

• Детињство •

Часопис о књижевности за децу
Година XLIII, број 1,
пролеће 2017.

Редакција:

Др Јован Љуштановић,
главни и одговорни уредник
Др Василије Радиќић
Др Зорана Опачић
Др Снежана Шаранчић Чутура

Секретар редакције:
Ивана Мијић Немет

Лектиор и коректиор:
Мр Мирјана Карапонић

Издавач:

Међународни центар књижевности за децу

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

За издавача:
Душан Ђурђев, директор

Слог:
Ласер студио, Нови Сад

Штампа:
Offset print, Нови Сад

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дечјих игара
340-11006551-47

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

САДРЖАЈ:

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И ВРЕМЕ (1)

Dubravka S. Zima, Književnost i dob: razmišljanje o problematici, utemeljenju i definiranju adolescentske književnosti	3
Jelena C. Панић Марашић, Давичово ратно „Детињство”	23
Vladislava С. Гордић Петковић, „Швалер Алцхајмер”: време, деменција и инфантализација у књижевности за децу и одрасле	33
Отилија Ј. Велишек Брашко, Мила Б. Бељански, Читанке разредне наставе у функцији развоја временске оријентације	42
Jelena Г. Спасић, Англосаксонска острвска авантура – некад и сад	52
Jelena З. Стефановић, Историјско време у Сјенкевичевом роману <i>Кроз пустоту и працу</i>	61
Vladimir M. Вукомановић Растворац, Лексика као огледало времена у контексту предзмајевске поезије за децу	69
Nataša П. Кљајић, Град и рат Невена Новака – време и простор у роману <i>Не окрећи се, сине</i> Арсена Диклића и у истоименом филму Бранка Бауера	80
Jovanka D. Денкова, Патриотското чувство во творештвото на Јонка Пантелеев и Оливера Николова	92
Biljana T. Петровић, Болест као време развоја деце и младих	99
Miomir Z. Милинковић, Дете и књижевност кроз време – до данас	108
Milutin B. Ђуричковић, Време и простор у татарској књижевности за децу	113

Рецензенти

Проф. др Исидора Ђелаковић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Анкица Вучковић,

Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору

Проф. др Сунчица Денић,

Универзитет у Нишу, Педагошки факултет у Врању

Проф. др Виолета Јовановић,

Универзитет у Крагујевцу, Педагошки факултет у Јагодини

Проф. др Горана Раичевић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Prof. dr Sanja Roić,

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

Проф. др Ана Пешикан,

Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Проф. др Зоран Пауновић,

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

CIP – Каталогизација у публикацији

Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR-ID 9948418



Dubravka S. ZIMA

Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu

Odjel za kroatologiju

Republika Hrvatska

**КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ
И ВРЕМЕ (1)**

**KNJIŽEVNOST I DOB:
РАЗМИШЉАЊЕ О
ПРОБЛЕМАТИЦИ,
УТЕМЕЛЈЕЊУ И
ДЕФИНИРАЊУ
АДОЛЕСЦЕНТСКЕ
КЊИЖЕВНОСТИ**

SAŽETAK: U radu se razmatra utemeljenje i definiranje adolescentske književnosti kao različite od dječje i ne-dječje književnosti, odnosno kao zasebnom književnom polju. U oslonu na teorijska promišljanja Perryja Nodelmana, Roberte S. Trites, Robyn McCallum i Marie Nikolajeve, razmatraju se diskurzivni koncepti prisutni u adolescentskoj književnosti. Na primjerima četiri romana adolescentske književnosti, dva klasika iz sedamdesetih godina (Robert Cormier, *Čokoladni rat* i Ivica Ivanac, *Maturanti*) te dva suvremena romana (John Green, *U traganju za Alaskom* i Sanja Pilić, *I što sad?*) propituju se koncepti vremena, identiteta i problematika odnosa odrasloga i ne-odrasloga u adolescentskoj književnosti.

KLJUČНЕ RIJEČI: adolescentska književnost, identitet, autoritet, moć

Da usudim se nemir
Unijeti u svemir?

Zaista, vrijeme je u svakom trenu
 Za odluke i preodluke koje
 Već sljedeći će trenut preokrenut.
 (T. S. Eliot, „Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka“, u prijevodu Antuna Šoljana)¹

Razmišljanje o adolescentskoj književnosti u kontekstu proučavanja dječje i adolescentske književnosti, pokazalo se, nije nimalo jednostavno. Dosadašnja domaća istraživanja i interpretacije o ovome književnom polju, kako pokazujem dalje u tekstu, uglavnom² ne propituju polazišta ili osnove konstituiranja polja, okrećući se u najvećoj mjeri tematskome proučavanju i ne problematizirajući pretpostavku o liku adolescentice/ adolescenta³ kao nultoj točki i ujedno

¹ Prijevod je naveden prema izdanju Thomas S. Eliot, *Izabrane pjesme*, Zagreb, GZH, 1991., prijevod Antun Šoljan, 7. Navedeni je citat odabran kao moto prvome poglavljju utjecajne studije Roberte S. Trites *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature* (1998), koja je bila moj glavni poticaj za razmatranje poetika i oslon za testiranje definicija adolescentske književnosti. Trites u uvodnome poglavljju Eliotovu pjesmu uzima kao polazišnu u interpretaciji američkog klasika adolescentske književnosti, Cormierova *Čokoladnog rata* (1974.), s obzirom na intertekstualnu rezonancu toga citata u Cormierovu romanu. Od Trites također preuzimam i odabir *Čokoladnoga rata* kao predloška za interpretaciju dalje u radu; čitanje i interpretacije su, međutim, moji.

² Uz rijetke iznimke; za iznimku, usp. Majhut 2011.

³ S obzirom na interseksijsku poziciju fenomena adolescencije i njegove kulturne i socijalne aktualizacije, adolescencija se kao tema promatra u kontekstu pedagogije, psihologije, sociologije i antropologije, te, u hrvatskim okvirima nešto slabije zastupljeno, u kontekstu humanističkih znanstvenih pristupa, povijesnih znanosti, književnosti i kulturologije. Ova se interseksijska pozicija ujedno ponegdje transformira u produktivne pristupe koji kombiniraju različite discipline i njihove metodologije, postižući zanimljive rezultate u istraživanju adolescencije i adolescentske književnosti, primjerice u pristupu Roberte Selinger Trites (usp. Selinger Trites, 2014), koja adolescentsku književnosti tumači uz pomoć neurokognitivne znanosti. No za ovu priliku adolescenciju ču definirati prema pedagoškome pristupu koji je informativno i kritički predstavljen u udžbeniku Herberta Gudjonsa (1994). Gudjons pod riječju „mladost“ podrazumijeva dobnu fazu, ali istovremeno i društvenu grupu (1994: 107), pozivajući se kod toga

jedinome fiksname konstituensu adolescentske književnosti. No čitajući i proučavajući dječju i adolescentsku književnost, uočavam neke elemente koje nadilaze krhke (pred)teorijske osnove koje mi dosadašnja domaća istraživanja u tome području pružaju. Stoga bih u ovome radu predložila neke od mogućih polazišnih točaka u raspravi o adolescentskoj književnosti kao zasebnome književnom polju, premda nesumnjivo povezano s dječjom književnošću. U hrvatskome kontekstu, ali i izvan njega, adolescent-ska se književnost polazišno mora razumjeti kao kontekstualna i povjesno protežna, pa onda i povjesno konstruirana, te čvrsto povezana ili čak utemeljena u povjesno promjenjivim predodžbama o adolescenciji i njezinoj društvenoj funkcionalizaciji. Čini mi se, međutim, s obzirom na vrlo veliki korpus suvremene adolescentske književnosti, da se može razmišljati i o nekim specifičnim tekstualnim karakteristikama adolescentske književnosti koje nadilaze povjesno kontekstualiziranu i povjesno promjenjivu imagologiju adolescencije. U nastavku ču ponuditi nekoliko pitanja i skice mogućih odgovora na tu temu.

razlikovanja na povijest mladosti. Gudjons razlikuje pubertet i adolescenciju, određujući pubertet biološkim, a adolescenciju društvenim čimbenicima. Pubertet (od cca 10. do cca 13. godine) je tako obilježen procesima razvoja sposobnosti razmnožavanja, dok je adolescencija (od cca 12. godine do cca 18–20. godine – kraj adolescencije uvjetovan je društveno i kulturno) duža faza razvoja, čiji početak i kraj znatno kulturno i historijski variraju (Baacke prema Gudjons, 1994: 108). Gudjons dalje opisuje razvojne procese u doba mladosti, pozicionirajući time pedagoški pristup mladosti unutar okvira razumijevanja procesualnosti i razvojnih faza. Autor navodi i opisuje tjelesne promjene u mladosti, od rasta tijela odnosno postupnog i neproporcionalnog rasta pojedinih dijelova tijela do rasta tijela u cjelini, potom promjena u hormonalnoj tjelesnoj slici, upozoravajući pritom na individualne razlike među adolescenti/ma u tom kontekstu, kao i na međuutjecaj biološkog faktora i emocionalnog odnosno motivacijskog ustroja osobe.

Adolescencija i književnost: terminologija

Termini kojima se polje adolescentske književnosti određuje u 20. stoljeću, kako to pokazuju Hameršak i Zima (2015), društveno su, povijesno i politički konotativni. Književno područje koje opisujemo ili određujemo kao adolescentsku književnost u povijesti hrvatske humanistike i u općoj uporabi označava se ili se označavalo nizom termina, od omladinske književnosti, književnosti za mlade, književnosti za mlađe, ponegdje i književnosti za mlađe odrasle te terminom adolescentska književnost. Premda je i polje dječje književnosti u počecima akademskoga proučavanja u Hrvatskoj ponegdje terminološki problematizirano⁴, adolescentska se književnost u tome smislu čini bitnije obilježenom terminološkim prijeporima⁵. Povijesna uporaba termina omladinska književnost u hrvatskom jeziku odnosi se, posebice u starijim razdobljima, na cjelokupan književni korpus koji zajednica (društvena zajednica, pedagoški krugovи, nakladničko polje) namjenjuje svojem potomstvu – termin tako u 19. stoljeću obuhvaća i književne tekstove koji kao svojeg adresata ili implicitnog čitatelja određuju sasvim malo dijete, jednako kao i tekstove koji kao implicitnog čitatelja konstruiraju adolescenticu/a.⁶ U 20. stoljeću postupno se, uz neke prijepore, utvrđuje termin dječja književnost za polje ili područje koje obuhvaća književni korpus koji društvena zajednica upućuje djeci, dok se termin omladinska književnost, posebice nakon polovice 20. stoljeća, čvršće vezuje uz polje koje određujem kao adolescentsku književnost. Termin omladinski, primot, u razdoblju druge polovice 20. stoljeća te u

⁴ O tome usp. primjerice Crnković, Milan (1990) *Dječja književnost*. Zagreb: Školska knjiga; uvodna poglavљa.

⁵ O terminološkim odabirima, povijesnom kontekstu i promišljanjima o terminologiji u vezi s adolescentskom književnošću usp. Hameršak i Zima 2015: 342–347.

⁶ Usp. primjerice Hameršak i Zima 2015: 343.

okolnostima socijalističkoga društvenoga uređenja, snažnije se doživljava kao politički obilježen odnosno konotira politizaciju društvene grupe adolescenciјa⁷ i njihovu političku i ideološku usmjerenost, te je nakon raspada socijalističke Jugoslavije u hrvatskoome znanstvenom kontekstu donekle zamijenjen sintagmom „književnost za mlađe“ ili „književnost za mlađe“ (usp. Crnković 1997, Težak 1998, Zalar 2008, Visinko 2008) odnosno, rjeđe, „književnost za mlađe odrasle“ (usp. Težak 2008). Termin „adolescentska književnost“ u tome kontekstu predlažem kao neutralan u vrijednosnom, političnom i društvenom kontekstu, a čini mi se da ujedno odražava slojevitost društvene diskurzivne uspostave predodžaba o adolescenciji kao vremenskom fenomenu ne-zrelosti i ne-odraslosti, koje ispitujem dalje u tekstu. Adolescentsku književnost, pritom, polazišno određujem kao književni korpus koji oblikuje adolescenta/icu kao implicitnoga čitatelja, a ne nužno kao tekstove koji odabiru adolescent/ic/e kao protagonist/ic/e.

Adolescentska književnost: stanje istraživanja (hrvatsko iskustvo)

U kontekstu istraživanja dječje književnosti u hrvatskom humanističkom kompleksu adolescencija i adolescentska književnost razmjerno su podzastupljene, premda neki aspekti ili pak derivati adolescentске književnosti dobivaju nešto više znanstvene pozornosti. Pionir istraživanja dječje književnosti u Hrvatskoj Milan Crnković devedesetih godina 20. stoljeća upozorava na povećanje korpusa „književnosti za mlađe odrasle“ te slijedom toga poziva i na istraži-

⁷ Ova se značenjska veza uspostavlja s obzirom na naziv političke organizacije (Savez socijalističke omladine) i implikacije društvenih mehanizama koji reguliraju političnost adolescenciјa/ica.

živanje toga korpusa, određujući nekoliko početnih točaka promišljanja toga fenomena, od spomenute terminološke problematike⁸, preko mogućih strukturalnih razlika u odnosu prema dječjoj književnosti, potom tematskih težišta koje prepoznaće karakterističnima za adolescentsku književnost, pa do zanimljive, premda ne posve artikulirane pretpostavke o književnoj zajednici adolescenata kao zasebnoj interpretativnoj zajednici (usp. Crnković 1997: 13–14) odnosno adolescentskoj književnosti kao književnom polju uspostavljenom (i) nakladničkim kontekstom.

Dubravka Težak (1998, 2008) adolescentsku književnost (na primjeru odnosno metonimijskome određivanju romana kao adolescentske književnosti i na uzorku vremenski omeđenom devedesetim godinama 20. stoljeća prema suvremenosti) tumači kao tematski različitu od dječje, izdvajajući kao dodatna obilježja razlike između dječje i adolescentske književnosti lik tinejdžera/ice kao protagonistice/a književnoga teksta⁹, „pristup tematici” te izraz (2008).

⁸ Crnković u ovom kontekstu aludira na termin „omladinska književnost” kao književnoznanstveno neprecizan, a politički konotativan pojam, misleći time (ali ne izričući) ponajprije na ideošku i političku obilježenost pojma „omladina” u kontekstu socijalističke ideologije. U tome smislu Crnković sugerira da se termin nadomjesti nekim pogodnijim, pri čemu sam predlaže termin „estovačka književnost”, nastao tvorbenom analogijom prema engleskom jeziku i pojmu teenager, u kojem je prvi dio riječi („teen”) nastavak brojeva od trinaest do devetnaest i označava osobe u rasponu tih dobi. Tvorbenom analogijom u hrvatskom jeziku Crnković dobiva pridjev „estovački”, prema nastavcima za brojeve od dvanaest do devetnaest, usp. Crnković 1997: 13. Predloženi termin, međutim, nije „prihvaćen”, kako to Crnković i sam priznaje (*ibid.*), no poneki od kasnijih radova na tu temu bave se (i) terminološkim prijeporima (usp. primjerice Hameršak i Zima 2015: 342–347).

⁹ Ovdje treba upozoriti na zanimljiv projekt autor/ic/a adolescentske književnosti Ane Đokić i Ratka Bjelčića koji 2009. sastavljuju dvotomni zbornik tekstova pod naslovom *Glavni junak – tinejdžer* (Zagreb, Knjiga u centru), koji se sastoji od romanenskih odlomaka, biografskih bilješki i intervjuja s autori/ma adolescentske fikcije u Hrvatskoj, a koji kao povlašteno mjesto razlikuje između dječje i adolescentske književnosti izdvaja lik tinejdžera.

Tematska je okosnica adolescentskoga romana, navodi Težak, određena pojmovima koje smatra suprotstavljenima „vedrini” dječje književnosti: „Dominantne teme postaju strah, nasilje, kriminal, smrt, maloljetnička prostitucija, droga, sida te politička previranja koja nastaju u istočnoj Europi i njihove posljedice za život mladih” (Težak 1998: 10). Nadaљe, za dječju književnost ključni pojam igre transgredira u adolescentskoj književnosti prema „stvarn[om] život[u], društvenim aktualnostima” (2008).

Interpretirajući aktualnu književnu produkciju za adolescent/ic/e u Hrvatskoj, Težak afirmira kao središnje pojmove **sazrijevanje** i **pubertetske probleme**, a u analizi jezika i izraza izdvaja **žargon**, potom **nonšalantnost** i **ležernost**.¹⁰

Adolescentskom se književnošću pozabavila i Karol Visinko (2008), koja književnu produkciju adolescentske književnosti kontekstualizira s obzirom na osnovnoškolsku i srednjoškolsku nastavu književnosti i nastavnu metodiku, te kratko interpretira dva hrvatska adolescentska romana u oslonu na tematsku diferencijaciju između dječje i adolescentske književnosti. Slično postupa i Diana Zalar (2008), koja svoje analize i interpretacije tekstova adolescentske književnosti ponajprije tematski usmjerava.

Dubravka Zima (2008, 2011) adolescentski roman u hrvatskoj književnosti predstavlja kroz ponešto suženu povjesnu perspektivu, uzimajući, u oslonu na prethodnu literaturu, roman Josipa (poslije Jože) Horvata *Sedmi be* (1939) kao početnu točku proučavanja te postavljajući strukturne tekstualne odrednice, ponajprije strukturu opozicije i sukoba, kao temelj za definiranje adolescentske književnosti.

Berislav Majhut (2011) adolescentsku književnu produkciju promatra u povjesnoj perspektivi, aktualizera / tinejdžerice te ga uspostavlja kao strukturni temelj adolescentske književnosti.

¹⁰ Sva su isticanja u tekstu moja, osim ako je drukčije navedeno.

lizirajući pitanje nakladničkoga konteksta kao iznimno važnoga, ne samo u povjesnom kontekstu. Autorova analiza nekoliko nakladničkih nizova koje nakladnici u Hrvatskoj pokreću početkom dvadesetih godina 20. stoljeća i namjenjuju ih djevojkama (eksplicitno, iskazano u paratekstu) pokazuje da se u tome razdoblju ne artikulira specifična poetika adolescentske književnosti, kako to Majhut naziva, nego da je tekst nakladnički oblikovan i usmјeren kao adolescentičina lektira s obzirom na, autorovom terminologijom, mehaničke parametre. Ti se parametri odnose na adolescentsku dob protagonistkinje književnog teksta odnosno na jasno artikulirano razdoblje *između* djetinjstva i odraslosti. U tome je smislu adolescentičin lik usmјeren na budućnost koja se doima nejasnom i nepoznatom, ali je – bez iznimke – obilježena sentimentalnošću odnosno idejama o romantičnoj ljubavi. Biti adolescentica tako – u proučavanim romanima – znači biti *između*, u svojevrsnom vremenskom procjepu između poznatoga djetinjstva i neznane, slućene odraslosti, definirane bračnim seksualnim iskustvom.

U ovom je kontekstu zanimljivo spomenuti i istraživačku tendenciju rodnih interpretacijskih perspektiva, kakvu primjećujemo, primjerice, u članku Corinne Jerkin (2012), koja uspostavlja okvir jednog dijelu korpusa hrvatske adolescentske proze u oslonu na popularno-kulturni termin *chick-lit* te interpretira nekoliko tekstova koje određuje kao urbanu djevojačku prozu. Zima (2013) također istražuje rodno specifičnu književnu produkciju (namijenjenu adolescenticama) u drugoj polovici 19. stoljeća.

U *Uvodu u dječju književnost* (Hameršak, Zima 2015) adolescentska se književnost tumači u okviru društvene konstruiranosti i prilagodljivosti pojmove adolescente i adolescencije, kao i u povjesnom pogledu na književni korpus koji se prepoznaće kao adolescentski. Autorice ovo polje ponajprije razumi-

ju kao polje uspostave, redigiranja i reguliranja predodžaba o adolescenti/ca/ma te pokazuju povjesnu fluidnost i nefiksiranost tih predodžaba. Tekstualni korpus za adolescent/ic/e u razdobljima kasnog 19. i početka 20. stoljeća podupirao je, tako, predodžbu o uklopljenom, razumnom i radišnom adolescentu i smjeloj ali jednakoj uklopljenoj adolescentici, no tijekom tridesetih godina 20. stoljeća i poslije artikuliraju se i predodžbe o buntovnom, radikalnom adolescentu (ne i adolescentici, o tome usp. Zima 2016), kojima se do kraja stoljeća i na početku 21. stoljeća pridružuju predodžbe o adolescenciji oblikovanoj vršnjačkom zajednicom i predodžbe o adolescenti/ca/ma usmјerenima na sebe i svoju nazužu okolinu. Kao važne regulatorne mehanizme predodžaba o adolescenciji i adolescenti/ca/ma u suvremenoj adolescentskoj književnosti autorice navode i koncept identiteta kao i adolescentsku seksualnost.

Adolescentska književnost: prijedlozi za razmatranje i definiranje

Pitanje žanra

U govoru o adolescentskoj književnosti kao temeljni se prostor proučavanja, kako uočavam u literaturi, određuje adolescentski roman. Također, u književnoj produkciji u 21. stoljeću, književni korpus koji se paratekstualno ili tekstualno tumači/određuje kao adolescentski dominantno je oblikovan u žanru romana. Prema prepostavci, sljedeći žanr adolescentske književnosti po brojnosti u Hrvatskoj jest pripovijetka, u nakladničkom kontekstu isključivo prezentirana u obliku zbirki, no nažalost nije moguće utvrditi točne podatke o objavljenim izdanjima, na hrvatskom ili prijevodima. Stoga je moja teza o romanu i pripovijetkama kao dominantnim žanrovima

ograničena samo na opažanje i pretpostavku u produkcijskom, ali ne i nakladničkom kontekstu.¹¹

Zanimljivo je, međutim, podsjetiti na povjesni status književnih žanrova (usp. o romanu primjerice Žmegač, *Povjesna poetika romana*, o žanrovima u dječjoj književnosti Hameršak i Zima 2015), kao i na 19. stoljeće u Hrvatskoj, kada je žanr pripovijetke zastupljeniji u cijelokupnome književnom korpusu adolescentske književnosti (usp. Zima 2011, 2013). S druge strane, poezija se u kontekstu adolescentske književnosti u hrvatskome kontekstu u pravilu ne spominje, dok se izvan toga konteksta, u dostupnoj literaturi, također o njoj ne raspravlja (usp. o tome primjerice Nodelman 2008, Nikolajeva 2010, Trites 1998, McCallum 2002). Kao prvu operativnu prepo-

stavku u raspravi o utemeljenjima adolescentske književnosti stoga predlažem pretpostavku o **konstituiranju polja adolescentske književnosti prozom**.

Korpus i koncepti

Kao nultu točku u (intuitivnom) određivanju adolescentske književnosti prepoznajem adolescenticu/adolescenta kao implicitnoga čitatelja pojedinoga teksta, što se ne mora nužno podudarati s odabirom adolescentskih protagonist/ic/a, što će, nadam se, pokazati do kraja teksta. Sljedeće je polazište u razmatranju o korpusu na kojem će preispitati neke ideje o ovome polju paratekstualno i odnosi se na nakladničku i paratekstualnu uspostavu korpusa adolescentske književnosti u pojedinom jezičnom okružju, što uključuje i prijevodnu književnost. Posljednje mi je uporište u odabiru korpusa adolescentska recepcija.

S obzirom na ta polazišta odabrala sam četiri teksta adolescentske književnosti za koje se može utvrditi da udovoljavaju tim trima kriterijima, a odabrani su i s obzirom na pretpostavku o transhistorijskim elementima predodžaba o adolescenciji odnosno njihovim povijesnim protežnostima. Riječ je o dva romana iz razdoblja sedamdesetih godina 20. stoljeća, za koje se u literaturi (usp. primjerice Trites 2000, Težak 2008) tvrdi da predstavljaju prvo desetljeće moderne adolescentske književnosti. Prvi je tako odabran roman *Čokoladni rat* Roberta Cormiera, prvi puta objavljen u nakladi Pantheon Books u New Yorku 1974., koji se u literaturi apostrofira kao klasična adolescentska književnost, ujedno i kao jedan od najboljih tekstova u tome polju. Roman nije preveden na hrvatski jezik, ali je dostupan u prijevodu na srpski Jelene Stakić, objavljenom 1983. u nakladi Nolit iz Beograda. Drugi je odabrani tekst hrvatski adolescentski klasik Ivica Ivana Maturanti, objavljen prvi puta u biblioteci Jelen nakladnika Mladost u Za-

¹¹ U ovome kontekstu, s obzirom na tretman adolescentske književnosti u dostupnoj literaturi na hrvatskom jeziku, ne postoje referentna istraživanja ni podaci o žanrovskoj stratifikaciji adolescentske književnosti, kao ni rasprave o kanonu adolescentske književnosti. Kao indikativni faktor u tome smislu izdvajam tretman adolescentske književnosti u knjižničnom sustavu, prema <http://www.kgz.hr/hr/za-mlade/knjige-i-multimedija/4296> (posjećeno 17. siječnja 2017.), u kojem su fikcijski naslovi koji se prezentiraju kao adolescentska književnost većinom oblikovani u žanru romana, a iznimke se odnose na zbirke pripovijedaka, kao i na strip-albume i stripske serijale. Od nefikcijskih žanrova kao adolescentska se lektira preporučuju biografije te znanstveno-popularni priručnici. Ni na jednom od popisa koje knjižnične službe preporučuju kao adolescentsku književnost ili adolescentsku lektiru ne nalazi se nijedna zbirka pjesama niti eseji. S druge strane, na popisu obvezne lektire za sedmi i osmi razred osnovne škole u Hrvatskoj (dakle za dob rane adolescencije, usp. <http://www.kgz.hr/hr/za-djecu-i-roditelje-4293/knjige-i-multimedija-4305/lektira-36976/36976> i <http://www.kgz.hr/hr/za-djecu-i-roditelje-4293/knjige-i-multimedija-4305/lektira-36976/36976> stranice posjećene 31. siječnja 2017.), nalazi se poezija Dobriše Cesarića i Dragutina Tadijanovića (o Cesarićevoj poeziji u kontekstu književnoga obrazovanja usp. Tvrtko Vuković, *Tko je u razredu ugasio svjetlo?*, Zagreb, 2012), a na popisu lektire za srednje strukovne škole i gimnazije nalazi se poezija Franca Prešerna, *Gavran E. A. Paea*, Krležin *Khevenhiller* te *Jama I. G. Kovačića*, s time da učenice/i strukovnih škola od toga kao lektiru čitaju samo Krležin *Khevenhiller*, usp. <http://www.kgz.hr/hr/za-mlade/knjige-i-multimedija/lektira-4369/4369> stranica posjećena 31. siječnja 2017.

grebu 1976. Ova su dva romana odabrana s obzirom na uvodno naznačene kriterije (adolescent/ica kao implicitni čitatelj, paratekstualno i nakladnički definirani kao adolescentska književnost, recepcijski potvrđeni kao adolescentska lektira¹²), a ujedno i kao reprezentativni u tome kontekstu. Druga su dva romana suvremena, objavljena tijekom 2000-ih godina, a također zadovoljavaju postavljene kriterije. Od prijevodne književnosti odabran je roman Johna Greenea *U traganju za Alaskom*, izvorno objavljen 2005. a u hrvatskome prijevodu 2014, koji je, prema katalogu Knjižnica grada Zagreba i, djelomično, prema zajedničkom katalogu narodnih knjižnica u Hrvatskoj, najčitaniji adolescentski roman u prethodnoj godini.¹³ Drugi roman, izvorno napisan na hrvatskom, također odabran uz pomoć kataloga Narodnih knjižnica Hrvatske i Knjižnica grada Zagreba, roman je Sanje Pilić *I što sad?*, prvi put objavljen 2015., koji se na popisima pojavljuje kao najčitaniji (najviše puta posuđen)¹⁴ adolescentski roman u protekloj

¹² Odnosi se na broj izdanja (kod Cormiera u izvorniku) te na kritičku recepciju.

¹³ Usp. <http://katalog.dj.zaki.com.hr/pagesResults/rezultati.aspx?&searchById=1&sort=4&top=365¤tPage=1> Riječ je zasebnome Katalogu za djecu i mladež, u kojem se nalazi podatak da je u protekloj godini knjiga posuđena 939 puta, te je ujedno najviše puta posudjivana knjiga u zagrebačkim knjižničnim odjelima za djecu i mladež koja nije na popisu obvezne školske lektire. Na prvom je mjestu u tome popisu obvezna školska lektira posuđena u protekloj godini 977 puta. Također, u skupnometu katalogu Narodnih knjižnica Hrvatske, premda ne postoji zaseban katalog za djecu i mladež, knjiga je visoko na popisu posudjivanih u protekloj godini, s ukupno 2103 posudbe u hrvatskim knjižnicama, ujedno i najbolje rangirana knjiga adolescentske književnosti na tom popisu, usp. <http://katalog.zaki.com.hr/pagesResults/rezultati.aspx?&searchById=1&sort=4&top=365¤tPage=6>.

¹⁴ Prema zajedničkom katalogu Narodnih knjižnica Hrvatske, roman je u protekloj godini u knjižnicama izvan Zagreba posuđen 38 puta (usp. <http://katalog.zaki.com.hr/pagesResults/rezultati.aspx?¤tPage=1&&searchById=1&sort=4&spid0=1&spv0=I+%%c5%a1to+sad%3f>), a prema zasebnome Katalogu za djecu i mladež Knjižnica grada Zagreba, na prvom je mjestu po broju posudbi u protekloj godini (prema navedenim kriterijima koje sam odabrala:

godini, napisan u 2000-im godinama, a da nije obvezna školska lektira.

Radi boljeg razumijevanja, ovdje ukratko navodim kratak pregled tematskih uporišta odabralih romana. *Čokoladni rat* odnosi se na sukob dječaka prvog razreda u privatnoj katoličkoj srednjoj školi sa starijim, nasilnim učenicima udruženima u okrutnu đačku organizaciju (Stražari), koja svoj autoritet nad učenicima održava uz pomoć prešutnoga, a do kraja romana i otvorenoga odobravanja nastavnika (ređovničkoga) kadra. Dječak dobiva zadatak od Stražara da deset dana opstruira školsku obvezu prodavanja čokolade; nakon što prođe deset dana dječak i dalje odbija prodavati čokoladu, što rezultira grubim i nasilnim sukobom i sa Stražarima i s nastavnicima. U dramatičnom finalu, nakon što dječakova pobuna isprva nailazi na odobravanja i podršku drugih učenika, Stražari ga prisiljavaju na inscenirani boksački meč u kojem je dječak poražen, a možda i ubijen, uz prešutno odobravanje nastavnika. *Maturanti* su roman o završnoj gimnazijskoj školskoj godini zagrebačkih adolescenata/ica; riječ je pripovijedanju u prvom licu o školskom, obiteljskom i romantičnom okružju pripovjedača Ivice. Ležerni, humorni, relaksirani i ironizirajući pripovjedni stil odraz je hedonističkog, opuštenog i ironizirajućeg životnog stila maturanata, koji od početka školske godine do mature na njezinu završetku prolaze niz zgoda, čija je osnovica razvoj pripovjedačeve zaljubljenosti u mlađu suučenicu, od prvog zanimanja, preko sreće u realiziranoj romansi do djevojčinoga prekida veze zbog pripovjedačeve pogreške. Roman *U traganju za Alaskom* vremenski je također omeđen jednom školskom godinom u internatu, kamo pripovjedač u prvom licu adolescent/ica kao protagonistica, paratekstualno definirano kao adolescentska književnost, adekvatna recepcija, a nije obvezna školska lektira); roman je posuđen 338 puta, usp. <http://katalog.dj.zaki.com.hr/pagesResults/rezultati.aspx?&searchById=1&sort=4&top=365¤tPage=19>.

dolazi u nadi za boljom vršnjačkom socijalizacijom. Prijateljstvo koje uspostavlja sa svojim suučenicama i suučenicima donekle je pomućeno njegovim snažnim ljubavnim interesom za jednu od njih, naslovnu Alasku, ekstravagantnu i impulzivnu adolescenticu, koja isprva odbija pripovjedačevu naklonost zbog zaljubljenosti u drugoga dječaka, no iznenada jedne večeri u pjanome stanju pristaje na ljubavnu vezu. Večer završava telefonskim pozivom Alaskina momka i njezinim naglim, impulzivnim, nerazumnim odlaskom iz internata. Pripovjedač i prijatelj moraju nekako omesti nadležnoga odrasloga kako bi joj omogućili nesmetani odlazak automobilom iz škole. Alaska te večeri pogiba u prometnoj nesreći, te se pripovjedač mora suočiti s nepodnošljivim očajem zbog gubitka djevojke u koju je zaljubljen i neizdrživim teretom krivnje što joj je pomogao da se pijana odveze automobilom. U nastavku, pripovjedač i njegov prijatelj razmatraju mogućnost da je Alaska napravila samoubojstvo zbog neobičnih okolnosti tragedije. Roman ne daje konačan odgovor na to pitanje. Roman *I što sad?* Sanje Pilić govori o vremenskome razdoblju školske godine – završnoga razreda osnovne škole – pripovjedačice u prvom licu, zagrebačke adolescentice koja živi s majkom i bratom nakon roditeljskoga razvoda. Djevojka je nezadovoljna i nemirna zbog loših odnosa s prijateljicama i zbog toga što nije u ljubavnoj vezi, a tijekom pripovijedanja svi se problemi rješavaju i sve početne situacije mijenjaju: majka mijenja posao uz pomoć bivšega muža, neugledni brat se zaljubljuje i mijenja izgled, dječak koji se pripovjedačici svida pokazuje interes za nju, ali i istovremeno za njezinu najbolju prijateljicu te ona tako ustanavljuje da nije vrijedan njezine romantične pažnje, usamljena tetka ulazi u ljubavnu vezu, pripovjedačičin najbolji prijatelj pokazuje romantični interes za nju i na kraju romana oni ulaze u ljubavnu vezu.

U pokušaju razumijevanja i definiranja adolescentske književnosti uposlit ću i na odabranom korpusu preispitati nekoliko konceptualnih cjelina koje predlažem u pristupu ovome polju.

Prva je od njih pojам **vremena** odnosno ispitivanje načina na koji adolescentska književnost konceptualizira vrijeme. Ovdje polazim od uvida Berislava Majhuta (2011) koji pažljivo analizira romane objavljene u bibliotekama paratekstualno namijenjenima adolescenticama u dvadesetim godinama 20. stoljeća, pokazujući da se u njima kao ključno obilježe djevojaštva artikulira upravo vrijeme, odnosno bivanje adolescentice u vremenskome procijepu između djetinjstva i odraslosti. Ujedno, protagonistice analiziranih romana posve su okrenute prema budućnosti, usmjerene na odraslost koju trebaju/želete dostići, ali pripovijedanje je naratološkim postupcima fiksirano u sadašnjost. Premda je autorova analiza usmjerena na relativno uzak korpus tekstova, kronološki fiksiran i pritom paratekstualno i tekstualno razmjerno čvrsto rodno uniforman (usmjereni adolescenticama, ne i adolescentima), njegove interpretacije i zaključci čine se poticajnima za promišljanje o konceptu vremena kakvo konstruira adolescentska književnost. Ovaj odabir ujedno podupirem i tezom sociologa Chrisa Jenksa o razvoju (development) i vremenu kao sociološkim metaforama kojima sociologija pristupa pojmu djeteta (i adolescenta) kao nedovršenom, razvojnom drugom: „A child's social, and ontological, purpose is therefore, it would seem, not to stay a child” (Jenks 1999: 36). Posve isto vrijedi i za adolescenticu/a: vrijeme mijenja njezinu/njegovu ontologiju i premješta je/ga u odraslost, dakle vrijeme je prezentirano kao obuhvatna metafora promjene.

U svim odabranim romanima vrijeme se javljuje kao važan konceptualni pojам kojim se određuje pripovjedačev odnos prema gradi i prema pripovijedanju. Svi odabrani romani vrijeme pripovijeda-

nja omeđuju protjecanjem jedne školske godine. U analiziranim romanima u kojima je pripovjedač/ica u prvome licu (*Maturanti, U traganju za Alaskom, I što sad?*) on/a sam/a sebe definira protjecanjem vremena, dok je protjecanje vremena u odnosu na protagonistu predstavljeno kao metafora promjene u *Čokoladnom ratu*, u kojem je pripovjedač u trećem licu. Adolescencija kao metaforički vremenski „procijep” između djetinjstva i odraslosti može se potvrditi odraslim romanima, jednakako kao i metafora prolaska vremena na koju upućuje Jenks.

U traganju za Alaskom pripovjedne odlomke okuplja oko pojmove „prije” i „poslije”, a pripovijedanje je od samoga početka organizirano kao vremenski usmjereno na središnji događaj, adolescentičinu pogibiju, u svojevršnim simetričnim koncentričnim krugovima: prvi je pripovjedni odlomak tako naslovljen „Sto trideset i šest dana prije”, a posljednji „Sto trideset i šest dana poslije”. Vrijeme, odnosno njegovo protjecanje, ujedno je i ključni način razumijevanja fabule u smislu naslovnoga traganja za koje je potrebno vrijeme: pripovjedač u prvom licu vrijeme, čak i izrijekom, vidi kao metodu izlječenja od boli i mehanizam razumijevanja vlastite vremenske, životne protežnosti (usp. „(...) upitao se da li bih se trebao nadati vremenu u kojem će ona biti samo daleka uspomena”, Green 2014: 213). Adolescentski osjećaji kao i adolescentska patnja bit će anulirani vremenom. U tome smislu, koncept vremena u ovom romanu može se interpretirati kao dijalektički odnos sadašnjosti (pripovijedanje usmjereno na sadašnjost) i budućnosti koja je u romanu signalizirana završnim pripovjedačevim pomirenjem sa samim sobom, pa čak i svojevršnim smirenjem. Adolescencija je ograničeno vrijeme patnje, izlazak iz adolescencije jest sazrijevanje/razumijevanje.

U *Maturantima* pak pripovijedanje je također okupljeno oko pojmove „prije” i „poslije”, premda

se to izrijekom ne navodi u romanu; riječ je o instituciji polaganja mature kao središnjem događaju oko kojega se artikulira i pripovjedačeva svijest o vlastitome odrastanju. Matura je društvena, izrazito simbolička, inicijacijska poluga, kojom se uspostavlja i održava autoritet odraslih nad ne-odraslima. Njezina je simbolička funkcija ovdje naglašena upravo pomoću vremena: od stanja odraslosti ne-odrasle razdvaja samo vrijeme koje prolazi do mature. S druge strane, to vrijeme adolescencije kao pripovjedno vrijeme svakako je povlašteno stanje ne-odgovornosti i hedonizma: ne-odraslosti. Još je jedan važan element koji konstituira vrijeme u romanu pripovjedačeva ljubavna veza, koja se na završetku romana prekida. Adolescent je tako oblikovan s obzirom na sadašnju patnju: ta će patnja, međutim, kako sugerira završetak romana, proći, što se također uklapa u tumačenje vremena u adolescentskoj književnosti u kontekstu privremenosti adolescencije.

U *Čokoladnom ratu* vrijeme je vrlo zanimljiv koncept, budući da pripovjedna premlisa polazi od ograničenosti vremena: protagonist dobiva vremenski ograničen zadatak od nasilnih starijih suučenika, a potom sam sebi zadaje novi vremenski okvir u kojem će se nastaviti suprotstavljati autoritetu odraslih, nastavni i izvannastavni procesi u školi redom su vremenski uokvireni (predviđeno razdoblje za prodaju čokolade, primjerice); vrijeme je, ukratko, strukturno određeno kao razdoblje. Izdrži li protagonist predviđeno razdoblje, bit će spašen, jednakako kao i drugi zlostavljeni učenici koji se nadaju izdržati do kraja školske godine i potom završiti ili promijeniti školu; prodaju li se sve kutije čokolade u predviđenom vremenu, bit će to veliki školski uspjeh. U tome smislu i ovaj roman vrijeme vidi kao karakteristično privremeno vrijeme adolescencije: pripovijedanje je usmjereno na sadašnjost, ali su protagonisti okrenuti budućnosti u kojoj će se riješiti adolescencije.

Roman Sanje Pilić koncept vremena koristi razmjerno konvencionalno, ali s istim spomenutim pretpostavkama: vrijeme adolescencije je privremeno (faza) i iz njega se izlazi odnosno ostavlja ga se za sobom. Pripovjedačica u prvom licu ujedno pripovijedanje razvija u oslonu na suprotstavljenost početne i završne situacije: nemira, nezadovoljstva, frustracija i neraspoloženja na početku i mira, zadovoljstva, sreće i vedrine na kraju pripovijedanja. Premda se, i s obzirom na dob pripovjedačice i s obzirom na pripovjedne motive snažno okupljene oko teme adolescentske romantične heteroseksualne ljubavi, ne može govoriti o napuštanju adolescencije na završetku romana, ipak se uočava karakteristična uporaba koncepta vremena koje mora proteći kako bi se status adolescentice i karakteristike adolescencije izmjenili, a možda i napustili.

Svi razmatrani romani, rekla bih, motive vremena i koncepte adolescentskoga vremena upošljavaju u razradi tekstualnih struktura. Također, uočava se i veza vremena s pretpostavkom o dinamici; svi analizirani romani pripovijedanje strukturiraju kao proces, vremenski utedeljen, promjene inicijalne situacije; za razliku od dječje književnosti, adolescentska je književnost, kako se čini, usmjerena na **dinamiku i procesualnost**, kao i na **promjenu**.

Drugi je koncept koji me zanima u analizi adolescentske književnosti pojам **identiteta**, koji se naglašava u kritičkoj literaturi (usp. primjerice McCallum 2002) kao jedan od konstitutivnih elemenata adolescentske kao zasebne književnosti. Robyn McCallum u svojoj opsežnoj i važnoj studiji o ideologijama identiteta u adolescentskoj književnosti pojam identiteta dominantno razumijeva u kontekstu književne znanosti (ponajviše u oslonu na Bakhtinovu teoriju romana). McCallum podsjeća da se identitet odnosno subjektivnost oblikuje kao dijalogičan proces te da je identitet neizbjegno oblikovan socijalnim ideo-

logijama (2002: 3). Autorica smatra da suvremenu dječju i adolescentsku književnost konstruiraju predmoderne koncepcije sebstva i identiteta, čija su ishodišta romantičarske predodžbe o djetetu/ne-odraslome koje i danas bitno reguliraju naše spoznaje i ideje o društvenim odnosima, funkcijama i vrijednostima odraslih i ne-odraslih. Subjektivnost se tumači, u oslonu na različite discipline i diskurse o ovoj temi, u smislu osjećaja osobnog identiteta kao djelatnog subjekta: „Subjectivity is individual's sense of a personal identity as a subject – in the sense of being subject to some measure of external coercion – and as an agent – that is, being capable of conscious thought and action” (McCallum 2002: 4). Naravno, ta je ideja, kako upozorava McCallum, diskurzivni i ideološki konstrukt, posebice s obzirom na predodžbu o identitetu i subjektivnosti kao esencijalnom i univerzalnom, što poststrukturalističke paradigmе odbacuju. No usprkos tome, spoznaja o samome sebi kao djelatnome subjektu odnosno ideja o subjektivnosti i identitetu kao krajnjem cilju adolescentskoga razvoja, sugerira autorica, može se iščitati kao podtekst suvremene adolescentske književnosti.

Psihološke teorije o identitetu, s druge strane, sklonije su identitet tumačiti u oslonu na već spomenu metafore razvoja odnosno faza, kao, primjerice, u studiji Katice Lacković-Grgin o psihologiji adolescencije. Lacković-Grgin kao središnji referentni opus u kontekstu istraživanja identiteta navodi psihologa Erika Eriksona, koji se u šezdesetim i sedamdesetim godinama 20. stoljeća bavio psihosocijalnim tumačenjem adolescencije.

Kako navodi Lacković-Grgin (2006: 125), psihosocijalni se razvoj ličnosti može pratiti u slijedu fiksnih sekvenci od 8 razvojnih stupnjeva, pri čemu se u adolescentskoj dobi, u Eriksonovu tumačenju, osoba nalazi u 5. stupnju ili stadiju, u kojem je zadatak ličnosti rješavanje krize identiteta. Uspješno rješava-

nje te krize vodi u sljedeći stadij, dok neuspjeh u tom procesu vodi konfuziji identiteta. Kao prepostavke za uspješno razrješavanje krize identiteta Erikson (prema Lacković-Grgin, 2006: 127) navodi cijeli niz zahtjeva, od zahtjeva da pojedinac sam sebe doživljava kao istu osobu u različito vrijeme i u različitim situacijama, da ga potom i drugi pojedinci percipiraju kao istu osobu u različitim okolnostima, da se uspostavi sklad između samopercepcije i percepcije drugih, da osoba uspješno razriješi seksualne konflikte i prihvati svoju spolnu orijentaciju, da su relativno uspješno razriješene krize u prethodnim stupnjevima psihosocijalnog razvoja, da se uspostavi mjera u odnosu prema značajnim drugima, ponajprije tzv. idolima, zatim važan zahtjev da okolina dopušta izražavanje ego-identiteta bez sputavanja i onemogućivanja, te naposljetku zahtjev za jasnim oblikovanjem društvene ideologije odnosno društvenih vrijednosti kako bi pojedinac imao/la jasnu predodžbu o društvenim idejama o pitanjima koja ga zaokupljaju.

Erikson nadalje (prema Lacković-Grgin, 2006: 130) izdvaja sedam elemenata odnosno faceta identiteta, čije integriranje i rješavanje glavnih konflikata u tim kontekstima omogućuje „izgradnju identiteta“. Riječ je o **vremenskoj perspektivi** (sposobnosti adolescentice/a da razumije i razvije koncept prošlosti i budućnosti i svoju poziciju u tome kontekstu), **samosvjesti** (jasnoj svijesti o sebi kao jedinstvenom biću), **provjeravanju uloga** (eksperimentiranje brojnim idejama, ciljevima, osobnim karakteristikama, ulogama), **izobrazbi za rad** (istraživanje i razvoj profesionalnog identiteta), **seksualnoj polarizaciji** (koncept koji novija psihološka i psihosocijalna istraživanja problematiziraju i odbacuju), **vođenju i slijedenju** (problem autoriteta i pokoravanja) te naposljetku **ideološkoj predanosti** (izgrađivanje tzv. osobne ideologije). Svi su ti elementi identiteta i proces u kojem se razvijaju, međutim, kako upozorava

Erikson, uvijek kontekstualizirani kulturno, društveno te vremenski odnosno povijesno. Erikson je ovaj proces proučavao s obzirom na njegove faze odnosno statuse, koje potom daljnja istraživanja razvijaju i tumače, te ih suvremena psihologija prikazuje u obliku četiri statusa identiteta (Marcia prema Lacković-Grgin, 2006: 134).

Upravo su statusi identiteta, kako nam se čini, najvažniji element koji adolescentska književnost adaptira iz psihologije, i to u teoriji, ali i književnoj produkciji. Radi se o četiri faze ili statusa koje Lacković-Grgin naziva **difuzijom identiteta** (pojedinac pokazuje slabu predanost poslu, drugima i vrijednostima, ne pokušava se aktivno ničemu posvetiti i tragati za svojim identitetom), **zaključenim identitetom** (pojedinac nije doživio krizu identiteta, roditeljske i društvene vrijednosti ne dovode se u pitanje, postignuta je identifikacija s društvom i roditeljima), **moratorijem** (kriza identiteta, traganje za alternativama, eksperimentiranje) te **ostvarenim identitetom** (prolaženje krize identiteta, stabilnost, predanost poslu i drugim ulogama).

Slijed navedenih statusa, i to vremenski kontinuirani slijed, uz poneke modifikacije (posebice u korištenju ili odbacivanju statusa zaključenoga identiteta), prepoznajemo u strukturi svih odabralih romana. Najjasnije i najplastičnije taj je slijed ocrtan u romanu Sanje Pilić, u kojem se pripovjedačica/protagonistica na početku pripovijedanja nalazi u statusu difuzije identiteta (ne pokušava se ničemu posvetiti, ne traga za svojim identitetom, pokazuje slabu predanost svojim obvezama), potom prolazi kroz status moratorija identiteta (eksperimentiranje s ljubavnim/romantičnim vezama, traganje za alternativama u romanu predstavljeno neočekivanim i razmjerno nemotiviranim interesom za glumu) i na završetku pripovijedanja ulazi u status ostvarenoga identiteta obilježen stabilnošću i predanošću svojim ulogama,

uključujući i ostvarivanje romantične veze. U romanu ne izostaje ni status zaključenoga identiteta u kojem se nalaze pojedini likovi, razmjerno negativno apostrofirani, poput pripovjedačice inicijalne simpatije, dječaka koji ulazi u ljubavnu vezu s njezinom najboljom prijateljicom, ali istovremeno pokušava ostvariti ljubavni kontakt s pripovjedačicom. Dječak se, po vlastitom iskazu, identificira s roditeljskim vrijednostima i ne ulazi u status moratorija identiteta, te stoga u razvoju pripovijedanja mora biti odbačen. Zanimljivo je da ista sudbina ne očekuje dječaka s kojim pripovjedačica ulazi u romantičnu vezu, premda se i on na sličan način odlučuje između dvije djevojke: njegov izbor pripovjedačice kao romantične partnerice omogućuje da njegove postupke tumačimo kao slijed od moratorija do ostvarenoga identiteta. U ovom romanu, međutim, ne uočavam bavljenje subjektivnošću u smislu identiteta kao djelatnoga subjekta različitog od drugih djelatnih subjekata: prije bih rekla da pripovjedačica svoju poziciju i svoj identitet ne prezentira kao zaseban, različit od drugih adolescentskih subjekata, nego kao opći, adolescentski identitet koji se konstituira samo u ljubavnome odnosu s drugim subjektom. Njezina je individualnost poništena i dvama ljubavnim trokutima u koje je uključena, u kojem se romantična pozornost dvojice vršnjaka pokazuje kao površna i promjenjiva, pa stoga i samo slučajno upućena pripovjedačici, a ne drugoj djevojci u trokutu. Rekla bih da pripovjedačica nije voljena zbog svojeg identiteta, nego autorskom odlukom.

Maturanti Ivice Ivanač problematični razvoja identiteta pristupaju na sličan način kao i u *I što sad?*, premda je situacija na završetku romana dijametralno suprotna završetku Pilicikina romana: Ivičina djevojka na kraju romana prekida romantičnu vezu zbog Ivičine nepromišljene pogreške, te se tako Ivičin ostvaren identitet ne povezuje s realiziranim romantičnim

partnerstvom nego sa spoznajama/sazrijevanjem do kojega adolescent dolazi nakon tragičnoga kraja ljubavne veze.¹⁵ Konačnost ljubavnoga prekida ujedno može sugerirati da je ljubavna veza jedan od elemenata moratorija identiteta. Ostvaren identitet, međutim, nesumnjivo je obilježen adolescentskom završnom spoznajom o prolaznosti patnje, što je već naznačeno i u razmatranju o vremenu u ovom romanu. Ipak, u ovome se romanu subjektivnost dosljednije uspostavlja kao individualni osjećaj sebstva i djelatnoga subjekta različitog od drugih djelatnih subjekata s obzirom na oblikovanje lika adolescente u kontekstu adolescentske grupe, odnosno na neki način preuzimanja uloge u okviru vršnjačke zajednice, pri čemu će se ta uloga (dobrodušnoga, pomirljivoga, ranjivog adolescente) iskoristiti kao element konstruiranja identiteta u situaciji emocionalne krize nakon prekida ljubavne veze.

I Greenov roman upošljava psihološko tumačenje o fazama identiteta, uz zanimljivo korištenje statusa zaključenoga identiteta, koji se, razmjerno dosljedno, povezuje s klasnim rakursom. Zaključenim su identitetom definirani pripovjedačevi ekonomski povlašteni suučenici (u romanu nazvani „Ratnicima s radnim vremenom” zbog toga što, uz prešutno odravanje školske uprave, umjesto predviđenoga boravka i spavanja na kampusu poluilegalno nakon nastave odlaze na spavanje u svoje domove u bogati gradić pored kampusa). Ekonomska je privilegiranost ujedno i signal neproblematiziranja životnoga stila i vrijednosti roditeljske zajednice, što se u romanu višestruko naglašava. Pripovjedač pak u romanu jasno prolazi navedene faze identiteta, od difuzije

¹⁵ Usp. „Čak, što više, tako sjedeći na daski prozora, u prekrasnoj ljetnoj noći, shvatio sam da još ima mnogo blaga na ovome svijetu, koje nije otkriveno. Treba ga samo potražiti. I tako to. Bio jednom jedan razred. I jedna Trica i jedan Ivica. I lijepo je to. Što god vam rekli, lijepo je živjeti. Dok možete” (Ivanač 1981: 142).

identiteta na početku romana, što je ujedno i motiv za odlazak iz roditeljskog doma i odabira školovanja u internatu, potom moratorija identiteta u kojem promišlja o svojem identitetu i eksperimentira s različitim opcijama (ljubavne, intelektualne, socijalne, identitetske dvojbe) te naposljetku dolazi do statusa ostvarenog identiteta kao posljedice gubitka djevojke i procesa žalovanja za njom. U romanu se također artikulira ideja o subjektivnosti / djelatnome subjektu različitom od drugih djelatnih subjekata postavljanjem pripovjedača u važne interpersonalne odnose. Posebice je tu zanimljiv blizak odnos s vršnjakom – bliskim prijateljem poginule djevojke, koji se nalazi u praktički identičnoj poziciji kao i pripovjedač nakon Alaskine pogibije (noseći isti teret krivnje i u teškom žalovanju), te u odnosu na kojega pripovjedač i uspostavlja do kraja pripovijedanja osjećaj sebstva kao različit od drugoga.

