсту јаловине” (Попов 2005: 42), представља витални, живородни, просветитељски однос према књизи, према знању и науци. Та књига ће Рашу Попова пратити кроз цео живот: „И то је остала до данас моја најважнија књига. Као и сва дела која се у неком народу напишу први пут и 'Свезнање' има у себи кристалну јасноћу виђења света. Књига мудра, књига учених дефиниција, књига душе и тела, земље и васељене” (Попов 2005: 42). Поред тога што је ова књига за младога Рашу Попова представљала велики, слободан, јасан улазак у свет науке, како каже: „кристалну јасноћу света”, она је представљала и његовог вршњака са којим се он дружио током свог живота без прекида: „... ја и данас *кад прелисташам 'Свезнање' прелисташам, у ствари, прајање свој живота*⁴” (Попов 2005: 45).

Зато је живот Раше Попова неодвојив од књиге и од жеље да стиче и истиче знање. Он није глумио лик свезналице, он се трудио да то буде и у животу. У том искреном односу према знању садржан је његов успех у јавним наступима и медијима, али и непотврђени успех у уметничком стваралаштву, јер Раша популаризатор науке никад није дозволио Раши уметнику да развије и размахне свој стваралачки таленат до његових крајњих граница.

Аутобиографичност је допринела да окружење простирања радње у романима *Био сам срећни коњ*

и *Кад сам падао у фрас* буде ограничено хронотопом Мокрина. Иако већи, Кикинда и Бечкерек су били подређени Мокрину, што ће се пренети и на романе чији дискурс није аутобиографски, као што је *Чаробњаков СМС*, који је у целини окренут лицу Раше проналазача, с том разликом што ће овде главни јунак бити господин Радивој чаробњак.

Радња романа је смештена у Мокрину, тачније у једној мокринској башти у којој је живео Мокрињски чаробњак. Мокрињски чаробњак је господин Радивој, који је, ако је веровати илустрацијама у роману, потпуно налик Раши проналазачу из ТВ серије.



⁴ Подвукао П. Ј

Роман *Чаробњаков СМС* пописује игре и машту једнога дечака из Мокрина, који је у реалном свету стасао у новинара и дорастао до улоге Раше проналазача. Ова улога ће се у роману потврдити кроз лик чаробњака, који много тога уме, али много више зна. То је онај дечак који је много волео *Свезнање*, али није никад могао да опрости што у *Свезнању* под словом М није могао да нађе Мокрин: „Ми смо увек отварали ‘Свезнање’ на слово М да нађемо Мокрин, али смо само налазили Мокрине у Херцеговини и мокрице, то су оне бубе које живе испод цигала. Кад подигнеш циглу, кад се играш у јендеку или крај јендека, онда излазе, јурну испод цигле мале ружне сочивасте бубе мокрице. Али, Мокрина није било и ми смо били увређени што су уредници ‘Свезнања’ ставили нека места која имају три хиљаде становника, на пример Метковић, а нема нашег Мокрина који има близу десет хиљада становника” (Попов 2005: 46).

Зато Поповљеве аутобиографске романе можемо посматрати и као накнадно исправљање неправде која је давно нанесена мокринској деци у *Свезнању*. То се у добро мери пренело и на роман *Чаробњаков СМС*. Са романом *Чаробњаков СМС* Мокрин је добио читав пантеон ликовца. Поред чаробњака и Бошка, Мокрин је добио и Миту Кундака, полицајца Шацу Ђуканова, једно вилинско царство, вилинску школу, а потврђено је постојање и мачка Чавеза, пса Жуће и кобиле Звездане и још низа других ликовца са именом и презименом који представљени свет романа чине „историчним”. Међутим, у овом роману бајковите садржине чаробњак Радивој није као сви други чаробњаци. Његова моћ не долази од чаробних моћи разорне снаге. Он, заправо, уопште није чаробњак: „Он је целог живота био инжењер који прави железничке пруге. У томе је показао толику вештину да се житељима вилинског царства, његова вештина чинила као чароб-

на моћ” (Попов 2007). Радивоја су вилењаци препознали као чаробњака, његова чаробњачка моћ долази од знања. Отуда чаробњак Радивој не тражи као други чаробњаци помоћ од вила или других чаробњака, не спровља чаробне напитке нити призива мрачне сile у помоћ. Кад је чаробњаку Радивоју потребна помоћ, он „из полица са дебелим књигама извуче неколико зоологија и природописа” (Попов 2007: 18) и чита „до три ујутро” (Попов 2007: 18). Он, као ниједан чаробњак пре њега, зна да „чаролије не могу против природе” (Попов 2007: 8). То Радивоја чини оригиналним мокринским чаробњаком и јединственим чаробњаком у српској књижевности.

Он је једини чаробњак српској књижевности за децу који је отворио школу за вилењаке. На путу да спаси свет вилењака не поучава и не спасава само вилењаке, већ спасава и свет људи од прекомерне загађености. Свестан своје немоћи да спроведе воду вилењацима, овај подухват оставља као завештање свом младом пријатељу Бошку који „би могао да заврши школе за инжењера нафте... он би онда могао и вилењачким дедама да избуши извор вреле воде” (Попов 2007: 115). Чаробњак Радивој за свако чаробњачко прегнуће сигуран ослонац проналази у учењу и науци. То га чини, не само по лицу (илустрацијама у књизи) већ и према делу, готово идентичним приповедачу романа *Био сам срећни коњ и Kad sam пао u фрас*, који се одушевљавао *Свезнањем*.

У овом роману бајколике садржине, модерну тековину СМС порука писац је искористио и за успостављање комуникације између света вилењака и света људи. Писац је кроз садржину романа „прозвукао” низ поучних знања о значају науке, о значају очувања природе и животне средине, истакао је пропадање парних машина и млинова, значај обичаја туцања ускршњих јаја, узгајања гусака и луда-

ја, заустављања Оријент експреса у Мокрину, артеског бунара, сушара за лековито биље и још много тога. Тако је кроз један модеран дискурс СМС-а провукао читаву историју Мокрина и околине, али није пропустио ни да читаоце упозна са основним историјатом развоја српске железнице или светским достигнућима у узгајању огромних лудаја. Зато је у роману, упркос његовом бајколиком дискурсу, присутна тенденција да се његовом садржином поучи. У том смислу бисмо овај роман могли посматрати и као модерни поучни роман у коме се, поред развијања свести о значају очувања животне средине, износе и конкретне чињенице из историје, историје цивилизације, науке и научних достигнућа. Зато овај, али и све остале Поповљеве романе сматрамо модерним просветитељским поучним романима (*unterrichtenden Roman*). У тим романима у толикој мери доминира тенденција поучавања да се оно намеће као једна од основних поетичких квалификација његовог белетристичког опуса.

Овај роман је жанровски јасно дефинисан, са испреплетаним различитим дискурсима који се налазе у синестезији кохерентне романеске структуре. Њиме је Попов показао још једну могућност у правцу развијања овог жанра. У односу на жанр, овај роман можемо посматрати као својеврсно „дописивање“ – романескним дискурсом – појединих делова ТВ серијала *Шешир без дна*, што представља продужено потврђивање овог серијала у писаном медију.

Поред лика Раше проналазача, који у лицу Радија чаробњака добија још једну димензију онога који поучава и популарише науку, значајан је и лик Софије. Раша Попов је написао три романа у којима афирмише ликове девојчица, што у српској књижевности за децу није тако често. Романима *Софијине љубави* (2010), *Софија у канцама смора* (2011) и *Најлејиша у школи* (2012) он је развијао лик једне

девојчице кроз њено сазревање и школовање. Роман *Софијине љубави* није оптерећен тенденцијом поучавања. Већ са наредним романима то ће се мењати у односу на озбиљност школовања, па ће тенденција поучавања бити најприсутнија у роману *Најлејиша у школи*. У овом роману је Попов супротставио два приступа школи: приступ Марије Монтесори, која је, пре свега, водила рачуна о васпитању осећања, и застарели приступ *ex cathedra*, принцип кругог командовања и слепе послушности која се захтевала од ученика, а који од наставника „захтева мање напора“ (Попов 2012: 13). Тако је велики популаризатор науке, учења и књиге постао непријатељ свега актуелног у просвети. Необично, али своме ставу није тражио оправдања у књигама.

У представљању тог сукоба стари систем се тенденциозно представља као заостао и превртљив, где наставници потурају ученицима инсинуације и лажи, где су љубоморни на лепоту ученика, не зазиру од кокетирања са њима, а дешава се и да најбољи на свету, као Новак, тенисер из чувене школе Јелене Генчић, добије четворку из фискултуре. Кад тенисеров отац Драган одлучи да реагује, супруга га уплашена зауставља: „Драгане чувай се. Школа је опасна! Немој случајно да идеш да се сртнеш с тим носиоцем просветне власти. Тај те може уништити, ако рекнеш ма и једну срдиту...‘Ајд што тебе може уништити, али дете нам може сасећи у корену...’“ (Попов 2012: 37).

Просто је невероватно да је Раша Попов, највећи промотор науке, постао тако огорчен и отворен противник савремене школе. Изражена тенденциозност делује као јасно изражен бунт против актуелног стања у просвети. Сама побуна је интонирана више као политички памфлет но као интелектуална реакција онога ко је просветитељ по опредељењу.

Међутим, ако имамо у виду да је Попов свој бунт против актуелног стања у просвети превасходно усме-

рио према наставницима, то ништа не одузима од основног начела његовог просветитељског подухвата, јер је тај његов подухват био усмерен према деци. Залагао се, као некад Доситеј, за јуност, као Змај за сву децу. Посматрано у том правцу, он је једини прави настављач Доситејевог просветитељства и Змајевог концепта детета и у XXI веку. То значи да детету треба понудити, детету треба дати, али му не треба приступати са мерилима понашања из света одраслих, јер су та мерила у свету детињства ништавна.

Констатацијом да је данас „школа опасна“ Попов је читаву јавност хтео да суочи са једном великом и страшном истином. Међутим, и поред тога, то није допринело да садржина овог романа добије на естетичком плану. Није показао извор том страху и безнађу у којем се нашла школа и деца у њој. У белетристици је документарност ништа уколико не изазива емоцију. Зато је треба избегавати.

Трилогија романа *Софијине љубави* (2010), *Софија у канцама смора* (2011) и *Најлећиша у школи* (2012) значајна је јер описује групу девојчица, у првом реду Софију (којој аутор није нимало случајно дао име Софија – мудрост). Девојчице предузимају акцију, али своје постојање у свету у ком се крећу оне потврђују само тиме што су лепе, помало плашљиве, што воле хаљинице и ђинђуве. Изузев Софије која делује, иако присутније од других, Маја и Соја су приказане само атрибуцијом стереотипних особина. Све девојчице и девојке у представљеном свету романа делују више импулсивно и физичком појавом него што се афирмишу промишљеним деловањем са јасним циљем.

Можемо закључити да је Раши Попов објавио шест романа за децу и младе. Разликујемо аутобиографске романе у којима доминира документарност (*Био сам срећни коњ* и *Кад сам йадао у фрас*), роман бајковите садржине *Чаробњаков СМС*, који сма-

трамо његовим најуспешнијим романом, и трилогију о одрастању и школовању девојчица (*Софијине љубави*, *Софија у канцама смора* и *Најлећиша у школи*), од којих је према нашем мишљењу најуспешнији роман *Софијине љубави*.

У свим овим романима доминира тенденција поучавања и саопштавања научних истине, као и документовања историјских догађаја. Својом учсталом присутношћу, са јасном тежњом ка тачности, они често онемогућавају слободну, уметничку објективизацију дискурса и његовог уметничког потврђивања на фону естетског доживљаја. Најсрећнију комбинацију прожимања научног и уметничког дискурса аутор је постигао у роману *Чаробњаков СМС*. Тенденција да документује, тачно саопшти и поучи допринели су томе да се Раши Попов више афирмише као осведочени популаризатор науке него као романописац. Када све додамо и одузмемо, закључујемо да је Раши Попов у српској књижевности за децу и у медијима био јединствен. Пре њега није било таквог аутора, а већ данас је видна огромна празнина. Он је у животу и у литератури за децу развиолик Раши доброћудне свезналице и тако је у свет детињства увео науку на велика врата. Раши Попов је својим прегалаштвом на плану популаризације науке за најмлађе себи обезбедио тај високи ред у српској књижевности за децу.

ЛИТЕРАТУРА

- Hamburger Käte, *Logika književnosti*, prev. Slobodan Grubačić. Beograd, Nolit, 1976.
 Јашовић Предраг М., Књижевни феномен Раши Попов, *Детињство*, год. XLIII, бр. 3, јесен 2017, 85–91.
 Муратовић Дробац, Весна В. – Столић, Даница В., Едукација на шаљиво-озбиљан начин у књизи Ра-

- ше Попова *Како најисати најгору јесму. Детинство*, год. XLIII, бр. 3, јесен 2017, 92–99.
- Попов Раша. *Шешир без дна*. Сремска Митровица: Монада, 2000.
- Попов Раша. *Чаробњаков СМС*. Београд: АМД-систем, 2007.
- Попов Раша. *Био сам срећни коњ*. Београд: Bookland, 2005.
- Попов Раша. *Кад сам тадао у фрас*. Београд: Bookland, 2012.
- Попов Раша. *Софијине љубави*. Београд: Ленто, 2010.
- Попов Раша. *Најлепши у школи*. Београд: Ленто, 2016.

UDC 821.163.41–93–31.09 Nešić I.

◆ Ивана С. ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ
Висока школа стручвних студија
за образовање васпитача у Новом Саду
Република Србија

ОКОСНИЦЕ ИЗГРАДЊЕ МИКИНОГ ИДЕНТИТЕТА (О главном јунаку романа *Зеленбабини дарови и Тајна немуштог језика* Иване Нешић)

In all the novels by Raša Popov, there is a tendency to communicate and lecture on scientific truths and document historical events. With their frequent presence, with a clear tendency of accuracy, they often prevent the free, artistic objectification of discourse and its artistic affirmation on the background of the aesthetic experience. The most successful interweaving of scientific and artistic discourse has been achieved in the novel *Čarobnjakov SMS* (Wizard's SMS). The tendency to document, accurately communicate and teach, contributed to Raša Popov's affirmation as a devoted promoter of science more than a novelist. When we add and subtract everything, we must conclude that Raša Popov was unique in Serbian literature for children and in the media. Before him there was no such an author, and today there is a huge emptiness. He developed the character of Rasha's benevolent foreman and thus brought science through the great door into the world of childhood. Raša Popov's most meaningful role is as a populariser of science for the youngest audience.

Key words: Raša Popov, novel, characters, criticism, genre

Сажетак: Кроз рад ће се указати на уверење које нам на посредан начин преноси Ивана Нешић својим романима *Зеленбабини дарови* и *Тајна немуштог језика* – да јаког појединца не може бити без повратка природи и дубоког разумевања народне традиције. Грађећи главни лик својих романа – дебељушкастог дечака Мику – она пред читаоца износи актуелну проблематику. И Мика, као и многа деца данас, управо због своје културе и суптилности којом прилази свету око себе, бива жртва вршњачког насиља, истина не толико физичког колико менталног. Бег од свега тога он проналази у мудростима које црпи из народне традиције, а бака је њен верни чувар. Она лековитим светом својих прича, пуним митова и веровања, помаже Мики. Кроз препреке и задатке које ће морати проћи, као и сваки митски јунак, Мика ће изградити свој идентитет.

Кључне речи: појединац, иницијација, идентитет, породица, вршњаци

Тема *Субјекти, ликови и идентитети у књижевности за децу*¹ може се тумачити из више углова: литерарног (који нам је у фокусу), али и филозофског, психолошког и социолошког. Појмови субјект и лик се у теоријској литератури преплићу. Братољуб Клаић појам *субјекти* у књижевном делу тумачи као биће које спознаје и делује на супрот спољашњем свету као објекту спознаје и делатности, закључујући да је он носилац својства и доживљаја. У *Речнику књижевних термина* за појам *лик* истиче се да је то „скуп извесних моралних, мисаоних и осећајних својства, одређених особености реаговања, говора и понашања које представљају људску личност у књижевном делу”, уз закључак да је термин *лик* исто што и личност, јунак, карактер, тип, портрет (појмови које изједначава и Владимир Бити у *Појмовнику савремене књижевне теорије*). Оно што је занимљиво код тумачења појма субјект, а што ће и за тумачење Микиног лика у раду бити значајно, јесте осврт на теорију француског филозофа Мориса Мерло-Понтија [Maurice Merleau-Ponty], који тумачи да су субјект и свет који га окружује у нераскидиво вези, те да до самих себе можемо доћи једино сагледавањем искустава свих оних који су кроз историју, симболички речено, обликовали наше мисли, убеђења, осећаје и речи (опширије у Biti 1997: 387). Без такве интеракције с прошлешћу не би било могуће ни наше споразумевање с другима. Ово нас доводи и до појма идентитета. Са социолошког становишта, човек развија идентитет из интеракције с другима, па се појам везује за разне припадности: друштвену, националну, верску, полну, језичку, узрасну... Прецизније тумачење овог социолошког становишта могло би гласити да је идентитет:

¹ Тема одређена за Саветовање о књижевности за децу на 61. Змајевим дечјим играма.

