

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLV, број 1,
пролеће 2019.

Редакција:

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

Секретар редакције:

Ивана Мијић Немет

Лектор и коректор:

Мр Мирјана Карановић

Ликовно обликовање:

Атила Капитањ

Издавач:

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

За издавача:

Душица Мариновић, директор

Слоз:

Ласер студио, Нови Сад

Штампа:

Alfagraf, Петроварадин

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара
340-11006551-47

Овај број часописа су финансирали:
Управа за културу Града Новог Сада
Министарство културе и информисања
Републике Србије
Покрајински секретаријат за културу,
јавно информисање и односе
са верским заједницама

САДРЖАЈ:

ГРАНИЦЕ, ПРЕКОРАЧЕЊА И ХИБРИДНЕ ФОРМЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ (1)

Снежана З. Шаранчић Чутура , Антологије и границе	3
Marijana A. Hameršak, Gibli, gibli, drugovi, viču djeca. <i>Gdje je naš rajon G? Abeceda Početnice iz El Shatta</i>	14
Berislav F. Majhut, Sanja S. Lovrić Kralj, <i>Paratekst, paraživot i živa para</i>	27
Ивана С. Игњатов Поповић , Економске теме у књижевности за децу и тинејџере (Јанис Варуфакис, <i>Овај свет може</i> <i>да буде бољи: моји разговори с ћерком о економији</i>)	45
Јелена Г. Спасић , Прича о одрастању кроз стрип као хибридную форму – од Вотерсона преко Шпигелмана до Смита	54
Јелена З. Стефановић , Улога стрипа и блога у структури романа <i>Сара и јануар за две девојчице</i> Зорана Пеневског	63
Мирјана М. Стакић , Експресивност везника у графитима младих	73
Отилија Ј. Велишек Брашко, Марија И. Свилар, Инклузивно, а може бити књижевност за децу	81
Маријана С. Јелисавчић , Од омиљене играчке до застрашујућег предмета (Лик сабласне лутке у роману <i>Бела Ане</i> и Едварда Сифрета)	88

Рецензенти:

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Зорица Хаџић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Миливоје Млађеновић,

Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору

Доц. др Наташа Половина,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Доц. др Страхиња Степанов,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Доц. др Тијана Тропин,

Институт за књижевност и уметност, Београд

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 cm

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418



Снежана З. ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА

Универзитет у Новом Саду

Педагошки факултет у Сомбору

Република Србија

АНТОЛОГИЈЕ И ГРАНИЦЕ

Изворни научни рад

ГРАНИЦЕ, ПРЕКОРАЧЕЊА И ХИБРИДНЕ ФОРМЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ (1)

САЖЕТАК: Од идентификовања идентитета деље књижевности, преко маргинализације, демаргинализације и афирмације појединих аутора и дела, формулисања књижевне вредности и безвредности, до односа према књижевноисторијском току или међама појединих жанрова, непрекидно суочавање са границама посматра се као кључан и полемички отворен аспект сваког приређивања антологије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, антологије, границе

Била антологија створена „за себе” од онога што приређивач воли, а такве су живље, интересантније и увек их је премало, била створена „за нас” од онога што приређивач цени, а такве су трајније и превише их је, ни прве ни друге, тврди Зоран Мишић у предговору оне коју је сам сачинио, не могу претендовати на вечност (1956: 5). Но, свака остварује сасвим извешан сплет функција: конструише и читаоцу предочава вредносну хијерархизацију књижевности; архивира и у симболичком смислу чува артефакте; репрезентује одређену књижевност, жанр, тему, поетички поступак, па и самог приређивача; напослетку, испуњава педагошку мисију (Sorel 2006: 98–100). Као таква, антологија је једна од неприкосновених форми полемички интонираног говорења о књижевности.

Тим пре јер је свака у исти мах сапета и слободна. Колико је плод приређивачевог повиновања сваковрсним ограничењима (од одлуке о корпусу који жели ишчитати, преко сугестија и захтева издавача, до властитих критеријума, каткад и власти те „немоћи да лако распозна лажни бисер од правог” – Петровић 2006: 21), толико је, с друге стране, израз његове неспутаности да поставља нове и урушава претходно постављене границе. Јер, густа решетка условљавања сразмерна је прилици да на крају крајева ипак учини оно што жели, па и у оном радикалном духу својственом Бори Ћосићу, понуди избор који ће бити „свесно *једнострани*, намерно сведен, смишљено ‘неправедан’ на једној, а истовремено ‘попустљив’ на другој страни” (Ћосић 1965: 21). Другим речима, без обзира на то да ли је одлучио да допринесе маспродукцији или узоритом низу антологија, сваки приређивач има прилику да се искаже у најдоминантнијем виду огледања са границама: у формулисању вредног у књижевној уметности. Осим тога, имплицитна и експлицитна расправа овог кова тиче се и односа према границама националне књижевности (ако је антологија тако замишљена), и књижевноисторијске периодизације, и позиционирања појединих аутора у историјском редоследу, и тематско-мотивског организовања (ако се антологичар за то определио), и схватања жанрова, баш као појединих поетичких својстава (попут хуморног или фантастичног). Коначно, од антологије се управо и очекују размеђавања претходних и стварања нових међашења литерарности. Као лична и субјективна, а другачија и не може бити – то је „ауторски рад, као и свака друга изложба” (Sorel 2006: 101) – антологија је протресање, претресање и аутентично читање. Барем је таква када је резултат помног промишљања и крајње респектабилног научног залеђа које приређивачу даје куражи да створи властити концепт литерарне вредности који

самим објављивањем више не може бити искључиво ствар приватног задовољства.

Од свих мука антологичара књижевности за децу једна је недоумица над недоумицама: где су границе децје књижевности, који аутори и која „недечја” дела (и из ког разлога) могу бити представљана (и) као врсна децја штива. Еластичност разумевања природе и идентитета књижевности за децу показала се као постојано својство које релативизује гетовско перципирање стваралаштва за децу, али и исто такво промишљање о рецепцијским условностима свеколике књижевности. Антологије су, чини се, најдиректнији (или барем најпрегледнији) облик изрицања резултата истраживачке заокупљености поетичким и/или тематским повезницама које сведоче о постојању мноштва дела која, иако нису примарно намењена деци, јесу „кореспондентна свету детињства” (Опачић 2018^a: 27).¹ Концептуализовање линије стапања *децје* и *недецје* увек се може тумачити као делотворна стратегија да се уз помоћ гласовитих имена избије аргументација вазда присутном подсмешљивом непризнавању децје књижевности за озбиљно стваралачко и аналитичко поље, али и као сасвим исплатив труд да се, по ко зна који пут, докаже постојање поетике наивног у свеопштем литерарном простору. Присутност Ђ. Јакшића, Б. Радичевића, Ј. Грчића Милен

¹ То је изнимно деликатно за све који се упуштају у приређивање антологија усмене књижевности за децу. Захтевност таквог посла не произилази само из чињенице да у усменопоетском систему не постоји тврда граница према слушаоцу (читаоцу) као унапред одређеном чиниоцу комуникације, па ни према књижевној врсти, жанру или тематским пољима. Осим начелне условности сваког могућег облика класификације па тако и самог структурирања књиге, као изазови постављени пред приређивача посматрају се и дилеме о формулисању јасних критеријума по којима ће се разликовати успела од мање успеле варијанте; постојање или непостојање спремности да се трага за записима мимо општепознатих збирки; однос према дифузности фолклора који се не да изоловати у националним границама и читав низ других чинилаца због којих ова тема завређује засебан рад.

ка, В. Илића, Д. Васиљева, А. Шантића, Ј. Дучића, Б. Миљковића, В. Попе, или, рецимо, Т. Крагујевић у антологијама дечје поезије (в. нпр. Павић 1960; Карић 1966; Радовић 1990; Марјановић 1995; Јекнић 1995; Миленковић 1996; Витезовић 2000^а; Витезовић 2000^б; Данојлић 2002; Лакићевић, 2003; Петровић 2006, Станишић 2007; Баленовић 2008; Мунћан 2012; Опачић 2018^а),² па онда Ј. Веселиновића, М. Глишића, С. Сремца, Р. Домановића, Л. Лазаревића, П. Кочића, И. Андрића, М. Селимовића или Д. Киша у антологијама српске приче и приповетке за децу (Марјановић 1996; Огњановић 1996; Опачић 2008^б) сведочи о поменутом процесу. Смисленост његовог исхода може се проблематизовати поводом појединачних, конкретно изабраних примера, али не и у начелном смислу. Отуда се у ту прву границу, коју ваља успоставити и онда када делује да ће сама себе укинути, пре или касније усецају и све остале.

Једна од њих тиче се књижевноторијског тока и аутора који својим делом репрезентују одређену историјску и поетичку етапу. О почетку српске дечје књижевности у облику оригиналног ауторског дела нуде се различити одговори. Хоће ли то бити стихови З. Орфелина (Јекнић 1995; Опачић 2009; Опачић 2018^а), Луке Милованова Георгијевића (Карић 1966; Лакићевић 2003; Петровић 2006; Станишић 2007; Мунћан 2012), Бранка Радичевића (Марјановић 1995) или Ј. Ј. Змаја (Трајковић 2005; Јанковић 2006), или, када је реч о прози, дела Тимотија Илића (Јекнић 1996), или пак Доситеја Обрадовића (Опачић 2018^б), није одраз тек формалног померања једне границе унапред или уназад. Колебање о ком је реч проистиче из научног двоумљења о историји настанка и развоја једног вида српске литерарности и једног сензибилитета који је детињство и детиње уткивао у ауторски израз. Ма колико

далеко отишло, то двоумљење, чини се, не тежи револуционарном свргавању канонизоване тврдње да се тек Змајевом појавом „догодило” рођење српске дечје књижевности, а поготово није на силу стваран конструкт који би по сваку цену да изнађе доказе о што дужој историји литературе којом се бави. Измештање фокуса на неко друго име и дело, о чијој разложности сведочи антологија предзмајевског певања за децу З. Опачић (2009), истовремено је и облик задовољавања научне потребе да се претражи оно што је Змајеву појаву омогућило, а свакако и потребе да се ишчита књижевност у дубокој сенци Змајеве стваралачке фигуре.

Подједнако важно јесте и питање антологичарског разумевања почетка (и представника) савремене дечје поезије, питање које одржава ватру на којој непрестано ври међуоднос „традиционалиста” и „модерниста”. Ко савремену дечју поезију таквом твори а коме се пориче удео у њеном конципирању, ефектно илуструју антологије Воје Царића, Боре Ђосића, Милана Пражића и Владимира Миларића, значајних учесника у општој расправи о феноменологији модерне дечје песме каква се од 50-их до 70-их година XX века интензивирала на српској стваралачкој и критичкој сцени (о томе детаљно в. у: Љуштановић 2009). Царићева антологија (1961) за пролог узима стихове Л. Милованова и Ј. Ј. Змаја, а под експлицитно назначеном синтагмом „савремена поезија за децу”, која, тврди се, „почиње 1944. г. окупљањем песника око часописа 'Пионири'” (Carić 1963: 7), редом стоје: М. Алечковић, Г. Витез, А. Вучо, М. Данојлић, А. Диклић, Г. Крклец, Д. Лукић, Д. Максимовић, Д. Радовић, С. Раичковић, Г. Тартаља, Б. Ђопић и В. Царић. *Зелени брегови детињства* В. Миларића (1970) темеље се на ставу да је „нова српска дечја поезија настајала као покрет у шестој деценији” XX века, али је претходницу имала у Вучовом делу, те у „спајању традици-

² Ово и сва даља набрајања извора нису комплетан списак референци које могу поткрепити одређену тврдњу.

је са модерношћу” какву су спровели Д. Максимовић и Б. Ћопић (Миларић 1975: 5). Уз њих овде се налазе и Г. Тартаља, Н. Дреновац, Б. Л. Лазаревић, М. Тешић, С. Лазић, В. Царић, А. Диклић, Д. Радовић, М. Алечковић, Б. В. Радичевић, С. Раичковић, Д. Лукић, Д. Кулићан, И. Цековић, Б. Тимојевић, М. Антић, Б. Црнчевић, Д. Ерић, М. Данојлић, М. Стефановић, Љ. Ршумовић и М. Витезовић. Многа од наведених имена изостају у Пражићевом *Плавом зецу* (1972) и то не само због хронолошке оградe – антологија коју занима поезија стварана 50-их и 60-их година XX века, логично, А. Вуча не може укључити. Но, она изопштава, рецимо, и Б. Ћопића и Д. Максимовића. Образложење дато у предговору сведочи о приређивачевој оптици: у поређењу за заступљенима (Д. Радовић, М. Данојлић, Д. Лукић, Б. Црнчевић, М. Антић и Љ. Ршумовић), Десанка Максимовић и Бранко Ћопић „припадају традиционалној песничкој струји” и у њиховим делима „више је реч о оригиналним поступцима реструктурирања принципа и размештају акцената унутар поезике традиционалне књижевности за децу, него о новом песничком покрету и модерној поезици детињства” (Пражић 1972: 13–14). Одмеравајући је према Царићевој и Миларићевој визури, Пражићева представа о модерности деље песме делује одвећ непопустљиво. Исти утисак, али не и из истоветних разлога, оставља антологија Б. Ћосића (1965), у којој се појмови савремености и модерности (иако не стоје у наслову) формирају мимо хронолошког условљавања и генерацијских блискости. Тако се квалитет савремености и модерности као поетички принцип проналази у делима Ј. Ј. Змаја, А. Франичевића, Б. Цветковића, С. Винавера, Г. Тартаље, А. Вуча, Д. Матића, Д. Максимовића, С. Лазића, Б. Ћопића, Д. Лукића, А. Диклића, М. Антића, Д. Радовића, Б. Црнчевића, М. Данојлића, С. Раичковића, М. Стефановића, А. Поповића,

Љ. Ршумовића. Када би се темељито проучило која од наведених перцепција савременог песничког израза опстојава у перцепцији истог феномена код антологичара који долазе 80-их, 90-их и надаље, не би се стигло само до каквог-таквог сагласја о томе „кад је почела” нова поетичка и поетска ера српске деље књижевности већ би се потврдило и то да је овде реч о једној од најпомичних граница којој приређивач антологије мора најзад некако и доскочити. Оно што га опседа неумитно му клизи, превратници прелазе у класике, садашњи тренутак у прошлост, и сваки снимак *савременог* нужно рачуна на будући статус *негдашњег*.

С друге стране, све и када се антологичар клони склиског терена какво је прецизно међашење историје књижевности, изазова неће мањкати. Примена тематско-мотивског облика структурирања антологије, било да су тако насловом/поднасловом одређене (о играчкама, о слаткишима, о школи, о родољубљу, о љубави, итд.), било да грађу разврставају у тематски заокружене целине, суочава се с проблемом редуковања претпостављено постојеће вишеслојности тематског и мотивског аспекта књижевног дела. Иако потцртати једно тематско поље не значи дословце искључити друга и све семантички поједноставити, овакво повлачење границе између „главног” и „споредног” увек отвара простор за расправу и страствено размахивање другачијег мишљења. На питање је ли Радовићевој „Иде војска” место у „радостима детињства раног” (Павић 1960) или у „домовина се брани лепотом” (Витезовић 2000⁶); приличи ли „Белој врани” Д. Максимовића више „зоолошки врт природе” (Павић 1960) или „чудне ствари” (Ћосић 1965) – очито се различито одговара. Међутим, ако расправу и дозивају појединачна решења, збирно гледано оваква проходност дела за децу заправо потврђује уверење о њиховој тематској многоликости. То подржавају и случаје-

ви када се антологијско пробирање руководи поетичким својствима, а засигурно и када се опредељује за жанр као основу груписања грађе.

Штавише, тај вид антологијског суочавања са границама изнимно је сложен, посебно када се има у виду постојање генолошке флукуације и синкретичности која у основи релативизује свако настојање да се књижевно дело једном за свагда постави у искључив жанровски оквир. Побрајање примера вероватно би најдуже трајало ако би се везало за распрострањен поступак фрагментације поема на изоловане „песме” у антологијама деље поезије или за дешифровање генолошке природе римоване прозе, поетске прозе и/или песме у прози. Но то засигурно нису ексклузивна подручја у којима се дато питање може сагледавати. У антологији српске деље поезије Боре Ћосића биће места и за одломке из поема, и Матићев прозни међутекст („Шта је у међувремену било”) из *Подвига дружине Пеи њеилица* А. Вуча, и за приче Д. Радовића и Б. Цветковића, и за драмска дела. У различитим антологијама Ћопићеве поеме бивају каткад поезија (Радовић 1990, Јекнић 1995), каткад ауторска бајка (Малетић 2008), каткад управо поема/лирско-епска врста (Марковић 1996; Опачић 2018^a). Кратка прича „Вилин коњиц” Т. Росића чита се као ауторска бајка (Олујић 2001). Одломци из романа *Доживљаји мачка Тоше* Б. Ћопића налазе се антологији прича за децу С. Ж. Марковића (1995), а „Глуваћева прича” из Нушићевих *Хајдука* нуди се као ауторска бајка (Малетић 2008). *Сесире без брајца* Д. Максимовић добијају место и у антологији поезије за децу (Павић 1960), али и у антологији драмских текстова за децу (Ђурићковић 2013). *Ноћи када нам је жао да заспимо* Д. Ерића, *Зунзарина њалајца* и *Прича о ваљушцу* Бране Цветковића наводе се у антологији српске поезије за децу Д. Радовића. *Зунзарина њалајца* је и у антологији деље поезије Д.

Лакићевића (2003), али је смештена, уз *Причу о ваљушцу*, и међу лирско-епска дела (Опачић 2018^a)... Наука о књижевности бави се жанром као чињеницом и као фатаморганом и у том смислу антологије нити могу нити треба да парирају као такмаци. Антологије су извор сугестија који управо разноликошћу одговора о жанровском идентитету појединих дела актуализује аналитички правац који држи до доказивања порозности генолошког дефинисања књижевности.

Ипак, елементарни облик антологичарског суочавања са границама подразумева непосредно изабрање аутора и дела – између *укљученог* и *искљученог* нема средње линије и компромиса. Када то чине захватајући са маргине књижевнокритичких читања, онда је хазардерски чинилац посебно изражен. Без обзира на то да ли антологичар ревитализује заборављене и нехотично/намерно скрајнуте ауторе, или афирмише савременике (каткад и њихова необјављена дела, рукописе) од којих поједини још увек нису добили ни ред текста у академским оком одмереном историјском току – таква растезања граница имају огроман значај. Када је реч о заборављеним ауторима, или барем о онима којима се у официјелним изучавањима историје српске књижевности не придаје нарочита важност (сем, најчешће, књижевноисторијског факта), задобијање места у макар једној јединој антологији провоцира на размишљање о оправданости и одрживости статуса маргиналног. Под претпоставком да ниједан антологичар не улеће олако у потписивање власти тог става о естетској димензији текстова за које се одлучио (или става о њиховој значајности у тзв. континуитету једне књижевности) – ваља дочекати научни дијалог. Другим речима, само мицање граничника који поједине књижевнике пребацује из категорије минорног у категорију изврсног не доказује много, али доказује нешто важно: подстицај

ност антологије. Свака таква ситуација јесте мамац за промишљање нечитаних и недочитаних опуса, па и нека врста прста у око академској и уопште књижевнокритичкој уздржаности, ригидности, инертности. Хоће ли, примера ради, дела Михаила Јовића, Михаила Сретеновића, Стевана Бешевића, Сретена Динића, Данице Бандић или Даринке Ћосић икада добити серију озбиљних студија и огледа захваљујући антологијама у којима су се нашла (в. нпр. Павић 1960; Карић 1966; Радовић 1990; Огњановић 1990; Јекнић 1995; Јекнић 1996; Марјановић 1996; Данојлић 2002; Станишић 2007; Малетић 2008; Ђуричковић 2013; Опачић 2018^а; Опачић 2018^б) – остаје да се види. Како год испало, граница јесте померена и тако упућен изазов не застарева.

И у случају свесрдног антологичарског афирмисања савременика, што оних одлично познатих, што мање познатих и сасвим непознатих широкој читалачкој публици, занимљиво је обиље примера. Издваја се само један. Радовићева одлука да у антологију српске поезије за децу (1984) уврсти песме Стевана Пешића „Ката” и „Дуд у Ковиљу” (први пут су објављене у *Недељним новостима* у фебруару и априлу 1968) могла је имати, захваљујући утицајности подршке која је таквим чином јавно изречена, више но пресудан значај за књижевнокритичку рецепцију Пешићевог песничког дела. Но, није га имала. У којој мери су потоњи антологијски потхвати однеговали ту идеју показује крајње сведен број антологија децје поезије у којима се изнова сусрећу Пешићеве стихови. Уз неопходну ограду (и жељу) да је неки извор промакао, Пешић је присутан у *Сирашином лаву* (2006) Ј. Јанковића и антологији *Детје је најлепшија песма* (2007) С. Станишића. Истина, као и децји песник (јер антологијски Пешић јесте вреднован у контексту драмских текстова за децу – в. Крављанац 2001) читаоцима је понуђен тек 2015. године књигом *Дуд у Ковиљу*, из-

бору стихова и поетске прозе из његове рукописне заоставштине који потписује З. Берић а објављују Змајеве децје игре. Тиме се Радовићев слух за савременика показао, пола века касније, у пуној смислености. С тим у вези ваља надодати да део заслуга за померање Пешићевог дела са рубова критичког и читалачког интересовања припада и публикацијама које, одлуком приређивача, немају ни статус антологије ни ексклузиван рецепцијски граничник према свету детињства. Такви су „цветник” *С оне сираније дуге* (2006) П. Зупца, те приређени избори из савремене југословенске поезије и прозе *Поново пронаћи наду* и *Медаљони уклетог круга* као лектире за осми разред основне школе.³ Потрага за Пешићем у експлицитно именованим антологијама прозе за децу за сада се завршава само у антологији фантастичне прозе (2009) Г. Малетић. У целину насловљену „Поетска фантастика” она је уврстила Пешићеву причу „Посета” (из *Месечеве енциклопедије*).

Осим тога, о приређивачком сензибилитету Г. Малетић подједнако говори и склоност ка афирмисању необјављених, рукописних дела. У томе свакако није једина, но јесте једна од најдоследнијих. У антологији ауторске бајке (2008) „премијерно” ће штампати одређене бајке Р. Попова, В. Јукић Марјановић, Б. Пешева и А. Стевановића; у антологији фантастичне приче за децу (2009) приче У. Пе-

³ У књизи П. Зупца нашле су се Пешићеве песме „Пуважац” (из *Месечеве енциклопедије*, 1965) и „Дуд у Ковиљу”. У другој поменутој књизи, *Поново пронаћи наду*, је песма (за наслов је узет први стих) „Желео сам да умрем” из путописа *Светло острво* (1984) и приповетка „Јесењи лист”, која је добила место и у *Медаљонима уклетог круга* (в. Арсенијевић 1998а; Арсенијевић 1998б). Узгред, поменути песму из *Светлог острва* и песму „Тица и лопов који спава” из *Месечеве енциклопедије* Пешић је сам изабрао као најрепрезентативније стихове из свог опуса за *Орфејеве двојнице, самоизабрани цветник савремене српске поезије* који је приредио Павле Живанов, а објавили „Прометеј” и Градска библиотека у Новом Саду 2001. године.

тровића, Љ. Сикимић, Б. Пешева, Р. Дурмана и других; у антологији прича о животињама (2012) приче Р. Симовића, Р. Лукача, Попа Д. Ђурђева, О. Јанковић и Љ. Дугалић; у антологији хумористичке приче (2010) наћи ће се први пут у штампаном облику поједина дела Ђ. Радишића, С. Мартиновића, Р. Мићуновића, В. Теофиловића, Н. Терзића, Попа Д. Ђурђева и И. Коларова. Став о антологијској вредности у овом случају дефинитивно не иде линијом провереног, критички ишчитаног и извреднованог, па је присуство оне драгоцене хазардерске петље на самом врхунцу. У основи, ризик да се уместо поготка догоди пуцањ у празно прати сваког приређивача који је спреман да актуелном (наравно, не само актуелном) књижевном стваралаштву ода признање и антологију уобличи као књигу која није искључиво ретроспектива већ и перспектива дечје књижевности. Од мноштва таквих одлука скреће се пажња и на оне које су више но храбро доносили М. Ђуричковић и М. Драгићевић у *Музеју илустрација* (2006), или З. Опачић, бирајући из тек објављених стихова у збирци П. Трајковића *Сваког ђејка у ђиорком у среду* (2015), или прича из *Прича из главе* (2015) В. Војновић, или оних из књиге В. Видојевић Гајовић *Кад прича причу прича* (2016)...

Овове свакако ваља придружити још један вид полемички издашног антологичарског чина: укључивање властитих дела у окриље најбољег. Да ли је мотив чисто нарцисоидне природе, или је то жеља да се властити траг у књижевности и на овакав начин потврди, мање је важно од чињенице да приређивач тиме директно сугерише аутопоетички код којим га као књижевника критика може тумачити. То самограничење и саморепрезентовање означава песничку самосвест о властитом делу у књижевном контексту и то и јесте аутокритички чин.

У сваком случају, средишња граница коју сваки антологичар мора успоставити односи се на одабра-

но као вредно и неодабрано као, хтело се или не хтело, али увек испада – недовољно вредно. Без намере да се расправља о томе шта је за кога најбоље у српској дечјој књижевности, такође и без намере да се спекулише о томе да ли је упорно прештампавање истих дела заиста сваки пут нов доказ о пронађеној есенцији одређеног опуса или је каткад рутински поступак заснован на лености приређивача и склоности да преузима гледишта претходника који су одређена дела одавно устоличили, пажња би се поново скренула на увек занимљива одступања од виђеног. Радознало проматрање нечијег опуса, подједнако у смислу дочитавања општепознатих збирки и неизвесног урањања у претрагу периодике и рукописа, сматра се једном од најзначајнијих књижевних мисија антологије. С обзиром на то да приређивача ништа не спутава да искорачи из матрице – уосталом све, па и намерну неконвенционалност и каприц, увек може правдати релативношћу књижевних укуса – таква места читалац заправо и очекује. Та врста приуштене насладе постоји у свакој антологији. Истина, када се Змајева песма „Му-у” пронађе у антологији Ж. Карића, или „Мали гушчар Штева”, „Јованка баштованка”, „Страшило” и још неколико других песама код Б. Павића, то можда неће имати исти значај као када се први пут наиђе на песме „Мој лов” и „Туга и жалост једног миша” у антологији Боре Ђосића. Но, сваки такав пример опомиње на пустоловност урањања у опусе за које се мисли да су свима одлично познати. У истом контексту дала би се посматрати Радовићева песма „Отворио сам прозор” или Данојлићева „Бркови тетка Госпаве” у антологији П. Трајковића (2005), Радовићева „Празна глава” у избору М. Витезовића (2000^б), „Иглица чаробница” Г. Олујић у антологији З. Опачић (2018^б) и десетине других примера. Сви они најдиректније померају стандардизовани списак најбољег. То би могло

бити још јаче поткрепљено да се у овом раду поглед заустављао и на књигама које приређивач не жели звати антологијама. Избор песама о смрти за децу и младе *Ако ти јаве: умро сам* (2018) В. Вукомановића Растегорца припада тој групи примера. Уз уводну студију „Смрт у српској поезији за децу и младе: традиција једног табуа”, понуђен је избор који не само што релативизује феномен границе у тематском и рецепцијском смислу већ у први план избацује низ наслова до којих читаоци који се држе искључиво антологичарских препорука вероватно никада не би дошли. Поједине песме, права мора пописивачима „примереног” децјег штива и оличење провокативног размахивања гротеске, црног хумора и натурализма у децјој књижевности, раскрилиле су с девет брава забрављена врата будућим антологичарским претраживањима и промишљањима. Од свега што у овој књизи јесте достојно издвајања наводи се само приређивачева осетљивост за Антићев *Гарави сокак*, према ком антологичари имају изразито резервисан и игнорантски однос.

Границе, дакле, уистину јесу помичне и уистину непредвидиве, но делује, бар у случају који се овде бира као довољно илустративан, да понекад тешко могу бити реверзибилне. Наиме, визура Б. Павића (1960), која је антологијски вредновала шеснаест песама Б. Ђопића („Наше пролеће”, „Пролеће”, „Мајка”, „Куда ћеш, месече?”, „Машиновоћа”, „Ложач електричне централе”, „Рудари воде бој”, „Звездани ковач”, „Чувар твога дјетињства”, „Босна”, „На путу славних предака”, „Ој, соколе”, „На петровачкој цести”, „Пјесма мртвих пролетера”, „Херојева мајка”, „Болесник на три спрата”), током 60-их и 70-их година XX века поступно бледи, да би у савременим антологијама једва истрајавала у траговима, без икакве наде да ће се на старо вратити.⁴ Од побројаних и даље је актуелна тек понека песма (и то, судећи по замашном броју антологија,

без нарочите фреквентности): „Пролеће” (Радовић 1990; Данојлић 2002), „Херојева мајка” (Марјановић 1994⁶), „Куда ћеш, Месече” (Опачић 2018^а), „Босна” (Марјановић 1994^а), али је зато „Болесник на три спрата” заузео позицију једне од најпрештампаванијих Ђопићевих децјих песама (в. нпр. Ђосић 1965; Миларић 1975; Брајковић 1984; Радовић 1990; Ристановић 2001; Лакићевић 2003; Трајковић 2005; Страјнић 2005; Јанковић 2006; Витезовић 2008; Баленовић 2008; Ранчић 2010; Мунђан 2012; Милинковић 2016; Опачић 2018^а).⁵ Који год да су мотиви потоњих антологичара (од промене идеолошког руха естетике, преко поетичког престројавања, до закључка о „објективној” слабости појединих песама), црта према Павићевој визији репрезентативног јесте повучена. И не само према њој. Повучена је, примера ради, и према антологији Ж. Карића, и према првој антологији српске приче за децу Слободана Ж. Марковића (1984), у којој је Ђопић, између осталог, представљен и „Куриром пете чете”. Исти облик граничења идеолошки („партизански”) бојеног стваралаштва за децу важи и друге ауторе који су обликовали српску/југословенску послератну књижевну сцену. Шта је од њиховог неспорно ангажованог дела – што не значи аутоматски и песнички јаловог – остало признато, препознато и оживљено у савременом антологији-

⁴ И у том смислу избор В. Вукомановића Растегорца јесте занимљив. Ђопића представља следећим делима: „Прича о палом дечаку”, „Мали хероји”, „Лекција из земљописа”, „Два хероја братство кују и кроз борбу учвршћују”, „Лалај Бао”.

⁵ Статусу Ђопићевог опуса у антологијама српске поезије и прозе за децу које су објављене од 1984. до 2018. године посвећен је реферат са научног скупа „Ђопић фантастични” који је одржан у Новом Саду 2018. године у организацији Института за славистику Универзитета „Карл Франц” у Грацу и Матице српске, а у оквиру пројекта „Лирски, хумористички и сатирички свијет Бранка Ђопића” под руководством проф. др Б. Тошовића. Текст реферата, насловљен „Екстраховања књижевног опуса. Бранко Ђопић у савременим антологијама српске књижевности за децу”, је у припреми за штампу.

ском контексту, засебна је тема. Иако идеолошки улар никада не доноси добро потрази за најбољим, ниједна антологија не може мимо синхроних и дијахроних пресецања у којима се посве јасно кристалише одраз времена у ком су сачињене. Отуда је, изгледа, посве илузорно претраживати да ли се икада игде у антологијским корицама поново нашао, на пример, по сликовности, емоционалности и идејности парадигматски препознатљив „Малишан на стражи” М. Алечковић (Павић 1960). Бедем-граница којом савремени антологичари деценијама заиђу хоризонт својим читаоцима нигде није толико непробојна колико је то према оваквом књижевном сензибилитету, стилизацији и изразу.

На крају, знајући да „ниједна антологија не може бити песнички законик” (Павловић 1989: 11), али и да свака тежи „успостављању једног малог космоса” (Павловић 1973: 11), и да би свака морала бити заљубљенички дуго стварана и, изнад свега, откривалачка и интригирајућа, намера овог рада била је једноставна. Прво, да подсети на неколико разлога⁶ због којих приређивање антологије јесте изазов

нарочите врсте. Друго, да подстакне на замишљање: шта би студиозан поглед на антологије српске децје књижевности могао рећи о генези и судбини појединих проблема науке о књижевности, шта о критичкој рецепцији, шта о стваралачким ритмовима, шта о литерарним трендовима, шта о појединим опусима... Сагледавање антологичарског креирања, померања, писања и брисања граница створило би динамичну мапу стаза и богаза научног, стваралачког и културолошког бављења децјом књигом. Пут који би на тој мапи вредело пратити припада преваходно онима за које је антологија „вид одређене стваралачке транспозиције, а не чин формалне учености и мудровања” (Егерић 1987: 458), нешто много више и од библиографске референце, и од функционалног приручног средства у васпитавању младих читалаца, и од интимне потребе да се на једном месту сабере оно што се у књижевности и воли и цени.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Арсенијевић, Војислав.^а *Поново пронаћи наду: избор из савремене југословенске поезије и прозе*. Нови Сад: Тодор, 1998.
- Арсенијевић, Војислав.^б *Медаљони уклетог кружа: избор из савремене југословенске поезије и прозе*. Нови Сад: Змај, 1998.
- Баленовић, Иван. *Ризница српског песничког за децу – илустрирана антологија*. Београд: Evro Giunti, 2008.
- Брајковић, Драгомир. *Све што расте. Антологија савремене српске поезије за децу*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин” – Кикинда: Центар за културу, 1984.
- Витезовић, Милован.^а *Живети, живећи, лепо је живети. Антологија савремене српске поезије*

⁶ Изостао је, на пример, осврт на специфичан модел вредносног граничења националног литерарног корпуса када се смешта у антологију светске књижевности. Изостао је и осврт на границу која се јавља у контексту приређивања антологија преписа/превода из стране књижевности на матерњи језик и обрнуто. Преводачки вирови само по изузетку ће нагнати приређивача-преводиоца да оно што ставља читаоцу у руке ипак не назове антологијом (иако на њу „личи”) и попут П. Трајковића призна да за тако нешто нема „ни довољно знања о историји поезије на енглеском језику и њеном жанровском класификовању, ни потребног стрпљења и храбрости за један тако велики, систематичан и целовит подухват” (2017: 5). Када се приређивач ипак одважи па у сарадњи са врским поетама и знацима страног језика склопи такву књигу, онда суштински прекорачује знатно више од језичке баријере: тад отвара простор културе. Мада је таква публикација увек, како се уобичајило рећи, празнични тренутак у издаваштву, она је и најполемичнији облик антологије јер му потенцијални приговори могу пристићи и из домена од ког се никада не стрепи када је реч о бављењу књижевношћу на матерњем језику.

- за децу и осетљиве, за предшколско доба деце и родитеља. Књ. 1. Београд: Дерета, 2000.
- Витезовић, Милован.⁶ *Све боје света. Антиологија савремене српске поезије за децу и осетљиве. За школско и доба првих љубави.* Књ. 2. Београд: Дерета, 2000.
- Витезовић, Милован. *Златна књига детињства света. Антиологија светске поезије за децу.* Београд: Чигоја штампа, 2008.
- Вукомановић Растегорац, Владимир. *Ако ти јаве: умро сам. Песме о смрти за децу и младе.* Београд: Дом културе „Студентски град”, 2018.
- Данојлић, Милутин Лујо. *Ал се небо осмехива. Антиологија српске поезије за децу.* Београд: Гутембергова галаксија, 2002.
- Ђуричковић, Милутин и Драгићевић, Момир. *Музеј играчака. Антиологија песама о играчкама.* Крушевац: Збрда-здола, 2006.
- Ђуричковић, Милутин. *Антиологија драмских текстова за децу II.* Београд: Bookland, 2013.
- Егерић, Мирослав. *Антиологија савремене српске сапире.* Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
- Зубац, Перо. *С оне стране дуге. Српско песничтво за децу и младе од Захарије Орфелина до Љубивоја Риумовића.* Нови Сад: Медиа инвент – Рума: Српска књига, 2006.
- Зубац, Перо. *Кад срце засветлуца. Антиологија новијег српског песничтва за децу и младе (од Љубивоја Риумовића до Јулије Марјановић).* Рума: Српска књига, 2009.
- Јанковић, Јовица. *Сирахан лав. Антиологија песама за децу.* Београд: Alba Graeca Book, 2006.
- Јекнић, Драгољуб. *Антиологија српске књижевности за децу – поезија.* Београд: МАК, 1995.
- Јекнић, Драгољуб. *Антиологија српске књижевности за децу – проза.* Београд: МАК, 1996.
- Карић, Живојин. *Антиологија југословенске поезије за децу.* Титоград: Графички завод, 1966.
- Крављанац, Бранислав. *Антиологија српске драме за децу.* Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- Лакићевић, Драган. *Антиологија српске поезије за децу.* Београд: Bookland, 2003.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава. Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године.* Нови Сад: ДОО Дневник новине и часописа, 2009.
- Малетић, Гордана. *Птице остванице. Антиологија српске уметничке бајке.* Београд: Bookland, 2008.
- Малетић, Гордана. *Немогуће приче. Антиологија фантастичне приче за децу.* Београд: Bookland, 2009.
- Малетић, Гордана. *Играчи на смеиој жици. Антиологија хумористичне приче за децу.* Београд: Bookland, 2010.
- Малетић, Гордана. *Шумска бајка. Антиологија прича о животињама.* Београд: Bookland, 2012.
- Марјановић, Воја.^а *Србија је велика тајна. Мала антиологија српске родољубиве поезије за младе.* Београд: Књиготека, 1994.
- Марјановић, Воја.^б *Мама и тајна су љубав. Антиологија српске поезије о родитељима за младе.* Београд: Књиготека, 1994.
- Марјановић, Воја. *Нова антиологија српске поезије за децу.* Горњи Милановац: Дечје новине 1995.
- Марјановић, Воја. *Нова антиологија српске приповеике за децу.* Горњи Милановац: Дечје новине, 1996.
- Марковић, Слободан Ж. *Антиологија српске приче за децу.* Београд: СКЗ, 1995.
- Марковић, Слободан Ж. *Антиологија српских поема за децу.* Београд: СКЗ, 1996.
- Миларић, Владимир. *Зелени брегови детињства. Антиологија нове српске поезије за децу.* Нови

-
- Сад: Раднички универзитет „Радивој Ђирпанов” – Змајеве дечје игре, 1975.
- Миленковић, Димитрије. *Све што цвeтa. Антиологија поезије за децу*. Ниш: Просвета, 1996.
- Мишић, Зоран. *Антиологија српске поезије*. Нови Сад: Матица српска, 1956.
- Милинковић, Миомир. *Антиологија српске поезије за децу*. Чачак: Легенда, 2016.
- Мунђан, Иво. *С оне стиране дуђе. Антиологија српске поезије за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Огњановић, Драгутин. *Смешно чудо. Антиологија српске хумористичке поезије за децу*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1990.
- Огњановић, Драгутин. *Смешне приче. Антиологија српске хумористичке приче за децу*. Ниш: Просвета, 1996.
- Олујић, Гроздана. *Антиологија љубавних бајки свeтa*. Београд: СКЗ, 2001.
- Опачић, Зорана. *Антиологија српске поезије за децу предзмајевског периода*. Београд: Учитељски факултет, 2009. www.Antologijasrpskeknjizevnosti.rs, преузето 20. 1. 2009.
- Опачић, Зорана.^a *Антиологија књижевности за децу I. Поезија. Лирско-епска дела*. Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности”, књ. 116. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2018.
- Опачић, Зорана.^b *Антиологија књижевности за децу II. Краћа проза*. Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности”, књ. 116. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2018.
- Павић, Борислав. *Врћи дејиньстива. Антиологија дечје поезије српске и хрватске од Змаја до данас*. Сарајево: Свјетлост, 1960.
- Павловић, Миодраг. *Антиологија српског џесништвa*. Београд: СКЗ, 1973.
- Павловић, Миодраг. *Антиологија лирске народне поезије*. Београд: НИРО „Књижевне новине”, 1989.
- Петровић, Тихомир. *Антиологија српске поезије за децу*. Сомбор: Педагошки факултет, 2006.
- Пражић, Милан. *Плави зец: антиологија нове српске дечје поезије*. Нови Сад: Змајеве дечје игре – Раднички универзитет „Радивој Ђирпанов”, 1972.
- Радовић, Душан. *Антиологија српске поезије за децу*. Београд: СКЗ, 1990.
- Ранчић, Ана. *У сну деца расиу. Мала антиологија дечије поезије*. Београд: Јован, 2010.
- Ристановић, Слободан. *Весела џесма нек децу буди. Антиологија поезије за најмлађе*. Београд: Vukan's, 2001.
- Sorel, Sanjin. *Antologija kao muzej. Muzeologija*, br. 43–44, 2006, 93–103.
- Станишић, Слободан. *Дејне је најлејшa џесма. Антиологија српског џесништвa за децу – два века стиваралаштвa наших џесника за најмлађе*. Београд: Book & Marso, 2007.
- Страјнић, Никола. *Штa је на крају. Антиологија српске поезије за децу*. Београд: Драганић, 2005.
- Трајковић, Пеђа. *Од Змаја до бескраја. Антиологија најлејших српских џесама за децу*. Београд: Бео-синг, 2005.
- Трајковић, Пеђа. *Да ли свиње имају крила. Избор из англофоне поезије за децу и младе. / Do pigs have wings. Selected from anglophone poetry for children and young adults*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2017.
- Ћосић, Бора. *Дечја поезија српска*. Нови Сад: Матица српска, 1965.
- Carić, Voja. *Antologija savremene poezije za decu*. Beograd: Mlado pokoljenje, 1963.
-

ANTHOLOGIES AND BOUNDARIES

Summary

From understanding the identity of children's literature, through marginalization, demarginalization and affirmation of some authors and works, formulating literary values and worthlessness, to the relation to the literary historical stream and to the boundaries of genres, the continuous confrontation with the borders is seen as a crucial and polemically open aspect of each anthology.

Key words: anthologies, boundaries, literature for children



Marijana A. HAMERŠAK
Institut za etnologiju i folkloristiku
 Zagreb
 Republika Hrvatska

GIBLI, GIBLI, DRUGOVI, VIČU DJECA. GDJE JE NAŠ RAJON G? ABECEDA POČETNICE IZ EL SHATTA

Izvorni naučni rad

SAŽETAK: Priručnici za početnu obuku u čitanju, ponekad ujedno čitanju i pisanju, utjelovljuju, konstruiraju, prekoračuju i premošćuju cijeli niz granica. Kao pomagala za početnu poduku u čitanju (i pisanju), oni primarno funkcioniraju kao sredstva, alati za premošćivanje granice između pismenosti i usmenosti. Kao publikacije koje od svojih početaka nastoje integrirati sliku i tekst, oni premošćuju ili teže nadilaženje granica između ta dva modusa mišljenja, izražavanja i komuniciranja, prekoračujući i objedinjujući njihove značajke. Osim toga, priručnici o kojima je riječ u povijestima dječje književnosti često figuriraju kao hibridni ili eventualno rubni žanr, smješten na samim počecima ili neposredno prije početaka dječje književnosti te na granici između knjiga za djecu i knjiga za odrasle. U teorijama i povijestima dječje književnosti na njih se ponekad referira i u kontekstu rasprave o isprepletenosti funkcionalnog i nefunkcionalnog u publikacijama za djecu. Polazeći od ovih značajki priručnika za učenje osnova čitanja (i pisanja), a u okviru šireg istraživanja dječjeg tiska u zbjegu u El Shattu, članak se bavi početnicama koje su bile u upotrebi u zbjegu u Sinajskoj pustinji (1944–1946), a s posebnim naglaskom

na početnici koja je izrađena i tiskana u samom zbjegu (*Počelnica*, 1945).