U kontekstu razvoja identiteta *Čokoladni rat* ne odudara od prethodno analiziranih romana: faze identiteta od difuzije prema moratoriju i zaključenome identitetu (u pojedinim likovima nasilnika ili žrtava) pa do svojevrsne varijante ostvarenoga identiteta zanimljivo su intertekstualno podcrtane. Radi se o vezi s poezijom Thomasa S. Eliota, odnosno citatu koji je izabran kao moto ovome radu, stihu iz poeme *Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka* (u izvorniku „Do I dare / disturb the universe?“; u hrvatskome prijevodu Antuna Šoljana „Da usudim se nemir / unijeti u svemir?“; u srpskome prijevodu Jelene Stakić „Imam li smelosti da poremetim svet?“¹⁶). Unijeti nemir u svemir ovdje je metafora za ostvareni identitet, ujedno i ključna misaona figura s kojom se protagonist identificira u posljednjim scenama romana: „Kažu ti da radiš šta te volja, ali ne misle ozbiljno. Neće oni

¹⁶ Citati redom prema: za izvornik <http://www.bartleby.com/198/1html>, za hrvatski prijevod Eliot 1991: 7, za srpski prijevod Kormije (Cormier) 1983: 91.

da ti radiš šta te volja, osim ako to slučajno nije ono što je i njih volja. Živi piš, Kikirikac, pizdarija. Ne remeti svet, Kikirikac, svejedno šta piše na posterima“ (Kormije 1983: 178). Usprkos tome što ovaj unutarnji monolog može sugerirati da je protagonist poražen, mislim da je riječ o dječakovoj pobjedi u smislu dosizanja faze ostvarenog identiteta – suprotstavio se i time uspješno omogućio, afirmirao suprotstavljanje kao strategiju ulaženja u neravnopravne vršnjačke odnose. Metaforički, uistinu unio nemir u svemir.¹⁷ Dječakov proces suprotstavljanja Stražari-ma predstavlja fazu moratorija identiteta, a zanimljivo je da je ova faza kontekstualizirana i dječakovom obiteljskom situacijom odnosno likom dječakova oca, izgubljenoga nakon ženine smrti. Očev monoton, repetitivan posao i nedostatak ambicije dječaku su signal životnoga neuspjeha i upućuju ga u fazu moratorija identiteta. S druge strane, u smislu subjektivnosti i afirmacije identiteta, protagonist *Čokoladnog rata* reprezentativan je primjer djelatnoga subjekta različitog od drugih djelatnih subjekata, a njegovo je djelovanje rezultat svjesne odluke.

Kako se čini, diskurs identiteta zaista je jedan od ključnih diskursa koji reguliraju adolescentsku književnost, te u tome smislu ne vidim razlike između vremenski udaljenih tekstova. I klasici i suvremeni tekstovi adolescentske književnosti uspostavljaju koncept identiteta kao bitno mjesto konstituiranja adolescentske književnosti.¹⁸

Kao posljednji koncept u ovome tipu rasprave o razumijevanju i utemeljenju adolescentske književnosti odabrala sam problem **odnosa odrasloga i neodrasloga** kao jedan od najvažnijih parametara u suvremenome promišljanju o dječoj i adolescentskoj

¹⁷ Ovdje upućujem i na interpretaciju R. Trites, koja također smatra da je riječ o dječakovom uspjehu, neovisno o ishodu (smrti ili preživljavanju), usp. Trites 2000: 2.

¹⁸ Čini mi se da bi bilo zanimljivo upravo na ovome konceptu ispitati razlike između dječje i adolescentske književnosti.

književnosti. Perry Nodelman (2008) i Maria Nikolajeva (2010) vide upravo ovaj odnos kao središnji kod definiranja i razumijevanja dječje i adolescentske književnosti. U Nodelmanovoj se studiji pažljivom analizom tekstova dječje i adolescentske književnosti artikulira problematika znanja i spoznaje kao sklisko teorijsko tlo dječje i adolescentske književnosti. Tko što vidi i što zna u tekstovima adolescentske književnosti čini mi se iznimno važnim kod definiranja toga polja. Kako tumači Nodelman, ali i kako je u teoriji dječje književnosti već istaknuto¹⁹, kulturno polje koje razumijemo kao polje dječje i adolescentske književnosti oblikovano je ne s obzirom na svoje tekstualne kvalitete i osobitosti, nego s obzirom na pretpostavke koje reguliraju odnose odraslih i ne-odraslih u društvenoj zajednici, od kojih je svakako najvažnija upravo pretpostavka da je djeci potrebno da – u kontekstu književnosti – odrasli pišu za njih; „the conviction that children need things to be done for them by adults” (Nodelman 2008: 4). U tome smislu, adolescentska književnost, jednako kao i dječja, počiva na pretpostavci da odrastao koji piše *zna* (bilo što), a da adolescent/ica *ne zna*, te da joj/mu je potrebno reći ili objasniti to što *ne zna* (o tome usp. i Nodelman, op. cit., 23–26). U ovome je odnosu uputno podsjetiti na Foucaulta, kojega kao ključni teorijski okvir za tumačenje adolescentske književnosti uzima i Roberta S. Trites (2000), uvjerljivo argumentirajući da je osnovna razlika između dječje i adolescentske književnosti upravo u problematici i distribuciji moći odnosno represiji s kojom je adolescent/ica suočen/a u narativima o adolescenciji.

Jednako je zanimljiva i Nodelmanova interpretacija u kojoj ispituje odnos želja i žudnje (neodraslih) protagonista adolescentske književnosti i znanja do

¹⁹ Usp. primjerice Jacqueline Rose, *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction*, 1992; Karin Lesnik-Oberstein, *Children's literature: Criticism and the Fictional Child*, 1994.

kojega dolaze u tekstovima²⁰, zaključujući da je znanje odraslih u dječjoj (i adolescentskoj) književnosti vrijedno znanje kojemu je „dječja mudrost“ odnosno intuitivnost, nevinost i neznanje, oslonjeno na želje, žudnje i instinkte, suprotstavljeni kao otklon ili nedostatak („Quite simply, adult knowledge is knowledge, and in being represented as the opposite of adult knowledge, childlike or animal wisdom can only be understood as a lack, a deficiency – a state of bliss defined by what is absent from it“, Nodelman 2008: 44). Naravno, ovaj se nedostatak u različitim tekstovima dječje književnosti, posebice u tzv. klasicima, može razumjeti i tumačiti na različite načine, uključujući i nostalgično, utopijsko ili rjeđe negativno značenje, no on je, kako zaključuje Nodelman, trajno prisutan. U tekstovima adolescentske književnosti, međutim, premda je središnja pretpostavka također ona o razlici između odrasloga i ne-odrasloga (adolescentske protagonistice ili protagonista) s obzirom na kvalitetu i količinu znanja koje obje strane posjeduju, značenje se oblikuje u procesu dosizanja tog znanja (usp. ibid: 45–55). Dječja književnost, smatra Nodelman, ne dovodi u pitanje nepotpunost i neadekvatnost dječjega znanja u odnosu prema znanju odrasloga, dapače može ga slaviti i pokušati očuvati u nostalgičnom registru, kao što to veći dio klasične dječje književnosti i čini. Adolescentska književnost, naprotiv, polazi od nedostatka znanja i artikulira se kao proces spoznavanja, dosizanja znanja odrasloga; nemoguće je, tvrdi Nodelman, u adolescentskoj književnosti ostati u statusu dječjega ne-znanja (ibid: 58). Dapače, adolescentska književnost, u njegovom tumačenju, premda polazi od iste pretpostavke o razlici između znanja odrasloga i ne-odrasloga, do kraja tek-

²⁰ Nodelman *close reading* metodom istražuje šest reprezentativnih tekstova dječje i adolescentske književnosti, zaključujući da su središnje značenjske silnice u svima njima, s malim varijacijama, okupljene oko pitanja znanja i moći, usp. 2008: 76–81.

sta može tu prepostavku i dekonstruirati (*ibid.*), no, dodala bih, to ne mijenja činjenicu da su oba uključena pojma (znanje i neznanje) društveno oblikovani konstrukti i da se značenje adolescentske književnosti u tome smislu može interpretirati kao književna artikulacija procesualnosti koja će adolescentsku protagonisticu ili protagonista provesti od konstrukta nepotpunog znanja ili nedovoljnih uvida do konstrukta manje nepotpunog znanja i cjelovitijih uvida.

Ovdje bih još spomenula i Nodelmanovu interpretaciju adolescentske književnosti s obzirom na mitem doma u dječjoj i adolescentskoj književnosti. Kako se već drugdje raspravljalo (o tome usp. primjerice Majhut 2005: 266–270), dom kao mjesto sigurnosti ima važnu, ako ne i središnju funkciju u uspostavi značenja dječje književnosti, dok bi se adolescentска književnost od dječje razlikovala s obzirom na uporabu i funkciju toga motiva: dom kao središnja referentna točka dječje književnosti, izlazak ili odlazak od doma kao referantan proces adolescentske književnosti.²¹ Dom pritom, važno je naglasiti, nije nužno fizički prostor, već ideja sigurnosti koju odrastao daje djetetu – u tome se smislu, rekla bih, taj mitem u adolescentskoj književnosti može shvatiti i

²¹ Ovdje bih upozorila na ambivalentnost, pa i ambiguitet ove teme s obzirom na fabularne i sižejne artikulacije konkretnih tekstova adolescentske književnosti, koji mogu podržavati (i to često i čine) adolescentski ostatak u domu, no ipak kao središnje **referentno mjesto** adolescentica i adolescenata određuju „izvan doma“, bilo u obliku pripadnosti vršnjačkoj grupi, evaziji protagonist/ica/ ili preispitivanja roditeljskih vrijednosti; drugim riječima u osporavanju sigurnosti koju pružaju odrasli. Paradox ili „nemogućnost“ adolescentske književnosti (u smislu u kojem Jacqueline Rose tumači „nemogućnost“ dječje književnosti, usp. Rose etd.) vidim upravo u implicitnoj napetosti između preispitivanja i/ili odbacivanja roditeljskih vrijednosti/sigurnosti u tekstovima adolescentske književnosti – metaforičkome „napuštanju doma“ – i prihvaćanja metaforičkoga „znanja odrasloga“, neovisno o tome hoće li adolescent/ica na kraju fizički ostati u domu ili neće. U oba slučaja adolescent/ica dom će percipirati kao promijenjen, što sugerira i Nodelman u citiranome tekstu, raspravljujući o stabilnosti i nestabilnosti doma.

kao mjesto pregovora o sigurnosti i kao prihvaćanje sigurnosti pod vlastitim uvjetima. U tome mi se smislu čini da se može raspravljati o Nodelmanovoj tezi da dom (u smislu sigurnosti koju odrastao daje djetetu) ostaje fiksno, nepregovarano temeljno načelo i dječje i adolescentske književnosti (usp. Nodelman 2008: 80), a da se može govoriti samo o njegovoj stabilnosti i nestabilnosti. Adolescentska proza, što smo vidjeli i u raspravi o konceptu identiteta, bit će sklona preispitivati i problematizirati, pa i odbaciti ideju o sigurnosti koju odrastao daje djetetu u korist ideje o procesu prolaska od nepotpunog do manje nepotpunog znanja.

Maria Nikolajeva (2010) ovoj temi pristupa slično, uspostavljajući kao operativan pojam ideju **aetonomativnosti** (2010: 8), što predstavlja normativnost odraslosti/odrasloga u dječjoj i adolescentskoj književnosti, pri čemu stanje ne-odraslosti (dakle bivanje djetetom i adolescenti/co/m) predstavlja, u autoričinom tumačenju, otklon odnosno drugost. Nikolajeva svoju tezu podupire analizom naratoloških postupaka, primarno disbalansom između ne-odraslog protagonista/ice i pripovjedačevoga glasa odrasloga, koji je u dječjoj i adolescentskoj književnosti uvijek povlašten. Premda se u opsežnoj studiji o moći, pripovjednom glasu i subjektivnosti u dječjoj književnosti (Nikolajeva 2010) ne bavi specifično adolescentskom književnošću, autoričine analize i interpretacije klasika i suvremenih tekstova dječje i adolescentske književnosti pokazuju da je problematika adolescencije, u kontekstima koji se proučavaju (pitanje roda i normativnosti, pitanje glasa i distribucije moći u pripovjednim tekstovima), povezana s pozicijom privremenog osnaživanja pa i davanja moći adolescentici/u, koju će završetak pripovijedanja dokinuti, na način da adolescent/ica prihvati i razume stanje odraslosti kao neupitnu normu (2010: 204). Ovu privremenu poziciju autorica tumači i u oslonu

na Bakhtinovu teoriju karnevala, koji se također odnosi na privremenost, ali i na nadzor onoga koji moć posjeduje (usp. ibid.: 10).

U odabranome korpusu ovaj se odnos, na prvi pogled, uspostavlja različito. *Čokoladni rat* u tome je kontekstu, dakako, najzahvalniji primjer, budući da je središnji problem u romanu upravo moć, vrlo izravno apostrofirana u pripovijedanju o autoritetu i odnosu između odrasloga i ne-odrasloga, naglašeno i odabirom pripovjednoga *settinga* (privatna srednja škola) u kojem se distribucija moći ne dijeli posve pravocrtno po navedenoj liniji. Dječak, protagonist, odbija pristati na pokoravanje autoritetu starijih sučenika (Stražara), što se transformira u dječakovo izazivanje pretpostavke o neizbjegnom autoritetu odraslih nad ne-odraslima. Završetak romana, premda posve otvoren, omogućuje i interpretaciju o dječakovom uspješnom odupiranju i time odbacivanju praznog, nasilnog autoriteta starijih i odraslih. Istovremeno, međutim, nudi i mogućnost dijametalno suprotnog razumijevanja, uključujući i dječakovu smrt kao posljedicu fizičkoga nasilja starijih učenika. Ovakav pripovjedni razvoj zahvalan je za promišljanje aetonormativnosti u kontekstu adolescentске književnosti. U romanu je područje moći raspoređeno, premda ponešto nesimetrično, između odraslih (nastavnika privatne katoličke srednje škole, muških redovnika) i starijih ne-odraslih (učenika završnih razreda, Stražara). Moć opstaje tako što je nitko ne dovodi u pitanje: instance moći međusobno se podupiru, što onemogućuje pregovaranje, a moć se ujedno i prenosi s odrasloga na ne-odrasloga učenjem i oponašanjem. Odrastao podučava ne-odrasloga mehanizmima i djelovanju moći. Učenici nižih razreda stoga se ne mogu oduprijeti moći i autoritetu starijih nad njima jer ne mogu očekivati potporu od nadležnih odraslih. Kada protagonist, učenik prvoga razreda, ipak odbije pristati na podređenu ulogu i

odbacuje represiju, njegov se otpor kontekstualizira upravo u okvirima djelokruga moći: dječakova je motivacija, vrlo izravno apostrofirana u tekstu spominjanim intertekstualnim prenošenjem, artikulacija adolescentskoga propitivanja strukture moći. Moć se, međutim, održava i usprkos i upravo njezinim izazivanjem, budući da, kako u doslovnom čitanju sugerira roman, pojedinac ne može nemir unijeti u svermir; nastojanje da se strukture moći odbace ne može uspjeti. Učenici starijih razreda, kada uvide da dječak odbacuje njihov autoritet, dječaka prisiljavaju da im se pokori fizičkom silom. Međutim, završni dio romana može podnijeti i suprotno čitanje, čini mi se, jer se upravo fizička reakcija – fizičko nasilje nad dječakom, koje je možda završilo i dječakovom smrću, o čemu roman izravno ne izvještava – može protumačiti i kao pukotina u autoritetu starijih nad mlađima jer je u oba slučaja (i dječakove smrti i preživljavanja) on ipak uspješno „*unio nemir*“ pa makar i time što je pokazao da moći i njezino djelovanje nisu prirodni i neizbjegni, nego diskurzivno uspostavljeni a time i podložni izazivanju. Na završetku romana, međutim, vraćamo se na pitanje odnosa odrasloga i ne-odrasloga, pri čemu se odraslost, koja bi, prema Nikolajevoj i Nodelmanu, trebala biti shvaćena kao normativna u adolescentskoj književnosti, ovdje razotkriva kao model prema kojem stariji uvode represiju nad mlađima. Dječak je odbacio autoritet koji mu se nameće silom (zanimljivo je kako se u romanu naglašava da dječak ne odbacuje intelektualni autoritet svojih nastavnika) i autoritet/sila odbacuje/poništava dječaka. Je li onda riječ o procesu spoznavanja ili procesualnom kretanju od konstrukta nepotpunog znanja do konstrukta potpunoga, odrasloga znanja? Rekla bih da jest, u smislu dječakove spoznaje da je represija neizbjegna i da moć operira na svim životnim razinama, da je se ne može pobijediti i da konačan poraz nije to što je okrutno

premašen nego nemogućnost da samoga sebe izuze me iz struktura represije do kraja svoga života. Odraslost jest na taj način uspostavljena kao negativna norma.

Ovaj roman svakako uspostavlja temu moći kao referentnu za adolescentsku književnost, posebice s obzirom na svoj status klasika u (anglofonoj) adolescentskoj književnosti, no zanimljivo je promotriti kako toj temi pristupaju i drugi odabrani tekstovi koji se pitanjem moći neće baviti tako eksplisitno. *Maturanti*, tako, na prvom pripovjednom planu, kako se čini, temu moći posve zaobilaze, ali ne i problematiku odnosa odrasloga i ne-odrasloga. Roman je ispričan u prvome licu, kao epizodno nizanje kratkih humornih zgoda iz jedne školske godine zagrebačkih maturanata, a tematski je grupiran oko tri motiva: školskih zbivanja, obiteljskog okružja i narrativa romanse. Premda se pripovjedni okvir uspostavlja oko dva pola, adolescentskog i odrasloga, ti se polovi ne čine baš oštro suprotstavljenima, a taj dojam podržava ležerno, relaksirano, duhovito pripovijedanje i humorno relativiziranje autoriteta odrasloga. Ipak, roman u cjelini jasno pokazuje da je odraslost ovđje norma, kojoj adolescenti/ce oponiraju, pa je i preispituju tijekom posljednjeg razreda gimnazije, ujedno i završnoga razreda njihove ne-odraslosti, ali koju će naposljetku prihvatići. U romanu se simbolična inicijacija u odraslost sa završetkom srednjoškolskoga obrazovanja ironizira, ali cijeli se proces nikako ne odbacuje. Upravo suprotno: humorna relativizacija procesa stjecanja znanja i ironizacija gimnazijskoga obrazovanja, iskazana u nizu izrazito duhovitih epizoda, ne znači i osporavanje poretku, čak i ako se ironiziraju njegovi nositelji. *Maturanti*/ce sa svojim profesori/ma imaju opušten odnos, s pojedinima i pun uvažavanja i naklonosti, razumijevanja za njihove mane i slabosti, kao i priznanja za intelektualnu nadmoć ponekih od njih. Ipak, adolescen-

ti/ce ni na koji način ne osporavaju autoritet odraslih nad njima, čak i kada ironiziraju nositelj/ice autoriteta. Proces sazrijevanja od ne-cjelovitog znanja do cjelovitog znanja odraslosti je neupitan, neizbjegjan i normativan. Moguće ga je, doduše, shvatiti kao opušteno, hedonističko pregovaranje oko detalja, ali ga nije moguće odbaciti.

Znatno izravnije i bez preispitivanja odraslu normativnost prezentira roman Sanje Pilić, u kojem se, u osobnom pripovijedanju, izvještava o završnoj osnovnoškolskoj godini zagrebačke adolescentice. Specifičan sugestivan pripovjedni stil, kao i ponešto začudno uvođenje lika same spisateljice u naraciju²², mogu upućivati na apsurdističko ili autoironično čitanje romana, no radnja ni struktura romana ipak ne pružaju dovoljno signala za takvo čitanje. Pripovijedanje je raspršeno u nizu vrlo kratkih epizodnih cjelina, s fokusom na neposredno životno (obiteljsko, školsko, prijateljsko) okružje adolescentske pripovjedačice, kao i na proces njezina prelaženja od nezadovoljstva i nejasnog, neartikuliranog nemira na početku pripovijedanja do smirenja i sreće na završetku. Adolescentičina je sreća čvrsto povezana s ljubavnom realizacijom, odnosno uspostavom romantične ljubavne veze s vršnjakom, donedavnim najboljim prijateljem, na kraju romana. U tome smislu roman se doima kao reprezentativni primjer nekonfliktnog, pravocrtnog diskursa o normativnosti odraslosti/sazrijevanja, sa školskim i izvanškolskim (glumačkim) uspjehom kao prvom razinom adolescentskoga sazrijevanja, te ljubavnom realizacijom kao konačnom potvrdom toga statusa. Otklon od norme (nezadovoljstvo, neraspoloženje, nemir, nerazumijevanje, usamljenost, izostanak ljubavne veze) na početku romana do kraja, u pomalo nekoherentnoj pripovjed-

²² Epizodan je lik u romanu dječja i adolescentska spisateljica Sanja Pilić, izrazito pozitivno karakterizirana, koja bitno utječe na zbivanja u romanu i odluke protagonistice-pripovjedačice.

noj dinamici, dovode do smirenosti, zadovoljstva, mira, razumijevanja, sreće i ljubavne veze kao normativnoga okvira uspješnog života zrelije adolescentice. Činjenica da se moć ni na koji način ne apostrofira čini mi se ujedno i signifikantnom za tumačenje ovoga teksta kao nekonfliktog: ni pripovjedačica ni likovi odraslih u romanu ne tematiziraju moć ili autoritet kao važne teme za adolescenciju. U određenom smislu jedan od motivskih elemenata – majčin posao i njezino nezadovoljstvo na poslu – mogli bismo povezati s tom problematikom, no pripovijedanje ne nudi previše uporišta za takvo čitanje.

U traganju za Alaskom pak problematiku odnosa odraslih i ne-odraslih, pitanja autoriteta, moći kao i normativnosti odraslosti artikulira na jako zanimljiv način. Adolescentski protagonisti/ce na razini pripovijedanih događaja, kako se čini, ne poštuju autoritet odraslih: redovito i revno krše školske zabrane (alkohol, pušenje, boravak izvan kampusa, nepoštivanje kućnog reda, subvertiranje školskih proslava itd.) i to možemo inicijalno shvatiti kao adolescentsku pobunu protiv autoriteta. Međutim, rekla bih da je ta pobuna simbolična, nešto poput izvedbe adolescentiske pobune, zbog toga što je odnos odraslih i ne-odraslih zapravo čvrsto i neoborivo reguliran izvan okvira školske institucije: riječ je o privatnoj školi za koju roditelji adolescentica/adolescenata plaćaju školarinu, te se i školska pravila impostiraju nad učenic/a/i/ma kao neka vrsta performativne zabrane, budući da obje uključene strane ne žele poremetiti utvrđene odnose, ponajprije ekonomске. Adolescenti/ce stoga računaju na blage i simbolične kazne za prekršaje, a odrasli takve kazne i daju, što nalikuje upravo na izvedbu autoriteta u okviru zadanih ekonomskih odnosa. Odraslost odnosno ekonomski autoritet tako se ovdje može tumačiti kao normativnost odraslosti, što je izvrsno ilustrirano likom pripovjedačeva najboljega prijatelja Pukovnika i ogromnoga napora

što ga njegova ekonomski deprivilegirana majka mora podnijeti da bi platila sinovu školarinu: sve Pukovnikove akcije, uključujući redovito i intenzivno kršenje školskih pravila, regulirane su njegovim pristajanjem na izvedbu autoriteta zbog podređenog ekonomskog statusa. Usto, kršenje školskih pravila vrlo izravno dovodi do adolescentičine pogibije: pripovjedač i Pukovnik bacaju petarde kako bi postigli da školski nadzornik usred noći izade iz svoje sobe i krene u potragu za prekršiteljima školskih pravila na drugi kraj kampusa, te ga na taj način udaljili od Alaske sobe i omogućili joj da nesmetano izade automobilom iz kruga kampusa. Međutim, njihovo kršenje školskih pravila ne može biti kažnjeno, budući da školski nadzornik ne može i ne pokušava utvrditi krivce nakon tragične nesreće. U tome se smislu upravo ova situacija, u kojoj se pokazuju smislenost školskih pravila i tragične posljednice njihova kršenja, može shvatiti i kao proces sazrijevanja, kretanja od konstrukta ne-cjelovitoga znanja ne-odrasloga do konstrukta cjelovitoga znanja odraslih koji su pravila postavili. Činjenica da adolescenti za taj prekršaj nisu kažnjeni sugerira takvo tumačenje: nije potrebna kazna odrasloga ako je jasno da su ne-odrasli „naučili lekciju“ jer je zbog njihovoga kršenja pravila Alaska izgubila život.

Nadalje, adolescenti/ce opisani okvir autoriteta i moći odraslih ne problematiziraju zbog priznavanja intelektualnog autoriteta odrasloga: čak i kada se bune zbog opsega školskoga gradiva ili ironiziraju pedagoške kompetencije svojih nastavnica/ka, vidljivo je da ne dovode u pitanje njihov intelektualni autoritet. Dapače, do kraja romana upravo se jedan od odraslih – školski nastavnik – apostrofira kao ključna figura za emocionalan i intelektualan oporavak pripovjedača. Točnije rečeno, intelektualni kapital koji pripovjedač dobiva u tome odnosu ključan je za promjenu njegovoga stanja. I u tome se, dakle, smislu,

odraslost može potvrditi kao normativna, odnosno ovaj se roman može iščitati kao proces kretanja od konstrukta ne-cjelovitoga znanja do konstrukta cjelovitoga znanja i uvida odraslosti. Drugim riječima, adolescentičina/adolescentova je jedina dužnost da to do kraja romana, barem simbolički, prestane biti.

Zaključna razmatranja

U ovome bismo kontekstu sumarno mogli zaključiti kako su svi odabrani romani kao pripovjedni okvir odabrali školsko okružje; ono postaje prostor preispitivanja moći, autoriteta i društvenih struktura uopće ili pak pregovaranje s tim strukturama, s iznimkom romana Sanje Pilić u kojem se školski sustav postavlja samo kao mehanički okvir pripovijedanja i u kojem je nulta točka pripovijedanja pretpostavka o izvrsnom školskom uspjehu kao signalu sazrijevanja (usp. „Ipak, i dalje sam odlična u crtaju mačke i ocjenama u školi. To je nekakva moja zadanost. Htjela sam biti odlična u svemu, odrasla”, Pilić 2015: 60). Nadalje, pretpostavka o procesualnosti odnosno dinamici/promjeni kao modusu postojanja adolescentske književnosti na odabranom se korpusu pokazala ispravnom: svi odabrani romani istražuju ili prikazuju **proces** (traganja, odrastanja, sazrijevanja) i svi romani završavaju kao **promjena** inicijalne pripovjedne pozicije. Adolescentska književnost, rekla bih, svakako podržava predodžbu o promjeni, a ne o statičnosti kakva se može činiti karakterističnom za dječju književnost.

Što ste tiče metafore doma odnosno sigurnosti koju pružaju odrasli, svi odabrani romani odbacuju tu predodžbu; upravo suprotno, sve/i adolescenti/ce u odabranim romanima **svoju sigurnost moraju uspostaviti sami**, uz veću (u romanu *I što sad?* Sanje Pilić), manju (u romanu *Maturanti* Ivice Ivaneca) ili

nikakvu (u romanima *Čokoladni rat* i *U traganju za Alaskom*) pomoći odraslih. Dom može ostati stabilnim, nostalgičnim, metaforičkim mjestom sigurnosti djetinjstva (u svim odabranim romanima), ali se iz njega mora otići, simbolički (Sanja Pilić, Ivica Ivanac) ili doslovno (Robert Cormier, John Green).

I naposljetku, pitanje moći i odnosa odraslih i ne-odraslih središnja su pitanja adolescentske književnosti, pa i onda kada se izravno ne apostrofiraju ili čak posve zaobilaze, kao u slučaju romana Sanje Pilić. Nekonfliktna, optimistična veselost adolescencije kakvu prezentiraju Pilićkini adolescentski romani, kako sam pokazala, počiva na pretpostavci o normativnosti odraslosti, kao i na pouzdanju u poredak po kojem je odraslost vrijednosno i emocionalno povlaštena u odnosu na ne-odraslost. Adolescentska književnost na različite načine govori o **moći, autoritetu i odnosima odraslih i ne-odraslih**: dajući ili oduzimajući moći i autoritet svojim odraslim i ne-odraslim likovima, ulazeći u složene dinamike međusobnih odnosa, pregovarajući ili podržavajući društvene strukture i institucije moći, artikulirajući ili dokidajući ideje o identitetu i djelatnome subjektu, zastupajući ili odbacujući roditeljske modele i vrijednosti. Temeljne koncepte promjene, rasta/sazrijevanja i napuštanja adolescencije, ideju esencijalne drugosti adolescentice/a u odnosu na odrasloga, međutim, ne osporava, kao ni normativnost odraslosti.

LITERATURA

- Crnković, Milan. Neki problemi i zadaće znanstvenog istraživanja i promocije dječje književnosti u Hrvatskoj danas. U: Javor, Ranka. *Dječja knjiga u Hrvatskoj danas. Teme i problemi*. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 1997. str. 7–16.
 Green, John. *U traganju za Alaskom*. Zagreb: Fokus, 2014.

- Gudjons, Herbert. *Pedagogija. Temeljna znanja*. Zagreb: Educa, 1994.
- Hameršak, Marijana i Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international, 2015.
- Ivanac, Ivica. *Maturanti*. Zagreb: Mladost, 1981.
- Jenks, Chris. *Childhood*. London i New York: Routledge, 1999.
- Jerkin, Corinna. Suvremena hrvatska urbana djevojačka proza. *Libri & Liberi*, Vol. I, 1, 2012. str. 67–82.
- Kormije, Robert (Cormier, Robert). *Čokoladni rat*. Beograd: Nolit, 1983.
- Majhut, Berislav. *Pustolov, siroče i dječja družba. Hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, FF press, 2005.
- Majhut, Berislav. Djevojačkim srcima. Nakladničke cjeline iz dvadesetih godina dvadesetog stoljeća. U: *Književna smotra*, 43, br. 161/162, 2011. str. 89–103.
- McCallum, Robyn. *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction. The Dialogic Construction of Subjectivity*. New York i London: Garland Publishing, 1999.
- Nikolajeva, Maria. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York, London: Routledge; Taylor & Francis, 2010.
- Nodelman, Perry. *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Pilić, Sanja. *I što sad?* Zagreb: Mozaik knjiga, 2015.
- Trites, Roberta S. *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.
- Trites, Roberta S. *Literary Conceptualizations of Growth. Metaphors and Cognition in Adolescent Literature*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014.
- Težak, Dubravka (1998) Tematske smjernice u svjetskoj književnosti za mladež. U: Javor, Ranka (ur.) *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*. Zbornik radova. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba. 1998. str. 10–14.
- Težak, Dubravka. Dvije spisateljice romana za mlađe odrasle. U: *Kolo*, 3, 2008. <http://www.matica.hr/kolo/309/Dvije%20spisateljice%20romana%20za%20mlade%20odrasle/>
- Visinko, Karol. O hrvatskoj književnosti za mladež. U: *Kolo*, 3, 2008. <http://www.matica.hr/kolo/309/O%20hrvatskoj%20knji%C5%BEevnosti%20za%20mlade%C5%BE/>
- Zalar, Diana. O djelima četiriju spisateljica i jednog pisca za mlađe. U: *Kolo*, 3, 2008. <http://www.matica.hr/kolo/309/O%20djelima%20C4%8Detiriju%20spisateljica%20i%20jednog%20pisca%20za%20mlade/>
- Zima, Dubravka. Adolescentski roman u hrvatskoj književnosti do početka 2000. godine. U: *Kolo*, 3, 2008. <http://www.matica.hr/kolo/309/O%20djelima%20C4%8Detiriju%20spisateljica%20i%20jednog%20pisca%20za%20mlade/>
- Zima, Dubravka. *Kraći ljudi. Povijest dječjeg lika u hrvatskom dječjem romanu*. Zagreb: Školska knjiga, 2011.
- Zima, Dubravka. Adolescentska književnost i adolescentica. Javni i privatni lik adolescentice u drugoj polovici 19. stoljeća. U: Protrka-Štomec, Marina, Diana Zalar i Dubravka Zima (ur.) *Veliki vidi: stoljeće Grigora Viteza*. Zagreb: Učiteljski fakultet, 2013.
- Zima, Dubravka (2016) Nevidljiva adolescentica: ušutkani diskurs otpora u adolescentskoj književnosti. Slučaj Zore Ruklić. U: CCale Feldman, Lada et al. (ur.) *Crveni ocean. Prakse, takte i strategije rodnog otpora*. Zbornik radova. Zagreb: Centar za ženske studije. 2016. str. 118–138. Dostupno na: http://www.zenstud.hr/wp-content/uploads/2016/12/Crveni-ocean_Dani-MJZ.pdf

Dubravka S. ZIMA

UDC 821.163.41–14.09 Davičo O.

LITERATURE AND ONE'S AGE: SOME THOUGHTS
ON DEFINING ADOLESCENT LITERATURE

Summary

The paper discusses possible definitions of adolescent literature as different from children's and adult literature. In reading the papers from Perry Nodelman, Roberta S. Trites, Robyn McCallum and Maria Nikolajeva and their definitions and readings of adolescent literature, paper examines discourses and concepts found in adolescent literature. By reading four adolescent novels, two classics from the seventies (Robert Cormier, *Chocolate War* and Ivica Ivanac, *Graduates*) and two contemporary novels (John Green, *In search of Alaska* and Sanja Pilic, *Now what?*) paper presents ideas of defining adolescent literature by the concepts of time, identity and relationship between adults and non-adults in adolescent literature.

Key words: adolescent literature, identity, power, authority

◆ **Јелена С. ПАНИЋ МАРАШ**
Универзитет у Београду
Учитељски факултет
Република Србија

ДАВИЧОВО РАТНО „ДЕТИЊСТВО”

САЖЕТАК: Рад истражује временску димензију Давићовог циклуса „Детињство” из збирке *Песме* (1938). Уочава се како се типично авангардно одсуство чистих жанровских облика одражава на обликовање времена. При томе се категорија темпоралности доводи у везу са тачно одређеним историјским тренутком (Први светски рат), као и са стањем песничког субјекта, што у овом конкретном случају подразумева дечје виђење последица ратног страдања и ужаса, али и процеса унутрашњег суочавања са променама које ратно детињство доноси у дечји свет. То је условило потпуну превласт интимног, *психолошко време* на односу на тачно одређене историјске, вишне или мање објективне датости. Песнички субјект се сећа свог ратног детињства, али је сећање дато на тај начин да се губи напетост између времена о коме се пева и времена у коме се оно пева јер се доследно „пева” из дечје перспективе, уз јасно прихватање надреалистичких начела. Тако су и одређени мотиви, попут мотива смрти, заљубљивања, откривања песничког идентитета, као и сексуалности, дати уоквирени сликама рата, „бежаније” и промењених (моралних) норми понашања, које се онда испољавају и као критика грађанског друштва, до чега су прво дадаисти, а потом и надреалисти посебно држали. Обједињени, ови мотиви за право представљају вид иницијације у свет одраслих, до којег Оскар Давић на концу и доводи песничког субјекта циклуса песама „Детињство”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: рат, детињство, песнички субјект, лирско, хронотоп, временски план, *психолошко време*, надреализам

Није згорег, чини се, и то не само из пропедеутичких разлога, на самом почетку и у склопу Давичовог песничког развијања проблематике времена у његовој раној поезији, присетити се одмах и његових експлицитно изнетих ставова о поезији и песничком стварању уопште, с обзиром да они непосредно доводе у везу суштину поезије са оним што би у посебном смислу обележавало оно инфантилно. Тако у есеју „Невиност речи“ из 1959. године, који се овом приликом чини нарочито пригодним будући да се у неким својим деловима дотиче и феномена детињства у поезији, Давичо се залаже за „животну нужност поезије“, као и за повратак „невиности речима“, уз напомену да је то једина материја којом песник располаже. Своје аутопоетичке ставове наглашава и заокружује исказом по коме „да би се осетила потреба за саопштавањем себе, треба остати дете“ (Давичо, 1969: 211).

Захтев да „треба остати дете“ је у циклусу песама „Детињство“ из збирке *Песме* (1938), чини се, у потпуности остварен, како на тематском тако и на лексичком плану. *Остапати дете* подразумева у једну руку и, макар начелно, поништавање одређених временских димензија или пак њихово суспендовање, но које у ствари и није могуће конкретно и до краја остварити. *Остапати дете* би у овом конкретном случају значило да треба певати, мислити и свет видети на начин као што га види дете, што би са своје стране подразумевало једну унапред онеобичену перспективу која не претендује на општост, универзалност, нити на било какву објективност. Отуда и слика ратног детињства уобличена у овом циклусу песама и не може бити другачија него лична, интимна, једним делом загледана у сопствени, унутрашњи свет, који се гради уз помоћ спољашњих надражaja и породичног окружења.

Поред тога, Давичов аутопоетички исказ упућује и на исповедање, саопштавање, враћање и присећа-

ње, тј. као да у неким својим аспектима призива безмalo аутобиографски тон. И управо би се циклус песама „Детињство“ могао читати као лирска аутобиографија Оскара Давича, истакнутог представника надреализма у нашој књижевности. Таква врста читања је у овдашњој литератури већ изведена¹, те уколико се следи, може се уочити како је посредством аутобиографских елемената који су уткани у ову поему приказан „начин на који се стварност једног времена утиствује у доживљај дечака“ (Микић 2013: 351). То је изведено без опасности да се склизне у историјско заточеништво датума и догађаја управо из разлога Давичовог не само декларативног прихватања надреалистичке поетике. Отуда је и наративност овог циклуса песама најпре у вези са приказивањем ратног детињства, а сам рат се слика посредно, искоса, тек преко реакција окружења или слика страдања ван граница фронта. Та спона са лирским тоном, који је безмalo свеобухватан и све-прожимајући, свакако иде у прилог типично авангардним поступцима мешиња жанрова појачаним на целом хибридизације.

Ако се посматра строго формални аспект, „Детињство“ се састоји од шеснаест песама, испеваних у стиховима различите дужине који као да визуелно одсликавају извесна психолошка стања песничког субјекта за која се чини да су дубоко обојена ратном стварношћу. Један тумач овог циклуса већ је приметио да је рат између осталог и време када се мења и сам доживљај времена (Микић 2013: 352). То се уочава и у дестабилизацији породичног живота, одсуству оца и специфичном *губљењу равнотеже* одраслих. Преко породичне дестабилизације, тек је корак до опште несигурности која је сли-

¹ С тим у вези види рад Радивоја Микића „Два модела лирске аутобиографије – Оскар Давичо и Бранислав Петровић“ у зборнику *Песничка поетика Оскара Давича*, Институт за књижевност и уметност, Библиотека шабачка, Београд/Шабац, 2013, стр. 339–362.

ковито приказана у сценама „бежаније” где доминирају осећања страха, зебиње, неизвесности, најпре у микросвету песничког субјекта. Управо на тим мистима и Давичо бива најближи неком колико-тако изравном сликању ратног страдања, с обзиром да се захваљујући дечјој перспективи рат види тек кроз последице које су дате преко слика „сопственог детињства и Првог светског рата и невоља кроз које је прошла његова породица” (Микић 2013: 350).

Захваљујући избегавању чистих жанровских образца, поступку који авангардисти врло често користе, могуће је запазити присуство различитих временских планова у овом циклусу песама: један који је одређен ратом и ратном стварношћу и други који би био у вези са унутрашњим светом песничког субјекта. Треба приметити да ова два временска плана не стоје засебно, један наспрам другог или пак паралелно, одвојено и без додирних тачака, већ напротив, они се међусобно прожимају, па чак и условљавају. Стога би се пре могло говорити о некаквој дијалектичкој свези општег и посебног, личног, рата и детињства, стварног и интимног. Тим пре ако се има на уму и сама природа надреалистичког покрета и неки основни постулати који су обrazлагани експлицитно, а потом су своју пуну разраду добили у надреалистичким уметничким артефактима. Примера ради, у програмском тексту „Положај надреализма у друштвеном процесу” из 1932. године, који заједно потписују Оскар Давичо, Душан Матић и Душан Костић (реч је о необичној важном есеју за разумевање нашег надреализма), читамо следећи став:

Ми сматрамо да манифестовање мисли садржи своју праву суштину у колико учествује у непосредном и актуелном постајању човека. Супротно би било пристајање на један искључиви дуализам, на невезаност и на реципрочну неусловљеност чињеница у питању. Мисао би тиме била

лишена сваке конкретности, јер би, тако спиритуализирана, остала без сваког оправдања стварношћу која једино оправдава (Kostić, Matić, Davičo 1932: 10).

У овом наводу јасно се уочава интенција ка, условно речено, битном спајању оног општег и појединачног, личног, што је само по себи на неки начин близко дијалектичком процесу мишљења. Инсистирање на дијалектичком приступу у овом надреалистичком штиту програмског карактера на различите начине је наглашено, почев од развијања идеје о човековој конкретности за коју је нужан прелаз са индивидуалног на колективни план, или честим позивањем на филозофију Карла Маркса управо да би се потпрао „критички и револуционарни” карактер дијалектичког мишљења. У том контексту, а на једном општем нивоу, може се сагледати неразмрсива испреплетеност два јасно ојртана временска плана у циклусу песама „Детињство”.

Осим дијалектичког виђења временских планова, нужно је рећи нешто и о њиховој реализацији или изведби у самој надреалистичкој творевини. Тим поводом може се говорити о *објективном* и *психолошком* времену. Приликом њиховог уобличавања чини се да је Давичо користио неке типично надреалистичке технике, попут *објективне случајности* уз помоћ које се само појачава, наглашава дечја перспектива и дечје виђење ратне стварности. Ова *објективна случајност*, као „место сусрета између привидно аутономног тока нашег духовног живота и наизглед аутономног тока спољног света” (Де Торе 2001: 244), осведочава у ствари укрштај *објективног* и *психолошког* времена, те је у том укрштају који се одвија у укупно шеснаест песама овог циклуса саздана и цела песничка творевина. Отуда зачудност, па чак и шок који се јавља код читаоца, настају управо стога што песнички субјект *објективну случајност* изравно саопштава уз

непосредност која прати дечји говор. Он је не тумачи, него само описује, констатује, те је на тај начин и изнутра оспорава, критикује, релативизује, па чак и доводи у питање, могуће зато што Давичо, као и остали, првенствено надреалисти, ставља „свет детињства с ону страну егзистенцијално тескобног света одраслих”, како би „начело субверзије и отпора пројектовали кроз могућност да се инфантилним погледом на свет превазиђе оно стање које је Бретон дефинисао као ‘непомирљиви положај човека’” (Хамовић 2015: 12). Очито је то у првој песми циклуса, која говори о мирнодопским временима, али она нису дата идилично и спокојно, већ су пуна противуречности и недоследности у свету одраслих.

Већ на самом почетку Давичовог циклуса песама налази се критика грађанског друштва, до које су дадаисти, а потом и надреалисти, посебно држали, али која није била страна ни романтичарима. Уз јасно оцртан социјални контекст („Расли смо између гувернанти, кризантема, / чоколаде, пољубаца, мами ног мираза / и тате који се вазда на нешто одлучно спрема”, Давичо 2006: 7), наглашава се и поларизација између дневног и ноћног времена („расли смо дању у башти, / ноћу у белом кревету”), али и наговештава жеља за иницијацијом у свет одраслих („и молили се и чекали пуни наде / да нам што пре, / да нам већ једном / никну брковези и браде / у знак да ивер не пада / далеко од кладе”, Давичо 2006: 7, 8).

Структурално посматрано, читав циклус песама могао би се фрагментирати на поткатегорије било *објективног* било *психолошког времена*. На тај начин виђено, уочава се предоминација *психолошког времена* у односу на *објективно време*, које је у целини одређено ратом. Ово *објективно време* као да је дато у некој тријадној структури: мир – рат – мир, с тим што почетно и завршно приказивање мира није идентично, јер је овај потоњи обележен рат-

ним истукством, док се рат даје тек кроз неколико секвенци – почетак рата, „бежанија”, прелазак грањице, очево заробљеништво, окретање пороцима (ујак и тетка), смрт деде, нарушавање безбрижности игре. Занимљиво је да се певање у првом лицу плурала јавља за време мира, тј. у првој и последњој песми циклуса, док се о времену рата пева преко првог лица сингулара, а у оба случаја се наглашава детаљна перспектива, тј. доживљај рата и ратног детињства. Ко се крије иза личне заменице првог лица множине јасно је и у дванаестој песми циклуса, где то *ми* наступа као да је ја, јер упућује на децу (дечаке) која исто реагују када током игре са неба пада „димећи” голуб. Тако се, поред осталог, наслућује да субјективно претендује да говори, мисли, пева на нивоу општости и како онда ово опште постаје појединачно, што је опет близко дијалектичкој методи.

Насупрот *објективног* је *психолошко време*, које је и време сазревања, одрастања песничког субјекта уз откривање или наглашавање идентитета, било да су они у вези са открићем песника или спознавањем националног осећања. Песнички идентитет који се конструише у овом циклусу песама везан је за време детињства, а уоквирен ратним страдањем. Тиме се установљује да *ратно детињство* профилише песника, који сам себе тада открива као песника, али га и други такође виде као песника, као онога који ствара, који пише песме. Исто тако, себе ће одредити као Србина „Мојсијеве вере”, па се отуда закључује да се преко наратива ратног детињства одређује и однос према националном и према религији. Осим тога, песнички субјект ће у исто време спознати и сексуалност, али ће се и заљубити. Сва ова искуства су испреплетена са унутрашњим страховима пред надолазећом ратном стихијом, која утиче на динамизацију пејзажа и перспективу из које дечак посматра свет и природу око себе („Око мене се врте поља / и шуме, и све се врти, / и свет

је огромна / и тешка / заковитлана/ вртешка. / А мама је тужна. / – Да ли, мама, и сунце с нама, мама, путује? / Мама, зашто, мама, сунце тако слепо сија?”, Давичо 2006: 11), са наглашеним поетским призвуком („– Је ли пуно далеко, мама, је ли далеко Шабац?/ – Далеко, даље од неба./ – Је ли ти казао стари црвени врабац, / мама, / да је Шабац далеко, далеко, даље од неба?”, Давичо 2006: 15). У поступку динамизације пејзажа, који је иначе својствен авангардним ауторима, назире се истакнути мотив повезивања времена са брзином, до кога су, између осталих, посебно држали надреалисти инспирисани Ајнштајновом теоријом релативитета.

Упућивање на временске одреднице у циклусу песама „Детињство” из Давичове збирке из 1938. године уочава се и на лексичком и на мотивском плану. Лексичке одреднице су посебно изражене у другом делу циклуса и могу се пратити у распону од исказа (типа: „Времена су много тешка”, Давичо 2006: 13) до временских одредница „када”, „тада”, „онда”, „у подне” (рецимо: „али зането подне је с нама / играло кликера”, Давичо 2006: 23), а чак се и јављају у „нарученуј” песми коју пише дечак („Јуче си се осмехнула / у сред жарког јула”, Давичо 2006: 28) и готово увек се понављају, чиме се уједно и наглашавају („Тада су појуриле запаљене свеће, / тада су муве без главе..... // Тада су само / ормари дубоко / зајечали промукло, / да је огледало / преко наших гвоздених лица / од страха / препукло. // Тада је мрак у људима заплакао...”, Давичо 2006: 20, 21).

На мотивском плану, а доследно спроведено у читавом циклусу, прави се поларизација између дана и ноћи, тј. догађаја и доживљаја који су везани за време дана и време ноћи, с тим што је време ноћи одређено тамним силама, тајнама и уопште опсценим садржајима који су као такви, баш као и временске одреднице, погодни за једно строго фолклор-

истичко тумачење, којем, верујемо, у целости нема места у надреалистичком писму Оскара Давича.

Инсистирање на поларизацији дан – ноћ прати се од самог почетка („Расли само дању у башти, / ноћу у белом кревету”), те док је време дана окренуто ка некаквој, каквој-таквој, спознаји („и уплашено се чудили свету тајни, сплетака, / стрини, ујни, кујни, тетака / и страшних прича деде / о цину који под земљом / у рупи / људе једе / и о сељацима који говоре српски / јер су глупи”, Давичо 2006: 7), време ноћи је окренуто ка откривању сексуалности и неких типично дечјих тајни инспирисаних светом бајки („Ноћу су нас, добру децу, чували / анђели, чувари, / браве, снови / и градски стражари, / а бог је гледао, с врха ормана / шта радимо рукама / испод јоргана // Узалуд. Узаман. / У сан би нам се горко прикрала / два страшна, рутава, гвоздена кепеца / и дебелим гласом строго питала / ко нам је казао како тата и мама, / како тата и мама... / без срама... / како се праве деца?”, Давичо 2006: 7, 8). Подела на дан и ноћ јасно је разграничена, и то на више временских планова, па док време дана противче у ишчекивању одрастања, време ноћи окренуто је страховима. Није наодмет приметити да и рат почине за време ноћи (песнички субјект тада плаче, а отац му саопштава отприлике исто оно што читамо у Змајевој песми „Страшљивац”: „Ко се боји и плаче није Србин, ни јунак” (Давичо 2006: 9), с тим што интертекстуалне везе са Змајевом поезијом у авангардној песничкој творевини готово да нужно морају имати ироничан или пародичан призвук). И док су ратна страдања, „бежанија”, удварања румунским девојчицама и нарушавање безбрижне дечје игре јасно одређени дневним временом, ноћ је окренута ка тамној страни живота, попут описивања дединог умирања.

При опису атмосфере дедине смрти примењен је мање-више исти поступак као и при приказивању

ратних ужаса. Рат се слика преко предмета и појава (довоши и трубе, ракија, пиво, заставе, ракете, пијани људи који се љубе и смрде, магла која пузи...), а дечаков доживљај смрти описан је преко предмета (свеће, ормани, огледало) који „оживљавају” пред ужасом смрти („Тада су појуриле запаљене свеће... // Тада су само / ормани дубоки / зајечали промукло, / тада је огледало / преко наших гвоздених лица / од страха / препукло”, Давичо 2006: 21). Ова једанаеста песма циклуса, где се тематизује дедина смрт, доноси и важно откриће песничком субјекту, а то је у ствари откриће ноћи. Наиме, он открива шта ноћ скрива и то своје откриће саопштава, како другачије него дечјим вокабуларом: „Јао, видео сам целу голу ноћ, / гледао сам је будан, / видео сам како велики људи плачу / кад умиру стари, / плачу исто / као кад мало дете / падне / и кад се јако удари // Јао, видео сам тице бола на ујкином лицу / и мамине слане очи што је тако боле, / и видео ноћ / где зором извлачи / сунцобран дана / из црне футроле // Јао, видео сам, све сам видео, / и дан како се порађа / хладно, / као да се ноћу ништа, / никад ништа / не догађа” (Давичо 2006: 22). До открића ноћи песнички субјект долази управо зато што је успео да победи сан, тј. што је успео да не заспи у ноћи дедине смрти, већ суочен са „мраком” који се налази у људима посматра како они плачу у мраку, где је јасно да се мрак везује за тугу и тамну страну живота. Потребу да своје откриће подели са другима песнички субјект, који је на различите начине близак наивној свести, жели искључиво да саопшти деци, тј. онима којима осећа да припада и који би његово откриће могли и да разумеју једино на начин како им се саопштава, а он је у потпуности одређен онеобиченом дечаковом перспективом.

Занимљиво је приметити да је и време стварања, креације, везано за ноћ, те песнички субјект пише

песму „једне ноћи”, али и да последице песничког стварања (писање љубавне песме за друга) „убира” ноћу („Породица ме претукла / (мамина тешка рука) / Сву ноћ сам се / у гробној неправди / превртао”, Давичо 2006: 29). Када је реч о подели на дан/ноћ, примећујемо да се и повратак у Београд, што за дечакову породицу значи крај рата, збио током ноћи, а с крајем те ноћи као да симболично треба да се заврши ратно детињство и отпочне нови живот у слободи, који више неће бити исти, као ни детињство, упркос привиду који се нуди („Сваког је јутра долазио Миша да ме зове / да одемо на Дунав. / Играли смо фузбала и ајнца у лове / као сва деца”, Давичо 2006: 30, 31).