1. „Друштвена категорија одређена: правилима припадања некој групи или усвајањем карактеристичних (или очекиваних) понашања одређене групе,
2. Скуп друштвено прихватљивих особина које индивидуа преузима из неке групе или на њих гледа као на непромењиве друштвене последице” (опширије у Fearon 1999).

Односно, како наводи Џејмс Ферон [James D. Fearon] „идентитет је модерна формулатија достојанства, поноса или части која их имплицитно повезује са социјалним категоријама”.

Филозофски појам идентитета везује се за истост, односно „физичку” особу која пролази кроз разна стања и ситуације током живота захваљујући којима се развија. Људи су социјална бића и као такви подложни су утицајима друштвене средине. Свако друштво трпи чешће или ређе промене, због чега се може закључити да идентитет није нешто што је „фиксно”, већ да је то континуирани процес током кога се дешава да се напушта стари идентитет и ствара нови.²

Када је реч о психолошкој одредници идентитета, Јован Мирић у свом раду *О појму идентитета у психологији* указује на чињеницу да појам идентитета није јасно одређен. Као потврду своје тврђње он износи преглед филозофске и психолошке литературе која се бави појмом идентитета. Фундаменталне одреднице о овом појму уједначене су око тога да је осетљив период за развој идентитета доба адолосценције и да на њега у великој мери утиче култура и идеологија (без критичког преиспитивања ваљаности културе и друштва). Као својеврни закључак о постављању основа за тумачење идентитета, Мирић наглашава:

² Као илустрација овој тврђњи могу послужити ликови из литературе која се везује за експресионизам, а који су под утицајем преломних догађаја (Први светски рат) губили своје пређашње идентитетете и били приморани да стварају нове или су пропадали.

Питања која су научно-психолошки смислена јесу питања о психичким процесима на којима почива (само) одређеност (полна, професионална, национална итд.), о факторима од којих та одређеност зависи, о њеним последицама, о начинима или варијантама одређености, о узрасту када настаје – итд., итд. (Мирић 2001: 57).

Када је реч о ликовима у књижевном делу, Братољуб Клаић њихов идентитет тумачи као „istovjetnost, podudaranje, izjednačavanje, потпуни једнакост, priznanje da netko ili nešto zaista jeste ono čime se prikazuje, odnosno kao skup značajki koje neku osobu čine onom koja jeste“. Из наведеног закључујемо да је Клаићево тумачење блиско филозофском одређењу појма идентитета.

Сакупимо ли све наведено у јединствено значење, а уз чињеницу да је човек социјално биће и управо као такво неодвојиво од света који га окружује, долазимо до Аристотеловог тумачења, које би могло бити и својеврсни почетак тумачења појма идентитета, да је лик резултат деловања спољашње и унутрашње принуде. При томе спољашњу принуду тумачимо као утицаје спољашњег света на јединку, а унутрашњу принуду – као својеврсни отпор јединке спољашњим утицајима или њено кореспондирање с њима.

Имајући на уму наведена теоријска тумачења, кроз рад ћемо покушати да прикажемо који фактори утичу на изградњу идентитета Мике – главног јунака у романима *Зеленбабини дарови* и *Тајни немушићог језика* Ивана Нешића. Прво што би требало истаћи јесте да оба романа прате Микин прелаз из периода дечака у адолосцента. Дакле, узрасни период јунака одговара почетку формирања идентитета. Када је реч о факторима који утичу на његово формирање ствар је сложенија, али ћемо се ми свести на три најупечатљивија. Најбитнији фактор у Микином животу јесте његова бака, затим следе утицаји социјалне средине (вршњака) и утицај лите-

ратуре уз народна предања – два фактора који се међусобно прожимају.

Занимљиво је да се бакино крштено име не појављује ни у *Зеленбабиним даровима*, али ни у *Тајни немушићог језика*. Сва њена брижност, љубав и топлина коју пружа Мики и начин на који је он доживљава управо је карактерише тим умекшаним и ушушканим у скуне – Бака. Она је носилац женског принципа, стуб је породице и неко ко је држи на окупу, јер су Микини родитељи, као архитекте, често одсутни од куће. Бака је и типичан пример старијих жена које поседују мудрост и искуство па, између остalog, зна и рецепт да салије страву. Она живи дубоко повезана с природом – познаје лековито биље, помно прати промене расположења на Мики и по томе може да закључи шта му је, уме да разуме необичне ствари и појаве. У *Тајни немушићог језика* бака се појављује као човек од поверења, јер само с њом хоће чукундедин дух да поразговара и да се увери да је баш она способна да помогне Мики. Бака је и једини лик јасних контура када је Мика и дружина посматрају из перспективе оностраних и она једина, од житеља примарног („стварног“) света, може да их осети. Зато ће Завиша питати Мику:

– Реци ми, је л' њу сматрају светом женом овде где ти живиш?

– Па не, то је само моја бака.

– Ви, људи, скроз сте чудни. Славите оне који то једва и да заслужују, а занемарујете стварно вредне (Нешић 2013: 156).

Из цитираног, али и из транспоновања народних предања и веровања у њена два романа, закључујемо да Нешићева на посредан начин указује на потребу да се савремени човек поново окрене природи, а да су културолошки обрасци неодвојиви део идентитета сваког појединца.

Несумњив је бакин утицај на формирање Микиног психофизичког изгледа. На самом почетку *Зеленбабиних дарова* ауторка нас упућује на то да је он дебељушкаст, уредно зачешљане косе, лепо власпитан, да поштује старије и допушта да га бака облачи. Међутим, у сегмент о одевању ауторка утврђује један занимљив детаљ:

Једини уступак царству шпилхозни и карираних кошуљица била је Микина обућа. Одмалена су његове пуначке ножице одбијале да проводе време у лакованим ципелицима које је бака с љубављу бирала. Мика је скичао, викао, а када би га натерали да се обује и пође – клизао би се и падао на леђа. Бака је тешка срца одустала од ципела и дозволила Мики да носи изношене цокуле које су припадале његовом покојном деди (Нешић 2013: 3).

При тумачењу овог Микиног куриозитета можемо кренути од дечје фасцинације стопалима. Познато је да се бебе најрађе играју својим прстима на рукама и својим стопалима, с којих увек вешто скину све што се на њих стави – биле то чарапице, патофонице или ципелице. Међутим, уколико пређемо на теоријско тумачење значења стопала, највише ћемо на психоаналитичко тумачење (Фројд, Јунг и др.) да је „стопало инфантилни симбол фалуса“ (Gerbran, Ševalije 2004: 879), што не мислим да је исправно тумачење Микине жеље за већим ципелама и самим тим слободнијим осећајем за стопала. Склони смо да на Микин случај применимо тумачење које износи Пол Дил [Paul Diel], који тумачи стопало као симбол снаге и душе, пошто је упориште усправног положаја који је карактеристичан за човека. Наравно, на овом месту се морамо осврнути и на причу о Пепельуги, где неки теоретичари виде њено поседовање ципелице, која је истоветна оној коју принчев изасланик доноси, као потврду идентитета (Gerbran, Ševalije 2004: 104). Дакле, Микин несвесни инат да одбија лаковане ципелице које га спутава-

ју, а прихватава као обућу једино старе цокуле свога деде, кога чак није ни упознао, указују на несвесну потребу изједначавања принципа унутар њега самог – женског (оличеног у баки) и мушки (оличеног у деди, макар и имагинарном и посредном).

Одрастајући у окружењу доминантно женског принципа (посећује с баком њене пријатељище, помаже јој да развије питу, пази да се бака не забрине ако га дugo нема...), Мика је исувише власпитан и емпатичан да би се уклопио у гомилу вршњака. Као такав, бива шиканиран ментално, на срећу не и физички, од стране двојице дечака пејоративних имена Буре и Слинац – за које ауторка истиче: „Они су припадали групи деце коју одрасли упорно називају школским друговима, док су она у ствари ваши злотвори и заклети непријатељи“ (Нешић 2013: 14). На тај начин, истина само у траговима, пред читаоца износи тему вршњачког насиља.

Настављајући да гради лик Мике, ауторка истиче да је он избегавао игре лоптом или штапом, те ако би у томе успео на крају дана је био мање очајан. То нас доводи до изузетног запажања Едија Мајарона, који у својој књизи *Вера у луѓику* наглашава да игре покрета (нпр. игре лоптом или игре у води) често код вршњака изазивају такмичарски дух, што код неке деце може изазвати стрес и сумњу у себе због евентуалног неуспеха. Из наведених примера можемо закључити да је за развој идентитета изузетно битно самопоуздање, које је Мики мањкало – барем када су социјални односи с вршњацима у питању, а ти односи се управо граде кроз заједничке игре.

Мика је дете развијене емпатије према свим бићима која га окружују. Овај „недостатак“ Микин отац, када види да овај комуницира с корњачом Пануном (у *Тајни немушићи језика*), тумачи превеликим утицајем женских емоција на развој мушки детета, те за то оптужи баку и закључи да није требало дugo да га остављају самог с њом. Поред овога,

Мика има и високе моралне назоре. То примећујемо из његове реакције да „је био искрено ужаснут јер су га сви облици насиља – на челу са насиљем према њему – ужасавали, а насиље у породици било му је потпуно страно” (Нешић 2014: 25), када сазна за мужевљево насиље над трудном, знатижељном женом, наведено у причи *Немуштији језик*, али и из његовог оштргог одбијања да поштара препусти русалкама, па макар то значило да од водењака неће добити воду која му је требала да изврши задатак. Као такав, Мика је предодређен за несналажење у сувором свету реалности, па уточиште проналази у свету литературе, бакиних прича и митова.

Разматрајући значај мита за человека и људску једницу у књизи *Поетика мита*, Е. М. Мелетински наглашава да је мит значајан за:

решавање критичних стања, нарочито оних која настају у преломним тренуцима људског живота (такозвана „траума рођења”, амбивалентан однос према родитељима, полна зрелост и прелазак у групу одраслих мушкираца, смрт рођака итд.) која прате сходни „прелазни обреди” (Meletinski 1983: 172).

Настављајући своје тумачење, Мелетински ће нагласити да се митови и обреди обраћају индивидуи како би се она прилагодила социјалној групи (социјалним околностима), али првенствено се баве усклађивањем односа социјалне групе и природне средине. Према Мелетинском, постоје две категорије по којима се дефинише мит:

Мит се одређује као фантастичне *представе* о свету, систем фантастичних ликова богова и духови, који управљају светом, или као *приповедање*, прича о поступцима богова и јунака. [...] Догађаји из митског времена, доживљаји тотемских предака, културних јунака и сл. представљају особит метафорички код, помоћу којег се моделује структура света, природног и социјалног (Meletinski 1983: 174).

И Зеленбабини дарови и Тајна немуштијог језика већ својим насловима указују на то да ауторка идеје и мотиве црпи из богате ризнице словенске и српске митологије и народних веровања. Из тог разлога, ако бисмо их жанровски одређивали могли бисмо рећи да су то авантуритички романси из „домена фолклорне фантастике и усменог демонолошког предања”³. Дакле, у авантуру откривања таквог једног секундарног света ауторка пушта свог главног јунака не би ли га оснажила за деловање у примарном свету.

Уколико лични идентитет схватимо као оно по чему се јединка разликује од осталих, а знамо да га деца често граде управо идентификујући се с јунацима из литературе или митологије, Микину прву идентификацију видимо на пољани, на другом крају града, којом доминира стара крушка. То је уједно и место сепарације, на коме он тражи уточиште. Наниме, управо на тој пољани он улази у ликове јунака о којима чита. Али битно је напоменути да има развијен отпор према милитантности јер:

Пушке, пиштоле и остала оружја новог доба није користио. Бака му је испричала како је оно криво што је дека нестао у великом рату, оном другом по реду, и оставио му цокуле. Дечак с тим није желео ништа да има (Нешић 2013: 4).

Управо овај цитат нам указује на Микину детињу неисквареност. Тако наиван Мика лако бива уплетен у догађаје који ће га водити ка сазревању и заузимању места у друштву.

Тако ће у *Зеленбабиним даровима*, захваљујући препредености маљутака, добити сапутника, маљутку Завишу, с којим ће проћи кроз авантуре на путу

³ Термин је употребила Љиљана Пешикан Љуштановић за карактеризацију романа Уроша Петровића (Пешикан Љуштановић 2012: 113), но нама се таква карактеризација чини прихватљива и за поменуте романе Иване Нешић.

иницијације. Биће ту залажења у шуму, пећину, те подземни свет где се сусреће са Зеленбабом (бабом која зна решења за све проблеме), која пред дружину поставља три искушења. Наивни Мика, који на такав пут креће носећи чешаль и огледалце јер „све бакине пријатељице воле када је лепо очешљан, па се надао да ће оставити повољан утисак на ту бабу код које иду” (Нешић 2013: 67), суочиће се с бићима из другог света (петлом, црним псим и крилатом змијом – на путу до дрвета на крају света, чумом – од које га спасавају управо чешљић и огледалце, те русалкама и водењаком)⁴. Превазилађење препрека које они постављају и спасавање свог живота, али и живота пријатеља (Завише и Пауна) учинили су да Мика стаса и очврсне (успео је да натера Буре – истину, као неко ко из перспективе секундарног света утиче на примарни) да се искрено покаје што је малтретирао слабије од себе, а и поштарова мачка га више не може уплашити). Поред овога, Мика је својом авантуром на посредан начин решио проблем своје породице – Завиша води маљутке у боли свет, а са одласком маљутака нестаје и „вртлог баксузних догађаја” – на пољани ће се градити нова зграда, а његови родитељи ће бити главне архитекте, те ће породица опет бити на окупу.

За разлику од романа *Зеленбабини дарови*, у ком се осећа извесна напетост због Микиних авантура – која код читаоца буди знатижељ за оним шта ће бити даље – роман *Тајна немушићог језика* пружа не толико занимљиву авантуристичку причу.

⁴ О значењима и утицају словенске митологије, као и усмене српске традиције, приметне у *Зеленбабиним даровима*, овде нећемо опширније писати првенствено зато што то није тема овог рада, али и због чињенице да постоје два рада – „Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе” Љиљане Пешикан Љуштановић и „Рефлекси усмене књижевности у *Зеленбабиним даровима* Иване Нешић” Иване Мијић Немет – који се на детаљан начин баве поменутим утицајима.

И овде Мика бива увучен, не својом вољом, у читав сплет неминовних догађаја. Паун, да би пренео Мики да му другари у разреду спремају јавно исмеавање, спроводи обред „успостављања” немуштог језика. Сам „обред” је осавремењен, што представља комични ефекат, па уместо да један другоме пљују у уста, Паун пљуне Мики у чашу с водом, знајући да је овај гадљив. Свестан тежине тајне, Мика с Пауном креће Змијском Цару да га овај ослободи немуштог језика. Управо у тој сумњи да није доволно чврст да сачува тајну огледа се несигурност у самог себе које се Мика још није ослободио, без обзира што иза себе има мноштво авантура с демонским бићима. И док је у *Зеленбабиним даровима* Мика извршавао задатке без неке дубље поруке у њиховом решавању, осим да са сваким од њих постаје свеснији својих могућности, у *Тајни немушићог језика* појављују се на почетку изазови у облику три капије, које уједно представљају битне чиниоце у сазвревању Микиног лика. Тако Мика учи да:

1. прихвати ствари онакве какве јесу (трововита ограда се отвара оног момента када је Мика загрли),
2. не подлеже чарима светлуџавих (материјалних) ствари (мада је то било присутно и у Зеленбабиној причи како су јој синови пропали, уз поуку да за материјалним благом не треба трагати – живот ћеш изгубити, али благо нећеш пронаћи), поготово ако због њих мораши да издаши пријатеље (светлуџава ограда од сребра око које се налази мноштво људских скелета),
3. увек говори истину (ограда од змија се отворила оног момента када је Мика испричao истиниту причу о томе шта је све доживео дружећи се са Зеленбабом).

Следи ресемантизација приче *Немушићи језик*, коју Нешићева спроводи вешто, карактеришући уз то Мику и као сналажљивог (Цар ће га ослободити не-

муштог језика, али овај мора да ожени Гујицу – цареву кћер, на шта Мика „пристаје”, али се извлачи да мора да пита своје родитеље), али и као типичног мушкарца у зачетку – није још спреман за брак.

И као што су га у *Зеленбабиним даровима* маљуци подстакли да иде код Зеленбабе и помогне им, тако ће и овде Паун бити тај који ће га, ненамерно, упутити да спас од брачне обавезе потражи од Мокош⁵. Дубоко морални принцип по ком се Мика влада и овде је присутан – када не пристане на њену понуду да побије све змије како би се ослободио брачне обавезе: „Какав бих ја човек био да се увучем тамо, искористим њихово поверење и извршим масовно убиство?” (Нешић 2014: 68). Због тога, Мокош се окреће против Мике и његових укућана.

Међутим, у заштити себе и укућана Мика неће бити усамљен већ ће добити помоћ правог бајковитог помагача – чукундеде чији је дух „узидан” у кућу док је грађена, а он сада борави под кровом штитећи све њене укућане од недаћа. Дакле, Нешићева је и овде направила ресемантацију веровања:

Да би једна „грађевина” (кућа, храм, техничка творевина...) била трајна, она мора бити дотакнута, мора да пријми истовремено живот и душу. „Трансфер” душе могућ је само путем крваве жртве (Elijade 2004: 43–44).