KLJUČNE RIJEČI: početnice, granice, dječja književnost, Drugi svjetski rat, izbjeglištvo, El Shatt

Kao publikacije koje prekoračuju i premošćuju različite granice, priručnici za početnu obuku u čitanju, te danas nužno ujedno čitanju i pisanju, osobito su prikladan materijal za raspravu o granicama i dječjoj književnosti. Nekoć dobno nedefinirani, a danas gotovo ekskluzivno dječji (usp. npr. Geisler Trafton 2004), oni uvode u pismenost putem slika i govora, odnosno grafiju podučavaju uz pomoć verbalizacije i vizualizacije, vodeći se principom slovo-riječ-slika, primjerice: M kao mama, kao slika majke (usp. npr. *Počelnica* 1945: 6). Osim toga, priručnici o kojima je riječ u pregledima dječje književnosti ponekad funkcioniraju kao granične točke, periodizacijski pa i žanrovski međaši razdoblja književne povijesti (v. npr. Avery 1994; Hameršak i Zima 2015; Hunt 1995), pa se tako, recimo, počeci kontinuiranog tiska za djecu na hrvatskom jeziku vezuju uz objavljivanje glagoljske početnice iz 1527. godine, dok se počeci kontinuirane produkcije fikcionalnih sadržaja za djecu u istom kontekstu povezuju s višejezičnim, standardiziranim, školskim početnicama s kraja 18. stoljeća (Hameršak i Zima 2015: 24–25, 150; usp. i Majhut i Težak 2018: 281, 283).

Kao što se to ponekad također ističe u radovima o dječjoj književnosti (v. npr. Hameršak i Zima 2015: 24–25), priručnici za početnu obuku u čitanju i pisanju – osim granica dječje i nedječje književnosti, vizualnog i verbalnog, usmenog i pisanog – nadilaze i granice između funkcionalnog i nefunkcionalnog, poučnog i zabavnog. U skladu s modernim predodžbama djece kao bića igre i vizualnog (usp. npr. Corsaro 2004; Crain 2000: 58), oni danas nisu, kao što su nekada bili, tek table s molitvom, popisom slova

i silabarijem, nanizanim kombinacijama slova za srićanje (usp. npr. Geisler Trafton 2004; Hameršak i Zima 2015: 24–25). Umjesto toga moderni priručnici za pouku u čitanju i pisanju mogu se opisati kao multimodalne (vizualne, tekstualne i skulpturalne) publikacije koje nastoje biti zabavne da bi bile što učinkovitije poučne, slikovne i/ili narativne da bi bile uspješnije svoju publiku poučile abecedu, nefunkcionalne da bi bile što funkcionalnije. S prosvjetiteljstvom sekularizirane i specijalizirane (Crain 2000; Joosen 2006), a s uvođenjem obaveznog osnovnog obrazovanja i omasovljene, publikacije o kojima je riječ se ponekad i radikalno odmiču od svoje edukativne funkcije i učioničke recepcije. Tako se krajem 19. stoljeća počinju objavljivati i apsurdne ili antikolonijalističke i antiimperijalističke početnice, preciznije slovarice ili abecevice (usp. Joosen 2006; Norcia 2017), čiji su suvremeni odvjetci publikacije poput *The ABC of Racist Europe* Daniele Ortiz (s. a.) ili *Alle Kinder: Ein ABC der Schadenfreude* Anke Kuhl i Martina Schmitz-Kuhl (2014), koje preispituju temeljne društvene odnose i vrijednosti te razotkrivaju patologije suvremenog društva u rasponu od malicioznosti do institucionalnog rasizma.

Ovaj rad bavi se priručnicima za poduku u čitanju i pisanju koji su se koristili za vrijeme Drugog svjetskog rata u zbjegu u El Shattu (1944–1946), posebice *Počelnicom* tiskanom 1945. godine u Kairu, nastavljajući se pritom na prethodno spomenute pristupe koji priručnike tog tipa razmatraju u okvirima dječje književnosti, a s ciljem da temu granica, prekoračenja i hibridnih formi u dječjoj književnosti barem rubno veže i uz kontekst izbjeglištva i istraživanja u tom području.

* * *

El Shatt je naziv za zbjeg i skupinu logora u Egiptu u kojima je od početka 1944. godine pa do

početka 1946. godine boravilo, prema nekim procjenama, gotovo trideset tisuća izbjeglica uglavnom iz Dalmacije (usp. npr. Mataušić 2007; Петровић Тодосијевић 2008). Radilo se o mahom civilnom stanovništvu koje se nakon kapitulacije Italije u rujnu 1943. godine, a u jeku borbi za Dalmaciju, s Narodnooslobodilačkom vojskom Jugoslavije povlačilo na srednjodalmatinske otoke i Vis da bi s Visa krajem 1943. godine bilo evakuirano prvo u južnu Italiju, a zatim i u Egipat, preciznije Sinajsku pustinju. Tamo su na nekoliko lokacija, uz pristanak egipatskih vlasti i u skladu s odnosom snaga na tadašnjoj geopolitičkoj sceni oformljeni jugoslavenski izbjeglički logori pod savezničkom, britanskom upravom, ali i s visokim stupnjem unutrašnje samouprave (usp. npr. s. n. 2007a). Naime, za razliku od izbjegličkih logora u Grčkoj i drugdje, koji se kao standardni format globalnog humanitarnog upravljanja ustanovljuju upravo u Drugom svjetskom ratu (usp. Herschner 2017; Malkki 1995), logori u El Shattu nisu u cijelosti bili u nadležnosti humanitarnih i vojno-sigurnosnih snaga. Iako su o posljednjima i u El Shattu ovisile materijalna infrastruktura (smještajni objekti, hrana i dr.) i uvjeti smještaja izbjeglica (npr. isključivo u logorima, uz strogo ograničenje kretanja izvan logora, bez prava na rad izvan logora; usp. npr. Mataušić 2007), svakodnevni život u logorima bio je u nadležnosti Centralnog odbora zbjega i samih izbjeglica organiziranih u različite odbore (usp. Bratanić 2009: 103–104).

S vremenom je u Sinajskoj pustinji, zaslugom različitih aktera i aktivnosti, kao i svakodnevnih, organiziranih i individualnih napora (usp. npr. s. n. 2007a: 21–25), ne bez disonantnih glasova (Ajlec 2013; Bratanić 2009; Петровић Тодосијевић 2008), a usporedo s dolascima novih izbjegličkih konvoja, izrastao tzv. platneni grad. Taj je grad imao vlastite škole, crkve i radionice (npr. krojačku, postolarsku, stolar-

sku), pogone za proizvodnju opeke i sapuna, ambulate, groblje, čitaonice, pa i nogometne klubove, zborove, kazališne družine, a u njemu su se tiskale novine, održavali analfabetski tečajevi, tečajevi stranih jezika, tečajevi za pomoćne učitelje i druga zanimanja, javna predavanja i slično (usp. Mataušić 2007; Palčok s. a.). U El Shattu je konačno uz dnevne novine *Naš list* izlazio cijeli niz periodika koji nam danas, između ostaloga, zrcale i rodnu, profesionalnu, regionalnu, dobnu i drugu diferenciranost stanovnika logora (Palavršić 1961; Peić Čaldarović 2007: 73–78). Posebno mjesto u periodičkoj produkciji zbjega imali su dječji časopisi, različitih opsega i formata ali vrlo srodnih uredničkih koncepcija, zbog čega se o njima može govoriti i kao o jednom časopisu (usp. Hameršak 2019). Dječja periodika se u zbjegu obilato koristila u nastavi, zajedno s radnim i pomoćnim nastavnim materijalima koje su izrađivali sami nastavnici i učenici (usp. npr. Pivac 1980a) te više ili manje primjerenim udžbenicima dopremljenim iz domovine (Pivac 1980b: 69; usp. i Praznik 1983: 71).

Za potrebe primarne, početne obuke u čitanju i pisanju u El Shattu su se, prema dostupnim izvorima, koristila različita nastavna sredstva, od zidnih novina (usp. npr. Jakšić 1961: 57), preko zidnih početnica koje su izrađivali nastavnici, ponekad zajedno s učenicima, odnosno zidnih postera, ploča na kojima su bila vizualizirana pojedina slova abecede (usp. npr. Marinković 1980: 104; Nola 1980: 27; s. n. 2007b: 417),¹ do rukopisnih i tiskanih početnica. Danas su nam poznate dvije rukopisne početnice nastale u El Shattu, obje iz 1945. godine. Jedna od njih je jednostavno koncipirana, prema načelu jedno slovo jedna ilustracija (najčešće jednog predmeta), ćirilična

¹ U Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu čuvaju se zidne početnice koje su se koristile u El Shattu (usp. npr. HPM/MRNH T-II857/1).

početnica autora Josipa Botice iz Račišća s Korčule, dok je druga nedovršena, kolažna, vizualno i tekstualno razvedenija *Početnica u slikama* pomoćnog učitelja Mate Bogdanovića.² U sjećanjima aktera zbjega spominju se i druge rukopisne početnice, no one nažalost nisu sačuvane. Među tim danas, dakle, zagubljenim rukopisnim početnicama je i kolažno-crtežna početnica koju su izradili nastavnici i učenici, a o čijem nastanku detaljnije saznajemo iz reminiscencija Danice Nole o odgojno-obrazovnom radu u El Shattu. „U I logoru, 1. rajonu, I razred je radio u jednoj maloj kantini (prije predavaonica za vojnike) i tu na ravnim ploham, na vrećama od cementa, slažući stranu po stranu učiteljice i učenici stvarali su svoju prvu početnicu u El Šatu. Obogaćivali je crtežima i velika je šteta što nije sačuvana. Metodički je bila veoma suvremeno komponirana, satkana na pustinjско-logorskim i domovinsko-ratnim sadržajima” (Nola 1980: 27).

Osim rukopisnih početnica i srodnih pomoćnih materijala, u El Shattu su se za učenje abecede koristile i tiskane početnice. S obzirom na zastupljenost engleskih i francuskih dječjih knjiga u logorima,³ za pretpostaviti je da su se u logorima, barem kao pripremni materijal za nastavnike, koristile engleske i francuske početnice tog doba, no o tome za sada nema izravnih potvrda. S druge strane, prema arhivskim i usmenim izvorima, u školama u El Shattu koristile su se tzv. viška početnica, partizanska početnica tiskana krajem 1944. godine u Rimu (Praznik 1983: 48–65), i njezina ćirilčna verzija, transliteracija, od-

² Na obje početnice upućuje katalog izložbe El Shatt iz 2007. godine. Početnica Josipa Botice pohranjena je u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu pod signaturom HAD, 1378 (ZB-Br-1/15). Početnica koju je izradio Mate Bogdanović pohranjena je u Hrvatskom povijesnom muzeju pod signaturom HPM/MRNH T-10638.

³ Usp. s. n. 2007b: 163–165, kao i popise logorskih knjižnica u Državnom arhivu u Splitu (HR-DAST-23, Jug. zbjeg, Zbjeg u Egiptu, 464).

nosno *Bukvar* tiskan nekoliko mjeseci kasnije također u Rimu (Praznik 1983: 66–68) te, neposredno prije povratka u domovinu, i početnica tiskana 1945. godine u Kairu.⁴

* * *

Iako je, prema nekim izvorima (npr. Marinković 1980: 104), odmah po osnivanju logora početkom 1944. godine odlučeno da se za potrebe škola u El Shattu napravi početnica, ta je odluka realizirana tek 1945. godine. Te se godine u Kairu u nakladi Prosvjetnog odjela Centralnog odbora zbjega tiska publikacija simptomatičnog imena: *Početnica*. Zahvaljujući nizu radova o povijesti umjetničkog djelovanja, tiskarstva i školstva u El Shattu (usp. npr. Palavršić 1961; Pavičić 2007; Zaninović 1980), te u bibliografskom smislu iscrpnom pregledu povijesti partizanskih početnica (usp. Praznik 1983), danas su nam lako dostupni podaci o nakladi, tisku i autorima te *Početnice*.

Elšatovska *Početnica* je, ovisno o izvorima, tiskana u 2.000 do 2.400 primjeraka, „u četverbojnom tisku, u ofsetnoj tehnici, na kunstdruk papiru od 100

⁴ Spomenute početnice navode se u Matošić 1980: 127, Praznik 1983, s. n. 2007b: 165 i dr. Jerko Matošić u svojem članku o izdavačkoj djelatnosti u El Shattu spominje i nacrt početnice koju je izradio Juraj Politeo, no uvidom u zbirku Državnog arhiva u Splitu i mapu, koja nosi naziv El Shatt 1945 god.: Jugoslavenski zbjeg. Izradio Juraj Politeo, pokazuje se da se ustvari radi o konceptu, nacrtu *Početnice* tiskane 1945. godine u Kairu. U toj se mapi, osim nacrta za tiskanu *Početnicu*, nalaze pojedinačni listovi više početnice pripremljeni za umnožavanje (Državni arhiv u Splitu, HR-DAST-23, Jug. zbjeg, Zbjeg u Egiptu, 461). U literaturi se ponekad, uopćeno, spominju i druge varijante *Početnice* iz El Shatta koje su kasnije nastale „u drugim logorima i rajonima” (Nola 1980: 27; usp. Peić Čaldarović 2007: 78), no za njih ne postoje konkretnija arhivska ili usmena svjedočanstva. Iako su mogući i drugačiji scenariji, vjerujem da spomenute varijante nisu ni postojale. Posve je, naime, nejasno zašto bi se u trenutku kada je, kao što ćemo kasnije vidjeti, već započeo povratak izbjeglica u domovinu prionulo izradi i tisku varijanti *Početnice* koja je upravo tiskana u visokoj nakladi od 2.000 primjeraka (Nola 1980: 27).

grama te uvezana knjigoveškom tehnikom i obrezana na format 18 cm širine i 24 cm visine” (Praznik 1983: 69–70). Prema Mati Zaninoviću (1980: 47), a kako prenosi i Branka Praznik (1983: 69), na *Početnici* je radilo desetak sastavljača i suradnika, profesora, nastavnika, učitelja i pomoćnih učitelja, redom kojim ih se uvriježilo navoditi: Pavao Valerjev, Veljko Škovrlj, Petar Ivčević, Dinko Matušić, Zlata Lušić, Jakica Miličić, Margarita Miličić, Vinka Antičević, Ante Kirigin, Ivanka Vulić, Katica Aničić, Petar Žuvela, Paulina Kumičić i Mate Bogdanović. *Početnicu* su ilustrirali akademski slikar Kuzma Vitaljić i studentica umjetnosti Vojka Ružić. Prema nekim izvorima (Bezić-Božanić 1980: 97), uloga voditelja i koordinatora cijelog pothvata objavljivanja *Početnice* inicijalno je dodijeljena Ranku Marinkoviću, no njegovo ime se, koliko mi je poznato, u literaturi kasnije ne spominje među autorima i suradnicima.

Početnica se s obzirom na kvalitetu tiska, odnosno grafičku opremu, izdvajala u razgranatoj ali tehnički skromnoj tiskarskoj produkciji u El Shattu. Za razliku od većine ostalih publikacija, ona nije bila umnožena u crno-bijeloj tehnici u logorskim tehnikama na ciklostilu, nego, kao što je spomenuto, u višebojnom tisku u tiskari. Stoga je i vrlo rano ocijenjena kao „vrhunac stvaralačkih i grafičkih dostignuća zbjega na području školskog rada” (Palčok prema Čaldarović 2007: 78), odnosno kao publikacija „koja svojom tehničkom opremom i sadržajem predstavlja visoki domet i izdavački pothvat u tim uvjetima” (Matošić 1980: 127). Osim u okviru tiskane produkcije El Shatta, ona se kvalitetom isticala i u širem području partizanskih početnica općenito (usp. Praznik 1983: 76; Zaninović 1980: 44).

Zanimljivo je da se u literaturi o *Početnici* eksplicitno ili implicitno često govori kao o publikaciji koja se ekstenzivno koristila u školama u zbjegu, premda se ona, po svemu sudeći, minimalno rabila u na-

stavi. Naime, *Početnica* je objavljena u svibnju (usp. npr. Pivac 1980b: 69; Praznik 1983:69) ili, prema nekim izvorima, u travnju 1945. godine (usp. npr. Čaldarović 2007: 78; Zaninović 1980: 44), a u svakom slučaju mjesecima nakon što su se vijesti o povratku počele „nezaustavljivo širiti logorima” (s. n. 2007c: 37) i prvi povratnici, oko dvije stotine teških ranjenika i više od tisuću pripadnika tzv. dobrovoljačke brigade, još u siječnju i veljači 1945. godine upućeni u domovinu,⁵ uz očekivanja da bi repatrijacija mogla biti završena do srpnja iste godine (usp. s. n. 2007c: 37). Podatak da se *Početnica* pripremala i tiskala u jeku repatrijacije, kada je bilo evidentno da će se u osnovi minimalno ili nikako koristiti u samoj nastavi, upućuje na zaključak da njezina nosiva funkcija, barem u trenutku kada se priprema za tisak, nije ni bila nastavna. *Početnica* je, po svemu sudeći, bila mišljena kao reprezentacijska forma, kao što su to bili i, recimo, nastupi izbjegličkog pjevačkog zbora izvan logora i u medijima (s. n. 2007a: 29–31) ili posljednji broj dječjeg časopisa *Naš pionir*, koji je krajem 1944. godine također tiskan u kairskoj tiskari (usp. Hameršak 2019). Ona je zajedno s tim i drugim publikacijama i formatima trebala suvremenima i budućim generacijama biti primjer kako se u logorima stvaralo *Iz ničega nešto*, što je i bio inicijalni naziv znamenite izložbe zbjega koja je s istom svrhom putovala Egiptom (Pavičić 2007: 91).

Osim funkcije i mjesta tiska, *Početnica* je sa spomenutim dječjim časopisom *Naš pionir* dijelila, uz neke razlike, i krug suradnika, autora i ilustratora. Štoviše, ona se, posebice u drugom dijelu koji se vrlo često naziva čitankom, značajno oslanjala na *Naš pionir* i njemu komplementarne dječje periodike zbjega, a na način da je iz njih preuzimala veliki broj priloga. Radi se uglavnom o prilogima vezanim uz

⁵ Ispraćaj dobrovoljaca tema je jednog od priloga same *Početnice* (s. n. 1945. „Naši dobrovoljci”, 58).

život u zbjegu, temu koja je u skladu s tadašnjim pedagoškim i metodičkim načelima, ali i konkretnim i *Privremenim nastavnim planom i programom za narodne škole u zbjegu*, dominirala i dječjim periodičima zbjega i *Početnicom*.⁶ Jedna od ključnih značajki tog plana i programa, kao i njegovih širih pedagoških i metodičkih polazišta, bila je usmjerenost na lokalizaciju nastavnih sadržaja. U skladu s time i ovu je početnicu, slično kao i *Naš pionir*, prožimala svakodnevnica zbjega te je ona, za razliku od početnica objavljenih u partizanima (usp. Praznik 1983), sadržavala relativno malo, prema kraju publikacije doduše nešto više tekstova o partizanskoj borbi, ratnom stradanju ili budućnosti avnojske Jugoslavije.

Sukladno planom i programom predviđenim stjecanjem „novih pojmova opažanjem i promatranjem najbliže okoline” prema „kompleksima” kao što su *zbjeg, škola, šator i život u njemu, kuhinja i trpezarija, rajon (selo), logor, kantina, ambulanta, bolnica, kupatilo, most na kanalu i deva*, čitanka *Početnice* sadržavala je sljedeće tekstove: „DEVA”, „ŠATOR”, „BANANE”, „PALMA”, „ŠKOLSKI ŠATOR”, „KUPATILO”, „ODLAZAK U KANTINU” i sl. Planom i programom zacrtani *kompleksi iz najbliže okoline* u *Početnici* su se, osim kroz ove i slične tekstove, realizirali i kroz grafičke, vizualne lokalizacije tekstova koji tematski nisu bili vezani uz El Shatt. Konkretno, prostorno nedefinirane dječje pjesme „Naša škola” i „Knjiga i igra” (*Početnica* 1945: 48) u *Početnici* su lokalizirane ilustracijama: šatora i natpisa El Shatt ispisanog na podu. Ovdje naznačena prožetost *Početnice* zbjegom još je izražena u njezinom prvom dijelu, koji se u literaturi još naziva i slovarica (Praznik 1983: 73), a kojem je posvećen nastavak ovog rada.

⁶ Prosvjetni odbor C. O. Z.-a 1944. *Privremeni plan i program za narodne osnovne škole u zbjegu*, Hrvatski povijesni muzej u Zagrebu, HPM/MNRH T-10645.

* * *

Prvi dio *Početnice* uvodi u osnove čitanja tako da list za listom zasebno predstavlja slovo po slovo abecede, također, kako je spomenuto, s naglašenim, odnosno u odnosu na čitanku i naglašenijim lokalizacijskim impulsom, a zbog čega se upravo on u literaturi već opisivao kao važan izvor za upoznavanje logorske svakodnevice (usp. Praznik 1983: 75). Kako i ne bi, kad je, recimo, slovo F, koje je u *Početnici* verbalizirano glasom f u riječi fenjer i vizualizirano ilustracijom fenjera koji osvjetljava unutrašnjost šatora, pratio tekst u kojem se navode tipovi i imena tiskovina dostupnih u El Shattu, naznačuje rodna i dobna stratifikacija vremena i poslova u zbjegu (tko čita, tko piše, tko uči napamet, a tko plete) te, konačno, precizira način na koji se regulirala rasvjeta u šatorima. Ili, kako to čitamo uz slovo F:

Filip je upalio fenjer. Drug Đorđe čita „Naš list”. Frano piše dopis za zidne novine, a Mila iz „Našeg pionira” uči pjesmu „Domovina”.

Drugarice pletu za naše ranjenike. Najmlađi već spavaju: u deset sati fenjer se gasi (*Početnica* 1945: 35).

Važno je istaknuti da su se pojedinačna slova u *Početnici*, kao i u mnogim ratnim (usp. npr. *Moj dom* 1941; *Početnica* 1944) i međuratnim početnicama, osobito onim koje su objavljene u desetljeću koje je prethodilo ratu (usp. npr. Dizdar 1934; Špoljar 1933), ilustrirala prizorima iz svakodnevice, a ne slikama ili crtežima izdvojenih predmeta i pojava kao što je to bila praksa u starijim ilustriranim početnicama (usp. npr. *Početnica* 1918). U osnovi tog postupka metodička je postavka da ilustracije tog tipa „omogućuju razgovor i šire govorne vježbe” (Praznik 1983: 74), a koja se u *Početnici* reflektirala tako da je, umjesto samo slici djeteta ili ćupa, prednost dana ilustracijama koje, recimo, prikazuju dijete kako s voćem ide u susret drugom djetetu (*Početnica* 1945:

5) i tako potiče verbalnu reakciju: „AAA” (*Početnica* 1945: 5), odnosno ilustraciji djevojaka i mladića koji nose ćupove. Razbijeni ćup pritom figurira kao okidač završnih rečenica popratnog teksta uz slovo Č, a koje glase:

Vesna je pala.

Ona veli: Joj moj ćup (*Početnica* 1945: 25).

Sastavljena prema analitičko-sintetičkoj metodi koja pretpostavlja da se čitanje obrađuje prije pisanja, *Početnica* je, kao što je spomenuto, svako slovo vezivala uz određeni glas, preciznije riječ, odnosno ilustraciju neke, najčešće imenske riječi, niza riječi ili teksta (s naslovom koji je preuzimao funkciju referentne riječi) koji je bio razvedeniji što se *Početnica* više udaljavala od prvog slova, odnosno što je bio veći broj usvojenih slova koje je bilo moguće kombinirati. Od svih trideset slova abecede, jedino slovo R se u *Početnici* ni vizualno niti tekstualno nije povezivalo sa životom u zbjegu, El Shattom ili općenito Egiptom. Ono je bilo ilustrirano prizorom bombardera koji nadlijeću neidentificirano, ali, suđeci prema arhitekturi i zelenilu, europsko selo.

Riječi kao što su gibli (naziv za pustinski vjetar), šator, deva, palma i žica, koje su pratila slova G, Š, D, P i Ž, jednoznačno su referirale na svakodnevicu El Shatta. Riječi koje nisu bile uronjene isključivo u iskustvo života u El Shattu lokalizirale su se kroz ilustracije ili tekst. Tako se i u ovoj *Početnici* slovo V vezalo uz riječ vol, a DŽ uz džamija, kao što je to bilo uvriježeno i u prijeratnim početnicama (usp. npr. Dizdar 1934: 5 i 32), ali uz važnu razliku da je džamiju na ilustraciji u elšatovskoj *Početnici* oplakivalo more te okruživali brodovi i palme, dok je volove gonio beduinski vodič.⁷ S druge strane, nekoli-

ko slova koja su vizualno upućivala na El Shatt tekstualno je evociralo i neko drugo podneblje. Primjere, slovo Č, koje je ilustrirao prizor nekoliko žena koje sjede na podu, pratio je sljedeći tekst: „Žene se okupile i pletu čarape za naše borbe” (*Početnica* 1945: 28). Drugi, uz rat nevezan primjer, bilo bi zapazanje u tekstu uz slovo D i ilustraciju deva koje beduini vode kroz pustinju: „Djeca su radosna, jer u domovini nisu vidjela ni deve ni banana” (*Početnica* 1945: 29).

Osim tematski, *Početnica* iz El Shatta isticala se i s obzirom na mnoštvo taktika kojima je povezivala slova, tekst i ilustracije. Kako to primjećuje Patricia Crain (2000: 65), u početnicama koje vezuju slovo uz pojedini predmet, odnosno njegov pojam, riječ funkcionira kao utjelovljenje grafema, a ilustracija kao njegova animacija. U *Početnici* iz El Shatta ta je animacija često višerazinska. Slova se na ilustracijama u *Početnici*, naime, pojavljuju kao ornament, za što su dobar primjer „rojevi” slova A koji obrubljuju ilustraciju uz to slovo. Brojni su primjeri iz *Početnice* kada slova u ilustraciji funkcioniraju kao dio prikazanog inventara, a za što je također dobar primjer slovo A koje je, pogleda li se pažljivije ilustracija uz to slovo, ugrađeno u predmete prikazane na ilustraciji (šatore koji imaju naznačene konture slova A, nosače stola ili klupe u obliku slova A i slično). Poseban tip te vrste reprezentacije slova su nešto rjeđi ali izrazito upečatljivi primjeri ilustracije pojedinog slova riječju za predmet koji je oblikom sličan tom slovu, kao, recimo, kada se slovo M ilustrira (i) drvenim sklopivim metrom složenim u oblik tiskanog slova m, ili kada se S ilustrira saksofonom, C cvijećem sa svinutom stapkom, B dvjema bananama po-

nasljedovala i tehniku „slikopriča”, kombinacije riječi i slike kada se u rečeničnom nizu umjesto pojedine riječi donosi slika kao kod slova I: „IMA MAMA  ” (usp. npr. Baf i Saršon 1935; *Istarska početnica* 1945; Pejaković 1939; Špoljar 1933).

⁷ Početnica je od prijeratnih početnica osim nekih ustaljenih parova slova i riječi (Č-čarapa, Dž-džamija, I-igla, M-mama, O-obruč, V-vol; usp. npr. Dizdar 1934; Pejaković 1939; Špoljar 1933),

stavljenim u oblik velikog tiskanog slova b, O obru-
čem i slično.⁸ Konačno, pojedina su se slova u *Početnici* animirala i na intraikoničkoj razini, odnosno kao intraikonički tekst koji je upisan u ilustraciju te koji nema funkciju narativnog teksta, ali sudjeluje u stvaranju značenja (Nikolajeva i Scott 2001: 73–75), a za što je primjer, govorimo li o slovu A, oznaka A1 ispisana na jednom od šatora. Slovne oznake za pojedine logorske rajone (G, E, L) u *Početnici* su se zajedno s natpisima karakterističnim za logore (zidne novine) obilato koristile kao objasnidbeni intraikonički tekst. Ponekad je, kao kod natpisa EL SHATT na jastučnici ili RED CROSS na ambalaži, intraikonički tekst na ilustracijama bio u službi lokalizacije koja je, kao kad se radi o natpisu VILA FARAON uz ilustraciju slova C, mogla imati i humornu dimenziju (usp. Zaninović 1980: 44; Praznik 1983: 75).

Svojim obilatim i višeslojnim, ornamentalnim, inventarnim i intraikoničkim upisivanjem slova u ilustracije, najčešće prizore iz svakodnevice, ova je *Početnica* pojačavala procese multiplikacije i naturalizacije slova koji su karakteristični za početnice općenito (usp. Crain 2000: 97). Slova u *Početnici* doslovno izviru iz ilustracija, zbog čega i postupak odgonetanja i slaganja sлагalice, koji je inherentan početnicama kao žanru u kojem čitatelji ne pristupaju slici zbog njezine ljepote ili samog prizora nego sa specifičnim pitanjem koje se tiče jezika (Nodelman 2001: 205), dobiva nove dimenzije. Uzmimo za primjer slovo R. Ono se u *Početnici* iz El Shatta ne veže samo uz zvuk rrrr koji proizvode na ilustraciji

⁸ Ta se metoda vrlo rijetko primjenjivala u početnicama koje su prethodile *Početnici* o kojoj je ovdje riječ (za istu reprezentaciju slova M vidi npr. Pejaković 1939: 16), uz iznimku novijih izdanja znamenite početnice Frana Bafa i Rudolfa Saršona iz 1930-ih u kojoj je ona dosljedno provedena za sva, velika i mala, tiskana slova. Ista je metoda ekstenzivno primijenjena i u spomenutoj ćirilskoj rukopisnoj *Početnici* (1945) iz El Shatta koju je izradio Josip Botica.

prikazani bombarderi, nego i uz rojeve tog slova koji su raspoređeni među bombarderima, kao i uz giantsko tiskano R utisnuto u krajolik koji oni nadlijeću. Svojstvo priručnika za početnu obuku u čitanju da se kao objekti reprezentacije neprestance kreću od slike do teksta i natrag, što Crain (2000: 7) imenuje androginošću, u *Početnici* kao da se dovodi do krajnosti, iskazujući se kroz doslovno prožimanje slike i teksta.

Život u El Shattu i sam zbjeg u *Početnici* se – različito nego u dječjoj periodici iz El Shatta (Hameršak 2019) – zbog zasićenosti upravo tim kontekstom, kao i zbog višerazinske animacije slova, ni ne percipiraju kao negacija, praznina kojoj je protuteža borba (kroz pripitomljavanje okoliša, obrazovanje i dr.), kao ni u kategorijama daljine ili čežnje za domovinom. Zbjeg i svakodnevnica zbjega u *Početnici* su normalizirani, kako to dobro ilustrira već izdvojeni primjer reprezentacije slova F. U tekstu i ilustraciji uz to i druga slova *Početnice*, izbjeglički šator figurira kao samorazumljivi životni prostor, a zbjeg kao jedina životna stvarnost. Kolektivni smještaj u logorima, život prema ustaljenom ritmu u kojem je unaprijed određeno i vrijeme gašenja svjetla, ilustrativno se i tekstualno predstavljaju kao jedina moguća realnost.

* * *

Početnica o kojoj je riječ u ovom tekstu nije sa svojim neposrednim okruženjem korespondirala samo na predmetnoj razini, dakle, usvajajući za njega specifične teme i pojave, nego i tako što je integrirala specifično elšatovsku tradiciju izrade nastavnih sredstava i pomagala, kao i uporabnih i ukrasnih predmeta općenito. Riječ je o tradiciji recikliranja i kolažiranja ambalaže i tiska potaknutoj samim uvjetima života u El Shattu. U El Shattu se, naime, suprotno navikama većine izbjeglica, a vezano uz eufemistički

rečeno nepovoljne klimatske uvjete, temeljne životne namirnice nisu masovnije proizvodile ili autonomno pribavljale, nego su se u logore dostavljale u okviru humanitarne opskrbe, u ambalaži koja se zatim obilato reciklirala. Donacije tiska, a posebice publikacije i karte koje su u logorima koristili ili donosili saveznički vojnici također su, po svemu sudeći, bile izdašan izvor materijala za reciklažu. Ambalaža i višebojni tisak svoju su funkciju stoga u El Shattu našli, recimo, u Pionirskoj školi crtanja, gdje su se koristili kao podloga ili materijal za dječje radove (usp. Pavičić 2007: 87–90), ali i u različitim drugim okruženjima. U El Shattu su, kako to ističe Snježana Pavičić, „raznobojne nalijepljene sličice voća, povrća i životinja izrezane iz raznih kolor časopisa ukrašavale [...] i školska pomagala koja su time postajala atraktivni rekviziti za lakše svladavanje gradiva drugih 'teških' predmeta, posebno matematike” (Pavičić 2007: 89; usp. npr. i Nola 1980: 27), ali i, kao što to pokazuju u ovom članku spomenuti primjeri, osnova čitanja i pisanja. Djeca su u El Shattu, prema različitim izvorima, konačno, kako bi „svladala početno čitanje, sastavljala slova u tekstove od izrezanih slova različitog tiskanog materijala, pa su improvizirali stranice 'početnice'” (Zaninović 1980: 44; usp. npr. Marinković 1980: 104; Praznik 1983: 72). Istom su se tehnikom izrađivale i rukopisne početnice, spomenuta izgubljena početnica iz „I logora, 1. rajona”, ali i sačuvana početnica Mate Bogdanovića koja je u cijelosti bila izrađena od raznobojnih slova i slika iz časopisa, dok joj je omot bila prazna, bijela poleđina specijalističke, moguće i vojne karte.

Reciklaža je u El Shattu, sudeći prema sačuvanim predmetima i svjedočanstvima, vrlo rano prepoznata ne samo kao specifičnost nego i kao temeljna i reprezentativna tehnika zbjega. Prema interpretaciji koju je iznio Mato Jakšić, jedan od istaknutijih aktera zbjega, reciklirani su predmeti utjelovljavali samo

načelo uspjeha zbjega. Kako je to formulirano povodom velike izložbe zbjega na kojoj su očekivano dominirali upravo reciklirani predmeti, „dok je UNRRA s jedne strane dokazivala da je uspjeh našeg zbjega njeno djelo, mi smo izložbom dokazivali da je to naše djelo, da oni imaju svoje logore u kojima sami upravljaju i u koje više, ali bez uspjeha, ulažu. Mi smo dobivali olupinu starog aviona, rasklimani kamion, razlupane sanduke, poderane vreće, ali od toga je naš narod u svojim radionicama stvorio i te kako precizne i fine predmete!” (Jakšić 1980: 14). Citirani odlomak sugerira da je reciklaža o kojoj je ovdje riječ nadilazila ili težila nadići majstorisanje (fr. *bricolage*) kako ga opisuje Claude Levi-Strauss (1978: 57–75). Takvo razumijevanje reciklaže sugerira i omot *Početnice*, taj možda najistureniji element nakladničkog periteksta knjige (Genette 1997: 23–32), a koji je, za razliku od većine unutrašnjih ilustracija te početnice, također bio izrađen upravo u kolažnoj tehnici. Naslov publikacije izveden od raznobojnih, izrezanih slova, kao i na isti način izrađena godina izdanja, oblikovali su zajedno s ilustracijom neidentificiranog jugoslavenskog naselja (čije ambalažno-kolažno porijeklo razotkrivaju strogi geometrijski oblici građevina, posebice oni na kojima se vide natpisi kao što je recimo „Neto”) omotnu naslovnicu *Početnice*, objedinjujući pritom imperative kolažne ilustracije u smislu umjetničke, ilustratorske prakse i prakse kontinuiranog recikliranja u logorima koja se, kao što smo vidjeli u nekim interpretacijama, nastojala podignuti na razinu inženjerstva.

Unutrašnje ilustracije *Početnice*, kao što je spomenuto, samo su iznimno bile izrađene u kolažnoj tehnici. Preciznije, ilustracija šatora uz slovo Š te dvostranica koja se smjestila po prilici na sredini slovarice bile su jedine kolažne ilustracije unutar *Početnice*, sve, prema rekonstrukciji autorstva koju iznosi Snježana Pavičić (2007: 85), radovi Kuzme Vitaljića.

Posebno je zanimljiva spomenuta dvostranica koja, kako to ističe i Praznik, donosi „novost u praksi početnica” (1983: 74) budući da, za razliku od stranica koje joj prethode ili je slijede, ne predstavlja ni ne tumači neko slovo.

Dvostranica o kojoj je riječ najbolje se može opisati kao kolaž nastao od izrezaka iz raznobojnog tiska ili ambalaže, ali i, na nešto apstraktnijoj razini, u *Početnici* već predstavljenih slova. Ona, naime, okuplja, reciklira do tada obrađena slova u dvama kolažima, jednom na lijevoj i drugom na desnoj strani. Pritom se na onom desnom slova u ilustraciji-kolažu „čitaju” na barem trima razinama. Prva se razina odnosi na slova koja se uočavaju pažljivim promatranjem kolaža, odnosno inventara desnog kolaža, primjerice na slovo U koje se razaznaje u uzdignutim rukama djevojke ili O koje se prepoznaje u kotačima kamiona, pa i M koje vidimo u nogama klupe ili stola itd. Druga se razina odnosi slova u riječi AZIZE koja je napisana „u potpisu” prizora na desnoj dvostranici: kamiona s ljudima koji se udaljava od šatora s istaknutom jugoslavenskom trobojnicom. Radi se o riječi koju su zbog njezine relativne fonetske i grafemske jednostavnosti, ali i situacijske predvidivosti, mogli „pročitati” i nepismeni stanovnici logora, a čije značenje danas otkrivamo iz crtica „Na kanalu” i „Večer u El-Shattu”. U prvoj čitamo kako su „Arapi [...] počeli okretati nekakve kotače pjevajući: Azi-ze” (*Početnica* 1945: 63), dok u drugoj čitamo da se u logoru svakodnevno, predvečer, mogao vidjeti sljedeći prizor: „kamioni Arapa koji pljeskaju rukama i pjevaju” tako da logorom odzvanja pjesma kojoj se jedino prepjev „razabire jasno: 'A-zi-ze!’” (Valerjev 1944).

Za razliku od kolaža na desnoj strani dvostranice, čije se različite razine i danas, dakle, mogu rekonstruirati uz elementarne interpretativne napore, kolaž na lijevoj strani dvostranice danas se „čita” tek

kao apstrakcija nastala nasumičnim spajanjem izre-zanih slova. Za pretpostaviti je, dakako, da je i lije-vi kolaž ove dvostranice svoja značenja također ostvarivao na različitim razinama, samo smo mi da-nas za njegovo čitanje izgubili šifru. Nismo naučili njegovu abecedu. Iako, dakle, evidentno nedostatno opremljeni za razumijevanje *Početnice*, samu *Počet-nicu*, osobito u njezinom slovničkom dijelu, danas, kako to nadam se sugerira u ovom članku iznesena argumentacija, prepoznavamo kao vrlo promišljenu, slojevit, jedinstvenu abecedu ne samo svakodnevice zbje-ga nego i njegovih načela i praksi.

LITERATURA

- Ajlec, Kornelija. Jugoslovanski begunci v Egiptu in njihova politična opredeljenost 1943–1946. *Zgodovinski časopis*, br. 3–4, god. 67 (2013): str. 428–448.
- Avery, Gillian. *Behold the Child. American Children and Their Books 1621–1922.*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.
- Baf, Fran i Rudolf Saršon. *Početnica za prvi razred osnovnih škola u Kraljevini Jugoslaviji*, Zagreb, Jugoslovenska štampa, 1935.
- Batinica, Ante. Kulturno-prosvjetna i književna djelatnost pisaca. U *Prosvjetno-kulturna djelatnost u jugoslavenskom zbjegu u El Šatu 1944–1945*. Ur. Josip Pivac. Zagreb, Pedagoško-književni zbor, 1980: str. 132–141.
- Bezić-Božanić, Nevenka. Likovno-pedagoški rad. U *Prosvjetno-kulturna djelatnost u jugoslavenskom zbjegu u El Šatu: 1944–1945*. Ur. Josip Pivac. Zagreb, Pedagoško-književni zbor, Savez pedagoških društava Hrvatske, 1980: str. 95–101.
- Bogdanović, Mate. *Početnica u slikama*. HPM/MRNH T-10638.
- Botica, Josip. *Početnica*. HAD, 1378 (ZB-Br-1/15).

- Bratanić, Mateo. *Hrvatski zbjegovi u Egipat 1943–1946*. (doktorski rad), Zadar, Sveučilište u Zadru. Odsjek za povijest, 2009.
- Corsaro, William A. Play. U *Encyclopedia of Children and Childhood: In History and Society* 1. Ur. Paula S. Fass, New York i Farmington Hills, Macmillan i Thomson Gale. 2004: str. 782–687.
- Crain, Patricia. *The Story of A: The Alphabetization of America from New England Premier to The Scarlet Letter*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- Dizdar, Ilija. prir. *Početnica za osnovne škole*, Zagreb, Jugoslovenska štampa, 1934.
- Geisler Trafton, Melissa. ABC Books. U *Encyclopedia of Children and Childhood: In History and Society* 1. Ur. Paula S. Fass, New York i Farmington Hills, Macmillan i Thomson Gale. 2004: str. 3–5.
- Genette, Gerard. *Paratext: Thresholds of Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. Preveo Richard Macksey.
- Hameršak, Marijana i Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*, Zagreb, Leykam, 2015.
- Hameršak, Marijana. *Naš pionir i (o)tisak izbjeglištva*. U *Časopisi za decu: jugoslovensko nasleđe (1918–1991)*. Ur. Stanislava Barać i Tijana Tropin. Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2019 (u tisku).
- Herschner, Andrew. *Displacements: Architecture and Refugee*, Berlin, Sternberg Press, 2017.
- Hunt, Peter. Ur. *Children's Literature: An Illustrated History*, Oxford i New York, Oxford University Press, 1995.
- Istarska početnica za narod*, s. n., Oblasni NOO za Istru, 1945.
- Jakšić, Mato. Međunarodni značaj kulturno-prosvjetnog djelovanja zbjega u El Shattu. U *Prosvjetno-kulturna djelatnost u jugoslavenskom zbjegu u El Šatu: 1944–1945*. Ur. Josip Pivac. Zagreb, Pedagoško-književni zbor, 1980: str. 12–19.
- Joosen, Vanessa. ABC Books or Alphabet Books. U *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature* 1. Ur. Jack Zipes. Oxford, Oxford University Press, 2006: str. 3–6.
- Kuhl, Anke i Martin Schmitz-Kuhl. *Alle Kinder: Ein ABC der Schadenfreude*, Leipzig, Klett Kinderbuch, 2014.
- Levi-Strauss, Claude (Levi-Stros, Claude). *Divlja misao*, Beograd, Nolit, 1978. Preveli Jelena i Branko Jelić.
- Logorske knjižnice*. HR-DAST-23, Jug. zbjeg, Zbjeg u Egiptu, 464.
- Majhut, Berislav i Dubravka Težak. Kronologija hrvatske dječje književnosti do 1918. / Chronology of Croatian Children's Literature until 1918. *Libri et Liberi*, br. 2, god. 6 281–320.
- Malkki, Liisa. Refugees and Exile: From "Refugee Studies" to the National Order of Things. *Annual Review of Anthropology*, br. 1, god. 24 (1995): str. 495–523.
- Marinković, Andrija. Organizacija i rad osnovnih škola. U *Prosvjetno-kulturna djelatnost u jugoslavenskom zbjegu u El Šatu: 1944–1945*. Ur. Josip Pivac. Zagreb, Pedagoško-književni zbor, Savez pedagoških društava Hrvatske, 1980: str. 102–107.
- Mataušić, Nataša. Ur. *El Shatt: zbjeg iz Hrvatske u pustinju Sinaja, Egipat (1944–1946)*, Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, 2007.
- Matošić, Jerko. Izdavačka djelatnost. U *Prosvjetno-kulturna djelatnost u jugoslavenskom zbjegu u El Šatu: 1944–1945*. Ur. Josip Pivac. Zagreb, Pedagoško-književni zbor, Savez pedagoških društava Hrvatske, 1980: str. 126–131.
- Moj dom: početnica i čitanka za I. godište pučkih škola u Nezavisnoj državi Hrvatskoj*, Zagreb, Nakladni odjel Hrvatske državne tiskare, 1941.

