

• ДЕТУЊСТВО •

Часопис о књижевности за децу
Година XXXIX, број 2,
лето 2013.

Редакција:

Др Јован Љуштановић,
главни и одговорни уредник
Др Василије Радикић
Мр Бојана Вујин
Раша Попов

Секрећар редакције:

Ивана Мијић

Лектор и коректор:

Мирјана Карановић

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 двоброја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара
340–11006551–47

Овај број часописа су финансирани:
Управа за културу града Новог Сада
Министарство културе и информисања
Покрајински секретаријат за културу
и јавно информисање

САДРЖАЈ:

ПРЕДСТАВЕ О ДРУГИМА И ДРУГАЧИЈЕМ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ (2)

- Зорана З. Опачић**, Писмо из Индије за друга Кардеља
(слика других култура у часописима за децу 50-их година XX века) 3
- Сања Џ. Ројс**, Konstrukcija vlastitog identiteta u
riječkom časopisu za djecu *Il Pioniere/Arcobaleno* 13
- Владислава С. Гордић Петковић**, Херојство и жртва као
обележја Другог: потрага за подвигом у дејој књижевности 20
- Јована М. Реба**, Проблематика идентитета Тила Ојленшигела 25
- Јелена Г. Спасић**, (Де)конструкција америчко-азијског
идентитета у причама за децу Едит Итон 32
- Надија И. Реброња**, Слике медитеранских земаља
у путописима за децу и младе 39
- Тамара Р. Грујић**, Представе о другом и другачијем у
роману *Авен и јазојас* у *Земљи Ваука* Уроша Петровића 43
- Ивана Р. Мијић**, Фантастични роман за децу као предложак
анимираног филма *Паранорман*: прича о *другом* и *другачијем* 48
- Наташа П. Кљајић**, Леда: Други – имаголошко читање
романа *Чудесна судбина Леде Ројко* Лауре Санди 57
- Милена С. Зорић**, Сви другачији у роману *Звезда руѓалица* Весне Алексић . . 64
- Миомир З. Милинковић**, Јунаци у романима фантастичне
и научнофантастичне садржине – компаративни приступ 71
- Виолета Б. Димова**, Дијалогизам у роману *Хари Појтер и камен мудрости* . . 78
- Ивана С. Игњатов Поповић**, Позови М. да решиш проблем 83
- Анико Ч. Уташи**, Велики и мали (однос одраслих и деце и однос
старијег и млађег детета у књигама за децу Еве Јаниковски) 89
- Махмут И. Челик**, Представе о различитом у
турским причама за децу у Републици Македонији 96
- Данијела Б. Мишић**, Улога превода енглеских романа
у размени културних вредности 100
- Мирјана М. Стакић**, Тачке гледишта у књижевности за децу као медијуми
који одређују начин доживљавања интерперсоналних релација 107

РЕЦЕНЗЕНТИ

Проф. др Владислава Гордић Петковић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Горана Раичевић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Сунчица Денић Михаиловић,

Универзитет у Нишу, Учитељски факултет у Врању

Проф. др Виолета Јовановић,

Универзитет у Крагујевцу, Педагошки факултет у Јагодини

Доц. др Зорица Хаџић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Весна Цолић, проф. струковних студија,

Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду

Мр Марина Токин, професор,

Основна школа „Прва војвођанска бригада“, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

◆ Зорана З. ОПАЧИЋ
Универзитет у Београду
Учитељски факултет, Београд
Република Србија

ПИСМО ИЗ ИНДИЈЕ ЗА ДРУГА КАРДЕЉА (слика других култура у часописима за децу 50–их година XX века)

ПРЕДСТАВЕ О ДРУГИМА И ДРУГАЧИЈЕМ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ (2)

САЖЕТАК: У овом раду показујемо како је у периоду СФР Југославије подстицано и идеолошки каналисано успостављање веза са другим културама. О томе у којој мери је интересовање за друге културе било наглашено најбоље сведоче странице дечје штампе 50-их година XX века (истраживачки корпус подразумева недељник *Пионери* 1951–52, у периоду када је уредник био Душан Радовић, и часопис *Змај* 1951–59). Однос према другим културама био је директно условљен њиховим друштвеним уређењем: са изразитим симпатијама представљају се социјалистичке земље и бивше колоније које су се избориле за независност, а изразито негативан је однос према капиталистичким и колонијалним силама. Подстицање младих читалаца на пријатељство са другим народима доживљавано је као улагање у будућност и успостављање мостова међу народима. Стога су у дечјој периодици постојале сталне рубрике са књижевним, путописним и научно-популарним прилозима о далеким егзотичним земљама (најчешће спомињане су Индија и афричке земље). Својеврсни *социјалистички егзотизам* настаје и као израз континуитета књижевника социјалистичке епохе са међуратним модернизмом (понајвише делима А. Вуча). Све ове околности утичу на писце 50-их година. После периода социјалног реализма, током 50-их

година пева се о деци других раса, егзотичним пределима (јужна мора, крајњи север или џунгла) и животињама (лавови, слонови, крокодили и сл.), што је један од показатеља модерног духа у књижевном стварању за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дечји листови и часописи, Југославија, алтеритет, егзотизам, социјализам, идеологија, антиколонијализам

Представе о Другом, о ономе што не познајемо довољно или, уколико га (бар донекле) познајемо, могу бити вредносно различите – од одбојности до фасцинације другим културама: „Страно се може славити у својој шармантној сликовитости или се одбацивати и оцрњивати као туђе и сирово. Ти механизми могу се изокренути у културно самопроцењивање које обликује властити идентитет“ (Syngram 2009: 79). А пошто је идентитет сам по себи комплексан, вишеслојни феномен, слика о Другом може се успостављати на различитим равнима.¹ У овом раду покушаћемо да покажемо како је у периоду СФР Југославије подстицано и идеолошки каналисано успостављање веза са другим културама. За расветљавање ове специфичне врсте алтеритета у књижевности за децу можда су најпогоднији дечји листови и часописи из ове епохе.

Током већег дела XX века свој идентитет српска књижевност за децу подредила је колективном идентитету *југословенске* књижевности, а у њој је, у првом периоду после Другог светског рата, преовладала јака идеолошка контрола у свим областима: „Културни образац у Југославији нужно је морао имати предзнаке *југословенски* и *социјалистички*. То је био идеолошки систем вредности у чијем су стварању битног удела имали државни програми у науци, образовању и култури, партијски утицаји и смернице у овим областима и институције“ (Пијановић 2012: 36). Снажењем колективног, наднацио-

¹ „Наше лично ја сачињено је од вишеструких идентитета и улога – породичних, територијалних, класних, верских, етничких и полних“ (Smit 2010: 15).

налног идентитета потискиван је онај национални: „У приручницима и уџбеницима истицана је заједничка југословенска историја књижевности, док је национални аспект умањиван“ (Jakobsen 2010: 317–318).² Идеолози новог поретка наглашавали су равноправност свих грађана и праведност система. Системски негована самоафирмација *југословенства*, као и свест о сигурном и равномерном напретку земље, имала је снажну интегративну моћ. Њој у прилог ишла је и изразита отвореност према другим културама и расама. Идеја својеврсног братства између народа кореспондирала је са социјалистичком идејом интернационалног уједињења радничке класе/пролетера широм света („Марксисти су предвиђали [...] ‘превазилажење’ нација и национализма; националне културе, мада би могле опстати, биле би испуњене пролетерским вредностима, задржавајући само национални облик“ – Smit 2010: 227). Интересом за удаљене (егзотичне) државе и народе Југославија је доказивала свој толерантни дух и отвореност. Међутим, овај однос био је директно условљен друштвеним уређењем одређених држава: подстицан је одијум према капиталистичким земљама и колонијалним царствима, а симпатије према социјалистичким земљама (превасходно према Совјетском Савезу, све до Резолуције Информбироа, и Кине)³, те

² Колективни идентитет спровођен је по моделу националног кључа: књижевноисторијски прегледи, антологије, избори књижевности за децу сачињавани су са предзнаком *југословенски*: у њима су се налазили релативно равноправно заступљени припадници народа и народности, распоређени по републикама. О томе и у: Опачић 2009: 60.

³ На пример, у песми *Мајска њоворка* Мире Алечковић (*Пионери* бр. 3/1946, 11) приказују се деца целог света која хитају у Београд на Првомајску прославу. Редослед и начин којим се описују јасно сведочи о односу према другим државама. Прва стижу деца из социјалистичких земаља: дечака Јунга „из нове, слободне Кине“ шаље друг Мао Це Тунг; совјетска деца стижу носећи у срцу Стаљинов лик; ту су и деца шпанских бораца и тако редом. Резолуција Информбироа значајно мења однос према Совјетском Савезу: изражено дивљење према Стаљину и руском народу веома брзо ишчезава из дечјих часописа, а филмска умет-

колонијама које су успеле да стекну независност. Представа о себи била је најлакше уочљива на тамној подлози антисликe, па су вредносни ставови према једнима и другима оштро поларизовани и поједностављени. Слика о њима (капиталистима) обликована је као јасна антитежа нама и морала је да буди крајњу одбојност у свести читалаца: „Уведени су обавезни *позитивни* јунак и његов *негативни* антипод, охрабрена је *црно-бијела техника* [...] те други слични поступци који, с једне стране, илустрирају изопачене и реакционарне садржаје и, с друге, оне праве и напредне“ (Matvejević 1977: 144).

Крајем 40-их, после Резолуције Информбироа и сукоба са Совјетским Савезом, одиграла се измена курса државне политике; управо ова чињеница поспешила је јачање односа према другим културама, односно снажење тзв. егзотистичког дискурса. Израђивање политичких веза са државама са других континената довело је, на самом почетку 60-их година прошлог века, до савеза несврстаних/„неопредељених“ земаља. Чињеница да је у Београду 1961. одржана прва конференција несврстаних земаља говори о изузетно активnoj улози Југославије у успостављању и одржавању пријатељских односа са (ванблоковским) државама широм света.

Успостављање поједностављених вредносних релација према другим културама важило је и за најмлађе чланове друштва – пионире. Посебно за њих. „Нико не спори да је друштвена улога литературе за децу огромна“, истиче Мира Алечковић у свом излагању на Конгресу Савеза књижевника Југославије у Охриду 1955. (објављено у *Летиопису Мајице српске* – Алечковић 1966: 369), које представља важан осврт на стање књижевности за децу током 50-их година прошлог века. Они који су били задужени ност са Запада постаје изразито популарна. Филмски критичари огорчено јадикују да се њима отворено промовишу капиталистичке вредности на примамљив начин: нпр. „Мерилин Монро, која каже да је ‘један од најсугестивнијих аспеката западног капитализма’ и, још, да не носи – доње рубље“ (Радичевић 1956: 31).

за бригу о деци⁴ били су свесни не само чињенице да књижевност за најмлађе има значајан утицај на њихово формирање погледа на свет већ и њене универзалности, што је доживљавано као улагање у будућност, успостављање мостова међу народима:

Једна од најлепших особина дечје књижевности [...] је та што она *лако прелеће границе*. Уједињујући децу у царству маште, она их зближава и у стварности. *А зближити децу данас значи и сујера зближити народе* (Krsmanović 1955: 3; подв. З. О.).

То је такође значило да се инвестирање у будуће нараштаје мора брижљиво контролисати и усмеравати. Бројна удружења за бригу о деци организовала су конференције и саветовања о питањима дечје штампе и књиге, а закључке и препоруке објављивао је савезни часопис *Наша деца* (ур. М. Мандић, Београд, 1951–1959).⁵ Будно око педагога-идеолога мотрило је да ли се у дечјој штампи промовише „социјалистичка идеологија“ и „васпитање у духу социјализма“ или се протурају *реакционарне* идеје (класног поретка, односно расне сегрегације). Детаљно су се анализирали преовлађујући жанрови, теме, однос домаће и преведене лектире, упозоравао се на забрињавајуће појаве и давале су препоруке о томе какве књиге треба стварати „васпитавајући патриоте, васпитавајући космополите, васпитавајући социјалистичке грађане“ (Алечковић 1966:

⁴ О томе сведочи оснивање бројних организација задужених за најмлађу популацију, па и за њој намењено издаваштво: Централно веће Народне омладине Југославије, Централни одбор Уједињеног савеза антифашистичке омладине Југославије, савети Савеза пионира Југославије који су израсли у републичке организације (у Србији, конкретно, у Друштво пријатеља деце), а који су 1952. обједињени у Савет друштава за васпитање и старање о деци Југославије (о томе и у: Љуштановић 2009: 94).

⁵ Нпр. 4. јуна 1956. Савет за старање о деци и омладини Југославије и Комисија за дечју литературу и штампу одржали су Саветовање о васпитној улози дечје штампе, под називом „Шта пружају дечји листови и часописи својим читаоцима? Колико доприносе њиховом свестраном развоју у духу социјализма?“

388).⁶ До које мере се ишло у крајност сведочи изјава да је доминација књижевних прилога у листовима за децу сама по себи *лоша*, пошто представља *одраз несјавности у информативном материјалу* (Krsmanović 1956: 10; подв. З. О.). У процени дела подобност текста била је први и најважнији критеријум, а књижевни квалитет споредни. Између естетске вредности и „туђе идеологије“ избор је морао бити само један – а то није била уметничка вредност. О томе нам сведоче идеолошки острашћени ставови којима су преплављени реферати бројних саветовања: „Шта нам вреде најлепши описи афричке џунгле, ако у њој царује колонијални освајач, приказан као пример јунаштва и врлине! Шта нам вреде сви они ванредно пластично а често и дирљиво описани дечји ликови, кад их аутори на крају неминовно усређују или богатим наследством или племићком титулом!“ – сматра уредница „Дечје књиге“ из Београда Марија Крсмановић у свом излагању на Саветовању о друштвеној улози дечје књижевности (Krsmanović 1955: 1). И Олга Тимотијевић на саветовању у Савезу друштава пријатеља деце Србије исте године критички опомиње: „Ту и тамо у дечјој штампи и литератури има извесне политичке небудности, па промакну нека страна схватања као на пример о супериорности белог човека и слично“ (Тимотијевић 1955: 24). Уредништво часописа *Змај* критикује се стога због одлуке да објављује роман у наставцима *Покахонтас* – верзија Флоре Ворн Симор (први наставак појавио се у бр. 3/1955), пошто се у њему „испољава колонизаторска тенденција“ (Krsmanović 1956: 6).⁷

⁶ Замисао функције дечјег часописа била је – информативност, „прилагођена“ младом узрасту. Као „добар“ пример истиче се (из данашње перспективе невероватан) прилог *Пионирског листа* који је „успео да јасно и занимљиво изнесе суштину алжирског питања, те да је то журналистика у најбољем смислу речи!“ (Krsmanović 1956: 12).

⁷ Лик Покахонтас, који је од историјског прерастао у легенду, тематизован је много пута кроз време – у литератури, стрипу

О томе у којој мери је идеја упознавања удаљених нација и пријатељевања са децом других раса и континената била промовисана у овом периоду најбоље сведоче странице дечје штампе 50-их година прошлог века.⁸ Током ове деценије излазе следећи важнији часописи: 1951, по укидању недељника *Пионирске новине* и месечника *Пионери*, излази недељни лист *Пионери* који уређује Душан Радовић; *Змај, дечји књижевни часопис* (Београд, 1954–1959) уређују Александар Вучо, Мира Алечковић, Арсен Диклић и Бранко Ђопић; *Полећарац* уређује Јелена Билбија, а излази од 1947; *Кекец, Борбин забавник за младе од 7 до 77 година* уређује Новица Ђукић (Београд, 1957–1968), а *Голуб, забавни дечји лист* уређује Тихомир Продановић (Космос, Београд, 1955–1958). За потребе овог рада сузили смо истраживачки корпус на период *Пионира* у којем је уредник био Душан Радовић (1951–1952) и на часопис *Змај*.

Наглашени *еџоџизам* у дечјој периодици током 50-их година проистигао је из „фасцинације оним што је различито, жеље да се дође у додир с другошћу“ (Pageaux 2009: 94). Странице ових листова испуњене су новинским прилозима и репортажама о земљама широм света. Постоје сталне рубрике у којима се представљају култура, књижевност и обичаји других народа. Тако часопис *Змај* има рубрику *Писмо из...*, односно *Прича из...* („Писмо из Лондона”, бр. 6–7/1954; „Писмо из Француске”, бр. 10/1955;

и, касније, у анимираним филмовима. Прича о младој кћери индијанског поглавице из XVI века која спасава смрти енглеског капетана, заљубљује се у њега, удаје и прима хришћанство тумачи се на више начина. По неким тумачењима она је романтична хероина и мајка америчке нације; по другим, бројнијим, својим браком са окупатором и активним залагањем за помирење она је директно омогућила колонизацију Америке. Очигледно је да М. Крсмановић алудира управо на овакво читање њене историјске улоге.

⁸ У поменутом реферату „Десет година југословенске литературе за децу” Мира Алечковић похваљује интересовање које у књижевности за децу влада за удаљене земље и културе (Алечковић 1966: 384).

„Писмо из Африке”, бр. 12/1955. итд.). Када погледамо концепт и садржај ова два часописа (умногоме заслужна за успостављање модерног духа књижевности за децу), примећујемо идеју о братству свих народа света и снажну потребу за упознавањем различитих култура. Кроз периодику се, наравно, промовишу различите европске државе, али посебно интересовање влада за егзотичне земље и народе. Готово сваки број часописа испуњен је прилозима о људима других раса, битно другачијим животним условима (у џунгли, на острвима далеких мора, на Северном полу), несвакидашњим крајолицима, па и егзотичним животињама и мало познатим биљним врстама. Држ непознатог, тајанственог и узбудљивог света широм земаљске кугле распаљивала је знатижељу читалаца. У прилог томе сведоче путописне репортаже из *Пионира*: „О Ескимима” (бр. 11/1951); „Чуда земље Данске” (бр. 17/1952); „Предели вечитог снега” (бр. 18/1952); „Шта прича један Црнац из Централне Африке” и „Село у џунгли” (бр. 20/1952); „Племена црвених ратника” (бр. 21/1952); „С пута у Бразилију” (бр. 22/1952) и *Змаја*: „Тахити” Николаја Чуковског (бр. 4/1954); „Прича о Мисисипију” (бр. 3/1955) и многе друге.

Иако настаје споља подстакнут државном стратегијом, *социјалистички егзотизам* заправо има своје корене у књижевној традицији. Наиме, оваква инспирација, која разара тематику и крутост прокламованог модела социјалног реализма, сама по себи јесте знак модерног, неидеолошког духа. Борба за модерну књижевност после Другог светског рата подразумевала је и тежњу за успостављањем континуитета са предратном књижевношћу, односно обнову духа авангарде између два светска рата. Познато је да су авангардисти у свом рушењу традиционалних форми и израза и окретању од цивилизацијских стереотипа били инспирисани уметношћу примитивних народа. Преобликовање просветитељског култа „доброг дивљака“, одушевљење „прими-

тивним“ народима, насупрот цивилизацији која квари урођену људску моралност и чистоту, авангардисте је одвело у трагање за „природним“ људима, па су чести мотиви бекства у природу/егзотичне пределе и контакти са урођеницима (истражујући мање познате регионе сопствене државе, авангардисти често приказују рибаре као људе који живе једноставно, ван цивилизацијских оквира).⁹ У књижевности за децу то је највидљивије у делима Александра Вуче, превасходно у поеми *Путовања и авантуре храброг Коче* која је објављивана током 1930. у *Полицици*. Као што је познато, млади јунак овог дела прелази континенте и мора (што је оквир за авантуристичку фабулу), бори се са егзотичним животињама и људождерским племенима не би ли помогао у невољи свом другу, Папуанцу Али Балију, припаднику племена Бали-Руже, који чека његову помоћ у мору, окружен ајкулама. Током 1951–52. Вучо објављује измењену верзију у *Пионирима*, својеврсну припрему за прво целовито издање, заправо трећу верзију поеме, под новим насловом: *Сан и јава храброг Коче* (1957).¹⁰ Као родоначелник међуратне књижевности, Вучо је као велики књижевни ауторитет присутан и у поратној књижевности. Обновљање интереса за Вучова дела (видљиво из поновног објављивања његових међуратних поема у оба поменута часописа) непосредно утиче на ства-

⁹ „Авангардисти имају потребу да се дистанцирају не само од предратне књижевности, већ и од етаблиране културе“. „*Око путописника* је честа приповедна позиција писаца међуратне књижевности. Страст за путовањем као трагање за другачијим, новим визијама ‘на дну сасвим опијених очију’ (Р. Петровић) од међуратних писаца ствара велике путнике, а жанр путописа постаје карактеристични књижевни облик епохе. Жељни нових призора и другачијих култура, авангардни путописци једнако жуде за удаљеним регионима (северна и западна Европа, Италија, Грчка, Африка, Америка) колико за блиским, а скрајнутим просторима завичаја. [...] Представљање простора који су значајне и вишеслојне културно-историјске коте постаје збирна тачка авангардних путописаца“ (Опачић 2007: 8, 141).

¹⁰ О генези овог дела детаљно пише Ј. Љуштановић у *Брисању лава* (Љуштановић 2009).

рање дела блиске тематике и инспирације. „Следећи тај садржински аспект Вучовог дела, поједини песници искористили су Вучов начин описивања простора, песничку стилизацију путовања преко света, описе далеких егзотичних крајева, да би на свој начин стилизовали слику далеких земаља и народа и, притом, испољили знатно снажнији антиколонијални ангажман од оног који је присутан у Вучовој поеми“ (Љуштановић 2009: 144). Може се зато рећи да социјалистички егзотизам настаје као израз континуитета књижевника за децу социјалистичке епохе са међуратним модернизмом. Такође, овакав вид односа према Другом настаје и као негација западноевропског евроцентризма (по овом схватању народи ван западноевропског културног круга доживљавају се као инфериорни). По Тодорову, евроцентризам представља неоправдано настојање да се вредности (западно)европских народа (белаца) издигну на ниво универзалних вредности те да се, сходно томе, вреднују други народи и културе (1994). Појачаном жељом за успостављањем пријатељских веза деце широм света социјалистички егзотизам покушао је да поништи овакве стереотипе у корист идеје о равноправности свих, а најпре обесправљених народа и социјалних слојева.

Егзотични декор често се користио као оквир за узбудљиве пустиловне приповести; карактеристичне теме су борба јунака са домороцима, са морским неманима, егзотичним дивљим животињама, пиратима, освајање џунгле, Дивљег запада, ледених пространа, планинских врхова и сл. Описи авантура на мору, у џунгли или пустињи обликовани су неретко као сведочења (нпр. прича *Моји* обликована је као сведочење пензионисаног енглеског пуковника новинару о дечаку којег су одгојили мајмуни на Рту Добре Наде; *Змај*, бр. 3/1953, 27), чиме је авантура добијала на аутентичности.

Узбудљиве репортаже и путописна проза појачавали су интерес читалаца и за књижевност удаље-

них крајева света. Преводилачки рад у овом периоду био је у процвату. Већ први број недељног *Пионира* садржи песму модерног духа Пољака Јулијана Тувима (*Господин Тралалински*); а у овом забавном листу објављују се, између осталог, одломци из Киплингове *Књиге о џунгли* (*Тумај, краљ слонова*, бр. 11/1951). Превасходно се преводила народна књижевност: у сваком броју *Змаја* присутна је бар једна народна приповетка, нпр.: етиопска прича (бр. 8–9/1954); турска прича „Чаробни пасуљ“ (бр. 10/1954); исландска прича „Сиви човек“ (бр. 11/1954); индијска бајка (бр. 2/1955); индијанска бајка „Због чега бебе кажу гу“ (бр. 3/1955); бурманска бајка (бр. 4/1955); индонежанска бајка (у броју 6–7 и 12/1955); иранска приповетка (бр. 11/1955). Заступљена је, међутим, и савремена књижевност, нпр. „Прича о малом црном Самбу“ (бр. 2/1954); Ле Гранов текст „Зашто каубоји у Тексасу певају“ (бр. 8–9/1955); прича из Кине Чанг Тиен-Јиа (бр. 10/1955) и сл. У *Змају* је, такође, постојала стална рубрика *Песме за сву децу света – избор из светске поезије*, у којој се појављују и песме Рабиндраната Тагоре („Школа цвећа“, бр. 8–9/1955, преводилац је Васко Попа), Жака Превера („Доживљаји малог лава“, бр. 1/1954) и Александра Милна („Песма колевке“, бр. 2/1954; „Мала добра девојчица“, бр. 4/1954).

Посебно интересовање владало је, како смо поменули, за народе бивших колонија који су, баш као и југословенски народи, успели да се изборе за своју слободу и независност. Међу њима се најчесталије спомињу Индија и афричке земље. То видимо и у реченици из реферата Марије Крсмановић о стању штампе за децу којом се, као „вредан допринос“ политичком васпитању и „допринос наше земље међународној сарадњи“ похваљује управо бројност репортажа о Индији и Египту. И конкретне посете овим земљама забележене су у децим часописима, као, на пример, путовање друга Тита бродом *Галеб* у Индију (*Змај*, бр. 1/1955). Необично

је да је оваква вест дата из угла ученика једне основне школе. (Исте године Воја Петровић објављује песму *Новоси*, о авиону који лети за Бомбај – *Змај*, бр. 4/1955). Такође, бројни су новински чланци о начину живота деце у Индији, њиховом школовању, али и жељи малих Индијаца да се упознају са децом далеке пријатељске земље о којој су им причали у школи. Они су приказани као велики народ који живи у врло разноврсним условима (од севера, „где су девојчице у шалварицама и гривнама на рукама и ногама“, преко јужних предела „где деца јуре под топлим сунцем и кокосовим палмама скоро сасвим гола“, до полудивљих племена у џунглама и прашумама“) и тешким материјалним околностима, али је пријатељски настројен према другим културама:

Сигурно не можете да замислите какве су њихове школе у селу. Кад је лепо време, а то је веома често [...] индиски дечаци уче напољу, у дворишту. Простру асуре или кавку крпу, поседају један иза другог и прекрсте ноге и сви наглас уче лекцију коју им учитељ предаје. Они су црнооки и црне су им косе, далеко су од наше деце, али исто тако знају многе игре и разне вештине као и наши дечаци и девојчице. Њихово писмо је много теже од нашега, али га вредно уче. [...] Већ од малих ногу мали Индуси уче се братству међу људима. [...] То је земља сасвим друкчија од наше. У њој живи много ваших малих пријатеља (Мацура, „Деца далеке Индије“, *Пионири*, бр. 22/1952).

У прилогу који је у погледу хетеропредстава изузетно занимљив, објављеном у *Пионирима* (бр. 24/1952), представник југословенске амбасаде сведочи о пријатељским везама које се успостављају и међу најмлађима. На адресу југословенске амбасаде стигло је, наводно, много писама индијске деце вршњацима у Југославији са жељом за дописивањем. Пошто су заинтересовани да упознају Југославију и њене становнике, они траже да им се пошаљу симболи земље, заставице и значке, и часописи помоћу којих ће моћи да прошире своје разумевање њене

културе и обичаја. Међутим, пропаганда којом се промовише пријатељска Индија зна да буде претерана и, самим тим, комична. Наиме, у овом тексту једно писмо упућено је ни мање ни више него Едварду Кардељу, чији је *дуђачак и одличан* политички говор заинтригирао дечака из далеке земље и подстакао га да му пише:

Таквих писама има пуно, ето, једно чак упућено на друга Кардеља. Написао га је петнаестогодишњи индиски дечак С. Садагопан из града Срирангама у области Тричи. На слабом енглеском језику овај мали индиски шврћа пише да је из новина прочитао о једном дугачком и одличном говору друга Кардеља. „Ја бих радо желео да знам више о Југославији, али о вашој земљи ми овде учимо тек у седмом разреду. Молим вас пошаљите ми зато неки ваш југословенски лист, а пуно бих се радовао ако бих добио од вас и једну малу југословенску заставицу и коју поштанску марку“ („Писмо из Индије редакцији: И најмлађи у Индији знају за Титову Југославију“, *Пионири*, бр. 24/1952).

Све ове околности утичу на писце за децу. Очигледна је радикална измена мотивације у књижевним прилозима аутора из 50-их година. Уместо убичајене тематике рата, ликова деце пролетера и партизана (непосредно после краја Другог светског рата, а током 40-их година), у поезији се појављују удаљени региони (јужна мора, Северни ледени пол, џунгла), егзотичне животиње (лавови, китови, слонови, крокодили, фоке),¹¹ а чест мотив је управо писмо детета из далеких крајева. Многи писци овог периода у своје књижевне текстове укључују мотиве путовања, авантуре (нпр. лутање морем и егзотичним пределима Хаваја, Тахитија, Нила подразумева и сусрете морнара са црним поглавицама и врачевима – о чему се пева у песми Владимира Черкеза „Бајка о морнару“) или песме засноване на

¹¹ Песма Душана Радовића *Лав*, као једна од програмских песама модерне књижевности за децу, један је од најбољих примера оваквог утицаја.

контакту деце различитих раса. По оваквој врсти мотива издвајају се у *Змају* песме „Сто балона доброг слона Гингалона“ Владимира Булатовића (бр. 8–9/1955); „Писмо из Африке“ Момчила Тешића (бр. 12/1955); „Црна лађа“ Арсена Диклића (бр. 2/1954); „Трошораши“ Александра Поповића (бр. 3/1954); „Црна уславанка“ (бр. 3/1955) и „Црначка песма“ Воје Царића (бр. 5/ 1961) и др. Егзотични мотиви употребљавају се превасходно као вид критике колонијализма или као оквир за фантастику. Међутим, начин на који се представљају мали Црнци или, рецимо, Ескимима показује да су представе о њима више обликоване као контраслике животу просечног детета у Југославији него што су покушај аутора да уверљиво дочара живот у егзотичним крајолицима. Склоност сваког појединца да оно што је непознато доживи као примамљиво опевана је у песми М. Тешића „Писмо из Африке“, у којој дечаца са различитих крајева света сматрају живот Другог примамљивијим од сопственог: дечак Он Ду Но Ра из Африке чезне за снегом и у то име пише писмо „белом брату“ Бори са Карабурме да му пошаље Снешка Белића. Представа о животу у топлој клими јужних мора за овдашње дете идеализована је слика слободног и једноставног живота.

Антиколонијалне песме описују тешку судбину црне расе под „бичем“ колонијалних освајача: *црна лађа* у истоименој песми Арсена Диклића претећи се надвија над острвом на пучини Јужног мора. Поглавица племена Ди-Ти-Рам-Ба (алудирање на лирску врсту којом се прославља живот у имену племена има за функцију да, на трагу авангарде, укаже на ведар, једноставан живот који воде урођеници). Становници острва уплашени су за своју судбину пошто им је јасно да су на лађи колонијалисти који ће их одвести у ропство („На лађи су пуне пушке / на лађи су мрачне њушке / већ догледом свуда траже / згодно место за плантаже. / Бич троструки сваки има“). Царићева „Црначка уславанка“ та-

кође је заснована на овом мотиву: мајка црнкиња успављује свог сина наговештавајући му како његово срећно детињство стоји у сенци њиховог ропског положаја. У „Песми Црнаца“ слободарски дух робова са плантаже песмом пркоси суровом газди Цонију и његовом бичу (Аноним, *Пионири*, бр. 22/1951). Па чак и песма В. Булатовића „Сто балона доброг слона Гингалона“, која се заснива на духовитом и нонсенсном догађају, притајено сведочи о постколонијалној епохи у животу њених јунака. Заснована на фантастичној слици града прекривеног разнобојним балонима од сапунице које војни слон испушта пошто се најео сапуна, и поред топонима који представљају ведру језичку игру (дечак води слона до језера У Ми Нос да опере сурлу од сапуна), песма за место радње има Рангун, главни град Бурме, британске колоније која је постала независна 1948. године. У том смислу, разнобојни балони слона који напушта оквири војне службе могу се протумачити и као својеврсна прослава слободе нове државе.

У контексту наведених примера писама која су се слала непознатој деци других раса и народа као знак жеље за пријатељством можемо разумети и појаву песама са оваквим мотивом (као што је нпр. поменуто „Писмо из Африке“ Момчила Тешића). Вучов надреалистички, ономотопејски, измишљени језик малог Папуанца („Викнуо је из свег гласа: / „Ашо-машо, / Кено-дено, / Аса-ласа, / Рове-кљове!“ / С црначког преведено / то вам значи: „Капетане, / нека твоја лађа стане!“ – Вучо 1951/52) и афричког поглавице из *Сна и јаве храброг Коче* („Хо-хо ха-су! хо-хо ха-су!“) – подстакао је језичке игре у поезији 50-их година. Егзотична имена и топоними, који настају као симулација непознатих језика и вишечланих личних имена, уобичајених за егзотичне народе, чест су повод за шаљиве језичке игре. Наиме, имена и топоними често се обликују растављањем слогова који, састављени, сачињавају неки појам или шаљиву алузију: поменуто језеро У Ми Нос

у Булатовићевој и назив племена у Диклићевој песми јасно сведоче о томе. Имена јунака могу бити и нонсенсна, римована (Тешићев црнац Он Ду Но Ра, Диклићев поглавица Њамба-Бамба, као и дечак Ну Ну који води слона Гингалона и трговац Ту Тан Тан из Булатовићеве песме).

Из свега наведеног јасно је видљиво како је дечја штампа у 50-им годинама прошлог века била својеврсно огледало односа социјалистичког друштва у успону према другим културама. Иако је тај однос у почетку био оштро поларизован (негација западноевропског евроцентризма, омаловажавање капиталистичких вредности и снажно саосећање са народима из бивших колонија), он постепено прераста у својеврсни социјалистички егзотизам и широку отвореност према људима других раса. Свест оних који су се бавили васпитањем деце о универзалном „језику“ књижевности за децу и њеном утицају на формирање будућих људи омогућила је да се књижевност за децу доживљава као улагање у будућност (пола века касније, можемо само да прижељкујемо такву бригу друштва о књижевности за децу). Подстицањем прилога о егзотичним земљама у дечјој периодици систематски се градио пријатељски однос према удаљеним културама. Све то је, напослетку, потпомогло и преображај књижевности за децу која се током 50-их година дефинитивно окреће модерном духу и изразу.

ИЗВОРИ

Змај, дечји књижевни часопис. А. Вучо, М. Алечковић, А. Диклић, Б. Ђопић (ур.). Београд: ИП Мозаик, 1954–1959.

Пионири, забавни дечји лист. Душан Радовић (ур.). Београд: Савез пионира Југославије, 1951–1952.

ЛИТЕРАТУРА

Алечковић, Мира (1966). „Десет година југословенске литературе за децу“. *Летњици Матице српске*, год. 131, књ. 376, св. 4 (октобар 1966): стр. 364–385.

Аноним (1952). „Писмо из Индије редакцији: И најмлађи у Индији знају за Титову Југославију“. *Пионири, забавни дечји лист*. Београд: Савез пионира Југославије, год. II, бр. 24.

Аноним (1951). „Песма Црнаца“. *Пионири, забавни дечји лист*. Београд: Савез пионира Југославије, год. I, бр. 22.

Булатовић, Владимир (1955). „Сто балона доброг слона Гингалона“. *Змај*, год. II, бр. 8–9.

Вучо, Александар (1951/1952). „Путовања и авантуре храброг Коче“. *Пионири, забавни дечји лист*. Београд: Савез пионира Југославије.

Diklić, Arsen (1954). „Crna lađa“. *Zmaj*, год. I, br. 2 (februar 1954): стр. 22–23.

Jakobsen, Per (2010). *Južnoslovenske teme*. Beograd: Slovo Slavia.

Krsmanović, Marija (1955). „O društvenoj ulozi dečje književnosti“. Referat podnet na Savetovanju o društvenoj ulozi dečje književnosti 19–21. 5. u Saraju kod Skoplja. *Naša deca, organ Saveza pionira Jugoslavije*. М. Mandić (ur.). Beograd: Savet društava za vaspitanje i staranje o deci Jugoslavije, год. V, br. 6 (jun 1955).

Krsmanović, Marija (1956). „Neki problemi vaspitne uloge dečje štampe“. *Naša deca, organ Saveza pionira Jugoslavije*. М. Mandić (ur.). Beograd: Savet društava za vaspitanje i staranje o deci Jugoslavije, br. 7–8, год. VI, (juli–avgust 1956): стр. 6–15.

Leerssen, Joep (2009). „Odjeci i slike: refleksije o stranom prostoru“, u: Đukić, Davor, Blažević Zrinka i dr. (prir.). *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*. Zagreb: Srednja Evropa.

- Љуштановић, Јован (2009). *Брисање лава. Поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: Дневник.
- Мацура, Милош (1952). „Деца далеке Индије“. *Пионири*, год. II, бр. 22, (14. 3. 1952).
- Matvejević, Predrag (1979). *Književnost i njezina društvena funkcija. Od književne tendencije do sukoba na ljevici*. Novi Sad: Radivoj Ćirpanov.
- Moura, Jean-Marc (2009). „Kulturna imagologija: pokušaj povijesne i kritičke sinteze“, u: Dukić, Davor, Blažević Zrinka i dr. (prir.). *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*. Zagreb: Srednja Evropa.
- Naša deca, organ Saveza pionira Jugoslavije*. М. Mandić (ur.). Beograd: Savet društava za vaspitanje i staranje o deci Jugoslavije, 1951–1959.
- Опачић, Зорана (2007). *Алхемичар ириводења Стјанислав Краков*. Београд: Учитељски факултет.
- Опачић, Зорана (2009). „Одрастање у мултикултуралним срединама у српској књижевности за децу и младе“. *Детинство* 4/2009 (XXXV), 55–64.
- Pageaux, Daniel-Henri (2009). „Od kulturnog imaginarija do imaginarnog“, u: Dukić, Davor, Blažević Zrinka i dr. (prir.). *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*. Zagreb: Srednja Evropa.
- Пијановић, Петар (2012). *Српски културни круг 1900–1914*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Поповић, Александар (1954). „Трошораши“. *Змај* год. I, бр. 3, март 1954.
- Radičević, Ljubomir (1956). „Uticaj filmske štampe na omladinu“. *Naša deca, organ Saveza pionira Jugoslavije*. М. Mandić (ur.). Beograd: Savet društava za vaspitanje i staranje o deci Jugoslavije, februar 1956, god. VI, br. 2, str. 31.
- Smit, Antoni D. (2010). *Nacionalni identitet*. Preveo s engleskog Slobodan Đorđević. Beograd: XX vek.
- Syndram, Karl Ulrich (2009). „Estetika alteriteta: književnost i imagološki pristup“, u: Dukić, Davor, Blažević Zrinka i dr. (prir.). *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*. Zagreb: Srednja Evropa.
- Timotijević, Olga (1955). „O društvenoj ulozi dečje štampe“. *Naša deca, organ Saveza pionira Jugoslavije*. М. Mandić (ur.). Beograd: Savet društava za vaspitanje i staranje o deci Jugoslavije, april–maj 1955, god V, br. 4–5, str. 24–25.
- Тешић, Момчило (1955). „Писмо из Африке“. *Змај* год. II, бр. 12, децембар 1955.
- Тодоров, Цветан (1994). *Ми и дружи: француска мисао о људској разноликости*. Београд: И. Чоловић, И. Меснер.
- Царић, Воја (1955). „Црна успаванка“. *Змај*, год. II, бр. 3, март 1955.
- Царић, Воја (1961). „Црначка песма“. *Змај*, год. VIII, бр. 5, мај 1961.

Zorana Z. OPAČIĆ

LETTER FROM INDIA TO CAMARADE KARDELJ
(the image of other cultures in children magazines
during the fift decade of XXth century)

Summary

In this paper, we are dealing with a period of socialistic exoticism in Yugoslav children's literature in 1950's. That can be illustrated in children's magazines from this decade (we analysed weekly magazine *Pioniri* 1951–52, a period when Dušan Radović was the editor, and monthly magazine *Zmaj* 1951–59). Relationship to other cultures was directly associated with their political systems: there was an obvious sympathy to socialist countries and the former colonies, and extremely negative attitude towards the capitalist and colonial empires. Building the child's interest in far-away cultures was seen as an investment in the future and establishing bridges between peoples. Therefore, children's magazines had a regular column, containing literary, travel and popular science articles about exotic lands (the Indian

and African countries were mentioned most frequently) and also a column with translated poetry and stories from all over the world. Besides that, the socialistic exoticism emerges as an expression of the continuity of the socialist era writers with the inter-war modernism. Also, the presence of other cultures affected the style and thematic in children's literature during 1950's (typical heroes of other races, exotic landscapes, animals, etc.), revealing the modern spirit.

Key words: children's magazines, Yugoslavia, alterity, exoticism, socialism, ideology, anticolonialism

◆ *Sanja Č. ROIĆ*
Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Republika Hrvatska

KONSTRUKCIJA VLASTITOG IDENTITETA U RIJEČKOM ČASOPISU ZA DJECU *IL PIONIERE/* *ARCOBALENO*

SAŽETAK: Književna produkcija časopisa za djecu *Zajednice Talijana iz Istre* i s *Kvarnera Il Pioniere/Arcobaleno* koji izlazi u Rijeci od 1948. godine do danas može se proučavati iz perspektive kulturalnih studija. Na njegovim su stranicama koegzistirali i prožimali se bliski ali ipak različiti svjetovi, dolazilo je do hibridizacije i međusobnih utjecaja na širem geopolitičkom prostoru, bio je ostvaren dijalog među kulturama i uspostavljen odnos između društvenog okruženja i književnosti. Također se pokazalo da, unatoč političko-ideološkim ograničenjima, kulture ne mogu egzistirati izolirano, kao i da svaka kultura govori o vlastitom historijskom kontekstu.

KLJUČNE RIJEČI: identitet, časopis za djecu, hibridizacija, kulturni dijalog, historijski i društveni kontekst kulture

1. Geografske i historijske koordinate

Talijani su u velikim migracijskim valovima napuštali Apeninski poluotok, posebno od druge polo-

vice 19. stoljeća. Rodnu zemlju napustilo je čak 26 milijuna stanovnika, od čega ih je više od polovice emigriralo prije 1915. No, od kraja 20. stoljeća u Italiji je u velikom porastu imigracija, pa se u posljednjih dvadesetak godina, pored emigrantske, piše i govori i o imigrantskoj talijanskoj književnosti.

Hrvatska i Italija su susjedne zemlje koje dijeli granica na moru: oznake na kartama su isprekidane crte na plavoj površini, a nakon 12 milja teritorijalnih uplovljava se u međunarodne, odnosno zajedničke vode. Unatoč povijesnim pretpostavkama, geografskoj blizini i drugim važnim činjenicama, kao na primjer da je talijanski jedan od jezika hrvatske književnosti, Hrvatsku razlikuje specifičnost u odnosu na cijelu, golemu talijansku dijasporu: od 1945. godine u njoj živi autohtona talijanska manjina.

Promjena granica nakon Drugog svjetskog rata dovela je Talijane koji su ostali živjeti u Istri i na Kvarneru u položaj manjine koja se našla izvan granica matične zemlje, najprije u Jugoslaviji, a od 1991. u Hrvatskoj i u Sloveniji. Tako je, zapravo ne migriravši (Ročić 2007: 89), ovo talijansko stanovništvo dospjelo u položaj migranata i zateklo se kao manjina na području koji je stoljećima obitavalo. Prema podacima popisa stanovništva iz 1991. Zajednica Talijana brojala je 24.367 pripadnika (21.303 u Hrvatskoj i 3.064 u Sloveniji), a talijanski kao materinski jezik deklariralo je 29.550 stanovnika.¹ Godine 2001. popisano je 19.636 Talijana, a upravo objavljeni podaci za 2011. pokazuju da se taj broj smanjio još za 1.800 osoba.

Talijani Istre i Kvarnera uključeni su u 47 osnovnih zajednica koje čine Talijansku uniju (Unione Italiana): prva je zajednica osnovana u Rijeci krajem 1946, u Puli 1947, u Rovinju 1948. godine.² Pro-

¹ Za prvi porast tog broja u desetljećima nakon 1945. odnosno 1954, a s obzirom na samo 15.132 deklarirana Talijana 1981. godine, nuđena su različita objašnjenja. U kasnijim popisima broj opada zbog negativnog prirasta.

² Područje Istre i Rijeke može se tretirati kao specifično u odnosu na druge hrvatske krajeve, premda postoje malobrojne zajed-

svjetna mreža obuhvaća 28 vrtića, 17 osnovnih škola, 4 srednje i dva sveučilišna odsjeka u Puli i broji oko 4.000 djece, učenika i studenata, a treba dodati da su u nastavu uključeni i hrvatski državljani a ne samo etnički Talijani.³ U ovoj je zajednici oduvijek bila jako važna briga za mlade, a njezin je specifični položaj odredio i formiranje nove, hibridne kulture i književnosti, a u tom kontekstu i književnosti za djecu. Na području oko Rijeke već 1944. nastaju prve novine i prilozi namijenjeni mladima na talijanskom jeziku kako bi se očuvao jezik i stvorio novi talijanski identitet u kontekstu nove ideologije i novog društva čiji je Zajednica postala dio.

Prvu fazu ove⁴ književne produkcije na talijanskom jeziku na prostoru Istre i Kvarnera Bruno Maier, tršćanski talijanist rođen u Kopru, označio je kao „pionirsku“, u smislu početka, velikog početnog elana s kojim je nastala. Ta je literatura nastajala u znaku novih tema i novih vidova angažmana koji su nastojali pomoći političkim i institucionalnim strukturama formiranim na tom prostoru (Maier 1990: 16–45). Tako su već u partizanskim novinama štampanim ciklostilom *Noi giovani* (Mi mladi), od kojih su izašla samo dva broja,⁵ objavljeni nepotpisani članci „I pionieri di Albona“ (Labinski pioniri), o pionirima koji su uspjeli zarobiti njemačkog vojnika, i „I pionieri al teatro di Fiume“ (Pioniri u riječkom teatru), gdje se govori o kamenicama što su ih pioniri bacali u gledalište za vrijeme predstave koju su u gra-

nice Talijana u Lipiku i Moslavini, dislocirane i na neki način manje vidljive, kao i one u Zadru i Splitu.

³ U razdoblju nakon 1991. izbor talijanske škole značio je izbor tolerantrnije, multikulturene školske sredine.

⁴ Naravno, književnost i publicistika (novine, časopisi) na talijanskom jeziku izlazili su u ovim krajevima sve do kraja Drugog svjetskog rata. Godine 1949. izlazilo je u Rijeci i Istri čak 12 publikacija na talijanskom jeziku.

⁵ Prvi broj ovih novina štampan je u julu a drugi na jesen 1944, a uredili su ga „mladi Talijani za mlade Talijane koji se bore u Narodno-oslobodilačkoj vojsci“, prema svjedočenju Giacomina Scottija (*Il pioniere* br. 1, god. XXXII (1980): 1).

du organizirali fašisti. U pjesmici sastavljenoj „upravo za one najmlađe”⁶ borba je prikazana kao obrana domovine i vlastitog doma, a neprijatelj je bio zajednički, „il tedesco maledetto” („prokleti Nijemac”):

In guerra va un guerriero, è pien d'ardor. / Di porpora una stella ed il valor. / Tutti sanno che combatte / per la patria ed il suo tetto / contro il tedesco maledetto!⁷

2. Časopis prijatelj djece: kako je nastao *Pioniere*

Prvi broj glasila istarskih i kvarnerskih Talijana *La voce del popolo* (Glas naroda) izlazi već 27. 10. 1944. (Milani i Dobran I 2010: 77) i svjedoči da je Zajednica već formirana. Uz primarnu političku, list je imao i kulturnu funkciju, jer se talijanska manjina našla u situaciji u kojoj su joj bili zabranjeni svi, pa tako i privatni kontakti s Italijom, zbog neriješenih, dramatičnih političkih i ideoloških pitanja u vezi s granicom i teritorijem (Milani i Dobran I 2010: 88). Urgentno otvoreno pitanje bile su škole, jer su brojni učitelji i nastavnici optirali za Italiju, a pored udžbenika (prevodili su se oni hrvatski) važno je bilo malim Talijanima u Istri ponuditi i odgovarajuću literaturu na njihovom jeziku. Zato već 1948, u godini duboke političke krize u zemlji, izlazi prvi broj lista za djecu *Il pioniere* (Pionir), najprije dvotjedno a kasnije mjesečno glasilo Teritorijalnog savjeta narodne omladine.⁸ Zanimljivo je da se list otpočetak

⁶ Također Scottijeva formulacija. Najmlađi su već tada bili označeni kao „pioniri”, premda nova vlast još nije bila uspostavljena.

⁷ „Ide u rat jedan ratnik, pun je žara. / Od purpura mu zvijezda i snaga. / Svi znaju da se bori / za domovinu i za svoj krov / protiv prokletog Nijemca” (*Noi giovani* br. 2, god. I (1944): str. 3. Svi prijevodi s talijanskog u ovom radu su moji, S. R.).

⁸ *Il pioniere* je jedna od verzija dječjih novina koje su izlazile u pojedinim jugoslavenskim republikama pod sličnim naslovima: *Pionir* je od 1944. izlazio u Hrvatskoj, *Pioniri* u Beogradu, *Pionirsko delo* u Sarajevu, a pored izdanja za male Talijane izlazila su i ona za djecu ukrajinske i mađarske manjine.

predstavlja u antropomorfnoj ulozi prijatelja, školskog druga, koji je „tutto per voi, scritto e illustrato solo per voi” (sav za vas, napisan i ilustriran samo za vas) (*Il pioniere* 1/1948, 1:1).