Са откривањем чукундединог духа, Мика заокружује породичну причу с једне стране, али и на своју страну придобија мушки принцип који га својом „чврстином” на посредан начин обликује.

Тајна немуштиоگ језика значајна је у финалном обликовању Микиног лика и формирању његовог идентитета. Наиме – како је у *Зеленбабиним даро-*

⁵ „Типолошки, Мокош је блиска грчким Мојрама које испређају нити судбине. [...] наставља древни лик женског божанства – жене (или женског пандана) громовника Перуна”, у српској митологији Мокош представља „божанску прељу која испреда животну нит и одређује судбину” (опширије у: *Словенска митологија* 2001: 363).

вима покушавао да што безболније прође кроз све невоље, овде ће од слабића и млакоње (како га Мокош карактерише) прерасти у заштитника дома и целог града – постаће здухач.⁶ С обзиром на чињеницу да се Мика по предању не уклапа у здухаче по рођењу (није рођен у суботу⁷, а ни с кошуљицом⁸), закључујемо да му ауторка ово задужење даје као својеврсну иницијацију. Јер:

...потпуним човеком постаје се само пошто се превазиђе, и у извесном смислу укине „природна” људскост, јер иницијација се углавном своди на парадоксално, натприродно искуство смрти и ускрснућа или другог рођења. [...] Иницирани није тек „новорођен” или „ускрсли”, он је и човек који „зна”, који познаје мистерије, који је имао откровење метафизичке природе (Elijade 2004: 133–134).

Код произвођења Мике у здухача не можемо говорити о искуству смрти (мада јој се он свакако приближава, јер је изашао из оквира заштићености), али га можемо тумачити као друго рођење које се дешава у сну (kad постаје здухач), уз откровења метафизичке природе. Кроз кратак курс за зду

⁶ Према народном веровању то је човек који је могао своје село или свој крај да одбрани од временских непогода, које су обично доносиле демонске сile: ђаволи, црне птице, але... Са доносиоцима непогоде здухачи су се сукобљавали тако што им у сну душа напусти тело, узнесе се ка облацима, победи демоне и одагна невреме. Када се пробуди, иссрпљен и уморан, здухач на себи открива ране задобијене током битке (опширије у: *Словенска митологија* 2001: 196).

⁷ „Онима који су рођени у суботу придавана је способност да могу видети умрле и контактирати с оностраним светом, да могу препознати вештице и друга митолошка бића, да терапу чуму и друге болести, да се преобраћају у змајеве. [...] Срби су их сматрали видовитима и веровали су да им не могу нашкодити ни хала, ни чума, ни вампир” (опширије у: *Словенска митологија* 2001: 517).

⁸ Као што су рођени јунаци Змај Огњени Вук, Војвода Момчило, Змај од Јастребца, Реља Крилатица.

„На Балкану је сматрано да дете рођено у кошуљици поседује посебну снагу; то је јунак, способан да се бори и победи непријатеља, како реалног тако и измишљеног” (опширије у: *Словенска митологија* 2001: 291).

хача провешће га такође један од помоћника – бакин рођак Јевра. Он ће му, уз Змијског Цара и све остале змије, помоћи да победи Мокош.

Током борбе/невремена кућа је остала без дела крова и делимично изгорела, у чему препознајемо оно што Елијаде тумачи:

Превазилажење људске судбине преводи се, на сликовит начин, помоћу уништавања куће, личног Космоса, који је изабран за станиште. [...] Слика пробијања крова значи да је укинута свака „ситуација”, да је изабрана [...] апсолутна слобода (Elijade 2004: 126).

Управо ослобађање од старе куће пред Миком отвара нове могућности. За почетак, преселили су се у нову зграду и велики стан. Паун, пријатељ у облику животиње, не прати га у нову авантуру. Мика проводи више времена с децом из улаза, а највише са Светланом. Сплет нових догађаја, али и све оно што је прошао као здухач, учинили су да му и некадашњи терет – тајна поседовања немуштог језика због које је и кренуо у нову авантуру – не представља проблем. Типично адолосцентско понашање Мика испољава константним незадовољством, из чега ће га донекле извући речи Змијског Цара:

Знаш, срећа не мора да значи повратак на старо. Ко каже да је живот добар само онакав каквог се сећаш? Можда је добар и после промене, само ти то не увиђаш (Нешић 2014: 171).

Сагледан у целини – дебељушкасти, културни и одговорни Мика, с једне стране уклапа се у родну перспективу деце/адолосцената јунака фантастично-авантуристичког романа – он истражује околину у којој живи, а дечаци то раде. С друге стране, склон писању речи и истанчаног ока за детаље (које помно бележи у свој црни нотешчић), ближи је стереотипној карактеризацији девојчица из литературе. У прилог овој тврдњи иде и чињеница да се он за ки-

шних дана волео затворити с мамом у собу и проучавати садржај њене кутије с разним драгоценостима. Поред овога, у оба романа, као саставни део приче, појављују се љубавне приче које емотивно утичу на Мiku, омогућавајући му да другачије сагледа и разуме оне који на неки начин утичу на његову судбину. Тако у *Зеленбабиним даровима* сазнајемо како је русалка заљубљена у смртника постала Зеленбаба, а у *Тајни немуштић језика* откривамо бајковиту причу о томе како је чукундеда по Истоку тражио најлепши прстен за своју жену, који је у породици сачуван све до Микиних дана. Управо та тананост Микиног карактера и склоност књигама учинили су да он постане пример будућег человека који ће имати разумевања за свакога (прихватајући га и са врлинама и са манама). Али, за почетак, учинила је да стекне прву другарицу – Светлану, с којом ће почети да размењује књиге, а слутимо да ће се из пријатељства развити и прва симпатија.

Дакле, користећи ресемантизацију словенске и српске митологије и народних прича, Нешићева изграђује идентитет свог главног јунака Мике. На тај начин нам посредно указује на своје уверење да освешћеног појединца нема без дубоке повезаности с народним. Притом овде народно не треба тумачити само као национални феномен већ као све оно што се из перспективе савременог человека изгубило, а што је у животу појединца било присутно некад – дубока повезаност с природом и традицијом.

ЛИТЕРАТУРА

Примарна:

Нешић, Ивана. *Зеленбабини дарови*. Београд: Креативни центар, 2013.

Нешић, Ивана. *Тајни немуштић језика*. Београд: Креативни центар, 2014.

- Секундарна:
- Аристотел. *О јесничкој уметности*. Београд: Рад, 1982.
- Мијић Немет, Ивана. Рефлекси усмене књижевности у Зеленбабиним даровима Иване Нешић. *Књижевност за децу у науци и настави*, Посебна издања, књ. 18, Факултет педагошких наука у Јагодини, Јагодина 2014.
- Мирић, Јован. „О појму идентитета у психологији“. *Психологија*, 2001, 1–2, 49–60.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Гостиођи Алисиној десној нози: огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе. *Књижевност за децу у науци и настави*, Посебна издања, књ. 18, Факултет педагошких наука у Јагодини, Јагодина 2014.
- Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Редактори: Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић. Београд: Zepter book world 2001.
- Бити, Владмир. *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Dil, Pol. *Simbolika u grčkoj mitologiji*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović, Dobra vest, 1991.
- Elijade, Mirča. *Sveto i profano*. Beograd: Alnari, Tabernakl, 2004.
- Fearon, James D. *What is identity (as we now use the word)?* Department of Political Science, Stanford University 1999. <<https://web.stanford.edu/group/fearon-research/cgi-bin/wordpress/wp-content/uploads/2013/10/What-is-Identity-as-we-now-use-the-word-pdf>> 11. 03. 2018.
- Gerbran, Alen; Ševalije, Žan. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Нови Сад: Kiša, Stylos, 2004.
- Klaić, Bratoljub. *Riječnik stranih riječi*. Nakladni zavod Matice Hrvatske: Zagreb 1979.
- Majaron, Edi. *Vera u lutku*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2014.
- Meletinski, E. M. *Poetika mita*. Beograd: Nolit, 1983.
- Personal Identity. *Stanford Encyclopedia of Philosophy* <<https://plato.stanford.edu/entries/identity-personal>> 11. 03. 2018.
- Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.

Ivana S. IGNJATOV POPOVIĆ

THE BASIS OF THE CONSTRUCTION OF MIKA'S IDENTITY

(About the main character of the novel *Zelenbaba's gifts* and *The Secret of the inarticulate language* written by Ivana Nešić)

Summary

Through this work we tried to show belief which Ivana Nešić tried to show us with her novels *Zelenbaba's gifts* and *The Secret of the inarticulate language* – that a strong individual can not be without return to nature and a deep understanding of the national tradition. By building the main character of her novels – chubby boy Mika – she presents to the reader the current problem. Mika, like many kids today, precisely because of his culture and the subtlety by which he approaches the world around him, becomes victim of peer violence, not so much physical as much as mental. Escape from all this he finds in the wisdom that he draws from the national tradition, and Grandma is her faithful guardian. She helps Mika by using healing world of her stories, full of myths and beliefs. Through obstacles and tasks that he'll have to pass, like every mythical hero, Mika will build his own identity.

Key words: individual, initiation, maturation, peer violence, family

◆ **Горица Д. РАДМИЛОВИЋ**
Матица српска
Лексикографско одељење
Република Србија

„НАШЕ РУКЕ ЧИНЕ ПЛАВУ ПТИЦУ” Развој идентитета детета кроз драму *Плава птица* Мориса Метерлинка

САЖЕТАК: У раду ћемо се бавити развојем идентитета детета кроз драму *Плава птица* Мориса Метерлинка (Maurice Maeterlinck). Ликови у драми описани су као ликови из бајке (Палчић, Црвенакапа, вила...), или пак потребе које су неопходне да би дете развило сопствени идентитет (материнска љубав, срећа, породични односи). Драма је формирана тако да се може читати као бајка, а како жанр бајке представља важну ставку у детињству, покушаћемо на тај начин приказати слику живота главних јунака, у овом случају деце, и њиховог одрастања. *Плава птица* Мориса Метерлинка садржи функције бајке које наводи Владимир Јаковљевич Проп (Владимир Вковлевич Проп) у свој књизи *Морфологија бајке* – јунаке који одлазе у свет (у овом случају свет снова), магични предмет, зле јунаке, препреке... Значајну улогу у изградњи идентитета takoђе имају помоћници који главним ликовима, брату и сестри Тилтил и Митил, помажу да пронађу плаву птицу, вољу, срећу или потребу за животом. Пролазећи кроз просторе који су представљени као проблемске ситуације у којима се одолева искушењима, деца успевају да пронађу плаву птицу и науче како да изграде сопствене ставове и одреде приоритете, како би помогли некоме ко сам не може да оствари оно што жели.

Свима нам је добро познато колико је бајка битна у детињству. Слушање познатих прича које носе са собом поуку о добру и злу, те о савлађивању препрека, утицало је на наша прва расуђивања у животу, као и на формирање првих поимања света. Наравно, бајке никада нису биле предвиђене само за децу. Својим поукама, поступцима који су у њима описани, као и начином преношења (који је примарно био усмени), бајке су биле део уметничке комуникације и вид разоноде и одраслих. Утицаји бајке (усмене и писане¹), па и елементи њене структуре (преко тема, ликови, сијеа), прожимају низ забавних жанрова „за одрасле”, а поготово књижевност за децу, и драму, како ону за децу² тако и ону за одрасле.

У раду ћемо као пример „мешовитог” жанра анализирати драму Мориса Метерлинка (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck, 1862–1949) *Плава птица*. Ова Метерлинкова драма настала је почетком XX века, 1908. године. Усмено преношена бајка је до тада већ била предмет обимних бележења и истраживања, од Переових (Charles Perrault, 1628–1730) *Прича моје мајке гуске* надаље, а већ су настала и најзначајнија остварења из домена ауторске бајке, пре свега дело Ханса Кристијана Андерсена (Hans Christian Andersen). Свестан утицаја који бајка има на децу, Метерлинк је одлучио да своју драму формира тако да садржи јасно уочљиве елементе бајке, али да тако представљена бајка лако може допрети и до одраслих. Детаљно описујући изглед ликови у драми, као и простор, Метерлинк читаоцу нуди драму која изискује обимно читалачко искуство, и то, превасходно, искуство читања бајки.

¹ О томе види, Пешикан-Љуштановић 2009: 9–28.

² О драмској бајци, види: Млађеновић 2009.

Главни ликови бајке су брат и сестра Тилтил и Митил, који одлазе од куће да би пронашли плаву птицу. Већ на самом почетку видимо рефлексе добро познате приче о Ивици и Марици, односно Метерлинку познатије верзије *Ханс и Грејел* браће Грим. Повезаност³ је још јаснија када Метерлинк у дидаскалијама у опису ликова користи управо детаљ из ове бајке⁴ да би окарактерисао своје ликове. Драма се, у развијеним описима, приближава простору описаном у бајкама, нарочито оним браће Грим и Шарла Пероа, али и ликовној уметности, пре свега илустрацијама сликовница и зборника бајки.⁵ Иако су ликови и простори бајковити, радња садржи и реалнију конотацију. Наиме, брат и сестра на самом почетку посматрају кроз прозорчић свога скромног дома породицу код које је божићно славље у јеку, док у њиховом дому влада сиромаштво. На овај начин драма полако почиње да се удаљава од спољашњих описа и улази у дубоку анализу унутрашњег.

Тумачење унутрашњег света јунака почиње анализирањем дечје маште. Животно искуство (сиромаштво, оскудица у свему) намеће деци раније одрастање, али не потискује дечју маштовитост. На самом почетку драме, брат и сестра разговарају о реалној ситуацији која их чека, а то је да ове године неће бити поклона. Међутим, из дијалога схватамо да они ипак верују у „малог Богу”, односно да још увек не схватају да поклоне купују мајка и отац:

МИТИЛ: Слушај, је ли сад Божић?

ТИЛТИЛ: Још није; сутра је Божић. Али ове године мали Бога неће ништа донети.

МИТИЛ: Зашто?

³ Очево занимање, сиромаштво породице, двоје деце...

⁴ МИТИЛ: Одело Гретеље или Црвенкале (Meterlink 2010: 5)

⁵ Метерлинк се, на пример, у опису костима светлости директно позива на Валтера Крејна (Walter Crane, 1845–1915), знаменитог илustrатора дечјих књига.

ТИЛТИЛ: Чуо сам маму кад је говорила да није могла да оде у град и да му изађе у сусрет... Али доћи ће идуће године (Meterlink 2004: 18).

Посматрајући породицу која има велику божићну свечаност у свом дому, деца користе машту да би потиснула глад.⁶ Метерлинк децу представља као свемогућа бића, способна да сваки проблем апсорбују кроз машту тако да он више и не постоји. Овакво дечје понашање тумачи се као несвесно. Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung) несвесно дефинише као нешто што није „мирујуће и постојано, већ нешто живо, које са свешћу стоји у сталном узајамном дејству“ (Jung 2015: 74), и јесте оно што, првенствено, доводи до заборављања. У дечјем развијеном несвесном снови су много продуктивнији него код одраслих. Такође, код Јунга су снови представљени као самопредочавање, спонтано и симболично, правог стања свесног. Тумачење ониричког аспекта *Плаве птице* од изузетне је важности, будући да се радња драме базира управо на сну.⁷ Наиме, брат и сестра сањају исти сан у коме крећу у потрагу за плавом птицом. Она ће се, касније, показати као потпуно апстрактан појам, дефиниција среће и кључ спознаје суштине, иако Тилтил и Митил плаву птицу траже као да је живо биће. Ова драма о сновијењу јесте оличење одрастања и тежње да се сачува дечја невиност поимања света.

Иако су почеци писхолошке анализе на челу са Вилхелмом Вунтом снове превасходно везивали за субјективно, Јунг касније снове шире на колективно (види: Jung 2015: 85). Оно што сањамо више се не тиче само нас, већ свих људи који сачињавају наш живот. У дијалозима између Тилтила и Митил схватамо, рецимо, како је велика њихова присност са

⁶ Ово непосредно подсећа на Андерсенову бајку *Девојчица са шибицама* (Andersen 1991: 428–432).

⁷ А будући и да је реч о симболистичкој драми, у којој је веома важан елемент ониричког.

родитељима. У дидаскалијама Метерлинк наводи неколико примера родитељске бриге за децу, у којима се огледа велика приврженост. Деца, такође, осећају велико поштовање према родитељима, те док мисле да су отишли од куће да траже птицу, не-ретко се осврћу на бригу мајке и оца и осећају грижу савести што су тек тако напустили родитељски дом. Овакав однос пример је развоја интелигенције у најранијем детињству (види Jung 2015: 80) и осећаја за потребе других. Потреба другог јесте иницијатор ове драме. Наиме, у собу брата и сестре усред ноћи улази комшиница, која их моли за плаву птицу или траву која говори да би помогла својој болесној унуци. Деца ни у једном тренутку не помишљају да одбију молбу, већ без поговора крећу у потрагу. Међутим, пре потраге која следи комшиница испитује дечју способност маштања, односно проверава колико се свет одраслих већ инкорпорирао у њихове животе. Испитујући Тилтила о своме изгледу, грбава старица, која ће касније, дејством маште, постати предивна вила, покушава да Тилтилу на неки начин поврати способност да види оно што није видљиво на први поглед, то јест оно што одрасли више не умееју да виде:

ВИЛА: (нагло се наљути) Кажем ти да не видиш! Ето, како видиш мене? Каква сам? (Тилтил се снебива и Ѯту) Дакле, хоћеш ли одговорити, *треба да знам да ли видиш?* Јесам ли лепа или ружна? (Тилтил све више збуњен Ѯту) Нећеш да говориш? Јесам ли млада или стара? Јесам ли румена или жута? Можда имам грбу?