- Naš pionir* 1, 2–3, 1944, Nacionalna i Sveučilišna knjižnica u Zagrebu, NSK RVp-8°-3.
- Naš pionir* 2–3, 4–5, 1944, Muzej grada Splita, Zbirka tiskane građe bivšeg Muzeja narodne revolucije Split, MGST/MNRST 687 (5–152).
- Nikolajeva, Maria i Carole Scott. *How Picturebooks Work*, New York i London, Garland Publishing Norcia, 2001.
- Nodelman, Perry. A is for... What? The Function of Alphabet Books. *Journal of Early Childhood Literacy*, br. 3, god. 1 (2001): str. 193–211.
- Nodelman, Perry. *The Pleasures of Children's Literature*, New York, Longman, 1996.
- Nola, Danica. El Šat. Odgojno-obrazovna zajednica. U *Prosvjetno-kulturna djelatnost u jugoslavenskom zbjegu u El Šatu: 1944–1945*. Ur. Josip Pivac. Zagreb, Pedagoško-književni zbor, Savez pedagoških društava Hrvatske, 1980: str. 20–36.
- Norcia, Megan A. "E" is for Empire? Challenging the Imperial Legacy of An ABC for Baby Patriots (1899). *Children's Association Quarterly*, br. 2, god. 42 (2017): 125–148.
- Ortiz, Daniele. *The ABC of Racist Europe*, s. n., s. n., s. a.
- Palavršić, Ante. Štampa jugoslavenskog zbjega u Egiptu. *Izdanja Historijskog arhiva – Split*. 3. *Tri priloga*. Split, Historijski arhiv Split, 1961: str. 5–66.
- Palčok, Zoran. *Zapisi o zbjegu u Africi*, Hrvatski povijesni muzej, HPM/MNR 944, s. a. (= *Kulturni radnik* 4. 7–8 (1951): 380–387)
- Pavičić, Snježana. Likovni život u El Shattu. U *El Shatt: zbjeg iz Hrvatske u pustinji Sinaja, Egipat (1944–1946)*. Ur. Nataša Mataušić. Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, 2007: str. 79–92.
- Peić Čaldarović, Dubravka. Tisak El Shatta u sustavu informiranja i političke propagande NOP-a. U *El Shatt: zbjeg iz Hrvatske u pustinji Sinaja, Egipat (1944–1946)*. Ur. Nataša Mataušić. Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, 2007: str. 68–78.
- Pejaković, Ivan. *Početnica za prvi razred osnovnih škola*, Zagreb, Naklada školskih knjiga i tiskarića, 1939.
- Петровић Тодосијевић, Сања. Платнени град југословенских избеглица. *Токови историје*, бр. 3–4 (2008): 117–140.
- Pionirski list*, 1944, Hrvatski povijesni muzej, HPM/MNRH T-4255-4269.
- Pionirski prilog*, 1944, Hrvatski povijesni muzej u Zagrebu, HPM/MNRH T-4270-4281.
- Pivac, Josip. Ur. *Prosvjetno-kulturna djelatnost u jugoslavenskom zbjegu u El Šatu: 1944–1945.*, Zagreb, Pedagoško-književni zbor, Savez pedagoških društava Hrvatske, 1980a.
- Pivac, Željko. Učenici, nastavnici i škole u El Šatu. U *Prosvjetno-kulturna djelatnost u jugoslavenskom zbjegu u El Šatu 1944–1945*. Ur. Josip Pivac. Zagreb, Pedagoško-književni zbor, 1980b: str. 67–77.
- Početnica za pučke škole u kraljevinama Hrvatskoj i Slavoniji*, Zagreb, Kr. hrv.-slav.-dalm. zemaljske vlade, 1918.
- Početnica*, El Shatt, Odjel prosvjetnog odjela Centralnog odbora zbjega, 1945.
- Početnica*. s. n. [Rim], Prosvjetni odjel ZAVNOHA, 1944.
- Politeo, Juraj. 1945. *El Shatt 1945 god.: Jugoslavenski zbjeg*. Državni arhiv u Splitu, HR-DAST-23, Jug. zbjeg, Zbjeg u Egiptu, 461.
- Praznik, Branka. *Partizanske početnice*, Zagreb, Školske novine, 1983.
- Prosvjetni odbor C. O. Z.-a 1944. *Privremeni plan i program za narodne osnovne škole u zbjegu*, Hrvatski povijesni muzej u Zagrebu, HPM/MNRH T-10645. s. n. „Katalog”. U *El Shatt: zbjeg iz Hrvatske u pustinju Sinaja, Egipat (1944.–1946.)*. Ur. Nataša

- Mataušić. Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, 2007b: str. 134–209.
- s. n. Osnivanje logora. U *El Shatt: zbjeg iz Hrvatske u pustinju Sinaja, Egipat (1944.–1946.)*. Ur. Nataša Mataušić. Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, 2007a: str. 18–36.
- s. n. Repatrijacija. U *El Shatt: zbjeg iz Hrvatske u pustinju Sinaja, Egipat (1944.–1946.)*. Ur. Nataša Mataušić. Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, 2007c: str. 37–51.
- Špoljar, Zlatko. *Početnica za prvi razred osnovnih škola u Kraljevini Jugoslaviji*, Zagreb, s. n., 1933.
- Valerjev, Pavle. Večer u El-Shattu. *Naš pionir*, br. 4–5 (1944): 18
- Zaninović, Mate. Odgojna uloga početnice u El Šatu. U *Prosvjetno-kulturna djelatnost u jugoslavenskom zbjegu u El Šatu: 1944–1945*. Ur. Josip Pivac. Zagreb, Pedagoško-književni zbor, Savez pedagoških društava Hrvatske, 1980: str. 43–47.
- Zidna početnica d.* HPM/MRANH T-II857/1.

Marijana A. HAMERŠAK

GIBLI, GHILBLI, COMRADES, THE CHILDREN YELL.
WHERE IS OUR DISTRICT G?
The ABCs of the *Početnica* from El Shatt

Summary

Textbooks for beginner lessons in reading, sometimes for both reading and writing, embody, construct, bridge, and overcome a whole range of borders and boundaries. As aids for beginner reading (and writing) lessons, they primarily function as resources, tools for overcoming the boundary between literacy and orality. As publications that attempt to integrate image and text from their beginnings, they overcome or try to bridge the boundaries between these two modes of thinking, expression and communication, overcoming and combining their features. In addition, these be-

giner textbooks often appear as a hybrid or possibly marginal genre in the history of children's literature, located at the very beginning or just before the beginning of children's literature, and at the boundary between children's books and adult books. In the theories and histories of children's literature, they are sometimes referred to within a context of discussion of the intertwining of the functional and non-functional in children's publications. Taking these features of textbooks for learning the basics of reading (and writing) as a starting point, and in the framework of a wider research into the print aimed at children in the refuge at El Shatt, the article deals with beginner textbooks that were in use in the refuge of the Sinai desert (1944–1946), with particular emphasis on the primer that was created and printed in the refuge itself (*Početnica*, 1945).

The article first presents a brief overview of the historical context, followed by some basic features of children's magazines that were published at El Shatt, as well as their shared features with El Shatt's manuscript and printed primers. The basic principles of the *Početnica* ("Primer"), printed in 1945, are presented, taking into account the bibliographic level, followed by its functions, as well as the relation of the *Početnica* with the pedagogical and ideological imperatives contained in the curriculum adopted in the refuge. Particular attention is paid to the first, so-called "abc" section of the *Početnica*, i.e. the analysis of its focus on everyday life in El Shatt, as well as the analysis of its complex verbal and visual solutions, the multilevel integration of letters in the illustrations and the naturalization effect of the multiplication of letters present in this primer. The article ends with the analysis of a two facing page collage, a sort of artistic *intermezzo* in the abc section in the *Početnica*, whose content is derived from references to the alphabet and everyday life at El Shatt, as well as from the understanding of the recycling in El Shatt in general.

Keywords: primers, alphabet books, borders, children's literature, Second World War, refugeeness, El Shatt

◆ Berislav F. MAJHUT
 Sanja S. LOVRIĆ KRALJ
 Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
 Zagreb
 Republika Hrvatska

PARATEKST, PARAŽIVOT I ŽIVA PARA

Izvorni naučni rad

SAŽETAK: U drugoj polovici dvadesetih godina dvadesetog stoljeća, hrvatska književnost je zabilježila jednu neobičnu pojavu, naime, već odavno poznata forma pripovijedanja u svescima zadobila je ruho periodičnih izdanja te počela izlaziti pod nazivima: *Zabavni dnevnik*, *Zabavni tjednik*, *Zabavne novine*, *Zanimljive novine*, *Zabavni list*, *Kriminalne novine*, *Ilustrirani zabavni tjednik*. Riječ je o strategiji kojom su nakladnici specijalizirani za takva izdanja željeli distributivnu mrežu prodaje putem kioska, koja je bila esencijalni uvjet za masovnu prodaju, i pravno zaštititi od neprijateljski raspoloženih knjižara.

Ovaj rad nastoji utvrditi povijesne, društvene, tehnološke i pravne okolnosti koje su uvjetovale i oblikovale pojavu petparačkih izdanja u periodičnoj opremi. Istražit će se motivi, narav i intenzitet sukoba knjižara i trafikantata koji su bitno obilježili razmatranu nakladničku pojavu. Ispitat će se paratekst ovih izdanja, njegov razvoj i funkcije. Također, pokušat će se stratificirati čitateljska publika, utvrditi koje je mjesto takvih izdanja u životnoj svakodnevici čitatelja te napokon kako su djeca i adolescenti sudjelovali u recepciji tih izdanja.

KLJUČNE RIJEČI: hrvatska trivijalna književnost, petparačka književnost, petparački romani, romani za groš, dječja trivijalna književnost

Dvadesetih godina dvadesetog stoljeća hrvatska nakladnička praksa zabilježila je jednu neobičnu pojavu. Naime, iako je prodaja pripovjednih djela razlomljenih na sveske¹ pojava prisutna na knjižarskom tržištu u Hrvatskoj već i u drugoj polovici devetnaestog stoljeća, razdoblje od nekoliko godina (od 1926. do otprilike 1933.) obilježava jedinstveni način plasmana knjiga koji je osobit isključivo za to razdoblje. Naime, više je nakladnika, najčešće iznimno duge romane, razlomilo na sveske koje su zaodjenuli u periodična izdanja pa su romani izlazili u publikacijama naslovljenima *Male novine*, *Zabavni dnevnik*, *Zabavni tjednik*, *Zabavne novine*, *Zanimljive novine*, *Zabavni list*, *Kriminalne novine*, *Ilustrirani zabavni tjednik* i sl. Svaki pojedini broj (svezak) sastojao se od omota i knjižnog bloka te nije imao sadržaja uobičajenih za periodična izdanja kao što su dnevne (tjedne, mjesečne) vijesti, kazališni ili neki drugi programi ili štogod slično. Također, već je unaprijed sve pripremljeno da se omot kao suvišna ambalaža odbaci te da se svesci uvežu u knjigu i oblikuju kao monografija.² Dakle, jedino što daje formu periodičnosti tim izdanjima je sam naziv³, i to naziv koji je

¹ Drugi termini poput *snopića* (rabe ga u *Hrvatskoj retrospektivnoj bibliografiji*), *sveščića* i sl. iznuđeni su možda time što je termin „svezak” semantički već zauzet. No mi smo se odlučili za termin *svezak* jer je on bio u širokoj upotrebi u vrijeme te nakladničke pojave, a rabili su ga i nakladnici i publika koja ih je kupovala. Budući da se taj termin susreće u citatima iz tekstova toga vremena, činilo se prihvatljivije preuzeti taj termin nego unositi zabunu s dva termina: onim u citatima i onim u ostatku teksta.

² Uvezivanje u jedinstvenu knjigu nije bila samo pogodnost za kupca svezaka. Nakladnici su i sami pripremali monografije romana koje su radili od preostalih primjeraka neprodanih svezaka.

³ Naziv koji oponaša naslove periodičnih izdanja je bitan. No kada i nemaju naslov s imenom koje nedvojbeno upućuje na periodiku (novine, list, tjednik), kao primjerice *Širom svijeta*, unutar kojega izlazi roman *Rinaldo Rinaldini* 1927.–1928., omot zadržava zaglavlje koje nepobitno upućuje da se radi o periodičnom izdanju.

tek dio ambalaže i kao takav spreman za odbacivanje kao posve suvišan, te ritam izlaženja (obično od jednog do tri puta na tjedan).

Osim romana od više stotina pa i više tisuća stranica razlomljenih na sveske (obično od 8⁴ do 32 stranice), sadržaj svezaka često su bile i dječje priče, također zaogrnutе u periodični format *Zabavne novine* ili *Zabavni tjednik*, s karakterističnim podnaslovima (*carstvo priča*, *dječje carstvo*), kojima bi se razlikovali od periodičnih naziva u kojima su izlazili romani. Često je jedna priča zapremala čitav svezak, ali nije bila rijetkost da je trebalo više priča kako bi se popunio jedan svezak, ili bi se pak neka priča prelila u drugi svezak. Osim podnaslovom i obimom pripovijedanja, ti svesci su se razlikovali od onih za odraslu publiku i time što su bili manjeg formata: visine obično do 16 cm (odrasli 21cm), a koštali su obično 0,5 dinara i uvijek izlazili samo jednom tjedno, dok su oni za odrasle koštali najčešće 1 dinar i izlazili dva-tri puta tjedno. Znači da je tjedno financijsko opterećenje za djecu bilo 0,5 din, a za odrasle i do šest puta veće, dakle 3 din.

Zašto su nakladnici nastavke svojih romana maskirali u periodična izdanja? Očito se ne radi o hiru nekog pojedinačnog nakladnika ili marketinškoj modi, već mora postojati neki jaki i veliki razlog, neka vanjska prinuda koja je morala natjerati nakladnike da tako jedinstveno reagiraju.

Neophodni distributivni kanal

U gradovima se povećavala potreba za radnom snagom, pa se, primjerice, u Zagrebu broj stanovnika iz 1921. do 1931. povećao za gotovo 60%.⁵

⁴ Osm dvostupčanih stranica imala je *Sudbina ostavljena*. Cijenu od 1 dinara po svesku opravdala je, usprkos manjeg broja stranica od standardnog, većim formatom i omotnom ilustracijom u boji.

Već i prije Prvog svjetskog rata izlazili su romani u nastavcima. Bili su naročito popularni među radništvom, obrtništvom i učenicima. Jedna anegdota iz dana šegrtovanja Josipa Broza u Sisku u radionici majstora Karasa između 1907. i 1910. rječito svjedoči o popularnosti tih svezaka.

Joža je od svog majstora samo jednom dobio šamar. Evo kako je do toga došlo. Otkako je Joža bio pošao u šegrtsku školu, kod njega se razvila strast za čitanjem. Grabio je i čitao sve odreda što mu je dolazilo pod ruku: Istorije, razne romane domaćih i stranih pisaca, putopise, pustolovne romane Conana Doylea koji su izlazili u sveskama⁶... Novac za njih je dugo skupljao, najviše od pravljenja ključeva ili popravki brava susedima. Ali, za čitanje je ostajalo malo vremena. Dvanaest sati u radionici, dvaput nedeljno škola, a lampa je smela da gori taman dok se ne poleže. Zato bi Joža neki put čitao i za vreme rada. Jednom prilikom radio je na bor-mašini novom burgijom. Čitao je naglas, a ostali šegrti su slušali. Obično se postavljala straža, da ih majstor Karas ne bi iznenadio. Ali su podvizi Sherlocka Holmesa bili tako uzbudljivi da je i stražar zaboravio na sve. Majstor Karas je neopaženo ušao u radionicu i polako se Joži primakao iza leđa. Na nesreću, u tom trenutku pukla je burgija. Karasu je jurnula krv u glavu, pa je Joži opalio šamar (Dedijer 1955: 40).

Naglo povećanje stanovništva u gradovima nakon Prvog svjetskog rata, a onda osobito radnika i obrtnika te slobodno vrijeme kojim su raspolagali bili su osnovni preduvjeti za silnu popularnost petparačkih izdanja.

Drugi neophodni uvjet bio je tehnološki napredak koji je nakon Prvog svjetskog rata zapljusnuo i Kraljevinu SHS, donijevši linotipske i offsetne strojeve,

⁵ „[...] godine 1921. 153.448, [...], a godine 1931. 242.063, ili apsolutni porast od 88.615, odnosno 57,7%” (Laušić 1987: 20).

⁶ Ovdje se jamačno misli na nakladnički niz nakladnika Gjüre Trpinca *Detektiv Sherlock Holmes i njegovi znameniti doživljaji* iz 1907. Usp. Majhut i Batinić 2017: 125–127.

a s njima i mogućnosti golemih naklada vrlo jeftinih tiskovnih proizvoda. Samo u Zagrebu je 1925. djelovalo 34 tiskarska zavoda, od kojih su neki bili najmodernije tehnički opremljeni (Heimbach 1925: 184).

Treći neophodni uvjet za širenje petparačkih romana bila je učinkovita distribucija. Puno ispunjava-nje prva dva uvjeta prijetilo je postati posve uzaludnim ako se u lancu koji mora proći knjiga na svom putu od pisca do čitatelja, kao usko grlo, ne riješi problem distribucije. Naime, problem je bio u tome što se romani u nastavcima nisu mogla distribuirati putem mreže kioska i kolportera jer su oni prije svega nepobitno bili romani, dakle knjižarska roba, a vlasnici kioska i kolporteri nisu imali licencu za prodaju knjiga. Knjige su mogli prodavati samo knjižari jer su bili specijalizirani za njihovu prodaju te su plaćali porez za tu koncesiju. S druge strane, petparačke romane bilo je nemoguće distribuirati preko knjižara jer one nisu bile dovoljno rasprostranjene, i nisu nudile dovoljno učinkovitu kapilarnu prodaju. Odnose autora, nakladnika, urednika, tiskara i raspačavatelja regulirao je *Zakon o štampi od 6. augusta 1925.*⁷

Kako vlasnici kioska i kolporteri nisu mogli distribuirati knjige, ali su mogli distribuirati dnevni tisak i časopise, rješenje se nametalo samo od sebe: trebalo je, naime, sveske romana samo zaodjenuti u periodično izdanje, pa više nitko ne bi mogao osporavati vlasnicima kioska i kolporterima pravo na prodaju knjiga to jest romana, jer oni niti ne bi prodavali romane već bi prodavali periodična izdanja.

Ova pojava zanimljiva je iz više razloga, ali prije svega iz ova dva: 1) jedinstveni napor većine nakladnika svezaka, kao i činjenica da je jednom seg-

⁷ Njime su izvan snage stavljene zakonske odredbe o tisku koje su bile na snazi u Hrvatskoj i Slavoniji od 1875., u Sloveniji i Dalmaciji od 1862., u Bosni Hercegovini od 1907., u Vojvodini od 1914. a u Srbiji od 1904. Sve su te zakonske odredbe različitih pravnih tradicija bile zamijenjene ovim jedinstvenim Zakonom o štampi iz 1925.

mentu u lancu proizvodnje i prodaje (nakladnicima) tako silno stalo da osiguraju drugom segmentu (prodavačima) legitimitet, pokazuje zapravo koliko je svima bilo na srcu (ili na džepu) da posao uspije te su bili spremni učiniti sve kako bi se po prvi puta pokušalo kapilarno doći ne samo do najudaljenijih provincijskih adresa već i do najširih socijalnih slojeva stanovništva. Ništa se u knjižarskom svijetu u to vrijeme ne može u veličini naklada mjeriti s izlaženjem romana u svescima i to do te mjere da se zapravo radi ne samo o kvantitativnom povećanju jednog dijela knjižarskog tržišta već se radi o kvalitativno novoj pojavi u književnosti. Nikada prije nisu tako jeftini proizvodi bili toliko široko distribuirani i pri tome bili toliko svojim sadržajem prilagođeni najširoj mogućoj publici. Naime, publika kojoj su se obraćali golemi romani (a morali su biti golemi kako bi imali dovoljno velik i isplativ broj nastavaka) morala je, s jedne strane, biti dovoljno neobrazovana da bi je mogla zanimati ta posve nezahtjevna književnost, a, s druge strane, morala je biti dovoljno obrazovana da uopće posegne za knjigom. Također, morala je biti financijski sposobna i s dovoljno slobodnog vremena. 2) Očito će ovdje književnoteorijsko zanimanje za paratekst doći na svoje. U cijelom nizu elemenata upravo margina teksta će biti ključni čimbenik koji će upravljati prihvaćanjem teksta.

SUKOB S KNJIŽARIMA

Pravna regulativa

Očito se radilo o izvrsnom poslu u kojemu su se okretali doslovno deseci milijuna dinara, pa je ta djelatnost morala biti dobro pravno pokrivena. Koliko su se vlasnici tih izdanja brinuli da sve bude krajnje legalno potvrđuje praksa iz koje je vidljivo koliko su se brinuli da ne ugroze svoju tek osvojenu poziciju

u borbi za status periodičnog tiska. Najvažniji je bio vanjski izgled svakog pojedinog sveska. On je svojim grafičkim izgledom morao nedvojbeno sugerirati kako se radi o periodičnom izdanju. Svaki je svezak na svome omotu imao uniformirano zaglavlje s podacima o periodičnosti, a kako ne bi bilo niti najmanje dvojbe da se radi o periodičnom izdanju sve se još podcrtavalo i samim imenom: tjednik, dnevnik, novine, ilustrirani zabavnik, zabavni list itd. Na kraju svakog sveska (kako je zakonom bilo propisano, i toga su se držali svi nakladnici) pisalo je ime vlasnika s adresom, ime odgovornog urednika s adresom i naziv tiskare s adresom i imenom odgovorne osobe s adresom.

Borba knjižara i „trafikanata”

Knjižari su smatrali da prodavači u kioscima i kolporteru daleko prelaze granice svojih legalnih djelokruga i to, prije svega, na štetu knjižara:

Veliku zabunu u knjižarstvo unijela je pojava, koju vidite na svakom koraku, a to su knjige u prozorima svih trafikanta i sitničarija. Knjiga je došla u ruke skoro nepismenih prodavača, kojima je nepoznata moralna i literarna strana knjige, pa tako postaje oružje u rukama raznih izdavača svakojakih romana „po dinar”, kojima se truje naša mladež. Osim tih teških posljedica, koje će se osvetiti na našoj djeci, stvara se nesolidna konkurencija, jer te trgovine imaju otvorene dućane kroz čitav dan sve do kasne večeri, a u nedjelju do podne. Osim toga što se bave poslom za koji nemaju stručne spremne, a u većini slučajeva ni dozvole vlasti, ne plaćaju ni poreza, kao knjižari (jer to i nisu), već kao trafikanti ili sitničari, a to je razlika. Uslijed manjih režija i s razlogom, što im je prodaja knjiga uz duhan, marke, mlijeko ili špricere, samo jedan artikl više, prodaju knjige uz cijenu, kako im se čini da je zgodno. Bez prave kalkulacije, sad skuplje sad jeftinije, a moguće i po kaputu. Sve to ide na štetu solidnog

knjižarstva, jer se knjižari moraju držati tačno cijene, koju je odredio izdavač (Horvat 1928: 183).

Knjižarima nije ostala skrivena činjenica da se bez upravo tog distribucijskog kanala prodaja u svescima na ovako, do tog trenutka nezabilježeno, masovan način uopće ne bi mogla ostvariti:

Saznajemo od nekih drugova nakladnika, da su mnogi trafikanti pokazali rekordan uspjeh u raspačavanju n. p. romana u svescima. Nekoji mi štaviše tvrde, da nema trafikanta, da uopće ne bi mogli izdavati te romane u svescima (Kratina 1930b: 36).

Stoga knjižari trafikante i kolportere drže nelegalnom konkurencijom: drže da zbog tog načina prodaje ostaju bez djela kupaca. Ipak knjižari ne razumiju ili ne žele razumjeti da ono što prodaju trafikanti nije samo knjiga koju na kraju kupci imaju ako skupe sve sveske već je to i novi ritam u planiranju slobodnog vremena: točno u taj dan izaći će novi nastavak i oko te činjenice kod kupca se stvara ne samo navika već i nestrpljivo, ugodno iščekivanje. Ta „navika” i to „iščekivanje” također u komercijalnom smislu nešto vrijedi.

S druge strane, *trafikanti* nikako nisu spremni odreći se onoga na što smatraju da polažu običajno pravo. Uz to oni u svom odgovoru ukazuju na licemjerje knjižara i nakladnika:

Na žalost moramo konstatirati, da se je netko našao tako veliki borac za interese knjižara, i pod firmom kluba knjižara podnio već drugu prijavu gradskom poglavarstvu, da trafikanti prodaju knjige i da krnje interese knjižarima. Ne znamo, da li je sve to uradjeno sa znanjem knjižara, ili netko to na svoju ruku radi i valjda misli, da će dobiti kakav orden.

Ako je to radjeno sa znanjem knjižara, onda pitamo mi knjižare, od koga dobijemo mi te knjige u komisionu prodaju, i tko imade od toga koristi, i tko će imati od toga štete. (...)

Mi prodajemo najviše sveščiće od raznih naklada, i to smo prodavali oduvijek, jer to spada u naš djelokrug, a te romane daju još i danas knjižare, pa mislimo da one nisu proti samim svojim interesima.

Mi trafikanti ne borimo se za tom prodajom, samo ćemo ubuduće biti pametniji pa ćemo svakog vašeg agenta izjuriti iz naših radnja, koji će nuditi vaše stvari na prodaju, jer na drugoj strani podnašate prijave, da nemamo za to obrtnice (**1928).

Tako trafikanti, ako i nemaju osobitog interesa za prodaju knjiga koje dobivaju u komisiju (naravno, oni samo javno tako govore), smatraju kako je njihovo običajno pravo prodavati sveske i ne namjeravaju se tog prava lišiti.

No bez obzira na ovaj rat knjižara i trafikanata, društvo u cjelini je ipak izvuklo korist iz pojave trivijalne književnosti, ili kako to ocjenjuje Aleksandar Stipčević:

Bez obzira na ljutnju profesionalnih knjižara nema nikakve dvojbe, da je upravo prodaja knjiga, i to onih koje se nazivaju „šund-literaturom”, u kioscima, trafikama, robnim kućama, na kolodvorima, u bolnicama, na sajmovima i sl. bjelodani dokaz demokratizacije pisane riječi (Stipčević 2008: 99).

Veličina posla

O količini novca koja se okretala u ovom poslu svjedoči podatak koji navode sami nakladnici:

Nakladna knjižara Linodor postigla je svoju ogromnu popularnost izdavanjem najljepših stranih i originalnih hrvatskih romana u obljubljenim svescima.

Do sada smo izdali: 19 krasnih romana⁸ u 987 svezaka i preko 14.000.000 primjeraka” (*Ljubimica maharadže* (Sv. 16. od 26. studena 1928.).

⁸ Nama je poznato samo 14 naslova.

Dakle, u prosjeku su Linodorovi svesci izlazili u više od 13.000 primjeraka. Anonimni, ali kako tvrde urednici časopisa, ugledni knjižar pak tvrdi kako:

Ova naša „tajanstvena” literatura izdaje se u nakladi od 10 pa čak do 30 000 komada svezaka, dok se naša dobra knjiga štampa maksimalno u 2 000 primjeraka, a teža literatura samo u 500 do 1000 primjeraka (**1929: 286).

Moguće je barem približno izračunati o kojem opsegu posla se radilo da bi se stvorio dojam o redu veličine posla. Roman od 60 nastavaka u 15.000 prodanih primjeraka imao je promet od oko 900.000 dinara. Ako je postojalo barem desetak nakladnika koji su prosječno izdali desetak naslova promet se, u tih nekoliko godina (1926. – 1931.), prema vrlo umjerenom procjeni, penje na sto milijuna dinara odnosno na oko 65 milijuna eura (ako su novine koštale dinar i pol a paritet dinara i eura mogao biti 1 dinar = 0,66 eura.). Također, treba se osvrnuti i na cijenu petparačke književnosti koja se ipak nikada nije prodavala za 5 para već najčešće za 1 dinar. 1 dinar je zgodna, okrugla, niska cijena. No kolika mora biti cijena produkcije jednog sveska a da ona stane u jedan dinar i da pri tome ipak svi zarade: i distribucija i nakladnici? U svakom slučaju, u tom jednom dinaru morala je biti velika stiska i gužva da bi se pokrili materijalni troškovi i zadovoljili apetiti svih. I stoga možemo reći da je i taj jedan dinar, baš zato da cijena bude jedan dinar, umnogome odredio i izgled i opremu a i sadržaj petparačkih izdanja (u smislu korektorskih i lektorskih troškova), manjka ilustracija i sl. te odabira romana za koje se nisu plaćala autorska prava već samo prijevod i sl.

Također treba razmotriti odnos jednog groša i jednog dinara⁹. Što se moglo dobiti za jedan groš a što

⁹ Bilježnice formata 20 x 16 cm, u plavom omotu, od finog pisačkog papira, nelineirane od 8 listova koštaju u papirnici Kugli 1.- Din. Izvor: *Književni vjesnik* 21(1924)19: 57.

za jedan dinar? Je li realno groš više ili manje od dinara, pa onda koliko troškova i profita se moglo ugrati u jedan svezak za groš a koliko u svezak petparačke književnosti?

Da bi ovaj račun, barem za područje Hrvatske, bio nešto više od nagađanja, trebalo bi utvrditi točan broj hrvatskih nakladnika koji su se bavili tom djelatnošću. No, i u tom slučaju (u kojemu bi u ukupnu tiražu ulazili primjerci hrvatskih nakladnika objavljeni i za hrvatsko i za nehrvatska tržišta) ne bi se mogao obračunati broj primjeraka nehrvatskih nakladnika prodanih u Hrvatskoj (vidjeli smo primjere kako sarajevske *Male novine* osobito ciljaju na dalmatinsko tržište).

Uz to što je ovaj posao bio velik, on je imao i druge, nemale pogodnosti i prednosti.

U *Reviji knjige* se Veljko Vasić, ugledni zagrebački nakladnik, tuži kako se novac u nakladničkom poslu sporo okreće.

U vrijeme ekonomske krize kakva je sada, teško je biti knjižar izdavač. Na dnevnom redu su prigovori od strane pisaca i kritičara da knjižari izdavači neće da izdaju djela domaćih pisaca. Međutim, onaj koji prigovara ne zna ili neće da zna, da je izdavanje jedne knjige već prema broju štampanih araka skopčano sa troškom od 9 do 40 hiljada dinara. Taj se iznos mora da plati piscu, štamparu i knjigoveži čim knjiga izidje. Dok knjižar iz prodanih knjiga dobije tu svotu, prodje nekoliko, a često i dvadeset i trideset godina. Malo ima knjižara u našoj otadžbini koji u današnjim teškim ekonomskim prilikama mogu da izdrže taj veliki vremenski razmak između izdanog i primljenog novca, osim ako nema vlastiti veliki kapital, na koji ne mora da plaća kamate (Vasić 1933: 6).

Jedna od, na prvi pogled, nevidljivih prednosti nakladništva u svescima je izvanredno brzo obrtanje novca. U toj vrsti nakladništva uistinu ne postoji „ve-

Svezak romana istog formata, 12 stranica teksta + omot također je koštao 1.- Din.

liki vremenski razmak između izdanog i primljenog novca”, a pogotovo ne takav da bi se morao računati u godinama. U usporedbi s knjižarima-nakladnicima knjiga, nakladnici petparačkih izdanja glavninu novca uloženog u papir i troškove tiskanja dobivaju praktički odmah, to jest nekoliko dana iza razaslanja posljednjeg nastavka. Svakako, znatno smanjene kamate (kamate koje se naprosto moraju ukalkulirati u cijenu knjige a obračunavaju se na kapital „zarobljen” u još neprodanim knjigama na skladištu) dodatno pogoduju ekonomskoj isplativosti nakladništva u svescima. Međutim iako je povrat uloženog novca gotovo trenutno, kad se zbroji cijena svih sveščića onda je cijena knjige koju na kraju kupac drži u ruci, nasuprot očekivanjima, i veća od one koju bi platio u knjižari.

Ipak, činjenica da je cijena zbroja sveščića znatno veća od cijene koju bi cijela knjiga postigla u knjižari ne čini se kao naprosto gramzljivost i pohlepa nakladnika romana u svescima, kao što to redovno prikazuju knjižari. I to iz jednostavnog razloga što knjižari ne uračunavaju u cijenu zbroja sveščića trošak prodavanja svakog sveščića posebno, dok se knjiga prodaje samo jednom (iako u cijenu knjige treba uračunati trošak kamata vezanih za knjigu dok čeka da bude prodana).

POVIJESNI RAZVOJ ROMANA U SVESCIMA U HRVATSKOJ

U Engleskoj, Njemačkoj, Francuskoj, Španjolskoj postoji višestoljetna tradicija *chapbooksa*, *Volksbuch*, *bibliothèque bleue* ili *pliegos de cordel*. Aleksandar Stipčević piše o hrvatskoj kolporterskoj tradiciji:

O kolporterima u hrvatskim zemljama najviše znamo iz vremena kada se razmahala proizvodnja pučke literature, tj. potkraj 18. i u 19. st. Svoju su „robu” nosili u torbama i nudili je u mjestima gdje se skupljalo mnogo ljudi, tj. na

sajmištima, proštenišcima i sl. Najčešće su i hrvatski kolporter prodavali pučke kalendare i molitvenike, a to znači da su prodavali knjižice potpuno bezopasne sa stajališta Crkve i državnih vlasti (Stipčević 2008: 92).

Da bi se i u Hrvatskoj pojavili jeftini svesci s romanima u nastavcima, bilo je potrebno ne samo da nastane kritična masa zainteresirane publike već i da se steknu tehnološki i distributivni uvjeti. Ti uvjeti ispunili su se tek u drugoj polovici devetnaestog stoljeća.

Prvi hrvatski nakladnici izdanja u svescima najčešće su se „nakačili” na strane nakladnike koji bi već proizveli, najčešće roman, u nastavcima (platili autora, opskrbili ga naslovnicom i možda ilustracijama, isprobali kako roman prolazi kod publike, a to znači podnijeli trošak edukacije i navikavanja publike na svoj proizvod itd.). Tek tada su se priključivali i hrvatski nakladnici (troškovi prijevoda su znatno manji od troška za autorski honorar) objavljujući one koji su dobro prošli kod strane čitateljske publike, ali i kod hrvatske čitateljske publike koja je kupovala strane knjige.

Julija i Vjekoslav Pretner pokreću nakladnički niz *Poviednik: sbirka što izvornih, što iz svih evropejskih jezika prevedenih romanah, novelah, pripoviestih i t. d.* 1864. I to romanom *Gitana: romantička poviest iz južno-amerikanskoga života* Xaviera de Montépina.

No, iako ovakav način objavljivanja svakako sadrži neke elemente nakladništva u svescima, to još nije objavljivanje u svescima u punom smislu riječi (jer ti svesci doduše imaju velik broj stranica (160), iako u malom formatu (16⁰)).

Tek naklada Adlera i Piska započinje 1894. objavljivati Sienkiewiczov roman *Ognjem i mačem* u četiri dijela, s ukupno 60 svezaka (i na 2400 stranica)¹⁰.

¹⁰ I. dio u nakladi Adlera i Piska 520 stranica, II. dio 1895. u nakladi Adlera i Piska 521–1080 stranica, III. dio 1895. u nakladi M. F. Strmeckog 1081–1800 stranica, IV. dio 1896. u nakladi M. F. Strmeckog 1801–2400 stranica.

Slijedi 1896. *Grof Monte Christo* Alexandera Dumasa u nakladi M. F. Strmeckog. Onda će 1907. nakladnik Gjuro Trpinac objaviti uspješni niz *Detektiv Sherlock Holmes i njegovi znameniti doživljaji*¹¹, a 1911. nakladnik Jaroslav Merhaut u Koprivnici počinje objavljivati *Vinnetou: crveni gentleman*. Trpinčev niz o Sherlocku Holmesu karakterizira privlačna ilustracija u koloru na omotu, relativno visoka cijena od 30 ili 40 novčića¹², činjenica da svesci nisu objavljeni periodično te da je prodaja išla uglavnom putem knjižara. Trpinčev niz u potpunosti preuzima opremu i grafički standard izvornog njemačkog izdanja *Detektive Sherlock Holmes und seine weltberühmten Abenteuer*. Upravo ta obilježja čine nam se karakterističnima za sveske za groš¹³. Naprotiv, *petparačke romane* koji će izlaziti nakon 1918. karakterizirat će neugledne ilustracije na omotu (koje više imaju funkciju razaznavanja među morem sličnih svezaka na kioscima nego li privlačenja kupaca atraktivnom i efektom ilustracijom), vrlo niska cijena sveska i periodičnost izlaza. Naravno, ne radi se o apsolutnim obilježjima koja će vrijediti u svim slučajevima već samo o prevladavajućim. Tako će *Putne pustolovine Kurta Gafrana* nakladnika Vinka Vošickog iz Koprivnice¹⁴, iako iz-

¹¹ Usp. Majhut i Batinić 2017: 125 i dalje.

¹² Novine *Obzor* 1914. koštaju 10 filira u Zagrebu a 12 filira izvan Zagreba, *Jutarnji list* košta 8 filira. Dakle, cijena Trpinčevih svezaka je 3 ili 4 puta veća od cijene dnevnih novina. U vrijeme petparačkih romana cijena sveska će biti češće 1 din. a samo rijetko 2 din., a cijena novina 1,5 din.

Pri tome je istina da Trpinčevi svesci imaju četverbojnu ilustraciju na omotu od finijeg papira nego što je u knjižnom bloku i 32 stranice u knjižnom bloku. A petparački romani 16 ili 12 stranica manjeg formata i crno-bijelu ilustraciju na omotu od istog papira kakav je u cijelom knjižnom bloku.

¹³ Nijemci i Nizozemci nazivaju popularne romane u nastavcima *colportageroman*. Francuzi govore o *littérature de colportage*. Englezi upotrebljavaju termine *peddling literature* ili *hawking literature*. Bliski su termini *Hefroman*, *Kioskliteratur*.

¹⁴ Niz Vinka Vošickog *Petar Juranić petnaestogodišnji pomorac* (1926.) izlazi na 32 stranice (21 x 14 cm), imat će omot u višebojnom tisku a koštat će 4 din. Ne izlazi periodično.

laze 1922., imati relativno visoku cijenu od 5 dinara (novine koštaju 1,5 dinara), imat će atraktivnu omotnicu u boji i neće izlaziti periodično, dakle iako izlaze u vrijeme petparačke književnosti imaju sva obilježja književnosti za groš. Još jedna značajna razlika između *romana za groš* i *petparačkih romana* je ta da romani za groš nisu poznavali nagradne natječe niti su pribjegavali sličnim marketinškim strategijama.

Već i prije Prvog svjetskog rata dječja publika je sačinjavala značajni dio čitateljske publike izdanja u svescima. Dapače, zadarski gimnazijski profesor barun Walter Ljubibratić tvrdi kako su *romani za groš* bili glavna duhovna hrana djece i mladeži:

Kriminalni i razbojnički romani nalaze najviše čitatelja između učenika nižih i srednjih škola. Scherlock [sic!]-Holmes bijaše za nekoliko godina jedina duševna hrana naših mladih čitatelja. [...] Najviše je pak bio rasprostranjen i čitan tobožnji historički roman *Tajne konaka*, koji bijaše ugledao svjetlo malo vremena iza one poznate tragedije u kraljevskom dvoru Beograda. Infamna je bila spekulacija, što se tjerala s tom knjigom i sa već spomenutim knjigama. Obično se prodavahu u svescima po nekoliko para [...]

Ali ne samo na hrvatskom jeziku, slični se smrad kod nas prodaje i u njemačkom i u talijanskom jeziku. Jednoč mi se dogodilo, te sam slušao, kako se jedna desetogodišnja djevojčica, ponijemčena Dalmatinka, u Schillerovu jeziku pripovijedala svojim drugaricama, također ponijemčenim Dalmatinkama, s kojim je zanosom i s kakvom nasladom čitala zloglasnu Holmesijadu *Die tote Hand*.

Ako su se ovako opake knjige mogle nabavljati za malo para u hrvatskom ili njemačkom jeziku, još su jeftinije bile one, koje su se prodavale na talijanskom jeziku.

[...] Žaliti je samo što ovakovi književni produkti još danas prave najveću atrakciju za mladež (Ljubibratić 1912: 356).

Niz za djecu *Tako vam je bilo nekoć* (sv. 27 iz 1923.) s crno-bijelom ilustracijom na naslovnici (21 x 14 cm) koštao je također 4. din. Doduše, imao je 48 stranica. Ne izlazi periodično.

Tek se nakon Prvog svjetskog rata u Hrvatskoj pojavljuju prva izdanja u svescima eksplicitno namijenjena djeci. Vinko Vošicki, nakladnik iz Koprivnice, 1919. godine prvi je započeo objavljivati dječji nakladnički niz *Tako vam je nekoć bilo* (ili *Tako vam je bilo nekoć*).

Ipak, dvadesetih godina je petparačka književnost doživjela svoj procvat nizom romana koji su preplavili tržište. Svima će im biti zajednička krinka periodičnih izdanja.

Zakon o štampi objavljen je 6. augusta 1925., a već 1. kolovoza 1925., dakle, tjedan dana ranije, izlaze *Male novine* u Sarajevu vlasnika Živorada Glasovića s prvim romanom u nastavcima *Nevino osugjena* autora Viktora Štrala¹⁵.

Ako se glavne postavke grafičkog izgleda donekle mogu preuzeti iz izvornih stranih izdanja, rad na podešavanju pojedinih parametara naklade tek predstoji. To se ne može jednostavno prekopirati iz inozemnih iskustava. Svako društvo ima svoje specifičnosti koje valja uzeti u obzir. Treba li cijena sveska biti 2 din. ili 1 din.? Koliko puta tjedno treba izlaziti da bi se polučio maksimalni efekt: jedanput, dva-put, triput ili čak četiri puta? Treba li opseg sveska biti 32 stranice, 24, 16, 12 ili 8? S koliko se paralelnih naslova treba ići da bi se osiguralo stabilno poslovanje? Kako osigurati da publika nastavi kupovati i sljedeće romane nakon što završi tekući roman?

Početni parametri u prvom broju *Nevino osugjene* su 32 stranice (dakle, „debeli” svesci), izlazi jedanput tjedno, košta 2 dinara i na omotu nema ilustraciju. U to vrijeme sarajevske *Male novine* objavljuju samo taj jedan roman.

Prvi roman objavljen u periodičnim svescima u Hrvatskoj je *Strahote iz zemlje osvete i krvi* (*Smrt*

¹⁵ Victor Strahl je pseudonim njemačkog pisca Karla Heinricha Christiana Emmerich-Eibena (1853. – 1917.) kojeg je rabio u djelima pisanim za drezdenskog nakladnika Heinricha Gottholda Münchmeyera.

cara Maksimilijana Meksikanskog): historijski roman iz XIX. stoljeća objavljen početkom veljače 1926. u nakladi knjižare Linodor. Izlazi na 16 stranica + 4 stranice omota, malo većeg formata 24 x 16, izlazi jednom tjedno i ima ilustraciju na omotu, a cijena je 2 dinara. Na zadnjoj vanjskoj stranici omota piše: „Dobiva se u svim knjižarama”.

Sve u svemu, u tom prvom broju Linodorov roman izgleda puno više kao neki *roman za groš* nego li kao *petparački roman*. U Linodoru u prvi mah kao i da ne pomišljaju da bi knjige mogli distribuirati i na neki drugi način nego putem knjižara.

Ipak, od 11. sveska i *Strahote iz zemlje osvete i krvi* počinju rabiti zaglavlje i formu karakterističnu za periodiku te se nazivaju *Zabavnim tjednikom* i izlaze periodično „svakog petka”, što je pouzdani znak da se nakladnik odlučio poslužiti i kioscima i koloporterima kao dodatnim prodajnim kanalima.

Vrhuncem prodaje romana u nastavcima maskiranim u periodiku može se smatrati 1928. godina. Tada je uostalom i objavljivan jedini roman koji je izlazio čak četiri puta tjedno: *Crna Nataša ili Ljubav lađara s Volge*: „Izlazi 4 puta nedjeljno: utorkom, četvrtkom, subotom i nedjeljom”. Taj tjedni ritam izlazenja očito je bio na samom rubu naprezanja čitateljske spremnosti na kupovanje, jer se više nije ponovio.

Posljednji nastavak, 37., romana u nastavcima *Dr. Moriss: ili zavod strave i užasa* zamaskiran u *Ilustrirani zabavni tjednik* objavljen je u Osijeku 5. travnja 1941.