Talijanska manjina se i dalje nalazila u specifičnom položaju sve do 1954, kad će Londonskim ugovorom biti riješeno pitanje Trsta i granice, jer su u tom razdoblju od gotovo deset godina brojni stanovnici gradova i sela optirali⁹ za Italiju potaknuti pozivima s političkog desnog centra i desnice. S druge strane, doprinos boraca Talijana antifašističkoj borbi u Jugoslaviji bio je nespornan, pa je demobiliziranim intelektualcima bio povjeren rad u kulturi i izdavaštvu. Velik je bio i doprinos žena, jer su mnogi prilozi u časopisu *Pioniere* bili za najmlađe, a ženama je bila namijenjena uloga odgojiteljica. Njima se pridružio i određeni broj mladih iz Italije koji su željeli pomoći izgradnji novog društva, a zahvaljujući njima su tekstovi u novinama i časopisima pisani na standardnom jeziku, čime su u tom razdoblju isključene sve dijalektalne varijante.

Naravno, u takvom kulturno-povijesnom kontekstu ne čudi što je cijelo prvo godište časopisa za djecu¹⁰ posvećeno ozbiljnim temama: pioniri pomažu obnovi grada Rijeke, slijedi reportaža iz Grčke, zapis o riječkoj luci i njezinim radnicima, pa Titov rođendan, rođendanska čestitka Staljinu, reportaža o indijskoj djeci i, napokon, o prinosu krumpira na čepičkom polju u Istri. Našli su se na stranicama časopisa i portreti velikih Talijana kao što su Michelangelo Buonarroti, Antonio Gramsci, Cristoforo Colombo, Giordano Bruno i Giuseppe Garibaldi, legen-

⁹ Radilo se o izboru (optiranju) porodica i pojedinaca, a mnogi su zemlju napuštali ilegalno, morskim ili kopnenim putem.

¹⁰ Urednica prvih brojeva bila je Luciana Meconi Mecovich, koja je nakon desetak brojeva napustila Istru nakon što joj je otac završio na Golom otoku (Milani i Dobran I 2010: 105). Zamjenila ju je Fedora Susnich Martincic koja je bila urednica do kraja 1981. Godine 1982. dolazi Valeria Persic, 1989. Elisa Zaina, a 2007. Tiziana Dabović.

darni borac za ujedinjenu Italiju. Prevedeni su radovi ruskih pisaca (Katajev, ali iste godine izlaze i prijevodi iz Twainovih *Pustolovina Toma Sawyera*, piše se o novom talijanskom filmu, a u februaru 1949. izlazi nepotpisana pjesma *La mia casetta* (Moja kućica), u kojoj je nepogode kao što su kiša, snijeg i grad moguće interpretirati i alegorijski:

La mia casetta è piccola / ma dentro si sta bene: / Di notte il vento sibila: / lo sento, eccolo, viene...// Ma il vecchio muro mormora: / „O vento, cozzi invano: / son rozzo ma son solido”. / E il vento va lontano. // E pioggia, neve, grandine / flagellano le mura: / e la casetta impavida: / „Son vecchia ma sicura.”// Scintilla dolce e tiepida / nel focolar la fiamma / e il sole sempre l'illumina: / quel sole è la mia mamma.¹¹

Prešućivanje autorice značilo je i prešućivanje talijanskog izvornika koji u ono vrijeme nije smio biti naveden, premda su urednici posezali za zbirkama koje su nalazili u kućnim bibliotekama.

Časopis ima i rubriku pošte, gdje pionirka Sapientina (Mudrica) odgovara na pitanja, igara i zabave, sporta, pa čak i strip *Pino i Ippino*.

Tih godina je bila vrlo oskudna ponuda knjiga za djecu: ćopićevu *Ježevu kućicu* preveo je Eros Sequi, a knjiga je objavljena u Zagrebu 1950. pod naslovom *La casa del riccio*.¹² Iste godine izlazi u časopisu pr-

¹¹ „Moja je kućica malena / al'unutra je lijepo: / Noću vjetar huji: / čujem ga, evo ga, stiže...// Al' stari zid mrlja: // O vjetre, uzalud udaraš: / grub sam ali čvrst”. / I vjetar ode daleko. // Pa kiša, snijeg i grad / bičuju zidove: / al' kućica će neustrašivo: / 'Stara sam ali sigurna.' // Iskri slatko i blago / na ognjištu plamen / a sunce ga stalno osvjetljava: / to sunce je moja mama.” Autorica ove pjesmice objavljene u zbirci *Rime Piccoline* (Malene rime) iz 1912. bila je Hedda alias Lucia Maggia, učiteljica i dječja pjesnikinja iz Italije.

¹² Original je štampan 1949. i po nekim mišljenjima aludira na ondašnju aktualnu političku situaciju. Talijanski nerimovani prijevod izašao je u Zagrebu. Nepotpisani prijevod ćopićeve priče *Mrvica brani komandanta* („Briciola difende il suo comandante”) izašao je prethodne godine (*Il pioniere* br. 2, god. II (1949)).

va priča mladog Napuljca Giacomu Scottija,¹³ koji će s godinama postati jedan od najzaslužnijih autora ove Zajednice, *Come vivono i bimbi napoletani* (Kako žive napuljska djeca), naturalističku sliku Napulja pogođenog bijedom i razorenog bombama. Kasnije će Scotti objaviti brojne pjesme i brojalice na stranicama ovog časopisa. Svoju prozu objavljuje redovno tih godina i Riječanin Lucio Martini, također autor talijanske manjine.

Sadržaj časopisa *Il Pioniere* iz 50-ih godina svjedoči da se radilo o kompleksnom razdoblju: nakon napuštanja sovjetskog modela tražio se autentičan put u socijalizam, ali su i dalje nedostajali kontakti s matičnom kulturom. U to vrijeme (1951) Eros Sequi i Erio Franchi moraju napustiti Rijeku, jer su optuženi za „intelektualizam” i posvećenost kulturi, pa zbog toga nedovoljnu ideološku „budnost” (Milani i Dobran I 2010: 105). Uz nekoliko pjesmica i jednu toskansku uspavanku *Ninna, nanna*, izlaze u to vrijeme nepotpisani članci o Harlekinu, Marku Polu, Danteu i napuljskom kralju, te o liku iz Pinokija, vlasniku kazališta lutaka, Mangiafocu.

U jesen 1953. bilo je potrebno objasniti zašto Trst ostaje u Italiji. Pod naslovom „Decisione vergognosa” (Sramotna odluka) izvještava se o protestnoj manifestaciji održanoj u Rijeci 9. oktobra, a članak završava riječima koje oštro osuđuju odlazak:

Eros Sequi (1913–1995) je došao u Jugoslaviju kao univerzitetski lektor, priključio se partizanima i poslije rata ostao u Jugoslaviji. Velik je njegov doprinos kulturi Zajednice Talijana i talijanisti u Jugoslaviji (Roić 2006: 291–305). Sequi je također preveo („dal croato”, s hrvatskog) priču *čarobni konj* iz zbirke *1001 noć* i objavio je pod naslovom *Il cavallo magico* (Zagreb: 1952). Priča je zanimljiva, jer čarobni konj od ebanovine može prenijeti konjanika kamo god zaželi, i u daleke zemlje.

¹³ Rođen u Savianu kraj Napulja 1928, od 1947. živi u Rijeci, gdje je aktivno sudjelovao u kulturnom životu Zajednice Talijana. 60-tih godina gubi posao zbog političkih razloga (pomažu ga i pružaju mu potporu društva pisaca iz drugih jugoslavenskih republika). Objavio je brojne knjige, stručne radove iz područja historije (Drugi svjetski rat, Goli otok, operacija Oluja) i kulturne povijesti, zatim pjesme, priče i bajke za djecu, te autobiografske zapise.

[...] lasciare una terra per la quale sono caduti tanti giovani combattenti [...] sarebbe come tradire i nostri morti, quelli che hanno dato la vita perché la Jugoslavia fosse unita e libera, perché la nuova generazione avesse una vita felice.¹⁴

Nakon prvih deset godina urednici riječkog časopisa i dalje smatraju odgojni rad svojim najvažnijim zadatkom, ali već u prvoj polovici narednog desetljeća otvaraju se nove mogućnosti političkih i kulturnih odnosa između dviju zemalja, što će im znatno olakšati rad. Narodni univerzitet u Trstu (Università popolare di Trieste) postaje 1964. posrednik između Talijanske Unije i kulturnih institucija Republike Italije. *Il Pioniere* može napokon objaviti pjesme i priče Giannija Rodarija, jednog od najboljih talijanskih pisaca za djecu.

Godinama su u rubrici „La pagina della poesia” (Stranica poezije) objavljeni prijevodi hrvatskih, srpskih, bosanskih, makedonskih i slovenskih pisaca,¹⁵ jer je važna zadaća časopisa bila upoznavanje nacionalnih kultura i književnosti u Jugoslaviji. Dolazi do prvih otvaranja,¹⁶ ali je očigledno da su razlike između grada i sela još uvijek velike. Novi mediji ulaze na stranice časopisa, štampa se školski program emisija Radio Kopra (Radio Capodistria) na talijanskom jeziku, piše se o muzičkim sastavima, a važna novost je da *Pioniere* rado čitaju i učenici koji ne pohađaju talijansku školu, jer je talijanski jezik sredine u kojoj žive.

¹⁴ *Il pioniere* br. 7, god. V (1953): „Napustiti zemlju za koju su poginuli mladi borci značilo bi izdati naše mrtve, one koji su dali živote kako bi Jugoslavija bila jedinstvena i slobodna, kako bi mlade generacije sretno živjele.“

¹⁵ To su vrlo rijetko bili tekstovi književnosti za djecu. Zastupljeni autori su bili: Vladimir Nazor, Ivan Goran Kovačić, Miroslav Krleža, Jure Kaštelan, Mirko Božić, Mira Alečković, Desanka Maksimović, Branko Ćopić, Skender Kulenović, Čedomir Minderović, France Prešeren, Ivan Cankar, Matej Bor, Ciril Kosmač, Kočo Racin, Petre Andreevski, Blažo Koneski i drugi.

¹⁶ Prvi put, pored cijena u dinarima (nd, novi dinari), pojavljuje se i cijena u lirama (Lit), što pokazuje da se *Il pioniere* mogao kupiti i u Italiji.

Nakon 30 godina od prvog broja časopisa uredništvo se prisjećalo njegove prijateljske funkcije, pa je rovinjski pjesnik i kompozitor Vlado Benussi uglazbio stihove Giacoma Scottija u čijem se refrenu spominje uloga časopisa u odrastanju poslijeratne generacije:

Il Pioniere / fa trent'anni / pare vecchio / ma è un bambino: / caro amato / giornalino / della mamma / e del papà.¹⁷

Od toga vremena položaj Zajednice Talijana se mijenja: otvorene su mogućnosti komunikacije i suradnje s matičnom zemljom, mnogi mladi studiraju na talijanskim univerzitetima i vraćaju se u Istru i na Kvarner, ali studiraju i u drugim centrima u Jugoslaviji. Osimskim sporazumom 1975. godine konačno je zaključeno složeno pitanje granice.

Tada se časopis u potpunosti okreće željama i potrebama učenika talijanskih škola, njihovim natjecanjima, smotrama, susretima s vršnjacima pripadnicima drugih manjina. *Il Pioniere* objavljuje tekstove najboljih talijanskih suvremenih autorica i autora, a među njima su Italo Calvino, Umberto Eco, Gavino Ledda, Vamba, Oriana Fallaci, Natalia Ginzburg, Ignazio Silone. Istovremeno, suvremena povijest ispisuje se na stranicama lista: u maju 1980. oproštaj od Tita, u jesen 1981. od Nobelovca, pjesnika Montalea, zatim 1982. od Krleže, a 1984. od pisca s čijim su knjigama odrastala sva djeca u Jugoslaviji, pa i mali Talijani Istre i Kvarnera, Branka Ćopića.

U ovom razdoblju jača svijest o vrijednosti vlastite tradicije i identiteta. Učenici iz Vodnjana istražuju bajke i priče koje su čuli od baka i djedova, piše se o tradiciji Talijanske drame u Rijeci, objavljuju se stihovi istarskih i kvarnerskih pjesnika i proznih

¹⁷ „Pionir navršava tridesetu / izgleda star, al' još je dijete / dragi stari mamin i tatin / mali časopis” (*Il Pioniere* br. 8, god. XXX (1978): str. 5). Na internetskoj stranici *Arcobalena* u pismu urednice stoji: „Kad su vaši roditelji i vaši djedovi i bake bili đaci, ovaj mali časopis se zvao *Il Pioniere*. Danas se zove *Arcobaleno*.” 7. 1. 2013.

pisaca, od kojih su neki još vrlo mladi, kao Loredana Bogliun, i starijih, kao Mario Schiavato, Osvaldo Ramous, Giusto Curto, Umberto Matteoni, Adelia Biasiol, Mario Cocchietto, Egidio Milinovich, Eligio Zanini, Stefano Stell. Poezija na zavičajnim dijalektima nalazi sada svoje mjesto na stranicama časopisa.

3. Pluralizam donosi dugine boje: *Il Pioniere* postaje *Arcobaleno*

Godine 1989. *Pioniere* mijenja ime u *Arcobaleno* (Duga), jer se staro ime pozivalo na tradiciju s kojom se mladi više nisu mogli identificirati. Književnost za djecu i mlade bila je već upisana u nove koordinate i nova je generacija rođena nakon 1980. rasla u drugačijem svijetu. *Arcobaleno* se razvija kao časopis za djecu novog vremena, prešućuje političke i ideološke teme (i zato što one dolaze do mladih putem drugih medija), a grafički je oblikovan kao kaleidoskop, bogata ponuda radova učenika talijanskih škola, njihovih crteža i slika, nastojeći zadovoljiti dječju znatiželju bez lažnog srama ili skrivene cenzure.

Šaren i veseo, novi-stari časopis najčešće se bavi svojim neposrednim okruženjem: gotovo sve ono što je bilo izvan tih okvira od početka 90-ih (iznimka su bila ratna stradanja djece iz drugih krajeva) nije nalazilo mjesta na njegovim stranicama. I dalje je književni svijet ostao vezan za zavičaj, objavljuju se i učenički radovi mladih, a pažnja se poklanja i Riječanima koji su postali poznati u Italiji, kao Enrico Morovich. Mario Schiavato kao prozni pisac za djecu i Giacomo Scotti kao dječji pjesnik i dalje su često zastupljeni, a uz njih i prozne autorice Nelida Milani, Elvia Nacinovich, Mirella Malusà, Koraljka Lekovich, Carla Rotta, pjesnici Maurizio Tremul, Ugo Vesselizza, Romina Floris, Marco Apollonio, Roberto Dobran i pjesnikinje Paola Delton, Vlada

Acquavita, Adelia Biasiol i Laura Marchig. *Arcobaleno* prati interese mladih: svakodnevnica, internet, film, televizija, putovanja, igre, moda, tako da književnost postaje marginalizirana na stranicama posvećenim poeziji i prozi. Ovakav list zadržava svoju didaktičku funkciju u školi i održava vezu s književnom i kulturnom funkcijom Zajednice kojoj njeni najmlađi članovi pripadaju.

4. Konstrukcija novog identiteta

Generacija Zajednice Talijana u Jugoslaviji odnosno u Hrvatskoj i Sloveniji rođena neposredno prije Drugog svjetskog rata odrastala je u društvu ispunjenom tenzijama i nedaćama, obilježenom osipanjem odnosno iseljavanjem brojnih sugrađana, ali i polemom u izgradnji novog društva i kulture. Talijanska manjinska kultura formirala se u specifičnim uvjetima: udaljena od matice, gradila je svoj kulturni identitet putem nove književnosti i publicistike na svom jeziku, u neposrednom kontaktu s društvenom zbiljom i u prožimanju s kulturom većine. Časopis za djecu *Il Pioniere* pripremali su pisci, publicisti i kulturni radnici okupljeni oko projekta gradnje novog poretka, pripadnici dviju grupacija: domaći Talijani s jedne, i Talijani koji su dolazili iz Italije s druge strane. Tako je nastajala plodna simbioza pri kreiranju sadržaja za dječji časopis koji su dijelom bili neizbježni s ideološkog stanovišta, ali su dijelom bili rezultat autentične inspiracije njenih autora vođenih idejom da se na tom prostoru sačuva jezični identitet odnosno talijanski jezični standard koji je jedini okupljao sve pripadnike Zajednice. Tako se novi identitet uspio odvojiti od dijalektalnih i lokalnih ograničenja i usmjeriti književnu produkciju u tom smjeru, što nije bilo jednostavno u sredini u kojoj je većinsko stanovništvo govorilo hrvatski ili domaći čakavski dijalekt, a domaći Talijani i dalje bili vezani za

svoj lokalni govor (o jezičnoj situaciji na tom prostoru usp. Milani 1990; 1996; 2002). Formalno i sadržajno novi identitet Zajednice Talijana nastaje na novoj osnovi, oštro odijeljen od ranijih rezultata fašističke kulture u Rijeci, ali uz sporadične dodire s novom poslijeratnom talijanskom kulturom (film, glazba) sve do sredine 60-ih godina, kad i autori dječje književnosti iz Italije dobivaju prostor na stranicama časopisa. Premda novi teorijski doprinosi književnosti za djecu i mlade preferiraju sintagmu „letteratura giovanile” (književnost za mlade), pa čak i „letteratura senza tempo” (bezvremenska književnost) (Innocenti 2000: 1011), u slučaju književnosti za djecu i časopisne produkcije Zajednice Talijana u Istri i na Kvarneru nije bilo moguće isključiti vremensku, prostornu i historijsku komponentu. Međutim, pored svih napora edukativnog sistema, djeca su se mogla sresti i s drugačijim kulturnim i književnim sadržajima koje su mogli naći u kućnim bibliotekama ili za koje su mogli čuti od pripadnika starijih generacija, a vidjeli smo da su ti sadržaji ulazili i na stranice časopisa kao nepotpisani tekstovi. Autori, pripadnici Zajednice Talijana, koji su odlučili pisati za djecu bili su svjesni svoje društvene i edukativne uloge, što u većini slučajeva nije umanjivalo književnu vrijednost njihovih radova.

Slučaj časopisa *Il Pioniere/Arcobaleno* može se proučavati iz perspektive kulturalnih studija: u njemu su koegzistirali i prožimali se bliski svjetovi, dolazilo je do hibridizacije i do međusobnih utjecaja na širem prostoru, ostvaren je dijalog među kulturama i uspostavljeni su odnosi između društvenih činjenica i književnosti (Bourdieu 1983: 311), a pokazalo se također da kulture ne mogu egzistirati izolirano (Lotman 1985: 113), kao i da svaka kultura, pa tako i kultura ove male etničke zajednice, odnosno zajednice Talijana u Istri i na Kvarneru, svojim radovima svjedoči i o vlastitom historijskom kontekstu (Đurišić 1984: 193)

LITERATURA

- Il Pioniere* god. I (1948) – god. XXXXI (1989)
Arcobaleno god. I (1990) – god. XXII (2012)
Il cavallo magico (1952). Prev. E. Sequi. Zagreb: Mladost.
- Bourdieu, Pierre. „The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed”. *Poetics* br. 34, god. XII (1983): 311–356.
- Ćopić, Branko (1959). *La casa del riccio*, prev. E. Sequi. Zagreb: Novo pokolenje.
- Đurišić, Dionýz (1984). *Theory of Literary Comparatistics*. Bratislava: Veda.
- Innocenti, Orsetta (2000). *La letteratura giovanile*. Roma – Bari: Laterza.
- Lotman, Jurij (1985). *La Semiosfera. L'assimetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio.
- Maier, Bruno (1990). *Il gioco dell'alfabeto. Altri saggi triestini*. Trieste: Lint.
- Milani, Nelida (1990). *La comunità italiana in Istria e a Fiume: fra diglossia e bilinguismo*. Trieste: Università popolare.
- Milani, Nelida. „Il bilinguismo nell'istrio-quarnerino”. *Scuola nostra* br. 26, god. XXXII (1996): str. 310.
- Milani, Nelida. *La favella slavizzata, La Battana* br. 144, god. XXXIX (2002): str. 724.
- Milani, Nelida i Roberto Dobran [ur.] (2010). *Le parole rimaste. Storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nel secondo Novecento* I, II. Fiume / Rijeka, Edit.
- Popović, Nenad [ur.] (2003). *Položaj talijanske manjine u Hrvatskoj*: okrugli stol održan u Zagrebu 19. lipnja 2002, Zagreb, Durieux.
- Roić, Sanja. „Emigrare senza migrare. Il pasato e il presente sulla sponda orientale dell'Adriatico”, u: Botta, Franco, Garzia, Italo i Guaragnella, Pasquale (ur). *La questione adriatica e l'allargamento*

dell'Unione europea. Milano, Franco Angeli, 2007: str. 89–108.

Roić, Sanja (2006). *Stranci. Portreti s margine, granice i periferije*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Sanja Č. ROIĆ

EINE NEUE IDENTITÄT KONSTRUIREN:
DER FALL DER KINDERZEITSCHRIFT
IL PIONIERE/ARCOBALENO AUS RIJEKA

Zusammenfassung

Die literarische Produktion der Kinderzeitschrift der Gemeinde der Italiener aus Istrien und Kvarner Region *Il Pioniere/Arcobaleno*, die seit 1948 bis heutzutage in Rijeka auf italienisch publiziert wird, kann auch aus der Perspektive der Kulturwissenschaft untersucht werden. Auf den Seiten dieser Zeitschrift haben sich nahe, aber verschiedene Welten gegenseitig beeinflusst und eine neue kulturelle Hybridisierung hergestellt. Die gegenseitigen Einflüsse, die im weiteren geopolitischen Raum vorhanden waren, haben den interkulturellen Dialog und neue Beziehungen zwischen der sozialen Umgebung und der Literatur gefördert. Der Fall dieser Zeitschrift zeigt auch, dass jede Kultur, trotz politischer und ideologischer Beschränkungen, nicht isoliert existieren kann und auch, dass jede Kultur ebenso von den eigenen historischen Kontext spricht.

Schlüsselwörter: Identität, Kinderzeitschrift, kulturelle Hybridisierung, interkulturelles Dialog, historischer und sozialer Kulturkontext

UDC 82–93.09

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

ХЕРОЈСТВО И ЖРТВА КАО ОБЕЛЕЖЈА ДРУГОГ: ПОТРАГА ЗА ПОДВИГОМ У ДЕЧЈОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

САЖЕТАК: Рад ће истражити како маргинализовани и жртве постају хероји, како се другост интегрише у свету дечје књижевности и како се артикулише конфликт између хероизма као индивидуалистичког наратива о успеху с једне, и жртвовања као вида прилагођавања законима заједнице с друге стране. На примеру романа *Харијеџа ухода* америчке ауторке Лујзе Фицџу представићемо како се развија јунакиња која се од околине разликује по својим особинама, навикама, назорима и амбицијама, и пажњу усредсредити на елементе социјализације и интеграције у дечјој књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: херој, жртва, Друго, разлика, дечја књижевност

Ако се дечја књижевност може упоредити и повезати са трагедијом, онда је то могуће кроз однос појединца и поретка који се у њој тематизује. Ра-

зматрајући класичне назоре о трагедији, бразилски позоришни редитељ и теоретичар драме Аугусто Боал (Augusto Boal) констатује да трагедија на уметнички начин потврђује пожељност политичког поретка, као и да примарна стратешка функција Аристотелове поетике јесте да уклони ону прекомерност која „прети равнотежи појединца, те тако и самог поретка” (Boal 1979: 17). Дакако, трагични поредак може се сагледати на више начина, посматрати и у метафизичком и у социјалном значењу, а јединство човека и света, односно јунака и поретка, идеја је коју, према тумачима од Тилијарда нао-вамо, заговара и Шекспирова трагедија. Упознавање детета са деловањем поретка у обе његове манифестације, метафизичкој и социјалној, јесте један од мотивационих чинилаца на којима почива књижевност за децу.

Следећи педагошке интенције бајке, у које су уграђене животне лекције о љубави, смрти и забранама, дечја књижевност не престаје да се бави темом функционисања у заједници, а прилагођавање заједници подразумева препознавање граница. То се препознавање односи на поштовање туђе воље и туђег поседа, али и на успостављање разлика – између стварности и маште, прошлости и садашњости, тренутка и вечности. Дечја књижевност говори о социјализацији, али и о изопштености, отвара пут према осамостаљивању али и идентификацији препрека. О различитости која ствара хероје много је дечјих књига написано, али се, како се мењала културна клима, мењао и степен толеранције различитости и могућност социјалне интеграције јунака.

У циклусу романа о дечаку чаробњаку Харију Потеру уочава се тема отпадништва и другости већ на самом почетку, будући да је главни јунак представљен као неко кога најближе окружење, породица у којој одраста пре свих, сматра мање вредним, омаловажава га и излаже сваковрсним понижењима. Хари открива да се његов дом не налази само у све-

ту Нормалаца, коме припада по мајчиној линији, већ и свету магије, из кога потиче његов отац. Свет магије није идиличан нити идеалан, јер и ту Хари наилази на препреке, и у њему се мора доказивати, прилагођавати, разрешавати конфликте и неспоразуме. Не само да је Хари Потер добрим својим делом педагошка сага о савладавању унутрашњих демона, сазревању, адаптацији и прихватању ограничења, већ посредује поруку да се чак и у свету који је гостољубив и близак мора проћи процес интеграције, да се и у том свету јунак мора прилагођавати, учити компромисима, а да ће тај свет, заузврат, прилагођавање наградити толеранцијом за оне специфичности хероја које га чине херојем. Романескни циклус може се читати као алегорија о моралности и лојалности, о потреби да се ставимо у службу вишег циља а не само сопствених аспирација. Иако би се тематизација личне амбиције могла оценити као врло проблематична – Роулингова (J. K. Rowling), наиме, колико год да подстиче индивидуалност толико и осуђује мегаломанију зацртаних циљева ако они служе само стицању личне добити и утицаја над другима – суштина поруке коју романи о Харију шаљу своди се на потребу да се подвиг стави у службу шире заједнице и вишег циља.

Пример колико су читаоци сагу о Потеру доживели као повест личног успона, а не толико као причу о доприносу појединца заједници, видимо и из медијске реакције непосредно пред излазак последње књиге из серијала, кад је наговештено да би се она могла завршити трагично по главног јунака. Родитељи се тада нису суочили само са обавезом да деци објасне феномен смрти и пролазности живота, већ и са потребом да им укажу на нужност успостављања хармоније између појединца и поретка. Роулингова је још од треће књиге у серијалу смрт представила као део живота и успела да на тај начин потпуније обликује тему подвига, хероизма и жртвовања. Као што је Волдемор добио обличје ре-

алне, глобалне терористичке претње уместо нејасне представе исконског и ипак апстрактног зла, тако је и смрт Сиријуса и Дамблдора представљена као нужност жртвовања. И само Харијево херојство јесте вид жртвовања. Критичари су Харија Потера већ поредили, с више или мање убедљивости, са јунацима грчког мита, Дикенсових романа и *Рајтова звезда*, поредили су га са краљем Артуром и са Спајдерменом, са Енејом и Луком Скајвокером, управо због конфликта појединачног и општег, јер је у свим тим јунацима препознатљив конфликт између хероизма као индивидуалистичког наратива о успеху и жртвовања као препуштања законима заједнице.

О херојству и жртвовању, о потреби да се артикулише различитост карактера и посебност личних приоритета, на другачији начин – више реалистичан и мање идиличан него у Харију Потеру – говори класик дечје књижевности, роман Лујзе Фицхју (*Louise Fitzhugh*) из 1964, *Харијетта ухода*. Овај првенац ауторке и илустраторке сликовница, иза које остаје невелик опус од четири романа, није у време објављивања дочекан са великим похвалама, но данас се сматра родоначелником реалистичке дечје прозе. *Харијетта ухода* имала је два наставка, у којима су главни јунаци Харијетини пријатељи, а који ће још оштрије говорити о очајању одрастања, понајпре кроз представљање пубертетских криза.

Харијета М. Велш представница је неприлагођене деце бујне маште и неукротиве природе: не одвећ симпатична, неретко набусита и напрасита, цинична пред ауторитетима и опседнута шпијунирањем и записивањем свега уоченог, ова јунакиња ће искусити изопштеност и изолацију, чак и освету колектива због тога што је другачија. Њена потрага за подвигом учинила ју је жртвом, и роман је, између осталог, обрадио и кривицу јунака за сопствену изопштеност, и мање или више заслужену казну која га стиже. Представљена без имало идеализације и сентименталности, Харијета је претходница Харија По-

тера само због тога што поседује натпросечну интелигенцију и перцепцију, способности које ће је учинити претњом за колектив, а због којих ће бити маргинализована. Ту сличности престају, јер она нема ореол славе и посебности који Харију после сваког подвига враћа енормну популарност.

Специфичност Харијетиног положаја огледа се у чињеници да заједница не кажњава њена дела, већ њене мисли, записане у приватном дневнику. И њене пријатеље и њене непријатеље једнако ће наљутити објективне, беспоштедне примедбе које ће тамо прочитати. Деликт мишљења има важно симболичко значење: јунакиња ће бити жигосана као Друго само због дубљег увида у реалност, због оног увида који имају писци и уметници као непризнати законодавци света који га познају боље од икога. Тако се њена кривица не мора нужно свести на морални преступ, већ на санкционисање увида у истину. Заједница почива на очувању илузија и привида, на прикривању непријатних истина које би појединац могао да обнародује и тако доведе у питање њен опстанак.

Харијета је једанаестогодишња девојчица из Њујорка, са Апер Ист Сајда на Менхетну, дете из имућне породице, са места које ће пола века доцније настанити јунаци омладинског серијала *Трачара* Сесили фон Зигезар (*Cecily von Ziegesar*). Харијета је и појавом (чупава, неуредна коса и немарна одећа) колико и духом изопштеник: жели да постане шпијун кад порасте, и зато пажљиво посматра људе око себе, неке од њих прати и прислушкује, и води дневник у ком износи своја запажања и размишљања. Искреност у Харијетином дневнику окренуће се против ње када се другови из разреда докопају свеске и постану њени непријатељи, а она жртва остракизма какав се, само деценију пре објављивања романа Лујзе Фицхју, могао у много грубљем виду ишчитати у *Господару мува* Вилијама Голдинга (*William Golding*).

Уз подршку дадиље Голи, свога ментора, повереника и саветодавца, Харијета се заправо припрема за вокацију писца: пажљиво посматра људе око себе, другове из разреда, суседе, и у своје црне свеске записује мисли и утиске. У њима пише о Спорту, свом другу чији је отац неуспешни писац и Цени, другарици која сања да постане научница, јунацима који ефектно изневеравају родна очекивања: Спорт је посвећен кућним пословима и кувању, а Цени каријери и професионалном успеху. Сама Харијета поседује неке црте опсесивно-компулзивне личности: како организује и обрађује утиске и запажања да би их записала, она у своју свакодневицу уводи ритуале који је обележавају као Другу и другачију, те тако тврдоглаво одбија да за ужину у школи једе било шта осим сендвича са парадајзом. Са наглим одласком њене дадиље, која се удаје за господина Валденстајна, Харијетин свет ће се битно пореметити. Дадиљин одлазак је прва лекција сазревања, а сепарациона анксиозност ће, уз низ непредвиђених догађаја као што је губитак дневника, довести до турбулентних промена у Харијетином животу.

Детаљи из дневника, које ће другови из разреда углас читати, запањиће и ожалостити многе, пре свих Харијетиног најбољег пријатеља Спорта, кога због усрдне бриге о оцу назива „бакицом”. След јавних казни и понижења натераће јунакињу да се бори за сопствени интегритет, али и да научи вредност компромиса. Другови из разреда ће јој отимати ужину, залити је мастилом, игнорисати и демонизовати на бројне начине, почев од тога што ће организовати удружење ловаца на уходе које ће предводити Харијетина главна ривалка и учитељичина миљеница Мерион. Потпуно се посвећујући смишљању освете, Харијета ће попустити у школи, доћи у сукоб с родитељима који ће је чак одвести код психотерапеута, но њихово ће уплитање у цео случај донети решење: учитељица ће је именовати уредницом школских новина, на тај начин дајући Харијети

могућност и да каналише своју креативност али и да се искупи за своју непријатну искреност. Харијетина дадиља ће јој у писму објаснити важност извињења и лагања ако желимо да сачувамо пријатеље. Голи наглашава да невине, безазлене лажи које чине да се људи око нас осећају боље нису грех, и да се пред собом мора бити искрен.

Лик Харијете ступа на сцену дечје књижевности у истом тренутку кад и много идиличнија млада детективка Ненси Дру, која је послушна, дружељубива и увек морално беспрекорна. За разлику од Ненси, која решава мистерије, Харијета шпијунира из страсти и жеље да сазна све, а све што сазна записује великим штампаним словима у своју црну свеску од које се никада не одваја: она увек види више него што треба и каже више него што сме. Харијета је реакција на слике узорних девојчица које расту у женствене и послушне младе жене: она је бунтовница која не жели да се смири и промени, она настоји да буде другачија, да створи простор за оригиналност и разлику. Неки тумачи сматрају да Харијета јесте друго и у смислу сексуалног идентитета, да та помало мушкобањаста девојчица која одбија да игра родне улоге намењене жени успева да послужи као утеха и узор девојчицама које себе не виде као женствене.

Харијета ће успети да своју различитост усагласи са светом тако што ће пријатељима понудити искрено извињење, али неће променити ни своје ставове ни своје планове. Она ће само научити да буде мудрија, социјално интелигентнија и прилагодљивија, да обузда своју морбидну фасцинираност туђим животима али не и да је се одрекне. Роман Лујзе Фицхју заправо проблематизује однос појединца према поретку, указујући на то да појединац може да сачува Другог у себи тако што ће однос с колективом уредити на нивоу узајамне толеранције.

Роман успешно представља класне и социјалне разлике: подела на имућне и сиромашне очитује се

као разлика у ставовима, односу према свету и разлика у вредностима. Богаташи су опседнути материјалним добрима, доколичари, немаштовити и неспособни да успоставе комуникацију са светом око себе, као госпођа Агата Пламер која по цео дан телефонира, или брачни пар Робинсон који се бави само својом кућом, вртом и ружним предметима које сматрају врхунским уметничким делима и због којих их обични, сиромашни људи извргавају подсмеху. С друге стране, одрасли су приказани као немаштовити и непроницљиви, неспособни да стекну увид у дечји свет.

Роман *Харијетта ухода* је 2010. добио своју другу филмску верзију, чији је садржај битно измењен, у складу са развојем информатичких технологија. Будући да је блоговање постало легитиман вид изражавања у виртуелној комуникацији, тако је постало и нови вид карактеризације јунака, а комуникација посредством интернета нови канал којим се јунаци користе како би изразили своје ставове. Са друге стране, електронска комуникација постаје и нови вид мотивације заплета, будући да постаје колективно искуство којим се, полако и сигурно, замењује индивидуална контемплација.

У филму се Харијетино умеће праћења, присмотре и дедукције повремено налази у домену воајеризма и тешке повреде приватности, а њена смелост је много већа и њене авантуре много опасније него у роману: филмска јунакиња проваљује у хотелске собе, користи опрему за електронско прислушкивање и камеру свог мобилног телефона како би дошла до информација које ће дискредитовати њену највећу ривалку за назив школског блогера године. Филм ипак има поучну поенту, која указује на опасности присмотре и шпијунирања, на потребу да се препозна граница приватности и јавног деловања, као и на етичку страну коришћења технологије. Комуницирање са другима значи и поштовање других, а у филму неће бити толико присутни елементи со-

цијалне интеграције, проблема са ауторитетом, односа према породици и вршњацима.

Заплет филма мења радњу романа утолико што Харијета Велш треба да свог главног такмаца, изразито несимпатичну Мерион Хоторн, победи у такмичењу за школског блогера, и у том настојању она губи морални компас, улазећи у сферу шоу-бизниса и чак доводећи у опасност посао и профит свог оца, иначе филмског продуцента чији је сав новац уложен у каријеру младе звезде у успону. Харијета ризикује да изгуби пријатеље и да компромитује своје животне приоритете: њена жеља да постане писац показује се некомпатибилном са злоупотребом дискреције, па ће она на крају морати да схвати да се тајна списатељског посла не заснива на откривању тајни по сваку цену, већ на посматрању, које отвара могућност дубљег увида у суштину људске природе.

Тема Другог у дечјој књижевности остаје закривљена императивом интеграције, односно потребом да се развије тема односа детета према колективу, у који мора некако да се уклопи, и ком мора да прилагоди своју индивидуалност. Од Алисе и Пипи па до Харијете Велш и Харија Потера, јасно је да су најупечатљивији дечји јунаци управо они који се највише разликују од свега обичног и очекиваног у свету.

ЛИТЕРАТУРА

- Bal, Mieke (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Biti, Vladimir (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Boal, Augusto (1979). *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Horning, Kathleen D. „On Spies and Purple Socks and Such”. *Horn Book Magazine* 1. I (2005): pp. 49–57.

Mudrick, Marvin. „Character and Event in Fiction”. *Yale Review* 50 (1961): 202–218.

Tofoletti, Kim. „Gossip Girls in a Transmedia World: the Sexual and Technological Anxieties of Integral Reality”. *Papers: Explorations into Children’s Literature* 18.2 (Dec 2008): pp. 70–77.

Фицџу, Лујза (1978). *Харијетта ухода* (превела с енглеског Мирослава Смиљанић Спасић). Београд: Нолит.

Fitzhugh, Louise (1964). *Harriet The Spy*. Dell Yearling.

Vladislava S. GORDIĆ PETKOVIĆ

OTHERNESS AS HEROISM AND SACRIFICE:
SEARCH FOR A HEROIC ACT
IN CHILDREN’S LITERATURE

Summary

The paper examines the issue of social integration of victims and outsiders within the realm of children’s literature. The otherness can be integrated in various ways, as is shown on the examples of *Harry Potter* and *Harriet the Spy*. Louise Fitzhugh’s 1964 novel about an eleven-year-old girl from New York City’s Upper East Side who dedicates her life to careful observing of others in hope to become a writer when she grows up tackles the issues of social integration and peer pressure. After almost losing her two best friends when the contents of her notes are revealed in public and becoming a pariah in her school, Harriet learns her lesson about responsibilities of a writer and the importance of building self-worth and improving her own personal value system. Harriet’s troubles with family and friends speak to the importance of communication and respect, and contemporary children’s literature show that the integration of the Other requires patience and sacrifice.

Key words: hero, sacrifice, the Other, difference, children’s literature

UDC 821.112.2–93–32.09 Petersen G. P.

◆ **Јована М. РЕБА**
Влада АП Војводине
Република Србија

ПРОБЛЕМАТИКА ИДЕНТИТЕТА ТИЛА ОЈЛЕНШПИГЕЛА

САЖЕТАК: У овом раду се анализира проблематика идентитета главног јунака у роману *Тил Ојленшпигел* Георга Пајсена Петерсона. Применом имаголошког метода ауторка је истраживала како се идентитет Тила Ојленшпигела трансформира у комуникацији са Другим и открила да ова специфична травестија представља средство за описивање културних, националних и социјалних разлика. Идентитет главног јунака је флуидан: он је разиграна дворска луда и усамљени мудрац. Ауторка закључује да је Петерсен, транспонујући у хумористични контекст морално контроверзне ситуације, структурирао књижевни текст као итинерар културних и националних разлика. Оно што их повезује јесте управо морална поука, коју главни јунак експлицира под плаштом различитих идентитета, разоткривајући на тај начин скривене и проблематичне делове средњовековних узуса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: идентитет, разлика, имагологија, стереотип, хумор, Други, Немачка, нација

У последњој трећини 20. века теорије о перцепцији света, у којем врховно место заузима западњачка култура, историја, традиција и систем вредности, трансформишу се у складу са новим друштвенополитичким императивима промена на глобалном нивоу. То је уједно значило и почетак дискусија о проблематици ставова и стереотипа о другим расама, о другим нацијама, религијама, о дру-

гим друштвеним групама и полним/родним разликама. На хуманистичком плану то се одразило кроз конституисање бројних теорија, као што су: постструктуралистичка, феминистичка, постколонијална, реформисана имаголошка теорија, нови историзам и др., које су покренуле питања о другим културама, о алтеритету, идентитету и разлици, о роду, као и о значају утицаја социјалног, временског и просторног контекста.

У корпусу теорија о проучавању стереотипа, клишеа и слика о другом кључно место има имагологија. То је изразито интердисциплинарна наука, јер користи сазнања историје, антропологије, социологије, психологије, културних и политичких студија. Она се бави пореклом, природом и утицајем националних стереотипа, представама о себи (ауто-слике) и представама о Другоме (хетеро-слике). Литература је привилегован жанр за дисеминацију стереотипа зато што је често базирана на претпоставци *веровања у истинијосиј најисаноџ* и зато што има одређени кредибилитет код публике. Стереотипи могу бити позитивни или негативни, у зависности од политичких околности: на пример, државе које представљају опасност у политичком или економском ривалитету углавном су описиване у негативном контексту, што је уједно база за буђење ксенофобије, а описи држава које не представљају никакву претњу налазе се у области егзотизма или ксенофилије. С тим у вези, „важно је истаћи да се слика о одређеној нацији и култури мења у складу са политичким околностима, не зато што се одређени национални карактер променио, већ зато што се став према њему променио, па се примећују, истичу и описују другачији, нови аспекти”, истиче холандски имаголог Јуп Лерсен (Joep Leerssen) (Leerssen 2006: 14). Такође, немогуће је у потпуности описати културни идентитет, већ само културне разлике – на који начин се једна нација приказује као другачија од осталих.

Као што наводи социолог Драган Коковић, идентитет, као симбол јединства личности, означава његову неистовестност с било којим другим појединцем. Другим речима, идентитет је извор смисла и искуства појединца, одређене групе, или народа: „Питања о идентитету се формулишу као кључна питања најчешће овим речима: Ко сам, Где сам, Ко ме припадам и односе се на оно што људи мисле да јесу, што их обележава“ (Коковић, интернет). Персонални и колективни идентитет се увек успостављају у односу на низ разлика које су друштвено спознате, али док се персонални идентитет односи на различитост, колективни идентитет се односи на сличност: „Међузависност ове две димензије идентитета доказује се тиме што нема ‘ја’ без друштвеног живота, јер човек тежи да себе ситуира у глобални референтни оквир, али ни друштвени живот не постоји без формирања личности“ (Коковић, интернет).

*

Посматрано из имаголошке перспективе, књижевно дело Георга Пајсена Петерсена (George Pausen Petersen) *Тил Ојленшигел* представља уметнички итинерар националних и културних разлика европских народа у средњем веку, на замишљеној мапи од севера Немачке, преко Италије и Ватикана, до Пољске. У средишту приче је оксиморонски амбивалентни путник Тил Ојленшигел, чији се флуидни идентитет непрестано трансформише. Од гротескних форми понашања на рубу разума, до луцидних наравоученија које намеће жртвама својих шала, главни јунак наступа са различитих психосоцијалних позиција, са циљем да осветли тамне углове људских поступака.

Роман *Тил Ојленшигел* представља жанровску варијацију пикареског романа, у којем контроверзни главни јунак, путујући Европом, разоткрива људске слабости, пороке и скривене жеље. Његово име пред-

ставља симбиозу два појма: *огледало* и *сова*. Тако се имплицира да Ојленшпигел, својим вербалним и физичким манифестацијама и манипулацијама, одражава слику менталитета, културе и духа различитих нација.

Већ 500 година¹ Тил Ојленшпигел представља симбол бескомпромисног проблематизовања идеје ауторитета. Још увек се воде полемике о томе да ли се радило о фиктивној или историјској личности. Према предању, рођен је око 1300. године у Кнајтлингену код Брунсвика. Базирајући на томе своју теорију, историчар Бернд Улрих Хукер (Bernd Ulrich Hucker) наводи у књизи *Тил Ојленшпигел* (1980) да је, према правном регистру града Брунсвика, извесни Тил од Кнајтлигена био затворен године 1339, заједно са четири саучесника, због друмског разбојништва. Такође, постоји теорија да је Ојленшпигел умро од куге, око 1350. године у Мелну (недалеко од Хамбурга). О томе сведочи спомен плоча коју помиње писац Финес Морисон (Fynes Morison) у својем *Итинеару* (1591). На њој је написан епитаф на нисконемачком језику,² који би у преводу гласио: „Не померајте овај камен, под њим лежи Ојленшпигел“ (Хукер, интернет). Иако је порекло Тила Ојленшпигела још увек покривено велом мистерије, неоспоран је његов утицај на немачку културу: инспирисао је дела многих уметника, попут Гетеа, Дирера, Штрауса и Ничеа, али и Булгакова, Беле Хамваша и Вацлава Нижинског.³

Немачки писац и преводилац Георг Пајсен Петерсен (1852–1928) покушао је да у мноштву легенди и прича о немачком јунаку изабере најрепрезен-

тативније и напише текст који одговара хоризонту очекивања млађе публике: деце и омладине. Књигу, под називом *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (*Смешне будалашићине Тила Ојленшпигела*) објавио је 1912. године у Штутгарту.⁴ У хронолошки структурираном низу прича о рођењу, животу и путовањима, болести и смрти немачког јунака писац се фокусира на елементе који би на младу публику имали дидактички утицај. Инкорпорирајући у текст горенаведене претпоставке о пореклу Тила Ојленшпигела, Петерсен је желео да обезбеди веритет причи коју предаје читаоцима и да на тај начин укаже на њен морални значај. На почетку романа писац наглашава да је отац главног јунака желео да му дете крсти уважена личност племенитог рода, коју су сви поштовали, иако је био изразито неморалан:

А будући да је отац Клауз необично ценио високореног и племенитог витеза Тила од Ицена, који је седео у близини у своме властелинском замку Амлебену и био сиљан разбојник, он је замолио господина да га удостоји милости, и да му буде сину крштени кум. И тако дечко доби име Тил, а кум му би витешки пуштахија и бојдија... (Петерсен 1958: 7).⁵

Управо овај тип моралне амбиваленције условиће животни пут самог јунака: ставове добрих и поштених људи ће доводити до апсурда, али ће уједно демистификовати и кажњавати негативне људске поступке. Упркос хумористичкој перспективи света у којем се креће, поступци Ојленшпигела су условљени озбиљним и неретко суморним животним околностима, из којих се кристалише порука о узроку и последицама понашања у супротности са хришћанским системом вредности:

⁴ Дело *Тил Ојленшпигел* је превела на српски језик Аница Савић Ребац.

⁵ У даљем тексту ће уз наводе из романа *Тил Ојленшпигел* стајати само страна на којој се налази цитирани део.

¹ Први књижевни текст о Ојленшпигелу потиче из 1500/11. године и објављен је у Штразбургу.

² Нисконемачки језик (или нискосаксонски) је име регионалног језика којим се говори у северној Немачкој и у источној Холандији. Дијалекти високог немачког деле се на централни немачки језик и горњи немачки језик.

³ Руски балетски играч и кореограф пољског порекла, године 1916. урадио је кореографију за своју улогу „Тил Ојленшпигел“.

После неког времена, запита га надбискуп: „Који занат радиш?“

„Правим наочари, милостиви господине: натичем људи-ма наочари кроз које посматрају свет; али сада немам рада.“

„Човек би мислио да твој занат иде све боље из дана у дан, јер вид људи све више слаби. Данас је ретко оштро око, и многим људима требају наочари.“

„То је истина, Ваша милости“, одговори Ојленшпигел; „Али, то нам квари посао, и све га више, бојим се, упропаштава, што ви, велика господа – а богу је плакати! – толико гледате кроз прсте, и то не ретко због наклоности и дарова. У старо доба, владари и господа су читали књиге законодавне и проучавали их, да никоме не учине криво. А и попови су у оно време више читали и учили, а сада неки од њих нити читају, нити се богу моле, а други знају наизуст, па једва ако у четири недеље отворе књигу. То је упропастило наш занат; зло се толико развило да чак и судије, настојници и кметови по селима гледају кроз прсте (117).

У роману *Тил Ојленшпигел* једно од основних средстава за постизање хумористичног ефекта јесте поигравање на вербалном плану и инсистирање на буквалном значењу метафора које су у говору уобичајене, традиционално прихваћене и не захтевају посебна објашњења. Међутим, дословном интерпретацијом фигуративног језика Ојленшпигел доводи све око себе у проблемске ситуације у којима увек *Други* буде на губитку: преварен, покраден, или понижен. То се нарочито очитује у описима послова главног јунака. На пример, када је случајно угушио прасиће које је купио на пијаци, газда му је наложио:

„Кад тако што купујеш, треба да га тераш пред собом; то трчи и само!“

„Запамтићу“, рече Ојленшпигел. Ускоро посла газда Тила поново у варош, а требало је да купи врећу грашка. Он је одвуче на брег; тада му паде на ум да му је газда рекао да је требало да гони пред собом прасиће, јер трче и сами. Сместа он истресе врећу, тако да се грашак сасвим весело откотрљао низ брдо, и оде кући, лак и слободан, са

празном врећом. Сељак, кад угледа празну врећу, упита: „Но, Тиле, где ти је грашак?“

„Одмах ће да дође“, одговори Ојленшпигел, „истресао сам га, и весело је трчао низ брдо, сасвим сам; није било потребно да га терам“ (15).

На сличан начин је изрежирана и његова авантура у пекарском занату:

Пошто је тамо провео два дана, нареди му мајстор трећег вечера да сам пече хлеб, јер му те ноћи он не може помагати. Тил рече: „Добро, а шта да печем?“ Мајстор одговори подругљиво: „Јеси ли ти пекарски калфа, па ипак питаш шта да печеш? Па шта печемо? Сове и мајмуне?“ И то рекавши, оде да спава.