ТИЛТИЛ: (помирљиво) Не, не, није велика.

ВИЛА: Јесте, јесте, према твом изгледу рекло би се да је огромна... Имам ли кукаст нос, или ми је извађено лево око...

ТИЛТИЛ: Не, не, ја то не кажем. Ко га је извадио?

ВИЛА: (све Ѯућа) Па није извађено! Безобразниче, бедниче! Око је лепше него ово друго; веће је, светлије, плаво је као небо. А видиш ли моју косу? Жути се као жи-

то... Личи на чисто злато! Глава ми је тешка од ње, толико је много има. И свуда је расута... Видиш ли је по мојим рукама? (Показује на два прамена косе)

...

ВИЛА: (...) Баш су чудни људи... Откако су помрле виље нити што виде нити мисле о томе... Срећом, имам увек при себи све што је потребно да би се запалиле њихове угасле очи (Meterlink 2004: 27, 28. Нагласила Гораџа Радмиловић).

Вила при себи увек има чаробни предмет, дијамант, који деци даје моћ да ослободе душе неживих бића, појава и стихија, или бића која не говоре и да учини да им сви они буду помоћници приликом проналaska плаве птице. Метерлинк на овај начин концептира драму као бајку кроз неке функције које Проп наводи у својој *Морфологији бајке* (двадесет година касније, 1928).⁸ У имагинарном простору, где сваки предмет има своју важност и личност (часови наших живота, душе хлебова, пас и мачка који добијају способност говора...), деца спознају вредност онога што их окружује. На почетку, брат и сестра посматрају богату породицу у божићном слављу. Деца не завиде другој деци која имају више него они, али стицајем околности стичу лошу особину, која је део одрастања – да заборављају оно што сами имају:

ВИЛА: Да ли им завидиш?

ТИЛТИЛ: Зашто?

ВИЛА: Зато што све поједоше. Мислим да много греше што и теби не дају.

ТИЛТИЛ: Не, не, кад су богати. О, ала је дивно код њих!

ВИЛА: *Није лећиће него код табе.*

ТИЛТИЛ: Е! Код нас је мрачније, тескобније, нема конача...

⁸ На пример: кршење забране; недостатак (недостаје лек); посредовање; почетак супротстављања; јунак напушта кућу (удаљавање); провера; јунакова реакција; стицање/добијање чаробног средства; премештање.

ВИЛА: *Баши је исто као код њих; али ти не видиши ...*

ТИЛТИЛ: А зашто су зидови тако светли? Да нису од шећера или од драгог камења?

ВИЛА: *Сваки камен је једнак, сваки је драги камен, али човек види само неколико камења* (Meterlink 2004: 26, 27, 30. Нагласила Г. Р.).

Осим овде наведеног описа дома, описи простора кроз које деца пролазе у потрази за плавом птицом су од велике важности и могу се посматрати као учење о детињству кроз поимање дубинских слојева живота, онога што чини његово потиснуто наличје или особену „предисторију“. Прво место на које брат и сестра одлазе јесте Земља успомена. Овде се Тилтил и Митил сусрећу са баком и дедом, али пре тога следи лекција о забораву. Вила, која често има улогу помоћника, има и улогу „учитељице детињства“. Она је ту да их подсети на све оно што одрасли свет олако схвата као небитно и прошло:

ВИЛА: Деци, не једите сувше шећера. Не заборавите да ћете ускоро вечерати код вашег деде и ваше баке.

ТИЛТИЛ: Јесу ли они овде?

ВИЛА: Сад ћете их видети.

ТИЛТИЛ: Како ћемо их видети кад су мртви?

ВИЛА: Како би били мртви, када живе у вашем сећању? *Људи не знају шту пајну јер мало шта знају*, а ти, благодарећи Дијаманту, видећеш да мртви, све док их се сећамо, живе срећно као да нису умрли (Meterlink 2004: 49).

Са сваким мењањем простора долази до новог проналaska плаве птице. Међутим, деца до краја не схватају која је њена функција и када се она, заправо, појављује. Након дугог трагања, сусрета са драгим, мртвим људима, сусрета са већ одсањаним снома и преживљеним страховима, те са децом која тек треба да се роде, Тилтил и Митил схватају о чему је заправо реч. Плава птица јесте симбол среће

ће и задовољства, као и прихваташа онога што имамо. У процесу трагања за плавом птицом увек је присутна Светлост, која ту и тамо прикаже деци појам среће, али та срећа је предвиђена да остане у простору и тренутку у коме је нађена. Када се простор промени, птица губи своју боју. Коначан проналазак плаве птице следи тек кад се деца, условно речено, врате кући и виде своју грлицу у кавезу. Овакво представљање плаве птице изискује детаљније тумачење симболике боја, нарочио плаве боје на којој се толико инсистира. У уводном делу драме Метерлинк наводи иссрпан опис ликова. Пошто су главни трагачи брат и сестра, усредсредићемо се на опис њихових костима:

ТИЛТИЛ: одело Палчића из прича Шарла Пероа; кратке црвене панталонице, кратак капутић нежне плаве боје, беле чарапе, ципеле и чизмице од жућкасто-црвене коже.

МИТИЛ: одело Гретеле или Црвенкапе (Meterlink 2004: 5).

У Речнику симбола Алена Гербрана и Жана Шевальеа плавој боји се увек даје исто значење. Она је најдубља: поглед у њу тоне не сусрећући препрека и губи се у бескрају као да боја непрестано измиче. *Плава је најмане материјална боја*: у природи се обично приказује као да је сачињена од прозирности, то јест од нагомилане празнине, празнине ваздуха, воде кристала или *дијаманта*. Предмету плава боја олакшава облике, отвара их и раствара (Žan Ševalije, Alen Gerbran 2013: 713. Нагласила Г. Р.).

Из описа видимо да је горњи део тела, део који је ближи глави, па и небу, код Тилтила прекривен управо плавом бојом. Видели смо да је помоћно средство којим се Тилтил служи дијамант. Ако је и дијамант у опису плаве боје главном лицу непосредно поред главе, тамо где га вила смешта, јасно нам је да аутор покушава да дефинише дијамант као способност дечје маште. Она не сме бити „пребоје-

на”, мора очувати своју чистину, прозрачност и вредност. Насупрот горњем делу тела, ноге, које су у сталном контакту са земљом, прекривене су црвеној бојом. За црвену боју аутори *Речника симбола* кажу да је

боја ватре и крви (...). Центрипетално, ноћно црвено је боја централне ватре, човека и земље, и алхемичарског атанора у којему се кува, *дозрева и обнавља* биће и тело (...) То је боја знања, егзотичне спознаје, забрањене неупренима коју мудраци крију под својим плаштевима (...). (Žan Ševalije, Alen Gerbran 2013: 114).

Дакле, способност маштања и чистоте долази у контакт са спознајом света. Тилтил због овакве по мешаности антиципира многе ствари, што је заправо назнака одрастања. С друге стране, његова сестрица, потпуно у црвено одевена, присутна је као вечита брига, љубав, али и земаљска, приземна свест која прати брата на њиховом заједничком путу у свет снова. Њена приземљеност се види на самом почетку, у дијалогу између ње и Тилтила, када поставља многа питања, жељна да сазна више од старијег брата, али и у њеној вечној опрезности да му се нешто не деси.

Желећи да од ове драме направи поетско ткиво које подражава бајковитост и моћ маште, Метерлинк свесно уводи управо *плаву* животињу, али не било коју, већ *птицу*. Птица је једина животиња која има способност да лети. Њено станиште није примарно на земљиној површини, већ на дрвећу које повезује небо и земљу. Неретко се птица веже за појам слободе и мира, благостања, неспутаности, што је нарочито значајно за ову драму, јер деца на самом крају своју срећу проналазе у плавом голубу. Птице су лакокриле као и дечја машта, и њихови путеви су тако далеки да сежу у непрегледно. Међутим, оне су ипак ухватљиве, човек може да их припитоми и научи неком виду понашања које личи

на његово, те да им тако одузме све што оне представљају. Исто се дешава и са дечјом маштом и сномима. Дечја способност маштања и стварања бајковитих призора у сновима бива потиснута реалистичним сликама и васпитањем. Неретко се занемарује оно што је проживљено у машти, те се тумачи као небитно. Искуство снова и маште бива скрајнуто и замењено конкретним тренутком, који може бити веома проблематичан уколико се препреke у животу не могу савладати. Драма *Плава птица* Мориса Метерлинка због тога се мора веома детаљно читати. Иако броји више од педесет ликова, сви они имају значајну улогу у животу Тилтила и Митил и добрым делом јесу отеловљење и освешћење света њихове свакидашњице. Осим што изискује познавање других аутора, тумачење Метерлинкових дела подразумева и добро познавање његове поетике. Пишући о важности сваке особе која је прошла кроз наш живот, Метерлинк у својој књизи есеја *Мудрост и судбина* наводи:

И заиста, нису то дела, већ речи, које су пронашле лепоту и величину трагедија које су истински лепе и велике; и није само у речима оно што прати и објашњава дело, јер нужно мора постојати други дијалог осим оног који је наизглед неопходан. И заиста, једине речи које вреде у драми су оне које на први поглед изгледају бескорисне, јер у њима лежи суштина. Упоредо са неопходним дијалогом скоро ћете увек пронаћи други дијалог који изгледа сувишан; али, пажљиво га испитајте и биће вам јасно као дан да је он једини којег душа може дубоко да саслуша, јер смо ту се та душа налази (Meterlink 1918: 24).

Одрастање је нешто што не можемо самовољно да избегнемо. Оно са собом носи терет, ново искуство, али и неке нове препреке. У драми *Плава птица* приказан је сан двоје деце која трагају за срећом, али и њихово суочавање са смрћу, заборавом, неизвесном будућношћу, тамом. Свесно или несвесно, сви трага-

мо за срећом, не увиђајући у чему је заправо поента. Иако су своју плаву птицу, односно срећу, нашли оног тренутка кад су дошли у свој дом, деца не заборављају да је та птица потребна неком другом:

МАЈКА ТИЛ: А како је сада ваша унука?

СУСЕТКА: Свакојако... Не може да устаје. Лекар каже да су живци. При свем том знам добро шта ће је излечити. И јутрос ми ју је тражила за свој мали Божић, на њу само мисли.

МАЈКА ТИЛ: Да, знам увек Тилтилова птица. Дакле, Тилтиле, зар је нећеш најзад дати тој малој сиротици?

ТИЛТИЛ: Шта, мама?

МАЈКА ТИЛ: Твоју птицу. Теби ништа не треба. И не гледаш је више. А она је одавно толико жели.

ТИЛТИЛ: Гле, заиста, моја птица! Где је она? А! Ево кавеза! Митил, видиш ли кавез? Онај што га је носио Хлеб. Да, да, баш онај исти... али у њему је само једна птица. Значи, појео си остале? Гле, гле! Па она је плава! Па то је моја грилица! Али много је више плава но што је била када сам отишао! Па то је Плава Птица коју смо трајили! Ишли смо тако далеко, а она је била овде! Е! Па то је дивно! Митил, видиш ли птицу? Шта би рекла Светлост? Да скинем кавез. (Пење се на столицу и скида кавез који носи сусетки.) Ево је госпођо Берленог... *Josi niјe sa свим плава, али и то ће бити, видећеши... Носиши је одмах вациој унуци* (Meterlink 2004: 187–188. Нагл. Г. Р.)

Након бајковитог сна, деца су повратила веру у маштање и научила да цене оно што већ имају. Њихова слика света више није прозорче које показује другу породицу и богату трпезу. Поглед на свет сада је из птичје перспективе, која се могла досегнути само продирањем у себе same, јер, како и сам писац наводи у *Пелеју и Мелисанди*:

Никада није грешка затворити некоме очи, било да је у питању опроштај или боли поглед у унутрашњост душе (Цитирано према: Meterlink 2004: 278).

ЛИТЕРАТУРА

Пешикан Љуштановић, Јиљана. Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа. *Усмено у тицаном*. Београд: Београдска књига, 2009, 9–28.

Проп, Владимир Јаковлевич, *Морфологија бајке*. Београд: Чигоја штампа, 2012.

Andersen, Hans Kristijan. *Sabrane bajke*. Knj. 2. Preveo Petar Vujičić. Beograd: Prosveta, 1991.

Jung, Karl Gustav. *O razvoju ličnosti*. Podgorica: Narodna knjiga, 2015.

Meterlink, Moris. *Mudrost i sudbina*. Zagreb: Hrvatski štamparski zavod, 1918.

Meterlink, Moris. *Plava prtica*. Novi Sad: Vega media, 2004.

Mlađenović, Milivoje. *Odlike dramske bajke: preoblikovanje modela bajke u srpskoj dramskoj književnosti za decu*. Novi Sad: Sterijino pozorje – Pozorišni muzej Vojvodine, 2009.

Ševalije, Žan, Alen Gebran. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos Art, 2013.

Gorica D. RADILOVIĆ

“OUR HANDS MAKE BLUE BIRD”

The development of the child’s identity through Maurice Maeterlinck’s drama *Blue Bird*

Summary

In this paper we will deal with the development of the child’s identity through Maurice Maeterlinck’s drama *Blue Bird*. The characters in the drama are described as fairy tale characters (Thumbling, Little Red Riding Hood, fairy...) or the needs that are necessary for the child to develop his / her own identity (maternal love, happiness, family relationships). The drama is formed so that it can be read as a

fairy tale, and as the fairy tale represents an important item in childhood, we will try to present the picture of the lives of main heroes, in this case of children, and their growing up. Drama *Blue bird* contains the fairy tale features of Vladimir Jakovljevic Prop (Vladimir Yakovlevich Propp) from his book *Morphology of Fairy Tales* – heroes that go into the world (in this case, the world of dreams), magic object, evil heroes, obstacles... Significant role in the construction of identity also have assistants who help the main characters, brother and sister Tyltil and Mytil help them find a blue bird, a will, a happiness, or a need for life. Going through the expanses that are presented as problematic situations in which they are tempted, children manage to find a blue bird and learn how to build their own attitudes and set priorities, all in order to help someone who can not achieve what he / she wants.

UDC 821.113.4–93–31.09 Michaëlis K
821.113.6–93–31.09 Lindgren A..

◆ **Биљана Т. ПЕТРОВИЋ**
Библиотека града Београда
Република Србија

БИБИ, ДЕВОЈЧИЦА СА СЕВЕРА КОЈА ЈЕ ПРЕТХОДИЛА ПИПИ: УПОРЕДНА АНАЛИЗА ЛИКОВА БИБИ КАРИН МИХАЕЛИС И ПИПИ ДУГАЧКЕ ЧАРАПЕ АСТРИД ЛИНДГРЕН

САЖЕТАК: У периоду између 1929. и 1939. године данска књижевница Карин Михаелис објавила је шест романа о доживљајима девојчице Биби, који су својевремено били популарни и превођени. Лик Биби, независне, предузимљиве девојчице немирног духа која штити животиње и супротставља се друштвеним нормама, подсећа на Пипи Дугачку Чарапу, јунакињу романа Астрид Линдгрен. Миливој Предић превео је прву књигу серијала о Биби под називом *Биби: доживљаји једне девојчице*, коју је 1939. године објавила Државна штампарија Краљевине Југославије.

Циљ рада је да се на основу доступног превода и података до којих се дошло о стваралаштву Карин Михаелис пружи упоредна анализа ликова Биби и Пипи, узимајући у обзир особине ликова и поступке у њиховом грађењу, као и време и културни контекст у коме су дела написана.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Биби, Карин Михаелис, Пипи Дугачка Чарапа, Астрид Линдгрен, слободне девојчице, природа против конвенција, рушење стереотипа

У издању Државне штампарије Краљевине Југославије, 1. јуна 1939. године, објављена је књига данске књижевнице Карин Михаелис (Karin Michaëlis) (1872–1950) *Биби: доживљаји једне девојчице*, „са 120 цртежа Хедвиге Колин и Биби“ (Hedvig Collin, данска илустраторка). То је прва и једина код нас преведена од шест, односно седам књига¹ о Бибиним доживљајима, који прате њена путовања. На српски језик ју је првео новинар и драматург Миливој Предић,² а у Данској су у периоду од 1929. до 1939. године изашле све књиге о Биби. Паралелно објављивање на немачком језику, биле су у периоду између два рата омиљене на немачком говорном подручју, али и шире, о чему Предић пише у предговору: „Карин Михаелис написала је многе овако лепе књиге за децу и читају их деца свих народа на земаљској кугли, јер су њене приче преведене не само на европске, већ и на многе источне језике“

¹ Прва књига је заправо претходно била објављена у енглеском преводу у Њујорку 1927. године под називом *Биби. Мала Данкиња* (*Bibi. A Little Danish Girl*), а од 1929. књиге о Бибиним доживљајима излазиле су у Копенхагену и Берлину све до последњег дела који је објављен прво у Цириху 1938, а затим у два тома под различитим називима у Копенхагену 1939. године. 1) *Биби. Мала Данкиња* (*Bibi. A Little Danish Girl*), Њујорк, 1927, односно *Bibi*, 1929, Копенхаген; 2) *Бибино велико путовање* (*Bibis store Rejse*, 1930); 3) *Биби и Оле* (*Bibi og Ole*, 1931); 4) *Биби и заверенице* (*Bibi og de Sammensvorne*, 1932); 5) *Биби на одмору* (*Bibi paa Ferie*, 1932); 6) *Биби учи земљорадњу* (*Bibi lernt Landwirtschaft*, 1938), односно на данском у два тома *Биби учи земљорадњу* и *Биби и Валборгска ноћ* (*Bibi bliver Landmand og Bibi og Valborg*, 1939). Преглед је преузет са интернет странице <http://www.karinmichaelis.dk/Forfatterskab.htm>, приступ 16.11.2017.

