

# • Детињство •

Часопис о књижевности за децу  
Година XLIII, број 2,  
лето 2017.

*Редакција:*

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

*Секретар редакције:*  
Ивана Мијић Немет

*Лектиор и коректиор:*  
Мр Мирјана Карапонић

*Издавач:*

Међународни центар књижевности за децу

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

*За издавача:*  
Душан Ђурђев, директор

*Слог:*  
Ласер студио, Нови Сад

*Штампа:*  
Offset print, Нови Сад

Часопис излази тромесечно  
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дечјих игара  
340-11006551-47

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

## САДРЖАЈ:

### КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И ВРЕМЕ (2)

<b>Сања В. Голијанин Елез,</b> Аспекти генеалогије времена као идентитет духовности детињства – од аркадијског почела (света до семантике негативне утопије . . . . .	3
<b>Љиљана Ж. Пешикан Љуштановић,</b> Моћ икона и непоновљива чаролија одрастања (Обликовање времена у фантастичним романима Уроша Петровића) . . . . .	18
<b>Снежана З. Шаранчић Чутура,</b> Читање (и учитавање) времена у неким усменим лирским лагаријама . . . . .	37
<b>Драгољуб Ж. Перић,</b> Хронолошки моменат, тематски нуклеус или епска биографија . . . . .	47
<b>Мирјана С. Карапонић,</b> Сара и Алиса: заустављено време . . . . .	58
<b>Милош Ђ. Кошпрдинћ, Ирина С. Дамјанов,</b> О концепту детета некад и сад – анализа говорних чинова у народној и савременој успаванци . . . . .	72
<b>Сања Ј. Париповић Крчмар,</b> Ноћна атмосфера у дечјој поезији Милована Данојлића . . . . .	84
<b>Предраг М. Јашовић,</b> Однос времена и простора у поезији Моша Одаловића . . . . .	91
<b>Тамара Р. Грујић,</b> Иницијација и преображај у роману <i>Авен и јазојас у Земљи Ваука</i> Уроша Петровића . . . . .	97
<b>Анико Ч. Уташи,</b> Кад година траје три дана (ток времена у мађарским народним причама) . . . . .	104
<b>Гордана С. Главинић,</b> Детињство као време иницијације . . . . .	111
<b>Ива М. Симурдинћ,</b> Приказивање љубави у медијима за децу: <i>Крабат</i> Отфрида Пројслера и <i>Чаробњаков шегрт</i> Карела Земана . . . . .	120

---

Рецензенти

Доц. др Невена Варница,  
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет  
Проф. др Сунчица Денић,  
Универзитет у Нишу, Педагошки факултет у Врању  
Проф. др Виолета Јовановић,  
Универзитет у Крагујевцу, Педагошки факултет у Јагодини  
Проф. др Горана Раичевић,  
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет  
Проф. др Сања Рођић,  
Свеучилиште у Загребу, Филозофски факултет  
Проф. др Зоран Пауновић,  
Универзитет у Београду, Филолошки факултет  
Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,  
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет  
Доц. др Страхиња Степанов,  
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет  
др Тијана Тропин,  
Институт за књижевност и уметност, Београд

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR-ID 9948418

◆ *Сања В. ГОЛИЈАНИН ЕЛЕЗ*  
*Универзитет у Новом Саду*  
*Педагошки факултет, Сомбор*  
*Република Србија*

*КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ  
И ВРЕМЕ (2)*

АСПЕКТИ  
ГЕНЕАЛОГИЈЕ  
ВРЕМЕНА  
КАО ИДЕНТИТЕТ  
ДУХОВНОСТИ  
ДЕТИЊСТВА –  
ОД АРКАДИЈСКОГ  
ПОЧЕЛА (СВЕТА)  
ДО СЕМАНТИКЕ  
НЕГАТИВНЕ УТОПИЈЕ

САЖЕТАК: У фокусу истраживања је дефинисање наративних стратегија, поетичке и идеолошке матрице текста са становишта динамике хронотопа као развојне парадигме жанровског профилирања савремене књижевности за децу и младе. У раду се истражују изворни теоријски параметри новијих методолошких приступа хронотопу савременог наратива проблематизацијом интерпретативне иманентности могућих (фикцијских) светова и рецепцијске способности непосредног естетског просуђивања њихове типолошке задатости.

Генеалошке премисе хронотопичног уцеловљења аспектуализоване су у хетерокосмичном профилирању идентитета детињства као процесуалне форме битка – од аркадијских усмеравања аутентичних образца језичког и културног памћења до синкретичких интертекстуалних наслојавања самобитне рефлексије епифанијских изданака кохерентне космогоније отвореног секундарног света (Гејмен) као аксиолошког исходишта савремене хетерокосмике, литеарности и поетске духовности.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** савремена књижевност за децу и младе, типологија наратива, поетика времена, хронотоп детињства, хетерокосмика, фантастика, идентитет, процесуалност, поетска духовност

### **Хронотоп као типолошко одређење хетерокосмике. Идентитет фикције: од наивног до посткласичног наратива – појмовна разграничења**

Нема сумње да се типолошко одређење савременог књижевног кода данас сустиче са заносом и законитостима његове илуминативности у свеобухватном хуманистичком дискурсу поетике и херменеутике. Хронотоп одређује уметничко јединство књижевног дела и његовог одоса према реалној стварности актуализујући вредносни моменат, који из целине уметничког хронотопа може бити издвојен само у апстрактој анализи (Bahtin 1988: 355). Тематици времена могуће је приступити на различите начине – већ и она подручја истраживања која су усмерена на историју књижевности отварају питање односа изменђу времена и историје. Перцепција времена од Светог Августина (филозофија историје виђена је кроз шест раздобља – од Адама и Еве до Потопа, од Ноја до Аврама, од Аврама до Давида, од Давида до Вавилонског царства, од Вавилонског царства до Христа, од Христа до Апокалипсе) до Бергсона (недељивост времена као трајања), дијалектика дела и његове рецепције свеобухватно се манифестирује у синкретичком динамизму хронотопа, покрета и на-

стајања у нестајању, у језику као бивствовању које се може разумети (Gadamer 2011), али се исказује и као прекид са епистемолошким схватањем херменеутике супротстављајући јој егзистенцијалну и фундаменталну онтолошку задатост *битка у себи* (Hajdeger 2013) у откривачкој мисији књижевног дела, у поетичности као истовременом идентитету знака и предмета и недостатку тог идентитета (Jakobson 1978), у историјском развоју књижевности као промени естетских структура (Mukaržovski 1987) као особеном прожимању дијахронијске и синхронијске тачке гледишта у процесуалној форми миметичког, комуникативног, историјског и културног памћења.

Док апстрактно мишљење може мислiti време и простор у њиховој раздвојености и одвајати се од њиховог емоционално-вредносног момента, жив уметнички поглед на свет пројект је *хронотопичним вредносностима* разних степена и обима: сваки мотив, сваки издвојени моменат јавља се као таква вредност. Типолошко одређење хронотопа актуализује и вредносне елементе дела, те одређује његову *интенционалну, симбијоматичку и адаптивну* интерпретативну могућност (на пример, *хронотопија супрејма* – преовладава временска нијанса и висок степен емоционално-вредносне интензивности; *хронотопија јула* – има шири обим и нешто мању емоционално-вредносну интензивност; замак засићен временом историјске прошлости, приказивање куће као материјалне историје, *ауторова способност да види време у простору*, идиличност малог места – пресек временског и просторног низа – цикличност времена провинције; prag, хронотоп пројект високом емоционално-вредносном интензивношћу, повезан је са мотивом сусрета, али његово најпотпуније испуњење је хронотоп кризе или животног лома, лиминалности) (Bahtin 1988: 355).

Поред сијејног значења (хронотопи се појављују као организациони центри основних сијејних догађа-

ња у роману), у хронотопу се развезују и завезују си- жејни заплети – може се рећи да се у њима налази основни смисао који формира сиже, конкретизују се сижејни догађаји – хронотоп даје стварну основу за приказивање – сликање догађаја и то баш захваљујући згушњавању и концентрацији обележја времена (биографског или историјског, физичког или фикционалног, митолошког или футуристичког одређења иманентне фантастике, развојности и трајања).<sup>1</sup>

Хронотоп књижевног дела се, дакле, појављује као предмет сазнања *sui generis*, чији је онтологшки положај особит. Он није стварно (као кип), ни душевно (психолошки, као доживљај светlostи или бола), ни идеално (као троугао) пројектована предметност, већ је систем норми идеалних појмова, који су интерсубјективни. Мора се претпоставити да те норме и вредности постоје у колективној идеологији, да се с њом мењају и да су доступне једино кроз појединачне душевне доживљаје. Са књижевнотеоријског становишта, за непосредну рецепцију књижевног дела тај систем нећемо никада потпуно остварити, јер сопствени језик никада нећемо потпуно и савршено употребити.

<sup>1</sup> Сви апстрактни елементи романа, филозофска и социјална уопштавања, идеје, анализе узрока и последица и сл. теже хронотопу и помоћу њега добијају тело и крв, прикључују се експресивној слици – то је експресивно значење хронотопа. Сваки књижевноуметнички лик је хронотопичан – суштински је хронотопичан језик као ризница слика. Хронотопичан је и унутрашњи облик речи. Успостављајући временски карактер књижевноуметничке слике у свом *Лаокону* (*Лаокон или о границима сликарства и песништва*), Лесинг је први открио јасно начело хроноточности песништва – исход овог процеса продужене перцепције огледа се у чињеници да све статички просторно не сме бити статички описано, мора бити увучено у временски низ сликаних догађаја и саме приче пре казивања (у Лесинговом примеру Хеленину лепоту не описује Хомер, него се приказује њено деловање на тројанске старце – лепота се увлачи у ланац описиваних догађаја – није предмет статичког описивања, већ динамичног приповедања; у песмама „Неко се сећа детињства”, „Вожња”, „Ближи се, ближи лето” Десанке Максимовић, на пример, осећамо експресивну динамику, покретљиву пулсацију временско-просторних планова поетске слике).

Развијајући премисе интегралности перцепције као недељивог сазнања, *когнитивна наратологија* данас представља посткласичну варијанту наратолошких истраживања деведесетих година двадесетог века, утемељених на достигнућима структуралистичке наратологије (Ролана Барта, Цветана Тодорова, Жерара Женета, Клода Бремона) – а да би превазишла ограничења класичних студија, она уводи у своја разматрања и изучавања о људској интелигенцији и процесу сазнавања, која су често били занемарена од стране традиционалних наратолога. Актуализујући проучавања приповедачке праксе са аспекта ума, она позајмљује дескриптивни и аналитички методолошки апарат из когнитивне психологије, филозофије ума, когнитивне лингвистике, семантike, вештачке интелигенције и текстологије у истраживањима наратива и њихове имплицитне, аутономне и аутохтоне логике. Мада се превасходно бави књижевним делима, њиховом конструкцијом и реконструкцијом у умовима аутора и читалаца, као и техникама пројектовања светова прича, Дејвид Херман (*Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, 2002) минуциозно уводи и анализу нелитерарних наративних жанрова, истичући да је наратив као такав равноправан и чак повлашћен елемент проучавања когнитивних студија (Ноцић 2013: 661). Наратив се тако исказује не само као дискурсни жанр већ и као когнитивни стил. У овом светлу посматране, приче или наративи постају когнитивне стратегије које помажу људима да боље разумеју свет који их окружује. „Стога није необично што су изрази 'наратив као начин/оруђе мишљења' – један од често цитираних текстова Дејвида Хермана (David Herman) је 'Story as Tools for Thinking', или 'наративни идентитет' – постали савсвим уобичајени, чак и изван усских академских кругова” (Милосављевић Милић 2015: 11).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Поетичко и херменеутичко се и овде смењују као доминантни методолошки узуси иманентности и експанзије деривационе

Посткласични наратив представља, дакле, детаљну разраду класичне наратологије која подједнако и консолидује и преиначава основно теоријско језгро наратологије проширујући класичан наратолошки модел у методолошком и тематском погледу као и у погледу контекстуалних утицаја. И овде полазимо од претпоставке да посткласични наратив као уметнички текст није главни објект анализе, већ почетна тачка у интерпретацији менталних и контекстуалних процеса посредством којих се распознају и обрађују информације постављене самим текстом, те се у први план поставља оно што су раније методологије помињале, почевши од психоанализе и трагања за скривеним симболима, тј. од елаборације одређених симбола, преко схематизованих матрице текста. Уочљиво је да „нагласак на доживљеном и искуственом одређује епистемологију наративног заокрета као интерпретативну, усмерену ка значењу, субјективну и партикуларистичку, што је чини радикално другачијом од класичних сцијентистичких истраживања која почивају на експерименту, поузданости, валидности и генерализацији“ (Милосављевић Милић 2015: 12). Наратив се у савременим херменеутичким тенденцијама тако исказује као суштински когнитивни оквир разумевања и придавања смисла људском животу, у контексту чињенице да сам чин приповедања неповезане аспекте животне стихије уцевљује и чини смисленим и повезаним. Ова теоријска полазишта аргументује и Пол Рикер – анализирајући међувезависност идентитета јунака и фабулативну моделативност, указао је на наративну медијацију као доминантан аспект спознаје и интерпретације сопства (1991: 80). Исходишта новог теоријског померања когнитивне наратологије највише ће утицати на савремено проучавање аутобиографије као парадигматичног жанра за конструкцију наративног идентитета. Како је запажено у претходним разматрањима, управо одбацивањем дихотомије приповедног и доживљајног ја, карактеристичне за структуралистично проучавање аутобиографских форми, у први план је стављен сам (наративни) процес конструисања идентитета. Тако и сучавање сећања са имагинацијом показује да „аутобиографска истина“ настаје као резултат преноса когнитивних параметара на онтолошку раван, што даље води до закључка да је фикција интегрални елеменат формирања идентитета (Милосављевић Милић 2015: 12). Управо ова гледишта се оживљавају у рецепцији савремене књижевности за децу и младе, јер се у новим тенденцијама приповедних стратегија и фикцијских светова хронопопом детињства актуализује процес конструисања идентитета.

аспеката и белина феноменологије, Екове отворености, до деконструкцијских трагова и расцепа – дакле, кључно полазиште није садржано у питању шта наратив јесте, већ – како наратив сазнајемо или процесујамо.

Лубомир Долежел такође полази од фикционалних ентитета као конституената неког вишег реда, једне „емергентне“ структуре фикционалних светова, покушавајући притом да их појмовно прецизно класификује као естетске артефакте који се конструишу, чувају и циркулишу у медију фикционалних текстова у контексту сличности с могућим световима (*фикционални светови као скупови неостварених могућих сфања ствари* – онтологшки статус неостварених могућности, *фикционалани свет је бесконачан и максимално разнолик*<sup>3</sup> – компосибилност зависи од глобалног устројства фикционалног света, *фикционални светови су присућачни посредством семиотичких канала*) и исказане особености која се не може извести из могућих светова (*фикционални светови књижевности су непоштуни, фикционални светови књижевности могу бити хетерогени по својој макроструктури и фикционални светови књижевности су конструктни текстиуалне poiesis*).

Истражујући семантику фикционалног приповедања, овај аутор дефинише четири врсте модалних система и на основу тога четири врсте модалних

<sup>3</sup> Лajбниц је могућим световима наметнуо једно ограничење логичке природе, допуштајући разноликост њиховог устројства. Исходишта овог тумачења су сазнања да су могуће само оне ствари које не имплицирају противречности. Дакле, светови који имплицирају противречности су немогући, незамисливи, „празни“. Закључак је да се фикционални светови не морају прилагођавати структурама стварног света, као што се ни свет нееуклидовске геометрије не прилагођава свету у којем живи Еуклидов геометрија. Логика ове каузалности води ка прецизнијем устројству хетрокосмике, где се не види потреба и оправдање за постојање двеју семантика фикционалности: једне за реалистички тип фикције, а друге за „фантастичку“ (Doležel 2008: 31)

ограничења: *алетичко* (могућност, немогућност и нужност – усмерава фундаментална својства фикционалних светова и модус њиховог постојања); *деонтичко* (дозвола, забрана, обавеза – одређује прокриптивне и прескриптивне норме у фикционалном свету); *аксиолошко* (добро, лоше, индиферентно – вредновање света од стране друштвене групе, културе, историјског периода, али и од индивидуе); *епистемичко* (знање, незнанje, веровање – епистемички поредак фикционалног света). Ова модална ограничења чине моделативни оквир књижевног дела, његову жанровску и семантичку условљеност. Тако се алетичка ограничења фикције вежу за фикционалне књижевне онтологије тако што одређују природу постојања фикционалног садржаја и *границе међу световима у књижевном делу* (Doležel 2008).<sup>4</sup>

Управо референцијално и конотативно апострофирање „веродостојности“ је услов извесних поетика и једна је од пресудних карактеристика поједињих типова фикције, али није универзални принцип стварања фикције, јер, како запажају истраживачи семантике фикционалности, поетски језик мора бити слободан да би могао служити својој правој сврси – побуђивању „естетског задовољства“ (Сосир језику приписује и активну семиотичку улогу). У тежњи да премости ограничења миметичког модела интерпретације (фикционална посебност – стварана општост) и њену применљивост само на оне фикционалне ентитете којима се могу придржити стварни

<sup>4</sup> Истовремено, алетичка ограничења могу условити стварање природних и натприродних светова. Природне светове карактерише присуство физичких законова стварног света, а индивидуе су могући пандани стварних људи, док се за натприродне светове не уважавају природни закони, а сами ликови (индивидуе) су бића са натприродним моћима или неживи персонификовани објекти. И као могућа трећа група постоје интермедијални светови, који граде неку врсту прелаза између наведених супротних типа светова. То су снови, халуцинације, лудило, изменењена стања свести, који представљају физички могућ и природан део човековог искуства.

прототипови (једног света), афирмише се нова теорија фикционалности, која јесте инспирисана семантиком и прагматиком могућих светова, али не поистовећује фикционалне светове књижевности са могућим световима филозофије и логике:

Надмудрујући норму компосибилности, постмодернистичка литература значајно је проширила фикционални универзум. Придржавајући се радикално неесенцијалистичке поетике идентитета, она је вакрслала историјске и канонске фикционалне особе у радикално алтернативним видовима, оваплоћењима и консталацијама. Међутим, актуелна популарност трансветовних путовања и трансисторијских дружина довела је до тога да је данашњем писцу сасвим лако да премести било коју фикционалну особу из једног света у неки други, баш као што је маленом детету лако да премести лего коцку из једне куле у неку другу. Та игра више није узбудљива и крајње је време да измислимо нову (Doležel 2008: 232).

Теорија о стриктном означавању не имплицира да једна јединка у свим световима има исто име. Она може имати неколико алијаса, псевдонима, имена, надимака. Међутим, када се једном утврди однос еквиваленције референције међу различитим именима, утврђујемо и трансветовни идентитет међу панданима (Ноцић 2013: 1399–1401).

И када следи поетичку кодираност, али и када актуализује свет дела у семантичкој отворености генеративне матрице, пратећи апелативну структуру текста, прави читалац је онај који при читању и доживљава и просуђује о доживљеном, а такав читалац у свести обликује властите светове и тиме постаје стваралац (Илић 2013):

Када реконструише фикционални свет као својеврсну менталну представу, читалац може да размишља о свету и да га учини делом свога искуства, као што на основу властитог искуства поима стварни свет. То поимање, које се креће у распону од ужицања, преко стицања знања, до пра-

ћења текста као некаквог сценарија, интегрише фикционалне светове у читаочеву стварност (Doležel 2008: 33).

Новостворени свет у његовој свести је за њега нов и оригиналан модел живота, ново виђење света и ново искуство о свету. То га испуњава задовољством и потиче га да и сам ствара, да тај свој модел света изрази у неком од видова разноврсног духовног стваралаштва. Коначно, и општи интертекст је представљен као корпус текстова које читалац може јасно уочити као различите типове веза. Тада корпус има нестално и флексибилно подручје. Теоретски се оно може вечно даље развијати у складу са културним нивоом читаоца на пољу књижевности као естетске комуникације.

### **Типологија хронотопа као онтолошке премисе идентитета детињства**

Управо у прожетости, додирању и дијалогу текстовне космичности чудесно блесне и духовно се озари низ прича о искушењу детињства „дечака у одрастању као типског јунака” (Мркаљ, 2012) – од владара и јунака (*Књига за Марка*) до митолошко-епски укотвљених ликова као културолошких образца фантастике и ескапизма и особеног историјског померања секундарног света у дубљу прошлост потенцијалне средњовековне ауре или удаљених митских времена (*kairos*), древних времена земљиног постанка, развоја и канона затвореног секундарног света (*Хобит, Господар прстенова, Авен и јазојас у Земљи Вајка*) или и реалистично-фантастично и „аутобиографски” нотираних наративних идентитета, имаголошких основа књижевног лика у особеној атмосфери преплете бајковитости, митског, магијског, истовремено дубоко спознајног *алијенитета* сопства и *алијеритета* светова, у којем се поетичност хорор миљеа фантастичног хроното-

па процесуира у отвореном и имплицираном проседеу секундарног света (*Океан на крају путаљка*). Естетски учинак реторичког деконструктивизма ових наратива свакако је похрањен и у једној посебној лиризацији и одуховљености наративне потке, њеној полифоности и значењској отворености која у атмосфери чудесних преображаја у бићу и изван њега остварује срећно спајање или укрштање крајности спознајног и стваралачко-поетског. Чудесно у овим наративима светли на крајњем врхунцу животног кретања и обухвата читаву осећајност у споју бића и почетног простора, стваралачком илуминацијом фантастичног хронотопа у функцији иницијације, преобразовања и психолошке карактеризације ликова (кула, пећина, утврђени град, шума, скривени кутак, склониште, језерце-океан на крају путаљка), као особене спацијалне оријентације у прожимању примарног и секундарног света (људског и не-људског, овостраног и оностраног) као типолошког одређења стања свести, стрепње, страха, отуђености, усамљености и изопштености, одбачености, трагања за идентитетом, духовности, анксиозности и слободе, спознавања *јаснога* и социјалне иницијације до које на различитим пунктovима животног и психолошког рељефа долазе јунаци ових наратива – у једној крајње непатвреној, сублимној прожетости стварносних нивоа. У тој многострукости симбола искazuје се основна матрица наративних стратегија о чудесним преобразовањима мислене душе и природи као водичу кроз свет и учитељу духа човековог. Јунаци су типолошки одређени у канонизацији епске фантастике, или пак историјској конкретизацији националног (колективног) успона детињства народа, међаши су древног времена, или су пак поетички носиоци „урбане фантастике” као савременог идиома и симболичког колоплета универзалних животних вредности исцртаних већ у детињству као „зеленом зачараном дворцу” (Д. Максимо-

вић), али и неблагородном времену велике животне кушње и изазова (од Андрића до Гејмена)<sup>5</sup>.

Тако су и генеалошка исходишта основних књижевних жанрова књижевности за децу и младе данас темељније усмерена ка реактуализацији, реконструкцији и рестаурацији *почетног простора*, враћајући нас детињству света као, у психолошком смислу, профилираном отеловљењу јунака у одрастању. Несумњиво је да у овој фази и сама књижевност постаје аутореференцијална, будући да мотив препричане (поновљене) приче упућује читаоца и на сам феномен књижевности (издвојен из изванкњижевне стварности):

Važnost potrage (ispričane priče) blijedi u usporedbi s nostalgičnim ili visokoestetiziranim ozračjem književnog kružoka, koji služi kao okvir ispričanim pričama. *Metatekstualno tematiziranje prapriče*, povezano s kontemplativnim угодјајем zalaska ljudskog života, rađa pitanje povezanosti priča i ljudskog života u cjelini, te se kao misaoni motiv često javlja ljudska vizija života kao potrage, a perspektiva kao da se udaljava od konkretnog prema kosmičkom, još jače ističući cikličnu narav ljudskog postojanja. Referencijalnost je svedena na najmanju mjeru, pa se tako Bilbo, koji je na kraju *Hobita* postao pisac (životopisac i ljetopisac), do svršetka potrage opisane u *Gospodaru prstenova* odrekao i tog oblika referencijalnosti te povukao u čisti esteticizam poezije (Mrduljaš Doležal 2012: 202).

<sup>5</sup> У роману *Океан на крају пуштељка* наративни овир одређују јасне рефлексије и ауторефлексије цитатне и непосредне (исповедне) задатости света којим се хронотоп детињства идејно антиципира – свет дела се отвара уводним епиграмом, цитатним одређењем детињства из *стариског* разговора Арта Шпигелмана са америчким писцем за децу и илустратором Морисом Сендаком: „Јасно се сећам свог детињства... Знао сам неке стравичне ствари. Али сам знао и да одрасли не смеју сазнати да их знам. То би их ужаснуло” (Морис Сендак, у разговору с Артом Шпигелманом, *Њујоркер*, 27. септембар 1993, Gejmen 2013: 7).

„Нисам био срећно дете, иако бих с времена на време био задовољан животом. Више сам живео у књигама него било где другде” (Gejmen 2013: 25).

Синкретичка жанровска оса је тим уверљивија у делима писаца епске фантастике, у српској књижевности са поджанровским профилирањем „историје у виду бајке” и лирско-медитативних узуса „урбане фантастике” и на широј дијахроној линији, кад је посматрамо и као илуминацију матрице која је и генератор експанзионистичких смерница дискурсних наслојавања,<sup>6</sup> посебно ако имамо у виду интерференцију усмене традиције као „детињства народа” и књижевних дела насталих из матрице „наивног доживљаја света”. Од модернистичке, фрагментарне, секундарне, посредне, ироничне опсервације света, народна књижевност (и са њом повезана усмена традиција, а данас и илуминативно канонизована поетичка оса савремене књижевности за децу) нас враћа искони језика, његовим изворним потенцијалима који чувају успомену на „прво јутро света”, на митску интегралност, на слјубљеност душе и тела, на близко присуство Бога. Тако можемо пратити преображај основног идејног усмерења у многим делима која настају под непосредним утицајима традицијског врела. Нови интерес за старе митске теме је, у ствари, рушење класицистичког приступа областима песничке имагинације и стварање нових прилаза, „интегрално људских, дубоко самосазнајних” (Pavlović 1975: 536). У том контексту се надаје и рестаурација искона, митског (зеленог) почетног простора у визији Толкинове псеудомитологије и њене антимодернистичке аутохтоности као визије јуначке *потпраје*. Полазиште за улазак у читаочево обликовање система културе, који се пројектује на основу *типа стварања, изазова форме и модела свећа у народној књижевности* (наивној свести) и

<sup>6</sup> На пример, пратрича се у делима савремених писаца појављује у различитим видовима: као свети мит, историјска легенда, бајка и трач, а упућеност у Велику причу у Толкиновом делу гради и својеврсну хијерархију ликова са становишта непосредног сведочења њене изворности и упућености у процесуалне форме њеног циркулаторног објављивања.

митској илуминацији времена као подстицању доживљајног и интуитивног обухвата целине људског искуства, остварује се и на основу увида у динамизам кодиране матрице наивно–фикцијско у суштинском и иницијацијском препознавању психоаналитичког, антрополошког и онтологијског смерања наратива (Кембел: одвајање – упућивање/иницијација – повратак; Фрејзер: рођење – смрт – ускрснуће; Фрај: романса/agon – трагедија/pathos – иронија/paragmos – комедија/anagnorisis, препознавање; Јунг: сусрет са сеном – сусрет с анимом – сусрет са сопством – дакле, на свим нивоима пратимо низ од младалачке несигурности и осамљености до агона и друштвене афирмације, интеграције и аркадијског искуства у фокализацији односа према приказаној стварности):

Bila bajka naivna kao narodna predaja ili sofisticirana poput Pratchettovih i Tolkienovih fantazija koje problematiziraju vlastitu mitsku potku, ona nas u oba slučaja poučava nečemu o biti književnosti, ali i načinu na koji čovjek unoši smisao red u opaženi kaos. Čovjek je nedvojbeno homo narrans i, premda ostaje otvoreno pitanje je li prapriča „vizija ljudskog života kao potrage” kao za Fryea, „vilijsko umijeće” kao za Tolkiena ili tek „trakovica” kao za Forstera, jedno je sigurno: Riječ je o priči koju vrijedi ponavljati (Mrduljaš Doležal 2012: 296).

Tako се жанровски преображај дубоко пројима са стваралачким могућностима наратива као фикцијског или и когнитивног конституента следом антрополошке и културолошке матрице: митологија – фолклористика – историја – религија – језичка слика – књижевност – култура – модел света – теорија информација / кибернетика.

### **Од антимодернизма јуначке потраге као космичке (телеолошке) Велике приче до ауторефлексивности хронотопа детињства. Фантастика као књижевност жеље и потраге**

Савремени рукопис за децу се данас развија на међама разноликих поетичких и идејних постулата и доктрина, реактуализујући оне тенденције које су виталност маргиналне позиције после историјског слома логоцентричне концепције преточиле у доминантни ток послератне обнове авангардних тенденција и посебно наглашену литерарност наратива (Велике приче) као епохалног догађаја космоловске бити, у којем сваки јунак игра тек незнатну улогу, како и Гандалф коначно контекстуализује Билбову пустоловину:

„То значи да су се пророчанства из старих песама на неки начин обистинила!” – казао је Билбо.

„Наравно да јесу!”, рекао је Гандалф. „А зашто и не би? Није вальда да сумњаш у пророчанства, кад си и сам имао удела у њиховом остваривању? Не мислиш вальда да су све твоје авантуре и бекства плод пуке среће, само због тебе? Ти си добра особа, господине Багинс, и веома си ми драг; али ти си само тачкица у овом великом свету!” (Толкин 2012: 419).

Развијајући у пројимању примарних и секундарних светова једноставност и сложеност, непосредност и семантичку поливалентност, прихватљивост, прозирност и калеидоскопско огледање различитих слојева збиље, искричавост духа и асоцијативну бременитост, неслуђена и многострука естетска допадљивост ових дела као отворене комуникације („отвореног дела”) изнова илуминира поетску духовност првотно рођеног света похрањеног у тајновитим пределима митолошког, фолклористичког трагања, с једне стране, с ауром историјске приче у прозирању духовног упоришта у урбаном читаочевом коду

динамиком откровења, инвенције и итуиције, обрта, ироније, хорора и хумора и доминацијом динамичне измене догађаја, призора и слика виртуелне стварности, као стубова који граде хоризонт очекивања младих читалаца.

У домуену овако постављеног жанровског синкрематизма, односно топографије у којој се блиско пројимају различити дискурси старе, народне, средњовековне и новије ауторске књижевности, естетску уверљивост одређује степен међусобне прожетости, сложености и кохерентности свих њених структурних чинилаца који се читаочевом оку исказују снагом непогрешивог утиска као „глобалног интуирања облика дела”. Типологија транстекстуалности транссветовног идентитета – од интертекста до хипертекста, пратећи методолошки пут мита о авангарди и мита о декаденцији као темељних вредносних оријентација у разумевању и схватању свих феномена савремености, духовност књижевности данас развија као илуминативну матрицу од линеарности до визуелног и мултимедијалног интерполирања књижевног текста, односно преобликовањем констативног у перформативни исказ датог и створеног идентитета. У савременом поетичком и књижевно-критичком дискурсу духовност је опстала као највиши стремљени смисао поезије и прозе. Дух је снага објективности (не само спиритус, дах који оживљује дела да би од њих створио феномене). У целовитости дела, у форми, у релацијама вајске и унутрашње хармоније, у њиховом јединству, у глобалном интуирању обликотворних односа – садржана је духовност репрезентативних савремених књижевних дела за децу, која синтетише и на творачки начин исказује естетске и идеолошке премисе књижевног (уметничког) деловања.

Процеси интегративних потенцијала књижевних текстова у новијим теоријским приступима померају се ка иманентним везама јединства, које се нај-

чешће откривају аналогијом и сталним метаморфозама типова исказа, значењских структура и моделативних система – од генотипа као митског исходишта до потоњих десакрализација у бајци, епу и роману. Ова генеалошка истраживања и утврђивања граница жанровског преобликовања као природе текста чине се теоријски дубоко утемељена у тражењу интегралности у калеидоскопском мноштву путева сазнања, откривања почетних веза и припадности предметно „удаљених” појмова. У таквој поставци интердисциплинарни приступ појмовима суштински превазилази фрагментарност тематских и мотивских веза и истражује хомологију структура и система као свест о целини и облом јединству света. Прелазак из језика (из *несвесних механизама*) ка књижевном тексту одређује се кроз издавање казивачког става, образовање из језичких околности јединственог облика (мит, бајка, басна, загонетка, изрека) и успостављање коначног ауторског текста ослоњеног на праузоре (моделе) (Цветковић 2007: 37).

Већ класик епске фантастике, „камен искушења” и парадигматски елемент, Толкин је дечји и авантурристички роман у органичкој форми креолизовао са канонизованим обрасцима древности и митолошког праузора слике света, својеврсне рестаурације света или чување његовог извornог стања. Секундарни свет (романсе / мита / вилинског света) тако се (у својој вертикалној пројекцији као палимпсест или хоризонталној равни Међуземља) нађаје као предео јасних, кристализираних облика и поетске правде, уређенији и смисленији од хаотичног примарног света, па, како закључује Петра Мрдуљаш Долежал у студији о Толкиновом књижевном делу, „romanca obrće zdravorazumsku pretpostavku da je svijet bajke predio snova, ludila i pretjerane subjektivnosti, a budnost istovjetna sa stvarnošću” (Mrduljaš Doležal 2012: 195).

Савремени фантастични романи особени тип духовности досежу пратећи хронотоп детињства динамизмом откровења велике приче као космолошке актуализације фантастике хронотопа парадигмом топонимије<sup>7</sup> Урош Петровића, где „далека геолошка историја Земље функционише као секундарни свет, који писац имагинира као низ сложених екосистема и различитих људских заједница” (Пешикан Љуштановић 2014: 23), или псеудомитолошком рестаурацијом света као епско-фантастичним одзивом „антимодернизма” (Толкин), али и кулминативним остварењима трећег миленијума – културом сећања као ауторефлексивним дискурсом проницања и препознавања доминантне матрице детињства прожијмањем примарног (реалног) и секундарног (магијског) света у калеидоскопу времена. Тако се и симболички оквир наслова Гејменовог романа *Океан на крају путелељка* исказује као идејна и антиципативна нит фантастичног хронотопа детињства као путоказа и потиснутог четрдесетогодишњег сећања, али и као организационог језгра наратива који се у динамичном преплету издвојених животних и ониристичких тренутака<sup>8</sup> актуализације као идентитет

<sup>7</sup> Јиљана Пешикан Љуштановић прецизније одређује границе прототипског и фикијског у референтној стварности актуализованог праконтинента: „Хронотоп романа фантастичан је и почива на широко прихваћеној научној хипотези да је у палеозоику постојао праконтinent Гондвана, који је обједињавао део Јужне Америке, скоро целу Африку, Мадагаскар, Арабијско и Индијско полуострво, Австралију и Антарктик (МЕП 1986/1: 533). Ту се, у именовању простора, окончава свака веза с оним што бисмо могли сматрати хипотетичким научним чињеницама, пошто Петровић простор Гондване насељава бићима из властите маште, која, према научним налазима, у палеозоику нису постојала” (Пешикан Љуштановић 2014: 22).

<sup>8</sup> Рељефност приче о усамљеном дечаку и љубављу према књигама, авантурама и машти испуњеном детињству Гејмен ће прецизирати и наглашеном натуралистичком уверљивост секундарног света, непосредно их прожимајући у недељиву духовну ауру. У завршном пишчевом коментару и речима захвалности видљива је интенција верности временској ситуираности приче у шездесе-

бића, односно идентитет времена. Између пролошке и епилошке садашњости, као својеврсне реалистичке матрице наратива, поступно се учитавају драматични, фантастични, магијски и хорор сигнали хетерокосмичности као евоцираног сећања, наткриљеног поетском сублимацијом литерарности, духовности, посвећења и љубави – тај конструктивни низ пратимо од драматике тематског оквира и канонског приступа митолошкој атрибутацији (тројна богиња, лиминалност простора, иницијација воде, лескова грана...) до криминалистичког и авантуртичког проседеа, у којем се, „с оне стране добра и зла”, дечак и његова пријатељица Лети Хемпсток сустичу са носицем претеће дуалности временско-просторних граница фикције, магије и хорора као оспољених прагова бића (лик Ursule Monkton), до калеидоскопске језичке слике раслојавања стварности у преображају кључне деривационе матрице *језерце-океан* као онтолошке премисе same основе идентитета детињства – *јасћива*. Пут, повратак у место одрастања, тражење почетног простора изгубљених видова стварности – идентитета као прецизијирања топоса „океан на крају путелељка” – актуализује детињство као изгубљени дом који се трансценте године двадесетог века као својеврсно метанаративно одређење процесуалне форме: „Породица у овој књизи није моја породица, која је имала разумевања те ме је пустила да покрадем пејзаж сопственог детињства и посматрала ме како га крајње слободно обликујем у ову причу. Свима сам им захвалан, понажиши својој млађој сестри Лизи, која ме је охрабривала и слала ми давно заборављене фотографије да ми освежи памћење. (Жао ми је што се нисам сетио старог стакленика на време да га убацим у књигу). (...) Добри људи с Твiterа били су од изузетне помоћи кад год ми је требало да проверим колико су црне и воћне карамеле коштале шездесетих година прошлог века. Без њих бих вероватно дватпут написао овај роман.

И напослетку, захвалио бих породици Хемпсток, која је, у овом или оном облику, увек била ту кад ми је требала.

Нил Гејмен  
острво Скај,  
јул 2012.”  
(Gejmen 2013: 232–234)

дира у уметности и творачком хтењу. Хронотоп пута је искупљење за претрпљени губитак транспорно-вањем света детињства у околности данашњице (повратак „бившег дечака” у Сасекс на сахрану и евокација изгубљеног света флуидног одређења посебно је наглашена реконструкцијом прошлости као видом трагалаштва, усамљености и препознавања света у себи) – онтолошка дуалност језика и битка потцртана је семантичком креолизацијом временско-просторних односа, језерцетом-океаном девојчице Лети Хемпсток (реминисцентност на лик Пипи Дуге Чарапе Астрид Линдгрен се илуминтивно утичује и у драматичном тренутку њене страдалне појртвованости да својим телом заштити дечака не би ли спречила птице гладнице да му истргну срце), њене мајке Џини Хемпсток и Старамајке Хемпсток као тријадне митолошке и архетипске потке миљеа детињства–знатижеље–знања–идентитета и воде откровења–живота у отварању секундарног света раслојеног хронотопа на магијску и прототипску, исповедно-рефлексивну (реалну) премису.

На полазиштима савремене стилске полифоније (од фрагментарности до уцеловљења, од ироније до патетике), са поетичког и херменеутичког становишта типова и хијерархијације исказа структуре и текстуре романа (у неореторичкој и деконструктивистичкој визури), исказује се колико илуминација временског померања реалног (прототипског) и фантастичног света наратива у сложеном синкретизму доприноси уверљивости поетске духовности, естетској процесуалности и етичком значају културолошке, генеалошке и онтолошке премисе у емпиријско-тематском и сложеном интертекстуалном контексту метанаративности, дијалогичности и интертекстуалности уметничког поступка – у трагању за језиком који даје превласт над свим стварима, благословом „речи које нам понекад спасавају живот” (Gejmen 2013: 232), дечаков духовни миље је

одређен литерарним референцама које се илуминативном цитатношћу бремене новом контекстуалношћу – од магичних разбрајалица до Луисових *Лепотица Нарније* и Керолове *Алисе у земљи чуда*, у реминисцентном коду духовности идентитета детињства.

Пратећи основне матрице свог приповедног уцеловљења разломљених временско-просторних планова фикцијских светова, аутор ће наративна наслојавања у својеврсној интердискурзивној полифонији објединити, дајући романеској структури ону постојаност и јединство које га у формативној оптици чини духовно целим и узнесено присним, остварујући тако „деликатну победу стваралачког принципа” (Леовац 2000: 128):

Запљускивале су ме успомене и желео сам да знам шта то значи, шта је све то значило. Упитао сам:

– Је ли то истина? – и осетих се као будала. Од свих питања која сам могао да поставим, упитао сам баш то.

Старамајка Хемптон слегну раменима.

– Оно чега се сећаш? Вероватно. Мање-више. Различити људи се различито сећају, па никад нећеш наћи да се двоје људи исто сећају нечега, присуствовали томе или не (Gejmen 2013: 22).

Исходишне основе истраживања типолошке актуализације и динамизације значења темпоралности рефлектују се у моделима стваралачке реконструкције и илуминације палимпсеста поетске збиље као *перманентне садашњости* увођењем фикцијског плана хетерокосмике у њен најаутентичнији простор временске равнотеже, дајући јој функцију сублимирања, саопштавања и преношења оних искустава која подстичу повезивање фрагмената у јединство визије (*поетског хронотопа*) интеграцијом хуманистичке или општедужске културне историје у савремени културни тренутак, чак и онда када се аутор сучава са визијом његовог агресивног бесмисла:

Села је на клупу с моје друге стране, тако да сам се нашао између две Хемпстокове. Рекла је: „Мислим да Лети само жели да зна је ли било вредно тога.”

„Да ли је шта било вредно тога?”

„Ти”, одсечно ће старица.

„Лети је учинила веома велику ствар за тебе”, рече Цини. „Мислим да понајвише жели да зна шта се даље догодило и је ли било вредно свега што је учинила.”

„Она... она се жртвовала за мене.”

„У неку руку, душице”, рече Цини. „Птице гладнице су ти истргле срце. Тако си жалобно урлао док си умирао. Није могла то да поднесе. Морала је нешто да учини.”

Покушао сам да сетим тога. Рекао сам: „Ја се не сећам да је тако било.” У том помислих на своје срце; питао сам се да ли је у њему још увек хладни комадић пролаза, а ако јесте, да ли је то дар или проклетство. (Gejmen 2013: 224).

Поетским преобрађајем завршног погледа саме наративне свести, сублимацијом варке два месеца (пуног и полумесеца) у завршну слику једног „мирног, бледог и савршеног полумесеца”, сустичу се и симболичка усмеравања тријадне богиње (старице, мајке и девојчице) у епифанији митолошког и онтолошког исходишта хронотопа детињства „бившег деčака” – кроз трајање процесуалности идентитета сећања као остварене деликатне равнотеже између надиндивидуалне семиотичке контроле текста и нарцисоидне ауторефлексије света. Гејменова наративна типологија је актуализована као уверљива и непосредна пројекција фикционалности, она надилази све покушаје „децентрирања”, „отуђивања” и запостављања фикционалног текста у непосредном прожимању стварних читалаца и универзума фикције као живота са имагинарном алтернативом (Doležel 2008: 33).

### Синтетска исходишта

Нема сумње да се књижевност за децу и младе данас актуализује у облом јединству хетерогених светова и поетичких образаца који на различитим нивоима хетерокосмике граде вишеслојну слику творачке збиље у својој поетичкој законитости и херменеутичкој процесуалности заноса и епифаније. Са становишта типова и хијерархизације исказа, разматрање генезе, жанра и модела света као једног од заједничких именитеља одјека илустративне и илуминативне цитатности хронотопа усмене уписаној књижевности (речи) није усмерено само ка *предвиђању* већ и ка *истраживању* специфичних синтагматско-парадигматских обележја идентитета, вредности, духовности и културе у ширем европском контексту садашњице. Идеолошка парадигма књижевности за децу развијала се и мењала са узусима водећих вредносних елемената, где су временско-просторни односи ситуираности наратива имали доминантну улогу не само у динамизацији сижеа и обликотворности књижевног лика, већ се и суштинско одређење хетерокосмике, затворености и отворености примарног, имплицитног и секундарног света, профилирање битка у хронотопу – одређивало на темељу лиминалности, иницијације и преобрађаја. Синтетичку духовну ширину којом се савремена књижевна дела тумаче у ширем контексту, у контексту културе, као креативну оријентацију потврдиће неке од најзначајнијих научних метода дадесетог века, имајући у виду модалитетете могућих светова и њихове *алегијичке*, *деоницијичке*, *аксиолошке*, *еписистемичке* варијације и *транссистемовни* идентитет, остварен између фикционалних индивидуа и њихових прототипова у стварном свету и у самобитној естетској и онтолошкој заснованости одуховљених (елегичних) простора слободе као „илузије историјске веродостојности и перспективе” (Толкин),

или као живе процесуалне форме песничког (творачког) умећа хронотопа детињства Нила Гејмена.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Данојлић, Милован. *Наивна јесма (о гледи и зајиси о дечјој књижевности)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета, 2002.
- Голијанин Елез, Сања. *Српски језик и књижевност у савременој стратегији развоја образовања*, Сомбор: Педагошки факултет, 2014.
- Голијанин Елез, Сања. Педагошка функција књижевности за децу и њен положај у култури – канонизација и деканонизација поетичке и херменеутичке парадигме у естетском уцеловљењу процесуалне форме, *Детињство* 1 (2015): 35–47.
- Илић, Павле... (и др.). *Читањем ка стварању – стварањем ка читању*. Нови Сад: Градска библиотека: Прометеј, 2013.
- Леовац, Славко. *Разматрања о књижевности и уметности*. Бања Лука – Београд: Књижевни атеље, 2000.
- Милосављевић Милић, Снежана. Когнитивна наратологија. *Књижевна историја*, 47, 155 (2015): 11–23.
- Мркаљ, Зона. Дечак у одрастању као типски јунак у књижевним текстовима за млађе разреде. Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.). *Књижевност за децу и омладину – наука и настава*. Јагодина: Факултет педагошких наука, 2012.
- Ноцић, Јасмина. На граници светова – Д. М. Томас – Бели хотел, *Тeme* 3 (2013): 1397–1415.
- Павловић, Миодраг. *Поетика модерног*. Београд: Вук Караџић, 1981.
- Павловић, Миодраг. *О гледи о народној и старој српској поезији*, Београд: Просвета, 2000.

Петровић, Михаило. *Метафоре и алегорије*, Београд: СКЗ, 1967.

Петковић, Новица. *Од формализма ка семиотици*, Београд: БИГЗ, 1984.

Петковић, Новица (1990). *Огледи из српске поетике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе. Виолета Јовановић (ур.). *Књижевност за децу у науци и настави*, Јагодина: Факултет педагошких наука, 2014, 11–34.

*Речник српскохрватскога књижевног језика* (1976). (I–VI). Нови Сад: Матица српска.

Самарџија, Снежана. Жанровска условљеност фантастике у српској усменој књижевности. Предраг Палавестра (ур.). *Српска фантастика. Народно и нестварно у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989.

Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.

Тарталья, Иво (2003). *Теорија књижевности*, Београд: завод за уџбенике и наставна средства.

Фром, Ерих. *Зaborављени језик*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

Цветковић, Томислав. Преобликовање жанрова у књижевности за децу, *Норма* 12, 3 (2007): 31–36.

Чомски, Ноам (1972). *Граматика и ум*, Београд: Нолит.

Чомски, Ноам (1984). *Синтаксичке структуре*, Нови Сад: Дневник.

Abot, Porter H. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Београд: Službeni glanik.

Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.

Bahtin, Mihail. Jedinstvo hronotopa. *Polja* 355 (1988): 354–357.

- Chomsky, Noam. Three Models for the Description of Language, *IRE Transactions on Information Theory*. 2 (1956): 113–123.
- Doležel, Lubomir. *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Prevela Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Frey, Northrop. *Mit i struktura*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- Gadamer, Hans. *Istina i metod: osnovi filozofske hermeneutike*, preveo Božidar Zec. Beograd: Fedon, 2011.
- Gejmen, Nil. *Koralina i tajanstveni svet*, Beograd: Laguna, 2009a.
- Gejmen, Nil. *Knjiga o groblju*, Beograd: Laguna, 2009b.
- Gaiman, Neil. *Coraline*, London: Bloomsbury Publishing Plc, 2012.
- Gejmen, Nil. *Okean na kraju puteljka*. Preveo Draško Roganović, Beograd: Laguna, 2013.
- Hajdeger, Martin. *Bitak i vrijeme*. Preveo Hrvoje Šarinić. Podgorica: Oktoih; Beograd: Štamparija Makarije, 2013.
- Hajdeger, Martin. *Ontologija: hermeneutika faktičnosti*. Novi Sad: Akademска knjiga, 2007.
- Herman, David. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln: University of Nebraska, 2002.
- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. prevela Draginja Pervaz. Beograd: Nolit, 1966.
- Jakobson, Roman. *Ogledi iz poetike*, preveli Ljubica Došen et al., Beograd: Prosveta, 1978.
- Kaler, Džonatan. *Teorija književnosti (sasvim kratak uvod)*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Kvas, Kornelije. Intertekstualnost u poeziji. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2006.
- Kravar, Zoran. *Kad je svijet bio mlad. Visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Levi-Strauss, Claude. *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Stvarnost, 1989.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
- Meletinski, Eleazer. *Poetika mita*, Beograd: Prosveta, 1984.
- Mrduljaš Doležal, Petra. *Prstenovi koji se šire: junačka potraga u djelima J. R. R. Tolkiena*, Zagreb: Algoritam, 2013.
- Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i poetike*. Beograd: Nolit, 1987.
- Nikolajeva, Maria. Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodernity. *Marvels & Tales* 17/1 (2003): 138–156.
- Pavlović, Miodrag. Mit i poezija, Marić Sreten, Vučović, Đordije (ur.): *Poezija: rađanje moderne književnosti*, edicija: Rađanje moderne književnosti, Beograd: Nolit, 1975, 536–541.
- Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Beograd: Laguna, 2013. (5. Izdanje)
- Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2015.
- Petrović, Uroš. *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 2013.
- Ricœur, Paul. Narrative Identity, *Philosophy Today* 35:1 (1991: Spring): 73–81.
- Ricœur, Paul. *A Ricœur Reader: Reflection and Imagination*, ed. Mario J. Valdes. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- Solar, Milivoj. *Ukusi, mitovi i poetika*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Tolkien, J. R. R. *Letters of J. R. R. Tolkien*. Ed. Humphrey Carpenter with Christopher Tolkien. George Allen and Unwin, London, 1981.
- Tolkin, Dž. R. R. *Gospodar prstenova I. Družina prstena*. preveo Zoran Stanojević, predgovor Vlada Urošević, Beograd: Nolit, 1981.