Ојленшпигел пређе у одају за мешење, па начини од теста све саме буљине и мајмуне и испече их. Мајстор ујутру устаде и хтеде му помоћи, а кад уђе у пекарницу не нађе ни векне ни земичке, но све саме сове и мајмуне. Тада се наљути и повика: „Шта си то испекао?“

„Па оно што сте ми наредили: буљине и мајмуне“, одговори Ојленшпигел (34–35).

Дати принцип буквалног превођења информације у дело Ојленшпигел је применио и у кројачком занату:

У Берлину ступи тада Ојленшпигел као кројачки калфа, и док је седео на столу и руковао иглом, рече му његов мајстор: „Калфо, кад шијеш, а ти шиј тако, да се не види.“ Ојленшпигел рече да хоће врло радо, узме иглу и одело, подвуче се с њим под неки чабар, и поче да шије. Кројач је ту стојао, посматрао зачуђено шта Тил ради, па је упитао: „Шта то радиш? То је чудновато шивење.“

„Мајсторе“, рече Тил, „Ви сте рекли да шијем тако да се не види. Ту под чабром не види ме нико“ (57).

На овај начин главни јунак наглашава дистинкцију између два значења језика: дословног и метафоричног и поставља се као *Други* у комуникацији. На вербалном нивоу он свесно одбија да разуме

садржај поруке коју му упућује саговорник. Игно-ришући семантичке аспекте језика (тон гласа, ек-стралингвистичке знаке, гестовно изражавање и сл.), Ојленшпигел се задржава на дословном значе-њу поруке и мења њену суштину. То га уводи у ап-сурдне ситуације у којима се његов идентитет транс-формише од друштвено прихватљивог („нормал-ног“) до абнормалног и контроверзног.

Ово је само један од облика идентитета које пре-узима главни јунак у комуникацији са светом који га окружује, а чији је основни циљ изазивање ко-мичне ситуације. Међутим, када се у центар радње позиционирају ликови које Ојленшпигел сусреће на својим путовањима, хумористична визија добија комплексније значење – роман прераста у студију субнационалних групних идентитета и разлика. Иде-ја монолитног јединства германског менталитета се овде проблематизује на неколико нивоа. Историчар Патрик Гери (Patrick Geary) наводи да је, среди-ном средњег века и на почетку ренесансе, појам „нација“ (заједно са вером, родом, властелинском влашћу и друштвеним слојем) обезбеђивала један у низу уобичајених начина на који су се политички активне елите идентификовале и организовале у за-једничком деловању. Међутим, „од открића Таци-тове ‘Германије’ крајем 15. века, немачки истори-чари су били фасцинирани сликом слободног, чи-стокрвног германског народа, те су трагали за гер-манским јединством и историјом. Међутим, ово је-динство остало је чисто културолошко, а не полити-чко. Региони у којима се говорио германски ника-да нису били уједињени у једно, културолошки хо-могено краљевство. Чак је и у средњем веку Свето римско царство увек обухватало важне словенске и романске регионе“ (Гери, интернет).

Као што нас подсећа књижевни историчар Зден-ко Лешић, једно комплексно друштво никад није хо-могено, због чега је и свака култура увек слојевита, нејединствена и пуна дисонантних тонова. Инсисти-

рајући на идеји хомогеног националног духа, забо-равља се да је свака култура прожета сукобима ра-зличитих интереса и деловањем супротстављених тежњи, кроз које се наслућују дисонантни тонови који сведоче о присуству разлика. То је управо слу-чај са Немачком, која је представљала комплексан мозаик различитих културних пракси. Тил Ојлен-шпигел се зато и намеће као огледало – кроз њега се пројектује проблематични одраз *Другоз*:

Кад Тил Ојленшпигел стиже у Биделсдорф, у село ко-је беше најсеверније у старој немачкој држави, а лежи не-далеко од реке Ајдере, нађе становнике веома узбуђене; јер баш тога дана имао је да буде велики риболов у њихо-вом рибњаку крај млина.

Годину дана раније, наиме, кмет је био донео из вароши Рендсбурга десетак харинга које су њему и његовој породи-ци изврсно пријале, и као прави добар отац свога села он је сазвао сељаке и предложио им да почну гајити харинге. Тако и одлучише у већу најстаријих и најмудријих, и већ идуће суботе донео је кмет с рендсбуршког недељног сај-ма читаво буре усољених харинга, и са клицањем су их спу-стили у рибњак (70).

Да би нагласио и продубио слику о глупости се-љака северне Немачке, Тил Ојленшпигел се надо-везује на њихову акцију:

Провукоше рибарску мрежу кроз рибњак, и све се очи управиле на оно место где су је поново извукли из воде; али гле, харингама ни трага, а само се једна угојена јегуља праћакала у мрежи. У први мах су добри сељаци биделс-дорфски занемели од чуда, затим изби бурно негодовање. „Она их је прождрла!“ – „Јегуља нам је прождрла све харинге!“ (...) „Да је загушимо!“ викну Ојленшпигел колико га је грло носило. И тако однесоше јегуљу до реке Ајдере и моћним замахом је бацише у обалски муљ. Кад је осети-ла под собом влажно тле, поче јегуља да се вијуга кроз муљ, и ускоро стиже до спасоносне воде где се живо стаде вити тамо-амо. Но, становници Биделсдорфа сматрали су

те покрете за самртне муке, и весело узвикивали: Гле сада, гле, како скот мора да се мучи!“

Они су захваљивали Ојленшпигелу на одличном савету, и искрено жалили што Тил неће да остане код њих; но он крете даље; мислио је наиме: „Сувише будала у једном селу не могу се сложити“ (72).

Глупост житеља различитих делова Немачке је тема која се у роману често намеће:

Тил дође до Северног мора, и једне недеље стиже у близину села Бизума.

Док је шетао по пржини, угледа он један низ људи где весело пливају по мору; одједном он се први окрете и викну својим друговима: „Причекајте, пријатељи, морам да бројим да ли смо још сви на окупу; мени се чини да једнога нема.“ Те он започе: „1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8“, али себе није бројао. Тад се силно уплаши: Само нас је осморо, један се утопио!“ „Пусти сад мене да бројим“, рече други и поступи исто као и онај први. Сироти купачи сад више нису сумњали да се један од њих утопио и допливаше натраг до обале. (...) „Има само један начин да се реши та тешка загонетка“, рече им Ојленшпигел. „Полежите сви и забите носеве у песак. А сад устајте“ нареди Тил. „Преобројте сада рупе у песку! Колико рупа, толико носева! Колико носева, толико људи!

Они пребројаше, и узвикнуше, ван себе од радости: „Девет! Ура! Девет рупа, девет носева, девет људи – ниједан се није утопио!“ Бизумљани захвалише Ојленшпигелу за његову помоћ и весело се вратише у завичај; Тил пак крете даље смејући се (73).

Дати одломци се могу анализирати са два имаголошка аспекта: на првом месту, овде се јасно види како се обликује и спроводи стереотип у књижевном делу. Навођењем географских карактеристика јунака, инсистирање на њиховом локалном националном идентитету рађа премису да су људи из да тог дела света (крајњи север Немачке) интелектуално ограничени. С друге стране, у интеракцији са

њима главни јунак трансформише свој духовни идентитет, претварајући се од комичара у мудраца, који се уздиже изнад људске глупости и лако решава постављене проблеме.

Као што истиче Зденко Лешић, људи, када описују националне разлике, увек говоре о *себи* и о *другима*, и при томе успостављају „исту антитетичну позицију, у којој *ми* представљамо ‘мјеру свих ствари’, јер се према *нама* одређује оно што је *нормално*, уобичајено и исправно, док *они*, самим тим што су *други*, заузимају мјесто *изван* система усвојених норми, јер су друкчији од нас, па као такви представљају одступање од нормалног, уобичајеног и исправног“ (Лешић, интернет).

На тај начин се могу објаснити интеракције између ликова у роману: *Другости* главног јунака очитује се управо кроз његово одбијање да мисли, говори и делује у складу са важећим системом вредности и правилима одређене географско-друштвене територије. Међутим, овај културни образац је реверзибилан: ако није у складу са његовим интелектуалним мерилима, Тил Ојленшпигел имплицитно дефинише *Другоџ* као глупог, заосталог и примитивног:

Он је хтео да опамети људе и стога се није смео предуго задржавати при једној људској лудости, иначе никада не би допро до краја (95).

Перципиран из те перспективе, идентитет Тила Ојленшпигела прераста у знак, у моралну поуку, која остаје у талогу сваког хумористичког перформанса. Он је вечити *Други*, чији је циљ да осветли мрачну страну огледала и проблематизује културне карактеристике друштва са којим улази у комуникацијски процес. Његов идентитет има два лица: он је разиграна дворска луда и усамљени мудрац. На својим *просветиљским* путештвијима главни јунак не улази у емотивне релације са другим ликовима – не везује се ни за простор, ни за људе. На

крају животног циклуса свесно бира да буде сам, изолован од *Других*:

Кад је Ојленшпигел јахао кроз варош Мелн, разболи се, те га однесе у болницу Светог духа, где га неговаше побожне жене. Походили су га пријатељи и свакојаки људи, и хтели су да чују да ли му је боље и да ли ће оздравити, а градоначелник стаде уз његову постељу и упита:

„Ако имате још неку жељу, господар-Тиле, саопштите је нама!“

„Да, имам још једну жељу“, рече Тил, па се окрете свету који је стајао околу, и замоли их: „Хоћете ли ми је испунити?“ Сви му обећаше, а Тил им рече:

„Добро; захваљујем вам, и једина ми је жеља да се купите кући, и да ме оставите да умрем сам!“ (147).

*

Као што смо видели, главни јунак романа *Тил Ојленшпигел*, анализиран из перспективе имаголошких студија, представља специфичан пример флуидног идентитета, који се непрестано трансформиса. Постављањем у позицију вечитог *Другог* (на социјалном и интелектуалном нивоу) Ојленшпигел персонификује огледало у којем се одражава мрачни и проблематични одраз друштвених група и индивидуалних људских поступака. Транспонујући у хумористички контекст морално контроверзне ситуације, Петерсен је идејно структурирао књижевни текст као итинерар културних и националних карактеристика и разлика. Оно што их повезује јесте једнозначна морална поука – наравоученије. Главни јунак је експлицира под плаштом различитих идентитета и на тај начин разоткрива скривене и проблематичне делове средњовековних узуса.

ЛИТЕРАТУРА

- Anderson, Benedikt (1998). *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: Plato.
- Bilefeld, Ulrich (1998). *Stranci: prijatelji ili neprijatelji*. Beograd: Biblioteka 20. vek.
- Гери, Патрик. „Мит о нацијама – средњовековно порекло Европе“. <http://www.danas.rs/danasrs/feljton/projektovanje_nacionalnih_identiteta_u_davnu_proslost.24.html?news_id=98840> 1.12.2012.
- Encyclopedia Britannica. „Till Eulenspiegel“. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/195195/Till-Eulenspiegel>> 19.10.2012.
- Гвозден, Владимир (2005). *Чиновни присвајања: од теорије ка изражавајућим текстовима*. Нови Сад: Светови.
- Берић, Гордана (2005). *Пр(а)во лице множине: колективно самопоимање и представљање: митови, карактери, менталне мапе и стереотипи*. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију.
- Коковић, Драган. „Процеси интеграције, регионализам и очување културног идентитета“. <[http://www.socioloskipregled.org.rs/Tekstovi/1-2\(2002\)/Kokovic.pdf](http://www.socioloskipregled.org.rs/Tekstovi/1-2(2002)/Kokovic.pdf)> 27.11.2012.
- Константиновић, Зоран (1984). *Увод у уредно проучавање књижевности*. Београд: СКЗ.
- Leerssen, Joep. „A preview of one of the introductory articles in the forthcoming handbook: Imagoology: A Handbook On The Literary Representation Of National Characters“. <<http://www.cf.hum.uva.nl/images/dtory/entry.html>> 23.12.2007.
- Лешић, Зденко. „Ми и ‘Наша’ култура – и ‘Они’, Други“. <<http://www.ff.uns.ac.rs/stara/elpub/susretkultura/9.pdf>> 15.10.2011.
- Петерсен Пајсен, Георг (1958). *Тил Ојленшпигел*. Београд: Издавачко предузеће Спортска књига.
- Секеруш, Павле. „Друштвене представе и производња значења: Слике Јужних Словена у француској култури 19. века“. <<http://www.ff.uns.ac.rs/stara/>>

elpub/susretkultura/11.pdf.> 22.11.2012.

Šeleva, Elizabeta. „Granične kulture/kulture na grani-
ci“. <<http://www.zenskestudie.edu.rs/pdf/elizabeta.pdf>>. 26.10.2012.

Hucker Ulrich Bernd. „Till Eulenspiegel“. <http://de.wikipedia.org/wiki/Till_Eulenspiegel> 22.10.2012.

UDC 821.111(73)–93.09 Eaton E. M.

Jovana M. REBA

THE QUESTIONS OF
TIL EULENSPIEGEL'S IDENTITY

Summary

This paper analyzes the problem of the main character's identity in a novel *Till Eulenspiegel* by George Peterson Paysen. From the imagological perspective, the author has explored how identity of Till Eulenspiegel is transforming in communication with *Others* and she discovered that this travesty figures as specific tool for describing the cultural, ethnic and social differences. Perceived from a given perspective, Eulenspiegel grows into a character, a moral lesson, which remains in the sediment of each comic performances. His identity is fluid: he is a playful jester and sage alone. The author concludes that, transposing in a humorous context morally controversial situations, Petersen has structured the literary text as an itinerary of cultural and national differences. What connects them is a moral lesson, which explicates the hero under the guise of different identities, thus exposing the hidden and problematic parts of medieval praxis.

Key words: identity, difference, imagology, stereotype, humor, Otherness, Germany, nation

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

(ДЕ)КОНСТРУКЦИЈА АМЕРИЧКО– –АЗИЈСКОГ ИДЕНТИТЕТА У ПРИЧАМА ЗА ДЕЦУ ЕДИТ ИТОН

САЖЕТАК: Овај рад се бави прозом за децу ауторке Едит Итон (Суи Син Фар) с циљем да покаже формирање америчко-азијског идентитета крајем XIX века у Америци. Ауторка користи конвенције романтичне и сентименталне прозе уз обиље бинарних опозиција у вези са темом колонизације и расизма. Испод привидне једноставности структуре дечје приче крију се субверзивни елементи друштвене критике. С друге стране, прича почиње из перспективе објективног одраслог приповедача, а завршава се из дечје перспективе. Јасно се указује на деконструктивну природу ове прозе, која имплицира и децу и одрасле као читалачку публику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: америчко-азијски идентитет, деконструкција, бинарне опозиције, колонизација, расизам, деца

Едит Мод Итон (Edith Maude Eaton, 1863–1914), ауторка британско-азијског порекла, позната под уметничким именом Суи Син Фар („чисти цвет” или „кинески љиљан”), сматра се првом списатељицом америчко-азијске прозе која је својим причама до-

принела афирмацији америчко-кинеског идентитета, супротстављајући се оријенталистичким стереотипима и борећи се за реализам у прози. Међутим, управо реалистичност њене прозе указује на то како интеракција између читалаца и књижевног текста конструише значење, уносећи у објављени текст изостављене, игнорисане или прећутане импликације. Опирући се логичким дефиницијама чистог америчког или азијског идентитета, она се темом расног идентитета бави у прози за одрасле, али и у причама за децу, при чему се стиче утисак да се из аспекта ове теме брише граница између строге књижевнотеоријске поделе на књижевност за децу и одрасле.

Као ћерка мајке Кинескиње коју су одгајали мисионари у Енглеској и оца Британца, Суи Син Фар је сама знала како се осећа човек ухваћен између категорија идентитета. Рођена је у Енглеској, а преселила се у Канаду када је имала четири године. На крају се породица настанила у Сједињеним Државама, али током свог кратког живота Суи Син Фар се често селила са места на место. У њеним делима види се стално отуђење од различитих географских, расних и културних простора где је живела, али та места она никад не зове својим домом: „Тако лутам горе-доле широм континента. Када сам на Истоку, моје срце је на Западу. Када сам на Западу, моје срце је на Истоку“ (White-Parks 1995: 222). Као дете она се осећала изоловано од својих родитеља због свог јединственог расног статуса: „Ја не могу имати поверења у мог оца и моју мајку. Они ме не би разумели. Како би и могли? Он је Енглец, она је Кинескиња. Ја сам другачија од њих обоје – странац, мада њихово сопствено дете“ (White-Parks 1995: 222). Тим ставом се недвосмислено определила да припада категорији „Осталих“ и „странаца“.

Самоизолација Суи Син Фар од својих родитеља одражава правне и политичке дефиниције културног држављанства примењеног на свим азијским

Американцима у овом периоду. Она је започела своју каријеру писца крајем деветнаестог века, у јеру антикинеске пропаганде и имиграционих закона. Поред тога, закони су се у овом периоду посебно односили на тешко давање држављанства Кинезима америчким имигрантима. Азијати су изричито искључени из натурализације 1882. године. Закон из 1882. године створио је категорију „странаца неподобних за држављанство“, који се може користити као препрека другим правима. Ипак, док су кинеским имигрантима негирали држављанство, њихова деца рођена на америчком тлу била су правно легални грађани. Али ако су кинеска деца рођена у САД били легални држављани, то не значи да су се уклопили у доминантни културолошки миље.

Збирка кратких прича Суи Син Фар *Госпођа Спринг Фрагранс* (*Mrs. Spring Fragrance*, 1912) доноси личке ухваћене између различитих расних и социјалних идентитета: „беле“ и „Кинезе“, „Американце“ и „Азијате“, „колонизаторе“ и „колонизоване“, те „амерички“ идентитет постаје проблематична особина за појединце „другог“ етничког порекла пошто је пуно културно држављанство најчешће одређено као припадност белим „Американцима“. Део ове збирке, под називом *Приче о кинеској деци*, фокусира се на теме деце и њиховог тражења другова, пута до куће и породице. Дете је често предмет контроле Империје, приче о таквој деци превазилазе бинарне опозиције које чине хегемонистичку дефиницију личности постављену насупрот ширем концепту „америчко-азијског идентитета“. Суи Син Фар тако нуди иновативни допринос схватању дечје књижевности, уграђујући сложену и нехегемонистичку идеју расе и рода у своје приче за децу (Cutter 2001: 140).

Чини се да ове приче имају двоструку публику – децу и одрасле. У ствари, неке од њених „дечјих“ прича могу имати за циљ да наведу белопуте, одрасле читаоце да допру до субверзивних порука; ро-

дитељ може почети читање ових „необичних и допадљивих“ или „егзотичних“ прича својој деци, да би био на крају заведен порукама намењеним само одраслима. То не значи да ове приче немају одјека код деце или кинеско-америчких читалаца. Међутим, одраслим белопутим читаоцима приче преносе сложене поруке о непостојаности расних идентитета, о нелогичности дефиниција културног држављанства и о потреби да се створе алтернативне категорије у односу на хегемонистичке дефиниције културног идентитета. Суи Син Фар користи сложену приповедачку стратегију у *Причама о кинеској деци*, показујући разлике у начину на који појединци доживљавају категорије расе и пола. Као приповедач ставља се у улогу детета, јер дете нема круте расне категоризације и хијерархије. Тиме показује како одрасли читаоци могу да реконструишу своје, у великој мери ограничено, схватање расних и културних „идентитета“.

У *Причама о кинеској деци* она представља позитивне слике кинеских Американаца да би се супротставила негативним стереотипима, али истовремено указује на то да су бинарне опозиције које производе овај колонијалистички поглед неисправне. У контексту прављења разлике између стварне публике и ауторске публике (Rabinowitz 1977: 126), стварна читалачка публика (прави читаоци) не може да чује све комплексне поруке Суи Син Фар, док ауторска публика (идеални читаоци) декодира њене вишеструке поруке и трансформише се у њеним сложеним текстовима. Штавише, стварајући вишеструку публику приче за децу, Суи Син Фар својим причама помера свог „правог“ читаоца више ка ауторском идеалу. Читање приче за дечаке/девојчице о кинеском детету које постаје „Американац“, а затим више не познаје своје кинеске родитеље, може бити занимљива интелектуална вежба, која буди у срцу тугу, али и осећај да је, на крају крајева, то најбоље за све: „Американци“ морају да науче да

се асимилију. Али ако би тај исти читалац требало да прочита ову причу свом сопственом детету, искуство читања могло би да буде нешто другачије. Родитељ – читалац могао би се запитати како би се он осећао када би му дете било одведено. Сложеном наративном стратегијом, уз поигравање вишеструком публиком, Суи Син Фар покушава да помери читаоце изван стереотипних и очекиваних реакција (реакције „реалних“) ка вишеслојном читању текста и његовог стања (реакције „идеалног“ читаоца, ауторске публике) (Chambers 1980: 265).

Прича *Пат и Пан*, која се овде разматра, доноси тему одвођења деце из породица које су их подигле. У њој се говори о „америчком“ (тј. белопутом) дечаку усвојеном од стране америчке породице кинеског порекла након смрти његове мајке. Али када Ана Харисон, бела наставница и мисионарка, види петогодишњег дечака Пата како спава загрљен са усвојеном трогодишњом ћерком Пан, она тврди да он мора да буде враћен у своју „праву заједницу“: „Да бели дечак одраста као Кинез било би незамисливо“ (Far 1995: 161). Ана Харисон касније даје Пата да га усвоји белопути пар. Упркос чињеници да у почетку Пат верује да је Кинез, ипак он бива, како Суи Син Фар иронично каже, „отеран“ (Far 1995: 165). Пат на крају постаје „амерички“ грађанин. Пат и Пан се сусрећу касније, али сада Пат посматра своју сестру погледом колонизатора, па тако када се „амерички“ дечаки ругају Пан, он је не брани, већ је тера од себе (Far 1995: 166).

На први поглед чини се да прича говори о изградњи стабилних и монолитних категорија идентитета: ту је Американка колонизаторка, Ана Харисон, насупротив азијским и колонизованим грађанима, Пан и њеним родитељима. Како се Пат уклапа у овај бинарни след: да ли је он колонизатор или колонизовани? Он има обе улоге у различито време у причи: како прогонитеља тако и прогоњеног, што сугерише да подела између колонизатора и колони-

зованих није толико стабилна као што изгледа. А шта би било да Пат никада нису удаљили од његових усвојитеља – кинеских родитеља? Да ли би он одрастао да буде „Кинез“? Пат прелази из „Кинеза“ у „Американца“, али овај прелаз дестабилизује обе категорије, барем привремено.¹

Контрасти у тачкама гледишта приповедања такође наглашавају и проблематику учртавања расне и културолошке линије „поделе“. На пример, прича почиње „објективном тачком гледишта одраслог приповедача, односно Ане Харисон, која страхује за будуће мешање раса (White-Parks 1995: 225). Ако се Пат и Пан венчају, ако имају децу, шта ће та деца „бити“? Колонизатори или колонизовани, „белопути“ или „жути“? Овај став се може анализирати и као забринутост наставнице, али оно што је најзанимљивије је како се перспектива приче на крају помера – и заиста је другачије фокализована – из тачке гледишта кинеског детета. Прича почиње из тачке гледишта одрасле белопуте особе, али се завршава из детиње, неауторизоване тачке гледишта. Можемо се питати ко је „Други“ у овом текстуалној конфигурацији: девојчица Пан, која јасно разуме да је Пат „заборавио да се сети“ (Far 1995: 165) дела своје личности који је „кинески“, или Пат, који је постао „Американец“.

Шта значи бити „Американец“ у овом контексту? Када Пат и Пан крену у школу, они уче енглески језик и њихови родитељи обећавају да ће „охрабрити малишане да вежбају ‘амерички’“ код куће (Far 1995: 162). Иронично, Пан лакше од Пата научи да течно говори енглески језик. Пат чак није „у стању ни да запамти реченицу“ (Far 1995: 162). Језик не означава ни „амерички“ идентитет и обичаје, јер док Ана Харисон није утицала на Пата,

дечак чак није ни желео да буде „Американец“, да живи са белцима, једе „америчку“ храну, и/или учи говор „својих предака“ (Far 1995: 162). Дакле, ако ни језик ни култура не обележавају „расу“, шта је онда чини? Из угла гледишта Ане Харисон то је кожа, те бива ужаснута Патовом „белопутом брадом“ поред Панине жуте коже кад види да двоје деце леже заједно (Far 1995: 160). Али чим је овај наговештај расне разлике конструисан, он одмах бива и поткопан. Када Ана Харисон пита ко је дечак, Кинез продавац воћа одговара:

„Тај дечко! О, он је дечак од Лум Јука, који прави кинеске златне прстене и нарукнице!“

„Али он је белац.“

„Да, он је белопут, али је такође, и Кинез.“ (Far 1995: 160).

Ана Харисон не разуме овај одговор (како може бело дете бити Кинез?), али га можда читалац зна. „Раса“ је овде произвољна конструкција, социјална фикција, а не реалност. Поседовати белу кожу не значи само по себи да се љубав или „идентитет“ могу остварити искључиво међу особама са сличном бојом коже. Наиме, Пата је родила белопута мајка, чије се име не наводи, и као изопштеница из друштва на самрти дете предаје кинеском пару који га подиже с пуно љубави и пажње, као своје рођено дете. При томе, Патова усвојитељка кинеског порекла представља оличење викторијанског идеала мајчинства. Описујући могућност љубави међу различитим расама, оличену у мајчинској љубави госпође Лум Јук, ауторка наглашава снагу породичних веза и ослања се на конвенционалну стратегију сентименталне прозе тог доба да би побудила читаочеве емоције. Међутим, у овој сентименталности нема патетике јер Кинескиња јасно разуме да је „син беле жене – само син беле жене“ (Far 1995: 164) и да је, из перспективе јавног мњења, неприродно да белац буде члан кинеске породице. Наравно, јавно мњење побеђује и кинеска породица је не-

¹ Културолошки посматрано, Пат (Pat) је крајем XIX века у Америци било погрдно име за Ирце. Чини се да Суи Син Фар, нудећи реалистичан портрет дечјег карактера, преиспитује површност стереотипа везаног за име Пат.

моћна да спречи Патово одвођење. Мешавина конвенција реализма и сентиментализма описује изворност друштвене политике САД-а крајем XIX века, у исто време разоткривајући нехуманост овакве политике кроз употребу патоса. (Diana 2001: 135)

Према Вајт-Парксовој (White-Parks), Суи Син Фар користи прозу не би ли разобличила широм прихваћене и установљене ставове према Кинезима тог доба: „описујући мисионарку (хероину прогресивног доба) као злу, а кинеску породицу као херојску“ Суи Син Фар деконструира конвенционалне идеје у вези са „Другим“ (White-Parks 1994: 15). Тиме се, у метафорички посматраном Рају, у ком живе невина бића док их не исквари Змија (у овом случају мисионарка), супротстављају људска хармонија, односно слика загрљаја два детета, слика идиличног света с једне стране, и друштвена интервенција, односно слика света у којем се друштво меша у породични живот и раздваја брата и сестру, мајку и дете. Међутим, Суи Син Фар не меша снове и реалност. Она јасно показује да су такав реалан друштвени систем сачинили људи, а не природа, што се показује кроз карактеризацију деце која, невина као и њихова ауторка у доба детињства у Енглеској, живе заједно у миру све док се друштво не умеша и истакне супериорност беле англосаксонске расе. (White-Parks 1994: 17). Наиме, многи стручњаци верују да, иако деца препознају расну разлику у веома раном узрасту (од 2–3 године), они не сматрају одређену расу „лошом“ или „добром“. На пример, недавна студија Робина Холмса (Robin Holmes) закључује да деца у вртићима „показују мало непријатељства или предрасуда према друговима из расних и етничких мањинских група“ (Holmes 1995: 106). Холмсови налази су у складу са развојним истраживањима која указују на то да расне тензије расту са годинама. Волтер Стефан (Walter Stephan) и Дејвид Розенфилд (David Rosenfield) закључују, након анализе бројних студија, да се „етноцентризам јавља

тек након што деца пођу у школу“ и да од петог разреда „ученици имају етноцентричке ставове и да су етноцентрични у свом понашању“ (Stephan and Rosenfield 1982: 112). Чак и Френсис Абоуд (Frances Aboud), који верује да деца испољавају расну нетрпељивост још од веома раног узраста, закључује да између четврте и седме године деца почињу да гаје предрасуде о другим расним групама (Aboud 1988: 43). Ове чињенице показују да мала деца постају свесна расних разлика, али да те разлике не прерастају у расизам, етноцентризам или нетрпељивост све док деца не буду шест или седам година стара. Дакле, ако причу *Пат и Пан* прочитају деца која још нису осетљива на потребу за раздвајањем између „беле“ и „жуте“ расе, како ће она реаговати? Наравно, Ана Харисон, „добра“ мисионарка наставница, постала би баук. А Пан би постала херој, јер је приказана са највећим симпатијама. За дете онда улога „добра“ и „зла“ може бити обрнута. А раздвајање Пат и Пан, које је свакако засновано на етноцентризму и расизму, може да делује нелогично, непотребно и једноставно окротно (Yin 2000: 15).

За одраслог читаоца, који је већ развио осећај расне хијерархије, постоји неколико могућих начина како ова прича може да се тумачи. Можда ће одрасли читалац, индоктриниран расним и културним категоријама идентитета, у први мах одвајање Пат и Пан сматрати неопходним. Али можда би одрасли читалац – родитељ, приликом читања ове приче детету, био дирнут Панином тугом и њеним предвиђањима:

„Бежи од мене“ [Пат] је викао. „Бежи од мене!“

И Пан је и отишла од њега – брзо колико је њене мале ноге носе. Али када је стигла у подножје брда, осврнула се и одмахнула тужно малом главом. „Јадни Пат!“ каже она. „Он није више Кинез! Он није више Кинез!“ (Far 1995: 166).

Читање ове приче детету и посматрање дететовог дирнућа Панином ситуацијом може изазвати код одраслих читалаца осећај сажаљења за Пан, те одрасла особа може постати „идеални“ читалац како га Суи Син Фар замишља: „читалац који разуме нелогичности цртежа расне линије и поделе, као и осветљења ‘америчког’ преко ‘азијског’“ (Cutter 2002: 31).

Прича на почетку приказује неку врсту обрнуте асимилације, те упркос белопутом изгледу Пат говори кинески, једе кинеску храну и лепо се осећа са кинеским народом. Он се пита да ли је достигао зрелост у овој култури, или ће заиста бити Кинез. Зато мора да буде одведен из своје породице. У противном, он би изгубио драгоцену „америчку“ (односно белопуту) наслеђе. Али ако ово наслеђе може да буде изгубљено, да ли оно стварно постоји на неки апсолутни начин? У овој причи доминантни културолошки миље јасно „припада“ белцима: као белопута грађанка, Ана Харисон има право да доноси одлуке о мање слободним појединцима. Али ако је културолошко држављанство предмет урушавања, асимилације, колико је оно „стварно“? Прича истиче да је бело „америчку“ културолошко држављанство фикција, али да је, упркос томе, погубно по мешовите породице. Суи Син Фар деконструише оријентализам драматизујући деконструктивни начин на који северноамеричка култура дефинише Кинезе као нељудско „Друго“, с циљем да спречи међурасно разумевање и задржи институције и структуре моћи (Diana 2001: 159).

Деца се не рађају знајући разлику између „црне“ и „беле“ боје, нити на почетку „знају“ да је неко „бољи“ од другог. Расну хијерархију и дискриминацију деца уче, па Суи Син Фар причама наговештава да би човечанство било напредније када би ова лекција била пропуштена. *Приче о Кинеској деци* сугеришу да ако деца постану свесна релативности природе расног идентитета, будућност може бити другачија и боља од прошлости. Суи Син Фар води

и децу и одрасле у свет лишен штетних бинарних формулација идентитета које деле свет на „бели“ и „жути“, „Американце“ и „Азијате“, колонизаторе и колонизоване, прогонитеље и прогоњене. Хармонија се не може постићи чином културолошког геноцида. Привидна једноставност површинског нивоа структуре прозе за децу наводи на поимање дубљег значења, где се суочавамо са визијом радикалном за америчку књижевност: Американци европског порекла су људи којих треба да се плашимо. Ништа у овој визији не указује на једнакост. Прецизније говорећи, ауторка драматизује људску разноликост и расветљава људску дволичност. Она овим причама не тежи да „премости“ различите културе колико да преиспита корене расизма. Како и сама истиче у аутобиографском есеју: „... ја немам националност и не желим да посегнем ни за једном. Индивидуалност значи више од националности“ (Powell 1999: 236). Дакле, лепота света и лежи у разноликости појединаца ослобођених расне и националне припадности, који се руководе игром и безграничном невиношћу детета које живи у њима. Само се тако разноликост не огледа у систему сукобљених бинарних опозиција, већ у складном мозаику који свет чини лепшим.

ЛИТЕРАТУРА

- Aboud, Frances (1988). *Children and Prejudice*. Basil Blackwell: Oxford.
- Chambers, Aidan. „The Reader in the Book.“ *The Signal Approach to Children’s Books*. Nancy Chambers (ed.). Harmondsworth, Middlesex, Kestrel (1980): pp. 25075.
- Cutter, Martha J. „Smuggling Across the Borders of Race, Gender and Sexuality: Sui Sin Far’s Mrs. Spring Fragrance.“ *Essays on Mixed-Race Literature*. Jonathan Brennan (ed.). Stanford, Stanford UP (2001): pp. 13764.

- Diana, Vanessa Holford, „Biracial/Biculture Identity in the Writings of Sui Sin Far”, *Melius*, vol. 26, Summer. *The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States* (June 20, 2001).
- Holmes, Robyn M. (1995). *How Young Children Perceive Race*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Rabinowitz, Peter J. „Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences.” *Critical Inquiry* (1977): pp. 12141.
- Rose, Jacqueline (1984). *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children’s Fiction*. London: MacMillan.
- Stephens, John (1992). *Language and Ideology in Children’s Fiction*. London: Longman Group.
- Sui Sin Far. „A Plea for the Chinaman: A Correspondent’s Argument in His Favor”. *Montreal Daily Star* (9 September 1896): pp. 1–5.
- Sui Sin Far. „Ku Yum’s Little Sister”. *Chicago Evening Post* (13 October 1900): pp. 4.
- Sui Sin Far. „O Yam – A Sketch”. *Land of Sunshine* (13 November 1900): pp. 341–343.
- Sui Sin Far. „Leaves from the Mental Portfolio of an Eurasian”. *The Independent*, 66 (21 January 1909): pp. 125–32.
- Sui Sin Far. „The Land of Free”. *The Independent*, 67 (2 September 1909): pp. 504–508.
- Sui Sin Far (1912). *Mrs. Spring Fragrance*. A. C. Mc Clury: Chicago.
- Sui Sin Far (Edith Eaton) (1995). *Mrs. Spring Fragrance and Other Writings*. Amy Ling and Annette White-Parks (ed.). Urbana: U of Illinois P.
- White-Parks, Annette (1995). *Sui Sin Far/Edith Maud Eaton: A Literary Biography*. Urbana: U of Illinois P.
- White-Parks, Annette (1994). „We Wear the Mask: Sui Sin Far as One Example of Trickster Authorship”. *Tricksterism in Turn-of-the-Century American Literature*. E. Ammons and Annette White Parks (ed.). Hanover Up of the New England.
- White-Parks, Annette. „A Reversal of American Concepts of ‘Others’ in Fiction of Sui Sin Far” *MELUS*. Volume: 20. Issue: 1, The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States (Spring 1995).
- Timothy B. Powell (ed.) (1999). *Beyond the Binary: Reconstructing Cultural Identity in a Multi Cultural Context*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Yin, Xiao-Huang (2000). *Chinese American Literature Since the 1850s*. Urbana: U of Illinois P.
- Cutter, M. J. *Empire and the Mind of the Child: Sui Sin Far’s „Tales of Chinese Children” MELUS*. Volume: 27. Issue: 2 (June 22, 2002) The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States.

Jelena G. SPASIĆ

(DE)CONSTRUCTION OF
THE AMERICAN-ASIAN IDENTITY IN
EDITH EATON’S CHILDREN’S STORIES

Summary

This paper deals with Edith Eaton’s children’s fiction with the aim to point out to the formation of the American-Asian identity by the end of the XIX century in the United States. The author uses conventions of realistic and sentimental fiction with a lot of binary oppositions related to the issue of colonisation and racism. Beneath the seemingly simplicity of children’s stories there are hiding subversive elements of social criticism, while, on the other hand, the story begins with the perspective of an objective, adult narrator and ends from a child’s narrative perspective. This points out a deconstructive character of this fiction which implies both children and adults as aimed readership.

Key words: American-Asian identity, deconstruction, binary oppositions, colonisation, racism, children

◆ **Надија И. РЕБРОЊА**
 Државни универзитет у Новом Пазару
 Департман за филолошке науке
 Република Србија

СЛИКЕ МЕДИТЕРАНСКИХ ЗЕМАЉА У ПУТОПИСИМА ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

САЖЕТАК: Рад ће се бавити сликама медитеранских земаља у путописима за децу и младе. Истражиће доживљај *другог* у путописима за децу који су путописци имали описујући медитеранске земље, народе и њихову културу. Као пример, анализираће се путописи *Човјек кроћив бика* и *Гдје је најмлађи победник* аутора Пере Златара из књиге *Откључани глобус*, као и путописи *Азурна обала* Јулије Марјановић, *Чаролије Скијајоса* Слађане Ристић, *Мадера* Олге Московљевић из антологије путописа за децу и младе *Свети у циљу* Милутина Ђуричковића. Рад ће се осврнути и на могући едукативни аспект путописа за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: имагологија, слике другог, путописи за децу и младе, медитеранске земље, стереотипи

Путописи су вероватно књижевни жанр у коме се предрасуде о виђењу страних земаља најјасније могу уочити. Чак и у путописима за децу и младе могу се уочити стереотипи о другим народима и њиховим културама.

У путопису о Шпанији *Човјек кроћив бика*, из књиге путописа за децу *Откључани глобус*, путо-

писац Перо Златар¹ пише о шпанској кориди. Имаголози бележе да су се путописци који су у ранијем периоду историје писали о Шпанији углавном везивали за „питања попут инквизиције, немилосрдну контролу круне и цркве над појединцем и на геноцидне поступке у Америци“ (Leerssen 2009: 108). Слабљење Шпаније као светске силе довело је до романтичнијих представа о Шпанији као земљи „кастањета, борби с биковима, благих вечери и живописних страсти“ (Leerssen 2009: 108). Борба с биковима је једна од најчешћих слика које имамо о шпанској култури. Типична корида је увек шпанска корида, иако она постоји и у другим земљама, а многи савремени Шпанци никада нису видели кориду нити их она претерано занима:

При стереотипизацији се својства или особине приписане одређеној националности узимају као типичне за проматрану нацију у особитом двоструком значењу ријечи. С једне стране, „типичан“ (као у: „Видио сам типичну шпањолску борбу с биковима.“) значи да је одређен тип (шпањолски) обиљежен и карактеризиран те да је та особина или карактеристика (борба с биковима) репрезентативна за тип уопште (Leerssen 2009: 114).

Златар већ на почетку свог путописа покушава да исправи неке предрасуде (или незнања) о кориди, упозоравајући да „кад странац разговара са Шпањолцем о неком борцу с биковима те за њ каже да је ‘тореадор’ – то већ није исправно; штовише, смијешно је. Прави назив за све борце с биковима јест ‘тореро’; а онај главни који се на крају обрачуна с биком зове се ‘ел матадор’“ (Zlatar 1982: 95). Златар у свом путопису директно описује сусрет путника са Шпанцем као *другошћу* и међусобно неразумевање на тему кориде:

¹ Перо Златар (Скопље, 1934) је познати југословенски новинар, писац и путописац. Већи део новинарске и списатељске каријере остварио је у Загребу. Објавио је двадесетак књига, од којих је деци намењена књига путописа *Откључани глобус*.

Шпањолци обожавају борбе с биковима и зову их „fiesta nacional“, то јест – народни празник. Ако им странци, који немају појма о правилима, стану зановијетати како је корида заправо крвава свечаност, они ће их презирно одмјерити од шешира до ципела, и, као успут, питати: Јел’ да ви волите појести добар говећи одрезак? (Zlatar 1982: 96).

Даље Златар описује надмудривање између имагинарног Шпанца и путника, при чему Шпанац упорно брани своју културу, убеђујући странца да корида није нимало „крвава свечаност“:

„Што мислите, човјече, како је тај одрезак стигао на ваш стол? Бика су у клаоници држали за рогове и нису му допустили да нешто учини за свој живот. А на кориди падне прободен у двобоју, часном смрћу. Колико је само тисућа торера погинуло од убода бика да знате! Догоди се који пут да бику који се искаже храброшћу, поклоне живот и од тада он безбрижно ужива на широким пашњацима. Видите ли да немате право кад говорите против кориде?“ (Zlatar 1982: 96).

Као компромис за странца путника, који никако не може да схвати шпански менталитет који воли кориду, Златар нуди кориду у Португалу, где је убијање животиње забрањено, а матадор и бик се разиђу живи (Zlatar 1982: 97). У свом путопису, намењеном деци и младима, путописац Златар описује малог Манолета који када порасте жели да постане матадор. Он описује дете матадора а корида постаје игра, чиме покушава да приближи тај део шпанске културе свом младом читаоцу: „У дванаестој је почео радити на посједу на којем су узгајали бикове за кориде. Кад год би ухватио времена, малишан је узимао плашт и мач и постављао се насупрот младих бичића“ (Zlatar 1982: 98). И друга деца коју Златар описује у путопису маштају да буду матадори:

„За кориду ме почео одушевљавати мој друг из дјетињства, такођер сиромашак, Хориљо. У близини нашег села

Палме дел Риос налази се узгајалиште бикова, па смо нас двојица потајице прескакали ограду. Раширених очију гледали смо матадоре који су ондје вјежбали, а послје смо их опонашали. У тринаестој години побјегли смо из села не бисмо ли негдје почели учити за матадоре“ (Zlatar 1982: 101).

Златар у свом путопису о Шпанији дете директно суочава са културном другошћу. Описује оно што је он као путописац видео као културну специфичност земље о којој пише, но ипак се чини да је он на своје путовање понео и одређене предрасуде о Шпанији. Шпанија ипак није само земља кориде, нити је корида њена типичност. Занимљиво је како путописац кроз дијалог суочава две другости, путника и Шпанца, истичући културне разлике. Да би свом младом читаоцу приближио културу друге земље, он говори о деци матадорима, преобликујући кориду у дечју игру, део детињства и одрастања. Тиме културна другост постаје само једна нова игра, и стављањем онога што путописац види као специфичност једне културе на ниво детињства као да се другост потире, јер је игра дечја а не културна особеност.

У свом путопису о Француској *Гдје је најмлађи победник* Златар пише сасвим другачије. Он одмах дискутује са представом о Паризу и Ајфеловом торњу, подсећајући да је предрасуда веровање да је не попети се на Ајфелов торањ једнако као и не бити никад у Паризу:

Бити у Паризу, кажу Парижани, а не попети се на највишу грађевину у граду свјетлости, на Ајфелов торањ, једнако је као и не бити у Паризу. Истина, многи се Парижани никад није одвезао на врх тог чуда технике, одакле пуца поглед чак 140 километара у даљину, али он се пред другима не треба правити важан да је био у Паризу јер му у особној карти пише да је рођен у Паризу и да у Паризу станује (Zlatar 1982: 109).

Златар отворено настоји да да и едукацијску ноту овом путопису за децу, објашњавајући ко је Ај-

фел: „Питање ‘А тко је саградио Ајфелов торањ?’ – једнако је наивно и плитко, баш као кад неко жели збунити добра ученика упитавши га: која ријека протиче испод савског моста? Наравно да је Ајфелов торањ подигао Ајфел, точније гласовити француски стручњак за жељезне конструкције“ (Zlatar 1982: 109). Златару је у овом путопису много важније да деци исприча приче о француским дечацима, које је у подножју Ајфеловог торња записао. Одмах након едукације о томе ко је Ајфел, Златар се не бави културним другостима Француске, већ га занима да деци исприча причу о једном малом Французу, најмлађем победнику Олимпијских игара, који никада није примио медаљу, јер је случајно заменио веслача у једном кајаку, само да би добио сладолед. Дечак је победио, а затим нестао и никада није примио медаљу (Zlatar 1982: 110–111). Занимљиво је како се овај аутор, у контексту путописа посвећеном детету, најпре бави одређеним културним или туристичким атракцијама, а затим прича о деци. Описујући дечаке Шпанце и дечаке Французе, суптилно сваку разлику и другост потиरे, и приближава младом читаоцу другост кроз детињство које га са описаним дечацима повезује.

Путописи за децу о медитеранским земљама у антологији путописа за децу и младе *Свети у цети* Милутина Ђуричковића износе доста комплексније слике од путописа Пере Златара. У путопису за младе *Азурна обала* Јулија Марјановић спомиње доста података о француској клими, аеродромима, уметности, сликарству, музејима (Марјановић 2008: 177–178). Но ни ова ауторка се не опире уобичајеним романтичним представама о Француској. Стереотип о Французима је да су „осјећајни, страствени сангвиници“ (Leersen 2009: 110), да су „винопије“ (Pageaux 2009: 132), а представа о Француској да је земља „француских беретки“ (Leersen 2009: 115), отмености и романтике. Јулија Марјановић на улицама Нице види: „Напудерисане даме са великим ше-

ширима и обучене у нијансе једне боје, корачају на смејано, велику пажњу посвећују својим малим кућним љубимцима“ (Марјановић 2008: 178). Опис ових савремених француских дама из Нице које даје Јулија Марјановић нужно код читаоца призива слику даме из 19. века, романтично одевене, са пудлицом коју је извела у шетњу. Савремене Францускиње ипак су другачије и облаче се као и све друге жене у Европи и свету. Ова слика у путопису о Азурној обали носи представу о Француској која припада прошлости ове земље, а коју туриста и путописац често понесе на своје путовање. Јулија Марјановић свуда види и „француски ноблес“ и „лежерну атмосферу раскошне обале“ (Марјановић 2008: 178), што су такође неке од специфичних представа о Француској које долазе пре свега из романтичарске прошлости. У овом путопису се може наћи и оно, за путописце врло често, тражење блиског у другости, које Јулија Марјановић исказује речима: „Када се шетате Ницом, осећате се као да сте у свом граду. Скоро да је тако. [...] Вама се чини да сте и ви део њих и део града“ (Марјановић 2008: 178).

На сличан начин Слађана Ристић у путопису *Чаролије Скијаџиоса* тражи слично у другости, налазећи на улицама Грчке Београђане: „На главној улици чују се разни језици света. Двојица београдских сликара сликају“ (Ристић 2008: 173). Слађана Ристић такође примећује да би се грчки писац А. Пападијамантис сигурно радовао „што Срби шетају главном улицом, која носи његово име и обилазе његову кућу“ (Ристић 2008: 172). Шаренило грчких улица доживљава као другост, али истиче да оно ипак прија: „То шаренило на граници кича вас узбуђује, али и одмара“ (Ристић 2008: 172).

Олга Московљевић одлучује да се у путопису о Португалији мало удаљи од Медитерана и крене на Мадеру, португалско острво на Атлантику. У путопису за младе *Мадера* описује тропску атмосферу, али ипак најпре тражи сличност са блиским: „Слу-

шали смо о Мадери, неко због вина, неко због већ познатог поређења са Хваром, а већина Београђана због чувене кафане на Булевару Револуције“ (Московљевић 2008: 110). Снажан осећај другости изражен је кроз занимљиву метафору, која се односи на укупну атмосферу и тропско зеленило: „Готово да имам утисак да сам у акваријуму“ (Московљевић 2008: 110). Културну разлику Олга Московљевић изненада препознаје у одевању и доживљају свечаног и достојанственог: „Недеља је и сеоски трг је пун мушкараца, одевених у иста тамна одела, са истим филцаним црним шеширима на глави. То достојанствено одевање квари једино њихова боса стопала!“ Очито је за становнике Мадере, због тропске температуре, нормално да буду боси, чак и када су обучени свечано, што Олга Московљевић препознаје као другост. Одевање жена са овог острва она доживљава као другост, као необично, чак гротескно: „На босим ногама носе кратке жуте чизме од круте коже, исто као и жене на којима ова обућа делује сасвим гротескно“ (Московљевић 2008: 112). Ипак, занимљиво је да ова ауторка у једном тренутку осећа да је у овој тропској атмосфери другости ипак недовољно, и да су лица мештана превише слична европским:

Све је необично на Мадери, осим људи који су тако обични, тако слични нашим ликовима, да је то просто ште-та. Јер у том егзотичном пејзажу, међу бескрајним сочним плантажама банаана, сасвим би пристајало неко црно или жуто лице, неко обнажено тамнопуто тело, а не жене сми-рених лица, са косама очешљаним у старинску пунђу, у цр-ним патријархалним хаљинама, сасвим налик на наше шјо-ра-Марице и шјора-Кате! (Московљевић 2008: 113).

У путописима за децу и младе по медитеранским земљама савремених јужнословенских аутора могу се наћи стереотипне слике о овим земљама, али и специфично, не увек негативно, преиспитивање дру-гости. Књижевност за децу нужно је повезана са

едукацијом, а путописи увек могу имати и едукатив-ни значај. Сем што су важни за ваннаставно учење географије, путописи за децу би могли бити извор и првих сусрета са другим културама кроз читање. Као такви, путописи за децу могу бити један од уз-рока грађења стереотипа према другим културама у детињству, уколико путописац едукативну улогу не схвати довољно добро, али и начин да се култур-не другости веома рано позитивно прихвате.