Hrvatski nakladnici tuže se kako „u zadnje poslijeratno vrijeme uslijed slabog provadjanja zakona” (Klub knjižara 1926: 94) dolazi do konfuzije i kaosa na tržištu. Naučeni na poštivanje zakona u dobro uređenoj državi kakva je bila Austro-Ugarska, hrvatski nakladnici se u novim okolnostima osjećaju zakonski nezaštićeni. Naprotiv, srpskim knjižarima stavovi hrvatskih kolega čine se rigidnima i nefleksibilnima i oni ih poučavaju kako bi se trebali prilagoditi pri-

likama a ne pokušavati ih promijeniti. Tako Branko V. Sujić, knjižar iz Beograda, smatra da, ako Nijemci ne mogu uništiti romane u svescima pa ih po Njemačkoj godišnje cirkulira oko 2 milijarde svezaka, kako da onda tome doskočimo „mi”? Knjižari postupaju pogrešno kad

[...] razne Male Novine i Zabavne Novine pošalju svoje svezke mi ih ili vratimo ili sakrijemo pod tezgju i mušterija odlazi da ih kupi u duvandžinicu. Umjesto toga treba se okrenuti prodaji tih svezaka pa usput nastojati prodati i takvim mušterijama bolju književnost. Stoga, smatram da će sva gg. kolege dati mi pravo i da se nećemo više stiditi držati razne sveske na tezgi, a ne kao do sada ispod tezge, jer je to ipak jedan lep promet, koji nije za bacanje, a najbolji je dokaz da skoro svaki radenik i radenica čita u tramvaju no ali samo takve romane [...] (Sujić 1930: 71).

Kako časopis *Naša knjiga* donosi i obavijesti o petparačkoj književnosti, vjerujemo da je i ona uključena u statistiku za 1931.:

U junu 1930. postojalo je u našoj zemlji svega 547 časopisa. (Iz tog su broja izuzete novine). Štampano je na srpsko-hrvatskom jeziku njih 397, na slovenačkom 129, na mađarskom 17, na nemačkom 15, na ruskom 2, na čehoslovačkom 1, na jevrejskom 1, na francuskom 1, na turskom 1 i na esperantu 1. Od srpsko-hrvatskih štampano je 217 latinicom, 162 ćirilicom, na oba pisma oko 50. Po gradovima izlazilo je u Beogradu 117 časopisa, u Zagrebu 145, u Ljubljani 111 u Skoplju 4, u Novom Sadu 25, u Subotici 11, u Mariboru 15, u Sarajevu 27, u Splitu 11, na Cetinju 1.

Od tih časopisa bilo ih je 67, koji su se bavili umetnošću. (Muzičkih 7, likovno-umetničkih 1, beletrističkih 59). U tom broju su i omladinski časopisi. [...] Dečjih listova bilo je 17. (Redakcija „Naše Knjige”, 1931: 2)

Tema borbe s trafikantima je možda stoga stalno prisutna jer se percipira kao jedan od čimbenika krize knjige.

No nije samo ekonomska kriza kumovala prestanku pomame za popularnim romanima u svescima. Izgleda da se sredinom tridesetih godina i ukus publike promijenio i ona se okrenula drugačijim medijima.

Prvi broj časopisa *Oko*¹⁶ iz 1935. uredništvo je popratilo ovim riječima:

Imajući pred očima današnju orijentaciju čitalačke publike, koja kod štiva za razonodu voli brzu preglednost i kratkoću, pokrenulo je naše poduzeće [...] **novi ilustrovani tjednik pod imenom „OKO” čiji prvi broj izlazi danas.** „Oko” će na način, koji je danas na cijelome svijetu uveden, pa se za njim i kod nas pokazuje živa potreba, donositi u slikama prikazane i kratkim tekstom popraćene **romane, avanture, pripovijesti, satire** [...]

Publika se izgleda zasitila romana od nekoliko stotina pa i tisuća stranica, makar oni bili racionirani u lakim i probavljivim obrocima po 30–40 stranica tjedno. Više se nema strpljenja čekati na rasplet priče nekoliko tjedana li mjeseci. Prošlo je vrijeme višemjesečnih ekspedicija Livingstonea i Stanleya. Sada se povijesni pothvati događaju u nekoliko sati, kao let Charlesa Lindbergha preko Atlantika. Sada publika traži „brzu preglednost i kratkoću”: preglednost koju nude kompaktna pripovijedanja koja traju kratko poput filmskih sudbina likova. Traže romane u slikama popraćene kratkim tekstom.

Samo koju godinu kasnije, 1938., počinje izlaziti *Mickey Strip*, časopis posvećen „senzacionalnim događajima i romanima u slikama”:

U želji da čitalačkoj publici cijele naše zemlje pružimo jedan odličan tjednik stripova, i da na taj način popunimo jednu veliku prazninu u ovoj vrsti časopisa, pokrećemo današnjim danom „Mickey Strip”, tjednik senzacionalnih do-

gadja i romana u slikama. Sa „Mickey Stripom” želimo da izadjemo ususret najširim masama čitatelja, koji vole ovu vrstu časopisa, pa u vezi s tim izlazimo na tri verzije: latiničom, ćirilicom i na slovenskom jeziku... 1(1938)1: 1

Slike s malo teksta brzo promiču pred očima čitatelja kada okreće stranice stripa, čak brže nego u cjelovečernjem filmu: dok cjelovečernji film traje dva sata, čitanje epizode stripa traje puno kraće.

U jesen (listopad) 1939. *Oko* i *Mickey strip* se spajaju u jedan časopis – *Mickey strip Oke*. No već 3. svibnja 1940. časopis se gasi. Neovisno o tome je li naveden pravi razlog ili samo izgovor, uredništvo je pojasnilo prestanak izlaženja lista novom promjenom ukusa publike koja se pod pritiskom ratne prijetnje prestala zanimati za egzotične junake:

Ovim brojem prestaje izlaziti ilustrovani tjednik „Mickey Strip Oke”. Na obustavu daljnog izlaženja našega lista nagale su nas ne samo okolnosti tehničke naravi, nego i uvjerenje, da ovaj tip zabavnih novina ne odgovara više posvećena ukusu publike.

Umjesto tjednika „Mickey Strip Oke” započet će u najskorije vrijeme izlaziti jedan drugi tjednik na čijoj se organizaciji upravo radi. Po svom sadržaju obradljivat će taj tjednik aktuelne probleme sadašnjosti koji zacijelo interesiraju svakog pojedinca, pa će biti dobrim dijelom posvećen temama ratne literature. 2(1940)18: 26

U Nezavisnoj Državi Hrvatskoj izlazili su u svescima ratno promidžbeni *Ratni doživljaji* i *Širom svijeta*. To su bili svesci na 32 stranice, svaki sa svojom posebnom i zasebnom pričom. Ipak, usprkos svom nadzoru države nad tiskovinama, ipak se provukao i jedan broj *Tako vam je nekoć bilo* nakladnika Vinka Vošickog iz Koprivnice. koji je objavio 1941. treće izdanje 15. sveska.

Jedno vrijeme, a pogotovo nakon 1945., činilo se da su romani u nastavcima otišli u povijest. Pogoto-

¹⁶ Časopis *Kulisa* se prodavao po pet dinara. Zamijenio ga je časopis *Oko* koji se prodavao za 1 din.

vo kada je rigidna komunistička kontrola tiska isprva zabranila strip kao kapitalističku „crnoberzijansku erzac robu”, tj. kao manje vrijednu zamjenu za pravu robu pod kojom se mislila književnost (J. P. 1946: 4).

U prvo vrijeme, dok komunistički režim nije posve uspostavljen, još su zaostali pojedini džepovi u kojima su se zadržali stari oblici knjižarskih praksi. Tako je u članku objavljenom u časopisu *Srednjoškolac* 1946. uočeno da su u tri izloga knjižare u Frankopanskoj ulici predstavljena predratna izdanja nakladnika Vinka Vošickog iz Koprivnice: *Kurt Garfan*, *Petar Juranić*, *Tako vam je bilo nekoć*, *Max i Moritz* i sl.:

Eto, drugovi, to je čitavo i jedino blago knjižare „Pre-radović” u Frankopanskoj ulici, čiji je vlasnik Ivan Tomašek. Postavivši se na najpogodnije mjesto da bi mogao hvatati kao „pauk-vještica” mladiće kad se vraćaju iz škola (kojih je najveći broj baš na kraju Frankopanske ulice), Ivo Tomašek, vlasnik knjižare, svjesno vrši jedno zločinačko djelo: truje našu omladinu, prvenstveno srednjoškolsku [...] pogotovo one iz nižih razreda naših srednjih škola, sa zdravog narodnog puta na put kriminala i opaćina – a sve na račun svojih profitorskih interesa (Ognjen 1946: 10).

Međutim nekoliko godina kasnije i sama zdrava komunistička omladina odlučila se okoristiti malo „profitorskim interesima” pa je, pritisknuta potrebom da objavljuje nešto što će ljudi ipak kupovati, ponovno posegnula za dobrim starim romanima u nastavcima.

Godine 1952. Mladost počinje, usprkos učestalim upozorenjima na štetne utjecaje šund literature zapadne provenijencije, izdavati romane u nastavcima Cesare Borgia Grof Monte Christo, Kapetan Horatio Hornblower i Tajne grada Pariza (Šarić 2017: 285).

Još ranije, 7. prosinca 1951., redakcija lista *Pomet* iz Splita objavljuje roman Viktora Falka *Giuseppe*

Musolino, a 1953. Slobodna Dalmacija objavljuje roman *Grička vještica* Marije Jurić Zagorke.

Što se u međuvremenu dogodilo? Ta avanture više nisu trajale danima i satima kao Lidberghov let već jedva sat i nekoliko minuta koliko je trebalo Juriju Gagarinu da obiđe Zemlju. Pa kako se usprkos daljnjem skraćivanju vremena pojavila opet glad za dugačkim romanima? Ogroman priliv stanovništva sa sela u grad i nailazak na dugo slobodno vrijeme nakon posla koje se na asfaltu nije moglo popuniti radom na polju ili vrtu odjednom je stvorilo problem viška vremena.

ČITATELJSKA PUBLIKA

Glavni cilj nakladnika pripovijedanja u svescima je prodrijeti do a) geografski što šireg područja; b) društveno najšire moguće publike; c) do svih dobnih skupina a naročito mladih.

a) Što se prvog cilja tiče, svaki nakladnik se nastoji geografski što više proširiti, a to znači doći i do najzabačenijih provincijalnih mjesta te svojim izdanjima prodrijeti i u područja „matična” za druge, lokalne, nakladnike¹⁷. Tako u *Malim novinama* mole čitatelje da im jave adrese iz, za njih u Sarajevu, geografskih područja na periferiji kruga u kojemu distribuiraju svoja izdanja:

Molimo sve čitatelje da nam iz svojih mjesta (naročito iz Vojvodine i Dalmacije) pošalju što više adresa a naročito adrese činovnika, zanatlija i radnika, da možemo na te adrese poslati besplatno prvi broj ovog romana (Male novine: *Crna braća*, br. 2).

¹⁷ Važno je pri tome primijetiti da su u ranijem periodu (do I. svjetskog rata) vrlo aktivni nakladnici izdanja u svescima bili, uz nakladnike u velikim gradovima, i nakladnici u manjim mjestima: Maks Bruck u Đakovu ili nakladnici u Koprivnici (Merhaut i Vošicki). U ovaj val nakladništva svezaka kao periodičnih izdanja nakladnici po manjim mjestima se ne uključuju.

No, nakladnici ne šire samo svoja „osnovna” izdanja, znači izdanja na jeziku i pismu matičnom za njih, već svoja izdanja izdaju na jezicima i pismima drugih sredina. Već je Gjuro Trpinac 1907. izdavao u svescima *Detektiva Sherlocka Holmesa i njegove znamenite doživljaje*, a godinu dana kasnije iste sveske u prijevodu na slovenski te u prijevodu na srpski i na ćirilici za istočno tržište. Zagrebački nakladnici Linodor, Konzorcij „Širom svijeta” te Konzorcij „Novi romani” izdaju romane u svecima na slovenskom, jednako grafički opremljene kao i u hrvatskim izdanjima, dapače organiziraju i, već na hrvatskom tržištu prokušane, nagradne natječeaje i slične marketinške zamisli. Ti isti nakladnici ne tiskaju sveske na ćirilici i na srpskom za istočno tržište već nastoje tamo prodrijeti svojim standardnim hrvatskim izdanjima. Vjerojatno su ocijenili da im ne bi bilo ekonomski opravdano ulaziti u posebna izdanja jer tamo već postoji dovoljno srpskih izdanja na ćirilici (koja su pri tom i ranije počela izlaziti pa su se već etablirala na tržištu). Istovremeno, srpski nakladnici izdaju paralelna izdanja na ćirilici i na latinici i ne trudeći se izdanja prevesti na hrvatski već ih ostavljaju na srpskom, primjerice nakladnik Branko V. Sujić iz Beograda koji objavljuje 1931. *Malu dečju biblioteku* u svescima na 32 stranice.

b) Ekonomske prilike su relativno povoljne i postoji prilično širok krug ljudi koji su u stanju izdvojiti tjedno nekoliko dinara. S druge strane, ta publika ne smije biti suviše obrazovana naprosto zato da bude dovoljno nezahtjevna da može gutati te uvijek iste zaplete i komplikacije u golemim romanima bez kraja i konca, a da nikada ne zatraži duhovno iole ispunjiviju književnost. S obzirom na takve, unaprijed zadane parametre, najprimjerenijom ciljanom publikom čine se oni čije su adrese od svojih čitatelja tražile *Male novine* – „činovnici, zanatlije i radnici”, kao i mlada, također još nedovoljno obrazovana publika.

c) Iako su nakladnici objavljivali i sveske posebno namijenjene djeci, pa osim priča čak i romane *Pustolovine malog Moglia* 1931., *Doživljaji odvažnog dječaka* 1931. i *Moglijev sin na putovanju* 1932., posve je sigurno da je dobar dio čitateljske publike romana u svescima bila mladež.

U *Lavici Andaluzije* nakladnika Linodora objavljuje se nagradni natječaj i to za svaki svezak: svezak s određenim znakom donosi nagrade. Tako su u 18. svesku kao predviđene nagrade: 1. gramofon, 2. školske potrepštine, 3. školske potrepštine.

Štoviše, u velikom nagradnom natječaju objavljenom u *Tajnama ruskog carskog dvora* drugu nagradu od 3.000 dinara dobio je „Milivoj Vidak, uč II. razr. srednje škole, Zagreb Ilica 7”.

Osim toga, iako pojedini romani imaju oznaku „samo za odrasle”, stječe se utisak da je to upravo trik kojim se privlači mlada publika. Upravo se to pronalazi u romanu *Novi romani: Bratoubica*, a svesci tog romana prepuni su promidžbe za razne knjige kojima je glavna preporuka upravo ta da, navodno, nisu za mladež. U broju 11. od 24. IX. 1930. prvi put se pojavljuje reklama za novi roman u nastavcima:

Samo za odrasle! Zabranjeno mladeži!

KASANOVA

GALANTNE LJUBAVNE PUSTOLOVINE

U broju 19. od 13. X. 1930. pojavljuje se reklama za novu knjigu u kojoj nakladnici pokazuju izuzetnu obzirnost i zabranjuju mladeži kupovanje te knjige pa makar sebe lišili znatne materijalne koristi. Ako poneki mladić ili djevojka i kupi tu knjigu, nakladnici si ne mogu predbaciti da nisu dali sve od sebe da odvrate mladež od te knjige, ta još su na kraju jasno upozorili da se radi o „tajnama spolnog života” i da se radi o „senzacionalnim otkrićima tajni spolnog života”! Svaki razuman adolescent mora nakon tako oštrog upozorenja odustati od kupovine:

Samo za odrasle!
Mladeži zabranjeno!

Upravo izašla knjiga:
Dr. V. Stern i Zore Miro:
Ljubav i brak

Upute u tajne spolnog života!
Senzacionalna otkrića o tajnama spolnog života!

Krajem tridesetih pronalazimo i jedan pokušaj iskorištavanja forme svezaka u prodaji estetski dovoljno relevantnih djela. Udruženje za unapređivanje dječje književnosti 1938. objavljuje roman u nastavcima *Krv nije voda* (*My Lady Marcia*) autorice Elize Fanny Pollard. Objavljena su samo tri nastavka, a onda se serija naprasno ugasila. Kako omotni list nije sačuvan, ne znamo je li imao obilježja periodike, ali je pouzdano da je svezak koštao 2 dinara i da je roman bio namijenjen mladeži. Članice udruženja vjerojatno su bile zgrožene sadržajima petparačkih romana i uopće činjenicom da će djeca i mladež radije čitati takvu literaturu nego neka djela književne vrijednosti, ali su odlučile iskoristiti popularnost prodaje romana u svescima kako bi mladeži ponudile ipak estetski vrijednije štivo. Preuzele su čak i ideju nagradnih natječaja pa su na kraju sveska otisnule citat iz književnih djela poput *Seljačke bune* Augusta Šenoe ili *Tite Dorčića* Vjenceslava Novaka, a učenike koji bi poslali točan odgovor s naslovom djela i imenom autora nagrađivale bi novčanim iznosima: 1000, 500, 300 ili 100 din.

Paraživot

Ako je **paratekst** aparat oko teksta koji ga dovodi u točnu udaljenost i optimalni položaj u odnosu na čitatelja, odnosno namješta tekst tako kako onaj koji nudi tekst (nakladnik) misli da je najpogodnije za prihvaćanje teksta od strane čitateljske publike,

onda je **paraživot** ona margina u svakodnevnicu čitatelja koja mu služi da se sa svoje strane primakne tekstu. Paraživot bi bio onaj dio njihovog života za koji su čitatelji romana u svescima spremni platiti i do 50% višu cijenu romana. Iako bi naime čitatelji lako mogli pričekati i kupiti gotovi roman koji će ostati na skladištu i koji se onda na raznim rasprodajama kojima se čisti skladište prodaje na sniženju često i većem od 50% originalne cijene, čitatelji to ne čine. Zašto? Publika voli periodično izlaženje i ritual koji se stvori oko tog primjerka: čitanje u vlaku ili jutarnja kava nakon obavljene tržnice ili čitanje poslije ručka i sl. Taj ritual (individualni i za svakog čitatelja drugačiji) je ono mjesto u individualnom životu čitatelja gdje se ostvaruje susret s periodičnim izdanjem. Ali uključuje i vrijeme nakon čitanja, primjerice raspravljanje o sudbini likova s drugim čitateljima. Ili drugim riječima neobično važan aspekt istovremenog zajedničkog čitateljskog iskustva¹⁸. Inače, slična simultana iskustva simultanih konzumnata pripovjednog djela nalazimo u kazališnim programima, kino programima, televizijskim programima (dok još televizija nije postala suviše specijalizirana u stotinama programa), čitateljima novina (dok se i one nisu specijalizirale i umnožile).

Iz te istovremenosti sinergijom nastaje društvena pojava mode, društvene obveze koju iznenada svaki pojedinac mora ispuniti jer će u protivnom propustiti

¹⁸ U *Tajnama ruskog carskog dvora* nalazi se reklama za paralelno objavljivani roman *Sudbina ostavljene* sa crtežom mnoštva ljudi koje se jagmi za novim brojem romana. Dvije čitateljice držeći u ruci najnoviji broj *Sudbine ostavljene* raspravljaju: „Što ćeš? Kad žena ljubi, ništa ne vidi. Inače bi jamačno već prije vidjela, da je taj Danilo ne ljubi.

– Bog zna, da li će ikada biti sretna, da li će naći svoje dijete i muža, koji će je ljubiti, kako je zaslužila?

– Tetka Fanika misli, da će konačno biti ipak sretna, ali da će prije toga morati neizrecivo mnogo prepatiti!” Dvije djevojke i tetka Fanika očito raspravljaju o sudbini likova i raspletu događaja romana koji sve tri istovremeno čitaju.

biti kao i drugi i otuda ta eksplozija popularnosti romana u nastavcima u jednom kratkom ali komercijalno intenzivnom vremenu. Taj životni prostor u kojemu čitatelj ostvaruje susret s novim sveskom romana zovemo paraživotom čitatelja.

Upravo taj paraživot je ono što se također kupovalo u romanima u svescima. Taj nematerijalni i prostom oku nevidljivi dio svakog nastavka romana možda je bio i onaj dio kojemu se nije moglo odoljeti. A to nisu vidjeli knjižari: oni su naprosto vidjeli mehanički razdrobljene romane čiji zbroj cijena dijelova je bio znatno veći od onoga što su knjižari dobivali prodajući cijeli roman.

JOŠ NEKI ELEMENTI PARATEKSTA Marketinške strategije

Zabavne novine iz Međašne ulice 21 objavljuju veliki nagradni natječaj 20. listopada 1927. u kojemu je prva nagrada deset puta veća od one u *Širom svijeta*. Prva nagrada je spavaća soba ili 10.000 dinara, druga srebrni jedači pribor za 12 osoba ili 5000 dinara, treća nagrada jedan muški zlatni sat ili 3000 din, četvrta porculanski servis za 6 osoba ili 1000 din, peta fotografski aparat ili 1000 din.

Iz navođenja zanimanja i mjesta dobitnika dobivamo prilično dobar uvid u društveni sloj publike, kao i u geografsko pokrivanje područja do kojeg romani u svescima prodiru. Prvu nagradu dobio je Ivan Larinc, nadzornik željezničke pruge Ličko Lešće. Drugu nagradu je dobio broj 361. Treću Milivoj Vidak, učenik II. razr. srednje škole iz Zagreba. Četvrtu Dinka Viočić iz Splita. Utješne nagrade dobili su općinski živoder iz Đakova, trgovački pomoćnik iz Zemuna, električar iz Karlovca, redarstveni stražar iz Zagreba, vatrogasac iz Zagreba, naučnik iz Sarajeva, drvodjelac iz Splita, učiteljica iz Velike Ko-

paonice, postolar iz Pitomače, kućanica iz Virovitice, itd.

Zabavni dnevnik u prvom broju romana *Slijepa grofica* obećava svojim čitateljima kako će i najbeznačajnijim slučajevima uz pomoć svojih visokih naklada negdje u širokom svijetu naći odgovarajući par:

Na znanje čitaocima!

Da izadjemo u susret našim čitaocima, ovim brojem otvaramo rubriku „ženidba i udaja” i dopisivanje

Dopisivanje je **posvema besplatno**. Jedino svaki onaj, koji hoće da uvrsti oglas, mora priložiti kupone po redu od tri broja romana *Slijepa Grofica*.

Uspjeh dopisivanja je siguran jer osim goleme naklade za uspjeh jamči i činjenica, što se naši romani čitaju **u svim krajevima države**, kao i to što ih čitaju svi staleži bez razlike, **Svaki onaj par, koji sklopi brak na temelju dopisivanja u našem oglasniku, dobit će LIJEPI SVADBENI DAR.** (*Zabavni dnevnik: Slijepa grofica*, br 1.)

U romanu *Ruža sa sjevera*, s vrlo indikativnim podnaslovom *trnovitim putem do oltara: roman ljubavi*, Nakladna knjižara „Linodor” organizira nagradnu igru sa skupljanjem kupona u kojem će podijeliti čitaocima svojih romana **uz vrlo mnogo drugih lijepih i skupocjenih nagrada i 3 velika miraza!**

BORBA OKO ESTETSKE RELEVANTNOSTI

U samim počecima književnosti u svescima u Hrvatskoj, dakle krajem osamdesetih godina 19. st., svesci su bili s jedne strane samo mogućnost obročne otplate opsežnih a time i skupih knjiga, pa je tako u svescima izlazila *Hrvatska enciklopedija* Ivana Zocha i Josipa Mencina u Osijeku od 1887. – 1890, ili pak *Vojna i mir* Lava Nikolajeviča Tolstoja u prijevodu Augusta Harambašića i nakladi Scholza i Kralja 1890. u Zagrebu¹⁹. S druge strane, počela se obja-

vljivati i laka, zabavna književnost u svescima. Tako se u *Književnoj smotri* iz 1890. među *Književnim vijestima* spominje i najnovija moda „sitničarske književnosti po groš²⁰“:

Govoreć „Kolo“ u 6. ovogodišnjem broju o književnom mrtvilu, koje je zavladao u Biogradu, Novom Sadu i Zagrebu, veli između ostalog i ovo: „U ovom književnom mrtvilu pojavilo se, ili bolje reći, poplavila nas je čitava sitničarska književnost, koja se prodaje **po groš**. Sve privatne štamparije, sve knjigoveznice imaju pune ruke posla s tom književnošću. Njoj nije zadatak ni da plemeni svoje čitaoce, ni da im razvija ukus, ni da ih pozabavi – na njoj zastavi krupnim je slovima izpisano: **špekulacija!** Mi smo u našem listu jednom progovorili o toj književnosti i javili smo, da se štampa u malim svezcima po dva tabaka Montepenov roman „Lov na milione“. Svako je svezak cijena groš i do sad je štampano blizu četrdeset svezaka. Publika to kupuje i ne može da dočeka, kad će se štampati dalja svezka, da vidi „šta je bilo s onim?“ (*Književna smotra* 1890: 38)

Bez obzira što su izlazili u svescima, niti *Hrvatska enciklopedija* niti *Vojna i mir* nisu mogli računati na velike naklade. Velike naklade su došle kad su se u svescima pojavili nezahtjevni, zabavni sadržaji koji su odgovarali nižim slojevima. Isti ti sadržaji u formi knjige mogli su ostvariti priličnu prodaju ali cijena knjige je predstavljala značajnu branu za čitatelje manje kupovne moći, a u tu su kategoriju svakako ulazili učenici i studenti.

Jednom kad se spojila lakozapaljiva smjesa lakog štiva i objavljivanja u svescima za neznatnu cijenu, brzo je došla do najširih slojeva stanovništva, a time i do mladeži. Isti oni čije su duhove profesori nastojali osvijetliti plamenom umjetnosti i kulture sada su

vučeni neodoljivom znatiželjom krenuli put mraka i tame u zločin i opčinu. Zadarski gimnazijski profesor talijanskog i njemačkog barun Walter Ljubibratić, govoreći upravo o „kriminalnim i razbojničkim romanima“ poput onih sa Sherlockom Holmesom, tvrdi kako:

Zla knjiga porađa u mladoj duši djece krive nazore o životu, a pornografske i i frivolne slike, koje obično rese takove knjige, ubijaju u duši mladeži sve plemenitije osjećaje. Razdražena mašta ide u lov za takovim doživljajima, koji potpuno sliče pročitanim zgodama ili viđenim slikama, te na taj način mladež hrli ususret moralnoj i tjelesnoj propasti. Bezdušna reklama pod najrazdražljivijim naslovima i najgnusnijim slikama baca na javna tržišta nepregledno mnoštvo nečudorednosti i razvratnosti, što također prodire i u najniže slojeve društva. Čudorednu pokvarenost, spolne zablude, ubojstva, krađe, samoubojstva, takove plodove nosi zla lektira (Ljubibratić 1912: 356).

Tako su romani u svescima, romani za groš, bili ne samo „špekulacija“ koja izrabljuje one koji joj se zbog svoje duhovne skučenosti ne znaju i ne mogu oprijeti već su pali i na samo dno društvene osude te su označeni kao izravni uzročnici nemoralnih i kriminalnih djela. Dublje društvene osude nije moglo biti.

No nakon Prvog svjetskog rata pojavio se i novi medijski neprijatelj javne čudorednosti i zakonskog poretka i istisnuo romane u svescima:

Kinematograf je u posljednjim danima došao dotle, da je svojim senzacionalnim dramama postao dostojna zamjena lektire vašarskih ili šund-romana²¹. Nekad smo se zgražali, kad je inteligenat čitao „Garibaldija“, „Nevinu u ludnici“ i slične literarne tekovine a danas je drugačije. Mi danas ne zamjeramo ni mladeži, da prisustvuje prikazivanju kriminalnih drama, koje su mnogo pogibelnije po moral nego napred navedena lektira.

²¹ Ovaj osvrt otisnut je u listu u petom godištu lista *Zabavnik*. Podnaslov prvog broja *Zabavnika*, kad je tek počeo izlaziti, bio je „Pučki tjednik za popularnu literaturu“

¹⁹ 25, 26 i 27 svezak koji su bili već pri samom kraju romana koštali su 25 novčića po svesku. *** 1890a.

²⁰ 1 forinta = 20 groša. 1 groš = 5 novčića (ovo se odnosi na forintu između 1857. i 1892.).

Sugestivna moć filma vrlo je velika, pa se zato ne moramo ni najmanje čuditi, kad nam novine na pr. jave slučaj sa tatskim drušinam, koje su se pod utjecajem kriminalnih drama razvile među djacima srednjih škola u Osijeku i Skoplju (1922): 12–13.

A stvarnost kao da potvrđuje takvo mišljenje iz prethodnog članka:

U četvrtak dne 8. aprila o. g. izvela su dva mladića, Ljudevit Krunić i Stjepan Božić, oko 3 sata poslije podne grabežni napadaj u draguljarni Marije Knez, koja se nalazi u najprometnijoj Strossmayerovoj ulici. Mladići, od kojih ni jedan nije prešao dvadesetu godinu, čije su bujne mašte bez inteligencije i zrelijeg prosudjivanja potencirali kojekakvi detektivski šlageri u kinematografima sa raznim Joe Deebs-ima, Harry Piel-ima, Fantomasima, itd. I oni prateći napete zločinačke borbe na platnu, kritizirali su njihove trikove i zločine, uvjereni da bi oni u njihovom položaju, pojedini zločin bolje i duhovitije izveli (Zabavnik: ilustrovani list 4 (1921)7:14 Grabežni napadaj u draguljarni).

Tim opasnim utjecajem filma i njemu pripisanoj sugestivnoj moći kao da je otupila oštrica kritičara prema romanima u svescima. Romani u svescima i dalje će biti optuživani za loš ukus, za podilaženje publici, za zaglupljivanje publike, ali neće više biti osuđivani kao izravni poticatelji na kriminalna djela.

Kada je povika protiv šund romana postala nesnosno glasna u raznim elitnim i intelektualnim časopisima i novinama, a da pri tome naklade petparačkih romana nisu niti najmanje padale, i sami nakladnici romana u svescima su se pridružili povici protiv šunda u obijesnom izrugivanju svojih kritičara. Tako čitamo na reklamama u trećem svesku romana *Grof Karlo Falva ili Djevica iz Helgolanda*, dakle, u ožujku 1929.:

Dolje razni šund romani!

Cijenjenim našim čitaocima pružamo ponovno Veliki pučki Historijsko – ljubavni roman *Grof Karlo Falva*

„Morski pirat”! ili Djevica od Helgolanda. Zato čitajte samo naše romane.

Na opetovana prozivanja slovenskih kritičara odlučili su 1. siječnja 1929. odgovoriti u nakladi zagrebačkog Linodora. Zanimljiva je ta samoevaluacija i viđenje vlastite pozicije jednog od najvećih hrvatskih nakladnika šund romana.

Glavni argument ide za tim da popularne romane postavi nasuprot suvremenoj umjetničkoj produkciji. Ta umjetnička produkcija različitih avangardi je prije svega impotentna i ona ne može uzbuditi narodnu dušu. Njihove knjige su nastrane (proizvod bolesne fantazije) i pornografske i zato ne smiju doći u ruke mladeži. Upravo činjenica da popularne romane mladež čita najbolji je pokazatelj da su popularni romani posve različiti od artistske i estetske književnosti pune pornografskog sadržaja. Duša naroda je romantična i zato joj je draga popularna književnost jer u njoj nalazi osjećaje o kojima može čitati i nevina mladež. Osim toga, u popularnoj književnosti koja je puna idealnih junaka narodnih osloboditelja čitatelj se ne može zbuniti jer su dobri likovi uvijek i simpatični a loši uvijek antipatični.

Bitka između onih koji su osuđivali trivijalnu književnost i njezinih pristalica vodila se dakle na stranicama samih trivijalnih časopisa, cehovskih časopisa i pedagoškog tiska. Književnoteorijsko razmatranje odnosa visoke ili umjetničke i niske ili pučke književnosti u Hrvatskoj postat će aktualno tek sredinom šezdesetih godina²² u okvirima zagrebačke stilističke škole.

²² „Prvi tekst o toj temi, zapravo izvješće o panel diskusiji *Takozvana zabavna književnost*, održanoj u prosincu 1963. u Sekciji za teoriju književnosti Hrvatskoga filološkog društva, objavljen je već u prvom sljedećem broju 'Umjetnosti riječi' (URVII/1963, 4, str. 333–343). Diskutanti (Viktor Žmegač, Zdenko Škreb, Fran Petre i Milivoj Solar)” (Dukić 2009: 147).

LITERATURA

- Bibliografska iskustva iz g. 1930. *Naša knjiga*, br. 1, god. 3 (1931): str. 1–4.
- Čitateljima ilustrovanog tjednika „Mickey Strip Oko”. *Mickey Strip Oko*, br. 18, god. 2 (1940): str. 26.
- I knjižari proti trafikantima. *Vjesnik trafikanata*, br. 7, god. 1 (1928).
- Grabežni napadaj u draguljarni. *Zabavnik: ilustrovani list*, br. 7, god. 4 (1921): str. 14.
- Književne vijesti. *Književna smotra*, br. 5, god. VIII (1890): str. 38–39.
- Konferencija između predstavnika trafikanata i našeg Udruženja. *Vjesnik udruženja trgovaca knjiga i papira Savske banovine*, br. 10–11, god. 1 (1937).
- Naš novi tjednik „Oko”. *Oko*, br. 1, god. 1 (1935): str. 1–2.
- Naš ponovni korak kod Ministarstva Trgovine i njegov dosadanji uspjeh. *Knjižarstvo*, br. 12–13, god. 2 (1926): str. 94–95.
- Prava zadaća kinematografa. *Zabavnik*, br. 8, god. 5 (1922): str. 12–13.
- Prilike na knjižarskom tržištu: Iz razgovora sa jednim uglednim knjižarom. *Knjižarstvo*, br. 36, god. 4 (novembar–decembar 1929): str. 285–286.
- Svim našim čitateljima!. *Mickey Strip*, br. 1, god. 1 (1938).
- Što su samostalne prodavaonice duhana (trafike)? *Knjižarstvo*, br. 1, god. 5 (1930): str. 6.
- U Zagrebu i u pokrajini postoji preveliki broj trafika. *Vjesnik trafikanata*, br. 3–4, god. 6 (1939): str. 3.
- Vojna i mir. *Književna smotra*, br. 4, god. VIII (1890): str. 31.
- Bučer, I. O šundu. *Sokolič: list za jugoslavenski sokolski naraščaj*, br. 4, god. 11 (1929): str. 53–57.
- Dedijer, Vladimir. *Josip Broz Tito: prilozi za biografiju*, Zagreb, Kultura, 1955.
- Dukić, Davor. Kultura – zapostavljen pojam u počecima moderne hrvatske znanosti o književnosti. *Umjetnost riječi*, god. 53 (2009) br. 3–4: str. 137–152.
- Heimbach, Stjepan. Štamparstvo u Zagrebu od godine 1835. *Grafička revija* (1925): str. 183–184.
- Hönigsberg, Lavoslav. *Zakon o štampi od 6. augusta 1925: tekst zakona sa tumačenjima i postojećim sudskim rješenjima*, Zagreb, Bibliografski zavod d. d. nakladna knjižara, 1926.
- Horvat, Radoslav N. Knjižari i knjižarstvo. *Knjižarstvo*, br. 20, god. 3 (1928): str. 181–183.
https://sl.wikipedia.org/wiki/Kolporta%C5%BEa#cite_note-ciganska-7
- J. P. Crnoberzijanska erzac-roba na književnom tržištu. *Borba*, god. 11 (1946): str. 4.
- Karaula, Željko. Pismo Ive Franića Požežanina, ravnatelja Etnografskog muzeja u Zagrebu predsjedniku jugoslavenske vlade Milanu Stojadinoviću 1937. godine. *Etnološka istraživanja*, br. 15, (2010): str. 227–235.
- Kon, Geca. Knjižar i književnik. *Književne novine*, br. 7, god. 2 (1931): str. 2.
- Kratina, Josip. Romani u svescima. *Knjižarstvo*, br. 4, god. 5 (1930): str. 58.
- Kratina, Josip. Trafike i prodaja knjiga. *Knjižarstvo*, br. 36–37, god. 5 (1930).
- Laušić, Ante. Zagreb i okolica od 1880. do 1980. *Migracijske teme*, br. 1, god. 3 (1987): str. 19–29.
- Ljubibratić, W[alter] baron. Koje bi knjige morale, a koje ne bi smjele biti u učeničkim knjižnicama. *Nastavni vjesnik*, br. 5, god. 20 (1912): str. 355–363.
- Majhut, Berislav i Štefka Batinić. *Hrvatska slikovnica do 1945.*, Zagreb, Hrvatski školski muzej i Učiteljski fakultet, 2017.
- Ognjen, Mirko. Sablasni brod. *Srednjoškolac*, br. 3, god. 1 (1946): str. 8.

- Skrbić, Mirko. O „šundromanima”. *Književne novine* br. 7, god. 1 (1930): str. 2.
- Stipčević, Aleksandar. *Socijalna povijest knjige u Hrvata*, knjiga III, Zagreb, Školska knjiga, 2008.
- Strmecki, M. F. [popis nakladnina M. F. Strmeckog]. *Alexandar Dumas: Grof Monte Christo*, Zagreb, M. F. Strmecki, 1897: str. 225–227.
- Sujić, Branko V. Romani u sveskama. *Knjižarstvo*, br. 5, god. 5 (1930): str. 71.
- Šarić, Tatjana. *U vrtlogu komunizma : mladi Hrvatske 1945. – 1954.*, Zagreb, Hrvatski državni arhiv, 2017.
- Vasić, Veljko. Da li postoji kriza knjige?. *Revija knjige*, br. 1–2, god. 1 (1933): str. 4–8.

Berislav F. MAJHUT
Sanja S. LOVRIĆ KRALJ

PARATEXT, PARALIFE AND LOT OF MONEY²³

Summary

In the late 1920s, an unusual phenomenon in Croatian literature was registered. More precisely, the well-established form of narrative works published in instalments underwent a transformation and began to be published as periodicals: *The Amusing Daily Magazine*, *The Amusing Weekly Magazine*, *The Entertaining Newspapers*, *The Interesting Newspapers*, *Amusing Daily Paper*, *Crime Newspapers*, *The Illustrated Entertaining Weekly Magazine*. Behind the appearance of these periodicals lay a strategy of publishers specialized in such editions. The publishers wanted to legally protect their distribution network of kiosks and peddlers from hostile oriented bookshop owners as this network was an essential condition for mass distribution and sale.

²³ „Para” in Croatian slang means money. This circumstance was used for pun in the title of this article. Title means: *Paratext, circumstances of daily life of reader and lot of money*.

This study aims to trace down the historical, social, technological and legal circumstances which conditioned and shaped the appearance of cheap editions. The motives, features and intensity of the conflict between bookshop owners and kiosk owners, which constitute vital features of this publishing phenomenon, are examined. Further, the paper tries to stratify the readership of these periodicals and analyze the place of such editions in their reader's everyday lives as well as analyze the children's and adolescent's participation in the reception of these editions.

Key words: Croatian trivial literature, cheap literature, dime novels, children's trivial literature

UDC 821–93.09
37–053.5:330.1

◆ **Ивана С. ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ**
*Висока школа струковних студија за
образовање васпитача, Нови Сад
Република Србија*

ЕКОНОМСКЕ ТЕМЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И ТИНЕЈДЕРЕ (Јанис Варуфакис, *Овај свет може да буде бољи: моји разговори с ћерком о економији*)

Изворни научни рад

САЖЕТАК: У времену у коме нам се економија намеће као једно од најбитнијих животних питања, ако не и као најбитније, можемо се замислити колико је просечан грађанин спреман да разуме и одговори на економска питања пред којима се нађе, а да се то не тиче просте егзистенције. Развијене земље запада увиделе су потребу за увођењем основа економије у образовање деце од најранијег узраста, како би благовремено припремили нараштаје да се лакше носе са проблемима са којима се савремено друштво суочава, а везани су за глобалну економију. Тако егзистира организација Junior Achievement Worldwide, која кроз

искуствено учење образује младе на пољу финансијске писмености и припрема их за проналажење посла и за предузетништво, а покренут је и пројекат EconKids, у ком се кроз сликовнице деца упућују у основе економије. У Србији не постоји посебно издвојен корпус књижевних дела која би најмлађе и младе упућивала у основе економије. Тенденција је да се кроз програм Образовање за одрживи развој (који у себи садржи циљеве који желе да предупредe горуће економске проблеме) од најранијег узраста, па кроз целоживотно учење, оспособе појединци да створе бољи, праведнији и сигурнији свет, а све кроз подстицање критичког мишљења. У контексту упућивања у основе економије и проблеме које глобална економија има, добру основу пружа књига Јаниса Варуфакиса *Овај свет може да буде бољи: моји разговори с ћерком о економији*. Једноставним језиком, уз осврт на литерарне класике и филмове научне фантастике, просечном тинејџеру се указује на већину недостатака и грешака кроз које је друштво пролазило и још увек пролази када је реч о економији. Такође, ова књига потцртава чињеницу да се једино подстицањем критичког мишљења појединца, од најранијег узраста, може створити подлога за бољи свет у коме ће економија бити у служби човека (или се барем Варуфакис томе нада).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: економија, млади, друштво, животне вредности, тржишне вредности

Живимо у времену у коме нам се економија намеће као једно од најбитнијих животних питања, ако не и као најбитније. Сходно томе, поставља се питање колико је просечан грађанин спреман да разуме оно што савремена тржишна померања постављају пред њега, а да се то не тиче просте егзистенције. Уколико неко и не жели да се бави економским питањима, скоро свакодневни извештаји о разним аферама и кризама на тржишту приморавају га да се тиме позабави. Развијене земље запада увиделе су потребу за увођењем основа економије у образовање деце од најранијег узраста, како би благовремено припремили нараштаје да се лакше носе са проблемима са којима се савремено друштво су-

очава, а везани су за глобалну економију. Тако егзистира организација Junior Achievement Worldwide (Достигнућа младих широм света, основана давне 1909. године), која кроз искуствено учење образује младе на пољу финансијске писмености и припрема их за проналажење посла и за предузетништво, а покренут је и пројекат EconKids, у коме се кроз сликовнице деца упућују у основе економије. Колико је познато ауторки овог рада, у Србији је, од 2005. године, активна организација Достигнућа младих у Србији (Junior Achievement Serbia, огранак Junior Achievement Worldwide), која организује семинаре из области предузетништва и финансијске писмености основцима и средњошколцима. Циљ семинара јесте да полазници науче по којим принципима функционише бизнис и да се подстакну да осмишљавају и развијају своје предузетничке подухвате.

Економија и питања везана за њу увек се чине врло компликованим и неразумљивим. Управо због тога је занимљива књига Јаниса Варуфакиса¹ *Овај свет може да буде бољи: моји разговори с ћерком о економији*. Неколико је разлога због чега је тако. Први је тај што се експлицитно о економији у књижевности за децу и младе у Србији мало говори, а све доци смо увођења новог предмета у образовни систем – предузетништво и финансијска писменост. Други је начин на који је Варуфакис конципирао своју књигу – о економији говори на начин приступачан

младима (али и сваком коме економија није примарно интересовање), јер му је и полазиште такво:

Одувек сам сматрао да онај који не може да објасни велика економска питања језиком разумљивим тинејџерима – заправо их ни сам не разуме (Варуфакис 2016: 7).

Варуфакис једноставним језиком, уз освртање на примере из класичне књижевности, историјске чињенице и сада већ класике филмске уметности дефинише и објашњава економске појмове, који су често неразумљиви ономе ко није из економске бранше.

И трећи разлог је што се књига, на посредан начин, дотиче питања којима се бави Образовање за одрживи развој, а које добрим делом занима све оне који се интересују за питања опстанка наше планете и човечанства уопште. Осврнимо се, укратко, на концепт одрживог развоја. Наиме, нови миленијум са собом је донео запитаност пред будућношћу наше планете и човечанства уопште. Еколошка криза, страх од хемијског и радиоактивног загађења, распад породице, занемаривање традиционалних вредности, отуђеност, мањак емпатије и потреба за прекомерном потрошњом (као јединим обликом задовољства) изазвали су запитаност код великог дела западне популације у ком смеру друштво, на глобалном нивоу, иде (опширније Forbes 2016: 5). Међутим, о овим проблемима размишљало се већ и у последњој деценији XX века, па је УНЕСКО још 1992. године промовисао програм Education for Sustainable Development (Образовање за одрживи развој). То је довело до тога да су УН период од 2005. до 2014. године прогласиле декадом за одрживи развој, а фокус је био на очувању животне средине и наше планете уопште. Међутим, 25. септембра 2015. Генерална скупштина УН усвојила је Агенду о одрживом развоју до 2030, у којој се са очувања животне средине циљеви проширују и на људска права, економски раз-

¹ Јанис Варуфакис (Ιωάννης „Γιάννης“ Βαρουφάκης, 1961, Атина) студирао је математику и „економију на универзитетима у Есексу и Бирмингему. Докторирао је на Универзитету у Есексу, а затим је предавао на универзитетима у Великој Британији, Аустралији, Белгији, САД. и Грчкој. Био је члан Хеленског парламента у периоду између јануара и септембра 2015. године, седам месеци је био и на позицији министра финансија у грчкој влади. У фебруару 2016. Варуфакис је основао политички покрет Демократија у Европи покрет 2025 (DiEM25). Професор је економске теорије на Универзитету у Атини и консултант је компаније Валве (једне од најмоћнијих и најважнијих у индустрији видео-игара).