- Tolkin, Dž. R. R. *Gospodar prstenova II. Dve kule.* preveo Zoran Stanojević, predgovor Vlada Urošević, Beograd: Nolit, 1981.
- Tolkin, Dž. R. R. *Gospodar prstenova III. Povratak kralja.* preveo Zoran Stanojević, predgovor Vlada Urošević, Beograd: Nolit, 1981.
- Tolkin, Dž. R. R. *Stvaranje vilinske priče / Drvo i list.* prevela Nevena Pajović. Beograd: Esoteria: Moć knjige, 2003.
- Tolkin, Dž. R. R. *Hobit.* Beograd: Čarobna knjiga, 2012.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost,* prev. A. Mančić-Milić, Beograd: Rad, 1987.
- Velek, Rene, Ostin Voren. *Teorija književnosti.* Beograd: Utopija, 2004.

Sanja V. GOLIJANIN ELEZ

THE ASPECTS OF GENEALOGY OF TIME AS AN  
IDENTITY OF SPIRITUALITY OF CHILDHOOD –  
FROM ARCADIC INCEPTION (OF THE WORLD) TO  
THE SEMANTICS OF NEGATIVE UTOPIA

Summary

In the focus of the research is the procedure of defining the narrative strategies, the poetic and ideological matrix of a text from the standpoint of dynamics of the chronotope as a developmental paradigm of profiling the contemporary literature for children and youth. The paper investigates into the original theory of newer methodological approaches to the chronotope of a contemporary narrative by problematizing the interpretative immanence of possible (fictional) worlds and the receptive ability of immediate aesthetic judgments on their typological givenness.

Genealogical melanges of chronotopical unification are aspectualized in heterocosmical profiling of the identity of childhood as a processual form of being – from arcadic directionality of authentic modes of linguistic and cultural

memory to the syncretic intertextual layering of individual epiphanic reflexions of the beginnings of the coherent open secondary world's cosmogony (Gaiman) as an axiological outcome of contemporary heterocosmics, literariness and poetical spirituality.

**Keywords:** contemporary literature for children and youth, typology of narrative, poetics of time, chronotope of childhood, heterocosmics, fantasy, identity, processuality, poetic spirituality

◆ Љиљана Ж. ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет  
 Одсек за српску књижевност  
 Република Србија

# МОЋ ИСКОНА И НЕПОНОВЉИВА ЧАРОЛИЈА ОДРАСТАЊА Обликовање времена у фантастичним романима Уроша Петровића\*

**САЖЕТАК:** Рад испитује основне типове концептуализације времена у фантастичним романима за децу Уроша Петровића. Као најопштији издваја се контраст „великог“ времена (митског, обредног, времена прапостанка, историјског) и „малог“, људског, животног времена Петровићевих дечјих јунака, и начини на које се ова два типа времена обликују, укрштају, преплићу и међусобно условљавају. Притом је посебна пажња посвећена различитим фор-

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

мама драматизације и „великог“ и „малог“ времена, чиме се остварује особени приповедачки патос дела.

Време детињства се у Петровићевим романима претежно сегментира према битним фазама обреда прелаза (сепарација, лиминална фаза, агрегација), што наглашава значај низа иницијацијских искушења с којима се јунаци суочавају. Детињство се у свим Петровићевим романима обликује као време развоја, поступног сазревања, и време велике, позитивне антиципације будућности која чека јунаке ако се одваже да се суоче с искушењима одрастања.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** митско време, историјско време, обред прелаза, животни циклус, детињство, антиципација будућности, линеарно/иреверзибилно време, циклично време

*Све док токујашаши, време које прошиши има смисла.*

Урош Петровић, *Деца Бесстрашије*

Фантастични романи Уроша Петровића<sup>1</sup>, сагледани у целини, захватају врло широк временски и значењски распон: од палеозоика<sup>2</sup>, преко неодређене историјске прошлости Балкана под турском влашћу, до касног 20. и раног 21. века; од хипотетичког научног конструкција о искону човека и света, преко митског или бар митизованог времена проглестава и чуда, до непосредне историјске прошлости и савремености. У такве – често наглашено драматизоване – временске координате Петровић смешта своје дечје ликове и „мало“, људско време њиховог одрастања. Томе свакако треба додати и компоновање времена у појединим романима, засновано на хронолошком приповедању, ретроспекцији и ин-

<sup>1</sup> *Авен и јазојас у Земљи Ваука* (Петровић 2003); *Пети лејтпир* (Петровић 2005); *Деца Бесстрашије* (Петровић 2013); *Караван чудеса* (Петровић 2016).

<sup>2</sup> Геолошка ера у развоју земље која је почела пре око 570 милиона година и трајала до пре око 230 милиона година, рачунајући од данас (МЕП 1986/2: 918). Праконтинент Гондвана, на који Петровић смешта радњу свог првог романа, обједињавао је део данашње Јужне Америке, скоро целу Африку, Мадагаскар, Арабијско и Индијско полуострво, Аустралију и Антарктик (МЕП 1986/1: 533).

троспекцији и, особито, на претапању углавном реалистички обликованог временског тока (иреверзibilног, линеарног<sup>3</sup>) с искорачима у циклични временски ток<sup>4</sup>, у *illo tempore* прастварања, или у специфичну временску сегментацију обреда прелаза. Овај општи контраст „великог” (митског, епохалног, историјског) и „малог” (животног, развојног, људског, условно речено, дечјег) времена – може се, у специфичним, конкретним видовима, сагледавати у свим Петровићевим романима.

Наглашено аисторијским<sup>5</sup> смештањем јунака свог првог романа *Авен и јазојас у Земљи Ваука* (Petrović 2003) у фантастичне екосистеме праконтинента Гондване, Петровић суочава читаоце с вре-

<sup>3</sup> Марија Николајева у својој књизи *Од митског до линеарног. Време у книжевности за децу* успоставља дистинкцију према којој је нелинеарно време (циклично, поновљиво, реверзибилно) „типично за архаично или митско мишљење, насупрот линеарности, типично за савремену мејнстрим литературу” (Nikolaјева 2000: [1]. Све наводе који следе превела је ауторка). Иако је њена дистинкција у доброј мери аналитички применљива, треба истаћи и то да линеарно, иреверзибилно време може бити митско. Рецимо, јудео-хришћанско поимање времена, према коме ће крај света, као и његово стварање, бити једнократан чин, а време је „линеарно и неповратно” – *јесте митско* иако „није циклично време вечног повратка” (Элиаде 2000: 65. Прев. ауторка).

<sup>4</sup> У основи „кружних космологија” и цикличног поимања времена лежи веровање да свет мора периодично страдати – због људских грехова, али и због властите оронулости (Elijade 1991/I: 55, 146). Свет стари и хаба се и мора бити уништен, пре свега за казну, али и зато да би се његови животни и плодотворни потенцијали обновили и оснажили, једнако као и нарушени завет с Богом. Овакву представу садржи, рецимо, универзално распространjeni мит о потопу, који се јавља као асирски, месопотамски, кинески, индијски, грчки, а своје најутицајније обликовање налази у *Старом завету* (*Прва књига Мојсијева која се зове йосташање*, 6–9). Пропаст света, према овом поимању, претпоставља и његово обнављање, што у основи рефлектује „веома древну и веома распрострањену идеју о прогресивној ‘деградацији’ космоса, која налаже његово периодично уништење и поновно стварање” (Элиаде 2000: 61. Прев. ауторка).

<sup>5</sup> Појава сисара и настанак човека вежу се за знатно млађу геолошку еру – кенозоик – која је почела пре око 70 милиона година и траје до данас (МЕП 1986/1: 504).

меном тако далеким од њиховог властитог искуства да се оно својом хипотетичном древношћу у суштини изједначава с митским временом прастварања (каиром<sup>6</sup>). Потенцијални научни аспект оваквог временског одређења губи се (свесно поништава?) имагинирањем људских заједница и фантастичних биоценоза, које се суштински разликују од оних облика живота чије постојање наука претпоставља у овом геолошком добу. Доминантна функција оваквог временског одређења, у најопштијем смислу, постаје смештање радње романа у време тако древно да укида потенцијалну неверицу и суспендује сумњу.

Потврду овакве претпоставке можемо потражити и у уобичајеној медијској презентацији геолошке прошлости Земље. Тако се, у два различита новинска текста, време у коме су на тлу Србије живели мамути<sup>7</sup> означава као време кад су „ходали дивови”<sup>8</sup>, што, поред буквальног смисла („мамути, носорози и гигантски крокодили”), несумњиво имплицира и претпоставку да је „некад давно” било могуће управо оно што је данас невероватно и фантастично. Даље, удаљеност у времену функционише слично ономе како, према Толкиновој претпоставци, функционише удаљеност у простору:

Деца могу поверовати у причу да ćинови људождери живе у суседној покрајини; многи одрасли ће моћи да поверију да их има у суседној држави; а када је о другим пла-

<sup>6</sup> Види: Liddell-Scott 1940: б.л. Према: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dkairo%2Fs1>> – 5. 2. 2017.

<sup>7</sup> Мамути (*Elephas primigenius*) су живели током леденог доба, у периоду квартара плеистоцену (пре око 2 милиона година до, претпоставља се, око 3500 година) – МЕП 1986/2: 571.

<sup>8</sup> Реч је о текстовима из *Новости* „Србијом су ходали дивови”, који говори о открићу „гробља мамута” у Виминацијуму (<http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:384272-Srbijom-su-hodali-divovi> – преузето 5. 2. 2017) и из *Блица*, намењеном деци, чији се наслов и графички истиче: „Поред обале Панонског мора, на тлу данашње Србије, некада су ходали ДИВОВИ”.

нетама реч, врло мало одраслих је способно да замисли како на њима живе људи, већ их насељавају чудовиштима (Tolkien 1947: б. п.).

У роману *Авен и јазопас у Земљи Ваука* (Petrović 2003) ова најопштија временска локализација спроводи се у тексту романа врло сведено, поменом Тетиса и Гондване, с тим што се Гондвана помиње и у ауторовој напомени на корици, као неодређено давно прошло време, „пре него што су настали континенти, бар овакви какви су данас”. Ово додатно компликује питање конкретног временског одређења, пошто је име Тетис збирно, генеричко име којим се означава више водених површина, чије постојање у прадавној прошлости Земље научници претпостављају (Палео Тетис, Прото Тетис, Океан Тетис, Море Тетис). Најчешће се Тетисом (Tethys) назива океан за који се претпоставља да се (од палеозоика до терцијара) простирао између евразијске, афричке и индијско-аустралијске континенталне плоче.<sup>9</sup> Посебно је питање колико ове у суштини вантекстуалне одреднице могу заиста значити детету читаоцу. У смислу потенцијалног проширења научних сазнања, вероватно не много. Њихова функција са становишта детета читаоца (и не само детета) знатно је ближа заводљивој тврдњи првих картографа: *Hic sunt dracones*<sup>10</sup>, овде почиње свет приче у којем је све могуће.

Сем тога, древност, нарочито у *Авену...*, постаје начин да се временске координате дела драматично нагласе. Старост се, у извесном смислу, изједначује са значајем одређеног бића или појаве и степеном моћи који они поседују. Већ прва реченица романа гласи: „Дрво Бараба је ту од давнина” (Petrović 2003:

<sup>9</sup> Види: <[www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=61052](http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=61052)> – 5. 2. 2017.

<sup>10</sup> „Овде су змајеви” – Ознака којом су маркиране картографске белине на мапама из раног 16. века (види: <<http://www.maphist.nl/extra/heredragons.html>> – 1. 2. 2017).

3<sup>11</sup>), чиме се апсолутна моћ Барабе да влада простором који наткриљује шире у неодређену прошлост: „Бараба није желела да дели пространо станиште, и нико јој *никад* није пришао” (Petrović 2003: 3).<sup>12</sup> И Гинково дрво „дочекује дубоку старост” (Petrović 2003: 38)<sup>13</sup>, копнени китови „вуку порекло из далеке прошлости” (Petrović 2003: 146), а битан део описа Гинкове шуме и Ничијег станишта јесте тврдња „обе територије су биле *прастаре*”. Лоза Вилуса је *стара*, као и њена култура, а као јединствено у том дугом културном периоду („од када постоји писано слово” – Petrović 2003: 7) обележено је припитомљавање јазопса и Авеново пријатељство с њим. Чувши Авенову песму, Пенивир Кло процењује старост културе којој дечак припада:

Стара лоза, рекао бих. [...] Таква песма хиљаду, две хиљаде година развоја, зар не? Језик већ добро уходан, речи песме памћене без записа. [...] Три! Бар три хиљаде година се твој народ морао развијати да би изродио овако храброг и духовитог младунца (Petrović 2003: 91).

Штавише, управо та „старост лозе” јесте разлог да Пенивир ступи у контакт с дечаком и одлучи да помогне његовој потрази. Пророчки лист Барабе наговештава „нешто велико и језиво у времену које долази” (Petrović 2003: 10), чиме се његов значај потврђује, а пророчанство истиче као битни чин који ће обележити будућност човечанства.

Авенови нељудски помоћници – Сип и Пенивир Кло – обележени су дугим трајањем које њиховој егзистенцији придаје карактер безвремености, или пак свевремености у свету дела. Сипово искуство мери се вековима, штавише, ако не ризикује и не

<sup>11</sup> Сва подвлачења, ако није другачије означенено, извршила је ауторка текста.

<sup>12</sup> Калемари на Авенова питања о Бараби одговарају да је „дрво Бараба много старије од народа Калемара” (Petrović 2003: 47).

<sup>13</sup> Исто важи и за вештићу косу, велвичију, која живи „чак и до три хиљаде година” (Petrović 2003: 118).

изађе на светло дана, које га може расточити, пред њим се пружају још векови непромењеног трајања.<sup>14</sup> На то продужено трајање и њиме условљен однос према прошлости, битно различит од људског искуства, указује и специфична употреба имперфекта: „Оден му бешие име, једини пријатељ *шоком* свих мојих векова до вашег доласка” (Petrović 2003: 24).

За Пенивира „која хиљада година” представља много краћи временски одсекак него за Авенову врсту.<sup>15</sup> Оно што је с људског становишта далека, хипотетичка будућност (уколико победе Вауци, људи могу изумрети), за Клоа је достижно, потенцијално досадно чекање следеће животне фазе.<sup>16</sup> Пенивири су најстарији ентитети, што им у контексту романа придаје карактер бесмртности, апсолутне мудрости<sup>17</sup> и битно условљава њихову визуру. Кло се, рецимо, директно сећа времена када је Бараба била „добро и благородно” дрво. Притом, за њега то није древно историјско предање, сећање на далеке претке, као за Томејце, творце Барабе, већ непосредни део властитог искуства (Petrović 2003: 96). Порука на листу Барабе за најстаријег јесте споменик младе, недовољно развијене културе: „примитивно писмо, не више од две хиљаде осам стотина година развијано” (Petrović 2003: 95).

Ово у временску матрицу романа уноси наглашени елеменат релативности. Насупрот грандиозним

<sup>14</sup> „...сама помисао на нове просторе *после* шоком векова, била му је запањујућа” (Petrović 2003: 25).

<sup>15</sup> „Једино ми нисмо стигли ниоткуда, за разлику од вас осталих који сте или створени од стране неког вишег облика, или сте једнствено сви скокунице које се нису помириле да то и остану.” Кло је причао, а Авен га ништа није разумео. „Али те ствари ћете докучити *шек за коју хиљаду година*” (Petrović 2003: 94).

<sup>16</sup> „Треба провести још неколико хиљада година овде, а баш нам се не прича с људима” (Petrović 2003: 97).

<sup>17</sup> Сам Кло успоставља извесну ироничну дистанцу према томе: „Или смо бар ту најдуже, па нема ко да нам каже да смо у заблуди” (Petrović 2003: 94), па и Авен реагује на сличан начин: „Добро. Слава Пенивирима” (Petrović 2003: 94).

размерама времена, које се мери миленијумима, и где древност значи мудрост, моћ, значај, гради се животни и дневни ритам<sup>18</sup> људског времена и текућа историја Авеновог света с њеним потенцијалним последицама. Појава Ваука, нагли пораст њиховог броја, ниво генетичке манипулатије који су они досегли и агресивност у односу према другим живим бићима – уочљиви су и за Клоа, чије се време мери хиљадама година, иако сукоб с Вауцима за његову врсту, па ни за природу у целини, не значи питање опстанка:

„Ми их не волимо, али се не мешамо у равнотежу врста на земљи. Свет неће бити лепо место ако они превагну, али природа понекад има своје хирове”, равнодушно одговари Кло (Petrović 2003: 96).

Сипова дуговекост, за разлику од дуговекости Пенивира, има релативну вредност. До упознавања с Авеном и Гордом, он је биће игре – нека врста егоцентричног, вековима старог детета, окренутог искључиво властитим задовољствима и лишеног емпатије. Због своје потребе за друштвом, он у први мах угрожава Авена и Горда, не разуме њихову потребу за храном ни смисао њиховог трагања и спреман је да их растави због своје жеље да нађе саговорника. Сусрет с Авеном, пријатељство које успостављају и време које проводи заточен у Авеновој глави, иако представљају само магновење у његовој вековима дугој егзистенцији, битно мењају Сипово виђење света и властите позиције и смисла. Његово усамљеничко трајање јесте фантастично дуго, али и празно, сведено на игру у којој се стапају истоветни дани и векови, док је његово сазревање кратко и драматично, скопчано с могућом опасношћу да га

<sup>18</sup> Вредносни аспект ове поделе дана поклапа се с представама традиционалне културе о јутру „паметијем од вечери” (види Bratić 1993) и правом времену за успешно отпочињање свих подухвата: „Помисли да би било какав сусрет с непознатим становницима било много паметније планирати за јутро, него за вече” (Petrović 2003: 127).

светлост расточи, али управо то уноси у Сипово трајање нове и битне квалитетете: пријатељство, сасећање, емпатију, свест о нужности жртвовања за друге. Авенов боравак у Тунелима ветрова може се посматрати као коначно иницијацијско искушење, којим од дечака постаје будући друид и мудри вођа људи. Исто тако, и Сипов боравак у Авеновој глави можемо посматрати као пролазак кроз привремену иницијацијску смрт и увод у рађање у новом статусу – светлост из пећине излази из своје подземне сепарације и одважава се да крене ка звездама:

Сип се, после неког времена, поздравио са Авеном, и кренуо на дugo путовање до северне звезде. Кажу да му је, пред пут, један Пенивир предао поруку за некога одозго. Још се није вратио (Petrović 2003: 307).

Време се релативизује и са становишта различитих људских заједница. Авеново племе дugo живи у некој врсти готово безвремене изолације, у протопајској заштићености заједнице која не бива угрожена, али и не напредује, не развија се, не учествује у историји људског света, све док се Авен не упути у потрагу за смислом пророчанства на листу Барабе. Егзистенција Авеновог племена у Долини без хоризоната подлеже временским законима људског трајања, али је по својој поновљивој природи ближа цикличном, аркадијском времену (види: Nikolajeva 2000: 19–61):

Нису знали којој земљи припадају, нити су имали представу о томе какав је свет ван њиховог окружења. Не може се рећи да им није било лепо, унутар њиховог савршеног, малог света. Како су имали врло неразвијено писмо, са само десет слова и три симбола, мало је било писаног наслеђа у сеоцету. Обичајни закони којих су се придржавали, били су наслеђени из непознатог раздобља заједнице (Petrović 2003: 7).

Ипак, то није апсолутна рајска реверзибилност времена, с каквом се Авен среће у нетакнутом Зе-

леном ждрелу, које, пошто не познаје човека, не познаје ни линеарно, историјско трајање, већ се обнавља у цикличним животним ритмовима природног трајања. Долина без хоризоната и њени становници више опстају у некој врсти временског цепа, поштевајући искушења текуће историје, али лишени правог развоја, напретка и сазнања.

За шумске Вилусе Авенова заједница је део давне прошлости, изгубљено вилуско племе, које, с протоком времена, из историјског сећања прелази у легенду и мит. С друге стране, оно што је за Вилусе, Калемаре, Тундире митска прошлост заједнице, за Томејце је историја.<sup>19</sup> Са становишта најстаријег људског племена настанак Барабе није фантастична, исконска прошлост већ део властите историјске судбине. Управо они су заболи Копље вечне страже у корен циновског дрвета питомог кестена и начинили Барабу. У овом сегменту приче могу се, евентуално, назрети неки елементи цикличности: Томејци, који су се повукли у Тунеле ветрова, враћају се на површину, Авен ствара нову Барабу, људи се враћају у своја стара станишта и обнављају их, осталери друид Миер не умире, већ „у дубокој старости“ креће с Талпалом „ка непознатим земљама истока“ (Petrović 2003: 307), што, симболички, може асоцирати на ново рађање аналогно свакодневном рађању сунца на истоку... Међутим, реч је, ипак, пре о спирали него о кругу – људске заједнице су стекле ново искуство, а спасавање света плаћено је смрћу многих копнених китова и погибијом многих људи.

Најзад, будућност нове заједнице, изграђене заједничким напором различитих људских племена, у највећој мери се сагледава као Авенова будућност<sup>20</sup>,

<sup>19</sup> „Томеј је најстарија земља људи“ (Petrović 2003: 242).

<sup>20</sup> Роман се завршава информацијама о Авеновој зрелости, женидби и стицању друидске моћи: „Тајну Зеленог гротла је чувао, поделивши је само са једном особом, и много касније, њихо-

па се ту два времена, оно „велико”, митско и историјско, и оно „мало”, људско, стапају на крају романа, било у конкретним збивањима, било у наговештајима будућности. Управо ти наговештаји будућих путовања, авантура и тајни унеколико одступају од „срећног краја” бајке, који сугерише неопозиви излазак из времена приче, односно прелазак јунака у неограничено трајање „заувек потом”.<sup>21</sup> У краткој, људској егзистенцији белинхуха, Барабиног детета,<sup>22</sup> укрштају се прошлост и будућност. Авен је тако најављено, изабрано дете из древног условног пророчанства томејских и ваучких врачева<sup>23</sup>, онај коме је давно пре рођења суђено да својим дељањем одлучи о судбини света. Својим поступцима он понавља узорна делања из прошлости: у борби испод зидина Раунаса „изгледао је као дух из друидских прича о прошлости Гондване” (Petrović 2003: 248). Истовремено, као дечак који је кренуо у невом децом. Друговоја је са свима које је упознао у данима славе, када се борио за опстанак своје врсте.

Постао је велики друид. Ризницу волионских вртача је обогатио многим Тајнама, које је доносио са својих путовања” (Petrović 2003: 308).

<sup>21</sup> Иако се у формултивном крају српских усмених бајки – „до свога века” (на пример, СНПрип: бр. 4, 5, 8, 9) – слути граница задата трајањем људског века, та будућа смртност јунака неодређена је, одложена, далека. На крају бајке „низање догађаја се прекида” (Самарџија 2011: 144), а тиме се и временски ток окончава у неодређеној бескрајности срећног краја.

<sup>22</sup> „Од малена је био некако посебан [...] Био је, за разлику од осталих, сјајно белокос, уз то је био грађен и мало грубље од дечака свог узраста. (Већина Вилуса је имала бледу косу, али је белина његових власи одудараја, јер је била боје снега.) Уосталом, био је једини који се осећао туробно и спутано унутар долине, као јелен уникорн. Једини је питао за своје родитеље, што је у селу било најстроже забрањено. (Неговали су култ заједничке деце.) Да се бирао најдивљи, или најмудрији дечак, оба пута би то био управо он. У самоволију је мало претеривао, али је, захваљујући томе, рано научио да се сасвим пристојно брине о себи” (Petrović 2003: 10).

<sup>23</sup> Угзмар „од рода древних врачева ваучких” препознаје Авена: „За тебе знам од раније: ти си bellinhuuh, Барабино дете у људској кожи. Чим сам те угледао, знаю сам да је дошло време да се предања испуне” (Petrović 2003: 218).

извесну авантуру, он упознаје свет, стиче нова знања и искуства, стиче нове пријатеље, бива рањен, суочава се са пијанством и мутним пророчким сновима.<sup>24</sup> У сусрету с Улисом почиње еротско и емотивно буђење дечаково: „када је ту ова девојчица, мисли су му биле сувише збркане за сувисла решења” (Petrović 2003: 162).

Свезнајући приповедач повремено наговештава и збивања која тек следе, било из непосредне будућности „најављеног детета” („Није ни сања шта ће ускоро морати да уради да би преживео” – Petrović 2003: 262), било она из његове дубоке страстности:

Није ни слутио да ће исту ту комету следећи пут видети када буде имао осамдесет четири године, кад ће је гледати са врха дрвета Барабе, и то не сам... (Petrović 2003: 128).

Функција ових наговештаја разнолика је: они, с једне стране, повећавају напетост и потенцирају оно што је Авеново највеће иницијацијско искушење (да би преживео, он мора у тунелима ветрова окусити месо и крв непријатеља), а с друге, они дају детету читаоцу умирујуће сигнале да ће јунак савладати опасности с којима се суочава и да постоји сигурна и извесна будућност и за њега и његову заједницу.

Целина романа *Авен и јазојас у Земљи Ваука* може се посматрати и као приповест о продуженом, максимално сегментираном обреду прелаза<sup>25</sup> кроз

<sup>24</sup> Тако, по преласку пустине, сања своје село у будућности и прославу шестог дана пролећа (види Petrović 2003: 124).

<sup>25</sup> Појам *обред прелаза* користимо у овом раду у два основна значења. Према темељном Van Генеповом [Van Gennep] одређењу, то је обред чија је сврха „да се постигне одређена промена стања, односно прелазак из једног магијско-религијског или профаног друштва у друго” (Van Генеп 2005: 16). Унутар овог обреда издвајају се три поткатегорије: „обреди одвајања” (сепарација), „обреди прелазних стања” (лиминално стање) и „обреди пријема” (агрегација), које „нису подједнако развијене у свакој популацији и унутар сваке ритуалне целине” (Van Генеп 2005: 15). Притом, „сви ови ритуали имају и своје појединачне циљеве”, од којих зависи који ће се још обреди вршити упоредо са

који пролази главни јунак. Тако можемо говорити о вишеструко спроведеној сепарацији: од физичке и духовне изузетности, преко припитомљавања јазопса и коришћења листа Барабе, до вишеструког проласка кроз подземне канале, пре свега онај који одваја Долину без хоризоната од остатка света, и кроз Сипово станиште. Следи продужена лиминална фаза с низом искушења и опасности, у којој дечак среће различите помагаче који га усмеравају помажући му да протумачи запис на листу Брабе, и с коначним пузањем кроз тунеле ветрова, где јунак, кушајући крв и месо непријатеља, у извесном смислу понавља древно искушеничко орођавање с гутачем. Агрегација се у роману остварује у актуелној остварености јунака: „Иако дечак, Авен је имао приступа свим важнијим разговорима, и био поштован као један од највећих живих ратника” (Petrović 2003: 254), али и кроз низ наговештаја о његовом будућем статусу друида и великог вође људи.<sup>26</sup>

конкретним обредом прелаза и преплитати се са њим (Ван Генеп 2005: 16). Зависно од типа културе и природе конкретног обреда, мења се однос сакралног и профаног у обредима прелаза: „што се дубље спуштамо у прошлост све [је] већа премоћ сакралног над профаним” (Ван Генеп 2005: 6).

Према ширем одређењу, које се развило из темељне Ван Генепове студије, „под појам ‘обреда прелаза’ подводе се и њима тумаче разне друге радње и процеси свакодневног живота” (Лома 2005: XXIX–XXX). Ово посебно важи за лиминалну фазу обреда, која као „средишња карика има неслућену важност” и „поприма значај који превазилази сам чин преласка” (Лома 2005: XX–XXI). Управо мера табуирањости која прати лиминалну фазу обреда, у којој је јединка „негде између, између положаја одређених и прописаних законом, обичајима, конвенцијама и церемонијалом” (Лома 2005: XXIII), указује на меру сакралности обреда, а тиме, посредно, и на тип културе у којој се он спроводи (види, такође, Јовановић 1995; Тарнер Т. 1986: 57–73; Тарнер В. 1986: 40–56).

<sup>26</sup> Као разлог што посматра „целу књижевност за децу као есенцијално ‘митску’ или бар немиметичку” Марија Николајева истиче свој „концепт литературе која је пре симболичко приказивање процеса сазревања (иницијације, обреда прелаза) него чисто миметичко рефлексовање конкретне ‘реалности’” (Nikolajeva 2000: [1]). Њена типологија књижевности за децу „засно-

Наглашено контрастирање, или, ипак, стапање искона човечанства и људског детињства најдоследније је спроведено у првом Петровићевом роману, и то одговара његовој жанровској припадности домену епске фантастике, односно типичне „посттолкиновске фантастике”, која се „занима за козмичка питања и темељне људске вриједности као што су доброта, истина, храброст и слобода” (Težak 2010: 4). Истицање древности као битне карактеристике људи, предела, ствари, јавља се, рецимо, и у *Деци Бестрагије*, али вредносна димензија овог одређења знатно је амбивалентнија него у *Авену...* Залетиште с којег се улази у Бестрагију јесте „древни жртвеник” (Petrović 2013: 35), али и место на којем се змије током летње половине године окупљају да би се „напиле сунца”. Реч је, дакле, о двоструко сакрализованом хронотопу у којем се укрштају путеви *доњег*<sup>27</sup> и *горњег* света, и који, као такав, одговара вана је на степену остварености иницијације, која се градира од примарне хармоније (Аркадија, рај, утопија, идила), кроз различите фазе одвајања и успешне или неуспешне подухвате, од детињства до одрасlosti” (Nikolajeva 2000: [1]. О значењу које време иницијације има у књижевности за децу и схватању детињства, види Љуштановић 2012: 47–64).

Николајева, притом, приhvата становиште по којем дете до пете године живи у „апсолутној садашњости”, као биће без историје (Nikolajeva 2000: 5), што сматрамо нетачним, пошто свако обликовање наратива јесте и манипулатија временом. Иако деца на раном узрасту углавном магловито поимају разлику између прошлог и будућег („кад сам био беба” и „кад сам био велики”), она, на свој начин, опажају и артикулишу проток времена. Такође, неоправданим сматрамо становиште по којем се иницијацијски напредак схвата готово искључиво као суочавање са сексуалношћу и смрћу, као да је сав претходни развој детета везан за спознавање властитих чула и идентитета и откривање свете мање битан.

<sup>27</sup> Змија је у усменом предању типична сеновита животиња (Чајкановић 1995: 71; Филиповић 1966: 164–172), која има способност да прелази границу света живих и света мртвих, тако да, као медијатор, припада и овом и оном свету. По својствима која јој се приписују у веровањима, „змија је демонска животиња, више него икоја друга” (Чајкановић 1994/I: 399). Својим периодичним „умирањем”, уласком у земљу и изласком из ње, она посредује између *горњег* и *доњег* света, односно *света живих* и

природи и функцији простора у који води. Неури су „древни народ”, али су, истовремено, суштински неуљуђени, неспособни да живе с другима, неспособни да деле и споразумевају се, крволовни су и све друге посматрају као потенцијални плен, без обзира на то је ли реч о зверима или људима. Далека историјска прошлост одређује, чини се, и Клепалову будућност, и позитивно и негативно. Тако од претка крсташа<sup>28</sup> он наслеђује храброст и особен изглед: „Узвишена одважност, светле очи и косу боје презреле ражи” (Petrović 2013: 109). Истовремено, сви Клепалови поступци, од случајног обарања крста „који одвајкада стоји на раденковачкој ливади”, преко нехотичног тровања ирског ходочасника, који му је сродник по предачкој крви, до поступака везаних за окајавање греха, вредносно су амбивалентни, као да се у његовој садашњости уобличава део коби оних који су пошли да ослободе Христов гроб, а завршили су харађући цариградске светиње и стварајући Латинско царство...

У свим Петровићевим романима суочавају се на различите начине уобличено „велико” време и време детињства и одрастања јунака. По степену драматизације овог односа, *Авену...* је најближи роман *Деца Бесстраџије* (Petrović 2013), у којем се одрастање деце јунака одвија на фону ефектно наговештеног историјског времена, али и јасно обележеног неизвесним, потенцијално митским озрачјем бесмртности, која функционише као вид изласка из судбинске временитости и иреверзибилности људског трајања. Доминантни вид драматизовања времена остварује се у овом роману, пре свега, преко скоковите, синкопиране нарације, у којој се хроносветла мртвих (Тројановић 1911: 10; Чајкановић 1994/II: 48, 122–126; Чајкановић 1995: 67–71, 120, 181, 191; Ђорђевић 1958: 128; Раденковић 1996: 153–159).

<sup>28</sup> Клепало је рођен у Раденковцу, чији су некадашњи становници лечили остављене крсташке рањенике и ступали с њима у брак.

лошки испричана прича о одрастању Срне/Безименог/Облака и судбини деце Бесстраџије преплиће с бројним ретроспективним сегментима приче, али и са знатно ређим али веома значајним интроспективним увидима.

Историјско време, као најопштији фон збивања, обликује се у *Деци Бесстраџије* на више нивоа. Сам роман почиње апострофирањем неодређене, више фантастичне него историјске прошлости:

У та времена Балкан беше смутна ветрометина. Границе бејаху дивље, крхке и порозне, те су се разнолика људска и нељудска створења смуцала скровитим стазама животисног полуострва, сејући унаоколо заметке свакојаких проклетстава и чуда... (Petrović 2013: [5]).

Ова неодређена прошлост открива се у даљем току приповедања као време турске власти, по свој прилици 16. век<sup>29</sup>, крваво доба сукоба и разарања. Срнино родно село „нестало је у османској похари” у „крвавој праскозорје”; Рафајло шумокрадица је био спреман да због сакривеног жита убије харачлију Ибрахима Бају управо у часу када му је спасао живот и тиме трајно преобразио однос међу њима и Бајину и своју будућност; лукави ага и не помишља да штити рају од неурске најезде<sup>30</sup>; манастир са раскршћа мора се преселити у клисуру како би се спасао учесталих похара... Ипак, време Петровићевог романа није доминантно време сукоба различитих по нацији и вери, већ су, напротив, најважнија збивања у њему суштински условљена пријатељским односом између хришћанина, православца Рафајла шумокрадице и ученог суфије Ибрахима Баје, који непосредно артикулише екуменску поруку де-

<sup>29</sup> Престоница царства се већ преселила из Једрена у Истамбул. Бајина сабља је скована „некад” у подрумима царске палате у Стамбулу (Petrović 2013: 139).

<sup>30</sup> Он одлаже обрачун с Неурима за пролеће, образлажући ово властитим интересом: „таман ће нам похарана блага на гомилу прикупити” (Petrović 2013: 92).

ла: „вера није наша или њина, она или ова, већ врлина човекова” (Petrović 2013: 110), па, када је то потребно, Турчин, као образован човек, крштава Срну „по православном обреду” (Petrović 2013: 13).

На овом, доста пригашеном, историјском фону оцртава се животни пут Срне/Безименог/Облака, и то од момента када Срну за уво једа „бели јеж без једног увета” и када јој, да би је утешио, Рафајло поклања „вијачу, саздану од резбарених дрвених дршки спојених јаким кожним ременом” (Petrović 2013: [9]). Збивања која овоме претходе само се повремено ретроспективно помињу, било као догађаји од општег значаја, попут турске похаре села и скривања „у удаљеној колиби крај реке” (Petrović 2013: 11); упознавања и повезивања Ибрахима Баје и Рафајла; Даутовог заробљавања; повода који су навели неурског врача Коску да дође у безимени заселак и његове погибије; Тасиног, Цикавчевог и Јаудовог васкрсења, било као сасвим лични доживљаји, попут Срниног проходавања на обронцима Букове планине (Petrović 2013: 85); Облаковог присећања на родно огњиште – „замириса му на разгорело огњиште и свеже вргање” (Petrović 2013: 93), или суочавања безимене девојчице с властитим нагрђеним ликом.<sup>31</sup>

У сегменту романа који прати судбину Срне/Безименог/Облака приповедање је хронолошки организовано, али је у великој мери скоковито – концентрише се на битне преломне догађаје. Први су стицање бесмртности (уједом белог јежа), којег Срна није свесна, и истовремено добијање играчке која постаје њено омиљено оружје. Следе драматично одсецање плетенице, које открива да је Срна у ства-

<sup>31</sup> „Већ сутрадан [после безбрижног смеха – нап. ауторке] на баса на мало, напрсло огледало, које једна стара преља беше крила у кудељи. Од тада јој свака радост усахну” (Petrović 2013: 142). Овде је очито поигравање с мотивом бајке о успаваној лепотици. Вретено, којим се убоде у прст, јунакињи бајке доноси стогодишњи сан, док, напротив, сусрет с прељом, која у свом алату скрива огледало, безименој девојчици доноси буђење – суочавање с лицем нагрђеним губом.

ри дечак прерушен у женско како би се заварале харачлије које узимају мушку децу за јаничаре; па дефинитивни одлазак из родног села, сада безименог дечака; тешки улазак у Бестрагију; самоимено вање и суочавање с властитом судбином неумрлог; борба с Неурима; и, најзад, уцеловљење Срне/Безименог/Облака поновним стицањем аниме.

Са становишта детета – јунака сама потенцијална бесмртност остаје тајанствена и, у суштини, мање битна од задовољства због добијене играчке/оружја или осећања подвојености и губитка које прати спознају о властитој родној припадности. Бесмртност коју, потенцијално, изазива ујед белог јежа<sup>32</sup>, као и васкрсавање које он изазива, доносе искорак из ограниченог људског трајања и судбинске смртности у егзистенцију амбивалентних бића повећане моћи, која мора бити тајанствена и скрајнута у двоструко обележени простор<sup>33</sup>: Зли до или Бестрагију. Оба ова имена, са становишта традиционалне културе, наговештавају онострани, гранични, нељудски опасан простор, исто као што имена васкрсле деце (Чаратан, Цикавац и Јауд<sup>34</sup>) садрже наговештај демонског, опасног, потенцијално злог или, попут имена Облак, „јасно асоцирају на маргинал-

<sup>32</sup> Нико сем Срне није жив уједен, тако да ни Рафајло, ни Баја, ни Таса, у суштини, не знају шта ће уследити.

<sup>33</sup> „Време му је за суђено место” (Petrović 2013: 16), казује Ибрахим Баја „оног дана у коме се необично здружише кишне капи и сунчеви зраци” (Petrović 2013: 15), када безимени дечак мора напустити родно село.

<sup>34</sup> Чаратан се рађа у време помрачења месеца, или настаје од новорођенчета које је пре крштења прескочила нека од „нечистих животиња” (мачка, кокошка или нека друга), у пренесеном значењу може се употребити као ознака за лакомислену, расипну особу коју „не држи место” (CMP: 301). Цикавац или мацић јесте крилати демон који се рађа из јајета црне кокоши које вештица носи под пазухом 40 дана. Током излегања цикавца жена не сме ићи у цркву, ни исповедати се. Цикавац и сам има моћ које балкански фолклор приписује вештици, може да сише млеко туђе стоке или мед из туђих кошница (Раденковић 2001: 348–349). Јауд је, према веровањима, повампирено недоношче које ноћу јаше и мучи неопрезне намернике (CMP: 157).

ност њихове егзистенције” (Pešikan-Ljuštanović 2013: 161). Балтазар, мудрац и искушеник, одговара Обла-ку на питање „докле ћемо ми овде остати” тврђњом да ваксрсл/неумрла деца припадају Бестрагији: „Доћи ће време када ћеш знати да ви овамо нисте дошли, већ да сте пореклом одавде” (Petrović 2013: 99).

Двосмислену природу ваксрслих истиче Валтазара одлука да се жив сахрани, односно да трајно остане зазидан у пећини за коју се нада да ће му временом постати гроб: „Ово место сам одабрао за своје последње послушање, и бићу ту док ми не постане прави гроб” (Petrović 2013: 99). Очито је да се он нада смрти и да своју продужену егзистенцију доживљава више као искушење и особено подвижништво него као награду:

Ја сам се заветовао да ћу остати под овим каменом, примењујући све своје знање и искуство не бих ли децу Бестрагије учинио племићима духа. Многи мудри људи за своје искушење избраше пустаре и пећине, да се моле и уздижу дух у самоћи. Ја желим да то чиним овде, пренесећи вама све своје скромно знање и искуство... (Petrović 2013: 99).

Могућа бесмртност овијена је велом тајне, исто као будућност која долази „попут магли што се валају низ обронке њихове планине” (Petrović 2013: 39), и дечаци се за њу припремају сталним учењем, кроз бројна, често болна искушења. Тако се у Петровићевом роману, на више нивоа, гради имплицитна али јасна порука да нема добитка, ма како се чудесним он чинио, уз који не иде и нека опасност и да свака моћ намеће и низ одговорности и ризичних личних избора. Будућност Петровићевих јуна-ка остаје загонетна, као и природа њихове егзистенције: „можда деци Бестрагије време другачије тече, можда би живот после смрти требало да зовемо другачијим именом” (Petrović 2013: 98). Да та бу-

дућност може бити стварна бесмртност, слутимо из интроспекције којом се роман окончава, када Таса С Лопатом први пут проговори и деца чују „громки, одлучни глас првог поглавара тајног језгра Матице Злодолаца, која, ето, у тмини историје и шапутаној слави, *тираје и делује до дана данашњег*” (Petrović 2013: 152).

На фону крвавих историјских збивања, фантастичног времена проклетства и чаролија и, пре свега, наспрот бесмртности као искораку из ограниченог људског времена<sup>35</sup>, одвија се у *Деци Бестрагије* сложени иницијацијски пут Срне/Безименог/Облака. Срна, девојчица с Букове планине, бива двоструко обележена, прво једом па одсецањем плетенице, чиме почиње сепарација и мукотрпно трагање за нарушеном целовитошћу. Болним одсецањем плетенице<sup>36</sup>, које добија смисао физичког сакаћења иницијанта, као симбола привремене, лимиталне смрти (види, Prop 1990: 142–154), од Срне, детета окренутог игри<sup>37</sup>, несвесног и властите родне припадности, и постојања и природе света ван граница родног засеока, постаје Безимени, који, попут иницијаната у древним културама, креће у шуму, суочава се са змијом гутачем<sup>38</sup> и сам себи даје ново име.

<sup>35</sup> На потенцијалну безвременост указује и клима Бестрагије, из које се види смена годишњих доба, али у којој влада особена, готово непроменљива микроклима.

<sup>36</sup> „Сечиво полете ка детету и Срна врисну, у паду осетивши снажан, парajući бол на потиљку. Изнад ње је стајао Рафајло, њен једини доброчинитељ, отац и учитељ, држећи у руци дугачку плетеницу која се клатила на ветру.

‘Ти ниси девојчица. Ти си мушко. Ти си дечак. Ово ти више није потребно’, каза шумокрадица, расплевши прстима одсечени украс од косе.

Одрезане власи разлетеше се на ветру. Дете паде на колена, покривши лице рукама” (Petrović 2013: 18).

<sup>37</sup> Она се „љевања на дрво, прескакала вијачу, ловила лептире или скакавце, [...] певушила измишљене мелодије” (Petrović 2013: 13).

<sup>38</sup> Глогобран је обликован попут циновског гмизавца, да би дошао у Бестрагију Безимени се мора увући у његову утробу.

Иницијацијско путовање ефектно је маркирано именима која главни јунак романа носи и, нарочито, безименошћу у најопаснијој, лиминалној фази. Почетној располучености јунака<sup>39</sup> следи постепена спознаја властитог родног идентитета, праћена интелектуалним сазревањем и сазнавањем тајне белог јежа и вакрсавања мртвих. Врхунац тог иницијацијског искушења збива се у часу када Безимени/ /Облак поново досегне одузети женски део своје природе и властиту аниму отелови, именујући својим женским именом безимену девојчицу из колоније лепрозних:

„Зовеш се Срина...”.

Девојчица се осети као да је први пут, после дуго времена, ословљена именом. Звучало јој је блиско и познато, као да га се сећа из заборављених успаванки. Све се поклопило. Тог тренутка и она и дечак са Букове планине поново се осетише целим. Неко време су се гледали ѡутећи, и тутишину ће памтити боље од свих речи које су икада игде зачули (Petrović 2013: 152).

Тиме се роман окончава, иако читалац слути да је то уцеловљење тек почетак новог пута који чека јунаке и који ће трајати све „до дана данашњег”, докле год се буду суочавали с новим искушењима, стицали нова сазнања и њима богатили свој живот.

Два Петровићева романа, *Петар лејпцир* и *Караван чудеса*, смештени су у недавну прошлост, или непосредну садашњост писца и његових читалаца – на крај 20. или почетак 21. века. Тако *Караван чудеса* почиње недвосмисленим просторним и временским одређењем „Србија, касни двадесети век” (Petrović 2016: [7]), док се време збивања *Петар лејпцира* одређује посредно: Алекса је напунио дванаест

<sup>39</sup> „Оног трена када су му казали да више није Срина, безбрежна девојчица са зелених обронака Букове планине, мучно је осетио како је изгубио део себе, важнији и већи него што је одсечена плетеница. Та празнина болела је и зјапила као да никад неће зацелити” (Petrović 2013: 24).

година, а у Београд је стигао „у некој тракторској приколици” (Petrović 2007: 15), због чега је и процес његовог усвајања „веома компликован”. Дакле, ако Алексин дванаести рођендан пада пред крај зиме<sup>40</sup>, а долазак избеглица на тракторима у Србију десио се у време Олује, у августу 1995, време збивања *Петар лејпцира* може се у потпуности подударati с временом његовог изласка – 2007, или нешто мало раније. Углавном, оба романа по примарној временској локализацији одступају од древне прошлости, геолошке и историјске, којима припадају *Авен...* и *Деца Бесстрашије*. Ипак, и у *Петаром лејпциру* и у *Каравану чудеса* остварује се темељна временска опрека: контраст „малог” дечјег времена, представљеног као низ иницијацијских искушења, и „великог”, потенцијално митског времена, с којим се укршта и којим бива условљен животни ток Петровићевих јунака.

Живот и судбина Алексе Рајића званог Куш условљени су његовом везом с митским светом Међустанице, лимбом који дели неизвесну аванттуру смрти, из које нема повратка међу живе, и „шарени свет”, у који се становници Међустанице могу вратити, ако плате тај повратак – туђим животима<sup>41</sup> или услугама сабласном мешетару Јовици Вуку. Насупрот деци Бесстрашије, чије вакрсење Балтазар види као резултат „дубоке божје промисли”, и која своју бесмртност плаћају служењем добру, па зато калуђер у *Петаром лејпциру* каже да су Злодолци „људи који су се зарад вере – вере одрекли” (Petrović 2007: 107) – Јовица Вук представља оличење зле моћи. Излазак из Међустанице који он нуди плаћа се страхом и ропском покорношћу. Па и они

<sup>40</sup> „...ближило се пролеће” (Petrović 2007: 8).

<sup>41</sup> Уместо свог синовца Ненада, Јовица Вук је у смрт послао заљубљени пар, деда Душан свој повратак из мртвих мора платити Алексином смрћу, а први Алексин излазак из Међустанице животом је платила његова мајка. И сам Јовица Вук, иако господари туђим судбинама, мора поштовати услове те трговине.

који не тргују с Вуком, попут тарског шумара Алексе В. Јакшића, Кушовог имењака и заштитника, плаћају своје остајање у Међустаници трајањем у некој врсти монотоне неумрлости, свесни збивања у шареном свету, али одвојени и од њега и од неизвесне авантуре смрти.

Условна бесмртност обележје је и Алексиног прогонитеља, сабласног трговца смрђу, Јовице Вука. Он је стар сто двадесет година, вампир чије кости шкripe од старости и чије деловање је добрым делом везано за ноћ; сабласни је господар паса луталица и дивљих свиња; уме да полумртве/неумрле врати из Међустанице у живот; али и сам подлеже законима лимба којим господари. Уживавајући у властитој моћи<sup>42</sup>, он је одлучио да на своју руку „изведе једног полу-рођеног“ (Petrović 2007: 103), па је Алексу, рођеног у Међустаници, вратио међу живе. Неодређена бића која господаре животом и смрђу сазнала су за његов поступак, па Вук мора или вратити Алексу назад или сам умрети. Тако се дванаестогодишњак, уз помоћ шумаревог духа, другова из дома и тајanstvenih Злодолаца, мора обрачунати са својим десетоструко старијим и моћнијим противником.

Иницијацијски пут који Алекса прелази од сепарације обележене дванаестим рођенданом и напуштањем дома и школе<sup>43</sup>, преко борбе с моћним прогониоцима, до победе и коначног крштења, које означава прекид његове маргиналне егзистенције, коначни излазак из Међустанице и агрегацију у свет живих – рефлектује се, у мањој мери, и у судбинама његових домских другова и помагача, Владе Грака и Гордана. Влада Грак, помажући Алекси, успева да изађе из мрачног, застрашујућег, непријатељског света свог усамљеничког детињства, опаснијег од света духова и неумрлих:

<sup>42</sup> „То је било мешетарско ремек-дело!“ (Petrović 2007: 103).

<sup>43</sup> „То док сам још ишао у школу“, рече Алекса мислећи на време до претходног дана“ (Petrović 2007: 15).

Платио сам ја своју школу, Куш! Бојим се људи, бојим се нервозних пијачара што имају руке као лопате, бојим се пендрека који могу да ми одвале бубрег, бојим се кад ми Толстој понуди договор, бојим се оних дилера са станице који ми сваког дана нуде уточиште... [...] Немој ми се чудити нити ме терати да се плашим невидљивих безрукаша... (Petrović 2007: 55).

Суочавајући се с Јовицом Вуком, Гордан, „најдебљи штићеник у историји дома“ (Petrović 2007: 75), преживљава свој највећи страх и почиње да открива властиту снагу која га води до угледа јокозуне и првог словенског сумо шампиона (Petrović 2007: 112). Штавише, једино Гордан показује и знакове еротског буђења, када пожели да га „превијају неке згодне сестре“, а не калуђери (Petrović 2007: 107).

– У наговештеној будућности тројице дечака има елемената инфантилне дечачке имагинације савршеног света,<sup>44</sup> али и особене похвале одважности и активизму, као животним принципима, и оптимистичког суочавања с долазећим искушењима, доминантних у Петровићевом укупном писању за децу.