Промене након завршетка рата уочавају се код оца („почео да прави послове... зарадио је лепих пара”) и код дечака (добио је белог зеца и жуту птицу, а због оца научио ћирилицу и у потпуности се одређује као Србин Мојсијеве вере), као и код маме („побацила / једну малу секу / од три месеца”, Давичо 2006: 31). Временски план након рата више од овде наведеног се не разрађује, али се недвосмислено наговештава.

У вези са приказивањем рата у књижевности често се наводи исказ једног од најзначајнијих аутора српске књижевности, који креће да ствара управо у доба авангарде, о томе како *рат није роман, него филм* (Crnjanski 1983: 146). Реч је о Милошу Црњанском, који у ствари парофразира једног француског редитеља². Ову изјаву можемо читати и као потврду да је за приказивање рата необично важан монтажни поступак, можда чак пресуднији од хро-

² Реч је о француском редитељу Абелу Гансу, који у ствари тврди како је рат филм, а филм рат. Више о томе у: Pol Virilio, *Rat i film. Logistika percepcije*. Prevele Ana Jovanović i Vesna Čakeljić. Beograd: Institut za film, 2003, 47. Узгред буди речено, са Абелом Гансом разговарао је Милош Црњански у Паризу 1929. године. С тим у вези види текст Црњанског „Христос Абела Ганса”, *Политика*, бр. 7478, Београд, 24. фебруар 1929, стр. 10.

нологије догађаја и каузалног приповедања. С тим у вези, уочава се да се догађаји у Давичовом циклусу песама одвијају пратећи хронолошки след, али се од догађаја даје тек само један кадар онога што види и саопштава наивна свест. Отуда нема догађаја без утисака, који су готово синестезијски дати, као и без праћења реакција окружења на догађаје, што је првенствено својствено деци. Тако се, заправо, само ређају утисци или фрагменти оних догађаја који се одвијају у позадини и бележе се реакције у првом реду одраслих, а ти догађаји се не саопштавају већ се само наслућују. Рецимо, приказ „бежаније“ дат је тек преко једног „кадра“ жене која пада и људи који трче преко ње, а тај догађај се као главни утисак урезао у свест песничког субјекта, па се чини да та сцена има својство да метонимијски прикаже ратну голготу. Уосталом, песнички субјект „Детињства“ себе види као дете и самерава се са другом децом, али и окружењем, па се тако „намерно“ са братом игра пикаваца и „намерно“ прља руке и лице, јер види прљаве људе око себе, те поставља мајци реторичко питање: „Има ли смисла што су нам чиста одела, / када је мама, / када је бежанија / тако невесела“ (Давичо 2006: 16). Ишчитавање реакција, најпре дединих, на теткино понашање сугерише окренутост ка неком унутрашњем времену и приказивању гестова, реакција, који онда задобијају моћ догађајности. Отуда и неког уобичајеног, да не кажемо реалистичког хронолошког тока и нема, али има фрагментарног, датог тек у виду секвенци, сећања и утисака који се односе и на боје, мирисе и звуке, поред различитих временских разлојавања и скоковитости при приказивању догађајности или пак асоцијативности која је посебно изражена на нивоу тропа.

Парцелација временских планова потпомогнута је и наизменичном употребом прошлог и садашњег времена. Јасно је да се употребом прошлог време-

на пева о догађајима који су окончани, док коришћење историјског презента утиче да изравно и непосредно примимо догађаје о којима се пева, те се они могу тумачити као да су „живи“ у свести, тј. сећању субјекта „Детињства“. Тако су и почетак рата, „бежанија“, прелазак границе, дедине читање татиног писма из заробљеништва, али и откриће сања заљубљености испевани у презенту, јер су ови догађаји, да тако кажемо, стално „живи“ за песничког субјекта, те сећање на њих не застарева. Њихова важност додатно је наглашена, што се уочава у поступку симултанизма – наиме, они се одвијају истовремено са неким другим догађајима (видели смо на који се начин, рецимо, у сцени приказивања дедине смрти симултано одвија оживљавање простора и праћење реакција ближњих при сусрету са смрћу). С тим у вези је и суспендовање разлике између времена о коме се пева и времена у коме се о ратном детињству пева, уз, на различите начине, наглашену интенцију ка непосредном и изравном казивању, а заправо оном казивању које претендује на дечју перспективу. Тако се питање перцепције проплачи у временске планове овог циклуса песама и сугерише њихову међусобну повезаност, па чак и условљеност.

У применетом поступку да се прошлост даје као садашњост, који Давичо овде демонстрира, може се очитати и отклон од света реалности до кога су посебно држали надреалисти, а чак су је на различите начине оспоравали и дезавуисали. На примеру циклуса песама „Детињство“ дâ се приметити како се прошлост „не своди на сећање и носталгију, него постаје део садашњости кроз оживљавање златног доба човековог детињства и његових првобитних моћи које је током развоја изгубио“ (Novaković 2012: 253). То су, између остalog, авангардни аутори, а међу њима и надреалисти, могли да остваре с обзиром на теоријске поставке на којима је, уопште

узев, авангарда заснована. Када је реч о времену, поред Ајнштајнове теорије релативитета важно је споменути и Бергсоново схватање непрекидног времена – оно је корак од технике симултанизма, коју је авангарда такође неговала. Инсистирањем на Бергсоновој концепцији времена које може почети у било ком тренутку (својеврсно укидање прошлог, садашњег и будућег времена као класичних временских димензија), авангардисти користе најразличије поступке, а један од њих јесте и изравно приказивање које срећемо код Давича, омогућено баш оним настојањем на које је већ скренута пажња на почетку овог рада, односно потребом да се *остане дејте*, чиме се, бар када је реч о тематском плану, „замрзава” време. Отуда и сам концепт детињства није само темпорално условљен, већ остаје уједно поетички жив и плодоносан по трајно песничко надахнуће.

С тим у вези и начин како се саопштавају мисли, утисици, осећања, догађаји опет је одређен дејчјим виђењем света и језичко-стилском обрадом која претендује да опонаша управо дечји доживљај света. Уосталом, не треба изгубити из вида да Давичо у већ споменутом есеју „Невиност речи” не заборавља да напомене како су „неке и од најотрца-нијих речи обичног говора *тюеїскі* још врло вирулентне” (Давичо 1969: 220), што би се у једној специјалистичкој језичко-стилској анализи „Детињства”, мишљења смо, и те како показало.

Није небитно још приметити да ово дело на различите начине осведочава један типичан авангардни, надреалистички текст, а познато је да је на теоријске поставке авангарде, између осталог, утицала – како је већ наведено – и Ајнштајнова теорија релативитета, којом се сугерише сазнање о релативности света и појава, што на уметничком плану доноси читав низ дестабилизација, или пак *губљења равнотеже*. У науци о књижевности установљава се

термин хронотоп, којим се понајпре бавио руски теоретичар Михаил Бахтин, позајмивши га управо из Ајнштајнове теорије релативитета како би нагласио и означио нераскидиву повезаност простора и времена. Како и сам Бахтин истиче, „процес освајања реалног историјског времена и простора реалног историјског човека који се налази у њима, у књижевности је текао компликовано и испрекидано” (Bahtin 1989: 193), те се преко појма *хронотоп*, који дефинише као „суштинску узајамну везу временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности” (Bahtin 1989: 193), наглашавају просторна и временска обележја која су готово у дигалектичкој релацији („време се овде згушњава, стеже, постаје уметнички видљиво: простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа и историје. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом”, (Bahtin 1989: 193). У књижевности – сматра Бахтин – водеће начело у хронотопу је време, али без просторне компоненте нема утемељеног говора о хронотопу, јер се преко ње даје слика друштвене средине и указује на то да је књижевност друштвена појава, те да постоји наглашена корелативност између књижевности и друштвених догађаја, што је близко оној врсти ангажованости за коју су се посебно надреалисти залагали.

На примеру циклуса „Детињство” хронотоп се указује крајње двосмислено: јасно је да је време Првог светског рата, али у овом раду је већ показано да тог времена „нема” без *тюхолошког времена* песничког субјекта, које је, опет, дубоко скопчано са временом дечјег одрастања. Уочава се да ни простор није статичан, омеђен Београдом и Румунијом, те да се обликује преко времена путовања, а онда то време путовања изграђује простор који се мења и постаје динамичан. Када се на концу, по окончању рата, породица враћа у Београд, ни простор града

више није исти, већ је обележен оним временом рата које је „прошло” кроз њега.

Није згорег приметити да су и категорије рата и детињства, које изравно погађају песничку творевину Оскара Давича, означене појмом времена. Док је за рат веза са временом безмало саморазумљива, детињство се намеће и као временска категорија, премда са лабавим границама, али ипак на известан начин одређена. Важно је још једно својство детињства, а то је његова суштинска процесуалност, тј. транзитивност на коју упућује Јован Љуштановић у тексту „Књижевност за децу и детињство као време иницијације”. Са становиштем да је иницијатичка природа детињства заправо мимезис књижевности за децу, а структура ритуала прелаза чест композициони принцип у обликовању њене фикције (Љуштановић 2012: 59), Љуштановић закључује да „модерна култура, иако снажно помера тежиште од светог ка профаном, можда и више истиче инцијатички карактер детињства него традиционална култура” (Љуштановић 2012: 51). Имајући то у виду, управо би се циклус песама „Детињство” Оскара Давича могао тумачити преко иницијације песничког субјекта у свет одраслих потпомогнут ратним страдањима која у конкретном историјском тренутку погађају њега и његову породицу.

Такође, није наодмет приметити да ће тематизација ратног детињства у српској књижевности за децу свој пуни одјек имати у делима након Другог светског рата, у распону поетичких израза која иду од реализма до постмодернизма, од Бранка Ђопића до Данила Киша, а као важан структурални елемент налази се и у делима савремених аутора. У дијахронијском луку српске књижевности за децу циклус песама „Детињство” стоји безмало на самом почетку и на најбољи могући начин освежочава обликовање наратива ратног детињства превасходно у оквиру надреалистичког писма. С тим у вези приме-

тимо да је Вучо на опозицији или сајединству однос јаве и сна, која је иначе типична за надреалистичке текстове, саздао поему *Сан и јава храброг Коче*, насталу у првој верзији баш тридесетих година 20. века. За разлику од Вуча, Давичо у „Детињству” примењује нешто другачији поступак, бар када је реч о тематизацији времена, али и један и други аутор постижу управо „оспоравање рационалистичке представе о свету и рехабилитацију ирационалног” (Novaković 2012: 258). Ову рехабилитацију ирационалног Давичо, уосталом као и Вучо у својој поезији за децу, остварује управо окретањем ка инфантилном, на ком су, узгред буди речено, и остали београдски надреалисти инсистирали, истини за вољу не са толиким поетичким замахом.

Циклус песама „Детињство” је, као што смо навели, саставни део збирке *Песме* из 1938. године, али су песме из овог циклуса објављиване у периодици током 1937. године, дакле пре пуних осамдесет година, премда је њихова модерност на нивоу наше савремености. У вези са рецепцијом ове Давичове збирке сам песник је био оштро нападан и оспораван, те је због ње изгледа био и у притвору³, а била је и повод за полемику коју је аутор водио са Милованом Ђиласом о питању стварности и реализма, која се у неким својим аспектима дотиче и саме природе песничког стварања.⁴ Преко ове полемике могу се отворити и нека поетичка питања у вези са стваралаштвом Оскара Давича, која се једним делом односе на оквир „детиње осећајности” својствене циклусу песама „Детињство”. Могуће да је рецепција збирке непосредно након објављивања

³ Више о томе у: Борислав Радовић, „У потрази за невиншћу речи”. У Оскар Давичо, *Детињство и друге песме*. Приредио Борислав Радовић. Београд: Чигаја штампа, 2006.

⁴ Овом темом смо се посебно бавили у тексту „Радовићево читање Давича: проблем песничког стварања” у зборнику *О поезији и поетици Борислава Радовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Библиотека града Београда, 2017, 227–241.

утицала на каснију рецепцију циклуса песама „Детињство” која није у сразмери са њеним уметничким квалитетима. Овај рад је заправо тек један покушај указивања на њих.

ИЗВОРИ

- Давичо, Оскар. *Детињство и друге јесме*. Приредио Борислав Радовић. Београд: Чигоја штампа, 2006.
- Давичо Оскар. Невиност речи. *Поезија, ойпори и неоийпори*. Београд / Сарајево: Просвета, Свјетлост, 1969, 197–235.
- Davičo, Kostić, Matić. *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*. Beograd: Nadrealistička izdaja, 1932.

ЛИТЕРАТУРА

- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- De Tore, Гильермо. *Историја авангардних књижевности*. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- Љуштановић, Јован. Књижевност за децу и детињство као време иницијације. *Аспекти времена у књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012, 47–65.
- Микић, Радивоје. Два модела лирске аутобиографије – Оскар Давичо и Бранислав Петровић. *Песничка поетика Оскара Давича*. Београд – Шабац: Институт за књижевност и уметност – Библиотека шабачка, 2013, 339–362.
- Novaković, Jelena. Tematizacija vremena u nadrealizmu. *Аспекти времена у књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012, 241–260.
- Панић-Марашић, Јелена. „Радовићево читање Давича: проблем песничког стварања”. *О јојезији и јојици Борислава Радовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2017, 227–241.

Хамовић, Валентина. *Нетрекидно детињство*. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, 2015.

Crnjanski, Miloš. *Pesme. Izabrana dela*, knj. 1. Приредила Svetlana Velmar Janković. Beograd/ Ljubljana: Nolit, Mladinska knjiga, 1983.

Jelena S. PANIĆ MARAŠ

OSKAR DAVIČO'S WARTIME "CHILDHOOD"

Summary

This paper explores the dimension of time in Davičo's cycle "Childhood" from the collection *Poems* (1938). It is noted that the absence of a typical avant-garde pure genre forms reflects on the design of time. Additionally, it was noted that the category of temporality is associated with very specific historical moment (the beginning of the First World War), as well as the state of the poetic subject, which in this case involves children's view of the result of war suffering and terror, but also the internal process of dealing with the changes which war childhood brings to the world of children. This resulted in complete dominance of intimate, psychological time compared to historical, more or less objective reality. The poetic subject remembers his wartime childhood, but the memory was presented in such a way that the tension between the *time that is sung about* and the *time of singing* disappeared, because the "singing" was given consistently from children's perspective, with a clear acceptance of surrealist principles. Thus, certain motifs, such as the motif of death, falling in love, discovering poetic identity and sexuality, have been given as framed by images of war, exile and changed (moral) norms of behavior, which are then manifested as a critique of civil society, which the first Dadaists and then and Surrealists considered important. These conjoined motifs, in fact, represent a form of initiation into the adult world, to which Oskar Davičo in the end leads his poetic subject in "Childhood".

Key words: war, childhood, poetic subject, lyrical, chronotope, timetable, psychological time, Surrealism

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

„ШВАЛЕР АЛЦХАЈМЕР“: ВРЕМЕ, ДЕМЕНЦИЈА И ИНФАНТИЛИЗАЦИЈА У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И ОДРАСЛЕ

САЖЕТАК: Време је категорија која је незаобилазна у реалистичком приповедању: реалистички поступак иницијира на прогресивној и каузалној устројености радње, која најбоље успева да осветли развој књижевног јунака. Време је истовремено категорија напретка и категорија опадања, историја успона и историја пада. Време као наративни конструкт приказује и старост са свим њеним обележјима, старост као повратак у инфантилност али и старост као вид проживљавања алтернативних нарација, које се развијају у дослуху са тајним сарадником – Алцхајмером. Како се старост конструише и деконструише кроз разраду тема болести и немоћи, сучељених са друштвеним конвенцијама и друштвеним конструкцијом моћи, видећемо у неколико романова за децу и одрасле.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: време, старост, лик, наратив, деменција, инфантилност

Одрастање, сазревање и старење тематизују се на најбољи начин кроз категорију времена. Каузална прогресија је фактор без ког се у реалистичком приповедању не може смислено говорити о развоју лика, а на портретисању јунака реалистички роман у највећој мери и почива. С друге стране, да би се

време у књижевном делу адекватно предочило, потребно је пратити раст и развој јунака. Испрва заступљено у виду аристотеловског линеарног континуума, време прераста у наративни конструкт заснован на Бергсоновом појму разлике између мишљеног и доживљеног времена. Додуше, поступат линеарности у структурисању прозног наратива никада неће бити у потпуности одбачен, будући да свака нарација тежи логичном и појмљивом уобличавању приче у времену.

Представљање времена у прозном приповедању заснива се на хронолошкој и каузалној обради индивидуалног искуства једнако као и на колективном памћењу, на традицији и линеарном наслеђу историје и идеологије. Дуговечност као синоним за перпетуирану политичку и друштвену моћ тематизује старост као претњу рђаве бесконачности и као феномен геронтократије, венчог враћања истог или замрзавања задатог стања.

Нарацијом старости као стања немоћи и губитка физичке и психичке снаге, или пак старошћу као темом сатиричне или сентименталне рекапитулације, бавила су се многа књижевна дела од античког епа до данас. Шекспирова трагедија *Краљ Лир* или комедија *Сан лејтиње ноћи* старост представљају као истовремено патничку и репресивну, као стање освојене мудрости и овековечених заблуда: старост се позива на ауторитет и догму, тражи одржање дрвног, анахроног и неретко диктаторског поретка, супротставља се динамици новог, опире се промени као таквој. Савремена светска проза представља старост, често у пародијском и сатиричном кључу, као власт тоталне контроле, као незајажљиву (а свеједно окаснелу) потребу да се поседује знање о оном што је било, као и да се одлучује о оном што ће бити. Да се зауставимо само на савременом српском роману, такве примере нахи ћемо у делима Воје Чолановића, Милете Продановића, Светислава

Басаре или Давида Албахарија, као и у серији комичних детективских романа Мирјане Ђурђевић. Ма у ком контексту да аутори пишу о старости (у кључу идеолошке репресије или комичне опсесивности), видљива је инфантанизација старих људи, о чему ће бити нешто више говора касније.

Гротескна слика старости је управница позоришта с надимком Кнедла у роману Мирјане Ђурђевић *Леш у фундусу*, где се криминалистички жанр сусреће са сатиrom и пародијом, или пак Василиса Алилујевна Грозна у роману *Први, други, трећи човек* исте ауторке. Оба романа припадају серијалу о инспекторки Харијети, која је отеловљена као пародија англоамеричког стереотипа детектива, али и као критички vox populi чији је задатак сатирична анализа савремене Србије. Међутим, док управница Кнедла контролише само једну микрозаједницу, позориште названо „Мала комедија” у ком владају брижно одржавани неред, непотизам, манипулација и јавашлук, Василиса Грозна је неуништива моћница богате биографије, чија је мисија да у име руске обавештајне службе контролише Балкан и рускови акцијом скривања хашких оптуженика названом „Ластин реп”. Добар пример повезивања феномена малеволентног матријархата и геронтократије представљају чудотворка, шпијунка и идеолог Марта Коен у Басарином *Дневнику Марије Коен*, или транзициона профитељка Емилија Милете Продановића у причи „Нови људи у старој кући”; објунакиње карактерише одлучност у жељи да промене ток историје тако што ће себи обезбедити фактичку или симболичну бесмртност, односно неограђену власт. Међутим, сви се представници геронтократије у једном тренутку морају суочити са границама моћи која је везана за биолошке законе опстанка. Сви ће се они суочити са маргинализацијом и инфантанизацијом које су незаустављиви процеси кад у њихове животе уђе болест, и то не било

која. Као истовремени непријатељ и савезник стarih појавиће се Алцхајмерова болест, која их истовремено ослабљује и враћа им заборављену моћ кроз обнову наратива о сопственом животу. Болест, исто тако, постаје још један вид контроле млађих нараштаја, јер здравствено стање родитеља неумитно мења животну рутину њихове деце. Улоге се мењају, деца постају неговатељи родитеља, доносиоци одлука, ауторитет који се затекао у позицији да мора изнова васпитавати оне који се грчевито опиру сваком утицају и свакој промени.

Америчка списатељица Ен Бити представила је старост родитеља у причи „Зечја рупа као вероватно објашњење” као неконтролисану силу која мења ритам и ток живота њихове деце тако да та промена испрва делује безазлено, као некаква ексцентрична интервенција божанске сile која је одлучила да се мало поигра са људима. Поменута прича бави се гротескним аспектима дуговечности, а старост и болест попримају црнохуморна значења. Део свакодневице потомства постаје борба са симптоматском сликом њихових родитеља који све више постају налик деци, породичне обавезе узурпирају не само слободно већ и радно време, самодовољност и независност претварају се у своју супротност. Са болешћу мајке у причи „Зечја рупа као вероватно објашњење” суочавамо се из перспективе кћери и њене инфантилне беспомоћности: иако је прешла педесету, она не успева да се снађе у замршеном клупку односа са бившим љубавницима, пријатељима, родбином. Алузија на *Алису у земљи чуда* у наслову приче указује на збуњеност и несналажење ћерке у поретку друштвених и породичних односа који се мења на најапсурдније начине у тренутку кад умом и сећањем мајке загосподари Алцхајмер. Пад у зечју рупу је подесна метафора за улазак у свет у ком господаре (само)зaborав, изврнута перспектива, нелогичност и апсурд.

Иза основне линије заплета о све немоћнијој и све захтевнијој старости крије се и емотивни брдолов главне јунакиње која се, након два неуспела брака, не усуђује да започне нову везу, а за коју до-ба зрелости и даље јесте доба збуњености, несигурности и оклевања. Осећа да се њени животни приоритети неумитно мењају са мајчином болешћу, да се, штавише, мора навикавати на једну другачију мајку, са којом ће водити разговоре апсурдне и нелогичне као у сну или игри, уз одсуство артикулисane реакције.

Мајка се у деменцији инфантанизује, претвара се у надурено и захтевно дете које се напречац интимизира са непознатима, не препознаје механизме самоконтроле и суждржаности и одбија да прихвати устаљене норме понашања, али и својим ослабљеним памћењем мења породичну историју. Непознате пациенте у чекаоници обавештава, рецимо, да је ћерка није позвала ни на једно од своја два венчања; жали се да предуго чека на преглед, не схватајући да је у ординацију дошла пуних сат времена пре за-казаног термина; прави листу за куповину на којој су једно поред другог наведени ускршња јаја и арсеник. Мајка верује да је њен покојни муж водио паралелни живот са другом супругом и породицом (описујући ту другу жену као неког сличног себи), свог четрдесетпетогодишњег сина доживљава као десетогодишњака и одушевљено показује његова лепо написана писма. Мења се и њен језик, па ћерка препричава терапеуту примере неуобичајене фреквентности одређених речи, попут речи „очајнички”: „Она изговара реченице попут: ох, било је тако очајнички од тебе што си ме позвала на вечеру” (Beattie 2014). Док лекару објашњава мајчине симптоме, кћи скреће разговор са мајчиног поремећаја на свој доживљај тих промена: „Њој је неопходно да мисли то што мисли, али ја сам само толико уморна од тога шта она мисли” (Beattie 2014). На-

рација двоструке интенције у овом случају открива да се испод приче о мајчиној деменцији кристалише повест о животном поразу кћери, немоћне да промени живот којим је незадовољна. Да је инфантанизација процес који се не мора нужно везати за болест указују и примери ирационалног понашања кћери: она се, рецимо, непотребно жести због тога што је мајка уверена да јој је шездесет година: „Она мисли да сам само четрнаест година млађа од ње! (...) Ја имам шездесет, док је она сама имала само седамдесет и четири кад је доживела можданудар и пала на терену за голф” (Beattie 2014). Квантификација овде не треба да послужи само ефекту очуђења него указује и на наглост промене у мајчином физичком стању: бавила се спортом, била витална у дубокој старости, да би се све то одједном променило.

Збркане мисли, репетитивност у говору и логореја немају само сентименталан и хумористички ефекат већ указују на то да је Алцхајмер увек помало и огледало здравих. Ђеркино здравље по много чему личи на мајчину болест; бавећи се мајком, кћи се бави собом, а мајчино ментално и физичко слабљење сваки пут изнова актуелизује њене приватне проблеме и болне тачке. Инфантилност мајке овде показује колико кћи заправо није успела да одрасте и уклопи се у своје окружење, а у комуникацији са братом видећемо да је генерација деце, од које се очекује зрелост и самосвест, и даље заокупљена својим давним фрустрацијама и раним јадима те тако неспособна да преузме одговорност за старије и слабије.

Ђерка покушава мајци да протумачи њен наратив о мужевљевом паралелном браку на следећи начин: „Можда те је збунило што смо овако брзо одрасли. Можда су све те године кад смо били породица, тако давно, биле као једна дуга Ноћ вештица: били смо маскирани у децу, а потом смо прерасли

костиме и постали одрасли” (Beattie 2014). Ако се живот посматра као маскенбал у оквиру ког прети ризик да маскирани остане занавек заробљен у свом костиму, то је истовремено и слика детињства као бесконачне идиле и бега од одговорности. „Кажеш да је та друга жена личила на тебе. Па, можда *твоја и јеси била твоја*” (Beattie 2014). Ово је јединствено тумачење које открива да ћерка можда има шансу да одрасте, да победи незрелост и да рационално и сабрано крене даље. Сваки други живот који сањамо, то опет јесмо ми.

У роману *Иследник* Драгана Великића лик мајке је представљен као супстрат потраге за истинитим у фикцији и фикцијом у истини. Мајка, која је прво зрела и сабрана, стуб породице, а потом стари, слаби и тоне у мрак самозaborава, треба да буде нека врста огледала у којем наратор не трага за својим ликом већ покушава да затоми страх да ће судбину родитеља поновити на исти начин на који огледало рефлектује наш одраз. *Иследник* показује да је понирање у сопствено искуство често истраживање тајни, пошто много драгоценних сећања не-стаје у забораву. Највећа тајна није оно што се не може растумачити, већ оно што се неповратно заборави. Зaborављени детаљи драматично добијају на важности, и тако се показује да је цео људски век један симболични Алцхајмер који затире трагове, онемогућава тачну реконструкцију догађаја, а уместо истине нуди измаштане животе, вечно не-поуздане индиције које воде у торсокак заборава. У Великићевом роману мајчин пад у деменцију доноси искушење које је највише налик покушају тумачења историјских догађаја: када се тумачи историја, немогуће је сазнати шта је преобликовано, извитоперено, шта свесно измењено а шта случајно преобраћено. Чак и ако се не губи истинитост верзије, тачност података нестаје у забораву. Иронија романа видљива је у чињеници да у таму Алцхајмеро-

ве болести тоне жена која је целог живота била опседнута записивањем, каталогизацијом, жена која је непрестано тестирала своје памћење и борила се да успостави контролу над својом приватном историјом: „Опсесивно је желела да у сваком тренутку расположе комплетним богатством свога искуства. Зато је требало стално се присећати проживљенога, пажљиво успоставити владавину над читавом том непрегледном територијом” (Velikić 2015: 49). Мајка стално опсесивно чисти, као да уклања трагове некаквог непочинства, као неко ко стално одлаже важне одлуке али остаје заробљен у бесмислу самозадатих ритуала који њен свет чине функционалним; она презире маштање и измишљање, упркос чињеници да и сама мења и дорађује сопствена сећања, те да својој породици никад „ништа није представила без мистификација” (Velikić 2015: 153). „Уместо објашњења, искрснула би прича”, каже приповедач (Velikić 2015: 153).

Моћ старости огледа се у спремности на ризик у тренутку кад више не постоји могућност пораза, или, како то приповедач каже, „предност старости је што више нема шта да се изгуби”; „меки додир деменције награда је за пређени пут” (Velikić 2015: 93). Мајчина деменција ће променити временске перспективе у тој мери да ће, као и јунакиња из приче Ен Бити, потпуно смањити старосну и генерацијску разлику између себе и сина: мајка ће у једном тренутку тријумфално сину саопштити да су њих двоје једини живи од читаве њихове генерације (Velikić 2015: 93).

Ревизија реалности може бити пријатна, али може бити и злослутна, као што видимо у роману Мирјане Ђурђевић *Одлазак у Јолки Палки*. Некадашња полицијска инспекторка и приватна детективка Харијета у овом роману доживљава ново искушење у виду мајчиног здравственог краха. Њена мајка Хуанита, и иначе несамостална, егоцентрич-

на, неодговорна и хировита, постаје дементна, губи способност оријентације у времену и простору али не и доминантну улогу у животу кћери. Ђурђевићка на почетку романа цитира слоган из једне телевизијске рекламе који каже „јер стари нису ствари” (Đurđević 2016: 9), иронично наговештавајући да ће стари одиста у току романа постати ствари, бескорисне јер нестаје луцидности, одговорности, логике и смисла. Деменција неће више бити безазлена и комична, већ ће постати разорна, гротескна, инвазивна. Поново се, као код Ен Бити, срећемо са децом која су остале и занемоћала пре него што су одрасла и сазрела. О старим и немоћним родитељима и овде морају бринути деца која нису савладала ни бригу о себи. Проблем с мајком у роману *Одлазак у Јолки Палки* почиње много пре њене болести: одувек ирационална, незрела и каприциозна, након смрти мужа она драстично мења понашање и навике. Харијета сумира мајчин живот као „мигрене, шнајдерке, гоблене, цептере”, о мајци говори као о „себичној и саможивој, шатро беспомоћној” (Đurđević 2016: 30), а својеврстан увод у деменцију је и њена позна романса: „након вишемесечне цике и дреке, свакодневног одласка на гробље и пренемагања по целој вароши, завијена у црно” мајка је „нашла десет година млађег дечка”, „лудог Симу, локалног пијанца” (Đurđević 2016: 17), који је „помогао уцвељеној удовици” „да слупају комплетну животну уштећевину (...) ону за прне дане, за болест, за старост, за све што је дошло једнаком брзином којом је и новац нестајао” (Đurđević 2016: 17). Симу је у једном тренутку „појела маџа”, али и даље је стално присутан „овај други шваџа, Алцхајмер”, који мајку не напушта ни за тренутак, с њим се виђа чешће и, како се Харијета горко шали, постали су нераздвојни.

Слика незреле и неодговорне мајке добија пандан већ у првим поглављима романа, где се успо-

ставља паралела између две жене: обе су мајке, обе по занимању цвећарке, обе тону у деменцију и претварају се у велику децу отприлике у исто време. Друга мајка, мистериозна Цвећарка која живи у Русији, пише есеје за које машта да ће постати читани и популарни, да ће постати звезда за милијарду не-постојећих Руса. „Ако ме чита милијарду Индуза, читаће ме бар милијарду Руса” (Đurđević 2016: 37), каже Цвећарка свом сину Макију, који никако не успева да оствари њен сан о сверуској популарности, пошто ниједан руски часопис не жели да објави њене есеје. Дементна Цвећарка биће убеђена да се зове Даворјанка Пауновић (као једна од супруга Јосипа Броза Тита), а у дому за старе написаће брзином светlosti роман од хиљаду страница. И Харијетина мајка и Цвећарка претвориће се у беспомоћну а дивљу и неконтролисану децу чији ће поступци и даље одређивати животе млађих генерација.

Представивши претходно анализирана прозна дела, суочили смо се са преузимањем жанровских одређења дечје књижевности од стране књижевности за одрасле: детињи хумор и непосредност, одсуство инхибиције, непосредан и елементаран начин расуђивања као и неретко шокантна отвореност у приступу деликатним и интимним темама, све су то обележја која књижевност за одрасле преузима из дечје литературе приликом карактеризације старијих особа, с намером да прикаже како их болест, заправо, враћа у „друго детињство”, како болест разара њихов осећај за време. Оболели од Алцхајмерове болести постају Друго, па се тако и са тематизацијом ове болести отварају нове теме везане за препознавање разлика и грађење односа према њима. Тема прихватања другости у дечјој књижевности, управо као и тема сваке врсте хијерархизовања и нивелисања по социјалном, родном или старосном критеријуму, остаје закриљена императивом инте-

грације, односно потребом да се развије тема односа детета према колективу, у који мора некако да се уклопи и ком мора да прилагоди своју индивидуалност; тема инфантализације одраслих тече у супротном смеру, пошто она подразумева деконструкцију интеграције, њен нестанак у новопридошлој анархији. Од Алисе и Пипи Дуге Чарапе па до Харијете Велш, Хермионе Грејнџер и Харија Потера, најупечатљивији су дечји јунаци управо они који се највише разликују од свега обичног и очекиваног у свету. Ти јунаци ће непрестано изазивати ауторите, постављати замке старијима и одраслима, искушавајући непрестано њихова правила.

Један од важних разлога који би објаснио зашто су књиге о Пипи Дугој Чарапи наилазиле на неодбравање одраслих, поред чињенице да је главна јунакиња својеглава и самостална, обдарена великим физичком снагом и пуним ранцем дуката, да живи сама и себи одређује правила, да у њеном животу нема старатеља ни забрана, дисциплине ни кодекса понашања, јесте управо Пипин однос према одраслима. За њу не постоји хијерархија, нити априорно, задато поштовање одраслих само зато што су одрасли; прибегавајући законима детиње логике umesto постулатима света одраслих, Пипи инфантализује одрасле, опходећи се према њима као према неразумним бићима која тек треба да науче да се понашају као деца, да усвоје логику дечјег расуђивања, и на тај начин деконструише њихов ауторитет.

Пипино виђење света одраслих и његових правила обојено је хумором и благим подсмехом, пројето спонтаним поривом за детронизацијом окошталих императива, а сваки сатирични ефекат романа о Пипи произлази из ослањања на комедију апсурда, као и у случају *Алисе у земљи чуда*, али и из разматрања тезе о томе да људска егзистенција у својој потрази за идентитетом непрекидно производи хаос. Међутим, док је Алиса конвенционално дете

у апсурданом свету (дете које се не бави питањима егзистенције, дете које је уклоњено у своју социјалну средину и нема никакве конфликте с њом), Пипи је апсурдано дете у конвенционалном свету које како својим поступањем, тако и својим поимањем тог света непрекидно разара његову рационалну заоснованост. Јунакиња Луиса Керола важи за једну од најоригиналнијих у англофоној књижевности, јер *Алиса у земљи чуда* није само бисер имагинације и довитљивости него и заводљив експеримент са теоријом хаоса и једна од уверљивијих антиципација књижевности апсурда у којој ће се очитовати сукоб људске потребе за успостављањем чврстих егзистенцијалних упоришта са освешћењем о непредвидљивости и неспознатљивости света; ипак, Алисина специфичност се највише очитује у привидном одустајању од борбе, у томе што се наоко слепо покорава посвраћеном свету и његовим апсурдним ауторитетима који, попут Краљице Срце, за сваку ситну непослушност прете одсецањем главе. Тај поредак Алиса деструише својим питањима и чуђењем, јер са њеном запитаношћу и почиње криза тог немогућег света.

Својим поступцима Пипи Дуга Чарапа искушава образовни систем, социјалну структуру друштва, концепт родитељства и законодавни поредак, док Алиса „само“ покушава да рационално појми посвраћени свет који се одупире сваком покушају тумачења. Алисино путешествије одиграло се у паралелној димензији, оно је сан викторијанске девојчице која се враћа у првобитно окружење из ког је потекла, а за Пипин свет нема индиција да је фантазија, већ се пре поима као сатирична деконструкција грађанског поретка. Све Алисine авантуре одигравају се без њене воље и одлуке, премда јесу потакнуте њеном радозналошћу, која је и наводи да послушно крене за Белим Зецом. Алисин доживљај је сновићење, сан о авантури који је позициониран у времену: могли бисмо закључити да је овај роман

заправо алегорија о идентитету викторијанске жене, да тематизује њену дубоко потиснуту жељу да мења и себе и свет, али да указује и на освешћење да је промена немогућа у свакодневици која пропитивање природе социјалног поретка и његове временске утемељености ни на који начин не омогућује.

Пипина вансеријска снага често се користи као драмски елемент и елемент фарсичног хумора, нарочито у оним тренуцима кад захтеви у свету одраслих постану апсурдни и незамисливи, сукобљени са дечјим поимањем егзистенције које је лишено материјализма и друштвених амбиција: када надмени господин понуди да купи њену „Вилекулу” и запрети да ће посећи стари шупљи храст у коме се деца играју, она користи физичку надмоћ да га се отараси. На демонстрацију друштвене моћи она одговара демонстрацијом физичке снаге, подвргавши тако подсмеђу читав поредак који заступа тај проблематични ауторитет. Пипи ће се обрачунати и са гусарима који желе бисере Гулагуланаца, физички надјачати и ајкуле, а свака њена физичка интервенција садржи и снажну моралну и едукативну ноту. Иако је она представљена као сушта супротност слици узорне и уредне девојчице, њена независност, предузимљивост и одлучност праћени су истом оном саосећајношћу и моралним императивом који имају све узорне, женствене јунакиње дечје књижевности.

Антиподи Пипи су њени пријатељи Томи и Аника, типична лепо васпитана деца из грађанског стаљежа. Они су јој верни пријатељи, али је ниједног тренутка не доживљавају као узор који треба да следе, ма колико уживали у њеним неконвенционалним реакцијама и поступцима. Томи и Аника неће постати никакви ексцентрични побуњеници, баш као што Пипи неће пристати да се прилагоди грађанском друштву. Чини се да ова три лика представљају симболичко тројство, или, прецизније речено, представљају симболичку располовућеност дечје

личности, потребу за супротностима и различитошћу које одликују још увек необликован идентитет: с једне стране, очита је потреба за анархијом, с друге стране за прихватањем реда и социјалне интеграције; с једне стране жели се необуздана самосвојност, с друге хармонизација са околином. Пипи је субверзивна, спој кловна и мађионичара, она изазива друштвене норме и естаблишмент сваким својим поступком или резоновањем, а сваки покушај да се њен живот прилагоди социјалном поретку завршава се тако што се она подсмеће нормама, деконструише их и инфантанизује оне који их примењују: било да су то одрасли на забави коју приређују Сетергренови, лопови који покушају да је опљачкају, учитељица или циркуски артисти. У роману Астрид Линдгрен такође не препознајемо јасну временску матрицу: Томијев и Аникин живот одређен је свакодневним обавезама, зна се тачно време њиховог одласка у школу и одласка на починак, али Пипин живот је у свевремености без правила и парцелизације времена, у коме је дозвољено до касно увече седети на крову и посматрати звезде. Протицање времена је, тако, и социјално дефинисано: припадници грађанске класе живе у условљености временском осом, а они који су маргинални, издвојени из поретка или су својевољно иступили из њега, имају своје сопствено време, баш као и болесници погођени Алцхајмером, који концепт времена мењају у складу са избором нарације о свом идентитету.

Рецепција књижевних јунака не очituје се само у књижевнокритичком валоризовању, него и у апликацији њихових животних прича и надреалних авантура од стране нових генерација писаца. У тексту писаном поводом стогодишњице рођења Луиса Керола, британски писац научне фантастике и киберпанка Џеф Нуна (Jeff Noon) са жаљењем констатује да је међу његовим савременицима узалудно тражити дух *Алисе у земљи чуда* јер се чини да ен-

глеска књижевност нема воље ни жеље да се саобрази поставкама фантастичне прозе у Кероловом маниру: Нун британској култури приговара цинизам крај каквог је опстанак двеју Керолових књига о Алиси право чудо. Иако остаје при становишту да је Керол у канону британске књижевности јединствена драгоценост и редак изузетак, он сам је одлучио да покуша да демантује тезу о непостојању Керолових наследника, да Керолову традицију настави пишући роман *Аутоматска Алиса* (1996) као омаж који поштује структуру, композицију и законе језичке игре овог великог писца, али на свим поставкама које од викторијанског писца прихвата за право гради потпуно нов заплет.

Нун осмишљава аутоматску верзију Алисе, роботску копију девојчице која је толико верна оригиналу да ни сама Алиса себе не успева да разликује од сопствене механичке верзије чије је име анаграм њеног, а остаје и нејасно која се од две девојчице на крају технолошке авантуре вратила у викторијански свет. Нун је нову *Алису* креирао са свешћу да је јунакиња *функција* заплете, претвара је у механичко средство које покреће машинерију фабуле, а његова амбиција не иде у правцу рушења ауторитета него у правцу генерисања нових апсурда који стављају на пробу и послушнике и побуњене: инфантилизација одраслих рефлексована је у специфичном генетском инжењерингу који производи створења налик на немогуће комбинације живих и неживих предмета, а Алиса треба ту биотехнолошку слагалицу да размонтира уз повремену али драгоцену помоћ одраслих. На тај начин, Нун у Кероловом маниру сведочи да је у позадини сваке дечје авантуре жеља да се свету одраслих наметну другачија правила, али да у тој борби увек постоје макар привремени савези са неистомишљеницима или привидним противницима. *Алиса у земљи чуда* је прича о потрази за идентитетом као једином стабилном

тачком у променљивом свету, али у *Аутоматској Алиси* потрагу за том стабилношћу додатно усложњава технологија као нови вид дестабилизације света. Узалудним људским покушајима да природне појаве саобрази свом интелектуалном систему сада се додаје и технолошка интервенција као нови облик непредвидљивог деловања, а Цеф Нун управо усложњавање има на уму кад одисеја његове јунакиње постане научно-технолошка: Алиса сад покушава да унесе ред у достигнућа науке и технологије, чија мутација прети да уништи постојећи свет. Ако је *Алиса у земљи чуда* парабола о односу људског ума према апсурду и парадоксу, *Аутоматска Алиса* је лудистичка фантазија о опирању природе дејствима науке и технологије. Роман Луиса Керола изнова поставља есенцијално питање којим се бави целокупна фантастична књижевност: она се пита какав је свет заправо, да ли је спознаја могућа, које је човеково стварно место у свету. Чини се да су та питања одвећ принципијелна и уопштена али да се на њих покушава одговорити акцијом, делањем једне девојчице у правцу поправљања грешака које су начинили одрасли својим амбицијама и заверама.

Иако смештена у постмодерно и постиндустријско окружење, Нунова јунакиња не чини ништа суштински другачије од оног што чини Керолова: обе продиру у алтернативну стварност, обе детронизују владавину разума у свету одраслих, обе се боре да поново успоставе хуманост поретка. Нуново схватање фантастике обликовано је свешћу о томе да фантастика није „невин” жанр: иза стваралачке маште, домишљатости и језичке игре скривају се филозофске медитације о појмовима стварног и непостојећег, сна и реалности, пролазности и вечности, теме које су дијахронијски присутне у књижевности. Другим речима, Керолов и Нунов свет приказују превагу управо оног елемента који спречава суврену владавину логике и реда. Свет се стално мења

јер природа непрестано изналази нове начине одурирања наметнутом реду.

С тачке гледишта карактеризације, Керолова Алиса је изврнута паралела викторијанске жене колико и витеза који трага за Светим гратом. Та жена своју радозналост плаћа авантуром која се противи логици и систему по коме функционише грађански свет, свет у коме је жени поверен само простор око домаћег огњишта, а све даље од тога представљено је као опасно и смртоносно, као непредвидљива димензија у којој постоји ризик од сексуалног преступа или злочина. Авантура је лишена логике и реда, баш као и свака игра. Алиса расте и смањује се, послушно следи трагове и знакове у покушају да формира нови наратив о себи, губи се у језику и поново га открива, али њен творац све време инсистира на пасивности јунакиње и њеном кротком прихватању задатих стања, ма колико се она противила принципима здравог разума. Авантура тела и језика је, ипак, проживљена до краја – макар и у сну узорне викторијанске девојчице која је заспала над досадном књигом, у којој није било ни слика ни разговора... Бекство у сан пун апсурда и хаоса био је једини начин да се накратко неутрализује свет саздан на правилима и конвенцијама у коме је жени (па и девојчици која ће постати жена) дато мало слободног простора. Потрагу за подвигом она реализује бар у сну.

Протицање времена у прозном приповедању за- снива се истовремено на обради личног искуства и на колективном памћењу, на познавању традиције и интиме, на приватном наслеђу и усвојеним социјалним кодовима. Нараџија о старости као слабљењу духа и тела, или као о сатиричној и меланхоличној рекапитулацији живота заправо је слика о уласку новог јунака у позно доба живота. Тада јунак је Алцхајмер, творац неиспрочаних прича и не-проживљених заплета, јунак са којим се улази у онaj период који Шекспир назива „другим детињством”.

ЛИТЕРАТУРА

- Beattie, Ann. The Rabbit Hole as Likely Explanation. [Online]. Dostupno na:<http://www.newyorker.com/magazine/2004/04/12/the-rabbit-hole-as-like-ly-explanation>. [2016, June 20]
- Velikić, Dragan. *Islednik*. Beograd: Laguna, 2015.
- Đurđević, Mirjana. *Odlazak u Jolki Palki ili Lažna uzbuna u Aleji zaslužnih*. Beograd: Laguna, 2016.
- Линдгрен, Астрид. *Пипи Дугачка Чарайа у водама Јужних мора*. Превео са шведског Чедомир Цветковић. Београд: Нолит, 1974.
- Russell, David L. Pippi Longstocking and the Subversive Affirmation of Comedy. *Children's Literature in Education*, 3 (31), 2000, 167–178.

Vladislava S. GORDIĆ PETKOVIĆ

"MY BOYFRIEND ALZHEIMER":
TIME, DEMENTIA AND INFANTILIZATION
IN CHILDREN'S AND ADULT LITERATURE

Summary

The paper addresses progressive deterioration of mental functions that has been a topic developed in contemporary children's and adult fiction and the dramatic personality changes that elderly characters undergo in the books by Ann Beattie, Dragan Velikić and Mirjana Đurđević. All these authors portray the old age as a period of dark absurdity which often reflects not just the fragility and dismay of the old people, but the inconsistencies of their children as well. Dementia results in alternative narratives spun by the elderly, as well as in the illusion of parallel lives they might have lived. The metaphor of those alternative lives becomes Alzheimer, turned into the major narrative force that influences the characters and induces the changes.

Key words: time, old age, character, narrative, dementia, childishness

◆ **Отилија Ј. ВЕЛИШЕК БРАШКО**
Висока школа стручних студија
за образовање васпитача, Нови Сад
Мила Б. БЕЉАНСКИ
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет, Сомбор
Република Србија

ЧИТАНКЕ РАЗРЕДНЕ НАСТАВЕ У ФУНКЦИЈИ РАЗВОЈА ВРЕМЕНСКЕ ОРИЈЕНТАЦИЈЕ

САЖЕТАК: Време је апстрактан појам и не види се, зато је деци тешко приближити значење времена. Деца/ученици који имају специфичне тешкоће у учењу (дислексија, дисграфија, дискалкулија и проблеми са пажњом) лоше се оријентишу у времену. Превентивни рад и подстицај развоја детета у предшколском периоду и у првом циклусу основношколског образовања, односно у разредној настави, је од кључне важности за превазилажење или смањивање проблема у учењу. Курикулуми разредне наставе у основним школама, између осталог, подстичу развој области везаних за временску оријентацију. Фокус ове студије представља анализа читанки за основне школе од I до IV разреда на српском и мађарском матерњем језику и српском као нематерњем језику, с аспекта развоја временске оријентације код деце. Циљ истраживања је био да се утврди у којој мери су заступљени критеријуми које се тичу могућности да ученици разумеју временске релације и развијају временску оријентацију кроз текстове. Резултати указују на постојање текстова у читанкама везаних за ову област,

као и на могућност коришћења текстова у планирању интегрисаног приступа учењу код ученика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: читанке, временска оријентација, развој деце, интегрисани приступ

Временска оријентација и њен значај у развоју деце

Време је категорија коју је због сложености и вишеслојности значења могуће дефинисати само оквирно, истичу истраживачи природних наука, физичари. Време није координата, није број, није линија. Време је апстрактан појам, који формира људска свест (Spečić, 2016). Аристотел (Aćimović, 2004) дефинише време као број кретања према ономе што је било раније и што ће бити касније. Према једном савременијим схватању, време је објективан феномен. Оно је линеарно, континуирано и универзално, може се мерити и координирати. Кроз процесе интернализације, овај објективистички концепт времена најчешће идентификујемо часовником. Према другом схватању, време је субјективни феномен, обликован нашим доживљајем. Неке догађаје у времену доживљавамо на другачији начин од онога што показује часовник. У овом смислу, време је дисконтинирано и има јединствени значај и смисао за сваког од нас (Čaldarović, 2009). Поимање времена много је тежи задатак него схватање простора. Међутим, време и простор међусобно су повезани, јер сви предмети и сва бића постоје и у простору и у времену.

Деца у раном узрасту умеју добро да се оријентишу у времену, али не према утврђеним временским одредницама, као што су минут или сат, већ према догађајима (Дејић, 2012). Време се не види. Деца предшколског узраста оријентишу се у времену на основу свакодневних показатеља и природних појава. Време за устајање значи да је јутро, вечера означава вече, а одлазак у кревет значи да је пао мрак.

Због тога, ако детету кажете „сачекај мало”, то њему ништа неће значити, јер за њега чекати значи не радити ништа. Сходно наведеном, детету предшколског узраста не треба се обраћати временским одредницама, већ реченицама које имају структуру „Прво..., а затим...”, или „Сада..., а после...” (попут: „Сада ће мама да опере судове, па онда идемо у штетњу” или „Прво ћемо да покупимо играчке, а затим ћемо да вечерамо”).

Дани у недељи за дете раног узраста немају значење, као ни сати, дани, месеци. Тек у узрасту од око три године постају му јасни појмови као што су јуче, данас и сутра. Право време за учење гледања на сат јесте око четврте године, међутим, тек у узрасту од седам година дете може да стекне прави осећај за време. Ипак, деца дugo не разумеју објективно кретање времена, које је независно од нас, те због тога често правилно користе речи да одреде време, али не разумеју њихово право значење. Најбрже схватају појам садашњег времена, док им је најкомплексније да схвате давно прошло време.

Тешко је деци приближити значење појма времена и мерење времена, јер су временски појмови врло апстрактни: један дан има 24 сата, један сат 60 минута, а један минут 60 секунди. Дете, када је реч о времену, зна само за – сада. Када прича о нечему из прошлости, обично то повезује са конкретним догађајем: „То је било онда када је падао снег”. Неће рећи: „То је било у децембру”. Временом ће почети да схвата време, у чemu велику улогу играју животни ритмови или понављања. На тим ритмовима гради се просторно-временска оријентација и они су део основе за изградњу самоконтроле и способности за учење, бројање, читање и писање.

Истраживања која се баве дечјим разумевањем времена су ограничена, јер се баве временом уопште. Мало се пажње посвећује перцепцији времена, јер се она не базира на специфичним чулима која омогућа-

вају директно и објективно мерење. Психологи који су се бавилим схватањем дечјег разумевања времена могу да се поделе у три групе. Једна група се бавила истраживањем временског искуства, друга се фокусирала на овладавање речником о времену, а трећа група је била усмерена на разумевање физичког времена (Pešikan Avramović, 1996). Различита проучавања и схватања дечјег перципирања времена указују на сложеност појма времена, као и на сложеност процеса разумевања појма времена у детињству.

Према развојној мапи (Ивић и сар., 2003), дете са пет година се оријентише у времену према одредницама: дан, ноћ, јутро, подне, вече, сада, пре, после. Показатељи типичног развоја детета из аспекта развоја способности за временску оријентацију до шесте године су: користи будуће време у говору, разуме годишња доба и њихове карактеристике, те како оне утичу на наш живот (нпр.: лети је вруће, лети се купамо / идемо на море / носимо шортс, итд; зими пада снег и хладно је, тада носимо капу и рукавице...) и разуме појам времена (сате, јутро, ноћ, итд.) (Пиштолјевић, 2016). У периоду од шесте и седме године живота деца могу да одговоре на све према чему имају лични однос. У осмој години могу да владају речником временских термина, укључујући и дане у недељи и календар месеци. Са десет година могу да разумеју и дуже периоде од више година, а тек са десет година су у стању да разумеју просторно проширење времена, ван њихове околине (Pešikan Avramović, 1996).

Деца која имају специфичне тешкоће у учењу често имају проблема и са оријентацијом у времену. Специфичне тешкоће у учењу, као што су дислексија (тешкоће у читању), дисграфија (тешкоће у писању), дискалкулија (тешкоће у рачунању) и поремећај пажње, настају због недовољног развоја неких подручја перцептивно-моторног система, односно интегративне способности перцепције и моторике

(Viček, 2007). Један од знакова који указују на тешкоће у учењу у општим областима јесте лоша оријентација детета у времену и простору. Проблеми који се односе на временску оријентацију манифестишују се кроз тешкоће детета да запамти низове као што су дневни ритуали, доба дана, дани у недељи, месеци у години и слично, кроз заборављање дневних активности, тешкоће у организовању задатака и активности, као и кроз отежано ређање слика у низу према одговарајућем редоследу и описивање одговарајућим одредбама за време.