ЛИТЕРАТУРА

- Zlatar, Pero (1982). „Џовјек против бика“. *Otključani globus*. Zagreb: Mladost, str. 95–108.
- Zlatar, Pero (1982). „Gdje je najmlađi pobjednik“. *Otključani globus*. Zagreb: Mladost, str. 108–112.
- Leerssen, Joep (2009). „Retorika nacionalnog karak-tera: programatski pregled“. *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*. Zagreb: Srednja Euro-ropa, str. 100–124.
- Марјановић, Јулија (2008). „Азурна обала“, у: Ђуричковић, Милутин. *Свети у џеју. Антиологија љубољубива за децу и младе*. Београд: Bookland, стр. 177–180.
- Московљевић, Олга (2008). „Мадера“, у: Ђуричковић, Милутин. *Свети у џеју. Антиологија љубољубива за децу и младе*. Београд: Bookland, стр. 110–113.
- Pageaux, Daniel-Henri (2009). „Od kulturnog imagi-narija do imaginarnog“. *Kako vidimo strane ze-mlje. Uvod u imagologiju*. Zagreb: Srednja Euro-ropa, str. 124–150.
- Ристић, Слађана (2008). „Чаролије Скијатоса“, у: Ђуричковић, Милутин. *Свети у џеју. Антиологија љубољубива за децу и младе*. Београд: Bookland, стр. 170–174.

IMAGES OF MEDITERRANEAN COUNTRIES
IN TRAVELOGUES
FOR CHILDREN AND YOUNG PEOPLE

Summary

This work is about the images of Mediterranean countries in travelogues for children and young people. It investigates the image of other countries, nations and cultures in travelogues for children. As an example, this work analyzes travelogues by Pero Zlatar, Julija Marjanović, Slađana Ristić and Olga Moskovljević about their journeys to Spain, France, Greece and Portugal.

Key words: imagology, image of other, travelogues for children, Mediterranean countries, stereotypes

◆ Тамара Р. ГРУЈИЋ
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Кикинда
Република Србија

ПРЕДСТАВЕ О
ДРУГОМ И
ДРУГАЧИЈЕМ
У РОМАНУ
АВЕН И ЈАЗОПАС
У ЗЕМЉИ ВАУКА
УРОША ПЕТРОВИЋА

САЖЕТАК: Рад се бави првим романом Уроша Петровића *Авен и јазопас у Земљи Ваука* са аспекта другог, односно тога на који начин жанр епске фантастике ствара представе о другом и другачијем. У раду се указује на представе о другом и другачијем, почев од хронотопа у роману, обликовања главног јунака и његове жеље за авантуром и непознатим, преко представа о свету с ове и оне стране границе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Авен, други, другачији, дечак, простор, свет

Урош Петровић, савремени писац за децу и одрасле, у роману *Авен и јазопас у Земљи Ваука*¹ води читаоца кроз „узбудљиву пустиловну причу из

¹ Љиљана Пешикан Љуштановић наводи да је роман намењен веома широком кругу читалаца, од деце, којој је номинално намењен, преко адолесцената, па до одраслих (Пешикан Љуштановић 2009: 58).

митског правремена када је на земљи постојао само пракоонтинент Гондвана“ (Љуштановић 2012: 174). Ситуирање радње у измишљеном свету измаштане земље одређује овај роман као фантастични.² Пракоонтинент Гондвана и далека геолошка историја Земље (...) „јасно су одвојени од пишчеве и читаоачеве стварности и функционишу као други и другачији свет“ (Пешикан Љуштановић 2009: 56). Главни јунак романа, дечак Авен, са својим пријатељем јазопсом Гордом пролази кроз необичне и узбудљиве догађаје у свету који је „унутар себе логичан, потпуно кохерентан“ (Љуштановић 2012: 174).

Причу о Авену Урош Петровић започиње описивањем Авеновог села – долини издвојеној од света – „која се на југу граничила са Ничијим стаништем, а са остале три стране су је опасивале стрме и непроходне литице“ (Petrović 2005: 11). Оваквим описом писац јасно разграничава простор у којем живе становници старе лозе Вилуса од живота изван овог простора, јер становници „нису ни знали којој земљи припадају, нити су имали представу о томе какав је свет ван њиховог окружења“ (Petrović 2005: 11) и „нису имали куда отићи“ (Petrović 2005: 19). Тај простор може се свести на опозицију овај свет – онај свет (Елијаде 2003: 75). Нарочито је истакнута „непробојност унутарњег простора“ (Lotman 1976: 301) и то услед специфичног географског окружења: „Високе, склиске литице свуда наоколо и сурови сусед на јужном пролазу нису дозвољавали

² „За најновији ступањ фантастичне наративе још се није усталио термин. У страног литератури наћи ћемо називе које бисмо могли превести као висока фантастика, савремена фантастика, посттолкиновска фантастика и новодобна фантастика. Сви се слажу да тај смјер фантастике започиње с Толкиновим *Господаром прстенова* (1954–55). То дјело се одвојило од пријашњег развојног ступња фантастике, фантастичне приче, прије свега с неизмјерно повећаном сложености фантастичног свијета. (...) Главна публика посттолкинове фантастике покрива широки добни распон од предадолесцентске дјеце до одраслих“ (Тежак 2010: 4).

О фантастици у књижевности видети у: Todorov (2010).

становницима да напуштају своју долину“ (Petrović 2005: 11). Далек и неодређен простор асоцира на бајку,³ а његови становници живе по одређеним правилима у том „савршеном, малом свету“, негујући своје писмо са само десет слова и три симбола и наслеђене обичајне законе (култ заједничке деце, забрана исказивања осећања). Поред традиционалних норми присутна је и колективност, јер су становници усмерени једни на друге, а приче које су стварали настајале су у аутентичном амбијенту – „уз ватру, (...) приче су се надовезивале једна на другу“ (Petrović 2005: 19).

Авен долази из једног безбрижног устројеног света у којем влада јединство и целовитост, у којем се „властити свет (...) схвата као микрокосмос“ (Елијаде 1999: 41), простор „изоловане егзистенције у нетакнутом свету, чији излаз чува Бараба истребљујући све живо, али и штитећи становнике долине од спољних опасности“ (Пешикан Љуштановић 2004: 132). Радозналост и жеља за пустоловинама изводе Авена из таквог света. Дечак не познаје породицу као поуздано уточиште и ослонац у одрастању, и физички и ментално је другачији од остале деце. „Од малена је био некако посебан, а потребу за дружењем му је савршено испунио Горд. За разлику од осталих био је сјајно белокош, уз то и грађен мало грубље од дечака свог узраста. Уосталом, једини се он осећао тескобно и спутано у долини. (...) Да се бирао најдивљији или најмудрији дечак, оба пута би био управо он“ (Petrović 2005: 14). Авен је једини Вилус коме дрво Барабе (*Baraba Mortarium*) и његово лишће није мрско и странно и постаје му главно оружје. Оно по чему се овај дечак разликовао од својих сународника јесте веровање „у сасвим другачију судбину од безбрижног живота у долини, и предано јој се надао“ (Petrović

³ Време бајке је, према Дмитрију Лихачову, прошло и радња се одвија некад и негде, без историјског ситуирања. Више види у: Лихачов 1972: 262–296; 404–410.

2005: 16). Излазак из заштићеног света Петровић приказује као пролажење тајним путем и чудесним светом подземља: „Одрастао човек не би могао проћи кроз њега, а нико ко није одрастао, није то ни покушао. Авен се надао да је још довољно мали да прође кроз тај отвор, а већ довољно велики да се суочи с непознатим светом који га чека иза њега“ (Petrović 2005: 15). Авен је био предодређен да изађе из свог света и отисне се у непознато, а „сепарација почиње када Авен, за разлику од осталих Вилуса, посеже за светом с оне стране границе, симболички, сакупљајући лишће Барабе и припитомљавајући јазопса, и стварно, упуштајући се у неизвесно бекство из долине. Кад пронађе лист Барабе на коме је исписана неразумљива сликовна порука, довршава се његова сепарација из изолованог света детињства и отпочиње неизвесно путовање Барабиног детета, дечака месије“ (Пешикан Љуштановић 2009: 58). Свет с оне стране границе пун је неизвесности и несклада, и заснива се на културним разликама, јер „људске заједнице пракоонтинента и укупну природу угрожава технолошки и научно развијена, али апсолутно аморална култура Ваука, четвороногих крвопија, сличних циновским бувама, који покушавају да цео свет претворе у властито хранилиште, у стају топлокрвних робова, чијом се крвљу могу несметано и безобзирно хранити“ (Пешикан Љуштановић 2009: 56).⁴ Свет изван Авенове долине је другачији, „с једне стране – будући настањен и организован – постоји космизовани простор, а с друге, изван овог познатог простора постоји непознато и опасно подручје демона, утвара, мртвих, странаца – једном речју хаос, смрт, ноћ“ (Елијаде 1999: 41).

⁴ „Због тога што нападају и угрожавају равнотежу и сам живот града (или било које друге настањене и организоване територије) непријатељи су поистовећени са демонским силама; они, наиме, настоје да овај микрокосмос врате у хаотично стање, то јест да га униште“ (Елијаде 1999: 41).

Прича о Авеновом свету показује да „прича о добу из кога човек улази у зрелост (...) може бити митска“ (Љуштановић 2004: 9), а Авен може да се посматра као „нека врста моста између сакралног и митског“ (Љуштановић 2004: 10).⁵ Авен је дечак, а већ је сед, што нарочито збуњује Онвилара, становника Четинарске висоравни: „А и дечак ми је чудан: још дете, а тако сед. Ту нису чиста посла!“ Чудно је и то што дечак за пријатеља има јазопса, творевину Ваука, а они „укрштају звери како им се прохте. Јазопса су направили од окретног јазавца, вука и ко зна још чега! Водиш са собом некога коме су Вауци и отац и мати, дечаче“ (Petrović 2005: 78), упозоравао га је Верто, становник истог станишта.

Горд је другачији од осталих јазопаса и од својих твораца. Вауци не познају пријатељство, „није их брига ни за шта сем за уништење и крв“ (Petrović 2005: 103), а Авену је пошло за руком да припитоми јазопса и да у њему развије људске нагоне и особине. Авена и Горда веже нераздвојно пријатељство. У Авеновом разговору са фенекком Горд чак постаје и љубоморан, јер га је фенек „страшно нервирао својим животињским изгледом и неживотињским опхођењем с његовим пријатељем. (...) Јазопас се осећао пресрећно јер је опет био једина животиња којој се дечак обраћа људским гласом“ (Petrović 2005: 119–120).

По својим подвизима, у жељи да истреби Вауке, Авен је ушао у легенду – „легенду о људском младунцу беле косе који сеје смрт међу Вауцима својим летећем сечивом“ (Petrović 2005: 102). Вауци уништавају природу, стварају нова „изукрштана“ бића, брзо се размножавају, не пију воду и не једу

⁵ Јован Љуштановић наводи јунаке у српскохрватској епици који су означени као „деца“: дијете Грујица, Сенковић Иво, дијете Секула, гојени Алиле... „Ако се прихвати неко од многих тумачења о непосредној вези епског јунака с митским јунаком: богом, херојем, претком или, чак тотемском животињом, онда је, можда, и *дете* нека врста такве споне“ (Љуштановић 2004: 10).

храну, хране се само крвљу. „Вауци асоцирају на представу о вампиру, иако они у свету Петровићевог романа нису демонска бића већ интеллигентни паразити“ (Пешикан Љуштановић 2009: 57). Користе вилинска кола за хватање жртве⁶: „Ко борави неко време унутар тог круга брзо постаје само ошамућена телесина, из које несметано могу пити крв. Што жртва дуже живи, више дана траје њихов пир. А у вилинском колу – све саме древне врсте љутих и отровних трава, које једном беху искорењене: буника, вранино коло, кукута, козлац...“ (Petrović 2005: 47). Насупрот хаоса који влада у свету Ваука стоји Гинкова шума – „оличење савршенства природе“ (Petrović 2005: 53) – „расположења што их буди ова шума раздражују Вауке и косе се с њиховим начином размишљања“ (Petrović 2005: 47).

Поред различитих опасности које су у том непознатом свету вребале на сваком кораку, Авен се сусрео и са неколико необичних ствари: у живом свету Пешчаних дина фенек му препоручује да проба да жваће пустињски кактус пејотл не би ли доживео чудесне снове, и то будан; док се у Срцу Гондване Авен сусреће са старим Вилусом Мијером, који је био „толико стар да му је коса сасвим поцрнела“ (Petrović 2005: 128). Овде је реч о антислици, о апсурду: старац је потпуно црн, док је дечак Авен потпуно сед, што показује колико је „живот испао из свог уобичајеног колосека“ (Bahtin 1967: 190) и колико је „свет окренут наопачке“ (Bahtin 1967: 191). Оваква слика представља „привремено ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка“ (Bahtin

⁶ За вилино коло везана је легенда да су на том месту некад играле виле. „Места која се називају Вилино коло, Виље коло, представљају круг или полукруг у трави, који се разликују од остале траве: негде је она закржљала, негде је друге боје, а негде бујна. Вилиним колом народ је називао свако место где би се такав круг траве појавио, посебно ако је то на неком врху брда, пропланку у шуми или код неког извора. (...) Народ се бојао да нагази на вилино коло, јер би онај ко би ту наишао могао да се разболи или, чак, и да умре“ (Кулишић 1998: 100).

1978: 16). Авен стиже у Земљу Ваука, у којој је и природа указивала на другачије станиште: „Мноштво вилинских кола, животињских лешева и све оскуднији биљни свет, чак и тежак ваздух, указивали су само на једно: улазили су у Земљу Ваука“ (Petrović 2005: 181). У Земљи Ваука Авен поново успоставља нормалност света проналазећи копље забодено у средиште Барабиног корена: „Копље је ишчупао из корена и подземље се затресе. (...) Загрме и над Ничијим стаништем“ (Petrović 2005: 271–273). Временске прилике су наговестиле ново доба.

Авен је кроз свет необичног и другачијег знао да прати симболе који ће га одвести до циља и тиме до спознаје другог, „обнављајући везе међу људским заједницама нарушене ваучком најездом, Авен обнавља наду у опстанак света природног склада и хармоније“ (Пешикан Љуштановић 2009: 59). Авен је успео да успостави равнотежу која је била нарушена и тиме спречи истребљење људског рода.⁷

Авен је радознао и храбар дечак, који је показао да је у сазнавање другог могао да крене само онај ко је већ у свом колективу одређен као други, те тако и његова тежња неће деловати другачије но што је и сам испољивач тежње. Авен током романа доживљава преображај, од дечака који је волео да се игра и истражује свет изван утврђених граница и правила он постаје друид, вођа људи. Преласком из једног света у други Авен представља и митског путника који спаја два света кроз све цивилизације, доказујући да друго, иако је претња, треба упознати.

Причу о Авену који путује кроз различита станишта и упознаје различите светове Урош Петровић обликује „специфичном игром и преплитањем реалног, чудног и чудесног“ (Pešikan Ljuštanović

⁷ Старац Мијер из Срца Гондване прича Авену о Вауцима и Вилусима: „Знаш, понекад, у природи нека врста доживи нагли пораст бројности, поремети равнотежу и истреби неке друге врсте. Бојим се да су данас људи на реду да буду истребљени, с обзиром на то ко се размножи и раширио“ (Petrović 2005: 271–131).

2005: 2699). „Конструишући Другог“ (Живанчевић Секеруш 2009: 5) писац враћа читаоца у измаштани простор праискона, када је цео свет био једно и целовито, али не и исто. Авантуристички конципираним романом, дискурсом фантастике, аутор вешто провлачи причу о тежњи за упознавањем и сазнавањем другог и другачијег и тиме упућује младог читаоца да трага за остварењем сопственог сна.

ЛИТЕРАТУРА

- Bahtin, Mihail (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* (prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković). Beograd: Nolit.
- Елијаде, Мирча (1999). *Слике и симболи. Огледа о маџијско-религијској симболици* (prev. Душан Јанић). Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Елијаде, Мирча (2003). *Светло и профано* (prev. Зоран Стојановић). Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Живанчевић Секеруш, Ивана (2009). *Како (о)писати различитости? Слика Другог у српској књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Кулишић, Шпиро, Петар Ж. Петровић и Никола Пантелић (1998). *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ – Интерпринт.
- Лихачов, Дмитриј Сергејевич (1972). *Поетика старе руске књижевности* (prev. Димитрије Богдановић). Београд: Српска књижевна задруга.
- Lotman, Juriј (1976). *Struktura umetničkog teksta* (prev. i predg. Novica Petković). Beograd: Nolit.
- Љуштановић, Јован (2004). „Књижевност за децу и мит“. *Црвенкапа грлица вука*. Нови Сад: Дневник – Змајеве дечје игре, стр. 7–31.
- Љуштановић, Јован (2012). „Српска књижевност за децу на крају XX и почетку XXI века, континуитети и промене“. *Књижевности за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, стр. 163–177.
- Petrović, Uroš (2005). *Aven i jazopas u zemlji Vauka*. Beograd: Laguna.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2004). „Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра“. *Mons Aurgus, часопис за књижевности, уметности и друштвена истражања* бр. 5–6 (2004): стр. 126–134.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2005). „Krhke granice realnosti“. *Znak Sagite, Science Fiction, Fantasy, Horror*, бр. 15, год. XIII (октобар 2005): стр. 2699–2701.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2009). „Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића – између хорора и хумора“. *Моћ књижевности. In Memoriam Ана Радин*. Београд: Балканолошки институт САНУ, стр. 55–69.
- Težak, Dubravka (2010). „Pisanje Jože Horvata kao nagovještaj suvremene fantastike“, *Detinjstvo* бр. 1–2, год. XXXVII (2010): стр. 3–10.
- Todorov, Cvetan (2010). *Uvod u fantastičnu književnost* (prev. Aleksandra Mančić). Beograd: Službeni glasnik.

Tamara R. GRUJIĆ

THE NOTIONS OF SOMETHING ELSE AND SOMETHING DIFFERENT IN UROŠ PETROVIĆ'S NOVEL AVEN AND JAZOPAS IN THE LAND OF VAUKS

Summary

This paper shows how one of the leading Serbian poets for children, Uroš Petrović, who belongs to a group of authors of younger generation, in his novel *Aven and jazopas*

in the Land of Vauks returns the reader into fictional world of time immemorial, when the whole world was one and complete, but not the same. In this adventurously conceptualized story with fictional discourse, the author skillfully tells us a story about the desire to get to know and to understand something/someone different, by beginning with the chronotope in the novel, by shaping the main character and his longing for adventure and the unknown and by presenting us the image of the world from both sides.

Although the space of the ancient continent Gondvana was unique, it was spatially differentiated into two completely different entities: Villuses and Vauks. The very existence of something else inside presumes the desire for its comprehension. It will happen by introducing Aven's character, because gaining knowledge of something/someone previously unknown can be pursued only by the individual who is different from others in the group and that is why his desire will not be different from his personality. Despite the fact that Vauks's world is a threat to Villuses's noble world, Aven will not hesitate to tame jazopas, this strange Vauks's creation, because Aven is not afraid of others. By his transition from one world to another, Aven is presented as a mythical passenger who joins two worlds through all civilizations and who proves that the unknown, even though it is a threat, should be familiar.

Key words: Aven, others, different, boy, space, world

◆ **Ивана Р. МИЈИЋ**
студенткиња докторских студија
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ФАНТАСТИЧНИ РОМАН ЗА ДЕЦУ КАО ПРЕДЛОЖАК АНИМИРАНОГ ФИЛМА ПАРАНОРМАН: ПРИЧА О ДРУГОМ И ДРУГАЧИЈЕМ

САЖЕТАК: Овај рад се бави истраживањем конструкције *другог* у фантастичним световима за децу, а на основу анализе специфичних стилских и структуралних обележја анимираног филма *ПараНорман*, у чијој основи препознајемо жанровски образац фантастичног романа за децу. Кроз проблем адаптације литерарног предлошка указује се и на разлику између природе уметничких дела заснованих на језику и анимиране уметности базиране на визуелном.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Други, идентитет, стереотип, фантастични роман за децу, ПараНорман

У постмодерном свету литературе, са променом поетичких парадигми, предност се даје хетерогености у избору материјала, фрагментарности и сегментираности текста, што значи да аутор пред својим делом очекује „активног читаоца” који ће се из радозналости или из потребе за ширењем својих знања укључити у понуђену мрежу интертекстуал-

них и интермедијалних релација. Поред поигравања са класичним формама и укидања граница између књижевних врста, једна од кључних иновација јесте испољавање интермедијалне стваралачке позиције, односно брисање граница међу појединим уметностима под окриљем тзв. *йоеџишке новоџ*.¹ Као резултат имамо не само дела високе књижевности која обилују референцама на сегменте супкултуре већ и различите појавне облике популарне културе који преузимају елементе из књижевности и смештају их у сопствену визију могућег света (Ђерговић Јоксимић 2011: 757–771).

Сведоци смо различитих видова прожимања књижевности и визуелних медија – од сарадње књижевника као што су Фокнер, Стајнбек, Чендлер, Кинг или Гејмен са Холивудом, преко екранизација књижевних дела и новелизација² успешних филмова, све до најновијег феномена – књижевних остварења насталих по мотивима популарних ТВ серија.³ Овом корпусу свакако треба додати и графичке новеле, којима се најчешће оспорава статус литерарних дела, иако су већ неко време овенчане најпрестижнијим књижевним наградама.⁴ И ту већ наилазимо на проблем вредновања и вредности.⁵

¹ „Отвореност парадигме жанровског система не очитује се само у оспоравању и мијешању наслијеђених књижевних структура и конвенција, већ је парадигматски низ уметничких облика и форми у потенцији да се бесконачно шири и пуни управо због експлицитне ‘поетике новог’” (Grdan 2010: 42).

² Новелизација или романсирани сценарио је назив за роман утемељен на предлошку који се појавио у неком другом медију (филм, телевизија, видео-игра).

³ Као пример наводимо роман *Боџ нас све мрзи* Хенка Мудија, главног, фиктивног јунака из серије *Калифорникација*. Стварни аутор овог остварења је млади писац Џонатан Гротенштајн (Jonathan Grotenstein).

⁴ Споменимо само Шпигелмановог (Art Spiegelman) *Мауса*, добитника Пулицерове награде (1992), вишеструко награђивани *Персејолис* Марџан Сатрапи (Marjane Satrapi) и кратку причу *Сан лејџне ноћи* из серијала *Сендмен* Нила Гејмана (Neil Gaiman), која је добила Светску награду за фантастику у категорији приповетке (1991).

Низ је текстова писаних на исти калуп, комбинација типских ликова у предвидљивом заплету са основном намером да се не изневери хоризонт очекивања. На овај начин се најчешће карактерише и аутоматски негативно вреднује жанровска или тзв. тривијална литература. Књижевној фантастици, смештеној у исту раван са научном фантастиком, криминалистичким и љубавним романима, дуго су била затворена врата „високе” књижевности и културе. Фантастика је сматрана тривијалном, популарном (у негативном смислу) и мање вредном ескапистичком, носталгичном визијом која, осим површинске естетске компоненте и ефекта, нема особине аутентичног уметничког дела (Ђурић Рауновић 2007: 78). Прешавши дуг пут од потпуног игнорисања до релевантних промишљања фантастике у књижевности какав је *Увод у фанџиасџичну књижевност* Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov) из 1970. године, данас као неку врсту афирмације самог жанра можемо прочитати и да „фантастика, често презрена као бег од стварности, није само ескапизам већ нуди одређене дидактичке потенцијале, нарочито за децу (...) проблеми са којима се суочавају деца у нашој свакодневици овде се могу обрадити на дискретнији, прихватљивији начин, метафорички или алегорички” (Тропин 2009: 1013).

Сматрајући књижевну фантастику погодним подручјем за истраживања у имаголошком кључу, у овом раду ћемо настојати да осветлимо како и на који начин се формира слика *другоџ* и *друџачијеџ* у ани-

⁵ У есеју *De gustibus est disputandum*, размишљајући о проблему вредности неког уметничког дела, Сретен Марић открива да је питање естетског суда и уметничке вредности одувек било веома осетљиво, данас чак можда више но икад: „Можда зато што смо данас више но икад преплављени производима лошег укуса, шундом, кичом (...) Књижевни шунд као да се раширио одмах по Гутенберговом славном проналаску. Муњевито брзо. Доказ: борба коју је с њим већ сто година после проналаска штампарије започео Сервантес. Узалудна, донкихотовска борба, шунд је стоголава појава, а кад му једну главу одсечеш ничу две” (518).

мираном филму *ПараНорман*, у чијој структури препознајемо неколике аспекте наративних стратегија карактеристичних за жанр фантастичног романа за децу. Основно полазиште притом нам је уверење да приче могу бити испричане путем различитих медија и различитим средствима: „Прича може бити заснована на артикулисаном језику, оралном или писаном, на слици, непомичној или покретној, на покрету и на уређеној мешавини свих ових супстанци; она је присутна у миту, легенди, басни, приповеци, новели, епопеји, историји, трагедији, драми, комедији, пантомими, слици, витражу, филму, шалама, разним чњеницама, у конверзацији” (Bart 2009: 24–25).

Анимирани филм *ПараНорман* посматраћемо и анализирати превасходно као „текст”⁶ и сходно томе применићемо исту текстуално-књижевну анализу којом су расветљавани традиционални текстови. Метода за коју смо се определили јесте упоредна анализа заснована на полазиштима и теоријским изучавањима фантастичног романа за децу Љиљане Пешикан Љуштановић исказаним у студији *Од заштитићеног до заштитићеника* (2012: 99–111).

Сређином прошле године компанија „Лајка” (Laika), која стоји иза анимираног филма *Корали-*

⁶ „Текст” је термин који се користи да означи физички облик наратива као што је књига, кратка прича, драмски комад, филм и др. Обично када говоримо о тексту, ми мислимо на оно што је састављено од речи. Шире значење овог термина заснива се на схватању да се, без обзира на средство којим су предочени, наративи увек *читају* на такав начин што ми настојимо да дешифрирамо код којим су предочени” (Abot 2009: 366).

⁷ Стоп-покрет (енг. stop-motion) анимација је анимацијска техника која настаје физичким манипулисањем стварних објеката, што подразумева прецизну израду лутака и комплетног сета. Фотографисањем или снимањем индивидуалних кадрова ствара се илузија покрета, те кад се серија слика споји добијамо континуирану секвенцу. Неки од познатијих примера су остварења Тима Бартона (Tim Burton) *Предбожићна ноћна мора* (1993), *Мртва невеста* (2005) и *Франкенвини* (2012), *Фантастични зодијак Фокс* (2009) редитеља Веса Андерсона (Wes Anderson), као и *Коралина* (2009), анимирани филм у режији Хенрија Селика (Henry Selick), а по истоименом роману Нила Гејмена.

на, номинованог за Оскара, представила је своје друго остварење, стоп-покрет⁷ анимирани филм *ПараНорман*, у маркетиншкој кампањи најављен као анимирани омаж хорор филмовима из седамдесетих и осамдесетих година XX века, а ми бисмо, пре свега, рекли – творевина настала на темељима фантастичног романа за децу.

Посматрајући фантастику више као род него као жанр, Љиљана Пешикан Љуштановић фантастични роман за децу издваја на основу специфичности његових носећих ликова. Главни носиоци радње су, по правилу, деца или млади, у сваком случају не-одрасли јунаци. Иако је то дете/адолесцент много чешће дечак/младић него девојчица/девојка, заједничка им је суштински маргинализована позиција. Будући да више нису деца, али ни сасвим одрасли, и јунак и јунакиња фантастичног романа за децу су најчешће збуњени колебањем између два социјална статуса и имају подвојен, амбивалентан став према властитом одрастању (Пешикан Љуштановић 2012: 99–111).

Главни јунак анимираног филма *ПараНорман* је једанаестогодишњи дечак Норман Бабкок. Осим одговарајућег узраста Норман поседује и сасвим нарочиту способност да општи са духовима, што га чини вишеструко обележеним.⁸ Овај дечак је и појавом (ситан растом, мршав, блед, тршаве косе, изражених обрва и модрих подочњака) као и интересовањима (обожава зомби филмове и најчешће их гледа у друштву своје мртве баке) обележен, издвојен, другачији.

Интересантно је да Норман, иако у осетљивом добу које неизоставно повлачи питања о идентитету, о сопственом „ја” које се формира унутар различитих социјалних релација (породица – вршњаци –

⁸ Љиљана Пешикан Љуштановић као примере вишеструко обележених јунака наводи Ника Овенса из романа *Књига о гробљу*, Алексу Рајића, протагонисту *Петтог лејџира* и Харија Потера. Сва тројица су сирочићи, а осим тога Хари је обдарен натприродним моћима, док су Алекса и Нико у сталном контакту са светом мртвих (2012: 101).

школа), своју посебност (способност да комуницира са душама умрлих) настоји да прихвати и разуме. Напоследку, омиљени је, мада и једини, живи дечак међу духовима, лепо васпитан, пристојан, увек спреман да поразговара и удели коју лепу реч душама које недовршени послови или изненадна, насилна смрт држе заробљене на овоме свету. Комуникација са духовима тако, по квалитету, далеко премашује однос који овај дечак успоставља са вршњацима, околином, па чак и са породицом. На мајчино питање шта је гледао на телевизији Норман одговара „секс и насиље”, мислећи притом на зомби филм, на шта отац испровоцирано додајује: „Зар не можеш просто да се понашаш као и твоји вршњаци?”⁹

Из тог разлога није толико проблематична Норманова ауто-слика,¹⁰ односно представа о себи самом, колико начин на који он види своје окружење – као неразумевајуће и пуно осуде. У школи је увек сам, повремено на мети подсмеха локалног силеџије, дечака Алвина, који му на вратима школског ормарића исписује погрдно „наказа” (енг. freak). Покушавајући да пронађе неки само свој мир, Норман се издваја, повлачи у самоћу и прекрива маском типичног аутсајдера: „Сви у стварном свету мисле да сам наказа! Али можда су и у праву! Можда и јесам наказа, али никада не тражим помоћ! Идите!”¹¹

Код Нормана изостаје осећај припадности вршњачкој групи, он је незаинтересован за успостављање социјалних веза. Једини, самонаметнути пријатељ му је вршњак Нил, дечак који је такође другачији – обе-

лежен својим физичким изгледом, прекомерном тежином, због чега му на ормарићу Алвин исписује „дебелко” (енг. fatty). Али он свеједно, обавијен велом заразног оптимизма и кроз осмех, констатује:

Нил: Немој да се осећаш лоше. И мени то увек раде.

Норман: Зашто?

Нил: Зато што сам дебео, од алергија ми сузе очи, знојим се кад ходам брзо, а имам и кутију за ужину са ликом мачета. А имам и нервозна црева. Изгледа да има и превише тога.

Норман: Зар ти не смета све то?

Нил: Ма јок. Не можеш стати на пут насиљу, то је део људске природе. Да си ти крупнији и глупљи и ти би исто био такав. То се зове опстанак најјачих.¹²

Страх од туђег/страног произилази из отпора према свему што је ново/другачије. Сваки контакт са Другим, другачијим проблематичан је на више нивоа. И отуда потреба да се „странац”, Други, „туђ”, претвори у „познатог” и „свог”. „У жељи да останемо исти и да све оно што је различито од нас подредимо и прилагодимо себи, долазимо у ситуацију да деградирамо то Друго и на тај начин нађемо алиби пред својим Ја за оно што чинимо и мислимо о Другом” (Мацура 2006: 347).

Пери Бабкок: Е, сад је доста! Једна ствар је када се понашаш поремећено пред сопственом породицом, али пред целим градом?! Забрањујем ти да причаш са духовима, баком и... и шта је овог пута у питању?

Сандра Бабкок: Мислим да је дрво.

¹² **Neil:** You shouldn't let them get you down. They always do stuff like that to me.

Norman: Why?

Neil: Because I'm fat, and my allergies make my eyes leak, and I sweat when I walk too fast, and I have a lunchbox with a kitten on it. Ooh, and I have irritable bowel syndrome. I guess there's a whole bunch of stuff.

Norman: Doesn't it bother you?

Neil: Nah. You can't stop bullying, it's part of human nature. If you were bigger and more stupid, you'd probably be a bully too. It's called, survival of the thickest.

⁹ **Sandra Babcock:** Hi, what you watchin' in there?

Norman: Sex and violence.

Sandra Babcock: Oh, that's nice.

Perry Babcock: Can't you be like other kids your age and pitch a tent in the yard or have healthy interest in carpentry?

¹⁰ Основне имаголошке категорије су ауто-слика (фр. auto-image), односно представа о себи самом и хетеро-слика (фр. hetero-image), што се односи на стварање слике о Другом.

¹¹ **Norman:** Everyone in the real world thinks I'm a freak! But you know, maybe they're right! Maybe I am a freak, but I never ask for your help! Just go!

Пери Бабкок: Ааа! Кажњен си! Да ли си ме чуо?

Норман: Ово уопште није поштено. Волео бих кад би сви могли да виде оно што ја видим. Нисам тражио да будем овакав...

Пери Бабкок: Е, то је смешно. Нисмо ни ми.

Сандра Бабкок: Знаш, понекад људи кажу зле ствари, али то раде јер се плаше.

Норман: Он ми је тата, не би требало да ме се плаши.

Сандра Бабкок: Не плаши се он тебе, он се плаши за тебе.¹³

У структури фантастичног романа за децу након на различите начине испољеног издвајања и обележавања главног јунака следи први контакт са оностраним, или „суочавање са бићима или појавама који не припадају нашем, физичким законима и логиком ограниченом свету” (Пешикан Љуштановић 2012: 102). У то смислу, кôд фантастичног романа за децу познат је од раније, његов основни образац налазимо у бајкама за које је карактеристична подела на два света, људски и нељудски.

Међутим, када је реч о транспоновању бајке у модерној књижевности, „неизоставно се мора повући разлика између бајке и фантастичне приче, које се, иначе, често бркају” (Drndarski 1978: 12). „У сваком случају имамо посла с натприродним и чудовним елементом. Али натприродни догађаји бивају различити и чуда потпуно изузетна”, рећи ће Роже Кајоа. „Бајка се дешава у свету у коме су чаро-

¹³ **Perry Babcock:** This is where it stops! It's one thing being a mental case in front of your family, but not the whole freakin' town! There's not gonna be any more talking to ghosts, or Grandma's, or... or what is it now?

Sandra Babcock: I think it's tree.

Perry Babcock: Aah! You are grounded! Do you hear me?

Norman: This is so unfair. I wish everyone could see what I see. I didn't ask to be born this way...

Perry Babcock: Huh, funny. Neither did we.

Sandra Babcock: You know, sometimes people say things that seem mean, but they do it because they're afraid.

Norman: He's my dad. He shouldn't be afraid of me.

Sandra Babcock: He's not afraid of you. He's afraid for you.

лије природне, а магија правило. Натприродни елеменат није у њему страشان, па чак ни чудан, јер представља супстанцу тог света, његову законитост, његову климу (...) У фантастици пак, напротив, натприродни поредак нарушава чврстину свемира. Чудо у њој постаје претећа, опасна агресија, која подрива стабилност света” (Кајоа 1978: 6971).

Норманов дар да види душе умрлих и да комуницира са њима, посматран из перспективе породице, вршњака и околине, према свим параметрима припада подручју фантастичног онако како га описује Роже Кајоа. Међутим, сам Норман као да у свему томе не види ништа застрашујуће и потенцијално опасно. Натприродно и неприродно потпуно спонтано улазе у свет његове дневне рутине, тако да гледање филмова са мртвом баком за овог дечака не представља никакав проблем. „У већини романа намењених деци, фантастично веома брзо прелази у чудесно. Дете много лакше него одрасли прихвата неодређене, помичне границе света, вероватно зато што одрастање само по себи носи низ нових спознаја и увида, који стално мењају слику света и његово разумевање и чине дете ‘отпорнијим на чудо’” (Пешикан Љуштановић 2012: 103–104).

Попут јунака усмене бајке, Норман повезује просторе прекорачивањем границе, он је медијатор између светова (Радуловић 2009: 53). Јунак је ту да тај „други” свет победи, интегрише се у њега, али и да успостави равнотежу – вишеструко значајан принцип, наратија је заснована на њеном нарушавању и успостављању (Радуловић 2009: 119). У *ПараНорману* равнотежа је нарушена претњом потенцијално деструктивне вештичје клетве. О могућим страхотама које ће задесити туристички оријентисани, идилични градић Блајт Холоу (Blithe Hollow¹⁴), који је пре три стотине година био поприште лова на вештице, Норман први пут чује од мајчиног ујака,

¹⁴ У преводу: радосна, весела шупљина, што бисмо могли тумачити и као плиткост, површност тамошњег становништва.

породичног изопштеника и градске лујке, господина Прендергаста:

Гдин. Прендергаст: Треба нешто да знаш. То је најважнија ствар коју ћеш икада чути! Свачија судбина зависи од тога. Слушај ме сад пажљиво, вештичја клетва је стварна, а ти си једини који је може скинути! Мораш да искористиш свој дар... за причање са мртвима!¹⁵

Задатак који Норман треба да испуни у потпуности се поклапа са структуром фантастичног романа за децу, где контакту са оностраним следе „искушења, често обликована као низ задатака који се постављају пред јунака, или нека врста потраге за одређеним бићем, предметом, постигнућем или простором” (Пешикан Љуштановић 2012: 104). Рефлектујући древну причу о јунаку који залази у свет мртвих, Норман у разговору са живим мртвацима, који су пре три стотине година једну девојчицу оптужили за вештичарење, схвата шта је заправо његова улога. У тачно одређени дан у години, пре него што сунце зађе, неко мора да прочита бајку на вештичјем гробу:

Норман: То је то, зар не? Прича за лаку ноћ како би девојчица спавала још једну годину. А сад вам треба моја помоћ јер сам ја једини који то може да уради? Ево вам књига! Пробајте сами да је читате! Зашто сте то урадили?

Судија-зомби: Плашили смо се.

Норман: Кога?

Судија-зомби: Ње. Мислио сам да чинимо праву ствар. Погрешно сам. Ово је сада наша казна. Мислили смо да знамо свој животни пут, али смо у смрти изгубљени. Молим те, помози нам.

Норман: Сваке године неко чита причу на њеном гробу. Пре мене је то био господин Прендергаст, а пре њега

¹⁵ **Mr. Prenderghast:** There’s something you really need to know. It’s the most important thing you will ever hear! The fate of everyone depends on it. Now listen close, the witch’s curse is real and you’re the one who has to stop it! You’ve gotta use your gift... of talking to the dead!

је то био неко други. Али клетва никада не одлази, нема бољитка. То није довољно.

Судија-зомби: Шта ћеш да урадиш?

Норман: Нешто што нико до сада није урадио. Идем да попричам с њом.¹⁶

Другост је све оно што нисмо Ми, а стварамо га да бисмо изградили и учврстили властити идентитет. Најчешћи облик слике Другог је стереотип, па је тако постојање Другости омогућено управо витализмом стереотипних представа које га условљавају. „Зашто је вештица увек представљена као матора бабетина са шпицастим шеширом и метлом? Мислим да то није историјски тачно”¹⁷, рећи ће Селма, Норманова школска другарица, типски лик девојчице свезналице која у одсудном тренутку, поседовањем правих информација, помаже тачном лоцирању вештичјег гроба. Поред Селме, Нормана у авантури прате и другар Нил, силедија Алвин, Ниллов брат Мич, као и рођена сестра, навијачица Корни. Дружина потпуно различитих, међусобно нетрпеливих индивидуа, окупљених стицајем околности и зарад вишег циља, на путу који ће их научити блискости и омогућити интеграцију у заједницу.

¹⁶ **Norman:** That’s it, isn’t it? A bedtime story to keep a little girl asleep for another year. And now you need my help because I’m the only one who can read it to her? Here’s your book! Try reading it yourself! Why did you do it?

The Judge: We were scared.

Norman: Of what?

The Judge: Of her. I believed we were doing what was right. I was wrong. Now this is our punishment. We thought we knew our way in life, but in death we are lost. Please, help us.

Norman: Every year, someone reads the story at her grave. Before me, it was Mr. Prenderghast, and before him, there were others. But the curse doesn’t ever go away, nothing gets better. It’s not enough.

The Judge: What will you do?

Norman Babcock: Something nobody ever did before. I’ve gotta go talk to her.

¹⁷ Why is the witch always a hideous old crow with a pointy hat and a broomstick? I don’t believe it’s historically accurate.

Попут јунака фантастичног романа за децу, у искушењима са којима се суочава Норман има помагаче, како људске тако и нељудске (духови са којима општи и живи мртвачи, њих седморо које је девојчица – вештица проклела на вечити немир и неспокојство). Управо ово преплитање људских и нељудских помагача битно доприноси померању фантастике у домен чудесног. Јер као што писац фантастичног романа за децу свог читаоца, по правилу, теши и умирује, тако и у *ПараНорману*, упркос атмосфери страха и језе, некако знамо да ће на крају све доћи на своје место (Пешикан Љуштановић 2012).

Зналачки вођена радња овог анимираног филма, усмерена ка преображају јунака и коначном прихватању властитог идентитета, кулминира у Нормановом суочавању са Агатом Пренедергаст, гневном девојчицом – вештицом¹⁸ чија животна прича нас учи лекцији да „хладно безразложно насиље може имати двоструки исход” (Пешикан Љуштановић 2012: 132).

Аги: Остави ме на миру.

Норман: Не! Не, нећу да идем. Само ме саслушај! Хм... некада давно, била једна девојчица...

Аги: Шта?!

Норман: Девојчица која је била другачија... која је била другачија од осталих људи у селу.

Аги: Нећу да слушам ово!

Норман: Могла је да види и ради ствари које нико није могао да разуме, а то их је плашило.

Аги: Не свиђа ми се ова прича!

Норман: Избегавала је људе и постала је тужна и усамљена и није имала коме да се повери!

Аги: Престани!

Норман: Што их је више избегавала, то су се они више

¹⁸ Агатин литерарни парњак је Лиза Хемпсток из *Књиџе о гробљу* Нила Гејмена. Због љубоморе оптужена за непостојеће вештичарење и готово утопљена у води док су искушавали да ли је вештица, тек умирући Лиза стиче вештичју моћ да прокуне.

плашили! Урадили су нешто страшно! Толико су је се плашили да су је отели и убили!¹⁹

Другост јунака се очитује управо кроз његову неспособност или одбијање да се повинује важећим, општеприхваћеним системима вредности, али повлачи са собом и одређене последице, од отуђености и самоће до потпуног губитка вере у себе.

Норман: Понекад кад се људи уплаше, говоре и чине страшне ствари. Мислим да си се толико уплашила да си заборавила ко си, али мислим да ниси вештица. Заиста.

Аги: Мислиш?

Норман: Мислим да си ти дете са посебним даром које је одувек желело да је људи разумеју. Тако да ипак нисмо толико различити.

Аги: Али шта је са људима који те повреде? Зар никад не пожелиш да пате?

Норман: Па, пожелим. Али које добро би то донело? Мислиш да само зато што постоје лоши људи, не постоје и добри? И ја сам тако мислио неко време, али увек има неко ко је добар, негде.²⁰

¹⁹ **Aggie:** Leave me alone.

Norman: No! No, I'm not leaving. Just listen to me! Uh... once upon a time, long ago, there was a little girl...

Aggie: What?!

Norman: A little girl, who was different... who was different from the other people in her village.

Aggie: I'm not listening to this!

Norman: She could see and do things that no one could understand, and that made them scared of her.

Aggie: I don't like this story!

Norman: She turned away from everyone and became sad and lonely and had no one to turn to!

Aggie: Stop it!

Norman: The more she turned away from people, the more scared they were of her! And they did something terrible! They became so scared that they took her away and they killed her!

²⁰ **Norman:** Sometimes when people get scared, they say and do terrible things. I think you got so scared that, you forgot who you are, but I don't think you're a witch. Not really.

Aggie: You don't?

Norman: I just think you're a little kid with a really special gift, who only ever wanted people to understand her. So we're not all that different at all.

Следећи основне постулате фантастичног романа за децу, али и древне конвенције бајке, у кључним, завршним сценама потенцира се активистичка, оптимистичка визија света и залагање за темељне људске вредности. Усмерен на излазак младог јунака из самоће и превазилажење страхава, *ПараНорман* нас заправо води кроз лавиринт одрастања и на занимљив начин обрађује једну од носећих тема књижевности за децу.

Оно што нас, свакако, интересује јесте и то у којој мери овај анимирани филм као прича посредована из једног медија у други, из света фантастичне књижевности за децу у свет визуелног,²¹ превазилази простор очекиваног и тиме границе жанра, а колико остаје у оквирима тривијалног? Адаптација литерарног предлошка, било да је у питању транспоноване на сцену или филмско платно, већ самом суштинском разликом између природе уметничких дела заснованих на језику и уметности базиране на визуелном, носи одређену проблематику. Поред извесних недостатака којих ни *ПараНорман*, као врхунско остварење у домену стоп-покрет анимације, није поштеђен (пре свега, једнодимензионални, типизирани ликови – несхваћени аутсајдер, површна навијачица, глупи спортиста, весели дебелко, штреберка), имајмо у виду да „критичари који се жале да је неки филм или представа само лоша ‘копија’ оригинала заборављају на чињеницу да адаптација путем медија не представља никакву обраду, већ највећи могући степен слободе” (Abot 2009: 185). Да би се неко дело сматрало врхунским уметничким делом, оно треба да је лепо. Проблем настаје у де-

финисању – шта је то лепо – као и у различитости одговора на ово питање током историје. Лепо је од антике преко класицизма и просветитељства сматрано објективним својством ствари. До промене долази са Кантовом *Критичком моћи суђења*, где се исказује теза о уделу субјективног при доношењу суда о лепом. Према Кантовом мишљењу суд „ово је лепо” једнак је суду „ово ми се допада”. Када је о фантастичним романима за децу реч, а напослетку и о *ПараНорману*, будући да немамо никаквог мерила, никаквог дискурзивног аргумента за одређивање њихове уметничке вредности или невредности (Марић 1998: 45), преостаје нам још једино да се препустимо крајњој субјективности и закључимо да нам се допадају.

Напомена: Сви цитати дати су у властитом преводу.

ЛИТЕРАТУРА

- Abot, H. Porter (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bart, Rolan (2009). *Uvod u strukturalnu analizu priča* (prev. Petar Milosavljević). Према: Abot (2009), нав. дело.
- Grdan, Lada (2010). *Zenit i simultanizam*. Beograd: Službeni glasnik.
- Drndarski, Mirjana (1978). *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit.
- Ђерговић Јоксимовић, Зорица и Ивана Ђурић Пауновић. „Школска лектира у стрипу – од ноћне море до хорора.” *Књижевна историја* вол. 43, бр. 145 (2011): стр. 757–771.
- Ђурић Пауновић, Ivana (2007). *E. A. Po: F/SF*. Novi Sad: Solaris.
- Кајоа, Роже (1978). „Od bajke do naučne fantastike”. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit, str. 69–75.

Aggie: But what about the people who hurt you? Don't you ever want to make them suffer?

Norman: Well, yeah. But what good would that do? You think just because there's bad people out there that there's no good ones either? I thought the same thing for a while, but there's always someone out there for you, somewhere.

²¹ О проблемима адаптације и еволуцији сценарија видети у: Абот (2009) и Тропин (2007).

- Kant, Imanuel (2004). *Kritika moći sudewa*. Београд: Dereta.
- Марић, Сретен (1998). *Огледи о књижевности*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Мацура, Сања (2006). „Мотив дошљака у романима Слободана Селенића”. *Слика другој у балканским и средњоевропским књижевностима*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана (2012). *Госпођи Алисиној десној ноzi*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Радуловић, Немања (2009). *Слика светиа у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Тропин, Тијана (2007). „Стилкер Андреја Тарковског као адаптација књижевног научнофантастичног дела”. *Словенска научна фантасијска*. Дејан Ајдачић и Бојан Јовић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 283–304.
- Тропин, Тијана. „После Харија Потера: епска фантастика у српској књижевности за децу”. *Детињство* бр. 1–2, год. XXXV (2009): стр. 10–13.
<<http://www.noviequotesandmore.com/paranorman-quotes.html#.UQVPm79X3Kp>> 09.01.2013.

analyzed as a "text" and therefore we will apply the same textual and literary analysis that are usually applied on traditional texts. The method, for which we opt for, is the comparative analysis based on theoretical studies of fantasy novels for children by Ljiljana Pešikan Ljuštanović. The problem of adaptation of given literary template also points at the differences between the nature of works of art that are based on language or the art of animation that is based on the visual senses. Through the particular problem of literary template points to the difference between the nature of art based on language arts and animation based on the visual.

Key words: the Other, identity, stereotype, fantasy novel for children, *ParaNorman*

Ivana R. MIJIĆ

FANTASY NOVEL FOR CHILDREN
AS A TEMPLATE/MODEL/PATTERN
FOR ANIMATED FILM *PARANORMAN*:
STORY OF *THE OTHER* AND *THE DIFFERENT*

Summary

The paper examines the construction of *the other* in fantasy worlds for children, based on the analysis of specific stylistic and structural features of animated film *ParaNorman*, in the structure of which we recognize a model of fantasy novel for children. Animated film will be viewed and

◆ **Наташа П. КЉАЈИЋ**
 Гимназија Младеновац, Младеновац
 Филолошки факултет, Београд
 Република Србија

ЛЕДА : ДРУГИ – ИМАГОЛОШКО ЧИТАЊЕ РОМАНА ЧУДЕСНА СУДБИНА ЛЕДЕ РОТКО ЛАУРЕ САНДИ

САЖЕТАК: У овом раду бавићемо се аутоимаголошким аспектима романа *Чудесна судбина Леде Ротко* италијанске списатељице Лауре Санди. Однос Ја : Други, карактеристичан за шира схватања појма имагологије, уградићемо кроз позицију алтернативне девојчице Леде према расцепу у првом сећању (свет рекламе/реалност, породица, вршњачка група у католичкој школи, сценско поступање, наслеђено име умрле сестре и виртуелно пријатељство).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Леда Ротко, Ја, Други, имагологија, Лаура Санди

Познато је да је имагологија као рубна дисциплина компаративне књижевности свој почетни фокус тражила и проналазила у свести једног националног и културног идентитета према неком другом културном и националном простору, односно у појмовима стереотипа, слике и израза једне нације у очима друге/других нација, али да се временом концентрисала и на шире посматрање односа Ја и Дру-

ги, избегаваши историјске, географске и политичке односе и маркирајући аутоимагинацију на менталној слици појединца наспрам света који га окружује, са свешћу о позитивном и негативном ефекту који појединац/појединци стварају као представу о себи у очима другог. Управо тај простор аутоимаголошких читања захвалан је при тумачењу оних дела из корпуса књижевности за децу која се заснивају на другачијем психолошком, социолошком, васпитном и сазнајном моделу по коме се формира млади појединац, необичан и неуобичајен за превладавајућу и наметнуту општост доминирајуће већине и увек актуелно питање перспективе и развоја авангардног и алтернативног детета као посматрача са маргине, или пак посматраног и грубо маркираног од стране већине.