Велико време у *Каравану чудеса* (Petrović 2016) гради се на више планова. Преко имена јунака – Адам, Ева, Лилит – успоставља се потенцијална веза са старозаветном причом о првим људима и њиховом изгону из рајске баште, сада преокренута у причу о повратку человека у дивљи еденски врт нетакнуте природе. Током целог романа имагинира се и трајање света без људи, сведено на животне ритмове биљака и животиња. Најзад, од почетка до краја дела прати се и временски ритам каравана чудеса. На фону тог сложеног „великог времена“ одвијају се ретроспективни увиди у Адамову, Евину и

<sup>44</sup> Гордана поштују „као полубога“; „Влада Грак почeo је да се бави необичним позивом који је подразумевао сталну опасност и неизвесност, али и обиље свега осталог“ (Petrović 2007: 112), док се „Алекса Рајић, звани Куш, посветио стварима којима се нико пре њега није бавио...“ (Petrović 2007: 113).

Абхину прошлост и прате се хронолошки токови њихове егзистенције у времену збивања романа.

Библијска прича о настанку првог човека Адама и његовом браку с Евом, те каснијем изгону из рая, обликована је у *Првој књизи Мојсијевој, која се зове Постање* (2.7–3.24), док се предање о Адамовој првој жени Лилит, створеној као и он „од праха земаљскога”, обликује у хебрејској и западној демонологији (МНМ II: 55). На везу с митолошким /демонолошким предањем указују, пре свега, именовање Петровићевих јунака и везе које се међу њима успостављају, затим то што се позиција јединих људских бића у новонасталом паралелном универзуму може изједначити са изолованошћу првих људи у рју, као и низ директних асоцијација у тексту дела.<sup>45</sup>

Тако Ева зна библијско порекло свог имена („Ја сам име добила по првој жени из Библије” – Petrović 2016: 86), схвата могућу симболику свог сусрета с Адамом<sup>46</sup> и понаша се у складу с тим: „Ипак, дечаку никада није правила ништа од јабука. Ева је знала зашто. Адам није” (Petrović 2016: 90). Ово у тексту романа функционише као цитатни дијалог са библијском причом. Петровићева Ева је, по овоме судећи, за разлику од његовог Адама, наследила не само лепоту своје митске прамајке већ и њено знање, стечено када је окусила „с дрвета од знања добра и зла” (Постање, 2, 17), што би могло значити и да је сексуално сазревање и еротско буђење Петровићеве јунакиње већ почело. Ева чита Адаму део *Прве књиге Мојсијеве*, који делује као пророчанство:

<sup>45</sup> Јован Љуштановић истиче да је свака прича о детињству „увек, или скоро увек, у извесној мери прича о постању. То је прича о генези, о востопстављању постојања. Због тога је дете, на неки начин, ближе митском праоснову, његово је ‘царство небеско’, оно је природније од одраслог човека, оно није оптрећено ‘брзеном историје’” (Љуштановић 2012: 48).

<sup>46</sup> „Знаш, јако је чудно како се нас двоје зовемо” (Petrović 2016: 86).

„Види стварно! Зову се исто као нас двоје...”, рече дечак збуњено.

„А ми смо, изгледа, једини на свету! Схаваташ ли? Мало је језиво. Ја сам се престравила још када си ми се први пут представио...”, рече му она (Petrović 2016: 88–89).

Истовремено, у Петровићевом роману успоставља се и јасна иронијска дистанца у односу на библијско предање о прародитељима. Демијург који је довео Адама и Еву у новонастали безљудни паралелни свет није старозаветни Господ, већ стара ожильком изобличена и обележена жена – Пасјакиња Анкурати. Користећи сазнања стечена током путовања с Караваном чудеса о природи паралелних светова који „трају и даље на истом месту и у истом времену”, али раздвојени (Petrović 2016: 104)<sup>47</sup>, она одлучује да створи нови, недирнути свет, у којем ће живети Адам и њена лепа штићеница Абра Гаури Арјун, звана Лилит. Одбачена од најближих<sup>48</sup> и трајно маргинализована ожильком који јој „читаво лице своди у једну четврт”, Анкурати жели да кроз своју поћерку проживи нови живот у идеалном свету у којем нема других људи. Притом, она злоупотребљава своје знање и покушава да манипулише тужним судбинама попут божанског бића, несвесна да лепота није једини предуслов среће. Мотивација Ан-

<sup>47</sup> Паралелни светови су чест мотив у СФ књижевности, а манипулатија њима и злоупотреба знања о преласку из једног у други, како би онај ко знање поседује стекао апсолутну власт, такође спада у „већ читане” наративе. У књижевности за децу паралелни светови су, рецимо, уобличени у романима Дајане Вин Џоунс [Diana Wynne Jones] *Зачарани животи* (Vin Džouns 2009) и *Вештичја недеља* (Vin Džouns 2010), где портала омогућавају прелазак у различите светове доносећи вештицама и чаробњацима вишак моћи или их угрожавајући, а заплет се гради као сукоб између Хрестоманта, мага који контролише ове пролазе, и оних који покушавају да их злоупотребе.

<sup>48</sup> Мајка је даје Бурлаку да би јој спасла живот: „Поведиће ову девојчицу са вама, нема њој живота међу черварима! Већ је зову вучјим копилетом, вештичјим заметком. Сталиће је рођени ујаци на ломачи” (Petrović 2016: 13. Подвикао У. П.).

куратиних поступака сложенија је и истанчанија од мотивације типичног лика негативца манипулатора који тежи апсолутној моћи. Подижући Абху, Анкурати штити и негује лепоту које је била лишена<sup>49</sup> и несебично дарује мајчинску љубав коју сама није упознала. Њена крвица је несумњива: она манипулише туђим животима, али, истовремено, наговештено је да она то чини из племенитих побуда – због љубави према Лилит, и мотивисана дубоким унутрашњим импулсима – осећањем изопштености и самоћом. Трагична крвица, коју Анкурати плаћа властитим животом и срећом своје штићенице, јесте то што не схвата да људи нису марионете којима се може манипулисати, и то што је, суочивши се с пропашћу својих снова, спремна да убије непокорну децу.

Још изразитији отклон у односу на библијску причу, која, захваљујући непосредним асоцијацијама, придаје збивањима у роману смисао новог постања, остварен је преко карактеризације главног јунака – Адама. За разлику од библијског праоца, који уређује свет<sup>50</sup>, Петровићев јунак је дете, и то, како наглашава свезнајући приповедач, „једини дечак на свету, који ту чинјеницу у том тренутку није схватао” (Petrović 2016: 30). Иако га теријер Хаув види као „малог човека” (Petrović 2016: 39), Адам је „мали дечак”, који у робној кући прво одлази на одељење играчака (Petrović 2016: 68) и којем се испунио сан да има „свог пса, аутомобил, револвер. Свој град, мажда и свет” (Petrović 2016: 43). Иако, суочен с искушењима и опасностима, убрзано одраста<sup>51</sup>, Петрови-

<sup>49</sup> „Изгледаши као краљица, и бићеш краљица! Ти си моја кћи и моја лепота, Лилић, најлепша си на свету, у којем год од светлова боравила!” (Petrović 2016: 121. Подвикао У. П.).

<sup>50</sup> „19. Јер Господ Бог створи од земље све звијери пољске и све птице небеске, и доведе их Адаму да види како ће коју назвати, па како Адам назове коју животињу, онако да јој буде име; 20. И Адам најдеде име сваком живинчету и свакој птици небеској и свакој звијери пољској...” (Постојање, 2).

<sup>51</sup> „До пре само неколико дана, тако бритком умовању не беше дорастао. Као ни много чему другом” (Petrović 2016: 60).

ћев „Адам је ипак био дете” (Petrović 2016: 56), презаштићено, размажено и недорасло, одвојено од околног света и других људи као потенцијалних извора опасности. „Страшна претња” изречена на почетку:

„Не прелази улицу! Тамо иза живице застала је черга. Не играј се у близини док не порастеш или док туђини не оду. Ухватиће те Гарава Баба, стрпати у вређу и одвести преко, у њихов скривени свет!” (Petrović 2016: [7])

функционише у целини романа као пророчанство, а сабласно дозивање које дечак чује иза ограде напуштене касарне стварно је<sup>52</sup>. Ипак, смисао ових наговештаја није да укажу на будуће патње детета које не слуша мајку, него да наговесте неизбежност привлачног и опасног света одрастања и авантуре сазревања с којом се дете мора суочити и од које се не може побећи ни у презаштићени свет родитељске куће<sup>53</sup>, ни у загрљај вольене играчке.<sup>54</sup>

Адамово одрастање у *Каравану чудеса* одвија се и као суочавање с првим еротским импулсима, што јунаков стварни узраст чини додатно загонетним. Рецимо, по родитељској бризи и времену које се проводи готово искључиво у игри<sup>55</sup>, могли бисмо закључити да је, мажда, реч о прилично детињастом шестогодишњаку/седмогодишњаку који још увек спава с плишаном којом<sup>56</sup>; забрањено му је да се

<sup>52</sup> „Адаме...”, шуштало је гласом пријатним, али језовитим (Petrović 2016: 8).

<sup>53</sup> „Објасниће родитељима, они ће га прекорити, али ће разумети” (Petrović 2016: 19).

<sup>54</sup> Суочивши се са сабласним зовом, Адам „би избезумљено трчао до улаза у зграду, јурио уз степенице и затварао се у собу. Зграбио би Утоту и грлећи га дрхтао под жутим фротирским ћебетом” (Petrović 2016: 8).

<sup>55</sup> Школа у Адамовим реминисценцијама готово не постоји и помиње се само једном, као место неугодне изолованости: „Био је једини Адам у школи, али шту посебности није сматрао врлином већ штарчећим обележјем, пошуп ѿжиљка” (Petrović 2016: 29. Подвикао У. П.).

<sup>56</sup> Очева реакција јасно указује да је Утото узрасно непримерена играчка за Адама („*To је за бебе, Адаме*”), али очито је и то

удаљава од куће и одлази на игралиште; да има пса или бицикл; да се игра лоптом и папирним авионима, како не би нешто разбио; да одлази да преноћи код другова; да излази на кров зграде или сам прелази улицу... Адаму мајка бира одећу, подучава га пристојним манирима за столом, забрањују му да псује. Ипак, његово интересовање за књигу с „крађе бесрамним сликама и садржајем”, заљубљивање у неколико година старију Еву<sup>57</sup> и немир који осећа када га Абха/Лилит дотакне говоре о старијем узрасту, ближем пубертетским немирима:

Абха га је замолила да јој допусти да му очисти ране на лицу. Није јој одговорио али му је она пришла и благо му прелазила лице газом натопљеном у млаки чај од дивљег кантариона. Капи се претворише у танке токове који му клизнуше низ врат, пријатно га најеживши. Дугачком косом, која је мирисала на ванилу, девојчица му је нехадно додиривала раме. У њему набујаше двојаки осећаји, сасвим супротни, али су један другог увећавали. Најежио се, али није могао да разлучи да ли му је то годило или га је тровало (Petrović 2016: 110).

Можемо претпоставити да загонетка Адамовог узраста проистиче из ауторове жеље да иронично пренагласи природу модерне грађанске породице која функционише као претерано заштитничка и ограничавајућа, спречавајући одвајање од куће и несметано одрастање. У овоме се свакако рефлектују и извесни родни стереотипи о девојчицама које сазревају раније, озбиљније су и спремне да преузму обавезе хранитељки. Обе јунакиње романа, Ева да се Адам понаша попут размаженог детета које виком постиже оно што жели: „Претпирка није потирајала, дечак је једноставно био превише љасан” (Petrović 2016: 57. Подвукao У. П.)

<sup>57</sup> Без обзира на то како „десифрујемо” Адамов узраст, илustrација на корицама књиге чини ми се вишеструко непримереном, пошто се по силуетама чини да девојчица раног школског узраста држи за руку дечака из обданишта. Однос који се у роману успоставља између Адама и Еве не подудара се с овим који наговештавају силуете на корицама.

и Абха, обликоване су у складу с позитивним архетипом мајке и оличавају бригу, несебично пожртвовање, добронамерну љубав, природну и нагонску мудрост жене (Jung 2003: 94).<sup>58</sup> С друге стране, у низу ретроспективних присећања, лик Адамове мајке обликује се, пре свега, као репресиван и спутавајући. Насупрот потиснутом и слабом оцу, чије се по времену савезништво с дечаком наговештава али не испољава, мајка је обликована као негативан архетип прожђируће, спутавајуће мајке (Jung 2003: 94. и даље).

Насупрот ликовима девојчица, Адамов лик је умногоме обликован у духу стереотипа о мушкарцу – вечитом дечаку, који дечје играчке замењује оружјем<sup>59</sup> и робусним аутомобилима:

Сваки дечак у себи крије извесне склоности и нагоне, пожуде некажњиве само док су спутане. О њима се никада ником не говори. Некада се, зачудо, остваре. Адам је управо намеравао да поново разуда један порив, чији је рески зов тек недавно препознао (Petrović 2016: 38).

#### Петровићев јунак се

одједном суочава са светом без забрана, али пуном реалних ограничења и опасности, који тражи предузимљивост, храброст и способност учења на властитом искуству. Део тог учења јесте сагледавање властитих деструктивних импулса („Сваки ум, ма како бистар био, има свој фини муль и у њему раскошан, шаролик свет”), њихово иживљавање и контролисање (Pešikan Ljuštanović 2016: 131).

Насупрот Адаму, његове дечје парњакиње Ева и Лилит као да тог „финог муља” немају, или је њима као женама наметнута знатно снажнија самоконтрола.

<sup>58</sup> За разлику од неколико година млађег Адама, који све мора да учи од почетка, Ева је дорасла ситуацији: она кува, култивише биље и животиње, слути будући еротски подтекст њиховог заједништва.

<sup>59</sup> Тако Адам пуца у пришану коалу Утотуа како би уплашио Абху, а тиме симболично кида везу са властитим детињством.

Петровићево обликовање лика Лилит наглашено одступа од „рђаве архетипске фигуре” (Jung 2003: 94), обликоване у предању као непокорна демонка, сукуба која црпи снагу мушкарца и угрожава децу, а свом мужу Адаму се противи као једнака, створена од праха као и он (МНМ II: 55; види, такође, Jung 2003). У *Каравану чудеса* Абха/Лилит јесте биће изузетне лепоте и племенитости, али и дубоко несрећно. Због љубави према Адаму она жртвује два бића која највише воли и која је воле – Анкурати и црну манту, а зауврат добија само мутну наду да ће у далекој будућности, путујући с караваном, наћи утеху.

Од предања о првим људима Петровићев роман удаљава се и имагинирањем природе света у коме су се јунаци нашли. За разлику од Адама и Еве, који невини, голи и неугрожени било чим владају еденским вртом све док Ева не прекрши забрану и окуси плод са дрвета сазнања, Петровићеви јунаци морају наћи своје место у потенцијално непријатељском свету природе која се, лишена човековог утицаја, враћа животном циклусу биља и животиња. Као посредна мера времена које тече, осликано је у роману убрзано пропадање и деградација људских творевина и производа. Храна у продавницама се квари, неонска слова се заувек гасе, асфалт ломе и изваљују „наоко крхки изданци биљака” (Petrović 2016: 19), уређени травњаци се претварају у шикару, на ободу града „било је биљног полена, лептира и зрикаваца као на планинској ливади” (Petrović 2016: 59), док животиње губе свој страх од људи. Петровић у *Каравану чудеса* стапа елементе антиутопије о „дану после” и пропasti цивилизације с утопијском сликом природе која се вараћа својој исконској чистоти:

Без људи, небо се рашчисти и ноћу готово нестаде. Више ничега не би између звезда и очију, те се прелепо тру-

ње просу у своју светост и светлуцавости с краја на крај видокруга (Petrović 2016: 91).

Иако Адамов и Евин живот почиње да личи „на боравак у рају” (Petrović 2016: 91), Петровић у овом аспекту свог романа обликује отрежњујућу поруку да природа може опстати без људи, као сложени систем у којем свака врста и свака јединка заузимају место условљено борбом за опстанак, властитом снагом, интелигенцијом и сналажљивошћу.

У односу на животне приче дечјих ликова, обликује се време Каравана чудеса као властитим законима и токовима потчињено чудесно, не-људско време. На самом почетку романа оно је, преко временске одреднице „Србија, рани двадесети век” (Petrović 2016: 9), директно супротстављено Адамовом времену. Елементе чудесног каравану придаје и његово путовање „само ноћу, а за то је постојао чудесан, ствараоштан разлог” (Petrović 2016: 10. Подвукao У. П.) и једнократност његовог појављивања:

...нико га није два пута видео. Шајтапало се да прати некакву звезду, коју нико други не може да види до неки њихов слепи кроћиштељ види. Некад би то шајтапујче вешаршиште настапало на терновима блатањавих рударских насеља, некад на ливади између раштарканих заселака. Знало се само да се колска поворка никада не враћа на месец на ком је већ боравила (Petrović 2016: 9. Подвукao У. П.).

Крећући се између светова, караван, забитима које посећује, доноси дах авантуре, вишеструко наглашен управо хиперболисаном временском димензијом. Осенчен тајанственим окриљем ноћи, долазак каравана је „свакако представљао најбурнији дан, од када се рачуна време и бележе догађаји” (Petrović 2016: 10. Подвукao У. П.). Том драматизованом времену одговара и чудесна старост вође каравана Бурлака, плавокосог Трибала „који је био ствар као

*записни храст, а тајко је ваљда и изгледао*" (Petrović 2016: 10. Подвукao У. П.)

Овај наговештај с почетка романа, да исти караван, под вођством Бурлаковим, читав век прелази своје загонетне, непоновљиве путеве, мењајући животне токове оних с којима се среће, појачава се током романа. Курзивом наглашени сегменти ретроспективно оцртавају историју каравана, сагледану са становишта битног за Адамову, Евину и Абхину судбину. Тако се у први мах чини да караван непрестано води исти човек – плавооки Трибал, Бурлак, који је почетком 20. века „стар као записни храст”, а стар и наборан<sup>60</sup> у часу кад прихвати Анкурати. На крају романа се ипак испоставља да вођа каравана није бесмртан, већ је онај којега деца срећу, иако исто изгледа<sup>61</sup>, у ствари Бурлак Трећи, унук Бурлака који је почетком века водио караван. Овим се јединствени хронотоп каравана приближава симболици циркуса<sup>62</sup>, чије време противче у кретању и који се зато, људима везаним за исти животни хабитус, може чинити оличењем слободе и трајања мимо уобичајених људских ограничења и добродошлим прибежиштем за маргинале, одбачене и усамљене, који у људској свакодневици не налазе властити животни простор.

Петровићев роман окончава се загонетком о томе који ће временски ток одабрати Адам и Ева: наставак детињства под заштитничким окриљем ро-

<sup>60</sup> „Стари Трибал је видео свакојаких чуда, а многа је, истини, и вукао за собом” (Petrović 2016: 16. Подвукao У. П.).

<sup>61</sup> „...риђокоси младић огрнут пурпурним, плетеним шалом по којем се верала вижљаста зверчица. Држао је у руци кврагово копље које је изгледало више као церемонијални скриптар него као оружје. Лице му беше уоквирено немирним локнама и прекривено наранџастим северњачким пегама, које су се ројиле око живахних очију оштро истичући њихов ковитлац сродних боја” (Petrović 2016: 123–124).

<sup>62</sup> Адам и Ева први под Ајфеловом кулом виде „живописни караван. Разнолики путници врзмали су се око возила налик на стваринске, дрвене вагоне” (Petrović 2016: 123).

дитеља, неспутану, луталачку судбину удеоника каравана чудеса, или именима предодређену судбину нових прародитеља. Из Бурлакове понуде, и њиховог немог сагласја, слути се да ће то бити управо трећа опција:

Младим људима вашег потоњег света се често и олако говори ово што ћу вам сада рећи, али овога пута, можда први пут у историји човечанства, биће сасвим примерено: Можемо вас оставити овде! Саме. Дакле, ако се доволно желите – читав свет је ваш! (Petrović 2016: 126).

Једно је извесно, *деца* су током романа постала *млади људи*, суочени с изазовним бременом одрасlostи. И у *Каравану чудеса* време одрастања обликује се као рефлекс обредног времена, преласка јунака из једног у други животни статус, скопчаног с низом специфичних искушења. Истовремено, показује се и то да је пут иницијанта, упркос препознатљивој основној сегментираности, у књижевно вредним делима увек нов и особен и да, бар када је о Петровићевим романима реч, он увек много више зависи од мере одважности и предузимљивости коју искушеник поседује него од моћи његових помагача и непријатеља. По томе се дела Уроша Петровића приближавају оптимистичком активизму усмене бајке, која нуди царство, изобиље и срећу онome ко се одважи да за њима поsegne.

Обликовање времена у фантастичним романима за децу Уроша Петровића, најопштије узев, укршта разнолике временске токове: древно време геолошке историје земље, историјско време с којим се јединка мора пре или касније суочити и пишчеву (и читаочеву) недавну прошлост и садашњост. Са становишта јунака то може бити проречено време са својом чудесном предодређеношћу, време иницијацијских искушења и време властите животне свакодневице саткане од прошлости, садашњости и будућности. Најзад, то је, пре свега и више од свега,

време развоја, у којем се обједињују самоспознаја и упознавање света. То „мало”, дечје време, изазовно и захтевно време одрастања, јесте битан временски аспект Петровићевих дела. Драматично, „велико време” уметнички се остварује онолико колико утиче на развој јунака и колико доприноси његовој упечатљивој јединствености.

#### ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

- Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Beograd: Izdanje autora, 2003.
- Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2005.
- Petrović, Uroš. *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 2013.
- Petrović, Uroš. *Karavan čudesa*. Beograd: Laguna, 2016.

#### СКРАЋЕНИЦЕ

- МЕП 1986/1, 2 – *Мала енциклопедија Просвета. Ошића енциклопедија*. Књ. 1, 2. Београд: Просвета, 1986.
- МНМ ИИ – *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Кн. ИИ, К–Я. Главный редактор С. А. Токарев. Москва: Российская Энциклопедия, 1994.
- Постање – Прва књига Мојсијева, која се зове Постање. *Светио писмо стварога и новога завјета*. Превео *Стари завјет* Ђура Даничић. Превео *Нови завјет* Вук Стеф. Каџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1955.
- СМР – Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.
- СНПрип – *Српске народне привојије*. Сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Каџић. Сабра-

на дела Вука Каџића. Књ. 3. Приредио Мирослав Пантић. Београд: Просвета, 1988.

#### СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

- Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*. С француског превела Јелена Лома. Српско издање приредио Александар Лома. Београд: СКЗ, 2005.
- Ђорђевић, Тихомир. *Природа у веровању и предању нашећа народа*. Књ. I. Београд: Научно дело, издавачка установа Српске академије наука, 1958.
- Элиаде, Мирча. *Астеки и мифа*. Перевод В. Большаков. Москва: Академический проект, 2000.
- Јовановић, Бојан. *Магија српских обреда у животном циклусу појединца. Рађање, свадба и смрт као ритуали прелаза у традиционалној култури Срба*. Нови Сад: Светови, 1995.
- Лома, Александар. *Мистерија пруга. Обреди прелаза* Арнолда ван Генепа на прагу свога другог столећа. Предговор књизи: Арнолд ван Генеп, *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*. С француског превела Јелена Лома. Српско издање приредио Александар Лома. Београд: СКЗ, 2005, VII–XLI.
- Љуштановић, Јован. *Књижевност за децу и детинство као време иницијације*. Лидија Делић (ур.): *Астеки и времена у књижевности. Зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012, 47–64.
- Раденковић, Љубинко. *Мацић / Цикавац. Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Редактори Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. Београд: Zepter Book World, 2001, 348–349.
- Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ, 1996.

- Самарџија, Снежана. *Облице усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Тарнер, Виктор. Варијације на тему лиминалности. *Градина. Књижевност, уметност, култура*. Год XXI (1986). Бр. 10, 40–56.
- Тарнер, Теренс. Трансформација, хијерархија и трансценденција: једна преформулација Ван Генеповог модела структуре обреда прелаза. *Градина. Књижевност, уметност, култура*. Год XXI (1986). Бр. 10, 57–73.
- Тројановић, Сима. Главни српски жртвени обичаји. *Српски етнографски зборник*. Књ. XVII, Београд 1911, 1–221.
- Филиповић, Миленко С. Култ пророка Јеремије у традицији Јужних Словена. *Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметності*. Књ. XI–XV, 1962–1966, 164–172.
- Чајкановић, Веселин. *Ствара српска религија и митологија*. Приредио академик Војислав Ђурић. Београд: Српска академија наука и уметности – Српска књижевна задруга, 1995.
- Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књига I. Приредио Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга – Београдски издавачко-графички завод – Пропсвета – Партенон М. А. М., 1994.
- Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књига II. Приредио Војислав Ђурић, 1994.
- Братић, Добрла. *Gluvo doba. Predstave o noći i narodnoj religiji Srba*. Београд: Plato, 1993.
- Елијаде, Мирослав. *Istorijska verovanja i religijskih ideja. Od kamenog doba do Eleusinskih misterija*. Књ. 1. Превела Биљана Лукић. Београд: Просвета, 1991.
- Where Be "Here be Dragons"? Ubi sunt „Hic sunt dracones”? <<http://www.maphist.nl/extra/herewedragons.html>> – 1. 2. 2017.
- Jung, Karl Gustav. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Prevod Bosiljka Milakara, Dušica Lečić-Toševska. Београд: Atos, 2003.
- Liddell, Henry George, Scott, Robert. "Kairos". A Greek-English Lexicon. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press. 1940. <[http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3De\)%2Fqnos](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3De)%2Fqnos)> 5. 2. 2017.
- Nikolajeva, Maria. *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Lanham, MD: Scarecrow Press and The Children's Literature Association, 2000.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. Neugasla čarolija puštоловине. Поговор knjizi: Урош Петровић. *Deca Bestragije*. Београд: Laguna, 2013, 155–162.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. Avantura odrastanja. Поговор knjizi: Урош Петровић. *Karavan čudes*. Београд: Laguna, 2016, 129–138.
- Prop, Vladimir Jakovljević. *Historijski korijeni bajke*. Превела Vida Flaker. Сарајево: Svjetlost, 1990.
- Tolkien, John Ronald Reuel. *On Fairy-Stories*. 1947. Наведено према: <<http://worldsstrongestlibrarian.com/12093/on-fairy-stories-an-essay-by-tolkien>> – 15.10. 2011.
- Vin Džouns, Dajana. *Svetovi Hrestomanta. Začarani život*. Превела Milica Cvetković. Београд: Laguna, 2009.
- Vin Džouns, Dajana. *Veštičja nedelja*. Превела Milica Cvetković. Београд: Laguna, 2010.

Ljiljana Ž. PEŠIKAN LJUŠTANOVIĆ

UDC 821.163.41–93–14.09:398

THE POWER OF THE ORIGIN AND  
THE UNIQUE MAGIC OF GROWING UP  
Design of Time in Uroš Petrović's Fantasy Novels

Summary

The paper explores the basic types of conceptualization of time in Uroš Petrović's fantasy novels for children. As the most general, we can single out the contrast between the "big" time (mythical, ritual, time of primeval genesis, historical time) and the "small" time – human, life time of Petrović's children-heroes, as well as the ways in which these two types of time intercross, interweave and mutually condition each other. A special attention has been paid to different forms of dramatization of both "big" and "small" time, as a device for achieving particular narrative pathos of the works.

The time of childhood in Petrović's novels has been segmented mostly according to the main phases of the rites of passage (separation, liminality, aggregation), which underlines the importance of a series of initiatory temptation that heroes face. In all Petrović's novels, childhood is presented as the time of development, gradual maturation, as well as the time of a big, positive anticipation of future that awaits heroes if they venture to face the difficulties of growing up.

Key words: mythical time, historical time, rites of passage, life cycle, childhood, anticipation of future, linear/irreversible time, cyclic time

◆ Снежана З. ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА  
Универзитет у Новом Саду  
Педагошки факултет Сомбор  
Република Србија

# ЧИТАЊЕ (И УЧИТАВАЊЕ) ВРЕМЕНА У НЕКИМ УСМЕНИМ ЛИРСКИМ ЛАГАРИЈАМА

**САЖЕТАК:** У раду се полази од недоумице да ли у појединим усменим песмама за децу (одређеним као лагарије, бројалице или цупалјке) непосредно исказана временска одредница (дан у седмици) носи семантичку тежину какву иначе има у усменој књижевности и традиционалној култури. У одабраним примерима посматрана је релативизација и инверзија архаичних представа о појединим данима (петак, субота, недеља), која проистиче и из начелне амбивалентности фолклорне слике света, и из специфичне поетске структуре, и из наивног рецепцијског контекста. Посматрани мимо песништва за децу, а у духу синкретизма усменолирских облика, одабрани примери провоцирају и „ишчитавање“ потенцијалних временских планова повезаних са обредном и ритуалном праксом (свадба, покладе, краљице).

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** време, дани у седмици, фолклор, усмена лирика, поезија за децу

Календарска народна знања су особена филозофија међуусловљености времена у природи и у човековом животу. Она сведоче о спознаји пулсирања светог, сакралног, обредног времена у профаном,

земаљском битисању и обликују чудесну темпоралну слику света у којој се извијају гранични периоди, „дobre” и „опасне” зоне... Изучавање феномена времена у фолклорној традицији, сложено колико и сам предмет истраживања, између осталог, велику пажњу посвећује значењу и симболици дана у седмици. Етнографска грађа обилује саветима и препорукама, забранама и табуима повезаним са оваквим разабирањем времена. Зна се да у „народном календару словенских народа сваки дан у недељи има одређену семантику и, сагласно томе, он се схвата као повољан или неповољан за почетак или обављање одређених послова. Та семантика у основи се заснива на опозицији почетак/крај недеље, предње/задње, или пак мушки/женско у називима дана”, а неретко се у фолклорној свести дани обликују као наличја претходног (Раденковић 2013: 23–24). Оваква значењска динамика, односно непостојање једнообразне представе о данима, тиче се подручја на којима су поједина веровања и представе забележени, потом и сплета религиозних, сакралних, профаних погледа на њихову „срећност” или „ненрећност”, а понајвише можда цикличног ритма и вечитог смењивања које одражава митски појмљено време.

Чување или удаљавање од архаичних представа о временским интервалима у усменој књижевности засебно је поље испитивања, које, махом, не залази у подручје усмене поезије намењене деци (и оне накнадно доживљене као дечије), или то чини тек изузетно (в. Пешикан Љуштановић 2013: 317–329). Отуда се овде полази од недоумице има ли у њој истоветног семантичког набоја какав дани у недељи као слојевите временске одреднице остварују у другим жанровима; да ли такве темпоралне ознаке и овде творе значење или су ирелевантни детаљи; јесу ли и овде „вишеструке градивне јединице лирске минијатуре” онако како је у усменој лирици уопште (Са-

марција 2013: 242). Одабрано је само неколико примера који се могу читати у сродним или ипак различитим жанровима (цупалька, бројалица, ређалица, шаљива песма о животињама, лагарија), а у којима је време (дан у седмици) експлицитно назначено. Такви примери су малобројни јер већина стихованих записа тог типа нити садржи назнаку времена, нити се изричito везује за одређени временски период (добра дана, дан, месец, годишње доба, календарски обредни контекст). Тако се овде разматра значење непосредно датог временског „детаља”, а потом и оно посредно и условно присутно време које се слути када се природа, семантика и функција одобраних примера посматра мимо уско појмљеног песништва за децу.

Најпре пажњу привлачи песма коју приређивачи избора из усмене књижевности за децу смештају у ређалице (Карановић 2005: 41) и у цупальке (Вујчић 2006: 27):

*Сућра ћећак  
Доћ' ће ћећак,  
Даће ми ѹолу  
Да кујим колу,  
Даће ми ѹару  
Да кујим ѹару.*

Без много околишаша може се рећи да је *ћећак* ту само због гласовног преклапања са *ћећак*. Једноставно – звучна експресија, спаривање речи по ритму и музикалности, фонетској структури, принципима гласовних паралелизама, по доминацији кључних елемената који цупальку/њихалицу чини детлом (и) играчке усмене поезије (в. Пешикан Љуштановић 2007: 73). Ниједан други разлог не чини се смисленим. Но, функција *ћећака* не тиче се само риме, ма колико она била значајна и у домену текста као носиоца звука, и у музиколошком смислу, и у дечијој перцепцији песништва. Другим речима,

темпорално локализовање овог маленог залагивања деце, безазленог варања обећањима о даривању које се нестрпљиво очекује са наредним даном, није искључиво и само ствар згодног лексичко-ритмичког сазвучја. Узгред речено, има нечег оптимистичног и лепог у том вечитом останку у „четвртку”, дану прећашњем и садашњем, баш оном који непрестано залагује, обећава велико радосно сутра док је заправо сва радост и драгост збијена у њему.<sup>1</sup> Наравно, није разложно тврдити да је петак дан када се испуњавају (детиње) жеље, дан изобиља, гошћења, дан када ће коначно стићи *петак* широке руке и дати *полу* (половина гроша, двадесет пара) за коју ће дете купити *колу* (колачић), па још и *шару* за *шару* (врста пушке).<sup>2</sup> У традиционалној култури и фолклорној свести петак је, најопштије посматрано, дан одрицања и поста, заветни дан, када „никаква срећа човеку није пробитачна” (*Српски митологија* 1970: 233; *Словенска митологија* 2001: 423–424), па се овде уочава изразито другачији однос према најшире појмљеном традицијском коду: онај који поништава архаичну семантику и исту временску одредницу нуди као лудистички детаљ. *Петак* је овде апстрактно време будућности смештено у облије фиктивне, лажне конкретности, то је време – парадигма ишчекивања, можда и својеврсна метафора наивног сна о дембел-времену. Та посредна, нетенденциозна и као узгред начињена деструкција традицијских значењских кругова, у којима се уобличио идентитет једног временског исечка, проистиче из поетичке структуре, функције, ре-

<sup>1</sup> Мада се овде, посредно и условно, може уочити проблесак веровања да је четвртак срећан дан, и како се у народу казује: Сви су дани добри дани, а четвртак понајбољи (*Српски митологија* 1970: 304–305; *Словенска митологија* 2001: 578), таква аналогија ипак није одржива.

<sup>2</sup> У цупаљкама и другим сродним жанровима и иначе се обећавају свакојаке сласти: румене јагоде, у марами је шећер, доноси се прегршт ораха или лешника итд., све од милоште и за детињи осмех.

цепције, а пре свега из суштинске амбивалентности фолклора. Од *петка* као дана отежалог од религијских импликација и табуа,<sup>3</sup> до *петка* као веселог иницијалног евфонијског импулса и детиње химере, тек наизглед је непремостив јаз. Заправо, то су два лица, подједнако легитимна.

И мимо врста за децу познати су примери који уносе нешто разуздано, весело и ведро, намигивачко и бећарско у дане којима то није својствено по најопштијим представама традиционалне културе. Тако је у познатим стиховима о суботи од *сувога златна* зато што је *недељу донела*, а недеља *дику са салаша* (*Хвала суботи*, Каџић 1975: 793), или, у једној буњевачкој народној песми, смештеној међу краљичке: „У четвртак Тилка / Цвиће пелцовала, / А у петак Тилка / У пенџер мећала. / У суботу Тилка / Покрила пеширом. / У недиљу, нане, / Лоску за шеширом [...]” (Прчић 1939: 58). Преламање седмице (са суботе на недељу) неретко је у усменој песничкој традицији злокобни гранични период, време судбоносних промена и трагичних догађаја (Самарџија 2013: 258), но катkad, управо супротно, усмена лирска песма изокреће такав концепт па конкретан временски „прелом” даје у новом значењу. Штавише, примећено је да се „усмена лирика изгледа најлакше удаљава од архаичних представа

<sup>3</sup> „Петак – дан у недељи, који се у народним веровањима доводи у међусобну везу са недељом и поштује као сећање на ‘страдања Господња’; често се повезује са средом (‘посни’ дани); дан строгог поста и уздржавања, пре свега од ‘женских’ послова – предења, ткања, шивења, прања рубља, купања, итд. Практично сваки петак у години сматран је за опасан дан, а посебно строго су поштоване забране и препоруке у петак уочи великих празника. [...] Персонификован лик Петке познат је свим Словенима; народна св. Петка (често и св. Недеља), изједначава се са хришћанском св. Параскевом Петком и с Богородицом [...]. Код Словена, као и код других народа Европе, широко је распрострањен средњовековни апокриф о 12 петака, које треба поштovati строгим постом; нарушување тог захтева сматра се тешким грехом и кажњава се најсуровијом казном [...]” (*Словенска митологија* 2001: 423–424).

о данима” (Самарција 2013: 257). Понешто од тог поступка наслуђује се и у наредним примерима, нај-пре у оном који пре делује као хедонистичка песма, више на радост одраслих него деце.

*Сућура нам је нећеља,  
Женићемо медеједа;  
Медеједова сина,  
Да пијемо вина,  
Медеједова шећика  
Да пијемо до шећика* (Вујчић 2006: 27).<sup>4</sup>

Недеља као међаш трезвености и пијанства, као време које ће отворити „циклус” напијања, упућује на могућност да се цела песма, бар условно, посматра и изван света детињства.<sup>5</sup> Она је лагарија, обећавање смешних чуда, новог дана који ће донети нешто изузетно, необично, нешто што несумњиво може насмејати и узбудити дечије фантазијско чуло.

<sup>4</sup> Као и претходна песма, и ова је смештена међу „разне пе-смице и бројанице”, „вежбања у говору” деце која тек склапају прве реченице (Миодраговић 2009: 162; 171). Иако прилично неодређено и уопште, недвосмислено је повезана са раним детињством, понајпре по краткоћи („У народа је нашега безброжа оваквих малих песмица или бројаница, и овако мањих, за мању децу, и већих за већу и одрасле” – Миодраговић 2009: 175). Обе су преузете из истог извора: Ivan Zovko, Varalice, sickalice i igre, Školski vjesnik, 1896.

<sup>5</sup> И у другим примерима, близким цупљакама, бројалицама и сродним стиховима којима одрасли забављају и засмејавају децу на коленима, у наручју, њихањем, голицањем, уопште различитим начинима који би се могли подвести под игру, уочава се истоветан радосни усклик одраслих и позив на испијање вина. Оно се, наравно, не мора схватити дословно, већ као израз животног оптимизма, задовољства, драгости и снаге које дете побуђује, али „напијањем” (било стварним, било симболичким) и добија: „Сеје була брашно / А Циганка трице, / Точи деда винце, / Да се веселимо”; или, „Сеј, баба, брашна, / Немала на шта. / На дедине гаће, / Не да деда гаће. / Точи баба, вино / Да се веселимо!”; или „Точи, деда, вино, / Да се веселимо / Да дете успимо” (Миодраговић 2009: 146–147). У том смислу „пијење вина” представља метафорички исказ, симболички знак здравља, снаге, отпорности и живота, иначе обавезан део многих породичних обреда и низа календарских обредних радњи (Словенска митологија 2001: 82–83).

Јер, ваља замислити, каква ли ће то свадба бити у којој се жене и медвед, и његов син, и његов тетак! Па ипак, њена временска заокруженошт (од недеље до петка) и њена експлицитна најава ужитка у алкохолу алутирају на временско позиционирање у празничне дане без стега и ограничења. Како год се читала, било као наивна песма о „чудном чуду”, било као исказ разузданог духа и тела у обредно „погодном” тренутку, она одређени дан маркира као кључну тачку у којој свакодневица доживљава прекид, предах, постаје заустављена и замењена другачијом реалношћу. И за одрасле и за децу прилика да се прекорачи граница између данас (обично, свакодневно) и сутра (необично) чини се суштински виталном. Цикличност у таквом моделу поимања времена можда је најживотворнији подстрек постојању и имагинацији. Време чуда, необузданости, неконтроле у фолклорној традицији подразумева различите облике и повезује се са низом различитих календарских интервала.<sup>6</sup> Иако без недвосмисленог одговора на питање да ли је ова песма део те традиције, остаје утисак да, макар посредно, провоцира и такву контекстуализацију.

Својеврстан наставак у извесном смислу може бити препознат у стиховима који развијају серију нонсенсних слика и још очитије носе играчку атмосферу, ритам, жив темпо постигнут спрегом набрајања и његовог сечења узвицима и ономатопејским деоницама. Управо таквом дијалогичношћу наредни стихови отварају могућност да се схвате као сценарио дечијег глумовања, део игре и игра сама:

*Данас јесте субота,  
Е па шта, е па шта!*

<sup>6</sup> Рецимо, само у домену покладних обичаја, обредних и ритуалних радњи везаних за дане непосредно пред велики пост, истиче се важност бучног празновања, са обиљем мрсне хране, пића, игара под маскама, маскирања у животиње, имитирања свадбе, шала, ласцивности (Словенска митологија 2001: 434–435).

*Сућура је сиће недеља,  
Јесиће да, јесиће да!  
Женићемо медведа,  
Е па штита, е па штита!  
Крај голема језера,  
Јесиће да, јесиће да!  
Зец коло водио,  
Ију-ју, ију-ју!  
Буран барјак носио,  
Пућ-пурућ, пућ-пурућ!  
Беле гуске иぢрале,  
Траја-траја, траја-траја!  
Кокошка се јела,  
На чандији снела.  
Чандија се срушила –  
И песма се свришила (Вујчић 2006: 87).*

Сродна је и наредна песма, у којој женик добија наглашенију димензију комичног актера, постаје и извор смеха и објекат шале, и бар накратко дозива у сећање негдашња вишарска забављања која су мечкари изводили са дресираним Божанама, Касандрама, Мартинима. Исечак тих медвеђих „продукција” (в. Ђорђевић 1933, књ. 7: 23–26), најчешће везиваних управо за недељу и вишарску позорницу, посредно се слути у следећем примеру:

*Сућура кажу нећеља,  
Да женимо међеда!  
Стаде међед иぢрати,  
Гаће му се климати,  
Дјеца му се смијати.  
Мии кућу гради,  
Миишица се Богу моли,  
Да се кућа не обори (Вујчић 2006: 93).<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> Омиљена забава по селима и варошицама подразумевала је показивање најразличитијих вештина медведа: да игра, да меси погачу, да опонаша срамежљиву невесту, ласцивне кретње, пуштање из пушке, пудерисање, пењање уз бандеру, рвање са мечкаром, све оно што улази у класичан репертоар комике која про-

И још један пример:

*Сућура нам је нећеља,  
Женићемо међеда.  
Гуска, шатаца иぢрати,  
А лисица свирачи,  
Курјак барјак носиши,  
На мечки се возиши (Карановић 2005: 15).<sup>8</sup>*

изилази из повезивања животиње са људским поступцима, гестовима, навикама (в. Ђорђевић 1933, књ. 7: 23–26; Prop 1984: 34–35). Осим тога, последња три стиха изазивају на додатно домишљање. С обзиром на то да се у веровањима многих народа мишеви јављају у улоги заштитних демона куће, да им се приписује функција кућног покровитеља (в. Чайкановић 1994, књ. 2: 237; Гура 2005: 300), ова шаљива слика можда алутира на нешто посве другачије од шармантне наивне антропоморфизације, тако типичне и тако важне у књижевности за децу. Запретеним путевима усменог преношења, две наизглед самосталне целине спојене у једну песму – разиграни међед-младожења у *климатима* и мишји „брачни“ пар који подиже кућу – може бити, представљају слике које излазе из чисто хуморног наума и функције, а залазе у подручје магијског.

<sup>8</sup> Свим наведеним примерима несумњиво је блиска и ова песма:  
*Бере медо јајоде,  
Туд находит лисица –  
Просу меди јајоде.  
Стаде медо илакати,  
Лисица га ипешиши:  
„Немој, медо, илакати!  
Сућура нам је недеља,  
Женићемо медведа:  
Медвед ће нам иぢрати,  
А лисица ипешиши”* (Миодраговић 2005: 140, из: Mehmed Kurt, Sickalice, Školski vjesnik, 1900).

Од претходних песама ова одступа понајвише по сугестији стиховане приче о животињама, о пријатељству медведа и лисице и по сведености комике и нонсенса. Осим тога, указали бисмо на још један пример у ком се сакрално време (Видовдан) на исти начин утискује у нонсенсни свет лагарије и припреме комичних „сватова”, и тако преокреће у пародијски, фiktivни темпорални знак. Реч је о песми у којој *бере уја јајоде*, а кад му *мерицу лисица превали* стане га и *ипешиши*:

*Немој, ујо, илакати,  
Данас, сућура Видов-дан,  
Па ћемо ипе жениши:  
Сврака илеши чараши –  
‘Оће кума да буде;  
Врана ире кошуље –*

Све наведене песме смештене су постојано у поезију за децу, каткад одређене као лагарије, каткад као „разне песмице и бројанице”, каткад, подједнако широко, као „шаливе песме о животињама”. Њихов идентитет у том смислу није упитан. Посматрање у другачијем контексту ипак јесте. Па опет, постоји неколико разлога да се оно покуша, и то не само због начелног синкретизма усмене књижевности и одавно истакнуте немогућности да се усменопоетски свет једнозначно класификује и стесни у један жанровски оквир. Другачију контекстуализацију ових стихова највише провоцира мотив „женидбе медведа”, потом „недеља” као маркирани сегмент, а, коначно, и нонсенсно низање слика. Трагање за дослухом ових песама са онима које су јасно везане за обредни контекст, а самим тим и тумачење значења временске одреднице наведене у самом тексту, потом и оне тек посредно видљиве (из контекста), јесте условно, крајње хипотетичко.

Ако се интерпретација окрене ка свадбеном обреду и пародијским стиховима о необичним ашиковањима, младенцима и сватовима, попут оних о бубар-јунаку/комарцу и муви удовици, зецу и лисици-девојци, женидби врапца Подунавца, купусу и сланини, детлићу и његовим сватовима – а то свакако јесте прва асоцијација – нужна је уздржаност при било каквом закључку. Иако обећана „свадба” садржи понешто од зооморфног митолошког аспекта: младожења је медвед, учесници свадбеног весеља су животиње (зец коло води, ћуран/курјак бар-

*'Оће девер да буде;  
Мии прејаса кеџљу –  
'Оће кувар да буде.  
Гледа мачак с йавана.  
Скочи мачак с йавана,  
Па улови кувара.  
Шайка-шайка изграла,  
Бела ћуска свирала,  
Зец је коло водио,  
Бурак барјак носио* (Вујчић 2006: 90).

јак носи, гуске/патке играју, лисица свира), иако наликује лирским женидбеним пародијама које почивају на тривијализовању обредне свечаности (в. Самарџија 2004: 36–37), овде није реч о истоветном поетском корпузу. Не само зато што изостаје структурирање према моделу фолклорне свадбе, ритуалне етапе, комичко-пародијско парадрафзирање мотива из јуначке женидбе какво се налази, рецимо, у *Женидби вратица Подунавца* и указује на негдашњу потенцијалну обредну улогу (в. Каравановић, Торњански 2007: 63–65), већ и зато што се овде ипак не наслуђује „вишезначна критика односа” (Самарџија 2004: 35). Опет, да и овде наведени стихови имају бар неке и бар условне додирне тачке са карневалски понесеним забављањима учесника свадбе у неизоставној визији ритуално појмљеног весеља које релативизује утврђен поредак и наново га успоставља привременим хаосом, претпоставка је утемељена на двема чињеницама. Прво, у чињеници да се нонсенсни стихови у којима се наглавце окреће свет, попут оних у којима „гуска воду из решета пије, / а кокошка по авлији рије, / водом трче два печена зеца”, налазе и у репертоару шаливих сватовских песама (Попов 1983: 73–75). Друго, у чињеници да је медведу у народној традицији својствена симболика брака, плодности и рода; да се на различите начине повезује са свадбом; да се учесници свадбе ритуално маскирају у разне животиње, па и у медведа; да симболише младожењу у сватовским песмама, о чему сведоче бројни примери метафорично-симболичког преименовања и младожење и младе (медведица), између осталог и у еротски алузивним песмама (*Словенска митологија* 2001: 353; Гура 2005: 122–123). Конкретно временско локализовање у том случају није насумично: недеља јесте у традиционалној култури дан који се неретко повезује са свадбом. Но, што је важније, отвара се прилика за идентификацију специфичног сакралног времена.

мена. Поменути нонсенсни стихови, пародијско обличје свечаности свадбеног чина, младенаца и учесника свадбе, изводе се најчешће у тренутку не-посредно пре „свођења” младенаца у брачну постельју, на врхунцу гозбе, весеља, пијанства. С обзиром на то да је у овде одабраним примерима реч о „најави женидбе”, могли би се распознати само изван тог изнинмно „деликатног” обредног тренутка. Другим речима, ако ове песме дотичу посебну темпоралну зону, она подразумева неки други сегмент свадбених обичаја који такође обележава весело расположење (можда понајпре у мушким „табору”, који и на ова-кав начин настоји подићи цену „међеду”, осоколити га, посредно похвалити, насмејати; можда током вечери, када се окупљају сватови у кући младожење – в. Карадић 1972: 227; 365). Овде посматрани примери нису подругљиве, нису ни ласцивне песме (или је то дубоко скривена алузивност), не садрже иро-нијски призвук, само безазлен смех какав се одувек повезивао са дечијом рецепцијом апсурдних слика, али и са делом обредно неопходног, веселог „изокренутог хваљења” сватова (в. Ајдачић – www). Истискивање такве временске контекстуализације не утиче на ужитак у наопаком свету, али њено укључивање пружа прилику за промишљање о функцији комике између профаног и посвећеног, а посебно о динамици усменолирских облика.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Такође, у традицији су засведочене дечије игре „сватова”, као типичне симболичке игре, игре улога или драмске игре, као имитација обредне праксе и обичајног поступања (в. Марјановић 2002: 157–158; Требежанин 1991: 336; 340). Уз то, у јужнословенском дечијем фолклору и корпусу дечијих песмица које се певају када истовремено пада киша и сија сунце постоји и низ примера са мотивом животињске свадбе у којима се лисица же-ни; вук жени, мечка удаје; мечка жени, а вук удаје; или се тада жени мечка/медвед, или да мечка коло игра (Сикимић 1997: 92–93). Ниједна од овде наведених песама не садржи формуле које би их повезале са одређеним метеоролошким контекстом извођења, али сведоче о рас прострањености мотива „међедове свадбе” у контексту дечијег фолклора.