Подстицање способности за временску оријентацију у раду са децом са сметњама у развоју је и на нашим просторима део реедукацијске и рехабилитацијске терапије. Постоје вежбе за процену трајања и оријентације у времену, као што су перцепција времена (брзо и споро), вежбе уочавања метричког времена, односно процене временског интервала у садашњем времену и вежбе откривања доживљеног времена. Око једанаесте године живота детета можемо да откривамо тродимензионалност у концепцији планирања и реализација животних активности (Eraković, 1990).

Због сложености појма времена јавља се потреба за применом посебног методичког приступа у савладавању и усвајању појма времена код деце. Истакнут је значај подстицаја развоја и временске оријентације код деце већ у предшколском узрасту и у раном школском узрасту, односно у разредној настави, не само због савладавања појма о времену већ и као важне основе и дела способности за учење.

Курикулуми и исходи везани за временску оријентацију у разредној настави

Превентивни рад васпитача, учитеља, стручњака и родитеља, као и подстицај развоја детета у пред-

школском периоду и у првом циклусу основношколског образовања односно у разредној настави, од кључне су важности за превазилажење или смањивање проблема у учењу. Група аутора у Мађарској остварује идеју „без неуспеха у школи“ путем Комплексног превентивног предшколског програма (Komplex prevenció óvodai program), којим желе да предупреде проблеме у учењу. То је развојни програм у вртићима, који је део курикулума у предшколским установама. Васпитачи и стручни сарадници раде са децом у вртићима, са циљем да подстакну развој свих способности које заједно чине основу способности за учење читања, писања, рачунања и самоконтроле (Porkolábné Balogh, Balázsne Szucs, Szaitzné Gregoritis, 2009). Превентивни предшколски програм обухвата следеће области: развој крупне и фине моторике, развој шеме сопственог тела (проприоперцепција), развој координације покрета, просторна и временска оријентација, когнитивни развој, развој говора и изражавања и социоемоционални развој.

Припремни предшколски програм код нас је обавезан за сву децу од 5,5 до 6,5 година од школске 2006/2007. године, што представља обавезни део школовања. Дете које до почетка школске године има најмање 6,5 а највише 7,5 година има право да пође у основну школу. Родитељ има обавезу да упише дете у школу. Приликом уписа у школу деца се испитују и процењује се њихова спремност за полазак у школу. Испитивање детета уписаног у школу врше школски психолог и педагог (члан 98 Закона о основама система образовања и васпитања, Сл. гласник РС, бр. 72/2009, 52/2011 и 55/2013). Термини који се најчешће користе у контексту поласка у школу су: зрелост, готовост, способност, спремност и припремљеност деце. Данас, на почетку XXI века, у контексту инклузије говори се о спремности школе за прихватање све деце, а не о спремности детета за школу.

Као показатељи спремности детета за полазак у школу, према традиционалном схватању, наводе се следеће компоненте (Велишек-Брашко, 2008): физичко здравље и физичка зрелост, емоционална стабилност, социјална зрелост, интелектуална зрелост, ранија искуства у учењу, претходна знања и заинтересованост за учење. Један од чешће коришћених тестова за испитивање првака познат је као ТИП-1 (Ivić i sar., 1995). Задаци из групе знања базирани су на васпитно-образовном програму предшколске установе и не траже пуко репродуковање информација него разумевање. Задаци из групе памћења су класични задаци меморије. Задаци из групе перцептивног закључивања су разноврсни по садржају и невербалне су природе. Задаци из вербалних способности су конструисани на истраживањима развојне психолингвистике. Задаци из групе логичких операција су направљени на основу класичних Пијажевских поступака за испитивање логичког мишљења деце од предоперационалне ка операционалној фази сазнајног развоја. У избору задатака недостају задаци графомоторног типа.

У оквиру дела теста за испитивање будућег првака који се односи на стечено знање курикулума предшколског васпитања и образовања, као и на дотадашње дететово искуство, постоји блок задатака везан за временску оријентацију. Од детета се очекује да разуме временске релације, да дате појмове поређај по редоследу догађања, односно да се у времену оријентише у односу на то који догађај претходи, а који следи у времену. Питања су: „Колико имаш година?”, „Колико ћеш имати додедине?”, „Колико ћеш имати година кроз две године?”, „Да ли ћеш бити старији или млађи?”, „Шта иде пре, рођење или смрт?” и „Шта иде пре, јуче или сутра?” Приликом уписа у школу, на основу проценавања спремности детета за полазак у први разред, временска оријентација је један од елемената

овог теста, што је доказ да се од деце већ приликом полaska у школу очекује да разумеју основне временске релације.

Будући да је појам времена, како смо већ истакли, вишеслојан и врло сложен, и саму временску оријентацију код деце потребно је кроз процес васпитања и образовања развијати у предшколском периоду и у раношколском периоду, те и курикулуми разредне наставе у основним школама треба да подстичу развој ове области.

Курикулум обухвата целокупан програм наставних активности и односи се на селекцију образовних садржаја наставе, метода и циљева, као и на њихову интеракцију и активности које утичу на формирање личности ученика. Данас, када се говори о наставним програмима, не мисли се само на наставу већ на све активности које се реализују и на начин како се реализују како би се дошло до очекиваних исхода, што је, заправо, курикулум. Свеобухватни програм свих догађања у установи образовања, живот школе или установе је курикулум. Корен значења овог појма означава животопис, ток живота (Велишек Брашко, Бељански, Шимоњи Черњак, 2016).

Подстицање и развој временске оријентације дефинисани су експлицитно у циљевима, исходима и садржајима курикулума које прописује Завод за унапређивање образовања и васпитања Републике Србије у првом циклусу основног образовања, односно у разредној настави основне школе (први, други, трећи и четврти разред) у оквиру интегрисаног наставног предмета свет око нас и природа и друштво.

Општи циљ интегрисаног наставног предмета свет око нас у првом и у другом разреду јесте да деца упознају себе и своје окружење и да развију способности за одговоран живот у њему. Оријентација у простору и времену је посебна област која се изучава у оквиру овог предмета. У првом разреду

се обрађују теме: сналажење у времену – када је шта било: сада, пре, после; дан, јуче, данас, сутра; седмица; препознавање временских категорија месец и годишње доба; праћење, мерење и бележење растојања и времена. У другом разреду се обрађује област Кретање у простору и времену, са следећим темама: дан, одређивање доба дана према положају Сунца, трајање дана, кретање у простору и времену (промена положаја у току времена), мерење времена (појам сата и коришћење часовника), временске одреднице: дан, седмица, месец, година, делови године, годишња доба и сналажење на временској ленти.

Општи циљ интегрисаног наставног предмета природа и друштво у трећем и четвртом разреду по-клапа се са општим циљем интегрисаног предмета свет око нас у првом и другом разреду. У оквиру области Кретање у простору и времену, теме су: временске одреднице (датум, година, деценија, век – ближа и даља прошлост). Предмет природе и друштво у четвртом разреду развија код деце сазнајне способности, формира основне појмове и постепено гради основе за систем појмова из области природе, друштва и културе. У оквиру области Осврт уназад – прошлост, теме које се обрађују су: временска лента (временски одредити векове, констатовати неке типичне карактеристике векова), лоцирање до-гађаја – датума, хронологија различитих научних открића, начин живота у прошлости и слично.

Матерњи језик се учи кроз предмет српски језик или језици националних мањина: мађарски, словачки, албански, бугарски, румунски, русински и хрватски језик у Републици Србији. Предмети матерњег језика су усмерени на циљеве везане за овладање основним законитостима књижевног језика на којем ће се ученици усмено и писмено правилно изражавати и упознавати, доживљавати и тумачити одабрана књижевна дела, те позоришна, филмска и друга уметничка остварења из националне и светске баштине. Домен временске оријентације није експлицитно истакнут, али садржаји у читанкама доприносе развоју временске оријентације код ученика.

зоришна, филмска и друга уметничка остварења из националне и светске баштине. Српски језик се код нас у основним школама учи и као нематерњи језик јер је доминантан језик и званични језик државе. Циљ наставе српског језика као нематерњег јесте да ученици продуктивно овладају српским језиком у оквиру предвиђене језичке и лексичке грађе, да упознају елементе културе народа који говоре тим језиком и оспособе се за споразумевање, дружење и зближавање са припадницима већинског народа и других националности.

Читанке као незаобилазни уџбеници помоћу којих се деца/ученици уводе у свет књижевности представљају, такође, антологију најбољих књижевних састава, одломака или целих песама и приповедака који најприкладније представљају висок дomet у књижевноуметничком стварању једног народа (*Педагошки речник* 1967: 588) и подразумева пажљиво одабране текстове у односу на узраст ученика, уважавајући поднебље, културу и дух народа чијем су нараштају намењени (Миловановић, 2014). Читанка остварује циљеве и задатке предвиђене курикулумом матерњег језика и језика околине као нематерњег језика.

Анализом наставних програма матерњег језика (предмета српски језик и мађарски језик) и српског језика као нематерњег језика, односно курикулума за основну школу разредне наставе, могли смо да утврдимо да се циљеви и задаци програма образовања тичу овладања основним законитостима књижевног језика на којем ће се ученици усмено и писмено правилно изражавати и упознавати, доживљавати и тумачити одабрана књижевна дела, те позоришна, филмска и друга уметничка остварења из националне и светске баштине. Домен временске оријентације није експлицитно истакнут, али садржаји у читанкама доприносе развоју временске оријентације код ученика.

Методологија истраживања

Проблем истраживања јесте да се уочи да ли постоје текстови у читанкама разредне наставе који су у функцији развоја временске оријентације код ученика. Циљ овако организованог истраживања је била анализа садржаја текстова у читанкама на српском и мађарском као матерњем и српском као нематерњем језику. Фокус ове студије представља квалитативна и квантитативна анализа текстова читанки за основне школе за разредну наставу на српском и мађарском наставном језику као матерњем језику и српском као нематерњем језику, с аспекта развоја временске оријентације код деце у Србији, методом триангулације, будући да се комбинују обе истраживачке методе. Узорак чини укупно десет читанки, уџбеника Завода за издавање уџбеника, који су акредитовани код Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Табела број 1.

Читанке које чине узорак истраживања

1. Вучковић, М. (2011). *Румена читанка за 1. разред основне школе*, Београд: Завод за уџбенике.
2. Јовановић, С. (2005). *Читанка са основним појмовима о језику за 2. разред основне школе*, Београд: Завод за уџбенике.
3. Милатовић, В. (2005). *Читанка за 3. разред основне школе*, Београд: Завод за уџбенике.
4. Опачић-Николић, З., Пантовић, Д. (2005). *Прича без краја, читанка за 4. разред основне школе*, Београд: Завод за уџбенике.
5. Bálizs, M., Farkas, E., Juhász, V. (2003). *Olvasókönyv az általános iskolák 1. osztálya számára*, Beograd: Zavod za udžbenike / Читанка за 1. разред на мађарском језику

6. Erdely, L. (2009). *Olvasókönyv az általános iskolák 2. osztálya számára*, Beograd: Zavod za udžbenike / Читанка за 2. разред на мађарском језику
7. Erdely, L. (2006). *Olvasókönyv az általános iskolák 3. osztálya számára*, Beograd: Zavod za udžbenike / Читанка за 3. разред на мађарском језику
8. Erdely, L. (2006). *Olvasókönyv az általános iskolák 4. osztálya számára*, Beograd: Zavod za udžbenike / Читанка за 4. разред на мађарском језику
9. Dobrić, N. (2015). *Čarolija reči – Čitanka za 3. razred osnovne škole*, srpski kao nematernji jezik. Beograd: Zavod za udžbenike.

Одредили смо критеријуме садржаја анализе књижевних текстова у читанкама одређене кроз категорије: део дана и дневни ритам, сати у дану, дани у недељи, месеци у години, празници, годишња доба, годишње активности и животни циклуси.

Део дана као категорија обухвата појмове: јутро, подне, вече, ноћ, дневни ритам и свакодневни дневни ритуали као што су устајање, умивање, доручак, спремање за полазак у школу, слободно време, до-маћи задаци, ручак, припреме за спавање, прича пред спавање, односно дневни распореди. Сати у дану се односе на конкретно гледање на сат као мерну јединицу за време и организацију дана према сату. Дани у недељи обухватају имена дана у току недеље и изразе који се односе на садашње време, прошло време и будућност, као што су данас, јуче, сутра, прекјуче и слично. Месеци у години обухватају дванаест имена месеци, док се празници као критеријум односе на специфичности у традиционалном и културолошком аспекту. Четири годишња доба и карактеристичне промене које се дешавају у току годишњих доба чине један од критеријума. Издвојен је и посебан критеријум под називом „годишње активности”, који се односи на устаљене годишње ритуале као

што су почетак школске године, распусти и слично. Последњи критеријум, најшири и најапстрактнији, односи се на појмове рођења, раста, развоја, одрастања, старења и смрти као животних циклуса.

Резултати истраживања

Резултати анализе садржаја читанки разредне наставе указују на то да постоје текстови који су у функцији развоја времененске оријентације код ученика. У читанкама разредне наставе за српски језик укупно има 96 (54%) текстова, а у читанкама за мађарски језик и у читанкама за српски као нематерњи језик укупно 129 (37%) текстова у функцији развоја времененске оријентације. Ови подаци нам говоре да ученици која наставу похађају на српском језику имају 54% текстова везаних за времененску оријентацију, док ученици који наставу похађају на мађарском језику и уче српски језик као нематерњи имају 37% текстова. Према укупном броју текстова (96 и 129) у разредној настави разлика је мања, те се ученицима пружа могућност да се око 100 пута сусрећу са садржајима везаним за ову област. Број текстова по разредима креће се од најмањег – 16 (3. разред, српски као нематерњи језик) до највећег броја текстова – 30 (3. разред, српски језик и 2. разред, мађарски језик). Заступљеност текстова у функцији развоја времененске оријентације у проценту по разредима креће се од 25% (3. разред, српски као нематерњи језик) до 65% (1. разред, српски језик), без обзира на то што је од укупног броја највећи број текстова (30) у 3. разреду у оквиру српског језика и у 2. разреду мађарског језика. У највећој мери су заступљени у 1. разреду из предмета српски језик, будући да је, од 38 текстова у читанки за 1. разред, 25 текстова у функцији развоја појма о времену и временским релацијама.

Током анализе утврђено је да је у неким текстовима заступљено више од једног критеријума, као, на пример, када се у тексту спомињу годишња доба и месеци у години или део дана и сати. Тешко је одређене текстове класификовати само по једном критеријуму јер је, као што је већ истицано, појам времена вишеслојан и сложен, што се и потврђује када се ова област истражује у књижевним текстовима за ученике.

Табела број 2.
Приказ анализе читанки разредне наставе српског језика

Критеријуми/ садржаји	1. р. с. ј.	2. р. с. ј.	3. р. с. ј.	4. р. с. ј.	Укупно
Укупан број текстова	38	38	57	47	180
Део дана	6	4	9	5	24
Данас, јуче, сутра...	–	1	3	2	6
Сати у дану	1	3	–	2	6
Дани у недељи	–	2	–	1	3
Месеци у години	1	1	1	–	3
Празници	1	–	1	–	2
Годишња доба	7	4	9	5	25
Годишње активности	4	2	2	3	11
Животни циклуси	5	3	5	3	16
Број текстова који су у функцији развоја временен- ске оријентације	25 65%	20 53%	30 53%	21 45%	96 54%

Ако се анализира заступљеност текстова у функцији развоја времененске оријентације у читанкама за српски језик према укупном броју по разредима, највише их има у 3. разреду, а најмање у 2. разреду, док су, по заступљености, текстови везани за појам времена и временских релација најчешћи у 1. разреду (65%), а најређи у 4. разреду (45%).

Ако погледамо резултате анализе према критеријумима, видимо да су у читанкама разредне наставе најзаступљенији текстови везани за годишња до-

ба и промене у природи (25) и они о деловима дана и дневним рутинама (24). Најмање је текстова о празницима (2), о данима у недељи (3) и о месецима у години (3).

Постоје многи примери у читанкама за српски језик који потврђују наведено: у читанци за 1. разред (Вучковић, 2011), у песми Љубивоја Ршумовића „Ау што је школа згодна”, реч је о школским активностима везаним за критеријум годишњих активности. У истом разреду, у истој читанци, у стиховима песме „Мати” Ј. Ј. Змаја „...ноћу их покрива перјем својих крила...” индиректно се наводи део дана, што може да утиче на развој појма о времену. У читанци за 1. разред, у песми „Хлеб” В. Андрића, описује се процедура настанка хлеба и помиње се жетва, сетва... цео циклус, што се може сматрати животним циклусом. У читанци за 2. разред (Јовановић, 2005), у песми С. Тесле „Шта се крије у грудини снега”, заступљен је критеријум *годишња доба*. У читанци за 3. разред, у тексту О. Вајлда „Себични цин”, заступљено је неколико критеријума: помињу се и годишња доба и делови дана и животни циклуси (одрастање деце и смрт цина), па се тако наводи: „...свако поподне, враћајући се из школе, деца су одлазила у нову башту и играла се...” (стр. 82). У читанци за 4. разред (Опачић-Николић, Пантовић, 2005) на основу критеријума *годишња доба* издавајамо песму „Јесен” Д. Џесарина.

Текстова у функцији развоја временске оријентације у читанкама за мађарски језик и српски као нематерњи језик, према укупном броју по разредима, највише има у 2. разреду (30) из мађарског језика, а најмање у 3. разреду из српског као нематерњег језика (16). Према процентуалној заступљености, највише текстова (51%) је везано за појам времена и временских релација у 3. разреду из предмета мађарски језик, а најмање у 3. разреду из предмета српски као нематерњи језик (25%).

Табела број 3.

Приказ анализе читанки разредне наставе мађарској језику и српском као нематерњег језику

Критеријуми/ садржаји	1. р. с. ј.	2. р. с. ј.	3. р. с. ј.	4. р. с. ј.	Укупно
Укупан број текстова	38	38	57	47	180
Део дана	6	4	9	5	24
Данас, јуче, сутра...	—	1	3	2	6
Сати у дану	1	3	—	2	6
Дани у недељи	—	2	—	1	3
Месеци у години	1	1	1	—	3
Празници	1	—	1	—	2
Годишња доба	7	4	9	5	25
Годишње активности	4	2	2	3	11
Животни циклуси	5	3	5	3	16
Број текстова који су у функцији развоја временске оријентације	25 65%	20 53%	30 53%	21 45%	96 54%

Напомена: читанке за српски као нематерњи језик постоје у трећем и четвртом разреду према прописаним наставним плановима и програмима за основне и средње школе Завода за унапређење васпитања и образовања Републике Србије

Кроз анализу читанки за мађарски језик и за српски као нематерњи језик према критеријумима, видимо да су најзаступљенији садржаји везани за годишња доба – постоји 46 текстова у читанкама разредне наставе – док су у најмањој мери заступљени садржаји о сатима у дану (2). Појмови као што су данас, сутра, јуче, прекосутра и слично нису уопште заступљени као теме текстова.

Примери: Критеријум *месеци у години* у читанци за 1. разред мађарског језика (Bálizs, Farkas, Juhász, 2003) – мађарска народна песма о набрајању назива сваког месеца (Magyar népköltészet: *Hónapsorló*); критеријум годишњих активности у комбина-

цији са критеријумом животних циклуса у читанци за 2. разред мађарског језика (Eredély, 2009) – текст Еве Јаниковски о школарцу односно ћаку (Janikovszky Éva: Már iskolás vagyok); критеријум *празници* у читанци за 3. разред мађарског језика (Eredély, 2006) – песма Ерика Мајтењија о новогодишњим жељама (Majtényi Erik: Boldog új esztendöt); критеријум *deo дана* у читанци за 4. разред мађарског језика (Eredély, 2006) – песма Леринца Сабоа о цвркуту птица у зору (Sazbó Lőrinc: Hanali rigók); критеријум *даны у недељи* у читанци за српски као нематерњи језик за 3. разред (Dobrić, 2015) – песма Љубивоја Ришумовића „Уторак вече ма шта ми рече”; критеријум *годишиња доба* у читанци за 4. разред српског као нематерњег језика (Dobrić, Štanski, 2007) – текст „Зимовање”.

Закључак и импликација

На основу анализе читанки разредне наставе за српски језик, мађарски језик и српски као нематерњи језик са аспекта заступљености садржаја текстова везаних за разумевање појма времена, временских релација и сналажења у времену, може се закључити да су читанке у функцији развоја временске оријентације код ученика. С обзиром на то да у курикулумима наведених предмета у разредној настави временска оријентација није дефинисана у циљевима и исходима, читанке у великој мери доприносе развоју ове области код ученика. Резултати указују да читанке разредне наставе анализираних наставних језика (укупно десет читанки) у просеку нуде скоро 45% садржаја о времену. Свеукупно, највише је текстова који обухватају садржаје о деловима дана и дневном ритму, о годишњим добима и променама које прате временске услове. Најмање текстова је везано за критеријуме о појмовима да-

нас, сутра, јуче и слично, као и о сатима у дану, данима у недељи и месецима у години, а то су значајне области за развој временске оријентације које утичу на способности учења. Када би се избор текстова у читанкама разредне наставе обогатио књижевним текстовима везаним за критеријуме временске оријентације који су према резултатима ове студије најмање заступљени (то су: данас, сутра, јуче, сати у дану, дани у недељи и месеци у години), то би допринело развоју временске оријентације код ученика.

Ови подаци иду у прилог остваривању корелације садржаја наставе предмета свет око нас и природа и друштво са предметима учења матерњег и нематерњег језика када је реч о времену, временским релацијама и сналажењу у времену. Постојање садржаја у великој мери везаних за временску оријентацију у читанкама разредне наставе омогућава и креирање интегрисаног приступа као основног савременог начела у процесу учења код ученика (Miljak, 2009). Интегрисано учење је пут ка квалитетнијем образовању ученика, начин да се садржаји разних научних области интегришу око једне теме, једног проблема проучавања. У процесу васпитања и образовања код нас данас је у највећој мери присутна традиционална настава, са фрагментираним односно расцепканим курикулумом према методикама, са предметима издвојеним из животног контекста. Тако исцепкано учење не доводи до правог, применљивог и функционалног знања, већ само до скупљања информација. Тематско планирање и пројектно учење су методички приступи близки интегрисаном учењу ученика, које је повезано са њиховим животним контекстом и доприноси квалитетнијем разумевању садржаја, повезивању знања и њиховој примени. Приликом планирања интегрисаног курикулума, текстови у читанкама разредне наставе могу да се вежу за теме о сналажењу у времену, за

препознавање временских категорија, праћење и ме-рење и времена и сналажење на временској ленти.

ЛИТЕРАТУРА

- Aćimović, M. (2004). *Ontološke kategorije Aristote-love filozofije prirode*. Preuzeto 04.12.2016. <http://epub.ff.uns.ac.rs/index.php/arhe/article/viewFile/395/410>
- Bálizs, M., Farkas, E., Juhász, V. (2003). *Olvasókönyv az általános iskolák 1. osztálya számára*, Be-ograd: Zavod za udžbenike.
- Велишек Брашко, О., Бељански, М., Шимоњи Чер-њак, Р. (2016). Сусрет култура или национална идеологија у читанкама основних школа. *Де-тињство*, год. 42, бр. 1, 101–112.
- Велишек Брашко, О. (2008). Стратегије превен-тивног рада педагога са ученицима који имају те-шкоће у учењу. *Педагошка стварност*, год. 54, бр. 9–10, 907–926.
- Viček, A. (2007). *Individualizacija i inkluživni pristup*. Novi Sad: Pedagoški zavod Vojvodine.
- Вучковић, М. (2011). *Румена свитанка, читанка за 1. разред основне школе*, Београд: Завод за уџбенике.
- Група аутора. *Педагошки речник 1–2*. Београд: За-вод за уџбенике, 1967.
- Дејић, М. (2012). *Предшколац у свећу мајемати-ке*. Београд: Креативни центар.
- Dobrić, N. (2015). *Čarolija reči – Čitanka za 3. razred osnovne škole*, Srpski kao nematernji jezik. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Dobrić, N., Štasni, G. (2007). *Daj mi zvezdu jedan krug – Čitanka za 4. razred osnovne škole*, Srpski kao nematernji jezik. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Eraković, T. (1990). *Pokaži mi pa ču znati*. Novi Sad: Dnevnik.
- Erdely, L. (2006). *Olvasókönyv az általános iskolák 3. Osztálya számára*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Erdely, L. (2006). *Olvasókönyv az általános iskolák 4. Osztálya számára*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Eredely, L. (2009). *Olvasókönyv az általános iskolák 2. Osztálya számára*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Ivić, I., Milinković, M., Pešikan, A., Bukvić, A. (1995). *Test za ispitivanje prvaka – priručnik*. Be-ograd: Društvo psihologa.
- Ивић, И., Новак, Ј., Атанацковић, Н., Ашковић, М. (2003). *Развојна мапа*. Београд: Креативни центар.
- Јовановић, С. (2005). *Читанка са основним појмо-вима о језику за 2. разред основне школе*, Бе-град: Завод за уџбенике.
- Миловановић, Б. (2014). Значај читанке за млађе раз-реде са становишта циља образовања. *Зборник ра-дова Филозофској факултета XLIV* (2). 267–280.
- Милатовић, В. (2005). *Читанка за 3. разред осно-вне школе*, Београд: Завод за уџбенике.
- Miljak, A. (2009), Integracijski pristup u ranom od-goju i obrazovanju na konceptualnoj i/ili djelat-nej razini. *Zbornik radova: Integracijski pristup kao načelo i radu s djecom predškolske dobi*. Zbornik radova. Rijeka: Učiteljski fakultet, 11–21.
- Насавни тланови и програми за основне и сред-ње школе*. Завод за унапређивање васпитања и образовања Републике Србије. Преузето 04.01. 2017. <http://www.zuov.gov.rs/poslovi/nastavni-planovi/nastavni-planovi-os-i-ss/>
- Опачић-Николић, З., Пантовић, Д. (2005). *Прича без краја, читанка за 4. разред основне школе*, Београд: Завод за уџбенике.
- Pešikan Avramović, A. (1996). *Treba li deci istori-ja*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna сред-ства.
- Пиштољевић, Н. (2016). *Рани развој деце: Шта ће рећа знаћи*. Београд: Удружење педијатара Србије, подржao Уницеф.

- Porkolábné Balogh, K., Balázsne Szucs, J., Szaitzné Gregoritis, A. (2009). *Komplex prevenciós óvodai program – Kudarc nélkül az iskolában*. Budapest: Trefort.
- Spečić, M. *Vreme u vremenu – šta je vreme*. Preuzeto 11.12.2016.
- Čaldarović, O. (2009). Sociologija vremena – pregled osnovnih ideja i koncepata. *Socijalna ekologija*. 3–4, 2009. Vol. 18, Zagreb, 215–235.

Otilia J. VELIŠEK BRAŠKO
Mila B. BELJANSKI

READER BOOKS OF CLASS TEACHING IN FUNCTION OF DEVELOPMENT OF TIME ORIENTATION

Summary

Time is an abstract term, time cannot be seen and so it is difficult to get close the meaning of time to children. Children/students who have specific learning difficulties (dyslexia, dysgraphia, dyscalculia and problems with attention) are poorly oriented in time. Preventive work and encouraging the development of the child in the preschool period and in the first cycle of primary school education, and in class teaching, is crucial to overcome or minimize problems in learning. The curricula of class teaching in primary schools, among other things, encourage the development of the field of time relation and orientation. The focus of this study is the analysis of primary school reader books for class teaching in Serbian and Hungarian language as mother tongue and Serbian as a non-mother tongue, in terms of development in time orientation of children. The aim of this study was to determine in what extent are the criteria present concerning the possibility that children/students can understand relations in time and develop the time orientation through texts. The results indicate the existence of texts from reader books related to this area, as well as the ability to use the texts in the planning of the integrated approach in learning of children/students.

Key words: reader books, time orientation, child development, integrated approach

UDC 821.111–93.09



Јелена Г. СПАСИЋ

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

АНГЛОСАКСОНСКА ОСТРВСКА АВАНТУРА – НЕКАД И САД

САЖЕТАК: Овај рад бави се традицијом „острвског романа“ укорењеног у англосаксонску авантуристичку причу. Коришћењем метода читања интертекстуалног дијалога између *Коралног острва* Р. М. Балантајна, *Господара муге* В. Голдинга и *Бејонског врта* И. Макјуана, указује се на мотив острва и бродоломника и на процес сазревања протагониста адолосцентског узраста као на кључне одлике острвског романа, при чему је нагласак стављен на еволуирање симболике и њеног тумачења у складу с променљивим поимањем детињства од периода романтизма до данас.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: енглеска књижевност, авантуристичка прича, острвски роман, детињство, интертекстуалност, роман о сазревању

Авантуристичка прича, као омиљена прича европске књижевности, доноси са собом мит о потрази хероја и слави освајање и неустрошиве авантуре (Спасић 2013: 7), чиме постаје суштински део англосаксонске књижевне традиције. Самим тим, нема праве авантуре без хероја попут Одисеја, Беовулфа, вitezова Округлог стола, али исто тако и Робинсона Крусоа. Мотив острва заузима значајно место у низу специфичних одлика овог књижевног жанра, формирајући традицију поджанра такозваних

„острвских романа” (Wilczewska 2011), почевши од *Остров с благом* Р. Л. Стивенсона (R. L. Stevenson, *Treasure Island*, 1883), преко *Коралног острова* Балантајна (*Coral Island*, 1857), па до *Господара мува* Вилијама Голдинга (William Golding, *Lord of the Flies*, 1954), и *Бетонској врти* Ијана Макјуана (Ian McEwan, *The Cement Garden*, 1975). Ако се примени теорија интертекстуалности, односно интертекстуалног дијалога са књижевном традицијом, овај низ романа упућује на непрекинути низ бродоломника, од викторијанских до постмодерних, који као део своје – историјски и митолошки посматрано – неизбежне потраге наилазе на различите врсте изолованих и напуштених острва на којима се, као носиоци цивилизације, суочавају са дивљаштвом различитих облика, да би на крају спознали своју суштину. Елемент који овај поджанр „острвских романа” умногоме приближава књижевности за децу и младе јесте чињеница да су њихови протагонисти деца, од оне најмлађег узраста па до тинејџера, која се налазе на животној прекретници, чиме и сама прича добија на својој дубини и прелази у причу о сазревању.

У англосаксонској књижевности негује се традиција прича о напуштеној деци која, одвојена од било које врсте ауторитета или старања, долазе у не-повољне животне услове који их наводе на то да се боре за сопствени живот. Један од суштинских елемената овакве врсте прозе јесте увек актуелна дилема у вези са природом човека као врстом. Каква је права природа човека? Да ли су људска бића природно добра и да ли се ми људи рађамо заражени „геном зла” (Pifer у: Wilczewska 2011: 30)? Током века постојао је низ различитих идеја у вези са људском природом и детињством. Хришћанство је увело догму прародитељског греха, према којој је свако новорођено дете обележено грехом због Адамовог пада. Августин (354–430) је чак веровао да

деца имају искварену природу и да божанску невиност могу да постигну само путем крштења. За разлику од њега, Русо (1712–1778) доноси идеју оригиналне невиности – он је тврдио да деца долазе на свет добра по природи, али да се временом ова недирнута природа људске душе квари под утицајем друштва и цивилизације. „Нема почетне изопачености у људском срцу” (Русо у: Wilczewska 2011: 35), већ човек, постајући делом друштва, бива изложен свим врстама моралног зла које га неумитно мењају. Романтичари су делили Русово уверење у детињу невину, готово божанску душу. Они су сматрали да деца припадају „трансценденталном царству” (Pifer 2000: 20), а то је царство у које одрасли немају право приступа. Дечја невиност и чистота стоје наспрот искварености одраслих и стога процес одрастања подразумева губитак ове савршености. Књижевност XIX века даље је развила ово сентиментално виђење детињства. Књижевност тог времена често је изражавала чежњу одраслих за прохујалим детињством. У XX веку Фројдов психоаналитички приступ бацио је ново светло на дилему о правој људској природи, урушавајући романтичарски концепт дечје невиности и чистоте. Наиме, Фројд је тврдио да децом доминира „ид”, а да су адолесценти „робови моћних нагона који се могу само ‘замаскирати’ као цивилизовано понашање” (Фројд у: Wilczewska 2011: 40). Током година све ове теорије и замисли налазиле су свој одраз у различitim књижевним текстовима, пошто је књижевност та која увек нуди најдубљу и најсвестранију анализу људске природе.

Ако на дечачку аванттуру применимо теорију интертекстуалности, према којој се сматра да је сваки текст конструисан као мозаик цитата, а да ниједан текст не постоји сам за себе већ је на различите начине повезан са осталим књижевним текстовима, енглеска дечачка авантуртичка прича о одраста-

њу бива дискурзивно обогаћена интертекстуалним развојем мотива острва као значајног елемента де-чје авантуре – оно нуди место где авантуре могу да почну, а деца могу да преузму на себе задатак одрастања. Кицан сматра да Р. М. Балантајн никада није могао да се јасно одлучи шта су његови ликови дечака били у суштини: чисти авантуристи или наивни вредни дечаци којима се догодила авантура (Kitzan 2001: 127). О бродоломницима на пустом острву, које је оличење раја у малом, Вилијам Блекберн (William Blackburn) у свом есеју „Огледало у мору“ каже следеће: острво с благом и интернализације омладинске авантуре (Blackburn 1983) полазе од поставке да су се авантуристичке приче за младе и одрасле развиле управо путем интернализације романтичне потраге – с једне стране стоји спољашњи непријатељ, а с друге стране стоји јунаково „ја“ („self“) и све његове тајне стране. Балантајн и његови књижевни следбеници имају много тога заједничког, али разлика међу њима указује на постепени прелаз од спољашњег ка унутрашњем пејзажу, односно на губљење границе између споља и унутра. Пејзаж постаје и психолошка арена и огледало психе. Ако прихватимо опис човекове душе Д. Х. Лоренса као „огромне, мрачне шуме пуне дивљине“ (Спасић 2013: 159), посебан фокус се усмерава на третман пејзажа у овим делима. Овакав третман пејзажа посебно је сугестиван у причама смештеним на острвима, јер очигледно постоји нешто фасцинантно у самој форми острва. Острво може да буде изузетна позорница за суворе призоре, арена за херојева искушења и победе. Међутим, оно може да буде и много више – место где се цивилизован човек мења путем искуства кроз које пролази. Ова интернализација постоји јер је острво фигура за себе. Јунговци би острва препознали као архетип „селфа“ („ја“) (Jung 1963). Као слика у потпуности интегрисаног *селфа*, острво је земаљски рај, општи

симбол за човекову душу. Стога острвски пејзаж нуди више визија *селфа* и острво може да отелотворује било коју од њих, ону за коју се писац одлучи да је истакне.

У случају Балантајновог *Коралноћ осјирва* (Балантајн 1954) истакнута је управо светлија и позитивнија страна *селфа* дечака колонизатора, будући да је у њихове ликове утрађена пишчева вера у њихову моралну и културолошку доминацију оличену у храбrosti, пријатељству, патриотизму и хришћанству, док негативну, мрачну слику *селфа* доноси прича урођеника људождера. Џек је природни вођа, а Ралф персонификовани хришћанин који са собом доноси јеванђелистичке идеје. Самим тим, имајући срећу да их море насуче на острво пуно биљака и воћа, овим дечацима не недостаје храна, а свој дом посматрају као још једну велику божју башту која их чека да је истраже и да им понуди раскошну трпезу меса, воћа и поврћа. На овај начин се илуструје како дечаци савладавају природу и владају њоме – чиме се, у исто време, истиче и рационална страна њиховог *селфа*, који контролише и свет око себе и самога себе.

Голдингов *Господар муга* (Golding 2007), на нивоу острвске авантуре, нуди опис додовиштина групе дечака који доживљавају авантуру истражујући различите делове острва. Међутим, ова авантура има дубље и прикривеније слојеве значења, што овај роман приближава категорији алегорије. Ауторов стил је у великој мери био под утицајем ужаса који је видео током Другог светског рата. Сиже доноси причу о групи дечака који постепено постају дивљаци када открију да су се нашли сами на напуштеном острву. Дечаци се деле на две групе, од којих једна функционише сложно и поштује ред и мир и правила цивилизације, док друга прихвата анархију и жели само једно – а то је да убије припаднике друге групе и да уништи острво. Овакав сиже јасно

одражава много ширу слику – борбу између инстинктивне људске природе и конформистичке цивилизације. Основа ове приче, а највише њена основна тема, усађена је у симболички систем који обликује и ликове и место радње, при чему је омогућено читање текста као приче о библијском првом грешу и стварању цивилизације, или пак о злу природи људских бића током рата. У овој групи дечака Ралф представља цивилизованост у људској природи, те на крају, и када сазна да зло постоји у свим дечацима, чак и у његовом уму, он има снаге да му се одупре; Џек је представник дивљаштва у људској природи и жели да, уз страх и убијање, влада другима; Симон представља невиност и доброту у људској природи, чиме добија и христолику димензију. Међутим, централни симбол јесте Господар мува, односно свињска глава набијена на штап понуђена као жртва замишљеној звери. Господар мува постаје манифестација свега злог, сатанистичка фигура која извлачи звер из сваког људског бића. Мини Синг (Minnie Singh) чак сматра да и алгоријски елементи и карактеризација ликова јасно упућују на причу о човековом паду и његовим искуствима док путује на свом броду – острву – кроз живот у овом свету (Singh 1997). Другим речима, Голдинг је на овај начин створио универзалну слику човека, „суштинске болести човечанства” и пропратио појаву зла као резултат оригиналног греха, као човековог уобичајеног смртног наслеђа. Попут првих људи, дечаци се приземљују на острво у стању невиности, али, попут њих, постепено занемарују глас ауторитета и крше правила која су претходно успостављена – од стране државе (краљ), цркве (Бог), породице (отац) – за ред, међусобну корист и срећу. Парадоксално, они на тај начин приказују „ослобађање у дивљаштву”. Човек, било да се посматра на психолошком, друштвеном, политичком или хришћанском нивоу, најслободнији постаје када је нај-

дисциплинованији. Управо адаптирајући хришћански мит о паду човека у мит о пустом острву, Вилијам Голдинг је показао да је његова прича „реалистичније виђење Балантајнове ситуације”, односно исправљена верзија описа догађаја са Коралног острва: „Себи сам рекао: ‘Немој да се заварајаш, добро се сећаш када си био дечак, како си живео на том острву са Ралфом, Џеком и Петерскином’ (који је, у ствари, Симон). Затим сам себи рекао: ‘Сада си одрастао човек. Требало је дugo да то постанеш, али јасно схваташ – да људи нису такви, они се не би понашали као да су богобојажљиви енглески центлмени’. Њихово дивљаштво не би било скривено ни урођеницима на острву...” (Вилијам Голдинг, интервју са Франком Кермодом, цитирано у: Bufkin 1965: 40). Другим речима, Голдинг је „улепшане” делове Балантајновог текста учинио реалистичним, али и епским, будући да острво на којем бораве Голдингови дечаци има сличности и са Милтоновим *Изгубљеним рајем* (*Paradise Lost*). Наиме, оно представља оригинални земаљски рај у ком се догађа човеков пад. „Шуме су одзывањеле а птице излетале из крошњи дрвећа као тог првог јутра пре много, много векова” (Golding 2007: 7), док кулминација агоније дечака док убијају свињу „овенчани страшћу” (Golding 2007: 250) представља прародитељски грех. У том смислу, дечаци могу да се тумаче на више нивоа: а) они могу да представљају првог човека и његов пад у Рај; б) они могу бити и пали анђели, или ћаволи – а острво је онда пакао. Наиме, аутор истиче да су дечаци певачи у црквеном хору – они су анђели-певачи „који су стајали у два реда а њихови гласови су били песма анђела” (Bufkin 1965: 40). Овде је примењена двострука иронија – или су певали као анђели а то нису били, или су њихови дивљачки повици „Убиј свињу!” самим тим језивији јер су дошли уместо литургијских песама и говоре о њиховом паду, а ва-

тра која на почетку готово уништава Рајско острво доноси слику пакла с господаром Неба или Белзебубом¹. Томе у прилог говори и приказ дечеје игре у роману. Децаци се у почетку играју весело и раздрагано да би се забавили и у тим играма се сећају *Острове с благом* и *Коралног острова*, али када Џек изјави „ја више нећу да се играм” и постане вођа дечака одметника, разиграност нестаје уступајући место убилачким намерама и осветољубивости. Након Пигијевог убиства игре су постале озбиљно зла реалност, поготово у последњој сцени када децаџијуре Ралфа – тада се претварају да се претварају. И можда би и успели да се одрасли нису појавили на острву. Поморски капетан спасава Ралфа и говори у име ауторитета одраслих и цивилизације. Он каже: „Забава и игра” (Golding 2007: 280). Ситуација се вратила на нормалу, али прича ипак доноси ироничну подлогу ове нормалности – показује да децаџи нису „нормални” као што се чини да јесу под ограничењима ауторитета. Међутим, завршетак овог романа уопште не мора бити затвореног типа – он може да нуди недвосмислено отворен крај. Наиме, показује се да спасавање уопште није спасавање: кроз цео роман Голдинг се труди да укаже на проблем наслеђа зла – официр решава Ралфов тренутни проблем, али „тама људског срца” остаје, пошто се, посматрано са софистициранијег нивоа, официр, који је прекинуо канибалистички лов на дечака, припрема да децу одведе са острва у крузеру који ће гонити своје непријатеље на исти сурови начин, те се поставља питање ко ће спasti одрасле људе и њихов крузер.

Чини се да управо једна оваква тема, помало мрачна и готска, с разлогом налази своје место и у енглеској постмодернистичкој књижевности, и то у роману *Бејтонски врт* Јана Макјуана из 1978. године.

¹ Господар муха (*Lord of Flies*) је превод с хебрејског Ba'al-zevuv (Белзебуб на грчком)

Овај роман поставља децу као главне јунаке да би описао период између детињства иadolесценције – пошто са собом доноси мноштво промена и обрта и на физичком и на емотивном плану појединца. Као постмодерниста, писац наводи своје читаоце да дубоко промишљају сваку реч коју прочитају, што мења конотацију приче зависно од читачеве тачке интерпретације. Управо због упечатљивих ликова деце и могућности младе читалачке публике да се идентификује с њима, може се сматрати да је *Бејтонски врт* (Макјуан 2010) наставак традиције авантуристичких острвских авантура Балантајна и Голдинга.

Овај роман нуди увид у живот једне урбане породице са четворо деце (Џули, Џек, Сју, Том). Од самог почетка је очигледно да односи у породици не функционишу добро. Читалац бива суочен са табуизираним темама инцеста и смрти, које повезују све догађаје од почетка до краја. Наиме, прво умире отац а потом и мајка, а деца остају препуштена само себи. Читалац упознаје децу кроз психолошки вешто вођен приказ њихових карактера, расположења, мисли, јачих и слабијих страна и револта који их обликују у уверљиве ликове. Са приповедачке тачке гледишта, Џек, најстарији од деце, несумњиво представља хомодијегетичког приповедача. И сам текст у потпуности је у корелацији са приповедачем и даје нам доказ да приповедач догађаје директно доживљава. Такође, ово је и прича о „улози иницијације”, не само Џекове већ и његових двеју сестара, што указује на то да Макјуан жели да им дозволи да уђу у свет одраслих и да га напусте поражени, а да је при томе свестан да они још увек нису спремни за њега (Smejkalova 2007). Пратећи принципе постмодернизма, односно нудећи минимум информација о релевантним чињеницама или догађајима, окружењу, времену и улози породице у спољашњем свету, приповедач адолосцент даје само

бледе назнаке у вези с њима. Према Џековим информацијама прича се одиграва у једном предграђу које треба да буде срушено и замењено модерним вишеспратницама, те је време радње смештено некаде у седамдесете године XX века. У овој причи истиче се породица као суштински елемент друштва. Ако породица добро функционише и друштво ће напредовати. Међутим, изгледа да ова породица не испуњава своју улогу у потпуности, јер је маргинализована. Самим тим што су остали без родитеља, а не желе да их воде у дом за децу без родитеља, они су препуштени сами себи – искључени су из дејјег света, али још увек нису укључени у свет одраслих. Они лутају између ова два периода чекајући помоћ. У страху од раздавања, они имитирају живот какав су водили раније, када су их родитељи учили да заједно делају и да се међусобно подржавају и бране. У том смислу, њихово целокупно понашање, укључујући прикривање доказа о мајчиној смрти, инцестуозно понашање и нехигијену у кући, логично следи из њиховог васпитања. Џек и Џули као да играју улогу родитеља млађој деци, што их све доводи до неприродне ситуације – изолације, у којој преузимају улоге у којима не могу да се снађују, а при томе је њихова кућа смештена усред анонимног и пустог урбаног окружења где тешко могу да преживе сами. Управо ова савремена „пуста земља” бетонског сивила представља њихово пусто острво, на коме спознају своје границе и моћи, али и страхове и немоћ пред мрачном страном људске природе. *Бејтонски врт* је роман који оставља читаоца дубоко замишљеним над судбином деце и друштва у којем овакве ствари могу да се дешавају, не негде далеко већ у нашем комшију.

Мурат Сајим (Murat Sayim) у својој студији „Слике деце у *Бејтонском врту* Ијана Макјуана и *Господару мува* Вилијама Голдинга“ (Sayim 2014), говорећи о односу ауторитета и постмодернизма,

истиче да слика деце има функцију средства за разоткривање блиских односа између саме деце и одраслих који их жртвују под опсесивним ауторитетом ради своје друштвене и идеолошке користи. Слика детињства је социолошка и културолошка конструкција. Утемељујући се на веровању у унутрашњу доброту деце, књижевност XVIII и раног XIX века описивала је детињство кроз очарајајући нежне ликове. Едвардијанска књижевност, с друге стране, дефинисала је детињство у складу са својим идејама. Далеко од света одраслих, деца су описивана на неоромантичарски начин, где им се враћа њихова природа и машта. Углавном су приказивана на својим игралиштима, у баштама, или бар изолована од друштва одраслих. Међутим, у XX веку деца у књижевности су описивана као „идеална, као жртве, као копије одраслих, као уплашена, срећна и изгубљена“ (Gavin 2012: 11), баш као што су их приказивали и као насиљне и зле. С друге стране, будући да се смањивао утицај религије, били су приказивани и као значајни „не зато што су послати с небеса или створени за небеса, већ због самих себе“ (Gavin 2012: 11). Фројдове теорије су показале да и деца показују сексуалне особине у раном узрасту, те је очигледно да је оваква слика променила идеју о невиности детета. Схваћено је да и деца, као и одрасли, постају временом све сложенији и чак могу да делују подмукло. У савременој британској књижевности утопијски аспект деце у потпуности је деконструисан. Идеја невиности деце је поништена. К. Доду (Dodou), попут многих других критичара, описује децу као „извор анксиозности одраслих и претњу друштвеном реду“ (Dodou 2012: 240). Роман Ијана Макјуана у овом смислу јасно разоткрива модеран концепт детињства, при чему увећава културолошку вредност деце, против које многи наступају ограничавајући њихову спонтаност и слободу, излажући их већој институционалној контроли

и казни (Pifer 2000: 13), односно: „Култ свете стране детињства постаје сатанистички, променивши анђеоску децу у демонску, и служи сили мрака” (Pifer 2000: 15). Макјуанов роман показује да „демонски” ставови деце не потичу из њихових инстинктивних импулса нити су урођено лоши (лоши по нарави), већ су ови ставови успостављени као реакција на доминантни свет одраслих, или их одрасли имплицитно подржавају. Они су жртве репресије родитеља и система. Наиме, ликови деце добијају готске димензије због сувог третмана и занемаривања од стране породице. На крају, остају сами после смрти родитеља. Да би преживели и одвојили се од владе и друштва које је већ напустило породицу у урбаном граду попут пустинje, у покушају да одрже потпуну породицу, они ступају у инцестуозне односе и стичу трансвеститске навике, односно норме које њихово друштво не може да прихвати. Док, у извесним аспектима, представљају Голдингову децу-ђаволе из *Господара мува*, Макјуанова деца представљају жртве ауторитета одраслих. Другим речима „и присуство и одсуство одраслих представља проблем за ликове деце. Одсуство проузрокује занемаривање или жртвовање детета, док присуство ствара ограничења слободе детињства” (Dodou 2012: 245). Самим тим, циљ није да се деца опишу као невина бића, већ радије да се опише њихова способност да створе механизам одбране од притиска одраслих. Ако на том путу чине ствари које су табуизиране и неприхватљиве у ширем друштвеном систему, то недвосмислено показује да су деца и даље жртве идеологије одраслих.

Очигледно је да књижевна дела у којима се деца налазе у ситуацији где су ослобођена стега цивилизације и где вођена својим инстинктима „морају да се боре за саме себе” прате литерарни низ. *Корално осिरво* Р. М. Балантајна из 1857. године опијује авантуре три енглеска бродоломника адоле-

сентског узраста који успешно успостављају правила и ред на напуштеном острву. Двадесети век је донео још један изузетан роман ове врсте – *Господара мува* Вилијама Голдинга, који прати познату схему развоја сижеа и нуди дубинску анализу људске природе. У овом роману група енглеских дечака затиче се на напуштеном егзотичном острву. Далеко од цивилизације они се суочавају са изазовом да се старају о себи да би преживели, при чему се разоткривају сви њихови прикривени инстинкти. Голдинг читаоцима нуди причу која је у потпуној супротности са Балантајновим *Коралним осिरвом*; рај се претвара у ноћну мору. Далеко од друштвених правила и стега дечаци показују своју праву, животињску природу. Они започињу такмичење и борбу за доминацијом и моћи која одражава чувену Дарвинову теорију о опстанку најјачих. Наизглед цивилизовани дечаци, који потичу из најбољих британских породица, постају опседнути екстремном бруталношћу и дивљаштвом. Ова деца служе Голдингу као савршен пример да покаже да испод маске модерне цивилизације и хуманости вребају насиље, зверство, похлепа и најпримитивније дивљаштво. Голдинг у потпуности огољује људску природу и нуди слику људске близкости са варваризмом. Нешто касније, у другој половини XX века, Голдингово ремек-дело постало је камен темељац за први роман британског аутора Ијана Макјуана – *Бејонски вриј*. Чини се да је овај писац био под великим утицајем слике адолосценције и људске природе коју је Голдинг понудио у *Господару мува*. Као што Голдинг користи давно утврђени књижевни метод испитивања људске природе и људске учтивости у микрокосмосу, тако и Макјуан бира четворо сирочића за главне јунаке приче, али прати исту схему као и претходни романи тиме што своје јунаке поставља у екстремну ситуацију која постаје тест за њихове карактере. Баш као и у Голдинговом роману, деца

су у потпуности одвојена од ауторитета и покушавају да се прилагоде тој новој реалности без родитеља. Након смрти оба родитеља, деца су сама у пуном смислу те речи. Нико их не посећује, немају ни пријатеља, ни рођака, ни комшија. Мада живе у модерном граду, чини се да су напуштени на урбани острву. Минимизирање социјалног утицаја на децу омогућује писцу да испита дечје реакције и њихов развој као да су под лупом. Поново, под специјалним околностима, људска природа добија прилику да се покаже. Међутим, Макјуан не прати строго конвенције и причи додаје изненађујућу димензију. Писац поставља познату схему сижеа у модерно, домаће окружење. За разлику од *Господара муге*, радња *Бејтонског врта* се не везује за егзотична острва, већ се одиграва у модерном граду пренасељеном људима. Он нуди читаоцима просту, сиву, конкретну реалност окружену рушевинама и напушта егзотику рајског острва. Иако ликови не морају да се боре ни за храну ни за склониште, они ипак морају да се боре за преживљавање у овом наизглед уобичајеном окружењу. Радња је смештена у мање-више произвoљно градско окружење, али не можемо прецизно да дефинишемо место које би роману дало универзалну димензију. Чини се да аутор жели да пренесе идеју како егзотични пејсаж, а по-真正做到的是這段文字的內容。這段文字是關於一本小說《貝頓花園》(The Beeton Garden) 的評論，評論者分析了小說的情節、人物和社會背景。它指出，小說的情節圍繞著一個被遺棄在現代城市中的家庭，而這個家庭因為特殊的緣由而不得不生活在一個被遺棄的花園中。評論者進一步分析了小說中對社會階級、家庭關係和社會道德的批判，並指出小說通過一個普通的花園，反映了更廣泛的社會問題。

У том смислу, слика англосаксонске острвске авантуре некад и сад, показује да се дечачка авантура на острву постепено измешта са далеких дестинација а све више приближава нама самима. Овај процес интернализације толико је интензиван да смо сведоци како књижевне, тако и религијско-културолошке промене идеје детињства и одрастања. Проживети острвску авантуру постаје метафора одрастања и симбол самог адолосцентског доба. Бродолома и олуја ће увек бити, само је питање каква искушења острва нуде. Од Одисеја до данас није било лако наћи своју Итаку. Сваки млади јунак креће на своју авантуру и тек након ње постаје човек. Управо зато што је ово период иницијације у важно људско доба, оно бива увек актуелно и увек ће бити, јер књижевно дело у великоме одражава слику човека и његовог доба.