вој и инфраструктуру. Усвојено је 17 циљева за одрживи развој². Основна идеја Образовања за одрживи развој јесте да се створи бољи, сигурнији и праведнији свет за све. Управо због тога са образовањем за одрживи развој треба кренути од најранијег нивоа учења и наставити током целог живота, а појединац се мора охрабровати на критичко мишљење и на проналажење решења за одређени проблем (али решење мора укључивати одрживи развој).

Теме везане за економију у књижевности за децу

У време одрастања ауторке ових редова (седам-десете и осамдесете године прошлога века) на економска питања, која су евентуално била присутна у литератури за децу, није се експлицитно указивало. Из данашње перспективе, када помислимо на оно што нам је као деци било доступно, а може се подвести под обраду проблема везаних за економска питања, открићемо, испод приче о даривању, великој љубави или оданом пријатељству, други слој – причу о похлепи, расипништву и експлоатацији. Тако се кристалишу неки од наслова – *Мајмун и ласица* (Ј. М. Гилхер) и *Добро дрво* (Шел Силверстејн) доносе причу о томе да пријатељство, или бар оно што сматрамо да то јесте, често представља однос где једна страна стално даје, а друга без размишљања узима, што је прикривено велом велике

оданости и пријатељства, с тим што се у *Добром дрвету* може, из данашње перспективе, пронаћи и прича о експлоатацији природних ресурса. С друге стране, у бајкама о љубави која буде крунисана браком, као што су *Цвилидретиа* (браћа Грим) или *Расцветала ружа* (персијска бајка), у позадини се одвија други план приче који одише интересима и експлоатацијом жене. Тако у *Цвилидретии* имамо мотив удаје воденичарева ћерке за краља, али само ако велике количине сламе претвори у злато (у чему ће јој помоћи Цвилидрета, али под одређеним условима), а у *Расцветалој ружи* се крије много морбиднији моменат који можемо препознати и као трговину људским органима (када тетка за врећицу бисера мења девојчине очи). Поменуто приче и бајке увек су имале срећан крај, што је код њихових конзумента потискивало све, па и евентуалну нелагоду насталу због запитаности зашто је одређени лик до крајњих граница био негативан.

О избору сликовница за децу (узраст од 5 до 10 година) на интернету се може пронаћи интервју са Јаном ван дер Мјулен Роџерс³ [Yana van der Meulen Rodgers], која је покренула пројекат EconKids, кроз који упућује децу у основе економије.⁴ Њен став је да ће деци, што се раније упознају са економским концептом, бити лакше да касније разумеју шта се дешава у економском свету око њих. У њеном избору сликовница углавном се говори о сиромаштву и неједнакости, жељама и стварним потребама, али и о присуству жена у науци и рушењу стереотипа везаних за занимања.⁵ Свој избор Ро-

² 1. Укинути сиромаштво; 2. Искоренити глад; 3. Добро здравље и благостање; 4. Квалитетно образовање; 5. Родна равноправност; 6. Чиста вода и санитарије; 7. Доступна и чиста енергија; 8. Достојанствен рад и економски раст; 9. Индустрија, иновације и инфраструктура; 10. Смањити неједнакости; 11. Одрживи градови и заједнице; 12. Одговорна потрошња и производња; 13. Климатске акције; 14. Живот под водом; 15. Живот на земљи; 16. Мир, правда и јаке институције; 17. Партнерство за остваривање циљева (опширније у: *Education for Sustainable Development Goals: Learning Objectives*).

³ Јана ван дер Мјулен Роџерс професорка је Женских и родних студија на Универзитету Рутгерс [Rutgers University, New Jersey], на Харварду је стекла докторат из економије, а бави се истраживањем како деци приближити теме из економије.

⁴ Роџерсова наводи да у оквиру свог пројекта сарађује и са Junior Achievement Worldwide.

⁵ С обзиром на то да наведене сликовнице нису преведене на српски језик навешћемо их према оригиналним насловима: *Cloud tea monkeys* (Mall Peet, Elspeth Graham), *Thoes Shoes* (Maribeth

џерсова правда чињеницом да многа деца на западу не разумеју да негде постоје деца која због немаштине не могу да иду у школу, да не могу да добију сваку ствар коју пожелеле, али и да је занимање за иновације неопходно за здрав развој сваког појединца (небитно о ком полу је реч). Гледано у целини, теме које Роџерсова везује за економију (донекле и јесу за њу везане) у ствари припадају корпусу питања којима се бави Образовање за одрживи развој. Шеста сликовница, коју спомиње као класично економску, јесте *Isabel's Carwash* (Sheila Bair), у којој се говори о зајму, улагању, ризику и враћању уз камату. Управо ово последње нас приближава некима од питања којима се Јанис Варуфакис бави у својој књизи.

О економским темама на једноставан начин

Чињеница да је Варуфакис конципирао своју књигу као разговор с ђерком тинејџерком, за коју сазнајемо да не живи с њим, целом тексту даје топлу ноту, где, мада га срећемо као ауторитативног приповедача, ипак видимо оца жељног да му дете живи у бољем свету. За саму књигу можемо рећи да је подељена у три дела. У првом делу налазимо објашњење како су се развиле и превладале тржишне вредности над оним животним, други део нам даје песимистичну слику како се то све одражава на савремено друштво, а у трећем делу се указује на потребу развијања критичког мишљења код сваког појединца, и у томе аутор види једину шансу да се у свету нешто промени набоље.

Ипак, основно питање на које Варуфакис покушава да да одговор кроз своју књигу, а у ком види

корен проблема савременог света, јесте зашто се јављају разлике међу друштвима, али и унутар њих, јер:

Све бебе се рађају подједнако голишаве. Али убрзо затим нека од те деце облаче се у прескупа оделца, купљена у најбољим бутицима, док већина бива одевена у рите (Варуфакис 2016: 9).

Правећи разлику између тржишта (поље размене) и економије (која је настала захваљујући развоју производње и вишка произведеног), Варуфакис своју причу почиње од самих почетака развоја људског друштва.

Говор и могућност произвођења хране, уместо викања и конзумирања онога што нам је пружила природа (плена и разних плодова), изродили су оно што називамо економијом (Варуфакис 2016: 12).

Занимљиво је, али и помало паушално, Варуфакисово виђење прерастања људске заједнице у тржишно друштво. Тако он даје објашњење зашто је дошло до прве технолошке револуције, како назива планско гајење пољопривредних култура и домаћих животиња, тврдећи да је проста глад (јер су великим делом истребили дивљач око себе, а пошто су постајали све бројнији, нестали су и плодови које су сакупљали око својих станишта) натерала људе да измисле методе обраде земље, а онда су се са повећавањем потреба развијала и разна оруђа и оружја (што је нека друштва, првенствено она западна, учинило моћнима). С друге стране, сматра Варуфакис, друштва која су живела у складу с природом (Аборицини у Аустралији, староседеоци у Северној Америци или становници југа Африке) нису имала потребу за технолошким развојем па се нису могла супротставити освајачима из Западне Европе (под којима на првом месту мисли на Енглеze). Проблем напреднијег технолошког развоја на неким континентима (евроазијска зона) у односу на

Boelts, Noah Z. Jones), *Violet the pilot* (Steve Breen), *Beatrice's goat* (Page McBrier, Lori Lohstoeter), *Sawi and the baker* (Robin Tzannes, Korky Paul).

неке друге континенте (нпр. Аустралија или југ Африке) свакако треба објаснити слојевитије и продубљеније. Варуфакисов став је занимљив, али, чини нам се, подложен преиспитивању.

Плански развој аграра, износи Варуфакис, довео је до производње вишка (вишак вредности – што је елемент економије), а то је довело до развоја пшме, дуга, новца, државе, војске, свештенства (настало као облик идеологије коју су властодршци потпомагали како би владали великом већином незадовољних земљорадника), бирократије, технологије, па и првог облика биохемијског рата (овде даје посебно занимљиво објашњење – развој пољопривреде и тржишта доводи до гомилања људи у градовима, али и житарица у силосима, па се развијају разне заразне болести, које ће касније послужити као оружје, када нпр. у Америци цело једно индијанско племе буде истребљено захваљујући ћебади зараженој тифусом, коју су добили од Европљана колонизатора). Све државе које су настале из аграрних друштава располагале су вишком на изразито неправедан начин, у корист друштвених, војних и политичких моћника. Оно што је било добро (на пример пољопривредни производи) прерасло је у робу.

Примери из живота помажу Варуфакису да објасни разлику између добра и робе, која се изгубила. Тако ће евоцирати успомену на време које је с ћерком провео на Егини, када је она, само зато што је била замољена, скочила у воду да помогне старом капетану Костасу да ослободи запетљано сидро. Тај њен гест, да без размишљања помогне, јесте добро које се не наплаћује, јер је у њој изазвало осећај пожртвовања, авантуре, добротинства. То је добро које има животну вредност, а роба су добра која се производе да би се продавала.

У данашњим друштвима, међутим, врло се често све вредности мере као да јесу разменске. Постоји тежња да

се све што нема цену, све оно што се не може продати уз добит сматра безвредним. И обрнуто (Варуфакис 2016: 27).

Као још једну илустрацију, и то врло упечатљиву, наводи пример са даваоцима крви, те истиче да је примећено да у земљама где се крв плаћа она не достаје, док је има довољно тамо где се добровољно даје. То води закључку да се животне вредности не смеју потцењивати, а разменске вредности прецењивати.

И мада поједностављује своју причу о тржишту и економији, она не прераста у баналну управо због чињенице да се позива на дела класичне и савремене културе (филм). Тако ће се, да би потцртао своју тврдњу о животним вредностима, осврнути на Оскара Вајлда који:

...дефинише циника као човека који зна све о ценама, али не зна ништа о вредностима. Наша друштва имају тежњу да од свих нас направе цинике. А нема већег циника од економисте који сматра да је једина вредност разменска вредност и који тако обезвређује животне вредности спуштајући их на вредносној лествици до нивоа безвредних производа наших друштава, у којима се све процењује тржишним критеријумима (Варуфакис 2016: 29).

Да је тржишно друштво тековина новијег доба доказује и наводима из античке књижевности, спомињући Ахилејево одбијање да ратује за Агамемнона док му овај не врати оно што му је одузео, а што је Ахилеј мачем освојио (у Хомеровој *Илијади*). Или када Овидије приповеда о сукобу између Ајанта и Одисеја око тога коме ће припасти Ахилејево оружје. Добија га лукави Одисеј, али никоме није пало на памет да организује аукцију тог оружја, па ко да више, јер је то оружје имало огромну животну вредност, било је симболично поистовећивање са мртвим полубогом.

Не артикулишући тврдњу у потпуности већ посредно нам указујући на њу, Варуфакис сматра да се са губитком људског достојанства све претворило у робу. Устоличење тржишног друштва он види у индустријској револуцији која је отпочела средином 18. века у Британији и Холандији, када роба постаје људски рад, алат или машина којима запослени рукује, те земља или простор (рудник или канцеларија).

Индустријска револуција створила је велику контрадикцију: истовремено постојање баснословног богатства и неизрециве несреће (Варуфакис 2016: 44).

Индустријска револуција и тржишно друштво допустили су превладавање разменских вредности у односу на животне. Свој став Варуфакис илуструје позивајући се на мотив Фауста, упоређујући Марлоуову и Гетеову верзију. Марлоуов *Доктор Фауст* настао је у 16. веку, и у њему Фауст на крају бива кажњен због продаје душе за 20 година сваког блаженства, јер, подвлачи Варуфакис, у време у коме пише Марлоу сматрало се грехом уговарање зајма с каматом. С друге стране, у Гетеовом *Фаусту* из 19. века Фауст се на крају спасава пакла, те Варуфакис закључује да су тада разменске вредности већ тријумфовале над оним животним.

Камата је била претворена у морално и политички прихватљиву цену (или разменску вредност) позајмљеног новца. [...] Дуг је за тржишна друштва оно што је пакао за хришћанство – неопходан управо онолико колико је непријатан! (Варуфакис 2016: 49 – 50).

Десило се, дакле, да је новац од средства постао циљ, а у целој тој ситуацији профитирају банкарски. Приступачност стила којим пише Варуфакис огледа се и у сасвим једноставним поређењима, те ће тако банкарске упоредити са злим чаробњацима. Зашто их назива злим чаробњацима? Управо због чи-

њенице да су од некадашњих посредника између зајмодаваца и оних који позајмљују новац постали они који на магичан начин „стварају” новац за позајмицу, а то раде тако што узимају из будућности. Тако долази до тога да је смисао дуга у тржишним друштвима да „активира будуће вредности како би оне саме себе произвеле” (Варуфакис 2016: 58). То Варуфакис назива црном магијом, јер банкарски узимају новац кога још нема, а зарађују на каматама добијеним из непостојећих вредности. Варуфакисово објашњење недвосмислено је политички обојено. Крах банкарског система, објашњава он, настаје оног момента када „банкарска ’рука’ претера и оптерети садашњост обавезама према будућности” (Варуфакис 2016: 60). Проблем је што онда држава стане из банке и позајмљује јој новац да би се крах избегао.

Нажалост, политичари који владају државом најчешће спасавају банкарске, и то новцем који држава одузима од најсиромашнијих грађана. Заузврат, банкарски финансирају предизборне кампање политичара који су према њима пријатељски настројени (Варуфакис 2016: 67–68).

Такав однос је, закључује Варуфакис, токсичан за друштво.

Класична дела књижевности и филмске уметности у служби песимистичког тумача

Други део књиге бави се питањем како превладавање тржишних вредности у односу на животне утиче на обичног човека и друштво у целини. Причу о индустријској револуцији и технологији која уништава људско достојанство, терајући човека да свој рад продаје испод сваке цене, Варуфакис ће повезати са романом *Франкеништајн* Мери Шели. Роман Шелијеве, написан 1818, у ствари је, сматра он, але-

горија „која нас упозорава на то да технологија, ако не будемо пазили, уместо да буде слуга човечанства, може да створи чудовиште које ће нас подјармити, терорисати нас, а можда чак и уништити” (Варуфакис 2016: 80).

Настављајући образлагање своје тврдње, Варуфакис наводи дела посвећена управо страху од технологије, која би могла да се окрене против свог творца – човека (*Чаробни лончић* браће Грим, Гетеов *Чаробњаков шећер*, филмови као што су *Блејд ранер* или *Терминатор*). Међутим, као крајње песимистичан сценарио и филмског наследника романа Мери Шели Варуфакис види филмску трилогију *Мајтрикс*, у којој се на алегоричан начин „описује тежња тржишних друштава да користе технологију на начин који нас поробљава уместо да нас ослобађа” (Варуфакис 2016: 81). Крајње је алармантно то што су људи приказани као поражени и претворени у органске електричне генераторе – снагу машина. Јесте да је сан сваког послодавца – војска запослених андроида, која ради дан и ноћ и не поставља питања и захтеве – али, наглашава Варуфакис, то би уништило тржишно друштво, јер би се потрошња свела на минимум.

Утопистичку и крајње обећавајућу слику, према Варуфакису, приказују *Звездане стазе*, „где машине производе, а људи истражују свемир и разговарају о смислу живота” (Варуфакис 2016: 89). Резимирајући свој излет у свет научнофантастичних филмова, Варуфакис истиче да *Блејд ранер* указује на светлу будућност, кад ће андроиди надићи своју механичку природу (управо развијајући осећања и потребу за слободом) и постати блиски људима, те да нас то охрабрује да се надамо да технологија неће обавезно одвести у дистопијски *Мајтрикс*, већ у нешто ближе утопијским *Звезданим стазима*.

Потреба да се све више у производњу уводи механизација вуче за собом смањење броја радних ме-

ста, а самим тим и смањење куповне моћи друштва. То је зачарани круг у који је тржишно друштво запало, јер је за тржиште најбитнија куповна моћ грађана. Међутим, Варуфакис сматра да је за тржиште битан и оптимизам. Као илустрацију своје тврдње износи готово парадоксално поређење, и то са Софокловом трагедијом *Цар Едип*, до које, сматра он, не би ни дошло да није било пророчанстава – првог које је уплашило Лаја (да ће га син убити, па га зато прогони још као бебу), и другог које је уплашило Едипа (да ће оженити рођену мајку, због чега бежи из Коринта). Ако се прорекне криза, онда сви верују у то и привреда опада. „Песимистична пророчанства имају моћ да сама себе остварују” (Варуфакис 2016: 119) – за ову тврдњу можемо се запитати да ли је луцидна или наивна!

Оно на шта још морамо скренути пажњу јесте чињеница да Варуфакис није против механизације производње, већ се оштро супротставља корпорацијама и неколицини индустријских моћника који желе од човека – радника да направе машину, укидајући му права и достојанство, спуштајући га, као особу, испод сваког нивоа. Дакле, до сада смо имали прилике да се вишеструко уверимо да, када је реч о циљевима за које се залаже Образовање за одрживи развој, Варуфакис акценат ставља на укидање сиромаштва, достојанствен рад и економски раст и смањење неједнакости.

Човек = вирус

У последњој трећини књиге Варуфакис се осврће на проблем прекомерне потрошње природних ресурса, ремећење природне равнотеже, уништавање биљног и животињског света, повећавање производње штетних гасова, због чега се температура повећава, а глечери на оба пола се топе...

Уводећи нас у проблем, Варуфакис ће цитирати агента Смита из *Матрикса*:

„Сваки сисар на овој планети инстинктивно остварује природну равнотежу са својом животном околином. Међутим, ви људи сте изузетак... Постоји још један организам на овој планети који се понаша исто као ви. Знаш ли ко је то? Вирус. Ви људи сте болест, прави канцер планете. Ви сте епидемија, а ми, машине, ми смо терапија” (Варуфакис 2016: 122).

По ко зна који пут ће Варуфакис поновити да тржишна друштва стављају искључив нагласак на разменске вредности, потискујући животне. Као главног помагача те пошасте, или чак кривца за њу, Варуфакис види медије, који форсирају разменске вредности првенствено рекламама, али и ријалити програмима, чиме се подрива цивилизација. Као илустрацију онога што медији раде обичном човеку наводи невероватну изјаву Руперта Мердока [Rupert Murdoch], аустралијског магната забавних медија: „Никада нећеш изгубити новац ако потцениш интелигенцију своје публике!” (Варуфакис 2016: 126). Варуфакис то преводи у свом стилу: „Да би увећао до крајњих граница разменске вредности својих производа, помози да се што више срозају животне вредности” (Варуфакис 2016: 127).

Срозавање животних вредности утиче и на стање у природи. Тржишна друштва (Западна Европа, Северна Америка, Аустралија), која се крећу имајући као своју једину референцу разменске вредности, разбаштињују планету – закључује Варуфакис. Због тога цитира старе Грке: „С мером... као поета, без мере... попут идиота” (Варуфакис 2016: 131). Уз цитат изреке даје и објашњење да су у античкој Грчкој оне који су одбијали да размишљају у корист колективног интереса читаве заједнице називали идиотима⁶. Другачије тумачење реч идиот добија у

⁶ Ἰδιώτης – приватник.

18. веку, када су, наводи Варуфакис, енглески ученици, обожаваоци старогрчког језика, дали речи идиот значење које се односи на човека друштвено неодговарајућег, неприлагођеног понашања. Па закључује да нас је, с те тачке гледишта, тржишно друштво све направило идиотима, претворило нас у безумне вирусе који убијају планету на којој живе.

Оно што је планету Земљу ставило у орбиту катастрофе били су комерцијализација свега, приватизација земље, тријумф разменских вредности над оним животним, превласт приватног профита на штету колективно корисног. [...] решење је, ако нас занима спасење планете, у изналажењу паметног начина поновног активирања људске способности да делујемо и да одлучујемо колективно како бисмо престали да деламо као изоловане јединке (Варуфакис 2016: 132).

Дакле, решење Варуфакис види у демократији, без обзира колико она знала да буде проблематична. Он сматра да је боље да свака јединка има право гласа за нешто него да велике компаније и богати појединци на основу својих енормних материјалних могућности имају право одлучивања. Мада је у делу где критикује банке критиковао и државу која увек стаје иза банака, сада подвлачи да једино јака држава може да стане иза својих грађана и избори се са корпорацијама и богатим појединцима.

Црвена пилула (уместо закључка)

На крају књиге Варуфакис опет користи метафоре из *Матрикса* – узети плаву пилулу (која прикрива истину и даје ти осећај блаженства у виртуелном свету, док си само средство које је у туђој власти), или узети црвену пилулу која открива истину: да су људи постали сужњи машина, слуге или чак робови разних нехуманих тржишта, да смо створили друштва која су постала чудовишна и да се пона-

шамо као безумни вирус који уништава све организме који живе на Земљи, да читав дан јуримо како бисмо обезбедили предмете који нам реално нису потребни, а желимо их јер су нам их рекламне кампање убациле у мозак (као *Матрикс*), а онај ко се суочи са истином и изговори је бива свирепо кажњен од друштва које не може да издржи постојање критичког мишљења.

Теорије економиста ткају *Матрикс* који ти забрањује да видиш истину друштва што те одређује као људско биће (Варуфакис 2016: 179).

Варуфакис се залаже за економију која се покреће човеку, јер, како каже, економија је сувише важна да би се препустила искључиво економистима.

И управо када указује ћерки на неопходност избора – плава или црвена пилула – обраћа јој се по први пут именом, „драга моја Ксенија”, што целој књизи даје посебан емотивни тон, и открива оца који се нада да ће млађе генерације знати да се изборе за бољи свет. Уверен је да ће, првенствено његова ћерка, али и други, као Нео из *Матрикса*, одабрати црвену пилулу – јер она је метафора за критичко мишљење. Управо у развијању критичког мишљења појединца (што је и циљ Образовања за одрживи развој) налази се нада за човечанство и нашу планету. Закључујући своју књигу, поручујући ћерки да треба да буде довољно пркосна и не прихвати нешто зато што јој је тако речено или зато што тако мисле моћници, већина, сви „други”, Варуфакис и све оно што је написао нуди, без страха, под лупу критичког промишљања.

ЛИТЕРАТУРА

Јанис, Варуфакис. *Овај свет може да буде бољи: моји разговори с ћерком о економији*. Превела

с грчког Мина Радловић. Београд: Креативни центар, 2016.

Интернет извори:

Economics books for young children recommended by Yana van der Meulen Rodgers, interview by Sophie Roell <<https://fivebooks.com/best-books/yana-van-der-meulen-rodgers-economics-books-young-children>> 15. 01. 2019.

Education for Sustainable Development Goals: Learning Objectives. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002474/247444e.pdf>> 22. 08. 2018.

Forbes, S. H. (2016). *Values in Holistic Education*. <<http://www.Holistic-education.net/articles/values.pdf>> 28. 06. 2018.

Ivana S. IGNJATOV POPOVIĆ

ECONOMIC THEMES IN LITERATURE FOR CHILDREN AND TEENAGERS

Summary

In the present time, when the economy is one of the important, if it isn't the most important thing in someone's life, we can ask how much is average citizen prepared to deal with questions from the field of economy, if they aren't related to his ordinary existence. The developed countries of the West have recognized the need to introduce the basis of economics in the education of children from the earliest age, in order to prepare the generations in a timely manner to better deal with the problems in global economy that modern society faces with. There is the organization Junior Achievement Worldwide which prepares young people for employment and entrepreneurship, and there is also a project EconKids in which, through picture books, children are referred to the basics of economy. In Serbia there is no specially separated corpus of literary works that would refer

youngest and younger ones to the basics of economy. The tendency is that through the Education for Sustainable Development program (which contains goals that seek to prevent major economic problems) from the earliest age, and through lifelong learning, empowers individuals to create better, more just and safer world, all through encouraging critical thinking. In the context of referring to the fundamentals of the economy and the problems that the global economy has, a good basis is provided by Yanis Varoufakis's book *This world can be better: my conversations with my daughter about economics*. In an easy way, with a reference to literary classics and science fiction movies, an average teenager learns about the majority of the shortcomings and mistakes that society went through and is still going through when it comes to economics. Also, this book underlines the fact that only by encouraging the critical thinking of an individual, from the earliest age, a basis for a better world can be created in which the economy will be at the service of man (or at least Varoufakis hopes for it).

Key words: economy, youth, society, life values, market values

UDC 741,5–053.5



Јелена Г. СПАСИЋ

Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад
Република Србија

ПРИЧА О ОДРАСТАЊУ КРОЗ СТРИП КАО ХИБРИДНУ ФОРМУ – ОД ВОТЕРСОНА ПРЕКО ШПИГЕЛМАНА ДО СМИТА

Прегледни рад

САЖЕТАК: Овај рад се бави феноменом стрипа или графичког романа као хибридног жанра. Утврђује се да графички роман, као визуелна уметност, ствара споне са филмом, књижевношћу и културом масовних медија у којој живимо, те да успева да се утка у контекст књижевности за децу и то управо осликавајући тему одрастања. Ово је показано на примеру стрипова *Калвин и Хобс* (*Calvin and Hobbes*) аутора Била Вотерсона, *Боун* (*Bone*) Џефа Смита (Jeff Smith) и *Маус* (*Maus*) Арта Шпигелмана (Art Spiegelman).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: графички роман, стрип, прича о одрастању и сазревању, Бил Вотерсон, Џеф Смит, Арт Шпигелман, хибридна форма

Сведоци смо задивљујућег развоја књижевности за децу, при чему ове промене одражавају технолошки напредак у објављивању и ширењу информаци-

ја, у променама у схватању деце и друштвених норми и настајању нових уметничких праваца, баш као што и преиспитују доминантни канон а наглашавају маргинализоване гласове. У том смислу стално се ревидирају књижевне дефиниције и улоге читаоца, аутора, илустратора и текста. Чини се да стрип / графички роман нуди један такав изазов књижевности као жанру. Иако је историја стрипа дуга, тек у неколико последњих декада расте интересовање књижевности за децу и академске критике за стрип. Све је више критичких студија и конференција тематски повезаних са стрипом (Hatfield 2006: 365–370). Међутим, према П. Панауу (P. Panaou), постмодерна ера доноси објављивање дела која крше конвенције, опирају се категоризацији, урушавају читалачка очекивања, а ипак су изузетно успешна у преношењу снажних и упечатљивих прича (Panaou 2010: 12). Стрип је „вишеструка текстуално-визуелна форма књижевности која користи семиотичка и оптичка визуелна средства да би комуницирала са читаоцем” (Walner 2017: 35), при чему савремени читалац мора бити спреман да препозна и учита визуелне, текстуалне и просторне димензије књижевности. Хамонд (Hammond) дефинише писменост за читање стрипова као „илузорност у препознавању једног јединственог језика стрипова који комбинује традиционални текст и визуелну прагматику” (Hammond 2009: 42–43).

Узимајући у обзир метафизичност и постмодернистичку природу књижевности, с једне стране, и вишедимензионалност стрипа, чини се да је могуће говорити о споју ове две уметности у смислу хибридности стила и приповедних форми. Сама методологија је у својој суштини постмодерна – текст постаје врста постмодерне наративне структуре – у потпуности субјективна, изузетно самореферентна и усредсређена на модернистичке функције своје фикције (Round 2006: 211).

Арон Мескин (Aaron Meskin) покушао је да утврди природу овог хибридног феномена разматрајући стрип као форму књижевности (Meskin 2011). Међутим, постоје и разлози који говоре у корист оклевања и опирања класификовања стрипова као књижевности. Начин да се превазиђе ова, чини се, неразложива дискусија јесте препознавање стрипова као хибридне уметничке форме која се развила из књижевности и низа других уметничких форми и медија (Meskin 2009: 220).

Као прво, он заступа став да је, ако су неки стрипови књижевност, онда вероватно да и већина стрипова припада књижевности. Као друго, јасно је да покретање стрипова као књижевности не би подразумевало занемаривања њихових визуелних елемената, јер сликовни део представља централни и у потпуности прихваћени елеменат књижевности, а поготово књижевности за децу. Као треће, ово није случај у коме би категоризација стрипова као књижевности значила занемаривање специфичних облика стрипа као уметничке форме јер је књижевност метаформа, односно она у себи већ садржи велики број уметничких форми, као што су поезија, проза и драма.

Уопштено посматрано, неко дело је дело књижевности ако и само ако је настало у лингвистичком медијуму и ако је роман, кратка прича, прича, драма или песма, а писац дела намеравао је да дело поседује естетске, когнитивне или интерпретативне вредности (Steecker 2009: 71).

С друге стране, стрипови и графички романи су жанр у ком аутори истражују озбиљне теме и пишу задивљујуће кратке приче кроз јединствену комбинацију речи и слика. Међутим, чини се да су стрипови осуђени на уметничку безначајност јер су „повезивани с ’нижом’ страном уметности карикатуре а то су производи са регресијом у детиња задовољства читања поједностављеног текста” (Greensteen,

2000: 34). Међутим, време показује да углед стрипа може само да се уздигне. Стрипови су постали део музејских поставки, у свакој бољој књижари постоји посебан одељак посвећен стрипу или графичком роману, баш као што се они изучавају и на универзитетима. Тиме је стрип постао део опште културе, без потребе да се појединац који се бави стрипом извизава и осећа нелагодно у друштву. У САД постоји најмање три журнала за објављивање критика стрипова, написано је и преко стотину научних радова на ову тему, постоји шест музеја посвећених само стриповима, а током 2006. продато је стрипова за чак 330 милиона долара (Reid, 2007).

Међутим, управо ово разумевање жанра и чин прихватања доприноси редеофинисању стрипа не као визуелне већ као књижевне забаве. Стрипови више не постоје у свом оригиналном облику, од писања сценарија до завршне стране која постоји у различитим фазама (у оловци, обојена или дигитализована), нигде нема „оригиналног” целовитог примерка стрипа који би се умножавао и дистрибуирао. Књига-стрип (као уметничко дело) нема оригиналну форму, а његова масовна дистрибуција изједначава га са биоскопом у оном делу који има „приказиву вредност” пре него културну вредност. Тиме се, исто тако, услед промена унутар и изван индустрије, феномен стрипа приближио феномену књижевног текста, јер се стиче утисак да је већи нагласак на наративном него на визуелном (Round 2006: 27).

Историјски разматрано, први англосаксонски стрипови из новина, такозвани „стрипови за децу” из касног XIX века, променили су и формат и читалачку публику како се мењао формат новина. Мањи формат је дозвољавао штампање стрипова доступних деци, чиме су постали забавно штиво. У новинама великих формата они су били забавни део, а издвојени у мањи формат били су намењени рекламирању других производа кроз забавни садржај

(Gabilliet 2010). Ове књижице из 30-их година XX века дале су подстицај дизнификованим стриповима из 40-их година, а и ликовима животиња из цртаних филмова. До 70-их година XX века постојала је америчка традиција стрипа и за дечаке и за девојчице, да би после тога опстала само у форми графичког романа који је остао доступан деци, али су врата отворена и темама за одрасле.

У том смислу, овај рад ће покушати да прикаже како се стрипови о одрастању уклапају у општи контекст књижевности за децу и то на примерима стрипова: *Калвин и Хобс* аутора Била Вотерсона (Bill Waterson, *Calvin and Hobbes*, 1993), *Маус* аутора Арта Шпигелмана (Art Spiegelman, *Maus: A Survival Tale*, 1983, 1986) и *Боун* аутора Џефа Смита (Jeff Smith, *Bone*, 2004).

Калвин и Хобс Била Вотерсона спада међу најпознатије америчке стрипове. Аутор је понудио изузетно маштовите и забавне догодовштине шестогодишњег дечака Калвина и његовог плишаног тигра Хобса. Овај стрип је почео да се објављује 80-их година XX века и данас, двадесетак година након што је престао да се објављује у новинама, он по први пут доживљава прештампавање широм света у серијама колекција графичких романа у вишемилионским тиражима. Радња стрипа описује авантуре, несташлуке и маштарије дечака Калвина и његовог плишаног тигра Хобса, који је у Калвиновој машти, у ствари, живо биће. Један од елемената који овај стрип чине тако интересантним јесте чињеница да је његова читалачка публика широка онолико колико и сложеност тема којима се баве његови ликови (Campanelli 2015). Наиме, у овом штиву уживају једнако и млади и стари, и мушкарци и жене, и богати и сиромашни. Један од могућих разлога овог феномена лежи у могућности *Калвина и Хобса* да разоткрију машталачке могућности детињства свакога од нас и да описују то како смо могли

или можда јесмо били везани за неке играчке или предмете (попут Хобса) – да бисмо истражили и упознали свет око нас.

Према Д. В. Виникоту (D. W. Winnikot), истакнутом психологу раног детињства, Калвин пролази кроз тзв. „транзициону фазу”, у којој деца користе „транзиционе објекте” (попут ћебенцета и сл.) да би добила сигурност у потрази за својим местом под сунцем (Abate and Sanders 2016: 30). Виникот скреће пажњу на важност овог развојног периода као изузетно позитивног корака ка почетним фазама социјализације. Иако многи родитељи негодују због дечје привржености оваквим играчкама, Виникот показује да ова фаза не само да је психолошки здрава већ је и кључна за њихов психолошки прелаз из детињства у одрасло доба. Између осталог, *Калвин и Хобс* изражавају различите нијансе „транзиционог лица” детињства. Из Калвинове интеракције са својим родитељима, пријатељима, наставником и Хобсом, његови „транзициони објекти” илуструју начин који деца користе да би преговарала о свом месту у свету. Тако читалац добија осећај да маштовито разигране играрије детињства у великој мери доприносе допадљивости и популарности овог изузетно успешног комичног стрипа. Виникотов појам „транзиционог објекта” односи се на предмете који деци нуде осећај сигурности у суочавању са својом независношћу. Другим речима, за дете које пролази кроз транзициону фазу, транзициони предмет је једнако стваран као и било шта друго у дететовом животу – нема разлике између маште и реалности.

Од самог почетка, у стрипу *Калвин и Хобс* плишана играчка Хобс служи као Калвинов примарни транзициони објекат. Када Калвин каже свом оцу да треба да провере замку за свог тигра (Calvin 2005: 22), читалац не очекује да види да је у питању замка за правога тигра. Међутим, ово је управо горепоменуто искуство детета које мисли да је ухва-

тило правога тигра. Од овог првог дела стрипа у овој серији, стрип нам даје доказ – у три одвојене сцене – да Калвин не разликује машту од реалности. Прва је када Калвин проверава замку за тигра и налази Хобса како једе сендвич са туњевиним којом је био мамац. Калвин онда прилази па пита: „Та-та, шта да радим када ухватим тигра?”. Отац томе не придаје велику важност, а дете се враћа и храни ухваћеног тигра. Завршница, и најинтригантнија илустрација Хобса као транзиционог објекта, јесте сцена када тата упада у дечју собу. На повике: „Каква је то бука? Требало би да спаваш!” (Calvin 2005: 22) Калвин одговара: „То је био Хобс! Скакао је по кревету!” (Calvin 2005: 22). Важно је напоменути да, док је Калвинов отац у соби, Хобс изгледа као нормална плишана играчка. Чим у соби више нема одраслих, следећа страница романа показује Калвина и Хобса како се препиру, али је овог пута Хобс живи тигар. Овај амбивалентан (и никада дефинитиван) опис Хобса и као живог бића и као плишане играчке показује читаоцу да је Хобс „транзициони објекат” кроз који Калвин показује своју суштинску психоразвојну фазу детињства. Међутим, дечакова машта иде и даље од плишане играчке.

Најупечатљивија и најпопуларнија илустрација прожимања реалности и маште може се показати Калвиновим алтер егом „астронаутом Спифом”, који се готово увек појављује у школи, где нема Хобса. Спифово прво појављивање је у стрипу објављеном 29. новембра 1985. Наиме, стрип почиње речима Калвинове учитељице Вормвуд: „Хајде да видимо шта ће директор да каже о твојој пажњи на часу, младићу!” (Calvin 2005: 26). Док Калвин преузима Спифов изглед, а читалац то зна, у реалности дечак протагониста маршира до директорове канцеларије. Следећи наставак стрипа показује „астронаута Спифа” кога води џиновски ванземаљац с копљем.

Калвинову фантазију прати следећи наставак: „Од-важни астронаут Спиф је заробљен!“. Ванземаљци несумњиво желе тајну формулу собе за мучење. „Спиф се баца у акцију“ (Calvin 2005: 26). Следећи наставак враћа читаоца у реалност, где прилично узнемирена госпођа Вормвуд и директор посматрају Калвина како жваће док директор пита: „Зашто он једе своју пропусницу?!“ (26). Овим се читаоцу јасно показује да је, психолошки посматрано, Калвин у транзиционој фази, пошто истовремено користи у својој машти и неки конкретан предмет да опише свој положај када упадне у невољу.

Трећи транзициони објекат и алтер его јесте још један лик који се често појављује у серији – „чудесни човек“, који се први пут појавио 30. октобра 1987. Калвин често користи свој алтер его „чудесног човека“ да би умакао стегама ауторитета и његова улога замишљеног суперхероја му помаже да се избори са темом коришћења моћи. „Чудесни човек“ носи црвену маску и огртач који је направила његова мајка, при чему је он симбол најбољег штита од свих опасности. У складу с тим, Калвин користи овај психосоцијални штит у бројним комичним ситуацијама кроз сусрете са „пранепријатељима“, међу којима су „Учитељица Краба“ (гђа Вормвуд, Калвинова учитељица), „Мама-Дама“ (Калвинова мама) и „Бејбиситерка“ (Росалинда, Калвинова бејбиситерка). Сви ови примери наводе читаоца да закључи да ови објекти нису знак инфантилне везаности, већ се користе како би изразили дечју креативност и интелигенцију (Abate and Sunders 2016: 38). А тај израз постаје тако упечатљиво аутентичан управо због тога што се изражава кроз стрип, те визуални доживљај бива додатно наглашен.

Док психологија детета уткана у ову серију служи као основа за боље разумевање ликова, остаје чињеница да су допадљиви и добро утемељени ликови разлог за широко интересовање читалачке пу-

блике за овај стрип чак и више од двадесет година после објављивања последњег наставака. Овим се показује да је одрастање успешно приказано кроз хибрид текста и слике и да као такво има потенцијал да траје, било као стрип, било као билдунгсроман, било као слика породичног живота за социолошке студије.

Стрип *Маус* Арта Шпигелмана доноси још једну причу о одрастању, али овог пута одрастање значи и суочавање са сопственим и националним идентитетом који је у ствари алтер его самог аутора. *Маус* се састоји од две паралелне приче. Једну приповеда ауторов отац Владек Шпигелман, који кроз низ разговора дели ужасе Холокауста са својим сином. Друга прича припада аутору који се сећа свог односа са оцем. Кроз ове две приче постаје јасно да се за породицу Шпигелман Холокауст не завршава 1945. године. И отац и син су застрашени својим искуствима. Владек, Јевреј из Пољске, под нацистичком окупацијом и касније у Аушвицу доживљава суочавање са претњом смрћу, понижењима и ужасом. Арт, дете рођено после Холокауста и наследник туђих искустава, пати од посттрауматске изолације и депресије од рата који још увек живи у њиховој породици. *Маус* је њихова прича о преживљавању. Очигледно је да ова тема није нимало весела и не личи на оне приче које се обично читају деци и које деца воле да читају – о својим вршњацима, и да им у том смислу ни ова тема није страна. Оно што им помаже да схвате ову мучну али истиниту причу јесте управо хибридна жанра у коме је испричана. Наиме, текст примерене тежине прате и примерене поједностављене илустрације: антропоморфни животињски ликови. Први пут објављен 1972. године, *Маус* је доживео велику популарност – код широке читалачке публике, па и младих читалаца (Young Adults Literature), и то као део лектире за основну и средњу школу. *Маус* се обраћа мла-

дим читаоцима који су попут приповедача у књизи, у процесу проналажења и обликовања своје личности. Маскирање постаје суштинско приповедно средство заједничко и за стрип и за писани текст. Маскирање доводи до спознаје да идентитети нису фиксни. Уместо да одвоји лични идентитет од јавног, *Маус* непрестано указује на недоследност ове две врсте идентитета – стално се смењују због променљивости своје природе. Због тога истраживање различитих нивоа личног идентитета и двоструког идентитета у Шпигелмановом *Маусу* има велику корист од присуства и визуелног и вербалног наратива. „Лични идентитет” је идентитет по коме појединац препознаје самог себе, док „јавни идентитет” настаје прилагођавањем моћним групама или слојевима друштва. Они се често сукобљавају те „двоструки идентитет” означава недостатак „повезаног, јединственог смисла своје личности” (Tatum 2000: 20). Управо тензија између ове две врсте идентитета чини *Маус* текстом прикладним не само за тинејџере. Такође, Шпигелман користи антропоморфизам на књижевном и на стриповском нивоу у функцији приказа личног и јавног идентитета. Сузан Кин (Susanne Keen) објашњава како је „техника приказивања група или типова личности по референцама на алегоријско животињско царство често примерена графичким романима, те да се ослања на дугу књижевну традицију басни, политичких алегорија и митова о пореклу у дугој традицији” (Tatum 2000: 137). Ликови у стрипу *Маус* су и то и још више од тога – животиње доносе ефекат „дехуманизације” Холокауста. Шпигелман приписује низ животињских црта и емоција људима с циљем да овај антропоморфизам опише сукоб идентитета ликова стрипа. Он доноси ликове људи са животињским маскама, не да би сакрио њихов људски идентитет већ да би изложио њихов дупли идентитет, контекст између њиховог поимања самих себе и јавног идентите-

та Јевреја какав је Хитлер инсистирао да прикаже. У том смислу, Јевреји носе маске мишева, који су метафора за измучене, повређене и угњетаване. Остали ликови, односно припадници других нација, носе маске с одговарајућим значењем. Немци су мачке, нејевреји Пољаци људи који носе маске свиња (маске су симбол борбе за јеврејство и против њега), Јевреји Пољаци носе дуплу маску свиња, а хришћански Пољаци су приказани као свиње без покретне маске – лични идентитет је важнији од јавног. Оно што њих чини свињама нису њихове личне особине већ припадност већој религијској и етничкој целини. Међутим, када се идентитет испољи као једна раса или националност, читаоцима бива дозвољено да открију то да је маска примењена а да су ликови у процесу скривања или разоткривања свог идентитета. Један изузетан тренутак јесте кад Арт говори о прогоњеном мишу који у финалном тренутку бива приказан не као нацртани лик већ сликом ауторовог оца у логорашком оделу. Тиме се на графичком нивоу постигло много више него на текстуалном, али је ово тренутак разоткривања човека с лицем човека на кога је његов син поносан и воли га највише на свету.

Владек је преживео Холокауст, али стално подсећање на трауматичне догађаје оставља га емоционално обогалееног. Његова супруга Ања такође преживљава логоре, али извршава самоубиство 1968. године. Арт Шпигелман, њихов син и „секундарна” жртва Холокауста, бори се да разуме све ове трауме које су задесиле његову породицу, окреће се уметности, претвара причу у стрип, али ипак и његов лик носи маску миша.

Међутим, у овом стрипу „стварне животиње праве контраст фигуративним” (La Capra 1998: 161). Јевреји се боје правих пацова у бункерима. Немци имају бесне псе. Реалност присуства ових животиња подсећа читаоца да се ови мишеви људске вели-

чине плаше пацова пацовске величине зато што мишеви у овој књизи имају људско поимање пацова. Па ипак, обичне животиње нису ни близу опасне као људи под маскама мачака, те остаје упечатљиво то да, за разлику од класичне басне, не треба да се бојимо животиња, јер оне носе у себи више добротe и врлине – треба се бојати људи – они могу да науде себи и другима у толикој мери да трауме трају генерацијама и могу да буду препознате у свим државама и политичким системима. Самим тим, одрасти значи суочити се са овим изазовима и наћи свој идентитет, скинути маску и показати лице човека. Арт Шпигелман је то свакако учинио овом топлом и потресном исповешћу, која не би имала ту снагу да није испричана у овој необичној форми. То потврђује и Пулицерова награда за књижевност коју је ово дело добило 1992. године. Тиме је Арт Шпигелман допринео да ова врста ликовно-литерарног дела буде призната као озбиљна уметничка форма.