Друга могућност за наслуђивање потенцијално обредне природе овде одабраних песама препознаје се у покладним обичајима и ритуалима. Познато је, рецимо, да маскиране поворке иду о Белој недељи са „мечком”, маскираним учесником „свадбе” (Марјановић 2008: 123). „Поворка маскираних сватова уз Белу недељу је стар обичај, познат и старим народима вишег културног ступња. Она је ишла рано с пролећа, када почиње сетва, па се путем аналогне магије (свадбене поворке и польопривреде) изазивала польска плодност” (*Српски митологијски речник* 1970: 21; Недељковић 2005: 131).<sup>10</sup> Такође, позната су и дечија маскирања у медведа у поворкама на Беле покладе (Карановић 2005: 101). Све то изазива на промишљање: да ли ове песме могу бити читане као позив на „игру” у једном јасно омеђеном временском периоду (последња седмица зиме, непосредно пред ускршњи пост), да ли представљају део „сећања” на архајско поступање, или су његов лудистички окрајак ослобођен сваког магијског аспекта, напросто траг сачуван у дечијој игри као једном од могућих видова трансформације обредне праксе (в. Марјановић 2008: 149; Марјановић – www). Скриени календарски код у том случају даје ново значење одабраним примерима – обредну функцију типично за певања у славу бујања живота, култа плодности, препорода, обнављања...<sup>11</sup>

И ако се мотив „медвеђе свадбе” потисне у други план и пажња усмери на подједнако доминантно нонсенсно вибраирање ових песама, отвара се могућ-

<sup>10</sup> Бројни обичаји у овом периоду везани су и за брачне односе, било да је реч о давању почасти свима који су се у претходној години оженили, било да је реч о „кажњавању” оних који то још нису учинили (*Словенска митологија* 2001: 20).

<sup>11</sup> Условљеност свадбених весеља и религијских, календарских деоница у традиционалној култури јесте наглашена. „Тако, за време постова се није свадбовало, а у том времену ни свештеници нису хтели да венчавају. (...) Зато су месојеђе (време између два најдужа поста – божићнег и ускршњег) биле испуњене свадбеним весељем” (Недељковић 1994: 113).

ност за (опет условно) повезивање са, рецимо, усменом традицијом шаљивих краљичких и лазаричких песама.<sup>12</sup> Неке од њих неретко представљају животиње у комичним, немогућим стањима, радњама или односима, управо у духу пролећног празничког циклуса и веровања у виталистичку снагу смеха (в. Јокић 2006: 103–105). Штавише, неке од краљичких песама су истовремено (ако не и искључиво) распознате и као део дечијег фолклорног поетског света, баш попут оне коју краљице певају „када иђу путом”: „У Шиштаку граду / Ново чудо кажу: / Патка поткована, / Гуска оседлана, / Зец Бога моли, / Лисица га двори; / На лисици перце. / На курјаку звонце” (Прчић 1939: 35). Лагаријска техника је истоветна: спајају се актери и атрибуција радње у смехотворном систему немогућих веза. Удвојено читање у том случају сугерише да овде изабране песме и по том својству (потенцијално) додирују обред, и тако носе још једну, имплицитну семантичку раван.

Померање по изnimno пропусним границама жанрова усмене лирике на неки начин уобличује и различите концепције времена у овде одабраним песмама: посматране као репрезентанти једног жанровског модела и свакодневног породичног миљеа, оне нису везане за календарске мене, посматране у другачијем светлу указују се као управо њима услољена и из њих настала поезија.

Па опет, тражити било какву логичку мотивацију и смисленост у лагарији (а све одобрane песме првенствено су такве) делује као погубан буквализам, контрадикторност, потпуно занемаривање суштине жанра оличене управо у релативизацији и порицању смислености, у игри бесмислом. Тако и сви дани у седмици овде нису ништа више од виц-де-

<sup>12</sup> Лазарички опходи најчешће отпочињу дан пре или на Лазареву суботу, а обредне поворке краљица почев од Ђурђевдана, у време празника Духова/Тројице/Русалије (Караџић 1972: 170; 177; Недељковић 1994: 181; 190; Марјановић 2008: 176).

таља, првог у низу. Ако су ове песме о најављивању „међедове свадбе” лагарије за радост и забаву деце, сплет веселих, необичних слика и спрегова немогућих радњи које животиње нуде у комичком руху, сасвим је очекивана инверзија, па и разградња традиционално засведочених представа о појединим данима.<sup>13</sup> Овде субота „бива” дан обећавања великог карневалски обојеног догађања,<sup>14</sup> недеља дан његове фиктивне реализације, „окидач” који ће, дакако тек уз *међеда*, покренути серију.<sup>15</sup> Ничег светог, богобојажљивог више нема, недеља је имагинационско финале лудовања и игре, време чуда када алогично и смешно потапа реалност, време пуног ужитка и препуштања обрнутој слици света. Другим речима, без претходно поменутих хипотетичких најукација темпорално прецизирање у свим наведеним примерима је посве небитно са аспекта озбиљне семантичке речитости: у сфери наивног и лудистичког, и петак, и субота, и недеља бивају, Радовићевим речником казано, *иширикли и инуфтикли*, напротив смешни пандани усталјеном (озбиљном) доживљавању времена, илузије и играчке по себи. „Техника” наивног читања докида један значајан део традицијом обликованог значења времена и смешта га у окриље хумора и комике, и истовремено потврђује важност оног неофицијелног, карне-

<sup>13</sup> За лагарију је и иначе карактеристична игра феноменом времена, прошлости и будућности. Оно у визији лажа и паралажа поприма надреалистичко лице познато у спреговима попут „кад ја бијах у младо доба стари чоек”, или „кад дођем кући а то ми се родио отац” (*Лаж за ојкладу*).

<sup>14</sup> Субота је дан мртвих, задушница, дан у ком се ништа не започиње, лош и опасан дан у ком по народном веровању није добро ни умрети (*Словенска митологија* 2001: 517; Раденковић 2013: 23–24).

<sup>15</sup> Недељом је забрањен сваки рад и женама и мушкарцима (посебно онај који укључује манипулатију иглом, секиром, као и прање, чешљање, лов) и поштује се као празник, дан свете Недеље, свака недеља сматра се за „мали Ускрс”, означава сакрално време посвећено Богу (*Словенска митологија* 2001: 375–376; Раденковић 2013: 26).

валски веселог и виталистичког односа према времену које „игра и смеје се” (Bahtin 1978: 96). Тако лагарија уобличује феномен времена у новом значењу и функцији: суштински релативном, као неку врсту псеудовремена, времена које је присутно само номинално, као химеру која се непрестано изнова приближава и удаљава, као шарен-лажу, као прозраку празничног принципа у свакодневном животу. Може бити да је и тај поступак један од оних који сведоче о снажној вези усменог и модерног песништва за децу.

#### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић, Дејан. *Жанрови свадбених песама*. <[http://www.kapija.narod.ru/Authors/Ajdacic/ajd01\\_svad\\_bene.htm](http://www.kapija.narod.ru/Authors/Ajdacic/ajd01_svad_bene.htm)> 9.11.2016.
- Вујчић, Никола. *Српска народна књижевност за децу*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Гура, Александар. *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Превод Љ. Јоксимовић, С. Ранковић, В. Лазаревић, С. Богојевић, В. Маричић, М. Грубић. Београд: Бrimo—Логос—Александрија, 2005.
- Ђорђевић, Р. Тихомир. *Наши народни животи*, књ. 7. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1933.
- Јокић, Јасмина. Обредни смех у лирским песмама које се изводе у току пролећних празника. *Научни саставак слависта у Вукове дане*, св. 35/2 (Реч – морфолошки, синтаксички, семантички и формални аспекти у српском језику. Хумористичка и сатиричка традиција у српској књижевности). Београд: Међународни славистички центар – Филолошки факултет Београд, 2006: 95–110.
- Карановић, Зоја. *Пуна штапија златних колачића. Приручник народног песништва за децу, васпитаче и учитеље*. Нови Сад: Платонеум, 2005.
- Карановић, Зоја.<sup>a</sup> Збирка Симеона Ђурића и пет прича о Међедовићу. *Зборник Мајиће српске за књижевност и језик*, LIII/ 1–2, 2005: 67–118.
- Карановић, Зоја и Торњански, Светлана. *Женидба вратица Подунавица* – песма палимпсест на граници песничких врста. *Синхронијско и дијахронијско изучавање врсти у српској књижевности*. Зборник радова. Нови Сад: Филозофски факултет, 2007: 57–68.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне јесме 1841, I*. Сабрана дела Вука Караџића, књига четврта, приредио Владан Недић. Београд: Просвета, 1975.
- Караџић, Вук Стефановић. *Етнографски стиси*. Сабрана дела Вука Караџића, књига седамнаеста, приредио Миленко С. Филиповић, Београд: Просвета, 1972.
- Кулишић, Ш., Петровић, П. Ж., Пантелић, Н. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.
- Марјановић, Весна. *Обредни елементи у традиционалним дечјим играма Војводине*. <[http://www.rastko.rs/antropologija/vmarjanovic\\_obredni.htm](http://www.rastko.rs/antropologija/vmarjanovic_obredni.htm)> 6. 11.2016.
- Марјановић, Весна. Традиционалне дечје игре у Војводини од друге половине XIX до краја XX века (међуетнички односи у традиционалним дечјим играма Војводине). *Кодови словенских култура (Деца)*, 7 (2002): 147–170.
- Марјановић, Весна. *Маске, маскирање и ритуали у Србији*. Београд: Етнографски музеј, 2008.
- Миодраговић, Јован. *Деца и породица у веровањима Срба. Народна педагогија у Срба или како наши народ подиже пород свој*. Београд: Радио телевизија Србије, 2009.
- Недељковић, Миле. *Календар српских народних обичаја и веровања*. Ваљево: Агенција Ваљевац, 1994.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Играчке песме. *Станаја село затапи. Огледи о усменој књижевности*.

- носии.* Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 2007: 60–76.
- Пешикан Љуштановић, Јиљана. Време као благослов – усмена успаванка и жанрови намењени деци између прошлости и будућности. *Време, вакаи, земан. Аспекти времена у фолклору.* Зборник радова. (ур.) Лидија Делић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013: 317–329.
- Попов, Миливој. *Свадба у северном Банату.* Београд: Народна књига, 1983.
- Раденковић, Јубинко. Време у народној демонологији Словена. *Време, вакаи, земан. Аспекти времена у фолклору.* Зборник радова. (ур.) Лидија Делић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013: 15–38.
- Самарџија, Снежана. *Пародија у усменој књижевности.* Београд: Народна књига / Алфа, 2004.
- Самарџија, Снежана. Неке особености формула времена у лирској народној поезији. *Време, вакаи, земан. Аспекти времена у фолклору.* Зборник радова. (ур.) Лидија Делић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013: 241–316.
- Сикимић, Биљана. Митска бића дечијег фолклора: киша са сунцем. *Од мита до фолка.* Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета, 1997: 90–102.
- Словенска митологија – енциклопедијски речник.* Редактори С. М. Толстој, Љ. Раденковић. Београд: Zepter Book World, 2001.
- Требежанин, Жарко. *Представа о детету у српској култури.* Београд: СКЗ, 1991.
- Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942.* Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. 2. Приредио Војислав Ђурић. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М, 1994.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse.* Prevod Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.
- Duran, Mirjana, Plut, Dijana, Mitrović, Mirjana. *Simbolička igra i stvaralaštvo.* Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988.
- Prop, Vladimir Jakovljević. *Problemi komike i smeha.* Prevod Bogdan Kosanović. Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada, 1984.
- Prćić, Ive. *Bunjevačke narodne pisme.* Sakupio i uređio Ive Prćić. Subotica, 1939.

Snežana Z. ŠARANČIĆ ČUTURA

THE MEANING OF TIMELINES IN  
SOME ORAL LYRICAL POEMS FOR CHILDREN

Summary

The paper discusses the significance of timelines in some oral lyrical poems for children (cupaljke, lagarije). It interprets the meaning of the individual days of the week in terms of traditional culture and folk beliefs, and also in terms of poetic qualities of these genres. In selected poems we observed relativization and inversion of archaic notions of individual days (Friday, Saturday, Sunday), which stem from the fundamental ambivalence of folk picture of the world, and from the specific poetic structures from naive reception context. Apart from the poetry for children, and in the spirit of syncretism of oral lyrical forms, selected examples also provoke "reading" of potential time plans associated with some ritual practices.

Key words: time, days of the week, folklore, oral poetry, poetry for children

◆ **Драгољуб Ж. ПЕРИЋ**  
**Универзитет у Новом Саду**  
**Филозофски факултет**  
**Република Србија**

# ХРОНОЛОШКИ МОМЕНТАТ, ТЕМАТСКИ НУКЛЕУС ИЛИ ЕПСКА БИОГРАФИЈА (проблеми класификовања и терминолошког одређења циклуса и „тематских“ кругова епских песама у наставним плановима и програмима основне школе)

**САЖЕТАК:** Подела епских песама на циклусе заснована је на хронолошком моменту – настојању да се песме, издвојене из свеукупног корпуса, схвате као кохерентна слика историјске смене епоха и групишу према њиховом следу. Такав, синхронијски заснован приступ (Клеут), међутим, показао се као неодржив научно-методолошки конструкт. Стoga, тражене су друге могућности којима би се недостаци поделе песама на циклусе отклонили – првенствено у „тематским круговима“, који, заправо, нису ништа друго до незнатно модификована стара подела на циклусе. Како свеукупна српска епика није кохерентна целина, као и то да она у наставним програмима подразумева сведени избор песама, у овоме раду заговора се идеја да се у интерпретацију песама не полази са становишта њене историје.

чности (циклуси, „тематски“ кругови), већ да се као интегративни чинилац наставне интерпретације узме лик, у контексту своје епске биографије.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** циклус, тематски круг, историчност, лик, нуклеус, подела епских песама, епска биографија, наставни програм, локализација, интегративни чинилац

Вук Стефановић Карадић суочио се, приликом формирања своје збирке *Српске народне јјесме*, у другој, трећој и четвртој књизи (*јјесмама јуначким*) са проблемом везаним за распоред ових песама унутар поједињих књига, односно њиховим „метањем у ред“. Његово домишљање, везано за редослед песама, резултирало је поделом која је, по свој прилици, имала првенствено наменски и практични карактер, и на основу које су се у другој књизи (СНП II 1988) нашле *јјесме јуначке најстарије*, у трећој (СНП III 1988) *јјесме јуначке средњијех времена*, а у четвртој књизи (СНП IV 1988) *јјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу*. Вођен романтичарским (тачније, хердеровским) схватањем историје, Вук предговор *Малој простионародњој славено-србској јјеснарици* (1814) закључује речима „дасу оваке песне содржалие, а и сад у народу простом содржавају, негдашње битие Сербско, и име“ (МПССП 1964: 44). Саодносно томе, „пробраће епске песме он је публиковао редоследом који одговара некој стихованој историји“ (Клеут 2003: 84), и премда у предговору четвртој књизи приступа опрезније (и каже да у овим песмама „не треба тражити истинитије историје“ СНП IV 1988: 407), од хронолошког поретка ипак не одустаје.<sup>1</sup> Ова по-

<sup>1</sup> Желећи да оправда свој избор песама и њихов редослед, Вук каже да, упркос томе што у песмама „не треба тражити истинитије историје, али приповетка, која је у јуначким песмама најглавнија ствар, у песми од доброга певача никад није са свим противна здравоме народном, и у јесмама обичном разуму“ (СНП IV 1988: 407–408), а потом своје речи илуструје негативним примером (анахронизмом који му је засметао) – стиховима песме у којој Марко Краљевић носи пушку (в. Исто).

дела, дакако, није прецизна (а у погледу редоследа поједињих песама – ни сасвим коректна), тако да она нема научни карактер и представља израз Вуковог поимања хронологије догађаја и следа историјских личности.

Међутим, она постаје основ за потоње циклизације српских епских песама (Поповић, Јовановић, Ђурић и др. – в. Клеут 1990) и током дужег временског периода (тј. све до њеног замењивања тематским кругом као основом груписања песама) доминира у научном, а потом и наставном презентовању епике. Такво груписање песама заснива се на скупном узимању оних песама чије су епизоде садржински повезане и њиховом сређивању према временском току. Прву циклизацију успоставио је Павле Поповић (1909) разликујући песме дугог и песме краткога стиха (*гусларске* – Исто: 86–91), при чему ове друге (десетерачке) дели на: „циклус *неисториски*” и „циклус *историске*”, које чине „девет главних циклуса”: „циклус *Неманића*, циклус *косовски*, циклус *Бранковића*, циклус *Црнојевића*, *хајдучки циклус*, *ускочки циклус*, *циклус ослобођења Црне Горе* и *циклус ослобођења Србије*” (Исто: 92 – истакао П. П.). Таква подела, уз извесне прениаке – осамостаљивање песама о Марку Краљевићу у засебан циклус, односно издвајање песама на основу етничке припадности јунака код поједињих аутора – циклус *Хрваћана* и *Угарчика* (Водник, Ђурић – нав. према – Kleut 1990: 106) или конфесионалних разлика – циклус муслиманских епских песама (Исто: 106) – постала је једна од најзаступљенијих у југославистици до пред крај XX века, и поред повремених указивања на њене иманентне недостатке.<sup>2</sup> Чак и када је термин *циклус* напуштен,

<sup>2</sup> Примера ради, Олинко Делорко говори о томе да песме у којима је реч о каквим локалним збивањима најчешће остају ван уобичајене поделе на циклусе, а самим тим – и ван антологија, „па је zbog toga ukupna slika naše epske narodne poezije ostala nerotpuna. Tome je svakako bila kriva nespretna dioba naših ep-

пракса таквог груписања песама, успостављена у претходној научној традицији, одржала се, уз извесне модификације, све до почетка XXI века (Уп. Деретић 2000: 228–298).<sup>3</sup>

skih песама на циклусе, било према неким зnačajnim povijesnim zbivanjima, било према именима pojedinih junaka. U svakom slučaju priličan broj epskih oralnih песама ne mogav se uključiti sad u ovaj sad u onaj циклус, sad zbog ovog sad zbog onog razloga, ostao je neiskorišćen. Tako je opet mehanističko shvaćanje poezije naniđelo stete njenom punom umjetničkom doživljavanju” (HNP I 1964: 219). Уместо поделе на циклусе, песме у овој књизи груписане су на следећи начин: „1. *pjesme koje pjevaju o borbama hrvatskih i ugarskih velikaša i banova s Turcima* [...], 2. *pjesme o senjskim uskocima* [...], 3. *pjesme o zadarskim i kotarskim junacima* [...], 4. *pjesme o muslimanskim junacima* [...], 5. *pjesme o hajducima* [...], 6. *pjesme obiteljskoga sadržaja* [...] i 7. *pjesme različita sadržaja*” (Исто: 219–220). По речима приређивача друге књиге, М. Божковић Стули, „*pjesme obiteljskoga sadržaja*” представљају „neki prijelaz od epskih песама sa pretežno junačkom povijesnom tematikom” према онима које садржи наредна књига „којима sižejna osnova izvire iz onih prastarih, fantastičnih mitskih sfera, kao i onih kojima siže blisko odgovaraju proznoj pri povjedačkoj tradiciji – s jedne strane bajkama, a s druge strane šarenom spletu novelističkih pustolovina” (HNP II 1964: 259). Замерајући подели песама на циклусе коришћење историјности као нелитарног критеријума који се примењује на литерарне творевине, М. Божковић Стули налази да „ima u tim ciklusima podosta međusobnih neusklađenosti i nedosljednosti i, uz to, podvrgavanja epske literarne materije jednome vanjskom i u stvari njoj nesvojstvenom kriteriju, a što je najvažnije – jedan veliki i značajni dio epskih песама, onih које se ne uklapaju u shemu utvrđenih циклуса, ostao je pastorče, isključeno iz cjeline ciklusâ (npr. pod nazivom ‘neistorijske’ песаме), ili pak nasilno utrpavano u pojedine циклусе према često nebitnim, pa i slučajnim imenima svojih junaka” (Исто). Међутим, ни ова подела, оријентисана ка догађајима, јунацима, односно песмама интернационалне тематике (*pjesme-bajke i mitske pesme, novelističke pesme*), неодређеношћу неких категорија (*pjesme različita sadržaja*), као и мешањем тематско-сadrжинских, жанровских и изванпоетских елемената (историјости – песме о историјским догађајима и јунацима локалног карактера) није се показала кохерентнијом нити бољом од поделе епских песама на циклусе.

<sup>3</sup> Иако у својој књизи даје нешто другачију типологију јуначке поезије, сличне онима какве се могу наћи код Б. Н. Путилове и ранијих аутора, разликујући „витешку или феудалну епiku, одметничку или хајдучку епiku, граничарску епiku и ослободилачку епiku” (Деретић 2000: 219), Ј. Деретић, у прегледу који следи, користи ипак (донекле изменјену) познату поделу на

Марија Клеут је међу првима показала како су неуједначеност критеријума поделе песама у циклусе, тј. мноштво и разноврсност потенцијалних нуклеуса циклизације, донели српској фолклористици више проблема него користи.<sup>4</sup> Полазишна идеја „да се народне песме посматрају као слика протеклих збивања“ (Kleut 1990: 103), односно као неки вид усмене историје, довела је до тога да се различити елементи који имају конотацију историчности узимају као могући нуклеуси циклизације: одсуство историчности као засебан критеријум (тзв. *неисторијске песме*); историјска епоха у којој је владала одређена породица; историјски догађај (Косовски бој); вид отпора и борбе (ускоци, хајдуци); облик владавине (банови, деспоти); лик, односно породица (Марко Краљевић, односно Мрњавчевићи, Бранковићи; Јакшићи, Црнојевићи...); национална или конфесионална припадност јунака (хришћанске, муслиманске, песме о Угричићима); збивања на одређеној територији у одређено време (Први српски устанак и борјеви с почетка 19. века) и сл. (Исто: 100).

Потреба за „успостављањем континуитета певања о прошлости српског народа“ (Исто: 103), заснована на Вуковом романтичарском уверењу да епске песме представљају (макар и искривљени) одраз прошлости, „поникла је из сплета ослободилачких тежњи, жеља да се допринесе националном освешћивању, да се пронађу корени у прошлости“ и сл., до „неисторијске песме, преткосовске песме, косовске песме, песме о Марку Краљевићу, песме о последњим владарима и великашима, песме 'средњих времена', црногорске песме, устаничке песме“ (Уп. Исто: 228–296).

<sup>4</sup> Евентуална предност поделе песама у циклусе налажена је у томе да се оне тако (уз искључивање примера који не иду у прилог датој подели) могу систематизовати и истражити, с обзиром на то да се у оквиру одређене групе песама лакше уочавају њихове заједничке карактеристике (в. Kleut 1990: 99), односно „њоме се може дати преглед личности и догађаја који су постали предметом усменог певања, може се понешто протумачити из садржинске структуре, неки фабуларни елементи могу се боље разумети“ (Исто: 104).

вела је до тога да историчност, и поред бројности и неуједначености различитих критеријума класификације, као и својих иманентних недостатака,<sup>5</sup> превлада над поетским критеријумима.

Недостаци ове поделе песама на циклусе одразили су се на свим нивоима образовања,<sup>6</sup> а појавили су се у настави, приликом груписања епских песама предвиђених за обраду, већ од основношколског нивоа. Упркос томе, подела епских песама на циклусе заживела је у наставним програмима (закључно са оним који је важио почев од шк. 1990/91. све до шк. 2006/2007),<sup>7</sup> дуже неголи у науци. Први

<sup>5</sup> Чак и да се одабере неки други критеријум, напр. *лик* као полазиште класификације, показаће се да ни он није безрезервно примењив, из више разлога: услед немогућности да се „историографски докаже постојање неке личности која се именује у песмама“ (Kleut 1990: 101), као напр. Стари Вујадин, или у обратном случају – када не постоје песме о одређеним владарима (Милутину, Драгутину) у тренутку бележења; „различити начини номинације ликова у односу на песму“ (Исто) такође изазивају забуну; стапање више историјских личности у један епски лик, попут Старине Новака (в. Сувајић 2005: 201–211) или Ивана Сењанина (Клеут 1987: 147), али и комплексним поступцима поетске бифуркације (Исто: 148) и реноминализације, при чему се један поетски прототип раčva у две или више епских биографија – Иван Сењанин у Ивана Сељанина и Ивана капетана (Исто), односно Змај Огњени Вук / деспот Вук у Вука Јеринића, Вука Анђелића, Вука Купиновића и сл. (в. Пешикан Љуштановић 2002). Коначно, „најбаналнији је пример песма у којој се два лика (или више), носиоци имена реално постојећих људи који нису били савременици, сједине у јединственом подухвату, па је класификација песме нужно произвољна“ (Kleut 1990: 101), што има за последицу да такве песме изостају из антологијских избора будући да је у њима начело анахронизма изразито присутно, без обзира на њихову реалну естетску вредност.

<sup>6</sup> Другачији покушаји груписања песама, нажалост, нису остварили већи успех, или пак нису нашли на шире прихваташе. У читанкама у XIX и с почетка XX века, аутори, руковођени различитим (национално-идеолошким и др.) разлозима, давали су ad hoc решења, или је хронологија коју су утемељиле својим ауторитетом Вукове антологије, а потом канонизовала Поповићева подела песама у циклусе, преовладавала у њима, тако да су репрезентативни примери песама груписани саодносно историјској смени епоха и личности, односно циклусима (Уп. Колаковић 2008).

<sup>7</sup> Дати наставни програми свели су оне класификације на девет циклуса, а они су „распоређени од V до VIII разреда, и то

покушај њеног напуштања била је модификација у наставном програму за пети разред шк. 2006/2007, када се по први пут уводи у употребу појам „тематски круг” („неисторијске епске песме и песме преткосовског *тиематско<sup>г</sup> круга*“ – уп. *Службени гласник* LV/6 2006: 3, истакао Д. П.), којим су преименовани одговарајући циклуси. Но, ни ово решење, дугорочно просматрано, није се показало бољим. Наиме, недоумице је најпре изазивао тзв. *неисторијски циклус*, који омогућава да се „врло разнородне песме сврставају у један циклус“ (Исто: 101),<sup>8</sup> тако да је овај појам избачен из нових програма и замењен терминима лирско-епске, односно епско-лирске песме (Мркаљ 2011: 101). Ништа прецизнија није била ни одредница *покосовски циклус*: „Ако се узме у обзир чињеница да се, историјски гледано, зна за два боја на Косову (1389. и 1448), лако се може закључити да се одреднице пре и после боја више не могу користити као поуздане јер се време друге битке изједначава са такозваним покосовским периодом“ (Исто: 99–100).

Стога, наставници су усмеравани

да се уместо циклуса ученици подстичу да запамте класификацију коју је извео Вук Стефановић Караџић, а која је заснована на хронолошком принципу (према догађају/јунаку о коме се пева). Тако би се у оквиру песама *старих времена* нашли следећи тематски кругови: песме о Немањићима и Мрњавчевићима, песме о Косовском боју, песме о Марку Краљевићу и песме о феудалцима који су живели након слома српског царства: о Бранковићима, Јакшићима, Црнојевићима. Песме *средњих времена* развијају се у тематске кругове о хајдуцима и ускоцима: сењским и котарским, док се под песмама *новијих времена* сматрају оне овим редом: V разред: преткосовски и неисторијски циклус, VI разред: косовски циклус и циклус Краљевића Марка; VII разред: песме покосовског, хајдучког и ускочког циклуса, и VIII разред: циклус ослобођења Србије и Црне Горе“ (Илић 2006: 373).

<sup>8</sup> Различите разлоге за напуштање појма „неисторијски циклус“ објединио је у свом раду Б. Сувајџић (2007: 65–76).

војевању за слободу (познатије као песме о војевању за ослобођење Србије и Црне Горе), везане за Први и Други српски устанак (Мркаљ 2011: 100).

Међутим, оваквим груписањем не само да нису отклоњени недостаци претходних подела него су, штавише, само продубљени.

Најпре, није најјасније шта је *differentia specifica* ове поделе на тематске кругове у односу на претходну поделу на циклусе, тако да ова два термина поједини методичари користе као синониме – „тематски круг (циклус) песама“ (Николић 2009: 572), што је својеврсни парадокс. И једна и друга подела заснивају се на хронолошким, а не на поетским критеријумима, иако би се из поделе на тематске кругове дало закључити да би она могла бити заснована на тематском јединству (нпр. група песама с темом просидбе с препрекама, отмице девојке, двобоја, смрти јунака и сл. – в. Браун 2004: 133–256). Но, у програмима од 5. до 8. разреда ни на једном месту се ближе не одређује шта заправо „тематски круг“ подразумева, а песме се групишу на следећи начин:

- пети разред: **Епика.** Народна песма: *Свети Саво*; Народна песма: *Женидба Душанова*; Епске народне песме старијих времена (о Немањићима и Мрњавчевићима) (избор);
- шести разред: **Епика.** Народна песма: *Смрић мажке Југовића*; Епске народне песме о Косовском боју (избор); Народна песма: *Марко Краљевић укида свадбарину*; Епске народне песме о Марку Краљевићу (избор);
- седми разред: **Епика [...]** Народна песма: *Диоба Јакшића*; Епске народне песме покосовског тематског круга (избор); Народна песма: Мали Радојица; Народна песма: Иво Сенковић и ага од Рибника; Епске народне песме о хајдуцима и ускоцима (избор);

– осми разред: **Епика.** Народна епско-лирска песма: *Женидба Милића барјактара*; Народне епско-лирске песме (избор); Народна песма: *Почетник буње прошив дахија*; Народне епске песме новијих времена (тематски круг о ослобођењу Србије и Црне Горе).<sup>9</sup>

Наведена лектирна дела одређена су или начелно, као „народна песма”, односно „епске народне песме” – када је реч о песмама понуђеним као изборне, а само једном описно – као „народна епско-лирска песма” (у осмом разреду). Будући да су у 8. разреду од књижевнотеоријских појмова које треба усвојити планирани, између остalog, и „епско-лирске врсте: поема, балада, романса”,<sup>10</sup> Зона Mrкаљ напомиње да се „назив лирско-епске песме (или према Вуковом решењу – *јесме на међи*) употребљава као термин који одређује синкретичку природу жанра, а да се једнако поуздано може користити и појам *балада* као прихваћен интернационални термин” (Mrкаљ 2011: 101), а као пример (јуначке) баладе наводи песме *Женидба Милића Барјактара* и *Болани Дојчин* (Исто, подвукao Д. П.), дајући притом једну условну поделу (у којој су различити жанрови приповедних песама свrstани међу баладе).<sup>11</sup> Иако се претходно барем једном појављује балада (*Смрт Мајке Југовића*), у шестом разреду, ауторка препоручује да се у аспекте жанра не треба упуштати на том узрасном нивоу:

Проблем одређивања жанровске припадности песама *Смрт Мајке Југовића* и *Косовка дјевојка* ( неки теоретичари народне књижевности сматрају да су ове песме баладе, те да припадају лирско-епским, или песмама „на међи”, а други да су то народне епске песме) не би требало да буде предмет бављења у шестом разреду (Исто: 81).

<sup>9</sup> В. <<http://www.zuov.gov.rs/poslovi/nastavni-planovi/nastavni-planovi-os-i-ss/>> 5. 2. 2017.

<sup>10</sup> Уп. претходну напомену.

<sup>11</sup> О подели и тематици приповедних песама више у: Латковић 1991<sup>5</sup>: 225–288.

Нажалост, пропуштено је да се каже да је могуће дозвати у сазнајни хоризонт песму касније, у осмом разреду, и разрешити недоумицу у погледу њене врсте<sup>12</sup> (тако да унутарпредметна корелација изостаје).<sup>13</sup> Жанр као поетски елеменат *par excellence*, заснован на формално-садржинским чинионцима, послужио је неким ауторима као основ поделе усмене епике – на *јуначку* и *приповедну* (Уп. Латковић 1991<sup>5</sup>: 225–226). Но, како је у науци дошло до постепеног (неоснованог) изједначавања појмова „епска песма” и „приповедна песма”, и поред очитих разлика у карактеру догађаја (приповедне песме – доминација приватног живота, породичног, неисторијске/мотивске грађе, фантастичних мотива и сл., јуначке песме – општи друштвеноисторијски значај опеваног догађаја, херојски поглед на свет и етика и сл.), ова подела није заживела, а у методичкој литератури никада није ни била актуелизована.

Наместо тога, из тежње да се целокупна епска традиција прикаже као целовита, континуирана и у садржинском погледу компактна (а што она уистину није), прибегава се научном и наставном проучавању, заснованом на моменту историчности.<sup>14</sup> При-

<sup>12</sup> Жанр би ту могао послужити као исходиште проблемске ситуације, посредством чега би се, индуктивно-дедуктивним путем, могао увести нови појам – балада.

<sup>13</sup> Уместо тога, З. Mrкаљ упућује на то да се „појам тужбалице може представити уз читање *Косовке дјевојке* или песме *Смрт Мајке Југовића*, а појам здравице уз одломак из *Комада од различијех косовскијех јесама*” (Mrкаљ 2011: 81). Како су ове песме генерисане поступцима и техником приказивања својственим баладама и уобличене посредством овој врсти иманентних жанровских норми, нејасно је зашто би се оне, пошто претходно није одређено коме жанру припадају, даље (погрешно!) користиле за одређивање друге усменопоетске врсте (тужбалице). То би само могло довести до непотребних забуна и погрешних повезивања. Како се (у истој реченици!) препоручује да се, приликом наставног рада на обичајним свадбеним песмама, ова врста илуструје примерима из књиге *Живот и обичаји народа српског*, није јасно зашто се то исто не би могло урадити и са тужбалицама.

<sup>14</sup> Овај нуклеус груписања песама, међутим, испољава „дубинску противречност”, с обзиром на то да „на плану јуначке епике

том, „посебну ману поделе песама на циклусе чини то што се у њеним оквирима усмено епско песништво проучава у синхронијској равни искључиво, што све творевине усмене епике бивају посматране као непроменљиве и обједињене истим односом према епској материји”, док „за ову поделу битна значајка – способност песме да ослика претходно збивање – посматра се као једном заувек дата, као инваријабилни елеменат традиције”, а заправо „једном успостављена слика неког збивања у усменој традицији непрестано се мења” (Kleut 1990: 105). То исто важило би и за лик:

...неки поетски лик може бити сматран историјском личношћу, ако се под овим подразумева име и још понеки фабуларни детаљ (рецимо, топоним, сроднички однос, антагонистички однос и сл.), али да се он, у дијахронијској равни усмене епике посматран, непрестано мења (Исто).

Саодносно томе, цитирана ауторка закључује: „Подела песама у циклусе у избору критеријума оптерећена је историзмом, а у поимању усменог песништва – аисторична је” (Исто). То исто, нажалост, може се у потпуности применити и на актуелну поделу епских песама на тематске кругове, будући да није отишла даље од искључивања два најпроблематичнија циклуса (неисторијски, покосовски), односно проглашавања осталих за *тематске кругове*.<sup>15</sup>

узете у целини или пак појединих већих скупина у њеним оквирима, као што су циклуси, историчност је нешто што се готово само по себи подразумева, а чим се пређе на појединачне песме, тај феномен почиње да се релативизује” (Деретић 2000: 91). И док конкретне песме представљају „аутономне песничке творевине, одвојене од других производа исте усмене врсте”, циклуси, односно Вукове групе песама старијих, средњих и новијих времена нису ништа друго до „надструктуре” – „научни конструкти који нам помажу да боље схватимо природу песама” (Исто: 91), односно неке њене елементе (Уп. Kleut 1990: 104).

<sup>15</sup> Пoшто се свака песма „темељи [...] на једној *теми* – а то значи основној идеји садржине”, „тема је, дакле, оно што песном треба да буде изражено” (Браун 2004: 126), тако да би тема одиста могла послужити као захвално средство за груписање песама, ма какво било њено сикжејно, тј. „стварно уобличење у

Бошко Сувајдић прати оба начина груписања епских јуначаких и приповедних песама и уочава следеће:

У школској класификацији уобичајена је подела народне поезије на *циклусе*. Она извorno означава тематске кругове народних песама (грч. κύκλος – круг). Заснива се на Вуковој систематизацији народне поезије. Песме се начелно сврставају у „неисторијски циклус” (митолошке, легендарне песме, бајке у стиховима) и у „историјске циклусе” који су хронолошки поређани од песама о Немањићима до циклуса о борбама за ослобођење Србије и Црне Горе. Ову поделу у српску науку на велика врата уводи Павле Поповић у свом *Прегледу српске книжевности*. Она је данас у знатној мери превазиђена и користи се само у школским класификацијама (2007: 68).

Истиче, такође, да се Поповићева подела односи само на песме „краткога стиха” (Исто), а даје и неке друге покушаје класификације, засноване превасходно на хронолошком критеријуму, односно опозицији митско : историјско (Исто: 68–74). Коначно, слично као и М. Клеут (1990) пре тога,<sup>16</sup> он закључује да би (поред историјског) требало укључити и друге – пре свега поетске (формално-садржинске) критеријуме: „мислимо да се ниједног од постојећих критеријума за класификовање усмене грађе не може

поједином случају” (Исто), при чему би све песме с истом темом (нпр. *двојбој* (*са опасним тројашвником*), *просидба девојке* (*с пререкама*), *(несвесно) убиство рођака* – Исто: 126, 127), уколико се апстрактују историјске реалије присутне у њима, чиниле јединствену групу. Дакако, и овај критеријум, уколико би се настојајуло на томе да се маркира што већи број тематских специфичности, дао би огроман, практично непрегледан број типова, подтипова, група, подгрупа итд., као што је, макар и као негативан пример, показало истраживање Х. Јасон (в. Jason Εποποία, ркп.).

<sup>16</sup> Тачније, она васпоставља тематику, односно сикжејни модел као организациони принцип за груписање песама: „Идеји да се песме циклизирају могла би се супротставити теза да се, кад се усмена епска песма везује за одређено историјско име или стварни топоним, ради о псеудоисторизацији у традицији постојеће, уобличене стиховане приче, те да се песме групишу око одређене теме или око одређеног сикжејног модела” (Kleut 1990: 105).

жемо лишити. Критеријум стиха, историјска хронологија, сијејно-тематски критеријум и жанровска специфика песама међусобно се не искључују. У конкретној школској класификацији идеално би било определити се за један од наведених критеријума и доследно га се држати у настави. Међутим, због комплексности материје, то у пракси није извадиво. Стoga у критичкој апаратури уз текстове песама обавезно треба теоријски образложити критеријуме којима се приређивач руководио приликом одабира и класификовања грађе” (Сувајић 2007: 76).

Из претходно реченог постаје јасно са каквим се проблемима сусреће наставник српског језика приликом наставног рада на епској песми. Традиционалистички оријентисани наставници вероватно ће се држати „изучавања циклуса наше народне епике” (Илић 2006: 373), следећи утабану стазу коју су трасирала бројна издања (укупно двадесет, закључно са 2016. годином) *Историје књижевности за I разред средње школе* Ј. Деретића, З. Бојовић и М. Митровић, у којима је спроведена подела песама на циклусе. Уколико не буду задовољни овим решењем, могу се руководити препоруком, везаном за Вукову (описну) хронологију, која се налази у основи његове поделе епских песама на *Ђјесме јуначке најстарије, ђјесме средњијех времена и ђјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу*. Они који се оријентишу ка подели песама на тематске кругове, предвиђене наставним програмом, мораје сами, на различите начине, концептуализовати тематске кругове (вероватно, аналогно представи о циклусима, уз поменуте преинаке). Ови проблеми, осим на уводним часовима и часовима синтезе, нарочито ће бити актуализовани приликом повезивања дате епске песме с другим песмама, са којима она кореспондира посредством уметничког времена, лика, теме, сијејног модела или неког другог структурног чиниоца.

У следу наставних ситуација које чине школски час на коме се обраћује нека епска песма, дата груписања добијају своје место и функционалност при методичком поступку *локализовања*. Као што тврди М. Николић,

оброда било које епске народне песме захтева двоструко локализовање. Она се поставља у одговарајући тематски круг (циклус) песама и везује за историјске и друштвене прилике на које се садржајем односи. Тематски круг функционише као шира и надређена мотивска целина, у којој су песме груписане по сродности, па се самим тим у знатној мери међусобно допуњавају и објашњавају. Познавање друштвених и историјских околности из којих потичу опевани догађаји и личности доприноси бољем разумевању јуначке песме и омогућава поредбени увид у однос између историјске подлоге и поетског света<sup>17</sup> (Николић 2009: 572).

Притом, локализација није само обезбеђивање пуког историјског контекста, већ се показује неопходном приликом појачавања естетског доживљаја песме – „утисци ће свакако бити нешто јачи и спонтанији код особа које познају историјске податке о догађајима и јунацима” (Исто).

У садејству с осталим методичким поступцима и радњама, она ће бити усмерена ка оним чиниоцима обједињавања (в. Исто: 217–230) који омогућавају сагледавање епске песме као превасходно естетског феномена. С обзиром на то да се за чиниоце

<sup>17</sup> Тај свет приказан је или идеалтички – као илустрација јуначког погледа на свет, чији је јунак заступник и носилац (уп. Браун 2004: 9), или као слика колапса система вредности – свет неопростивих преступа и *нечовјештава*, којима је јунак супротстављен. „Епски свет је божанског порекла, уређен по општим начелима добра и правде. Основна добра су у поносној снази и заштити слабих (угрожених), крвног и етичког сродства. Руши га кварење морала, налет туђина, мрски насиљник. Настаје тзв. доба првобитне угрожености. Уклања је појава избавитеља, заштитника онолико моћног, а и физички хиперболисаног, колико је дубок пад у безнађе и велика потреба за њим, и опет стање доводи у ред” (Цветковић 2003: 107).

интегративности у наставном раду на епској песми бирају најчешће: „епски јунак, догађај, стих, формуле” (Цветковић 2003: 106), „логичке целине” (Милатовић 2013: 300), „доминантни мотив” (Илић 2006: 373), и томе слично, неопходно је одабрати управо онај који ће се показати најфункционалнијим у по-гледу осветљавања осталих структурно-семантичких елемената. У раду с ученицима низких разреда основне школе, *ликови* – тј. епски јунаци, свакако су најупечатљивији:

Епске песме су ученицима млађег узраста веома занимљиве, пре свега по богатој и узбудљивој фабули и монументалним ликовима. Ученици су посебно заинтересовани за сукобе јунака, за епске обрте и витешке бојеве. Они се често идентификују с великим јунацима, траже у њима могућности за решавање свакодневних проблема, једноставно, стављају их у савремени контекст (Милатовић 2013: 300).

*Епски ликови* најчешће су зато сматрани за онај чинилац интегративности који омогућава да се у наставном раду на епској песми приступи „већем броју здружених уметничких чинилаца” (Николић 2009: 575 – истакао М. Н.), тако да је, по мишљењу М. Николића, „ситуационе анализа ликова” поступак којим се „истиче узајамност њиховог испољавања и обезбеђује истовремено сагледавање више уметничких чинилаца” (Исто). Од храбрих див-јунака необичних атрибута, хиперболисане снаге, вештине и апетита (Марко Краљевић, Старина Новак и др.), преко ликова који стоички трпе различита искушења и муке (Стари Вујадин, Мали Радојица), јунака који првенствено тријумфују својом човечношћу (кнез Иван Кнежевић), све до оних који се показују поноситим у својој трагичности (Бановић Страхиња), епски ликови плене пажњу у најмлађем школском узрасту једнако као и у средњошколском, када наставно тумачење ликова бива усмерено ка комплекснијим релацијама – нпр. природи интер-

персоналних односа међу ликовима у балади о Хасанагиници или загонетки Бановић Страхиње.

Међутим, и поред тога што интересовање за епске ликове током школовања не опада, требало би водити рачуна о сазнајним карактеристикама узраста на коме се дата песма ради. Већ на млађем основношколском узрасту ученик се сусреће са епском песмом,<sup>18</sup> а посредно и – „са историјом, са историјским догађајима и личностима”, при чему „на овом узрасту ученик тешко разликује историју од народног певања, од песме као надграђене историје” (Милатовић 2013: 300). Стога, већ тада, требало би код ученика изграђивати свест о историјском времену када су одређени јунаци – прототипови епских ликова живели, а које је на различите начине рефлектовано у песми. Што се раније успостави свест о погрешности „виђења песама као прошле реалности и идеје о постојању епске стиховане историје” (Kleut 1990: 103), односно свест о томе да „певачево осећање времена је наративно осећање редоследа, а не осећање раздвојених историјских периода и вековне хронологије” (Кољевић 1974: 98), пре ће бити могуће приступити епској песми као особитом поетском феномену – не више из угла историчности, већ из перспективе поетике жанра (посредоване ликом – епским јунаком), саобразно чему је даље могуће испитивати условљеност епског лика датом темом, сижејним моделом, наративним простором и временом (епским светом) и сл.

По речима Ј. Деретића,

Елементи херојског доба обнављају се на разним местима и око више личности у епохама које се смењују једна за другом: око Марка Краљевића, око деспота Ђурђа и његових војвода, око Црнојевића, а затим, у промењеним

<sup>18</sup> У важећем програму за основну школу већ је у другом разреду планирана епска песма *Марко Краљевић и орао* – уп. <<http://www.zuov.gov.rs/poslovi/nastavni-planovi/nastavni-planovi-os-i-ss/>> 5. 2. 2017.

условима, око многих јунака који су се борили у хајдучким и ускочким дружинама. Тада историје има природан завршетак у устаничкој епоси Србије, када Карађорђе и његове војводе постају тема новог песничког круга са свим битним обележјима херојског доба (2000: 89–90).

Стога, најупутније би било, како у наставном, тако и у научном погледу, оријентисати се ка оним значајним појединцима – ликовима посредством којих је дата колективна (епска) интерпретација историје, односно њиховим епским биографијама. Ту не би било више места за „историчност”, него би, у потоњим истраживањима (како научним, тако и методичким) пажњу требало усмерити ка динамици процеса којима се одређене теме, догађаји и сијејни модели везују за одређене ликове. И док би се, на једном полу, налазила истраживања Т. Маретића (1966), у којима се, из перспективе владарске породице односно лика, разматрају извесни елементи који се у епским песмама за њих везују, као и претпостављени разлози тог везивања (статички модел), на другом полу (динамички модел) нашла би се она истраживања која, из контекста делокруга јунака, његове улоге у датом сијејном моделу и песми, настоје да осветле многострукост релација које су довеле до тога да се управо одређени јунак појави унутар одређеног делокруга (в. Самарџија 2008). Наравно, још један пут је могућ и легитиман – из перспективе једног лика (као што је то до сада показано на примерима Ивана Сењанина, Змај Деспота Вука, Марка Краљевића) испитати сијејне моделе, односно делокруге у којима су ови ликови добили одређену улогу (Уп. Клеут 1987; Пешикан Љуштанић 2002; Златковић 2006).

Само на тај начин (упркос одређеним недостатцима критеријума *главни лик* као основа груписања – уп. Клеут 2012: 145–159) могуће је формирати кохерентнију скупину песама од оних које су фор-

миране поделом песама у циклусе / тематске кругове и расветлити двоструку природу односа историјског и поетског – не више у смислу поетизације историје или обратно, већ у смислу историзације митолошког и митологизације историје као двосмерног симултаног процеса (Мелетинскиј 1986: 107) и обликовног начела „епске класичности“ (Исто). Помоћу имена, лик успоставља везу са својим историјским прототипом: „идентичност имена које је имао стварни човек и оног које је дато књижевном лицу“ може да допринесе историјској конотацији опеваног, а истовремено може да послужи и као „алиби“ да је догађај истинит и представљен у песми верно“ (Клеут 2012: 152). Коначно, име конкретизује носиоца радње, оно је суштествени део карактеризације лица. Оно је у епици

и највише исторична (збиљска, реална) категорија и категорија која је подложна дехисторизацији и категорија магијско-митског значења. Оно је један од носилаца архаичних или актуелних, стварних или измаштаних, историјских или псевдоисторијских значења и поетских слика. Име је елемент књижевног лица, а утиче и на друге структуре усменопоетског исказа (Клеут 2012: 158).

Зато, именом, односно уобичајеним и најчешћим начинима номинације детерминисан, *ејски јунак* постаје онај чинилац од кога би пошла и у који увире свака конкретна (научна и наставна) интерпретација неке песме. Израда таквих каталога неопходна је да се наметне за предмет којим би се бавили неки будући основношколски приручници, а нове монографије, посвећене епским ликовима (попут напред поменутих) – задатак су неких потоњих фолклористичких истраживања.

## ИЗВОРИ

МПССП – Стефановић Караџић, Вук. *Мала пропагандна славено-србска јјеснарица (1814) – Народна србска јјеснарица (1815)*, Прир. Владан Недић. Сабрана дела Вука Караџића, Књ. 1. Београд: Просвета, 1964.

*Службени гласник* – Правилник о наставном плану и програму за пети и шести разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије: Просветни гласник*, LV/6 (2006): 2–11.

СНП II – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне јјесме*. Скупшио их и на свијет издао - - -. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије, у Бечу, у штампарији јерменског манастира, 1845. Прир. Радмила Пешић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 5. Београд: Просвета, 1988.

СНП III – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне јјесме*, скупшио их и на свијет издао - - -. Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијих времена, у Бечу, у штампарији јерменског манастира, 1846. Прир. Радован Самарџић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 6. Београд: Просвета, 1988.

СНП IV – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне јјесме*, скупшио их и на свијет издао - - -. Књига IV, у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу. Прир. Љубомир Зуковић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 7. Београд: Просвета, 1988.

HNП I – *Hrvatske narodne pjesme I*. Olinko Delorko (prir.). Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 24. Zagreb: Zora – Matica hrvatska, 1964.

HNП II – *Hrvatske narodne pjesme II*. Maja Bošković-Stulli (prir.). Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 25. Zagreb: Zora – Matica hrvatska, 1964.

## ЛИТЕРАТУРА

Браун, Максимилијан. *Српскохрватска јуначка јесма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 2004.

Деретић, Јован. *Српска народна епика*. Београд: Филип Вишњић, 2000.

Деретић, Јован, Злата Бојовић и Марија Митровић. *Историја књижевности за I разред средње школе*. Београд: Завод за уџбенике, 2016<sup>20</sup>.