ЛИТЕРАТУРА

- Балантајн, Роберт Мајкл, *Корално остирво*, превод Живојин Вукадиновић, Удружење новинара „Седма сила”, Београд, 1954.

Макјуан, Ијан, *Бетонски врт*, превод Аријана Божовић, Paidea, Београд, 2010.

Ballantyne, R. M., *The Coral Island*, Wardwork Editions, London, 1993.

Bengeston, Johanna, Colensing *The Coral Island*: A Post Colonial Reading of R. M. Ballantyne's Children's Classic, Gotesbourg Universitet, 2012.
Internet izvor: <https://gupea.ub.gu.se>>handle na dan 5.XII 2016.

Blackburn, William, Mirror in the Sea: Treasure Island and the Internalisation of Juvenile Romance, *Children's Literature Association Quarterly*, Volume 8, The John Hopkins University Press, Number 3, 1983.

- Bufkin, E. C., Lord of the Flies: An Analysis, *The Georgia Review*, vol. 19, No. 1, Spring 1965, str. 40–51.
- Dodou, Katherina, Examining the Idea of Childhood: The Child in the Contemporary British Novel in Adrienne E. Gavin (ed.), *The Child in British Culture: Literary Construction of Childhood, Medieval to Contemporary*, Palgrave, London, 2012, str. 238–250.
- Gavin, Adrienne E., Unadulterated Childhood: The Child in Edwardian Fiction in Adrienne E. Gavin (ed.), *The Child in British Literature*, Palgrave, London, 2012.
- Golding, Vilijem, *Gospodar muva*, prevod Nenad Dropulić, Laguna, Beograd, 2007.
- Golding, William, *Lord of the Flies*, Faber and Faber, London, 1954.
- Jung, C. G., *Memories, Dreams and Reflections*, ed. H. Jafle, trans. R. and C. Winston, Vintage, New York, 1963.
- Kitzan, Laurenze, *Victorian writers and the Image of Empire: The Rose Coloured Vision*, Greenwood Press, London, Westport, CT, 2001.
- Malcolm, David, *Understanding Ian McEwan*, University of South Carolina, Columbia, 2002.
- McEwan, Ian, *The Cement Garden*, Vintage, London, 1978.
- Pifer, Ellen, *Demon or Doll: Images of the Child in Contemporary Writing and Culture*, The University Press of Virginia, 2000.
- Sayim, Murat, Images of Children in Jan McEwan's *The Cement Garden* and William Golding's *Lord of Flies*, Cankaya University Journal of Humanities and Social Sciences, 11/1, May 2014, str. 125–148.
- Singh, Minnie, The Government of Boys: Golding's *Lord of the Flies* and Ballantine's *Coral Island*, Children's Literature: Annual of the Modern Language Association Division on Children's Literature and The Children's Literature Association 25 (1997), str. 205–213.
- Smejkalova, Šarka, *Character's Transformations in Jan McEwan's Works*, Masaryk University, Faculty of Educators, Department of English Language and Literature, Prague, 2007, Internet izvor: <https://is.muni.cz> Diploma-Thesis na dan 25.XI 2016.
- Spasić, Jelena, *U potrazi za skrivenim blagom: Engleski avanturistički roman XVIII i XIX veka*, Sremski Karlovci, Kairos, 2013.
- Thompson, Mary Shine and Keenan, Celia (ed.), *Treasure Island: Studies in Children's Literature*, Foue Cover Press, Dublin, 2006.
- Wilczewska, Anna, *Reflections upon Childhood and Adolescence-Intertextual Dialogue in The Cement Garden*, Munich, Green Verlog, 2011, Internet izvor: <http://grin.com/en/e-book/211607/reflections-upon-childhood-and-adolescence-intertextual-dialogue-in-the-cement-garden> na dan 20.XI 2016.

Jelena G. SPASIĆ

ANGLO-SAXON ISLAND ADVENTURE
– THEN AND NOW

Summary

This paper deals with the tradition of the "island novel" rooted in the Anglo-Saxon adventure story. Using the method of reading intertextual dialogues among *Coral Island* by R. M. Ballantine, *The Lord of Flies* by W. Golding and *The Cement Garden* by I. McEwan, it has been pointed out to the motif of an island, a shipwreck and a process of growing up of the protagonists of an adolescent age as a key characteristics of the island novel, setting an emphasis on the evolution of symbolism and its interpretation in adolescence with a constantly changing of childhood from the period of Romanticism until today.

Key words: English literature, adventure story, island novel, childhood, intertextuality, coming of age tale

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

ИСТОРИЈСКО ВРЕМЕ У СЈЕНКЈЕВИЧЕВОМ РОМАНУ *КРОЗ ПУСТИЊУ И ПРАШУМУ*

САЖЕТАК: У овом раду из угла постколонијалне књижевне критике анализира се авантуристички роман за децу *Кроз пустину и прашуму* (1911) пољског добитника Нобелове награде Хенрика Сјенкјевића. У роману је фикционализовано историјско време побуне суфијског шејха Мухамеда Ахмеда, званог Маҳди, против турско-египатских власти и колонијалних сила које су стајале иза њих, у Судану 1885. Циљ рада је био да се деконструише колонијални дискурс присутан у роману. Показује се да је колонијални дискурс присутан у различитим аспектима романа, а највише у начину представљања ликова, при чему се излази у сусрет жанровским захтевима, али се, такође, из европцентричне перспективе генеришу и репродукују идеолошки ставови о супериорности белих Европљана у односу на Арапе и представнике афричких племена. Осим тога, указује се на важност постколонијалног приступа приликом наставне интерпретације романа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: постколонијална теорија, колонијални дискурс, други, стереотипи, роман за децу

Најновијом променом школског програма¹ у допунски избор лектире за шести разред основне школе сврстан је, и на овај начин читалачкој пажњи препоручен, својевремено веома популаран, а данас помало заборављен, авантуристички роман за децу *Кроз пустину и прашуму* (1911) пољског добитника Нобелове награде Хенрика Сјенкјевића (Henryk Sienkiewicz), у којем су уживале многе генерације. Петар Буњак (2001) наводи да је, судећи по броју издања, овај Сјенкјевићев роман остао најчитанија пољска књига на српском језику.

Сијејну окосницу романа представља отмица осмогодишње Енглескиње Неле Раулисон и четрнаестогодишњег Пољака Станислава Сташе Тарковског и њихово путовање по Африци, од Мединет-ел Фајума, преко Картума, Омдурмана, Фашоде и планине Карамојо, до Момбасе. Временски оквир приповедања чини побуна суфијског шејха Мухамеда Ахмеда, званог Маҳди, и његових следбеника против турско-египатских непосредних владара и колонијалних сила које су стајале иза те власти, у Судану 1885. године. Ова побуна вешто је уткана у заплет и утиче на покретање радње у роману. Маҳдијева сестра од тетке Фатима са својом децом је заточена у Порт Саиду јер је њен муж Смајин обећао египатској власти да ће ослободити све Европљане који су пали у Маҳдијеве руке, али их је преварио. Како би ослободила децу и себе, Фатима прави заверу у којој Идрис и Гебр киднапују Нелу и Сташу, у одсуству њихових очева, да би их разменили за Фатиму и њену децу.

У тренутку када радња романа почиње маҳдијевци опсадају Картум, који брани чувени британски генерал Гордон. Реч је о познатом историјском догађају. Опсада је трајала више месеци и у роману

¹ Правилник о наставном програму за шести разред основног образовања и васпитања (*Службени гласник РС – Просветни гласник*, број 5/08, 3/11 и 5/14).

се објашњава да је град, који се иначе налази у рачви Белог и Плавог Нила, освојен тек када је ниво река опао. Када јунаци Сјенкјевичеве приче стигну у Картум, он је већ освојен (26. јануара 1885) и они имају прилике да виде Гордонову главу набијену на колац. Према историјским подацима, Маҳди је умро неколико месеци касније (22. јуна 1885), а наследио га је Абдулахи, који се такође појављује као лик у роману, свирепији од Маҳдија. Приликом спасоносног сусрета са капетаном Гленом и доктором Кларијем на крају романа, Сташа и Нела сазнају да је Маҳди мртав, што значи да њихове авантуре трају скоро годину дана.

Избор поменутог просторног и временског приповедног оквира у складу је са жанровским захтевима авантуристичког романа. Поред отмице, која је сама по себи драматична, и сталних покушаја да се ослободе, главни ликови се на свом узбудљивом путовању суочавају са – за европску читалачку публику – егзотичним, опасним и очаравајућим пределима афричке пустинje и прашуме, а неизвесност се повећава њиховим смештајем у политички нестабилно време обележено ратом, страхом, глађу, разбојништвом и разним болестима. Све ово омогућава аутору да уздигне физичку издржљивост, интелигенцију и моралну чврстину главног јунака, кога неки сматрају симболом Сјенкјевичеве вере у пољски народ (Lockert 1919: 276), али који би се можда пре могао сматрати пројекцијом фантазије о моћи.

Мада у роману описује велики број биљних и животињских врста Африке, Сјенкјевич мистификује овај простор тако што му даје или изглед рајског врта, или ауру бајке, или га демонизује (Cichon 2004: 100), говорећи, на пример, о Африци као о *зараженом коншинениту* на коме харају различите болести (Cichon 2004: 102), или сликовито и убедљиво представљајући Омдурмана као *пакао на земљи*, што код читатељки и читалаца додатно поја-

чава стално присутну стрепњу за судбину двоје малих јунака. Ипак, чини се да сцена Сташиног сусрета са смртно рањеним Швајцарцем Линдеом, окруженим црнцима болесним од спаваће болести који се неће пробудити, у џунгли осветљеној месечином, својом мистериозношћу и језовитошћу надмашује све остale. Овај *логор смрти*, како га Линде назива, и његова речи упућене Стashi да је *Африка мртвачница* (Sjenkjević 1966: 237), подсећају на мрачне представе о Африци из Конрадовог романа *Срије таме*, који је Чинуа Ачебе, један од првих теоретичара постколонијализма, жестоко критиковао због расизма. Африка је у Конрадовом роману, између осталог, „представљена као метафизичко поље битке, лишено људскости, где лутајући Европљанин улази у сопствену пропаст“ (Achebe 1977).

Иако овај роман пише и објављује у време када је Пољска подељена између Аустроугарског, Немачког и Руског царства, по чему би се и његова земља могла назвати жртвом колонијализма, Сјенкјевич у њему користи колонијални дискурс, карактеристичан пре свега за британски роман 19. и 20. века, којим оправдава енглеску владавину у Африци, а беле Европљане представљају као супериорне/цивилизоване у односу на инфериорне/примитивне представнике афричких племена и Арапе.

Колонијални дискурс је инструмент моћи под којим се подразумева „систем представа о колонизираном и колонизатору, као и о њихову међусобном односу. Настало у колонизаторском друштву, овај дискурс настоји пренебрегнути империјалне експлататорске циљеве и значај колонијалних освајања у успостављању односа на светској друштвено-политичкој сцени и покушава империјалну политику претворити у узвишену мисију унапређивања колонизираних земаља путем трговине и администрације, те културног и моралног усавршавања. Све то, наравно, подразумијева супериорност колонизатор-

ске културе која преузима на себе задатак 'спашавања' и 'цивилизирања' 'примитивних и заосталих', тј. 'инфериорних' друштава и раса" (Damnjanović 2015: 77).

Ана Ђихоњ (2004: 105–106) Сјенкјевичеве симпатије према Енглеској (које су у роману симболички представљене пријатељством између господе Тарковског и Раулисона и браком између Сташе и Неле, поменутим у епилогу романа) покушава да објасни ауторовом фасцинацијом енглеском културом и политичким разлозима. Она сматра да је Сјенкјевич, као и други пољски конзервативци, полагао наде у Енглеску и Француску да ће подржати независност Пољске. Осим тога, истиче да је религијски моменат био веома важан у стварању схватања самог Сјенкјевича, који је сматрао да хришћанство игра значајну улогу у очувању националног идентитета и да је неопходно за успостављање пољске независности.

Присуство белих Европљана у Африци представљено је као неупитно и саморазумевајуће. Господин Раулисон је један од директора Друштва Суецког канала, у коме је запослен и Владислав Тарковски као старији инжењер. Они на позив египатске владе као вештаци пре глађу и оцењују радове на овом каналу. Мада је Суецки канал, према историјским подацима, уз велике тешкоће направљен још 1869. године, наратор објашњава неопходност присуства страних инжењера и, као што примећује Ана Ђихоњ (2004: 104), сугерише да Енглеска запошљава велики број радника на овом каналу (иначе, у Сјенкјевичевом роману чак и махијевци наводе како су у енглеској служби боље живели).

Није било доволно само прокопати Суецки канал, требало га је и одржавати, јер би га иначе за годину дана за-сую пустињски песак што се простирао с обе стране. Велико Лесепсово дело захтевасталан рад и мотрење. Зато и до данашњег дана на продубљивању његова корита раде огром-

не машине и хиљаде радника. Данас, пошто је посао завршен и машине усавршене, потребно је мање радника, али је њихов број све досад ипак велики (Sjenkjevič, 1966: 22).

При свему томе прећутана је стратешка важност Суецког канала за Запад, као и историјска чињеница да је 1875. године влада Велике Британије преузела египатске деонице у Друштву. Када су се Египћани на челу са Урабијем 1882. године побунили због превеликог британског утицаја, Британци су, плашећи се да ће изгубити контролу над Суецким каналом, војно интервенисали и претворили Египат у свој протекторат.

Главна битка у империјализму води се, наравно, око земље; али кад је долазило до тога ко посједује земљу, ко има право да је насељава и ради на њој, ко је одржава, ко је преузима и ко сад планира њену будућност – та се питања одражавају, заступају и за извјесно вријеме чак пресуђују у облику наратива (Said 2003: 253).

Позиција Енглеске у Африци разматра се неколико пута у роману, при чему се наглашава негативан став према Маҳдију и његовом устанку. Побуњени пророк и његови следбеници перципирани су искључиво из перспективе колонизатора. Такође, у роману је видљиво како се устаљене представе преносе без покушаја да се политичка ситуација дубље анализира и објасни друштвено-економским односима, мада се наводи да Маҳдија подржавају сиромашнији слојеви. За Нелу, која оличава наивну свест, Маҳди је *ружан и неваљао* (1966: 17) и она страхује да би је могао појести (1966: 18). Сташа се подсмејава њеним представама и објашњава јој да је Маҳди убица гори од читавог *чојора крокодила* (1966: 18). Ипак, када је Маҳди у питању, пресуђује господин Раулисон, подучавајући Сташу да је Маҳди *дивљак који ни о чему нема тојма* (1966: 27), као и да је Енглеска *вечна* (1966: 28). У наставку романа Сјенкјевичев свезнајући наратор дервише који оп-

седају Картум назива *дивљим хордама и варварима*, дехуманизујући их, а Махдија представља као верског фанатика, иако чак и сам генерал Гордон види у њему нешто више од верског вође – персонификацију народног нездадовољства.² Међутим, постоје и тврђње да Гордон није разумео праву природу Махдијевог покрета, што се илуструје његовом понудом Махдију да буде султан Кордофана, коју је овај одмах одбио, истичући да је он Махди (*откупитељ света*) и да му нису потребни султанати и царства нити богатства и таштине овог света (Dekmejian – Wyszomirski 1972: 207). Махдијев покрет комбиновао је месијанско-пророчко искуство са националистичко-револуционарним етосом који карактерише модеран процес изградње нације (Dekmejian – Wyszomirski 1972: 194).

Прави пример колонијалног дискурса је одговор који господин Раулисон даје Сташи на питање зашто је египатска влада по препоруци Енглеске заузела Судан и лишила тамошње становништво слободе, јер окупацију представља не као губитак него као враћање слободе. Египатска окупација је, према његовим речима, донела ред у Судан, укинула племенско ратовање и *одвраћају* трговину робљем, што се није свидело Махдију, који је објавио цихад јер „у Египту пропада права вера Мухамедова“ (1966: 27). Закон о укидању ропства у Британском царству донет је 1833. године³, међутим на основу онога што говори господин Раулисон пренебрегава се улога белаца у успостављању и ширењу трговине робљем. Осим тога, Сташа и Нела све време имају црне робове Калија и Меу. Колонијални дискурс

² Навод је преузет из интервјуа који је генерал Гордон дао Стеду, објављеног у лондонским вечерњим новинама *Pall Mall Gazette* 9. јануара 1884.

³ Реч је о документу *Slavery Abolition Act 1833*, којим је Британски парламент укинуо ропство у колонијама и предвидео надокнаду за оне који су због овог закона морали да се одрекну својих робова.

се односи и на искључивање изјава о експлоатацији колонијализованог (Ashcroft et al. 2007: 37). Као и када је реч о Суецком каналу, Сјенкјевич не помиње корист коју Енглези имају од колонија, већ њихово освајање, кроз Раулисонов монолог, представља као бригу за афричке народе којима Енглеска доноси благостање, мир и закон, односно преко потребну цивилизацију.

Из оквира колонијалног дискурса излази једино размишљање господина Тарковског да Енглеска за право жели да Махди отме Судан од Египта „да би га после она отела од Махдија и да би од те огромне покрајине створила свој посед“ (1966: 26), али оно није изречено гласно јер би тиме било угрожено пријатељство са Раулисоном, на шта скреће пажњу и Ана Ђихоњ (2004: 104). Приликом представљања ликова на почетку романа помиње се да је Сташа своју одважност наследио од оца, који је 1863. године учествовао у некаквим борбама док га нису ранили, ухватили и осудили на Сибир, па је побегао. Сјенкјевич не наводи да је реч о устанку Польско-литванске уније против Руске империје, што би могло бацити нову светлост на лик овог польског патриоте. У сваком случају, Сјенкјевич радњу романа гради тако да је малој Енглескињи (која би симболички могла представљати Британско царство) неопходна помоћ и заштита младог Польака како би опстала у сировим животним околностима. Сташина доминација успоставља се већ на самом почетку романа и заснована је на родним стереотипима и бинарним опозицијама.

Наша књижевна критика из доба социјализма замера Сјенкјевићу што је негативно представио Махдија и његове људе (Živanović 1966: 13; Crnković 1969: 195), јер је Махди био борац против колонијализма, али ову примедбу одмах и ублажава пошто аутор *ишу једну грешку искућијује сијосију* (Živanović 1966: 13), тиме што му је, по мишљењу кри-

тичара, основна мисао била да прикаже огромну, праву и дубоку љубав према човеку, те се закључује да су у роману *Кроз йустину и прашуму* домородци представљени с љубављу (Crnković 1969: 195), да је он химна општем људском братству и једно од најплеменитијих дела светске књижевности (Živanović: 1966: 14).

Ови закључци могу се довести у питање, будући да је Сјенкјевичев Сташа Тарковски пољска верзија јунака енглеског авантуристичког романа 18. и 19. века: „Херој је беле расе, те његова прича говори о доминацији моћи и културе управо те расе (...) След догађаја представља последицу његове воље, амбиције, активности, рационалности и његовог погледа на свет. Он иде ка свом циљу, никада не сумњајући у оправданост или примат свог деловања. Свако супротстављање он сматра злим или бар 'дивљим' и инфериорним и чини све да би ту препреку савладао. Његов природни положај је доминација над окружењем, непријатељима, пријатељима, сопственим емоцијама и слабостима” (Spasić 2013: 40).

Колонијални дискурс највидљивији је у конструкцији ликова *других*, односно начина на који су представљени припадници других раса или религија. Арапи отмичари деце су пре свега неуки и похлепни, чиме се уклапају у етнички стереотип: „скоро сваки Арабљанин је грамљив и славољубив” (1966: 117). Осим тога, они су *дивљи и глупи људи* (1966: 107), имају *дивље и неразвијене души* (1966: 94), одликује их *брбљивост* и *урођена немарносћ* (1966: 102), *лакоми су и пошкуљиви* (1966: 65), њихова религиозност представљена је као верски фанатизам или као сујеверје. Фатима је такође окарактерисана у оквиру негативних родних и етничких стереотипа као манипулативна, лукава и лажљива: „лаже како само на Истоку умеју лагати” (1966: 31).

У оквиру представљања Арапа може се издвојити и детаљан опис Махдијеве спољашњости док на

тргу у Омдурману проповеда занесеној маси. Сташа је запрепашћен јер пророково појави недостаје ма-скулиност (чудно дебео, као надувен, тетовираног лица, са минђушом од слонове кости, намирисан сандаловином, благог погледа, сузних очију и с осмехом као прираслим за уста). Позивајући се на Едварда Саида (Edward Said), Пери Ноделман (Perry Nodelman) наводи како је за Европљане Оријент као предмет посматрања метафорички увек *женско*, што им омогућава да себе и своју власт виде као *мушки* (1992: 29–30), тј. тако као да је Оријенту и оријенталцима инхрентна фемининост.

Посебно се истиче сцена Сташиног сусрета са Махдијем, као врхунац романа у којем тај *стријанин пророк, отиштач и убица толиких хиљада људи* (1966: 125) бива толико збуњен Сташиним одважним одбијањем његове понуде да пређе у ислам да не уме да му одговори. Снагом своје вере и својим моралним кодексом, доводећи у опасност свој и Нелин живот, поносни млади Пољак се уздиже изнад великог верског вође. Наратор поносно коментарише: „права крв победилаца код Хоћима и Беча” (1966: 131), повезујући Сташино одбијање да пређе у ислам са борбама Пољака против Турака, пренебрегавши то да је историјски Махди објавио свети рат управо против Турака, позивајући своје сународнике да престану да им плаћају порез и да их убијају кад год их сртну јер су неверници.

За *црнице* се у приповедачким коментарима каже да им је *урођена нехатност* (1966: 322), да су *бојажљиви и блази*, „док мухамеданство не испуни њихове душе мржњом према неверним и суворошћу” (1966: 322), као и да су незахвални (1966: 245). „Према тадашњим културолошким условљеним идејама, веза између црне боје пути и tame указује не само на стварну боју коже Африканца већ и на интелектуалну и моралну 'таму', што, опет, имплицира да су незнане и суврост последица tame, усло-

ва који се могу исправити само мешањем образованих и просвећених белаца у њихов начин живота” (Spasić 2013: 122–123). Ана Ђихоњ (2004: 26–27) примећује да постоји разлика у приказивању Арапа и припадника афричких племена у роману, антипација према Арапима је отворена, они су застрашујући, док су црнци описани као „леменити дивљаци”, што објашњава њиховом религијском припадношћу – по њеном мишљењу, Сјенкевич се боји исламиста, а у црнцима види потенцијалне католике.

Сташин роб Кали је, слично Нели, конструисан као друго у односу на главног јунка. У психолошком смислу у другог се пројектује тамна страна субјекта, па му је други потребан као огледало, али овај психолошки механизам постаје моћно средство потчињавања у друштвено-политичкој сferи (Lešić 2006: 532–533). У том смислу, Калијева потчињеност може се објаснити тиме што овај лик одступа од карактеристика нормативног маскулинитета, све његове особине су феминине: он је слаб, плашљив, покоран, послушан, зависан, интелектуално и морално инфериоран.

Код Сјенкјевића су присутне *реторичке фигуре* које, по Саиду, „непрестано сусрећемо у опису ‘мистериозног Истока’, стереотипи о ‘афричком духу’, схватање да су примитивним и барбарским народима људи из Европе донијели цивилизацију” (2003: 252), али нема захтева за суровим кажњавањем колонијализованих, који Саид наглашава, већ се, на пример, указује на Геброво нељудско и Сташино хумано поступање према младом робу Калију како би се и на тај начин нагласила надмоћност представника европске културе.

Могу се приметити бројни паралелизми у начину обликовања лика Калија и Дефоовог Петка. Њихова телесна експресија је слична и готово несхватљива уздржаним Европљанима попут Робинсона и Сташе Тарковског. Кали „поче скакати, ударати

длановима по коленима и смејати се као луд, преврђући притом очима и блескајући белим зубима” (1966: 193). Слично реагује Петко када је срећан: „стаде га љубити, грлити, стискати на груди – плачући, смејући се, вичући; кршећи руке, лупајући се по лицу и глави, па опет певати и поскакивати, као да је сишао с ума” (Дефо 2006: 233). Однос између Сташе и Калија обликован је као однос господара и роба и дат као нешто саморазумљиво, као и у случају Петка и Робинсона. Своју ропску потчињеност Петко је показао тако што „се сасвим приближи, па опет клекну, пољуби земљу, положи главу на њу, ухвати ми ногу и стави је себи на главу; а то као да беше знак заклетве да ће ми бити роб заувек” (Дефо 2006: 199), док Кали пада на лице пред Сташом и Нелом у знак да жели до краја живота да остане њихов роб, а потом исто тако покорно удари челом пред Сташином пушком (1966: 155). Исто тако и Петко моли пушку да га не убије (Дефо 2006: 206). Петко је канибал, а Кали једе сирово месо. До данашњих дана канибализам је остао кључни начин представљања примитивизма, иако је у ствари приписивање канибализма појединцима или народима реторичка стратегија империјализма, начин да се демонизује други, а не доказана чињеница (Ashcroft et al. 2007: 26). Када се погледају бинарне опозиције на којима почива империјализам (колонизатор–колонијализовани, белац–црнац, цивилизован–примитиван, напредан–заостао, добар–зао, леп–ружан, људски–животињски, учитељ–ученик, лекар–пацијент) (Ashcroft et al. 2007: 19), уочава се сличност у грађењу односа између Петка и Робинсона и Калија и Сташе, при чему треба нагласити да ни Петко ни Кали нису ни ружни ни зли.

Такође, као што Робинсон даје име Петку, не питавши га за његово име, и нови идентитет, претворивши га у роба, Сташа даје име Меи. Именовање острва од стране Робинсона близко је Стashi-

ном именовању планине по Швајцарцу Линдеу. Ово је један од начина *стварања другог* који позната теоретичарка књижевности Гајатри Чакраворти Спивак (Gayatri Chakravorty Spivak) назива *светловање* (worlding) (Ashcroft 2007: 225). „Световати подразумева именовати колонизовани простор, ставити га на мапу познатог света, учинити га делом цивилизације, како би могао бити контролисан. Прећутна претпоставка је да је простор празан, ненасељен, што он, иронично, најчешће није – чињеница коју колонизатор намерно превиђа” (Todorović 2013: 6–7). Важно је још поменути да Сташа има колонизаторске фантазије:

И кроз главу му прође мисао да би било добро вратити се некад овамо, освојити велику и пространу земљу, цивилизовати црнце, основати у овим пределима нову Польску, или чак кренути на челу извежбаних црначких одреда у стру Польску. Како је ипак осећао да у тој мисли има нечег смешног и како је сумњао да би му отац дао допуштење да одигра улогу Александра Македонског у Африци, то није хтео своје планове да повери Нели, која је свакако била једина личност на свету спремна да му запљеска (1996: 312).

Као и Робинсон, и Нела и Сташа проводе доста времена подучавајући своје робове хришћанству. Из Meinог разочарења што јој по преласку у хришћанство није побелела кожа јасно је да се бела кожа представља као норма, али је Нела теши да *сад има белу душу*, као што Сташа, објашњавајући Калију који је постао краљ Ва-хима да не треба да убија заробљенике, каже да Ва-хими имају црне мозгове, али да његов мозак треба да буде бео (1966: 304–305), што Кали, наравно, прихвата. У овој метафоричкој трансформацији видљив је механизам наметања европских културних вредности, при чему све што је бело има позитивну конотацију, а црно негативну. На овај начин се Сташина и Нелина мисионарска мисија завршава.

За Сјенкјевичеву представу о Африци у роману *Кроз пустину и трашуму* можемо рећи исто што Ачебе каже поводом Конрадовог романа *Срце тијаме* – да је то доминантна слика западњачке имагинације, чију употребу Ачебе објашњава психолошким разлозима, односно дубоком забринутошћу Европљана за сопствену цивилизацију, при чему им поређење са Африком доноси сигурност (Achebe 1977).

Имајући у виду поновну актуелизацију Сјенкјевичевог романа *Кроз пустину и трашуму* у наставном програму и тренутну друштвенополитичку ситуацију у свету, чије је једно од главних обележја исламски тероризам и мигрантска криза, постколонијални критички приступ овом роману намеће се као својеврсна потреба и прави изазов. Приликом његове наставне интерпретације потребно је оспособљавати ученице и ученике да уоче и разумеју стратегије које колонијални дискурс користи, као што су: мистификација одређених географских простора, представљање колонијализованих народа као инфериорних у односу на освајаче, њихово дехуманизовање, коришћење стереотипа и бинарних опозиција у представљању Европљана и потчињених народа, као и њиховог међусобног односа, *светловање*, приповедање из европцентричне перспективе, прећуткивање експлатације поробљених земаља и народа и представљање колонијалних освајања као доношења цивилизације.

ЛИТЕРАТУРА

- Achebe, Chinua. An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*. <<http://kirbyk.net/hod/image.of.africa.html>> 12. 1. 2017.
 Ashcroft, Bill et al. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2007.

- Буњак, Петар. Преглед пољско-српских књижевних веза (до II светског рата). <http://www.rastko.rs.knjizevnost/nauka_knjiz/pbunjak-veze_c.html>. 10. 10. 2014.
- Damjanović, Žana. Uloga postkolonijalne misli u redefiniranju zapadне vizije sveta. *Znakovi vremena* 68 (2015): 75–96.
- Dekmejian, Richard, Margaret Wyszomirski. Charismatic Leadership in Islam: The Mahdi of the Sudan. *Comparative Studies in Society and History* 2 (1972): 193–214.
- Дефо, Данијел. *Робинсон Крусо*. Превео Владета Поповић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- Živanović, Đorđe. Predgovor. Sjenkjević, Henrik: *Kroz pustinju i prašumu*. Beograd: Nolit, 1966, 5–14.
- Lešić, Zdenko. Postkolonijalna teorija i kritika. Zdenko Lešić (ur.) *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijede XX stoljeća*. Sarajevo: Sarajevo Publishing, 2006, 530–552.
- Lockert, Lacy. Henryk Sienkiewicz. *The Sewanee Review* 3 (1919): 257–283.
- Nodelman, Perry. The Other: Orientalism, Colonialism, and Children's Literature. *Children's Literature Association Quarterly* 1 (1992): 29–35.
- Said, W. Edvard. Kultura i imperijalizam (1993). Zdenko Lešić (ur.) *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook, 2003, 252–268.
- Sjenkjević, Henrik. *Kroz pustinju i prašumu*. Preveo dr Đorđe Živanović. Beograd: Nolit, 1966.
- Spasić, Jelena. *U potrazi za skrivenim blagom (engleski avanturistički roman XVIII i XIX veka)*. Sremski Karlovci: Kairos, 2013.
- Stead, W. T. Chinese Gordon on the Soudan. *The Pall Mall Gazette*, January 9, 1884. <<http://www.attackinghedgehog.co.uk/pg/interview.php>> 13. 1. 2017.
- Todorović, Ivana. *Dijahronijska analiza nekih aspeata drugosti u anglofonoj književnosti*. Doktorska disertacija. Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2013.
- Cichon, Anna. W kregu zagadnien literatury kolonialnej – W pustyni i w puszczy Henryka Sienkiewicza. *ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura* 8 (2004): 91–108.
- Crnković, Milan. *Dječja književnost, priručnik za studente pedagoških akademija i nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga, 1969.

Jelena Z. STEFANOVIĆ

HISTORICAL TIME IN HENRYK SIENKIEWICZ'S NOVEL *IN DESERT AND WILDERNESS*

Summary

This paper analyzes *In Desert and Wilderness* (1911), a children's adventure novel by Polish Nobel Prize laureate Henryk Sienkiewicz, from the viewpoint of the post-colonial literary criticism. The novel fictionalizes the historical time of the Sufi sheikh, Muhammad Ahmad, the so-called Mahdi, rebellion against Turco-Egyptian regime and the colonial forces standing behind it in Sudan, in 1885. The aim of this work is to deconstruct the colonial discourse within the novel. It is shown that the colonial discourse is present within the various aspects of the novel, but mostly within the characters' presentation, whereby the genre requirements are being met, but also the ideological standpoints on the superiority of white Europeans over the Arabs and the representatives of African tribes are generated and reproduced from the Eurocentric perspective. Furthermore, it also points to the post-colonial approach in educational interpretation of the novel.

Key words: post-colonial literary criticism, colonial discourse, other, stereotypes, children's novel

UDC 821.163.41–14.09(091)
811.163.41'373

◆ **Владимир М. ВУКОМАНОВИЋ**
РАСТЕГОРАЦ
Универзитет у Београду
Учитељски факултет
Република Србија

ЛЕКСИКА КАО ОГЛЕДАЛО ВРЕМЕНА У КОНТЕКСТУ ПРЕДЗМАЈЕВСКЕ ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Циљ текста је да покаже фреквенцију најчешћих именица заступљених у предзмајевској поезији за децу, као и да понуди њено тумачење. Оно ће указати на то како се на нивоу фреквенције лексема огледају: 1) шири историјско-политички контекст; 2) књижевноисторијска кретања у српској литератури; 3) историјски посредована фигура имплицитног читаоца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија за децу, предзмајевски период, лексика, фреквенција, просветитељство, романтизам, историја књижевности, нација, религија

Увод

Тешко се може рећи да је предзмајевски период¹ у поезији за децу у фокусу књижевноисторијских истраживања, антологичарских подухвата или са-

¹ Период разумевамо као временски омеђен појавом прве српске песме за децу, „Мелодије к пролећу” З. Орфелина (1765), и покретањем Змајевог листа *Невен* (1880). Више о томе у: Вукомановић Растворац 2016: 1–10.

временог образовног система. Слободан Ж. Марковић (1973) и Ново Вуковић (1996) у својим прегледима помињу само Луку Милованова, док предзмајевцима тек нешто мало више простора оставља Драгољуб Јекнић (1998). Заправо, једино озбиљно бављење овим периодом може се приписати Зорани Опачић, која је приредила *Антологију српске поезије за децу предзмајевског периода* (2009). Пре ње ове је поезије у значајним антологијама дечјег песништва било мало. Тако се она ни у траговима неће наћи на страницама *Дечје поезије српске* (1965) Боре Ђосића, што је можда и очекивано с обзиром на то да је ова „авангардно антиисторијска и трагалачки настројена” (Панић Мараћ 2015: 20); њу ће, међутим, чак и у знатно „класичнијој” *Антологији српске поезије за децу* Душана Радовића (1984) представљати само једна песма – „Несташни дечаци” Јована Грчића Миленка. Уз то, међу наставним програмима за први циклус образовања (НП 2004, НП 2005, НП 2006) само онај за трећи разред прописује као обавезну песму која припада предзмајевском периоду („Циц” Бранка Радичевића). Све поменуто казује да је, ако се узме у обзир књижевноисторијски значај који предзмајевско песништво има, један од важних задатака његова детаљнија анализа. Она треба егзактније да покаже у чему се састоји континуитет српске поезије за децу, а да истодобно, као наличје тог континуитета, помогне у оправдавању праваца иновације унутар ње.

С друге стране, поезији за децу се ретко прилагило са чисто лингвистичког или лингвостилистичког становишта (нпр. Ковачевић 2008; Милановић 2008; Petrović – Vukomanović Rastegorac 2014), иако такав приступ може да буде више него користан. Посебно кад се у обзир узме узрасна различитост пошиљаоца и реципијента поруке, која, извесно, захтева прилагођавање комуникационог кода. Кроз тумачење присутности одређених језичких

појава може се видети и утицај историјског контекста на стваралаштво одређених аутора. Он се дâ уочити на фонетском или морфолошком нивоу у избору једног или другог облика (нарочито у периода језичких превирања); он се може, несумњиво, видети и на лексичком плану. Тако, анализом фреквенције лексема у одређеном корпусу текстова можемо добити целовитији увид у структуру лексичког система. Нарочито је важна фреквенција именица јер оне најучесталије „дефинишу концептуални простор у којем се аутор креће и јасно га издавају од других аутора. Исто тако, најучесталији ономастички појмови дефинишу како географски простор у којем се аутор креће, тако и значај појединачности које аутор у својим делима помиње“ (Костић – Милин 2005: XI–XII).

Историјски контекст предзмајевске поезије

Руски филолог Владимир Гутков (2005: 148–149) казује да су „лингвистички, социјално-историјски и историјско-културни фактори у историји језика повезани у органску целину“. Најшири историјски контекст језика предзмајевске поезије сезао би до ограничавања привилегија које су Срби добили у Аустроугарској у време сеобе. Оно је подстакло српску елиту у првој половини 18. века да се окрене Русији како би се одбранила од католичке пропаганде и школских реформи бечког двора.² Језик са

² Заинтересованост за образовање српске омладине корене има у просвећеном апсолутизму – подстакнута је потискивањем војних и истицањем економских интереса, преоријентацијом од проблема спољне ка проблемима унутрашње политике. Циљеви реформи постају „повећање броја поданика, подизање њиховог животног стандарда и економског потенцијала“, а дуготрајност резултата „могла се обезбедити још једним репресивним потезом – реформом основног образовања, до тада препуштеног цркви“ (Тимотијевић 2006: 70, 76).

русок тла, који је био веза са православљем, показао се као чинилац очувања српског националног идентитета. Рускословенски идиом биће касније обогаћен упливом говорног српског језика, па је за ово време особена коегзистенција норми рускословенског, славеносрпског и српског народног језика. Српска књижевност отворила се за утицај руске литературе, а класицизам крајем 18. и почетком 19. века у њој постаје доминантна стилска формација. Њене одлике биће, између остalog, присуство веза са грчком и римском митологијом и књижевношћу, као и усвајање елемената ренесансне поетике (Живковић 1994: 220).

Кад су се напори становништва усмерили на борбу за национално ослобођење, у укрштају просветитељске тежње за демократизацијом знања и, доцније, романтичарске похвале народном духу јавља се тежња за функционалним књижевним идиомом. Конкуренција норми се заоштрила у „преднационалном“ периоду (Толстој 2004: 105): славеносрпски опстаје као језик цркве и градске буржоазије, док Вук Каракић бира пут стварања књижевног језика који ће омогућити образовање широких маса и темељнију изградњу националне културе. Пре-власт узима национално усмено стваралаштво, а утицај народне песме видљив је већ на равни песничке симболије, па Бранко Радичевић „пева са осећањем и сазнавањем детета, управо – првобитног човека, који анимистички и пантеистички доживљава природу и појаве у њој“ (Живковић 1994: 175).

Овде тек скицираном историјском, језичком и књижевном контексту предзмајевске песме треба дописати и онај контекст који се тиче имплицитног читаоца, прецизније – доминантне слике детета у одређеном времену. У најкраћем: просветитељством преовлађује слика детета као недораслог бића „у чију душу треба уливати савете и знања; од њега се не очекује друга ментална активност осим по-

слушности и беспоговорне спремности да буде вођено руком одраслог” (Опачић 2011: 14). С друге стране, романтизам ће донети концепт детета као невиног бића које има приступ узвишеном, које поседује осећајност и чистоту изгубљену за одрасле (уп. Кон 1991: 40).

Метод

У даљем тексту показаћемо које су лексеме највише коришћене у поезији предзмајевског периода, а претпоставка је да ће нас тај корпус упутити на то како се доминантни простор предзмајевске песме за децу може разумети као резултат укрштаја најмање три горе поменута фактора: 1) ширег историјско-политичког контекста; 2) језичких и књижевноисторијских кретања; 3) прилагођавања израза реципијенту, при чему је слика о њему историјски посредована.

Лематизовање текста (свођење текућих речи на њихов основни облик) спроведено је, услед невелике обимности нашег корпуса, ручно. Корпус су чиниле речи песама за децу из списка извора датог на kraju рада. Он обухвата наслове и текстове песама, а не обухвата предговоре, поговоре, ауторове напомене уз текст, као ни текстове мотоа. Песме које се понављају у више публикација узете су само једном у обзор. Речи су транскрибоване и дате по са временом правопису.

У фреквенцијским речницима основну јединицу чини реч, дефинисана као садржај између две белине у писаном тексту. Такав, писањем одређен приступ има неколико последица: 1) лична и презимена узимају се као посебне одреднице (*Марко* и *Краљевић* (МПШ 11)); 2) делови географских назива који се састоје из две речи се такође узимају као засебне одреднице (*Нови* и *Сад* (JCб 156));

3) именице полусложеничког типа (*бисер-суз* (JCб 140)) узимају се као једна одредница (али зумбул и *цвей* као две ако је писано нпр. зумбулу *цвейу*, као у JCб 155). Негативне последице прве две ставке биће донекле неутралисане кроз засебно тумачење присуства властитих имена.

Појавне облике лексема („текуће речи”) требало је подвести под једну одредницу, при чему се јављају нови проблеми: правописна и фонетска неуједначеност, суплетивни облици лексема и сл. У вези с тим важне су следеће напомене: 1) збирне именице (*деца*, *унучад*) третирање су засебно; 2) под једну одредницу су подведене фонетске/правописне варијанте једне исте речи (*срдице* и *срце* – JCб 143 и Г 82), као и суплетивни множински облици лексема *око* и *ухо* (*очи*, *уши*). Поименичени придеви су посматрани као именице (*виши*, *добро* и сл.).

Резултати и њихова анализа

Кад се осмотре најчешће именице у предзмајевској поезији (в. прилог), чини се да би се оне могле класификовати на следећи начин: 1) делови тела; 2) породица и родбински односи; 3) биљке и животиње; 4) нежива природа; 5) религијски појмови; 6) емоције и душевна стања; 7) властита имена. Немали број појмова измиче оваквој семантичкој класификацији: *свей*, *песма*, *човек*, *дан*, *глас* и друге.

Именице које означавају делове тела носе богат (али у великој мери рабљен) стилски потенцијал. Готово да се унутар ових песама може поставити знак једнакости између *ока* и вредности вида, *руке* и дела, *ногу* и кретања или путовања (физичког или оног „кроз живот”); *глава* се повезује с мишљењем, *срце* и *груди* с јаком осећајношћу и душевном/моралном (не)чистотом, *лице* с оним што је највредније на човеку. Међу именицама које означавају

родбинске односе најчешће су оне које именују главне чланове породице. Иако не означава родбински однос, блиска овој групи је именица *цар* – гдеkad се он види као *отац* нације или државе, као неко ко брине за поданике (уп.: Богү ș Цара поставио, / Отца своим ѿ подаником; / Главу Му ș окруніо, / Круном ѿ чести, с' ёном ѿ диком ѿ JCд 52). О хијерархији вредности понешто могу казати и следеће чињенице: именица *срце* знатно је фреквентнија од именице *глава* (однос је 102 : 42), *мајка* чешћа од именице *отац* (89 : 55), а *син* од именице *кћер* (47 : 25).

Именице које означавају живу и неживу природу дају атмосферични оквир песмама, али неке од њих понекад проговарају и о протагонистима стихова. Кад је реч о билькама, истакнуто место заузима лексема *цвети* (и, с њом, збирна именица *цвеће*), која има задатак да асоцира на лепоту (визуелну, олфактивну). Баш то што није реч о одређеној врсти цвета требало би да остави поље асоцијација отвореним, али га, наспрот томе, затвара и *цвети* постаје једна од најбезличнијих лексема унутар ових песама. Лексема *тишица* има сличан усуд: иако носи конотацију слободе и везаности за више сфере постојања, она, опет, остајући тако неодређена, постаје недовољно упечатљив симбол. Готово да се може рећи како баш на позадини честог коришћења ових лексема стилску вредност добија употреба конкретнијих назива (код Јована Грчића појава разноврсног персонификованог биља, ласте или шеве и сл.). Лексема *лав* своју учсталост умногоме дугује стихованим баснама Љубомира Ненадовића. Лик лава, који једнодимензионално отелотворује снагу, у Ненадовићевим текстовима је, чини се, битан јер аутор као значајан друштвени проблем види (зло)употребу сile. На главну ману која у његовим баснама бива критикована указује често присуство лексеме *магарац*. Даље, док је у лексеми *лисица* амбивалентан лик – јер поседује и врлину сналажљиво-

сти и ману лукавости – појачано присуство фигуре *јелена* готово да изненађује. Пре бисмо очекивали да се у баснама појави вук или зец и сл. Јелен овде симболизује рањивост и често му је додељена улога плена око којег се звери боре. Ипак, он је и отелотворење лепоте, а та је лепота донекле омаловажена у поређењу с утилитарношћу. У једној басни јелен који се жали на ружноћу својих ногу, а хвали рогове, губи живот управо због ових других – онда кад се њима заплете у грање, ловци га сустижу. Корисност је изнад свега и у везу с тим се може довести често присуство *йчеле*, недвосмисленог симбала рада и марљивости.

Кад је реч о неживој природи, осим антонимског пара *земља – небо* чести су они појмови који сугеришу буђење биљног и животињског света (*зора, пролеће, сунце*). Очевидно је инсистирање на светlosti (*звезда, зрак, јутро*), док је *зима* тек антитет за много присутнијем *пролећу* (72 : 18). *Гора* и *поље* конотирају чисту природу и зеленило, односно отворени простор и слободу. Њима, појмовима који описују просторни оквир унутар којег се дете креће, можда би се могло додати и *село*, јер рурално окружење преовладава у анализираним текстовима.

Унутар песама, дакле, дете је понајвише окренуто природи, али је можда у једнакој мери окренуто – Богу. Отуд је именица *Бог* и најчешћа именица у нашем корпусу, а тој би фреквенцији ваљало додати велику учсталост синонимних лексема (*Господ, творац*), учсталост властите именице *Христ*, те узети у обзир и да је именица *дух* гдеđde коришћена као део назива трећег лица Свете Тројице. Брига за *душу*, која се исказује најчешће кроз *молитву* Богу, има битно место у овим песмама, међу којима су неке тек парафразе молитве (уп. JCд 20, МПШ 79, ПД 28 итд.). У круг религијских појмова сврстава се и *анђео*, који је почесто анђео чувар / хранитељ, а једна од фреквентних именица је *рай*,

који означава не само хришћански рај већ лепо место уопште или духовно блаженство. Лексема *слава* неретко се употребљава у похвалу Богу, свецима и сл., па се може сврстати међу наведене (као и нешто ређа *хвала*). У уску везу с овим појмовима могу се довести они који носе етичке конотације: *воля, милосӣ, те антонимски пар поименичених придева добро – зло* (21 : 20). Употреба имена *Сава* на учесталости има да захвали делимично и томе што у њу улази помен Светог Саве. Раширеношћ ових, религијских појмова може се објаснити и присутност лексеме *гроб* – будући да је брига за душу овде неретко скопчана с подсећањем на човекову смртну природу. Лексема *смртӣ*, као и *гроб*, носи конотације пролазности и безвредности овог света, те тако и указивање на императив моралне чистоте. Иако је присутна више него што би се то очекивало у поезији за децу, њена фреквенција је знатно мања у односу на антонимну лексему *животӣ* (46 : 22).

И поред помињања смрти или алузија на њу, већ именице које означавају неживу природу, флору и фауну наговештавају основно расположење ових песама – *срећу и радосӣ*. Љубав често носи етичке конотације, као једна од фундаменталних врлина. У овој поезији често налазимо појмове који су контрастирани: на једној страни стоје *мир* (28), *милина* (20) и *нада* (16), на другој *беда* (22), *јад* (24) и *мука* (23). Није без значаја то што је њихова фреквенција прилично уједначена, што се види из бројки наведених у заградама. Јер, на позадини честе употребе лексема с позитивним конотацијама оцртава се незадовољство овим светом и виђење како је он нестално и несигурно – на срећу, кратко – станиште.³

Ономастички слој предзмајевске поезије чине: 1) имена деце: *Велимир, Вида, Видица, Видосава, Да-*

³ Уп.: „Кадӯ свети оваé бӯ о б’ станакӯ нашӯ вечитӯ é, / Могли бӯ се гдишто нанӯ и потужити. / Онӯ § истомӯ пута нашегӯ пренохиште, – / Домаћу удобностү ко ће ту да иште!?” ЉР 30.

ринка, *Душан, Душко, Жарко, Јован, Јовица, Јоца, Круносава, Летосава, Љубосава, Миливоје, Милосава, Милче, Миодраг, Пере, Радивој, Радо, Смиљка, Стјева, Стјеван; 2) имена измишљених ликова (одраслих): Абдулкари, Блаж, Гојко, Живан, Јања, Јела, Кец, Костиа, Лука, Љутница, Миљо, Насића, Пав[а]ло, Петико, Пишића, Сава, Суљо; 3) имена историјских личности: Диоклецијан, Ђан Белини, Езой, Нерон, Палма, Плутиарх, Рафаело, Тицијан, Трајан, Хердер; 4) имена светаца: Дмићар, Ђурађ, Лазар, Николај, Параксева, Сава, Стефан, Урош; 5) имена пореклом из Библије: Адам, Гаврило, Ева, Емануил, Ирод, Исус, Јосиф, Јуда, Лазар, Марија, Моеџеј, Несипор, Никодим; 6) имена из словенске и грчке митологије: Перун; Аполон;⁴ 7) имена географских појмова: Вавилон, Витлејем, Јерусалим, Нови Сад, Сомбор, Тител; Атион, Сион, Фрушка гора; Дунав, Јордан, Сава, Убава; Египат, Италија, Србија; 8) презимена: Краљевић, Штиљановић, Радоњић, Светић, Оштијонокић.⁵*

Најчешћа су имена деце. Међу њима, очекивано, један део чине хипокористици (попут *Видица, Милче, Стјева*). Кад је реч о именима измишљених ликова, она су најучесталија код Ђорђа Рајковића, који у *Надписима* даје концизне а духовите портрете људи; њихова имена су често додатно мотивисана смислом поетске цртице или жељом за римом: адвокат коме због грехова Бог можда *неће примићи* руку презива се *Оштијонокић*, један јунак носи име *Кец* да би се остварила рима са *зеџ* и сл.

Одређени број имена указује на присутност религијског подтекста у песмама за децу које припадају овом периоду. Најчешће се појављују *Исус* и *Ирод*

⁴ Присутан је и назив за подземни свет (Хад), али се он по правилу пише без х и малим почетним словом. Уп. ад јСд 32, ада БП 12.

⁵ Постоје и имена која не потпадају ни у једну од ових категорија, попут имена манастира Раваница, које бележимо код Јована Суботића.

(7), затим *Адам* (6) и *Марија* (5), те *Јосиф* (3) и (архангел) *Гаврило* (2). Остале имена се јављају по једанпут. Ваља приметити како поменута имена евоцирају повлашћена места у Библији и хришћанском предању: легенду о постању и прародитељски грех који побеђује Христова жртва; земаљску породицу Богочовека, његово рођење и Иродово убијање младенаца; Јудино име подсећа на издајство Христа, а име јеретика Нестора призива у свест издајство хришћанског учења.

Посебну групу чине имена светаца, међу којима се налази и *Параскева* (Србима вероватно блиска зато што су њене мошти лежале у Београду). Од имена која се везују за митологију појављује се само *Перун*, врховни словенски бог, односно *Айолон*, бог светlosti у грчкој митологији. Код Јована Сундечића се Перун појављује као синоним за једног бога, који влада свиме, а код Ђорђа Рајковића је име смештено у моралистички контекст циклуса „Искрице”. Петар Деспотовић Аполона узима као прототип паганског божанства, које стоји наспрот оданости хришћанској вери.

Историјске личности се мањим делом везују за уметност. Код Јована Суботића налазимо имена ренесансних сликара као оних чија се дела узимају за савршенство лепоте; на другој страни, Љубомир Ненадовић у једној својој стихованој басни помиње *Езотиа*, које је синоним за наведени књижевни жанр; Ђорђе Рајковић упућује на филозофа *Хердера*, чије је дело обележила епоха просветитељства. Приликом смештања у контекст одређених историјских забивања, Петар Деспотовић употребљава имена римских владара (*Диоклецијана* и *Нерона*). У његовим и Шапчаниновим песмама појавиће се и две српске, скоро митске фигуре – *Марко Краљевић* и *Стефан Штиљановић*.

Географски појмови најчешће имају библијски односно хришћански подтекст (*Вавилон*, *Вићијејем*,

Јерусалим; река *Јордан*; *Атион*, *Сион*; *Египат* (у вези с Јосифовим бекством пред Иродом)), или се односе на оне појмове која се налазе у Србији (*Нови Сад*, *Сомбор*; *Фрушка гора*; *Дунав*, *Сава*).