У савременој италијанској књижевности чини се да је веома актуелан и доминантан психолошки и развојни однос идентитета младог појединца према идентитету мноштва и става који он исказује у самопројектованој слици о себи. Споменућемо овом приликом два романа: *Усамљеност и проситић бројева* Паола Ђордана (Paolo Giordano), у коме се слика Ја–Ти гради на тражењу блиске везе два млада бића, математичког генија Матије, одговорног за смрт инклузивне сестре и Аличе, чудновате девојке, социјално неприхваћене и неуклопљене, који узалудно покушавају да постану целина, и Аманитијев (Nicolo Amaniti) роман *Ја и ти*, о сусрету дечака Лоренца, самоизолираног у свет подрума и geek заимација (компјутерске игрице, научна фантастика) и од оца одбачене и хероину препуштене старије полусестре Оливије, која превладава баријеру и дистинкцију према млађем брату и у њему налази сигурност и заштиту. Овом приликом нећемо ићи трагом тинејџерских књига о односу чудноватог адолесцента и средине, задржаћемо се на узрасту нивоа нижих разреда основне школе и предадолесценције, када дечја чудноватост пред другима још увек

иде линијом хумора, прочитује се у појму самоће и имагинарног пријатеља, што у српској књижевности за децу можемо потражити код Игора Коларова (романи *Аџи и Ема*, *Кућа хиљаду маски* и *Дванаестило море*) и Весне Ђоровић Бутрић (роман *Остивити код Руже*, збирка кратких прича *Жулио је илаво*). Издвојили смо роман *Чудесна судбина Леде Рошико* италијанске списатељице Лауре Санди (Laura Sandi), који се бави идентитетом неуобичајене девојчице Леде у сусрету са затвореним светом своје атипичне уметничке породице и спољашњег света у који релативно касно излази, не без психосоцијалних, понекад гротескних и бизарних суочавања тежње „бити другачији“ пред прозаичном обичношћу.

Одмах ћемо поменути да српско, Лагунино издање није преузело оригинални назив узет из актуелне италијанске рекламе са државне телевизије *Biscotti Al Malto Fiore Per Un Mondo Migliore* (*Цветити јечмени кекси за бољи свет*), већ да се (уз комерцијалне разлоге, који римовани маркетиншки слоган у италијанском језику не могу пренети у српски језик) због сродности у концепцији лика са у нашој средини култним филмским ликом Амелије Пулен (привидна затвореност лика главне јунакиње, чудесна спознаја малих задовољстава неприметна мноштву, изоловано одрастање, органске реакције на стварност „споља“ и шкакљива тема такозване одговорности за смрт мајке) преименовала у компаративну везу која при самом читању помало изневерава. Очекујући некакву италијанску Амелију, која враћа мале радости незнацима (култна потрага за власником кутије за играње), добијамо ексцентричну Леду, несклону таквим филантропским активностима; од нежне Амелије која своје присуство не маркира како би другима дала мали знак пажње, добијамо сценичну Леду, која својим неочекиваним бизарностима и те како жели да буде примећена. Поднаслов овог романа гласи „Колико је стварни живот стваран, а колико забаван?“, указу-

јући на Ледино тврдоглаво одбијање зацртане спољне стварности и чудноватост као средство да се њоме поигра.

Реклама као први свесни садржај (Режија – Стварност)

Реклама у оригиналном називу значајна нам је при формирању прве Ледине веома рано формиране свесне слике о свету, који се од бајковитог контрастно руши до поскиданих кулиса. Прва слика света је идеализовани простор у коме двомесечна беба бива реквизит у снимању рекламног спота за општепопуларан и неизбежан кекс од јечменог слада, који и сам својом златкастом бојом и обликом налик на бљештаво сунце мами дојам о каквој савршеној породици и детињству. Режицер у тој првој (антрополошки необјашњивој слици, с обзиром на то да прва сећања пратимо тек од треће године) свесној слици Леди намеће савршенство – њена мајка је савршено лепа жена, отац најлепши човек на свету, дете у њиховом наручју пролази кроз шпалир савршених осмеха кроз ружичасти ходник који мирише на бутер, у пријатној и бисквитно тамножутој соби, дивно проветреној и савршено расцветаној. Довољно да формирате слику о Савршеној Ја која нема колизију са Савршено Другима, да имате довољно разлога за спокој ако вам прво сећање тврди да заиста нисте могли да се родите у бољем свету. Врло је интересантно да Леда ову слику ствара склопљених очију, као да сања, а опет дубоко убеђена да је то та непогрешива Стварност.

Проблем почиње већ од другог сећања. Нагла режисерова реч „стоп“ Леди широм отвара очи. Ружичасти зидови собе, заправо картонске кутије кекса, завршавају у пластичној кеси рашчупане чистачице, сунце и пријатан лахор се гасе, искључују из струје и нестају заједно са реквизитером, а саврше-

ни родитељи се претварају у две изморене гротеске: „Најлепша жена коју сам икада видела отвори највећа уста која су се икада отворила и остаде на трен тако изобличена. А онда полако поче да их затвара, избацујући ваздух и звуке као фока. (...) Најлепша жена коју сам икад видела и најлепши човек кога сам икад видела устадоше, бацише опушке на под и згазише их, па прођоше крај мене као да ме нема“ (Sandi 2010: 10).¹ Леда је тако успешно изнела своју функцију реквизита у реклами, допунила скроман буџет џандрљиве служавке Марије и помирила се са тиме да се све у животу може изрежирати, укључити у струју, одглумити, али је наишла на нимало захвално питање: „Ако савршени кекс није довољно јемство за бољи свет, како ћу икада смоћи храброст да поново зажмурим?“ (11).

Леда – Породица

При разумевању Ледине дистинкције у односу на мноштво требало би напоменути да до своје шесте године никада није крочила изван дворишта велике спљоштене виле у којој је одрасла и у којој је постојао бескрајно простран врт па свако тражење простора изван ограда није ни видела као потребно. Такође, Леда је лишена општепопуларне и масовне забаве гледања телевизије, коју су њени алтернативни родитељи вајари заокупљени буком, заносом и стваралачким лудилом (које се код мајке временом развија у правцу депресије, психозе и суицида) некако испустили да унесу у кућу, баш као што су некако испустили да се баве Ледом. Блискост са такође самозаокупљеном знатно старијом браћом Либером и Фуријом због генерацијске разлике и психолошке специфичности једнојајчаних близанаца не може се успоставити, њен идентитет претвара се у

¹ У даљем тексту ће уз наводе из романа *Чудесна судбина Леде Ројко* стајати само страна на којој се налази цитирани део.

једнолинеарну ацосијацију која осим откривања предмета и појаве даје једно велико Емотивно Ништа:

Мушкарац са несразмерно великим и снажним шакама звао се Тит и био ми је отац; мила жена звала се Виолета и била ми је мајка; момак у дупликату звао се Либеро и Фурио, то су била моја браћа близанци; жена са снежнобелом кецељом звала се Марија и била је наша служавка; жућкастоцрвени боксер звао се Ват и био је наш пас. Леда сам, значи могла да будем само ја (15).

У свом формирању, чини се да Леда пролази развојне фазе раног детињства не захваљујући учењу или бављењу других, већ захваљујући памћењу тела.

Грађење слике о себи Леда постиже и кроз специфичну комуникацију са својом баком Лептирицом, чувеном оперском певачицом познатој по улози Ђо Ђо Сан из опере *Мадам Баттерфлај*. И управо ту оперу на грамофонској плочи Леда за сваки свој рођендан прима од баке, на њој гради одушевљење и непрекинуту пажњу, а не на цртаној серији *Принцеза Хико* са очекиваним хепиендом. Отуда Леда за бајку сматра причу јаких страсти и нужно смртног исхода и у такав садржај се радо уживљава у бакиној вили. Ово ексцентрично место бака купује са сазнањем да су у њој своју бурну романсу одживели љубавници који су се такође бавили уметношћу и који су трагично страдали у кади после мелодрамске сцене. По баки и Леди, та кућа није језовита или морбидна, већ напротив удивљујућа. Стога Леда ужива у својој интелигенцији тела док глуми самопотпање у тој истој кади пред својом прагматичном служавком, као да у породици чудака упорно хоће и сама да докаже колико је чудна.

Одељење А : Одељење Б

Али ако се овакав самопредстављачки ексцентризам у породици уметника не сматра зачудним, у

спољној средини, у коју Леда ступа потпуно неприпремљена, носи извор озбиљних невоља. Леда са шест година полази у ригидну католичку школу, која јој већ споља личи на уста огромног кита. Леда је уплашена мноштвом девојчица у које је бачена, а при прозивци и подели на „јаче“ и „слабије“ одељење (Мој Разред – Они Други) одмах уочава резање могућих непокрених социјалних веза и бесмислицу етикетирања деце по такозваном „знању“:

Биле смо у предности у односу на девојчице из одељења А. Оне нису знале наша имена и мораће да нас питају ако желе да их сазнају. За разлику од нас. Већ у предворју наставног завода стакла сам утисак да је циљ игре да се зна више од других. А ми из одељења Б знале смо чак двадесет пет ствари више. Требало ми је пет година да откријем како та предност неће ничему служити. Ниједна девојчица из одељења А неће упутити ни једну једину реч некој девојчици из одељења Б и обратно (31).

Леда која штрчи : Мноштво Девојчица

Већ на првом часу у школи јавно се утврђује да Леда није одгојена у маниру католичке традиције, да „штрчи“ непознавањем елементарних молитава „Оче наш“ и „Здраво Марија“! Каква јерес у католичком заводу! Већ при прозивци, сестра Бенедета етикетира Леду као другачију – њен отац је из Русије и вајар, што Леду поставља у незгодну позицију – као да је идеална жртва за шиканирање:

Необично? А зашто би моје презиме било необично? Али, пре свега, зашто је осталима било довољно да кажу овде па да се заврши на томе, а за мене су била потребна сва та објашњења? Још ништа нисам урадила, а већ сам морала да се правдам (35).

Ледино упорно доказивање да је Бог људско биће, упркос отпору часне сестре и Окружујућег Мноштва подсетиће нас на Анђелију, алтернативну де-

војчицу из збирке кратких прича *Жулио је плаво* Весне Ђоровић Бутрић, која сунце тврдоглаво слика у плавој боји, шокантно мењајући колоритну вредност пред ауторитетом: „Али, учитељице, видите, жуто је плаво!“ (Ђоровић Бутрић 2008: 15).

Дејство такве прозивке на Мноштво Девојчица је аутоматски нагон за гоњењем жртве, што се на првом великом одмору претвара у потенцијалну сцену линча. Наравно, дежурна сестра линч не види или неће да види. Мноштво Девојчица окружује Леду и бомбардује је гомилом питања која указују на њену чудноватост. Посебно сурова делује провера њеног предзнања из катехизиса, у коме група девојчица, предвођена савршеном и непогрешивом лепотицом Лудовиком, „хришћански“ ужива у мучењу незналице. Ледин одговор на мучење је психосоматски – мучнина и температура, који се и доцније јављају у сличним приликама, као аверзија на школу.

Глумица Леда : Публика

Током седмодневног одсуства бака до савршенства вежба Леду да се докаже пред разредом у рецитовању молитава, учећи је ефектности, сценском покрету, дикцији, интонацији. Средства позоришне технике у свести уметничке породице погодан су начин да се у учионици схваћеној као мини-театар Леда маестрално учврсти у новој средини, али у католичкој школи на часу катехизиса уместо тријумфа „глумица“ бива скинута са клупе-позорнице, збуњена што њен перформанс не добија овације.

Леда у неколико наврата током школовања показује потребу да се сценски истакне, маркира, са низањем успеха и падова на нивоу провокативног и јеретичког. Проблем негледања телевизије Леда решава имагинацијом: уместо да гледа италијанске цртаће, Леда се брани тиме да на сателиту (ретка привилегија за почетак осамдесетих година) гледа ру-

ске канале и серију *Азazel и Воланд* (бакину ублажену верзију у то време цензурисаног Булгаковљевог романа *Мајстор и Маргарита*, коју сваки дан, по епизодама, препричава одушевљеним девојчицама. Са маскираном темом ђавола, који решава проблеме у свету у коме се тврди да Бога нема, Леда постаје глумица у властитој монодрами, којом своју чудноватост пребацује на план изузетности. Међутим, онога тренутка када обује јаркоцрвене лаковане сценске ципелице, поклон своје баке, она се маркира као „Сатанско дете“, а публика, вођена поново „савршеном Лудовиком“, тек тада почиње да назире нерелигијски садржај њених приповести.

У следећем покушају да докаже своју изузетност Леда покушава да обори Гинисов рекорд у рођењу на дах у јуниорској категорији, паралелно са Ноеми која пред другима жели да се докаже знањем шпанског да би на тај начин видела оца и Лудовике која пролази силне кругове у најбољој школи за балетске наде у Паризу. Опет је реч о некаквом јавном часу који би Леда и доказала, потопљена у коцкасту капсулу на дну базена, да баш то није изазвало агресивни напад њене мајке, која ломи стаклену коцку, реално угрозивши Ледин живот. Овај пад са сцене и могућег трона Леду, међутим, не обесхрабрује – у тежњи за савршеном изведбом свесна је да нема црту истрајности попут њене баке или савршене Лудовике. Баш зато што не тежи савршенству већ забави на сцени, Леда није кажњена као Ноеми која има скривени циљ, посету оцу, или Лудовика која се претвара у суву амбицију, самосавршенство, а у моменту своје највеће славе, у седмом кругу селекције, при најуспелијој тачки која се граничи са надљудским, бива тешко повређена падом сајле на бини и трајним инвалидитетом који руши снове о светској слави у очима других. Интересантно је да светски афирмисана Ледина бака, при случајном препознавању публике у једном talk show клубу, своју слику величине доживљава сасвим природно,

ненаметљиво, уз благо руменило и сведен наклон на очекивани аплауз, па слику о себи као славној у очима другог не види као самонаметнути императив, што разликује праву звезду од самоумишљене школске звездице. У позоришној представи, циљано режираној да се истакне Лудовика као звезда, Леда од улоге терцијарног значаја у кључној сцени чини импровизацију, од непримећеног сценског објекта дијалогом о милосрђу остаје сценски ефектна, препознатљива и у свести публике – носилац комада. Чак и у католичкој школи у очима сестара не да се пренебрегнути Ледина вештина да задиви. Други најзад прихватају Ледино Необично Ја.

Леда 2 : Леда 1 : Мајка

Леда почиње да назрева да се иза њеног имена (митолошког и ласцивног порекла – Леда и лабуд) крије извесна затомљена аномалија, некаква породична мистерија, па своју маркираност пред Другима приписује латинској сентенци *Nomen est omen*. Такође, напади неурачунљивости њене мајке управо се интензивирају пред Ледом, у страху да је не повреди она је заправо физички повређује. Поред већ описаног случаја са ломљењем стаклене коцке при обарању рекорда, мајка у страху да се Леда не удави у „кади љубавника“ Леду шиша на неубичајени начин, витлајући распомамљено маказама. Кроз развој мајчиног лудила Леда постепено стиче свест да је наследила нечије име, а најтрагичнија потврда томе су откривене ствари из Ружичасте кућице, мајчиног атељеа у који је Леди приступ био строго забрањен. Леда 1 је старија сестра која је нехатом мајке умрла, чије су трагове привидно сакрили, али су зато млађу ћерку маркирали њеним именом и аутоматски се дистанцирали од ње. Леда бежи од копије Леде 1 у Леди 2; она легитимно тражи свој властити идентитет и бежи од морбидне маркације именом

умрле – то превазилази и трагични свет опере да би га једно дете лако могло поднети. Резултат „трагичке кривице“ је наравно достојан грчке трагедије у оперској изведби – мајка, окружена разбацаним стварима Леде 1, извршава ритуално самоспаљивање у Ружичастој кућици. Чудновато, Леда не осећа бол због смрти мајке, већ ослобођење од поређења са Ледом 1 и врло присутне могућности да мајка на Леди 2 понови исту грешку.

Леда : Виртуелни пријатељ

У своју чудноватост уроњено дете у својој машти креира и тражи виртуелног пријатеља који ослобођен свих стереотипа може да саслуша оно што други не могу и неће. Ако је Ана Франк своју Кити испројектовала због ратних опасности, скривања и реалне немогућности да одраста у вршњачкој групи, Ефи Игора Коларова тражи пријатељство у подједнако алтернативној сликарки Елени Д., са којом просторним одвајањем функционише на нивоу твитовања, а Аги, заборављен у својој самоћи од стално запослених родитеља и осуђен на немогућност да изгради трајније социјалне контакте, бежи у себе, вршњачкој групи постаје чудан и у свести креира лудичку старицу Ему (врло блиску Лединој алтернативној баки), која упркос новим селидбама постаје стално присутан ослонац. У роману *Плес у шами* ирског писца Питера Р. Прендергаста (P. R. Prendergast) несигурна и повучена девојчица Цес виртуелно пријатељство успоставља са својим трагично страдалим братом који јој постаје водила и саветник у тежњи да нађе своје место у плесној групи и докаже групи надобудних девојчица које је малтретирају да одиста вреди.

Појава модерних технологија и друштвених мрежа у савременој комуникацији дала је и те како простора виртуелном пријатељству, крећући се у ду-

гом низу размењених порука и замки откривања незнанцу. Непостојање личног познанства као да је поткрепило поверење да се Оном Тамо Невидљивом каже све. Неку претечу Фејсбук другара Леда има у Марију, свом „телефонском другу“ који пати од говорне мане и сваки пут када жели да позове професора дикције грешком централе добије Леду. Марио је Ледин непознати повереник, имајући искуство шиканираног детета са социјалног дна он има разумевања за Ледину колизију са спољашњим светом и уме да јој понуди духовито и интелигентно решење да се наметне, а задивљен је чињеницом да је Леда Лептиричина унука, јер је Дива била његов први прозор у уметност и подстрек да се лепотом отргне од цеви, канализације и ђубришта. Леда је с друге стране Мариов језички коректор, мотивација да се избори са говорном маном и наслагама уличног говора. Виртуелни пријатељ временом постаје и Ледина прва љубав, па са симпатијом посматрамо Ледину жељу да сазри и одрасте да би могла да постане Мариова девојка. Можемо рећи да се у свим досадашњим односима Леда : Други наша јунакиња чини најсигурнијом, најпоштованијом, најстабилнијом и најсрећнијом па грешка централе постаје „срећна грешка“, коју и једно и друго с радошћу ишчекују. У Мариовим очима Леда доживљава разумевање и поштовање, а Марио у Лединим – обожавање.

При крају романа, напokon, реализован је случајни сусрет – суочавање Леде и Марија, који у међувремену, Леде ради, Леди да се докаже, постиже савршену дикцију и постаје врстан stand-up комичар. Очекивали бисмо разочарење првим сусретом, демаскирање нереалних и високих очекивања савршенства, како обично бива у јавно обнародованом виртуелном дружењу у коме се обично „пријатељи“ претварају да су нешто друго. Међутим, Ледина виртуелна машта је непогрешива и одговара стварности – Марио је идентичан Лединој замишљеној пројекцији:

Постојао је само један пољубац којим је Марио могао да ме пољуби. Зауостављен у лету. Прозрачан. Пољубац који никако не може да буде овакав или онакав. Пољубац који је напросто пољубац. Апсолутан. Као у бајци. Марио ме је пољубио управо таквим пољупцем (215).

Ето доказа да виртуелна жеља ипак може да се оствари!

Леда : Прво Сећање : Одрастање

У финишу романа дат је нагли рез Ледине савршене необичности – једна мала капљица крви Леду уводи у полно сазревање, у први расцеп са детињством. Први пут Леду видимо као замишљено, помало забринуто створење, јер од тог тренутка Стваран свет полако али сигурно престаје да буде забаван. Савршени свет сунца на прекидач и најлепших људи на свету дефинитивно и трајно ће престати, оно што је остало када се све склони, погаси и искључи, али сета за оним првим светом који симболички бива прогутан мећавом и даље остаје:

Све је прекривала блистава нетакнута белина. Надвожњак, затрпан снегом, претворио се у памучни талас. Само је округла и наранџаста табла на обилазном путу остала до пола откривена. Личила је на огроман кекс умочен у море белог млека. Чинило ми се да је одувек ту

– Мора да је то стварно била лепа реклама ако је за све ове године нису заменили – закључих замишљено.

Марија се окрену ка стаклу, које се мало замагли.

– Најлепша коју сам икада видела.

Онда настави да ћути и гледа кроз прозор како циновски кекс ишчезава под снегом. Све док није нестао (221).

У свим до сада побројаним сликама Леде у очима Других и Других у Лединим очима читава се необичајени идентит девојчице заснован на Чудном и социјално неприхватљивом, формиран на несрећном, алтернативном одрастању, у свету уметности,

сцене, затурености детета у свету родитеља индивидуалаца и неразумевања круте и ригидне школске средине. Зато се Леда као исувише слободна, исувише неспутана, у побрканом редоследу рационалног и ирационалног (конфузија првог сећања) нужно наша као поларитет у низу дистинкција Ја : Други, с тежњом да прегура своје непостојање за породицу и линч вршњачке групе, доказујући првима да није и не пристаје да буде дупликат Леде 1, а другима да је сасвим легитимно бити помало чудан јер баш та чудноватост води ка креативној луцидности, а не брани појединцу да пред Другима буде Другачији.

ЛИТЕРАТУРА

- Sandi, Laura (2010). *Čudesna sudbina Lede Rotko*. Beograd: Laguna.
- Ђоровић Бутрић, Весна (2008). *Жулио је илаво*. Београд: Боокланд.
- Група аутора (2011). *Прегледни речник комуникационих терминологије у књижевности и култури*. Нови Сад: Академска књига.
- <<http://www.ff.uns.ac.rs/stara/elpub/susretkultura/11.pdf>>

Nataša P. KLJAJIĆ

LEDA: THE OTHERS – ASPECTS OF IMAGOGY READING OF LAURA SANDI'S NOVEL *BISCOTTI AL MALTO FIORE PER UN MONDO MIGLIORE*

Summary

In this work we will analyse autoimagology aspects of novel *Biscotti Al Malto Fiore Per Un Mondo Migliore*, written by an Italian author Laura Sandi. Relation Myself : The Others, characteristic for a wider aspects of imagology as

a term in literature will be analysed throughout a position of alternative girl Leda towards breakdown in the first memory (world of commercial/reality, her family, girls in catholic school, acting on scene, bounds to Leda 1, her sister who passed away) and virtual friendship.

Key words: Leda Rotco, Myself, The Others, imagology, Laura Sandi

◆ **Милена С. ЗОРИЋ**
*Висока школа струковних студија
 за образовање васпитача, Нови Сад
 Република Србија*

СВИ ДРУГАЧИЈИ У РОМАНУ ЗВЕЗДА РУГАЛИЦА ВЕСНЕ АЛЕКСИЋ

САЖЕТАК: Рад се бави представом о другом и другачијем у роману за децу Весне Алексић *Звезда ругалица*, при чему се другост посматра из различитих углова: однос дете – одрасли, вршњачки однос (млађа деца – старија деца), припадност различитим социјалним категоријама, политичка опредељеност. Користи се имаголошки приступ, који узима у обзир сам текст, тј. начин на који функционишу механизми говора о другом (хетеро-слике) и о себи (ауто-слике). Циљ је да се утврди да ли, на који начин и у којој мери слика о другом утиче на формирање представе о себи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: други, другачији, имагологија, *Звезда ругалица*, Весна Алексић

Проблем другог, другачијег и, уопштено, проблем другости данас, чини се, најчешће се посматра и проучава са аспекта тога како се припадници једне групе односе према припадницима друге групе, пре свега у домену националних и родних представа о оном другом. Ова претпоставка лако је проверљива једном, могло би се рећи, алтернативно-научном методом. Наиме, ако се у Google претраживач укуца појам *другости*, осим истоименог хрватског часописа највећи број чланака упућује управо

на поменуте појаве. Ивана Живанчевић Секеруш се у својој књизи *Како (о)писати различитости: Слика Другог у српској књижевности* усредсређује такође превасходно на националну, регионалну, етничку, полну, класну различитост, те даје дефиницију имагологије као интердисциплинарне научне области која се бави „проучавањем порекла, природе и утицаја националних стереотипа, клишетизираних представа (одређених регија или нација) о Другом” (Живанчевић Секеруш 2009: 5, 7).

У једнотомнику Матице српске придев *друкчији* дефинише се као онај „који није једнак, исти са оним са којим се упоређује, различит, другачији”, док се супстантивирани придев *друзи*, односно придев у функцији именице, дефинише као „нешто или било шта различито, друкчије (друкчија појава, ствар, чињеница и сл.)” (РМС 2007: 326, 327). Обе ове речничке дефиниције остављају простора да се *друго* и *другачије* не посматрају само у националном, регионалном, етничком, полном, класном кључу, како је то имаголошка пракса уобичајила, већ и као све оно што нисмо „ми”, односно „ја”, јер: „Ја је најчешће ‘норма’ у дискурсу о другом” (Pageaux 1989).

Овај рад посвећен је проучавању проблема *другог* и *другачије* у роману *Звезда ругалица* ауторке Весне Алексић. Сиже романа је следећи: једанаестогодишња девојчица Софија, као и сваке године, и те 1969. проводи лето код деде, професора историје у пензији, у неименованој војвођанској варошици. Ипак, тај распуст не личи на претходне: људска нога је први пут крочила на Месец, а у Софијином животу дешавају се велике промене. Дакле, оно што се посматра као „ја” јесте, у овом случају, Софијино „ја”. На основу Софијиних исказа и размишљања реконструира се њен однос према онима који је окружују (хетеро-слике) и према себи самој (ауто-слике),¹ као и њена слика света која настаје

¹ О терминима ауто-слика и хетеро-слика в. Живанчевић Секеруш (2009).

у додиру ових двају представа или, сликовитије речено, у преплетају тих светова.

Софија друге и свет око себе посматра очима, како она сматра, нормалне особе, тако се представља већ у уводним реченицама романа: „Била сам безнадежно нормална, а то је значило да сам се вратила по дрвећу у парку, тапкала сличице са дечацима у прабини и завлачила се у стари биоскоп у крају, у паничном страху да не пропустим време кад игра нови филм” (Алексић 2004: 5).² Своју тврдњу она поткрепљује изјавом девојчице која се доселила у комшилук:

– Једна је нормална, а друга свира виолончело – рекла је Ана кад се доселила у кућу до нас, пошто су је упитали кога још има од другарица у суседству.

Та што је свирала виолончело, била је моја старија сестра Марија, а она нормална – била сам ја, Софија (5).

Већ на првим страницама уочава се и то да Софија као основно мерило шта је „ја” а шта „други”, односно шта је „нормално” а шта није, узима свој однос са старијом сестром. За разлику од Софије, која воли биоскоп и стрипове, сестра воли да иде у позориште и на концерте, да носи хаљине са крагном које су Софији, како сама каже, смешне, воли да се прави важна:

... само је виолончело увек имало искључиву почаст да представља и замењује човека. Разлог томе била је његова душа; скривена у оном смешном, дрвеном телу, била је најсличнија души човековој.

Тако је волела да се хвалише Марија али та стварно није имала појма шта је то душа.

Душа није могла да се нађе у позоришној представи или на неком концерту озбиљне музике, јер да је могла, моја сестра сигурно би је већ пронашла. Кад обуче једну од оних смешних хаљина с карнерима и чипканим крагнама, па обује балетанке и веже косу у дебели, црни реп, био

² У даљем тексту ће уз наводе из романа *Звезда ругалица* стајати само страна на којој се налази цитирани део.

је то сигуран знак да ће с мамом ићи на неко важно уметничко догађање. После ће значајно тихим гласом да говори о својим утисцима, и то углавном за време ручка кад све нормалне људе обично не интересује уметност (6).

Јасно је да ови „нормални људи које не интересује уметност” за столом имају делегата у лику Софије.

А изнад свега, Марија је волела музику, што Софија није нарочито ценила:

Из куће су се чули звуци клавира, то је Марија у доколицы узела да малтретира стари пианино, јер та чим угледа нешто што би могло засвирати, почиње (99).

Међутим, Маријин највећи „грех” у очима приповедачице јесте то што је завршила осми разред и што је била старија сестра:

...и упутила ми један од оних погледа тако типичних за старије сестре – поглед са висине Монт Евереста, као што сигурно знате (101, 102).

Идеју да је Марија нешто потпуно другачије потхрањује и њихова мајка, или се бар Софији тако чини:

Истина, мама јесте говорила да ја никад нећу заслужити своје лепо, господско име, просто зато што никад нећу бити мудра.

Ни као Марија (6).

Ову последњу реченицу Софија, чини се, сама додаје, намећући сама себи старију сестру као недостижни идеал, јер она представља све оно на чему друштво инсистира као на пожељном понашању женског детета. Пошто не испуњава у потпуности те наметнуте захтеве, Софија се труди да још више истакне оно што је супротно томе: пењање по дрвећу, тапкање сличица са дечацима и слично. Ипак, њу одређује слика коју ствара о Марији, показате се, само на спољашњем плану, и то у оним ситуацијама у којима су мама и старија сестра, као представнице

„правог женског понашања” у близини. Јер када је сама са својим мислима, Софија машта о томе да постане славна манекенка (то је, одиста, било актуелно и крајем 60-их година прошлог века):

... кад сам одлучила да постанем светско име у свету моде, баш као Твиги.

(...)

Испробавала сам све те погледе и осмехе пред огледалом у купатилу и чинило ми се да ми то не иде лоше, јер су се од целе моје персоне запажала само два велика, плава ока.

И како је само заносно мршава била Твиги!

Размишљала сам тих дана како да ослабим иако сам и без тога била танка и слабачка као први, млади месец кад се појави на западу, изнад крова деда Симине предратне виле „Јелена”.

Али нисам била дугачка и танка КАО ТВИГИ!

Осим тога, она је имала тај заносни, лабудовски враћић. За то је ваљало гладовати! (7).

Када јој Кнез обећа да ће почети са часовима јахања, сенку на њену радост на трен баца сама чиница што нема јахаће панталоне и качкетић „сарупом позади кроз коју може да се провуче репић!” (33, 34), а онда се сетила да Твиги има кратку косу, те да стога ни њој качкетић ипак није потребан.

Међутим, и Твиги је нешто ново и другачије у односу на све оно што је до тада посматрано као лепо и пожељно. И она се супротставља моделу лепоте оличеном у лику Брижит Бардо, на коју су желеле да личе девојчице из дедине варошице: „Марица је мислила да је најлепша на свету и да је са својом дебелом, плавом киком као Брижитка, па и лепша, али ја у то нисам веровала” (21, 22).

Од жеље да се буде „нормалан”, да се не буде као сестра и остале девојчице одступа и ситуација у којој Софија сама бира шта ће да обуче за одлазак на ватар са дедом и Кнезом – то нису панталоне, што би се очекивало од неког ко не воли до-

теривање, већ богата чипкана хаљина (ово се дознаје посредно, од домаћице Јанушке која пегла):

– Је л’ овако добро? Мучила сам се пола сата с овим фалтицама и карнерима. Фајтала сам је и пеглала и фајтала и пеглала, бог ми је сведок колико сам се намучила... а оно, ништа! Кило чипке има на њој, и опет нисам задовољна. Ајде пробај! (70).

Иако жели да представи себе као особу коју не дотичу мишљења других, оних који нису „нормални” као она, Софија ипак ослушкује какво се расположење развија према њој у групи деце којој се прикључује по доласку у варошицу. То је група дечака и девојчица у којој су сви „два педља виши и две године старији” (52). Посебно је „затегнут” однос са девојчицама Ољом и Марицом, за које осећа да је прихватају са резервом и које су склоне душењу и дошаптавању:

Требало је брзо смислити нешто лепо али да не буде провидно и наивно, иначе, смејаће ми се Оља и Марица, оне једва чекају да ми се смеју, знала сам (22); Марица и Оља окренуле су се и без поздрава пошле низ шор... (23); Много је важније знати јахати, мислила сам скакућући по нацртаној школици, него цигуљати на виолини, као што је морала Оља да вежба сваке вечери. За то време ми смо се играли „између две ватре” на шору, испод њеног прозора, и сигурно јој правили зазубице. А кад би ме само видела овде, код Кнеза, шта би рекла?! (34); ...Марица је љутито окренула поглед. Њена шуштава, нацигована сукњица ширила се на седишту као цвет који нема довољно места да се расцвета, па је падала и преко моје ноге. Нисам смела ни да је пипнем, а камоли да је склоним јер сам унапред знала: биће љута на мене због свега што јој каже Саша и кад будемо после филма изашли на шор, понашаће се као да ме нема. Дошаптаваће се с Ољом или ће сести на шипку Ациног новог бицикла, па ће се возикати с њим, звонећи лименим звоном да их сви примете, нарочито ја, да знам како ме не шљиви. – Ал’ баш ме брига! (49); У даљини, чули су се гласови људи пред капијама а мени се

чинило да смо Саша и ја однели малу али важну победу у нашем друштву.

Због тога су само Оља и Марица биле помало љуте, па те вечери нису ни изашле на шор (68).

Из наведених одломака може се уочити да је узрок нетрпељивости међу девојчицама дечак Саша. Он је чинио да Софија говори глупости, са њим је проводила највише времена током својих боравака у варошици (19), био је њен Џемс Дин (22) и украдена чоколадица *Животињско царство*, коју јој је дао, изазвала је велику промену у њој, да се одреди према себи као ономе што заиста јесте:

А онда сам је однела и ставила под јастук. И кад сам уморна спустила главу на њега осетила сам како растем. Расла сам у секундама, расла сам и расла и одједном, учинило ми се како сам ја, Софија, тако срећна и велика, и озбиљна и мудра... И додирујући изломљену чоколадицу под узглављем, као да сам први пут достигла своје име (58).

Ипак, није Саша тај који неопозиво утиче на Софијин доживљај стварности и њу саму као неодвојиви део те стварности. То је био Павле Периков звани Кнез, професор ликовног у локалној гимназији. Био је особита појава:

Изгланцане чизме од танке коже, јахаће панталоне и широк осмех, шири од Амазона, а за Амазон сте сигурно чули да је најшира река на свету. Не само што је најшира, него што је и јака, лењива али и постојана, па вам је сад сигурно јасно какав је то осмех био! (...) Два огромна брка витлала су испред његовог лица а облак црне, коврцаве косе дуге до рамена, поскакивао је за њим (12).

Иако има тридесет пет година, Софија не сматра да је Кнез „учичен”, што је нормално за тако старе људе (24), мада наглашава његову озбиљност:

Залуд су и клинке, гимназијалке, носиле блиставо уштиркане, беле крагне и шестице поред ушију, залуд су бубале историју уметности као помахнитале. Кнез се сва-

ком ђаку обраћао са „ви” и био је строг и уштогљен као шефови полиције у америчким серијама. Ипак, старински свет из вароши није могао да преживи само једну „ситницу” када је реч о Кнезу – реп у који је он понекад везивао своју дугу, увек чисту и сјајну косу (24, 25).

Све што Кнез ради, за Софију је без премца:

... чинило ми се, није постојало нешто што он није знао. А опет, он није био од оних који воле да ПОКАЗУЈУ то што знају, од оних досадњаковића који воле другима да доле памет и да стално траже уважавање... Кнез је, једноставно, ЗНАО, и то је било само податак о њему као, на пример, да има плаве очи или да има најбоље коње (33), ... а ја сам мислила како све изгледа једноставно кад Кнез то објасни, са две три речи! Све је било лако разумљиво и сервирано као пиво и слани штапићи на тацни коју је управо, пуна тихог неодобравања, изнела Јанушка из летње кухиње (64).

Међу њима постоји однос пун пријатељске љубави и поверења, који је Кнез још више учврстио својим понашањем према „госпојици Трунчици”, како је звао Софију јер је била сићушна „баш као одваљена од мрве” (15). Он је одрасли који ту своју особину не истиче, нити се „спушта на ниво детета” већ децу посматра као себи равне:

– Ма, није важно. То је смешно! – брзо сам га прекинула плашећи се да ће деда испричати Кнезу како сам вриштала. Погнула сам главу и почела да шарам ногом по земљи али земља је била мека и блатњава па ми се врх ципеле само забадао у њу. Очекивала сам да ће се Кнез гласно насмејати и да ће почети да се шали на мој рачун; за чудо – није било тако. Пришао ми је и положио руку преко мог рамена (41); Онда је Саша поновио причу о лампи, и као да је знао да ја не желим да Саша зна за мој страх, прескочио је тај део приче, и ја сам га тад много волела (48); Одједном, била сам сама и повређена, чинило ми се да ме нико на свету не разуме и пожелела сам да ме та тама већ једном прогута. А онда сам се досетила: није тачно,

постоји Саша, ту је негде и доћи ће, и није тачно, постоји и Кнез! Кнез ће мени ископати ту лампу, ако треба скинуће ми је са месеца, па да је имам цели живот (...) Да, Кнез, понављала сам у себи, утешена неком бескрајном вером у њега... (54).

Међутим, варошани углавном нису с одобравањем гледали на Кнежево понашање. Осим „косетине” коју је пустио преко рамена као какав уметник (18) и коју је повремено везивао у реп, варошанима је сметало и што се не понаша као сваки пристојан човек његових година – што се лепо не ожени (35), а имао је и чудну навику да ноћу јаше на коњу „као да је некрст” (18). Јанушки је посебно сметало што се дружи са старим професором, Софијиним дедом, и што по цео дан „воде политику”, а сви само пиље у њега као да их је „заманђијао” (70). А онај амазонски осмех, који је Софију обарао с ногу, Јанушка посебно није могла да поднесе: „Кад се зацерека поплаши ми све птице из авлије, па после не слећу по два, по три сата... Он није фина особа, Софија, упамти то!” (18).

Поред тога што је чудно изгледао, Кнез је имао и порекло вредно помена – „Мајка му била госпођа, и то права, не као ове данашње, набеђене, што ондулирају косу па све исте као слика са „Вешплава”... Кажем ти, била је госпођа! Од Ађанских једна!” (18), а и његова тетка, наника Шарлота, школовала се у Бечу и разумела у сликарство – због тога се и почупала за косе са баба Росаном која је рекла да је Кнез чудак и мазало, и од тада ју је пратио глас да је вештица (35).

Оваквим говоркањима у прилог је ишао и Кнежев доживљај самога себе:

– Знате, госпојице Софија – помирљиво ми је рекао Кнез баш као да ми чита мисли – ја никако нисам успео да одрастем. Увек ми је фалило само мало-малчице, па да се уозбиљим и сасвим одрастем... али ето, нисам успео. Зато ми ваљда и приче остају недовршене, као да би и оне

да не одрасту сасвим (26, 27); – Не верујем да ћу ја икад бити један од њих, госпојице Софија! Телевизор је монструм који људима успављује памет, није ли тако, професоре?! (36).

Такође, заузео је и прилично неозбиљан став поводом пожара подметнутог на градилишту:

– Тамо је, наравно, био и осветник Зоро. Поиграо се мало са шибицама, потпалио неке даске и збрисао. Барака за раднике неоштећена је и нова, и то је у реду (67).

И тако, што због изгледа, што због понашања, а нешто и због порекла, када су почеле да се дешавају чудне ствари у Дандарином воћњаку који је национализован и претворен у ливаду на којој ће се градити дом културе (цинобер фарбом исписане пароле на листовима страних новина, подметнут пожар, обешена врана), све су очи у варошици биле упрте у Кнеза. Нико то није гласно изговорио, али је атмосфера била таква да је чак и Софија на тренутак посумњала, видевши у његовој кући свеже отворену конзерву цинобер боје. Међутим, случај са враном ју је убедио да то заиста никако не може бити он:

... Он никад не би убио птицу, знам. А онда сам се дохватила за ту мисао као дављеник за сламку. Тачно је, Кнез је враћао и рибице у канал, а камоли да убије птицу?! (55).

И та мисао заиста је била само сламка, јер непосредно пред Кнежево хапшење на вашару Софија, пролазећи са дедом и Кнезом кроз шатор са кривим огледалима, закључује:

Крива огледала наваљивала су на Кнеза желећи да га претворе у неког другог, непознатог... али, нису могла. Нису могла да дохвате његов смех, његов гласни заразни смех... нису могла да му науде, баш никако! (71).

И те олујне вечери, када су деда и Кнез ухапшени на вашару због супротстављања органима реда,

Софија се суочава са својим највећим страхом – страхом од грмљавине, који је приморана да стави у други план. Она схвата да постоји неко коме је у том тренутку теже него њој и ко је у већој опасности:

Тада сам се поново сусрела са својом паником, јачом него икада. Било је нечег СТВАРНОГ у том страху, нечег заиста јаког и важног. И ма колико да сам се себи чинила малом и ништавном одмах сам се усправила јер сам осетила да сам ПОТРЕБНА и незамењива.

И први пут, мој страх имао је јак разлог: јак, опипљив, оправдан.

И први пут, плашила сам се за неког другог (77).

Она крива огледала нагнала су је да Кнезу те ноћи, док је био у затвору, заједно са Сашом осигура алиби – полупали су прозоре на радничким баракама постављеним на Дандариној ливади.

Сутрадан су сви заједно гледали спуштање на Месеца, и деда, и Кнез, жестоки противник телевизије, и Дандара, жестоки противник „одања по Месецу”, и деца, и Саша и Софија, а Кнез је знао ко је ноћ пре тога поразбијао прозоре – јер он зна све.

Став варошана у вези са Дандарином ливадом натерао је Кнеза да оде из варошице, или само да свој одлазак убрза, мада се испоставило да је све то чинио Дандара јер није могао да се помири са национализовањем и уништавањем воћњака. И варошанима је било жао што је Кнез отишао. Били су то добродушни људи који су се плашили олује јер ће побити летину (39), веровали да земља не може бити национализована јер је „паорска и божја и готово” (70), да се деца могу ослободити страхова ако им се салије страва (54, 96) и да је „месец да се жели а не да се ‘ода по њему’”, али тешко су подносили промене и оно што је другачије:

– Јесте, злато моје. Цео свет параметио се и све се параметило од лане – уздахнула је Јанушка и погладила руком своју белу кецељу, затегнуту преко огромног стома-

ка. Једва сам задржала смех од њеног облика глагола по-реметити. – Онаки лепи, камени мост срушити из чистог здравља и весела, а ништа му није фалило (15); – ...није смео да дозволи да се овако ровари по вароши... Каки је он председник општине кад је пустио да сруше стари мост и да поваде коцку (...) А чула сам да ће на Дандариној ливади, оној доле, знаш, подно млекарe, да направе неки чардак... Шшшш, да ме не чује професор. Много се прашине дигло око тога. Исекли онак'а јабукова стабла, не знам како Дандара није пресвиснуо од јада. Дом културе! Као да смо ми некултурни! Кажем ти, душо, све се пораметило! (18).

А баш то другачије било је мештанима потребно да би одржали равнотежу у својој равничарској варошици у којој се ништа не догађа:

– Да. Прекоревам самог себе што сам сумњао понекад – наставио је деда климајући сетно главом. – Варош је замукла. Сад би првим аеропланом или бродом отишли по Кнеза да га врате... Не само зато што се кају и што су пуни извињења... него има ту још нешто. Почео је да им недостаје. Нема никог да штрчи. Потребан је, сваком месту, неко у кога је стално уперена пажња... (109).

Може се рећи да је потребан неко да би се људи осећали да су „нормални док они други свирају виолончело” (чини се како се и у овом контексту може применити парафразирана Софијина изјава са почетка).

*
* * *

Софија је током само једног лета прешла пут од „седам миља” у напору да одреди властиту тачку у координатном систему општег постојања. Показало се да она и јесте и није „нормална” (што зависи од перспективе из које се посматра), као и они који је окружују – машта да постане познати модел, први пут се заљубљује, жели да буде привлачна и други-

ма колико и себи и, што је најважније, схвата да је брига о некоме драгом често већа и значајнија од бриге о самоме себи, што је важан корак ка одрастању, упркос томе што бити одрастао, имати тридесет пет година и „учичити се”, а додаћемо и „утетити се” (ово су Софијини параметри), не делује нарочито привлачно.

Одређујући се према другима, појединац се, дакле, истовремено одређује и према себи и ствара властиту слику света – „... када креирамо слику *Другож*, она неминовно одсликава и онога који је ствара. Слика *Другож* се тако појављује као *негаџија Другож*. Кроз говор о *Другом* оно се поништава и уступа место говору о себи, о свету који нас окружује и односима који се успостављају између света и нас самих” (Pageaux 1989).

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, Весна (2004). *Звезда руѓалица (роман за децу и њакозване одрасле)*. Обреновац: Књижевни клуб „Обреновац”.
- Живанчевић Секеруш, Ивана (2009). *Како (о)писати различитости? Слика Другож у српској књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Pageaux, D. H. „De l’imagerie culturelle à l’imaginaire”. *Précis de la littérature compare*. Pierre Brunel i Yves Chevrel (ur.). Paris, PUF (1989): pp. 133–161. Према: Живанчевић Секеруш (2009). Нав. дело.
- РМС (2007). *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска.

ALL THE OTHER IN THE NOVEL *THE MOCKING STAR* (*ZVEZDA RUGALICA*) BY VESNA ALEKSIĆ

Summary

In this paper the author considers a perception about the other and the different in the children's novel *The Mocking Star* (*Zvezda rugalica*) by Vesna Aleksić. The author observes the different from several aspects: child – adult relations, peer relations (younger children – older children), an affiliation to different social categories, political affinities. The main methodical concept which is used in this paper is an imagological approach which is considering the text, i. e. how mechanisms of speech about the others (hetero-images) and about ourselves (auto-images) operate. This paper also shows in what way and to what degree the image about the other has an effect on creating an image about ourselves and forming our own picture of the world.

Key words: the other, the different, imagology, *The Mocking Star*, Vesna Aleksić

◆ Миомир З. МИЛИНКОВИЋ
Универзитет у Крагујевцу
Учитељски факултет, Ужице
Република Србија

ЈУНАЦИ У РОМАНИМА ФАНТАСТИЧНЕ И НАУЧНО- ФАНТАСТИЧНЕ САДРЖИНЕ – КОМПАРАТИВНИ ПРИСТУП

САЖЕТАК: У раду се маркирају и диференцирају јунаци фантастичног и научнофантастичног романа. За разлику од фантастичног романа, који је већ стекао статус признатог књижевног жанра, научнофантастични роман је још увек у фази настајања. Ликови фантастичног романа блиски су јунацима фолклорне и ауторске бајке, а јунаци из сфере научне фантастике углавном припадају свету реалног, свакодневног живота. У фантастичној прози, поред реалних људских ликова, дефилију јунаци из света флоре и фауне и света оностраног и наднавног. У научнофантастичном роману носиоци радње су углавном мушки ликови премештени у мистику непознатих предела, или у свет космоса, како би извршили неку важну мисију у сфери науке, у складу са научним потребама друштва и времена коме припадају.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фантастика, научна фантастика, роман, ликови, реално, иреално

I

Стари кинески мудрац Чуанг Це, који је живео у VII веку, сањао је једном да је постао лептир. Када се пробудио, био је свестан да је он само Чуанг Це. „Сада се питам“, записао је он – „јесам ли онда био човек који је сањао да је лептир, или сам сада лептир који сања да је човек.“ Овај сан појачава вечну човекову дилему: да ли постоји граница између сна и јаве? Ако постоји, може ли се препознати и јасно маркирати. Може ли се смисао човековог живота и суштина постојања одгонетнути изван чудесног и фантастичног? Свако књижевно дело је својеврсна транспозиција живота виђеног са позиције писца, који свет и појаве у њему објашњава са становишта емоција, своје свести и подсвести у којој се све око њега пресликава на безброј различитих начина. Да ли писац прибегава свету фантастике у којој обитавају онострани и иреални бића да би прикрио своју немоћ да разреши енигму живота и објасни усуд човекове пролазности, или у том свету, можда, открива себе или бар делић своје подсвесне природе? Ако се пође од става да стваралац располаже правом на сопствено виђење света, могло би се поставити питање: шта је у том случају важније – оно што је стварност, или привид стварности која се формира у свести и подсвести његовог уметничког бића?