Златковић, Иван. *Епска биографија Марка Краљевића: тематско-мотивска основа*. Београд: Рад – Културно-просветна заједница Србије – Институт за уметност и књижевност, 2006.

Клеут, Марија. *Иван Сенђанин у српскохрватским усменим јесмама*. Нови Сад: Матица српска, 1987.

Kleut, Marija. Podela srpskohrvatskih epskih usmenih pesama u cikluse – uzroci i posledice. *Narodna umjetnost*. 27 (1990): 99–109.

Клеут, Марија. *Народна књижевност: фрагментни скрипти*. Нови Сад, 2003.

Колаковић, Медиса. *Народна књижевност у књизи за народ: облици народне књижевности у читанкама за српске основне и средње школе од 1800. до 1914. године*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008.

Кољевић, Светозар. *Наши јуначки еп*. Београд: Нолит, 1974.

Латковић, Видо. *Народна књижевност I*. Београд: Научна књига – Требник, 1991<sup>5</sup>.

Maretić, Tomo. *Naša narodna epika*. napomene i роговор Vladan Nedić. Beograd: Nolit, 1966.

Мелетинский, Елеазар. *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*. Москва: Издательство Наука, 1986.

Милатовић, Вук. *Методика наставе српског језика и књижевности у млађим разредима основне школе*. Београд: Учитељски факултет, 2013<sup>2</sup>.

- Мркаљ, Зона. *На часовима српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Змај Десетој Вук – мићи, иситорија, песма*. Нови Сад: Матица српска, 2002.
- Поповић, Павле. *Преглед српске књижевности*. Београд: „Давидовић”, 1909.
- Самарџија, Снежана. *Биографије етских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
- Суваџић, Бошко. *Јунаци и маске: тумачења српске усмене епике*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005.
- Суваџић, Бошко. Неисторијске песме и лирско-епске врсте. *Књижевности и језик*. LIV, 1–2 (2007): 65–77.
- Jason, Heda. *Epopoia: Epiα, ORAL MARTIAL POETRY*, Models and Categories (рукопис).
- Цветковић, Томислав. *Методика наставе српског језика и књижевности*. Сомбор: Учитељски факултет, 2003.

Dragoljub Ž. PERIĆ

CHRONOLOGICAL MOMENT,  
THEMATIC NUCLEUS, OR EPIC BIOGRAPHY  
(problems of classification and terminological  
determination of cycles and "thematic" circles  
in elementary school curricula)

#### Summary

The division of epic poems into the cycles is based upon a chronological moment – as a result of an effort to understand the poetic world of epic folksongs as a coherent picture of change of historical periods and intention to group the songs, separated from the overall corpus, according to their chronological order. However, such synchronically based approach (Kleut) proved to be unsustainable sci-

tific and methodological construct. Therefore, the other options are requested, primarily those that would eliminate the disadvantages of the division of the songs on cycles – such as the "thematic circles", which, in fact, are nothing more than a slightly modified old distribution of the epic songs into the cycles. As the overall Serbian epic poetry is not a coherent whole, as much as it is reduced to a limited selection of songs in the curriculum, the recommendation of this paper is not to interpret the song starting from its historicity (cycles, "thematic" circles), but to take the hero, in the context of his epic biography, as an integrative factor of teaching interpretation.

Key words: cycle, thematic circle, historicity, character, nucleus, division of epic poems, epic biography, curriculum, localization, factor of integration

UDC 821.111–93–31.09 Lewis C.  
821.163.41–93–31.09 Penevski Z.

◆ **Мирјана С. КАРАНОВИЋ**  
**Матица српска**  
**Нови Сад**  
**Република Србија**

## САРА И АЛИСА: ЗАУСТАВЉЕНО ВРЕМЕ

**САЖЕТАК:** У раду се анализира хронотоп немогућег места у три романа за децу: *Алиси у Земљи чуда* (1865) и *Алиси у свету огледала* (1871) Луиса Керола и роману *Сара и заборављени тирг* (2015) Зорана Пеневског. Кроз поређење оквирних прича, начина деформације простора и времена, тематизовање хронотопа пута као одрастања, а нарочито кроз анализу разлога, трајања и природе боравака јунакиња у имагинарним световима, указује се на сродности три приче, али пре свега на диференцијално осећање које одваја савремени роман за децу од његових викторијанских предака.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** *Алиса у Земљи чуда*, *Алиса у свету огледала*, *Сара и заборављени тирг*, хронотоп, одрастање, смрт, стваралаштво

У *Алиси у Земљи чуда* појављују се два цепна часовника. Један припада Белом Зецу и сасвим добро мери време: Зец је забринут јер касни. Речи по којима је најбоље упамћен гласе: „Тешко мени! Тешко мени! Задоцнићу!“<sup>1</sup> Други часовник припада

<sup>1</sup> „Oh dear! Oh dear! I shall be too late!” У овом тексту биће коришћени преводи Луке Семеновића (*Алиса у земљи чуда*) и Светозара Кольевића (*Алиса у свету огледала*), навођени према: Керол, Луис (1998). *Алиса у земљи чуда – Алиса у свету огледала – Писма деци*, Нови Сад: Матица српска.

Лудом Шеширцији и никако се не може похвалити тачношћу. Током луде чајанке Шеширција обзнањује како је његов сат два дана у закашњењу, упркос подмазивању *најбољим* маслацем. Он, заправо, ни не показује колико је сати већ који је *датум*, што Алиса зачућена примећује. Што се тиче времена на мереног минутима и секундама – овај часовник уопште не ради: на њему је увек шест сати. Зато чајанка траје непрестано:

Алиси одједном сину у глави.

– Је ли зато на столу оволовико посуђе за чај? – упита.  
– Јесте, зато – одговори Шеширција уздахнувши.  
Стално је време чају, па уопште немамо времена да у међувремену оперемо посуђе (Керол 1998: 65–66).

Време и мерење времена биле су омиљене теме математичара и логичара Чарлса Латвица Доцсона<sup>2</sup>, али и његовог двојника у свету књижевности за децу. Време у књигама о Алиси заузима значајно место, што је сажето и симболички представљено персонификацијом времена о којој Алиси говори Луди Шеширција:

– Кад би ти знала време тако добро као ја – рече Шеширција – не би рекла да *оно* улудо прође... рекла би *он*.<sup>3</sup>

Ако је неко у добрим односима са временом, може да тражи он њега да учини са сатом шта год му је воља. Могао је то и Шеширција, али се прошлог марта *посвађао с временом* и оно – односно „он” –

<sup>2</sup> На пример, документовано је да је 1860. одржано предавање под називом „Где почиње дан?” (Wakeling 2015: 48), а једна од вишегодишњих преокупација била му је развијање метода за што брже усмено израчунавање дана у недељи за било који датум (Wakeling 2015: 124).

<sup>3</sup> Идеја да је време „он” до крајњих граница је развијена у филму *Alice Through the Looking Glass* (2016) Цејмса Бобина, у продукцији Тима Бартона. „Време”, које је исправа противник а затим савезник одрасле или детиње неустрашиве капетанице Алисе, интерпретира глумац Саша Барон Коен, а компликована уплитања у временски ток чине највећи део радње филма.

одбија послушност. Штавише, уопште не тече, па је дружина за столом за чај заробљена у тренутку сталне садашњости, заустављеном у шест сати.

У Земљи чуда, хронотопу *немогућег места*, не важе њутновска и еуклидовска правила везана за време и простор.<sup>4</sup> Кад упадне у зечју рупу, Алиса пада успорено, места збивања се неочекивано мењају, јунакиња сваки час расте и смањује се,<sup>5</sup> а у једном тренутку је забринута због могућности да и сама остане заробљена у сталној садашњости.<sup>6</sup> Штавише, због сталних промена није сигурна ни у свој идентитет. Још је већа деформација времена и простора у свету иза огледала: живот се одвија унатрашке, сећање унапред, последица претходи узроку, ако трчиш остаћеш на истом месту, а ако хоћеш да стигнеш некуд мораш трчати двапут брже. Дани и ноћи се могу нагомилавати, па тако, на пример, неколико уторака пада у исти дан.<sup>7</sup>

Али правила тог изокретања нису уједначена нијити увек доследна. Тако у изокренутом свету иза огледала сама Алиса не постаје анти-Алиса, за њу законитости овог немогућег света важе само делимично.<sup>8</sup> Мада мора да се повинује неким физичким законима света иза огледала, пре свега онима који

<sup>4</sup> Види књигу Елане Гомел (Gomel 2014) о немогућим местима у књижевности. Занимљиво је да је Керол као математичар горњиво заступао Еуклидов учење, чак је написао драмски текст у одбрану Еуклида од модернизатора (*Euclid and His Modern Rivals*, 1879). Керол пак у овој расправи не помиње нееуклидску геометрију, мада је са њом морао бити макар делимично упознат.

<sup>5</sup> Према Мартину Гарднеру (*The Annotated Alice*, 2004), Алиса у првој књизи доживљава овакву промену дванаест пута.

<sup>6</sup> „А значи ли то”, настави Алиса у себи, „да никад нећу бити старија него што сам сад?” (Керол 1998: 36).

<sup>7</sup> „— *Овде* код нас ми углавном имамо по два-три дана или ноћи у исто време, а понекад зими и по пет ноћи једну на другој – знате, да нам буде топлије” (Керол 1998: 231).

<sup>8</sup> Ову чињеницу коментарише Мартин Гарднер, указујући на Керолову али и на Тенијелову недоследност (*The Annotated Alice* 2004: 158).

се односе на кретање, она није способна да се сећа унапред<sup>9</sup>, а за њу не важи ни обртање каузалног низа. Исто тако, у Земљи чуда је сасвим замислива владавина два паралелна временска поретка: један тече линеарно а други стоји, а при свему томе они нису у противречности.<sup>10</sup> Време је заустављено на шест сати на имању Мартовског Кунића и три пријатеља непрекидно пију чај, али их то не спречава да се у одређеном тренутку појаве на суђењу због украдених погачица. Шеширција бива позван као први сведок, а његов дијалог с Краљем открива несклад два временска устројства – Шеширцијине вечне садашњости и линеарног временског тока осталих ликова. Кад се Шеширција пред Краљем и Краљицом појави са шољицом чаја у једној руци и комадом хлеба с маслацем у другој, њихов разговор овако почиње:

– Молим да ми опростите, ваше величанство – поче – што сам ово донео са собом, али баш сам пio чај кад сте послали по мене.

– Требало је да си га већ попио – прекори га Краљ. – Кад си почeo?

Шеширција погледа Мартовског Кунића, који је ушао за њим у судску дворану, руку под руку са Пухом.

- Четрнаестог марта<sup>11</sup>, чини ми се – одговори.
- Петнаестог! – исправи га Мартовски Кунић.
- Шеснаестог! – додаде Пух (Керол 1998: 103).

<sup>9</sup> „– Е, па тако ти је то кад се живи унатрашке – рече Краљица лъбазно – у почетку ти се увек мало заврти у глави...

– Кад се живи унатрашке! – понови Алиса запањено. – Никад за тако нешто нисам чула!

– ... али има једна велика предност, памћење ти ради у оба правца.

– Ја знам да моје ради само у једном – рече Алиса. – Не могу да памтим ствари пре него што се дододе” (Керол 1998: 176).

<sup>10</sup> У свету иза огледала још је већа временско-просторна разноликост. Ранко Мунитић чак тврди да се овај свет састоји од 64 одвојена микрунiverзума, од којих сваки има своје временско-просторне законитости (Munitić 1986: 297–300, 428, 434).

После неког времена Шеширија пак тврди да је почeo да пијe чај „пре недељу дана или тако нешто” (Керол 1998: 104). Датуми и сати за његa, очигледно, не значe ништа, будући да јe, посвађан с Временом, осуђен на вечну садашњост. Ипак, као што видимо, он јe и учесник догађаја који сe одвијају у времену – не само што присуствујe суђењу већ и бива осуђен: он јe један од ретких ликова из прве књиге о Алиси који сe појављују и у другој, као тајанствени затвореник. Време које стоји, очигледно, не поништавa дејство времена које тече. Ова два тока постојe паралелно, баш као и сатови из Кероловог текста „Два часовника”. Један од њих уопште не ради, а други сваког дана касни по минут. Поставља сe питањe који од њих јe боли. Наравно, свако би одговорио да јe боли онај који касни минут, јер каква јe корист од сата који стоји! Међутим, испоставља сe да јe тaj прихватљивији сат тачан тек једном у две године, док јe сат који стоји тачан два путa дневно!<sup>12</sup> Даљa замишљена питањa збуњеног имплицитнog читаоца водe у софистичко закључивањe којe сe, као и незгодна питањa и загонетке у књигама о Алиси, завршавају скретањем темe („...што сe више расправљате, више сe удаљавате од проблема, па би било добро да сe овде зауставимо”, Керол 1984: 390). Без обзира на очигледно погрешно закључивањe, Керол заустављеном сату дајe предност над оним који јe скоро тачан. Поигравањe здраворазумским закључком и његово извртањe наглавце могло би бити сасвим довољно да сe разгали и збуни читалац склон логичким игра-

<sup>11</sup> Алисине авантуре у Земљи чуда дешавају сe 4. мајa, што сазнајемо из VI и VII поглављa (Керол 1998: 60, 63). Упор. *The Annotated Alice* 2004: 135

<sup>12</sup> „А сад слушајте: онај који касни по пет минутa дневно, касни дванаест сати или седам стотина двадесет минутa пре него што јe поново тачан, што значи да јe тачан само једном у две године, док јe други, очигледно, тачан онолико често колико путa време којe показујe долази, а то сe догађa двапут дневно” (Керол 1984: 389).

ма. Видећемо, међутим, да заустављено време у књигама о Алиси имa и додатну димензију.

\* \* \*

Наслеђe двеју *Алиса* јe огромно. „Ликови, ситуацијe и језички обрт из *Алисе* одавно су постали део фолклора, заједничког културног наслеђa – не само енглеског, и не само дечијег” (Пауновић 1998: 273). Интертекстуалне везe којe многобројна дела успостављају сa Кероловим романима крећу сe у највећем могућем распону – од успутних алузијa до „преписивањa” у новом кључу.<sup>13</sup> Између ове две крајности налази сe читава богата историјa утицајa – књижевност, нарочито она за децу, обилујe јунацима и причама који баштине нека од обележјa Керолових дела, и то најчешћe чинe свесно и намерно.

Једна од Алисinih далеких рођакa зовe сe Сара и срpsкој читалачкој публици сe представила тачно сто педесет година након објављивањa прве од Керолових књигa. Реч јe о јунакињи романа *Сара и заборављени шар* (2015) Зорана Пеневског. У овом тексту ћu покушати да кроз упоредну анализу представим неке од аспектa у којимa сe причe о ове две јунакиње додирујu али и разликујu. Тежиште анализе бићe опис хронотопa немогућих места, а посебно ћe бити тематизован проблем *заустављеног* времена. Разлози за паралелно читањe могу сe оправдати већ сажетим приказом причe о Сари. Дванаестогодишњу јунакињу, којој јe досадно на распусту, отаџ аутомобилом одвози до баке. Уместо у бакином стану, Сара сe обрела на необичном тргу, који јoј јe донекле познат али јe и пун изненадењa. Са пратиоцем проблематичнog идентитетa – црвендаћем Бертолдом који уображава да јe мачак – обилази трг насељен разноразним *продавницама*

<sup>13</sup> Најрадикалнији пример за ово последње јe *Аутоматска Алиса* британског писца Џефа Нуна, написана 1996.

*рећкоси* и другим необичним местима, у потрази за баком. Чудне особе које сусреће на тим местима упућују је даље. Време и простор на заборављеном тргу су онеобичени, а неки од ликова говоре у загонеткама или се служе *изврнутим* језиком. Последња особа коју Сара сусреће пре повратка у стварност је краљица, која се у уметнутој приповести означава и као *црвена краљица*. Поред ових сродности постоје и значајне разлике: Сарина потрага се завршава (а видећемо касније да у ствари тако и почиње) сазнањем о бакиној смрти, а у тренутку повратка у оквирну причу она је две године старија него што је била на почетку.

Кренимо од оквирних прича. Сва три<sup>14</sup> романа почињу *in medias res*:

Алиси је било већ страшно досадно да седи са својом сестром на обали и да ништа не ради (Керол 1998: 9).

Једно је извесно да бело маче није имало никакве везе с тим: црно маче је било једино криво (Керол 1998: 125).

– Престани да се врпољиш – рекао је Сарин тата стежући волан (Penevski 2015: 7).

Најкраћи прелаз из стварног у немогући свет збива се у *Алиси у Земљи чуда*.<sup>15</sup> Одмах након констатације да је књига коју сестра чита досадна јер нема слика ни разговора, Алиса, омамљена врућином, опази Белог Зеца који је протрчао поред ње. Приповедач не тврди експлицитно да је Алиса запала.<sup>16</sup> Дискретан наговештај да је била „врло са-

<sup>14</sup> Два романа о Алиси по много чему се међусобно разликују и неке од тих разлика биће нарочито уочљиве у даљој анализи. Међутим, како су им и многе ствари заједничке, на њих ће понекад бити реферисано као на „књиге о Алиси” или краће као на *Алисе*, што је уобичајено у керолистици.

<sup>15</sup> „...знатмо само још један почетак тако сугестивне непосредности – онај о господину Самси који се једног јутра буди претворен у кукца”, тврди Ранко Мунитић (Munitić 1986: 20).

<sup>16</sup> Керолу је стало до тога да читалац не зна одмах да се ради о сну. У писму пријатељу, писцу Тому Тејлору, он каже: „Чи-

њива и некако смушена” није довольна информација у овом тренутку – њена поспаност пре служи као контраст узбудљивим авантурама које ће уследити тренутак потом. Више основа за сумњу даје нам коментар приповедача у загради, фокализован кроз Алису или дат на другом наративном нивоу:

(Кад је после размишљала о томе, сетила се да је ипак требало да се зачуди, али тада јој је то изгледало као нешто сасвим природно) (Керол 1998: 10).

*Алиса у свету огледала* има много дужи „овоземаљски” увод. Алиса, која је овог пута у соби, убија досаду зимског дана чаврљајући с мачкама.<sup>17</sup> Шаховске фигуре на столу инспиришу девојчицу да започне игру замишљања са црним мачетом: она жели да га претвори у Црну Краљицу. Приповедач успут користи своју привилегију коментатора и развија карактеризацију јунакиње, представљајући њену необично бујну машту. Док безуспешно покушава да натера маче на сарадњу у игри претварања, Алиса му прича о Кући у Огледалу, у којој је соба „иста истацка као наш салон, само што је унутра све обратно” (Керол 1998: 129). Развијање властите приче Алису понесе толико да граница између стварног и замишљеног света почиње да бледи. Њена омиљена узречица – „замислимо”<sup>18</sup> – поновљена у ових неколико пасуса чак шест пута, сигнал је за прелазак са екстрадијегетичког на интрадијегетички ниво приче:

Замислимо да се стакло разреди као магла па да се кроз њега може проћи. Па ето, шта ти кажем, зар не постава ствар је сан, али не желим да се то открије пре краја” (Wakeling 2015: 222).

<sup>17</sup> Може се рећи да је ово разговор јер, мада мачке не дају гласа од себе, Алиса одговара уместо њих. Приповедач нам је већ у првој књизи напоменуо да је Алиса волела да разговара сама са собом (Керол 1998: 16).

<sup>18</sup> „И камо среће да могу да вам кажем пола од онога што је Алиса често говорила почињући својом омиљеном узречицом ‘замислимо...’” (Керол 1998: 128)

стаје као измаглица! Лако ће се кроз њега проћи... – Била је на полици изнад камина док је ово говорила, иако ни сама није знала како се ту нашла. И доиста, стакло је почело да се растаче и разилази као бљештава сребрнаста измаглица.

У следећем часу Алиса је прошла кроз стакло и с лакоћом ускочила у собу у Огледалу (Керол 1998: 129–130).

Прелаз између стварног и немогућег света овде је много експлицитнији, као што је и читава друга књига *Алисе* много јаче обележена ауторском са-мосвешћу. Приповедач више не жели да сакрије покрекло необичне авантуре своје јунакиње, о причи која се одвија на интрадијегетичком нивоу говори као о артефакту, истина – проблематичног „ауторства”<sup>19</sup>, а и приповедачки коментари су чешћи и експлицитнији.

У роману *Сара и заборављени трг* прелаз између оквирне и главне приче је готово бешаван. Почетна ситуација, дата углавном кроз дијалог, открива доста тога: сазнајемо да је почeo распуст, да је дванаестогодишњој Сари досадно јер су родитељи на послу и да је тата због тога на њену жељу вози да проведе викенд са баком. О нарочитој везаности за баку сазнајемо кроз приповедачеву напомену фокализовану кроз Сарину свест.<sup>20</sup> Сведоци смо и проблема у комуникацији између оца и кћерке: на очеву маштовиту примедбу о фаровима аутомобила, какву бисмо очекивали управо од детета, Сара остаје нема.<sup>21</sup> Још једно извртање улога одраслог и

<sup>19</sup> Ако је сан приповест, ауторство авантуре иза огледала проблематизовано је дилемом растегнутом кроз цео текст: ко је кога сањао?

<sup>20</sup> „Сара је по трећи пут узела мобилни телефон, али се сетила да јој то неће помоћи, па га је вратила у свој мали ранац који је био у облику насмејане веверице. Мама је одавно хтела да јој купи други ранац, али Сара није могла тек тако да одбаци бакин поклон” (Penevski 2015: 7).

<sup>21</sup> „ – Погледај сва та кола око нас! Џ-џ-џ! – цоктао је тата. – Сва имају узана светла, као искошене очи. Сва тако злобно

детета видљиво је у татином несхватању Сарине жеље: одлучила је да време проведе са баком, уместо да четује на Фејсбуку као све њене другарице. Сара се оцу чак ни не супротставља – она га потпуно игнорише. Ови сигнали – усамљеност, неприпадање вршњачкој групи, отуђеност од родитеља, близост са генерацијски удаљеним сродним душама – сврставају Сару међу јунаке какви се често јављају у књижевности за децу дводесет првог века: усамљене јунаке, у српској књижевности нарочито запажене у делима Игора Коларова.<sup>22</sup> Прелаз из почетне ситуације ка немогућем месту дискретно је назначен променом атмосфере. Након што Сара изађе из очевог аутомобила и крене ка бакиној згради, саобраћајна бука метрополе бива замењена чудном тишином:

Настао је тајац. Као да никада нема никог. Као да је град изненада опустео (Penevski 2015: 9).

Сара схвата да се изгубила, али ова околност још увек носи траг реалистичке мотивације: ни тата није могао да дође до бакиног трга, јер је он скријен међу улицама које су све сличне. Да се ипак нешто чудно дешава читалац, заједно са Саром, може да закључи из даљих догађаја: чудни пролазници и станари не одговарају на питања која им девојчица поставља, нико не зна где је трг, на паркингу око зграда налазе се зарђале олупине, а Сарин вид постаје чудно изоштрен.<sup>23</sup> Сара ипак успева да произгледају. Некад су фарови били округли, некако – добри. Могао си да волиш аутомобиле.

Окренуо се ка девојчици, али у њој није могао да нађе саговорника” (Penevski 2015: 7–8).

<sup>22</sup> О томе видети: Опаћић 2011. Алиса таквих проблема нема: она је добро адаптирана викторијанска девојчица из више класе, са свим потребним манирима, укључујући презир према сиромашној и глупој вршњакињи Мејбел (О Алисином снобизму видети: Empson 1956: 137).

<sup>23</sup> „Било јој је чудно што је тако добро могла да види сваку ивицу, сваки набор, сваку напрслину на тој згради. 'Ох, имам баш оштар вид', помислила је” (Penevski 2015: 10).

нађе трг, пролазећи између дасака на огради, кроз хаустор и „дугуљасти тунел”. Излази на „осунчани отворени простор”, који је ипак потпуно ограничен: „на све четири стране налазиле су се колонаде, у којима су биле мале радње” (Penevski 2015: 11). Да је дугуљасти тунел ипак био пут до некакве земље чуда постаје јасно у тренутку кад се Сари на тргу људским гласом обрати тамноцрвени кардинал, очигледно њен стари познаник, и саопштава јој да је бака несталла. Притом, птица по имену Бертолд убрајава да је мачак. Он и Сара крећу да потраже баку. Из дијалога и дискретних напомена приповедача можемо закључити да кардинал нешто крије<sup>24</sup>.

И Земља чуда и свет иза огледала и заборављени трг јесу *немогућа местна*, хронотопи за које не важе овоземаљски закони. „Алису њене авантуре одводе на тополошки необележену територију, где се разтојање и правац не повинују Еуклидовим правилима” (Gomel 2014: 2). Бројним деформацијама простора и времена у Кероловим романима баве се не само проучаваоци књижевности већ и физичари, математичари и теоретичари из сродних области. Постоје и значајне разлике између две књиге кад је реч о овим деформацијама: на пример, у првој књизи Алиса често мења величину, док је у другој књизи у првом плану промена места условљена кретањем по шаховској табли. Шаховска правила у другој књизи, која је конструисана по прецизно разрађеном плану, не условљавају само кретање ликова већ и њихове карактере: краљ је статичан и пасиван<sup>25</sup>, краљица „лети” и уз то је брзоплета и конфу-

<sup>24</sup> „...узрвопљио се кардинал, као и сваки пут кад је требало да слаже” (Penevski 2015: 13).

<sup>25</sup> Реализована метафора краљевог „спавања” за време шаховске партије доводи до једне од најпознатијих и најчешће цитираних епизода из *Алисе иза огледала*, оне о двоструком сањању. Дилема о томе ко је кога сањао, Алиса краљ или краљ Алису, остаје отворена до kraja књиге. Последња реченица упућена имплицитном читаоцу гласи: „А шта ти мислиш – ко је све то сањао?” (Керол 1998: 244).

зна. Алисина путања кроз свет иза огледала одређена је корацима потребним да она од пешака постане краљица, односно да добије партију у једанаест потеза, како то стоји у плану на почетку књиге. Веза између два имагинарна света веома је лабава – једини ликови који се појављују у обе књиге су Луди Шеширција и Мартовски Кунић, али кад се они у појаве у свету иза огледала, додуше под другим именима<sup>26</sup>, Алиса их не препознаје.

И у роману *Сара и заборављени трг* простор и време су очуђени. Унутар основне приче, која се одвија на заборављеном тргу, постоји уметнута приповест, уобличена кроз четири текста пронађена у старим писаћим машинама. И она тематизује немогуће место, а збивања у њој представљају неку врсту алгорије у односу на авантуре на заборављеном тргу. На тргу се налази мост чија је намена нејасна, а број стубова му се мења с времена на време. Момку који се зове Константни Константин не може се прићи јер увек одржава исто одстојање. Намештај у самопослузи је постављен наопачке, а тако виси и продавачица која говори у анаграмима. У уметнутој приповести неименована девојчица се налази у „некој башти”, а жива ограда лавиринта поред које пролази постепено постаје све низа<sup>27</sup>. После сусрета са црвеном краљицом девојчица улази у „бескрајни титрави тунел”, након чега се предео потпуно мења. Краљица лебди, не додирујући тло. У Бутику таласа тло под ногама се љуља. Пут се завршава

<sup>26</sup> Они се зову Haigha и Hatta, а звук ових имена открива нам да су то Hare и Hatter. Потврду доносе и Тенијелове илustrације, на којима се јасно види Мартовски Кунић и Шеширција. У преводу Светозара Колјевића ови ликови се зову Стрчиреп и Скочирип, док превод Луке Семеновића чува асоцијацију на првобитна имена – Матовскикунић и Шешиција. У преводу Иване Миланкове они су Сајор и Сата, што је покушај да се очува изворна хомофонија *haigha* и *mayor*. У хрватском преводу Мире Буљан ови ликови су Зец и Клобучар, док их Антун Шољан прелимује на немачком – Hase и Hutmacher.

<sup>27</sup> Ово, наравно, подсећа на Алисину промену величине.

након што Сара и Бертолд направе „део круг, односно квадрат, односно правоугаоник, или какав ли је већ ово облик” (Penevski 2015: 131). Сарин пут назад у оквирну причу поново се одвија кроз дугачак тунел. Предмети и људи на тргу носе карактеристике различитих епоха, а главни јунаци су те различитости свесни<sup>28</sup>. Дедица Нићифор, власник Радионице за поправку детињства, отклања проблеме настале у детињству купаца тако што им продаје потребне ствари и тако прави „временску петљу” којом премошћава време.<sup>29</sup> Доба дана у уметнутој приповести одређено је као нека врста сталног сумрака, што ствара саблансну атмосферу. Пред повратак у оквирну причу приповедач каже да је „време стало”.

Ако се упитамо где се налазе немогућа места у ова три романа, занимљив наговештај нам дају већ сами наслови. Прва верзија *Алисе у Земљи чуда*, коју је Керол, руком писану и са властитим илустрацијама, поклонио Алиси Лидел, звала се *Alice's Adventures Under Ground*, а и из верзије која нам је познатија знамо да се догађаји одвијају под земљом. Наслов друге књиге, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, такође садржи предлог – *through*, који, мада може имати и временско значење, овде јасно носи обележје просторности.<sup>30</sup> Мада је јасно да се до немогућих места као што су

<sup>28</sup> Човек са шетајућим брковима носи полуцилиндар, у музеју се чувају и користе писаће машине, али се у изврнутој самоподсузи користи читач бар-кодова, а у дванаестој причи наилази-мо на рачунар.

<sup>29</sup> Нићифор прво тврди како има машину којом путује кроз време и поправља проблеме из прошлости, додајући: „Наравно, кад неко петља по прошлости, не зна шта је све покварио тиме што је поправио једну ствар, па тако изазивам нове невоље. Но, тиме стварам себи више послана, па после долазе други људи, и сви желе да нешто променим из њиховог детињства, и тако уненоглед. Важно је да посао цвета!” Након овог пародијског приказа послана разних психотерапеута Нићифор открива да се шалио: „Не брини, Саро. Не постоји путовање кроз време. Нема никакве машине (...) Све је овде и све постоји у овом тренутку, око тебе” (Penevski 2015: 37).

Земља чуда и свет иза огледала не може стићи обичним *силаском* или *проласком*, већ да је за то потребно посредовање сна, можемо закључити да се ради о збивањима која су измештене и деформисана или *синхрони* реалним догађајима – Алиса је то што јесте (мада је ова тврђња стално подвргавана сумњи), седмогодишња односно седмоипогодишња девојчица, али на другом месту. Наслов романа Зорана Пеневског, међутим, указује на другу врсту измештености: чињеница да је трг заборављен имплицира померање у времену, те посета заборављеном тргу на неки начин подразумева посету прошлости. Или барем заустављеној садашњости.

У сва три романа посета немогућем месту одвија се кроз хронотоп пута. Код Саре је пут још и *подтрага*, будући да је мотив за обиласак трга тражење нестале баке. У првој књизи о Алиси такође постоји елемент потраге, мада то није примарни разлог због којег јунакиња креће у аванттуру: на пут у Земљу чуда одводе је досада и радозналост, али већ у првој етапи она задобија циљ – ући у башту коју је видела кроз минијатурна врата. Потрага у *Алиси у свету огледала* очитује се као испуњење циља задатог на почетку – Алиса од пешака треба да постане краљица, пратећи правила шаховске партије.<sup>31</sup> Хронотоп пута, заједно са хронотопом сусрета који се на путу одвијају, нарочито је погодан за метафоризацију.<sup>32</sup> Будући да се овде ради о романи-

<sup>30</sup> Алиса пролази кроз огледало. Српски и хрватски преводи опредељују се углавном за *иза и с оне стране / с ону страну*. Превод Светозара Колјевића који овде цитирам занемарује предлог *through* и у наслову успоставља паралелизам са првом књигом: *Алиса у свету огледала и шта је она тамо видела*.

<sup>31</sup> Доналд Ракин то назива „quest for Queenhood” (Rackin 2006: 137).

<sup>32</sup> „Овде време као да се улива у простор и тече по њему (образујући путеве), одатле и потиче богата метафоризација пута: ‘животни пут’, ‘ступити на нов пут’, ‘историјски пут’ и др.; метафоризација пута разноврсна је и вишеплана, али основни стожер је противца времена” (Bahtin 1989: 373).

ма за децу, у први план избија метафора пута као одрастања. „Читаво Алисино кретање кроз Земљу Чуда, од уласка у јазбину белог зеца, мотивисаног досадом и радознaloшћу, до буђења, јесте и суочавање с противречним истукством одрастања“ (Пешикан Љуштановић 2016: 151).<sup>33</sup> Иако на позадини класичног реализма средине деветнаестог века у књижевности за одрасле Алисине авантуре могу изгледати као ирационално и алогично дело надреалне фантазије, „Керол користи нарочиту логичку стратегију да би испитао природу људског истукства тако што шаље Алису на пут самооткривања“ (Cogan Thacker – Webb 2005: 63). Мада Алиса доспева у Земљу чуда са јасном представом о самој себи, околности у које доспева убрзо чине да се та представа распадне.<sup>34</sup> Ова криза идентитета јунакиње одвија се на свим подручјима: од физичке промене величине до негирања целокупног њеног знања о свету, укључујући и језичку компетенцију.<sup>35</sup> Она је збуњена и схвата да између њеног претходног и новог „ја“ не постоји континуитет, или барем она у новим околностима не зна како да га успостави.<sup>36</sup> Мора да прође дуг и компликован процес

<sup>33</sup> Упор: „И Алиса у земљи чуда Луиса Керола (...) може се интерпретирати као особена иницијатичка прича. Девојчица која сања да јој се тело непрестано смањује и повећава – вероватно је у лиминалној позицији између два узрасна и социјална статуса“ (Љуштановић 2012: 61). Иницијација у дословном смислу забива се у другој књизи, када Алиса мора да положи испит како би постала краљица (без обзира на то што је сам испит бесмислен).

<sup>34</sup> „Не само што је Алисин ранији идентитет бесмислен у Земљи чуда већ је сам концепт сталног идентитета неупотребљив. Шпил карата може бити група људи, дете се може претворити у прасе, мачији осмех може постојати без мачке“ (Ракин 1994: 116).

<sup>35</sup> „– Све чудије и чудије! – узвикну Алиса. (Тако се изненадила да је сасвим заборавила граматику.)“ (Керол 1998: 17). Језик Алису изневерава и сваки пут кад покуша да изрецитује неку познату песму.

<sup>36</sup> „– Могла бих да вам испричам само оно што сам доживела... од јутрос – одговори Алиса бојажљиво. – Збиља, нема смисла да се враћам на оно што је било јуче, јер сам тада била сасвим друга девојчица“ (Керол 1998: 96).

учења и стицања новог истукства, а креатуре које су среће на путу у томе јој више одмажу него што јој помажу. Ипак, како у есеју „Алиса као субјект у логици Земље чуда“ примећује Цин Веб, јунакиња путовањем кроз непознату земљу полако стиче ново, *подземно* истукство, које јој на крају, кад га дољно накупи, помаже да себе поново успостави.

У свету иза огледала Алисин идентитет није толико угрожен. Мада доспева у Безимену шуму где заборавља своје име, испоставља се да је тај заборав само привремен. Проблем је решен чим се Алиса и њен сапутник лане удаље са места заборава. Питање идентитета овде је замењено питањем онтолошког статуса јунакиње и њених сапутника – у свету који је и сам производ сна (али то зна читалац, не и сневачица, бар не док сања) одвија се дебата о томе ко је стваран а ко само плод уобразиље.<sup>37</sup> Друга књига о Алиси је, осим тога, пут ка изласку из детињства: Алиса жарко жели да од пешака постане краљица и углавном следи упутства која добија од успутних помагача и осталих становника света иза огледала. Алисино формирање у немогућим световима одвија се кроз самонегацију: стара слика власитог ја бива уздрмана, да би кроз различите кораке поновног делимичног самоусpostављања и потом опет негирања јунакиња дошла до неке врсте самосвести.

И Сара кроз свој „билдунгсроман“ стиче нова истукства. За разлику од Алисе, која добија прилично некорисне савете од својих нових познаника<sup>38</sup>, Сара сазнаје мудре ствари од становника заборављеног трга. Нарочито је пун поука Нићифор из Радионице за поправку детињства, али зачудна једноставност његових решења, као алтернатива већ

<sup>37</sup> Керол је остао трајно окупiran овим питањем и искористио га за основу романа *Сиљаја и Бруно*.

<sup>38</sup> Нападна дидактичност књижевности за децу у Алиси је најуспешније пародирана кроз речи Војводкиње, која у поглављу „Прича лажне Корњаче“ из свега извлачи бесмислене поуке.

овешталом чејркању ио људској души, не дозвољава нам да његове лекције разумемо као туторисање. Сара се током потраге опомиње и бакиних речи: „Мале ствари треба да буду слатке како би се лакше поднела горчина оних великих”. Приче које чита у Музеју писаћих машина остављају дубок утисак на њу. Уметник у дисању нуди Сари друкчији поглед на свакодневне аутоматске активности и представља их као очуђене. Најзад, сусрет са краљицом Скотомом доноси „поуку” која чини сам носећи стуб овог романа: „Уметници. Они морају да забораве свет да би га створили из почетка” (Реневски 2015: 139). Кад се Сара врати у стварни свет, у којем је чека суочавање са сазнањем о бакиној смрти, као и са оним о разводу родитеља, она се налази на месту са ког се на заборављени трг и оти-снула, али је сада богатија за читав *круг или квадрат* искуства стеченог у имагинарном свету. Захваљујући овим малим стварима она ће покушати лакше да се избори са горчином оних великих, баш као што је то говорила бака.

Колико времена су јунакиње провеле у имагинарним световима? Ни у *Алисама* ни у *Сари* нема назнака о томе колико су путовања трајала. Авантуре се ређају једна за другом без прекида, време мерено сатом које се ту и тамо помиње није оријентир за читаоца већ само потребан детаљ у радњи. Сва је прилика да су се догађаји одиграли унутар дела дана, а назнаке о отпочињању овог периода дате су у оквирним причама.<sup>39</sup> Ако погледамо колико

<sup>39</sup> У првој књизи Алиса задрема у неодређено време поподне, а буди се таман у време за чај. Будући да у време објављивања Алисе још није постало уобичајено да се чај пије у пет сати, можемо закључити да је то било око шест, јер се тад код Лиделових пио чај (*The Annotated Alice* 2004: 136). Шест као време за чај помиње се и у Лудој чајанки. Друга *Алиса* такође почиње поподне („А црно маче је било умивено још раније поподне”, Керол 1998: 126), по свему судећи неког новембарског дана (о могућем датирању види *The Annotated Alice* 2004: 154). Прича о Сари почиње једног летњег преподнега („Након посла мама

је тај боравак трајао мерен временом стварног света, у случајевима Алисе и Саре доћи ћемо до сасвим различитих одговора. Алиса *сања*, а знамо да сан траје кратко, понекад тек неколико секунди, па се тако читав њен пут морао збити у врло згуснутом времену.<sup>40</sup> Након буђења Алиса у обе књиге наставља свој уобичајени живот: у првом случају отрчи на чај, остављајући сестру да сама у властитом дремежу сумира препричани сан који је управо чула, док се у другој књизи сама подухвата анализе сања-ног, чаврљајући с мачетом као и на почетку. Кад Сара прође кроз тунел у који ју је послала краљица Скотома, нађе се поново с татом у аутомобилу заглављеном у саобраћајној гужви на мосту. Али све је некако другачије: пластика аутомобила је изгребана, седиште мало поцепано, тата у коси има нешто седих власи. Тата мами телефоном каже да је нешто „прошло” чим је узела „онај папир”. И сад тата враћа Сару кући, мами. Сара се збуњено распитује о каквом је папиру реч и шта је то прошло, а онда сама налази одговор. На седишту, поред себе, налази згужвани папир са текстом откуцаним писаћом машином, са цртежом првене птичице:

Сара је зурила у хартију.

Није јој се мутило пред очима, али је осетила у својој глави један велики облак који јој је плутао по памћењу и оненија идемо на једно место, па ћемо каснити мало на ручак”, Реневски 2015: 9).

<sup>40</sup> Џон Садерленд на основу детаља о крајолику у ком Алиса спава у првој књизи изводи занимљиве закључке о овоме. Наиме, Алиса је заспала једног летњег дана, а кад се пробудила сестра јој је склонила с лица суво лишће опало с дрвета и зачудила се како је дуго спавала. Испада да је Алиса заспала средином лета а пробудила се у јесен. Садерленд закључује да „Алиса није само прича о једном летњем поподневу. То је алегорија о променама које прате пубертет: о боловима због раста који се јављају у периоду између детињства девојчице и тренутка кад постане млада жена. Овај прелаз је изузетно брз са психолошке стране: одвија се у свега неколико месеце” (Садерленд 2013: 153–154). Тако на питање колико је Алиса спавала Садерленд одговара: „Неколико минута и једну епоху” (исто, 154).

могућавао јој да боље сагледа сопствену прошлост. Као да је имала огромну сенку иза својих очију (Penevski 2015: 144).

Док покушава да склопи збуњујућу слагалицу у глави, Сара се суочава са властитим одразом на стаклу и поставља тати крајње неочекивано питање: „Колико ја имам година?“ „Четрнаест“, одговара тата, на шта се Сара пренеражена пита: „Где су остале године?“ И тада следи татино објашњење: две године пре овог разговора ишли су до баке. Сара је сама ушла у бакин стан и затекла је како седи у столицу за љуљање, мртва. „Од тог дана, понекад... Понекад западнеш у неко чудно стање које траје неколико минута. Некад и дуже, нешто мање од по-ла сата.“ Ово татино образложение покреће Сарино сећање, укључујући и евоцирање тренутка сазнања о бакиној смрти. Бака и унука су се много волеле и биле једна другој добро друштво – бака је разумела Сару и сваки њен проблем разматрала озбиљно, а осим тога је била и савршен партнер у маштанију и измишљању прича.

Баш тог дана Сара је долазила са идејом о неком чудном граду у којем се све догађало у необичним продавницама. Хтела је са баком да осмисле ту причу до kraja (Penevski 2015: 146).

Приповедачево извештавање о трауматичном тренутку Сариног открића доноси кључ за разумевање генезе света заборављеног трга. У бакиној соби налазе се столица за љуљање, разбијене наочаре, парче торте и порцеланска фигурица, што су све предмети на које наилазимо и у необичним радњицама. Сара осећа бол у грудима и тешко дише, што је наводи да први пут размишља о свом дисању. На комоди налази папир са бакиним писмом, а једна њена суза размазује цртеж црвене птичице<sup>41</sup>. Баки-

<sup>41</sup> Овако то изгледа на тргу, у Музеју писаћих машини: „У дну папира Сари се учинило да је видела црвену мрљу. – То је мене неко нацртао, зар не? – упитао је Бертолд, посматрајући

не речи, као „Писмо или садржај“ Едуарда Сама у Кишовом *Пеиччанику*, ретроактивно доносе додатна разјашњења: несугласице међу људима, као што су оне међу Сариним родитељима, доводе до тога да иначе познате речи изгледају као да је неко истпреметао слова у њима; човек је као трг: „ограђен, али кроз њега струје многе судбине“. Песмица којом се бака оправшта од Саре састоји се од речи које све почињу на слово П, а тако говори и Кишобрadi из Продавнице препарираних птица. У писму се налази и бакин завет:

Ти си веома маштовита. Развијај своју машту, што вишеш. Ја ћу ускоро постати део твоје уобразиље... Ако ме не будеш заборавила, вероваћеш у оно што не постоји (Penevski 2015: 149).

Овакав расплет одводи нас далеко од Алисе и, без порицања очигледних утицаја кероловске традиције, уводи *диференцијално осећање* о којем је говорио Данило Киш. Прича о Сари јесте прича о путовању фантастичним светом, али је то исто тако прича о смрти и трауми, о усамљености и стваралаштву или, како то стоји на корицама књиге, „роман о детињству и забораву“. Сару је на крају обиласка заборављеног трга сачекала краљица Скотома, као што се у уметнутој причи неименована девојчица сусрела са краљицом Маскотом, што је само анаграм првог имена. *Скотома* је назив за „мрак на очима“, „прну мрљу“ која онемогућава вид, а ова појава се може схватити и у пренесеном смислу<sup>42</sup>. Сара је одбила да прихвати реалност и, попут Лудог Шеширције, посвађала се с временом. Пронашла је начин девојчицу како папир ставља у ћеп својих фармерки. – Можда“ (Penevski 2015: 74).

<sup>42</sup> „Скотом(а) – слепа, тамна област на мрежњачи, виђење црне мрље (...) Означава и психолошке ‘слепе мрље’, настале из унутрашњих односа. Често је део механизма одбране, када се узнемирајући садржај заобилази у перцептивним процесима“, Драган Крстић. *Психолошки речник*. Београд: Савремена администрација, 1996, стр. 609.

да неко време борави у вечној садашњости, односно у заустављеном тренутку који је претходио болном сазнању. Сара у својим лутањима налика на сан *тражи* баку, а овај поступак, да би био смислен, може да укључи све осим чињенице да ју је, пре самог тражења, већ нашла. Сарин поступак је сасвим *кероловски*: она враћа време за тренутак уназад, као што то чини јунак у роману *Силвија и Бруно*<sup>43</sup>, а затим се у том тренутку задржава. У њега се повремено враћа, као у склониште које ће јој помоћи да лакше поднесе стварност. Ипак, мора се приметити да у том склоништу постоје рупе. Повремени упади стварности, везани углавном за присуство „оног папира”, доносе наговештај да Сара зна шта се заправо догодило.<sup>44</sup>

Тема смрти присутна је и у књигама о Алиси, или на сасвим други начин. У Земљи чуда она је најуочљивија кроз рефрен Краљице Срце, која непрекидно прети одрубљивањем главе, а њени поданици су у сталном страху због тога. Ипак, убрзо схватамо да је ова претња потпуно инфлаторна, јер се никакво погубљење не дешава, што Алиси потврђује и Грифон: „То она све само уображава. Знаш, овде никад никоме нису одрубили главу” (Керол 1998: 87).<sup>45</sup> И пре сусрета са Краљицом Алиса доспева у „смртну опасност” јер мисли да ће је појести куче које је много веће од ње, али захваљујући претходном искуству с кучићима глатко се извлачи из ове ситуације тако што започиње игру с њим. У конач-

<sup>43</sup> Реч је о поглављу 23, „Магични сат” (An Outlandish Watch).

<sup>44</sup> „Изненада је осетила да јој попуштају ноге. Погледала је боље тај папир. Био је то... Тај текст... – Могу ли... Могу ли да понесем са собом овај лист? – упитала је Сара дрхтећи (Penevski 2015: 74); „Гледајући црвену птичицу на белој позадини, Сару је то подсетило нанешто болно, па је скоро трепнула од тог непријатног осећаја” (Penevski 2015: 85).

<sup>45</sup> У књигама о Алиси смрт је предмет пародије. У њима „не преживљава само главна јунакиња већ и сви остали, а најгоре што неког може снаћи јесте то да буде угуран у чајник” (Shelston 2007: 164).

ном сукобу са Краљицом Срце, која сада њој жели да одруби главу, Алиса, која је овог пута порасла сама од себе, без употребе чудотворне хране или пића, потеже тешко оружје – металенсу<sup>46</sup>. Сасвим близу буђења, она користи своју привилегију припадања стварном свету и поништава стварносни статус својих дотадашњих сапатника у Земљи чуда. „Ви сте само обичан шпил карата”, узвикује, а већ следећег тренутка они нису чак ни то већ *санјани* шпил карата.

*Алиса у светлу огледала* почиње и завршава се меланхоличним песмама које говоре о пролазности живота. Адресат ових тугаљивих стихова је „тужно девојче” (melancholy maiden) које, као и све људе, време неумитно води ка смрти. Али пре смрти следи одрастање, које је за аутора стихова, заљубљеника у вечно детињство, готово једнако тако неповољан исход.<sup>47</sup> Ова меланхолија рубних песама понавља се у најдужем поглављу у књизи – „То је мој изум” – које претходи последњем шаховском потезу, у којем Алиса постаје краљица. Проучаваоци се махом слажу да је у лицу Белог Витеза Керол портретисао себе, као тужног старца који се опрашта од своје омиљене пријатељице јер она одраста. Како примећује Вилијам Емпсон, Керол овде хумористички тон романа замењује сентиментализмом. Тема смрти као завршетка детињства<sup>48</sup> у свест читаоца

<sup>46</sup> Термин употребљавам у широком смислу, онако како га користи Женет у својим новијим истраживањима. Он означава сваки искорак из једног наративног нивоа у други.

<sup>47</sup> Упор.: „Изгледа да у Доцсоновој свести постоји веза између смрти детињства и полног развоја, што се може пратити кроз многе детаље у књизи” (Empson 1956: 127–128). Такође, Емпсон примећује да „unwelcome bed” уводне песме друге књиге треба пре схватити као брачну постељу, јер она, пре него смртничка постеља, представља крај за „melancholy maiden”. Текст Доналда Ракина „Love and Death in Carroll’s Alices” (Rackin 2006) у целини се бави овом темом.

<sup>48</sup> Кад се Алиса опрашта од Белог Витеза, она одлази да постане краљица, али тај опроштај је коначан исто толико колико и смртни опроштај мале Неле од деде на крају Дикенсове *Сијаре*

призива бројне фантазије о вечном детињству – поменимо само Петра Пана, где се већ на првој страни тврди да је „друга година (...) почетак краја” (Бари 2013: 5), или Оскара Мацерата, који је насиљно зауставио макар физичко *израсцавање*. Међутим, Алиса није Петар Пан. Она жели да порасте, као Венди.<sup>49</sup> Док прелази шаховска поља, она се радује исходу и једва чека да постане краљица.<sup>50</sup> Иако је ганута због растанка од Витеза, он ипак примећује: „...ниси плакала колико сам ја очекивао” (Керол 1998: 225). Алиса не жели да заустави време – то жели имплицитни аутор, кроз лик Белог Витеза, али и кроз опаске као што је она да Алиса, која се налази у возу који јури, путује у погрешном правцу – правцу одрастања, или мрачна примедба иритантног јајета:

– Седам година и шест месеци! – понови Бебели Дебели, вртећи главом. – Баш незгодно доба. Да си мене питаља, рекао бих ти: „Дизи руке од свега тога у седмој”, али сад је већ касно (Керол 1998: 190).