Стрип *Боун* аутора Џефа Смита гради још јаче везе са америчком културном и књижевном традицијом. Овај епски графички роман од 1344 странице прављен је по моделу романа *Моби Дик* Хермана Мелвила и *Авантиуре Хаклберија Фин* Марка Твена. У једном од интервјуа Смит је рекао следеће: „Ако вреднујемо феномен као што су поглавља, Хаклбери Фин је савршен за општу структуру. Почиње као дечачка авантуристичка прича попут Тома Сојера, али како прича напредује, тако и атмосфера постаје мрачнија” (Williams 2000: 54). *Боун* је дело које комбинује наративну структуру *Хаклберија Фин* са мотивима из *Моби Дика*, а онда је све то испреплетено визуелним чворовима са чувеним америчким мајсторима стрипа и вишеструким референцама на америчку популарну културу. Иако се овај графички роман ослања на елементе фантастичног и епског-херојског, он их меша са структурама при-

ча, темама и уметничким стиливима важним за савремене књижевне текстове до те мере да ствара специфично америчку авантуристичку причу. Тиме *Боун* добија историјски и културолошки контекст у ши-рој књижевној традицији.

Мелвил и његова прича о Моби Дику дали су директну инспирацију за формирање главног лика – то је Фон Боун (човек Fone Bone), који са собом стално носи примерак Мелвиловог романа и често чита из њега, уз коментар да је то његова омиљена књига. Овај роман је такође уобличио Боунове пророчке снове у којима сâм, као Исмаил, плови океаном (Smith 2004: 891–892). Хјуз и Нел (Hughes and Nel) сматрају да се Боун, пошто толико често алудира на *Моби Дика*, бави сличним темама као и Мелвилов велики амерички роман: они сматрају да „оба нуде медитацију о моћи, нацији и грађанству” и да обе књиге траже од читаоца да размотри моралност човека и поступака ликова у контексту капиталистичког друштва (Hughes and Nel 2013: 118).

Мешање радикално различитих жанрова посебно долази до изражаја када се теме озбиљног, филозофског и високоинтелектуалног *Моби Дика* помешају са маштовитом и шашавом нискобуџетном комедијом америчке популарне културе средине двадесетог века. Теоретичар стрипа Скот Маклауд (Scott McCloud) објашњава да су Смитови несавршени, чудни, понекад конфликтни ликови инспирисани његовом љубављу према популарној америчкој комедији која се гаји од детињства (Паја Патак, Душко Дугоушко, Браћа Маркс и остали папирни стрипови и цртани филмови). На пример, Паја Патак је био утицајан на више начина. Он (Donald Duck) и његов ујак Баја Патак живе у граду Паткограду (Duckland), а Боунови рођаци живе у Боунвилу (Bonewille), док му је ујак једнако шкрт као и Баја Патак, те нам је лично и добар извор из прве руке (Hughes and Nel 2013: 19–20).

Смитов експеримент који се одупире жанровском одређењу јесте управо оно што у исто време и повезује *Боуна* са иновативним, независно објављеним графичким романима који су настали 90-их година XX века, али и оно што га разликује од њих. Иако је овај стрип у почетку требало да се обраћа одраслој читалачкој публици, када је објављен брзо је постао омиљен међу децом и родитељима. Д. Мазур и А. Донер (Dan Mazur, Alexander Donner) сматрају да је способност стрипа *Боун* да премости међугенерациске границе допринела уочавању значајног проблема у индустрији касног XX века, а то је да је до тада било мало стрипова написаних за децу или читалачку публику свих узраста (Mazur and Donner 2014: 231). Смит је неке елементе позајмио из осталих области америчке културе класичних романа, популарних филмова, телевизијских цртаних филмова, новинских шала, и реклама – и успео је да створи авантуристичку причу за све генерације са много ширим и трајнијим културолошким утицајем од својих савременика.

Америчка књижевност и култура често се баве одраслим добом. Као грађани бивше колоније и млада нација, амерички писци су се дуго опирали описивању америчког идентитета као детињег или адолесцентног. Када се стрип *Боун* стави у овај шири историјски контекст, као и у став културе XX века по ком се стрипови удаљавају од детињства, он се издваја као књижевно дело које је њиме инспирисано али у исто време и одбија своје изворе утицаја. Чињеница да се развио од стрипа намењеног одраслима ка стрипу усмереном директно ка деци означава значајно културолошко померање издаваштва у САД. Издавачка кућа Scholastic је 2005. године увела едицију графичких романа за децу *Graphic*. Они објављују стрип *Bone* у боји и веома су популарни међу децом, што гарантује да ће Смитова дела инспирисати будуће генерације уметника и

писаца. Због свега овог, *Боун* није само дело настало под утицајем класичног америчког стрипа већ је само по себи постало утицајни класик – велики амерички графички роман, а тиме се показује да хибридна форма стрипа и књижевности добија своје место у светској културној баштини.

С књижевнокритичког становишта, стрип у књижи постаје графички роман који са собом доноси трајност књижевних и уметничких вредности. Квалитети које ови стрипови деле са креативним и метакритичким текстовима, уз њихову применљивост и корист при редефинисању вишеструких књижевних модела, смештају их у област књижевности. Стрипови се, у складу с тим, посматрају као књижевни производ, при чему његову структуру чине хибридни формати – панели који комбинују речи и уметност. Наратологија која настаје из свега тога не може да се сведе само на визуелни језик или прозу. У смислу читалачке публике, наратологија савремених стрипова показује теорију читалачке рецепције, интелектуалност и модерну херменеутику.

Све присутнији тренд прихватања стрипова као вредних критичке пажње показује ерозију граница између књижевности и популарне културе. Текст постоји у вишеструкости интерпретације, у слободи која омогућава да оно што је за једну особу књижевност може да буде безвредан текст за другу страну. У оквиру принципа неодређености постмодернизма, а без преусмерења ка великим логички утврђеним наративима, књижевни статус се сада формира на основу пресека ауторске, читалачке и критичке праксе. Стрипови су у стању сталне измене и, као такви, показују да су границе између књижевности и масовних медија мање непропусне него што нам се чини. Иако и даље траје жестока дискусија око њихове везе, стрип и књижевност су у већој мери повезани него раздвојени, а популарност међу младим читаоцима траје јер нуди увек савремене

приче о одрастању у миру и рату. Ликови су довољно и урбани и књижевно-психолошки профилисани, тако да читалац може да се идентификује с њима и прати их током приче. Пошто нови приступи истичу признање разлика између књижевности и стрипа, ово је важан корак у препознавању стрипа као самосталног медијума.

ЛИТЕРАТУРА

- Abate, Michelle Ann, and Sanders, Joe Sutliff, *Good Grief! Children and Comics A Collection of Companion Essays*, Billy Ireland Cartoon Library and Museum, Columbus, OU, 2016.
- Campanelli, John, Calvin and Hobbes Fans Still Pine 15 Years After It's Exit, *The Blain Dealer*, Cleveland, 01. February 2010.
- Gabilliet, Jean-Paul, *Of Comics and Men: A Cultural History of American Comics Books*, UP of Mississippi, Jackson, 2010.
- Greensteen, T., Why are Comics Still in Search of Critical Legitimation? in A. Magnussen and H. Christiansen (eds.), *Comics and Culture Analytical and theoretical approaches to comics*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, 2000, 29–42.
- Hammond, H. K., *Graphics Novels and Multimodal Literacy: A Reader Response Study* (doctoral dissertation), Graduate School of University of Minnesota, 2009.
- Hatfield, Charles, Comic Art, Children's Literature and the New Comics Studies, *The Lion and the Unicorn* 30, The Johns Hopkins University Press, 2006, 360–382.
- Hughes, J. and Nel, P., Re-imagining America: Jeff Smith, Herman Melville and National Dream Scapes, *Journal of Graphic Novels and Comics*, 41, 2013, 110–117. Internet izvor: fondfonthe.com na dan 15. XII 2018.
- La Capra, Dominick, *History and Memory After Auschwitz*, Cornell UP, NY, 1998.
- Mazur, Dan and Danner, Alexander, *Comics: A Global History 1968 to the Present*, Thames and Hudson Ltd., London, 2014.
- Meskin, Aaron, Comic as Literature?, *British Journal of Aesthetics*, Number 3, OUP, Oxford, July 2009, 219–239.
- Panaou, Petros, The Power of Hybrids: Complex and Effective Visual Narratives that Resist Categorisation, *Going Graphic: Comic and Graphic Novels for Young People*, 27, Spring 2010, iBBY link Internet izvor: www.ibby.org na dan 20. XII 2018.
- Reid, C., Graphic Novel Market Hits 530 Million, *Publishing Weekly*, 23th February 2007, Internet izvor: www.publishersweekly.com/article/ca6419034.html na dan 15. XII 2018.
- Round, Julia Valerie, *From Comic Book To Graphic Novel: Writing, Reading, Semiotics*, University of Bristol, Department of English, 21 June 2006. Internet izvor: www.research-information.bristol.ac.uk na dan 15. XII 2018.
- Smith, Jeff, *Bone*, prev. Željko Bijelić, Bookglobe, Zagreb, 2001 (9 epizoda).
- Smith, Jeff, *Bone. The Complete Cartoon. Epic in One Volume*, Cartoon Books, Columbus, Ohio, 2004.
- Spiegelman, Art, *Maus: A Survivor's Tale*, Volume I and II, Pantheon Books, New York, NY, 1973, 1986.
- Špigelman, Art, *Maus*, Samizdat B92, Beograd, 2008.
- Stecker, Robert, What is literature? in John and Loper (eds) *Philosophy of Literature*, Blackwell, Malden, 2009, 71–80.
- Tatum, Beverly Daniele, *Why Are All the Black Kids Sitting Together in the Cafeteria: and other Speaking About Race*, Basic Books, New York, 2003.
- Voterson, Bil, *Kalvin i Hobs*, Moro, Stripovi i grafičke novele, Beograd, 2009 (više epizoda)

- Wallner, Lars, *Framing Education: Doing Comic Literacy in the Classroom*, Linköping University, Department of Social and Welfare Studies, 2017.
- Watterson, Bill, *The Complete Calvin and Hobbes*, Andrews McMeel PU, Kansas City, 2005.
- Williams, Marie Rochel-Crane, Image, Text and Story: Comics and Graphic Novels in the Classroom, *Art Education*, November 2008, 13–19, University of Iowa, Internet izvor.: www.arteducators.org na dan 25. XII 2018.
- Wolk, Douglas, *Reading Comics: How Graphics Novels Work and What They Mean*, Da Capo Press, Cambridge, 2007.

Jelena G. SPASIĆ

THE NARRATIVE ON GROWING-UP THROUGH
A COMICS AS A HYBRID FORM –
FROM WATERSON OVER SPIEGELMAN TO SMITH

Summary

This work deals with the phenomenon of a comic book/a graphic novel as a hybrid genre. It has been proven that the graphic novel as a visual art interacts with literature and culture of mass media in which we live. It has managed to interweave in the context of children's literature depicting the issue of growing-up. This has been shown on the example of the following comics: *Calvin and Hobbes* by Bill Watterson, *Maus* by Art Spiegelman, and *The Bone* by Jeff Smith.

Key words: graphics novel, comics, growing-up story, hybrid form, Bill Watterson, Jeff Smith, Art Spiegelman

UDC 821.163.41–93–31.09 Penevski Z.

◆ **Јелена З. СТЕФАНОВИЋ**
Гимназија „Креативно перо“
Београд
Република Србија

УЛОГА СТРИПА И БЛОГА У СТРУКТУРИ РОМАНА САРА И ЈАНУАР ЗА ДВЕ ДЕВОЈЧИЦЕ ЗОРАНА ПЕНЕВСКОГ

Прегледни рад

САЖЕТАК: После романа *Сара и заборављени џири* (2015), у коме су илустрације имале значајно место, Зоран Пеневски у свом новом роману *Сара и јануар за две девојчице* (2018) наставља сарадњу са илустратором Душаном Павлићем, али овог пута у роман су интегрисани делови стрипа *Црно-бели ври* и блог једне од јунакиња. У свакој равни ове хибридне форме – романескној, стриповској и блогерској, доминира лик једне девојчице (Саре, Монике, Милене). Циљ овог рада је да покаже како се поменуте равни међусобно преплићу и каква је њихова улога у роману.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хибридни роман, стрип, блог, тинејџерски роман, графички елементи романа

Истог дана када је овај рад пријављен за Саветовање о књижевности за децу 62. Змајевих дечјих игара на тему „Границе, прекорачења и хибридне форме у књижевности за децу“, роман *Сара и јануар за две девојчице* Зорана Пеневског добио је на-

граду Змајевих децјих игара „Раде Обреновић” за најбољи роман за децу у 2018. години. Жири¹ је у образложењу своје одлуке навео формалне и садржинске квалитете и дело означио као хибридни роман, наводећи да се ово остварење издваја:

...због постигнутог склада између језичко-стилског и наративног поступка. Књига Зорана Пеневског је добар пример интермедијалности: два паралелна тока чине свет стрипа и свет романа у којима се вешто преклапају суштинска питања о смислу, егзистенцији, идентитету. Полазећи од тезе да филозофија и уметност почињу од децјег чуђења, Пеневски је показао да тзв. озбиљне теме могу бити примерене и млађем узрасту уколико се обраде на уметнички примерен начин. Оптимизам који носи једна од последњих реченица романа о томе да *је животи нешто ишло увек може да се поправи и буде лепо* најважнија је порука коју нам овај роман доноси, јер је то она врста равнотеже у, иначе, хаотичном свету младих.

Ово *експериментисање* са стрипом не чуди када се има у виду да је Зоран Пеневски (1967), писац за децу и одрасле, познат као сценариста неколико стрип-албума и коаутор два графичка романа (*Љубазни лешев*, које је радио са цртачем Ивицом Стевановићем, сматрају се кулtnим остварењем)². Осим тога, Пеневски је превео више од педесет књига са енглеског, немачког и македонског језика и уредник је издања за децу у Лагуни.

¹ Жири су чиниле проф. др Валентина Хамовић, књижевница Гордана Малетић и проф. струковних студија др Јелена Спасић.

² Пеневски је за децу написао романе *Будимир и ретке врсте* (2013), *Сара и заборављени ђурђ* (2015) и *Сара и јануар за две девојчице* (2018), а за одрасле романе *Фламмански месечар* (1997), *Мање важни злочини* (2005), *Трагови одсуства* (2008), *Поноћ на твојим рукама* (2012), *Лектор* (2015) и збирку приповедака *Историја сивомака (приче о Гођољу)* (1999), као и графичке романе *Љубазни лешев* (2003) и *Лексикон ликовних легија* (2005). Сценариста је стрип-албума *Des Rivières sur les Ponts* (2004), *L'Anatomie du Ciel* (2006), *Филип и Олга – књишки мољци* (2012) и *Корпоративни пандемонијум* (2014).

Награђеном роману претходи роман *Сара и заборављени ђурђ* (2015), који говори о превазилажењу трауме изазване губитком баке (и разводом родитеља). Сара бежи у имагинарни свет, обликован тако да, с једне стране, подсећа на сан и Алисину Земљу чуда, а с друге чува сећање на Сарину баку и њихове заједничке игре у којима су уживале, пре свега на измишљање прича. Централни део романа, Сарина потрага за баком у необичним продавницама на чудесном тргу, истовремено је и стварање последње незавршене заједничке приче. Жанровски гледано, реч је о фантастичном роману за децу³: положај главне јунакиње је маргиналан (она није мало дете, али још увек није ни одрасла); искушења у додиру са оностраним обликована су као потрага за баком; Сарин помагач је Бerti, птица која је умислила да је мачка (јер ништа није онако као што изгледа); присутан је цитатни дијалог са светом високе и масовне културе, филма, стрипа, музике; инсистира се на љубави као темељној људској вредности и нуди се оптимистичка визија света. Такође, за роман *Сара и заборављени ђурђ* важи констатација: „Чини се да писац фантастичног романа за децу свог читаоца, по правилу, теши и умирује...” (Пешикан Љуштановић 2012: 107). Аутор се поиграва временом. „Роман нас ефикасно ослобађа од власти времена, јер развремењује постојање.”⁴ Главни наративни ток романа *Сара и заборављени ђурђ* у *реалном* времену траје од неколико минута до највише пола сата. Када се врати у *реалност*, односно кад се *пробуди* у очевим колима, Сара има 14 годи-

³ Љиљана Пешикан Љуштановић у тексту „Од заштићеног до заштитника: о неким питањима типологије фантастичног романа за децу” (2012) издваја карактеристике фантастичног романа за децу, а овде су наведене оне које се могу препознати у роману *Сара и заборављени ђурђ*.

⁴ Цитат је преузет из текста „Несавршен свет тражи романе” Драгана Јовановића Данилова, објављен у *Блицу* 20. 9. 2009. Доступно на <<https://www.blic.rs/vesti/nesavrsen-svet-trazi-romane/rj057e9>>

на, а отац јој објашњава шта се десило: „Понекад западнеш у неко чудно стање које траје неколико минута. Некад и дуже, нешто мање од пола сата” (Penevski 2018a: 145). Реалистичка оквирна прича омогућава да накнадно разумемо сваки елемент *фантијазијског* света, тако нпр. у једној од продавница јунакиња среће уметника у дисању, а испоставља се да је дванаестогодишња Сара први пут размишљала о свом дисању када је своју баку затекла мртву. Иначе, смрт је табу тема у књижевности за децу,⁵ а овај роман на извештајан начин говори и о развојном и терапеутском дејству приче. Завршава се топлим и подржавајућим писмом већ умрле баке Сари, односно *Пеликановом писмом*:

Понекад плаче,
понекад пише приче (Penevski 2018a: 149).

У *Сари и јануару за две девојчице* Пеневски наставља причу о насловној јунакињи, смештајући фабулу између временских токова претходног романа. Сара има тринаест година и иде у седми разред. Живи са стрицем, стрином и њиховом ћерком Дуцом, пошто јој је мајка, после развода, отишла у иностранство, а отац је на двомесечном службеном путу у Немачкој. Роман говори о одрастању девојчице, што је значајан допринос књижевности за млађе тинејџере/ке, будући да се у романима из лектире за основну школу тематизује само одрастање дечака, које се често у књижевној критици неоправдано означава као *универзална прича о одрасћању* – „у једанаест од четрнаест романа говори се о одрастању дечака или сазревању младића. Ниједан роман из лектире не говори о одрастању девојчице, а ако се појављују у романима женски ликови представљени су само у оквиру одрастања мушких ликова, као њихове девојке, другарице, мајке/тетке, се-

стре”⁶ Тако се *Сара и јануар за две девојчице* може убројати у ону групу тинејџерских романа, попут *Летића када сам научила да летим* Јасминке Петровић, *Почетак нечега великог* Иване Лукић, *Фурам феминизам* Ламије Бегагић, Марине Величковић и Ане Пејовић, који отварају и утемељују ову тему. Осим тога, у роману доминирају женски ликови, а у свакој од жанровских равни главни лик је једна девојчица.

Сарино одрастање карактеришу, с једне стране, потрага за смислом живота, односно покушај да се одговори на питање *зашто је све тако како јесте*, а с друге физичке промене и остваривање емотивне везе. Роман се завршава тако што Сара добија прву менструацију, која представља прелазак у девојаштво, и формулише сопствени одговор на постављено питање: „Свет је овакав какав јесте да би свако у њему нашао одговор на то питање” (Penevski 2018: 175). „У ствари свет је онакав какав јесте да би могао да га промениш” (Penevski 2018: 176). На овај начин афирмише се виталистички, активистички и оптимистички приступ животу. Раскид са детињством, односно наступање нове животне фазе, потенцирано је и временским смештањем приче на крај децембра и почетак нове године. Сара објашњава својим родитељима да је јануар добио име по римском богу Јанусу, који је „бог сваког почетка – првог месеца у години, првог дана у месецу, почетка сваког дана и сваке акције” и да има два лица, „која гледају истовремено у прошлост и будућност” јер „у будућност не треба да се иде ако се не сагледа прошлост” (Penevski 2018: 144). За разлику од претходног романа, овај је написан у реалистичком кључу, са мноштвом карактеристичних детаља, који на убедљив, занимљив и често хумори-

⁵ Javor, Ranka (ur.). 2002. *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež*. Zagreb: Knjižnica grada Zagreba

⁶ Stefanović, Jelena. 2019. Mizoginija u školskoj lektiri, u: Blagojević, Marina (ur.) *Mapiranje mizoginije u 21. veku: diskursi i prakse* (u štampi).

стичан начин оживљавају свакодневицу једне савремене тинејдерке – проблеме у школи, заљубљивање, новогодишњу журку, односе у породици и са вршњацима. Пеневски слика свет данашње омладине у коме значајно место имају мобилни телефони, компјутери, видео-игре, друштвене мреже, интернет, *селфији*, *лајкови*...

Ликови у роману нису индивидуализовани већ типски, осликани са неколико карактеристичних детаља, а присутна је и карактеризација именом, што некад има хумористички ефекат. Сарино женско друштво чине: Миона (тип *шићреберке*), Маца (модерна тинејдерка посвећена изгледу – „танана девојчица са бадемастим очима, сјајним уснама и прелепом дугом плавом косом”, у „розе џемперићу и фармеркама које су биле поцепане изнад колена” (Penevski 2018b: 21) и висока и добродушна Вања (Жирафа), тинејдерка која крије здравствене и породичне проблеме. Своју симпатију, Петра, Сара најпре опажа као *гејмера*: „Обожава игрице на компјутеру, али то раде сви дечаци. Који су таааако глупави” (Penevski 2018b: 36), међутим он је обавезама претрпани син амбициозне мајке, који у ствари има веома мало времена за компјутерске игрице (тренира кошарку, иде у школу цртања и на часове енглеског). Други тип мушког тинејдера је његов друг Огњен (Пегави) – бубуљичави навијач. Од ликова одраслих издваја се професор математике, иначе Сарин разредни, Саруман, окарактерисан именом злог чаробњака из Толкиновог романа *Господар прстенова* и заједљивим, злобним и посрамљујућим примедбама на Сарин рачун. Избор професоровог надимка омогућава даље гранање интертекстуалних алузија, нпр. Маца, која по сваку цену мора да буде модерна, чуди се што професоров надимак није Волдемор (зли чаробњак из серијала о Харију Потеру), а Миона Сару назива *наш Фродо* (главни јунак Толкинове трилогије *Господар прстенова*).

Иако је ово поређење хумористички обојено, њиме се, такође, наглашава Сарино *иуџивање*, које треба да доведе до одговора. Сарини родитељи су до самог краја романа одсутни, а и када се појаве њихова улога је безначајна. Њена *сурогати* породица је ненаметљива и подржавајућа. Иако је Сара социјално уклопљена и у њеном окружењу постоје и брижни одрасли, одговоре о смислу живота мора пронаћи сама (Милена, ауторка блога, може се посматрати и као Сарин алтер его), што је још једна паралела са Фродовим задатком. У складу с тим, Сара би се могла сматрати „ликом усамљеног (осамљеног) детета као протагонисте који трага за идентитетом у кризним ситуацијама” (Вучковић 2016: 283).

Сара и јануар за две девојчице може се жанровски одредити као тинејџ роман⁷ са елементима филозофског романа, романа тајне и билдунгсромана.⁸ Познато је да је „роман хибридна форма која у себе може да увуче све – и путопис и есеј и критику и могу да се мјењају стилови, теме...”⁹, као и да: „Савремени теоријски приступи роману инсистирају на

⁷ „На питање шта се подразумева под добрим тинејџ романом, као неком врстом новог жанра у књижевности за младе, Ивана Лукић каже да је суштина да буде 'написан језиком који деца разумеју и да пронађе прави канал за њихова интересовања кроз који писци могу да пласирају праве вредности'. – На нама је да кажемо све оно што у суштини млади читаоци треба да чују, али пошто имају отпор према књигама, поготово дебелим, и читању, важно је да то буде краћа форма и да погађа кључне ствари кад је реч о њиховим тренутним интересовањима, у којима могу да се препознају и 'приме' на књигу, а да успут сазнају и нешто што им је заиста корисно – објашњава саговорница *Данаса*.” Интервју са Иваном Лукић, награђиваном ауторком тинејџерских романа за децу, објављен је у *Данасу* 9. 5. 2018.

⁸ Сања Судар у тексту „Жанровска и наратолошка анализа романа 'Лето кад сам научила да летим' Јасминке Петровић” указује на елементе билдунгсромана у овом Петровићкином остварењу. На исти начин се може говорити о неким елементима билдунгсромана у *Сари и јануару за две девојчице*.

⁹ Цитат је преузет из интервјуа са писцем Бекимом Сејрановићем, објављеним у дневном листу *Данас* 16. 8. 2017.

његовој хибридној форми, полифониности, пародији, интертекстуалности и посебно на израженој поетичкој самосвести о тексту као артефакту што води ка проблематизовању односа између фикције и вантекстуалне стварности” (Петровић 2008: 92). Међутим, овде се под хибридном подразумева роман чији се структурни елементи (тема, ликови, заплет, оквир, глас) не састоје само од писаног текста него и од графичких елемената, као што су слике и типографија. Док у роману *Сара и заборављени џири* занимљиве и духовите илустрације Душана Павлића представљају квалитетан додатак тексту, у наставку серијала о Сари графички елементи су потпуно интегрисани у структуру текста, они су заправо део текста и из њега се не могу изоставити. По дефиницији З. Садокиерски (Z. Sadokierski), хибридни се могу сматрати они романи у којима су графички елементи попут фотографија, цртежа, типографије интегрисани у писани текст, односно у којима су речи и слике комбиноване тако да чине текст који није ни чисто писани ни чисто визуелни.¹⁰ На ову врсту хибридизације значајно је утицала дигитална ера, која је олакшала експериментисање визуелним изгледом књиге и преплитање графичких елемената са писаним текстом, али и формирала нове *читаоце/чиелке* пријемчиве за динамичне и интерактивне садржаје (Dresang 2008; Jarryd 2013).

У роману *Сара и јануар за две девојчице* појављују се два графичка елемента: илустрације и типографија.¹¹ Роман почиње стрипом *Црно-бели врџи*. Главна јунакиња стрипа Моника жели да сазна *зашто је све тако како јесте*. Стрип се састоји од шест

тематских целина, обликованих као дијалог између Монике и једне црно-беле животиње. Сваки део стрипа протеже се на по четири странице, али се ови делови не појављују у правилним размацама, након одређеног броја поглавља. Сара посеже за стрипом кад јој се чини да има времена, али је свет стрипа потпуно обузме и занесе, па се дешава да због тога касни у школу. На предњој корици књиге у пуном колору Сара је представљена како чита *Црно-бели врџи*, чиме се наглашава важност овог мотива у роману и карактерише главна јунакиња још пре него што читалац/тељка почне са читањем књиге.

Већ сам избор *црно-бело* у називу стрипа и његовим бојама (чиме се остварује ефектан контраст) подсећа на јин-јанг, концепт из кинеске филозофије о постојању две комплементарне, наизглед супротстављене силе које покрећу свет. „Мало црно, мало бело, мало весело, мало озбиљно, али да знаш да ништа није тако страшно у животу” (Penevski 2018b: 157).

По коришћењу животиња за представљање појединих животних ставова и односа, као и по поучности њихових речи, сваки део стрипа подсећа на басну. Пингвин упозорава на опасности које појединце/ке вребају у свету, зебра изражава филозофију апсурда, пандина разматрања блиска су Лајбницовом схватању о *најбољем од свих светова*, немирни далматинац експлицира Хераклитово учење о непрекидној промени, твор је представник религиозног погледа на свет у коме је свако питање опажено као потенцијална побуна, док лемур износи сасвим супротан став о важности постављања питања и истраживања, а ибис, у последњем делу стрипа, само констатује да је дошао крај запиткивању. Једна од занимљивих стратегија жанровског поигравања Пеневског састоји се у томе да управо стрип који се обично сматра *нижим жанром* даје роману филозофску компоненту.

¹⁰ Наведено према: Tandoi, Eve. 2012. *What Do You Mean You're Studying Hybrid Novels?* <http://cambridgechildrenslit.blogspot.com.au/2012/12/what-do-you-mean-youre-studying-hybrid_11.html>

¹¹ Према типологији З. Садокиерски, графички елементи у хибридни романима могу се сврстати у пет категорија: типографија, фотографије, илустрације, ефемерности и дијаграми (Sadokierski 2010: 28).

Иако аутор експлицитно не вреднује ниједан од поменутих ставова, већ радије покушава да представи разноврсност филозофских схватања о смислу живота, позитивно су конотиране промена, брига о другом, истраживање (постављање питања, промена перспективе), док изједначавање религиозног става са тиранијом и пародирање *Легије о постојећу* (твор каже Моники да би Врховни твор у случају побуне послао *постојећу смрада*), као и сам избор тво-



(Penevski 2018b: 76)

ра за заговорника оваквих схватања, указују на негативан однос према догматским учењима. Такође, аутор показује како млади могу протумачити и применити неке идеје на потпуно неочекиване начине. Наиме, твор каже Моники да наш живот зависи од воље другог бића. Под *другим бићем* у контексту творове *лекције* може се подразумевати само бог. У оваквој констелацији односа, човек је осуђен на пасивност. Неоптерећена религиозним значењем творове изјаве, Сара је примењује на свој однос са старом комшиницом Јефимијом Кажих, показујући да треба бити активан и да *друго биће* може бити особа спремна да слуша и помогне. Сара сваког јутра у ходнику зграде избегава госпођу Кажих (презиме је хуморно-иронијско, јер старица увек покушава нешто да каже, али само фрфља док говори тако да је Сара ништа не разуме), међутим, пошавши од творове мудрости, Сара успоставља контакт са старицом, што их обе оплемењује.

Простор у коме се води дијалог између Моники и животиња подсећа на помало чудан зоолошки врт и понекад појачава снагу изговорених речи, па тако могућност да нервозна и огорчена зебра падне са ивице у понор делује доста убедљиво, док је практична примена промењене перспективе добро представљена лемуром који наглавачке виси са дрвета.

Пред сам крај романа испоставља се да је аутор стрипа Сарин лекар и отац њеног дечка Петра, који је објаснио коришћење црне и беле боје: „Сваки садашњи тренутак представља заправо два почетка. Почетак прошлости и почетак будућности. Као да је оно иза нас светло јер га познајемо, а као да је тама испред нас јер не знамо шта нас чека. Али исто би могло да се каже и обрнуто: као да је прошлост тама јер више не може да се промени, а да је пред нама светла будућност, као празан лист папира који треба да испунимо” (Penevski 2018b: 158–159). У његовој ординацији Сара налази решење за Пе-

трову видео-игрицу *Ноћни лавиринт*. Мотив лавиринта појављује се и у *Заборављеном тврђу* и представља симболичку потрагу за сопственим путем. Лавиринт је збуњујуће место, замка у психолошком смислу, а роман показује да брижни одрасли могу помоћи младима да се снађу у лавиринту тинејџерских година, с тим што се у овом сегменту романа Сара и Петар могу посматрати као модерна Аријадна и Тезеј.

Подстрек да чита *Црно-бели врћи* Сара добија на Миленином блогу *Воли све око себе, па буди нормалан*. Миленини постови су забавни, занимљиви, духовити, она у тинејџерском духу коментарише особе из своје околине: близанце Бокија и Вокија, своје три тетке, Пани(ки)ћку, свог друга Гојазног Гојка. За разлику од *Црно-белој врћи*, илустрације Милениног блога су карикатуралне, од њене сличице са шишкама преко очију (тако је и визуелно показано да је Милена мистериозна, односно да Сара не зна ко је Милена) као визуелном ознаком блога, до цртежа ликова које анализира у својим текстовима. На пример, Миленине тетке Лана, Нела и Јела прво су представљене цртежом, који се даље објашњава текстом *Троглава шетња*. Милена своје три тетке види као страшног Кербера из грчке митологије, троглавог пса на улазу у пакао, коме ништа не промиче. У креирању овог чудовишта Милена се служи два супротним техникама, с једне стране је умножавање (глава), а с друге сажимање имена (Лананелајела). Прва не би била тако успешна без цртежа, а у другој се ефекат производи асонанцом и алитерацијом. Осим тога, тетке су обликоване помоћу стереотипа о женској брбљивости, оне воле да деле савете и да контролишу сваку ситуацију.

Преломни тренутак у роману настаје када Милена одлучује да поједине идеје из стрипа примени у решавању проблема у односима са појединим осо-

бама. Сара одлучује да уради исто. Међутим, идеје не функционишу у реалности, изабране мудре речи црно-белих животиња не доводе до промене света све док Милена и Сара случајно не замене примерке својих стрипова и свака од њих не почне да примењује поуке из стрипа које је издвојила и подвукла она друга. Тада настаје *јануар за две девојчице*, односно нови почетак: „Као да је случајна замена довела до преиспитивања свега што ме је нервирало и помогло ми да се променим” (Penevski 2018b: 144). Милена је поправила однос са теткама разговарајући са њима у духу паниног савета да треба уживати у овом тренутку и у оваквом свету, открила је узрок сталне Панићкине панике схвативши творово *не треба много да постојављаи шетња* као *буди ошворена и шито прецизнија у својим захтевима*, помогла је Гојку користећи далматинчево *ми увек откривамо само оно што се већ догодило...* Сара је захваљујући својој интерпретацији реченица из стрипа које је подвукла Милена решила ситуацију



Milena



(Penevski 2018b: 18)

са Драгом Ускоковић тако што је отишла у удружење Жене у зеленом и објаснила неспоразум који је могао да кошта ангажмана њену стрину, обезбедила подршку Дуциног дечка у *лечењу* Дуце од страха и гађења према папагајима, усрећила госпођу Кажих, провела леп дан са Вањом (Жирафом) и њеним малим братом са сметњама у развоју...

Размишљање о порукама животиња помаже Сари да преузме одговорност за сопствене поступке, у чему се огледа њено сазревање, али и вера у могућност учења о свету посредством стрипа. Захваљујући различитим мислима изнетим у стрипу, Сара успева да уреди односе са другима, исправи неке грешке и промени стварност. Сudeћи по роману, кључ је у доброј комуникацији, спремности да саслушамо друге, да разумемо њихова осећања и потребе, као и да изразимо јасан захтев када су наша осећања и потребе у питању.

Прича о Сарином свакодневном животу исприповедана је у трећем лицу, из ограничене перспективе блиске Сариној и догађаји су најчешће преломљени кроз њену унутрашњу призму. Заједно са јунакињом питамо се ко је Милена и ко је аутор стрипа *Црно-бели врћи*. На Миленином блогу користи се прво лице, а постови су написани из њене перспективе. У складу с тим, језик Милениног блога је много једноставнији од језика приповедача који користи треће лице. У неким постовима се користе емотикони. Текст Милениног блога и прича о Сарином свакодневном животу обележени су различитим фонтом, Сарин унутрашњи монолог италиком, а реченице из стрипа којима се девојчице воде у промени света написане су подебљаним словима. Графичко означавање промене наративног гласа Пеневски користи и у претходном роману за причу „Девојчицама улаз забрањен”, чије делове Сара проналази у старим писаћим машинама у Музеју писаћих машина, као и за бакино писмо. Такође, у по-

глављу које се односи на новогодишњу журку употребљено је *претеривање*¹² које се односи на типографију. Поглавље почиње стиховима Ријанине песме *Diamonds (In the Sky)* које девојчице певају. Они су одштампани преко обе стране много већим фонтом од остатка текста и подебљаним словима, чиме се показује одушевљење ликова и добро осликава узаврела атмосфера на журки. Такође, овим типографским поступком промовише се урбана, поп-култура.

У роману је присутан и богат цитатни дијалог, не само са популарном музиком већ и са грчком, римском и хришћанском митологијом, појединим филозофским учењима, другим књижевним делима и стриповима. Поједина дела су директно наведена, као нпр. Толкинов *Господар ђвсјенова*, серијал о Харију Потеру Џ. Роулинг, *Седам минутиа после йоноћи* П. Неса, *Хоџајући на рукама* М. Антића, Јесењинова песма *Црни човек*; затим стрипови: *Асјерикс*, *Талични Том*, *Поручник Блубери*, док су друга присутна кроз многобројне алузије, реминисценције, пародирање или осавремењивање неких њихових елемената.

Пеневски у роману *Сара и јануар за две девојчице* отворено говори о првој менструацији, рушећи тако још један табу у књижевности за децу. Менструација је представљена као промена, а све промене су увек позитивно конотиране (мада панда говори да они који су добри по себи не мењају свет јер промена подразумева да ће неко бити повређен). Сара са великим узбуђењем ишчекује ту промену, јер она треба да значи њен прелазак у свет одраслих: „Данима је размишљала о томе да ће ускоро бити девојка и једва је чекала тај тренутак. Прави

¹² Џерид наводи шест главних начина на који визуелни елементи у хибридном тексту подривају конвенције: претеривање, замена, понављање, брисање, комбиновање и усвајање конвенција других форми (Jarryd 2013: 108).

човек. Не више дете. Не више девојчица” (Penevski 2018b: 26). Када добије менструацију, Сара је испуњена задовољством упркос физичком болу. „Знала је да од тог јутра ништа више неће остати исто” (Penevski 2018b: 164). То је појачано и Дуциним *добро дошла у клуб* и тиме што ће ова промена сестре учинити блиским. Патетика Сариних закључака разблажује се хумористичким приказом несналажења мушкараца у оваквим ситуацијама. Сара и Дуца се кикоћу пошто је Дуца испричала како се њен отац *пољубио* када је она добила прву менструацију, дао јој хиљаду динара и честитао. Овде се намеће поређење са потпуно супротним представљањем прве менструације у роману *Фурам феминизам* (који има форму блого). Главна јунакиња Лилица, која, као и Сара, има 13 година, каже: „искрено не осећам се сада више женом него јутрос. осећам се само надувеније и као да имам три ножа забијена у стомак. тата је лупио неку фору сумњивог квалитета о ПМС-у и онда ми рекао како је поносан на мене. не знам баш зашто, јер немама никакву контролу над својим јајницима, тако да то стварно није неко моје лично постигнуће. малопре су послали сестру да ми објасни основне ствари о менструацији, јер је њима ваљда било труба” (Begagić, Veličković i Rejović 2017: 16). У оба романа мотив менструације је и композиционо значајан, док један роман њиме почиње, други се завршава; док је у једном менструација на неки начин поетизована захваљујући свом симболичком значењу, у другом је натуралистички огољена и банализована, деконструисана и демистификована и лако је одговорити на питање који од ова два приступа је кориснији тинејџеркама (и тинејџерима). Стиче се утисак да је овај некритички поглед задржан због животног оптимизма као доминантног начела у роману. Такође, овим се може објаснити још једна слабост романа, а то је недовољно мотивисано појављивање Сариних роди-

теља на крају романа, који као да су неким чудом превазишли свој развод.

У литерарном смислу много је занимљивији јунакињин сан из кога се пробудила добивши прву менструацију. Сан садржи различите елементе Сарине свакодневице, који су изобличени и гротескни, присутан је осећај бола, а из лица младог мушкарца израста сурла као фалусни симбол; за њу се Сара хвата, чиме се указује и на њено сексуално буђење. На крају сна она пада у провалију. Метафора пада у провалију у чувеном Селинџеровом роману *Ловац у жито* представља одрастање и главни јунак Холден Колфилд жели да буде ловац у житу, односно да спречи децу да падну преко литице, да заувек задржи невини свет детињства.

У обликовању Сариног лика аутор је успео да избегне замке родних стереотипа, она је паметна, храбра, активна, радознала, воли да чита... Могло би се рећи да лик Саре „сугерише растерећеност од свијести о родним улогама, те утолико представља документаризацију прогреса (фикционалне) стварности”, као што С. Судар тврди за главну јунакињу романа *Летио кад сам научила да летим* Ј. Петровић (Sudar 2016), односно да Сара расте у некој врсти вештачког вакуума у коме су једине назнаке родне поделе улога то што стрина кува, разгледа флајере о снижењима, троши новац са кћерком у куповини одеће, док стриц игра карте са друштвом и подсмева се стринином ангажовању у удружењу жена. Међутим, будући да роман има отворен крај – завршава се са: „Могу ли нешто да те питам?” – биће занимљиво видети како ће се аутор носити са родним аспектом ако одлучи да Сару у наставку серијала учини старијом и интроспективнијом.

Може се рећи да је једна од многих вредности овог романа то што аутор успева да своју експлицитну поетику оствари у делу и на садржинском и на формалном плану. Наиме, у интервјуу поводом

доделе Награде „Раде Обреновић” Пеневски истиче да супротно од црног није бело него шарено. Лепота и важност разлика/различитости на садржинском плану огледа се у представљању различитих (типова) ликова, у померању фокуса на одрастање девојчица, у понекад супротстављеним животним и филозофским мудростима, у начину тумачења тих мудрости. Са формалне стране, идеја о богатству различитости присутна је у комбиновању различитих приступа, нпр. хумористичко-пародијског и озбиљног, као и комбиновању речи и графичких елемената на такав начин да заједно постају један текст, док се жанровско мешање традиционално романескног са стрипом и блогом односи и на форму и на садржај.

ЛИТЕРАТУРА

- Begagić, Lamija, Veličković, Marina i Pejović, Ana (2017). *Furam feminizam: priručnik za devojčice, a što da ne, i za dečake*, Beograd, Kreativni centar.
- Вучковић, Анкица (2016). *Српски роман за децу на почетку 21. века у светлу књижевних награда (2001–2010)*, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду.
- Jarryd, Luke. Breaking Graphic Conventions: Capturing Stories through Text and Image, *Link*, 40 (2013): 100–114.
- Javor, Ranka ur. (2002). *Tabu teme u književnosti za djecu i mladež*. Zagreb: Knjižnica grada Zagreba.
- Penevski, Zoran (2018a). *Sara i zaboravljeni trg*, peto izdanje, Beograd: Laguna.
- Penevski, Zoran (2018b). *Sara i januar za dve devojčice*. Beograd: Laguna.
- Петровић, Предраг (2008). *Авангардни роман без романа: њојиника крајњког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2012). „Од заштитеног до заштитника: о неким питањима типологије фантастичног романа за децу”, у: Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној нози*. Нови Сад: Змајеве децје игре, 99–111.
- Sadokierski, Zoë (2010). *Visual Writing: A critique of graphic devices in hybrid novels, from a Visual Communication Design perspective*, Diss. University of Technology Sydney.
- Судар, Сања (2016). *Жанровска и нарајолошка анализа романа Лејџо када сам научила да лејџим Јасминке Пејировић* <<http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopis/2016?kategorija=casopis-knjizevnost-i-kultura>> 28. 4. 2018.
- Tandoi, Eve (2012). *What Do You Mean You're Studying Hybrid Novels?* <http://cambridgechildrenslit.blogspot.com.au/2012/12/what-do-you-mean-youre-studying-hybrid_11.html> 7. 1. 2019.

Jelena STEFANOVIĆ

THE ROLE OF COMIC AND BLOG IN THE STRUCTURE OF THE NOVEL SARA I JANUAR ZA DVE DEVOJČICE, WRITTEN BY ZORAN PENEVSKI

Summary

The purpose of this paper is to analyze the novel *Sara i januar za dve devojčice*, written by Zoran Penevski, who won the prize for the best children's novel in 2018. It is an interesting hybrid novel about growing up, written for younger teenagers in which words and pictures are so mixed up that put together make a text. Therefore, the analysis uses the approach from the Visual Communication Design to explain graphic devices. The role of comic and blog in the novel's structure is examined and it is shown that the au-

thor, in an inventive way, manages to realize his idea of richness of diversity both on the formal level and throughout the content of the novel.