Са становишта књижевне историје бајковити књижевни модели су одавно искорачили из фолклорних оквира у којима су настајали и развијали се различити модели усмене књижевне традиције. Крајњи домет трансформације бајке остварен је у различитим моделима бајковитог романа. Могло би се рећи да бајковити роман супституише најбоља својства фолклорних и ауторских бајки и нека својства ужих и ширих епских форми. Због тога су и јунаци фантастичних романа у исто време препознатљиви и особени, јер у своме карактеру испоља-

вају особине јунака из бајки или јунака из стварног живота. Они су, као и јунаци бајки, стварни или нестварни, припадници флоре и фауне, или су људски ликови, стављени у необичне ситуације, у службу добра или зла. Често су склони свим видовима трансформације, која је најчешће изазвана њиховом улогом у радњи романа, или функцијом у коначном остварењу каквог узвишеног циља. У њиховом говору и поступцима препознаје се аутор, који им поверава своју мисао или идеју, свој однос према стварности, према друштву и времену у којем се радња догађа. Притом су идеје писца и крајњи домет његових порука ограничени афинитетом и могућностима дечје перцепције. Мали читалац жели јасну мисао и јунаке који су у сталној акцији, који се лако препознају по изгледу и говору, тако да се према њима лако и брзо одређује и исказује свој однос – од потпуне симпатије до потпуне осуде и неприхватања. На тај начин дете до извесне мере ограничава и спутава слободу писца. О томе сликовито говори и Зорица Турјачанин, која истиче да роман за децу подсећа „на црвени балон Ламориса Албера који слободно лебди у висинама, али чију слободу ипак условљава дијете које у својој руци држи крај конопца за који је црвени љепотан свезан“ (Турјачанин 1999: 243).

У конципирању радње и портретисању главних ликова писци се често одређују за роман вишеслојне тематске, идејне и естетске структуре. Такав роман слојевитошћу значења и порука задовољава афинитете различитих узрасних и интелектуалних нивоа. Роман Луиса Керола (Lewis Carroll) *Алиса у земљи чуда* илустративно говори о томе. Мали читалац ће пажљиво пратити Алисино путовање у земљи чуда, њен контакт и однос према необичним јунацима који се знатно разликују од ликова из фолклорне бајке, али неће разумети његову сатиричну димензију, јер му узраст не омогућава да проникне у дубински слој његових значења и пору-

ка. Одступања која је писац направио у стилском изразу, у развијању радње и на композиционом плану нису у средишту наше пажње, те ћемо се овде задржати превасходно на портретима и карактеру главних јунака.

Прво што читаоцу пада у очи јесте чињеница да у роману нема змајева, вештица, аждаја и других чудовишта која се често срећу у структури фолклорне бајке. Питање цина и патуљака решено је тако што је Алиса каткад цин или патуљак, зависно од улоге која јој је у појединим деловима радње намењена. Чудесно и невероватно је овде у чаробном дејству колачића или напитка, а не у моћи неког наднавног чудовишта. Главна јунакиња ускаче из једне ситуације у другу, у сасвим другачији склоп околности, у друштво нових јунака који носе ознаке пишчевог става према времену и друштву из којег потиче. Алиси је омогућено да израсте у цина, или се смањи до величине патуљка, зависно од тога шта је попила или појела у чудној земљи из свога сна. Када из неке флашице на којој пише: „Попиј ме“ испије течност, смањи се „таман толико да може да прође кроз вратанца и уђе у онај дивни врт“.¹ Притом писац није заборавио да поучи децу, јер је Алиса, пре но што попије течност, проверила да „негде не пише – отров“. У овом случају поука се не уклапа у апсурдност ситуације у којој се нашла Алиса. Друга слика која приказује метаморфозу ове девојчице такође је апсурдна и хумористична. Након што је појела колач на којем је писало: „Поједи ме“, порасла је толико да јој се учинило како се извлачи „као највећи дурбин на свету“. Била је толико висока да се забринула за своја мала стопала, која је сада једва примећивала: „О, јадна моја мала стопала! Ко ли ће вам сада навлачити чарапе и обувати ципеле? Свакако, ја нећу моћи. Како за вас да се бринем, где ћу ја бити, а где ви? [...] Ипак, тре-

ба да будем добра према њима – помисли Алиса – јер иначе неће хтети да иду куда ја будем хтела! Чекај да смислим: поклањаћу им сваког Божића по пар нових чизама.“

На свом путошћу по земљи чуда, у којој се лако губи глава и у којој се изричу пресуде пре суђења, Алиса упознаје још чудније јунаке, који јој приређују необична изненађења – чудну чајанку и још чуднију игру крокета. На крају ће се наћи у улози сведока, на монтираном суђењу и неизбежном сукобу са Краљицом, након којег се враћа у свет реалности. Јунаци са којима се Алиса упознаје – Бели Зец необичног изгледа и у необичној одећи који стално гледа на сат, Гусеница која пуши, Мартовски Кунић, Пух, Лажна Корњача, Шеширџија, Војвоткиња, Краљ и Краљица Срце и незаборавни Мачак Церекало, те становници из шпила карата – представљају свет какав се ретко среће у структури фолклорне бајке. Цео роман је конципиран као „сатира енглеског друштва у коме се живот организује по принципу: пред великим се прави мањим и од самог себе, а пред малим, буди већи но што јеси“ (Милинковић 2006: 236).

Међу овим јунацима свакако је најзанимљивији Мачак Церекало. Алиса је опчињена начином на који се мачак појављује и нестаје, а то је оно што ће највише заокупити пажњу малог читаоца. Међутим, дете – читалац не може проникнути у дубљи слој значења и порука које је писац уградио у карактер и понашање овог необичног јунака. Мисаоно-сатирична компонента романа остаће недоступна могућностима његове перцепције. Ова особеност Кероловог романа је нови квалитет у конципирању садржине и композиције и у грађењу портрета главних јунака. То што говори Мачак Церекало и Алисин однос према њему доступно је малом читаоцу само до оне мере у којој се оцртава и фиксира мачков портрет. Психологија његовог карактера, пишчеве поруке и оштрица друштвене сатире остаће

¹ Сви наводи су узети из књиге: Луис Керол. *Алиса у земљи чуда* (прев. Јасминка Рибар). Београд: Нолит, 1987.

изван хоризонта његових опажања. Дете перципира само површински слој романа. Дубински слој структуре за њега не постоји, јер оно не уочава танку, алегорично-сатиричну линију на којој се чини нормалним оно што је ненормално, апсурдно и ноншалантно. Мачак Церекало то објашњава овако: „Ја режим кад сам задовољан, а машем репом кад сам љут. Ето, зашто сам ја луд.“

Мачак је најоригиналнији лик Керолове бајке. Он једини не зазире од Краљице. Може да јој се руга и смеје јер је невидљив, неухватљив и непредвидив. Алиса је импресионирана његовим поступцима и особинама, нарочито начином његовог појављивања и ишчезавања. Прво одлази реп, па остали делови тела редом, до задржаног смеха који за њим остаје: „Често сам виђала мачка без осмеха“, каже она. „Али мачји осмех без мачка!“ Писац је свој однос према друштвеној стварности и осуду енглеске буржоаске елите на челу са краљицом уградио у иронично-саркастични смех Мачка Церекала.

Јунаци бајковитог романа се по својим особинама могу поредити са јунацима ауторске и фолклорне бајке и ликовима из научнофантастичних романа. Иако се њихови индивидуалитети знатно разликују, ипак се могу наћи, макар и ретко, додирне тачке њихових карактерних особина.

II

У делима научне фантастике најчешће се проблематизују питања великих достигнућа у сфери науке и технике. Неслућени просперитет новог доба не обећава човечанству само благодан живот, већ и блиску опасност од апокалиптичног уништења. Научна фантастика је одувек привлачила читаоце свих узраста, различитих занимања и афинитета. Прожимање чудесног, имагинативног и наднаравног са достигнућима науке приказује се у

научнофантастичним романима као процес који разара границе реалног и отвара нову димензију човечких способности. Фантастични садржаји са наглашеном димензијом визионарства и неизбежним елементима авантуристичке прозе довољни су да испуне свет малих читалаца и пруже им могућност да открију себе и задовоље исконски нагон урођене радозналости.

Дела научне фантастике обећавају човечанству бољи и праведнији свет и по томе се манифестују додирне тачке овог жанра са делима бајковите прозе. Ствараоци овог жанра имају неограничену могућност за испољавање својих ставова, па и за критику самог друштва и преиспитивање планова технолошког развоја и општег просперитета људске цивилизације. Дете открива и упознаје себе кроз бајку и мит; оно у јунацима научне фантастике често препознаје своју индивидуу, те настоји да досегне, бар у машти, неко велико дело. Бруно Бетелхајм (Bruno Bettelheim) сматра да је бајка закупљена „унутрашњим процесима што се одвијају у појединцу, дакле неком врстом личне историје која, у симболичном виду, открива суштинске ступњеве одрастања и постизања самосталног постојања.“ Дела научне фантастике у том погледу иду још даље; дете себе види у улози будућег истраживача, архитекте, авантуриста, освајача космоса на некој чудесној справи коју је само конструисало.

Дете воли фантастичне садржаје и стога што су јунаци фантастичних романа храбри и изузетно способни, увек спремни да се упусте у истраживање непознатог, у откривање нових светова и простора, у путовања и авантуре по далеким и мистичним земљама, у истраживање космичких тајни, како би остварили велико дело корисно људима и целом друштву. По томе су јунаци ових романа слични јунацима из бајки, који се такође, без обзира на све препреке, упуштају у неравноправну борбу са природним тешкоћама и са волшебним силама, не би

ли помогли неке у невољи и како би се остварио крајњи циљ приповедача: свако мора добити оно што је заслужио – рђави и зли казну, а добри и честити награду.

Жил Верн (Jules Verne) је писац за чије се име везује почетак научне фантастике, која данас припада реду популарнијих жанрова међу децом и омладином. Велики визионар и антиципатор, предвидео је, пре више од једног столећа, освајање космоса, спуштање на Месец, пловидбу атомском подморницом до највећих морских дубина, бежични пренос струје и слике, аутомобил и друге изуме који су у његово доба била фантазија, а данас – реалност свакодневног живота.

Проналасци и достигнућа, која до Жила Верна нису имала ни статус експеримента, ушла су у свет његових романа, као део човекове свакодневице. Његови јунаци су припадници различитих занимања и афинитета, снажне индивидуалности, креативног духа и несвакидашње радозналости. Без обзира на занимање, припадност социјалној или класној групацији, они су овоземаљски јунаци, који на себе скрећу пажњу снажном вољом и решеношћу на истраживање свега што им је било далеко и непознато. Они освајају Арктик, плове подморницама, троше електричну енергију, отискују се на међупланетарна путовања. Свој визионарски дух писац је уградио у сензибилитет и особеност њиховог карактера и у њихов поглед на свет у коме живе. Неки продукти визионарства остварили су се још за његовог живота, а оно што је тада било недостижно данас је далека прошлост. Мит и предање такође су потхрањивали далекосежност његовог визионарства. Доцнији научници и проналазачи идеју за своје проналаске налазили су у садржини Вернових романа. Виљем Биб, који је завирио у тајне морских дубина, Ди Мон, конструктор дирижабла, Сајмон Лек, конструктор подморнице, адмирал Берд, који је прелетео оба земљина пола, астронаут Циолковски и други, „на-

звали су Жил Верна својим учитељем“ (Павић 2000: 363).

Роман *20.000 миља под морем* једно је од његових најчитанијих дела. Поводом објављивања овог романа писао је Хетцелу: „Тешко је учинити те невероватне ствари вероватним, и надам се да сам успео“. Деценију доцније, вероватноћа његове идеје оваплотила се у велики технички изум. Међутим, тајанствени и контроверзни лик капетана Нема, главног јунака овог романа, остао је загонетка све до данас. „Ко је изазвао код њега толико мржње према човечанству? Да ли је он један од нарцисоидних научника или је неки политички догађај сломио његову каријеру?“ Испоставиће се да је Немо бивши велепоседник кога су Енглези увредили, одузели му богатство и „нанели тежак бол његовој породици“ (Ковач 2000: 367). То је у њему изазвало мржњу и жељу за осветом, а његово лутање и бекство од људи последица је погубне опсесије и жеље да овлада светом. Скоро у свим романима Жила Верна главни јунак је „хладнокрван, амбициозан, помало тајанствен човек“, коме у разрешењу проблема помаже „сангвиничан, брбљив, доброћудно смушен или учен антипод“ (Crnković 1973: 198).

Александар Романович Бељајев (Александр Романович Белјев) припада реду најпознатијих писаца научне фантастике. Објавио је више дела фантастичне садржине, међу којима се по елементима научне фантастике посебно издвајају *Звезда Кеџ* и *Ваздушни брод*. За настанак романа *Звезда Кеџ* од пресудног значаја је био роман *Изван земље* Константина Е. Циолковског (Константин Эдуардович Циолковский). Бељајев је име звезде (Кеџ) саставио од иницијалних слова имена и презимена овог славног научника.

Бељајев је у своме роману двадесет и једну годину пре Гагариновог лета и нешто доцнијег лета Џона Глена, и скоро тридесет година пре Нила Армстронга, антиципирао неке детаље будућих космич-

ких летова који ће се догађати тек након његове смрти. На Звезди Кецу су реални јунаци, различитих професија и афинитета. Њихов хетерогени састав одсликава програмску концепцију истраживања које има за циљ да у свемиру створи елементарне претпоставке живота. Међу бројним проблемима са којим су се сусрели ови јунаци у космосу били су и проблем недостатак ваздуха, бестежинско стање, последице космичких зрачења, опасност од непознатих болести и сл.

Бељајев нову визију света заснива на последицама политичких и друштвених збивања после велике светске револуције. Његови јунаци у роману на више места тенденциозно пропагирају тековине социјалистичке револуције, као основну претпоставку даљег просперитета. Они су одважни и образовани, спремни да за општу идеју жртвују своју приватност. Истраживачка страст их често доводи у разна искушења и животну опасност, али они, вођени визијом новог живота, успевају да реше све проблеме и да отклоне опасност. Роман *Звезда Кец* је апологетска прича о безграничној вери у човекове интелектуалне и креативне способности. Сам завршетак је сличан срећном епилогу бајке, у којој свако добија оно што је заслужио.

III

Јунаци бајковитих романа делују у непознатом и далеком свету, који нема своје прецизне координате. Читалац прати њихове подвиге и поразе, саосећа са њиховом судбином или их осуђује када је реч о негативним ликовима, али није сигуран где и када се дешава радња у којој они суделују. У роману *Алиса у земљи чуда* мало је реалних ликова. Свет у који је писац одвео Алису непознат је дOMETИМА људског сазнања. Тај свет је у подземљу, где се стиже случајно (али само у сну) кроз неки отвор на

површини земље. Активност јунака ситуирана је у прошлост, у непознато место, где обитавају стварни и наднаравни житељи. И када су из света реалности (Мачак Церекало, Зец, Корњача и др.), они у таквом свету испољавају за обичног човека непознате особине, у сасвим другачијој атмосфери, са другачијом судбином од оне коју имају у реалном свету.

Збивања у научнофантастичном роману дешавају се такође изван човекове свакодневице, најчешће у простору космоса или у пределима очекиване неизвесности. Чуда науке и технике сагледана су из перспективе дечјег поимања света, у оној фази њихове перцепције у којој се визија будућности више назире кроз призму маште него у аргументима логике и разума. Вештице, виле, вукодлаке и друга наднаравна бића замењују ванземаљци чудног облика и изгледа, који су често у сукобу са човеком. Радозналост једних и других за свет којем не припадају извор је инспирације за писце, а узрок непоразума и драмског сукоба међу учесницима радње. На српском говорном подручју научнофантастични роман још увек није стекао статус константног књижевног жанра. Појединачни примери говоре да је научнофантастични роман још увек у фази стварања, по узору на примере из европске књижевности.

Судбина главних јунака у бајковитом роману често је извесна, аналогна судбини јунака из ауторске и фолклорне бајке. Главни јунак успева да оствари свој велики циљ, сразмерно својим намерама и тежини проблема које ваља разрешити. У научнофантастичном роману главни јунак каткад остаје ускраћен у намери коју је имао, те се и његов циљ не остварује увек, или не онако како је он желео.

Јунаци бајковитог романа по карактеру су ближи ликовима из фолклорне бајке, јер се њихове особине препознају у контрастима: добро – лоше, црно – бело. Њихове особине су ближе афинитету и поимању света малих читалаца и зато им је бајка још увек омиљена лектира. Индивидуализација ликова науч-

нофантастичних романа врши се техником опозитних детаља, која омогућава писцима да стварају портрете комплексне нарави, која показује несавршеност људске природе, која се не може на најбољи начин маркирати и представити у равни црно-беле технике. Карактер и понашање капетана Нема илустративно говоре о томе. Овај јунак Жила Верна припада реду најсложенијих људских ликова, у којима се на најбољи начин осликава сложеност и противуречност људског карактера, на линији између добра и зла. Немо у осећањима читалаца изазива дилему разлозима свога отуђења и разлозима својих каткад непредвидивих поступака. Он је у њиховој свести недоречен и недефинисан лик, па се у њиховом осећању јавља двојство супротстављених мотива који релативизују и онемогућавају експлицитан суд и њихово коначно опредељење.

Капетан Немо, Лед Нед, Аронакс, као и јунаци из романа *Звезда Кец*, реални су јунаци који су по особинама сасвим блиски ликовима који се срећу у романима из XIX и XX века. Они живе и делују у реалним, али за човека још увек неиспитаним просторима. Ти простори су одувек изазивали пажњу човека и били у домену његових жеља и истраживачке радозналости. То што је мистично и непознато јесте, дакле, средина у којој јунаци егзистирају. У тој средини пак, ако се изузму марсовци о којима се често пише (*Рајн светиова*), нема чудовишних и наднаравних ликова који се срећу у садржини фолклорне бајке и бајковитих романа.

Циљеви за које се боре јунаци фантастичних романа уздигнути су на ниво општељудских вредности и универзалних истина. Њихове тежње нису усмерене у правцу науке. Борба коју они воде више је у сфери духовних, а мање у домену материјалних вредности. Јунаци научнофантастичних романа опседнути су спознајом материјалних вредности. Зато они увек теже научним открићима, или за изумима који ће човеку омогућити квалитетнији начин живо-

та и пружити нова сазнања у сфери науке. Опасности са којима се они сусрећу су исте или бар сличне опасностима са којима се сусрећу људи у релацијама већ познатих простора реалног живота. То ове јунаке још више одваја од света фантастике и ставља их у раван могућих футуристичких релација и научних остварења.

ЛИТЕРАТУРА

- Betelhajm, Bruno (1979). *Značenje bajki*. Beograd: Prosveta.
- Ковач, Никола (2000). „Машта и тајне свијета“. *Књижевности за децу и младе*. Књ. 3. Воја Марјановић (ур.). Београд: Виша школа за образовање васпитача.
- Милинковић, Миомир (2006). *Стирани писци за децу и младе*. Чачак: Легенда.
- Милинковић, Миомир (2012). *Бајковитије форме у књижевности за децу и младе*. Ужице: Учитељски факултет.
- Павић, Борислав (2000). „Тајне Жил Верна“. *Књижевности за децу и младе*. Књ. 3. Воја Марјановић (ур.). Београд: Виша школа за образовање васпитача.
- Петровић, Тихомир (2008). *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Поспелов, Н., П. Шаблиовски и А. Зерчанинов (1947). *Руска књижевности од почетка до Љермонтова*. Београд: Просвета.
- Prop, Vladimir (1982). *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
- Ристановић, Цвијетин (2002). *Простори дјетинства*. Српско Сарајево: Завод за издавање уџбеника.
- Турјачанин, Зорица (1999). *Свежањ нових кључева*. Нови Сад: Школска књига.
- Caradec, Francois (1977). *Historie de la literature enfantine en France*. Paris: Editions Albin Michel.

Crnković, Milan (1973). *Dječja književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

UDC 82–93.09

Miomir Z. MILINKOVIĆ

HEROES IN THE SCI-FI AND FICTION NOVELS
– A COMPARATIVE APPROACH

Symmary

The paper marks and differentiates the heroes of the fiction and sci-fi novels. Unlike the fiction novel that has already acquired the status of a recognized literary genre, science fiction novel is still in the process of becoming. Characters of the fiction novels are close to the heroes of folk and fairy tales, and the heroes in the field of science fiction mostly belong to the world of real, everyday life. In fiction prose next to the real human characters, parade the heroes from the world of flora and fauna, from the supernatural and unreal world. The carriers of the action in science fiction novels are mostly male characters transferred to the mysticism of the unknown landscapes or to the universe, in order to perform an important mission in the field of science, an accordance with the scientific needs of the society and the time to which they belong.

Key words: fantasy, science fiction, novel, characters, real, unreal

◆ Виолета Б. ДИМОВА
Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
Филолошки факултет
Република Македонија

ДИЈАЛОГИЗАМ У РОМАНУ ХАРИ ПОТЕР И КАМЕН МУДРОСТИ

САЖЕТАК: У овом раду дијалогска метода је стоже-ран аналитички пункт од кога полазим у опредељивању и осмишљавању стварности, у којој Ја и Други, из свог места, времена и околности разнозначно постоје. У роману *Хари Потер и камен мудрости* своју пажњу усмеравам ка различитим, другачијим перспективама посматрања света „нормалних“ људи, насупротив свету чаробњака, којем припада и Хари Потер. Основно исходиште од којег полазим у посматрању дијалогских односа у којима Други представља равноправни предмет нашег сазнавања су проучавања Михаила Бахтина, као једног од највећих проучавалаца дијалогизма са почетка двадесетог века.

Ауторка Џ. К. Роулинг (J. K. Rowling) у првој књизи *Хари Потер и камен мудрости* ствара матрицу, која постаје основа за ткање белетристичког текста ове и свих наредних књига, на дијалогизму као макрокатегорији интертекстуалности. Роулингова успоставља непосредну комуникацију са дететом – читаоцем, а *сусрети* између Ја – Хари Потер и слични њему, и Другог – различитог, другачијег, алтернативног, осмишљава као стварност која постоји у времену, простору и околностима у којима *ја* и *други* постоје различито и разнозначно и узајамно делују једно на друго.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дијалогизам, различит, другачији, алтернативан, сусрет, Ја, Други

Полазећи од наслова, неопходно је да подсети-мо на Бахтиново тумачење дијалогизма, које каже да дијалогски односи треба да се разумеју као универзалан феномен, својствен и присутан у свим манифестацијама човековог живота, а не само или искључиво у човековом говору или у језичком дијалогу, састављеном од размењених реплика (Шелева 2000: 32). Први роман из серијала књига о Харију Потеру створен је на матрици жанра фантастике преплетеног са реалистичним и чудесним стварима које се дешавају дечаку у свету обичних људи („нормалаца” – термин преузет из књиге *Хари Потер и камен мудрости*¹) и у свету магије – у школи Хогвортс. Ова два света постоје наредом, преплићу се на безброј начина, стварајући мрежу односа.

За чаробњачку моћ Харија Потера, који остаје и без мајке и без оца, унапред се зна, а његова судбина је у рукама оних који су свесни те моћи. Од тренутка када га Албус Дамблдор оставља на прагу куће Дарслијевих, његових рођака Нормалаца (= Других), пролази десетак година, током којих Хари израста у ситног и слабог дечака, чији опис постаје јединствен, оригиналан и препознатљив сваком детету (нарочито због наочара): „Хари је имао мршаво лице, чворновата колена, црну косу и светло-зелене очи. Носио је округле наочаре...” Ц. К. Роулинг (J. K. Rowling) као основну тематску грађу користи детињство, са свим карактеристичним мотивима везаним за овај период живота сваког човека, при чему педагошки ефекти постижу високи естетски ниво. Она лик Харија Потера гради самоуверено и чврсто, стварајући мрежу парадигматских односа којима ће показати да је носилац основне теме, дате и у самом наслову – *камен мудрости*, директно повезан са именом и презименом главног,

стојерног лика – *Харија Потера*. Од малог и несигурног сирочета створиће лик детета-иконе, које је предодређено да се избори за *камен мудрости*, као идеал вечног живота. Све до појаве Хагрида и њиховог одласка у Дијагон-алеју његов живот је јадан. Живи у ормару, носи стару Дадлијеву одећу, служи својим рођацима, чак не зна ни шта је то рођендански поклон. У суштини, мотиве карактеристичне за детињство – мотив хране, одеће, простора, игре, пријатељства – посматрамо као паралелизме у два света. Хари, прешавши у чаробњачки свет, доживљава нешто о чему сања свако дете, нарочито оно које дотад (као Хари) није имало готово ништа: у возу једе бомбоне са различитим укусима и чоколадне жабице, носи одећу која је први пут купљена и скројена само за њега, има чаробни штапић, одабрао је као рођендански поклон од Хагрида белу сову писмоношу, а у Хогвортсу се налази огромна, свечана сала, са столовима препуним разноврсне хране, осветљена стотинама летећих свећа, насупрот тамном и тесном ормару у коме је спавао код Дарслијевих.

Заједно са својим пријатељима Роном и Хермионом откриће да се у Хогвортсу налази *камен мудрости*, који садржи еликсир живота и који је једино што може да поврати страшног чаробњака Волдемора и да му врати телесну снагу. Тајну како да прођу крај Флафија, троглавог пса, Хари Потер и његови пријатељи Рон и Хермиона дознају од Хагрида – довољно је да се засвира на флаути и он заспи. То нас поново наводи на чињеницу да је реч о књизи за децу, у којој се страшне ствари комбинују са елементима који ослабљују ефекат страшног. Свесни велике опасности од поновног Волдеморовог „оживљавања”, троје пријатеља храбро улеће у опасну авантуру – спасавање *камена мудрости* из Снежпових руку – онако како доликује члановима куће Грифиндор. Догађаји који следе су из сфере чудног и наликују хорор филмовима, а опис Волде-

¹ Сви термини и цитати из књиге наводе се према српском издању и преводу Весне и Драшка Рогановића: Роулинг, Џоан К. (2004). *Хари Потер и камен мудрости*. Београд: Политика Народна књига (прим. прев.).

моровог лика као да је „позајмљен” из филмова о вампиру Дракули.

Мали чаробњаци прелазе скоро све препреке заједно, све до последње, за коју није потребно чаробњачко знање, него логика да се реши загонетка и да се остане жив! Загонетку решава одлична ученица Хермиона, која показује да није само „бубалица” него права пријатељица, упорна и спремна чак и да се жртвује за свога пријатеља. Дакле, Роулингова на изванредан начин поентира једном од основних дидактичких порука у вези с учењем, али и са храброшћу и пријатељством: – Сјајно, рече Хермиона. – То није магија – то је логика – загонетка. Многи највећи чаробњаци не поседују ни зрнце логике, они би овде остали заробљени заувек”. Тако Ја настаје у додиру са Ти, односно – двоје деце се спознају и брзо сазревају под притиском опасности која им угрожава животе.

Немачки филозоф Мартин Бубер као предмет филозофије успоставља подручје међуљудских односа, феноменологију *сусрећа* као кључне и неопходне компоненте у духовном развоју човека, те тако уместо издвојеног самозадовољног ега говори о личности која учествује у битисању, у онтологији узајамности. Он каже: „Ја настајем у додиру са Ти; постајући Ја, ја говорим Ти. Сав стварни живот је сусрет“ (Buber 1977: 12). Стога иницијално настајање Ја – Хари Потер, као дијалогски субјект – интерсубјект, своје почетке има у *сусрећу* с породицом Дарсли, као беба сироче, која ће се наћи на њиховом прагу, а коју оставља Албус Дамблдор, најмоћнији добри чаробњак и директор школе Хогвортс.

„Да би била обухваћена и осмишљена стварност у којој Ја и Други, из свог места, времена и околности, разнозначно постојимо, неопходан је сусрет и интеракција... и обрнуто, интеракција је могућа само захваљујући тој онтолошкој разнозначности света-за-мене и света-за-другог” (Бахтин 1986: 314),

каже Бахтин у својој књизи *Естетика језичког стваралаштва (Естетика словесног творчества)*. Овде свакако треба да се нагласи инвентивност ауторке која, градећи белетристички текст кроз дијалогизам, као макрокатегорију интертекстуалности ствара непосредну комуникацију са читаоцем – дететом. Наиме, *сусрећ* између Ја – (Харија Потера и сличних њему) и Другог – различитог, другачијег, туђег (Дарслијевих), алтернативног (Драка Мелфодја) осмишљава се као стварност која постоји у времену, простору и околностима у којима Ја и Други разнозначно постојимо и узајамно делујемо.

Други, различити, кога у роману *Хари Потер и камен мудрости* најпре идентификујемо у лику породице Дарсли, а затим и у фигури Трећег или одсутног Другог, може да се тумачи као онтолошки прерогатив или форматив индивидуалне драме постојања Харија Потера, као интерсубјекта чија је самоспознаја и успостављање идентитета нераскидиво повезано и условљено принципом алтеритета, разлике, другости, из спознатих и већ успостављених друштвених процеса. Контекст у коме живе Дарслијеви је сасвим лично интониран и оквирно обојен непоновљивом специфичношћу њиховог личног погледа, па је самим тим и хронотопичан, просторно и временски ограђен, што говори о томе да ништа што је изван тог њиховог света није стварно ни добро. Када професор Дамблдор каже да треба да остави малог Харија код његових тече и тетке, Мек Гонагал ће се успротивити: „Не мислиш ваљда – не може бити да мислиш на људе што живе **овде**? (...) Дамблдоре, то не може бити. Цео дан их посматрам. **Нема људи који се више разликују од нас, од њих двоје**“. Они на самом почетку постају неопходан, грађени елемент његовог јаства. Нарочито господин Дарсли, који и живи у свом егоцентричном свету и у контексту свог самозадовољног ега, без жеље да учествује у стварању свести о себи, односно у самоспознавању дечака Харија Поте-

ра, још док он живи у тесном ормару, изолован од света „Нормалаца”. Господин Вернон Дарсли ће учинити све да ситни дечкић не дозна за своје чаробњачке моћи, а најмање му треба да дозна за своје чаробњачко порекло, будући да је син „чистокрв-ног” оца чаробњака и мајке пореклом „Нормалке”, али веома талентоване вештице и, на жалост Дарслијевих, сестре госпође Дарсли. Његова бујна црна коса, која је толико брзо расла да му је правила проблеме са породицом, његове способности којих још није свестан, као на пример када разговара са змијом боом у зоолошком врту, представљају само најаву догађаја који ће уследити и својим непрекинутим динамичним током довршити формирање идентитета Харија Потера, као припадника другачије (виртуелне) социјалне групе, по много чему различите од „нормалне” групе ученика. Отуда је неопходно да се нагласи да се однос Ја : Други не темељи на логици бинарних опозиција, које имплицирају апсолутну супротстављеност и контрастну подељеност. У оквиру категоризације Другог од изузетне је важности да се успостави минимални консензус, сагласност и узајамност, који могу да се успоставе и разазнају у неким нестабилним одступањима и разликама, као што, на пример, Вернон Дарсли на крају, кад увиди да не може да „утекне” писмима која стижу „ниоткуда”, на десети рођендан Харија Потера, попушта, приморан да прихвати истину о разликама које ће се потврдити и постати релевантне од тренутка када се у Шимшировој улици бр. 4, где живе Дарслијеви, појаве директор школе за чаробњаке Албус Дамблдор и професорка Мек Гонагал, прерушена у мачку, да би организовали Харијев одлазак од његових рођака у школу за чаробњаке Хогвортс.

Дијалогску природу Харија Потера, који је, заправо, онај различити, други, необичан у „реалном” животу нормалних становника тог реалног света, његову самоспознају и интерсубјективитет видимо

не само у спољним манифестацијама његових чаробњачких моћи него и у његовој готово једнако важној присутности у оба света – реалном и виртуелном. Цео чаробњачки свет Харија Потера је, у ствари, виртуелна реалност у којој су сви топони-ми измишљени, осим имена железничке станице у Лондону, *Кингс Крос*. Али перон са кога полази је опет виртуелан, а до њега се стиже кроз невидљиви отвор у једном од зидова станице. На перону са необичним бројем – *девети и четири четвртине* – стоји воз Хогвортс експрес, који ће га однети његовој судбини, у паралелни свет и живот у школи која се налази у замку по имену Хогвортс. Тамо се упознаје са Роном Веслијем и амбициозном Хермионом Гренџер, али исто тако и са дрским Драком Мелфоджем, кога среће још раније, у Дијагон-алеји, а који у тексту функционише као алтернативни, други у односу на јаство Харија Потера и који је на феноменолошком нивоу текста имплицитно у опозицији са добрим, чији је носилац Хари. Нови хронотоп отвара и већ начету тему на почетку дела, када се слави ишчезнуће онога чије се име плаше да изговоре готово сви из света чаробњака, о присуству Трећег, „односно одсутног Другог, чија улога и допринос у конституисању и семантичком раслојавању, посебно књижевно-уметничког дијалогизма, има неоспоран значај” (Шелева 2000: 65). Трећи, који је невидљив, равноправно учествује у комуникацијском чину, а његова улога је улога претпостављеног, хипотетичног и у целини исказа је подједнако значајан фактор. У роману *Хари Потер и камен мудрости* ова улога припада Волдемору, као над-адресату, чије ишчезавање се слави, с обзиром на његову злу моћ. То је онај који је убио родитеље Харија Потера, а затим је, покушавајући и њега да убије, успео само да му остави ожиљак на челу, по коме ће бити препознатљив и онај за кога ће многи сматрати да је изабран да спаси камен мудрости, а тиме и једини који може да се супротстави злу,

инкарнираном у лику фигуре Трећег, у овом случају – Волдемора, који непрекидно ишчезава и изнова се пројектује на хоризонту реципијента, па је стога најважнија карактеристика, ако не и синонимна ознака за дијалогизам – **недовршивост** (Шелева 2000: 35).

Прича почиње са Дарслијевима и завршава се с њима, као да је оквир, али не за саму причу него за поновно успостављање везе између двају светова, где субјекти треба да покушају да поделе и размене истину о осмишљавању стварности, себе и света, помоћу дијалогског консензуса о афирмацији и превазилажењу (а не потискивању) међусобних разлика и разлика уопште.

С македонског превела Исидора Гордић

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, Михаил Михайлович (1986). *Естетика словесног творчења*. Москва: Искусство.
- Бубер, Мартин (1977). *Ја и Ти*. Београд: Вук Караџић.
- Еко, Umberto (1965). *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša“.
- Liotar, Ž. Fransa (1988). *Postmoderno stanje*, prev. F. Filipović. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Марковић, Ж. Слободан (2003). *Записи и књижевности за децу*. Београд: Београдска књига.
- Мекдоналд, М., Кон., Ж, Греимас., А. и др. (1966). *Теорија на прозама*, прев. Вангелов А. Скопје: Детска радост.
- Раулинг, Ц. К. (2002). *Хари Поттер и каменот на мудрости*, прев. Б. Богеска Анчевска. Скопје: Магор.
- Шелева, Елизабета (2000). *Од дијалогизам до интертекстуалности*. Скопје: Магор.
- Vigotski, Lav (1975). *Psihologija umetnosti*. Beograd: Nolit.

Violeta B. DIMOVA

DIALOGISM IN THE NOVEL HARRY POTTER AND THE PHILOSOPHER'S STONE

Summary

The story about a boy, named Harry Potter, who saves the Philosopher's Stone, tells the story of the dialogism of the world and the constant struggle to re-establish the connection between these two worlds, where protagonists try to share the truth about creating reality, of themselves and the world, using dialog consensus for recognition and overcoming (rather than suppression) of the differences between the persons and the differences in general.

J. K. Rowling has created a contemporary, modern novel, in which we understand the "dialogic relations as a universal phenomenon, that is typical and present in all manifestations of the human life", and that with the help of the Other projects the imperative to restore and support the critical attitude towards the regime, clogged system, repressive, monologic strategies for suppression of difference, no matter what kind of difference it is, individual or collective (cultural) (E. Sheleva, 2000: 32, 63).

The author, building a fictional text based on dialogism, intertextuality as macro-category creates a direct communication with the reader – and the child.

Key words: dialogism, dialogical relationship, differences, the world, reality

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

ПОЗОВИ М. ДА РЕШИШ ПРОБЛЕМ (Ан Рокар и Франсоа Рије: *Матилдин вештичји плес и Матилдин вештичји напитац*)

САЖЕТАК: Рад се бави проблемом усамљености појединца (у овом случају детета) који више није усамљен само у спољашњем свету већ и унутар свог најближег круга, у породици. Уз отуђеност, јавља се и проблем прихватања самог себи и проналаска смисла постојања у свету који нас окружује. У таквом свету појављује се савремена вештица Матилда, која више није ружна и зла баба спремна да науди детету. Матилда је симпатична, буцмаста бакица спремна да реши проблеме двоје деце. Принцеза Марија (*Матилдин вештичји плес*) је мршава, готово анорексична девојчица коју Матилда, подстицањем на активно вежбање, приволи да поново почне да једе. У причи *Матилдин вештичји напитац* срећемо дечака Пепина, који због ниског раста не проналази сврху свог постојања. Матилда му неће, уз помоћ својих чаробних напитака, подарити висину, већ ће га довести до спознаје да је и он важан чинилац друштва, чиме му враћа самопоуздање.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: вештица, видарка, усамљеност, меланхолија, неприлагођеност, подстицање самопоуздања.

Кроз историју људског схватања натприродног и уму несхватљивог, вештице су добијале разна значења. Под утицајем хришћанског проповедања, вештице су представљале намерну деградацију свештеница, сибила и друидских врачара. Представљане као огавна и ђаволска бића, вештице су биле супротност античким посвећеницама које су спајале видљиво и невидљиво, људско и божанско. Гријо де Живри (Grillot de Givry) чак истиче да су вештица и вештац рођени у хришћанству из веровања у постојање Сотоне, чиме су ово двоје били свештеници демонске цркве (Ševalije 2004: 1038). К. Г. Јунг (Carl Gustav Jung) сматрао је да је вештица антитеза идеализоване слике жене (Ševalije 2004: 1037).

У литератури, кроз историју, лик вештице се обликовао на различите начине. Кроз њега се најефикасније одражавао механизам „васпитавања“ страхом „по архетипском моделу везаном за прождирање (сакаћење, комадање, печење, кување) деце“ (Шаранчић Чутура 2012: 52). Међутим, вештица коју упознајемо из књига Ан Рокар (Ann Rocard) *Матилдин вештичји плес* и *Матилдин вештичји напитац*, а кроз илустрације Франсоа Ријеа (François Ruyer), није вештица каквом су је направили заговорници хришћанске догме и страховаспитања. Њено име – Матилда – звучи чак отмено. Није јој придодата одредница баба, што би нас одмах асоцирало на злу старицу – Баба Јагу, нити је опасно названа Грдана. Она је уместо негативног бића постала неко ко помаже, добра бакица из суседства, видарица која своје моћи користи да би помогла онима којима је то најпотребније, чиме се уклопила у тип који В. Проп (Владимир Яковлевич Пропп) карактерише као вештице – дароватељице. Приказана кроз живописне илустрације, Матилда је симпатична буцмаста бакица – „највеселија и најбуцмастија вештица“. Њено превозно средство више није метла већ кишобран, што нас асоцира на Мери Попинс – дадиљу коју би пожелело свако дете.

Савремена вештица

Приче о вештици Матилди ауторске су бајке и самим тим ослобођене су суровости. И иначе, бајке намењене савременом детету све више подлежу адаптацији, својеврсном ослобађању од експлицитног насиља (суровости), које се може срести у народним бајкама, али и у бајкама браће Грим или Х. К. Андерсена.¹ Данашњи тренд адаптација бајки присутан је код нас, али и у свету. Нада Милошевић Ђорђевић, подржавајући адаптације бајки, истиче да је у њима битно сачувати: победу добра над злом, превладавање препрека, занимљивост авантуре и срећан крај (Сретеновић 2012: 13).

Стереотип – јунак се бори са злом вештицом, аждајом, чаробњаком (борба добра и зла) да би повратио своју част или отету вољену принцезу, при чему стиже до најудаљенијих крајева – не постоји у причама о вештици Матилди. Ипак, у обе је спроведена структура бајке – упрошћене ситуације (код Марије се Матилда појављује случајно, увиђа проблем и долази до решења, а у другом случају Пепин долази по решење код Матилде и сам јој износи проблем), ликови су јасно оцртани, присутни су само детаљи који су битни. Такође, превладавање препрека и занимљиве авантуре нису описане на начин на који смо навикли у класичним бајкама. Међутим, ако сагледамо савремену проблематику инсистирања на физичком изгледу, све наведено можемо пронаћи, приказано на метафоричан начин, у авантурама кроз које пролазе Марија и Пепин у превазилажењу проблема уз помоћ Матилде. Бруно Бетелхајм (Bruno Bettelheim) је у бајкама видео начин да деца схвате смисао живота, да обогате свој унутарњи живот и да пронађу привремене и трајне

начине како да реше своје проблеме. Дакле, деца приликом рецепције бајке желе да осете јаке емоције, да доживе занимљиву радњу, да реше проблем који их мучи и да освоје заслужену награду после иницијације са својим јунаком или јунакињом.

Где се у све ово уклапају приче о вештици Матилди?

Савремено друштво негује култ мршаваг тела код жена, односно савршене високе и снажне фигуре код мушкараца. У *Матилдином вештичјем њлесу* обрађена је тема девојчице Марије која је на прагу анорексије због апатије у коју је упала, пошто јој се у животу ништа не дешава, не дружи се с вршњацима и ни најразноврсније ђаконије које јој понуде не могу јој покренути апетит. У *Матилдином вештичјем најшћику* упознајемо дечака Пепина, који долази код Матилде по помоћ. Његов проблем је висина – он је низак, готово патуљаст – „висок колико три јабуке“. Једина жеља му је да буде висок како би могао брзо трчати и помагати свима којима је помоћ потребна (бранио би другу децу од оних који су од њих јачи па им ударају чвегере). На крају својеврсне авантуре – потраге за решењем проблема – и Марија и Пепин прихватају свој идентитет и долазе до сагласја сами са собом. Тако је на занимљив начин решен најтежи задатак у васпитању детета – „помоћи му да нађе смисао живота ... научити [га] да себе боље разуме“ (Betelhajm 1979: 17).

Кућа од медањака у шуми солитера

Када сусретнемо Матилду, она живи у „накривљеној кућици, окруженој солитерима“ (Rokar 2005: Мвн² 3). Као велики љубитељ чоколаде и слаткиша,

¹ Корен „ублажавања“ бајки назире се још у времену стварања грађанског staleжа Европе у доба романтизма, када се више пажње почиње обраћати на децу као будуће наследнике породичног посла, због чега се пази на њихово образовање и духовни развој.

² Књиге *Матилдин вештичји најшћак* (Мвн) и *Матилдин вештичји њлес* (Мвп) изашле су 2005. године. Да би се направила разлика из које од књига је преузет цитат, пре броја стране биће назначена скраћеница наслова.

одлучила је да своју кућицу претвори у ресторан од медањака. Неминовно је да нас ова Матилдина намера асоцира на кућицу какву су у шуми пронашли Ивица и Марица. То је и прва асоцијација шишмиша Леде, једног од Матилдиних пратилаца, који ће отворено негодовати: „Мислиш да то пристаје једној вештици наших дана?“ (Rokar 2005: Мвн 5).

По изградњи кућице од слаткиша долази до својерсне замене улога у односу на причу о Ивици и Марици, па сазнајемо да „буцмаста, мала вештица са дугим носом, великим стопалима и вазда накомстрешеном косом“ воли са своје кућице да „грицне марципанску жалузину или лизне лизалицу са крова“, јер јој је „кућица права дивота – сва од колача, бисквита и пишкота“ (Rokar 2005: Мвп 3). У овом одушевљењу својим домом откривамо и Матилдину склоност ка изражавању у стиховима: „Тако ми фила воћног – још не видех дома тако сочног!“ (Rokar 2005: Мвн 7), док облеће око кућице на свом електромагнетном кишобрану.

И како је вештичина кућа у *Ивици и Марици* изгледала сигурно и примамљиво усамљеној и уплашеној деци, изгубљеној у претећој шуми дрвећа, тако се сада појављује неодољива Матилдина кућица у шуми сивих, хладних и негостољубивих солитера. Та кућица заиста представља једино топло и гостољубиво место насупрот неприступачности и хладноћи спољашњег света. Она указује на реткост да се у савременом свету, где је све подређено извесној брзини живота, која неминовно води ка отуђености како међу најближима тако и међу људима уопште, нађе уточиште и топлина људске душе оличена у кућици у којој још увек све мирише на тек испечене колачиће.

Први посетилац Матилдиног ресторана јесте храбри малишан Пепин који се ничега не плаши, „чак ни дивова који прождиру малу децу“, у чему видимо директну алузију на стереотипе у бајкама. Он од Матилде очекује да му помогне да порасте, јер:

„Када бих био велики... толико велики да главом ударам у плафон... све бих око себе штитио, свима бих био заклон.

[...] имао бих баш ноге дуге и у трку престижао све друге. [...] не бих имао ману, нико се мени не би обраћао као малишану“ (Rokar 2005: Мвн 12–13).

Из цитираног препознајемо Пепинов проблем – његов раст је кривац што у друштву није прихваћен и што му се обраћају као малишану. И наравно, оно што приличи свакој вештици јесте да завири у књигу својих моћних магија. Али Матилда није обична већ савремена вештица, која све своје рецепте држи у електронском кувару (рачунару). Рецепти су разни – од чоколадног крема и сладоледа на штапићу, преко чорбе од карфиола и напитка против штучавице, до напитка за кревелење и напитка за раст. Оно што повезује Матилду са вештицама с којима смо се током одрастања сусретали, и што представља својерстан стереотип, јесу састојци које користи за напитање (који, наравно, кува у вештичјем котлу): паучина, зелене таблете, сузе од балегара, прашак од различка, пужева слуз...

Чорба је спремљена, само још да се дегустира и да Пепин почне да расте. И Матилдини помоћници – Леда, Лупус и Леон – као сви знатижељни помоћници, морали су пробати напитање. Тада креће авантура – напитање је био погрешан, не за раст већ за кревелење. Свесна проблема, Матилда је узнемирена, чак уплашена, што никако није одлика стереотипне вештице. Међутим, она је и карактерна – признаје своју грешку. Решење проблема налази се у „једној перлици морске траве“, која се може наћи само у малецкој пећини на дну реке у Матилдиној башти. С обзиром на чињеницу да је Матилда сувише буцмаста да би се тамо увукла, а њени помоћници не умеју да пливају, иступа Пепин који без оклевања преузима задатак и скаче у воду. По извршеном задатку (перлица морске траве је донета)

Пепин од свих добија признање да је јунак, а камелеон Леон му предлаже да пође с њима да му открију тајно скровиште на тавану ресторана, у које се улази „кроз једну мајушну пукотину“. Пепин пристаје и радостан је, јер схвата да га, и тако малог, чека још много авантура, па изјављује:

„Мислим да ипак још не желим да порастем“ (Rokar 2005: Мвн 28).

Принцеза из солитера

Матилда, која није обична вештица, како смо већ видели, мора да узме неколико дана само за себе и због тога одлучује да оде на одмор. Спремивши најпотребније ствари у ранац, са својим верним другарима, она узлеће с речима:

„Хајде да видимо свет, обожавам путовања!“ (Rokar 2005: Мвп 6).

Овде је присутно својеврсно варирање стереотипа о авантурама из бајки. Уместо да јунак крене у потрагу за нечим и да на том путу наиђе на вештицу, ми се сусрећемо с вештицом авантуристом, жељном нових сазнања и упознавања нових простора. Летећи на свом кишобрану над градом, она стиже и до острва Бетоније, где ће кроз прозор највишег солитера угледати принцезу Марију.

Марија има круну на глави, али она није принцеза из бајке коју ће спасити принц, већ је обична, мршава девојчица – принцеза својим родитељима. Претпостављамо да су родитељи сувише заузети да би проводили више времена са својом ћерком, јер њих не сусрећемо, али јој зато пружају све што се новцем може купити. При сусрету Матилде и Марије опет наилазимо на замену теза, па уместо да Марија буде уплашена, Матилда је та која „помало уплашено отвара прозор“. На њено стидљиво представљање да је вештица Матилда, Марија одуше-

вљено одговара да баш воли вештице. Изолована у царству између четири зида, унутар бетонског острва, Марија је жељна друштва, топлог загрљаја и пољубаца. Управо зато она се најсрдачније поздравља са придошлицама – Матилдом и њеним животињцама, које грли и љуби. Над Маријином сигурношћу брину тајни агенти њеног оца, који „уопште не воле вештице и шишмише“, због чега придошлице морају бити веома опрезне.

Изненађена што Марија није појела све што јој је понуђено, а тако је сласно, Матилда седа за сто да окуси од свега мало, још мало и још... Не обраћајући пажњу на гунђање шишмиша Леде да „јешне вештице могу имати проблема“, Матилда не може да се одвоји од стола. Њој нису потребна наговарања, која Марија свакодневно слуша: „Једну кашику за тетку Гертруду, једну кашику за рођака Франца“ (Rokar 2005: Мвп 13).

Проблем настаје када се на степеништу зачују кораци тајних агената Ципа и Цапа.

Лепоти прича о Матилди свакако доприносе и прелепе илустрације Франсоа Ријеа, које прате текст, али га и допуњују понеким детаљом, омогућавајући дечјој машти да се расплине, јер илустрација „као представник јединственог, ауторског ликовног језика проширује контекст самог текста“ (Пеневски 2011: 71). Поред тога што је речено да је Матилда доброћудна вештица, илустрације су ту да њу и њене помагаче – камелеона Леона, чупавог мачора Лупуса и шишмиша Леду – прикажу као доброћудне и друштвене, увек спремне да комуницирају и помогну, што је супротно од онога на шта деца свакодневно наилазе у цртаћима или компјутерским игрицама. Ријеови цртежи препуни су ведрих, интензивних боја, финеса, тршаве косе лепршају на све стране, психолошка стања ликова вешто су приказана кроз изразе лица, а понеки карикатурални детаљ даје додатну топлину ликовима, али и самој причи, и мами осмех на лице.