И Сара излази из детињства. Тада излазак, повратак са заборављеног трга, поклапа се са временом завршетка детињства у психологији<sup>51</sup>, али је пре свега поспешен бакином смрћу. Ако је, као у песми америчке песникиње Едне Сент Винсент Милеј, „детињство краљевство у ком нико не умире”<sup>52</sup>, Сарине *продавнице рејккосити*, примећује Алан Шелстон (Shelston 2007: 165).

<sup>49</sup> „Венди је била одрасла. Због ње не треба да вам је жао. Она је била од оних особа које воле да порасту” (Бари 2013: 160).

<sup>50</sup> „А сад још последњи поточић, и бићу краљица! Како то величанствено звучи!” (Керол 1998: 225).

<sup>51</sup> Иако нема универзалне поделе, четрнаеста година се често помиње као гранична, као доба када дете почине да улази у свет одраслих.

<sup>52</sup> Прва строфа истоимене песме гласи: „Childhood is not from birth to a certain age and at a certain age / The child is grown, and puts away childish things. / Childhood is the kingdom where nobody dies.” Диспаритет између биолошког доба и

но детињство је претрпело озбиљно оштећење. Иако бакина смрт не би морала да представља трагедију јер је дошла „по реду”, улога коју Сара приписује баки чини је трагичном: она попуњава недовољно добро попуњена места родитеља и пријатеља, а осим тога представља саборца у егзистенцијалној важном послу смишљања прича. И управо у овом последњем крије се упутство за откључавање сата. За причање је потребно време. Заустављено време = смрт.

Сара је тек сада схватила да је смрт нешто што има нераскидиве везе са причањем. Смрт је прекид приповедања. Смрт је оно кад нема више прича. Они који се баве приповедањем знају све о томе (Penevski 2015: 148).

На заборављеном тргу, у уметнутој приповести, Сарин алтер его, девојчица за којом је трагала краљица Маското, долази на раскршће<sup>53</sup> на ком треба да донесе одлуку хоће ли поћи према дворцу, у којем ће имати све што пожели под условом да заборави да машта, или према сивом граду, где је чека напоран рад, али ће моћи да замишља све што пожели. Девојчица бира дворац, али кад стиже пред њега сусреће ликове из своје маште и схвата да није изабрала оно што је мислила. Избор је био лажан. Злогук, биће из њене маште, објашњава јој:

Свеједно је којим би путем кренула. Док год си жива, ти ћеш морати да машташ. Измишљање је неодвојиви део живота. Штавише, нема живота без маштања (Penevski 2015: 73).

После две године боравка у *међупроситору* (или међувремену, излази на исто), Сара одлучује да крене даље. Ово „даље“ у њеном случају значи испуњење бакиног завета: „Развијај своју машту, што субјективног осећања видљив је и у изразима „није имао детињство“ или „прерано је одрастао“, за неког чије је детињство било обележено тешкоћама и губицима.

<sup>53</sup> Још један типичан хронотоп унутар хронотопа пута/одрастања.

више”. А значи то и испуњење завета краљице Скотоме:

Ја сам ту да те подсетим да судбина може да се обрише, да ограничења могу да утрну. Један део људи заиста то и уради, а неки то могу и да покажу. За ово друго способни су најчешће ствараоци. Уметници. Они морају да забораве свет да би га створили из почетка (Penevski 2015: 73).

Сара мора да прихвати реални свет и врати се у њега како би причала приче. Скотомин савет да треба да заборави и бакин да треба да се сећа само су наизглед контрадикторни. Они који се баве приповедањем знају све о томе.

Вратимо се на крају још једном Алиси. И њој је у аманет остављен приповедачки задатак. На крају прве књиге Алисина сестра у полусну замишља будућност своје млађе сестре:

На крају, замишљала је како ће та њена сестрица доцније и сама бити жена и како ће и у својим зрелијим годинама сачувати простодушно и нежно срце свога детињства... Како ће окупити око себе другу дечицу и њима причати много необичних прича, од којих ће им очи живо близстати; а можда ће им причати и баш ту причу о Земљи чуда коју је давно уснила (Керол 1998: 117).

У овој визији Керол своју јунакињу претвара у – самог себе. Из његових биографија знамо да је управо он тако окупљао децу и причао им необичне и забавне приче, а из таквих прича изродиле су се и оне о Алиси. Осим тога, Керол Алиси приписује и следеће речи: „О мени би требало написати књигу, богме би требало! Кад порастем, написаћу је сама” (Керол 1998: 35). Алиса је обдарена изузетном маштом, а видимо и да је – истина, не својом вољом – успешан пародиста туђих стихова. Али она ствара да би се забавила, можда и да би се дубоко замислила, не да би преживела. Алисини проблеми ипак нису проблеми усамљеног и трауматизованог

детета с почетка двадесет првог века. Стварност која буши рупе у ткиву измаштане приче у овом другом случају је тежа, а смрт није пародирана већ стварна. По повратку са заборављеног трга не може се тек тако отрчати на чај.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бари, Џејмс Метју. *Лејпар Пан*. Превео Александар В. Стефановић. Чачак: Пчелица, 2013.
- Ворен, Остин. Керол и књиге о Алиси. Превела Вера Чолић. *Лејтојис Матишић српске*, год. 160, књ. 434, св. 4, 1984, стр. 390–404.
- Керол, Луис. Два часовника. Превела Адријана Кишић. *Лејтојис Матишић српске*, год. 160, књ. 434, св. 4, 1984, стр. 389–390.
- Керол, Луис. *Алиса у Земљи чуда – Алиса у светлу огледала – Писма деци*. Превели Лука Семеновић, Светозар Колевић и Бранко Ковачевић, илустровао Виктор Шатунов. Нови Сад: Матица српска, 1998.
- Љуштановић, Јован. Књижевност за децу и детињство као време иницијације. У: *Асекти времена у књижевности*, зборник радова. Уредила Лидија Делић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012. стр. 47–64.
- Опаћић, Зорана. Усамљено дете као нови тип јунака у српским романима за децу (на примеру романа Игора Коларова). *Детинство: часопис о књижевности за децу*, XXXVII, 3–4, 2011. стр. 12–20.
- Пауновић, Зоран. Несташна оловка Луиса Керола. У: Луис Керол, *Алиса у земљи чуда – Алиса у светлу огледала – Писма деци*, Нови Сад: Матица српска, 1998, стр. 273–276.
- Пешикан Љуштановић, Јиљана Ж. Хронотоп пута у фантастичном роману за децу. *Лицетум: часопис*

- за студије књижевности и културе*, XXII, 16, 2016. стр. 143–157.
- Ракин, Доналд. Алисино путовање на крај ноћи. Превео Бранислав Ковачевић. *Летопис Матице српске*, 170, 453, 1–2, 1994. стр. 111–135.
- Садерленд, Џон. Колико је дуго Алиса била у Земљи чуда? Превела Јелена Витезовић. *Мостови: часопис књижевних преводилаца Србије*, 41, 2013. 155–156, стр. 152–154.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Preveo Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
- Carroll, Lewis. *The Complete Illustrated Lewis Carroll*. Illustrations by John Tenniel, with an introduction by Alexander Woolcott. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998.
- Empson, William. Alice in Wonderland: The Child as Swain. In: *The Critical Performance*. Edited by Stanley Edgar Hyman. New York: Vintage Books, 1956. pp. 115–150.
- Gomel, Elana. *Narrative Space and Time: Representing Impossible Topologies in Literature*. New York – Abingdon: Routledge, 2014.
- Cogan Thacker, Deborah – Webb, Jean. *Introducing Children's Literature*. London – New York: Routledge, 2005.
- Munić, Ranko. *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1986.
- Pnevski, Zoran. *Sara i zaboravljeni trg*. Ilustrovao Dušan Pavlić. Beograd: Laguna, 2015.
- Rackin, Donald. Love and Death in Carroll's Alices. In: *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*. Edited by Harold Bloom. New York: Chelsea House, 2006. pp. 135–154.
- Shelston, Alan. Nell, Alice and Lizzie. Three Sisters amidst the Grotesque. In: *Master Narratives: Tellers and Telling in the English Novel*. Second electronic edition. Humanities-Ebooks LLP, Tirril Hall, Tirril, Penrith, CA10 2JE, 2007. pp. 148–172.
- The Annotated Alice. The Definitive Edition* (2004): Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-glass / by Lewis Carroll; with illustrations by John Tenniel; updated, with an introduction and notes by Martin Gardner. — Definitive ed. Elektronski izvor lib.rmvoz.ru/sites/default/files/fail/carroll\_lewis\_-\_the\_annotated\_alice.pdf (12. 8. 2004)
- Wakeling, Edward. *Lewis Carroll. The Man and his Circle*. London – New York: I. B. Tauris & Co Ltd. 2015.
- Westmoreland, Mark W. Wishing It Were Some Other Time: The Temporal Passage of Alice. In: *Alice in Wonderland and Philosophy. Curiouser and Couriouser*. Edited by Richard Brian Davis. Hoboken, New Jersey: John Wiley and Sons, Inc, 2010. pp. 167–180.

Mirjana S. KARANOVIĆ

#### SARA AND ALICE: TIME SUSPENDED

#### Summary

This paper analyses chronotopes of impossible places in three novels for children: Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* (1856), *Through the Looking Glass* (1871) and *Sara and the Forgotten Square* (2015) by Zoran Pnevski. Through comparison of frame narratives, ways of deformation of space and time, though thematization of the chronotope of the road as growing up, and especially through analysis of reasons, duration and nature of heroines' stay in imaginary worlds, the author points out to similarities between three stories, but above all to the differential feeling that separates the contemporary novel from its Victorian predecessors.

Key words: *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking Glass*, *Sara and the Forgotten Square*, chronotope, growing up, death, creation

◆ **Милош Ђ. КОШПРДИЋ**  
**Универзитет у Новом Саду**  
**Филозофски факултет**  
**Република Србија**  
**Ирина С. ДАМЈАНОВ**  
**Висока школа стручних студија**  
**за образовање васпитача, Нови Сад**  
**Република Србија**

# О КОНЦЕПТУ ДЕТЕТА НЕКАД И САД – АНАЛИЗА ГОВОРНИХ ЧИНОВА У НАРОДНОЈ И САВРЕМЕНОЈ УСПАВАНЦИ\*

**САЖЕТАК:** У овом раду смо се бавили концептом детета у успаванкама. Теоријски оквир анализе чини теорија говорних чинова. Утврђено је да се говорни чин успављивања јавља као најбројнији макрочин целе успаванке, али се јављају и други перформативи (пре свега наредба), али и сами констативи. Концепт детета је анализиран кроз илокуцију успављивача – препрезентовану с једне стране потребом да се дете заштити, а с друге стране жељама упућеним детету, али и кроз сам чин обраћања детету. Како је циљ рада био упоредити поглед на дете и детињство некада и сада, као грађа су кориштене народне (усмене)

\* Израда овог рада делом је потпомогнута пројектом бр. 178004, под називом Савремени српски језик – синтаксичка, семантичка и прагматичка истраживања, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

успаванке, односно савремене уметничке успаванке. Анализа указује на промену у посматрању детета у односу на прошлост, што би се могло објаснити променом друштвеног уређења, али и подизањем старосне границе детета којем је успаванка упућена.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** успаванка, дечја књижевност, народна књижевност, савремена књижевност, говорни чинови, концепт детета

Предмет овог рада представља концепт детета и виђење детињства у прошлости и сада посматрано на корпусу усмених и уметничких успаванки. Успаванке су древне лирске песме које се изговарају или певају детету при успављивању, и јављају се и у усменој и у писаној књижевности. Њихову основу чине ономатопеје<sup>1</sup> које су у складу са ритмом љуљања и успављивања, искази љубави и нежности, лирска непосредност, топлина и сликовитост израза. У успаванкама је сачувано архаично веровање у магијску моћ речи изражено кроз жеље за добро здравље и срећну будућност детета, а некад и у виду молитве или бајалице намењене отклањању злих духова (RKT 1986: 856). На основу ових својих особина казивање успаванки представља интиман чин успављивача над дететом, те их сматрамо погодним материјалом за истраживање концептуализације детета и погледа на детињство.

Како је чин успављивања једносмеран чин од успављивача ка реципијенту, као главна техника откривања елемената који сведоче о концепту детета на

<sup>1</sup> Премда се изрази попут *љуљу-љуљу* и *буји-баји* традиционално сматрају ономатопејама, ми их у овом раду с разлогом нећемо тако посматрати будући да они не опонашају звуке из природе, већ ћемо их сматрати језичким елементима другачијим од ономатопеја и ономатопејских речи и њихову појаву називати фонестезијом а њих same фонестетицима. Фонестезија је процес у којем се одређени гласови или прозодијски елементи перципирају као да представљају видљиве или опипљиве особине предмета, попут величине, тежине, светlostи, мекоће, облика итд., и сматрају се прикладним за изражавање одређеног концепта (Sadowski 2001: 72; Reay 1994: 531 према Lečić 2012: 12).

метнула се управо намера успављивача, те садржај конкретних израза којима се она очитује. Због овога смо сматрали да би погодан теоријски оквир за овакав тип истраживања била управо теорија говорних чинова<sup>2</sup> (Austin 1962; Serl 1991). Она с једне стране омогућава анализу структуре саме успаванке, која би у прототипном случају требало да представља перформатив успављивања, док би с друге стране анализа илокуционах чинова у успаванкама могла управо да нам осветли пут сазнавања о концепту детета.

Грађу за овај рад чини 38 народних и 31 уметничка успаванка. Народне успаванке су сакупљане из антологија народне лирске поезије, с тим да је у њима пронађен већи број песама, од којих смо неке сматрали варијантама других песама. Уметничке успаванке су сакупљане из антологија поезије за децу, али и додатном претрагом опуса песника који су у прегледане антологије били уврштени као писци успаванки. Биране су само оне песме које имају неки од структурних елемената усмене успаванке или оне у којима се јавља мотив спавања или сна,

<sup>2</sup> Теорију говорних чинова је утемељио Остин у низу својих предавања објављених посмртно 1962. године, а даље су је, између осталих, развијали Џон Серл и Пол Грайс (Grice). Говорни чин (енгл. *speech act*) је исказ упућен саговорнику у одређеним околностима. Међу исказима Остин разликује констативе, који извештавају о стању те као такви могу бити истинити или лажни, од перформатива, који обављају радње, па им успешност зависи од услова прикладности (енгл. *felicity conditions*). При томе се радња извршена кроз исказ састоји од три нивоа. Први ниво је илокуциони чин, који представља сам чин говорења, то јест стварања неког смисленог исказа. Склопљени искази стварају се са циљем и сврхом, што представља други ниво – илокуциони чин – који се врши кроз комуникативну силу исказа (илокуциону моћ или снагу). Исказима се остварује одређени ефекат, што представља перлокуциони чин, при чему се претпоставља да ће слушалац препознати и схватити ефекат који је намераван (перлокуциони ефекат). Најважнијим делом говорног чина сматра се илокуциона снага. У зависности од говорниковах комуникативних намера у стварању исказа настају различити говорни чинови, као што су извиђења, похвале, обећања, захтеви итд.

уз додатни критеријум да се могу сместити у ситуацију успављивања детета.

Будући да се све песме у нашој грађи посматрају са становишта извођења у ситуацији успављивања детета, желели смо да утврдимо да ли се осим перформативног чина успављивања као макрочин целе песме могу јавити и неки други типови говорних чинова. Потом је анализирана илокуција перформативног говорног чина успављивања и у ситуацијама у којима се он нашао као макрочин целе песме и у ситуацијама у којима је он био један од говорних чинова у оквиру песме. Додатно су издвајане карактеристике језика упућеног детету (ословљавање, тепање, деминутиви). Анализа је вршена одвојено за усмене и уметничке успаванке, а потом је међу њима поређен концепт детета добијен елементима овакве анализе.

### Анализа говорних макрочинова успаванки

У 22 усмене успаванке макрочин целе песме јесте управо говорни чин успављивања. При томе се у 21 песми јавља експлицитни маркер успављивања детета. Он се исказује или другим лицем једнине императива глагола *сілавати*, или фонестетичким елементима попут *нина*, *лула*, *буји-паји* и сл. Најчешће је јављање саме фонестезије (15 случајева), у 2 случаја се јавља комбинација *сіавај* и фонестетичког елемента, док се у 4 случаја јавља само елемент *сіавај*.

Само једна песма има структуру која се састоји само од експлицитног маркера и ословљавања детета:

*Љулју, љулју  
Малу бебу!  
Паја, паја,  
Мало десе... (Вујчић 1997: 7).*

У осталих 20 случајева јављају се и имплицитни маркери успављивања, које можемо разврстати на вид заштите и на експлицитно исказане жеље. У једном случају се не јавља ниједан од описаних експонената илокуционе моћи, већ се ситуација успављивања само имплицира:

*Дијете моје, сан ти ће преварио,  
Преварио, не заборавио!* (Вујчић 1997: 11).

Од других перформатива најбројнији је говорни чин наредбе (9 песама). Песме у нашој грађи чија макроструктура одговара овом говорном чину могу се поделити у две групе. Прву групу чине песме у којима лирски субјекат наредбом предаје улогу успављивача некоме другом – особи или колевци, која је тада персонификована:

*Љуљо моја молована,  
успавај ми Радована* (Вујчић 1997: 10).

Бројнију групу чине оне песме код којих се успављивање имплицира терањем или утишавањем перади (кокошка, паун), те све ове песме садрже елемент заштите:

*Иши, о коке, кокарајко!  
Не какоћи, не клойоћи,  
Не буди ми Јова моћа* (Вујчић 1997: 8).

Док се кокошка и петао само теражу, када се у песми јави паун, он се, осим што се тера, и дозива како би бешчјуно наткрилио дете и тиме га додатно заштитио<sup>3</sup>:

*Иши пауне, шароћере,  
Не шетпукай, не бабукај  
[...]*

<sup>3</sup> Поред конкретне физичке заштите ово се може тумачити и кроз симболичку улогу пауна (па и петла) као својеврсног мајског заштитника сна (Пешикан-Љуштановић 2011: 19).

*Крилим' Јови хлада чини:  
Да ми Јово санак сања* (Вујчић 1997: 9).

Поред говорног чина наредбе јавља се и нешто блажи чин прекоревања, где се у песми куде кобиле због своје бучности, чиме се ова песма кроз заштиту сна повезује са чином успављивања:

*Цуцу, цуцу, кобиле,  
кудар сиће ми ходиле?  
Кроз бегове долине;  
гору с' ногам кришиле,  
Јова моћа будиле* (Караџић 1977: 144).

Од других перформатива јавља се један случај чина благосиљања који се не би могао приодати успаванкама са становишта имплицирања ситуације успављивања. Но, осим што ју је записивач сврстао у ову групу, она се са успаванкама може повезати структуром и елементом благослова као једним од основних елемената успаванке – „Мајка Јову у ружи родила” (Вујчић 1997: 12).

Пет усмених успаванки у нашој грађи има макроструктуру констатива. У два случаја микрочин успављивања је само преобликован у форму наратива, док у преостала три случаја лирски субјекат предаје улогу успављивача персонификованим сну:

*Санак иде уз улицу,  
води Јова за ручицу;  
Санак Јову говораше:  
„Ходи, Јово, у бешику,  
Да се санка настапавамо”* (Вујчић 1997: 9).

Кад су уметничке успаванке у питању, макрочин целе песме одговара говорном чину успављивања у 18 случајева. У 9 ових песама је присутан експлицитни маркер намере успављивања. Међу њима се у 6 песама јавља глагол *стапајши*, који се слично као и у усменим успаванкама јавља у облику дру-

гог лица једнине императива, премда су уочена и два случаја када се он јавља у првом лицу множине императива, чиме се сам успављивач унеколико придружује реципијенту.

У једној песми се фонестетик јавља самостално, док се у две песме он јавља у комбинацији са глаголом *спавати*. За разлику од усмених успаванки, код којих је нађен један случај јављања самосталног експлицитног елемента, у уметничким успаванкама су увек присутни и имплицитни елементи.

У преосталих 9 случајева у којима је макрочин целе песме говорни чин успављивања ситуација успављивања се само наговештава. Ово се постиже изразом *лаку ноћ*, глаголом *сањати* који пресупонира сам чин спавања, позивима за умирење који имплицирају заспивање, и описом физичке манифестијације заспивања:

*Мрак лейљиве каћи точи  
на тирејавице  
и на очи* (Лукић 1996: 100).

Песма „Дохвати ми тата Мјесец” (Vitez 2011: 205) има структуру дијалога између оца и сина, при чему је она овде сврстана јер управо одговор оца има структуру имплицитног говорног чина успављивања.

У уметничким успаванкама макрочин наредбе се јавио у само два случаја. У Змајевој песми „Како сестра пева кад малог брацу љуља” (Đurišić 1986: 87), чији је предложак усмена успаванка „Љуљо моја молована” (Vujičić 1997: 10), понавља се пренос улоге успављивача са лирског субјекта на персонификовану колевку. Наредба се јавља и са циљем умиривања околине како би се детету поспешили услови да заспи:

*Nek zastane i vrutak,  
i potoku belutak,*

*sačekajte trenutak  
dok ne zaspi Anutak<sup>4</sup>* (Đurišić 1986: 90).

Констатив се јавља као макрочин у 11 уметничких успаванки. У свих 11 песама техника која обезбеђује употребу констатива као макрочина одређене успаванке представља неку врсту транспозиције, при чему се могу уочити два основна случаја транспоновања. У првом случају се манипулише улогом оног ко се успављује, што се постиже на 3 начина: онај ко се успављује може бити замењен персонификованим нељудским ентитетом (звезда<sup>5</sup>, дрво, лептирова лутка); набраја се успављивање више различитих ентитета међу којима је и дете, што успављивању даје педагошки ефекат; долази до померања у ситуацију у којој дете постаје успављивач, па чак и самог себе:

*Ko то љуља Mary?  
Љуља ли је мама?  
Љуља ли је бака?  
Не љуља је мама,  
не љуља је бака,  
јер је Mara јака  
та се љуља сама.* (Радовић 1987: 5)

при чему се у самој песми имплицира необичност те ситуације кроз наратив који има структуру словенске антitezе. У другом случају дете остаје ентитет који се успављује, али се успављивање измешта из момента казивања на моменат у ком је чин успављивања већ извршен:

<sup>4</sup> Песме наводимо у оном облику и оним писмом којим су дате у изворима.

<sup>5</sup> Песма „Успаванка до девет” (Đurišić 1986: 83–84) поред успављивања звезде садржи и технику преношења улоге успављивача са лирског субјекта. Када је улога пренета на цврчка, његов управни говор представља експлицитно маркиран чин успављивања. У случају преноса на зеца јавља се говорни чин наредбе *nek се свлачи ко је йоспан*, којим се имплицира ситуација успављивања.

*Сања, бере руже  
ко рубин црвене.  
Затој јој се у сну  
образи румене.* (Лукић 1996: 60)

или се генерализује као хабитуирана ситуација:

*Кад спава дечак мој,  
спавају му и ноге,  
у ногама ход,  
у ходу пуп,  
на пупу птица* (Лукић 1996: 77).

### Анализа илокуције у успаванкама

Премда је у свим анализираним успаванкама присутна жеља за добробит детета, можемо издвојити оне успаванке у којима је та жеља дата експлицитно. Ово се постиже на два главна начина – кроз општу жељу у виду благосиљања детета:

*Нек се ѡоји злайто моје!* (Вујчић 1997: 8),

или кроз жељу да дете одрастањем заузме неку улогу у друштву, чиме се пресупонирају опште жеље везане за раст и развој и фокусира крајњи циљ одрастања.

Период детињства се у усменим успаванкама потискује до те мере да се чак и изједначава са непостојањем, што се посебно огледа кроз сажимање времена, тако да се, метафорички, дете могло родити јуче а већ сутрадан ићи у бој:

*не буди ми Јова möga –  
јер је трудан и уморан:  
синоћ ми је с пупа доша,  
а сјурира се на бој сираља* (Караџић 1977: 143).

Улоге које дете треба да заузме су углавном традиционалне улоге у патријархалном друштву. Тако

дете треба да буде снажно и да постане јунак. У неким случајевима се јавља и мотив повратне заштите, и то најчешће од стране одраслог дечака према мајци, којој ће он доносити воду или је штитити на неки други начин:

*Да се санка наспавамо,  
И ујутро подранимо,  
И водице донесемо,  
Нашу мајку одм'јенимо* (Вујчић 1997: 9).

Међу одабраним усменим успаванкама јавља се и неколико које бисмо могли окарактерисати као унеколико млађе или барем везане за више трговачко-грађански тип културе. У њима се дете у будућности види као неко ко ће се школовати, а жеље о добробити се преиначују кроз тежњу да оно буде најбоље у школи:

*da porasteš, da u školu ideš,  
da svu đecu stigneš i prestigneš!* (Đurišić 1986: 40).

Битан елемент усмених успаванки јесте и исказивање одређених видова заштите детета. У неколико примера заштита је представљена као вид задовољења основних физиолошких потреба детета. У неким пе- смама заштита се имплицира кроз мајчину занемаривање свог умора наспрам дететовог успављавања:

*Сан ме мори, сан ме мами,  
Спавала бих;  
Али мене санак неће,  
Него Јова mög!* (Вујчић 1997: 8).

Заштита се може тицати и чувања дететовог сна, што се постиже на два главна начина: мајка бдије над дететовим сном и одагнава животиње (кокош, паун, кобиле, соко) које својим гласањем могу репетити сан или спречавати његово успостављање, а јављају се и случајеви у којима мајка формулаичним изразима одагнава несанке:

*Сан у бешу, а несан ѹод бешу,  
Сан у главу, а несан у стпрану* (Вујчић 1997: 10).

*Несан ѹи ѹо гори ходио,  
Траву ио, с листа воду ѹио* (Вујчић 1997: 7).

Уз ове, често се јавља и заштита у виду терања урока и потенцијалних душмана, која има исту форму као и одагнавање несанака:

*Уроци ѹи ѹо гори ходили,  
Траву ѹасли, с листа воду ѹили,  
Моме сину нишића не удили,  
Но удили дрвљу и камењу!  
Душмани ѹи ѹод ногама били,  
Ка'но коњу чавли и ѹошкови* (Вујчић 1997: 14).

У неким успаванкама заштита се огледа кроз набрајање дарова датих детету при рођењу, а који треба да му обезбеде магијску заштиту. Песме са овим елементом заштите обично садрже и експлициране жеље везане за будућност детета, чији гарант испуњења представљају управо дарови при рођењу:

*Мајка Јову у ружи родила,  
Ружица га на лист ћочекала,  
Бела вила у свилу ѻовила,  
А ћелица медом задојила,  
Ластавица крилом ѻокривала,  
Нек је румен к'о ружа румена,  
Нек је бео, као бела вила,  
Нек је радин к'о чела малена,  
Нек је хићар као ластавица!* (Вујчић 1997: 12).

Везано за грађанске тип културе, као пандан вероватно старијем митолошком наносу вилинске заштите, заштита се може сагледати и кроз опис детиње колевке. Колевка је промишљено прављена за дете, најчешће негде у трговачким градовима на мору, и често купована за скупе паре. Ово су и једине усмене успаванке у којима се помиње отац, и то у

улози обезбеђивача средстава за плаћање колевке, чиме се и он поред мајке укључује у заштиту детета:

*Трговац је бешу доносio,  
Бабо сину бешу кујовао,  
За њу дава ѹри ѹтовара blaža –  
Да се љуља чедо ѻренејако* (Вујчић 1997: 12).

Колевка је обично кована и богато украшавана, или пак тесана и осликавана:

*Твоја беша на мору кована;  
Ковале је до ѹри кујунције:  
Један кује, други ѹозлађује,  
Трећи щради од златна јабуке,  
Појскића их ситнијем бисером* (Вујчић 1997: 13).

Циљ описа раскоши колевке је у функцији пажње која се посвећује детету и бриге о њему. Да се у овим песмама ради о различитом типу материјалне културе у којој дете одраста, сведочи нам и експлицирање намене детаља на колевци који треба да послуже томе да се дете забави:

*Један кује, други ѹозлађује,  
Трећи кићи бисер ѹо бешици  
Чим ће нам се Јово забавити* (Вујчић 1997: 11).

Елементи грађанске културе у којој жена не мора да ради све време и може више да се посвети одгоју детета назиру се и у детаљима на колевци намењеним управо мајци, попут огледала у ком она може да се огледа док љуља дете:

*treći meće sjajno ogledalo,  
da s' ogleda Jovanova majka  
kada šika i bešici Jova* (Đurišić 1986: 41).

Трговачко-грађански тип културе присутан је и у виду заштите којом се миран сан детета, па и успешан будући развој, обезбеђује куповином снова, најчешће од баке која их носи у колима:

*Отиуд иде Јока бајалица,  
Она носи тироја кола санка;  
Излазила Миланова мајка,  
Па кућује све од бабе санке,  
И меће их у бешику синку,  
Да јој синак боли сан осава (Вујчић 1997: 10).*

У неким усменим успаванкама, наспрам магијско-паганских веровања у гору и виле, уочавају се елементи хришћанства, па се заштита тражи од бога и анђела:

*Чувај, санко, Јова моћа,  
Чувао вас Бог! (Вујчић 1997: 8).*

И у уметничким успаванкама, као и у усменим, чести су примери експлицитног навођења жеља упућених детету које се успављује. Оне се поново могу поделити на групу жеља о благостању детета које се исказују благословима, те на жеље за заузимањем одређене друштвене улоге. Благослов је у неколико песама дат експлицитно, у виду жеље за дететовим физичким напретком и јачањем, али и имплицитно – кроз обећање детету да ће уколико буде спавало нарасти:

*У сну распав звезде,  
и цвеће и тправа,  
и детенце распие  
када слатко снава (Ранчић 2009: 90).*

У уметничким успаванкама јављају се и нови типови благослова у односу на усмену успаванку, који се односе на благосиљање сна:

*I da tebi, moje dijete,  
Mjesec lagan san isplete (Vitez 2011: 205),*

али и они који се односе на жељу за слободом и безбрежношћу детета

*Нека узме тишицу  
и нека се изра (Лукић 1996: 77).*

Улоге које дете треба да заузме могу се поделити на традиционалне, у којима се подразумева да дете када одрасте треба да буде снажно, да буде јунак и да буде мајчин заштитник – што одговара улогама из усмених успаванки, те на улоге које су у вези са новим друштвеним вредностима и околностима, где се деца смештају у улоге чишћача или будућих астронаута:

*Zvijezdanim nebom plove  
maleni sateliti.  
S njima ćeš jednog dana  
do zvijezda poći i ti (Đurišić 1986: 86).*

Елементи заштите су присутни и у уметничким успаванкама. Заштита може бити, као и код усмених успаванки, исказана у виду конкретног задовољења физиолошких потреба детета. Овде је интересантно приметити да се овај вид заштите јавља само у 4 случаја, и то у две песме које по структури опонашају усмену успаванку – „Како сестра пева кад малог брацу љуља” (Đurišić 1986: 87) и „Ћутити, Мишо” (Радовић 1987: 7), и које су највероватније намењене одојчету, те у песмама у којима се јавља транспоновање улоге онога ко се успављује на животињу:

*Stoj i spavaj, momče, slonče,  
Pa češ dobit puno lonče  
Kokosova mljeka gusta  
I datula puna usta (Vitez 2011: 160),*

дакле у ситуацијама када је код оног ко се успављује присутан низак ниво самосвести. Одређена физичка заштита огледа се и кроз физичко ушушкавање животиње на коју је транспонована улога онога ко се успављује:

*Tvoja će te gunda-mati,  
Svega lišćem zatrpati (Vitez 2011: 143),*

а она треба да обезбеди осећај пријатности током спавања. Такође, сликом ушушканог детета може се формирати осећај лагодности и позвати на сан:

*У њоситељи белој  
девојчица сіава  
ко јабука из снега  
извирује глава* (Лукић 1996: 60).

Заштита се у уметничким успаванкама постиже и кроз умиривање свега гласног што би могло да ремети сан:

*Zaspali su gromovi,  
zaspala je tunja* (Đurišić 1986: 88),

те кроз стварање опште сигурности очевом физичком заштитом:

*Odoh začas do jastreba.  
Kud li se vije,  
gde li se krije –  
rešio tata da ga bije!* (Đurišić 1986: 93),

па чак и кроз забрану да било ко приступи сну *док не ћића писца песме* (Зубац 2002: 10).

Присуство родитеља у тренутку успављивања поvezano је са физичком заштитом, али се може тумачити и као вид психолошке заштите. Друго се нарочито испољава када родитељ прати детета кроз сан, чиме се умирује дететов страх од самоће у доба ноћи и осећај напуштања и усамљености због одласка на спавање:

*Очице склопићи,  
свемиром ћловићи  
Месец, ти и ja* (Станишић 2007: 183).

Један од најчешћих облика психолошке заштите у уметничким успаванкама јесте опис пријатних и умирујућих слика природе и околине, којима се обезбеђује осећај опуштености пред спавање, односно којима се детет уводи у пријатан и безбрежан сан:

*To noć zrakom mjesečine  
raučine niti dira* (Đurišić 1986: 106).

Са овим је у вези и заштита у виду описа пријатних и безбрежних снови који су дати као нека врста обећања које ће се остварити уколико дете заспи:

*У јаснику море има  
и брод један који ћлови,  
у јаснику ловац живи  
који дечји умор лови,  
у јаснику фрула свира,  
свако може да је чује,  
са њим може да пушије  
свако деће,  
у јаснику ћићица има,  
на њој деца кроз ноћ лети* (Лукић 1996: 82).

Такође, у пријатне слике би спадало и низање слика других спавача, најчешће из природе и околине, а осим тога што се умирује, детет се овим поступком штити и тако што му се смањује осећај усамљености:

*Сіавају и лутке у малим изложима  
и све играчке колико их има.  
Сіавају и звезде изнад града...  
Хајде и ти сіавај сада* (Станишић 2007: 22).

Поред тога што представља начин заштите, опис пријатних слика и природе која тоне у сан може се тумачити и као имплицитни начин убеђивања детета да утоне у сан наговештавањем да је дошло време за спавање. Ово се може саопштити и експлицитно:

*Vec je vrijeme  
da se spava* (Đurišić 1986: 106).

Јављају се и примери где се улога реципијента са детета транспонује на неко друго биће, и тада је време за спавање у песми усклађено са његовим временом за спавање:

*Spavaj, bumbo, već je red,  
Pojeo ti čvorak med!*

[...]

*Jeseni je zadnji dan,  
Spavaj slatko zimski san* (Vitez 2011: 143).

Убеђивање детета да спава може бити остварено и помињањем сутрашњице:

*A jutrom, kad svane zora,  
pričat ćeš tada meni  
kud su te vodili noćas  
putovi tvoji sneni* (Đurišić 1986: 86).

Индиректно и директно убеђивање детета да спава ставља у фокус и педагошку функцију успаванке, што је у вези и са померањем старосне границе реципијента у уметничким успаванкама. Наиме, у неким примерима, успаванка осим своје основне има и педагошку функцију:

*Dohvati mi, tata, Mjesec  
[...]  
Da ga rukom taknem ja.  
Mjesec mora gore sjati  
Ne smije se on skidati.  
[...]  
Da bi ptice mogle spati  
I da tebi, moje dijete,  
Mjesec lagan san isplete* (Vitez 2011: 205).

### Анализа елемената језика упућеног детету

С обзиром на то да су успаванке у нашој грађи намењене деци, желели смо да стекнемо увид у то какав је удео језичких елемената који су карактеристични за говор упућен деци у успаванкама. Ове елементе смо издвајали одвојено за усмене и уметничке успаванке како бисмо их и на овај начин могли

упоредити. Под језичким елементима говора упућеног деци сматрали смо све деминутиве и хипокористике у песмама, фонестетике, елементе истицања близости са дететом исказане присвојном заменицом за прво лице и личном заменицом за прво лице у етичком дативу, те кроз различите видове тепања детету, попут хипокористика којима се ословљава дете или метафоричких израза (*златио, снаго*) и сл. Након што смо за сваку песму издвојили ове елементе, њихов број смо поделили са укупним бројем речи у одговарајућој песми. Због ограниченог обима овог рада, овде можемо да наведемо само главни резултат овакве анализе. Стога смо резултате за сваку песму упросечили одвојено за усмене и уметничке успаванке и добили да је просечна заступљеност ових елемената у усменој успаванци 20%, а у уметничкој 9%. Већи удео елемената говора упућеног детету у усменој успаванци може се објаснити њеном превасходном намењеношћу одојчету, односно мањи удео ових елемената у уметничкој успаванци сматрамо последицом постојања већег броја различитих техника изражавања нежности према детету. Осим описаних техника, резултате у уметничкој успаванци можемо тумачити и постојањем фонестетика ван експлицитних маркера обраћања детету, те постојањем алтерације, чиме се такође формира интимна и нежна атмосфера.

### Дискусија

Дете је у усменим успаванкама махом представљено као пасивни прималац чина успављивања. Ово се најбоље уочава кроз мали број елемената обраћања детету и велику примену наративних елемената којима се наводе заштите и жеље које су му намењене. Такође, многе успаванке су означене као перформативи успављивања само на основу тога

што садрже експлицитне елементе типа *спавај* или фонестетике умиривања, ван којих њихова структура остаје махом наративна у виду набрајања различитих елемената заштите. Период детињства и одрастања се потпуно губи и фокус се ставља на његов крајњи циљ – одраслу особу са одређеном улогом у друштву. И у ситуацијама у којима се наводе опште жеље о процесима који временски одговарају периоду детињства (*нек се гоји златио моје*), оне су поново у функцији крајњег „продукта“. У контексту нестабилних времена у којима су настајале усмене успаванке овај вид сажимања времена би се могао схватити као тежња да дете што пре одрасте и буде способно да се (и физички) одбрани од евентуалних проблема, чиме овакав поступак може бити схваћен и као још један вид магијске заштите детета.

Извесна индиција дететове непасивности у усменој успаванци могла би се уочити у ситуацијама у којима персонификовани сан покушава да превари дете које одбија да спава:

*Нина, сине, сан ће преварио!* (Вујчић 1997: 10),

те у нешто већем обиму када се наводи да се дете и сан разговарају, па чак и свађају:

*Јово ми се санком кара,  
Као да се разговара* (Вујчић 1997: 7).

Такође, у оним успаванкама које би се могле окарактерисати као млађе и припадајуће унеколико измењеном типу (грађанске трговачке) културе, изостаје употреба компоненте сажимања времена, а уочавају се и елементи посматрања детета у контексту детињства у ком се колевка украсава да би се оно забавило.

Док се у усменим успаванкама елементи самог навођења на спавање своде само на експлицитни позив на спавање, у уметничким успаванкама је он ве-

ома редак или у потпуности изостаје, а уместо њега или паралелно с њим се користи низање пријатних слика којима се кроз умиривање детета, као вид својеврсне заштите, оно наводи на сан. Премда се у усменим успаванкама ретко и тек у наговештају дају компоненте детиње самосвести, у уметничким успаванкама су оне изражене у већој мери и јављају се далеко чешће у виду различитих техника којима се дете убеђује да спава. Ово се постиже обећањем о пријатним стварима које се дешавају у сновима, за долазак до којих је потребно заспати, а у неколико песама успављивач умирује дете кроз обећање да ће поделити сан са њим. Такође, детету се говори да је време за спавање, а у неким песмама се иде и даље, те се нижу примери ентитета који спавају, што има педагошки ефекат да се кроз примере других детета наведе на спавање или пак на извршење неке активности пред спавање, попут облачења спаваћице:

*Зашто Јоца да се свлачи,  
спаваћицу да облачи?* (Лукић 1996: 49).

Комбинација пријатних слика и педагошког момента навођења примера других огледа се и у примерима транспоновања улоге оног ко се успављује на неког другог – на плаву звезду или пак на животињу (слонче, мече). Педагошки моменат је нарочито присутан у песми „Дохвати ми тата Мјесец“, која је дата у форми дијалога детета и оца, при чему отац у свом одговору на дететов захтев објашњава зашто Месец мора остати на небу кроз навођење низа радњи за које је он неопходан. У неким песмама се самосвест детета додатно истиче тиме што се улога успављивача са лирског субјекта преноси на дете које успављује свог љубимца или своје играчке. У другом примеру се експлицира низ радњи које дете жели да дели са својим пријатељима играчкама и додатно се истиче потреба да дете и играчке буду

слободни и сами – без надгледања од стране одраслих.

### Закључак

Анализом грађе је утврђено да је перформатив успављивања као макрочин целе песме заиста најпродуктивнији, премда у нешто мањем обиму од очекиваног (око 60%), те да нема разлике у његовој заступљености код усмених (58%) и уметничких (57%) успаванки. Битна разлика између употребе перформатива успављивања између усмених и уметничких успаванки очituје се у томе што је код првих удео имплицирања без експлицитних маркера перформативности изражен са тек 5%, док код уметничких он чини чак половину јављања перформатива успављивања. Висок проценат имплицитног исказивања перформатива успављивања у уметничким успаванкама оправдан је присуством већег броја сликовитих описа са функцијом успављивања, што упућује и на већу слободу форме у уметничким успаванкама, односно на формулаичност израза код усмених успаванки.

У вези са овим је и податак да је у уметничким успаванкама као макрочин целе песме други по учесталости (35,5%) управо констатив, док се у усменим успаванкама он јавља знатно ређе (13%), баш због тога што подразумева још индиректније начине успављивања, те тиме допушта и већу слободу песничког израза.

Разлика између ова два по пореклу различита типа успаванки уочава се и по заступљености наредбе као макрочина целе песме. Она је код усмених успаванки заступљена са 26,5%, док се у уметничким успаванкама јавља у свега 6,5%. С обзиром на то да су прекоревања и наредбе увек упућене некоме или нечemu што треба да створи погодне усло-

ве за миран сан, због чега се могу окарактерисати као вид експлицитне заштите, њихов мали удео у грађи уметничких успаванки може се објаснити тиме што се сви елементи уметничке успаванке, па и заштита, доминантно исказују наговештајима, а не експлицитно.

У усменој успаванци јавља се и један перформатив благослова, чиме се додатно истиче његова пригодност за чин успављивања. Самостално јављање благослова упућује на чињеницу да је он толико важан елемент усмене успаванке да наизглед неизоставни елементи у оваквом случају могу да изостану. Овоме иде у прилог и то да су усмене успаванке окарактерисане као песме које се певају деци пред спавање, без јасног дефинисања тематике.

У уметничким успаванкама се чешће и различитијим техникама указује на дете као на самосвесно биће које има страхове, којем нешто треба објаснити и убедити га да спава, које има занимања и активности које воли да ради и које чак има потребу да се осами и са својим пријатељима самостално проводи време, чиме се у уметничким успаванкама усоставља осећај постојања периода детињства. Ово се може тумачити променом времена у ком се живи и другачијим потребама, јер дете више не мора брзо да одрасте да би могло да се заштити и да заузме улогу заштитника других. Да су услови који владају у друштву од великог значаја за форму и садржину успаванке сведочи и налаз да се чак и усмене успаванке међусобно разликују према типу материјалне културе (а вероватно и времену) у ком су настајале. Тако се код оних успаванки које се могу окарактерисати као да припадају трговачком и грађанској типу јаче и експлицитније наговештава нежна брига о детету, па чак и жеља да се оно забави.

Посматрано кроз временску осу, фокус се са жеље за одрастањем помера на посвећеност, често

кроз педагошки моменат, самом чину успављивања, а такође се оставља простор и за период детињства током ког дете може да се игра до миле воље, чита и сазнаје о свету, буде део вршићаке и породичне заједнице, а да тек касније заузме неку улогу у друштву. Овим се и реципјент успаванке са одојчета код усмених помера тако да обухвата и децу старијих узраста, идући чак и до периода предадолесценције.

## ЛИТЕРАТУРА

- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Дете у усменој успаванци – узрасни или обредни статус?. *Детињство* 1 (2011): 13–22.
- Austin, John. *How to do things with words*. London: Oxford University Press, 1962.
- Lečić, Dario. Zvučni simbolizam u hrvatskom jeziku. *1<sup>st</sup> Conference for Young Slavists in Budapest*. (2012): 10–17.
- Reay, I. E. Sound Symbolism. Keith Brown (ed.). *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Vol. 8. Oxford: Pergamon Press, 1994, 531–539.
- RKT: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.
- Sadowski, Piotr. From Signal to Symbol: Towards a systems typology of linguistic signs. Wolfgang G. Müller, Olga Fischer (eds.). *From Sign to Sign: Iconicity in Language and Literature*, Vol. 3, Amsterdam, Philadelphia: John Bewamins Publishing Co., 2003, 411–423.
- Serl, Đžon. *Govorni činovi: ogled iz filozofije jezika*. Beograd: Nolit, 1991.

## ИЗВОРИ

- Вујчић, Никола (прир.) *Антиологија народне књижевности за децу*. Београд: Откровење, 1997.

- Зубац, Перо. *Птице у грудима*. Рума: Српска књига, 2002.
- Илић, Војислав. *Лаку ноћ*. Београд: Bookland, 2009.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне јесме из Херцеговине (женске)*. У Бечу: у наклади Ане удове В. С. Караџића, 1866.
- Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне јесме. Књ. 1*. Београд: Нолит, 1977.
- Лукић, Драган. *Задржавање сунца*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1996.
- Максимовић, Десанка. *Чаролија*. Нови Сад: Дневник, 1987.
- Радовић, Душан (прир.). *Антиологија српске поезије за децу*. Београд: Српска књижевна задруга, 1987.
- Ранчић, Ана (прир.). *У сну деца распну*. Београд: Јован, 2009.
- Ршумовић, Љубивоје. *Ма шта ми рече*. Нови Сад: Радивој Ђирпанов, 1979.
- Станишић, Слободан (прир.). *Детић је најлепша песма: антиологија српској песничости за децу: два века стваралашића наших песника за најмлађе*. Београд: Book & Marso, 2007.
- Đurišić, Dušan (prir.). *San u pidžami*. Novi Sad: Dnevnik, 1986.
- Vitez, Grigor. *Izabrana djela I – Povjerenje životu*. Zagreb: SKD Prosvjeta, 2011.

Miloš Đ. KOŠPRDIĆ  
Irina S. DAMJANOV

## ON THE CONCEPT OF CHILD THEN-AND-NOW – SPEECH ACTS ANALYSIS IN FOLK AND CONTEMPORARY LULLABY

Sumamry

In this paper, we dealt with the concept of a child in lullabies. As a theoretical framework of the analysis, we used

the theory of speech acts. It was found that the speech act of putting a child to sleep appears as the most frequent macroact of the whole lullaby, but also that there are other performatives (primarily commands), as well as constatives. The concept of a child is analyzed through illocution of the one who puts them to sleep – represented by the need to protect the child, on one hand, and through directing wishes to the child, on the other, but also through the very act of addressing the child itself. Since the goal of this study was to compare the concepts of child and childhood then and now (in the past and in the present), as the corpus we used both folk (oral) and contemporary lullabies. The analysis indicates a shift in the perception of children through the course of time, which could be explained by changes in the social organization, but also by the increase in the age of the child to whom a lullaby is directed.

**Key words:** lullaby, children literature, folk literature, contemporary literature, speech acts, concept of a child

UDC 821.163.41–93–14.09 Danojlić M.



Сања Ј. ПАРИПОВИЋ КРЧМАР

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Република Србија

## НОЋНА АТМОСФЕРА У ДЕЧЈОЈ ПОЕЗИЈИ МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА\*

**САЖЕТАК:** У раду се разматра Данојлићево тематизовање ноћи у дечјој поезији у односу на традиционалне представе; спецификују се питања постојања натприродног и тајанственог, времена друштвене пасивности и амбијента који се под ноћним окриљем осликова. Указује се на то да је Данојлићево проблематизовање мотива ноћи конституисано у складу са поетолошким ставовима о флексибилним границама и пројимању поезије за децу и модерне песме, као и да је артикулисано кроз осликовање ноћне атмосфере велеграда.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** ноћ, дечја поезија, традиционална веровања, град

Какву улогу има *време* у лирици Милована Данојлића најбоље илуструје једна начелна тврђња забележена у раду посвећеном у целини овом питању на графији збирке *Тачка ойпора*, у којем аутор текста пописује мноштво темпоралних ознака:

\* Рад је настало у оквиру пројекта Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности (број 178005), који се уз финансијску подршку Министарства просвете и науке РС спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

Мада су српски песници ранијих времена колико и савременици певали о времену и поводом времена [...] – нико, баш нико, није као Милован Данојлић, са страственом упорношћу, из дана у дан, из месеца у месец, из пролећа у лето, из лета у јесен и зиму, пажљивим оком пратио и прецизним пером бележио дневне, месечне и календарске промене у дворишту родне куће, у воћњаку, на пољу, у шумарку, дуж стазе, обалом... и нико тако страствено није посматрао промене небеских лица: јутарње измаглице и означавања подневних зенита и поподневних јаких сенки, све до сумрака и дубоке ноћи – [...] (Павковић 2003: 36–37).

Наспрам свих овде поменутих одредница које уверавају у сврховитост песниковог третирања временских координата (јер промене у природи поета лако транспонује на поље стваралаштва у којем пулсирају истоветна начела), управо крајњи интервал свакодневног протицања времена, прецизирани низом *сумрак – вече – ноћ – йоноћ*, оно је што највише интригира дечју публику и што тематско-мотивски у дечјој песми подразумева извесна очекивања. Шта, дакле, претпостављамо да може у песмама о времену ноћном да задовољи дечје искуство и дечје схватање света? Тачније, које су то представе које дете читалац прижељкује да чује у поетском запису о мрачној половини времена?

Данојлићево подсећање, у раном огледу „Један век дечје књижевности”, на почетке, односно на корене дечје књижевности у фолклору<sup>1</sup>, може да нам послужи као аргумент за осврт на традиционално поимање о ноћи и на све оно што се унутар овог

<sup>1</sup> „У свим народима и литературама фолклор се, по својој природи, најпре обраћа најмлађима. Народне умотворине блиске су деци можда и због тога што су она подмладак племена, посебно пријемчив за његова најранија и најдубља духовна искуства: без предавања млађима те би умотворине изгубиле смисао свог постојања. Дух племена управо се у детињству завештава будућности. Народне успаванке одзывању нам у уху још од колевке; приче и песме усађују нам се у душу као знамења националног идентитета” (Данојлић 1976а: 15).