² Податак о језику оригиналa не постоји. Познато је да је Предић преводио са више језика и поред Карин Михаелис четрдесетих година првео је класичке светске књижевности за децу, Карла Колодија (Carlo Collodi), Едмонда де Амичиса (Edmond de Amicis) и Жила Верна (Jules Verne).

(Михаелис 1939: 7). У критичком приказу романа *Биби* Сима Џуцић је високо вредновао место Карин Михаелис у књижевности за децу, постављајући је одмах уз Андерсена (H. K. Andersen). Издавајући најважније одлике овог дела, истакао је Бибин лик као његову највећу вредност (Џуцић 1951: 95–96).³

Карин Михаелис писала је за одрасле и за децу, била је феминисткиња која је почетком двадесетог века разматрала женска питања (абортус, ванбрачно рађање, развод, сексуалност) и хуманисткиња која се залагала за реформу затвора и учествовала у кампањи за забрану експеримената на животињама. Њен први запажени роман био је *Детиње* (*Barnet*, 1902), који се бави темом пубертетских проблема (Rossel 1992: 317). Од преко четрдесет романа, девет је написала за децу. Објавила је велики број есеја и новинских текстова и држала предавања у Европи и Америци.⁴ После Првог светског рата, када у Европи јачају фашистичке идеје, Михаелисова им се отворено супротставила помажући пријатељима који су избегли из нацистичке Немачке, међу којима се нашао и Бертолт Брехт (Bertolt Brecht) са породицом, и смештала их на свом имању на острву

³ Џуцић сматра да је Михаелисова „мајсторски извајала“ лик једне особене јунакиње и издава њене главне особине: „нагон за тумарањем“, „љубав и за људе и за животиње“, другарски однос са оцем, као и дечју тачку гледишта кроз коју је дата социјална критика. Истакао је и „демократски тон“ књиге у којој су „разголићене многе друштвене форме и дата тачна објашњења за многе друштвене установе“, међу којима је и школа (Џуцић: 95–96).

⁴ У свету је бурне рекације изазвао роман *Опасне године* из 1910, са темом сексуалности и психе жене у четрдесетим годинама, који је већ наредне године преведен на српски језик. Поред тога, могу се наћи преводи романа *Седам сестара и Девојка-Патиџарк*, у чијем је предговору забележено да је Карин Михаелис боравила у Србији и својом појавом изазвала бурне реакције: „Била је она и овде, и много је о њој писано тих дана. Пало је и крупних фраза; умешала се и педагогија. Једном речи, Карин Михаелис прошла је кроз ову земљу као новинарска и друштвена сензација дана, уз примесу извесне дозе скандала, да нам постане духовно приснија“ (Аноним: 3).

Тиро. Немачка је окупирала Данску 1940, а због њеног одбијања сарадње са Рајхом књиге су јој забрањене, те су се нашле на црној листи. Због таквог положаја избегла је у Америку, из које се вратила 1946, а њено дело је у међувремену заборављено. Отуда ни не чуди да код нас више није било иницијативе да се преведу остали делови серијала о Биби. Ипак, у 21. веку јавила се потреба да се њено дело испита. У књижевности за децу, новија истраживања⁵ обратила су пажњу на лик Биби, која је по много чему слична Пипи Дугачкој Чарапи, о чијим доживљајима је Астрид Линдгрен (Astrid Lindgren) објавила три књиге непосредно после Другог светског рата (1945, 1946. и 1948). Због недостатка српског превода, ово истраживање односи се само на прву књигу Бибина доживљаја.

„Биби уме увек да се помогне, па ма где то било.”
(Михаелис 1939: 75)

Биби је једанаестогодишња девојчица која живи у малом месту у Данској са оцем, шефом железничке станице, и нема мајку. Има страст за путовањима и не одваја се од блока за цртање. Иако живи са оцем, стално путује пошто има бесплатну карту за све железнице јер њен „тата влада железницом, као краљ Данском” (Михаелис 1939: 88). Радознала је и храбра, отворена, самостална и сналажљива, спретна је и зна неколико циркусских вештина. Када осети неправду, уме да су потуче, лаже, псује, неу-

⁵ У тексту „Нове тезе доводе у питање дело Астрид Линдгрен” (*New thesis questions Astrid Lindgren's status*), Карин Тувесон (Karin Tufvesson) пише о докторској дисертацији шведске ауторке Еве Валстром (Eva Wahlström) *Слободне девојчице пре Пипи: Естер Бленда Нордстром и Карин Михаелис – претходнице Астриди Линдгрен* (*Fria flickor före Pippi: Ester Blenda Nordström och Karin Michaëlis – Astrid Lindgrens föregångare*, 2011), која доводи у питање оригиналност Астрид Линдгрен и њен положај зачетнице модерне шведске књижевности за децу.

редна је, непослушна и избачена из две школе. Има сопствена морална правила и сама доноси одлуке о свом животу. Храни сиромашне и брине о животињама. „Одлучила је да прикупља животне опасности, јер је то много боље него скупљати поштанске марке или бројати падалице на небу” (Михаелис 1939: 232). Једном речју, Биби је антијунакиња и пре него што се у књижевности појавила вероватно најпознатија и најнеобичнија девојчица светске књижевности за децу, Пипи, лик Биби нарушио је стереотип о пасивним и лепо васпитаним девојчицама, а тврђа да „уме увек да се помогне, па ма где то било” значи исто што и Пипино „Ја ћу се увек снаћи!” (Линдгрен 2010: 6)

Место које Свен Росел (Sven Rossel) приписује књигама о Биби у историји данске књижевности за децу је револуционарно. Оне су

написане са културолошки радикално другачије тачке гледишта, што је изазвало преврат у девојачким романима. Елиминисана је традиционална улога девојака и жена (...) Ове књиге изражавају почетак раскида са социјализацијом девојчица. Имају посебну дечју тачку гледишта и експериментишу са „детињастим” стилом (1992: 622).

Биби је „била као они у Библији, који се зову ногади и који су са својим шатором ишли на нова места када старо науче напамет” (Михаелис 1939: 35).

Атипичан у тренутку када се појавио, лик слободне девојчице грађен је са одређеном педагошком намером која је истакнута већ у првом кратком приказу, који каже да се ради о забавној књизи из које читалац може да добије слику о Данској више него што би је добио када би прочитao десетак туристичких водича (Williams Bianco 1927: интернет). Бибина путовања кроз Данску имају за циљ едукацију младих читалаца тако што им се из дечје перспективе даје мноштво података о данској географији, историји и етнологији. Нижу се разна ме-

ста, описују се начин живота, народни обичаји, игре, храна и одећа. Разлог за то је формирање нових педагошких концепата почетком 20. века који се критички односе према традиционалном ауторитарном образовању и васпитању, а тридесетих година ти концепти постају део борбе против растућег фашизма (Rossel 1992: 620). На Карин Михаелис су највише утицале педагошке идеје и рад Аустријанке Геније Шварцвалд (Eugenie Schwarzwald) (Massi 2010: интернет), која је основала средњу школу за девојке и заузимала се за њихово образовање, довођећи као предаваче познате научнике и уметнике, попут Брехта, Кокошке (Kokoschka), Музила (Musil) и Канетија (Canetti). Надахнута таквом школом, која је ученицама пружала слободу и развој креативности, Михаелисова је објавила књигу *Шкоља радосћи* (*Glaedens Skole*, 1914).

У лицу Биби изражена је побуна против неинвентивног и крутог школства: „Ајде ви покушајте да седите мирно читав сат и да се досађујете, само да се досађујете. И мора се бежати јер би иначе морао човек да умре” (Михаелис 1939: 99). Супротност традиционалној школи је интерактивно, непосредно учење из искуства: „То је тако занимљиво ићи кроз земљу са дванаест говедара и свраћати на одмор у сеоске гостионице, и чути многе ретке приче и догађаје, на крају крајева човек одатле има доста да научи” (Михаелис 1939: 146). Карин Михаелис се не задржава на експлицитно израженом концепту образовања, већ садржајем, преко Бибиних лутања, едукује читаоце, истовремено сугеришући да је путовање и извор надахнућа за Бибине цртеже који испуњавају књигу.

Бибии школски дани нису непосредно приказани, али је њено понашање у школи дато у дугачком низу оптужби које наводи управитељица Друге основне школе. Биби бежи кроз прозор, плаћа верглашу да свира у школском дворишту, долази са

животињама, црта карикатуре наставника, пише са грешкама, не зна најобичније ствари, „често говори такве ствари које немају никакве везе с истином (...) прича другарицама да је наследница једног замка са дванаест стотина соба, да уме да лети кад се њој хоће и да ће препливати море да дође у Енглеску”. Поред тога, са уличним мангупима игра у цркви игру „јанија, манџа, бир мамуз, бир топуз!”, пушта на слободу зечеве који похарају повртњаке, „јаше кроз улице неоседланог пиварског коња” (Михаелис 1939: 171–172). У детаљима који описују Бибино понашање препознаје се понашање својствено Пипи Дугачкој Чарапи. Оно што у највећој мери разликује ове јунакиње је Пипина фантастична снага, јер је она најјача девојчица на свету, што је извор комичних ситуација и пародијских снижавања. Она има необичан изглед (црвену косу, нос као кромпир, велика уста и зубе, дватпут веће ципеле, чарапе различитих боја) и понашање, због чега је у критици окарактерисана као комичан лик кловна-мађионичара (Russel 2000), док је Биби „обична” девојчица са дугачким ногама, плавом косом и очима. У епизоди у којој Пипи долази у школу приказано је како се она односи према настави, а њене реплике имају апсурдну логику и хуморна извртања која доводе у питање суштину и смисао школског система, док је Бибино понашање дато таксативним набрајањем разлога за избацување из школе. Изгледа као да је Астрид Линдгрен неке мотиве (јахање коња, грешке у писању, животиње у учioniци, лагање) наведене у књизи о Биби развила у комичним сценама и духовитим дијалозима који су учинили Пипи незаборавном и омиљеном јунакињом књижевности за децу.

Пишући миметичко дело, Карин Михаелис ће свој васпитни модел дати и у односу Биби са оцем. Док управитељица школе, која је представник образовног система, сматра да би Биби требало да добије

добре батине, Бибин отац има либералан однос према васпитању деце заснован на равноправности, поверењу и поштовању личности детета: „Излази некако као да смо Биби и ја другари. Она ми све прича, ја се уздам у њу саму и ми се разумемо.” Она „не допушта ни да јој се прети, нити да се на нешто приморава” (Михаелис 1939: 178).

Критика школства доведена је до крајности у Бибином доживљају приватног пансиона за девојке у Швајцарској који је поистовећен са затвором, а учитељице са затворским чуварима. Насупрот крутым правилима понашања, слобода се налази у природи, која заузима значајно место у делу:

Свако вече у осам сати затвара се капија неким дебелим гвожђем, а не може бити ни речи о томе да се може побећи кроз прозор, јер на прозору има гвожђе. А ако ко иде да се шета, иде једна учитељица напред, а једна позади. Тамо човек мора да седи као да је прогутао ленир. Поред тога, не може се човек никада сит најести, а када има нешто што се воли, не сме се „алапљиво прогутати”. Може се само завирити иза гвоздене решетке. А шта човек може да има од оног дивног вечитог снега на планинама, када се затвара капија у осам сати и када иде једна учитељица напред, а друга позади? (Михаелис 1939: 199).

Окоснику Бибинах путовања чини мелодрамски мотив „мизалеанса”, брака између њених родитеља који припадају различитим друштвеним класама. Мајчини родитељи, грофови, одбацују ћерку која се удаје за шефа железничке станице, а Бибина путовања са многим скретањима и лутањима крећу се ка племићком имању Клинтеборг. На путовањима Биби упознаје људе из свих друштвених слојева, укључујући и друштвену маргину, а њени доживљаји су начин да се изрази критика друштва, поштовања новца и положаја, крутост етикеције. У тим епизодама долазе до изражaja Бибина радозналост, великолушност и храброст и отпор свим утврђеним правилима.

Тако, полазећи од предрасуде о Ромима који краду децу, која је била широко распрострањена почетком 20. века у Европи (и задржала се до данас) (Janković 2017: интернет), Карин Михаелис тај стереотип не негира, и епизода са Ромима данас не би била политички коректна, али се Биби према њему другачије односи. Она верује да „Цигани краду децу”, али мисли: „Тако бих волела да ме само малкице украду да видим како је то” (Михаелис 1939: 52) и налази начин да се ушуња у једну чергу. Оно што привлачи Биби је номадски начин живота Рома, јер је у складу са њеним унутрашњим бићем и са природом: „...није ружна ствар бити номад јер и сама земља трчи око сунца и окреће се” (Михаелис 1939: 208).

С друге стране, „крађу деце” Биби приписује мајчиним родитељима, грофовима, верујући да желе да је украду док још не зна да су то њени баба и деда и зове их, због боје њихове одеће, „сиви људи”. Тиме се сугерише да би за Биби права крађа била крађа њене слободе, а отмени живот племства био би „сивило”.

Коришћењем дечје тачке гледишта културолошки и друштвено утврђени ставови бивају преокренути; оно што се морално осуђује постаје предмет жеље и симбол слободе, а оно што се по правилу поштује – предмет одбацања и оличење спутаности.

У другој епизоди Биби угледа два „издрпана”, „прна у лицу” детета у железничкој чекаоници мислећи „да су Цигани или тако нешто слично. Свакако немају новца...” (Михаелис 1939: 207). Позива их за свој сто и, пошто не говоре њеним језиком, показује им на чиније са храном: „Само једите, онако својски!” (Михаелис 1939: 207). Када деца поједу све „својски”, одлазе без речи. Ова епизода, која говори о Бибиној великолушној природи, подсећа на епизоде у књигама о Пипи Дугачкој Чарапи у којима она галантно купује деци слаткише и играч-

ке, која је дарежљива према својим пријатељима Томију и Аники, али такође и на епизоду у којој организује испитивање сиромашне деце, којој госпођица Розенблаум поклања одећу и храну, али само по знању и заслугама. Пародирајући испитивање, Пипи награђује сву децу, чиме Астрид Линдгрен износи критику тзв. „хуманитарне помоћи”, која је далеко од суштине помагања и иза које се крије нељудски однос према деци. Као и Пипи, Биби нахрани децу зато што види да су гладна, иако не добија ништа зауврат.

Иронична оштрица Карин Михелис окренута је према друштву, па се ликови полицајца који хапсе Биби, келнера у чекаоници и баштована на имању појављују као они који су укаупљени у друштвене улоге, који поштују титуле и богатство, какви су и неки од одраслих у књигама о Пипи.

Залажући се и за хуманији однос према затвореницима, Михаелисова у карактеризацију Бибиног лика експлицитно уноси такве идеје доводећи у питање прописане законе, те морал њене јунакиње не одговара моралним нормама. То је најизраженије у епизоди у којој Биби спасава од смрти лопова, са њим се спријатељује, а он је зато научи вештини пењања уза зид. То помало подсећа на сиже народних бајки у којима јунак добија неки посебан дар јер је помогао бићу које припада „оностраним” свету. Морал јунакиње базиран је на људскости и указује на тежњу ка утопијској слици друштва. Биби се су-протставља полицајцу, представнику закона, наглашавајући своје људско право да помаже свакоме ко је у невољи. По томе што сама одлучује о својим поступцима и животу подсећа на Пипи која се су-протставља полицајцима који су дошли да је одведу у дом за децу јер се сматра да дете не треба да живи без родитељског надзора. Биби крши законске норме и онда када се сналази за храну у туђим бајтама или „позајмљује” чамац, јер и сама радо зај-

ми своје ствари. У коментарима свезнајућег приповедача, чији се глас стално смењује са тачком гледишта јунакиње и првим лицем приповедања у епистоларној форми, објашњава се и оправдава њено понашање и гради морални лик девојчице која крши законске норме онда када процени да не повређује друге, а задовољава своје унутрашње жеље (за авантуром) и физичке потребе (глад). Као што Пипи жели да буде гусар када порасте, и Биби би волела да упозна „морске разбојнике”. Социјална маргина представља простор који је ослобођен од друштвених стега.

На крају романа Биби стиже у замак Клинтеборг и упознаје се са животом највише класе. Њено виђење тог живота представља критику етикеџије:

И ја ћу морати да се укрутим као штап и мораћу друкчије држати нож и виљушку и мораћу при жвакању да затварам уста тако да се не види и не чује како ја жваћем и не смем да правим велике кораке и да не навлачим сваки час чарапе кад ми спадну и да се не чешем кад ме пецају комарци. Али ја ћу им већ подвалити! (Михаелис 1939: 265).