Key words: hibryd novel, comic, blog, YA novel, graphic devices

UDC 811.163.41'367.634



Мирјана М. СТАКИЋ
Универзитет у Крагујевцу
Педагошки факултет у Ужицу
Република Србија

ЕКСПРЕСИВНОСТ ВЕЗНИКА У ГРАФИТИМА МЛАДИХ¹

Изворни научни рад

САЖЕТАК: У раду испитујемо експресивност везника у графитима младих који се налазе у збирци Милутина Ђуричковића *Поруке на зиду: одабрани графити младих*. Текстуални графити представљају сажету форму којом појединац жели јавно да искаже своје емоције или размишљања и да при томе остане анониман. Анонимност пошљаоца и јавност поруке показују експресивност графита као целине јер указују да је наглашена њихова прагматична функција. Изузетна редукованост форме води и ка појачаној изражајности њихових појединачних елемената, који постају експресивно обојени. Експресивност копулативних и адверзативних везника у анализираним графитима, најчешће адверзативног везника а, остварује се и кроз појачану интензификаторску функцију којом се наглашава однос анонимног аутора према исказаном садржају. Категорија експресивности као одлика графита указује на њихову семантичку слојевитост, дајући овом производу урбане културе и специфичну књижевну вредност.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: експресивност, везници, копулативни и адверзативни везници, везник а, графити, Милутин Ђуричковић, *Поруке на зиду: одабрани графити младих*, књижевност за децу и младе

¹ Рад је настао у оквиру пројекта *Настава и учење: проблеми, циљеви и перспективе*, бр. 179026, чији је носилац Педагошки факултет у Ужицу, а који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Графити представљају облик савремене супкултуре и имају широк распон појавних облика (цртеж, слика, потпис, исказ, натпис, текст...) које је тешко обухватити једном категоријом. И само етимолошко порекло речи *графити* обједињује значење лексема *цртајући* и *писајући*, јер је настала од италијанске речи *graffiare* (што значи *гребати*), чији је корен грчког порекла и потиче од речи *graphein* (*писајући*), па Клаић ову италијанску изведеницу објашњава као „натпис изгребан на зиду” (Клаић 1982: 496). И Клајн и Шипка за објашњење значења лексема *графити* наводе да је реч о ликовној техници израде цртежа или натписа урезивањем у тврду површину, а да лексема *графити* представља „цртеж или поруку друштвене или личне природе на зиду зграде или на некој другој јавној површини” (Клајн – Шипка 2008: 315). У Мићуновићевом *Савременом лексикону стираних речи и израза* дато је објашњење које показује гледање на графите као на својеврстан вид вандализма јер их аутор објашњава као „у новије време: писање, жврљање по зидовима и фасадама зграда” (Мићуновић 1991: 163). Оспоравање вредности у овом речничком одређењу имплицира глаголска именица *жврљање*, која означава да је нешто „невешто, ружно писано, шкрабано” или да је реч о „писању текстова мале вредности” (РМС 2011: 351). Наведено показује да су графити комплексна појава и да могу, али и не морају, да имају естетску вредност. Међутим, било да је реч о одређењу графита као натписа или цртежа, Маковић указује да је оно само делимично тачно јер су графити постали саставни део културне иконографије (Маковић 1988: 194). И по мишљењу Гунеса (Günes) и Гулсена (Gülseven), они представљају облик постмодерне културе младих (Günes – Gülseven 2006). То што их истраживачи сматрају производом урбаног живота и везују за савремену хип-хоп супкултуру (McAuliffe 2012) не спори њихово порекло,

које је старо колико и сами почеци јавног (колективног и социјалног) људског живота. Ђуричковић указује на то да су графити били „урезивани и резбарени на зидовима, дрвећу, па чак и у пећинама” (Ђуричковић 2018б: 5). Пронађени су и на остацима древних египатских споменика, а неки од њих су остали сачувани на рушевинама зидова у Помпеји након ерупције вулкана Везува (Stowers 2008). Савремене форме графита, у облицима какве их ми данас познајемо, појавиле су се шездесетих година прошлог века у Њујорку. Њихови анонимни аутори су по возилима градског превоза исписивали поруке као израз свог социјалног незадовољства (Spicer 2005). Негде осамдесетих година прошлог века графити су заситили систем метроа у Њујорку и постали метафора друштвеног пропадања (Gladwell 2000). Међутим, то је, такође, период када наступа њихова експанзија како у другим америчким градовима (Austin 2001), тако и у другим државама, попут Канаде (Rahn 2002). До деведесетих година XX века они су постали „заразни градски производ” (Spicer 2005: 11), што потврђује Гладвелову мисао да се „идеје и поруке, производи и понашања шире као вируси” (Gladwell 2000: 7).

Једна од основних карактеристика графита јесте да имају комуникативну, тј. прагматичну функцију и да утичу на друштвено окружење. Без обзира да ли су написани (нацртани, урезани) на приватној или друштвеној површини, они су увек порука која је јавно упућена некоме. Иако су њихови аутори анонимни, графити настају под утицајем специфичне линије мишљења, па се у различитим њиховим формама могу пронаћи заједнички језички, културни, емотивни и социјални обрасци (Ahangar – Shirvani 2016; Tahriran – Moghaddam 2014). Истакнута анонимност аутора графита и јавност поруке коју он посредством графита упућује указују и на изразиту експресивност ове форме, под чиме подразуме-

мевамо способност графита као језичког знака да изрази субјективни однос свог аутора према ономе шта је предмет његовог саопштења, тј. садржај графита. Стога је предмет нашег рада истраживање експресивности текстуалних графита посредством испитивања експресивности везника који се јављају у њима.

Испитивању смо приступили с аспекта прагматике, семантике и синтаксе. Испитивали смо следеће: 1) с аспекта прагматике, утицај графита, тј. њихово значење у подразумеваном друштвеном контексту² 2) с аспекта семантике, значења лексичких јединица које улазе у састав графита, односно значења јединица које везници повезују; 3) с аспекта синтаксе, природу везе, тј. односа које везници успостављају међу синтаксичким јединицама.

Материјал је узет из збирке *Поруке на зиду: одабрани графити младих* приређивача Милутина Ђуричковића (Ђуричковић 2018а). У збирци се налази 331 графит које је приређивач тематски груписао и распоредио у седам целина:

1. Волим те као теглу меда! (О љубави, љубавним згодама и незгодама)
2. Није све у свему. (О животу и друштву)
3. Уживам у животу кад већ морам. (О себи и другима)
4. Фудбалска је туга преголема. (О спорту, навијању и клубовима)
5. Ми смо они на које су нас родитељи упозоравали. (О породици, родитељима и деци)
6. Свиђа ми се школа, волим је до бола! (О школи и учењу)
7. Увек ме ухвате кад пишем по з... (О графитима) (Ђуричковић 2018а: 71).

² Испитивање значења графита у подразумеваном друштвеном контексту у складу је са ставом да прагматика представља истраживање „значења у неком контексту” и „истраживање невидљивог значења” (Yule 1996: 3).

Из наведених наслова уочава се да је свака целина именована преко графита који показује однос младих према одређеним друштвеним питањима и проблемима, према љубави, те њихова интересовања и слично. Сам приређивач каже да графити представљају својеврстан поглед на живот и свет око нас који млади испољавају на различите начине, користећи хумор, игру, машту и нонсенс (Ђуричковић 2018б). Сви графити у наведеној збирци задовољавају и основну карактеристику форме којој припадају – кратки су, чиме је потврђен Ботичин опис њихове структуре да су блиски пословици и афоризму јер настају унутар малих литерарних форми (Botića 2001).

Испитујући 331 графит у збирци *Поруке на зиду: одабрани графити младих*, установили смо да се 228 графита састоји из једне комуникативне реченице, 100 графита чине две комуникативне реченице и само 3 графита чине 3 комуникативне реченице. Под комуникативном реченицом подразумевали смо, у складу са одређењем Ж. Станојчића и Љ. Поповића, реченицу у ширем смислу која се „пише на начин који показује њену комуникативну целовитост” (велико слово на почетку и одговарајући завршни знак интерпункције на крају: тачка, упитник и узвичник) (Станојчић – Поповић 2011: 206). Предикатске реченице³ које улазе у састав комуникативних реченица или их чине (у случајевима када се комуникативна реченица састоји од једне предикатске реченице) у анализираним графитима имају експресивну улогу јер су са прагматичког аспекта допуњене експресивним садржајем који је усмерен према саговорнику, при чему често долази до померања на релацији форма – значење. Наведено се дешава јер је „у одређеним семантичко-прагматичким условима разне типове комуникативних реченица

³ Под предикатском реченицом подразумевамо сваку језичку јединицу која је формирана помоћу предиката (Станојчић – Поповић 2011: 206).

могуће уз помоћ интонације преобликовати у екскламативне” (Бабић 2016: 264). У нашем случају то показују бројни примери анализираних графита, попут: „Овај свет је створен због таквих као што си ти!”; „Ти ми ниси у срцу, ти си ми срце!”; „Много личиш на моју будућу девојку!”; „Ако желиш да победиш, не смеш да изгубиш!”; „Млади иду у иностранство, а ја бих у Немачку!” и слично (Ђуричковић 2018а). Сажетост форме графита доводи и до тога да појединачни језички елементи у њиховој структури постају експресивно обојени јер су носиоци појачане изражајности. То је карактеристика и свих кратких форми које су експресивно и емотивно обележене. Будући да је потребно са мало речи исказати поруку, у њима је, по мишљењу Ј. Стојановић, „сваки сегмент битан за представљање експресивности, носи поруку, језички и стилски је маркантан” (Стојановић 2016: 142).

Испитујући везнике који се јављају у Ђуричковићевој збирци *Поруке на зиду: одабрани графити младих*, установили смо да они имају троструку функцију: 1) повезују и раздвајају реченичне делове; 2) уводе у реченицу и 3) наглашавају одређени садржај и у функцији су изражавања експресије. Њихова експресивност условљена је лексемским саставом пропозиција које повезују (у оквиру напоредних синтагми лексемским саставом координираних лексема). У неким од анализираних графита везници имају и улогу интензификатора, лингвистичко-прагматичких средстава која се, по С. Маричић Месаровић, користе у циљу појачавања исказа (Marčić Mesarović 2017: 164). „Промишљање о везницима као истакнутим кохезивним средствима у тексту/дискурсу није новост” (Badurina – Palašić 2012: 256), а на интензификаторску функцију везника указују и бројни аутори, попут О. Јањушевић, М. Ковачевића и Ј. Стојановић (Јањушевић 2013; Ковачевић 1996; 2000; Стојановић 2016). У граматич-

кама везници се дефинишу као „граматичке речи које повезују речи, синтагме или реченице и изражавају односе међу њима” (Пипер – Клајн 2014: 210). Указује се и да не служе само као веза међу речима и реченицама него и одређеније означавају врсту те везе, односно врсту односа (Стојановић – Поповић 2011: 134; Стевановић 1989: 382). Стојановић и Поповић напомињу да неки везници, попут везника *и*, *а* и *и*е, „служе и као знаци за истицање” (Стојановић – Поповић 2011: 135). Наведено упућује на претходно наведену интензификаторску функцију везника јер се истицањем наглашава и лични однос аутора према ономе што је предмет наглашавања. И Ј. Стојановић указује да они у неким случајевима могу да добију интензификаторску компоненту јер у „одређеном контексту (и употреби) уз своју примарну функцију повезивања речи, синтагми и реченица, могу поседовати и носити елементе партикула (што ће и условити преливање унутар ових категорија)” (Стојановић 2016: 143).

У функцији изражавања експресије у збирци *Поруке на зиду: одабрани графити младих* налазе се углавном копулативни (везник *и* и везник *и*а) и адверзативни везници (везник *али* и везник *а*). Навешћемо примере графита који илуструју наведено када је реч о копулативним везницима:

Боже спаси нас глади, куге и народњака (Ђуричковић 2018а: 45).

Ђути ту – и одговори кад те питам (Ђуричковић 2018а: 56).

Пас ми је најбољи друг, па онда компјутер (Ђуричковић 2018а: 38).

У случају првог наведеног графита („Боже спаси нас глади, куге и народњака”) везник *и* не повезује само чланове напоредне конструкције већ и наглашава лични однос према њима. Чланови напоредне конструкције нису међусобно равноправни

већ се нижу градацијски. Осећај неочекиваног изазива трећи члан – *народњаци*, којим је нарушен значењски континуитет који је успостављен између прва два члана: *глад* и *куге*. Глад и куга су библијске пошести човечанства које се помињу у јеванђељима („Бит ће великих потреса земље и на различитим местима куге и глади”), којих се људи одвајкада плаше. То што су *народњаци* (народна музика) представљени као највеће зло од кога Творац треба да сачува људски род, са прагматичког аспекта показатељ је и негативног емотивног става и отпора према свему што није у складу са системом вредности културе младих.

У графиту „Ћути ту – и одговори кад те питам” суреченица уведена везником *и* у значењском је контрасту у односу на значење прве реченице, у којој је императивом затражено ћутање. Испред везника *и* је и црта, којом се у писању, по мишљењу Л. Бадурине и Н. Палашић, исказује „неочекиваност садржаја друге суреченице” (Badurina – Palašić 2012: 257). Експресивност везника *и* огледа се и у томе што он повезује две напоредне реченице које су значењски супростављене, па би његова замена адверзативним везником *а* била ближа правој природи супротности: Ћути ту, *а* одговори кад те питам. Дакле, употребом везника *и* са прагматичког аспекта наглашава се неочекиваност садржаја друге реченице и њено појачано емотивно деловање.

У графиту „Пас ми је најбољи друг, па онда компјутер” лексеме су повезане везником *иа*, којим се означава редослед или се повезују речи и реченични делови по неком реду, интензитету или важности. Овај везник у наведеном графиту повезује две лексеме тако што означава и редослед међу њима који је успостављен на основу важности. Пас се често представља као човеков веран и/или најбољи пријатељ, а у графиту је употребом везника *иа* машина, тј. рачунар, градацијски рангирана на основу вред-

ности пријатељства одмах испод пса. Његова експресивност резултат је изневереног очекивања које је условљено значењем лексема које повезује. Очекује се да би након пса човеков најбољи пријатељ требало да буде неко друго живо биће, а не рачунар. Дакле, наведени графит показује да је експресивност везника *иа* условљена лексемама које повезује и изневереним очекивањем које произилази из њиховог значења, и да везник *иа* својим функционалним својствима доприноси експресивности графита као целине. И спој са лексемом *онда* на емотивном и експресивном плану појачава значење јер је наглашена мања очекиваност онога што следи. Поред наведеног, овај графит се одликује и семантичком слојевитошћу јер указује на проблем отуђености и све веће усамљености младих у савременом друштву.

Известан број графита почиње са *и*, које у таквим случајевима, тј. када њим почиње реченица, има улогу пресупозицијске партикуле. Такав тип партикула има интензификаторску улогу јер, по мишљењу О. Јањушевић, показује да је јединица уз коју стоје „комуникативно најважнија, али и да је надређена неком садржају који може, али и не мора бити наведен у контексту, а на који сама пресупозицијска партикула упућује” (Јањушевић 2013: 545). И Бадурина и Палашићева указују да *и* на почетку реченице има улогу „интензификатора (појачане честице)”, али и постављају питање да ли је оно у потпуности лишено свог везивног карактера и саставности (Badurina – Rašić 2012: 257). С обзиром на то да графити представљају монореплички жанр и да, углавном, не реплицирају неком другом графиту, лексема *и* на њиховом почетку нема примарно везничку функцију јер јој недостаје директно исказан претходећи исказ на који би се садржај графита директно надовезивао. Лексема *и* на почетку графита има пресупозицијску вредност, а

пример за наведено представљају графити из Ђуричковиће збирке који почињу са *и*, нпр. графит „И ништа је нешто” (Ђуричковић 2018: 29), или графит „И ми коња за трку имамо” (Ђуричковић 2018: 44). Могуће подразумевање неискazanог претходећег исказа у замишљеном говорном контексту, који произилази из различитих околности у којима се употребом оваквог типа синтаксичке јединице наглашава њена прагматичка улога, доприноси ишчитавању и конкретизацији потенцијалних значења наведених графита.

У Ђуричковићевој збирци бројни су и примери у којима су везници *а* и *али* носиоци експресивности. Истицање значења посредством везика *а* илуструје следећи графит: „Ђаво је црн, а жене су нашминкане” (Ђуричковић 2018а: 26). Везник *а* спада у напоредне везнике којима су, у овом случају, у оквиру једне комуникативне реченице координиране две независне предикатске реченице. По значењу, он је адверзативни везник којим се повезују чланови међу којима постоји супротност или несагласност. Супротност у наведеном примеру представља само први значењски слој остварен у значењском контрасту: *црн* и *нашминкан(е)*. У дубљим слојевима значења долази до поништавања адверзативности јер анонимни аутор графита није значењски супротставио значење лексема *ђаво* и *жене*. Уношењем привидне супротности између њих посредством везника *а* наглашено је и појачано значење другог дела напоредне конструкције у односу на значење њеног првог дела. Слично појачавање значења уношењем привидне супротности у други део напоредне конструкције у односу на њен први део имамо и у графиту: „Млади иду у иностранство, а ја бих у Немачку” (Ђуричковић 2018а: 34). Конкретизација одређене земље у коју наши млади одлазе и њено истицање адверзативним везником *а* као супротности иностранству, показатељ је ироничног става да

ако се толико младих људи из Србије одселило у ову земљу, она више и не представља иностранство. Тиме се потврђује да је један од мотива за настајање графита „аутохтони траг побуне” (Nosić 2014: 439) и Ђуричковићево мишљење да графити обрађују и читав низ питања од егзистенцијалног значаја управо због тога што су „добрим делом засновани на елементима сатире и сарказма, ироније и гротеске” (Ђуричковић 2018б: 7). У функцији наглашавања је и атипична употреба везника *а* у графиту „Она је закон, а ја закон поштујем” (Ђуричковић 2018а: 12). Везник *а* бисмо у наведеном примеру, с обзиром на то да нема адверзативног значења исказаног у отвореном супротстављању, могли да заменимо копулативним везником *и*: Она је закон и ја закон поштујем. Међутим, сматрамо да овде није реч о могућој комутабилности саставног и супротног везника, већ о случајевима на које указују Пипер и Клајн да „кад год постоји битнија значењска разлика између значења две реченице, макар и без изричитог супротстављања, уместо *и* употребиће се адверзативни везник” (Пипер – Клајн 2014: 211). Замена везника *и* везником *а* у наведеном примеру у функцији је посебног наглашавања које доноси неочекиваност садржаја другог дела напоредне конструкције, чиме се открива прикривено супротстављање садржаја и ироничан став аутора графита будући да он и самим чином стварања графита крши закон јер га исписује по туђој (приватној или јавној) имовини. Слично наглашавање значења и експресивног става имамо у графитима: „Не знам, а понекад немам појма” (Ђуричковић 2018а: 32) и „Окреће се коло среће, али она и даље има дечка” (Ђуричковић 2018а: 12). У њима везници *а* и *али*, такође, не указују отворено на адверзативно значење, већ истичу лични однос аутора према исказаном садржају, из којег произилази и неочекиваност садржаја који следи из првог дела напоредне кон-

струкције. Истицање значења у функцији експресије посредством адверзативног везника *али* илуструје и графит: „Немамо новине, али имамо зидове” (Ђуричковић 2018а: 66). Везник *али* у наведеном примеру остварује једну од својих функција јер истиче „дисконтинуитет онога што му претходи” (Schlobinski 1992: 255). Он не указује само на супротност између онога што немамо и онога што имамо, већ и значењски наглашава социјални дисконтинуитет јер истиче посебну вредност онога што имамо. Оно што имамо (*зид*) представља моћно средство да искажемо оно што мислимо и осећамо. Анонимни творац овим садржајем показује да верује у снагу свог графита јер је његова порука јавно изложена и као таква доступна свима.

Наведени примери показују да се адверзативни везници *али* и *а* могу појавити у улози интензификатора и да нарочито везник *а* „поред своје примарне функције везивања, може добити и улогу појачавања реченичног садржаја (у целини или појединачног дела)” (Стојановић 2016: 144). Испитивана експресивност копулативних и адверзативних везника указује и на експресивност и семантичку слојевитост графита као целине, што неким текстуалним графитима даје и специфичну књижевну вредност. И Ђуричковић указује на то да су графити „вишесмислени и слојевити”, да је у њиховој садржини присутна симболика, те да „обавезују и наводе на размишљање као својеврсна етичка и естетичка категорија” (Ђуричковић 2018б: 8). Наведено упућује на потребу како будућих истраживања којима ће бити обухваћени и други елементи који улазе у састав графита, односно све језичке категорије које их чине, тако и теоријских и критичких промишљања и вредновања како би се (пре)испитао статус овог савременог облика књижевности са зидова.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Бабић, Миланка. Комуникативни и експресивни модели екскламативних реченица у српском језику. *Лингвистички правци прве половине 20. века и њихов утицај на српску лингвистику, Експресивност (Научни састај слависта у Вукове дане)* 45/1 (2016): 263–273.
- Ђуричковић, Милутин (прир.). *Поруке на зиду: одабрани графити младих*. Чачак: Пчелица, 2018а.
- Ђуричковић, Милутин. Предговор. У: Милутин Ђуричковић (прир.). *Поруке на зиду: одабрани графити младих*. Чачак: Пчелица, 2018б, 5–8.
- Јањушевић, Оливера. О пресупозицијском карактеру интензификатора *и*. У: Милош Ковачевић (ур.). *Српски језик у употреби 1*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2009: 253–268.
- Јањушевић, Оливера. Функционално-семантичко поље вербалне интензификације у савременом српском језику, *Зборник радова Филозофског факултета* XLIII/2 (2013): 541–557.
- Клајн, Иван, Шипка Милан. *Велики речник српских речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2008.
- Ковачевић, Милош. О једном типу перифрастичне интензификаторске партикуле. *Ријеч* II/1–2 (1996): 70–85.
- Ковачевић, Милош. *Стилистика и граматика стилских фигура*. Крагујевац: Кантакузин, 2000.
- Мићуновић, Љуба. *Савремени лексикон српских речи и израза*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1991.
- Пипер, Предраг, Иван Клајн. *Нормативна граматика српског језика*. Нови Сад: Матица српска, 2014.
- РМС: *Речник српског језика*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Станојчић, Живојин, Љубомир Поповић. *Грамматика српскохрватског језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.

- Стевановић, Михаило. *Савремени српскохрватски језик I*. Београд: Научна књига, 1989.
- Стојановић, Јелица. Језичка средства за изражавање експресивности у старим српским ћириличним натписима источне Херцеговине. *Лингвистички правци прве половине 20. века и њихов утицај на српску лингвистику, Експресивности* (Научни саставак слависти у Вукове дане) 45/1 (2016): 141–150.
- Ahangar, Abbas Ali, Shirvani Javad. A Sociolinguistic Study of Graffiti in University Campus: The Case Study of Sistan and Baluchestan University. *Language Related Research* 5(2016): 175–198.
- Austin, Joe. *Taking The Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York Citi*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Badurina, Lada, Palašić Nikolina. Pragmatika veznih sredstava. U: Ismail Palić (ur.) *Sarajevski filološki susreti: Zbornik radova* knjiga 1. Sarajevo: Bosansko filološko društvo, 2012, 252–265.
- Botica, Stipe. Grafiti i njihova struktura. *Umjetnost riječi: časopis za nauku o književnosti* 45/1(2001): 79–88.
- Gladwell, Malcolm. *The Tipping Point*. New York: Little, Brown and Company, 2000.
- Günes, Serkan, Gülsen Yilmaz. Understanding Graffiti in The Built Environment. *42 ISoCaRPCongress*, 2006. <http://www.isocarp.net/Data/case_studies/724.pdf> 12. 01. 2018.
- Klaić, Bratoljub. *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1982.
- McAuliffe, Cameron. Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City. *Journal of Urban Affairs*, 34/2, (2012): 189–206.
- Maković, Zvonko. Grafiti. *Quorum* 1/18, (1988): 194–196.
- Maričić Mesarović, Sanja. Chaval, hombre, macho, tronco i tío u funkciji diskursnih markera u komunikaciji španske omladine. U: Весна Дицков (ур). *Идентитет, мобилност и перспективе у ситуацијама језика, књижевности и културе*. Београд/Пескара: Филолошки факултет и Универзитет „Габријеле Д’анунцио” у Кјетију (Universidad „G. d’Annunzio” de Chieti) 2017, 159–174.
- Nosić, Vesna. Suvremeni tekstualni grafiti – vježbe. *Croatica et Slavica Iadertina* X/II(2014): 437–453.
- Rahn, Janice. *Painting Without Permission Hip-Hop Graffiti Subculture*. London: Berning & Garvey, 2002.
- Schlobinski, Peter. *Funktionale Grammatik und Sprachbeschreibung: Eine Untersuchung zum gesprochenen Deutsch sowie zum Chinesischen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992.
- Spicer, Valerie. *Couch Surfing in Vancouver: An Aggregate Study of the Vancouver Graffiti Suspect Network*. Vancouver: Thesis School of Criminology – Simon Fraser University, 2005. <<http://www.summit.sfu.ca/system/files/iritem1/9840/etd1829.pdf>> 12. 01. 2018.
- Stowers, George. *Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti as Art*, 2008. <<http://www.lulu.com/shop/george-stowers/graffiti-art-an-essay-concerning-the-recognition-of-some-forms-of-graffiti-as-art/ebook/>> 12. 01. 2018.
- Tahriran, Mohammad Hasan, Moghaddam Mostafa Morady. Study of Trends and Cross-Cultural Analysis of Graffiti: Silent Discourse. *Language Related Research* 5/3(2014): 199–211.
- Yule, George. *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

EXPRESSIVENESS OF CONJUNCTIONS IN THE STREET ART OF YOUTH

Summary

This paper will examine expressiveness of conjunctions in the street art (graffiti) assembled in the Milutin Đuričković's collection titled *Writings on the Wall: Selected Street Art of Youth*. Graffiti represents a condensed form often reduced to a syntactic minimum through which the individual strives to publicly express their feelings or thoughts, while remaining anonymous. Anonymity of the creator and the publicity of the message show the expressiveness of the graffiti as a whole, because they indicate its pragmatic function. Extreme minimisation of the form leads to enhanced expressiveness of individual elements of the graffiti, which thus become expressively tinted. Expressiveness of the cumulative and adversarial conjunctions in the analysed graffiti, most frequently conjunction *but* (*a* in Serbian), is achieved through enhancement of the intensifying function that emphasises the relationship between the anonymous author and the message/content presented. The category of expressiveness as a trait of the graffiti illustrates its semantic multilayeredness, thus providing this product of urban culture with a specific literary value.

Key words: expressiveness, conjunctions, cumulative conjunctions, adversative conjunctions, conjunction *but* (*a* in Serbian), graffiti, Milutin Đuričković *Writings on the Wall: Selected Street Art of Youth*, literature for children and young adults



Отилија Ј. ВЕЛИШЕК БРАШКО
Марија И. СВИЛАР

Висока школа струковних студија за
образовање васпитача, Нови Сад
Република Србија

ИНКЛУЗИВНО, А МОЖЕ БИТИ КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ

Прегледни рад

САЖЕТАК: Деца која имају тешкоће или сметње у развоју, инвалидитет, која су из нестимулативне средине или имају неку изузетну способност, јесу другачија, али су део људске популације, имају исте потребе као други и имају потребу за додатном подршком у развоју и учењу. Уважавање различитости, сензибилитет према „другачијима” и концепту инклузије је пут ка разумевању других, њихових осећања, потреба, идеја, проблема, што омогућава холистичко сагледавање и схватање особе и контекста. У процесу сензибилизације значајно место имају књижевна дела, са садржајима које нуде, ликовима које представљају, на начин како дело ступа у интеракцију и како провоцира читаоца и оне којима се чита (деци раног узраста, деци са дислексијом, особама које не виде...) и како се интерпретира. Педагошка улога књижевних дела се огледа и у развијању инклузивне културе и за то су добри примери: *Зашто скачем*, *Риба на дрвету*, *Необичан догађај с њом у ноћи*. Дела која нам приближавају особе које су другачије, њихово свакодневно функционисање, имају инклузивну улогу и у педагогији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: другачији, инклузија, сензибилизација, холистичко сагледавање

Инклузија и другачији

Са педагошког аспекта инклузија је процес решавања проблема и реаговања на разноврсност потреба сваког детета кроз све веће партиципације у учењу, култури и заједници, са фокусом на превазилажењу препрека и све мањој искључености у оквиру васпитања и образовања и из њега. Инклузивно васпитање и образовање подразумева квалитетно образовање за сву децу (Velišek-Braško, Miražić-Nemet 2018), што значи и за децу из осетљивих група. Осетљиве групе, или рањиве, вулнерабилне групе (енгл. *vulnerable groups*) јесу групе које се сматрају „другачијим” због специфичности развојног тока, етничке припадности, језика којим комуницирају, сиромаштва и других фактора који утичу на то да немају једнаке могућности за учешће у животу заједнице.

Да би се уважили различити разлози због којих деца имају потребу за додатном подршком, разлози се класификују¹ у следеће групе (OECD, 2003, према: Miražić-Nemet i Stefanović 2015):

- Сметње у развоју и инвалидитет: овој групи припадају деца која имају телесни инвалидитет, моторичке сметње, чулне сметње, сметње у интелектуалном функционисању, комуникацијске сметње (сметње из спектра аутизма и хиперактивност са дефицитом пажње) и вишеструке сметње.
- Специфичне тешкоће у учењу: овој групи припадају деца која отежано овладавају вештином читања, писања или рачунања, иако притом немају тешкоћа са чулима или интелектуалним функционисањем. Такође, овој групи припадају и деца која тешкоће у учењу имају због пробле-

ма у понашању или проблема у емоционалном животу.

- Живот у социјално нестимулативним условима: овој групи припадају деца из сиромашних породица, деца из планинских села, из изолованих неусловних насеља, деца која живе и раде на улици, деца која дуже време бораве у болници или у социјалној установи затвореног типа или живе у породици која се често сели, или породици која не говори језиком на коме се одвија настава.

Деца која имају тешкоће или сметње у развоју, инвалидитет, која су из нестимулативне средине или имају неку изузетну способност, део су људске популације без обзира на своју другачијост. Деца која су другачија имају исте потребе као и друга деца опште популације и имају потребу за додатном подршком у развоју и одрастању, односно у процесу васпитања и образовања.

Целу једну деценију инклузивно васпитање и образовање је стратешко опредељење образовног система у Србији и образовне политике, кроз доношење Закона о основама система образовања и васпитања 2009. године (*Сл. гласник РС*, бр. 72/09). Овим законом и другим законима који су релевантни у образовној политици (Закон о предшколском васпитању и образовању, *Сл. гласник РС*, бр. 18/2010 и 101/2017; Закон о основном образовању и васпитању, *Сл. гласник РС*, бр. 55/2013, 101/2017 и 27/2018 – др. закон; Закон о средњем образовању и васпитању, *Сл. гласник РС*, бр. 55/2013 и 101/2017; Закон о високом образовању, *Сл. гласник РС*, бр. 88/17, 27/18 – др. закон, 73/18; Закон о основама система образовања и васпитања, *Сл. гласник РС*, бр. 88/2017 и 27/2018), који су донети у складу са дејим и људским правима и концептом инклузије, гарантује се једнако право и доступност васпитања и образовања свој деци без дискриминације и издвајања по било ком основу (пола, социјалне, кул-

¹ Поменута класификација не укључује децу која у неком домену постижу резултате који су изнад нивоа општих и посебних стандарда постигнућа, а коју најчешће зовемо даровита деца или деца са изузетним способностима.

турне, етничке, религијске или друге припадности, месту боравка, материјалног или здравственог стања, тешкоћа и сметњи у развоју и инвалидитета, као и по другим основама). Због тога је неопходно да се инклузивно васпитање и образовање фокусира на превазилажење препрека у учењу и учествовању све деце и да пружи подршку њиховом развоју и одрастању. Суштина сваке подршке је да она треба да буде осмишљена тако да подстакне повећање самопоуздања детета, да омогући његову потпуну укљученост у вршњачку групу и да обезбеди развој и учење.

Сензибилизацијом до прихватајућег окружења

У круговима практичара и истраживањима на учника истиче се забринутост због реализације инклузије у вртићима и школама, везана и за прихватање детета које је другачије у групу вршњака типичног развоја (Colić i Velišek-Braško 2014). Често се говори о томе да деца из осетљивих група, нарочито деца са сметњама у развоју и/или са инвалидитетом, бивају искључена из групе вршњака, да нису прихваћена, да су социјално изолована (Ђевић, 2016), па чак и да постају мете и жртве вршњачког насиља као што је ругање, омаловажавање, вређање и физичко малтретирање. Неповољан социјални статус често имају и деца из нестимулативних сиромашних средина (Чекић 2016), па и даровита деца у односу на децу типичне популације (Рајовић 2009).

Постоје бројне предрасуде и митови о деци и особама које су другачије, а оне су најизраженије у односу на децу са сметњама у развоју и/или са инвалидитетом (Велишек-Брашко 2015: 95): „Породица их се стиди! Људи их се боје! Они су спори! Они су агресивни! Они то не могу јер су инвалиди! Не могу да се играју са нормалном децом! Они и њихове по-

родице имају превише повластица!” Стереотипи и предрасуде су лични ставови или мишљења о неким особама или групи људи који произилазе из недовољног познавања тих особа и њиховог начина живота (Велишек-Брашко 2013). Превазилажење стереотипа и предрасуда међу децом према особама из осетљивих група једна је од кључних мера у процесу прихватања различитости у друштву и то путем информисања у различитим медијима и кроз личне контакте и искуства, односно инклузијом.

Сензибилитет се према *Педагошком речнику* (1996) објашњава као способност реаговања на физичку или социјалну стимулацију, а означава осетљивост која обухвата адекватне емоције, сазнајну компоненту и социо-емоционална реаговања. Сензибилизација у контексту инклузије подразумева стицање посебне осетљивости, односно развијање осетљивости према особама које су другачије, као концепту инклузије и инклузивном васпитању и образовању. Значајно је да околина постане сензибилисана, да буде способна да прихвата друге, „другачије” особе и да буде осећајна, да поштује и уважава различитост.

Сензибилизација и припрема деце за изградњу праведног и толерантног друштва у коме сви, без обзира на различитости, имају право на достојанствен живот, један је од високо позиционираних циљева Повереника за заштиту равноправности, који обухвата низ активности у циљу спречавања дискриминације и унапређења равноправности (Јанковић 2017). То је пут ка разумевању других, њихових осећања, потреба, идеја, проблема, који омогућава холистичко сагледавање и схватање особе и целокупне ситуације, односно контекста. Холистички приступ у васпитању и образовању деце полази од схватања да је дете јединствено и целовито биће и да је приступ детету целовит ако уважава развојне специфичности, различитости и посебности, аутентичне

начине изражавања и учења, као и културно и породично окружење. Овај приступ подразумева узајамно познавање, уважавање и поштовање.

У процесу сензибилизације значајно место имају књижевна дела, са садржајима које нуде, ликовима које представљају, начином на који дело ступа у интеракцију и како провоцира читаоца и оне којима се чита (деца раног узраста, деца са проблемима са читањем, особе које не виде, старије особе...) и како се интерпретира. Књижевност омогућава холистички приступ, јер се ликови упознају у свом природном контексту, са свим факторима који утичу на дату ситуацију, а открива се и лична перспектива јунака, њихова осећања и размишљања. Поред уметничке вредности, књижевна дела и текстови развијају и сензибилитет за разумевање ликова у делу, приближавају другачији угао сагледавања ситуација и особа. Педагошка улога књижевних дела огледа се и у развијању инклузивне културе како код деце тако и код одраслих, односно она доприноси сензибилизацији према нетипичним особама. За то су добри примери: дечја књига односно аутобиографија *Зашићо скачем* (2015), чији је аутор Наоки Хигашида (Naoki Higashida), тринаестогодишњи дечак из спектра аутизма, *Риба на дрвету* (2016) ауторке Линде Малали Хант (Lynda Mullaly Hunt) о девојчици са дислексијом, те роман *Необичан догађај с њом у ноћи* (2010) Марка Хадона (Mark Hadon), добитник бројних награда, писан из перспективе петнаестогодишњег дечака са Аспергеровим синдромом (налази се на листи: Предлози за ванлектирно читање ученика за осмаке).

Зашићо скачем

Наоки Хигашида био је тринаестогодишњак када је 2005. године написао ову књигу. Објављена је у Јапану 2007. године, а на енглески је преведена

тек 2013. Од тада је преведена на преко 30 језика, од којих је један и српски, 2015. године. Разлог за тако велики успех књиге једног тинејџера је управо његова различитост. Наоки има аутизам и ова књига представља прозор у његов свет, лексикон најчешће постављаних питања о понашању особе са аутизмом, како мисли и осећа, зашто ради то што ради и на крају, наравно – зашто скаче. Наоки нема могућност вербалне комуникације, а у предговору пише: „Захваљујући обуци коју сам прошао код госпође Сузуки у школи Хагукуми, и мојој мами, савладао сам један начин општења помоћу писања. Сада могу да пишем чак и на рачунару. Невоља је у томе што многа деца с аутизмом немају како да се изразе, и често чак ни њихови родитељи немају појма шта она можда мисле” (Higašida 2015: 20). На крају предговора изражава наду да када прочитате ову књигу, можда можете постати бољи пријатељ некоме с аутизмом. Сам аутор нам у опису књиге открива да је његова мотивација за писање овакве књиге била управо то да неуротипичне људе боље упозна са аутизмом и сруши баријере различитости, како би сви лакше нашли пријатеље. Јер особе са аутизмом већ имају тежак задатак „да преживе у спољашњем свету где, у жаргону дечијих игралишта ’посебне потребе’ значе ’заосталост’, где се на кризе и нападе панике гледа као на наступе беса” пише Дејвид Мичел, аутор уводног текста (Higašida 2015: 9). Наоки користи алтернативну (потпомогнуту) комуникацију, показивањем слова на одштампаној јапанској абецедној табlici, и то је управо начин на који је ова књига написана.

Кроз 58 питања и одговора сазнајемо важне одговоре на питања: „Зашто не гледаш људе у очи када говориш? Зашто волиш да се вртиш? Зашто машеш прстима и рукама испред лица? Зашто унедоглед понављаш исте радње? Зашто ти је потребно тако много времена да одговориш на питање?”.

Лексикони су међу децом врло популарни, у њима одговарамо на постављена питања како би нас неко упознао, како бисмо оставили неки траг и обично се размењују међу пријатељима. Из тог разлога, књига која личи на лексикон млађим читаоцима може бити посебно занимљива. На духовит, искрен и једноставан начин објашњава како један дечак види своје стање.

Необичан догађај с њом у ноћи

Књига *Необичан догађај с њом у ноћи* је роман објављен 2003. године, истовремено у два издања: као књига за одрасле и као књига за децу. Ово је занимљиво, с обзиром на то да је Марк Хадон првенствено писац за децу и ово је његова прва књига коју је наменио одраслима, међутим и сам је био изненађен када је издавач предложио и дечје издање књиге. На српском језику издата је 2010. године. Роман је добио многе награде, преведен је и продат у преко два милиона примерака. Написан је у првом лицу, а пише га петнаестогодишњи дечак који себе описује на следећи начин: „Зовем се Кристофер Џон Френсис Бун. Знам имена свих земаља на свету и њихове главне градове, и знам сваки прост број до 7057” (Haddon, 2010: 8). Књига почиње тако што Кристофер проналази убијеног пса у комшијском дворишту и одлучује да открије ко га је убио. У току своје авантуре пише и црта у дневник, у којем читалац кроз свако поглавље све више упознаје њега и његов специфичан поглед на свет (људи га збуњују, много говори без употребе речи и у говору користи метафоре, не трпи да га други људи додирују, мрзи жуту боју, пет црвених аутомобила узастопце на путу до школе значе супер добар дан, а четири жута аутомобила у низу значе црн дан, итд.) који ову књигу чини толико посебном. Иако нигде у књизи није наглашено зашто је Кристофер

толико другачији од других људи, његове карактеристике усмеравају на Аспергеров синдром, познат још и као високофункционални аутизам. Једна од важних личности у овој књизи је Шивон, једна од његових учитељица која га разуме и учи га социјалним нормама, како да препозна осећања других људи, ђаска. Како се догађаји у књизи ређају, ми са знајемо које је све потешкоће у одрастању и школовању Кристофер имао, као и како је његово окружење реаговало на његово понашање. Улога ове књиге у сензбилизацији одраслих и тинејџера је велика јер омогућава читаоцу да „обује Кристоферове ципеле” и доживи тату, маму, међуљудске односе, вршњаке и школу из његове перспективе.

Риба на дрвету

Оригиналан назив књиге Линде Малали Хант је *Fish in a Tree*, издата је 2015. године, а код нас 2016. Роман представља живот ученице по имену Али Никерсон. Она је необична девојчица, другачија од деце типичног развоја, има специфичну тешкоћу у учењу – дислексију. Кроз личну перспективу главне јунакиње можемо створити целовиту слику о њеним проблемима у току школовања, због дислексије, односно тешкоће у читању. Због тога она доста пати, јер је остали често сматрају „глупом”, „спором” и „проблематичном”. Њој је потребна помоћ, јер је она дете са потребом за додатном подршком у процесу образовања. Али она није дете са посебним потребама, јер сва деца имају исте потребе, јер су сва деца људска бића и сви ми имамо људске потребе. Тако и дете које је „другачије” има потребу да буде вољено, прихваћено, да се игра, трчи, учи и остало. Код деце из осетљивих група, која имају потребу за подршком, та потреба није посебна – она имају потребу за подршком у процесу васпитања и образовања, она своје потребе због

специфичности, тешкоћа, сметњи или инвалидитета задовољавају на другачији начин. Јер, дете које је, на пример, корисник инвалидских колица такође има потребу да се креће, само то остварује помоћу колица; тако и дете са тешкоћама у учењу има потребу да учи и да сазнаје нове информације, да открива и истражује, али то не може путем читања и писања само, већ му треба помоћ и подршка, као и омогућавање различитих начина долажења до нових сазнања, откривање других „канала” за учење.

Али каже: „Седам школа за седам година, а све су исте. Када год се потрудим, кажу ми да се не трудим довољно. Неуредно и нечитко пишем. Љуте се што исту реч сваки пут пишем другачије” (Malali Hant, 2016: 12). Ове реченице указују на то да образовно-васпитни рад, настава и процес учења у тих седам школа нису „инклузивни”, односно квалитетни, јер не излазе у сусрет деци и њиховим специфичностима, интересовањима и могућностима. Овакве школе су традиционалне по начину рада и круте по захтевима. Али се чини да је њену тешкоћу у учењу немогуће представити осталима, те каже да би то било „као објашњавати киту шта значи живети у шуми” (Malali Hant, 2016: 32). Она на различите начине успева да прикрије своју тешкоћу у учењу и да избегне школске обавезе, које су за њу недостижне и неоствариве. Ово сведочи о томе колико се она стиди да потражи помоћ, али исто тако говори и о њеној сналажљивости, креативности и интелигенцији.

Промене у Алином животу и њеном школовању почињу када у школу дође Данијелс, нови наставник. Он уважава сваког ученика у разреду, прати их, посматра и подстиче. Наставу остварује на врло креативан начин, са интересантним приступом, добрим методичким решењима и средствима, односно омогућава ученицима да уче на различите начине. Овај наставник поседује изванредне педаго-

шке, психолошке и методичке компетенције, а посебно се посвећује и деци која јесу паметна, али уче на другачији начин. Тако испада да је и наставник Данијелс „другачији” по начину рада од осталих наставника у поменутиим школама – он уме да препозна јаке стране детета, као и области у којима детету треба подршка. Иначе, поред тешкоћа које Али има, она размишља у сликама, због чега јој добро иду цртање и математика, а одлична је и у активностима које захтевају визуелну перцепцију и меморију. Због свих тих промена у учењу, подстицаја и подршке које је добила од наставника, Али постаје мотивисанија за учење, развија јој се самопоуздање и гради позитивну слику о себи.

Књига је намењена деци али и одраслима и може се окарактерисати и као „инклузивно-педагошка белетристика”, због лакоће текста и педагошких порука. Веома сликовито је представљено како се Али осећа у свету, односно школском окружењу које није прилагођено њеним специфичностима, у школи која није прихватајућа, док се не појави наставник који развија инклузивну културу и инклузивну праксу. Инклузивно-педагошка функција ове књиге огледа се у различитим области педагогије, као што су: подстицај развоја личности детета, неговање социјализације деце, сензибилизација према „другачијој” деци и ка инклузивном образовању, како вршњака, тако и педагошког кадра.

Уместо закључка

Често се каже да нам књиге дају могућност да путујемо док удобно седимо у столицама за читање. Свакако да су књиге биле и остаће важан чинилац у сазревању и одрастању деце, као и у изграђивању вредносног система и ставова. Дела која нам приближавају особе које су другачије и њихово свако-

дневно функционисање имају инклузивну улогу и у педагогији, у процесу васпитања и образовања, односно у великој мери доприносе развоју инклузије. Развој саосећања и сензибилитета за оне другачије од нас саставни је део инклузије, а ликови попут Наокија, Али и Кристофера ту су да прихватање учине лакшим и забавнијим.