застрашујућег *главог доба* настанило подстакнуто колективном уобразиљом. У дечјој имагинацији тамна страна, тешко докучива, мистериозна и донекле неприступачна, плодоносан је простор обитавања разноразних оностраних бића. Ноћу утихну многоbrojne друштвене дневне активности, те се смирајем дана и гашењем социјалног протицања времена ствара простор за мрачну делатност натприродних бића. Тако је у традиционалној мисли смена светlosti и tame, дана и ноћи, еквивалентна деловању овог и оног света, људске заједнице и најразнороднијих ноћних чудовишта (вампира, демона, вештица...). Мировање људи ноћу, када се током сна one-mogujuavaju социјални односи и комуникација, представља услов да оживи и истом зоном тумара нељудски свет. „Зато је кретање ноћу изузетно опасно”, истиче Добрила Братић у студији о представама о ноћи у народној религији Срба, „па традиционални прописи саветују избегавање непотребних ноћних излета, који нису ништа друго него искорак у туђу зону, у којој се с разлогом може очекивати директан сусрет с натприродним” (1993: 12).

Имајући оваква предања у виду, не можемо избећи питање у каквом је односу Данојлићево тематизовање ноћи у дечјој поезији према народном веровању и традиционалним прописима. Да ли његове песме о ноћи отеловљују *ноћнице*<sup>2</sup>, има ли тајanstvene опасности у *ниједном времену*<sup>3</sup>, дочарава ли се време друштвене пасивности, социјалног мировања, је ли његова ноћ период сна и одмора? Све би то могло да имплицира и амбијент који се под ноћним окриљем осликова; је ли Данојлић овим песмама песник предаčkog простора у којем страх од та-

<sup>2</sup> Термин *ноћнице* у значењу општег појма „којим се означавају сва натприродна бића, при чему се заједнички именитељ разнородних оностраних појава налази у њиховој ноћној природи” (Братић 1993:14).

<sup>3</sup> О различитим називима ноћног периода види Братић 1993: 30–31.

ме и даље опседа људски дух, или песник савремене цивилизације која својим изумима растерије тишину и тамно обличје ноћи?

Уколико смо, сразмерно импресивно бројности песама о ноћи у његовој књижевности за децу, пријељивали сусрет са бићима чудесног света ван граница реалног, која опседају и подстичу дечју машту, разочарање је неминовно. Данојлићево проблематизовање мотива ноћи, баш напротив, супротно од очекивања, конституисано је у складу са поетолошким ставовима о флексибилним границама и прожимању поезије за децу и модерне песме. То сустицање два искуства, иначе специфична димензија његове *наивне песме*, транспарентно у песмама ноћног призора, чини се да је утемељено у новим захтевима које дечја песма треба да реализује и у преструктуирању њених намена и својстава. „Предуслов постојања дечје песме је лакши, слободнији приступ стварима и речима, и нехат према Литератури”, наглашава Данојлић, „услов њеног даљег опстанка је нестицање навика. Навике најчешће стиче ако се искључиво усмери према детету-читаоцу” (1976б: 65).

Но, није само одсуство егзистирања митских, ванприродних бића у доба уснулости људства опозитно традиционалном посматрању, већ и одступање од регулатора временског двадесетчетврочасовног оквира којим је „дан радуша, а ноћ спавуша”, по коме је „период tame, који ограничава човеково чуло вида, а тиме и његово сналажење у простору, најфункционалније искористити за неопходан одмор и спавање” (Братић 1993: 6). То што се некада сматрало неприкосновеношћу ноћног доба јесте пореметио цивилизациско-технолошки прогрес, што светлосним размицањем tame, што кретањем и радним активностима у оквиру треће смене, а тиме уједно и буком превозних средстава. Дакле, песничка намера јесте да нам приближи урбани простор,

или, како сам каже, да пренесе „дисање великог града” и да слику ноћи пусти, дословно ослободи из затвореног, собног амбијента у којем су се уз постепљу деци преносиле приче из тмине. Тако ће у песми „Како спавају трамваји” поета допустити да се његова опчињеност Београдом артикулише кроз осликовање ноћне атмосфере велеграда, чулно конкретним сликама треперења светlostи, сијалица које сјаје као златне крушке, топлог градског месеца и самог у супротности са колективном пројекцијом о његовој бледој, млакој и хладној светlostи. Да би песма оправдала намењеност дечјој публици, у њој се оживљавају предмети „привидима и фантазмима ноћне урбане митологије у чијем су средишту сном примирена градска чудовишта” (Пијановић 2013: 267–268), односно „машинска браћа” по превозу којима ноћ доноси дружење и пријатност („Како је пријатна ноћ кратког трамвајског дружења!”<sup>4</sup>). Намиме, поступком антропоморфизације Данојлић је надоместио одсуство натприродног света и на тај начин можда успео да у дечјој свести одржи интригантност тамног сегмента времена, јер се у њој не одашиље ништа чудесно. Домаштавање песничког субјекта пропраћено је адекватним одликама ноћи – мировањем, спавањем, тишином („Ноћ кад се спусти без звоњаве и вике”), искљученошћу машинерије. Па иако недвојбено спокој доминира, један значајнији слој стопљен са елементима дечјег интересовања, које је готово лако пропустити али не и занемарити, са функцијом одрживости коегзистирања два поетска света (дечјег и модерног), ишчитавамо у осмој строфи: „Спавају, на ногама. Само им чистачица чистиши / Уши, птере им зубе, да бели никад не пируну. / Сутра, сви морају бити примерно уредни и чисти / Пре него што у град кô велика војска груну” (курзив С. П. К.). Ево директног потирања

<sup>4</sup> Сва навођења Данојлићевих стихова дата су према издању *Како спавају трамваји и друге песме*, Крагујевац: Јефимија, 1999.

перципирања ноћи као спавуше; идиличност одмора и сна додељена је предметима, а радни учинак, без обзира на доба, бреме је савремених људи.

Ноћни рад и немогућност многих да почину, да им са срца одлакне, да задовоље физиолошку потребу, Данојлић са циљем уткива у дечју песму, не би ли подсетио на њено дуално одређење, које носи и поетски доживљај одраслих, и попут социјалног сеизмографа указао на девијације модерног доба. Тако се у песми „Како спавају возови” под окриљем свеколиког мртвила („Кад блага месечева снага освоји пусте оранице, / Кад умукну звучници и у завесе сакрију се прозори”) поистовећују предмети и људи у усуду обавеза у недобра, самеравају се модели дечјег разумевања и спознаје које синтетишу многа људска искуства:

*Ноћ је дужа од зиме, од рањеничке колоне,  
Ноћ дужа од живота. Леди се железна стаза.  
Као квочка шилиће, локомотива греје вадоне,  
А сама – дрхти од мраза.*

„Сугестија непрестаног кретања возова (могло би се, у антропоморфном кључу, рећи: живота без смираја) у атмосфери ноћи ’дуже од зиме, дуже од рањеничке колоне’ везује се за простор некадашње Југославије, али у свему томе као да има нечег од несмајног премрежавања света”, закључује Јован Љуштановић потврђујући модерну лирску осећајност суперисану луталачком уклетошћу возова (2009: 275).

Тегобни положај и тежину посла машиновођа ефектно интензивира слика сувог поноћног ручка, стварајући туробно осећање. Истоветну судбину носе и они који морају да остваре додатне приходе не би ли успели да задовоље елементарне егзистенцијалне потребе, те прихватају послове треће смене. Песма „Живот ноћног чувара”, написана у маниру приближавања једног од ноћних градских занимања деци, пример је оних које остварују комуникацију

више са одраслима него са децом. Ноћ је, у овом случају, најмање тајанствено доба и далеко од непознанице; она је сурова неопходност појединача који су већ окончали свој радни век („Цене стално расту, пензија танка, / Па за живот ваља однекуд да се допуни”), па је отуда омрзнута и нерадо дочекивана, јер уместо предвиђене функције одмора изискује будност, самоћу и опрезност. Та ноћ је мемљива, хладна и непожељна. Зато су и тек наговештене дескриптивне секвенце („Ноћу му, покрај ватре, ништа не мањка, / Док скчују пламенови црвеноћокљуни...“) остављене у сенци детерминисаности положаја човека, рефлексија о пролазности, безнадују, мучних евоцирања некадашњих призора („И од помрчине понеко је сећање црње!“), сублимирајући пессимистичким тоном целокупну узалудност живота:

*Који ли је сај у овој ноћној мемли?  
Старац дрема, погрబљен иза ћлота,  
С обема ногама на стварднућој земљи,  
А с душом далеко, далеко изван живота.*

Другачију врсту рада, премда такође ноћног и градског, представиће у „Оди Хаџи-Тодору“. Иако ова песма тематизује битку „за правопис, за добар језик, за реч јасну и бритку“, у њој се очитује нарушавање традиционално установљеног реда у социјалном структурирању времена на активан и пасиван период, па се рад прелива, односно континуира из дана у ноћ. Овакав минуциозан и озбиљан рад адекватнији је, чини се, ноћној атмосфери, тишини затвореног простора, потреби за неузнемирањем:

*На Карабурми, у Маљенској број 2, у стапану 16,  
По целу ноћ гори лампа, ко усиламсала савест  
Народа који не хаје за чист и правилан говор:  
Сам троћив свију Срба за правотис ратује Тодор!  
Ноћ и дању, из пlesне собе, одашиље громове*

*У касну ноћ светили прозор један једини  
Као светионик у аљкавој и неизменој средини.*

У контексту ноћног рада треба се присетити и Данојлићевих непроспаваних ноћи, о којима сведочи у аутопоетичком запису, које су изродиле песму о трамвајима, а неколико наредних ноћи и читаву прву збирку дечје поезије.<sup>5</sup> Међутим, несаница је ретко кад тако прогнантна; чешће је стање муке и тескобе, посебно немила ситуација ноћног бдења и превртања када сан не долази, како то запажа лирски субјект песме са овим проблемом у наслову („Узроци несанице“) – проблемом поново приступачнијим одраслој публици, за коју је то „истинска робија“. А да би се подстакла дечја знатижеља, приближила и појмila оваква специфична ноћ, поета персонифицира сан и низом питања подупире визуализацију догађања и амбијената у глуво доба („Кад би се бар знала страна са које би / Мукло, на прстима, најни мogaо! / Ни сан не воли кревет по спарини... / Можда се спанђао са ноћним морама? / Цариници га држе на Царини? / Изгубио се у чарним горама?“).

Понекад ноћ без сна може бити и бајна, ако се, док *славају један сај и један интернат*, вешто искраде, ишуња и ужива у ноћним забавама, као Жуња „што ноћу као месечар луња“. Ова песма о дечјим враголијама и чарима које ноћ пружа у великом граду, о Чубури где се „плеше и пева у ситне сате“, може се транспоновати на слику вреле афричке ноћи у савани у којој племе Рогогу спада с ногу од лудог ноћног играња. Уз све културолошке разлике, слика ноћног весеља и дражи ноћне забаве

<sup>5</sup> „Ко зна колико сам пута, у поноћ, посматрао трамваје у депоу на Булевару револуције; у једном тренутку ти дуго скупљани утисци организовали су се у песму. И онда су теме навиrale, same од себе. Неколико ноћи сам провео пишући. И кад бих легао у кревет, угасивши светло, у мени се будила нова песма“, <http://riznicarspska.net/kwizevnost/index.php?topic=382.0>.

опстојавају без обзира на географску тачку. И то јесте лепа слика ноћног миља који потом доноси окрепљујући и кратак сан. Такве ноћи, нажалост, не походе децу деструисаних породица, какву Данојлић опева у триптиху о Пепи Крсти. Оне доносе немир, страх, стрепњу и бол јер пијани отац „касно у ноћ се враћа, пуца у небо, виче. / Кад дође пред кућу – извали пола капије, / а престршени Пепо задрхти као птиче“. У наредној песми ноћ доноси болест несрћног дечака, а поремећај његовог здравственог стања песник појачава временском неприликом („Разболео се Пепо Крста, / једне мрачне ноћи кад су облаци наносили буру“).

Сцена која следи након олује, сугерисана песмом „Ноћ после кише“, нимало није пријатна; штавише, једина је језива међу песмама које варирају атмосферу ноћи и потпуно ослобођена арсенала детињег погледа на свет. Данојлићу, дакле, сама ноћ, а не оно што њу испуњава, представља опасност; сама задобија демонски изглед, постаје:

... звер дуга шри километра,  
С очима у води, с рукама као  
Сава и Дунав. С главом у маљи.

Она је, у изнова присутном градском окружењу (детерминисаном трамвајима, тролама Немањином улицом), и жива и болесна и рањива; као да се предочава егзистенцијална конотација мотива тмине и покушај спознаје света у којем се живи, па афективно значење произилази из ништавила, из онога чега у ноћи нема, а не што се у њој крије:

*Ноћ је велико, набухло Нишића  
Које се од шумских сећања лечи.  
Ноћ, одрана кожа на распећу.*

Сасвим је очекивано да се у сфери дечје радозналости заметне и питање настанка мрака, питање „Како долази мрак“. За Данојлића постепеног про-

цеса гашења светlostи нема, све се дешава одједном, у једном одређеном тренутку, казује песма. Нема прелаза, односно смираја дана, сутона који отежава распознавање предмета и бића у простору, потом сумрака као друге етапе иза које следи мркli мрак носећи сву могућу опасност ноћног доба (види Братић 1993: 27).<sup>6</sup> Чини се као да се мрак проспе и све се запрни („Мрак једним замахом руке заогре / Језера, планине, колибе поред Нила. / Одједном, све поре ваздуха поцрне / Као упијач, који за трен ока / Попије локву просутог мастила“). То мистериозно порекло, чудноват и необјашњив настанак мрака, по обичају праћен појавом месеца, функционално раскриљује дечју машту, особито маркирањем обраћања песничког субјекта у виду питања којим се сугестивно подстиче на размишљање потенцијални читалац и пружа му се прилика уплива у поетски свет и дораде његовог доживљаја („По обичају, месец изнад брда плане. / (А где је месец дању – ко може да одговори?)“).

У поноћном исечку времена, „док месец небом ровари”, песник прегледно сумира вишепланска дешавања нижући их попут кадрова, односно чулно конкретним фрагментима успоставља „наивну дечју анимистичку представу” (Љуштановић 2009: 276): у затвореним кафанама дубе столице, жетеоци раде и певају „док плева месечине изнад гумна дрхтури”, цури чесма у једној београдској улици, чује се хркање уснулих у становима, кухиње су празне, скретничар поздравља касне возове. И коначно, међу овим не тако неубичајеним догађајима, где се „на особен начин показује урбани идентитет великог града, па и идентитет некаквог знатно већег простора и још сложенијег животног склопа” (Љуштановић 2003:

<sup>6</sup> На ово етапно смењивање временских интервала Данојлић ће указати на почетку песме „Неподударност” стиховима „Увече, кад сунце начини узмак, / И пред кућу се пришуња сумрак“. То ће представљати плодан тренутак за маштање и сањарење лирског субјекта.

83), на списку се нашла и једна чудесна ствар – оживео је споменик кнеза Михаила! Динамичност описа галопа револтираног коњаника, с обзиром на немогућност непосредног виђења таквих чињеница у времену предвиђеном за њихов сан, оно је што у дечјој свести одржава доживљај ноћи као застрашујућег, недодирљивог, незаштићеног, па чак и непријатељски расположеног доба. Наводни повратак у свет живих није случајно омогућен баш овој личности; само онај ко је симбол илити важан конституент Београда може да крстари градом, и то не као утвара већ у структури шале која антиципира и отклон од смрти.

Пеноћна одредница јавиће се још у понекој песми; примера ради, као иницијална слика песме „Улична вага у поноћ“ – „Поноћ велика, пространа, блага / Охладили се зидови града...“; у песми „Мишево рођење“, која у целини пародира народну изреку *шресла се гора, родио се мии*, где након грмљавине, муња, тамних облака и пар капи кише, „у поноћ спарну истрча / новорођени миш“. Међутим, сам тај час *ниједног времена*, када ноћ већ дugo траје, а ускоро ће започети и дан песмом првих петловава која претходи рађању светlostи, час оправдано назван језгром ноћи, Данојлић интегрално илуструје и песмом „Земља у поноћ“:

*Поноћ катикад зашуми, ко да земља оствара  
Нека шатавава усја; зашуштие крила ноћи...  
То се већар с дрвећем и лисићем договара  
На коју ће сјрану свећа сујра да крочи.*

*Причини ми се, у поноћ, да неко исјовара  
Суве орахе што звоне по штаплој дрвеној плочи...  
Али не: што се већар с трапавом договара  
На коју ће сјрану свећа сујра да крочи.*

*Што је на земљи никад се поштују не одмара;  
Мирујући, пошток се на исјом месјац тачи.  
Шуморе гране: већар се с дрвећем договара  
На коју ће сјрану свећа сујра да крочи.*

Алитерацијско истицање утишаних тонова (шума, шапата, шуштања, шумора) обујмиће читаву атмосферу нелагодом, алудирајући на природу као по-приште чудних збивања. Па ипак, сугерирање зебње у првом делу строфа одмах се распираје у анимистичкој слици склада и повезаности света природе, којом се свака од њих рефренски завршава. И управо тај ноћни договор ветра, дрвећа, лишћа и траве, те наговештај сутрашње активности, дакле по дану, као и мировање воде, односно престанак отицања, индукује прекид у кретању у непожељно глуво до-ба. Дакле, овом песмом Данојлић оставља по страни лични афинитет према градској средини и напокон се сустиче са традиционалним веровањима о ноћи, када се умртвљује свеколика природа јер „у том периоду ‘престане ветар да дува, реке да жуборе, животиње да се крећу, пси да лају, петлови да певају, [...]’” (према Братић 1993: 30).

Како је претходно дочаран долазак мрака, тако песник разоткрива и његов нестанак, што је сасвим у складу са феноменологијом дечјег перципирања. Антропоморфни мрак, „сабијен у котлину као у пушку”, чека тренутак када ће уступити место добу дана који претходи зори и распарчати се „у јато крилатих врана”. Описујући догађања на свршетку ноћи, згушњавање и распадање помрчине, Данојлић јој, уз плеоназам *ноћи мрачне*, дописује још један мање очекиван епитет – *назадне*. Могло би се рећи да ово својство фокусира непостојање пуне људске активности и напретка у том временском року, премда и обнову, повратак енергије. Да се предупреди питање попут – *а где је месец дању?* – у овој песми се конкретизује одговор о начину настављања црнила ноћи у свитање преточеног у јато врана, с једне стране градећи слику свеприсутног тамнила интензивираног визуелно-аудитивним ефектом страве, док с друге демистификује овештану конотацију раздраженог, иритантног грактања и појаве мноштва ових злослутних птица.

Напослетку, у евидентно широком распону ноћи визуре, ако се вратимо почетном питању дечјих очекивања, јасно је да Милован Данојлић не прати путању упрошћавања и предвидљивости; аутентичан приступ фундиран на посебности ове врсте стваралаштва његову песму уопште, а тиме и на плану временског одређења, позиционира високо на листи оних које стреме преусмерењу положаја поезије за децу у целокупном књижевном току.

## ИЗВОРИ

Данојлић, Милован. *Како спавају трамваји и друге песме*. Крагујевац: Јефимија, 1999.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Братић, Добрила. *Глуво доба – представе о ноћи у народној религији Срба*. Београд: Плато, 1993.
- Данојлић, Милован. Један век дечје књижевности. *Наивна песма (огледи о дечјој књижевности)*. Београд: Нолит, 1976а, 7–41.
- Данојлић, Милован. Расправа о наивној песми. *Наивна песма (огледи о дечјој књижевности)*. Београд: Нолит, 1976б, 42–69.
- Љуштановић, Јован. О поетици дечје песме Милована Данојлића. Слободан Ж. Марковић (прир.). *Поезија Милована Данојлића*. Зборник радова. Десанкини мајски разговори, Београд, Ваљево, Бранковина, 14, 15. и 16. маја 2000. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 2003, 74–92.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава: поетика модерног и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: Дневник, 2009.
- Павковић, Васа. Време у Данојлићевој лирици. Слободан Ж. Марковић (прир.). *Поезија Милована*

*Данојлића.* Зборник радова. Десанкини мајски разговори, Београд, Ваљево, Бранковина, 14, 15. и 16. маја 2000. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 2003, 36–42.

Пијановић, Петар. Данојлићеве песме *са границе*. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). *Песничко дело и мисао о поезији Милована Данојлића*. Зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Дучићеве вечери поезије, 2013, 263–287.

<<http://rznica.srpska.net/knjizevnost/index.php?topic=382.0>> 10. 01. 2017.

Sanja J. PARIPOVIĆ KRČMAR

#### NIGHT ATMOSPHERE IN CHILDREN'S POETRY OF MILOVAN DANOJLIĆ

##### Summary

The paper considers thematization of the night in children's poetry of Milovan Danojlić with regard to traditional depictions; the questions of existence of the supernatural and mysterious, of time of social passivity and ambiance that is portrayed under the auspices of the night are specified. Danojlić's problematization of the motif of the night is constituted in accordance with poetological views on flexible boundaries and interpenetration of children's poetry and modern poem, and articulated through the depiction of night atmosphere of the metropolis.

Key words: night, children's poetry, traditional beliefs, city

UDC 821.163.41–93–14.09 Odalović M.

◆ Предраг М. ЈАШОВИЋ  
Висока стручновна школа  
за васпитаче у Алексинцу  
Република Србија

# ОДНОС ВРЕМЕНА И ПРОСТОРА У ПОЕЗИЈИ МОША ОДАЛОВИЋА

**САЖЕТАК:** У раду тежимо да укажемо на симбиозу, синестетичко деловање времена и простора као елементарних чинилаца поетике и песничког језика Моша Одаловића. Поред тежње да апстрахујемо значења и манифестије времена и простора, тежимо и њиховој типологији и теоријском одређењу. Налазимо да је хронотопија не само један од манифестионих облика потврђивања његовог лирског израза већ и метод којим је могуће сагледати ове поетичке карактеристике у његовој поезији.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Мошо Одаловић, хронотоп, време, простор, поетика

Мошо Одаловић (1947) је вероватно један од најпознатијих песника за децу у савременој српској књижевности. Сигурно је најзначајнији песник за децу са простора Косова и Метохије, тим пре што је дugo био једини стваралац који се од својих првих професионалних, књижевних и новинарских ангажовања заложио за развој књижевности за децу, за њену аутентичност и аутономност. Он је први окупио песнике са простора Косова и Метохије који су писали за најмлађе узрасте. Захваљујући њему афирмирао се низ значајних песника за децу са Косова

и Метохије, међу којима је и Милорад Радуновић (види Јашовић 2010).

Иако је Мошо Одаловић као песник за децу присутан у савременој српској књижевности и један је од читанијих, његово песничко дело и језик нису ни изблиза довољно проучени. Чини нам се да феномен хронотопије<sup>1</sup> носи једно од кључних места за одређење и разумевање песничког израза и поетике овог песника. Бахтин је сматрао да је *дијалогичност* „природна оријентација сваке живе речи“<sup>2</sup> (Bahtin 1989: 34) и најважнија особина књижевно-уметничког дела. Бахтин није „обожавао поезију“ (Markovski 2009: 177) јер ју је сматрао обликом монолошке речи. Ово је у Бахтиновом систему разумевања поезије остала неизбрисива грешка (Markovski 2009: 177), као и чињеница да је приписивањем монолошке речи поезијистало нејасно да ли је Бахтин тиме поезији, као песничком изразу, признао текстуалну аутономност, коју није признавао романескном стваралаштву, или ју је само сматрао језичком творевином која је језички била затворена сопственим дискурсом, па зато није била дијалогична.

У овом раду тек на примеру неколико песама Моша Одаловића показујемо не само ону очигледну дијалогичност песме која се састоји у управљености њене садржине ка некоме, макар једноме читаоцу, већ указујемо на дијалогичност која, по ма-

<sup>1</sup> Појам хронотопа, као што је познато, у теорију књижевности уводи Михаил Бахтин. Међутим, док он под хронотопом подразумева „формално садржајну категорију књижевности“ (Bahtin 1989: 194) и док према његовом мишљењу хронотоп има „у књижевности суштинско жанровско значење“, у нашој интерпретацији хронотоп, време-простор, или време и простор, посматрамо као језичку артикулацију песме у којој се на семантичком нивоу различито модификују време и простор, било као засебни јасно одређени елементи, било као синестетичко јединство.

<sup>2</sup> Дијалогичност је, према Бахтину, уједно била основни доказ да књижевно-уметничко дело није аутономна семантичка и естетичка категорија, као што су то сматрали формалисти, али и сви други текстуалисти.

нифестацији, апсолутно одговара Бахтиновој дефиницији *вишејезичности*.<sup>3</sup>

За ову прилику, као пример, узимамо оне песме које су посвећене пријатељима. Оне нису само посвећене одређеном пријатељу/песнику, већ њиховом садржином песник, поред тога што комуницира са реципијентима, разговара и са песником коме је песма посвећена (у конкретном примеру са Ршумом). Почетак песме, у коме је садржана посвета Ршуму, и крај: „Поздрави Наташу – драга је, фина, / с њом си написао три лепа сина“, представљају интимну, чак бисмо могли рећи личну, приватну поруку која се у потпуности афирмише и завршава у кореспонденцији два песника. Тако посматрана, ова „песма“<sup>4</sup> би представљала својеврсну *песму у песми*, која би могла изгледати овако:

*Ријуму  
Поздрави Наташу – драга је фина,  
С њом си написао три лепа сина.  
(„Вежбај цвркутање“)*

И интегралном садржином песме песник се, такође, обраћа Ршуму – песнику:

*Замисли којиарице прејуне Сунца,  
а ми их поклањамо на дан Вакрсења!  
Наручи йлотун и два-три йлотунца,  
па груни, Ријуме, имам поверења!*

*А кад све ово над Србијом сласне,  
одржаћемо шашкама књижевно вече!*

<sup>3</sup> Вишејезичност (разноречје, грч. хетероглосија), „аутентична средина исказа, у којој он живи и обликује, јесте дијалогизована говорна разноликост, безименост и друштвена као језик, али конкретна, садржајно-засићена и наглашена као индивидуални исказ“ (Bahtin 1989: 26).

<sup>4</sup> На ово домиšљање нас наводи и сам песник, који је посвету и последње стихове одвојио проредом од интегралне целине песме и истакао их италиком као другачију, можда додатну садржину, а можда је управо тако хтео да скрене пажњу на њену посебност.

*Вежбай цвркућање код оне доброгласне,  
Са њом си написао МА ШТА МИ РЕЧЕ!  
(„Вежбай цвркућање”)*

У песми је песник Одаловић доказао песника Ршума, заљубљеника у природу и децу, и Ршума песника, који се и у животу, егзистенцијално, као песник и човек, заокружио својом породицом. Дакле, у Одаловићевом концепту великог песника величина се мери ширином животног потврђивања и ширином ангажовања на различитим пољима, којима се и песник и човек потврђују.

То нас наводи на закључак да ова песма не само да није монолошка већ је дијалогична, а њена вишезначност се манифестије на два различита фона значења: прво, именовањем посвете и друго, управљеношћу и посвете и садржине песме ка читаоцу.

У другој песми – „Јеси ли знао Црњанског” – Одаловић креће у песму од непосредног обраћања, не читаоцима, већ конкретном читаоцу-песнику: „Ршуме”. Из тог директног обраћања адресату читалац улази у наслов, који није просто именовање песме већ је њен саставни део. Сматрамо да је, већ због овакве структуре, ово велика песма. Њена величина се потврђује и на фону полифоничности и полисемантичности и доказује оригиналну, самосвојну поетику.

У овој песми песник у временском континууму истовремено кореспондира са временима *некад* и *сад*. Временски континуум третира као живи ток који се одвија *сад* и *шту* и са сваким новим читањем увек се наново јавља и доказује као стварност. То се дешава јер песник однос некад и сад посматра као проток времена које је подједнако обележено књижевном традицијом, њеним писцима и књижевним јунацима.

Овом песмом је обухваћен целокупан простор унутар ње. То је остварено опредмећивањем про-

стора материјалностима, као што је трмка, поље, сеоска школа, дом, Ибар. Опредмећивањем песник простор чини опипљивим, конкретно-доживљајним. Носталгично-родољубивим односом песника према појмовима којима се означава материјалност, сам материјални простор поприма метафизичку димензију. То постаје један заумни простор сеоба у коме Вук Исакович поткива свог коња, као и сам песник, ту „трмка кроз саће пушта жиле”, а петлу се под крило пакују чини за пут, док све то осветљава луча микрокозма. Целокупан простор измешан са реалним и иреалним, проосећаним и доживљеним, постаје један нови свет у коме крвава Ситница из народне песме може да потече низ Ибар, долином норних, реалних сеоба песника и српског народа.

У овој песми „време представљеног света и време дискурса који га представља” (Todorov 1998: 29) постају једно. Они, у свести рецепције, делују као једна семантичка оствареност. Трају изван материјалних потврда, као неписана традиција, потрђују се као што се потврђују *Луча микрокозма* и живот Вука Исаковића.

Поред хронотопичности коју је Бахтин одређивао у односу на полифоничност уметничке садржиње, те преко ње тежио и дефиницији романескног жанра и дефиницији врста романа (Bahtin 1975)<sup>5</sup>, једно од темељних питања, пре свега за теорију књижевности, јесте: „Како се човеково искуство времена испољава кроз језичку делатност?” (Dikro 1987: 238).

На ово питање Освалд Дикро, Кете Хамбургер и Цветан Тодоров углавном одговарају са аспекта простирања времена у романескним творевинама. Освалд Дикро је, пратећи језичке временске ознаке, посматрао организацију и функцију времена у језику у односу на субјект и објект и разликовао три

<sup>5</sup> Вопросы литературы эстетики (1975), код нас преведен као *O роману* (1989).

облика времена (Dikro 1987: 23–240). Кете Хамбургер разликује тренутак приповедања од саме приповести, па тако уочава *унутрашиња* и *ситолашиња* времена која зависе од „пјесмотворног и не-пјесмотворног језика” (Hamburger 1976: 49). Цветан Тодоров налази да су за језичку артикулацију времена од превасходног значаја однос реда, трајање времена и учесталост. Примећујемо да се, поред тога што се сва ова промишљања времена односе пре свега на прозу, на роман као жанр и на хронотоп приповедача, нигде не помиње поезија, изузев код Кете Хамбургер,<sup>6</sup> нити се обраћа пажњу на организовање простора, који је суштински неодвојив од времена.

Сматрамо да је поезија Моша Одаловића згодна за доказивање како се време и простор у поезији истовремено организују и манифестишују, јер, иако његова поезија није лишена догађаја (читај: наративних елемената), догађајност је лиризована, па је потврђивање догађаја и времена непосредним физичким језичким категоријама сведено на минимум, али су оне присутне и сматрамо их битном одликом Одаловићеве песничке поетике.

Код Одаловића наилазимо на синестезирану хронотопију која је присутна и чини семантичку окосницу при формирању песме, али није истакнута непосредним топонимима и хрононимима. Наведимо за пример целу песму „Радуј се”. Већ у првој строфи: „У животу животуљци / корачају путем својим; / дај, запиши, па подвуци – / МИЛО МИ ЈЕ ШТО ПОСТОЈИМ!”, простор је одређен оним који корача, јер све што корача постоји у простору и афирмише се у времену.

Простор може бити јасно дефинисан приликом *унутра* у односу на све што је споља. Међутим, оно што је унутра није инфериорно у односу на оно

<sup>6</sup> Кете Хамбургер у својој књизи обрађује баладу и њен однос према стварности (Hamburger 1976: 280–294).

што је споља. У песми „Код маме унутра” песнику није представљало проблем да лирски субјект, који се јавља изнутра, споји са са небом споља: „Зар она смешна петља, рупица на stomaku, / СПАЈАЛА СА НЕБОМ МЕНЕ И МОЈУ МАЈКУ?!“.

У „Слову о рађању”, време-простор (хронотопичност) јесу једно. Све је кренуло из простора изнутра: „досадно унутра, па кренули тако” („Слово о рађању”). Међутим, само рађање не може да се деси из досаде која се nonсенсно приписује ономе који се рађа и тако се иницира његова величина која ће своје пуне размере добити на крају песме. Процес који се догађа *унутра* јасно је дефинисан временском категоријом „од девет месеци”, а сам чин рађања се одређује „тренутком“. Самог човека, односно дете које се родило, Одаловић одређује као „зрно васионе“.

Васионску концепцију детета налазимо и у песми „Лампино дете“. Овде се време и простор налазе у синестетичној симбиози и творе нераскидиво јединство. У песми је светлост метафора живота. Она, као и небо, припада деци („Шта тражиш у васиони“), јер једино деца могу својом маштом да обухвате небо не ограничавајући га рационализацијом.

Сагледавање детета као „зрна васионе“ је Одаловићев концепт детета, где се дете може разумети и као све-време и све-простор, другим речима као све-живот. Дете је нуклеус живота. Једино реално мерило живота, како у односу на време, тако и у односу на простор. У том смислу дете можемо посматрати као својеврсни антрополошки хронотоп којим се целокупно човечанство потврђује.

Зато је од значаја то што се у Одаловићевој поезији простор шири изнутра (из нутрине, мрклине) ка горе, до светlostи, до звезде Будалице („Твоја звезда Будалица“), према горе „где Сунце шири трепавице“ („Јагличице, не гледај високо“). Тако

се чини да дисперзија простора из једне тачке ка неограниченој висини није ништа друго до обновљења праслика великог праска и својеврсна дрогадња савремених теорија о ширењу космоса.

Тумачећи организацију простора и времена у Одаловићевој поезији, наилазимо и на привидно прожимање прозног и песничког жанра. У песми „Не буди сам” песник намерно своју песму одређује жанром приче: „Ово је прелепа прича. Ником је не испричах.” У односу на наративни почетак и присутне наративне елементе, ова песма заиста може бити посматрана као кратка прича у стиху. У односу на представљени свет можемо разликовати спољашње време приповедача/песника и унутрашње време приче/песме, управо онако како то у својој концепцији времена и стварности захтева Кете Хамбургер.

У песми „Жмурка” појам времена и простора и њихово простирање у представљеном свету песме песнику су послужили да се преко једне дечје игре загледа у будућност. То је постигао заменом оних које треба у игри да пронађе, јер уместо да пронађе своје другаре, он проналази одрасле људе. Међутим, ово загледање у будућност је привид који је омогућен увођењем свезнајућег приповедача и његовом стајном тачком у односу на лирски субјект и свет у коме се он креће. Његова моћ да види све у представљеном свету песме, која је, да се изразимо парадоксом, испевана као прича, пребачена је на лирски субјект у песми. Тако је њему омогућено не само да завири у будућност и види одрасле Митра и Јагоду, са којима је почeo игру док су били деца а сада за њима трче унучићи, већ и да буде свестан временске пролазности: „После много година, / гле, како време лети – / ја се сетих!!!” („Жмурка”). Свешћу о пролазности времена унутар представљеног света лирски субјект имплицитно указује и на своје одрастање унутар тог света. Истовремено указује и на чаробност игре, у којој је време

обезначено до те мере да се заиграна деца у игри могу чак и изгубити и одрасти а да то и не примете.

Сходно људској природи, песник тежи да све именује у простору, јер именовањем ствари у простору одређује и сам простор: „Ту, ИЗА БЕСКРАЈА, / зар ништа не постоји!? / У том НИШТА / НЕШТО мора да је...” („Бескрајна”).

После нонсенсног препакивања простора, где се простор углавном односи на свемир, песник меру бескраја своди на меру срца. Бескрај тако имплицитно сагледава са метафизичког аспекта сводећи га на нуклеусну вредност, не на „зрно васионе” већ, рекли бисмо, на кличу живота у човеку, на срце.

Један од основних стваралачких поступака у стваралаштву за децу, посебно у поезији, јесте нонсенс. Нонсенсом се заправо врши онеобичавање обичних ствари и свакодневних појава. Тако се интригира пажња најмлађих читалаца и додатно ангажује њихово увек постојеће интересовање за игру. Зато у песми „Ја теби ти мени” може доћи до замене места два простора – дечак из равнице може са дечаком из брдовитог краја заменити једно поље за једно брдо.

Нонсенсом се гради свет у којем је све дозвољено, где се свако са сваким може играти и где, уз персонификацију, може свако са сваким бити рођак. Тако сатови, као мерни инструменти за време, могу бити браћа: „Срећан је, пресрећан Пешчани сат. / Свако му зрно плаче од радости. / Цепни, Ручни и Зидни брат / јављају: – Бићемо твоји гости!” („Песак и казаљке”). У овој песми је све усмерено ка томе да се укаже да су неке ствари из прошлости имале своју функцију и да су је још увек задржале, па чак, можда, боље раде од ових нових, савремених аутоматизованих апаратова, као што је дигитални сат на батерије.

Песмом „Обданица” песник мерној вредности да-на хоће да дâ вредност више. У песми обданица пре-

стаје да буде мерна јединица и доба дана. То је време којим се означава доба светлости, то је време кад сија сунце, које је, победивши таму на истоку, зором одскочило и дефинитивно одвоило светлост од tame, добро од лошег. У хришћанству, сунце, односно излазак и зализак сунца, јесте симбол Исуса Христа, јер се и он узима као хронократор. Зато не изненађује што песник уз симбол обданице користи и ранохришћански симбол пчеле, која је најчешће била симбол несебичног рада за заједницу и саборност. Све што се у току обданице уради није насумично, већ је „по задатку Савиноме” („Обданица”), а задатак је садржан у примицању Сунцу, животворној светлости, и све то са императивним циљем да се Жичи озиди обданица („Обданица”), да се овај историјски и духовни хронотоп обасја светлошћу, да засија сјајем какав му и припада.

У поезији Моша Одаловића јавља се низ хронотопа. Они се могу посматрати као низ засебних категорија за означавање времена и простора, али не-ретко и време-простора. То је онда кад се налазе у нераскидивој семантичкој спрези. Хронотоп се у поезији овог песника може манифестовати и као нанос из другог, прозног дискурса (као, рецимо, хронотоп приповедача) онда кад се песмом подражава приповедање. Објединитељ за обликовање времена и простора, који најчешће делују синестетички, садржан је у нонсенсној тежњи за преобликовањем обичног и тежњи за игром. Доминантну улогу у његовој поезији има хронотоп васионе, звезда, сунца и уопште мотив светлости. Хронотоп могу бити и обичне ствари, као цеп, али ће и тада у њему бити смештена нека необичност, па макар она била само једно громче („Тврдоломче”), хронотоп могу постати и „ципеле два-три броја веће” („Ено Мираша босог”).

Категорије времена и простора су у поезији Моша Одаловића веома значајне за разумевање његове

поетике. Овај рад сматрамо уводом у проблем хронотопије у његовој поезији, јер тек требе говорити о хронотопу Косова, Грачанице, Жиче и Милешеве, као и о односу ових хронотопа и њиховом учешћу у организацији сакралног и његовој манифестацији у простору од нижег/доле према вишем, Сунцу и вациони, према горе.

## ИЗВОР

Одаловић, Мошо. *Твоја звезда Будалица*, Newpress: Смедерево, 2014.

## ЛИТЕРАТУРА

Јашовић, Предраг. *Живот и дело Милорада Радуновића*, Институт за српску културу: Лепосавић, 2008.

Bahtin, Mihail. *O romanu*, preveo Aleksandar Badnjarević. Nolit: Beograd, 1989.

Dikro, Osvald. Vreme i modalnost u jeziku, preveli Sanja Grahek i Mihajlo Popović, u: *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku*, knj. 2, Prosveta: Beograd, 1987, 237–258.

Dikro, Osvald. Vreme u govoru, preveli Sanja Grahek i Mihajlo Popović, u: *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku*, knj. 2, Prosveta: Beograd, 1987, 259–268.

Hamburger, Kete. *Logika književnosti*, preveo Slobodan Grubačić. Nolit, Beograd.

Markovski, Mihail Pavel. Bahtin u: *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik: Beograd, 2009, 167–180.

Todorov, Cvetan. *Poetika*, Plato: Beograd, 1998.

Predrag M. JAŠOVIĆ

UDC 821.163.41-93-31.09 Petrović U.

RELATIONSHIP OF TIME AND SPACE  
IN THE POETRY OF MOŠO ODALOVIĆ

Summary

In this paper, we proved that there is a symbiosis, a synesthetic operation of time and space as an elementary factor of poetics and poetic language in Mošo Odalović's work. In the poetry of Mošo Odalović, there is a number of chronotopes. They can be seen as a series of individual categories to mark time and space respectively, but their merging into time-space is not rare. Thus, they are in a fixed semantic loop. Chronotope in the poetry of this poet can manifest as coated in another, namely prose discourse, when a song mimics storytelling. An integrator for the creation of time and space, which usually acts synesthetically, is contained in a nonsense pursuit of transforming the ordinary and playful inspiration. The dominant role in his poetry has the chronotype of the universe, the stars, the sun and the general motif of light. Time and space in the poetry of Mošo Odalović are very important for understanding its poetics. This paper is considered an introduction to the problem of chronotopes as yet to be talked about in chronotopes of Kosovo, Gračanica, Žiča and Mileševa.

Key words: Mošo Odalović, chronotope, time, space, poetics



Тамара Р. ГРУЈИЋ

Висока школа стручвних студија  
за образовање васпитача, Кикинда  
Република Србија

**ИНИЦИЈАЦИЈА И  
ПРЕОБРАЖАЈ  
У РОМАНУ  
АВЕН И ЈАЗОПАС  
У ЗЕМЉИ ВАУКА  
УРОША ПЕТРОВИЋА**

САЖЕТАК: У раду се разматра карактеризација и преображај главног јунака у роману *Авен и јазопас у Земљи Ваука* Уроша Петровића кроз различите етапе његовог одрастања и стасавања, од детета-јунака до јунака-друида, ворђе људи.

У роману се уочавају два социјална узраста – детињство, које заузима мањи део, и излазак из заштићеног света и улазак у зрело доба. Ова два социјална узраста – детињство и одрастање – представљају супротне категорије: с једне стране је свет безбрежности, склада, организованости, а у другом влада опасност, неизвесност, мрак и смрт.

У раду се указује на преображај јунака и фазе у његовом одрастању.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Авен, дечак, статус, детињство, одрастање, преображај

Живот сваког појединца јесте пут одрастања и спознавања света и састоји се од различитих периода, „узастопних прелаза из једног узраста у други”

(Ван Генеп 2005: 7), такозваних „обреда прелаза”<sup>1</sup>, а заједница је та која треба да припреми појединца, да му одагна страх од периода који му предстоји и који је пун неизвесности. „Само живљење намеће ове сталне прелазе из једног посебног друштва у други, и из једног друштвеног положаја у други, тако да се живот појединца састоји из сукцесивних етапа чији се крајеви и почеви спајају у један низ: рођење, друштвено сазревање, (...) смрт” (Ван Генеп 2005: 7). Основна структура обреда прелаза садржи следеће категорије: „обреди одвајања” (сепарација), „обреди прелазних стања” (лиминално стање) и „обреди пријема” (агрегација) (Ван Генеп 2005: 15) и можемо их пратити у фантастичним романима за децу.<sup>2</sup>

Кључни моменти у животу сваког појединца јесу рођење, женидба и смрт, „док је у епском песничству остало сачувано сећање на још једну кризну тачку – први (иницијацијски) подвиг младог ратника – неофита” (Перић 2011: 4).

Главни јунак романа *Авен и јазојас у Земљи Вакуа*<sup>3</sup> Уроша Петровића јесте дечак Авен, у чијем се одрастању уочавају два социјална узраста – детињство, које заузима мањи део у роману, и одрастање, односно излазак из заштићеног света и улазак у

<sup>1</sup> Појам „обреда прелаза” (*rites de passage*) увео је у етнологију 1907. године Арнолд ван Генеп, да би њиме обухватио обреде који прате сваку промену места, стања, друштвеног положаја и доба. Више видети у: Ван Генеп (2005); Елијаде (2003: 194–200); Лома (2005: VII–XLI).

„Извесно је да је обред преласка у правом смислу речи представљен управо у иницијацији што се одиграва у доба пубертета и означава прелаз из једног животног доба у друго (из детињства у дечаштво и младост)” (Елијаде 2003: 194).

<sup>2</sup> Више видети у: Пешикан-Љуштановић 2012: 107–109.

<sup>3</sup> Ситуирање радње у измишљени свет измаштане земље, као и делање главног јунака, одређује овај роман као фантастичан. Више видети у: Пешикан-Љуштановић (2004: 126–134); Пешикан-Љуштановић (2005: 2699–2701); Пешикан-Љуштановић (2009: 55–69); Пешикан-Љуштановић (2012: 99–111); Грујић (2013: 43–48).

зрело доба. Иако одрастање обухвата период од рођења до зрелог доба, односно до ступања у брак, у роману је овај период јасно развојен на два различита социјална узраста и одрастање главног јунака не завршава се традиционалним чином брака, већ извршавањем задатка који му је повериен. Авеново деловање након изласка из заштићеног света „упуштаје на то да је реч о узрасту у коме се одвијају неки од најзначајнијих догађаја, који не само да наговештавају потоњу епску биографију јунака, већ служе и као начин задобијања јуначког статуса” (Перић 2011: 5).

Авен, становник села на северној страни Ничијег станишта, „долази из једног безбрежног устројеног света у којем влада јединство и целовитост” (Грујић 2013: 44), чији становници „нису ни знали којој земљи припадају, нити су имали представу о томе какав је свет ван њиховог окружења” (Петровић 2005: 11) и „нису имали куда отићи” (Петровић 2005: 19). То је архаично и традиционално друштво засновано на колективности, које „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).<sup>4</sup>

Авен не познаје своју породицу и разликује се од остale деце: „Од малена је био некако посебан, а потребу за дружењем му је савршено испунио Горд. За разлику од осталих био је сјајно белокос, уз то и грађен мало грубље од дечака свог узраста. Уосталом, једини се он осећао тескобно и спутано у долини. (...) Једини је питao за своје родитеље,

<sup>4</sup> Колико је Авеново село било изоловано најбоље илуструје Авенов сусрет са старим друјдом Мијером у Срцу Гондване, који је у Авена гледао с неверицом: „Невероватно! Дечак кога сам видео у волионским сновима. Изгубљено вилуско село ипак постоји!”, говорио је старац нетремице мотрећи белокосог дошљака” (Петровић 2005: 128).

што је у селу било најстроже забрањено. (...) Да се бирао најдивљи или најмудрији дечак, оба пута би то био управо он. У самовољи је мало претеривао, али је, захваљујући томе, рано научио да се сасвим пристојно брине о себи” (Petrović 2005: 14).

Авен је једини Вилус који је имао јазопса за пријатеља – „Био је то једини случај да је јазопас привржен човеку, од када постоји писано слово” (Petrović 2005: 10) – и коме дрво Барабе (*Baraba Mortarium*) и његово лишће постаје главно оружје. Чак је и његова игра била другачија од игре друге деце, тако да је „сеоце помало зазирало од дечака” (Petrović 2005: 14). Оно по чему се овај дечак разликовао од својих сународника јесте веровање „у сасвим другачију судбину од безбрежног живота у долини” (Petrović 2005: 16). Авен је био авантуристичког духа, предодређен за изузетну судбину, а и знаци на које је наилазио – на истом месту је пронашао рањеног јазопса и тајанствену поруку – јасно су на то указивали. „Он није био дечак који би једноставно чекао да се нешто деси само од себе, већ је догађаје врло радо покретао” (Petrović 2005: 16). Привлачио га је други свет, јер „на границама овог затвореног света почиње подручје непознатог, безобличног” (Елијаде 1999: 41). Почетак приче о Авену, према мишљењу Љиљане Пешикан Љуштановић, „непосредно асоцира на типичне иницијацијске приче, у којима јунак, драставши, напушта идејнички мир родног места и заштићеност првог детињства замењује искушењима и авантурама” (Пешикан-Љуштановић 2004: 132).

Дечака Авена посматрамо кроз категорију „детета – јунака”, јер „у јужнословенској усменој поезији високо је формулативна представа ’детета – јунака’, која означава фигуру без породице, чврстог идеолошког упоришта, владарских амбиција и јасно проглашоване сврхе епског бивства” (Сувајцић 2010: 29). С обзиром на даљи ток романа и Авенов

прелазак у нови социјални статус, „у суштини одредницу дете, када је реч о јунаку, не можемо у потпуности тумачити реалним животним добом – те би можда најпримереније било да је тумачимо као ознаку најмлађег јуначког статуса” (Пешикан-Љуштановић 2007: 154). То се потврђује и Авеновим физичким изгледом: „био је сјајно белокос, уз то и грађен мало грубље од дечака свога узраста” (Petrović 2005: 14), што га и физички битно разликује од друге деце и указује на јунака у пуној снази, али и наговештава његову спремност за „ступање у пуну јуначку зрелост” (Пешикан-Љуштановић 2007: 154).

Дечакова „сепарација” почиње када Авен, за разлику од осталих Вилуса, поsegже 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).

Прелазак из једног социјалног статуса у други праћен је фазом одвајања као саставним делом обреда прелаза, а „човек који је код куће, међу својим саплеменицима, живи у профаној сferi; од оног тренутка кад крене на пут, и нађе се, као странац (...) он је у сакралној сferi” (Ван Генеп 2005: 17). Авену не помаже заједница да пређе из једног социјалног статуса у други, већ он то чини сам са пријатељем Гордом, уз одређене физичке припреме, да би могао да прође подземним тајним путем кроз Понирући поток („сужење у облику ока”)<sup>5</sup>, којим се

<sup>5</sup> Као један од физичких обреда прелаза, Ван Генеп (2005: 27) наводи обред пролаза кроз теснац.

Како наводи Елијаде (2003: 192), да би изразиле идеју преласка, различите религиозне традиције обично су користиле симболику опасног Моста или тесних Врата.