Списак свега што чини лепо понашање изгледа као да се природно наставља у књигама о Пипи, где је побуна доведена до сатире у ироничном питању: „Је ли, учитељице, – упита Пипи – а може ли да крчи у stomaku Једне Праве Фине Dame?” (Линдгрен 2004: 56).

„Дивљакуша”

У роману наратор карактерише Биби као „дивљакушу”. Она воли мирисе коже, штале и блата и књига је пуна њених чулних утиска и опажања природе. У природи су слобода и лепота исконског и вечног, али су ту и опасности. За разлику од конвенционалних ликова деце као што су Томи и Ани-

ка у *Пипи Дугај Чарапи*, које Пипи доводи у ситуације у којима морају да се суоче са страхом, Биби опасности тражи и свесно савлађује страх. Можда је најупечатљивије њен однос према природи дат у сцени која се одиграва у цркви у месту у ком се налази и гроб Бибине мајке. Попевши се на торањ, усхићена призором хиљада рода које прелеђу цркву, Биби бесомучно повлачи канап црквених звона:

То су роде! Роде из целе Данске, Норвешке и Шведске. Долазе, долазе!

Биби поче тапшати рукама и цикати. (...) Она је чула шуштање крила и клепетање кљунова. (...) Њој онда паде поглед на звону и на конопац који је висио. Биби стисну руке, јер никако неће да повуче за конопац, не, то никако. (...) Али јој је изгледало као да је конопац сам дошао до ње и шануо јој да је данас мамин рођендан и да она тамо на гробљу није добила никакав поклон и да све роде данас иду у Египат. Биби пружи руку, конопац се сам завуче у њу и одједном зазвони: бим-бам, бим-бам!

Биби викну колико је грло доноси, укочи поглед, а коса јој се накостреши. Она осети како је прође језа леђима, али њена рука није пуштала конопац (Михаелис 1939: 126–127).

Звуком звона, којим се истовремено прославља одлазак рода на југ и рођендан мртве мајке, спајају се живот и смрт. Живот се слави као стално обнављање, а Биби која бурно реагује на промене у природи и на њихову лепоту и снагу и сама је оличење виталности и животне снаге. У њој се правила понашања на тренутак боре са природом, али је природа увек та која побеђује.

Елена Маси (Elena Massi) даје претпоставку по којој у делу Карин Михаелис има утицаја немачког покрета младих *Wandervogel*⁶, који је основан у Немачкој почетком 20. века као реакција на убрзану

индустријализацију. Овој покрет је у почетку био аполитичан, а његови чланови су се супротстављали друштвеним ограничењима залажући се за слободу и повратак природи. Окупљали су се и организовали шетње и пешачке туре, али се касније из њега издвојило неколико грана које су се интегрисале у различите политичке организације.

Бибина укорењеност у природи чини је близком животињском свету са којим се лако споразумева – сакупља и лечи болесне животиње и има роду са сломљеним крилом, козу, неколико болесних мачка, припитомљену сврраку и корњачу. Увек се поставља као заштитник животиња које су угрожене. Сцена у којој удара бичем воловара зато што бичује повређеног вола и она у којој вуче колица уместо пса коме жели да олакша терет веома подсећају на епизоду у којој Пипи прво кажњава Цвећку због мучења коња, а затим сама вуче товар. Узимајући у обзир да се Астрид Линдгрен, као и Карин Михаелис, залагала за заштититу животиња, не чуди да су њихове јунакиње сличне и у смислу односа према животињама, грађене као ликови девојчица у дослуху са природом.

Астрид Линдгрен је оптуживана за расизам због треће књиге Пипиних доживљаја *Пипи Дуга Чарапа у водама Јужног мора* јер је Пипин отац Ефраим I Дугачка Чарапа представљен као црначки краљ, а Пипи је црначка принцеза. Такво виђење је, чини се с правом, оспоравано ако се узме у обзир да је Ефраим I Дугачка Чарапа по свом изгледу и понашању комична карневалска фигура (са великим стомаком, дебелим ногама и сукњицом од лице), а Пипи као принцеза не мари за свој положај и придржује се поклоничком клањању црначке деце, које претвара у игру „трагача“. Подтекст тих епизода је ругање тоталитарним системима и класном друштву, те самим тим тешко да се Астрид Линдгрен може осудити за расизам и колонијализам (Surmatz 2007: интернет).

⁶ Историјат покрета Wandervogel (Птице луталице, прев. Б. П.), може се погледати на сајту Historical Boy's Uniforms, <http://histclo.com/youth/youth/org/nat/ger/wander-chron.htm>, приступ 9.11.2017.

Почетак књиге о Биби могао би неког савременог читаоца да доведе у сличну недоумицу. Тежећи да истакне национални идентитет, Михаелисова уводи Биби која црта на прозору мапу Данске и радује се данској колонијалистичкој моћи. У апoteози Данске, међутим, скривен је ироничан однос према њеној политици, а дечја перспектива користи се за хуморно обртање у којем идеализован живот „принцеze“ поприма облик номадског живота и анархије:

...производимо и бутер, и сир, и јаја и шунке, и краљеве и краљице за све друге земље (...) принчеви и принцезе, који одлазе из Данске, припадају ономе што се зове извоз и у географији представљају добар извор прихода. И Биби би врло радо била извозна принцеза, јер би онда могла да ради шта хоће; била би важна особа и не би морала ићи у школу, и могла би, из дана у дан, да путује кроз цео свет... (Михаелис: 1939: 33–34).

Биби уместо Уле

Карин Михаелис је створила лик слободне девојчице следећи модеран педагошки концепт у жељи да се супротстави традиционалном васпитању, што је утицало и на форму и на садржину њеног дела, а феминистичке и хуманистичке идеје које је заступала у есејима и на предавањима, као и у литератури за одрасле читаоце, нашле су одјека у Бибином лицу и њеним доживљајима. Слобода у делу Карин Михаелис представља слободу да се изаберу сопствени идентитет и животни пут. То најбоље илуструје мотив „трампе“ имена. Биби (Бибика) је за право Ула (Улриха Елизабета), што је мајчине име које јој је дато на рођењу и које трампи са другарицом Бибиком. Замена имена је и одбацивање мајчиног високог порекла, као симболично ослобођење од наметнутих друштвених хијерархија. По многочemu слична Пипи Дугачкој Чарапи, која ће се поја-

вити петнаестак година касније, може се рећи да је Биби антиципирала њен лик. Ипак, Пипи је фантастична девојчица у реалном свету, која поседује торбу са златницима, са хумором и лакоћом исправља неправде и нема страх од смрти, а Биби је реална девојчица у реалном свету, која мора да се снађе како би преживела, зарађује показујући циркуске вештине и продајући своје цртеже, а неправде исправља снагом девојчице (а не супердевојчице) и упада у ситуације опасне по живот у којима јој помажу људи које упознаје на путовањима.

Пипин начин живота одговара слици раја који би пожелело реално дете какво је Биби, а утопијски (мада и карневалски амбивалентан) свет игре, маште и слободе, који је остварен у књигама о Пипи, Биби је најавила: „....када Биби буде једанпут имала свој велики замак целу ће башту претворити у травњак и цео свет ће по своме ћефу по њему трчати и играти се и правити 'пурцлпауме'*“ (Михаелис 1939: 78).

ИЗВОРИ

- Линдгрен, Астрид. *Пипи Дуга Чарапа*. Београд: Мали Принц. 5. издање, 2010.
 Линдгрен, Астрид. *Нови доживљаји Пипи Дуге Чарапе*. Београд: АКИА М. Принц, 2. издање, 2004.
 Линдгрен, Астрид. *Пипи Дуга Чарапа у водама Јужног мора*. Београд: АКИА М. Принц, 2011.
 Михелис, Карин. *Биби: доживљаји једне девојчице* (са 120 цртежа Хедвиге Колин и Биби). Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 1939.

*Превртање у ваздуху – прим. прев. М. Предића

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. Карин Михаелис. Карин Михаелис. *Девојка-Папицерк: хумористичан и социјалан роман.* Београд: Народна књижница, б. г., 3–4.
- Денков, Јована. Том Сојер и Пипи Дугачка Чарапа – симболи сазревања и слободе детета, *Детињство* 2 (2012): 60–68.
- Игњатов Поповић, Ивана. Рушење стереотипа или Пипи Дугачка Чарапа против Петра Пана. *Детињство* 2 (2012): 69–74.
- Цуцић, Сима. *Из дечје књижевности: осврти и чланци.* Нови Сад: Матица српска, 1951.
- Books which gave rise to debate. <<http://www.astrid-lindgren.se/en/more-facts/her-role-literary-world/books-which-gave-rise-debate>> 20.11.2017.
- Coates, Karen. *Pippi Longstocking and the father of enjoyment.* <<http://www.barnboken.net/index.php/clr/article/>> 1.12.2017.
- En oversigt over forfatterens værker. <<http://www.karinmichaelis.dk/Forfatterskab.htm>> 16.11.2017.
- Grasso, Francesca Romana. *Eroine del nord: Karin Michaelis e Bibi.* <<https://blog.edufrog.it/2013/01/12/la-mia-scoperta-di-karin-michaelis-e-bibi/>> 30.11.2017.
- Janković, Ivan. *Kradu li Cigani decu i otkad to?* <<http://pescanik.net/kadu-li-cigani-decu-i-otkad-to/>> 15.12.2017.
- Lundqvist, Ulla. *Always on the child's side.* <<http://www.barnboken.net/index.php/clr/article/view/43>> 15.12.2017.
- Massi, Elena. *Ecologia e Letteratura per l'infanzia: il modello di Karin Michaëlis.* <<http://www.griseldaonline.it/temi/ecologia-dello-sguardo/karin-michaelis-ecologia-letteratura-infanzia.html>> 30.11.2017.
- Natov, Roni. *Pippi and Ronia. Astrid Lindgren's light and dark pastoral.* <<http://www.barnboken.net/index.php/clr/article/view/52>> 15.12.2017.

- Rossel, Sven Hakon and Foundation American-Scandinavian. *A History of Danish Literature.* London: University of Nebraska Press, 1992.
- Rudd, David. *The animal figure in Astrid Lindgren's work.* <<http://www.barnboken.net/index.php/clr/article/view/>> 15.12.2017.
- Russel, David L. Pippi Longstocking and the subversive Affirmation of Comedy. *Children's Literature in Education*(3), 2000, 167–177.
- Scala, Illaria. *Bibi, una bambina del Nord di quasi 90 anni.* <http://www.parolae.it/libri/100523_Scala_Bibi.htm> 30.11.2017.
- Surmatz, Astrid. *International politics in Astrid Lindgren's works.* <<http://www.barnboken.net/barnboken/index.php>> 27.12.2017.
- Tufvesson, Karin. *New thesis questions Astrid Lindgren's status.* <https://hum.gu.se/english/current-news/Nyhet_detalj/new-thesis-questions-astrid-lindgren-s-status.cid993051> 20.11.2017.
- Williams Bianco, Margery. *The Children's Bookshop.* <<http://www.unz.org/Pub/MichaelisKarin-1927n03>> 30.11. 2017.

Biljana T. PETROVIĆ

**BIBI, THE GIRL FROM NORTH,
WHICH PRECEDED PIPPI:
COMPARATIVE ANALYSIS BETWEEN
KARIN MICHAËLIS' CHARACTER BIBI AND
ASTRID LINDGREN'S PIPPI LONGSTOCKING**

Summary

Between 1929 and 1939, the Danish author Karin Michaëlis published six novels about the adventures of a girl called Bibi, which were popular and translated into many languages at that time. The character of Bibi, who is an independent and adventurous child who protects animals and opposes social rules is similar to Pippi Longstocking, the character of Astrid Lindgren novels. Milivoj Predić trans-

lated into Serbian the first of Bibi serial books *Bibi: the adventures of a girl*, which was published in 1939 by the State printing house of the Kingdom of Yugoslavia.

The objective of this paper, based on available Serbian translation and the facts about the work of Karin Michaëlis, is to comparatively analyse characters of Bibi and Pippi, taking into account their personal features and methods of their creation, as well as the time and cultural context in which they appeared.

Key words: Bibi: Karin Michaëlis, Pippi Longstocking: Astrid Lindgren, free girls, nature against the conventions, breaking the stereotypes

UDC 821.111(73)-31.09 Bach R.



Наташа П. КЉАЈИЋ
ОШ „Бранко Радичевић“
Бољевци – Прогар
Република Србија

ГАЛЕБ ЦОНАТАН ЛИВИНГСТОН РИЧАРДА БАХА – СТРАСТ ЗА ЛЕТЕЊЕМ КАО ИДЕНТИТЕТ СЛОБОДЕ ЛИЧНОСТИ

САЖЕТАК: У овом раду бавићемо се анализом лика Галеба Цонатана Ливингстона, кога је аутор Ричард Бах представио као алегоријски прототип деце / младих људи жељних права на остваривање сопствених снову у процесу сазревања и одрастања. Ово Бахово алегоријско-филозофско дело, које се због снажног педагошког подтекста и елемената развојног романа може сврстати у прозу за децу и младе, истиче идентитет слободног лета, лета зарад уживања и померања граница властитих могућности као идеал коме би свако младо биће требало да тежи, насупрот лету због ловљења рибе, које Јато једино допушта. Галеб Цонатан Ливингстон, по цену изгнанства из Јата, не одустаје. Страст за летењем води га учитељу Саливену, који га подржава, као и другим галебовима који на сличан начин доживљавају летење. Идентитет слободне личности и преношење искуства младим нараштајима порука је младим читаоцима да целог живота усавршавају своје таленте и не одустају од својих снову.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Галеб Цонатан Ливингстон, Ричард Бах, летење, идентитет, слобода

Једна од култних књига са тзв. *дудлим дном*, Галеб Џонатан Ливингстон Ричарда Баха, објављена 1970. године, својом сажетом вишеслојношћу и алегоријско-символичком сликом чежње младе душе за лепотом очарала је и дирнула, готово подједнако као и Егзиперијев *Мали Принц*, читаче свих генерација, нашавши своје место у омладинској прози као дидактично штиво које подстиче читача у развоју да, упркос препекама, гради властити идентитет среће и задовољства. Младунац и бунтовник, биће другачијих жеља и видика, биће жељно помеђања граница, неретко у завади са светом, типски је лик омладинске прозе. Птица жељна слободног лета и широко раширених крила, спремна да освоји до тада непозната небеска пространства, алегоријска је слика младог бића у развоју које жели да фасцинира себе и свет око себе лепотом, да ужива у чувству властите среће која није на штету других. Од средине неприхваћено, у Отпаднике сврстано, младунче може поsegнути за деструкцијом и аутодеструкцијом, или пак – показати да се идентитет сопства грађен упорношћу, љубављу и вољом може надоградити на неком другом, плоднијем месту и пренети младим нараштајима који деле исту страст за учењем. Бахов Галеб Џонатан Ливингстон плени својом упорношћу и неодустајањем, он није маргиналац који је прерано дигао руке од својих снова иако га је Јато жигосало и гурнуло на маргину, нити биће помирено са наметнутим оквирима које допушта да га средина утопи у себе.

Да би описао феномен летења као смисао живота, Ричард Бах је морао да буде фасциниран чином летења, да буде посвећени пилот са поетским потенцијалом. То је видљиво у начину на који описује технике летења, на који доживљава лет птица, лебдење у ваздуху, понирање ка мору, брзину, хоризонт, акробатске фигуре. Имао је изузетно узбуђљив животни позив, пун адреналина, а самим тиме

и могућност да крстари небом, да досегне лепоту летења која није свима доступна, али је готово свима примамљива.

Млади и на почетку романа још увек неискусни Галеб Џонатан Ливингстон сасвим је необично створење у своме Јату. Посвећен је и заљубљен у летење, надахнут и пожртвован; у цик зоре он истражује могућности летења и открива неке вештине, углове летења, фигуре и ковите. Суочава се са успонима и падовима, губи равнотежу, али не одустаје. Необично нам је и то што вежба сам, нико други у Јату не прави му друштво.

Док је Галеб Џонатан пропадао у покушајима да одржи висину, борећи се да учи на својим грешкама и трпљиво се борећи са самим собом, аутор наглашава да би за друге галебове то било срамно:

Галебови, као што знате, никад не оклеваву, никад не губе контролу. Изгубити контролу за њих представља срамоту иравно је губитку части (Bah 2005: 7).

Осим тога, кључан је и приступ летењу – за Јато је летење тек пут до хране, а за Џонатана занос и страшт:

Већина галебова никад ни не покуша да научи ишта више од најједноставнијих правила летења – како да од обале стигну до хране и натраг. Већини галебова важна је прехрана а не летење. Али овом галебу летење је било важније од хране. Више од свега осталог, Галеб Џонатан Ливингстон волео је да лети (Bah 2005: 8).

Из перспективе Јата, Џонатан ради нешто незамисливо, неспориво са устаљеним начином живота галебова, за њих је чин лета чист утилитаризам, а естетицизам се нити разуме нити прашта. Џонатана је на време упозорио отац да галебови лете да би јели и да се мане празних фантазија, а његова мати примећује да јој је син кост и перје, да се не бави ловом. Зима је на прагу, требало би преживети у суровом птичјем свету. Требало би учити како се ло-

ви риба, а не нешто непотребно, неразумно, опсенарско: „Немам ништа против свег тог летења, али од тога се не живи и ти то добро знаш (Bah 2005: 10).