Досетљивост аутора илустрације и ведрина његовог израза највидљивији су управо када се појављују тајни агенти Цип и Цап. Леда је лако излетео кроз прозор и сакрио се, али Матилда, која је од силног јела постала као шарени балон, не може да излети кроз прозор, па је прво видимо заглављену у прозору, а затим „сакривену“ испод стола. Камелеон Леон се „сакрио“ у слику познатог аутора (преузевши на себе мотив са слике), а мачак Лупус се развукао по поду као да је тепих. Поред овога агенти су представљени симпатично/комично, с изразима лица на којима се уз неповерење огледа и мањак интелигенције, али све је то уклопљено с мером и мами здрав осмех.

На срећу, све се завршило добро, гости нису открити. Међутим, требало би решити проблем Матилдиног обима, јер таква каква је постала не може да лети, а чаробни напиток не зна – компјутер с рецептима јој је остао у ресторану. Лупус налази решење – рекреација уз реповање! Пуштена је музика и ђускање је кренуло. И после десет дана Матилда се вратила у нормалу, али најбитније – Марија је почела да једе. Уз обећање да ће посећивати Марију сваке недеље, вештица и њени љубимци излећу кроз прозор остављајући весело, насмејано деце лице за собом.

Задовољство самоприхватања

Оно што је приметно у обе приче о Матилди јесте да се родитељи само спомињу, али се не појављују ни у једној. Савремени тренд стицања што више материјалних добара, заокупљеност каријером, доводе до тога да се деца осећају запостављено и усамљено. Све то у детету изазива меланхолију и незаинтересованост (што је случај с Маријом), односно несигурност у сопствене квалитете (што срећемо код Пепина). У свету отуђености, хладноће у

међуљудским односима, појављује се вештица Матилда која, иако названа вештицом, у ствари представља добру бакицу спремну да пружи потребну људску топлину, да укаже на вредност и неопходност сваког појединца.

За децу је посебно важно да развију свест о томе да оно што их по нечему издваја од других и што можда доживљавају као свој недостатак, чиме се не поносе (низак раст, велики нос, клемпаве уши, обавеза ношења наочара или зубне протезе...) и што ствара одређене комплексе – прихвате уз чињеницу да управо те њихове особине могу бити карактеристике које их издвајају из мора обичности, а да им никако неће сметати да проживе многе авантуре. Прихватање себе је од огромне важности за свако дете, јер је то основа самопоуздања на коме ће се касније надоградити ставови, вредности, чак и поимање сопственог окружења. Зато је посебно значајно што се и *Матилдин вештичји највишиак* и *Матилдин вештичји њлес* завршавају детињом срећом и осмехом. На тај начин послата нам је порука да велико задовољство проистиче из самоприхватања. Од момента када смо спремни да прихватимо себе онаквима какви заиста јесмо, ми смо отворили врата и закорачили у свет прихватања других са свим њиховим врлинама и манама, постали смо спремни да упијемо све лепо што нам свет око нас пружа, али и да се суочимо са потешкоћама које нам, као изазове, тај свет свакодневно подмеће.

ЛИТЕРАТУРА

- Betelhajm, Bruno (1979). *Značenje bajki*. Beograd: Jugoslavija.
- Пеневски, Зоран. „Илустрације за децу Душана Павлића у књизи *С децом око светла 2*“. *Детинство* бр. 3–4, год. XXXVII (јесен–зима 2011): стр. 71–74.

- Prop, Vladimir Jakovljevič (1990). *Historijski korije- ni bajke*. Sarajevo: Svijetlost.
- Rokar, An i Fransoa Rije (2005). *Matildin veštičji napitak*. Beograd: Beli put.
- Rokar, An i Fransoa Rije (2005). *Matildin veštičji ples*. Beograd: Beli put.
- Сретенковић, Мирјана. „Байке без насиља, за грађанско друштво“. *Политика* (23. новембар 2012): стр. 13.
- Holcer, Jelena. *Matildin veštičji napitak i Matildin veštičji ples*
<<http://www.beliput.rs/izdanja/knjiga.jsp?idKnjiga=76&idOblast=22>> 12.01.2013.
- Шаранчић Чутура, Снежана. „Демонска бића књижевности за децу – поглед из родне перспективе“. *Детињство* бр. 1, год. XXXVIII (пролеће 2012): стр. 48–58.
- Ševalije, Žan i Alen Gerbran (2004). *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos – Kiša.

witch potion, we meet a boy Pepin, who, because of the low growth, can't find the purpose of his existence. Matilda won't, by using a magic potion, help him to grow, but she will lead him to the realization that he is an important factor in the society, which gives him confidence.

Key words: witch, healer, loneliness, melancholy, un-conformity, encouraging self-confidence

Ivana S. IGNJATOV POPOVIĆ

CALL M. TO SOLVE THE PROBLEM

(Ann Rocard and François Ruyer:

Matilda witch potion and Matilda witch dance)

Summary

This paper deals with the problem of loneliness of an individual (in this case of a child) who is no longer alone in the outside world only, but also within his closest circle, in the family. In addition to estrangement, there is a problem of accepting yourself and finding the meaning of our existence in the world around us. In such world appears a modern witch Matilda, who is no longer ugly and evil grandma, willing to harm the child. Matilda is a cute, chubby granny, that is, in each moment, ready to solve one's problem. Princess Mary (*Matilda witch dance*) is a thin, almost anorexic girl which Matilda encourage to do the exercises with dance, and to start eating again. In the second story *Matilda*

◆ **Анико Ч. УТАШИ**
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад
Република Србија

ВЕЛИКИ И МАЛИ (однос одраслих и деце и однос старијег и млађег детета у књигама за децу Еве Јаниковски)

САЖЕТАК: Рад се бави „сликовницама“ Еве Јаниковски. Главна тема ових дела је увек однос детета и одраслог. Ауторка, анализирајући и текст и илустрације ових књига, жели да прикаже какав је однос одраслих и деце, односно старијег и млађег детета у њима. Она покушава да одгонетне и у чему је тајна огромног успеха ове светски познате списатељице.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мађарска књижевност за децу, Ева Јаниковски, „сликовница“, илустрација, монолог, дете и одрасли

Ева Јаниковски (Janikovszky Éva) припада најзначајнијим и најпознатијим савременим мађарским прозним писцима за децу. Скоро десет година је прошло од њене смрти, а још увек се сматра веома популарним писцем. Њене књиге се наново и непрестано штампају, било у Мађарској, било у иностранству. Оне су досад преведене на тридесет и пет језика. Међународну славу ауторка је достигла својим

„сликовницама“. Према речима Габријеле Комароми (Komáromi Gabriella), у време антиауторитетног таласа оне су дочекане раширених руку у свету, јер су, начином приказивања и тоналитетом, биле у синхронитету са делима светске књижевности за децу (Komáromi 2012: интернет).

Надаље, Габриела Комароми сматра да је Ева Јаниковски *феномен* у мађарској литератури за децу (Komáromi 2001: 230). Вокацију, њен начин писања, овај сасвим оргиналан стил не можемо да упоредимо са начином приповедања нити једног другог писца.

Па ипак, критичка рецепција прозе Еве Јаниковски је веома оскудна – што је доста неразумљиво – рецимо, досад није написана монографија о њеним прозним делима, а веома мало се и говори¹ и пише о књигама ове „иконичне“ списатељице, како ју је окарактерисала Илдико Витман (Witmann 2012: интернет).

У њеном случају не ради се о пуким сликовницама, зато и користим реч сликовнице с наводницима, јер Ева Јаниковски је са својим сарадником, илустратором Ласлом Ребером (Réber László), створила један посебан и јединствен жанр у мађарској књижевности, где је текст потпуно испреплетен са илустрацијом. Главне карактеристике Реберових цртежа су скицираност, затворена линија која је увек у тушу, односно линијом оивичена равна по-

¹ 1. фебруара 2012. године у Будимпешти је одржан округли сто на тему: Ева Јаниковски, *Да сам одраслао* – Списатељица, књижевност за децу, Кадарева ера (Janikovszky Éva, *Ha én felnőttnél volnék* – Íróno, gyerekirodalom, Kádár-korszak), у организацији Отворене радионице (Nyitott Műhely) у оквиру циклуса „Ружичасте наочари, критички разговор о традицији женског писма.“ Ову серију разговора воде Ноами Киш (Kiss Noémi) и Ана Мењхерт (Menyhért Anna). Овог пута њихови гости су били историчар књижевности, Ђерђ Ц. Калман (Kálmán C. György) и књижевни критичар Јожеф Керестеши (Keresztesi József). На крају су се сви учесници сложили „да се треба бавити, а и вредно би било да се пишу и студије о њој“ (Pethő 2012: интернет).

вршина, коју попуњава живим бојама. Код њега немамо пуно детаља, гесте његових фигура су огољене, добро разумљиве, „лица су једноставан сигнал само“ (Bartos 2012: интернет). Уметник често примењује и контрасте, било да је реч о бојама или о облицима. Илустраторов графички језик је исто тако језгровит и чист као што је свеж, модеран, пластичан и деци близак писани језик ауторке.

Слободно можемо рећи да је Ева Јаниковски ишла испред свог времена кад је почела да пише ове своје „сликовнице“. Она је препознала дечју потребу (која је данас много израженија него у време кад су настала ова дела, јер дете данашњице добија много више визуелног надражаја) за богато илустрованим књигама са мање текста и убрзаном радњом. „Замишљала сам такву књигу“ – каже списатељица у разговору са Јаношем Дешијем (Dési János) – „где ће текст и цртеж допунити један другог. Оно што може боље да се изрази сликом, треба тако, а оно што може боље речима, треба тако да се уради“ (Dési 2012: интернет). Навешћемо само један пример: у „сликовници“ *Одговори лејо кад ње њијају!* од детета хоће да сазнају шта ће да буде кад одрасте, а оно не зна шта да одговори, пошто је убеђено да, ма шта буде рекло, велики ће га сигурно исмејати. У тексту стоји трипут „макар да кажем да“, а одговор просто „читамо“ са цртежа: прво видимо морнара у плавој униформи, у десној руци држи сидро, а у устима му се пуши лула; потом видимо истраживача наслоненог на двоцевку, а око врата му виси ловина, крокодил; на трећем месту је фудбалер који се весело подбочио једном руком, а у другој држи лопту.

„Сликовнице“ заузимају посебно место у опусу ове ауторке, без обзира на то што су и остала њена дела написана за децу (па и за одрасле) илустрована, и она су књиге са пуно слика, сачињених рукама истог уметника. На спомен речи сликовница многи мисле на фанфолде, где обично имамо неки

кратак текст од пар речи и уз њега неки цртеж, или обратно, можда је испод неке слике написана која реч. А у случају „сликовница“ Еве Јаниковски, наравно, не ради се о овоме. Литература спомиње њене књиге за децу уопштено, као дечје монологе, дечје приче, без посебне, појединачне и прецизне класификације; дакле, следећа дела сматрам „сликовницама“, где се текст и слика потпуно преплићу: *Знаш ли и њи? (Te is tudod?)*, 1962; *да сам ОДРАСТАО (ha én FELNÖTT volnék)*, 1965; *Веровала или не (Akár hiszed, akár nem)*, 1966; *Благо мени! (Jó neked!)*, 1967; *Одговори лејо кад ње њијају! (Felelj szépen, ha kérdeznek!)*, 1968; *Са мном се увек дешава нешто (Velem mindig történik valami)* 1972; *На кога се уметинуло ово дете? (Kire ütött ez a gyerek?)* 1974; *Зар ојет (Már megint)*, 1978. А главна тема ових књига јесте увек однос деце и одраслих.

У „сликовницама“ Еве Јаниковски „увек преовладава дечје гледиште; свет детета је супростављен свету одраслих. Боље речено, свет одраслих и однос одраслих према детету виђен је кроз дечје око“ (Уташи 2011: 49).

Јаниковски пише ове своје књиге у форми монолога, у свакој прилици њени главни дечји јунаци говоре у првом лицу једине. Она је у овим делима далеко превазишла своје савременике, тврди Јожеф Керестеши, „са својом готово сократовском филозофијом и блиставим језичким силогизмима“ (Laik 2012: интернет). Ауторкин глас је „квази-платонски“ (Jánossy 2012: интернет), а њен стил је духовит и врцав, тако да не уживају у њему само дечји читаоци него и они одрасли. Она је, дакле, постигла себи постављен циљ: „да пишем такве књиге за децу које ће се допасти и малима и великима“ (Dési 2012: интернет).

У „сликовници“ *Одговори лејо кад ње њијају!* главни јунак, дечак, увек жели да испуни очекивања одраслих. Своју исповест започиње следећим речи-

ма: „Ја знам да кад ме питају нешто онда морам да одговорим лепо, јер ако не одговорим, онда ће ме опоменути: одговори лепо кад те питају!“² Занимљиво је да су одрасли на илустрацијама у овој књизи – пошто текст и цртеж не можемо да раздвојимо, просто их морамо тумачити заједно, у међусобном светлу – увек у вишој позицији у односу на дете; као да разговарају са њим „са висине“. Уз горепоменути цитат стоји графика на којој се мајка са терасе на другом спрату обраћа свом синчићу, а он лежи на земљи на једној поломљеној грани, по свој прилици управо је пао са дрвета, чак је и ципеле изгубио. Другом приликом одрасли стоје на неким пиједесталима, па чак и високим стубовима. Можда детенце доживљава одрасле као надмоћне и свезналице, у сваком случају они му увек постављају питања на која је просто немогуће одговорити. Мајка га пита, рецимо: „Зашто сад плачеш?“, или пак бака: „Шта да ти кувам сутра, мило моје?“, оно никад не зна да им лепо одговори, јер „понекад плачем, јер сам био неваљао, а понекад јер сам био добар“, а бака увек поставља ово питање „кад сам већ сит, и баш зато не могу се сетити ничега“. Проблем лежи у томе, вели дечак, „да ја много боље умем да питам него да одговорим“. Но, одрасли често немају времена за дечју радозналост и запиткивања. Отац ће сина послати мајци, да пита њу, она ће га даље упутити баки, а она пак, напоследку, деди. На сву срећу ту је комшија, чика Калман, он увек има времена и „никад ме не пита такве ствари на које не умем да одговорим“. Значи, нису ни сви одрасли исти.

Емеке Варга (Varga Emöke), ослањајући се на најновија интермедјална истраживања илустрације и текста, израдила је своју интерпретативну методу по којој тумачи процес читања-гледања илустрираних књига (Varga 2012: 37-41). По овом моделу прва фаза је *ниво адекватности*, то су заправо при-

² Сви преводи са мађарског језика су моји, А. У.

маочеве „еурека тренуци“ препознавања елемената теме, мотива итд. вербалног медија у цртаним облицима, бојама итд. визуелног медија. Међутим, истовремено се јављају и „празна места“, „остаци“, то јест недостаци или вишкови у међусобном односу илустрације и текста, као што су на пример звучни ефекти, физичке карактеристике које се могу изразити само језиком, или ћемо уочити неки графички приказ за који немамо речи у тексту; према томе, прималац мора да коригује своје прве утиске. Друга фаза је, дакле, *ниво сјајности*, где се дивергенције јављају због различитости двају медија. А трећа фаза је *ниво енергије*, где пријем, на основу претходних, са прва два нивоа прикупљених информација, отвара перспективе на интерференцијалне односе вербалне и визуелне репрезентације. Само уз овакав приступ можемо разумети сложене медијалне односе на релацији текст–цртеж.

А на крају „сликовнице“ *Одговори лепо кад те питају!* дечак се обраћа сестрици Мицики. Сад већ он стоји на минијатурном пиједесталу, „говор“ је приказан вијугавом линијом. Девојчица гледа према горе, ка свом брату. Цртеж нам вероватно поручује да у сваком детету чучи већ будући одрастао. Дечко се осећа великим, одраслим у односу на млађу сестру. Макар и тврдио да, кад буде одрастао, он ће увек питати децу на такав начин да их никад неће морати опоменути: „Одговори лепо кад те питају!“

Ово хтење, бити другачији у одраслом добу од осталих, јавља се и код дечака у „сликовници“ *да сам ОДРАСТАО*. Ипак, све те радње, које би радио кад би био велики, заправо остају дечје, а иду насупрот потенцијалним родитељским забранама. „Наша деца би била увек исто тако неваљала као ја и она девојка коју ћу оженити, али не више, јер то не би било фер. У гостима сви ћемо подједнако клатити ногама на столици, а пред ручак поделићемо велику таблу чоколаде (...)“ На илустрацији Ласла Рибера уз овај сегмент текста видимо породицу „у

гостима“ како седе на столицама, одрасли пију кафу, а деца једу колаче. Графичар је назначио и кретање ногу, „клаћење“, на уврежен начин: нацртао је сваком лику четири ноге. Сетимо се само префуртуристичких платна са почетка минулог столећа (на пример слика Марсела Дишана *Акџи силази низ степеннице* из 1911. године и Ђакома Бале *Динамизам Исуса на повоцу* из 1912. године) на којима је кретање неког тела приказано у његовим узастопним фазама. Вероватно је овакав приказ у ликовном стваралаштву постао уобичајена пракса после рада оваих уметника. Но како смо то већ рекли, Ласло Ребер увек додаје и нешто своје тексту Еве Јаниковски и притом га обогаћује у значењу: тако је испод сцене „гостију“ велики сто, око њега седи породица; родитељи управо деле чоколаду, а ту је и вицкаст детаљ, једна девојчица се сагнула и гура у уста куци, кућном љубимцу, парче слаткиша.

У „сликовници“ *да сам ОДРАСТАО*, дакле, дечак замишља једно преокренуто одрасло доба као ваљано. Међутим, не може да победи у себи дозу дечје себичности: сва његова деца би добила луфтбалон исте величине, али би себи купио највећи; сва деца би добила сладолед исте величине, али би себи купио мало већу порцију; свако би дете могло да угази у барицу, али би он угазио у најдубљу – јер „ја сам им тата“, каже, и ако би они добили већи балон, више сладоледа и они би могли да угазе у најдубљу барицу, „каква би то била радост да сам одрастао?“

Иначе, већ споменута Мицика, млађа сестра главног јунака, појављује се још у трима „сликовницама“ (*Знаш ли и ти?, Веровала или не и Благо мени!*). Њен брат већ је „велики“ и, како смо то видели, тако се и опходи према њој. Мицика, која је још „мала“, разуме се, мање зна и треба јој више времена да схвати поједине ствари; но како јој браца каже: „Благо теби, јер имаш старијег брата која ће ти све објаснити“ (*Веровала или не*).

Другде, дечак ће бити у позицији млађег брата (*Са мном се увек дешава нешто, Зар ојети*). Овде се поставља већ и питање хијерархије у братско-сестринским односима: ко је заиста мали, а ко велики у породици. Док је Мицика прихватила безусловно своју улогу млађе сестре, дотле ће дечак (иначе, главни актери „сликовница“ никад немају имена) у горепомнутим књигама побунити због ове поделе и евентуалних неправди родитеља које проистичу баш из оваквог њиховог приступа.

„ (...) Ако дају кримић на тевеу, онда сам ја мали, а Борка је велика“, жали се дечак наратор, „али ако треба скинути паука са зида, онда сам ја ипак мушко, а она женско“ (*Са мном се увек дешава нешто*).

А „сликовница“ *Зар ојети* започиње, опет, жалопојком дечака: „Код нас је проблем што је и тата преоптерећен и мама је преоптерећена, а и Борка је преоптерећена, но, нажалост, ја сам још мали за то, и због тога морам ја да радим све по кући.“ Да би старија сестра могла у миру да учи, њега ће послати у радњу по хлеб и млеко, он ће морати да постави сто и да изведе пса у шетњу. „Али треба само још да завршим четврти разред“ – каже дете – „па ћу онда и ја бити преоптерећен, онда ће и мени допустити да не идем у школу кад пишемо контролни, а код куће кад будем лупао вратима рећи ће, јадничак, како је опет исцрпљен.“

Чест је случај и да одрасли не разумеју дечака и његове дечје потребе. Покушавају да га обрадују, али на свој, помало снисходљив начин, како то често бива кад се велики обраћају деци; међутим, овакво понашање ће дечкић одмах да прозре. Тако ће му тетка Ела донети пуњене чоколаде („но, шта сам ти то донела“), „али нажалост ја се не радујем, јер не волим пуњене чоколаде“; тетка Олга ће лупити дланом о длан онолико често колико пута ће га угледати и казаће да данас-сутра неће овог младића препознати, „али, нажалост, ја се не радујем,

јер знам да ће ме ионако препознати“; а чика Вилим га нуди цигаретом и увек га пита: „па, бато, имаш ли већ вереницу, да бих се ја радовао како ме сматра овако одраслим.“ Али, нажалост, „ја се не радујем, јер не пушим и немам вереницу“ (*Благо мени!*).

И овде нам илустрације пружају још додатне информације о односу великих и малих. Графичар је нацртао одрасле како се надвијају над дететом, у сагнутом положају се обраћају дечаку који им, у већини случајева, жмурећи, са увређеним изразом лица, окреће леђа. Не обазире се ни на „чика Вилима“, који му је пак пружајући према њему паковање цигарета, заверенички намигнуо десним оком.

Ева Јаниковски се обраћа „сликовницом“ и тинејџерима *На кога се уметнуло ово дете? (Kire ütött ez a gyerek?)*. Можда не треба пуно да се чудимо овом њеном поступку, што је узела за циљну групу и овај узраст, кад знамо да је наменила чак и одраслима овај жанр, написавши својеврсне приручнике за родитеље: *Радуј се, шћо је мушко! (Örülj, hogy fiú!, 1983)* и *Радуј се шћо је женско! (Örülj, hogy lány!, 1983)*.

„Сликовница“ *На кога се уметнуло ово дете?* пун је погодак. Њена гротескна интонација и њене животне ситуације испричане са пуно хумора свакако ће привући читаоца. Одрасли и овде, као и обично, све знају унапред! Рецимо, у интерпретацији главног јунака, тринаестогодишњака, знају и то „да ћу пасти оданде, и да ћу то сломти, и да ћу то запалити, и да ћу то пролити, и да ћу се прехладити, и да ћу то упропастити, и да се ово неће добро завршити.“ Одлични цртежи Ласла Ребера и овом приликом прате на адекватан начин текст. Из илустрације се види на шта се односи ово набрајање: дечак, типичан адолесцент са дугачким ногама и рукама, управо пада са мердевина приликом кречења плафона; испушта из руку вазу; запаљује завесу, пролива црни туш по столу; иде без капута на вејавици –

руке и лице су му црвени од хладноће, и гавран прелеће небо као типичан зимски детаљ; потом га видимо у радионици са ексерима међу зубима како монтира нешто; и најзад, како се игра лоптом у соби, ухваћен пером цртача у тренутку разбијања лустера.

Момак једино не разуме одрасле зашто се љуте кад су на крају у праву. Он, каже за себе, не воли да зна унапред како ће ствари да се заврше, „изузев задатака из математике, али то увек питам Лазарића“.

Супротности на релацији одрастао–дете, приказане у контрастима, постоје и у овој књизи. Све док је био „мали, мио и леп“, препричава дечко, одрасли су му се дивили и тепали су му, но одкад је постао велик, „блесав, дрзак и малоуман“ само га куде, просто седе и уздишу: „На кога се уметнуло ово дете“.

Ове супротности се развезују при завршетку и ове „сликовнице“. Оне, изгледа, ипак нису толико велике да се не би могле разрешити, без обзира на константно неразумевање између деце и одраслих. На крају су, ипак, ови потоњи увек поносни на своје потомке.

У чему је тајна големог успеха Еве Јаниковски? – питаћемо напоследку. Ђерђ Ц. Калман је мишљења да она пише о стереотипима, али на шалив начин; ауторка премешта језичке панеле у другачије језичко окружење: користи дечји говор који је преузет од одраслих. Дечји јунаци користе овај говор помало изокренуто – можда због тога што га не разумеју у потпуности – тако да добијамо заправо пародију тих речи (Pethő 2012: интернет). Калман вуче паралеле и са савременим, реномираним мађарским писцима, које можемо сматрати и наследницима Јаниковске у начину коришћења говорних панела, језичких регистара; сличан списатељски захват имамо и код Петера Естерхазија (Esterházy Péter), Петера Надаша (Nádas Péter) или Ендреа Кукорелија (Kukorelly Endre).

Жожеф Керестеши највећу врлину ауторке види у томе што се на основу ових кратких секвенци које изговарају њени дечји јунаци ствара једна раскринкавајућа херменеутичка раздаљина између света одраслих и света деце; а ова раздаљина ће постати предвидљива како за одраслог, тако и за дечјег читаоца (Kiss 2012: интернет).

Додаћемо: пошто је њен списатељски свет близак сваком, читаоци, било да су велики било да су мали, могу да препознају себе у овим ремек-делима Еве Јаниковски.

Белешке:

ЕВА ЈАНИКОВСКИ (Janikovszky Éva), 1926, Сегедин (Szeged) – 2003, Будимпешта (Budapest).

Рођена је као Ева Кучеш. На сегединском Универзитету студирала је филозофију, етнографију, мађарски и немачки језик. У Будимпешти наставља студије психологије и политичке економији. Диплому професора стекла 1950. Дуги низ година била је главна уредница издавачке куће „Мора“. Председница је мађарског огранка ИВВУ-а и чланица мађарске комисије UNICEF-а. Прву књигу потписује као Ева Кишпал, а почев од 1960. године користи мужевљево презиме Јаниковски. Писала је и за одрасле и за децу, али је познатија као дечји писац. Добитница је више реномираних књижевних награда: Deutscher Jugendbuchpreis, Немачка (1973), Награда „Атила Жожеф“ (1977), Витез реда осмеха, Пољска (1988), Кошутова награда (2003) и др.

ЛАСЛО РЕБЕР (Réber László), 1920, Будимпешта (Budapest) – 2001 Будимпешта (Budapest).

Првобитно је спортиста, бацач копља. Графичар, илустратор, карикатуриста. Самоук. У руском заробљеништву се упознаје са графичким техникама. После ради као карикатуриста, прави плакате и цр-

тане филмове, илуструје књиге. Прославио се као илустратор дечјих књига. Био је члан Мађарске академије уметности (1999). Учесник је бројних групних, те самосталних изложби. Добитник је двадесетак уметничких награда. Најзначајније су: Мункачијева награда (1967, 1993); Андерсенова диплома (ИВВУ), Кембриџ (1982); Илустрација за Дечју књигу године, мађарски огранак ИВВУ-ја (1984); Плакета (ИВВУ), Севиља (1994).

ЛИТЕРАТУРА

- Bartos Károly. *Egy Réber-kötet ürügyén*. <<http://csodaceruza.hu/?p=107>> 25. X 2012.
- Dési János. *Mákis könyvei. Janikovszky Éva az unokákról, a könyvekrol, a hírnévról*. <<http://www.jm.bme.hu/old/9707/makis.htm>> 11. XI 2012.
- Jánossy Lajos. *A lemez két oldala*. <http://www.litera.hu/hirek/a_lemez_ket_oldala71435> 2. XII 2012.
- Kiss Noémi (blog). *Janikovszky Éva*. <<http://kissnoemi.freeblog.hu/archives/2012/01/24/JanikovszkyEva>> 2. XII 2012.
- Komáromi Gabriella (2001). „Gyermektörténetek; Írók között“. Gyermekirodalom (група аутора, приредила: Komáromi Gabriella). Budapest: Helikon Kiadó.
- Komáromi Gabriella. *Mi a helyzet a kortárs magyar gyermek- és ifjúsági irodalomban?* <<http://ki.oszk.hu/3k/2012/09/mi-a-helyzet-a-kortars-magyar-guermek-es-ifjusagi-irodalomban>> 1. XII 2012.
- Laik Eszter. *Kire ütött ez az író? Kádár-kor és azon túlmutató siker: Janikovszky Éva*. <<http://www.irodalmijelen.hu/node/12704>> 1. XII 2012.
- Pethő Anita. *Kilúgozott világ. Kerekasztal-beszélgetés Janikovszky Éva művészetéről*. <<http://kulturer.hu/2012/02/kilugozott-vilag>> 11. XI 2012.
- Уташи, Анико. „Дечји монолози Еве Јаниковски“. *Детинство* бр. 2 (2011): стр. 48–53.

Varga Emőke (2012). *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Budapest: L'Harmattan Kiadó.

Wittmann Ildikó. *Janikovszky Éva rózsaszín szemüvegen keresztül*. <<http://csodaceruza.hu?p=6866>> 11. XI 2012.

Књиге Еве Јаниковски:

Janikovszky Éva (1972). *Velem mindig történelmi vagyok* (илустрације: Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó.

Janikovszky Éva (1974). *Kire ütött ez a gyerek?* (илустрације: Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó.

Janikovszky Éva (1983). *Örül, hogy fiú!* (илустрације: Réber László). Budapest: Minerva.

Janikovszky Éva (2004). *Jó nekem!* (илустрације: Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó.

Janikovszky Éva (2006). *Akár hiszed, akár nem* (илустрације: Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó.

Janikovszky Éva (2007). *Feleq szépen, ha kérdeznek!* (илустрације: Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó.

Janikovszky Éva (2007). *Már megint* (илустрације: Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó.

Janikovszky Éva (2008). *Ha én FELNOTT volnék* (илустрације: Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó.

Janikovszky Éva (2010). *Örül, hogy lány!* (илустрације: Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó.

Janikovszky Éva (2010). *Te is tudod?* (илустрације: Réber László). Budapest: Móra Könyvkiadó.

Anikó Č. UTASI

ADULTS AND CHILDREN

(Relationship between adults and children, and relationship between younger and older child in Children's books of Éva Janikovszky)

Summary

This paper deals with the "picture books" of Éva Janikovszky. The main theme of these works is always a relationship among the child and the adult. The author, analyzing both, the text and illustrations of these works, wants to show what is the relationship between adults and children, and what between the younger and the older child. She tries to decipher what's the secret of enormous success of this world-famous writer.

Key words: Hungarian children's literature, Éva Janikovszky, "picture book", an illustration, a monologue, a child and an adult

◆ **Махмут И. ЧЕЛИК**
 Универзитет „Гоце Делчев“, Штип
 Филолошки факултет
 Република Македонија

ПРЕДСТАВЕ О РАЗЛИЧИТОМ У ТУРСКИМ ПРИЧАМА ЗА ДЕЦУ У РЕПУБЛИЦИ МАКЕДОНИЈИ

САЖЕТАК: Оно што је различито, другачије у смислу националне, језичке, верске или расне припадности може се доживети и тумачити као нит која обједињује, а не као нешто што би могло разједињавати децу различите националне припадности. То је оно што желимо и требало би да извучемо као поенту у делима Шукрија Рама и Неџатија Зекирије. Заједништво и суживот грађана у Републици Македонији, без обзира на њихову националну и верску припадност, требало би да се приказују убедљивије, преко уметнички обликованих и приказаних ликова и дешавања у делима турских писаца за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: различито, национална, језичка, верска припадност, обједињавање, турска дела за децу.

Шукри Рамо је типичан пример аутора чији је живот и рад прошао у знаку обједињавања друштвенополитичке са књижевном активношћу. Он је цело своје поетско и прозно стваралаштво посветио афирмацији Титовог дела о „братству и јединству“ међу народима и етничким заједницама у некада-

шњој југословенској федерацији. То се јасно открива и у његовим причама за децу, у којима се као идејна нит провлачи кроз обрађене теме и догађаје, а и кроз уста јунака. Фахри Каја је, говорећи о прозној продукцији на турском језику у Републици Македонији између 1970. и 1975. године, посебно истакао књигу Шукрија Рама *Зелено село*, за коју каже да се богатим локалним језичким колоритом обрађују теме из живота турских сељана у источној Македонији за време и након Другог светског рата (Çigdem 1998: 30).

„У причама за децу *Пољски цвети* на видело излази ова супротност код Шукрија Рама“, каже Мустафа Карахасан и додаје: „Ако у истим причама догађаји, жеље, намере нису превише наметљиви, они ће свакако бити живљи, привлачнији и утицајнији“. Притом, Карахасанов утисак о *Зеленом селу* већ се прилично поправља, па ће овај критичар рећи: У *Зеленом селу* постоје тако лепо делови да се читаоцу чини да пред собом има познатог приповедача. (Карахасан 1995: 156–158)

После рата Шукри Рамо ће своје јунаке – децу свих националности која живе у Републици Македонији – разумети се, сместити у сасвим нове и доста измењене животне услове. У измењеним друштвенополитичким условима и деца доживљавају промене. Они више међу собом не воде разговоре о рату, него говоре о цвећу, о школи, помажу својима код куће и у пољу, при чему налазе времена и за игру. У овим причама је на један или други начин присутно и ауторово схватање и ставови о страхотама рата и благодетима које у себи носи мир, чиме се истичу приче *Пролећна лейоџица*, *Нарџиса* и *Висибаб* и *исме*. Иначе, треба рећи да Шукри Рамо у својим причама посебну пажњу посвећује темама из области образовања и васпитања деце у Републици Македонији. На пример, у причи *Осман смујљивац* говори се о истоименом јунаку који не само што бежи из школе него наноси и огромну штету сељани-

ма, што на извештан начин постаје разлог за његов несрећан крај. Да је Осман учио као Весна и Вејсел, сматра аутор, свакако не би доживео трагичан крај и у животу. Аутор је заступник идеје по којој свако треба да васпитава и подучава, при чему највећа одговорност припада родитељима. На пример, очева непросвећеност може да наведе и његову децу на лош пут. Као илустрација за овакав ауторов став може да се истакне прича *Не обраћај пажњу*. Писац Рамо у скоро свим својим причама исказује огромну љубав према свој деци, без разлике у односу на националну и верску припадност.

Прича *Другари* тематизује ауторове ђачке дане. Ово је разумљиво јер он говори у првом лицу и једино је Турче у свом одељењу, у коме су већином ученици Македонци, Албанци и Срби. Главни јунак у причи је из сиромашне породице. Аутор каже да је био најбољи ученик у свом одељењу, седео је у трећој клупи, лево од њега је седела његова другарица Невена, а иза њега другари Јово и Љубиша. Другови су се међусобно разумели и помагали једни другима. Ово је нарочито дошло до изражаја на крају школске године, када је Шакир своје већ решене тешке задатке из математике успео да дотури другарима, а да га наставник не примети.

Радња у причи *Аљоша* дешава се у зиму 1944. године у Радовишу. Испод платана је старица Назли посматрала људе унаоколо, када јој је приступио млад човек у руској униформи. Рекао јој је да се зове Аљоша и да је из Русије. Немци су га заробили и довели чак на Балкан, а потом су га ослободили партизани. Старица Назли је, онако за себе, симпатичног руског војника назвала Алуш, како се звао и њен унук који се борио у редовима већ формиране регуларне југословенске војске. У колу су заједно заиграли, различити и по националности и по вери, Рус Аљоша, Македонац Ристо, млада Туркиња Наиле и Ром Ахмед. Али дошао је и час растанка. Аљоша је морао да крене за Штип, док су

грађани Радовиша продужили са прославом дана ослобођења свога града.

Рамо потенцира издржљивост и истрајност својих јунака пред тешкоћама и суровом реалношћу живота. Аутор посебну пажњу поклања солидарности и разумевању које је владало код његових горштака према суседима и сусељанима. И поред тешких животних услова и природне стихије, ови људи налазе снаге да истрају на свом камену и сунцу. И поред владавине назадних схватања, нарочито у вези са разним болестима, међу овим људима ипак, премда полако, расте вера у медицину и њену исцелитељску моћ.

Рамо добро познаје менталитет својих јунака – горштака и лепоту живота у природи, односно у планини. Зато његове слике из сеоског живота делују убедљиво и сигурно, и поред одсуства чвршће градне ликова и догађаја. Иако се његове приче углавном одвијају у заосталим сеоским срединама, аутор има позитиван и човекољубив став према људима и животу уопште, што је било карактеристично и за њега лично све до краја живота. Међу Рамовим јунацима владају моралне норме у понашању, особине које су присутне и у ширем друштвеном смислу. Битно обележје сеоског живота су здрави, добродушни, гостољубиви, вечно насмејани људи, који и поред великог сиромаштва не губе животни оптимизам. Већина ликова има сродне карактерне особине, барем према опису њиховог аутора. Рамо брзо и најчешће кроз спољашње ознаке представља етичке особности својих јунака, њихове односе са другим људима, њихове моралне ставове и вредности, при чему су ови људи само на први поглед пасивни, заостали, конзервативни, иако преко честитости и гостопримства успевају да покажу своје духовно богатство и понос. Њиховом достојанству се прикључује и једноставан однос према животу и моралу уопште.

У Републици Македонији нарочито су познате и омиљене приче за децу Нецатија Зекерије, који је

на пољу прозе у књижевности за децу на турском језику достигао највећи домет. Неџати Зекерија је са својим збиркама прича *Деца из наше улице* (1966) и *Деца из нове улице* (1973) био интересантан и као лектира деци македонске популације, нарочито са *Децом из наше улице*, која је преведена на више језика. Приче у овој књизи говоре о детињству, при чему аутор преко свог главног јунака приказује дечји живот, почевши од првих корака кроз тесне скопске улице до завршетка основне школе. У свима њима негује се дух заједништва код деце, која не праве разлику на националној основи. Иако говоре различитим језицима, то их не спречава да се добро слажу и да у игри буду јединствени.

За Неџатија Зекерију може да се каже да је преко својих прича успео да усади осећај другарства и дељења срећних и тужних тренутака у игри и у животу уопште и то не само код деце из турске заједнице него и код све деце из „наше улице”. Ове теме, као и прва младалачка љубавна осећања, код његових јунака Орхана и Севила граде се постепено, почевши од раног детињства (*Деца из наше улице*), па преко друговања на улици и у школи (*Деца из старије улице* и *Деца из нове улице*), до првих младалачких година и правога доживљавања прве љубави (*Ромео и Јулија из наше улице*). Ове теме се у причама Неџатија Зекерије претварају у општељудске симболе за свако дете, без разлике у односу на његову националну, верску или расну припадност. Општељудско код Орхана је свакако и основни мотив прихватања прича за децу Неџатија Зекерије и ван његове националне и језичке средине. Скоро сви догађаји у причама Неџатија Зекерије своде се на приче о другарству у одељењу, те на прву љубав, што мотивише главне јунаке Орхана и Севила да своје поступке усмеравају ка доброти и лепоти у животу.

Становиште Неџатија Зекерије о књижевности за децу турске заједнице у Републици Македонији

после Другог светског рата с једне стране се развија под утицајем Тевфика Фикрета (1867–1915), чија се поетска збирка *Шермин* сматра за једну од првих поетских књига за децу објављених на турском језику у Турској, а с друге стране под утицајем оца југословенске поезије за децу – Јована Јовановића Змаја.

Ово становиште је изузетно интересантно, а мислимо да је и веома уместо. Књижевност која се ствара на ком год језику у једној земљи припада, пре свега, књижевности те земље (у овом случају књижевности Републике Македоније), а затим и књижевности матичне земље (у конкретном случају Републике Турске) и, на крају, светској књижевној ризници, разуме се – ако та књижевност то заслужи својим уметничким достојанством. Погрешно је мислити да књижевност Турака уопште, а и књижевност за децу на турском језику у Републици Македонији, припада само књижевности Републике Турске, као што је погрешно тврдити да она, исто тако, не припада и књижевности Републике Турске. Стога чињеница да она припада и турској књижевности у Републици Турској и другим књижевностима које се на турском језику стварају у целом свету представља богатство за ту књижевност.

Убедљивост прича за децу чини значајан фактор за то да дете постане активан чинилац и субјект, а не објект у стваралаштву. Преко прича дете сазнаје много догађаја и ликова који га инспиришу на активно деловање не само у породици него и у школи, у дружењу са својим вршњацима на улици и на разим културним и спортским манифестацијама, чиме ће се мотивисати за дружељубивост, другарство и друга позитивна својства у животу. Заједништво и суживот међу грађанима Републике Македоније без разлике у односу на њихову националну, језичку, верску или расну припадност не треба да се доживљава преко сувопарних слогана (као што је случај у неким причама Шукрија Рама и Неџатија Зе-

керије), него кроз уметнички приказане и оживљене догађаје, доживљаје и ликове. Приче за децу треба да подстичу дете на активан однос према свему што је позитивно у животу.

С македонског превела Исидора Гордић

ЛИТЕРАТУРА

- Емин, Илхами и Али Алиу (1980). *Песни и раскази за деца од писателитије од албанскаитиа и турскаитиа народности*. Скопје: Наша Книга, Култура, Мисла, Македонска Книга, Детска Радост.
- Друговац, Миодраг (1986). *Повоени македонски писатели I*. Велес: Наша Книга, Скопје.
- Емин, Илхами (1987). *Поетискоитио во расказитије на Шукри Рамо*. Петнаесетти Рационови Средби (Посебен отпечаток).
- Зекерија, Неџати (1982). *Орхан и Севила*. Скопје: НИК „Наша Книга“.
- Зекерија, Неџати (1985). *Антиологија на поезијата за деца од писателитије на турскаитиа народности во Југославија*. Градина: Детска Радост.
- Безданов, С. (1983). *Естетиски квалитетити и естетиски доживљај у процесу настаиве и учења*. Педагошка стварност.
- Bir Tutam Hikaye* (2008). Manastir: NID Mikena.
- Kaya, Fahri (1994). *Seçme yazilar*. Üsküp: Birlik yayinlari.
- Kaya, Fahri (1997). *Küçük hanım*. Üsküp: Birlik yayinlari.
- Karahasan, Mustafa (1995). *Elestiriler*. Üsküp: Birlik.
- Ülker, Çigdem (1998). *Makedonya Türk öyküsünde kimlik sorunu*. Ankara.
- Zekerija, Negjati (1985). *Djeca triju ulica*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Mahmut I. ĆELIK

IDEAS OF THE DIFFERENT THROUGH THE TURKISH CHILDREN STORIES IN THE REPUBLIC OF MACEDONIA

Summary

The persuasiveness of the children stories is a significant factor for a child to become an active contributor and a subject, not an object in the creativity. Through the stories, the child is introduced to many events and characters that inspire its active participation not only in the family, but in the school as well as in the friendship with its peers from the street and from different cultural and sport manifestations. Therefore sociality, friendship and other positive characteristics in life are motivated. The unity and coexistence among the citizens of the Republic of Macedonia, regardless of their national, lingual, religious or racial identity, should not be experienced through mechanical slogans (as in the case of the stories from Shukri Ramo and Necati Zekerija) but through artistic and enliven events, experiences and characters. The children stories stimulate the child to have an active relationship with everything which is positive in the life.

Key words: children stories, coexistence, national, religious, racial identity

◆ Данијела Б. МИШИЋ
 Универзитет у Нишу
 Учитељски факултет у Врању
 Република Србија

УЛОГА ПРЕВОДА ЕНГЛЕСКИХ РОМАНА У РАЗМЕНИ КУЛТУРНИХ ВРЕДНОСТИ

САЖЕТАК: У овом раду аутор посебно значење при- даје преводима литерарних остварења намењених одрасли- ма и деци. Главно усмерење биће ка енглеским романима за децу и младе у преводу на српски језик. Преплитање култура и идентитета народа одређеног поднебља указује на проширивање знања о појавама и догађајима који освет- љавају улоге писаца – преносилаца људских мисли о досто- јанству човека приказаног кроз карактере јунака. Разли- читост традицијских вредности исказаних специфичним конструкцијама и језичким богатством сагледаних кроз не- колико фрагмената превода потврдиће нашу претпоставку. Кроз такав начин сагледавања проблема уочиће се развој превода по времену, преводиоцима, издавачким кућама и другим елементима (предговорима, поговорима и осталом дидактичко-методичком опремом). Наша пажња биће усме- рена на романи о Харију Потеру Џоане Роулинг и роман *Оливер Твист* Чарлса Дикенса. Указаћемо на однос: пи- сац–дете и дете–одрасли.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: литерарни превод, комуникација, је- зици, култура, преводиоци.

Лепота речи подразумева откривање смисла жи- вота и постојања које препознајемо у оригиналу и преводу кроз структуру уметничких дела и језичко- акустичког феномена конкретног дела. С обзиром на то да је говор вишедимензионалан јер се њиме испољава људска мисао и одређује његова природа, многи реторичари и писци имали су свој став о ње- му. Филозоф и песник Цицерон истиче да је „говор слика душе“, а Иво Андрић закључује да је „језик живот људи, свесни и несвесни“, те с правом може- мо тврдити да су универзалне вредности језика са- држане у достигнућима древних цивилизација, у идентитетима народа, култури и традицији. Из јези- ка израћају антрополошке истине кроз психички свет актера радње и самог ствараоца дела. Екстра- лингвистички слој језика који се огледа кроз миса- оно-емотивну ангажованост, логички акценат, ри- там и мелодију, чини полазну основу у препознава- њу и откривању семантичких карактеристика јези- ка конкретног књижевног дела.

У преводу и тумачењу књижевног дела присту- па се са различитих аспеката. Поштујући теорије превођења засноване на више концепција, међу њи- ма треба истаћи лингвистичку, филолошку и кому- никацијску (Сибиновић 1983: 78–85), које се међу- собно не искључују већ функционишу комплемен- тарно. Неопходно је књижевно дело посматрати као метафорично-симболичну текстуалну раван како би се на прави начин уочила тематска сложеност и ра- зноврсност.

Говорећи о језику и његовом бесконачном зна- чењу и тумачењу, Умберто Еко истиче да језик као „универзум постаје велика сцена с огледалима где свака ствар одражава и значи све друге ствари... да је језик, што год је двосмисленији, вишезначнији и штедрији у симболима и метафорама, утолико при- кладнији да именује то Једно у коме се остварује је- динство супротности“ (Еко 2002: 26). Према томе, истиче Борис Хлебед, „превођење је процес ства-

рања превода и састоји се од претварања и модификације. Преводно претварање је кодирање којим се омогућава да се интенције изражене у једном коду (изворника) поново реализују у поруци израженој у другом коду (текста циља). Преводна модификација је процес или стање у коме се мењају интенције изворника, а који се придружује претварању у оквиру истог текста“ (Хлебец 2009: 12).

Превођењем знакова са енглеског на друге језике, уважавајући акустику, семантику, визуелне и друге невербалне елементе, изворни језик преводи се у језик циља, тј. у други гласовни систем. Притом се уочавају дистинктивни елементи садржани у гласовном систему, али и нејезички кодови, који се могу превести на изабрани језички код дела које се преводи.

У преводу и тумачењу књижевног дела неопходна је комуникативна веза која постоји између писца (текста), преводиоца и читаоца као реципијента који у свом доживљају ствара слику догађаја или јунака. У том процесу битну улогу имају међујезички говорни елементи, с обзиром на то да не постоје стриктно дефинисане границе међу језичким системима, те су многе речи из других култура асимиловане. О томе Дел Хајмс каже: „Културне разлике у погледу значаја и вредновања говора и језика могу се узети као нешто што одражава културну личност и обликује развој личности и појединца... Људи се разликују у погледу става према говорном материјалу страног порекла. Неки одбијају да позајмљују од других језика, неки су крајње непријатељски расположени према страним речима... Народи се, такође, разликују по свом свесном интересовању за средства свог језика и њихово коришћење“ (Hymes 1967: 79–80).

Добар превод књижевноуметничког дела почива на естетској функцији коју Б. Хлебец одређује на следећи начин: „Естетска функција језика остварује се тамо где се у тексту спроводи смисаони или

звукони склад који може да изазове утисак лепог. Склад је пратећи елемент свеколиког симболичког изражавања, од уметности до математике. Ова се функција у језику реализује помоћу слика које изазивају доживљај лепог или граматичким и гласовним комбинацијама... (Хлебец 2009: 54).

Полазећи од чињенице да су романи о Харију Потеру Џоане Роулинг преведени на све културне језике света, наша истраживачка пажња биће усмерена на значења фигуративних, магијских и симболичких слика које при преводу не запостављају књижевнотеоријски и друштвеноисторијски сегмент живота. На тај начин енглеска култура, у ширем значењу речи, улази у културе народа на чије је језике дело преведено, самим тим и међујезичка хомонимија и мешање језика условљено глобалним развојем науке, технике, уметности и осталих видова културног напретка енглеске цивилизације.

Модел транспонована замишљене стварности у широку романескуну структуру омогућио је Џоани Роулинг да бројним ликовима чудесне конституције, извученим из митолошког и религиозног света, кроз најразличитије садржаје, сагледа неке од елемената универзалног, што јој је донело светску популарност. Спој речи, слика, боја, књижевног и педагошког, етичког, религиозног и мистериозног, свесног и подсвесног, једном речју својеврсном интерпретацијом живота, списатељица је привукла пажњу и оних који се баве визуелним уметностима – филмом и стрипом.

Уведен у магијске светове у којима доживљава авантуре, Хари Потер је симбол деце која су путем савремених медија окренута загонетном свету и свету фантастике, недокучивим тајнама које се повезују са променама у бићима и персонифицираним јунацима, променама према стварности и имагинарним световима који их окружују и на њих делују неизвесно. При компарацији превода и оригинала не можемо између речи и осталих лексичких јединица

стављати еквиваленцију, из разлога што се игром маштовитих речи, као значајног семантичког извора, стварају гротескне ситуације у којима постоји невидљива веза супротности. Из превода, као и из оригинала, јасно се уочава стваралачка природа књижевнице кроз употребу изговорених речи (Харијевих и речи других јунака), као и неизговорених а замишљених речи из људског, али и персонифицираног и митолошког света. Дејство имагинарних сила кроз бројне епизоде, које композицији романа дају динамичност и доприносе неочекиваности исхода, не ремети логичку структуру романа, од првог до седмог (седам као библијски број), јер време као незаобилазна димензија служи главном јунаку као кључ који га води до открића фантастичног у реалном, што долази до изражаја у првој и другој књизи, на којима ћемо се детаљније задржати у интерпретацији.