ЛИТЕРАТУРА

- Велишек-Брашко, О. Предрасуде о деци са развојним сметњама и инвалидитетом у популарним причама за децу. *Детинство*, 2013, 1, 113–120.
- Закон о високом образовању, *Сл. гласник РС*, бр. 88/17, 27/18 – др. закон, 73/18.
- Закон о основама система образовања и васпитања, *Сл. гласник РС*, бр. 88/2017 и 27/2018.
- Закон о основном образовању и васпитању, *Сл. гласник РС*, бр. 55/2013, 101/2017 и 27/2018 – др. закон.
- Закон о предшколском васпитању и образовању, *Сл. гласник РС*, бр. 18/2010 и 101/2017.
- Закон о средњем образовању и васпитању, *Сл. гласник РС*, бр. 55/2013 и 101/2017.
- Закон о основама система образовања и васпитања, *Сл. гласник РС*, бр. 72/09.
- Поткоњак, Н. и сарадници *Педагошки речник*. Београд: Завод за наставна средства и уџбенике, 1996.
- Colić, V. i Velišek-Braško, O. Mišljenja i iskustva vaspitača o koristi inkluzije i načinima njenog ostvarivanja u predškolskoj ustanovi. *Vaspitanje i obrazovanje*, 2014, 2, 91–104.
- Čekić Marković, J. *Analiza primene afirmativnih mera u oblasti obrazovanja Roma i Romkinja i preporuke za unapređenje mera*. Београд: Тим за социјално укључивање и смањенје сиromaштва, Влада Републике Србије, 2016.
- Đević, R. Социјално понашање ученика са сметњама у развоју у редовној основној школи. *Инклузивно образовање у функцији позитивног развоја деце*. Београд: 19. Међународна научна конференција Педагошка истраживања и школска пракса. Учитељски факултет, 2016.
- Janković, B. *Učiti decu toleranciji i poštovanju različitosti*. 2017. <<http://ravnopravnost.gov.rs/uciti-decu-toleranciji-i-postovanju-razlicitosti>> 18.12.2018.
- Miražić-Nemet, D. i Stefanović, S. *Smernice za planiranje i pružanje adekvatne intersektorske podrške za inkluzivno obrazovanje u lokalnoj zajednici* (predlog praktične politike). Niš: Mreža organizacija za decu Srbije – MODS, 2015.
- Rajović, R. *IQ deteta briga roditelja*. Novi Sad: Abeceda, 2009.
- Velišek-Braško, O. *Inkluzivna pedagogija*. Novi Sad: Graphic i OPEP, 2015.
- Velišek-Braško, O. i Miražić-Nemet, D. *Metodika inkluzivnog vaspitanja i obrazovanja*. Novi Sad: Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača, 2018.

Извори

- Hadon, M. (2010). *Neobičan događaj s psom u noći*. Београд: Laguna.
- Higašida, N. (2015). *Zašto skačem*. Београд: Laguna.
- Malali Hant, L. (2016). *Riba na drvetu*. Београд: Laguna.

Ottília J. VELISEK BRASKÓ
Marija I. SVILAR

UDC 821–93.09

INCLUSIVE, AND IT CAN BE LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

Children with development issues or disabilities, who are from a non-stimulating environment or have some extraordinary ability, are different, but they are part of the human population, and they have the same needs as others, and need for additional support in development and learning. Respecting diversity, sensitivity to "different" and the concept of inclusion is the way to understand others, their feelings, needs, ideas, problems, which allows a holistic view and understanding of a person and their context. In the process of sensitization, literary books have a significant place with the content they offer, the characters they represent, the way the work interacts and provokes readers and persons to whom we read (young children, children with dyslexia, people who cannot see...) and how it is interpreted. The pedagogical role of literary works is also reflected in the development of an inclusive culture, and for this the good examples are: *The Reason Why I Jump*, *Fish in a Tree*, *An Unusual Event with a Dog at Night*. The works that present people who are different, and their daily functioning, have an inclusive role in pedagogy.

Key words: different, inclusion, sensitization, holistic approach

◆ Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ОД ОМИЉЕНЕ ИГРАЧКЕ ДО ЗАСТРАШУЈУЋЕГ ПРЕДМЕТА (ЛИК САБЛАСНЕ ЛУТКЕ У РОМАНУ БЕЛА АНЕ И ЕДВАРДА СИФРЕТА)¹

Изворни научни рад

САЖЕТАК: У раду ћемо анализирати причу која прати сабласну лутку Бела, коју су пре више од 40 година у истоименом роману оживели Ана и Едвард Сифрет, и испитати начине на које лутка делује на људе око себе. Уникатна и луксузна играчка која је помоћу моћних враџбина направљена са циљем да ономе ко је поседује нанесе зло чини окосницу једне од истовремено најлепших и најстрашнијих

¹ Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта *Аспекти идентитетa и њихово обликовање у српској књижевности* (Број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

прича о пријатељству и одрастању. „Најређа од тих ретких лутака” налази свој пут до радозналих девојчица Сенди и Онорине, које падају у искушење да ризикују сопствене животе како би присвојиле Белу. Неће проћи много времена док лутка не изгуби своју подразумевану намену и постане предмет од којег се зазире и виновница несреће. Пратећи Белину судбину од настанка до нестанка, покушаћемо да покажемо због чега је ова лутка једна од најоригиналнијих играчака у књижевности за децу. У раду је консултована литература о луткама у књижевним делима, обредној пракси и култури.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: игра, детињство, пријатељство, магија, хорор

Те лутке, брижљиво обојене
што туђим гласом говоре и туђим се покретима крећу
на човека лице што слепо за својим страстима хрли
не схватајући да се само о игри ради у свету
вредности лишеном.

Емпу Канва, Јава, X век

Увод

У данашње време лутка је свеприсутна појава у одрастању детета, иако паметни телефони прете да укину дечју потребу за играчкама. Она је најбољи пријатељ, члан сталне поставе оних представа које дете смишља док игром упознаје свет око себе. Савремено доба познаје грациозне лутке, идеалне лепотице са којима се свака девојчица поистовећује, па није случајно што је настало поређење „леп(а) као лутка”, али познаје и комичне, одрпане и чупаве лутке-мангупе, као и лутке намењене развијању женске самосвести и самопоуздања. Осим у свету дечјих играчака, у којем увек заузимају почасно место, ове фигуре прављене од најразличитијих материјала и даље имају битну улогу у врсти позоришта које је управо по њима понело име – луткарско.

Лутке у традиционалној култури

Према ономе што знамо, многи обреди у традиционалној култури вршени су уз помоћ фигура, које су биле замишљене као божански или људски двојници.

Савез између Бога, човека и лутке закључен је од памтивека: лутка се појављује с лицем и телом човека, као што је човек према наличју Господа (Албедил, према Ђерић 2011: 123)

Лутке тако омогућавају неку врсту компромисног приношења жртве² у којем човек није морао понудити себе нити своје ближње. На тај начин, оне су постајале симбол заштите и осигуравале плодност³ оном ко се уздао у њихову магијску посредничку моћ између земаљског света и света виших сила.⁴ У медитеранским земљама лутке су представљале антропоморфна или зооморфна божанства,

² Зоран Ђерић у тексту „Од играчке у дечјим рукама до лутке у представи за децу” лутку препознаје као предмет жртвене намене: „Представљала је божанство, наступала у улози жртве за испуљење, мамца за зле духове, као талисман” (Ђерић 2011: 124).

³ „У селима јужне Србије, када настане суша, бацана је у реку лутка (PKT 1985: 196), као замена људске жртве, а и бацање крста у воду на Богојављење (Недељковић 1990: 31), или потапање / бацање у реку / умивање крстаче у време великих суша, могло је бити рефлекс некадашње људске жртве и траг претхришћанског поистовећивања крста са шематским приказом људске фигуре / лутком [...] У источној и јужној Србији и у северној и западној Бугарској жртвован је у време суше Герман / Ђерман / Ђерма, лутка начињена од крпа, печене земље или сушених плодова, како би се изазвало падање кише, а слична магијско-обредна манипулација различито именованим луткама засведочена је и код Источних Словена” (Пешикан-Љуштановић 2014: 11–12).

⁴ Остаци тих веровања још увек живе у неким земљама, примера ради на Далеком Истоку, где се уз помоћ лутака изводе традиционални епови будистичке митологије, где се луткар сматра великим народним просветитељем (в. Спеит – Кинг 1984: 4). Хенрик Јуровски наводи да су „до XVII века луткама у Европи приписивана магијска својства, а луткари су сматрани за врачеве” (Јурковски, према Ђерић 2011: 125).

најчешће су израђиване од глине, сахрањиване су са покојницима, како би њиховим породицама осигурале заштиту (в. Gerbran–Ševalije 2013: 220)

Магијска својства уткана су у саму природу лутке, тиме што јој је приписана улога медијатора, предмета који одлучује о човековој добробити и призваној заштити. У свести оних који су лутке израђивали, ове разнолике творевине, некада са лицем, некада без њега, препознате су као предмети у којима је садржана моћ. На пример, када један за другим умру два члана породице, према веровању, за њима је убрзо морао умрети и трећи. Да би се то спречило, вршило се обредно „потређавање”, са другим покојником сахрањивана је и лутка од крпа или глава која се одреже од вратила (в. Пешикан-Љуштановић 2014: 11).

Замена људске жртве лутком позната је многим народима. Стари Египћани бацали су лутку у Нил уместо девојке, Римљани су је бацали у Тибар, итд. И код Срба има остатака замене људске жртве лутком. Када настане летња суша, понегде се у селима јужне Србије бацала лутка у реку, да је вода однесе. Лутка је тамо замена људске жртве воденом демону (СМР 1970: 209).

Дакле, „лутка *може изграђивати улогу човека*”, може га заменити у свету мртвих или у општењу са вишом силом и „може омогућити и да се превазиђу неке забране / табуи” (Пешикан-Љуштановић 2014: 13) у комуникацији с оностраним.

Моћ којом су најпре фигуре и статуете, а затим лутке (као најнапреднији стадијум израде предмета) са нечијим (божанским, животињским, човечјим) ликом прожете давала је човеку сигурност и осећај да барем неке од животних аспеката може да контролише. Нарочито оне који, попут временских прилика, плодности или предупредивања смрти, ни дан-данас не зависе много од њега. Лутка на овај начин даје човеку наду да може контролисати она

поља свог живота на којима је био мање или више осујећен. Управо због тога лутке од давнина нису коришћене само у циљу осигуравања благостања већ и као средство освете, доносећи зло ономе против кога је њихова магија усмерена.

Синиша Јелушић у тексту „Онтологија лутке” истиче

да је у лутки садржано најдубље религијско / архетипско симболичко или психолошко значење: у њој је најчешће садржан лик душе одређене особе, којој се преко лутке, може наудити симпатичком магијом (Јелушић 2010: 122).

На томе се заснива и читава грана црне магије – вуду, која подразумева употребу лутке у једном од два главна начина извођења.⁵ У злогласном трактату о вештицама из 1486. године, *Malleus Maleficarum* (*Вештичји чекић*), Хајнрих Крамер истиче да „људска бића могу злонамјерно изазивати штету израђивањем фигура, изговарањем чаролија и писањем тајанствених знакова”.⁶

Лутке као играчке

У тексту „Од играчке у дејим рукама до лутке у представи за децу” Зоран Ђерић пише да је „од XIX века свако помињање лутака довођено у везу са децом” (Ђерић 2011: 124), а такође наводи да преовладава уверење да су лутке које су одрасли користили у погребним и другим ритуалима заправо настале од старих дејим играчака.⁷ Најстарије лутке нису имале лице, јер је пресликавање људских

⁵ Друго је зазивање богова како би узели учешћа у магијском обреду (в. Owusu 2002: 10).

⁶ <http://www.skripta.info/malleus-maleficarum-mal-j-koji-ubi-ja-vestice-pdf-download/> (приступљено 3.2.2019).

⁷ Ђерић наводи и Лотманову класификацију лутака (лутке – играчке, лутке за игру и лутке – модели, лутке за вежбу, украсне лутке) (в. Ђерић 2011: 124).

црта на фигуру представљало бласфемију. Прве лутке биле су једноставне израде (слама, суви плодови, гранчице, вуна, крпа, глина), што је интензивирало дечју машту. Сем тога се „при прављењу лутки играчака избегавало цртање очију и других црта лица, из страха да лутка може оживети, да у њој борави штетни дух” (СДЭС 2004: 28). Временом, ипак, луткама су додавани детаљи по узору на идеалан људски лик, па и разни механизми и финији материјали. Лутка постаје

мала, необична, сугестивна фигура, коју је човек створио по свом облику; безоблични крпени пакет који по потреби поприма нежну љупкост и кога, у очима девојчице код које се буди матерински инстинкт, па је стога одлучила да је оживи, красе нежна осећања (Бати – Шаванс 2004: 17).

Иако нам се чини да су лутке у својству играчака биле одвајкада присутне, Борислав Мркшић наглашава да, примера ради, у средњем веку дечје игре нису биле развијене, јер су их брзо замењивале обавезе одраслих, те је игра, као важан елемент живота детета, врло често изостајала (в. Мркшић 1984: 40).

Када је о српској култури реч, дечја лутка као масовни производ и предмет трговине може се (као и дечја соба која јесте њено привилеговано боравиште) с приличном поузданошћу везати за развој грађанске културе. Лутка-играчка непосредно је условљена новим опажањем детета и детињства од 18. века наовамо, које доноси епоха просветитељства (Пешикан-Љуштановић 2014: 15).

Игра као нарочито устројство света који дете само гради, покушавајући да схвати догађаје око себе, важан је чинилац у његовом развоју. Њему „делује разумно да очекује одговоре од предмета који побуђују његову радозналост” (Бетелхајм 1978: 60), због тога је процес оживљавања лутке у дечјој машти слободан и неконтролисан (в. Ђерић 2011: 130). Техника игре веома је важна, нарочито ако

подразумева играчке, јер њиховим коришћењем дете је кадро да спонтано симболизује свој унутрашњи свет и могуће проблеме и потиснуте конфликте (в. Требјешанин 2003: 272–273).

Због тога Ниче необавезну *paideia* поставља изнад *ludus*-а, игре подвргнуте реду и правилима, јер ова прва „дионизијску енергију поставља у сам темељ живота” (Biti 2000: 202). Дете у све ствари око себе уноси живот, због тога његове играчке нису непокретни предмети већ жива бића, који када детињство прође (п)остају носиоци сећања на њега. Радослав Лазећ сматра да су

лутка и луткарство предмет највишег естетског, васпитно-образовног, сазнајног феномена детиње перцепције (...) али и свакидашње игре у доба одрастања и сазнавања (Лазећ 2013: 20).

Ипак, у неким деловима света, попут источне Пољске, вероватно због њихове раније обредне и магијске намене, родитељи су

често забрањивали детету да спава са својом омиљеном лутком, јер су се плашили да ће се она ноћу претворити у нечисту силу, која се зове Маруда или Мамуна, и која ће почети да гуши дете (СДЭС 2004: 29).⁸

Лутке у књижевности

Многи јунаци дечје књижевности и стрипа имају играчке којима поверавају тајне – Гарфилдов најбољи пријатељ је медведић Пуки, Кристофер Робин има Винија Пуа, Мајкл Дарлинг из *Пејтра Пана* та

⁸ „У једној од народних прича, изненадну смрт детета су приписивали лутки са којом је дете волело да спава, а када су је бацили у ватру, чуо се писак и мумлање Маруде. У другим местима на истоку Пољске деци нису дозвољавали да се играју луткама за време олује, зато што, према веровању, гром жели да убије лутку у којој обично обитава ђаво који се зове Љатавец” (СДЭС 2004: 29).

кође има медведића, за исту играчку био је везан и Рон Визли (серијал *Хари Поттер*), док играчку његова браћа Фред и Џорџ нису претворили у паука, па од тада Рон пати од арахнофобије. Осим у дејој машини, неке од играчака оживљене су и у књижевним делима, те попут Андерсеновог оловног војника сведоче о постојаности или, попут Милновог доброћудног медведа, имају моћ говора и остале људске (или бар дејје) особине. Оживљена лутка у књижевним делима није увек добра играчка која може да се помера и говори. Колодијев јунак, дрвени дечак Пинокио⁹, на тренутке је себичан, лењ и склон лагању. Играчке је у својим причама оживљавао и Е. Т. А. Хофман, књижевни отац *Крчка Ораишића*, на основу ког је Чајковски направио маестрални балет. Хофман је, полазећи од легенде о пескару,¹⁰ написао истоимену причу, у којој описује механичко савршенство Олимпије, лутке-аутомата, која је залудела Натанијела, главног јунака приче. Натанијел чак себе доживљава као играчку, на почетку приче, када бива ухваћен како скривен посматра алхемијски оглед који врше његов отац и адвокат Копелијус, и трпи чудовишну одмазду: „Одврну ми руке и ноге и поче да их ставља час ту, час тамо на моме телу” (Хофман 1998: 11). Касније ће постати опседнут „лепим кипом”, ћерком Спаланцанија, професора физике, коју ће сатима посматрати како укочено седи поред прозора, иако га пријатељи упозоравају да је она само „воштано лице” и „дрвена лутка” (Хофман 1998: 34). На Кла-

⁹ Синиша Јелушић истиче да је динамика Пинокиовог лика садржана у његовом имену: *Pinoocchio* – бор који има очи, а дрво је синтеза неба, земље и воде, супротност камену, који је статичан (в. Јелушић 2012: 25).

¹⁰ „То је неки злоћа који долази деци кад неће да иду на спавање и заспе им очи песком, те она, окрвављена, главачке искоче, и он их побаца у џак и однесе на полумесећ да нахрани своју дечицу. Она тамо седе у гнезду и имају кукасте кљунове, као сове, којима искључују очи непослушној дечици људског рода” (Хофман 1998: 7).

рино неслагање са његовим виђењем света, којим влада зли принцип, он ће своју до тада велику љубав назвати „бездушним, проклетим аутоматом” (Хофман 1998: 22), хрлећи у механички загрљај оне која то стварно јесте.

„У периоду модернизма лутка је открила своју необичну поузданост у односу на машту писца. Пристајала је на различите концепте и књижевне потребе” (Јурковски 2016: 215). Крпену лутку, у причи необичног заплета, оживела је и Агата Кристи. *The Dressmaker's Doll* (*Кројачицина лутка*) јесте приповетка, на граници фантастичног, чудесног и чудног, о лутки која се изнебуха појављује у кројачком салону и која поседује моћ самосталног покретања. Уплашене девојке покушавају да сакрију страх правећи шале на луткин рачун („Perhaps she flew in through the window one day in a broom”¹¹), али ипак угађају ономе што сматрају луткином потребом – препуштају јој собу, остављајући је саму иза закључаних врата: „If this place is suffering from some kind of possession by a doll – all right, let her keep possession.”¹² Нагађају да је у питању полтергајст, пошто лутка не мења положај преко ноћи, већ сваки пут када уђу у просторију, она је на другачијем месту.

Због њиховог страха („That doll is dangerous – it's evil”¹³), лутка бива избачена кроз прозор на улицу, где је проналази девојчица која је присваја. Упркос упозорењу жена из салона, она одлучује да лутку задржи. „She wants to be loved”¹⁴, њен је аргумент и прекор женама које лутки нису пружиле једино што је од њих желела – љубав. Прича Агате Кристи читаоцу нуди поенту коју никако није очекивао, следећи преплашене жене које су око лутке

¹¹ <https://epdf.tips/agatha-christie-double-sin-and-other-stories.html>, 44 (приступљено 3.3.2019).

¹² Исто, 49.

¹³ Исто, 51.

¹⁴ Исто.

која никоме није наудила исплеле фаму о злом духу који је дошао с намером да их прогања. Овом причом наглашава се удео игре и играчака у људском животу: одрастање укида спонтаност коју у детињству из детета ослобађа игра. Дете лутки поклања пажњу и љубав, док одрасли, иако виде лепоту и грациозност лутке, остају равнодушни на њене покушаје да их наведе на игру.

Лутка Бела, врхунски израз црне магије

„All she wanted was to be friends”, на почетку популарног филма *Annabelle* (2014) говори девојка која сведочи о свом сусрету са лутком коју је настанио демон. Међутим, за разлику од лутке у причи Агате Кристи, филмска порцеланска творевина жели да ствара зло. Ово филмско остварење постигло је велики успех, па је три године касније снимљен наставак *Annabelle: Creation* (2017)¹⁵, у којем прича о опасној лутки не добија наставак, већ објашњење како је дошло до тога да лутка постане оруђе демона. Иако је у првом делу изражена повезаност између филма и живота и рада редитеља Романа Поланског¹⁶, *Анабел* има доста додирних тачака

¹⁵ *Annabelle* (2014) је режирао Џон Леонети према сценарију Гарија Даубермана, који је написао и сценарио за наставак, *Annabelle: Creation* (2017), у режији Дејвида Сандберга. Трећи део, *Annabelle Comes Home*, чија се премијера очекује у јуну 2019, режираће Дауберман, према причи Џејмса Вана, који је режирао и продуцирао многе познате хорор филмове, попут *Saw* (2004) и *The Conjuring* (2013, 2016).

¹⁶ Имена глумаца из филма *Розмарина беба* имена су родитеља у филму *Анабел* (Мија Фароу и Џон Касаветес тумачили су главне улоге у филму Романа Поланског, а имена главних ликова у филму *Анабел* јесу Мија и Џон), носиоци зла у овом филму (чланови сатанистичког култа) јесу чланови озлоглашеног клана „Породица” Чарлса Менсона, који су одговорни за смрт Шерон Тејт, супруге Романа Поланског, која је у тренутку када је убијена била у осмом месецу трудноће (трудну Мију из филма *Анабел* један од чланова секте повређује убодом ножа у стомак).

и са романом *Бела* који су 1978. године објавили Ана и Едвард Сифрет. Најпре, име лутке у оба случаја је слично (Бела је и надимак за особу која се зове Анабел¹⁷), а по принципу *nomen est omen*, реч је о особи, у овом случају лутки, изузетне лепоте (итал. *bella* – лепа):

Морамо је назвати Бела, Сенди, зато што је тако лепа... Бела, Бела, Бела... Ох зар не би желела да буде твоја? (Сифрет 2009: 54).

И у филму *Анабел* и у роману Сифретових реч је о злу оваплоћеном у играчки. Иако је она намењена да изазове страдање одређене особе, преузимањем лутке проклетство се преноси на новог власника. И у књизи и у филмовима зло се може зауставити закључавањем предмета, али и ослободити немарним окретањем кључа на супротну страну. Ипак, док је у филмовима реч о демону који може запосести и живу особу, у књизи су кретање лутке и њено зло дејство изазвани сложеним чинима и једина штеточина јесте лутка. Веза између романа и филмова јесте и то што се, када почне тортура лутке над људима, не може одмах схватити шта је то што изазива несреће. У филмовима лутка је само део богате колекције играчака (у првом делу Мија скупља старе лутке, а у другом делу пратимо судбину породице која је била произвођач лутака, те на Анабел није могла одмах пасти сумња, пошто су остале играчке служиле стандарној намени), а у књизи *Бела* госпођа Фароу, друга жртва лепе играчке, и сама је шила лутке и имала их је више од једне. На питање зашто је баш овај тип играчке погодан за хорор приче и филмове, један од одговора даје Елен Датлоу у чланку „The Most Disturbing Dolls In Literature”. Према њеним речима

¹⁷ Занимљиво је што главну женску улогу, жртву на коју се чудовишна лутка обрушила, у првом делу филма тумачи глумица која се зове Анабел Валис.

...лутке често обитавају у фрази *the uncanny valley* коју је развио професор роботике Масахиро Мори 1970. године, а која полази од тога да предмети који поседују човеколике особине, који изгледају и крећу се скоро, али не у потпуности исто као стварна људска бића изазивају осећај одбојности код многих људи. Реч *valley* у питању упућује на промену у осећању пријатности коју имамо према горепоменутом предметима – наш степен комфора расте како посматрани објекти изгледају човеколикије, док одједном у исто време изгледају и превише као људи и недовољно као људи, због чега наш ниво комфора нагло опада, да би се касније опет подигао на другој страни „зоне”, кад се појави нешто што се понаша као људско биће <https://www.huffingtonpost.com/ellen-datlow/creepy-dolls-literature_b_6852416.html (приступљено 13.3.2019)>.

Лутке су најчешће везане са децу и игру, па су тако и њихове најчешће мете управо оне особе којима је најпривлачнија интеракција са њима, односно деца, девојчице. Чак и у примерима када је лутка претња по одраслу особу, у највећем броју случајева реч је о трудницама, што је још једна веза између књиге *Бела* и првог дела филма *Анабел*. Према одређењу хорора као књижевног жанра, често се истиче да његов најјачи ефекат лежи у изазивању страха код протагонисте, а постиже се увођењем напетог ишчекивања (*suspense*) и код читаоца: „Најстарија и најјача човекова емоција је страх, а најстарија и најјача врста страха је страх од непознатог” (Лавкрафт 1990: 143). Управо оно осећање које буде предмети чија се основна намена – игра и забава – упливом нечег злог преокреће у жељу да повреде оног ко са њима има посла.

Роман *Бела* Ане и Едварда Сифрета, иако напослетку доноси разрешење, а тиме и срећан крај, не оставља утисак победе доброг, јер пут до откривања зла и његове дискредитације води преко недужних жртава. У фокусу су две девојчице, Сенди и Онорина, које, вођене авантуристичким духом и жељом

за откривањем тајни напуштене виле, ослобађају заклучану лутку, направљену са циљем да убије своју власницу. Онорина одмах постаје опчињена „малом одраслом леди” (Сифрет 2009: 53), размишља о томе да је присвоји и говори о њој непрестано и са великим узбуђењем. Сенди запажа да је само „тако неки витез могао да говори о Светом пехару Исусовом” (Сифрет 2009: 53), толико је Оноринина жеља да поседује лепу лутку била велика, а њена опчињеност старинском играчком забрињавајућа. Сенди је према Бели равнодушна, њој се чак лутка ни не допада и обузима је чудна слутња да може да јој науди и чита мисли. Разлог због ког она није осећала дивљење попут Онорине може бити последица њеног немирног и помало дечачког понашања, попут оног које одликује девојчицу Скаут из романа *Убити илџицу руѓалицу*, али и чињеница да је Онорина прва дотакла лутку и тиме се везала за проклетство које је играчка са собом носила. У „савршеној ноћи за вештице и духове” (Сифрет 2009: 71), како то Сенди описује, дешава се трагедија која је девојчицу занесену Белом коштала сна да постане балерина, а умало и живота.

„Лутке се саме не крећу” (Сифрет 2009: 91), констатоваће Сенди, покушавајући да докучи Белино мистериозно премештање по различитим деловима виле. Препреке које као да је неко намерно поставио пред девојчице (застрашујућа шума око замка и још чудовишнији чувар Старк) неће зауставити Онорину да досегне за идеалном играчком. Срећом, њен пад са огромне висине зауставиће бршљан (украс који симболизује заштиту¹⁸), али љубав и брига коју ће показати Сенди спасиће јој живот и по први пут осујетити Белину намеру да убије. Снага пријатељства две девојчице надјачаће чини

¹⁸ Према *Речнику симбола*, бршљан је „женски симбол који открива потребу за заштитом”, али је и „приказивао вечити круг умирања и рађања, мит вечног повратка” (Gerbran-Ševalije 2013: 90).

којима је дечја играчка преправљена у предмет црне магије. Онорина ће касније сведочити да се не сећа најбоље свега што је претходило паду, убедиће себе да је певушење које је чула, и Белино померање, које ју је навело да се нагне и претури преко оградe, вероватно само умислила и пригрлиће освојену лутку као највећу реликвију.

Грациозна лутка у наставку романа постаје „сирота, драга Бела” (Сифрет 2009: 134), коју престрављена Онорина закључава далеко од своје собе. Почине да сумња у свој здрав разум. Уз Сендину помоћ успева да дође до потврде да су њени страхови неоправдани, али да лутка јесте у стању да претури тешку Библију којом је њена кутија била спутана и да се целе ноћи неометано креће по соби у којој су девојчице. Девет година касније, када се вихором рата растављене другарице поново уједињују, прича о Белиној судбини се наставља и добија расплет. Подстицај је изазван познанством са Гасом, стручњаком за лутке, кога „интересују старе лутке зато што их је било у свим временима и свим културама – оне задовољавају једну основну људску потребу” (Сифрет 2009: 173) и коме Сенди и Онорина поверавају причу о свом давнашњем сусрету са лутком која им је изазвала много брига и проблема. Гаса нарочито интересују лутке које су коришћене у враџбинама:

Када сте ме упитали, Онорина, да ли лутке могу да имају личност ван свог власника, да готово постану живе – па, мој је одговор на неки начин потврдан. Свако је, наравно, чуо за случајеве када су лутке направљене тако да представљају жртву коју треба уништити; врач, или ма ко то већ био, пробада лутку иглама, или наноси неку другу повреду и жртва умире. [...] Али оно о чему ја говорим јесте начин на који су вештице употребљавале лутке, обдаривши их личношћу пуном зла и неземаљским моћима, како би уништиле онога коме припадају – а да жртва никада и не схвати разлог своје пропасти (Сифрет 2009: 175).

Гас сматра да су најопасније лутке реквизити којима су се служиле вештице, усељавајући у њих зао дух и омогућавајући му да настани играчку допадљиве спољашњости, која је привлачила жртве, на које су лутке могле да атакују само из непосредне близине. Овакве лутке постајале су инструменти црне магије: успевале су да се приближе жртвама својим лепим изгледом и да им науде када је то било најмање очекивано. Бела је обдарена сличним проклетством, али пошто су девојчице откриле тајну њеног покретања и решиле се злокобне играчке, преостали предмети похрањени у луткином ковчежићу нису више били претња. Онорина је схватила да је „Бела била непромењива и зла [...] и увек ће бити таква” (Сифрет 2009: 178), те се на најјефектнији начин решила лутке, бацивши је у ватру. Гаса је заинтригирала прича јер слично сведочење никада није чуо из прве руке и одлучио је да уз помоћ детаља које је чуо и Белиног ковчежића одгонетне тајну ове *pourée de luxe*¹⁹.

Сазнао је да је реч о Мартиноовој, „најређој од тих ретких лутака” (Сифрет 2009: 193). На забуну је наводила Белина риђа коса²⁰, јер су Мартиноове лутке биле бринете, израђене по узору на глумицу Сару Бернар, у коју је произвођач био несрећно заљубљен и због чијег је одбијања (и банкрота који је претрпео) запалио све своје творевине. „Хтео је да то буду најлепше лутке на свету, и за њихову израду није се смело употребити ништа што није био најбољи и најузбудљивији материјал” (Сифрет 2009: 195). Даљи трагови довели су га до прве власнице, Терезе Фабр, прве жртве којој је лутка и била намењена. Међутим, након њене смрти, Бела је на аукцији продата господину Фарадеју, који ју је ку-

¹⁹ Фр. луксузна лутка, „Па, за мене нема сумње [...] да је ваша Бела морала бити Францускиња” (Сифрет 2009: 181).

²⁰ „Риђе карактерише нечисту ватру, ватру која гори под земљом, паклену ватру; риђе је хтонска боја” (Gerbran–Ševalije 2013: 784).

пио својој будућој супрузи као свадбени дар, не слутећи несрећу која ће посредством лепе играчке задесити његову кућу.

Лепота је заправо узрок који је покренуо лавину несрећних догађаја. Терезина лепота, како спољашња тако и унутрашња, постала је њен усуд када је џентлмен Дишен заволео њу, а не њену сестру близнакињу, Марију-Лујзу. У комбинацији са љубомором и наговорима локалне вештице, бабе Бру, одбачена сестра проклела је ову другу, осудивши је на прерану смрт. „Сам ђаво је био у Марији-Лујзи те ноћи и ја сам се плашила” (Сифрет 2009: 211), повериће Гасу старица Марта, сестра ових близнакиња, која је присуствовала претњама и одсецању косе коју је завидна сестра искористила у магијске сврхе. Документовано је и њено запослење код Мартиноа, које је потражила како би спровела своју осветничку намеру. Баба Бру, коју је господин Фабр отерао са имања и која се преко девојчице светила, научила је своју полазницу како да изради предмет којим ће запечатити судбину своје сестре. У лутку је потребно било само усадити две посебне моћи: кретање ноћу и изазивање веома снажне љубави код власнице. Дејство су осигуравали предмети скривени у ковчежићу, њих осам: Терезина марамица, корен мандрагоре, воштана фигура жене са пола главе и сломљеним вратом, одсечени нокти, ушећерени бадем, зуб, хартија са исцртаним упутствима и неколико страница из Библије и права луткина коса (на Бели је био Терезин одсечени прамен). Мартиноова специјална лутка постала је „само оруђе у рукама некога ко је био зао” (Сифрет 2009: 227).

Моћна комбинација елемената Бога и ђавола честа је у магијским обредима – ушећерени бадем је успомена са Терезиног крштења или причешћа, симбол заштите, као и странице из Библије, али они су контаминирани присуством проклетих предмета. Мандрагора је наркотичка биљка, отров, са коре-

ном који подсећа на деформисану фигуру човека. „Обилује алкалоидима беладоне те је у старини нашироко коришћена као афродизијак и опијат” (Maršal 2008: 44). Она је симбол плодности, али је због свог изгледа и (зло)употребе подстакла највише чарања и празноверица.²¹

Упутства која је за усмрћивање сестре Марија-Лујза оставила у чак два облика сведоче о њеној решености да од Терезе одузме срећу за коју је сматрала да њој припада. Један од начина јесте смештање оскрнављене воштане лутке у ковчежић, што је потврда да је лутка у свом изворном облику чест реквизит оваквих обреда. Зуб, вероватно прилог који је баба Бру дала девојци коју је упознала са чарањем, одвојиви је део тела попут косе и ноктију, који су синегдоха за особу и у свету чарања представљају моћне реликте. „Она је сигурно казала Марији-Лујзи да је један од начина за уништење жртве нека врста посредника, нарочито лутка” (Сифрет 2009: 217). Емотивни и психолошки еквиваленти црномагијском чину јесу љубомора, завист, мржња, али и претерана, опсесивна везаност за предмет.

Као што је у својим чинима спајала божански и демонски принцип, Марија-Лујза је за свој наум користила вештине које је научила од вештице, али и од своје мајке која је била кројачица. Тако је добила приступ Мартиноовој фабрици у Лилу, где је научила како да направи идеалну лутку у коју ће усадити магијске предмете и детаљна упутства за уништење властите сестре. Обе Белине жртве усмртио је пад са велике висине, одакле су покушавале да дохвате своју најдражу играчку, која их је вукла на-

²¹ У *Речнику симбола* истакнуто је да је реч о биљци са којом би требало опрезно поступати, јер може донети зло али и добро (в. Gerbran-Ševalije 2013: 544). Дечјој читалачкој публици мандрагора је најпознатија из другог дела серијала о Харију Потеру, где њени сокови имају моћ да окамењене људе и животиње врате у нормално стање.

пред. Према *Рјечнику езоџеризма*, реч чаролија и јесте настала од латинског *carmen*, што означава магичну песму (в. *Рјечник езоџеризма* 1989: 72), која представља још један од видова Белине манипулације својим власницама. Чарање је

обредна или магична религијска формула. Чини су изворно облик усменог магичног обреда што се састоји у описивању постанка и набрајању својстава појединог предмета, како би се постигла власт над њим (Riffard 1989: 72).

Јасно је да је власт над Терезом постигнута због оскрнављених предмета који су њој припадали, али чини којима је Бела била преправљена своју су јачину показале и на другим особама. Усамљеној у великој вили, госпођи Фарадеј, која је и сама шила лутке и уживала у љупкости ових малих бића, није било помоћи када је Бела кренула у напад. Међутим, Сенди и Онорина успеле су да избегну највећу несрећу, реше се зле играчке, и напослетку сазнају тајну њеног настанка и намене. Занимљива прича о зачараној лутки, програмираној да доноси несрећу, постала је велика прича о пријатељству које је победило и најмоћније чини.

Закључак

Попут великог броја прича прожетих готским елементима, и ова о Бели има погодан мизансцен – стару напуштену вилу, тајно степениште које је скривало лутку коју су радознале девојчице пронашле и причу о времену, не тако далеком од приповедачевог, када су вештице живеле у шуми и имале моћ да на страну зла преведу наивне девојке, опхрване љубомором и незадовољне својим животом. Злокобна лутка и њени пратећи зачарани реквизити скончали су у пламену, јер је ватра „одувек би-

ла најбоље средство за обрачун са вештицама, па, нема сумње, и са њиховим злим чинима” (Сифрет 2009: 224). Претварањем играчке у њеног обредног двојника, деџа игра изгубила је безазленост и постала борба за голи живот. У овом делу лутка није само изневерила ону најопштију дефиницију – да је непокретна фигура којом влада човек, већ је, осим моћи кретања, постала објект који влада човеком.²² Имајући у виду њену првобитну функцију, можемо закључити да лутка као елемент најразличитијих обреда јесте служила комплексној сврси комуникације са оностраним, било то божанство или нечиста сила. Временом, она је осигурала и своје место међу деџим играчкама, па и привилегију да, неретко, завреди место у кревету девојчице која је са њом проводила највише времена и поверавала јој своје тајне, доживљавајући је као пријатељицу. На примеру из романа Ане и Едварда Сифрета уочавамо да нису само деца уживала у присуству лутака, њих су скупљале и шиле девојке и младе жене, које су се тиме припремале за улогу мајке. Оне нису успевале, за разлику од деце, чији су умови отворенији за могућности необјашњивог, да посумњају у тајни живот играчке, и то их је стајало живота. Сем тога, позитивне емоције и пријатељска оданост коју девојчице деле постају штит од зла.

У постскриптуму романа сазнајемо да је Сенди тајну свог и Онорининог детињства преточила у причу о Бели, коју је читала деци, учећи их да не буду искључива и вођена само здраворазумским објашњењима света. Иако у времену у којем живимо лутке бивају замењене телевизијом и паметним телефонима (који, иронично, пре исисавају памет из деце која их користе и укидају игру у потпуности) и постају сведочанство прошлог времена, оне

²² Занимљив концепт, необичан преокрет у роману *Књиге народа лутка* (Нови Сад, 1988) прави Ђорђе Писарев, стварањем света у којем су људи лутке лутака.

су своје постојање осигурале у најважнијем облику, оном који никада не умире, а то је прича. Због приче и успевамо да сагледамо улогу и судбину лутака од најранијих трагова до данас. Захваљујући познавању традиције и прошлости, у стању смо да боље објаснимо и време у којем живимо, откривајући наносе традиције у нашој свакодневици. Оне исте који филмове о демонској лутки, или готски роман за децу, чине тако привлачним и данас.

ЛИТЕРАТУРА

- Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Christie, Agatha. *The Dressmaker's Doll. Double Sin and Other Stories*. <https://epdf.tips/agatha-christie-double-sin-and-other-stories.html> (pristupljeno 3.3.2019).
- Datlow, Ellen. *The most disturbing dolls in Literature*. https://www.huffingtonpost.com/ellen-datlow/creepy-dolls-literature_b_6852416.html (pristupljeno 13.3.2019).
- Gerbran, Alen; Ševalije Žan. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi* (prevod i adaptacija Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić). Novi Sad: Stylos art, 2013.
- Kramer, Heinrich. *Malleus Maleficarum*. <http://www.skripta.info/malleus-maleficarum-malj-koji-ubija-vestice-pdf-download/> (pristupljeno 3.2.2019).
- Maršal, Ričard. *Veštice: istorija i mitologija* (prevod Tatjana Bižić). Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2008.
- Owusu, Heike. *Voodoo rituals: a users guide*. New York: Sterling Publishing, 2002.
- Riffard, Pierre. *Rječnik ezoterizma* (prevod Radmila Zdjelar). Zagreb: August Cesarec, 1989.
- Бати, Гастон; Шаванс, Рене. Историја лутака. *Светско луткарство: историја, теорија, истраживања* (приредио Радослав Лазић). Београд: Фотофутура (2004): 17.
- Бетелхајм, Бруно. *Значење бајки* (превод Бранко Вучићевић). Београд: Југославија, 1978.
- Берић, Зоран. Од играчке у дечјим рукама до лутке у представи за децу. *Theatre for children – artistic phenomenon (a collection of papers, volume 2)* (edited by Henryk Jurkowski, Miroslav Radonjić). Subotica: Open University: International Festival of Children's Theatre, Novi Sad: Theatre Museum of Vojvodina (2011): 123–132.
- Јелушић, Синиша. Мудрост лутке: Пинокио – аналитичка психологија и теологија. *Theatre for children – artistic phenomenon (a collection of papers, volume 5)* (edited by Henryk Jurkowski, Miroslav Radonjić). Subotica: Open University: International Festival of Children's Theatre, Novi Sad: Theatre Museum of Vojvodina (2012): 25–33.
- Јелушић, Синиша. Онтологија лутке (тест за истраживање). *Theatre for children – artistic phenomenon (a collection of papers, volume 1)* (edited by Henryk Jurkowski, Miroslav Radonjić). Subotica: Open University: International Festival of Children's Theatre, Novi Sad: Theatre Museum of Vojvodina (2010): 120–126.
- Јурковски, Хенрик. Лутке у књижевности (превод Зоран Берић). *Сцена: часопис за позоришну уметност* (1–2). Нови Сад (2016): 197–227.
- Лавкрафт, Хауард. Натприродна страва у књижевности, *Случај Чарлса Декстера Ворда* (превод Гордана Велмар-Јанковић). Београд: БИГЗ (1990): 143–205.
- Лазић, Радослав. Феноменологија лутке и луткарства у свету детета. *Theatre for children – artistic phenomenon (a collection of papers, volume 4)* (edited by Henryk Jurkowski, Miroslav Rado-

njić). Subotica: Open University: International Festival of Children's Theatre, Novi Sad: Theatre Museum of Vojvodina (2013): 18–22.

Мркшић, Борислав. Игра ломних чудовишта. *Сцена: часопис за позоришну уметност* (књига 1, број 1, година XX). Нови Сад (1984): 31–40.

Недељковић, Миле. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: Вук Караџић, 1990.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Лутка у обреду, играчка, сценска лутка. *Лутка и маска у српској култури: од обредног до позоришног чина* (приредили Љиљана Динић и Зоран Ђерић). Нови Сад (2014), 9–24.

Писарев, Ђорђе. *Књиже народа луткара*. Нови Сад: Светови, 1988.

РКТ – *Речник књижевних термина* (уредник Драгиша Живковић). Београд: Нолит, 1985.

Сифрет, Ана и Едвард. *Бела* (превод Петар Ђурчија). Београд: Центар за изучавање Традиције Укронија, 2009.

СДЭС – *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в пяти томах* (ред. Толстой Н. И). Москва: Институт славяноведения РАН, 2004.

Спеит, Џорџ; Кинг, Беатрис. Лутка (превод Биљана Динчић). *Сцена: часопис за позоришну уметност* (књига 1, број 1, година XX). Нови Сад (1984): 5–9.

СМР – *Српски митолошки речник* (приредили Ж. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић). Београд: Нолит, 1970.

Требежанин, Жарко. *Лексикон психоанализе*. Нови Сад: Матица српска, 2003.

Хофман, Е. Т. А. Пескар. *Принцеза Брамбила и друге приче* (превод Срџан Богосављевић). Нови Сад: Светови (1998): 5–45.

Marijana S. JELISAVČIĆ

FROM FAVOURITE TOY TO A HORRIFYING FIGURE

The portrayal of the sinister doll in the novel
Bella by Anne and Edward Syfret

Summary:

In the paper we are going to analyze the story of the frightening doll Bella, which was revived for more than 40 years ago by Anne and Edward Syfret and find the ways of the doll's impact on the people around it. The unique and luxurious toy, which was cursed by evil forces, now shaped to harm the one who possesses it, is the key point one of the most beautiful and at the same time most frightening stories about friendship and growing up. "The rarest doll of them all" is finding its way to the curious girls Sandy and Honorine, who are going to succumb to temptation of possessing the doll Bella, risking their own lives. Not much time will pass until the doll loses its purpose and becomes the malicious mischief which causes everybody to flee in terror. Tracking Bella's fate from its evolution to its vanishing, we will try to portray why this doll is one of the most original literary toys in literature for children. In this paper, the literature about dolls in literature, rituals and culture was consulted.

Key words: play, childhood, friendship, magic, horror