Закључак

Свест о историјском континуитету, заједно с исповедањем православне вере, била је темељ српског националног идентитета у времену постојања предзмајевске поезије. Религиозна инспирација је, тако, заслужна за то да најфrekвентнија именица у овој поезији буде *Боž*, као и да се међу стихове уграде библијска имена и имена светаца. Отуда читава једна линија песама религиозног надахнућа – од Ј. Сундечића, преко *Божићних песама*, до П. Деспотовића – која ће своје трајање наставити у Змајевом опусу, а знатно стишаније и у доцнијем српском пешиштву за децу.

Постоје, међутим, они аспекти певања који се претежније могу тумачити ужим књижевноисторијским разлозима. Извесно је да употреба имена историјских личности које припадају антици и ренесанси, имена грчког бога или назива за подземни свет, носе одјек српског класицизма; често рабљена група лексема којима се исказују емоције и душевна стања може имати везе с песничким жанром уопште, али се њихова употреба може посматрати и као уплив романтичарске поетике. У већој мери тако се могу разумети спомињање Марка Краљевића или Стефана Штиљановића, који се повезују са српском усменом традицијом и (средњовековном) историјом.

Иако су животиње уобичајени гости у дечјем пешиштву, повишену фrekвенцију лексема које их означавају у предзмајевској поезији треба видети и као траг јачег присуства басне, које је у великој ме-

ри условљено просветитељским тенденцијама и тада преовлађујућом сликом детета. У том се кључу онда може читати и снажнија фреквенција лексема које означавају поједине животиње. Њихова употреба указује на проблеме у друштву или нежељене мане, а у крајњој линији сугерише и одређени систем вредности. Често контрастирање добра и зла, те употреба лексема *смрт* и *гроб* у уској су вези с моралним обликовањем младог читаоца. С друге стране, романтичарски концепт детета као невиног и осећајног бића обично се отелотворује кроз непосредност контакта с природом, а то је условило и чешћу употребу лексема које означавају живу и неживу природу; то важи и за честу употребу лексема које су везане за религију, као што су *рај* или *анђео* и сл. Близке овим лексемама су оне које стихове боје ведрим расположењем – то су лексеме које означавају позитивна осећања или инсистирају на светlosti и буђењу пролећа – и њихова се употреба може повезати са доминантно ведрим погледом на свет у поезији за децу уопште.⁶ Траг (универзалнијег) прилагођавања реципијенту може се, такође, видети и у фреквентнијем присуству имена деце, јер увођење одређеног дечјег лика (који се потом именује) на различите начине уводи у игру идентификацију читаоца са њим.⁷

На крају, ваља рећи и ово: учстало коришћене лексеме са значењем дела тела (које се онда употребљавају у лако прозирним метафоричким веза-

⁶ Такав поглед није, разуме се, у њој једном за свагда задат; песништво за децу после Другог светског рата је једним делом и изградило свој идентитет на тематско-мотивском ослобађању од прећутних конвенција змајевског дечјег песништва (нпр. за певање о животу детета у нестабилној породици код Милована Данојлића уп. Љуштановић 2009: 279).

⁷ Ипак, већ појачана присутност одређеног имена може бити условљена *конкретнијим* историјским факторима (за дистрибуцију имена в. нпр. Ивић 1998: 158), будући да с променом доминантних имена у стварности може доћи и до промене унутар (претежно реалистички мотивисане) песме.

ма), члана породице и одређеног родбинског односа могу се видети као кретање унутар знатно омеђеног простора дечјег искуства, које је погледом на дете одређено. Но, чини се да ту није реч (само) о утицају тог погледа, јер би ове лексеме највероватније биле, и јесу, део (сваке) песме, у великој мери независно од историјских околности. Оне, наиме, образују универзални простор човековог певања (и постојања), који је у већој мери (никако и сасвим) неподложен утицају времена, који је, дакле, макар донекле – аисторијски.

ИЗВОРИ

- Абердар, Милан Кујунџић [МКА]. Ђачки јади. *Први јек*. Београд: Државна штампарија, 1868, 47.
- Владислав [В]. Ој облаци. Стеван Поповић (ур.). *Слике и ћилике*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 28.
- Грујић, Ника. Мајска песма. Стеван Поповић (ур.). *Венац ћесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 18.
- Грчић Миленко, Јован [ЈГ]. Пролеће (циклус). *Песме*. Беч: Тискарна Л. Соммера и друга, 1869, 159–199.
- Дејановић, Стрина Драга [СДД]. Српкиња сам. Стеван Поповић (ур.). *Венац ћесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 65–66.
- Деспотовић, Петар [ПД]. *Невен или Песме за децу*. Сомбор: Штампарија А. Вагнера и другара, 1865.
- Деспотовић, Петар [ПД2]. На уранку. Јутрењи радови. Вечерња песма. Пролећна песмица. Рибица. Веселост. Стеван Поповић (ур.). *Венац ћесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 8–11, 16–17, 34–35.
- Илијћ, В. Ј. [ВИ]. Тичица. *Голуб 10* (1879). Сомбор: Књижара Миливоја Каракашевића, 1879, 145.

- Јовановић, Вл. М. [ВМЈ]. Мали Јоца. Јогуница. Добар ђак. *Голуб* 3, 5, 8 (1879). Сомбор: Књижара Миливоја Каракашевића, 33–34, 68–69, 117.
- Милашиновић, Стева [СМ]. Јутром. Стеван Поповић (ур.). *Венац ћесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 7.
- Милованов, Лука [ЛМ]. Мојој дјеци на мајалес. На књижицу за новолетни дар. *Отићи настапљења к Србској сличноречности и слогомјерју или просодији*. Беч: Штампарија Јерменскога манастира, 1833, 76–78, 85–86.
- Ненадовић, Любомир П. [ЉН]. Корњача. Ђаче и срећа. Совуљага. Дивља ябука и ружа. Кобаць и кукавица. Лафъ, магараць и лисица. Петао и диамантъ. Курякъ, бикови и лисица. Лафъ и магараць. Расть и трске. Пась и нѣгова сенка. Лафъ и мишь. Болестань гаврань. Медведь и пчеле. Лавица и лисица. Єленъ. Езопъ и магараць. Лисица и тигаръ. Кось у кавезу. Чврчакъ и мрави. Єленъ и лоза. Лисица и грожђе. Гаврань и лисица. Две жабе. Лисица и петао. Дивљий вепарь и лисица. Лафъ и лисица. Лафъ и медведь. Магараць и жабе. Туђе перѣ. Магараць. Славуй и кукавица. Лафъ и зець. Лисица и купина. Лисица и лафъ. *Песме*. Земун: Издао и печатао И. К. Сопромъ, 1860, 17–18, 83–84, 91, 114–116, 148–152, 192–214.
- Непознати аутор [БП]. Пѣснь первај. Пѣснь вторај. Пѣснь третај. Пѣснь четвртја. Пѣснь патај. Пѣснь шестај. Пѣснь сѣдмај. Пѣснь осмај. Пѣснь свѧтителю Саввѣ. *Божићне јьсне за србску православну юностъ*. Земун: Печатњомъ И. К. Сопроновомъ, 1862, стр. 5–20, 27–28.
- Непознати аутори [Г]. Добра сеја. Ђачко коло. Пуштање змаја. Песма на почетку школе. Држи ред! На игралишту. Снег. *Голуб* 4, 6, 9, 10, 11, 12 (1879). 57, 81–82, 89, 129–130, 152, 170, 186.
- Нешковић, Мита [МН]. Погоди. Стеван Поповић (ур.). *Слике и ћрилике*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 59.
- О[рфелин], З[ахарија] [ЗО]. *МЕЛОДИА къ ПРОЛЕЋЬЮ*. Въ Венециј : кодъ Димитріа Теодосіа. Павловић, Дамјан [ДП]. Мај. Стеван Поповић (ур.). *Венац ћесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 17–18.
- Поповић, Алекса [АП]. Дечко и тица. Дете и мати. Стеван Поповић (ур.). *Венац ћесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 27–28, 57.
- Поповић, Јован Стерија [ЈСП]. Устај, устај, Србине. Стеван Поповић (ур.). *Венац ћесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 70.
- Поповић, Мита [МП]. У гори. Срећа. Српство. Стеван Поповић (ур.). *Венац ћесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 15–16, 63–64.
- Поповић, Мита [МП2]. Дарови од природе. О Видову-дну. У гори. *Одабране ћесме Мите Пойновића*. Панчево: Наклада књижаре браће Јовановића, 1874, 323–325, 368–369.
- Поповић, Мита [МП3]. Голуб. Мали Стева. Другарице. *Голуб* 1, 2, 7 (1879). Сомбор: Књижара Миливоја Каракашевића, 1879, 1–2, 17, 107–109.
- Поповић, Стеван [СП]. Волим. Шта је звезда? Четири годишња времена. Мрав. Тица. Рајко и рибица. Крадљивац и псето. Домовина. Јунак. Стеван Поповић (ур.). *Венац ћесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 7–8, 11–14, 27–28, 33, 46, 66–68.
- Поповић, Стеван [СП2]. Моје село. Ковачу. Рано рани! *Слике и ћрилике за одраслу срїчад*. У Пешти: В. Хорњански, 1872, 1–2, 21–22, 35.
- Радичевић, Бранко [БР]. Путник на уранку. Путник и тица. Циц! Ајдук. Молитва. Ране. *Песме*. Беч: Јерменски манастир, 1847, 6–12, 15–16, 20–23, 42–43, 49–54.
- Райковић, Ђорђе [ЂР]. Басне. Искрице. Надписи. Производи у стиховима. Песме (циклуси). *Єđъ и медъ*. У Новомѣ Саду: У Печатњи д-ра Данила Медаковића, 1858, 1–42.

- Суботић, Јован [JCб]. Видосава. Песме за малу дѣчицу (циклуси). Србин (песма). *Дѣла Јована Суббошића. Књига I. Песне лирске*. У Карловци: У митрополитско-гимназијалној Типографији, 1858, 1–4, 140–165, 275–276.
- Сундечић, Ј. [JCд]. *Низъ драгоцѣногъ бисера или Духовне и моралне ѹѣсме за ђеѹу*. Задар: Књигопечатња Бр. Баттара, 1856.
- Ћирић, Иса [ИЋ]. Три питања. Стеван Поповић (ур.). *Венац ѹесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 6.
- Ћирић, Иса [ИЋ2]. Голуб и чела. Стеван Поповић (ур.). *Слике и ѹрилике*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 16.
- Утјешановић, Огњен [ОУ]. Непозвани гост. Стеван Поповић (ур.). *Венац ѹесама*. Пешта: Брзотис Виктора Хорањскога, 1872, 51.
- Шапчанин, Милорад Поповић [МПШ]. Молитва пре науке. Дела милости духовне. Молитва пред посао. Божић. Мали Pero. Пред сан. Опомена. Молитва после сна. *Дар доброј деѹи*. Београд: У државној штампарији, 1867, 3–4, 8–18, 20, 52, 79–80.
- ЛИТЕРАТУРА**
- Вукомановић Растегорац, Владимира. *Језик и стил поезије за деѹу предромајевскога ѹериода*. Докторска дисертација, 2016.
- Гутков, Владимир П. *Славистика – србијска*. Београд – Нови Сад: ЖУНС – Вукова Задужбина – Матица српска, 2005.
- Живковић, Драгиша. *Европски оквири српске књижевности*. Књ. 1. Београд: Просвета, 1994.
- Ивић, Павле. *Преглед историје српскога језика*. Нови Сад – Сремски Карловци: ИК Зорана Стојановића, 1998.
- Јекнић, Драгољуб. *Српска књижевност за деѹу I: историјски преглед*. Београд: Чигоја штампа, 1998.
- Ковачевић, Милош. Мимолошки језичко-стилски поступци у вуковој азбуци Душана Радовића. *Књижевност за деѹу у науци и настави*. Јагодина: Педагошки факултет, 2008, 91–103.
- Костић, Александар, Петар Милин. *Фреквенцијски речник Тодора Манојловића*. Књ. 1. Зрењанин: НБ Жарко Зрењанин, 2005.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава*. Нови Сад: Дневник, 2009.
- Милановић, Александар. Радовићев језик и Радовић о језику. Александар Јовановић и Драган Хамовић (ур.). *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*. Београд: Учитељски факултет, 2008, 209–222.
- НП 2004. Правилник о наставном плану и програму за први и други разред основног образовања и васпитања. *Просветни гласник* 10 (2004), 2–10.
- НП 2005. Правилник о наставном плану и програму за први, други, трећи и четврти разред основног образовања и васпитања и наставном програму за трећи разред основног образовања и васпитања. *Просветни гласник* 1 (2005), 2–9.
- НП 2006. Правилник о наставном програму за четврти разред основног образовања и васпитања. *Просветни гласник* 3 (2006), 4–13.
- Опаћић, Зорана. *Антологија српске поезије за деѹу предромајевскога ѹериода*. Београд: Учитељски факултет – Microsoft. Доступно на: http://www.antologijasrpskekwizitivnosti.rs/ASK_SR_AzbucnikDela.aspx. Приступљено 8. 1. 2016.
- Опаћић, Зорана. *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве деѹје игре, 2011.
- Опаћић, Зорана. Књижевност за деѹу и младе. Петар Пијановић (ур.). *Лексикон образовних термина*. Београд: Учитељски факултет, 2014, 314–315.
- Панић Мараš, Јелена. „Манифест деѹје поезије чуда“ – Бора Ђосић и Деѹја поезија српска, Деѹјињство 2 (2015), 19–28.

Радовић, Душан (прир.). *Антиологија српске поезије за децу*. Београд: СКЗ, 1984.

Тимотијевић, Божидар. *Рађање модерне приватности*. Београд: Клио, 2006.

Толстој, Никита И. *Студије и члнаци из историје српског књижевног језика*. Београд – Нови Сад: ЖУНС – Вукова Задужбина – Матица српска, 2004.

Ђосић, Бора (прир.). *Дечја поезија српска*. Београд – Нови Сад: СКЗ – Матица Српска, 1965.

Хамовић, Валентина. *Непрекидно детинство*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2015.

Kon, I. S. *Dete i kultura*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1991.

Marković, Slobodan Ž. *Zapis o književnosti za decu*. Beograd: NIU Interpres, 1973.

Petrović, Ana M., Vladimir M. Vukomanović Rastegorac. Osnovne sintaksičke odlike Zmajevog i Čopićevog pesništva za decu – пokušaj поредбеног приступа. Branko Tošović (ur.). *Čopićevsko modelovanje realnosti kroz humor i satiru*. Grac – Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, 2014, 457–476.

Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks, 1996.

Прилог: Најфrekвентније именице у поезији за децу предзмајевског периода.

Лексема	Фреквенција	Лексема	Фреквенција
Бог	223	груди	34
небо	114	име	34
срце	102	зора	34
свет	91	анђео	33
мајка	89	дете	33
око	84	село	33
земља	74	вода	32
песма	74	Коларић	31
пролеће	72	чедо	31
човек	68	време	30
срећа	67	љубав	30
душа	66	радост	30
рука	64	благо	29
птица	61	цвет	29
деца	60	звезда	28
сунце	59	лисица	28
цар	57	мир	28
дан	56	пут	28
отац	55	дар	27
матер	52	дело	26
глас	49	магарац	26
цвеће	48	рај	26
лав	48	грана	25
син	47	добро	25
Христ	47	кћер	25
гора	46	род	25
живот	46	данак	24
глава	42	јад	24
гроб	42	творац	24
поље	42	брег	23
молитва	41	мука	23
слава	41	реч	23
лице	40	хвала	23
суга	37	беда	22
Вида	36	злато	22

Лексема	Фреквенција
зрак	22
јутро	22
смрт	22
сила	21
двор	20
зло	20
милина	20
сан	20
брат	19
дева	19
камен	19
ноћ	19
поток	19
пчела	19
боја	18
браћа	18
вља	18
дом	18
зима	18
посао	18
облак	18
Сава	18
санак	18
нога	17
трава	17
Господ	16
друг	16
дух	16
јелен	16
коло	16
крај	16
крило	16
милост	16
нада	16
хлеб	16

Владимир М. ВУКОМАНОВИЋ РАСТЕГОРАЦ

ЛЕКСИКА КАК ЗЕРКАЛО ВРЕМЕНИ
В КОНТЕКСТЕ ПРЕДЗМАЕВСКОЕ
ПОУЗИИ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Резеф ме

Давај обзор наиболее часто используемых су јединиц в поэзии для детей предзмаевского периода, а также список используемых имен собственных, текст проливает свет на то, как формируется доминирующее пространство предзмаевской поэзии. С одной стороны имеется универсальное и, в определенном степени, внеисторическое пространство лирики (которое отражается в частом присутствии лексем, означающих части тела, членов семьи и т.п.), а с другой стороны имеется пространство, обусловленное: 1) более широким историческим контекстом сохранения национальной идентичности, которая, помимо всего прочего, основана на исповедании православного веры (и, следовательно, в этих стихах часто используется лексема Бог, а также библейские имена и имена святых); 2) литературно-историческими тенденциями, в рамках которых возникает предзмаевская поэзия (имена собственных в функции реминисценций античности и Возрождения, как художественного классицизма, или имена, которые связанны с устной традицией, как след романтизма); 3) просветительским и романтическим взглядом на ребенка (на что указывает, например, частое использование лексем, обозначающих животных в клетке басни, или использование лексем, которые обрисовывают моральную чистоту ребенка).

Ключевые слова: поэзия для детей, предзмаевский период, лексика, частота, просветительство, романтизм, история литературы, национальность, религия.

1. Ходочашће Невена Новака

◆ Наташа П. КЉАЈИЋ
ОШ „Бранко Радичевић“
Бољевци – Прогар
Република Србија

ГРАД И РАТ НЕВЕНА НОВАКА – ВРЕМЕ И ПРОСТОР У РОМАНУ *Не окрећи се, сине* Арсена Диклића и у истоименом филму БРАНКА БАУЕРА

САЖЕТАК: У овом раду бавићемо се хронотопом града Загреба током ратне 1943. године у роману *Не окрећи се, сине* Арсена Диклића и у истоименом филму Бранка Бауера. Посматраћемо како идеолошки измене град постаје зона опасности за одбеглог логораши Невена Новака током непуна три дана путања по родном граду. Пратићемо обрисе загребачких улица, усташки интернат, станове Невенових помагача, зоне скривања и полицијских замака, као типичне хронотопе криминалистичких романа и филмова. Такође, уочићемо и симболику шуме као зоне сигурности и рађање сунца као најаву слободе, све време тумачећи како ратно време утиче на поступке становника града, делећи их на послушнике и праведнике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Не окрећи се, сине*, Арсен Диклић, Бранко Бауер, Невен Новак, Загреб, Други светски рат, време, простор

Тема Другог светског рата у СФРЈ, заједничкој држави југословенских народа и народности, била је изразито популарна кроз одабир књижевних дела у школској и домаћој лектири. Сторије о окупирању земљи чији се народ диже на устанак, а деца играју улоге курира, малих подвижника, партизанских помагача читале су се као доминантна тема у основношколском образовању, што се од деведесетих година 20. века до данас драстично променило.

Од *Звезданих балада* Мире Алечковић, преко *Прича о борби и Титу*, Ђопићевић романа *Орлови рано лете и Доживљаји Николешине Бурсаћа*, до Назорове *Ратне прозе* или *Малог коњовоца* Анђелке Мартић – пионирске генерације су у распону од 45 година, барем када је домаћа књижевност за децу и младе у питању, као доминантну епоху спознавали управо Други светски рат. Данас је већина од ових наслова на простору бивше Југославије (с изузетком Бранка Ђопића, који још увек одолева атаку читалачке маргинализације) лектирски неактивна, повучена из употребе, на листи за ревизију и расход јавних библиотека.

Уз низ наслова и аутора који нису преживели суд времена јер су, уз тенденциозност и снажну идеолошку обвојеност, имали слабу уметничку вредност сврстан је и наслов *Не окрећи се, сине* Арсена Диклића, у српској образовној средини присутан до половине деведесетих година прошлог века. Интересантно је да је овај роман настао 1957. године на основу ауторовог филмског сценарија за филм *Не окрећи се, сине* Бранка Бауера, овенчаног 1956. године Златном ареном у Пули у категорији филмске режије. Ако данас прочитамо Диклићеву књигу и одгледамо Бауеров филм, суочићемо се са динамичном, горком и болном али племенитот тежњом одбеглог логораши да пронађе свога сина, отргне га

од нацистичког одгоја и пошаље га пут сунца, бранећи га сопственим животом. Суочавамо се и са променама које рат и нацистичка идеологија чине са родним градом инжењера Новака, који постаје замка, мишоловка, урбани простор насиља. Суочавамо се, макар и у назнакама, са литерарном тематизацијом Јасеновца, усташког логора смрти, и дан-данас, 76 година од оснивања, прећутаној и скриваној теми, како у историографији тако и у литерарној фикцији. Покушај да у овом Диклићевом роману осветлим хронотоп ратног Загреба у мају 1943. године истовремено је покушај да укажемо на његов уметнички и хуманистички значај. С обзиром на то да је реч о преради, Диклић је у књизи редуковао, изменио или избацио из ње све оно што би излазило из етичко-естетских оквира књижевности за децу, оно што би било исувише шокантно, болно за детињи сензибилитет, или оно што би исувише дирало у васпостављене односе братских народа и народности у СФРЈ. Фilm и литерарна прерада обраћају се различитом опсегу реципијената, film је неублажавајућа ратна сторија са елементима кинематографије за децу, а роман је лектирско штитво за децу са вешто постављеним, симболичким солилоквијима. У оба остварења поетика простора града Загреба у времену ратном дата је на уметнички успео начин. Као што бисмо могли оцртати координате кретања Леополда Блума кроз Даблин у Џојсовом *Уликсу*, тако бисмо могли оцртати загребачку путању Невена Новака – од бега из вагона смрти до погибије – која не би била сасвим иста у филму и у роману.

2. Воз за Јасеновац и двоструки колосек

Неизбежни слом Краљевине Југославије, када је о Бановини Хрватској и Загребу реч, уследио је већ

10. априла 1941. године, уласком немачких трупа у град и проглашењем Независне Државе Хрватске. По аутоматизму са Трећим рајхом, тоталитарно Павелићево друштво пресликава модел који је присутан у Немачкој и другим окупираним европским градовима, уводе се расни закони за Јевреје и Роме, комунисти, као језгро партизанског отпора, постају групација коју треба ликвидирати, а паралелно следе и атаци на православно становништво, које је што променом вере, што интернирањем и ликвидацијом, требало одстранити од „аријевског“ хрватског народа.

Ако узмемо у обзир чињеницу да је у том тренутку млади, револуционарно настројени инжењер Новак постао *persona non grata* у граду у коме је живео, школовао се и засновао породицу, предисторија његовог хапшења је јасна: могао је бити на листи активних комуниста, можда је ухапшен приликом неке герилске акције или рације. Будући да породица Добрић и сликар Лео знају да је Новак у логору, имплицирано је да је град постао клопка овом слободоумном интелектуалцу, патриоти коме се, задар личне и породичне сигурности, не дâ да се повинује идеологији зла. Хапшење се, с обзиром на то да његов син Зоран борави у Павелићевом одгојилишту више од две године, могло десити већ у првим данима НДХ, а као политички затвореник Новак је пре интернирања у транзитни логор, а потом и у Јасеновац, морао проћи кроз систем усташких затвора за политичке затворенике или Гестапов систем хапшења и испитивања. Остављен је у животу, преживевши све тортуре, испитивања, присилни рад, да би се маја 1943. године нашао у транспорту за Јасеновац, логор из кога повратка нема.

И управо ту, у теретном вагону композиције смрти која јури кроз славонску равницу, аутор уводи измученог и иссрпљеног тридесетдвогодишњег мушкарца чијим се именом стари Јеврејин Алтман гр-

ко поиграва: „Лепо име имаш, инжењеру. Невен! Како ли ћеш само да увенеш у Јасеновцу, мој Невене” (Диклић 1978: 5). Феномен сеобе логораша из једног кампа или гета у друго, још горе место, као и незнанje сужања да иду у горе и теже услове, очијују се у наивној тврђњи сеоског момчета да је чуо „да је у Јасеновцу боље” и да су „неке пустили оданде”, тврђњи која је препознатљива и у западноевропским наративима о одвођењу Јевреја у Аушвиц, попут *Raija i сећања* и *Ветрова рата* Хермана Воука, или *Холокауста* Цералда Грина.

Бег из воза у Диклићевом роману последица је диверзије; композиција смрти налетела је на мину, што даје шансу логорашима до покушају пробој. У Бауеровом филму бег представља покушај да се кроз одваљену даску на поду вагона у покрету До-линар, младић и Новак избаве, избацујући тело умрлог старца из воза. Суочавамо се са трачком наде, али и са ужасом под точковима, пошто младић не преживљава. У обе верзије Новак и До-линар бивају избављени, бежећи сваки на своју страну, гоњени кишом метака. Невен Новак интензивно доживљава тренутке бега, тражећи начина да утекне штектању метака „који методично шију кошуљу смрти по пањијаку”, док се позиција свезнајућег приповедача претаче у доживљени говор протагонисте, а потом и солилоквиј. Доживљени говор пројект је крхотином сећања на оно што се у првим тренуцима бега забило:

Не сећа се више како је доспео у јарак поред пруге. Видео је голу ледину пред собом и издужене, мршаве сенке логораша који су трчали преко пањијака. Видео је локомотиву; као распорена звер, немоћно је лежала избачена из шина и умирала шиштећи.

Митральез није видео.

Чуо је само лјутито штектање; мечи су се заривали у влажну земљу пањијака и бегунци падали... Није се усудио да крене за њима преко пањијака (Диклић 1978: 14).

Невенов солилоквиј о пругама говори о судбинској повезаности – градио је пруге као вид повезивања људи и територија да би тим истим пругама био упућен у смрт:

Пруге.

Пруге су биле твоји снови и твоје бесане ноћи, инжењеру. Још од студија, од оног вијадукта који ти је донео диплому, па до рата и логора, увек си живео са пругама. И увек је, у свим твојим пројектима, у свим твојим надањима био – двоструки колосек. Два пара бескрајних нити по којима задихани симплони и експреси носе своје светле прозоре кроз таму и поздрављају се радосним вриском кад се сретну у ноћи. На двоструком колосеку, као што је овај овде, под твојим ногама.

Овај, који мораши да претрчиш под ватром некаквог Ивана који је сачувао толико хладнокрвности да мецима боде двоструки колосек око твоје измршавеле сенке у ноћи (Диклић 1978: 14–15).

Преживевши рафал, прешавши пругу као границу живота и смрти (што, осим Белом, другим логорашима не полази за руком), Невен Новак, склупчан уз живицу, користи прилику да се ушуња у теретни камион са цементом. Вожња камионом у непознатом правцу једини је начин да се неопажен уклони са чистине којом севају мечи. Пут у непознатој пут је у завичај и затворени обруч.

3. Кроз виноград у гору или калдром у град?

Земљани пут који се повлачи пред калдром, низови кућа који смењују чистину, знаци су који упозоравају бегунца да улази у урбану зону. Први судар са родним градом збива се у један по поноћи – још увек је мрак, на улици на периферији је пустош, али познати звук звона и обриси загребачког најрепрезентативнијег верског објекта, Катедrale на

Каптолу, указују на то да је дошао у свој родни град:

Тешки дизелов шестотонац је потмуло брундао пењући се уз стрму улицу. Улица је била влажна као да су је мало-пре напустили поливачи са дугим гуменим цревима. Или као да је нагли пљусак кишеш прешао преко ње. (...) Над градом и мокром улицом разли се дубоко и меланхолично: бонг!

Где је? У позадини изнад влажних кровова ниских периферијских кућа (влажни кровови, значи нису поливачи већ је киша пролећна улице и град умила) стршала су у небо два висока и витка торња... Као на дописним картама.

Загреб. Један после поноћи. Мај месец (Диклић 1978: 18).

Новак је свестан да је град у рату измењен, израњаван: „Зору је дочекао у некаквим рушевинама. Опоро је мирисао кишама испран угаль нагорелих греда” (Диклић 1978: 19).¹ Град је замка, најопасније место у коме се могао затећи, осиње гнездо са агентима Гестапоа и усташке полиције. Разум га прво води ка периферијским кућицама, вођњацима, виноградима, све оно што је подаље од центра нуди спас и слободу са обрисима горе у јутарњој измаглици која је „позивала и обећавала сигурност” (Диклић 1978: 19). Ипак, тихи звук вергла одрпаног просјака, вергла који сећа на детињство, спокој и радост, вуче га назад у град који се полако буди. Познато му је још из логора да му је кућа разрушена, да је породица несталла. Рекли бисмо да су све споне са Загребом пресечене. Међутим, нада не би била нада када се не би веровало до краја, Новак мора да оде у Врапче, кварт на ободу града у коме је живео, да потражи сигурне доказе да спона више

¹ У филму, након разочарања у Паулину, бившу љубав, Новак налази неку полурушену шталу у којој среће локалног преваранта и крадљивца веша. Следећег јутра схвата да га је крадљивац опљачкао, односно да му је „продao рубље у замјену за новац”, али и оставио поруку да „одијело чини човјека”. Тада моменат бива иницијална каписла за одлазак код Добрића.

нема. Призор бившег дома је симболично језив и измењен:

Кућа је била пресечена напола. И преко тог пресека, закрпљена даскама, кроз даске су вирили чункови. Набрђајо је пет чункова, значи – пет породица се уселило у рушевине његове куће (Диклић 1978: 20).

Сада су ту избеглице из Босне, пет убогих породица избеглих од разарања, а сећање на породицу Новак бледи. Но, траг ипак постоји, неиспавани жељезничар зна да је сваки помен инжењера опасност за онога који пита, или зна и да га упути на нову локацију. Зоран, син Невена Новака, жив је и забринут, али на идеолошки изразито негативно маркираном месту, у Поглавниковом одгојилишту на Тушканцу. Између пута ка властитој слободи и пута ка сусрету са сином Новак бира по себе опасан пут, пут срца. Још један солилоквиј указује на то да је Новак свестан тежине своје одлуке, али ризик од хапшења повлачи се пред очинском љубављу, те сеоски путељак кроз вођњаке ка гори бива замењен калдрмом ка центру града:

Куда си се упутио, инжењеру?

Срећно си био умакао из опасних градских улица, пуних агената, пуних гестаповаца, пуних усташа, пуних полицијских паса. Од ове периферије већ почину виногради, вођњаци, шумарци, и смеши се гора у позадини. Имаш комад проје и слободу пред собом. Зашто се враћаш?

Можда сину твом, Зорану, није рђаво тамо у Поглавниковом одгојилишту. Обучен је, сит, школу учи, добро му је, како рече онај жељезничар. Има ли смисла стављати главу у торбу и враћати се у град само да би га можда видео, и то издалека, не јављајући му се? Не би ни смео да му се јавиш, прогоњен и јадан. Куда ћеш?

Инжењер Новак се враћао у град (Диклић 1987: 22).

4. Паулинин стан

Филмски Новак се по доласку у Загреб у позним вечерњим часовима упућује на познату адресу која би требало да буде зона помоћи и сигурности. По смрти супруге, Невен проналази утеху у атрактивној Паулини, загребачкој госпођици, филмском прототипу фаталне жене. И доиста, на први поглед, Паулина се радује доласку негдашње љубави, мислећи да је пуштен из логора. Мирис цигарете коју одавно није попуштио, удобност стана, умиљавање Паулининог пса који га је препознао, стварају краткотрајну илузију да је млада дама остала верна измученом и проказаном човеку, што бива употпуњено звуцима шлагера о повратку у завичај. Но, речи шлагера постају сами себи иронија када по телефонском разговору са „тета Луцијом”, а заправо немачким официром, Новак схвата да Паулинин стан није више њихово љубавно гнездо:

„Хоћу ли икада вратит’ се ја
Хоћу л видјет’ драги завичај,
Хоћу л сусрећт драге ми све
И тако уз њих опет срећу наћ’?
Већ бих ходао по плочнику ја,
Ал је узалуд нада била сва”.

Последња два стиха шлагера губе се у Невеновом отрежњењу, на Паулинином тоалетном сточићу он проналази слику немачког љубавника. Ламент о повратку истовремено је и ламент над градом који се у рату променио, и ламент над вером у људе и љубав.

У последњем тренутку пред долазак Оног Другог, Невен успева да умакне и сакрије се на степеништу изнад стана. Пас трчи за Невеном уз степенице док Немац улази у стан. Запамтићемо да Паулина прикрива бившег драгог, да није денунцијант. И да тражи оправдати од њега.

Паулина, загребачка Малена, у доцнијем сусрету са госпођом Добрић чита прекор и осуду, свесна да ће бити упамћена као „швапска курва”, колаборациониста. Не можемо рећи да је индиферентна према Невену, зато се и пријдружује Еми Добрић да би упозориле Зорана у интернату да не ода оца.² Али Паулина је, у жељи да и сама опстане, обележена везом са човеком упућеним у логор, пристала на веридбу са окупатором, на дух времена који аријевске ратнике представља као идеал снаге и мужевности. Навикла на удобност и неспремна да буде партизанска хероина, жртва у канџама инспектора усташке полиције, не видећи нацистичко време као нешто што је пролазно, нашла је неку привремену врсту сигурности служећи се својом лепотом. Година 1945. свакако неће бити повољна по њу.

Сасвим је јасно зашто се Паулина као лик није могла наћи у књизи за децу и младе. Емотивна „мрља” револуционара и оца и фаталне плавуше верене за Немца етички искаче из тематског опсега књижевности за децу. С друге стране, у филмском наративу Паулина је типски лик из ратних мелодрама, одраз судбине изразито лепе жене у окупираним граду која покушава да преживи као окупаторова милосница, да би доцније била стигматизована као колаборационистичка грешница.

² У филму, у току шетње градом са сином који је већ побегао из интерната, Невен у једном тренутку опажа Паулину и Ему Добрић које иду ка интернату и скрива се у један хаустор. Град као место случајних сусрета и укрштаја путања поново се указује као затворени круг. Невен се, у неповерењу и горком талогу искуства, фактички склања од оних који покушавају да му помогну. Искуство га је научило да сваки сусRET са познатим лицима даље разоткрива његов идентитет, односно и њега и њих увлачи у невоље. Када је реч о Паулини, на делу је и горчина одбаченог љубавника.

5. Поглавников интернат

Мотив интерната/сиротишта у класичној књижевности за децу и младе тематизује одрастање појединача у вршњачкој групи, под надзором старијих који успостављају најчешће ригидна правила понашања, у циљу психосоцијалног и психоемоционалног обликовања штићеника. Од интерната за сироту децу у којем одрастају Џејн Ејр или Дејвид Коперфилд, до Хогвортске школе Харија Потера, млада бића, одвојена од родитеља, уче се дисциплини, колективном духу, али подлежу и несташлуцима и оправданој и неоправданој казни.

Поглавников интернат³ разликује се од већине других интернатских школа по изразито идеолошком духу. Питомци се васпитавају у неком виду усташке Хитлерјугенд педагогије – што је на часу тјеловежбе евидентно кроз захтев наставника да пушком са бајонетом прободу лутку са партизанском капом. У таквој средини Зоран Новак, који живи у убеђењу да му је отац ангажован на радном задатку за немачку индустрију, треба да се избори против „кlevetete“ вршњака Петека да му је стари бандит, и то усред подневне мисе. Дужност службужућег је да пријави пропуст, а на управитељу Трбоњи је да васпитно-дисциплински казни преступника – школски поредак се мора поштовати, чак и ако школа планом и програмом учи децу насиљу. Зоран Новак је идеолошки приклонјен Поглавнику, сувише је времена прошло од предратног времена породичне идиле, није неко ко уме да очути увреду. Али док је лојалност осталих дечака јасна јер су им очеви на фронту, Зоран Новак је сумњив због одсуства блиских сродника, писама, посета. Снагом, чврстином и спортским способностима ипак завређује по-

штовање једног Жохара, довитљивог мангупчића који кришом пуши, а своју казну издржава храбро, у подрумском собичку, „подморници“, типизираном хронотопу у књижевности за децу. У такав објекат, са портирницом и чуваром, потребно је да продре Отац. Са оделом просјака и испијеним ликом он је дечаку незнанац, као појава иритантан. Потребно је маскирање у електричара да би се продрло у унутрашњост интерната, нешто лукавства и покоја цигарета за подмићивање службујућег. До тада, с друге стране ограде, Невен Новак посматра ужасавајући призор – како баш његов син од свих дечака у школи најревносније боде лутку бајонетом.

6. Помагачи, денунцијант, црни полицијски аутомобил

Прогоњено биће тражи јатаке, водећи рачуна да их не угрози. У нека давна времена, Новаков близак пријатељ био је Ивица Добрић, сада усташки бојник. Новак се упућује у предвечерје у стан Добрића, с надом да ће добити помоћ од Ивичиног оца. Стари Добрић, незатрован идеологијом, са јасном свешћу о појмовима дужности и части које Поглавникова пропаганда није уништила, спреман је да помогне Новаку, чак и након податка да је пред њим одбегли логораш, да му дâ чисто сиво одело и бонове за дуван. Чак и стара Ема, Ивичина мати, бива радосна због Невеновог доласка, али није вешта да прикрије трагове. У ратно доба возови касне. Ивица само што није стигао на допуст. Негде у близини свог дома, млади бојник, који је идеолошки изменјен, опажа неког кога зна. Сличност је невероватна, али то не може бити бивши пријатељ, *persona non grata* је у логору из кога бега нема.

Трагови очевог преступа нису уклоњени на време. Мајка је брзоплета на речима, а очева лаж да

³ У роману није прецизирano где се тачно налази Поглавников интернат, али се у филму напомиње да је адреса интерната Мракова 11 на Тушканцу.

је продао кочијашу старо одело је илузорна.⁴ Човек нових назора прећи ће преко старих назора свога оца и мајке. Тиме покреће криминалистичко-полицијски заплет који од града ствара зону хапшења за Новака и све оне који су му притекли у помоћ. Човек нових назора сматра да му је дужност да денунцира бегунца, свако прикривање информација у идеологизованој свестиравно је издаји. Макар вишком информација одао властите родитеље.

Други Новаков јатак, сликар Лео, и сам има разлога да страхује од депортације. Као Јеврејин, један је од ретких који је преживео рацију јер је сликао портрет истакнутог усташког бојника Ивице Добрића. Ред пред трафиком у вечерњим сатима, ускакање у трамвај па потом искакање из њега, по-даље од железничке станице, хронотопа рације у филмовима о Другом светском рату; у динамици града у коме још није на снази полицијски час, уметнику је Невеново присуство у тој вреви доказ да се ствари мењају набоље, да логораше пуштају, да расни закони слабе. Но, омалени разбарушени кратковиди Лео накнадно спознаје да има посласа бегунцем који га критикује јер није нашао начина да побегне. Лео живи у уљуљканој свести да ће зло проћи,⁵ да га као уметника, заслужног Јеврејина,

⁴ У Бауеровом филму одлазак код Добрића одвија се током дана. На улици у којој живе Добрићи видимо градску гужву, Невен чезнутљиво посматра одело у излогу које не може да купи. Ивица Добрић са букетом цвећа жури кући да обрадује мајку којој је тих дана рођендан. Оно што би требало да буде идиличан сусрет повратника са фронта и осталелих родитеља претвара се у мору. Стари Добрић, пензионисани грађанин старог квада, у папучама и кућној хаљини, запењен држи лекцију сину о моралу, поносан на своје назоре „старог кова”.

⁵ Лео је типски лик Јеврејина из датог периода који се не опире злу, не тражи начина да утекне, прихвати Давидову звезду и расне законе, нудећи свом сину Пуби још увек извесну удобност живота у велеграду, образовање, бригу кућепазитељице Паулине. Но, то је само илузија. Јевреј чека „коначно решење”, које траје до последњег дана постојања фашистичких држава. Пре него што крену да ухапсе Леа, полицијаци се у шали пита-

неће дирати, да наивни свет уметности и сликање усташа и Немаца бива шtit од зла. Насупрот њему, вајар Жагар са мансарде⁶ је већ „тамо, у шуми”⁷, као делатни лик који је тражио начина да пробије обруч града и утекне у борбу за слободу. Но, Лео пружа Новаку могућност да се сакрије. Страх од рације и код њега надвладава осећај за правичност. Пред Новаком је ново склониште, заборављено уметничко царство, креативни неред од довршених и недовршених дела прекривен талогом прашине, тајновита мансарда са погледом на цео град. А поглед кроз прозор оставља дојам очараности, илузије привременог спокоја:

Град је мировао у ноћи. Новак није палио светло у просторији.

Гледао је неко време град пред собом. Месечина и роса по крововима (Диклић 1978: 43).

Вратимо се Ивичином денунцирању. Вешта полицијска истрага открива редундантан детаљ – боју одела сумњивог лица, боју коју би тешко било уочити у мраку. Усташка полиција у Диклићевом роману осликана је по предлошку америчког кри-

ју кога ће те вечери да лове, Србе или Жидове, означивши их као етничите које Павелић сматра непожељним у НДХ. Ипак, Лео је спреман и по цену ризика да помогне пријатељу у невољи. Иако се узда у то да ће га од смрти сачувати сликање портрета нациста, у Бауеровом филму Лео, у тренутку када даје кључеве Жагаревог атељеа Новаку, махинално или намерно кистом повлачи црну црту преко портрета неког Немца, што филмска фотографија симболички представља као чин неслагања са идеологијом нацизма.

⁶ Филмска локација Жагареве мансарде није у истој згради у којој живи Лео, већ у згради преко пута; отуда Невен има директан, јасан преглед на хапшење Леа и Пубе. У роману се сусрет између Зорана и Пубе одвија на вратима балкона, Пуба се кроз праоницу своје зграде дошуњао до Зорана, а Леов стан и атеље налазе се два спрата ниже.

⁷ У филмској верзији Жагар је покушао да се дочека шуме, али су га на путу до тамо ликвидирали. То је Леу додатни разлог да се не помера из града, јер сваки покушај бега из града сматра за неуспех.

ми-филма: истражитељ у углу усана држи цигару са које отпада пепео дуг неколико сантиметара, агент Неиспавана Њушка својим привидно поспаним лицем утерује страх у кости⁸, а од Ивице Добрића се упорно тражи да препозна другог бегунца, кад је већ у тако мрачној улици, у време ноћних узбуна, успео да примети да се Новак шета у сивом оделу.

Ивичин солилоквиј открива бес представника идеологије према родитељима, јер су својим чином милосрђа угрозили и његов статус. Жустар корак бојника кроз град није само ствар професионалне деформације већ и беса и страха:

На улици бојник љутито баци недопушену цигарету. (...) Бојникове тврде ратничке чизме љутито су лупале тротоаром док се журно враћао кући (Диклић 1978: 48).

Било је доволно да идућег дана Ема Добрић посети младог Новака, за кога је управо откривено да је у бекству. Инспектор од управника Трбоње добија информацију да су управо Добрићи довели дечака у дом. Сасвим доволно да полицијац иронично понуди госпођи Добрић превоз самовозом као „бржи и удобнији” пут у затвор. Црни полицијски аутомобил одвози старицу на пут без повратка, као што би одвео опасног револуционара, завереника, вођу покрета отпора.⁹ Не тако удобно, у глуву доба ноћи, камионом са цирадом испоручен је полуобучени

⁸ Ако у време мира истражитељи и агенти у популарној култури бивају ту да би разоткрили злочин, у ратним књигама и филмовима из овог периода они разоткривају „бандите” који се одмећу од нацистичке идеологије како би се изборили за слободу. Сродан Неиспавано Њушци био је инспектор Папагало из Бековог романа *Црна браћа*, као и инспектор у филму *Операција Београд* Жике Митровића.

⁹ У Бауеровом филму Ема Добрић ухапшена је у свом дому. Непосредно пред почетак породичне прославе стару госпођу хапсе агенти. Већ у интернату старица је преплашена од претњи агента. Невенова бивша љубав Паулина успева да се заштити зовући свог вереника, немачког официра. Један позив у Рајхскоманду и неколико речи проговорених са вереником на немачком језику довољни су да инспектору докажу да „и над попом има поп”.

Лео, који се узалуд брани од усташких кундака, скупа са осмогодишњим сином.¹⁰ Пут ка Леовом хапшењу отвара нико други него Ивица Добрић.

7. Град, „мишоловка”, бифе „Врбас”

Сусрет оца и сина (у филму заказан непосредно по сусрету у дому, а у књизи у раним јутарњим часовима) започиње као уобичајена шетња Загребом. Пред излогом продавнице играчака Зоран закива поглед за нову фудбалску лопту, што отац коментарише тврђњом да ће је једном приликом купити, односно да ће се вратити предратно време када ће се деца безбрижно играти, а очеви ће, уместо да беже из логора, бити у прилици да деци пруже свакодневне знаке пажње. То отвара и разговор о фудбалу. Млади Новак је голман, а отац лево крило – међу њима се успоставља поверење и љубав према спорту. Филмски Зоран, међутим, са собом вуче књигу која му је изразито важна. Отац поставља питање да ли је то књига о каубојцима, што би свакако била популарно дечје штиво у то доба, али му се не допада то што је књига дар од Поглавника. Свакако, у интернату је ствар престижа да ти Поглавник главом и брадом уручи књигу, макар била и досадна, како Зоран и сам признаје, али за Невена је то чиста политичка манипулација над дететом, те прекида његов покушај да изрецитује усташку заклетву. Та филмска епизода добар је увод за сцену ле-

¹⁰ Веома је упечатљив начин на који Бауер слика Леово хапшење, сјединивши га са личним сећањем на хапшење једног Јеврејина у Загребу. Наиме, на узалудне повике хапшеника у помоћ грађани на улици остају неми. Бауеров Лео запомаже у помоћ у глуву доба ноћи. Нико не реагује усред полицијског часа. Покушај кућепазитељице Паулине да заштити Пубу рађа денунцирање Новака. У књизи је тек назначено да Паулина сумња у Новака кад тражи да се гост пријави кућепазитељу, како ратни закони налажу, док у филму она опажа да недостају кључеви од Жагаревог атељеа.

гитимисања у граду, односно за хронотоп града као замке.

Полицијска блокада одређеног кварта зарад претреса докумената у жаргону домске деце називала се „мишоловка”. Да би ухватили сумњива лица, илегалце, Јевреје, особе које немају исправе или су их фалсификовали, усташки полицајци блокирали би одређени кварт града, водећи рачуна да имају неког неупадљивог унутрашњег доушника, у овом случају чистача ципела, да их упути на лица подесна за хапшење.¹¹ Војници би опколили одређени кварт, на пунктовима би био дозвољен пролаз онима који прођу претрес агената, а у улазе зграда би могли да се склоне само они који ту живе. Отуда Новаку пропада покушај да посети пријатеља на броју 21.

Невен Новак упућује сина да га сачека у парку, а уколико се тамо не нађу да се врати у интернат. Зоран је пак убеђен да ће његовог оца пропустити без притисака. И одиста, контролу обојица пролазе једноставно, на дечакову ћачку књижицу, инжењер је пропуштен „са уважавањем”, агент му казује да су му документи у реду. Чему овакав поступак полиције? Сетимо се да полиција јури „крупну зверку” Долинара и да се нада да ће можда, пратећи Невена, наћи бегунца коме се губи сваки траг. С друге стране, чини се да ни литерарно а ни филмски не би било доволно упечатљиво да се на један тако стварносно уобичајени начин, усрд града и у по бела дана, ухапси човек који тек треба да испољи херојски квалитет. Законитост реалности, уобичајеног

¹¹ Зашто баш чистач ципела? Лице са социјалног дна, практично пролетер, не би могао изазвати сумњу радничких структура које су се укључиле у илегални покрет и чине везу с партизанима, а бегунци од усташа у њему не би могли да препознају сарадника система од кога беже. У филму управо чистач ципела указује усташком агенту да би човек у сивом оделу могао бити одбегли инжењер са сином. С друге стране, у завршним сценама романа он даје лозинку за приступ партизанима у шуми, па има одлике двоструког агента који се инфильтрирао и међу усташе и међу партизане.

падања у замку полиције, без развијенијег односа јунака са сином те могућности да му избије нацистичку идеологију из главе и прокрчи пут ка слободи, није у складу са законитошћу уметничког дела које и само има антинацистичку тенденцију, са дубоком симпатијом према партизанском покрету.

Додаћемо и да литерарног Новака агент на мотоциклу усмерава да оде у бифе „Врбас”, што јасно указује да му полиција спрема замку (у филму га тамо упућује сликар Лео, као на место преко кога је вајар Жагар покушао да оде у партизане, а веома је интересантно да је тај бифе у близини зграде полиције).¹²

Бифе „Врбас” као хронотоп крчме, попришта разних мутних радњи и договора, још у реалистичкој приповеци имао је конотацију уклетог места које води у пропаст, а у криминалистичком роману, чије наративне моделе Диклић преузима, важи за место завере и шпијунирања. Стара, тесна, сутеренска кафана, са свега неколико столова и бифецијом који се привидно лењо вуче, има и свог агента Неиспавану Њушку, који као типски лик седи у углу, пуши цигарету, привидно чита новине и надгледа сумњиво лице. Сумњиво лице пак има знак за распознавање: тачно у подне (у филму: у пет часос-

¹² У роману Жагару то успева, док је у филму настрадао те је Лео сумњичав да ли је то место можда познато полицији. Ипак, филмски Лео саветује Новака да покуша тим путем, што, после пропалог покушаја успостављања везе са партизанима на грబљу, Новак и чини. У дијалогу Зорана и Пубе у роману на вратима терасе на мансарди појам „тамо” означава фронт. За Пубу то је место где партизани побеђују усташе и Немце, а за Зорана место где „усташе побеђују бандите”. У роману током тог сусрета Пуба показује Зорану знање о сликарској уметности, док је у филму тај мотив провучен кроз сцену у којој он Зорану објашњава шта жанровски представљају очева дела. Зоран на Леовом аутопортрету уочава Давидову звезду, након чега „одбија да се дружи са Жидовом”. На мансарди Невен успева да избаци идеолошке предрасуде из синовљеве главе говорећи му да му је Пуба помогао дајући му своју одећу, јер би га иначе лако нашли у интернатској униформи и вратили га у мрско окружење из кога је побегао. Тиме Пуба бива окарактерисан као добар момак, за разлику од Петека који га је врећао у дому.

ва) треба да наручи црни шприцер и потом празну чашу окрене надоле, односно да се ода да је илегалац – бегунац. Бифеција је ту да „спакује сендвиче”, што би била метафоричка ознака за пиштолј, и да му „ниско нагнут, док овлаш, пословно брише сто крпом” (Диклић 1978: 85) добаци лозинку за „човека за везу”, који није нико други до чистач ципела. Циљ полиције је да детектује бегунца, пружи му лажан осећај сигурности, а потом да га ухапси на месту где му нема спаса, а на које би хипотетички могао да доведе и Долинара:

Журио је улицом и стално држао руку на „сендвичима” у цепу. Осећао се сигурним. Подне је било топло.

Неиспавана Њушка уредно сложи новине, стави их у цеп, измења поглед са чистачем ципела, поздрави власника бифеа и лагано напусти локал.

Упути се кући. Задовољно. Као да је завршио важан и неодложан посао (Диклић 1978: 86).

8. Соњин крст на Мирогоју

Мирогој, централно загребачко гробље, локација је која у филмском наративу приказује лице и начин смрти у рату. На Мирогоју је сахрањена супруга Невена Новака, која је преминула 1939. године.¹³ У филму посматрамо тиху и достојанствену процесију која прати покојника на други свет, тугу, суђут. Паралелно са сценом сахране, гробар прилично индиферентно прекопава раке на православном гробљу, добивши радни задатак од претпостављених. Невенову пажњу привлачи крст са именом извесне Соње, сахрањене 1941. године, који га асоцира на Долинареве речи: „Никада си то нећу опростити. Данас би имала шеснаест година.” Две годи-

¹³ По роману, иако се то нигде експлицитно не наводи, гospођа Новак је настрадала током рата, приликом бомбардовања куће у Врапчу.

не доцније, гроб ове девојчице, недужне жртве фашизма који се свети оцу револуционару, бива уклочен. Мртви нису остављени на миру, трагове идентитета и културе православног живља у Загребу време зла затире. Можемо претпоставити да су идеје југословенства, али и исувише мучна тема за узраст деце, били разлог што се Мирогој брише са карте загребачких лутања литерарног Новака. Ипак, драгоцено нам је да су ову више него болну тему Диклић и Бауер унели у филм, одавши пошту српском становништву Загреба које је пострадало у Drugom светском рату.

9. Хронологија једног бекства

Хапшење Леа и Пубе открива агентима Новаковој тајно склониште. Али открива и сину очев прави идентитет и припадност партизанском покрету. Техником присећања и анафорског понављања речи „сећа се”, аутор интензивира време бекства из Загреба, али поставља Зорана у позицију лица који је успео да „дотрчи ка сунцу” и накнадно, ретроспективно, реконструише путању бекства.