Прва књига ове серије романа носи назив *Хари Потер и камен мудрости* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*). Роман је објављен 1997. године, а време догађања везано је за 1981. и 1991–1992. годину. О његовој популарности говори податак о преводима на око шездесет језика, а 2001. снимљен је и филм. Сам назив упућује читаоце и истраживаче у симболику наслова јер „камен отеловљује духовну снагу... знак је неке друге духовне стварности“ (Gerbran 2004: 352), којој припада и главни јунак Хари Потер. Дечак – јунак и носилац радње, својим генетским магијским кодом привлачи пажњу оних који долазе у додир са њим, независно од тога да ли припадају мистериозном или реалном свету. Многе трансформације и неочекивани обрти догађаја, као и сусрети са фантастичним телесним и нетелесним бићима – вештицама и чаробњацима, сукоби, подвале и преваре које вребају на сваком кораку, отварају Харију путеве ка могућем решењу. Књижевница Џоана Роулинг одлучује да главног јунака води преко препрека до камена мудрости.

Амајлија коју ће Хари носити у виду имагинарног камена мудрости штити га, јер из ње, као магнет, избија небески огањ који жеже неправедне.

Друга књига, под називом *Хари Потер и дворана тајни* (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*), објављена је 1998. у Великој Британији, а преведена на српски језик 2004. године. Време догађања у њој везано је за 1992. и 1993. годину. Заплет који се зачео у првој књизи продубљује се све више, а зачарани светови отварају своје капије. Школа у коју је, не својом вољом, упао Хари, пуна је чудовишта и чаробњака, делује као дворана препуна тајни. Знаци као симболи фантастике делују и кроз вантекстовно значење, јер зачарана дворана у простору у коме се одвија радња никада није ни постојала. Њена реконструкција створена у машти носи одлике народне традиције, која својим бескрајним причама отвара временом ишчезле светове. Функција записа у виду дневника једног од јунака представља вид комуникације са прошлошћу, што ће помоћи Харију да се ослободи зачараности изазване људским пакостима. Убиством змије дивовске снаге и скамењивањем непријатеља Хари Потер излази из борбе и радње овог другог дела серије авантуристичких романа.

Уочава се спремност списатељице да, осим књижевног дара који је неопходан да се у главни ток радње уведе редослед збивања догађаја, употреби и неопходна знања из других области хуманистичких и природних наука. Изрази које користи нису само део антропологије већ и митологије, фантастике, у оквиру којих функционишу митолошка бића са својим именима (кућни вилењак, химера, једнорог, кентаур, сфинга, змај, дух, феникс, цин...). Осим тога, да би фантастично деловало убедљиво књижевница дефинише чини које су основ магије и којима се чаробњаци служе у својим акцијама. За разлику од бајковитих структура, у којима нема страве у драматици која води трагици, у овим романима, сматра

књижевница, разрешење тајни допуштено је чини-ма, међу којима је на првом месту неопростива клетва. Неологизми и њима слични изрази који су коришћени у оригиналу резултат су маште књижевнице Џоане Роулинг и ми ћемо их набројати: клетва убијања, светлосни чин, чин призивања црне змије, чин за раст вампирских зуба, чин за ватру, свезнајућа клетва...

Мистериозности топоса доприноси појава чаробњачког света и људи из реалнога живота. Та борба супротности, као вечита борба у универзуму ради проналажења реда у хаосу, оваплоћена је кроз лик Харија Потера. Магнет који Хари носи у себи „симболизује афективне, мистичне и космичке привлачности“ (Gerbran 2004: 532). Животне муње са којима се Хари бори распаљују „небески огањ неизмерне снаге и погибелне брзине: може бити користан и погибелан“ (Gerbran 2004: 590), доприноси популарности текста и филма рађеног по роману.

Слику дечје обесправљености и социјалне неправде сагледаћемо у роману *Оливер Твист* Чарлса Дикенса. Енглески писац Чарлс Дикенс (Charles Dickens), писац из викторијанског периода, своју популарност стекао је у другој половини XIX века из разлога што се у његовим делима разноврснога жанра осећа хуманистичко-демократска ангажованост књижевне уметности у циљу достизања социјалне правде обесправљених. Дикенс пише о актуелним проблемима Енглеске у периоду свога живота и стварања, о малом човеку и за малог човека, супротстављајући се угњетавању. Тема о којој пише није нова, а из пишчеве ране биографије, која је представљала неисцрпни али не и једини извор инспирације, сазнаје се много истина о животним тегобама одраслих, а понајвише деце.

Анализом библиографије задатог периода дошли смо до сазнања да су различити преводиоци приступили овом Дикенсовом роману, упоређивали постојеће преводе са оригиналом и својим преводима, а

све те преводилачке активности указују на велико интересовање проучавалаца и читалачке публике. На основу мишљења преводилаца до којих смо дошли истраживањем књижевне критике о преводима, опште је мишљење да су највредније у његовом делу „дирљиве, уметнички изграђене слике из стварног живота“, како истиче Н. Наумов у књизи *Дикенс код Срба и Хрватиа* (Naumov 1970: 61–62).

Чарлс Дикенс има велику улогу у развоју енглеског и европског романа као жанра. Осим естетских вредности, које овај роман поседује и у оригиналу и преводу, следеће тврђење указује и на остале вредности, међу којима су васпитне: „Међу енглеским романима XIX века који се усредсређују на тему васпитног дејства разноврсних чинилаца на формирање личности главног јунака – те тако имају у ширем смислу обележја васпитних романа, је Дикенсов роман *Оливер Твист* настао у периоду од две године (1837–1838) (Jovanović 1972: 717).

Истакнуто је у претходним редовима да је књижевна критика пратила квалитет преведених дела и с разлогом упоређивала писца Дикенса са Достојевским, истичући главну црту њиховог стварања, а то је специфична врста хуманости проистекла из емоционалних природа писаца, све са циљем да се савлада зло и да победи добро. С обзиром на то да су се културне и књижевне границе размакнуле преводима, дело Дикенса и других књижевника утицало је и на српске писце који су у својим делима заступали и бранили интересе слабих и понижених. Могу се поменути Симо Матавуљ, Стеван Сремац и њихови претходници.

Опредељење да брани, саучествује и помаже обесправљенима Чарлс Дикенс понео је из личног тешког детињства проведеног у фабричком раду под тешким условима. Тешко радничко и самотничко искуство и искуства многе незаштићене деце писаца је, у годинама када су се за то стекли услови, успео да драматично и реалистично прикаже у роману

Оливер Твист, као и у осталим романима, причама и сатирама. „Добар опсерватор и зналац политичких прилика, Дикенс је у бурним класним и политичким сучељавањима и дискусијама, упознао типичне људске карактере из разних класних и социјалних група – хвалисавце, лицемере, лењивце, осционе богаташе, трговце, просјакe, крадљивце и друге“ (Милинковић 2006: 179). Дани које је провео у тешком фабричком раду писац је окарактерисао на следећи начин: „Никакве ријечи не могу изразити тајну агонију моје душе... Цијело моје биће бијаше прожето јадом и понижењем... те чак и данас, славан и тетошен и сретан, знам заборавити да имам жену и дјецу, чак и да сам човјек, и очајнички одлутам у оно доба живота“ (Група аутора 1986: 102).

Све ове констатације изречене о личности Чарлса Дикенса и његовом односу према главним јунацима које је сликао по узору на стварне ликове из живота обогатиле су приче о времену које је оставило неизбрисиве драме и трагове о тегобама које сам човек ствара. Лик дечака Оливера Твиста, главног јунака овога романа, писац прати од почетка до краја.

„*Oliver Twist's ninth birth-day found him a pale thin child, somewhat diminutive in stature, and decidedly small in circumference. But nature or inheritance had implanted a good sturdy spirit in Oliver's breast. It had had plenty of room to expand, thanks to the spare diet of the establishment; and perhaps to this circumstance may be attributed his having any ninth birth-day at all.* (На свој девети рођендан, Оливер Твист је био бледо, мршаво дете, прилично ситног стаса и раста. Али природа наслеђа је њему усадила снажан дух у грудима. Било је довољно простора да се он и увећа, захваљујући дијети коју је спроводила власт; и можда се управо овој околности може приписати то што је уопште и дочекао свој девети рођендан.)¹

Судбина главног јунака предодредила је његово рођење у сиротишту и одрастање међу људима са

¹ Превела Данијела Мишић

дна друштвене лествице. Разапет између оних који заступају добро, а њих је мало, и оних који непрекидно смишљају зло, Оливер расте, бори се дечјом снагом. Упечатљиве слике и сцене из живота у сиротишту, суровост људи, оштри сукоби – отварају врата јунацима да се искажу, победе или настрадају. Незаборавна је сцена у којој Оливер Твист, гладан и измучен, тражи кутлачу овсене каше. Упоредивањем више превода, схватили смо са колико напрезања преводиоци настоје да једну од најузбудљивијих сцена што верније преведу:

Устаде од стола, с тањиром и кашиком у руци приђе надзорнику и рече му:

– Извините, господине, али ја бих молио још мало.

Надзорник дома је био снажан и здрав човек, али пребледе, погледа пренеражено малог бунтовника и мораде да се руком ослони о казан. Обе жене биле су од чуђења, а сви дечади од страха скамењени.

– Шта? упита најзад слабим гласом надзорник дома.

– Молим, господине, одговори Оливер, ја бих још мало.

Сад надзорник дома опет дође к себи, па кутлачом удари Оливера по глави, зграби га снажно за руке и поче да зове кмета.²

Маркантне су појединости којима је Дикенс представио уметничку истину виђеног света осветљавајући хуманистичке вредности које српска читалачка публика већ дуже време препознаје и прихвата. Како бисмо се уверили у начин пишчевог приповедања које се одликује течношћу и занимљивошћу, а нарочито његовом реченицом која је пуна информација у виду детаља, вратићемо се анализи наведеног одломка.

Приликом поређења указано је на фонетске, лексичке и граматичке особености превода и оригинала ради појашњења драматичне слике из које избија бунт, револт, несрећа и понижење главног јунака. И поред свега, романом се провлачи идеја о

² Цитирано према: <http://digital.nb.rs/document/GBCA-ZK-006>

победи рада, добра, упорности и издржљивости уз надљудске напоре у савлађивању друштвених и природних препрека.

С обзиром на то да је Исидора Секулић, преводила енглеске писце, и то не само оне намењене деци, а и говорила и писала о њима, навешћемо њену мисао у којој с правом препознаје таленат и посматрачки дар Чарлса Дикенса: „Дикенс је имао огромну машту, али он је имао нешто још боље, имао је дар предосећања. Машта гради фикцију, вероватну фикцију, предосећање поставља реалност. Коју? Ону које нема ни на улици, ни у обичном животу, али је има у генију човека који може све оно што му се сугерира великом снагом или с великом убедљивошћу“ (Sekulić 1962: 306).

Драгоцене су мисли Мирјане Н. Матарих, која у књизи *Енглеска књижевност код Срба (1900–1945)* истиче: „Дикенсова дела релативно се рано почињу преводити код Срба, а затим код Хрвата. Његова дела се код нас преводе константно тако да Дикенс постаје један од највише превођених и најрадије читаних страних писаца. Критичар Н. Наумов то с правом тумачи у првом реду великом уметничком вредношћу његових дела. Наглашава да је основу његове популарности чинила његова чврста веза с временом у коме је живео. Он је осетио шта су захтеви његовог времена, а у првом реду где лежи маса његове читалачке публике. Он је писао о њој и за њу, а преко ње се повезао са основним токовима и друштвеног и литерарног кретања“ (Matarić 2010: 45).

Закључак

Задовољење интересовања читалаца за упознавањем стране (енглеске) културе, језика и идентитета омогућено је путем превода значајних дела. Поређењем сазнања о свету у коме су појаве специ-

фичне и везане за друго поднебље и географски положај читаоци стичу одређени увид у своју материјално-духовну културу и формирају свест о свом идентитету. Приступ овом проблему начињен уз помоћ литературе и упоредне анализе превода и оригинала налаже потребу дефинисања рецепције читалаца као адресаната естетских и других порука, као и проучавања ове врсте књижевноуметничких текстова.

Превод књижевног дела треба да задржи национални идентитет и културу, а читалац као субјекат који доживљава и процењује дело изграђује свој став о њему као писаном медијуму. Полази се од сазнања, да „стил преводног дела не може никада бити толико радикално новаторски колико стил оригиналног дела на језику превода“ (Сибиновић 1983: 135), нити буквални на штету метафоричко-симболичког уобличавања стварности. У преводима романа о Харију Потеру Џоане Роулинг и *Оливер Твист* Чарлса Дикенса преводиоци су настојали да преводом дочарају детаље, слике догађаја, портрете јунака, нонсенсне и лексичке слојеве, стилске фигуре и ситуационе дијалоге и монологе, посебно метајезик симболизован кроз психолошке поруке о којима је у раду било речи.

ЛИТЕРАТУРА

- Dikens, Čarls (1966). *Oliver Twist*. Beograd: Mlado pokolenje.
- Eko, Umberto (2002). *O književnosti*. Beograd: Narodna kwiga.
- Gerbran, Alen i Žan Ševalije (2004). *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos.
- Grupa autora (1986). *Engleska književnost*. Breda Kogoj-Kapetanić i Ivo Vidin (ur.). Zagreb, Liber.
- Хлебџ, Борис (2009). *Ошшиа начџа прџвођџџа*. Београд: Београдска књига.

- <<http://digital.nb.rs/document/GBCA-ZK-006>>
- Hymes, Dell H. „The functions of speech“ *The Psychology of Language, Thought and Instruction*. John P. De Gečō (ed.). New York: Holt, Rinehart and Winston (1967): pp. 78–84.
- Јаус, Ханс Роберт. „Књижевна историја као изазов науци о књижевности“, у: Марицки, Д. (1978). *Теорија рецејције у науци о књижевности*. Београд: Полит.
- Јовановић, С. А. (1972). *Речник књижевних израза*. Београд: БИГЗ.
- Kulić, R. „Pogovor o piscu i delu“, у: Dickens (1966).
- Matarić, M. N. (2010). *Engleska književnost kod Srba (1900–1945)*. Pančevo: Mali Nemo.
- Мешоник, Анри. *Поетика превођења*, у: Бабић, С. (ур.) (1979). *Руковeћ* (тематски број часописа посвећен теорији превођења). Књ. XLIX, год. XXV, св. 3–4, март–април 1979, Суботица.
- Милинковић, М. (2006). *Сирани иисци за децу и младе*. Чачак: Легенда.
- Микулина, Л. (1981). *Национално-културна специфика и превод*. Мастерство превода 12.
- Наумов, Н. (1970). *Dikens kod Srba i Hrvata*. Београд: Filološki fakultet.
- Поповић, Антон. *Улога иримаоца у процесу превођења*, у: Бабић, С. (ур.) (1979). *Руковeћ* (тематски број часописа посвећен теорији превођења). Књ. XLIX, год. XXV, св. 3–4, март–април 1979, Суботица.
- Rouling, Dž. (2010). *Hari Potter i kamen mudrosti*. Београд: Euro-Giunti.
- Rouling, Dž. (2010). *Hari Potter i dvorana tajni*. Београд: Euro-Giunti.
- Rowling, K. J. (1997). *Harry Potter and the Philosopher's stone*. London.
- Rowling, K. J. (1998). *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London.
- Sekulić, Isidora (1962). *Iz stranih književnosti I*, Novi Sad: Matica srpska.

- Сибиновић, Миодраг (1983). *О превођењу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Велмар-Јанковић, Светлана. „Чарлс Дикенс“ у: Дикенс (1966).
- Živković, Dragiša (1970). *Evropski okviri srpske književnosti*. Београд: Prosveta.
- <www.online-literature.com/dickens/olivertwist/3/>

Danijela B. MIŠIĆ

THE ROLE OF TRANSLATED ENGLISH NOVELS
IN THE EXCHANGE OF CULTURAL VALUES

Summary

In this paper the author gives special importance to translations of literary creations for adults and children. Main attention shall be focused on English novels for children and young people translated into Serbian language. Interweaving of cultures and identities of certain nations indicates the expansion of knowledge about phenomena and events that illuminate the roles of writers who transfer human thoughts about man's dignity described through heroes' nature. Different traditional values presented through specific constructions and linguistic treasure, perceived through several fragments of translated works, shall support our assumption. Through such way of perceiving problems the development of translation in time periods, according to translators, publishing houses and other elements (preface, afterword and other didactic-methodical equipment) shall be noticed. We shall focus our attention on the novels about Harry Potter by Joanne Rowling and *Oliver Twist* by Charles Dickens. We shall also emphasize the relation: writer-child and child-adults.

Key words: literary translation, communication, languages, culture, translators

◆ **Мирјана М. СТАКИЋ**
 Висока школа за васпитаче
 струковних студија Гњилане – Бујановац
 Република Србија

ТАЧКЕ ГЛЕДИШТА У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ КАО МЕДИЈУМИ КОЈИ ОДРЕЂУЈУ НАЧИН ДОЖИВЉАВАЊА ИНТЕРПЕРСОНАЛНИХ РЕЛАЦИЈА

САЖЕТАК: У раду се бавимо проучавањем различитих тачака гледишта у књижевности за децу као медијума који одређују начин доживљавања интерперсоналних релација. У наративном тексту могу да буду присутне три врсте тачака гледишта: посматрачке, концепцијске и интересне, што омогућава да код књижевних јунака буде присутна свест о ономе шта се збива, и унутар њих самих, и у спољашњем свету.

Присуство контролисаних тачака гледишта у прозном књижевном делу намењеном деци омогућава малишанима да проникну у сложену структуру интерперсоналних релација које постоје у књижевном тексту. Посредством посматрачке тачке гледишта читалац има слику не само спољашњег физичког окружења, већ и других књижевних ликова из перспективе приповедача. У зависности од ње, формира се лична наклоност, односно симпатија или анти-

патија према књижевним ликовима са којима главни јунак долази у контакт. Интерперсоналне релације преламају се преко различитих интересних тачака гледишта, па је тако наклоност детета на страни оних ликова који са главним јунаком деле иста или слична интересна подручја. Концепцијска тачка гледишта као идејна потка, која се налази у мисаоној структури лика, осветљава интерперсоналне односе у књижевном делу са аспекта њихове животне филозофије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: тачке гледишта, посматрачка тачка гледишта, концепцијска тачка гледишта, интересна тачка гледишта, књижевност за децу

У прозној књижевности за децу, као и у осталим епским творевинама, срећу се различите форме казивања. Један од најдоминантнијих поступака казивања назива се наратијом, на њој се темеље све епске форме, па се зато и називају наративном књижевношћу, а њихови приповедачи нараторима (Solar 1987: 49). Наратор у књижевном делу за децу, као и све друго у делу, творевина је писца. Он је јунак прозног књижевног дела чије приповедање обухвата цео књижевни текст. Од начина на који приповедач остварује своју функцију, он може бити „прикривени“ или „неприкривени“ јунак прозног текста (Milosavljević 1993: 180). Прикривени приповедач своју функцију остварује посредством трећег лица, док се неприкривени служи првим лицем једине, па га је лако препознати у књижевном тексту.

Сама реч наратија потиче од латинске речи *narratio*, што значи причање, приповедање и представља излагање догађаја у њиховом природном, хронолошком дешавању или у специјално организованом уметничком облику (*Rečnik književnih termina* 1992: 479). Наратија истиче радњу, њен садржај чине имагинарни догађаји организовани у уметнички текст у складу са стваралачким интенцијама писца. „Догађај се, као на екрану, одвија пред нама у простору и времену“ (Turjačanin 1978: 35). Каракте-

рише је и поступност, развојност и језичка подешеност према самој природи приказаних догађаја. Динамика на језичком плану постиже се употребом глагола у прошлом времену, али се ради живости приповедања модално користе и друга глаголска времена. Динамизам се постиже и преламањем реченице, употребом елипсе и инверзије.

Приповедање у књижевности за децу најчешће је у трећем и првом лицу, али може бити и у другом. Различите перспективе приповедања могу да се током развијања радње у књижевном делу мењају и да се чак један исти догађај у потпуности обухвати и прикаже свестрано. Речи лица које приповеда и речи лица о којима се приповеда у уметнички оствареним књижевним текстовима укрштају се и граде „одређену полифонију“ (Тартаља 1998: 208).

Приповедање у трећем лицу (Er-Form) (Кајзер 1973) представља једну од најзаступљенијих форми приповедања у наративној прози. Посредством трећег лица описују се догађаји који се дешавају независно од говорног субјекта. Оно је својствено класичним приповедачима, који су склони да користе треће лице јединине када говоре о својим јунацима. Приповедач говор својих јунака обично преноси неуправним говором и тек им понекад препусти реч, наводећи путем управног говора њихове исказе. Овакав вид приповедања одговара епској објективности и непристрасности и доминирао је у књижевностима реализма и натурализма, као и у народним епским песмама и приповеткама.

У књижевности за децу приповедање у трећем лицу обично потиче од свезнајућег и свеприсутног приповедача и обезбеђује објективно и непристрасно гледиште на приказану предметност уметничког дела. Он је попут „свевидећег ока“ присутан у свакој сцени, зна шта се истовремено дешава на различитим местима. Овакво приповедање је ограничено на праћење само онога што се може споља запазити или на саопштавање онога што је неко од лико-

ва могао видети и сазнати. Оно се не задржава на тумачењу психолошких доживљаја јунака. Они се испољавају само акцијом и читав њихов интимни свет (расположења, осећања, мисли) остаје неисканзан.

У модерној прози за децу све више се искључује ауторово свеприсутство. У ту сврху користи се *доживљени говор*. Он омогућава да се приповедач уживи у унутарњи свет својих јунака и идентификује са њима. Помоћу доживљеног говора приповедање у трећем лицу добија непосредност и лирску топлину и ствара се утисак емоционалне блискости између приповедача и јунака који говори, јер се приповедни субјект уживи у приказану ситуацију и јунаков унутарњи психички свет, те приповеда отприлике онако како би јунак сам говорио. При таквим формама приповедања глас приповедача се меша са гласовима јунака и није лако направити границу где прави приповедач предаје своје лику реч, јер нигде у тексту не постоје напомене типа „мислио је“, „говорио је у себи“, „осећао је“. Међутим, и у таквим ситуацијама постоји унутрашња дистанца и приповедач и његов јунак се не смеју поистоветити (Тартаља 1998: 211).

И *унутрашњи монолог* књижевних јунака омогућава приповедачу да без икаквог непосредног мешања у виду објашњења или тумачења директно уведе читаоца у унутрашњи психички живот јунака и да тако читалац непосредно сазна њихове најинтимније мисли, жеље или страхове који су најближи несвесним слојевима њихове личности, чиме се постижу високи уметнички домети.

Поред свезнајућег приповедача, приповедање у трећем лицу се може постићи и помоћу перспективе *скривеног приповедача*, што се сматра модернијим обликом приповедања. У оваквом типу приповедања приповедач је скривен и лик му се наслуђује само на основу „начина говора и расуђивања“ (Тартаља 1998: 210). Приповедање је ограничено на праћење

само онога што се, као објективом покретне камере, може споља запазити или на формално објективно саопштавање само онога што је неко од ликова могао видети или знати, најчешће у форми доживљеног говора.

Приповедању у трећем лицу може се упутити и једна озбиљна замерка. Свеобухватно познавање и тумачење света, присутност приповедача свуда и на сваком месту не мора да буде у књижевном делу мотивисана и образложена. Тако је са гледишта савремене критичке теорије замерано лику приповедача у трећем лицу што о свему говори са познавањем. Немогуће је објективно знати шта се истовремено догађа на разним местима, као и шта осећају и мисле различити књижевни јунаци.

Објективно гледиште постигнуто приповедањем у трећем лицу уступа пред субјективним виђењем догађаја које носи приповедање у првом лицу. Кад приповедач наступа у првом лицу „видик окренут спољашњем свету бива сужен“, каже Иво Тартаља, „али се свет душе брже открили“ (Тартаља 1987: 208). Приповедање у првом лицу представља један од најстаријих видова приповедања, коришћен још у еповима и античким романима. Оно подразумева повлачење ауторовог Ја иза приповедача обухваћеног фиктивним светом уметничког дела. Оно о чему говори приповедач је лично доживео, било као главни учесник радње који казује аутобиографски своју историју, или као учесник – извештач. Приповедач може да говори и о свом снажном утиску и доживљају који је изазвала туђа занимљива прича и тада се понаша као посматрач – хроничар. Сврха и дејство приповедања у првом лицу могу бити различити. Понекад се дејство овакве форме приповедања састоји у томе да лик приповедача постане мање оштар и стваран од других карактера. Писац тада говори сам. Стваралац може да приповеда у првом лицу и кроз неку личност. Тада она постаје главни јунак у причи коју сама приповеда, као што

је случај приповеци Лазе Лазаревића *Први њуји с оцем на јуџириње*, у којој од наратора, дечака, који је сам и јунак приповетке сазнајемо о несрећи која је задесила породицу.¹

Било ми је, вели, онда тек девет година. Ни сам се не сећам свега баш натанко. Причаћу вам колико сам запамтио. И моја од мене старија сестра зна за то, а мој млађи брат баш ништа. Нисам пао на теме да му казујем!

Мени је и мати причала много штошта, кад сам одрастао, па је запиткивао. Отац, наравно, никад ни словца! (Лазаревић 1978: 184).

Из цитираног одломка видљиво је да се на самом почетку приповетке присуство свезнајућег приповедача осећа само у једној јединој речи, и то у глаголу *вели*. Тиме је наглашено да је реч о догађају који је он директно чуо од сведока радње и коме се у даљем току приповедања, путем управног говора, препушта улога приповедача. Приповедање тако прелази из трећег у прво лице, губи објективност својствену овом лицу, али добија тон искрене, непосредне и дубоко проживљене исповести. На самом почетку реминисценције свезнајућем приповедачу је скренута пажња на изузетност догађаја који ће уследити. Он се збио давно, о чему сведоче речи: „Било ми је, вели, онда тек девет година“ (Лазаревић, 1978: 184), али је довољно значајан да остане у сећању породице. О њему знају и причају сви чланови породице, сви осим оца, што открива скривене психолошке мотиве његовог ћутања. Људи се нерадо сећају и не желе да говоре о својим грешкама, манама и пороцима, а догађај о коме се говори у приповеци могао је изазвати пропадање целе једне породице, пропадање за које би главни виновник био

¹ Од дечака – наратора сазнајемо о великој несрећи која је задесила породицу, страшном пороку и страсти која је обузела најважнију мушку главу у њој, оца Митра. Виђена из перспективе дечака, који и сам проживљава породичну несрећу, испричана у првом лицу које тежи исповедном тону, прича појачава и утисак присности код читалаца.

управо отац. Наведено уметање приповедања у приповедању открива начин грађења композиције приповетке, и сама замена приповедача наговештава значај догађаја који ће бити њен предмет.

Приповедањем у првом лицу појачава се и осећај реалности и вероватноће, нарочито када је реч о делима за децу у којима се говори о фантастичним и маштовитим догађајима, али оно има и низ ограничења. Једно од њих огледа се у сужавању покретљивости приповедачке перспективе, у ограничавању свеобухватне перспективе епског казивача у трећем лицу на ограничени видокруг неког од јунака из уметничког дела. Други проблем произилази из представљања времена у приповедању, јер се у модерним делима прича често гради из вишеструке перспективе неколико наративних приповедача у првом лицу. Такође, савремени приповедачи често задржавају сопствено име, и личну мемоарску грађу преобликују према уметничким законима и потребама приче. У књижевности намењеној зрелим читаоцима не сме доћи до идентификовања писца са приповедачем (Solar 1987: 49). Мора се правити разлика између исказа приповедног субјекта и личних ставова ствараоца, између стварног и имплицираног аутора дела, чак и када сам уметник даје назнаке идентификације, јер уметничко дело представља дочарани свет који је оштро омеђен и одвојен од реалности, уметничку творевину која се повињује строгим законима естетике и своје унутрашње структуре. Приповедни субјект увек представља уметничку творевину коју је писац створио, баш као што је створио и причу и њене јунаке.

У књижевности за децу ситуација је знатно другачија. Карактеристика животне уверљивости даје додатну квалитативну вредност књижевном делу, јер одговара дечјем поимању света. Као пример за наведено може нам послужити роман *Како су расли близанци* Милутина Ђуричковића (Ђуричковић 2011). Дело је испричано у првом лицу, у виду ре-

троспективе и евокације прошлости главног јунака, који у имагинарном свету дела носи исто име као и његов стварни аутор, Милутин. Овај податак, као и посвета на почетку дела – роман је посвећен брату близанцу Милану, чије име, такође, одговара имену другог јунака – сврставају дело у ред аутобиографске прозе. И сам назив романа *Како су расли близанци* говори у прилог томе, ако знамо чињеницу да аутор заиста има брата близанца Милана. Читајући роман Милутина Ђуричковића деца уживају у имагинарном свету детињства и одрастања двојице близанаца, потпуно се уживљавајући у њихове судбине и не правећи разлику између света фикције и стварности. Стално прављење граница и премеравање реалности постоји само у свету одраслих, који су, изгубивши душу детета, заборавили на игру и машту, на светове где се укрштају снови и збиља и где је све могуће.

Наведене слабости приповедања у трећем и првом лицу могу се превазићи помоћу нараторове перспективе. Уместо класичног свезнајућег приповедача отвара се могућност нараторове перспективе, угла гледања, односно тачке са које посматра. Помоћу ње прозирност и ширину спољашњих дочараних догађаја замењују широке могућности представљања унутрашњих светова јунака, тако да се стиче утисак одсуства „свезнајућег приповедача“ и уместо њега присуства контролисане „тачке гледишта“ (Тартаља 1998: 212). Различите тачке гледишта омогућавају да се превазиђу слабости које носи сужавање покретљивости приповедачке перспективе у првом лицу, односно ограничавање свеобухватне перспективе епског казивача у трећем лицу на ограничени видокруг неког од јунака.

Симор Четмен (Seymour Chatman), један од најзначајнијих савремених наратолога, сматра да у наративном тексту могу да буду присутне три врсте тачака гледишта: посматрачке, концепцијске и интересне (Chatman 1978). Код оваквог начина при-

поведања код књижевних јунака је присутна свест о ономе шта се збива, и унутар њих самих и у спољашњем свету. „То значи да приповедач или јунак наративног текста може да запажа, да настоји да афирмише своју концепцију или да гледа у складу са својим интересима“ (Milosavljević 1993: 182). Тачке гледишта одређују начин на који ће књижевни јунаци доживети свет, смер и угао њиховог гледања на догађаје, ниво мишљења и просуђивања.

И у књижевној прози намењеној деци могу бити присутне посматрачка, концепцијска и интересна тачка гледишта, мада најчешће доминира непосредно присуство посматрачког угла гледања. Он омогућава малом читаоцу да из перспективе *других* (књижевних јунака или приповедача) има непосредни увид у дочарану предметност књижевног текста. Тиме се остварује *другачија* перцепција дочаране предметности, односно уживљавање у перцепцију фиктивног бића, што омогућава већи степен пројекције, при чему се отварају непрегледна пространста маште и имагинације.

Посматрачка тачка гледишта у књижевном тексту омогућава малом читаоцу да из перспективе књижевног лика оствари угао гледања на дочарану предметност књижевног текста. Визуелизацију спољашњег окружења у виду природе, предмета или других лица ликови у књижевном тексту постижу на субјективан начин, из личне перспективе, посредством личног доживљајног угла гледања. У процесу рецепције и доживљавања књижевног текста долази до сложеног процеса уживљавања и идентификавања читаоца са књижевним ликом, који је главни покретач књижевне радње. Дете на тај начин маштовите пределе дочаране предметности доживљава (из перспективе *других*) као готово свесну илузију сопствене реалности, илузију која траје онолико дуго колико траје и сам процес идентификације.

У роману Жила Верна *Двадесет хиљада миља под морем* (Верн 1966) посредством посматрачке тачке

гледишта пред читаоцем се отварају непрегледни подводни простори тајанственог света морског дна Атлантика.

Да, ниска шума мртвог дрвећа, без лишћа, без сока, окамењеног у води, између кога су овде-онде штрчали високи борови. Као угљенисано, дрвеће је стајало усправно, а гране као изрезане од црне хартије, оцртавале су се јасно према воденој таваници. Као кад би се замислила шума Харца на падини потопљене планине. Стазе су биле закрчене алгама и воденим травама по којима је врвео свет главножаца. Хватао сам се за стабла док сам се пео уз стене, кидао морске пузавице које су висиле с дрвета на дрво и плашио рибе које су се криле по гранама. Био сам занет и нисам више осећао умор... (Верн 1966: 221).

Описи из дескриптивних деоница у роману Жила Верна показују да се посматрачка тачка гледишта остварује дескрипцијом, уз доминацију описних придева, трпног глаголског придева и бројних стилских фигура. Доминирање описних квалификатива развија код деце машту, естетски укус и креативност. Она постају естетски сензибилна, пријемчива за другачији однос према предметној стварности, отворена да замишљају уметнички успеле описе дочараних светова и уживају у њима. Тиме се показује да присуство посматрачке тачке у књижевним делима, поред естетског, има далекосежни васпитни ефекат, јер у току рецепције и доживљавања уметничког текста развија уметничке потенцијале дечје личности.

Чињеница да ниједан књижевни опис није издвојен од емотивног стања и расположења субјекта који га пројектује у књижевни текст упућује на блиску повезаност посматрачке са интересном и концепцијском тачком гледишта. Оне не морају бити имплицитно назначене у књижевном делу, већ се њихово присуство може откривати у назнакама или алузијама које откривају расположења и различита емотивна стања ликова и књижевних јунака чије

вербализоване перцепције представљају посматрачке или концепцијске тачке гледишта.²

Присуство интересне тачке гледишта у књижевној прози за децу омогућава детету да разуме понашање (других) књижевних јунака и различите мотиве који их покрећу на деловање. Понашање и деловање јунака у књижевном тексту ограничено је тачком гледишта. „Његова тачка гледишта омеђена је његовим идентитетом коме мора да буде примерена“ (Milosavljević 1993: 1983). Различитим ликовима, у зависности од њиховог узраста, социјалног статуса и образовања примерена су различита виђења живота и стварности. Читајући књижевне текстове посредством интересне тачке гледишта, дете добија увид у животне и мисаоне концепције других и у току рецепције књижевног текста долази до њиховог прихватања или одбацивања, при чему су на делу и сложени психички процеси мењања личности реципијента под дејством књижевне уметности.

Помоћу интересне тачке гледишта остварује се и категоризација књижевних ликова, која може би-

² У наведеном одломку из романа *Двадесет хиљада миља под морем* интересна тачка гледишта је индиректно присутна у посматрачкој. Њено скривено присуство показује реченица која открива унутрашње стање и расположење књижевног јунака: „Био сам занет и нисам више осећао умор“ (Верн 1966: 221). Људи не осећају умор и исцрпљеност при физичком напору уколико су мотивисани неким интересом. Код естетски сензибилних особа интереси могу бити унутрашње психолошке природе и у зависности од личности могу представљати жељу за откривањем и сазнавањем новог. Изазов откривања непознатог и уживање у лепоти коју доноси представља снажан мотивациони покретач, довољно јак да надјача физички умор и исцрпљеност. Његово присуство у цитираној реченици открива присуство трпног глаголског придева *занети*. Психолошко стање занетости можда најприближније дочарава атрибут *оичињен*. Оичињена или занета особа је толико преокупирана предметом своје фиксације да све друго, што јој може одвући пажњу, постаје од секундарног значаја.

Интересна тачка гледишта у роману Жила Верна директно је присутна у жељи главног јунака да при шетњи морским дном са зна где се тачно налази. Она је толико снажна да чак у једном тренутку угрожава његову физичку егзистенцију, јер он хоће да скине металну кацигу са главе, која представља једину везу са извором живота у морским дубинама, кисеоником (Верн 1966: 224).

ти психолошке или социолошке природе. У причи Вилијама Саројана *Лејло лејлог белца* интересна тачка гледишта скривена је у жељи главног јунака, дечака, који се налази у улози приповедача, да јаше коња.³ Суочен са предметом своје највеће жеље и директним изазовом да научи да јаше, дечак се суочава и са великом унутрашњом дилемом и изазовом. Уколико испуни највећу животну жељу, истовремено ће изневерити породичну част и традицију: „Ниједан члан породице Гарогланијан није могао бити лопов“ (Sarojan 1999: 12). На делу је сукоб интересне и концепцијске тачке гледишта. Концепција о важности части и поштења породице снажно је укореењена у приповедачевој личности, иако је он само дечак од девет година.

Директно укрштање посматрачке, интересне и концепцијске тачке гледишта главног јунака открива јачину дилеме пред којом се нашао. Посматрачка тачка је ту да нам дочара лепоту највећег предмета дивљења и жеље дечака – коња. Она истовремено служи и томе да нагласи снагу интересног угла гледања главног јунака, коњ је величанствен, дечак може да га омирише и слуша његово узбудљиво дисање. Удружене посматрачка и интересна тачка гледишта у директном су сукобу са концепцијском, и подсвест тражи оправдање којим би поништила последице нечасног чина, крађе. Тражење оправдања има за циљ да умири савест главног јунака и у причи се открива посредством монолога.

Али, ипак, чинило ми се да украсти коња ради јахања није било исто што и украсти ма шта друго, као, на пример, новац. Колико сам ја могао просудити, можда то уопште и није била крађа. Уколико је неко луд за коњима, као што смо били мој рођак Мурад и ја, то није била никаква крађа. Могло би се то сматрати крађом тек када бисмо коме понудили коња на продају, што, наравно – то сам добро знао – не бисмо никада учинили. (Sarojan 1999: 13)

³ Интензитет интересне перспективе дечака у приповедном тексту открива синтагма да је он „луд за коњима“ (Sarojan 1999: 13).

Сукоб интересне и концепцијске тачке гледишта, који посредством посматрачке перспективе добија на унутрашњем интензитету, у току рецепције и доживљавања књижевног дела преноси се и на читаоца. Дете се идентификује са дилемом другог бића, дилемом главног јунака, доживљавајући је лично и истовремено се морално опредељује према избору који је јунак направио. Да ли то што коњ није украден ради продаје већ да би се задовољила велика, односно највећа жеља, умањује последице тог у основи нечасног циља?

Проблемским приступом књижевном делу, навођењем два алтернативна опозитна одговора као потпуно равноправна и могућа, деца ће аргументовано бранити своје ставове и мишљења. Навођењем аргумената који иду у прилог потврдној или негативној тези и, истовремено, аргумената који је доводе у сумњу, код деце ће се развијати критички дух и сложени унутрашњи механизми критичког просуђивања, вредновања и самовредновања сопствених моралних ставова.

На исти начин, посредством различитих углова гледања, могу се сагледати различите интерперсоналне релације које постоје у књижевном тексту.⁴

Често је неслагање или сукоб у књижевним делима намењеним деци између света детињства и одраслих заправо последица неслагања различитих посматрачких, интересних и концепцијских тачака гледања које заузимају одрасли и деца. У приповеци Стевана Сремаца *Чича Јордан* (Сремац 1972)⁵ су-

⁴ Интересни и концепцијски угао гледања дечака приповедача у прози Вилијама Саројана разликује се од перспективе фармера коме су украли коња.

⁵ Приповедач је ујединио посматрачку, интересну и концепцијску тачку гледања да би уверљиво и сликовито приказао дечју жељу и страст, која у детињству постоји према воћу из туђег воћњака. Посматрачка перспектива у приповеци наглашава примамљивост изазова са којим су деца суочена. Она је постигнута сликовитим описима плавих шљива на тешким бременитим гранама, пепељастог грожђа испод жутог лишћа, сјајних јабука... Присутност концепцијске перспективе осећа се у два супротно

протност ове две идејне концепције покреће радњу приповетке и омогућава да се сагледају интерперсонални односи у њој. Чувар воћњака, чича Јордан, због саме природе свога посла, заступник је моралне концепције на којој се темеље морални стубови друштва одраслих. Јордан чува воћњак и он је тај који треба да казни дечака који се упleo у гране, ухваћен у крађи шљива. Јордан се директно суочава са дечјим страхом – страхом не од казне, чији би непосредни извршилац он био, већ страхом од неприкосновеног ауторитета патријархалног друштва, оца, који се нашао у непосредној близини воћњака. Суочен са једном таквом ситуацијом, Јордан одлучује да сакрије дечака „док не прође беда“ (Сремац 1972: 380).

Отац је чврст и крут представник света одраслих, света који своје постојање гради на трајним моралним постулатима и васпитава децу батином ако се о њих огреше. То је свет који заборавља да је и сам некада био склон игри, несташлукима и свим оним слатким недозвољеним стварима које сада круто физички кажњава. Јордан, иако по годинама и занимању представник тог света, није изгубио душу детета. Он има разумевања за дечје несташлуке и сматра да је дечак много више кажњен тиме што има таквог оца него да је добио праве батине.

Присуство контролисаних тачака гледишта у прозно књижевном делу намењеном деци омогућава малишанима да проникну у сложену структуру интерперсоналних релација које постоје у књижевном тексту. Посредством посматрачке тачке гледишта дете има слику не само спољашњег физички изражена морална става. Један од њих се налази у темељима хришћанске традиције и чврсто је укореењен у моралним темељима људског друштва. То је став: „Не кради!“ Супротни идејни став изражава народна пословица „да је крадено грожђа најслађе“. Овај став је ближи свету детињства, не због неке, назваћемо је, природне склоности деце ка греху, већ због њихове урођене тежње да свет доживе као игру, да свему приступе са извесном дозом наивности, без размишљања о одговорности и последицама које одређени поступци имају.

зичког окружења већ и других књижевних ликова из перспективе приповедача. У зависности од ње формира се лична наклоност према другима, односно симпатија или антипатија према књижевним ликовима са којима главни јунак долази у контакт. Интерперсоналне релације преламају се преко различитих интересних тачака гледишта, па је тако наклоност детета на страни оних ликова који са главним јунаком деле иста или слична интересна подручја. Концепцијска тачка гледишта као идејна потка, која се налази у мисаоној структури лика, осветљава интерперсоналне односе у књижевном делу са аспекта њихове животне филозофије.

Сложеност наведених концепцијских односа и испреплетеност различитих тачака гледишта у књижевности за децу као медијума који одређују начин доживљавања интерперсоналних релација показује на примеру књижевног текста *Прва љубав* Бранислава Нушића (Нушић 2002).

Интересну тачку гледишта у тексту представља заљубљеност приповедача у девојчицу Персу. Посматрачки угао гледања омогућава читаоцу да Персу сагледа из визуре „заљубљеног“ приповедача: „Перса је била пегава, носила је жуте чарапе и увек су јој биле искривљене штикле на ципелама“ (Нушић 2002: 147). Заљубљеност изазива код приповедача жељу да Персу запроси. Јунакова интересна концепција у директној је супротности са интересним углом гледања Персиног оца, за кога Перса претпоставља да неће позитивно одговорити на прозбу, јер је њен изабраник „код њега рђав ђак“ (Нушић 2002: 148). Сукоб ова два интересна угла гледања изазива код малог читаоца смех, али он у својој основи осликава и две суштински различите позиције на којима се темеље свет деце и свет одраслих. Дечје гледање на живот је наивно, безазлено, деца се поводе за тренутним импулсом или осећањем, не размишљајући о последицама. За разлику од деце, одрасли добро промишљају последице свог

деловања, формирају слике о људима на основу разума, а не тренутних импресија.

Интересни угао гледања покреће главног јунака на деловање, он жели да буде са предметом своје заљубљености. Сукоб две различите интересне перспективе, дечака и Персиног оца, доводи до тога да се жеља задовољи на неуобичајен начин, што као последицу изазива сукоб који доводи до окончања дечје љубави.⁶ Интересни и концепцијски став Нушићевих дечјих јунака не налази разумевање у свету одраслих. Персина мајка је батинама истерала осећаје који су девојчици били дубоко усађени у срцу и на тај начин успела не само да оконча прву љубав већ и да утиче на јунакињину посматрачку и интересну перспективу гледања – због батина Перса је омрзла приповедача.

Интересна тачка гледишта омогућава детету да проникне у мотиве који покрећу главног јунака на

⁶ У немогућности да са девојчицом оствари заједницу у реалности, јер би се Персин отац противио њиховој вези, односно браку, што изазива смех читаоца, приповедач одлучује да се они заједно отрују и тако остваре вечну везу. Овакав драстичан концепцијски став није последица религијског уверења, већ речи које је приповедач чуо на позоришној представи: „Ти мораш бити моја, па ако не на овоме а оно на ономе свету!“ (Нушић 2002: 148). Наивност у схватању и спровођењу идејних ставова изазива, такође, шаливе реакције у току пријема књижевног текста, као и сам начин приступања јунака тровању, које у својој бити представља драстичан чин прекида живота, који никако не бисмо могли да сврстамо у теме које одговарају по својој васпитној функцији књижевности за децу. Озбиљна тема самоубиства бива обесмишљена. Озбиљност јој је одузета наивним начином на који јунаци планирају да јој приступе. При избору дана води се рачуна да се не одсуствује из школе, да се не направе неоправдани изостанци. Приповедач каже: „Не могу ни ја сутра, јер би ми забележили одсуство, а имам их већ двадест и четири, па би ме могли истерати из школе“ (Нушић 2002: 148). Наведене речи можемо двоструко тумачити. Оне показују одсуство свести о последицама чина са којим се јунаци суочавају, чина после кога све у реалности бива обезвређено, јер престанком физичке егзистенције престаје да постоји. Са друге стране, можемо их тумачити и као својеврсну игру којом деца јунаци приступају феномену смрти, што је сасвим у складу и са начином на који су приступили извођењу овог страшног чина – јели су палидрвца, али тако што би откинули део са фосфором, а јели само дрво.

деловање. Они, као и у животу, могу бити веома сложене природе и често међусобно супростављени. Концепцијска тачка гледишта омогућава да се про-никне у мисаоне и идејне ставове уткане у животну филозофију лика. Они могу бити у супротности са интересном тачком гледишта, што за последицу има спољашњи или унутрашњи сукоб у књижевном делу. Спољашњи, када у радњи испуњење интересне концепције захтева очигледно кршење успостављених образаца понашања у људском друштву, и као такво доноси интерперсоналне сукобе са другим књижевним ликовима који их чврсто заступају. Унутрашњи сукоб је много сложеније природе и обухвата сложене психолошке механизме који делују унутар лика у тренутку када је испуњење његове жеље у очитој супротности са моралним ставовима у које верује.

Присуство посматрачке, интересне и концепцијске тачке гледишта у књижевности за децу омогућава да се осветле сви важнији сегменти значењски слојевите структуре књижевног текста и да се про-никне у сложену структуру интерперсоналних релација главних стожера радње, књижевних јунака и ликова. На тај начин, посредством књижевности, дете стиче представе о другима и животу уопште. Дочарана предметност и сазната осећајност објективна је само ако је схватимо као објективно приказивање од стране одређене субјективности, коју представља неко од књижевних јунака.

ЛИТЕРАТУРА

- Верн, Ж. (1966). *Двадесет хиљада миља под морем*. Београд: Младо покољење.
- Ђуричић, М. (2011). *Како су расли близанци*. Београд: Bookland.
- Кајзер, В. (1973). *Језичко уметничко дело*. Београд: Српска књижевна задруга.

- Лазаревић, Л. (1978). *Приповећке*. Друго издање. Београд: Издавачка радна организација „Рад“.
- Milosavljević, P. (1993). *Teorija beletristike*. Niš: Prosveta.
- Милосављевић, П. (2006). *Теорија књижевности*. Ваљево: Логос и Исток: ДК „Свети Сава“.
- Нушић, Б. (2002). *Аутибиографија*. Горњи Милановац: Лио и Чачак: Легенда.
- Rečnik književnih termina* (1992). Друго, допуњено издање. Dragiša Živković (ur.). Београд: Nolit.
- Sarajan, V. (1999). *Zovem se Aram*. Београд: Bookland.
- Solar, M. (1987). *Teorija književnosti*. XI izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
- Сремац, С. (1972). *Ивкова слава, Вукадин, приповећке*. Нови Сад: Матица српска и Београд: Српска књижевна задруга.
- Стакић, М. (2012). „Феномен хумора у роману *Како су расли близанци* Милутина Ђуричића“, *Међај*, Ужице, година XXXII, број 85/86, стр. 92–99.
- Тартаља, И. (1998). *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Turjačanin, Z. (1978). *Roman za djecu (Teorijski i didaktički pristup)*. Sarajevo: Svjetlost i Zavod za udžbenike.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Mirjana M. STAKIĆ

POINTS OF VIEW IN CHILDREN'S LITERATURE AS TOOLS WHICH PROVIDE WAYS OF EXPLORING INTERPERSONAL RELATIONS

Summary

The paper examines different points of view in children's literature as methods which involve identifying the ways of establishing interpersonal relations. The story can

be told from first, second or third person point of view, but it is told throughout by just one character. Making the characters aware of the outer world and of the events inside their range, different points of view, in a prose narrative created for children, enable young readers, who can easily see themselves "in the story", to explore the complex methods of interpersonal relations of the narrative. Through the single major character point of view (the single character perspective) the reader discovers not just the outer world but the world of the other characters from the narrator viewpoint, causing the readers to like or dislike the characters with whom the major character comes into contact. Different points of view establish different interpersonal relations and the children sympathize the characters, and identify with those who have the same interest as the main character. Being the constructive idea, the viewpoint expresses the character development and emphasizes the importance of the interpersonal relations of the narrative, having in mind their guiding philosophy.

Key words: points of view, omniscient viewpoint, single major character viewpoint, third person limited point of view, literature for children