Галеба Џонатана вуче снажан унутрашњи позив; он се не задовољава усташтвом и познатим, он трага за нечим новим. Његова жеља јача је од забрана племена, он јој се предаје упркос свему. Толико тога треба да се научи, стога је он пожртвован и марљив ћак који усавршава брзину, висину, угао летења, распон крила, постигавши светски рекорд у летењу и откривши чар акробација у ваздуху. Осећај отк rivene лепоте у њему изазива осећај еуфорије, радости и надмоћи, уверености да ће га Јато дочекати ловорикама.

Но, након еуфорије следи пад. Јато га етикетира као преступника, особу која је нанела срамоту племену и стога мора бити искључена из заједнице. Галеб је нарушио достојанство и традицију племена, усташтени поредак, понео се неодговорно. Стога Џонатан постаје изгрешник, опасан по заједницу, Отпадник. Цена заноса је изолација од заједнице, самоћа.

Џонатан свој усуд прихвата без поговора. Остало му је да у новонасталим околностима настави борбу за лепоту лета, без кајања или осећаја срамоте што је другачији од осталих, да и даље учи: „Све што је некад желео Јату, остварио је сам за себе и није туговао због цене коју је за то морао да плати” (Bah 2005: 22). Лутајући у плаветнилу, Џонатан среће друга два галеба, такође Отпадника из његовог Јата. Није, дакле, сам у преступу, и неки други пре њега су били одстрањени. Можда су мањина у односу на већину која их је одбацила, али свакако Џонатану бива утешно то да постоје и други галебови који су у сличној позицији.

Галеб Џонатан више није сам у учењу, сада је он део групе галебова који са њим деле заједничку љубав ка небеским пространствима. Самим тиме он је део тима, а не изолован и појединачан случај. Није

више самоук, добија учитеља, некога старијег, искусијег, ко му преноси своја сазнања, храбри га и опомиње. То је Саливен, мудри галеб који у њему препознаје редак дар, подржава га, али и упозорава на сва искушења која га током учења очекују. Џонатан учи с разумевањем, не плаши се летења, технику летења мора да усаврши, а учитељ му саветује да „настави да ради на љубави” (Bah 2005: 41), јер без тог тајног састојка сви остали аспекти учења немају смисла.

Галеб Џонатан је достигао савршенство у летењу под Саливеновим вођством. Убрзо и сам постаје учитељ летења у спокојном свету Отпадника. Али то га место није задржало. Знање које је стекао не би имало смисла уколико би га себично чувао за себе. Више од свега желео је да дође до свог Јата, да увери друге галебове како је лепо учити летење, проширити видике, досегнути плаветнило:

Џонатан је у свести задржао призор великог јата галебова на обали једног другог времена, свестан да више није кост и перје већ беспрекорни симбол неограничене слободе и лета (Bah 2005: 45).

Са таквим осећајем, осећајем изазова и радости, Џонатан се враћа своме Јату. Прате га и његови највернији ученици, они су ту да потврде другим галебовима да учење има смисла. Одлука није лака:

Његови ученици су се поколебали у тренутку, јер је по закону Јата Отпадник заувек губио право повратка, а Закон није прекршен ниједном током десет хиљада година (Bah 2005: 55).

Но, упркос свему, ученици верују у свог учитеља и превладавају страх од Закона, односно од усташтених, наоко непроменљивих норми. У савршеној формацији дијаманта, осам елегантних галебова слећу у мноштво на плажи. Ма колико маса била у страху, а потом и против Отпадника, увек постоје појединци који ће бити очарани мишљу да је слобо-

да избора могућа. Галеб Џонатан успева да убеди Галеба Мајнарда, птицу са одузетим крилом, да упркос хендикепу може да лети:

„Мајнарде Галебе, ти си слободан да будеш оно што јеси, да откријеш своје право ја, овде и сада, и ништа ти се не може испречити на путу. То је Закон Великог галеба, Закон који Јесте” (Bah 2005: 60).

Десило се чудо, Мајнард је полетео! Џонатан га је убедио да може да успе у ономе што жели и да не треба да живи у страху од хендикепа, неуспеха и одбацивања. Закони и канони нису непроменљиви, сам Џонатан Ливингстон истиче да је једини прави закон онај који води ка слободи и да других закона нема. Тада је закон срца и појединчеве воље, права да се оствари, да има жеље, снове, да учи и сазнаје, открива нове хоризонте.

Један број галебова жели да учи, али критична ма-са ипак одбија да прихвати подучавање. Стога Јато креће у напад. Већина опет истискује мањину. Јато етикетира Џонатана као Ђавола, нечисту силу која наивне галебове одводи на погрешан пут, у понор. Џонатан и његови ученици су надвладани. Да не би пали у руке бесној руљи, вештине летења су употребили како би ефикасно утекли: „...разјапљени кљунови гомиле спремне на линч остали су без свог плена” (Bah 2005: 66). Џонатан схвата тежину свог по-зива учитеља, да није лако убедити појединца да може да напредује уколико се потруди. Ипак, Џонатан не одустаје. Он не гаји мржњу према Јату, он је способан да чак и у тој помахниталој маси види трагове добра:

„Не воле се, наравно, мржња и зло. Али треба да ве-жбаш како би био у стању да видиш оног правог галеба, оног доброг, у свакоме од њих, и како би био у стању да им помогнеш да га и сами у себи открију. На то мислим када кажем љубав. А и забавно је, кад се мало увежбаш” (Bah 2005: 67).

Галеб Џонатан је превалио дуг пут, од младог галеба жељног учења до искусног и мудрог учитеља другим галебовима. Али време је и да његови ученици наследе њега, баш као што је он наследио Саливена. Долази до смене генерација. Он јесте изузетан галеб, али није божанство, он одбија да га тако зову јер то бива гордост: „Ја сам само галеб, мада, истина, волим да летим...” (Bah 2005: 68). Галеб Флечер преузима Џонатанову улогу. Он је сада тај који на плажи подучава „младе наде”. Можда ће једнога дана бити учитељ свог учитеља, открити му нешто ново о летењу. До тада, Флечер осећа љубав према свом позиву, љубав према преношењу знања на друге галебове.

Унутрашњи глас, оно што нас води ка посвећености, преданости нечemu што волимо да радимо, заправо бива наш учитељ. И кад тај унутрашњи глас ослушнемо, знамо да смо ступили на пут сазнања. Како је Галеб Џонатан симбол за сваког надареног и посвећеног појединца који прелази друштвене конвенције како би створио нешто ново, а Јато „мртво море” које живи у колотечини и не толерише промене, ова приповетка је алгорија о борби даровитих људи који теже слободи деловања, мишљења и стварања, о трагаоцима за сазнањем који се, упркос осудама и одбацивањима, упорно боре за свој „слободан лет”.

Рекли смо да Јато чини „мртво море” јер не прихвата Џонатаново маштовито летење, баш као што ни Домановићеви малограђани не прихватају стваралаштво песника, сликарa и научника. И једни и други прогоне и осуђују оне који дижу таласе у устајалој води. Али док се Домановићеви ствараоци повлаче и одустају, Галеб Џонатан Ливингстон истрајава. Он не жeli да подлегне притисцима масе и одустане од својих снова.

Мисаона алегоријско-симболичка песма „Небо” Стевана Раичковића има сродна значења са Бахо-

вом приповетком. Баш као што Џонатан трага за чарима лета, тако и лирски субјект у песми „Небо” тежи свом „голубу”, свом миру, слободи, пространству, лепоти, спокоју. Раичковићев „круг вртоглави” неодољиво подсећа на Бахове плаве хоризонте. Као што је Џонатан спреман и на изолацију и казну зарад својих снова, тако и Раичковић не одустаје од трагања за „голубом”, без обзира на последице.

Да бисмо стигли до стања савршенства, морамо много да радимо. Да откријемо свој дар, али и да га негујемо, преданошћу и посвећеношћу. Напредак цивилизације не постоји без напретка појединача. До слободног лета стиже се упорношћу и самопре-гором. Ако се не негује, таленат умире. А друштво које само „лови рибу” приземно је, просто и без снова. То није продуктивно и напредно друштво. Самим тиме је и опасно по развитак цивилизације. Мртво море ипак се мора усталасати.

Nataša P. KLJAJIĆ

SEAGULL JOHNATAN LIVINGSTON – PASSION FOR FLYING AS AN IDENTITY OF FREE CHOICE

Summary

In this paper we will analyse the motif of free flight in alegoric short novel *Seagull Johnatan Livingston* written by Richard Bach. Free choice of changing the rules and interests, passion for flying is a life motiv of young bird, which is expelled from his seagull community. The strength of will and love bring him to his guardian and teacher Sullivan, who supports him to continue, and give him a fullfilled life and his flying ancestors. Young readers in this alegory find their own wishes and potentials, so this short development novel has a strong and encouraging influence with its polisemic levels of reading.

Key words: *Seagull Johnatan Livingston*, Richard Bach, flying, identity, freedom

ЛИТЕРАТУРА

- Bah, Ričard. *Galeb Džonatan Livingston*. Beograd: Mono i Manjana, 2005.
 Бах, Ричард. *Галеб Џонатан Ливингстон*. Београд: ЈПЈ, 2013.
 Grupa autora. *Rečnik književnih termina*, Banjaluka: Romanov, 2001.
 Станковић-Шошо, Наташа. *Мали речник књижевних термина за основну школу*, Београд: Но-ви Логос, 2010.

◆ **Мила Б. БЕЉАНСКИ**

*Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет, Сомбор
Република Србија*

Отилиа Ј. ВЕЛИШЕК БРАШКО
*Висока школа стручних студија
за образовање васпитача, Нови Сад
Република Србија*

ЛИЧНИ И КОЛЕКТИВНИ ИДЕНТИТЕТ ДАРОВИТИХ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Даровитост се може развити уколико дође до одговарајуће интеракције између особе, њене средине и одређене области људске делатности. Идентитет је битно својство људске егзистенције па је важан у развоју социјалног живота деце. Познавајући себе, стичемо слику о другима, а исто тако посматрајући друге формирајмо слику о себи. Неретко се дешава да даровити подбаце. Узроци тврдњом феномену су вишеструки, а један од разлога је стварање негативне слике о себи и о другима, што може довести и до кризе личног и колективног идентитета. Због тога је значајно да даровити упознају текстове књижевности за децу о даровитима, што ће путем интерпретације дела допринети обликовању позитивне слике о себи и другима. У раду је реч о потреби за препознавањем различитих типова даровитости као што су: успешан, пркосан, прикри-

вен, „отпадник”, двоструко посебан и самосталан тип у текстовима књижевности за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: даровити, лични идентитет, колективни идентитет, позитивна слика о себи

Лични и колективни идентитет

Идентитет је резултат интеракција из којих особа изводи систем идентификације и самопроцене на основу којих одређује своје место и себе у свету који га окружује. Стога персонални односно лични идентитет подразумева постојање свести о самом себи као различитом од других (Golubović 1999: 21). Самоидентитет претпоставља рефлексивну свест, односно самосвест као „ја” које разуме сопствену биографију. Да би појединац постао „ја” мора имати појам о себи у смислу развијене аутентичности. Идентитет означава укупност знања, представа или идеја које нека особа има о самој себи, пре свега о оним особинама за које сматра да су значајне (Педагошки лексикон, 1996).

С обзиром на то да је човек друштвено биће, социјално конституисано биће, и да не живи непосредно у природи већ у „секундарној природи”, односно у социокултурној средини (Golubović 1999), он из социокултурног окружења добија људска својства као што су: језик, обичаји, друштвене норме и вредности. Као и код личног идентитета, код колективног је реч о скупу значајних категорија које одређују групу људи, као припаднике те групе. Одреднице припадности могу бити врло јасне и служити као средство распознавања у односу на друге групе, али могу бити и суптилније и одностити се само на интерперсоналне интеракције унутар групе. У савременим друштвима колективни идентитет игра значајну улогу, стварајући неопходну друштвену кохезију група окупљених око неких заједничких категорија (Bernstein 2005). Због тога можемо уочити

да постоје две димензије: јединствени лични идентитет и колективни заједнички идентитет, из чега произилази да је сваки људски идентитет социјални идентитет (Golubović 1999).

Добро прилагођена индивидуа, која је помоћу колективног идентитета обезбедила припадање својој заједници, само је део целине која јој пружа заштиту и сигурност. Потреба за сигурношћу и емоционалним прихватањем у заједници су важне компоненте персоналног идентитета. Али будући да је идентитет процес, таква сигурност се сукобљава са неизвесношћу и многи у тој борби одустају приклњајући се сигурности (Golubović 1999: 23). Исто тако, свака индивидуа је унела у колективни идентитет и нешто свог индивидуалног обележја, па се тако друштвене заједнице разликују и по интерпретацији значења садржаја који тој заједници дају њени чланови. Поред изражавања колективног бића кроз религиозно веровање, моралну праксу, националну традицију и колективно мишљење, оно је и одраз процеса доживљавања самог себе и сопственог бића кроз *селф-концепцију*. Селф-концепт је организована когнитивна структура која у себе укључује сетове ставова, веровања, уверења и вредности, који прожимају све доживљаје и акције, везују их и организују у безброј специфичних навика, способности, перспектива, идеја и осећања који карактеришу одређену особу (Oljača, 1996: 93).

Идентификација је процес у којем се особа свесно или несвесно поистовећује са другима, као што се дете идентификује са родитељем или ученик са наставником, а идентификација са групом је један од најзначајнијих аспекта групне припадности. (Педагошки лексикон 1996). Групна идентификација се огледа у прихватању групних циљева, вредности и норми дате групе, као и у личном ангажовању у групним активностима. Идентификација са групом је компонента социјалног и личног идентитета.

Селф-концепт пре свега обухвата свест о себи и сопственим потенцијалима, као и социјални селф, образовни и физички селф (Oljača 1996). Чиниоци који утичу на формирање селф-концепта су: језик (од првих речи до могућности да се језиком изразе властите идеје), лични успеси и неуспеси, социјална повратна информација од друштвене средине и идентификација која омогућава развијање веровања у себе.

Да би индивидуа прешла из фазе идентификације у фазу формирања идентитета, она мора да се дистанцира од „других”, и као околине и као субјекта, и у том процесу долази до свог „ја”. Овај процес се дешава откривањем околине, реалности, спољашњег света и рефлексијом о властитој биографији (Golubović 1999). Исход тог процеса зависи од бројних психолошких, педагошких, социјалних, културних али и политичко-економских утицаја.

Даровитост

Деца/ученици који постижу изузетне резултате у учењу и другим интелектуално-стваралачким активностима најчешће се називају даровитим, обдареним, натпркосечним или талентованим особама. (Максић 1998). Међутим, *даровитосћ се најчешће одређује као некаква изузетна способност која, по правилу, иде уз изузетан порив, изузетну мотивацију да се овлада неким знањима, вештинама, правилима одређеног домена* (Altaras 2006). Стога се даровитост, сходно данашњим инклузивним концепцијама, може јавити у (готово) било ком домену људске активности, а изврсно постигнуће у различитим доменима не може се свести само на једну општу интелектуалну способност (Богосављевић, Бељански 2018). Висока интелигенција је само један од предуслова да би неко спадао у групу даровитих.

Осим ње, потребно је да има и неколико значајних карактеристика: рано коришћење широког речника, спретност у језику, коришћење фраза и целих реченица у врло раним годинама, општа запажања, интересовање за књиге, касније за атласе и енциклопедије, рани интерес за датуме и часовник, способност концентрације, рано откривање узрока и последица (што их чини емотивно осетљивијима) (Rajović 2009).

Покушаји класификације и утврђивање типологије даровитости постоје у више истраживања и скоро свој литератури која се бави даровитошћу. Такође, модел класификације даровитости најчешће представља покушај да се даровите особе разврстaju узимајући у обзир когнитивне, емоционалне, социјалне и физичке карактеристике.