Зораново идеолошко отрежање поклапа се са лупањем цокула усташких агената о врата стана, у кулминативном моменту који води или хапшењу или покушају бекства. Стога, не замеримо Невену Новаку што је узнемирен, лјут и усплахилен, преваспитао дете шамарима, а потом га „шчепао грубо и лјутито на раменима га, као врећу некакву, изнео кроз врата на тераси” (Диклић 1978: 97) док је „ноћ већ била на измаку и прамење магле отварало пут зори” (Диклић 1987: 97).

Обратићемо пажњу и на хронотоп кровова, путању којом се бегунци у криминалистичком роману готово типски служе када се нађу у опкољеном скровишту, праћени рафалима гонилаца:

Сећа се да је за њима реско поцепала тишину кровова аутоматска пушка с прве равне терасе пред атељеом. Да су мечи откидали малтер и парчад цигле са димњака иза кога су се били заклонили. И да се гониоци нису усудили да пођу даље за њима по клизавим нагнутим крововима (Диклић 1978: 97–98).

Делећи страх због очеве љутње, али и осећање узбуђења што се нашао у узбудљивој ситуацији, авантуристичком бекству, Зоран памти разбијање стакла таванских врата, силазак низ степениште непознате куће, бег кроз двориште и излазак на сасвим непознату улицу. Даљи пут је пут ка периферији, кроз типичан раднички крај уџерица у којима се пале прва јутарња светла, кућерака, железничких трачница. Изразито пластично аутор представља мотив росе као наговештај последњег јутра Невена Новака:

Онда су ишли насипом, а роса је овлажила земљу на насипу и блато им се лепило за обућу. Истањивало се пра-мење магле, примицала се зора и видније је постало. Ухваћена насипима, са себе је свлачила маглу река у врбацима, с реке је долазила хладноћа (Диклић 1978: 98).

Чини се да и само блато и роса задржавају бенгунце унутар града, да их задржавају у зачараном кругу потере.

До слободе оца и сина, симболички означене простором шуме као традиционалног места герилског отпора, мора се прећи Сава код Трњанске скеле, а затим чистина, брисани простор. Но, управо на обали Саве аутор обзнањује да је Невен рањен, уводећи дијалог оца и сина. Невен даје могућност сину да га изда, а син је пред изазовом да ли да подлегне нацистичкој идеологији којој су га учили у школи или да буде уз особу која га воли највише на свету. Овакав изазов у књижевности за децу није тешко решити – наивна детиња свест стаје уз родитеља.

Сплавар преко Саве није нико други до чистач ципела, који очекује присуство Белог – Брке Долинара. Полицијска клопка наишла је на забуну, јурећи Новака нису нашли „крупну зверку”. Савски Харон укрцава „мање битну звер” и дете, и све, споља гледано, делује као пут у смрт или логор. Звук војних мотоцикала са моста као да сасвим поништава јутарњу маглу, након чега и филм и књига нуде динамичну јурњаву преко чистине. Војна механизација на трагу оцу и сину тражи начина да им препречи пут ка шуми, пущајући у чамац. Сам осмех чистача ципела указује да је његов пут у град сигуран и известан, док Невена и Зорана чека критична деоница. Брисани простор не даје шансу рањеном оцу, који једино може у заклону старих пањева да задржи одступницу сину који бежи ка шуми.

Временски финиш књиге, након очеве заповести, дат је кроз опис очевог страдања које Зоран није могао да види. Херојски и мучан крај Невена Новака не даје се као призор детету од осам година које граби ка слободи. Нешто старијем читачу (ово дело било је у програму школске лектире у 7. разреду основне школе) свезнајући приповедач пружа сцену очеве жртве са катарзичним дејством:

Па није ни видео кад се отац усправио као ждрал на ледини, пронашао оне који су му пуцали иза сина и опалио на њих. Једног је погодио. Па су се онда сви колико их је било у потери окренули према њему (Диклић 1978: 107).

Шума детету постаје зона сигурности, природе, све оно што вољени град није могао бити. Симболично рађање новог дана даје наду и најаву слободе кроз симболички пејзаж:

Кроз шуму је водила узана стаза, а дрвеће у шуми је било старо, чворновато, гранато. Изашуме негде излазило је сунце и зраци су се пробијали и блистали у роси (Диклић 1978: 107).

Ова врста сугестивног, готово алегоријског описа наводи на то да је пут ка слободи узан, тежак, дуг, али да шума као место скривања нуди заштиту тим старим, стаменим, чврноватим гранама. Да, далеко је сунце, али мами и зове лепотом свога рађања, то-плином и светлошћу, блистањем и сјајем.

10. Сивило рата – светлост слободе

Изразито напет и динамичан ритам Новакових загребачких лутања, смештен у непуна три дана, започиње бекством из воза у мраку, а завршава сјајем излазећег сунца. Ако посматрамо боје којима Диклић слика Загреб, сива као боја велеграда, али и суморног осећања града без слободе, града напа-ћеног ратом, доминира као сумаглица, смог који се ниско спустио на кровове и као тескоба спустио у људске душе. Време рата, време црног и сивог, од-сликава се у граду погођеном бомбама, у редовима за цигарете и намирнице, у граду у коме свака осо-ба може бити непријатељ, доушник. С друге стране, негде далеко на истоку, иза идиличног простора природе, рађа се симбол живота и слободе. Ако је време Другог светског рата време идеологије наци-зма, идеологије против које се литературним и филм-ским средствима Диклић и Бауер боре, време мира, које је још увек далеко од престоног града Павелићеве НДХ, у просторима природе, ипак негде дале-ко на хоризонту тиња као наговештај слободе. По-себно нам је значајна слика грађана Загреба током Другог светског рата – идеологија је житеље веле-града поделила на оне који су кој подлегли и на оне који су по цену личног живота остали честити љу-ди, праведници. За њих, као и за Зорана Новака, ратно сироче, излази сунце на хоризонту. Сунце слободе које доносе партизани из шуме идеолошки је обојено духом времена у коме су Бауер и Диклић

живели и стварали, али се не може побити историј-ски факат да је партизански покрет коме Новак при-пада, уз подршку савезника, допринео слободи на просторима бивше Југославије, дајући шансу гене-рацији Зорана Новака. Сва накнадна застрањивања комунистичког режима или распад СФРЈ у коме се миноризује вредност и значај НОБ-а питања су ко-ја излазе из домена естетских вредности и времен-ско-просторне поетике Диклићевог романа и Бауе-ровог филма.

ЛИТЕРАТУРА

- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
Grupa autora. *Rečnik književnih termina*. Banjaluka: Romanov, 2001.
Диклић, Арсен. *Не окрећи се, сине*. Београд: Нолит, 1978.
Милинковић, Миомир. Савремени српски роман за децу и младе. *Књижевносӣ за децу у науци и на-стпави – зборник радова са научноӣ скупштина (Ја-година 11–12. април 2014)*: 35–48, Јагодина: Факул-тет педагошких наука Универзитета у Крагујев-цу, 2014.
Ne okreći se sine, film <http://hrfilm.hr/baza_film.php?id=286> 14.11. 2016.
Crnković, Milan. *Dječja književnost: priručnik za stu- dente i nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga, 1990.

Nataša P. KLJAJIĆ

NEVEN NOVAK'S WAR AND THE CITY –
TIME AND SPACE
IN ARSEN DIKLIĆ'S NOVEL *NE OKREĆI SE, SINE*
AND IN BRANKO BAUER'S EPONIMOUS FILM

Symmary

In this article we will describe the chronotope of Zagreb during the Second World War in 1943, as described in Arsen Diklić's novel *Ne okreći se, sine* (*Do not turn around, my son*), and in the eponymous film directed by Branko Bauer. We will observe how Nazi ideology had changed the city which becomes the dangerous zone for a runaway war prisoner Neven Novak. We will follow the outlines of the streets of Zagreb, Pavelić's boarding schools, Neven's wandering around the city, meeting his helpers and police traps. Also, we will notice the symbolism of the forest as a zone of security and sunrise as the announcement of freedom, all the while explaining how wartime actions affect the inhabitants of the city, some of them become blinded the Nazi system, but there are still righteous and honest citizens who help people in need, waiting for freedom to come.

Key words: *Do not turn around, my son*, Arsen Diklić, Branko Bauer, Neven Novak, Second World War, time, space

UDC 821.161.1–93.09 Panteleev Lj.
821.163.3–93.09 Nikolova O.

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

ПАТРИОТСКОТО ЧУВСТВО ВО ТВОРЕШТВОТО НА ЉОНКА ПАНТЕЛЕЕВ И ОЛИВЕРА НИКОЛОВА

САЖЕТАК: Во овој труд ќе се осврнеме кон негувањето на патриотското чувство во творештвото на рускиот автор за деца, Љонка Пантелеев и паралелно со тоа, ќе го споредиме со патриотската проза на македонската писателка за деца и млади – Оливера Николова. Конкретно, во трудот ќе се осврнеме на збирката раскази од Љонка Пантелеев, насловена како *Раскази за деца*, каде се сместени четири раскази, а ќе се разгледа и романот *Тајнатиа на жолито-тио куферче* од Оливера Николова. Цел на овој труд ќе биде да се издвојат елементите кои овие дела ги ставаат во редот на дела со патриотска, односно родољубива тематика. Потоа, ќе се обрне внимание на местото на детето среде виорот на војната и нејзините уништувачки траги, но во исто време, ќе се укаже на храброста на децата и нивната внатрешна сила, која честопати ја надминува и онаа на вожрасните.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: патриотизам, книжевност за деца, Љонка Пантелеев, Оливера Николова.

Во овој труд ќе се разгледуваат две дела за деца и млади во кои преовладува патриотската, родољубива тематика. Првото дело е *Раскази за деца* од Љонка Пантелеев, а второто дело-роман е *Tajnata na жолтиото куфарче* од Оливера Николова.

Првиот расказ од збирката раскази на Љонка Пантелеев е насловен како „Чесен збор“ е расказ за неименуваното момче кое најсериозно си ја сфастило задачата на стражар, поставена од повозрасни момчиња. Задачата веројатно му била поставена на шега, но детето ја сфаќа сосема сериозно. Немојќо да најде замена, гледајќи како настапува ноќта во паркот и сфаќајќи дека е заборавен, единственото што му преостанува е – да плаче. Неговиот плач ќе го слушне нараторот, кој и самиот е восхитен од стоицизмот на детето, особено од неговата нескршлива упорност да не го напушти местото на стражата:

Јас мислам – дека си отишле.
– Како тоа си отишле?
– Заборавиле.
– Да, па тогаш зошто ти се уште стоиш тука?
– Јас сум дал чесен збор... (8)¹

Токму тој даден чесен збор за чување стража пред наводниот „бункер со оружје“, и решеноста да се остане докрај, се додека не биде направена соодветна замена од воено лице, го воодушевува вразниот наратор. Од тие причини, тој ја прифаќа играта и пронаоѓа мајор кој ќе го ослободи момчето од должност. Детето и по ослободувањето од должност, ја искажува својата храброст и не сака да го испратат до дома иако веќе настапила ноќта:

Погледнав во неговиот бенкичав нос и помислив, дека нему, – навистина не му е страв од ништо. Детето, коешто има таква силна волја и таков цврст збор, нема да се испла-

¹ Љонка Пантелеев, *Раскази за деца*, Детска радост, Скопје, 1982.

ши од неранимајковците, нема да се исплаши и од пострашни нешта. А кога тоа ќе порасне... Уште не е познато, што ќе биде тоа, кога ќе порасне, но што и да биде, може да се гарантира, дека тоа ќе биде вистински човек (12).

Иако во расказот не се наведува дали дејството на него се одвива во воено или повоено време, сепак играта на децата (бункер со оружје) и решителноста на момчето да не ја напушти позицијата на која стражари, како и можноста тоа да се стори само по наредба на офицер од повисок ранг, зборува во прилог на фактот дека се работи за период непосредно пред или по завршувањето на војната.

Вториот расказ носи наслов „Новата ученичка“ и во него хронотопот прецизиран уште на самиот почеток на расказот. Тоа е Ленинград, во 1940. година, во време на зима каква што не се памети во последните сто години. Дејството се одвива во време на интензивни воени дејствија, кога низ градот секојдневно минуваат тенкови и на секаде се слушаат извештаи од фронтот, што кај воопшто децата не ја намалува радоста на детското живеење:

Тој дури не застана за да ги погледа огромните, украсени со бела боја, тенкови, коишто заглушно тропајќи и тркалајќи се, во тој момент минуваа по улицата. Да, па тоа и не беше и толку многу важно и интересно, зашто сега во градов имаше толку многу тенкови, па, може да се рече, дури и повеќе отколку што имаше трамваи (13).

Расказот започнува на првиот училишен ден по зимскиот распуст, кога малиот Волотка Бессонов се враќа во училишните клупи, со огромна енергија во себе. Сите нив ги дочекува новата ученичка, но и новата учителка. Новата ученичка Морозова сите ги освојува уште првиот ден со својата кревка, нежна природа и голема емотивност, а симпатиите кон неа уште повеќе се зголемуваат кога откриваат дека татко – е пилот, кој исчезнал и за кого се претпоставува дека е загинат. Новата учител-

ка отпрвин ги восхитува децата со својот убав изглед, но потоа кога започнува беспоштедно да ги испрашува сите, па и новата ученичка Морозова, кај децата се јавува желба да ја заштитат: „Ах – си мислеше Лиза. – Кога би знаела Елисавета Ивановна! Кога би знаела таа колку – е тешко сега на Валечка! Таа би ја пуштила. Таа не би ја мачела повеќе“ (26). Заради одбрана на својата храбра, но нежна другарка, тие дури решаваат да позборуваат со учителката за тоа, бидејќи: „Спрема Морозова таа се однесуваше исто онака, како што се однесуваше и спрема другите деца, – даваше исто онолку домашни задачи како и на другите, и оценките – ги ставаше без некакво попуштање“ (30). Ваквото, нелогично однесување им го објаснува и самата учителка: „Морозова многу страда. И тоа е многу добро што вие се грижите за неа. Само што вие не смеете да го покажувате и да го истакнувате тоа, дека ја сожалувате неа и оти таа е понесреќна од другите. Таа сега е мошне слабичка, болна е... во август таа беше болна од дифтерија. Би требало, колку што е можно помалку да мисли таа на својата болка“ (28); за да, во следните зборови најевидентно се покаже интенцијата на писателот со ова дело и пораката која тоа ја носи: „Сега не е време да се мисли многу за себеси. Па, нели кај нас, мили мои, – *најдрагоценото, најскапото ишто го имаме, – нашата Татковина – се нао?а во опасност!*“ (28). Татковината – тоа е она што е најважно во моментот на опасноста, тоа е пораката на авторот, со која тој сака да го негува патритецкото чувство кај младите генерации, кај младите читатели. Таквата жртва која секој треба да ја поднесе, особено доаѓа до израз на крајот од расказот, кога доаѓа вест дека таткото на Морозова најверојатно е жив, а не мртов како што се претпоставувало, и децата сакајќи да ја споделат таа вест со својата другарка, ја откриваат и добро сокриваната вистина, за по-

стоенето на најголемата роднинска врска меѓу Морозова и учителката, односно дека тие две, всушност се мајка и ќерка. Можеби младиот читател и ќе се запраша, зошто тој факт не бил откриен на самиот почеток на расказот, но се чини дека авторот Љонка Пантелеев тоа го направил многу смислено и уметнички професионално. Од таа негова творечка постапка, се наметнува впечатокот дека со тоа тој, уште еднаш, сакал да ја потврди тезата за важноста на поединецот и неговата опстојба, но пред се за важноста од развивање свест кај читателот/младиот читател, за приоритетот на доброто на Татковината.

Третиот расказ од збирката на Љонка Пантелеев е насловен „Главниот инженер“. Тој „главен инженер“, главен лик во расказот е Љоша Михајлов. Уште на самиот почеток на расказот се востановува една чудна ситуација, во која се пласира веста дека Љоша бил награден затоа што: „...им помогнал на германските авиони да ги откријат оние дванаесет батерии“ (37) (се мисли на бункери)! Веднаш потоа, авторот го именува Љоша како „можен предавник“, кој згора на тоа што е предавник, бил и награден со советско одликување. За да ја разреши забуната кај младиот читател, авторот ја презема улогата на наратор на невообичаената случка. Се започнало од играта на група деца, кои за да си играат, наивно имитирајќи ја војната околу себе, решиле, во непосредна близина на вистинската противавионска батерија, од снег да направат нивна, божемна: „И сето тоа излезе мошне успешно. Се беше како вистинско. Тие дури беа измислиле и направија и топ, и нивниот топ не беше каков годе туку највистински – противавионски, со некаков стар ќунк или колска руда, па дури неговата цевка можеше да се врти, и можеше да се нишани преку неа“ (41). И се би било во ред, и играта би продолжила, доколку уште истата вечер Германците не ја

бомбардирале нивната божемна играчка-батерија! Неочекуваниот обрт на ситуацијата, кај Љоша раѓа страв, грижа на совест. Интересен е фактот што Љоша не чувствува обичен страв: „До вечерта Љоша Михајлов како да не беше при себеси. Доаѓаа деца, го викаа да си играат – тој не отиде. Уроците не си ги учеше, се откажа од вечерата и многу рано, отколку обично, појде на спиење. Но, колку и да се мачеше, колку и да се врткаше отколк-неколк, тој не можеше да заспие. Не затоа што многу се плашеше од што и да е. Не, Љоша не беше, како што се вели, од плашливците... А *мислатиа за она, дека ќе го судат во Воениот суд, како некаков шпион или предавник, него сосема ќе убиваат*“ (44). Интересно е што него не го мачи можната казна, каква и да е таа, туку го измачува фактот што можеби ќе го програсат за шпион или предавник. За него, тоа е пострашно од се. И покрај стравот од таквата, страшна казна, тој сточки оди на разговор кај полковникот, подготвен да се соочи со се заради нивната невнимателна игра. Но, се слушува неочекуваното. Од нив полковникот, всушност, ќе побара да продолжат да градат лажни бункери, со кои ќе ги „залажуваат“ Германците. Всушност, од нив се бара да продолжат да си играат и така да придонесат да се одвлече вниманието на не-пријателот од вистинските бункери. За својата работа и придонесот за победата над Германците, децата ќе добијат почесни дипломи за учеството во „*одбраната на градот Ленин, исполнувајќи специјална задача, што им била поставена од командата*“ (54).

„Шамиче“ е насловот на четвртиот и последен расказ од оваа збирка на Љонка Пантелеев. Нараторот, воедно и лик во расказот, не запознава со главниот лик со самото негово влегување во неговото купе во возот. Појавата на полковникот на средовечна возраст за него претставува невообичае-

на појава и веднаш ќе го заскокотка неговото внимание, па тој детално го анализира неговиот изглед и однесување: „Ја симна капата, и гледам – неговата глава беше сосем прошарена, тукуречи побелена. Си го соблече кожувот – а под кожувот носеше воен жакет, без еполети – на кој имаше не еден, не два, туку цели четири реда од орденски лентички“ (55). Очигледното богато воено искуство на полковникот предизвикува почит кај нараторот и читателот, но набргу неговиот сопатник (нараторот) ќе биде привлечен кон него од нешто друго, што навидум и не соодветствува на неговата богата војничка кариера. Имено, полковникот емотивно држи и гледа во еден предмет – женско шамиче за нос, што кај нараторот предизвикува наплив на многу прашања и претпоставки: „Зошто му е нему вакво шамиче? Па, на ваков чичко, шамичево сигурно нема да му достигне ни за половина нос“ (56). Во разговорот кој се разврзува меѓу нив двајцата во тек на патувањето, нараторот ја открива судбината и животниот пат на полковникот, а на прашањето за необичното шамиче кое не го испушта од раце, а кое навистина „не е обично шамиче“, но „не е ниту волшебно“, тој ја расплетува приказната за истото. Приказната е навистина трогателна, и всушност преку неа се открива сета трагика на војната, особено нејзината погубност за децата, кои останале сирачиња и се сместени по домовите за сирачиња. Во потресната сторија за новогодишната посета на војниците на ленинградскиот дом за сирачиња, при која војниците ги дарувале овие девчиња со разни сосема скромни подароци: „...за еден зашиена кесичка, за друг некаков цртеж, дневник за белешки, блокче, знаменце со срп и чеканче...“ (59), а децата ги пречекале како што им доликува на воени херои: „Не пречекаа вкупно – одвај што не не сорборија на земја. Сите беа излегле во дворот, се смеат, ’ура’ викаат, не прегрнуваат, разговараат, се

туркаат“ (59). Радоста на децата при пречекот на војниците наликува на френетична радост при некакво ослободување. Но, од таа слика, отскокнува едно девојче, кое со својата постапка ќе му го стопли срцето на полковникот. Наспроти сите деца кои добиваат подароци, девојчето ќе биде тоа кое ќе го дарува војникот: „Ве поздравувам чичко воен. Еве ви и вам – ми вели – едно подароче од мене“ (59). Но, и оваа постапка не би била толку невообичаена, зашто наликува на дарувањето на војници-ослободители кои маршираат по улиците, доколку со скромниот подарок не се поставува и еден услов во кој се крие неизмерлива симболика: „Само знаете што? Ве молам, немојте да го отворите пакетчето сега. *Отворете го, вие знаете кога да го отворите?... Тогаш, кога ќе го преземете Берлин*“ (59). Увереноста на девојчето го запрепастува полковникот, кој знаел дека во тоа време Русите не се ни близку до Берлин, но истовремено и во него тоа всадува надеж и верба во победата над непријателот. Вербата на малото девојче, а пред се, нејзината увереност во победата над непријателот, во него ја раѓа мислата: „Па, како би можело при ова, всушност, да не се погрижи човек и да не го преземе оној проклет Берлин?“ (60). Од овде многу експлицитно се гледа високо развиената патриотска мисла и свест кај децата за време на војната, која во одредени случаи може да ги поттикне и возрасните во остварувањето на таа цел. Затоа, полковникот – ветува: „Добро, ќеркичко. Ти ветувам, дека ќе стигнам и во Берлин и фашистите ќе ги уништам, и порано од тој час нема да го отворам твојот подарок“ (60). Полковникот ќе си достои на зборот, а кога настапува победата и тој се наоѓа во Берлин, го отвора пакетчето, и во него го наоѓа шамичето и пораката од девојчето: „...Кога ќе стигнеш во Берлин, тогаш те мола, замавтај ми со него. А јас, кога ќе дознаам, дека нашите го за-

зеле Берлин, ќе погледнам низ прозорчето и ќе ви замавтам со рачето. Ова шамиче ми го имаше подарено мајка ми, кога беше се уште жива“ (61). Ова шамиче и на него му дејствува како еден вид талисман, заштита, амајлија, па и покрај многубројните повреди, тој ја дочекал победата. За него, човек кој во војната ги загубил жената и ќерката, овој чин значел многу, па затоа, тој си ја посинил Лида: „И јас ни малку, знаете, не се кајам за тоа. Јас сега имам прекрасна ќерка“ (63). На тој начин, се усреќиле две несрекни души, создале ново семејство, во кое и училишниот успех на девојчето бил одличен.

*Тајнатиа на жолтиото куфтерче*² од Оливера Николова³ е роман објавен 1965. година. Во него гла-

² Оливера Николова, *Тајнатиа на жолтиото куфтерче*, Мисла, Скопје, 1986.

³ Оливера Николова е македонска писателка за возрасни и деца. Оливера Николова е родена 11. март 1936. год. во Скопје. Дипломирана на Филозофскиот факултет при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје. Целиот работен век го поминала во Македонската радио-телевизија работејќи како уредник и драматург. Таа е член на Друштвото на писателите на Македонија од 1963 година. Дела: *Зоки Поки* (проза за деца, 1963), *Ден за лептување* (раскази, 1964), *Тајнатиа на жолтиото куфтерче* (роман за деца, 1965), *Земјатиа во која никогаш не се стигнува* (повест за деца, 1965), *Зимски детективи* (роман за деца и млади, 1972), *Пријателите Бон и Бона* (роман за деца, 1974), *Сребрено јаболко* (комедија, 1975), Чук, чук, *Стојанче* (пиеса за деца, 1976), *Мојот звук* (роман за деца и млади, 1977), *Тесна вратија* (роман, 1983), *Тажниот весел Владимир* (проза за деца, 1984), *Умна глава* (пиеса, 1984), *Девојките на Марко* (роман за деца и млади, 1987), *Љубоболки* (роман за деца и млади, 1988), *Домашни задаци* (роман, 1989), *Камерата на Борис* (проза за млади, 1989), *Преминот не е осветлен* (роман за млади, 1990), *Шифри на каменото* (роман за млади, 1993), *Бели стапки* (роман за млади, 1993), *А, Б, ...* (сликовница за деца, 1987), *Тром-бон* (роман, 1996), *Адамовојот ребро* (роман 1999), *Вежби за Ибн Пајко* (роман, 2000), *Познатиа учителка* (роман, 2002), *Белиот чад* (роман, 2009), *Куќичка* (роман, 2012). И покрај богатиот книжевен опус, Оливера Николова е позната како автор на првиот градски лик во македонската литература – *Зоки Поки*. Во октомври 2012. година, за романот *Куќичка*, таа била номинирана како македонски претставник за наградата „Балканника“. Во декември 2013. година, го одбележува јубилејот 50 години од литературното творештво, исто колку и познатиот

вен наратор е осумгодишната Катерина. Меѓутоа, иако тоа е нејзиното вистинско име, во романот никој не ја ословува така, првенствено заради возраста, а потоа и заради галовноста со која – се обраќаат. Најчесто ја ословуваат со Кики, а во еден случај и со Кате. Лично на неа тоа многу – пречи: „Своето долго и званично име, според возрасните, се уште не го бев заслужила. ...Нели би ви било и вам криво да немате право да го носите, затоа што се уште не сте биле запишани во школските прозивници“ (7). Причината заради која малата Кики не оди на училиште е војната, заради која татко – не сака да ја праќа на училиште, не само заради опасноста, туку и заради: „Веројатно сакаше да ме има покрај себе, но уште повеојатно – не му беше по воља првите букви да ги научам на туѓ јазик“ (7). Токму ова, отпорот кон түгинското образование, е причината заради која малата Кики не оди на училиште и ќе биде не само сведок, туку и учесник во настаните на нејзиното семејство. Токму заради тоа што настаните се гледани низ призмата на очите на Кики, тие придобиваат димензија на мистериозност. Најголемата мистериозност е околу содржината на жолтото куферче, кое час исчезнува, час се појавува, час е полно, час е празно, што кај Кики раѓа желба да истражува: „Кога веќе го донесовме со нас, ми беше чудно – каде би можело да исчезне?; „По една недела жолтото куферче беше пак на своето место. Го пронајдов утрото, и толку истрпнав од силна возбуда, што ми се чинеше дека ќе врснам“ (27). Околу Кики се случуваат многу мистериозни разговори меѓу возрасните, уло-

лик од нејзините раскази за деца Зоки Поки. По тој повод, издавачката куќа „Детска радост“ објави избор од творештвото на Николова во три тома, насловени како *Ти чука ли срцето за мене?*, *Ми чука ли срцето за тибебе?* и *Ни чукаат ли срцата за нас?*. За своето книжевно дело, Николова ги освоила наградите „Стале Попов“, „Рациново признание“ како и „Роман на годината“ на Утрински весник.

вуба неколку таинствени погледи, загатливи зборовни пораки и сето тоа кај неа раѓа желба да биде третирана еднакво, како и возрасните а урнек на кој се угледува е нејзиниот постар братучед Томи. Својата присебност и можност да се покаже како возрасна ја покажува во низа критични моменти, како тогаш кога при бомбардирањето на градот сите бегаат во скривницата, а таа во последен миг се враќа зашто ќе го слушне гласчето на својот помал брат и го спасува: „А татко ми пред сите ме фалеше дека сум многу храбра и дека нималку не личам на другите девојчиња на мои години“ (16). Потоа, следува бегањето на село, каде децата, меѓу кои е и Кики, ги прифаќаат гладот, студот и стравот како возрасни и не се бунтуваат против условите. Децата, Кики и Томи, пројавуваат голема желба да ги видат партизаните, меѓу кои се наоѓа и таткото на Томи и за кој при крај на романот ќе се открие дека е мртов, но за сето време пред да ја дознаат вистината за неговата судбина, Кики како и сите се чувствува горда што од нивното семејство има партизан: „И мојот маж е партизан – рече старина ми. Првпат го чув ова за чично и бев зачудена. Но Томи гордејиво ми ја спледна раката. Се гледаше дека и порано знаел“ (41). И преку оваа наративна секвенца, од идејна гледна точка, се поентира патриотизмот кај детето, конкретно – во венецот приказни за Кики и Томи, нивните родители, ранетиот партизан, тајната што се крие во жолтото куферче итн.⁴

Во овој роман авторката не воведува во едно воено време, со застрашувачки неизвесности за јунаците чии што игри продолжуваат, но овојпат со други средства и со други цели, меѓу другото и за да се сведочи за херојските настани од нашата Револуција; доследна на својот естетски концепт, Ни-

⁴ Миодраг Друговац, *Повоени македонски писатели II*, Наша книга, Скопје, 1986, стр. 345.

колоја и овојпат не морализира, не патриотизира, не држи лекции и проповеди, делувајќи на нашите сознанија единствено преку сугестиите на поттекстот каде што и се семантизира етичката претстава за херојскиот детски подвиг.⁵ Преку епизодите со ранетиот партизан на кој му укажуваат помош, беспоштедното трчање со Томи во ноќта за да ги видат партизаните, средбата со г-ѓа Флора, нивната некогашна комшивка, бегството од непријателот, како од најголемо зло – сето тоа се рефлектира во душата на децата, а преку охрабрувањето да се издржи, се потхранува нивното патриотско чувство: „Колку многу жалам што живеете во вакво време, мили мои... Но се ќе помине, ќе видите... Само храбро, деца... (61). И, навистина, децата се трудат да дадат се од себе за да не предизвикуваат дополнителни проблеми на повозрасните, па дури се однесуваат и како возрасни во одредени ситуации: „Престанавме да зборуваме за опасности...“ (67)

Заклучок

Од горенаведеното, може да се востанови дека и во двете разгледани дела силно преовладува патриотската тематика. Во првото дело, четирите раскази од Пантелейев импонираат со силината на чувствата кај малите ликови. Во расказот „Чесен збор“ запрепастува стоицизмот на младото момче, поставено на стража пред „наводниот бункер“ и неговата непоколебливост да остане на местото се додека не биде ослободен од должност од соодветно воено лице. Вториот расказ „Новата ученичка“, најпрвин ќе го воодушеви младиот читател со истрајноста на ученичката и нејзината мајка да не ја откријат меѓусебната блиска роднинска врска, а потоа и со силата на мајката-учителка да го стави до-

⁵ Исто.

брото на Татковината пред здравјето на своето чедо. Третиот расказ „Главниот инженер“, ни открива како детската игра може да биде корисна и за време на војната да придонесе кон општото добро, а во четвртиот расказ „Шамиче“ детето-читател може да се поучи од храброста на военото сираче и неговата непоколеблива верба во победата над фашизмот.

Романот *Тајнатиа на жолтото куферче* од Оливера Николова, исто така ни ја открива храброста на децата Томи и Кики во воени услови. Иако тие директно не се вклучуваат во акции против непријателот, нивната храброст да издржат во тешките времиња, и да дадат се од себе за да не предизвикуваат дополнителни проблеми на повозрасните, зборува за тоа колку кај нив високо се развива љубовта кон татковината и желбата таа да се види слободна.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Друговац, Миодраг. *Повоени македонски писатели II*. Скопје: Наша книга, 1986.
 Николова, Оливера. *Тајнатиа на жолтото куферче*. Скопје: Мисла, 1986.
 Пантелейев, Љонка. *Раскази за деца*. Скопје: Детска радост, 1982.

Jovanka D. DENKOVA

PATRIOTISM IN WORK OF LJONKA PANTELEEV
AND OLIVERA NIKOLOVA

Summary

This paper will look towards fostering patriotism in the work of Russian writer for children, Ljonka Panteleev and

parallel with this, we will compare with patriotic prose Macedonian writer for children and youth - Olivera Nikolova. Specifically, the paper will look at the collection of short stories by Ljonka Panteleev, titled *Stories for Children*, which accommodated four stories and will be reviewed and the novel *The Secret of the yellow suitcase* Olivera Nikolova. The purpose of this work will be to separate the elements that these works are put in order of patriotic works, or patriotic theme. Then, we will pay attention to the place of the child amid the whirlwind of war and its devastating traces, but at the same time, we stress the courage of children and their inner strength, which often exceeds that of adults.

Key words: patriotism, literature for children, Ljonka Panteleev, Olivera Nikolova

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

БОЛЕСТ КАО ВРЕМЕ РАЗВОЈА ДЕЦЕ И МЛАДИХ

САЖЕТАК: Рад се бави савременим књижевним делимима за децу и младе у којима се болест преплиће са временом развоја ликова и утиче на њихову иницијацију, социјализацију и проналажење сопственог идентитета. Примећују се разлике које постоје у обликовању синџера, као и у успешности сазревања јунака у зависности од врсте болести са којом се суочавају. У обзир су узета дела чији јунаци болују од урођених болести (деформације лица, дислексије и церебралне парализе), као и она у којима се јунаци у периоду одрастања носе са тешким и терминалним болестима (анорексија, рак) и суочавају са смрћу. Због индивидуализованих проблема који се тематизују у овим делима и изражене педагошке црте у некима од њих, разматра се и њихова потенцијална улога у терапији читањем – библиотерапији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: болест, време, одрастање, савремена књижевност за децу, иницијација, социјализација, идентитет, библиотерапија

Болест детета или младе особе није новина у књижевности за децу. Лик детета са ивалидитетом јавља се у делима 19. и 20. века, попут Кларе у роману *Хајди* Јохане Шпире или Колина у *Тајни напуштеног вртла* Френсис Хоџсон Бернет, као и лика детета и адолосцента са тешким/терминалним болестима попут Бет у серијалу о девојчицама Лујзе Меј Алкот или Мале Еве у *Чича Томино колиби*

Харијет Бичер Стоу. Примећено је, ипак, да се број књижевних дела у којима су јунаци болесна деца у дечјој књижевности последњих деценија повећава. Марион Рана (Rana) пише у тексту из 2016. године: „Током последње деценије, међутим, појавила се одлучујућа промена у количини и квалитету књига за децу које се баве инвалидитетом и болешћу”, а нови тренд је да се с бројем ликова с инвалидитетом повећава и „њихова психолошки дубина”. Као могући разлог такве појаве Хју Крегоу истиче све већу популарност психотерапије, која је „имала утицаја на развој приче – која је све више добијала карактер исповести (изразито се бавећи аспектима унутрашњег живота који су до тада сматрани приватним) и све се више бавила поремећајима менталних и емоционалних стања. Ово се једнако односи на књижевност за одрасле и на књижевност за младе, па стога „проблемски романи” заadolесценте добијају све више простора у издаваштву последњих десет година. Изгледа да је постојање романа који се баве крајње индивидуализованим проблемима (као што је *anorexia nervosa*) постало најновија литерарна манифестација индивидуализоване свести” (Крегоу: 262).

Имајући у виду оваква запажања, занимљиво је погледати како је у неким савременим делима књижевности за дечу и младе (узимајући у обзир дела која су објављена у периоду од 1999. до 2015. године) приказано време болести као време промене детета односноadolесцента, његове социјализације и проналажења сопственог идентитета. Подједнако се узимају у обзир ликови деце са урођеним болестима: Аги, јунак романа Чудо Р. Х. Паласио (2012), дечак који због генетске мутације има тежак деформитет лица, Али, која има дислексију, јунакиња романа *Риба на дрвећу* (2015) Линде Малали Хант и Јован, који болује од церебралне парализе, из приче *О дугмећу и срећи* (2005) Јасминке Петровић, као и ликови младих у тинејџерским романи-

ма чије се болести појављају у време пубертета, а развој болести преплиће се са динамиком промена које су карактеристичне за периодadolесценције. То су Урша и Жана у роману *Дебељуца* (1999) Јање Видмар, јунакиње које болују од анорексије, као и Та-ра и Тања у роману *35 калорија без шећера* (2008) Јасминке Петровић, а онда и ликови младих оболелих од рака, Хејзел и Огастуса, у роману *Криве су звезде* (2012) Џона Грина.

Романи *Чудо* Р. Х. Паласио и *Риба на дрвећу* Линде Малали Хант, и поред разлика између њихових јунака Агија и Али, имају много сличности, како у начину на који се гради сије, тако и у порука-ма које преносе младом читаоцу. Прва сличност је метафоричност њихових назива. „Чудо” не сугерише само чудесно преживљавање детета рођеног са великим деформитетом главе после бројних операција већ се односи и на цео сије романа, који обухвата период петог разреда, у којем десетогодишњи Август – Аги одраста кроз процес иницијације и социјализације симболичним али и буквальным напуштањем специјалног школовања у удобном и заштићеном амбијенту родитељске куће и преласком у школу у којој долази у контакт са разредом. Он је и медицинско „чудо”, али и објекат друштвеног чуђења и згражавања. „Преживљавање” поласка у школу делује као „чудо”, какво је и само Агијево рођење. Ако се узме у обзир да „иницијастички карактер времена детињства најбоље изражава представу о детињству као митском времену човековог постања” (Љуштановић: 62), Агијево „постање” је с једне стране биолошко рођење, а с друге уклапање у заједницу.

Метафорични назлов романа *Риба на дрвећу*, који је и назлов његовог 29. поглавља, у суштини има исто значење. Риба на дрвету је чудо. Оно што је немогуће – да се риба попне на дрво – постаје могуће, као што је могућа и социјализација детета обележеног болешћу. У 29. поглављу тренутак име-

новања болести је почетак суочавања са њом, односно почетак учења слова на нов начин, који јунацији која болује од дислексије омогућава да научи да чита. Полазећи од поменутог разумевања времена детињства као времена иницијације, и од тога да иницијација подразумева ритуалне обреде – од одвајања, преко суочавања иницијаната са низом тешкотија, па до њиховог успешног савладавања и примања у нову заједницу – запажено је да се структура ових ритуала налази у бајкама, али и у низу књижевних дела за децу.¹ Таква је структура сижеа и у овим делима. Аги се одваја од куће и родитеља и у школи се суочава са одбацивањем и гађењем вршњака. У процесу иницијације улогу помагача имају колико породица која га охрабрује, толико и директор школе и наставник, али и двоје деце са којима се Аги спријатељује. „Непријатељи” са којима се суочава су деца која га исмејаву и вређају. Кулминација, обрт и прелазак дешавају се са последњим искушењем и последњим испитом храбrosti, одласком на екскурзију и препуштањем непознатом, а затим и симболичним одласком у шуму у којој долази до преокрета. Они који су га одбацивали постају му заштитници, а Аги бива награђен тиме што је прихваћен као пуноправни члан заједнице, односно групе вршњака. Његова храброст добија признање које се претвара у овације, као симболично прослављање успешне социјализације. Увод у кулминацију и завршетак процеса социјализације приказан је као остављање плишаног меде мајци, духовитом и симболичном заменом улога са мајком, на корак пред коначним уласком у нову развојну фазу „Драга мама, неће ми бити потребно да се вратим“.

¹ Јован Љуштановић примећује „древне иницијатичке структуре” у *Пинокију* Карла Колодија, *Алиси у Земљи чуда* Луиса Керола, „Гаши” Ј. Ј. Змаја, као и у модерној поезији Душка Радовића, дружинском роману, али и у тинејџерском роману, значајном за овај рад. „Тинејџерски роман, данас једна од најпопуларнијих врста, по својој природи и није ништа друго него драма лиминалне позиције између детињства и одрасlostи, драма која се завршава фикцијом пожељне ’агрегације’“ (Љуштановић: 62).

бан Бабу, али ако ти будем недостајао, можеш ти да га загрлиш. Љуби те Аги” (Palasio: 287).

Роман има занимљиву позицију приповедача. Шест приповедача, односно шест тачака гледишта из којих се приповеда прича, од којих је најзаступљенија Агијева, омогућавају да се уђе дубље у осећања болесног детета, али и да се догађаји осветле из различитих углова, како би се добила потпунија слика положаја и односа друштва према деци и особама са телесним недостатком. Овакава позиција омогућава и дубље сагледавање ликова, као и постојање споредне сижејне линије која се тиче односа Агија и његове старије сестре Вије, која је пошла у средњу школу и налази се на прагу адолосценције и сопствене иницијације. Нова фаза је и за њу обележена Агијевом болешћу, као жеља да има сопствени идентитет: „Увек ћу бити сестра детета са урођеним деформитетом: није у томе проблем, ја само не желим да то увек буде оно што ме одређује” (Palasio: 104). Дете са деформитетом појављује се и као искушење и испит личности и зрелости за све оне који са њим долазе у додир, укључујући другове, наставнике и породицу.

По истом принципу пролажења фаза иницијације грађен је и сикре романа *Риба на дрвећу*. И Али има помагаче – наставника Данијелса, који има разумевања за децу, и породицу која је подржава и охрабрује, а такође, као и Аги, склапа пријатељство са двоје деце, дечаком и девојчицом из свог разреда. Док је Агију највећи непријатељ дечак Јулијан, за Али је то девојчица Шеј. Сазревање оба јунака иде од повучености, усамљености, стида, преко суочавања, пораза, осећања мање вредности, повлачења и чежње за уклапањем, до савладавања препрека и проналажења свог места у заједници. Оно што разликује ове ликове од друге деце, а то је болест, представља главну препреку коју морају да превазиђу да би одрасли и били прихваћени. Карак-

теристика ових дела је да се процес уклапања у средину завршава са прихваташњем себе и своје индивидуалности, односно различитости, спознајом сопствених врлина и недостатака. Оно што јунацима помаже јесу и њихове личне особине, као способност за пријатељство, доброта, Алина даровитост за цртање и математику, Агијева памет, поверење које изазива код других, хумор и аутоиронија с којом се односи према свом телесном недостатку, што представља и излажење из позиције самосажаљења. Наспрам јунака ових дела, њихови „противници“ остају непромењени у свом понашању и стога их друштво кажњава. Јулијан и Шеј остају тврдокорни у одбацивању деце која се носе са болешћу, те стога и сами бивају одбачени – Јулијан напушта школу у којој је Аги, док Шеј остаје сама. Тако се у овим делима са експлицитном педагошком намером успоставља „правда“ и даје поука читаоцима.

Професор материјег језика у роману *Чудо сваког месеца* пише на табли по једно гесло које ученици треба да усвоје, а затим да и сами преко распушта напишу и пошаљу му своје гесло. Крај романа представља скуп гесала – путоказа о правим животним вредностима које млади читаоци треба да усвоје, попут, на пример, „Срећа прати храбре“ и других. На сличан начин Линда Малали Хант пише посвету за роман *Риба на дрвећу*, која има одлике тзв. „мотивационог текста“:

Учитељима... који виде дете пре ученика који нас подсећају да сви имамо посебне дарове које можемо понудити свету, који подстичу важност истицања а не уклапања. И деци... која налазе снаге да савладају животне изазове... без обзира на то какви они били. Ви сте хероји. Ова књига је за вас (Malali Hant: 5).

Линда Малали Хант уоквирује роман директним обраћањем читаоцима на крају књиге, са поновним подстреком путем излагања искустава свог детињ-

ства која су јој била инспирација за писање овог романа. Оваква дела, која изазивају јак емотивни набој код читалаца, изражено усмерена ка томе да им пруже помоћ и охрабрење у одрастању, имају тенденцију да послуже као библиотерапеутска, при чему се под библиотерапијом² подразумева да „читање књига може да пружи утеху у виду сазнања да човек није сам и тиме функционише као једна сигурнија, приватна верзија психотерапије и самопомоћи“ (Крегоу: 269). У суштини нема разлике између порука које читаоцима пружа ова миметичка литература и мишљења Бруна Бетелхайма о значењу бајки, по коме је „порука бајке да је борба против тешкоћа огромни део људског постојања – али да човек ако не уступкне, већ се непоколебљиво суочава с неочекиваним и често неправедним тегобама савладава све препреке и на крају излази као победник“ (Betelhajm: 22). Управо сличност структуре ових дела са структуром бајки чини део њихове популарности.

На полеђини приче Јасминке Петровић *O дуѓемству и срећи* налази се овакво обраћање читаоцу:

Замислите како бисте се осећали да вам стално деле глупе надимке, да вас заobilaze у широком луку или да пиље у вас као у неко чудо. И то све само зато што сте болесни,

² По дефиницији „Библиотерапија је свако планско коришћење књига у циљу решавања неког проблема или унапређивања личног раста и развоја.“ Некада је на улазу у Александријску библиотеку стајао је натпис „Медицина за душу“, а у библиотеци у Теби „Лек за душу.“ „Године 1272. забележено је прво коришћење књига у циљу лечења када се у једној болници у Каиру препоручивало читање Курана као део терапије. У Европи је крајем 18. века први пут забележено планско коришћење књига, како би се помогло људима да се изборе са својим психичким и физичким недостајцима (...) Самујел Кротерс (Samuel Crothers) је 1916. године у часопису *Athlantic Monthly* први пут употребио термин ‚библиотерапија‘, спојивши грчке речи *biblio* (књига) и *therapia* (лечење). Од тада се библиотерапија користила много чешће. Нарочито за време Првог светског рата је постала популарна“ (Митровић: 122–123). Од шездесетих година 20. века у Америци библиотерапија привлачи све већу пажњу и о њој се све више пише.

па не изгледате као други људи. Замислите – знаћете како се осећа Јован, дечак који болује од церебралне парализе.

У интервјуу поводом представе која је постављена на основу овог њеног дела Јасминка Петровић каже: „Стереотипи и предрасуде најделотоворније се разбијају тачним и поузданим информацијама” (Судар). За разлику од дела као што су *Xајди* или *Tajna најушићеног врта*, у којима лик детета са инвалидитетом оздрављује, што има своју дидактичну функцију у 19. односно на почетку 20. века, када су ова дела написана,³ прича о савременом детету Јасминке Петровић има и различиту мотивацију за писање и другачије грађен сиже. Дело има улогу да код детета-читаоца изазове емпатију и подучи га како се осећа неко ко се због болести физички разликује од друге деце и како се према њему треба односити. Слично претходним ауторкама, Јасминка Петровић гради причу о Јовану по формули приче о иницијацији, у којој јунак пролазећи кроз усамљеност, бол, патњу, самосажаљење и заљубљивање долази до сазревања, које је симболично означено именовањем јунака. „Тек од тог дана живот ми се променио: мама је престала да ме зове 'Јоцо!', 'Јовиће!', 'Јокице!' 'Јоле!' и слично. Почела је да ме зове 'Јоване !' и ја сам био пресрећан због тога” (Петровић: 25). Дугме које је Јованов фиктивни пријатељ, и симболично припада периоду усамљености и детињства, замењује се правим пријатељем, Милицом. Јован прави велике напоре да би се иницијација завршила прихватањем болести и изласком из егоцентризма – схваттањем да има исто тако несрећних и још несрећнијих – и прихватањем себе и (свог) живота с радошћу и осећањем среће. „Ја сам

на сву срећу одавно схватио да је живот компликован (...) У ствари, сад знам још нешто, знам шта је љубав!” (Петровић: 38). Код све три ауторке љубав је „чаробно средство”, „дар” који омогућава сазревање. Док су код Р. Х. Паласио и Линде Малали Хант они који дарују љубав детету породица и наставници, код Јасминке Петровић љубав, ведрина и саосећање су снага коју њен јунак носи дубоко у себи, као своју личну вредност.

За разлику од ових дела, која су превасходно охрабрујућа, која се потенцијалном детету-читаоцу обраћају са жељом да га окураже и подуче, романи у којима се млади сусрећу са тешким болестима па и са смрћу грађени су другачије. То су у тинејџерски романи, означени и као „проблемски”. Обе ауторке улазе у психолошки механизам развоја анорексије улазећи у унутрашњи свет јунакиња. Романи о анорексији *35 გრама без шећера* Јасминке Петровић и *Дебељуца* Јање Видмар обликовани су на сличан начин. Сиже се гради на огледалски постављеним паровима ликова девојака оболелих од анорексије – Тара и Тања у роману Јасминке Петровић, Урша и Жана у делу Јање Видмар. У роману *35 калорија без шећера* постоје две паралелне сижејне линије, које се спајају на крају романа упознавањем Таре и Тање у болници на лечењу анорексије. У *Дебељуци*, лик Жане која умире јавља се као огледалска и застрашујућа, потенцијална Уршина судбина. Роман Јасминке Петровић исприповедан је у трећем лицу, а његове сижејне линије, које се огледају једна у другој, представљају поигравање са фикционалним светом. У сижејној линији која прати Тару појављује се прича о Тањи у виду примера/извештаја на интернету из лекарске праксе, док се у линији која прати Тању појављује роман о Тари, који читалац управо чита, као предмет разговора и сукоба Тањине сестре са најбољом другарицом. Време читаочевог читања романа поклапа се са временом у

³ Заузима се критички однос према моралистичким порукама ових дела, у којима је чудесно оздрављење јунака виђено као метафора савладавања њихове природе и метафорични „улазак у мајчине ципеле”. У болести и инвалидитету нема ничег добrog и он може чак бити виђен као казна за јунаке (Creechan; Lois).

коме роман Јасминке Петровић читају и њени ликови. Такво поигравање, у коме се преплићу стварно и фикционално, сугерише да је анорексија нешто што је реално и присутно овде и сада. „Али зар се та болест не дешава тамо неким манекенкама у свету, а не твојим најбољим другарицама”, пита се Јована, Тарина најбоља другарица (Petrović: 82). Приче о анорексији Таре и Тање, од којих је прича о Тари сижејно развијенија, јесу приче о болести која омета нормалан ток развоја, спречавајући одрастање и прелазак у период адолесценције. Природа болести је таква да млада особа жели да остане у детињству као простору и времену среће и сигурности и не жели да прихвати развој свог тела и женствености. Јасминка Петровић даје и тачке гледишта других ликова, показујући како болест уништава социјалне односе. Оно што су медицинска и психолошка истраживања ове болести показала миметички се примењује у грађењу односа међу ликовима. Хладни породични односи, захтевни родитељи и сузбијање осећања у оба романа о анорексији су психолошки узроци понашања ликова. Јасминка Петровић гради ликове на принципу контраста, дајући у лицу ујне Тарине другарице Јоване помагача/спасиоца и контраст лицу Тарине крутне и бригом оптерећене мајке. Као и у причи *O дужменију и срећи*, љубав је главна сила која покреће преображај и корак ка оздрављењу јунакиње. Она јој даје вољу за животом и могућност преласка из стања болести ка оздрављењу, односно ка успешној социјализацији и проналажењу новог идентитета. Лик њене двојнице, теже оболеле Тање, опомена је читаоцу о последицама болести. У делу Јасминке Петровић љубав је кључ за оздрављење, па су кале метафора за љубав, а змија у stomaku метафора болести. Кале које Тара добија од свог момка користе се као противотров за ујед змије, чиме се болест повезује са недостатком љубави, а оздрављење са њеним проналажењем.

У роману *Дебељуџа* Јања Видмар се такође поиграва фикционалним представљајући роман као исповест коју пише јунакиња, петнаестогодишња Урша, за Уницефов наградни конкурс на тему „Моја породица сам и ја“. Исповест о породици је исповест о анорексији, чиме се са сарказмом наглашава психолошка улога породице у развоју болести младе особе. Хипокористик „дебељуџа“, којим је замењен првобитни погрдни наслов „Мечка“, иронична је замена која потпушта критички приступ теми, али и наглашава искривљену перспективу анорексичне особе, која себе види као „мечку“. Анорексија се описује као психичка болест „искривљеног огледала“, односно болест у којој оболели себе виде искривљено као дебеле и онда када су „кост и кожа“. Огледалски пар ликова, као и мотив замене наслова, указују на саму природу болести.

Готово цео роман исприповедан је као исповест у првом лицу, док се још три гласа појављују пред сам крај. Глас Уршине другарице Карин, у тренутку када Урша због болести више нема снаге да пише, представља тачку гледишта „здраве“ особе, односно околине код које болест изазива ужасавање и сажаљење, али и наглашава неспособност успостављања правих пријатељских односа болесне Урше. Перспектива професорке Хочевар дата је у форми писма Уницефу о Урши, као експлицитна критика мајки које не воле своју децу. И напослетку, епилог романа, шест месеци касније, у виду новинског текста о књижевном успеху Уршине исповести и добијању награде Уницефа, даје наду у спасење јунакиње.