Типови даровитих ученика (Betts & Neihart према Altaras 2006) су:

- *Успешан* – добро прилагођен: постиже високе резултате на тестовима способности и постигнућа, испуњава очекивања родитеља и наставника, интегрисан у социјалне групе, има позитиван селф-концепт који је заснован на признању других, спољашње мотивисан, зависан, одговоран, самокритичан, склон перфекционизму;
 - *Пркосан* („изазивач“) – креативан, склон да се супротставља систему и изазива ауторитетете, ретко добија признање за свој таленат, фрустриран изостанком афирмације и сталним конфликтима са наставницима и родитељима, може пленити својим хумором, али и одбијати сарказмом;
 - *Прикривен* (блокиран) – несигуран, збуњен, услед потребе да буде прихваћен од вршњака потискује своје способности;
 - „*Отипадник*“ – огорчен и киван (бес окренут ка споља, према систему или ка себи), често има интересовања која су ван курикулума, најчешће ван школског програма, и за њих не добија подршку;
 - *Двоструко посебан* – поред изузетних способности поседује и неки инвалидитет, обично физички или чулни;
 - *Самосталан* – независан, прихваћен, има позитиван селф-концепт, унутрашње мотивисан, јасни циљеви.
- Само први и последњи тип одликује успешност у академском домену.
- Даровитост код деце може да се примети веома рано и то нарочито у неким областима, као што су математика, музика, балет или шах. Најчешће се сматра да ће прави таленат, независно од услова, увек „заблистати“. Када пођу у школу, даровити малишани често могу да се препознају по брзомрачунању или читању, али упркос томе дешава се да управо таква деца у школи имају успех много лошији од очекиваног. Рађена су многа истраживања која су покушала да сагледају проблем неуспешних даровитих. Једно од њих (Mendaglio 1991 према Ђорђевић 1995) наводи да је процењено да један од два даровита ученика неуспешан. Поставља се питање зашто је то тако, односно питање идентификације даровитих, питање школских програма и њихове реализације и питање мотивације даровитих ученика. Такви даровити ученици, који су неуспешни, који подбацују, чија је ефикасност у школи много слабија него што би се очекивало, чине дискрепанцу између потенцијала (онога што би ученик требало да може да постигне) и стварног учинка (онога што ученик заправо постиже). У таквим условима ученик није заинтересован за школу. У млађим разредима даровити ученици најчешће постижу успех без напора, јер су програмски захтеви нижи од њихових могућности. Таква ситуација негативно делује у два правца: 1. Даровити ученик се не научи систематском раду и улагању напора; 2. Све више му се смањује интересовање за школу и учење. То може да прерасте у отпор према школи и свему што

долази од школе и наставника, па почиње да мрзи школу. То се догађа немирним ученицима, креативним, стваралачког духа, нездовољним и због тога бунтовним. Значи, ови ученици, *даровити подбацивачи*, нису изгубили изворну, аутентичну, сазнајну радозналост. Код њих је само слабије изражен мотив постигнућа. Зато им је потребна помоћ да пронађу равнотежу између онога што је њима занимљиво и наметнутих обавеза. Ту много могу помоћи наставници флексибилнијим ставом и маштovитим приступом, као и родитељи својим примером (истрајност у онеме што се ради). Које год интервенције да укључује – процес превазилажења подбацивања треба ученику да пружи искуство „да су (његови) избори битни, да се труд исплати и да у његовој близини постоје одрасле особе које верују да је оно што он чини са својим талентом важно“ (Hebert & Olenchak 2000 према Altaras 2006).

Даровити и проблеми личног и колективног идентитета

Као резултат идентификације може се јавити не само идентитет него и „негативни идентитет“. Процес идентификације може да наметне криву слику о особи, која не одговара њеној природи (Golubović 1999), на пример у разрушеној или поремећеној породици, односно услед недостатка емоционалне везаности, или због неадекватног процеса социјализације.

Даровити, деца која су талентована и са изузетним способностима, могу да имају проблеме са развојем личног и колективног идентитета, на шта већ указују описи типова даровитих. Статистички подаци (Рајовић 2009) потврђују мали број потенцијално даровитих, свега 2% у општој популацији, што је такође један од фактора који утичу на процес формирања колективног идентитета, због тога

што су таква деца у мањини те имају и мање могућности да се идентификују са себи сличним. Стварање негативне слике о себи се може створити и због личних неуспеха, нездовољства, стреса, као и због негативних повратних информација од других, нпр. од школског система. Негативна слика о себи може бити и резултат неиспуњавања или недовољно успешног испуњавања друштвених улога и одговорности. Тако идентитет не подразумева само позитиван процес, односно процес са позитивним исходом. Због својих специфичности, као и због очигледне различитости, даровити су врло осетљиви и рањиви у процесу развијања личног, а посебно колективног идентитета.

Поред постизања резултата, успеха и стицања знања у васпитнообразовним установама, вршњачка група је место социјализације, где се одвија процес упознавања себе у друштвеној групи и других, као и успостављање интеракције. Друштвено окружење, као и повратна информација од других, утичу на развој селф-концепта

У васпитнообразовним установама (вртић, школа) свако дете у оквиру своје вршњачке групе уноси нешто свог индивидуалног обележја, али исто тако је део заједнице и целине која му пружа сигурност и заштиту. Тако и даровито дете/ученик у своју заједницу нешто уноси, а нешто и узима у двосмерном процесу формирања идентитета. Учење и социјализација су кључне асоцијације везане за институционализовано васпитање и образовање. Свако учење које није мотивисано интересом и у чијем основу не лежи задовољење знатижеље за дете представља присилу и ништа мање од „ноћне море“. А да учење за даровито дете остане изазов, задовољавање знатижеље и интересовања у областима свог интересовања, врло је захтевно за педагошки кадар. Неретко рад у оквиру инклузивног образовања (Velišek Braško 2015), индивидуализација садр-

жаја, задатака и захтева, као и сензибилизација вршњачке групе и социјализација даровите деце/ученика представља већи изазов за васпитаче и наставнике него рад са децом из других осетљивих група, као што је то пример у раду са децом/ученицима из нестимулативне средине или са децом/ученицима са тешкоћама у развоју.

Две димензије идентитета у динамици формирају лични и колективни идентитет. У току тог процеса одвија се социјализација, као однос у којем се индивидуа повезују са својом средином и из ње црпиле подлогу за стварање свести о самом себи, и интернализација социокултурних искустава, помоћу којих се повезују обе димензије (Golubović 1999). Ови закључци упућују на то да, поред социјализације, значајну улогу у развијању идентитета и формирању слике о себи имају културна искуства. С обзиром на препознат проблем личног и колективног идентитета даровитих, решење овог проблема и пружање подршке за развој позитивне слике себи могу се видети у области социјализације у предшколским и школским установама, као и у културним дешавањима и садржајима.

Даровитима је такође потребно пружити подршку и омогућити да око себе имају примере даровитих из којих могу да користе узоре за рефлексивну фазу развоја идентитета. Неопходно је да у друштву и окolini постоје „колективне представе“ (Голубовић 1999) даровитих, ради стварања самосвести и могућности идентификације деци која су даровита. За то су културни садржаји и књижевност за децу од великог значаја.

Неки примери даровитих у књижевности за децу

Када се говори о посебном дару, изузетним способностима, таленту у одређеној области или у ви-

ше области код неких особа, могу се навести неки примери књижевних дела у којима су главни ликови даровити. Један од даровитих јунака је Том Сојер (Tom Sawyer), аутора Марка Твена (Mark Twain), још из 1876. године. Он је необичан и несташан деčак, креативан, са оригиналним идејама и новим решењима, врло спретан, врџавог духа и изузетно снажљив. Његов лик се може идентификовати као пркосан тип даровитог, односно изазивача, будући да има склоност ка супротстављању ауторитету и често доспева у конфликтне ситуације са одраслима. Други пример је свима познати јунак Петар Пан, аутора Џејмса Метјуа Барија (James Matthew Barrie) из 1904. године, који има посебан дар, уме да лети и представља успешан тип даровитог. Његов лик се уклапа у опис овог типа даровитог, може се препознати његов позитивни селф-концепт заснован на признавању других, он је врло уважен у социјалној групи, спретан је, непобедив и постиже високе резултате. Гералд Мекбоинг (Gerald McBoing) из дела др Сјуса (Dr. Seuss) из 1952. је деčак који има талента, он уме одлично да имитира звукове или не уме да говори (Велишек Брашко, 2014). Он је даровит деčак, који је двоструко посебан, с једне стране због дара који има и својих изузетних способности у имитирању гласова и звукова, а с друге стране због инвалидитета који поседује, односно немогућности говора. Најсавременији и можда најпопуларнији даровити јунак данашњице јесте зеленокоса девојчица Марта Смарт нашег аутора Урош Павловића, сада већ у серијалу књига (*Мисијерије Гинкове улице* 2008, *Тајне вештине Мартије Смарт* 2013, *Мартина велика загонетна авантура* 2014, *Мартина Смарт и вештар загонетки* 2016>). Она је необична девојчица, бескрајно радознала и храбра, а у крају је сматрају најпаметнијом. Она воли природу, еколог је, а живот посматра другачије, хоби јој је решавање загонетки и упорно трага за знањем.

Ови примери даровитих јунака у књижевним делами за децу су од изузетне важности с педагошког аспекта, јер омогућавају деци сусрет са даровитом децом, и са оном успешном, и оном пркосном, и са оном двоструко посебном, што доприноси развоју позитивне слике о себи и слике о другима, односно подстиче изградњу личног и колективног идентитета код даровите деце.

Типови даровитих се препознају и у карактерима јунака Столетне шуме

Таленат или дар се интегрише у карактер особе. Тако су даровити прво особе, личности са својим специфичностима везаним за посебне области у којима су изузетно способни. Испољавање даровите индивидуе, како због посебног талента или дара, тако и као особе, условљено је и карактером, односно особинама личности. Личност је јединствена комбинација биолошки датих и стечених особина које су у интеракцији. Карактер се често изједначава са личношћу у целини, па се са тим термином користи наизменично, али може да представља и ужи појам, па као такав најчешће означава јединствени склоп претежно социјалних аспеката у структури личности (Педагошки лексикон 1996). Некада се овај појам употребљава у још ужем значењу, као спремност человека да се понаша у складу са моралним нормама („добар“ или „лош“ карактер). Темперамент је карактеристичан начин емоционалног реаговања неке особе. Брзина, интензитет, трајање и врста реакције неке особе зависиће од њеног темперамента. Карактерна црта личности представља тенденцију појединца да се на доследан начин понаша у односу на друге, у односу на норме, али и према себи. Карактер представља типичан начин на који особа опажа и доживљава унутрашњу и спо-

љашњу стварност, начин на који реагује на њу, на који се брани од те стварности, излази на крај са животним проблемима. Подразумева се да је карактер спој различитих особина неког појединца који даје целовиту слику те особе.

У претходном поглављу су описани типови даровитих, у оквиру којих су истакнуте карактерне црте особа какве могу бити даровити. Описани типови, односно карактери даровитих, и представљен начин њихових реакција на друге, на свет око себе и на себе, могу се препознати и у карактерима јунака Столетне шуме. Књига о меди Винију званом Пу – краће Вини Пу – је објављена 1926, а написао ју је Алан Александер Милн (A. A. Milne). То је збирка кратких прича за децу које се дешавају у Столетној шуми и у којима меда Вини звани Пу настоји да дође до што више меда. Притом се збивају различите велике пустоловине које носе своју поруку. Винија Пуа прате његови пријатељи, који му помажу и дају мудре савете усмерене ка остваривању циља. Свака догодовштина носи у себи мудрост која се може научити. Ликови у књизи су позитивни, али сваки са властитим, јединственим карактером. Након објављивања ова књига је постала омиљена дечја литература, а и данас је врло популарна. Написани су и наставци ових прича, као и различите обраде прича о овим јунацима, а снимљени су и анимирани филмови.

Јунаци Столетне шуме су меда Вини Пу (Winnie The Pooh), његов најбољи друг Праслин (Piglet), односно прасе, Кенгу (Kanga), кенгур са својом бебом Ру (Roo), Зекохоп (Rabbit), магаре Иар (Eeyore), Тигар (Tigger), Сова (Owl) и дечак Кристофер Робин (Christopher Robin). *Вини Пу као шумски успеси* је весео, дарежљив и лако га је волети. Обожава да једе мед и уме и воли да смишља песмице. Увек смишља нешто, трага за решењима, поставља питања. Добро је прилагођен околини, постиже своје циљеве и тиме остварује резултате. Ин-

тегрисан је у своје социјално окружење и има позитивну слику о себи, чemu доприноси прихватање и признање од пријатеља. Мотивација му долази споља, односно од меда, од ког постаје и зависан, али је одговоран и самокритичан. *Праслин као шиј прикривеног односно блокираног* лепо је власпитан и великодушан, али је и велики плашљивац. Он је несигуран и збуњен. Услед потребе да буде прихваћен од пријатеља, потискује своје способности и жеље. На пример, спреман је да се одрекне рођенданских балона само да би развеселио Иара. *Тигар као шиј прикосни изазивач* пун је енергије и креативан. Обожава да се игра и мисли да се сви око њега забављају исто тако добро као и он. Ретко добија признање за свој таленат и склон је да изазива ауторитет, те буде често фрустриран због конфликата са другима. Уме да плени својим хумором, али и да одбија сарказмом и грубошћу. Када је неко у невољи, доказује да је прави пријатељ. *Кенџу као самосналан шиј* је једина одрасла особа у шуми, која се брине о својој беби Ру. Независна, прихваћена, са јасним циљевима, промишљена је и брижна. Она има јаку унутрашњу мотивацију и има позитиван слеф-концепт. *Зекохой као шиј „отпадника“* вешт је и снаплажљив, воли да ствари буду јасне, уредне и да их држи под контролом, као што је то његова башта. Он је често огорчен, незадовољан и киван. Бес му је окренут ка споља, према другима, а и према себи. *Иар као шиј двоспирну посебној* је магаре без репа. Увек има суморан израз лица, меланхоличан је и скептичан, али воли природу. Поред изузетне способности, јер је он проналазач сопственог репа, има и инвалидитет. Он је спорији од других и повучен је.

Закључак

Развој даровитости као сложен и динамичан проблем захтева сарадњу, удружене деловање великог

броја чинилаца а нарочито самог појединца, његове породице, школе и друштвене средине. У школи и породици треба обезбедити повољне материјалне и педагошко-психолошке услове за подстицање развоја даровитости и креативности деце/ученика, кроз доступност богатих и разноврсних извора сазнања (Богосављевић, Бељански, 2018), кроз квалитет не-посредног и индивидуализованог рада са даровитима и повољнију психосоцијалну климу.

Врло често се даровити ученици осећају уморно, исцрпљено и уплашено пред многим задацима који се од њих траже. Све се то врло неповољно може одразити на развој и испољавање даровитости, уз пад мотивације, нивоа аспирације и раст незадовољства. Неки од њих су својом снажном индивидуалношћу успевали да савладају тешкоће, да успешно заврше своје школовање и да се интегришу у рад, у друштво. Како би се оснажила индивидуалност даровитих, потребна је подршка и подстицај у процесу формирања њиховог личног и колективног идентитета, ради стварања позитивне слике о себи, као и њихове успешности и самоостваривања, чиме се доприноси и развоју друштвене околине.

У томе може помоћи књижевност за децу о даровитима, односно могућност идентификације са јунацима из књижевних дела. Сусрет деце/ученика који су даровити са различитим типовима даровитости у културним садржајима, од којих су књиге за децу/ученике на посебном месту, може подстаки развој личног и колективног идентитета талентованих и надарених. Књижевна дела за децу имају посебну вредност из педагошке перспективе, у овом случају и у функцији подстицаја развоја свести о себи код све деце, због значајне улоге интерпретације дела и ликова у делу од стране педагошког кадра.

ЛИТЕРАТУРА

- Altaras, A. (2006). *Darovitost i podbacivanje*. Beograd: Mali Nemo, Institut za psihologiju i društvo psihologa Srbije.
- Bernstein, M. (2005). Identity Politics. *Annual Review of Sociology* 31: 47–74.
- Богосављевић, Р., Бељански, М. (2018). *Школска педагозија*. Сомбор: Педагошки факултет (У штампи).
- Голубовић, З. (1999). *Ја и други – антиројулошка истраживања индивидуалног и колективног идентитета*. Београд: Република.
- Ђорђевић, Б. (1995). *Даровити ученици и (не)успешни*. Београд, Ужице, Врање, Јагодина и Сомбор: Учитељски факултети.
- Rajović, R. (2009). *IQ deteta – briga roditelja: predškolski uzrast*. Novi Sad: Mensa Srbija.
- Максић, С. (1998). *Даровито детиње у школи*. Београд: Институт за педагошка истраживања.
- Milne, A., A. (1991). *Winnie The Pooh*. London: British Library. Methuen Children's Books.
- Milne, A., A. (2001). *Micimackó – Micimackókuscákja*, Budapest: Móra Ferenc Kiadó, Tizenkilencdik kiadás.
- Ољача, М. (1996). *Селф концепцији и развој*. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Поткоњак, Н., Јакшић, А., Ђорђевић, Ј., Коцић, Љ., Трнавац, Н., Хавелка, Н., и Хрњица, С. (1996). *Педагошки лексикон*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Велишек Брашко, О.: Видљивост инклузивних принципа у екранизацији дела др Сјуса. *Дејтињство* бр. 2, вол. 40, 2014, 92–99.
- Velišek-Braško, O. (2015). *Inkluzivna pedagogija*. Novi Sad: Graphic.

Mila B. BELJANSKI
Otilia J. VELIŠEK BRAŠKO

PERSONAL AND COLLECTIVE IDENTITIY OF THE GIFTED IN CHILDREN'S LITERATURE

Summary

Giftedness can develop provided that there is a favorable interaction between individuals and their environment, and certain areas of human endeavor. Identity is an important quality of human existence, hence an important part of social development of children. By getting to know ourselves, we gain perception of others. Likewise, by getting to know others, we form self-image. It is not unknown that the gifted can underperform. The causes for this phenomenon are manifold, and one of those is creating a negative self-image and perception of others, which can lead to personal and collective identity crisis. That is why it is crucial for the gifted to be acquainted with children's literature texts about the gifted, which will, via interpretation, aid to creating positive self-image and perception of others. This paper deals with the need to recognize different types of giftedness, such as: successful, defiant, covert, "outcast", twice exceptional and independent type in the children's literature texts.

Key words: gifted, personal identity, collective identity, positive self-image