Уршина исповест дата је кроз искривљену перспективу анорексичне особе која себе и свет доживљава кроз број килограма. Приповедање је набијено осећањима беса, мржње и огорчености, која маскирају осећања усамљености, туге и страха. За разлику од Јасминке Петровић, Јања Видмар о анорексији пише без хумора, карактеристичног за роман

35 калорија без шећера, али са иронијом и сарказмом. И овде је болест психолошки мотивисана по родичним односима и хладноћом и захтевношћу мајке и представља препреку за развој јунакиње која одбија своју женственост, желећи да остане у периоду раног детињства, „мала и ситна”, „kad me se нико nije stideo” (Vidmar: 160).

Потенцијални помагачи (Марк коме се Урша до пада, саосећајна Карин, бака, охрабрујућа професорка, психијатар) покушавају да јој помогну, али се јунакиња после благих успона стално враћа у агонију болести која јој онемогућава да оствари присније односе са људима око себе.

За јунакињу Јање Видмар излаз је писање дела које читалац управо чита. Болест се тако сублимише и превазилази чином писања, а стварање се показује као једини спас. Урша и Жана замишљене су као девојке које улазе у свет манекенства. Њихове мајке, бивше манекенке, очекују да ћерке испуне њихове амбиције, изгладњивањем и победом на такмичењу за манекене. Урша је девојка из богате породице. За разлику од дела Јасминке Петровић, чији ликови припадају осиромашеној средњој класи, у делу Јање Видмар постоји наглашена социјална критика и повезивање болести са отуђеним светом богатих, чиме се понешто сужава универзалност болести. Физичке и психичке манифестације болести приказане су без сентименталности, са тежњом ка реалистичном, чак натуралистичком приказивању телесног пропадања. „Читање прича које се буквално и симболички подудара са нечијим личним стањем може да обезбеди језик којим дете или одрасла особа може да проговори о ономе што је до тада било недоречено. На тај начин велико интересовање које многе тинејџерке показују за исповести о анорексији (...) чак и онда када оне саме не мају таквих проблема, потврђују да им ове приче пружају могућност да искажу свој лични осећај отуђености, беса или неповерења у себе” (Крегоу: 269).

Ове ауторке избором и обрадом теме стварају дела која су се нашла на листама популарних књига. Оне с једне стране упознају читаоце са оним што изазива њихову радозналост, али им на подсвесном нивоу дају и могућност идентификације са осећањима јунакиња.

Џон Грин у роману *Криве су звезде*, намењеном младим читаоцима, пише причу о одрастању, болести, љубави и смрти. Она је исприповедана у првом лицу, из перспективе шеснаестогодишње Хејзел, оболеле од терминалне болести, рака тироидне жлезде, као прича о сазревању и уласку у свет одраслих уз стално присуство смрти. Не само да је време одрастања овде истовремено и време физичког умирања и пропадања тела, већ се време, као време смрти и време живота и његово противца, тематизује у делу, почев од цитата узетог као мото из измишљеног романа *Краљевска патиња*: „'Погледај како се уздиже и спушта, и све са собом носи.' 'Шта то?', упита. 'Вода', рекао је Холанђанин. 'Додуше и време.'” (Grin)

Сузан Сонтаг у есеју „Болест као метафора“ пише о погрдој метафоризацији рака као неизлечиве болести, која се доводи у везу са војном лексиком, попут „инвазије“ ћелија рака које стварају „колоније“ првобитног тумора и „борбе“ која стигматизује оболеле. Полемишучи са њеним схватањима, Луиз Кричан (Creechan), у тексту који се бави темом рака у књижевности за децу, сматра да је метафоризација у делима с овом тематиком неопходна за рецепцију младог читаоца и објашњава како се метафоре у вези са раком у њима преобликују у односу на схватања Сузан Сонтаг. За Џона Грина метафоре су „део реалности“. Неке од њих појављују се као значајно средство у депатетизацији текста и намери аутора да његова прича буде истинита, почев од представљања јунакиње: „Име. Годиште. Дијагноза. (...) Имам шеснаест година. Изворно је на тироиди, али уз импресивну колонију метастаза ко-

ја је за стално населила моја плућа” (Grin: 3). Идентитет Хејзел, као и других ликова који болују од канцера, обележен је болешћу, а то је изречено уз избегавање сентименталности, ироничном употребом речи „импресивно”, пише Луиз Кричан.

Приповедање у роману обележавају (ауто)ироничан и саркастичан тон којим се јунаци односе према болести, али и (црни) хумор. Метафоре повезане с временом у роману у коме се Ерос и Танатос преплићу од почетка до краја тичу се односа према пролазности и смрти. Метафоричан је мотив „упоравања времена”, према теорији релативите-та, у авиону који се креће и који Хејзел и Огаустуса води ка љубавном искуству у Амстердаму. Болест је мерило времена живота, а потреба да се време живота продужи представљена је у Огаустусовој инсценацији сопствене сахране пре смрти, као и у Хејзелином трагању за одговором – шта се десило са јунацима фиктивног романа *Краљевска пајина* после његовог завршетка. Ту спадају и Огаустусова жеља да за собом остави траг, његово пребацивање у виртуелни свет игрице „спасавања” и неупаљена цигарета коју држи у устима, као метафоричан покушај контроле смрти. „Видиш, то је метафора: поставиш смртоносну ствар међу зубе, али не даш јој моћ да изврши убиство” (Grin: 18).

Хејзелино одвајање од играчке, плишаног медведа (убичајено у делима с тематиком иницијације), и поклањање љулашке из детињства спадају у симболичне мотиве преласка у свет одраслих који се одиграва истовремено с доживљајем прве љубави. Сазревање јунака кроз љубавно искуство чини и истовремена спознаја среће и прихватање болесног тела. „У једном крајње необичном тренутку заволела сам своје тело: та раком упропашћена ствар коју годинама вуцарам са собом, коначно се учинила вредном борбе, вредном свих цевчица у грудима и централних катетера и бесконачног подлегања тумору” (Grin: 188).

Термини *бескрај* или *бесконачност* Хејзел користи и за описивање времена развоја љубавне везе са Огаустусом која се одиграва током неколико месеци „...као да смо имали тих кратких, а ипак бесконачних сто година. Неке бесконачности су веће од других” (Grin: 215). Време прве љубави је и време спознаје лепоте и вредности живота као таквог, од ироничног описивања себе као „професионалног болесника” о коме ће рећи да „је све што сам икад у животу урадила то што сам имала рак” (Grin: 94), до симболичне идентификације и одлуке да упамти и да се моли за четири Арома Франка на списку умрлих у Кући Ане Франк који су остали „без музеја, без историјских обележја, без икога ко ће да их жали” (Grin: 186).

Напослетку, овај тинејџерски роман о љубави и смрти тематизује и библиотерапијску улогу читања. Фиктивни роман *Краљевска пајина* је дело с којим се јунацима идентификује. „Ваша књига је на неки начин умела да појасни како се осећам и пре него што сам успевала да осетим, и прочитала сам је на десетине пута” (Grin: 65). Поистовећивање са јунацима из фикционалног света сматра се једним од начина на који млада особа са одређеним проблемом можда може себи да помогне. У том смислу сва наведена дела у којима се болест преплиће са временом развоја јунака могу бити и чини се да јесу написана с свесном намером да помогну младим читаоцима, трудећи се да на истинит начин прикажу проблеме и осећања са којима се сами носе, а одразима показујући пут до дечје душе.

ИЗВОРИ

- Петровић, Јасминка: *О дуљмећу и срећи*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
 Grin, Džon. *Krive su zvezde*. Prevela Jasmina Marković Karović. Beograd: Urban Reads, 2014.

- Malali Hant, Linda. *Riba na drvetu*. Preveo Nikola Pajvančić. Beograd: Laguna, 2016.
- Palasio, R. H. Čudo. Prevela Vesna Stamenković. Beograd: Dereta, 2015.
- Petrović Jasminka. *35 kalorija bez šećera*. Beograd: Odiseja, 2008.
- Vidmar, Janja. *Debeljuca*. Preveo Vojin V. Ančić. Beograd: Mono i Manjana, Ružno pače, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

Kрегоу, Хју. Могу ли приче да лече? У: Питер Хант (ур.). *Тумачење књижевности за децу*. Превела Наташа Јанковић. Београд: Учитељски факултет, 2013, 257–272.

Љуштановић, Јован. Књижевност за децу и детињство као време иницијације, У: Делић Лидија (ур.). *Асекти времена у књижевности за децу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012, 47–64.

Митровић, Јелена. Библиотерапија као облик функционалног читања у савременој библиотеци, *Библиотекар*, 1–2 (2013): 117–138.

Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Jugoslavija: Prosveta, 1979.

Chris Saad, S. *The Portrayal of Male and Female Characters With Chronic Illnesses in Children's Realistic Fiction, 1970–1994*, <http://dsq-sds.org/article/view/848/1023>, 27.12.2016.

Creechan, Louise. *Terminal Truths: Children's Literature, Cancer and its Metaphors*, http://media.wix.com/ugd/3089fd_249230bb0e0248e2a153881b42689d56.pdf > 27.12.2016.

Dimoski, Sanja. *Čudesno u nama: od bajke do psihoterapije*. Beograd: Treći trg - Čigoja štampa, 2015.

Lois, Keith. *Take Up Thy Bed and Walk: Death, Disability and Cure in Classic Fiction for Girls*, www.theguardian.com/books/2001/feb/03/society> 27.12.2016.

Rana, Marion. *Call for Papers: Disability and Illness in Children's Literature*, <https://networks.h-net.org/node/4189/discussions/114292/call-papers-disability-and-illness-childrens-literature>> 27.12.2016.

Sontag, Suzan. *Bolest kao metafora*. Preveo Zoran Minderović. Beograd: Rad, 1983.

Sudar, Suzana. *Petrović Jasminka: Teško je biti drugačiji*, интервју, <http://www.blic.rs/kultura/vesti/jasminka-petrovic-tesko-je-bitи-drugaciji/n1s4s1>, 20.11.2016.

Biljana T. PETROVIĆ

ILLNESS AS THE TIME OF DEVELOPEMENT OF CHILDREN AND YOUTH

Summary

The paper deals with contemporary literary pieces for children and young adults in which illness is interlinked with the time of development of characters and affects their initiation, socialisation and finding out their own identity. It analyses the differences which exist in shaping the subject matter and success in maturing of characters depending on the type of illness with which they are faced. The paper explores the pieces whose characters suffer from innate illnesses (deformation of face, dyslexia and cerebral palsy), those in which characters are dealing with difficult and terminal illnesses (anorexia, cancer) during growing up. Due to individual problems which are presented in these pieces and expressed pedagogical line in some of them, the paper explores potential role of reading therapy – bibliotherapy.

Key words: illness, time, growing up, contemporary literature for children, initiation, socialisation, identity, bibliotherapy

◆ **Миомир З. МИЛИНКОВИЋ**
 (професор у пензији)
 Универзитет у Крагујевцу
 Учитељски факултет у Ужицу
 Република Србија

ДЕТЕ И КЊИЖЕВНОСТ КРОЗ ВРЕМЕ – ДО ДАНАС

САЖЕТАК: Књижевност за децу егзистира као посебан вид књижевног стварања тек нешто више од два века. То је време у којем су дете и детињство постали тежишни мотиви и инспирација писаца за децу и младе. У раду се маркира и дефинише тематски оквир књижевности за децу и младе: хумор, игра, нонсенс, машта, авантуризам и све друго што испуњава живот детета у периоду одрастања. Притом се нонсенс јасно диференцира од вулгарног и наглашава да вулгарном нема места у књижевности за децу. Више простора дато је мотиву љубави, који је дуго био табу тема у делима за најмлађе. Тек у другој половини XX века љубав је, нарочито са појавом Мирослава Антића, постала један од сталних мотива у делима српских писаца који стварају за децу и младе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дете, детињство, мотиви, књижевно дело

Књижевност за најмлађе не егзистира од настанка првих књижевних модела, али је дете, као потенцијални креатор будућности, одувек било у тештву пажње одраслих, пре свих родитеља, писаца, педагога и свих оних који су радили на подизању

младих нараштаја. На тај начин дете је, макар имплицитно, утицало на садржину и форму књижевних модела, нарочито на карактер њихове идејне структуре. То се посебно односи на време откад књижевност за децу и младе слови као посебан вид књижевне уметности. „Историја књижевности и уметности уопште и сувише дуго је била историја аутора и дела. Она је потискивала или прећуткивала своју *шрећу стараницу*: читаоца, слушаоца или посматрача” (Jaus 1978: 29).

Могло би се рећи да је књижевност за најмлађе стекла свој идентитет од времена када су писци почели да схватају да свет није исти из перспективе деце и њихових учитеља и родитеља. За разлику од одраслих, који погледе на живот формирају на објективним поставкама науке, деца у својим размишљањима теже ка надирањном и чудесном. Реални свет за њих има секундаран значај, јер она у својој маши стварају свет по мери унутрашњих порива, жеља и снова.

Савремени писци настоје да проникну у такве представе деце и да пишу по мери и укусу њихових емотивних и чулних сензација. Због тога су они само на први поглед независни од читалаца за које стварају. Притом у стварању желе на све начине да придобију читалачку пажњу, како садржином тако и формом, идејним порукама и стилским одликама својих дела.

Када се говори о односу детета и књижевности кроз време, могло би се рећи да су децу од најстаријих времена привлачили скоро исти садржаји. Књижевни текстови који исијавају хумор, игру и забаву, машту и авантуризам одувек су били њихова омиљена лектира. Проблем је био само у томе што мали читалац у појединим фазама развоја људског друштва није имао могућност да бира садржаје које воли, већ је читao оно што су му одрасли давали, или оно до чега је сам могао да дође.

Још од античког доба па све до појаве просветитељства, дете је у своме одрастању, посредно или непосредно, било изложено строгим правилима васпитања и образовања, а каткад и различитим видовима тортуре.¹ Из таквог односа одраслих према детету стварана је и литература која ће га васпитавати према строгим захтевима учитеља и педагога. У античко доба дете су припремали за узорног Спартанца, у средњем веку његов карактер се моделовао под дејством различитих страхова, па чак и батина. У делу *Похвала лудосћи* Еразмо Ротердамски бележи да васпитачи ликују кад деци „утерују страх у кости погледом и гласом пуним претње, кад туку јаднике штапом и каишем” (Ротердамски 1955: 57).

Просветитељи су у XVIII веку посебно инсистирали на образовању, на спознаји света преиспитивањем средњовековних догми у свим областима материјалне и духовне културе. Иако је била објективна и рационална, просветитељска мисао је била моралистичка – исувише је хвалила врлину, а критиковала порок. У одгоју младих нараштаја поклања се завидна пажња образовању и васпитању, али се запостављају игра, хумор и забава, дакле све оно што релаксира дете и обогаћује му реални и фиктивни свет. Филозофи, педагози и писци више уважавају специфичност дечје природе, али још увек дају превагу утилитарном над естетским и тако, макар несвесно, дистанцирају дете од садржаја и порука у својим делима.

Диференцијација књижевности за децу и младе, која је снажније заживела у XIX веку, још траје, додуше тихо и спонтано. Шта припада књижевности за децу, а шта за оној одрасле, питање је о којем се одавно дискутује, а полемике трају и данас: Постоји ли јасна граница између ова два вида уметности? Одговори су увек јасни и скоро недвосмислени –

¹ Опширије о томе види у: Миомир Милинковић, Дете и књижевност у историјској ретроспективи. *Детинство*, 1, 2011, 39–46.

слени – та граница постоји, али је релативна, јер период детињства и одрастања не траје годину или две, већ деценију и више. То условљава и одређује моћ дечје перцепције, која, даље, у појединим фазама одрастања профилише афинитет и интересовање деце и младих за структуру и тематику књижевних текстова који им се нуде.

Детињство је доба сазревања и одрастања у којем индивидуа прераста сопствени свет и осврће се на њега са позиције објективног посматрача који се изборио за сопствени критеријум поимања и вредновања појава, догађаја и ствари. У раној фази детињства дете радо приhvата бајку јер је исход свега што се у њој догађа примерен његовом поимању живота. Садржај бајке га инспирише да се стави у улогу актера, који има значајно место у свему што се у њој догађа. У зрелијој фази одрастања садржаји бајке се у његовој свести распознају јасније – као нешто немогуће и сасвим неизвесно. Истине се јаче маркирају и кристалишу у трајне поруке временом наталоженог искуства. Оптимизам бајке је, у сваком случају, примамљивији за малог читаоца од литерарних садржаја који нуде ону реалну или тамницу слику живота, јер главни јунак у бајци „довека срећно живи на земљи”, ту међу обичним људима (Betelhajm 1979: 53). Иако је свесно да не може досегнути подвиге главних јунака, дете помоћу маште релативизује и премошћава непомирљивост реалног и надирачног, до нивоа на којем се идентификује са јунацима који чине велика дела.

Поред бајковитих садржаја, децу су од најранијих времена привлачиле литерарне форме у којима се описују авантуре и подвизи необичних јунака, како у свету реалног, тако и у сferи иреалног. То потврђују и старији романи као што су *Робинсон Крусо* (1719) Данијела Дефоа и *Гулiverова путовања* (1726) Џонатана Свифта, који нису писани за децу, али су их мали читаоци временом прихватили као

своју лектиру јер нуде обиље авантуристичких доживљаја и непредвидивих тешкоћа које главни јунаци успешно решавају.

Данашње дете, спутано психофизичким ограничењима а незадовољно непосредним животним окружењем, све више исказује интересовање за дела и садржаје научне фантастике, која нуди несагледиве могућности другачијег живота, скројеног по мери и дometима његове имагинације. У том новом и непознатом оно заузима своје место, одређујује сопствени статус и види могућност за разрешење било какве тајне. За дете и могућности његове перцепције свет је препун тајни и изазова, које вала решити и искусти уз помоћ модерних изума које могу створити даровити људи. Дете воли садржаје научне фантастике и стога што су јунаци које упознаје храбри и изузетно способни, увек спремни да се упuste у истраживање непознатог, у откривање нових светова и простора, у путовања и авантуре по далеким и мистичним земљама, у истраживање космичких тајни како би се остварила велика дела корисна људима и целом друштву. По томе су слични јунацима из бајки, који се takoђе успешно боре против волшебних сила, како би помогли слабим и сиромашним и омогућили да свако добије оно што је заслужио – зли и неваљали казну, а добри и честити награду.

Игра и хумор су од самих почетака српске књижевности за децу стални мотиви свих поетских и прозних жанрова. Феномен игре је у дечјој литератури одувек био инспиративан, како за ствараоце, тако и за књижевне теоретичаре. За децу је игра својеврсна забава и радост, за писце извор инспирације, за књижевне теоретичаре – феномен који има вишесмерну естетску функционалност, за васпитаче и учитеље – најпогоднији метод за остварење васпитнообразовних циљева. Шире гледано, игра је један од најбољих начина на који дете схвата и упознаје свет и појаве у непосредном окруже-

њу. Свој први сусрет са ознакама спољашњег живота оно најчешће доживљава као неки вид игре. Ни смех у књижевности за децу нема само забављачку улогу. Посредством хумора писци остварују аутентичну визију живота, карактеришу јунаке и саопштавају своје поруке. Природа дечјег бића наклоњена је више смешном него озбиљном; зато се деца чешће и природније смеју од одраслих. Њихов смех је доброћудан, спонтан и срдачан, каткад и безразложан, али увек пријатељски и доброћудан. Комика одраслих је, међутим, каткад беспризорна и охола, гневна или понизна, саркастична или увредљива, па чак и анимална.

У раној фази одрастања децу посебно привлаче нонсенсне и алогично-наивне ствари и појаве. Још од Јована Јовановића Змаја па све до данас нонсенс је, као специфична варијанта хумора, често присутан у делима многих писаца. Неки савремени писци, у настојању да по сваку цену буду нови, уносе у своја дела исувише вулгарног и банаљног. Такав приступ су прихватили и поједини књижевни критичари. Они полазе од става да је књижевност за децу првенствено забава, и на тај начин чине грешку и према овом виду уметности и према одгоју младих нараштаваја. Нонсенс је и као феномен и као начин уметничког стварања одавно познат у уметности, па и у књижевности за најмлађе читаоце, и ту нема ничег спорног, нарочито ако се пође од става да књижевно дело у исти мах образује, васпитава и релаксира. Грешка коју они чине је у њиховој заблуди да је вулгарно исто што и нонсенс. Вулгарно у књижевном делу не може се бранити нити оправдавати чињеницом да је данас мали читалац и онако стално изложен различитим примерима вулгарног и анималног у непосредном окружењу. Ако писац не може свога читаоца да заштити од таквих примера у вртићу или школи, или од оних с телевизије и из дневне штампе, не сме дозволити да и сам такве примере нуди у делима која

претендују да добију статус уметности. Књижевни критичари и естетичари би морали повући јасну црту између нонсенсног и вулгарног и рећи да је нонсенс прихватљив, а вулгарно непожељно и неприхватљиво у књижевности за децу и младе. Притом ваља рећи да вулгарно у књижевности није продукт новог времена, већ да је присутно и у делима старије и ренесансне књижевности. Подсећања ради, поменућемо овде сатирично-буфонске романе Франсоа Раблеа (François Rabelais 1490–1553) *Гаргантуа* и *Панагруел*, настале у знатном временском распону, у којима писац духовито, али понекад и вулгарно и сасвим неумесно, износи своја схватања и погледе на свет у којем живи.

Неки мотиви и садржаји који привлаче пажњу малих читалаца константни су од најстаријих времена па до данас. Оно што прати детињство и период одрастања: дом и непосредно животно окружење, родбина, школа, природа и природне појаве, годишња доба – једном речју, све оно што чини људски живот – тежиши је мотив и инспирација у стваралаштву писаца за децу и младе. Међутим, у тематском оквиру овог вида уметности, све до друге половине XX века, скоро да није било места за мотиве дечје љубави.

Љубав је осећање које свим осећањима превасходи. Она је еликсир живота, вечна тема поезије и инспирација свих песника, од античког доба до данас. У поезији старијих времена, па скоро до краја XIX века, љубав је била искључиво тема и привилегија одраслих. У књижевности за децу и младе, која је до тог времена имала статус подређене уметности, љубав је била табу тема. Већ у XVIII веку просветитељи посвећују више пажње деци. Они пишу о њима и за њих, али то су били, углавном, текстови поучне садржине. Тек када се књижевност за најмлађе избрала за свој идентитет, и када су песници, вођени сазнајима Фројдовог учења, настојали да проникну у

свет не само одраслог већ и малог читаоца, љубав је постала општа тема поезије намењене различitim узрастима и читалачким афинитетима.

Тематски оквир књижевности за децу и младе је широк и флексибилан; регистар мотива је скоро несагледив, па су и извори инспирације неискрпни и тешко подлежу било којој врсти класификације. Теме и мотиви који инспиришу песнике често подједнако привлаче пажњу деце и одраслих. Не тако давно, када се није ни могло говорити о књижевности за децу, певало се о добру и злу, о љубави – патриотској, родитељској и интимној. У време када је борба за идентитет овог вида уметности тек отпочела, љубав је још увек била на маргини познатих тема и мотива.

Узроке таквог стања не треба тражити само у догматизму педагошких назора него и у интелектуалним и емотивним могућностима дечје природе. Дете прво опажа спољашње ознаке света, потом форму и појавне облике, па тек онда његову трећу димензију. У том периоду његов унутрашњи живот је веома емотиван, али не и потпуно дефинисан, јер не артикулише подједнако све слојеве његове подсвесне структуре. По Фројдовом мишљењу дете еротски слој своје личности дуго скрива и потискује у сфери подсвесног, које се у доба зрelog детињства неконтролисано ослобађа и манифестије у различитим, каткад и трауматичним гестовима унутрашњих порива и немира.

Интимни склоп детета у фази развоја и одрастања потиснут је у сферу подсвести, а исказује се низом неочекиваних поступака и тешко схватљивих фрустрација. Песници су дуго заobilазили ту страшну дечје природе, јер су се држали општеприхваћених принципа по којима дете у своме зрењу још увек није досегнуло линију интимног живота. Тако се дододило да је љубав, сасвим прећутно, али без одговарајуће аргументације, била скрајнута на мар-

гину, недоступну малим читаоцима. Ту линију забране је у српској књижевности на најбољи начин избрисао Мирослав Антић, који је дискретно и не-наметљиво остварио непоновљиву апoteозу ђачке љубави, отворио песничке хоризонте којих раније није било и направио радикалан заокрет на плану уметничког обликовања и тумачења поезије. У том погледу њему припадају заслуге као првом српском песнику који је једну дugo потискивани тему извукao на светлост и претворио је у широку инспиративну раван савремене поезије. Захваљујући њему, данас је љубав инспирација и тема свих песника – оних који певају за одрасле, као и оних који певају за децу и младе.

У љубавној поезији остварује се спонтана сублимација еротских нагона, уметничка транспозиција свести и подсвести, како малог, тако и одраслог читаоца. Песник врши, бар до извесне мере, компензацију подсвесних жеља, тако што их сублимира и уздиже на виши, општи ниво, а читалац било којег узраста се духовно релаксира и на тај начин потискује елементе нездадовољства и психичких фрустрација. У имагинативном свету песника нема моралних цензура, али у спољашњем окружењу постоје ограничења која спутавају слободу уметничког стварања, па и слободу доживљавања уметничких садржаја. Отуда је био сасвим погрешан став – додуше неписан, али у реалном животу сасвим присутан – да је интимна љубав осећање изван духовне конституције дечјег бића, па је она, према томе, далека и неразумљива малом реципијенту.

Данас се такав став не може бранити, јер је љубав феномен психичке и духовне неодређености, како деце и младих, тако и одраслих и сасвим зрелих особа. Једном речју – то је осећање које испуњава, покреће и одржава живот свих људских бића, само се на различите начине доживљава, испољава и интерпретира.

То имплицира могућност релативизације ортодоксне поделе читалаца на децу и одрасле, ублажава генерациске расколе и приближава читалачке укусе и афинитете. Ако је већ тако, зашто онда песме за децу и младе не би читали и одрасли, и зашто би се песме за одрасле скривале од деце? Љубав је осећање свих генерација и свих узраста – огледало човекове надмоћи и човекових слабости, дакле, све оно што је у људском бићу есенцијално, што се не ствара рукама, што се не види оком већ душом и срцем.

Овакав став проистекао је из ауторовог уверења да у љубави нема великих и малих колико их има у људској свакодневици. Љубав не стари и не броји године. Она се стално рађа.

На крају ваља рећи да сваки писац, ма о којој теми да је реч, у своме делу увек даје субјективну слику света и на тај начин делује на читаоца и остварује неки вид комуникације са њим. Притом ваља знати да је писац припадник одређеног друштва и времена и да је његова индивидуална свест, бар до извесне мере, продукт идеолошке и социолошке свести таквог окружења. На тај начин се ствара специфичан интерсубјективни однос у којем друштвена средина делује на свест писца бар онолико колико писац делује на идеолошку структуру друштва и ментални склоп сваког појединца.

ЛИТЕРАТУРА

- Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd: Prosveta, 1979.
 Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit, 1978.
 Кајзер, Волфганг. *Језичко уметничко дело*. Београд: СКЗ, 1973.
 Милинковић, Миомир. *Старани љисци за децу и младе*. Чачак: Легенда, 2006.

Милинковић, Миомир. *Дејте и књижевности у исто-ријској рејтросекцији*. Нови Сад: Детињство, бр. 1, 2011.

Milinković, Miomir. *Child and literature – poetics and didactics*. Nitra, learner – teacher – research, in Serbian – Slovak Education Environment, Constantine the Philosopher University in Nitra, 2012.

Милинковић, Миомир. *Историја српске књижевно-стихије за децу и младе*. Београд: Bookland, 2014.

Rable, Fransoa. *Gargantua i Pantagruel*. Beograd: Prosveta, 1959.

Ротердамски, Еразмо. *Похвала лудости*. Београд: Култура, 1955.

Miomir Z. MILINKOVIĆ

CHILD AND LITERATURE TROUGH TIME

Summary

Literature for children exists as a special form of literary creation just over two centuries. Actually, it is a period in which the creativity of children acquired the status of a special vision of art, which is now defined as an integral part of the general literature. Only after this period the child and childhood have become the center of gravity motives and inspiration of writers for children and young people. The paper defines and demarcates the thematic framework of literature for children and youth: humor, play, imagination, adventure and everything else that fills the life of a child during the period of growing up. A special place is given to the motive of love, which has long been a taboo subject in the works for male readers. Only in the second half of the twentieth century, love has become one of the key motives in the works of modern Serbian writers who sing for children and young people, especially with the advent of Miroslav Antić.

Key words: child, childhood, motives, literary work



Милутин Б. ЂУРИЧКОВИЋ

Висока школа за васпитаче
структурних студија, Алексинац
Република Србија

ВРЕМЕ И ПРОСТОР У ТАТАРСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: У овом раду бавимо се татарском литератуrom за децу, односно феноменом времена и простора и његовим рефлексовањем на наивну свест код младих читалаца, почев од просветитељских идеја и дидактизма Кајума Насирија, Габдуле Тукаја и Абдуле Алиша, па до савремених писаца и песника као што је Роберт Минулин, чија је збирка *Што је најбоље у забави* (2011) преведена на српски. Полазећи од генезе и историјата ове древне књижевности, у кратким цртама осветљавамо кључне при-мере из поезије и прозе за децу који се односе на хронотопију, њене опште карактеристике, симболичка значења и стилско-поетичка начела. У раду се, такође, наглашавају хронотопске релације у појединим делима татарских писаца за децу и младе која се данас сматрају класичним и непревазиђеним у естетско-уметничком смислу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: време, простор, поезија, проза, деца, преводи

О Татарстану

Татарстан (Татарстан Республикасé) је саставни део Руске Федерације, а њен главни је град Казан, који се налази на ушћу Волге и Каме. Службени језици су руски и татарски. Према попису становни-

штва из 2010. године, Татарстан има 3.786.488 житеља. Становништво чине Татари, Руси, Чуваши, Белоруси, Украјинци, Грузини, Удмурти, Маријци, Мордовини и други народи. Историја и култура ове древне земље тесно је повезана са царском Русијом, односно Совјетским Савезом, али и са другим народима и верама из непосредног окружења. Водеће религије су ислам и православље, а затим следе католичанство, јудаизам, протестантизам и др.

У Татарстану живе народи са различитом историјском позадином и културном традицијом, који чине спој три врсте, односно порекла: турског, словенско-русског и финско-угарског. Са овом земљом, иначе, у мањој или већој мери повезане су судбине и животи многих познатих писаца, као што су Лав Толстој, Максим Горки, Марина Цветајева, Јевгениј Боратински и други.

Фолклорно и педагошко у зачецима књижевности за децу

Фолклор је имао велики утицај на стварање и развој татарске књижевности за децу и младе. Елементи фолклора, заправо, одражавају један од начина и образца исказивања националног идентитета. Зачеци татарске књижевности за децу и младе потичу из друге половине 19. века, времена под окриљем просветитељског дидактизма и морализаторства. Поред видног утицаја источних књижевности, посебно се издваја дело научника, фолклористе и просветитеља Кајума Насирија (Каф м Насири, 1825–1902). Он је био познати татарски просветитељ, лингвиста и писац. Изучавао је арапски, турски, персијски и руски језик. Објавио је низ књига под истим називом – *Слободно време* (*Бүши вакыт*) – у којима је изнео знања из физике, астрономије и физиологије. Читаоцима се обраћао на матерњем јези-

ку, ослобођеном од било каквих позајмица из туђих језика.

У његовим делима, заправо, започиње конкретније филозофично и поетско разматрање категорије простора и времена у татарској литератури за децу и младе, које је бременито просветитељским идејама, морализаторским начелима и васпитно-образовним функцијама. Наиме, дело *Слободно време* актуелизује извесна научна сазнања у корелацији са маштом и разматрањем хронотопа, као исходишним интенцијама о бесконачности казивања и путевима дечје самоспознаје. Позивајући младе читаоце на интерактиван однос и учествовање у непосредном процесу стварања приче, Кајум Насири настоји да успостави комуникацију тако што реконструише темпоралне одреднице (јуче, данас и сутра), а пристор збивања радње одређује као:

- апстрактне (непознате, езотеричне) и
- конкретне (физичке, завичајне).

Традиционална дидактичност овог писца и његово поигравање хронотопским одредницама јесте својеврстан лудизам и нонсенс, у чијем подтексту налазимо начелна и жанровска прожимања епског, лирског и драмског.

Крајем 19. века долази до оснивања нових школских институција, штампања националних уџбеника, ширења просветитељских идеја и проширења дијалога са руском и европском књижевношћу. Формирају се нове представе о васпитној и сазнајној функцији књижевности, па се у први план ставља идеја о васпитању младог человека, који је позван да служи свом народу и отаџбини. Такве тенденције друштвеног развитка доприносе јачању педагошког правца у татарској књижевности уопште и индиректно показују благотворан утицај на развој књижевности за децу.

Почетком 20. века, међутим, у татарској књижевности за децу приметно слаби религиозна дидакти-

ка, те у многим делима почиње да преовладава естетска функција. Долази до другачије рецепције писане речи за младе, а начин писања и обраћања деци постаје разумљивији, конкретнији, са новим изражајним дometима и резултатима. Појављују се нови жанровски облици, а има и аутора који теже обнављању дечје психологије и снажнијој карактеризацији ликова (Х. Такташ, Ф. Карим).

Значајну улогу у развоју књижевности за децу и младе одиграо је велики татарски песник Габдула Тукај (Габдулла Мехемметгариф улӣ Тукаé, 1886–1913), који је језиком доступним дечјем поимању успео да створи упечатљиве јунаке, ликове из бајки, приказане у обичним ситуацијама свакодневног живота. Лирика за младе Габдуле Тукаја (*Татарска младеж / Татарская молодежь*, 1912) обједињава у себи свет детета и свет одраслог човека. Он је написао стотинак песама и шест бајки и превео бројна дела из руске и западне књижевности. Приредио је прву хрестоматију (збирку текстова) за татарску децу, у којој се налазе најбоља дела домаћих писаца. Његово најзначајније дело је бајковита поема *Шумски дух* (*Шурале*, 1907), настала по мотивима усменог фолклора и митологије.

Татарска поезија за децу, којој је Тукај поставио темељ, доживела је богат развој: то је синтеза источних, руских и западноевропских традиција, својеврстан реализам у приказивању људских осећања и односа; то је национални патриотизам у књижевном делу који стреми да досегне оно што лежи изван граница националне културе. Тукај је извршио велики утицај на стваралаштво многих татарских и турских писаца за децу и одрасле.

Од двадесетих и тридесетих година двадесетог века развој татарске књижевности за децу, као и књижевности уопште, умногоме се одређује идеолошким каноном, што доводи до трансформације садржаја дидактичке функције. Наиме, ако је задатак дечје

књижевности с почетка 20. века био васпитавање младог човека да служи свом народу, у књижевности првих деценија новог века у првом плану је васпитање детета у складу са новим идеалима борца против старог света, односно радника који ради за добро отаџбине и народа. Упоредо са делима татарских писаца за одрасле, стварају се и дела за децу која излазе из оквира идеолошког канона. Такви примери књижевности за младе често су повезани са претходним традицијама и оријентисани су на стваралаштво са општељудским темама, које одговарају дечјој перцепцији: природа, родна кућа, породица.

Та другачија уметничко-естетска хронотопска оријентација огледа се и у стваралаштву писаца тог периода (А. Ајдар, Г. Тулумбай, Н. Исанбет, Б. Рахмат, А. Фајзиј, Ш. Манур), који користе разне жанрове и облике фолклора како би код деце изазвали емпатију и љубав према властитој култури и подстицали поштовање других, а нарочито да би развијали осећање поноса својим народом и све оно што у дечјој свести може и те како допринети формирању целовите представе о важној улози сопствене припадности одређеној етнокултурној заједници, тј. националном идентитету. Развој књижевности за децу у периоду Великог отаџбинског рата одређивао се усмереношћу на стварање патриотизма и грађење херојски идеализованог детета/јунака у рату и у позадини.

У том правцу стварали су писци и песници: А. Ерикеј, Ф. Карим, К. Наџми, А. Кутуј, Н. Даули, А. Исхак, Ф. Хусни, А. Ахмет, Ш. Манур, Г. Губај и други.

Наивна свест и хронотопија

Простор као аналитичка категорија и конструкцијско начело друштвених односа различито се ту-

мачи у постмодернистичким и постколонијалним теоријама, а највише са филозофског, антрополошког, социолошког и геополитичког аспекта. Равните типови простора (физички, ментални, друштвени) имају своју препознатљивост и функцију, која их издава и чини особеним. Међутим, у књижевности за децу и младе дискурс о простору уско је повезан са свакодневним/материјалним стварима, па је отуда његово промишљање паралелно са крећањем и доживљајима из дечје перспективе. Овде се, заправо, мисли на лотмановску перцепцију простора,¹ која у дечјој свести, односно уобразиљи, сједињује апстрактно и конкретно, субјективно и објективно. На тај начин се симболичка пројекција простора детерминише као саставни део фикционалног света „који се успоставља књижевним текстом” (Brković 2013: 126).

„Простор чини све оно што окружује ликове књижевног текста и ствара одређену атмосферу у којој они живе (Лешић 2010: 376). Осим спољашњег (географска локација, пејзаж) и унутрашњег простора у коме се ликови налазе (соба, кућа...), он подразумева и околности свакодневног живота људи који га насељавају (послове, обичаје, навике, материјалну културу), али и период у који је смештена радња, с обзиром на то да време у историјском смислу битно одређује животну супстанцу сваког простора” (Јовановић, Чутура, 2013: 159).

Књижевни свет татарских писаца за децу и младе осветљава особену хронотопију (време прошло, садашње и будуће, унутрашњи и спољашњи простор) са препознатљивим формама и значењима. Будућност се, ипак, делимично обраћује у делима са научнофантастичним и идеализованим садржајима, а та-

¹ „Укупност истородних објеката (појава, функција, фигуре, значења, варијабли и сл.) међу којима постоје односи слични обичним просторним односима (континуитет, размак и сл.)”. Према: Brković 2013: 128.

ких нема много, али зато има имагинарних и бајковитих путовања кроз време и простор (Н. Даули, А. Исхак).

Феномен простора схваћен је као неспутана жудња за игром и слободом, за освајањем недокучивих предела и аркадијских пространстава, у којима преовладавају машта, динамизам и лепота детињства. Као посебна културна категорија у књижевности за децу и младе, хронотопија подразумева нераскидиво прожимање временско-просторних релација и односа, при чему се машти даје предност и водећа улога. „Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом” (Bantin, 1989: 194).

Татарски писци за децу и младе, нарочито припадници старије генерације (М. Гафури, Г. Ибрагимов, К. Нацми), у својим песмама и причама осветљавају, углавном, актуелно време и неограничен простор, у коме је описивање ликова и догађаја врло богато и тематски разноврсно. Јединство времена и простора остварено је различитим лирским и епским наративима, стваралачким поступцима и изразима, будући да се „детињство разликује од места до места, од једног до другог доба” (Хант 2013: 11).

Органска повезаност времена и простора, као посебних феномена и категорија, представља заправо својеврсно креирање аркадијске слике детињства, његово промишљање и наивистичко доживљавање из позиције детета и позиције одраслих (Муса Цалил: *Завичај, Слобода*). Дијалектика и узајамно дејство хронотопије не прихватају дете само као конструкцију у буквалном и пренесеном смислу, већ као објекат коме је, пре свега, неопходна поука, забава и хумор, да би се, с друге стране, спознала његова осећања, потребе и искуства. Сагледани у историјском и ширем друштвеном контексту, наивна свет и хронотопија татарских писаца за децу и младе доносе особено схватање/виђење дечје слике све-

та, засноване на игри и близкости, интимности и ведрини (Н. Исанбет, Б. Рахмат).

Абдула Алиш (Габдуллажан Габделбари улӣ Алишев, 1908–1944), класик татарске књижевности, писао је углавном за децу и младе, посвећујући им своје најискреније мисли и осећања. Његове збирке прича *Таласи* (*Dulqinnar*, 1934) и *Клетіва* (*Кляїва*, 1935), као и књиге стихова *Удвоје с Ильгизом* (*Вдвое с Ильгизом*, 1940) и *Мој брат* (*Minem abí*, 1940), заузеле су високо место у дечјој татарској књижевности и данас су врло читане. Алиш је, такође, познат по необичној поетици тајанствених простора у својим бајкама, које су објављене под називом *Мамине бајке* (*Ana hikáyelerí*, 1941) и много пута су штампане на руском и татарском језику. У сарадњи са А. Ахметом написао је два драмска комада (*Звезда*, *Суседи*), а почетком рата и комад *Мали заштореник* (1941), који приказује брутално лице фашизма.

Његови топоси су, неретко, бајковити, надирајући, те као такви својствени деци и њиховој интелиектуалној спознаји света (*Гакање ѡусака / Sertotmas ürdäk*). У бајкама и реалистичким причама Абдуле Алиша хронотопи детињства описаны су различитим наративним стратегијама, односно дискурсијама, док се паралелни светови (*Драг йоклон*) приказују својствено својим жанровским законитостима и поетичким одликама. Представљени временско-просторни континуум, такође, доприноси томе да се поступак организовања догађаја своди на реалистичко (праволинијско) и бајковито (дигресивно) приповедање, при чему оба откривају наивистички „простор интимности и простор света“ (Başlar, 1969: 254).

Географски и духовни простор који овај писац уводи на сцену у доброј мери је развио и обогатио наивну свест младих читалаца, уз напомену да је реч, углавном, о прошлом времену (игра, детињ-

ство, школовање), као и о завичајном миљеу, који приказује судбину и животни пут обичног татарског човека.

После шездесетих година двадесетог века у делима татарских дечјих писаца, посебно у поезији, у значајној мери јача поетика игре. Дечја књижевност се обогаћује новим формама, као што су мозгалице, загонетке у стиху, брзалице (Ш. Манур, Б. Рахмат, Ц. Тарџеманов, Е. Муеминова, Н. Гајсин), које погодују развоју мисаоних способности деце, шаљиви епиграми, басне, песме (А. Исхак) и драмске игре (А. Фајзи, Н. Исанбет, А. Бикчантаева).

Народни песник Татарстана Шаукат Галијев (1928–2011) истакнути је представник татарске дечје књижевности. Стваралачку делатност започиње лирским стиховима, а потом активно ради на хумористичким и сатиричним жанровима. Највећу популарност донела су му дела за децу. Од педесетак књига које је песник објавио, близу тридесет је за децу и младе. Јунак његових стихова, дечак Шавали, постао је синоним за целокупну татарску дечју књижевност.

Од татарских списатељица за децу и младе чија дела поседују изразито хронотопско обележје издаваја се Љабиба Ихсанова (1923–2010), која се бавила новинарством и била главна уредница омладинског часописа *Пламен* (*Ялкын*). Она је ауторка награђене авантуристичке новеле *Река Серебрјанка* (1948). За више од пола века богатог стваралаштва објавила је око 40 књига дечје прозе, међу којима су збирке приповедака: *Седам дана ћод земљом* (1949), *Нијаз у школи* (1961), *Улица космонаута* (1963), *У камбу Робинсона* (1965), *Деца из Саралана* (1966), *Цветлови Сунцу стреме* (1972), *Маслачак* (1996) и друге. Поједини наслови већ указују на извесне просторне одреднице из реалног и фантастичног света. За велики допринос развоју татарске дечје књижевности Ихсанова је добила награду која носи име А.

Алиша (1996), а додељено јој је и почасно звање заслужног радника културе Татарстана (1972) и Руске Федерације (1983). Поједина дела преведена су јој на руски, украйински, естонски и чувашки језик.

Поетика простора у стваралаштву Роберта Минулина

Један од писаца који је умногоме проширио границе савремене татарске литературе за децу и младе, који се надахњивао усменим стваралаштвом, руском и светском дечјом књижевношћу, свакако је Роберт Минулин (1948), народни песник и добитник низа значајних награда. Објавио је запажене књиге: *Акбај гледа циркус* (1978), *Седморица браће у прежу ждребе* (1980), *Полетели на Месец* (1982), *Поклон* (1995), *Нека се смеју деца* (2002) и друге. На српски је преведена његова збирка песама *Што је најбоље у забави* (Подгорица, 2011). За књигу *Највећа јабука на свету* (1993) добио је диплому „Х. К. Андерсен”. Минулин је преводилац, новинар, народни посланик, истакнути јавни радник и уредник листа за децу *Сабантуј*.

Његова изабрана дела обухватају 7 томова (Казањ, 2007). Докторска дисертација Ф. И. Урманчева посвећена је његовом делу – *Робертији Минулин, стапај-не поетске вештине*. Такође, објављена је књига Ар-Сергија *Путовање с песником Робертијом Минулином из Казања у Уфу и обрнуту* (2008), а штампан је и зборник радова *Татарска књижевност и Робертији Минулин* (2008).

У поезији за децу Роберта Минулина сваки део простора представља свет за себе и чини „простор деславања” (Хофман). Наиме, његов лирски субјект је активан и динамичан, што је, иначе, својствено дечјем бићу. Због тога спољашњи свет није херметизован и ограничен, већ је у складу са просторном прогреси-

јом, са сталним delaњем, игром и покретом, са догађајима и искуствима из наивног и имагинарног света:

*Кућићу карте за кино
и за стваре и за младе,
колаче у сласничари,
бомбоне, чоколаде...*

(Minulin 2011: 23)

Овакве слике су веома честе и оне представљају симболичку перцепцију сопствене свести као дела спољашње реалности и спољашњег искуства (*кино*), а као еквивалент оријентације у простору у сопственим мислима и осећајима. Другим речима, простор и време се доживљавају кроз инфантилну свест једне личности – лирског субјекта, при чему се многострукост детињства и живота уопште сагледавају искључиво из његове емпиријске позиције. Организација времена и простора у поезији Роберта Минулина зависи, пре свега, од тзв. успостављене ситуације и везана је за систем просторно-временских тачака гледишта карактеристичних за посредовање и моделовање фиктивне збиље.

Његово стваралаштво за децу је својеврсно бајковито и духовно путовање, које је тесно повезано са реалним простором из кога се креће и у који се враћа (*Човек кроз прозор гледа*). Тако се две димензије света (реалност и фантастика) међусобно прожимају, чинећи хармонично хронотопско јединство са елементима игре, хумора и маште. Просторни оквир Минулинове лирике за децу и младе пре-васходно је породично окружење (кућа, соба, двориште), што показују и наслови песама: „Чудан стан”, „Ормар који лаје”, „Код нас у селу”.

Наивни модел сагледавања света у краткој причи Роберта Минулина видно је референтан и понекад поседује метафизичку димензију, која се делимично заснива на тзв. изокренутој слици са нејасно одређеним временом (старо, прастаро време) и простором (наше или ваше село):

Пре много времена у старом, прастаром селу, можда у вашем, а можда и у нашем, у главној улици, на самом њеном крају, живео је дечак. Дечак као дечак, ни лош, ни веома добар. Па, уопште – као сви ви. Дакле, ишао је једном тај дечак улицом. Ишао он, ишао... И, гле – право на средини те улице... мада не, извини, не на самој средини, него малкице по страни лежи велики сандук (Минулин 2017: 86).

Како би што потпуније дочарао атмосферу и поједине делове социјално уређеног унутрашњег простора, писац наглашава поједине предмете (соба, ормар, прозор, кревет, кухиња, двориште), а с друге стране и елементе спољашњег декора (село, планина, брдо, пут, стаза, шума, врт, дом):

*Пред тобом ја сіазу
видим благодеину.
На твоме ће пушу
звезде да се срећну*
(Minulin: 2011: 20).

Описујући природу у песми „После кише”, писник егзалитирано наглашава како су птице улетеле у „простор безмерни”, а потом како је „јесен стигла у село” („У јесење јутро”). Овде је, дакле, квалитативно одређено време (јесен) и конкретан физички простор (село), у којем преовладава уобичајени животни континуитет, са узрочним, логичним и линеарним везама између датих догађаја. Наизглед стереотипни доживљај времена доприноси укупном утиску о природним циклусима у окружењу, при чemu је лирски субјект активни учесник те кратке и реалне представе, односно визуелне перцепције. Другим речима, поетска слика времена аналогна је слици поменутог простора, што указује на њихову непосредну условљеност и прожимање, а Башлар би рекао „усклађеност” (Башлар 1969: 189). Песничка тачка гледишта не сугерише толико индивидуалну свест и темпоралну прогресију, колико прати

и растаче простор и време око себе, указујући на њихову симболичку и семантичку трансформацију.

Песма „Ишли смо за јагоде” обухвата неколико стварних топоса (шума, пут, врт, дом), чија је инцијација везана за одлазак детета и његовог оца по *јагоде румене*. Стихове казује неименовани дечак, а његово обраћање у прошлом времену пуно је евокација и сећања на леп, незабораван догађај у природи. Иако сугерише наизглед баналну и уобичајену слику, ова песма, ипак, поседује дубока значења, која у својој сложеној структури и контексту разматрају двојак однос:

- однос човека и природе,
- однос детета и одраслих.

Етичке и естетичке вредности ових стихова налазе се, пре свега, у изражавању племенитих и позитивних осећања код деце, а тичу се породичне љубави, узајамне солидарности и међусобног поверења. Тај простор и кућна атмосфера („Ипак, пуну корпу / донесосмо у наш дом”) као ненаглашени наративи представљају свеколику љубав породичне заједнице, величајући њену улогу и значај у животу сваког детета.

Закључак

Време детињства и завичајни простор су кључне хронотопске категорије у делима татарских писаца/песника за децу и младе. Оне су приказане из различитих углова и перспектива казивања, са различитим естетско-уметничким и стилско-изражаяјним дометима, али увек једноставно и разумљиво, сликовито и динамично, управо онако како је то у природи и карактеру дечјег бића. Присуство дечјег аспекта је видно наглашено, почев од првих романтичарских, слободарских и завичајних мелодија родоначелника татарске литературе за децу и младе (К. Наси-

ри, Г. Тукај), па све до писаца савремене провенијенције, којима су својствени модеран израз, изразити лудизам и нонсенс (Љ. Ихсанова, Р. Минулин).

Наивна свест и хронотопија са својом вишеструком симболиком и значењем доприносе томе да деља татарских дечјих писаца са истим интересовањем могу читати и одрасли читаоци, јер поистовећивање са светом детињства и његовом лепотом није толико ствар сећања и носталгије, колико је ствар архетипске потребе и свеколиког духовног препорода.

ЛИТЕРАТУРА

- Алиш, Абдула. *Ктоо самый сильный*. Сказки и рассказы. Казань: Татарское книжное издательство, 1977.
- Анђелковић, Миливој. *Простиор-време у књижевності*, Зборник радова конференције Развој астрономије код Срба В, Београд, 18–22. април 2008, уредник М. С. Димитријевић. Публикације Астрономског друштва „Руђер Бошковић”, св. 8, 2009, 545–554.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: Kultura, 1969.
- Brković, I. Književni prostori u svjetlu prostornog obrata, *Umjetnost riječi*, LVII (2013), 1–2. Zagreb, сiječanj – lipanj, 115–138.
- Цалиль, Мусса. *Моабийские творчади*. Составитель Г. Каашраф. Казань: Татарское книжное издательство, 1963.
- Јовановић, Виолета и Чутура, Илијана. *Књижевност за децу и младе – поетика и шумачења*. Јагодина: Факултет педагошких наука у Јагодини, 2013.
- Књижевност за децу у науци и настави*. Зборник радова са научног скупа (Јагодина, 11–12. април 2014), Јагодина: Факултет педагошких наука, 2014.
- Лешић, Зденко. *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник, 2010.

Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.

Minulin, Robert. *Što je najpotrebnije na svijetu*. S russkog prepjevao Dušan Đurišić. Podgorica: Udrženje književnih prevodilaca Crne Gore, 2011.

Минулин, Роберт. *Прича о најбољем дјечаку себичњаку на свијету*. Приче за дејцу. Превод са руског Душан Ђуришић. Подгорица: Удружење књижевних преводилаца Црне Горе, 2017 (у штампи).

Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1981.

Tatar Encyclopaedia. Kazan: The Republic of Tatarstan Academy of Sciences. Institution of the Tatar Encyclopaedia, 2002.

Тумачење књижевности за децу. Уредио Питер Хант.

Приредила и пропратне текстове написала Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2013.

Milutin B. ĐURIČKOVIĆ

TIME AND SPACE IN
TATARIAN LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

This paper deals with the Tatarian literature for children i.e. the phenomenon of time and space and its reflection to the naive consciousness among young readers, starting from the ideas of enlightenment and didacticism of Qayum Nasiri, Ghabdulla Tuqaj and Abdulla Alis, all the way to contemporary writers and poets, such as Robert Minulin, whose collection *What the world needs the most* has been translated into Serbian (2011). Starting with this ancient literature's genesis and history, the key examples of poetry and fiction for children are briefly illuminated, relating to the heritage, its general characteristics, symbolic meanings and stylistic poetic principles. This paper also emphasizes inherited relations in several works of Tatarian writers for children and young people that are today considered classics and unsurpassed in the aesthetic and artistic sense.

Key words: time, space, poetry, prose, children, translations