наговештава „излазак из заштићеног света” (Грујић 2013: 45). „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). На овај начин Авен излази из своје претходне узрасне групе и ритуалним купањем<sup>6</sup> – „чист и у физичком и у духовном смислу” (RS 2004: 461) – улази у ново животно доба, у вишу узрасну и социјалну групу, што представља „први (иницијацијски) подвиг младог јунака” (Перић 2011: 7)<sup>7</sup>, односно реч је о „реликту древне ритуалне праксе, који носи значење чина провере” (Перић 2011: 7). „Обредом прелазних стања” (Ван Генеп 2005: 15) показује се да је „и сам појединач (...) измењен пошто је за собом оставио разне етапе и прекорачио разне границе” (Ван Генеп 2005: 7) и тиме показао да је спреман за даља искушења у непознатом свету.

Ова два социјална узраста – детињство и одрастање – представљају супротне категорије: с једне стране је свет безбрежности, склада, организованости, а у другом влада опасност, неизвесност, мрак и смрт. Контраст је присутан и у категорији простора кроз који се јунак креће – заштићен и незаштићен простор – који се може свести на опозицију овог света – онај свет (Елијаде 2003: 75), где је нарочито истакнута „непробојност унутарњег простора” (Lottman 1976: 301) и то услед специфичног географског окружења из којег Авен долази – „долине издвојене од света” (Petrović 2005: 10). „С једне стране – будући настањен и организован – постоји ко-смизовани простор, а с друге, изван овог познатог простора постоји непознато и опасно подручје демо-

<sup>6</sup> „Као чин ритуалног очишћења, купање, потапање или бацање у воду, поливање и прскање водом, саставни је део многих обреда” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1998: 282).

<sup>7</sup> Ово јесте први подвиг младог јунака, али није најзначајнији.

на, утвара, мртвих, странаца – једном речју хаос, смрт, ноћ” (Елијаде 1999: 41).

Авен је са великим жељом и нестрпљењем закорачио у нови свет, „све је око њега било у нијансама плаве” (Petrović 2005: 15). Плава боја „штити од урока” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1998: 59) и њом се упућује на представу о мирној и узвишену вечности, која је надљудска или нељудска” (RS 2004: 714)<sup>8</sup>, она представља и „пут у бесконачност, где се стварно претвара у имагинарно, (...) пут сањарења” (RS 2004: 714), што јесте својствено периоду одрастања и великих очекивања.

Авенов процес прелаза судбински је важан, јер ће доћи до изражaja његова изванредна снага у свету с оне стране границе, који је пун неизвесности и опасности јер „људске заједнице праконтинента и укупну природу угрожава технолошки и научно развијена, али апсолутно аморална култура Ваука, четвротоногих крвопија, сличних џиновским 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). Авенов циљ био је истребити деструктивне Вауке<sup>9</sup>, који уништавају природу, стварају нова „изукрштана” бића, брзо се размножавају, не пију воду и не једу храну, а хране се само крвљу: „Није их брига ни за шта сем за уништење и крв, и укрштање у те две сврхе” (Petrović 2005: 103).

Иако је прешао границу оностраног и ушао у вишу узрасну и социјалну групу, Авен је остао де-

<sup>8</sup> „Поднебље нереалног – или надреалног – плава боја сама у себи разрешава супротности, изменничности, као што су дан и ноћ, које уређују људски живот” (RS 2004: 714).

Плава боја је „пут у бесконачност, где се стварно претвара у имагинарно, (...) пут сањарења” (PC 2004: 714), што јесте својствено периоду одрастања и великих очекивања.

<sup>9</sup> „Вауци асоцирају на представу о вампиру, иако они у свету Петровићевог романа нису демонска бића већ интелигентни паразити” (Пешикан-Љуштановић 2009: 57).

чак који повремено стрепи од непознатог, осећа немир и страх. И поред своје снаге – „он је био изузетно јак дечак” (Petrović 2005: 19) – није се стидео да искаже најдубља осећања према Горду, у тренутку када је помислио да га је можда изгубио: „Глава му клону на колена, па је тихо плакао за својим другом, који му је надомештао сву дотад неоткривену љубав и пријатељство” (Petrović 2005: 20). Авеново јунаштво надалеко је постало познато и ушло је у „легенду о људском младунцу беле косе који сеје смрт међу Вауцима својим летећим сечивима” (Petrović 2005: 102), што потврђује да се „битна својства јунака (...), она којима се он издава и разликује, обликују (...) и приказују првенствено његовим делањем” (Пешикан-Љуштановић 2007: 144).

У новој средини Авен је странац, „сакрално биће, обдарено магијско-религијским моћима, натприродно благотворан” (Ван Генеп 2005: 32), а да је Авенов долазак од велике важности наговештено је и пророчким сном старог и мудрог друида Мијера: „најављен (си) у мојим сновима, за које волим да верујем да су помало пророчки” (Petrović 2005: 129). У свакој средини у коју би долазио Авен би се зближавао са локалним становништвом, а „обред заједничког једења и пијења (...) прави је обред пријема” (Ван Генеп 2005: 35). Гостопримство су му указали Калемари, са којима је пio гинков чај, додружковао разне салате, пробао њихове шумске лубенице, разменио дарове<sup>10</sup> и био једини странац који је видео један део њиховог села. Са друидом Мијером такође је пio чај од гинковог листа, јер „гинко је оличење савршенства природе” (Petrović 2005: 53). Добро су га прихватили и Тундири, код којих је пio старо пиће од урми по имениу омама и јео месо од бабирусе и пужеве. Авен је као странац био прихваћен, али је због беле косе и пријатеља јазо-

<sup>10</sup> Према Ван Генепу (2005: 35), прихватити дар од некога значи везати се за њега.

пса изазивао подозрење Верта, становника Четинарске висоравни, који је и поред страха ставио дечаку руку на раме, успоставио са њим физички контакт, што јесте вид зближавања, односно обреда прихватања.

Авен је имао способност уочававања одређених знакова које је знао да тумачи и следи. Иако се приближавао Земљи Ваука, где влада пустош и тама, звезда падалица<sup>11</sup> – симбол светlosti – уливала му је наду, јер „после тамног раздобља долази светло раздобље, чисто и обновљено” (RS 2004: 916).<sup>12</sup> Сјајна комета била је, у ствари, наговештај великих размера, „најавила (је) долазак малог Вилуса из изгубљеног племена” (Petrović 2005: 127).

Авен се суочава са смрћу, али превазилази све препреке и замке и вилинска кола за хватање жртве<sup>13</sup>: „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, ко-злац...” (Petrović 2005: 47).

<sup>11</sup> „У том часу, дечак на небу угледа нешто што никада раније није видео: предивну звезду падалицу дугачког репа и прштаве сребрне светlosti. Запањен и усхићен тим призором, није могао ока скинути с ње. Кретала се споро, од истока, и Авен рече збуњеном јазопсу:

– Ово је дивно, Горде. Жао ми је ако не можеш да осетиш сву благост овога небеског знака. Ја сам сигуран да је ово најава великих догађаја под овим сводом...–” (Petrović 2005: 124).

<sup>12</sup> „Симболизам изласка из tame среће се у иницијацијским обредима” (RS 2004: 916).

<sup>13</sup> „Места која се називају Вилино коло, Виље коло, представљају круг или полуокруг 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, про-планку у шуми или код неког извора. (...) Народ се бојао да назади на вилино коло, јер би онај ко би ту нашао могао да се разболи или, чак, и да умре.” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1998: 100).

Авен је обично дете, али размишља и поступа попут зреле, одрасле особе и правог јунака. Својом храброшћу добија наклоност Тундира, који га славе као хероја, јер „никад нису видели такву брзину, а скок с копљем уђе у тундирске легенде” (Petrović 2005: 107). Задатак који му је поверио уводи Авена у ратничку иницијацију, где „млади јунак често мора да покаже својим подвигом да је вредан тога да му омогуће приступ у ранг ратника” (Перић 2011: 8). Својим поступцима Авен показује одговорност, нагло сазревање у непознатом свету, а нарочито свесност задатка који му је поверио, а то је уједињење људи и борба против Ваука: „Мислим да у временима која долазе сви морамо бити савезници. У питању је опстанак, то је већ непобитно” (Petrović 2005: 111). Равнотежа је нарушена<sup>14</sup>, а Авену је послата порука, поверио му је задатак успостављања новог поретка и враћања света у првобитно стање.

Са својим ратницима Авен успева да порази Вауке и успостави нарушену равнотежу, а притом успева и у потпуности да разреши симболику Барабиног листа, што је био главни Авенов мотив да се отисне у непознато, јер како дечак каже: „Да није њега, не бих вас никад упознао!” (Petrović 2005: 107). У Земљи Ваука Авен проналази копље забодено у средиште Барабиног корена: „Трн у корену, то је то! Чак је и смола изгледала сасвим иста као она којом су цртежи прављени! (...) Ухватио је копље што је чвршће могао и повукао. Загрме, али на неки необичан, подземни начин. Копље је ишчупао из корена и подземље се затресе” (Petrović 2005: 271). Грмљавином изнад Ничијег станишта најављена је велика победа и нови почетак. Авен се залаже за истину и слободу, на крају романа добро побеђује зло и оптимистичка визија „ублажава страх и стреп-

<sup>14</sup> „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 намножио и раширио” (Petrović 2005: 131).

њу пред продором натприродног, *оноситраног у наши свети*” (Пешикан-Љуштановић 2012: 106).

„Обреде иницијације који садрже искушења, смрти и ускрснућа засновали су богови, Хероји просветитељи и митски Преци, због чега они имају надљудско порекло, и извршавајући их неофит опонаша надљудско, божанско деловање” (Елијаде 2003: 196). Авенова борба недвосмислено показује да „прича о добу из кога човек улази у зрелост (...) може бити митска” (Љуштановић 2004: 9), а дечак Авен може да се посматра као „нека врста моста између сакралног и митског” (Љуштановић 2004: 10)<sup>15</sup> и то нарочито због свог порекла: „Три! Бар три хиљаде година твој народ се морао развијати да би родио овако храброг и духовитог младунца” (Petrović 2005: 91). Као награду, Авен добија Копље вечне страже – симбол снаге, симбол ратничке моћи (RS 2004: 394) – и постаје велики друид.

„Авен је радознао и храбар дечак, који је показао да је у сазнавање другог могао да крене само онaj 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 упознati” (Грујић 2013: 46).

У роману Уроша Петровића *Авен и јазојас у Земљи Ваука* дечак Авен својом упорношћу и храброшћу пролази кроз све сегменте обреда прелаза: се-

<sup>15</sup> Јован Љуштановић наводи јунаке у српскохрватској епизи 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 *дејце* нека врста такве споне” (Љуштановић 2004: 10).

парацију, лиминално стање и агрегацију, али и кроз два социјална узраста – детињство и одрастање, сушчавајући се, на пример, „не само с пузњем кроз подземље, типичним за иницијанта, већ, у коначном проласку кроз Тунеле ветрова, мора да окуси крв и месо ваучког врача, што је такође било део неких веома архаичних обреда ловачке и ратничке иницијације” (Пешикан-Љуштановић 2012: 108), да би стекао богата сазнања и искуства и тако могао да одечака израсте у великог вођу и поведе свој народ.

## ЛИТЕРАТУРА

Ван Генеп, Арнолд, *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*, са француског превела Јелена Лома, приредио Александар Лома, Београд, Српска књижевна задруга, 2005.

Грујић, Тамара. Представе о другом и другачијем у роману *Авен и јазојас у Земљи Ваука* Уроша Петровића, *Дејтињство. Часопис о књижевности за децу*. Нови Сад, Змајеве дечје игре, год. XXXIX, бр. 2, 2013: стр. 43–48.

Елијаде, Мирча. *Слике и симболи, Огледи о магијско-религијској симболици*, превео Душан Јанић, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999.

Елијаде, Мирча. *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.

Кулишић, Шпиро, Петровић, Петар Ж., Пантелић, Никола. *Српски митологички речник*, Београд, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, 1998.

Лихачов, Димитрије. *Поетика стваре руске књижевности*, превод Димитрије Богдановић, Београд, Српска књижевна задруга, 1972.

Лома, Александар. Мистерија прага: обреди прелаза Арнолда ван Генепа на прагу свога другог сто-

лећа (предговор), Ван Генеп А. *Обреди прелаза*, са француског превела Јелена Лома, приредио Александар Лома, Београд, Српска књижевна задруга, 2005: стр. VII–XLI.

Љуштановић, Јован. Књижевност за децу и мит, *Црвенка ћрицка вука*, Нови Сад, Дневник – Змајеве дечје игре, 2004: стр. 7–31.

Љуштановић, Јован. 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, 2012: стр. 163–177.

Перић, Драгољуб. Млади јунак у српској усменој епској поезији – фазе у одрастању и изазови иницијације, *Дејтињство. Часопис о књижевности за децу*. Нови Сад, Змајеве дечје игре, год. XXXVII, бр. 1, 2011: стр. 3–12.

Пешикан-Љуштановић, Јиљана. Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра. *Mons Aureus. Часопис за књижевност, уметност и друштвена штитања*. Смедерево, Народна библиотека, бр. 5–6, 2004: стр. 126–134.

Пешикан-Љуштановић, Јиљана. Карактеризација епског јунака бојом, *Станаја село затапали. Огледи о усменој књижевности*, Нови Сад, Дневник, 2007: стр. 144–156.

Пешикан-Љуштановић, Јиљана. Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића – између хорора и хумора. *Моћ књижевности. In Memoriam Ана Радин*. Београд, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, 2009, посебна издања 110: стр. 55–69.

Пешикан-Љуштановић, Јиљана. Од заштићеног до заштитника. О неким питањима типологије фантастичног романа за децу *Госпођи Алисиној десној нози: огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012: стр. 99–111.

Сувајић, Бошко. Млад јунак у јужнословенској усменој поезији, *Ликови усмене књижевности. Збор*

ник радова, уредник Снежана Самарџија, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2010: стр. 29–63.

- Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor Novica Petković, Beograd, Nolit, 1976.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. Krhke granice realnosti. *Znak Sagite, Science Fiction, Fantasy, Horor.* god. XIII, broj 15, oktobar 2005: str. 2699–2701
- Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*, Beograd, Laguna, 2005.
- RS: *Rečnik simbola* (Alen Gerbran, Žan Ševalije). Novi Sad: Stylos, 2004.

Tamara R. GRUJIĆ

INITIATION AND METAMORPHOSIS IN THE NOVEL  
*AVEN AND JAZOPAS IN THE LAND OF VAUKS*  
 BY UROŠ PETROVIĆ

Summary

The paper discusses the characterization and transformation of the main character in the novel *Aven and Jazopas in the Land of Vauks* by Uroš Petrović through different stages of his growing up, becoming mature and transforming from the child-hero to hero-druid, leader of men.

In the novel, two age spans are observed – childhood, which occupies a small part of the novel and exit from the protected world and entering into adulthood. These two age spans – childhood and growing up – represent opposing categories: on the one hand there is the world of peace of mind, harmony, organization, and on the other hand, there is the world governed by danger, uncertainty, darkness and death.

The paper points to the transformation of the hero and the phases of his growing up.

Key words: Aven, boy, status, childhood, growing up, metamorphosis

UDC 821.511–141–93–32.09:398



Анико Ч. УТАШИ

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

# КАД ГОДИНА ТРАЈЕ ТРИ ДАНА (ток времена у мађарским народним причама)

САЖЕТАК: Рад истражује како мађарске народне приче третирају време. Ауторка кроз примере представља различите приказе протицања времена у бајкама, а указује и на однос њених ликова према неком одређеном временском одељку. У раду се осврће и на питање живота, смрти и пролазности, односно на то да ли јунаци народних прича могу да тријумфују над временским током.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мађарске народне приče, бајке, формуле, време, пролазност

Бајка је једна од чудесних творевина  
 целог човечанства

(Ortutay 1966: 47)

Јанош Хонти констатује да је „бајка увек биографија” (Honti 2012: 110). Она нам препричава животни пут главног јунака, почев од његовог рођења, детињства, одрастања, па до разних догодовштина које доводе до срећног завршетка, свадбе и брака. Значи, бајка нам описује један одређен, временски заокружен животни циклус.

Мађарске бајке обично почињу формулом „[б]еше једном, где не беше”<sup>1</sup>, која нас упућује у давно, нереално прошло време, у време и простор који су својствени само бајци, где се одигравају и авантуре главног јунака.

Бајковно време је, у неку руку, прекид стварног времена, његово заустављање на неки крахи период. Временска јединица бајке је, dakле, независна од стварног времена. Специфичност овог бајковног времена је и одређена унутрашња еластичност. А прошлост, садашњост и будућност добијају временско значење само унутар бајковних дешавања (уп. Vanó и др. 2016: 37).

Бајка се одиграва, па и завршава, у оној сferи која почиње иза нашег свакодневног света; спада ван средине чулних форми, у коју нас закључава наша замисао о материјалном свету. Бајка, за разлику од космогоније, може ово да учини, пошто нема неки други непосредан задатак сем да нам представи духовно остварење и да пренесе даље традицију у вези са тим, каже Лajoш Пресинг (уп. Pressing 2009: 137).

И Илдико Болдижар (Boldizsár 2011: 94) тврди да бајка не сакупља само опште људске проблеме и потенцијалне одговоре на њих, не преноси само животне обрасце, него подиже до сакралног и духовног, а успут нас упознаје и са могућим станицама духовног пута. Бајка – наставља И. Болдижар – отвара наш ум према трансценденталном, показује да је могућ начин постојања различит од профаног.

А свака бајка указује и на рушење граница, како то констатује Јанош Хонти. Свет бајке је свет порушених граница и непостојећих супротности. Јер

<sup>1</sup> Уводне формуле у мађарским народним причама су веома богате, а могу бити и веома дугачке. На пример, бајка *Világiszép Nadszál kisasszony* – Прелепа госпођица Трска почиње овако: „Беше једном, где не беше, иза седам царевина, чак иза мора Оперенцијаш, па са једног шантавог педља чак иза стаклених брда, беше један краљ и двојица његових синова” (Benedek 1968: 143; сви преводи са мађарског језика у овом раду су моји, A. У.).

– у бајци све је могуће: од сиромашног момка постаће краљ; главног јунака ће раскомадати више пута, но он увек оживљава помоћу чаробних трава; трошно кљусе тражи жеравицу<sup>2</sup> за оброк, а чим је поједе претвара се у прелепог парипа: чудноватог коња, талтоша итд. (уп. Honti 2012: 11–12).

Додаћемо: тако се руши и свака временска (па и просторна) баријера у народним причама. У бајкама имамо, с једне стране, прецизно одређен временски интервал, попут: „ишли су тако три дана и три ноћи” (Benedek 1968: 97); затим, креће се на пут „у зору”, а стиже се до циља још „исти дан у подне”, а змај сустиже јунака после „неколико сати лета” (Ortutay 1955: 232–233); свадба траје „седам дана и седам ноћи” (Benedek 1968: 45); важни до-гађаји неретко се дешавају „око поноћи”<sup>3</sup> (Penavin 1971: 71) итд. С друге стране, у народним причама противцање времена може да буде само овлаш опписано, без прецизно наглашеног временског одсека; наиме, веома често се каже „и тако је време пролазило” (Benedek 1968: 279).

У мађарској народној прици *Égig éro fa* (*Дрво високо до неба*) краљевом свињару, на пример, тре-

<sup>2</sup> Ова ждребад у бајкама најчешће се храни заиста врућом жеравицом, но, интересантно, у прици *A parnyugati kirdály leánya* (*Ђерка западног краља*) коњ ће захтевати „десет реш печених циповки и једно буре вина токайца”! (Benedek 1968: 267; нап. A. У.).

<sup>3</sup> Није то другачије ни у српским народним причама. Како истиче Немања Радуловић, „[и]оћ је најистакнутији временски одељак у бајкама, тада се дешавају многе значајне епизоде”, а „[п]оноћ је посебно истакнут одсечак ноћи” (Радуловић 2009: 24–25). Он, надаље, издваја неколико начина приказа противцања времена у бајкама. Приче понекад једноставно говоре о томе да је прошло неко време, неки „земан”. А често се противцање времена спаја са скретањем: „ишли они тако неко време”, „ишли они дуго и дуго” (овакве формулативне фразе за приказ тока времена ћемо наћи и у мађарским народним причама, нап. A. У.). Други начин исказивања противцања времена је коришћење бројева. Они, према Радуловићу, могу бити или симболични, или могу само да приказују да је прошао неки временски период (уп. Радуловић исто: 30–32).

ба седам дана да би се попео на сам врх дрвета. А да би онима у доњем свету дао до знања да је још увек жив, у епизоди која следи он спушта своју се-кирицу и гвоздене опанке:

(...) а он [свињар] је био толико високо да је дршка се-кирице, док је пала на земљу, иструлела. А и опанци су тако зарђали, док су стигли у двориште, да их нико није препознао (Ortutay 1955: 228).

А понекад се у бајкама, баш напротив, креће ве-ома брзо и стиже се до одредишта током времена које је практично немерљиво. Талтош у мађарским народним причама има обичај да пита главног јунака следеће (као, уосталом, и у бајци под насловом *Világszép Nadszál kisasszony – Прелепа ћосиођица Трска*):

– Па, мали мој газдо, како да идем? Тако као ветар, или тако као птица, или чак још брже: тако као мисао?

Краљевић рече:

– Као мисао, мили мој коњу! (Benedek 1968: 143).

А змај пак, у епизоди у којој главни јунак прео-тима назад своју жену од њих, неретко пита свог коња: „[П]а, да ли могу да једем, да пијем, да спавам?”, а на то ће његов коњ: „[М]ожеш да једеш, да пијеш, чак можеш и две мерице лешника да иситиши”. Змај се добро наједе, напије, наспава, а по-што покрцка и своју порцију лешника (у неким варијантма су ораси), попне се на свог талтоша, који ће „једном да скочи, двапут да закорача” – и ево га већ за петама главног јунака (*Szép Miklós – Лепи Никола*, Бенедек 168: 165).

Змајеви у мађарским народним причама, иначе, јесу бића велике снаге и напрасите нарави, често имају поган језик, па и псују<sup>4</sup>, а богами воле и да

<sup>4</sup> У секељској причи *Csinos vitéz* (*Витез Згодни*) син дванаестоглавог змаја спотакне се о мач који је главни јунак забио између дасака бакреног моста, па овако грди свог коња: „Хо,

попију, међутим, више су тупави него зли. А пошто су лаковерни, није их тешко преварити.

Лајош Пресинг такође истиче да змајеви у мађарским народним причама нису недвосмислено негативни јунаци, како то бива у бајкама народа са запада. У мађарским причама змајеви често носе симпатичне црте; затим, попут змајева са истока, имају снажнију везу са елементима ваздуха и воде него са елементима земље и ватре (уп. Pressing 2011: 384).

Тако змајеви могу понегде да буду и позитивни јунаци, помагачи, као, на пример, у причи из Барање *A tölgyfa vitéz* (*Витез Храст*, Penavin 1984). А у бајци *Caskesely király* (*Краљ Орао*) змајеви-зетови су чак веома срдачни и љубазни, главног јунака ословљавају са „драги мој шогоре”<sup>5</sup> (Ortutay 1955: 278–284). И њихове жене, сестре најмлађег краљевића, веома су задовољне у браку, не буне се про-нек те поједу пси целог света, хиљаду и осамсто година овуда пролазим, а никад се ниси спотакао са мном” (Krizs 2011: 23). У бачванској мађарској народној причи *Zajat Pogan* (*Зајам Поган*) змај поздравља овим „топлим” речима главног јунака: „Хеј, мајку ти, вамо-тамо! Шта ћеш ти ту?” (Penavin 1984: 286). Пракса је, међутим, да се деци нуде прилагођене, обрађене верзије мађарских народних прича. У овим издањима, свакако, нећемо прочитати реченицу попут ове потоње.

<sup>5</sup> Тако ће свог зета, уосталом, срдачно поздравити и змајски, соколовски и орлујски цар у *Báth Челику*: „[Д]обро дошао, шу- ракче” (Karadžić 1870/2016: интернет). Они ће исто тако бити помагачи главном јунаку, као и змајеви у мађарској причи. Обе бајке и почињу на сличан начин: по налогу оца, старог краља/цара, најмлађи од браће даће своје сестре оном ко први поку-ца на врату. Затим, имамо и мотив ослобађања Краља Ора/Баш Челика, давање три живота за ту заслугу, па и отмицу девојке од стране ових негативаца. Само је завршетак прича, начин на који ће краљевић/царев син убити свог непријатеља, различит. Краљ Орао ће погинути од мача, а Баш Челику треба уништити јунаштво, те „како тица изгори Баш Челик погине” (Karadžić: исто). Овај мотив, опет, имамо и у једној варијанти *Древета високог до неба*. Док је Баш Челику јунаштво у лисици, у лисици је срце, а у срцу птица, дотле змај у мађарској причи чува своју снагу у сребрном медведу, у медведу је зец, у зецу пак кутија, а у кутији се налазе осе – њих девет; њих теба уништити да би змај угинуо (Gyuricza 2007: 56–57).

тив своје судбине, иако их је баш овај брат дао змајевима за жене, док у другим бајкама принцезе обично непрестано плачу као љута година, неутешне су и тужне код змаја који је их отео. Но, у *Краљу Орлу* ова три змаја ће помоћи свом зету да сачува три ждребета код неке бабе, где „година траје три дана” (Ortutay исто: 282). Овај мотив је, иначе, веома чест у мађарским народним причама, а налазимо га и у српским – сетимо се само *Златине јабуке и девет пауница* (Karadžić 1853/2016: интернет).

Главни јунаци у ова три дана службе имају задатак да сачувају најчешће три коња (*Szép Miklós – Лепи Никола*, Benedek 1968), или евентуално три овце старе вештице (*Az aranyhajú leány – Златнокоса девојка*, Penavin 1970). Заједнички мотив у овим народним причама јесте да вештица, за казну што нису успеле да се сакрију, туче своје животиње неким ужареним предметом, гвозденом шипком, метлом или пак жарачем, како то чини и баба са својом кобилом у *Паунцијама* (Karadžić 1853/2016: интернет).

Бајке, како видимо, веома слободно третирају проток времена. Дакле, сасвим је природно да времешни гавран има петсто, неке бабе чак хиљаду година, а ђаво је проживео тачно деветсто деведесет и девет лета; стари мудрац седи већ сто година на литици, а принцеза је зачарана седамдесет и седам година. Сведоци смо много пута и чудесно брзог одрастања главног јунака; он ће да проговори са дванаест дана, да прохода са шест месеци, а кад напуни годину биће већ одрастао, честит момак.

У народним причама чак је могуће и зауставити време! Наиме, кад се најмлађем краљевићу, на стражи, усред ноћи у шуми, угаси ватра<sup>6</sup>, он ће поћи да

<sup>6</sup> Исто се дешава и најмлађем царевићу у *Баши Челику* (Karadžić 1870/2016: интернет). Затим, у овој бајци следи епизода са дивовима, коју ћемо пронаћи и у мађарској народној причи *Pengo királyfi* (*Краљевић Пенге*, Benedek 1968).

потражи жеравицу. Међутим, пошто не жели да старија браћа, пробудивши се, сазнају за његов пропуст, успут везује за дрво и Поноћ и Зору. „Он је прошао, а време је остало”<sup>7</sup> – каже се у причи *A vadász királyfiak* (*Краљевићи ловци*, Ortutay 1955: 302). После успешно обављеног задатка, у повратку, краљевић ослобађа и Зору и Поноћ. Кад осване, наложи добру ватру, а његова два брата се чуде како је могуће да су тако дugo спавали. У бачванској причи *Szélörödök* (*Вејтровраž*, Penavin 1971: 26–27) краљевић пак везује Поноћ и Сунце, а ови се живописно деру и јаучу и грде га што не могу да раде свој посао.

У бајкама је могуће не само зауставити него и повратити време. Старом краљу у причи *Az örök ifjúság vize* (*Вода вечног младости*) „једно око стално се смеје, а друго плаче” (Benedek 1968: 46). Једно око му се смеје зато што краљ као отац ужиша у својим синовима, а друго му око плаче зато што је веома остарио, па се плаши да ће ускоро да умре. Најмлађи краљевић, према томе, креће на пут да набави воду вечног младости; на крају не само да успева да подмлади свог оца помоћу чудотворне водице<sup>8</sup> него и себи проналази жену. А отад краљу ниједно око више није плакало, „ама смејала су се оба” (Benedek исто: 52).

У мађарским народним причама није присутна само вечита чежња да се поврати младост – ту је и тежња јунака да избегне смрт.

<sup>7</sup> У бајци *Краљевић Пенге* (Benedek 1968: 97–98) Поноћ и Зора ће бити везане за дрво током периода који би оне, иначе, у свом опходу превалиле седам пута у доласку и седам пута у одласку.

<sup>8</sup> Понекад се тај чудесни напитак у бајкама зове „вода за подмлађивање“ (*A zöld királyfi* – *Зелени краљевић*, Benedek 1968: 17) или „вода живота и смрти“ (*A béká* – *Жаба*, Benedek 1968: 275). Но, крајњи резултат је увек исти: онај ко се попије водом живота (или је попије) добија натраг своју младост – а биће још лепши и снажнији него икад пре. А ако се уз њу донесе и вода смрти, она ће послужити као ефикасно оруђе да се елиминише непријатељ.

Помен смрти и пролазности у вези са народним причама, у први мах, може нам се чинити апсурдним, вели Каталин Олос (уп. Olosz 2016: интернет). Јер бајка не може лоше да се заврши: главни јунак ће током низа авантура прећи све препреке, победиће противника и на крају ће добити заслужну награду. Народна прича је у бити „прича о успеху”. Јунак бајке је једноставно неуништив: чак и ако погине у борби, помагачи ће га увек саставити, па може да крене даље са удвоствученом снагом; или ће добити од непријатеља, за учињено неко доброчинство, неколико додатних живота. Овакав тип смрти у бајкама, заправо, јунаку ће бити средство на путу ка успеху (уп. Olosz: исто), или како је то Макс Лити формулисао, говорећи о нарацији *Märchen*, „смрт може бити ослобођење или омогућити човеку ослобођење” (Liti 2016: 240).

Мада народне приче, у суштини, негирају смрт – приказ вечите бесмртности је веома редак у бајкама, наглашава Олосова (уп. Olosz 2016: интернет).

Позната и у међународном корпусу<sup>9</sup>, мађарска прича *A halhatatlanságra vágó királyfi* (*Краљевић који је желео бесмртносћ*) нам говори о краљевићу који жели да путује дотле док не нађе такво царство „где смрт нема моћи” (Ortutay 1955: 6). Он ће, током своје пустоловине, своју срећу пронаћи уз „краљицу живота и бесмртности”; у њеном ће сјајном дворцу (који виси у ваздуху изнад реке на крају света) боравити „тачно хиљаду година”, а то време тако брзо пролази „као раније пола године” (Ortutay исто: 10). Међутим, краљевић се зажели својих родитеља, и упркос краљичином упозорењу да су они мртви већ више од осамсто година, ипак креће да их потражи, али успут се сусреће са Смрћу. Она покушава да га ухвати, па га јури све назад до

<sup>9</sup> Према Арне–Томпсоновом Индексу типова приповедака ова прича је забележена под бројем 470/470 В (наводи Olosz 2016: интернет).

краљичиног замка. Оданде ће је дворјани ужареним метлама истерати, и тако краљевић бива спасен за сва времена.

У бачванској причи *Tündér Ilona meg az ifjú szép Árgyélus* (*Вила Илона и млади и лепи Арђелуш*) и главни јунак се жени, попут краљевића у претходно споменутој бајци, али овде вилом. У њеном царству се такође не стари, време привидно стоји, сви остају „млади и лепи”. И Арђелуш се зажели својих родитеља и, упркос упозорењу да су они већ неколико стотина година мртви, ипак креће да их посети. И он се успут сусреће са Смрћу, међутим, она<sup>10</sup> овај пут успева да га ухвати („[x]ej, самоkad си ту, млади и лепи Арђелуш!”, каже му, „[в]ећ те тражим триста година.”), баца га на своја колица и носи га са собом, међутим, кола ће се њеном непажњом преврнути, и тако се краљевић откотрља и остаје да лежи у неком жбуњу глога, стар и мртав. Ипак, времешни гавран га оживи, и он се враћа својој жени, у њену царевину, а тамо брачни пар остаје да живи још стотине и стотине година, јер „виле вечно живе” (Penavin 1971: 147–151).

Да и унутар бајковног универзума, у некој другој димензији или неком другом свету, време може другачије да пролази, сведочи и бајка *A halott barát* (*Мртав пријатељ*). Видели смо да код вила и код краљице бесмртности време, чак и у односу на бајковно време, много брже тече, а исто се догађа и испод земље, у свету умрлих. У *Мртвом пријатељу* један од двојице добрих другова умре, па кад онај други реши да се жени, позове свог мртвог пајташа да дође на свадбу. Тако и бива, но, после вечере мртваца треба отпратити назад на гробље. Умрли ће свог живог пријатеља позвати у свој гроб да мало поседе и попричају. После неких пола сата онај живи се враћа на светло дана, а тамо схва-

<sup>10</sup> У овој бајци Смрт се појављује у облику неког старца. У мађарским причама, иначе, оличена Смрт никад није жена.

та да је заправо прошло већ „шесто година“ (Boldizsár 2013: 252–253).

У мађарској народној причи *A vénasszony és a Halál*<sup>11</sup> (*Старица и Смрт*) баба се ценка са Смрћу, преклиње је да је не однесе још: „дај ми још десет година”, „или бар још пет”. Међутим, Смрт неће ни да чује, али на крају ипак пристаје да јој дâ још један дан живота: узима кредиту и на довратак уписује реч: „сутра”. Наредног дана она рано ујутру долази по бабу, но старица показује на натпис на вратима па каже: „[д]анас ме не можеш однети, само сутра.” И тако то траје „недељу, две”, док Смрти све то не дозлогрди, те обрише натпис и припреми јој да ће је сутрадан стварно однети. Шта ће баба, прво покушава да се сакрије у буре са медом, затим се увлачи у дуњу, али ни ту, међу перјем, не осећа се сигурном, зато крене да пронађе неко друго скровиште. Смрт ће да бане баш у том тренутку и, углевавши то „пернато чудовиште”, побеђи ће главом без обзира. „А старица је одонда још увек жива” (Benedek 1968: 67–68).

Значи, у бајкама смрт није непобедиви противник. Бајка – каже Илдико Болдижар – омогућује човеку да, макар привремено, победи смрт. У бајкама смрт, углавном, не представља супротност животу, није његов крај већ његово продужење. С једне стране, бајка брише границе између живота и смрти, јер мртви и живи могу истодобно да буду присутни и на овом и на оном свету, а с друге стране, оличена Смрт у причама се појављује у веома конкретној форми. Речју, бајка не сматра смрт коначном и неопозивом. И баш због тога, тврди Болдижар, не приказује је нити страшном, нити потре-

сном, него је више третира као претећу опасност (уп. Boldizsár 2013: 6–7).

Мађарске народне приче веома често се завршавају формулом „[ј]ош су и данас живи, ако нису умрли”, како гласи и последња реченица бајке *Вода вечите младости* (Benedek 1968: 46). Лajoш Пресинг сматра да завршетак ове приче не указује на то да је најмлађи краљевић стекао и вечни живот. Међутим, на неки начин, ипак је достигао вечност, тиме што је извршио своју мисију, преузео царство, основао породицу, значи – проживео је један целокупан живот. Тада живот неће бити већан због тога што никад неће проћи, већ због тога што се у њему наново остварују вечите теме људског постојања (уп. Pressing 2011: 106).

Поводом ове кратке завршне формуле Каталин Олос износи мишљење да бајке, мада у серији својих авантура негирају постојање смрти, не говоре о вечној бесмртности. Чак ни јунаци народних прича не могу да победе смрт, јер живе дотле док „не умру” (уп. Olosz 2016: интернет).

Међутим, кад боље размислимо, „ако нису умрли” на крају бајки је само једна претпоставка, могућност, али приче нам не тврде да ће њени актери напослетку сигурно и умрети. Тим пре што се бајке увек завршавају у тренутку свадбе – а шта је било после, о томе приче не говоре. Зато смо склони да верујемо да су већити јунаци народних прича „још и данас живи”, јер су, победивши време<sup>12</sup>, ипак крочили у бесмртност.

## ЛИТЕРАТУРА

Banó István; Bihari Anna; Dömötör Tekla; Erdélyi Zsuzsanna; Erdész Sándor; Károly S. László; Kri-

<sup>11</sup> Прича је забележена у овој јединој варијанти у *Тийовима мађарских народних прича* (Berze), а наведена је под бројем 334\*: овај тип бајке такође је познат у међународној баштини, у Арне–Томпсоновом *Индексу* означен је бројем 1188 (наводи Penavin 1984: 605).

<sup>12</sup> Лити такође сматра „да бајка надвладава време, тријумфује над временским током” (Lüthi 1968, према Радуловић 2009: 34).

- za Ildikó; Küllős Imola; Lengyel Dénes; Mándoki László; Nagy Dezső; Nagy Ilona; Pócs Éva; Sándor István; Szemerékenyi Ágnes; Takács Lajos; Tátrai Zsuzsanna; Vargyas Lajos. Hely, idő, emberek, társadalom a mesében = *Folklór I., Magyar népköltészet* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988–2002), <<http://mek.niif.hu/02100/02152/html/05/6.html>>, 5. X 2016.
- Boldizsár Ildikó.** *Meseterápia, mesék a gyógyításban és a minden napokban*, Budapest: Magvető, 2011.
- Honti János. *A mese világa*, (reprint izdanje: Budapest: Pantheon, 1937), Belső Egész-ség Kiadó, 2012.
- Liti, Maks (Lüthi, Max). *Aspekti Märchen i predanja* (sa engleskog preveli: Karanović, Zoja i Major, Randall A.), <https://poqa.rs/wp-content/uploads/2016/02/selection5-2.pdf> , 13. XII 2016.
- Olosz Katalin. *Halál és halhatatlanság a népmesékben*, <[http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni\\_magyarsag/2010/ro/kriza\\_tarsasag\\_evkonyv\\_02/pages/017\\_Halal\\_es\\_halhatatlansag.htm](http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/kulhoni_magyarsag/2010/ro/kriza_tarsasag_evkonyv_02/pages/017_Halal_es_halhatatlansag.htm)>, 5. X 2016.
- Ortutay Gyula. *Kis magyar néprajz*, Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.
- Pressing Lajos. *Az égig éró fa, szellemi tanítások a magyar népmesékben I.* Pilis-Print Kiadó, 2009.
- Pressing Lajos. *Az élet vize, szellemi tanítások a magyar népmesékben II.* Pilis-Print Kiadó, 2011.
- Радуловић, Немања. *Слика светла у српским народним бајкама*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.
- Boldizsár Ildikó (priredila i predgovor napisala). *Mesék életről, halálról és újjászületésről*, Budapest: Magveto, 2013.
- Gyuricza Eszter (priredila). *A királykisasszonyn jegyei és más mesék*. Pécs: Alexandra Kiadó, 2007.
- Karadžić, Vuk Stefanović. *Srpske narodne pripovijetke* (U Beču u štampariji Jermenskog manastira, 1853) = <[https://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/vkaradzic-price/vkaradzic-price\\_2.html](https://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/vkaradzic-price/vkaradzic-price_2.html)>, 5. XII 2016.
- Karadžić, Vuk Stefanović. *Srpske narodne pripovijetke* (Drugo umnoženo izdanje, u Beču u nakladi Ane udovice V. S. Karadžića 1870) = <[https://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/vkaradzic-price/vkaradzic-price\\_3.html](https://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/vkaradzic-price/vkaradzic-price_3.html)>, 5. XII 2016.
- Kriza János. *Az álomlátó fiú, székely népmesék* (bajke odabrala i priredila, te pogovor napisala etnograf: Kovács Ágnes; ilustracije: K. Lukáts Kató), Budapest: Móra Könyvkiadó, 2011.
- Ortutay Gyula (priredio). *Magyar népköltészet III, Népmesék*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955.
- Penavin Olga (priredila). *Szélörök, bácskai népmesék* (za decu adaptirao: Jékely Zoltán; ilustracije: Heinzelmann Emma), Budapest–Újvidék: Móra Könyvkiadó – Forum Könyvkiadó, 1971.
- Penavin Olga (priredila). *Jugosláviai magyar népmesék*, Budapest–Újvidék: Akadémiai Kiadó – Forum Könyvkiadó, 1984.

## ИЗВОРИ

- Benedek Elek. *Világszép Nádszál kisasszonyn* (bajke odabralo i priredio: Kormos István; ilustracije: K. Lukáts Kató). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1968.

---

Anikó CS. UTASI

UDC 316.728–053.2  
159.922.7

WHEN THE YEAR LASTS THREE DAYS  
(THE PASSAGE OF TIME  
IN HUNGARIAN FOLK TALES)

Summary

This paper examines how the Hungarian folk tales treat the time. The author, through examples, lists the various way of passage of time in fairy tales but also points to the attitude of its characters to some specified unit of time. The paper also looks at the question of life, death and transience, asking about it, whether the heroes of folk tales can triumph over the passage of time.

Key words: Hungarian folk tales, fairy tale, formulas, time, transience



Гордана С. ГЛАВИНИЋ  
Радио–телевизија Србије  
Београд  
Република Србија

# ДЕТИЊСТВО КАО ВРЕМЕ ИНИЦИЈАЦИЈЕ

**САЖЕТАК:** Рад се бави романом Уроша Петровића *Караван чудеса* и настоји да покаже да је детињство најважнији период у животу сваког људског бића, јер се тада формира његова личност, па од душевног развоја у том добу зависи интегритет човека. Петровићеви јунаци налазе се у најосетљивијем и најзахтевнијем периоду, на прелазу из детињства у свет одраслих. С обзиром на то како су и где су расли, да ли су обликовани у конвенционалној грађанској породици, у природи или у неким другим околностима и просторима, посматрамо и њихово укључивање у велики свет. И што је њихова неслобода већа, пред њима су већа искушења, а њихова иницијација бива тежа. Увођење Адама и Еве, па и Лилит, у нове улоге мушкарца односно жене обележено је низом промена кроз које ће они морати да прођу сами или заједно, како би заокружили своје иницијастичке приче. Почев од одвајања од родитељског дома, преко суочавања са самоћом и страховима, те прилагођавања новим условима живота, до обрачуна са злом, јунаци проналазе сопствену стазу. *Караваном чудеса* Урош Петровић довео је свет какав познајемо до његовог kraja, показавши да пут ка зрелости није лаган, али јесте улазница за живот какав се жели.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** детињство, време, транзиција, обреди прелаза, ритуали, иницијација, свет, одрастање, караван чудеса

Имајући у виду да се током целог свог живота човек развија и расте, да прелази и физички и духовни пут, може се рећи да он пролази кроз низ различитих одрастања, али оно прво, свакако најважније, догађа се у детињству. Тај ниво човековог развоја одликује се једне стране драматичан физички развој, а с друге тежња да као дете, кроз игру, васпитање и образовање прихвати и обликује своје улоге и одговорности.<sup>1</sup> Човека, свакако, моделују најпре родитељи и породица, затим школа и друштво... Дакле, од окружења умногоме зависи како ће се дете развијати и у шта ће се развити, којим ће се правцима у животу кретати и да ли ће као јединка успети да изрази своју посебност и искористи своје потенцијале.

Колико траје детињство и колико се дugo дете развија док сазри? Дете би одговорило: док не порастем. А колико је то месеци или годиница? Детињство се може посматрати и сагледавати као временска категорија или као много обухватнији појам, али на питање колико оно траје нема конкретног одговора. Почетак детињства се зна, али сви који се на било који начин њиме баве сложиће се да је време његовог трајања неодређено и да се не може с сигурношћу рећи који је то тренутак или час када дете постаје одрасла особа. Јован Љуштановић то истиче у раду „Књижевност за децу и детињство као време иницијације“:

Биолошка утемељеност почетка и неодређеност (социо-културна конвенција) краја наговештава особену врсту

<sup>1</sup> Детињство је рани ниво у циклусу људског развоја. Карактеришу га нагли физички раст и напори детета да моделује властите социјалне улоге и одговорности, углавном кроз игру и образовање. Према психолозима, детињство траје од инфантилности до пубертета (дакле, од најмање 18 месеци до највише 14 година) или, према неким тумачењима, до раног одрастања (18–21 година). Детињство се дели и на рано (0–6), средње (доadolесценције) и позно (до окончањаadolесценције). О томе види: Vidanović 2015.

прожимања биолошких и социо-културних чињеница у артикулацији појма детињство. Због тога, време детињства може се, можда, сагледати и као специфичан вид уодношавања природног и културног, па самим тим и као плод и предмет митског мишљења. Дете је, истовремено, и субјект и објект, оно је предмет старања и васпитања одраслих – акултурације – с њим се дешава нешто што је у симболичком и културолошком смислу аналогно оном што изражава Клод Леви Строс (Claude Lévi-Strauss) кроз бинарну опозицију између сировог и зготовљеног (види: Lič 1983: 36). Дете бива кроз процес социјализације „обрађивано“ и превођено „од природног према културном“ (Љуштановић 2012: 48).

Љуштановић наглашава и то да је прича о детињству

увек, или скоро увек, у извесној мери прича о постању. То је прича о генези, о васпостављању постојања. Због тога је дете, на неки начин, ближе митском праоснову, његово је „царство небеско“, оно је природније од одраслог човека, оно није оптерећено „брзеном историје“ (Љуштановић 2012: 48).

Све у свему, детињство је специфичан период на који се може гледати и као на пут којим се од почетне тачке, краја инфантилности, стиже до низа различитих исхода. На путу развоја дете да би напредовало пролази кроз низ процеса који следе један за другим, па се на детињство може гледати као на „време обреда (или барем, ритуализације) прелаза“.<sup>2</sup> Рецимо, дете стасава за вртић, потом полази у основну школу, полаже малу матуру, наставља у средњу школу итд.

<sup>2</sup> Арнолд Ван Генеп у књизи *Обреди прелаза* каже: „Живот појединца, без обзира на тип друштва, састоји се из узастопних прелазака из једног узраста у други и из једне делатности у другу (...) Свака промена у положају појединца подразумева акције и реакције које се морају одвијати на прописани начин и под надзором како друштво у целини не би трпело никакве потресе или штете“ (Ван Генеп 2005: 7).

Књига, обликована у зависности од периода одрастања, често је пратеће, рекло би се и неопходно средство које детету указује на промене кроз које пролази и објашњава их. Мноштво истраживача истиче како сижејни склопови и тематика књижевности за децу рефлектују Ван Генепову структуру обреда прелаза<sup>3</sup> – „тrocлану структуру коју, постојаним редоследом, чине: (1) обреди који значе одвајање од претходне средине или стања (*rites de séparation*); (2) обреди који се своде на сам чин прелаза или се протежу на краће или дуже међустање припрема, изолације и сл. (*periodes de marge*) и (3) обред пријема у нову друштвену средину, односно прикључења новој заједници, присајеђињења божанству, тотему и сл. или чак поистовећења са њим (*rites d'agrégation*)” (Лома 2005: XIX).

Већина приповедних жанрова у савременој књижевности за децу у извесној мери садржи основну структуру обреда прелаза или неки вид иницијастичке приче, што, захваљујући слободи самог аутора и његовој спремности да иновира и експериментише, може бити обогаћено и неким новим елементима. Посебно је популаран роман за тинејџере, који често „није ништа друго него драма лиминалне позиције између детињства и одрасlostи, драма која се завршава фикцијом пожељне 'агрегације'" (Љуштановић 2012: 62).

Нека књижевна дела писана за децу и младе имају велики број поштовалаца међу одраслим читаоцима, па се за њих каже да су то књиге у којима ће подједнако уживати и деца и одрасли. Због деце која су главни јунаци и тематике ова дела се сврставају у књижевност за децу, али због сложевитости дела и могућих нивоа читања она припадају и одраслим читаоцима. У такве књиге спадају романи Уроша Петровића. Њихови јунаци су у најосе-

<sup>3</sup> Поред већ наведеног рада Јована Љуштановића види: Николајева 2000; Пешикан-Љуштановић 2012: 99–112.

тљивијем и најзахтевнијем периоду одрастања – на путу од „малих“ ка „великим“ људима, ни деца ни одрасли. Пролазе кроз фантастичне авантуре, пред њима су озбиљне мисије, обрачуни са злим бићима и тешки задаци које морају да прођу како би из света детињства ушли у свет одраслих, или му се бар приближили. Актери Петровићевих романа су у транзицији, а на том њиховом путу читав је низ прелаза кроз које се остварују њихове иницијастичке приче. Као креатор фантастичних светова, и сам аутор је у особеној транзицији од писца за мале до писца за велике. Петровићев нови роман *Караван чудеса*

жанровски се умногоме приближава граници која раздваја фантастични роман за децу и омладину и фантастику за одрасле. Може се претпоставити да ће међу његовим читаоцима бити и једних и других – и оних који управо излазе из детињства и оних који су одрастајући сачували део дечје маште и спремности на читалачку авантуру какву нуди особена мешавина СФ-а, епске фантастике, хорора, екологије и параболе о одрастању као великој животној авантури (Пешикан-Љуштановић 2016: 129).

*Караван чудеса* је приповест у којој ће се, најкраће речено, укрстити одрастања троје деце. Главни јунак Адам отргнут је из родитељског дома и у једном часу нађи ће се у свету наизглед истом као онај који познаје, али без људи. У том новом животу, само наоко слободном, срешће своју прву љубав, девојчицу Еву, која се на сличан начин обрела у новом свету. У њихов заједнички нови простор уплемеће се и необична девојчица, звана Лилит, одрасла у Каравану чудеса који се креће између паралелних светова...

Адамова иницијација почиње излагањем великим тешком искушењу, искораком из комфорне зоне и ушушканог родитељског дома у забрањени простор, онај који Адамови родитељи сматрају небезбедним

и несигурним местом за игру, често прибегавајући претњи као неприкосновеном средству да се постигне циљ, да се дете задржи на оку.

Не прелази улицу! Тамо иза живице застала је черга. Не играј се у близини док не порастеш или док туђини не оду. Ухватиће те Гарава Баба, стрпати у врећу и одвести преко, у њихов скривени свет! (Petrović 2016: 7).

Та зимзелена живица граница је између удобности и неизвесности, између усталоченог места досаде и дивљег простора слободе. Адам одраста у дворишту између две зграде истог облика и различитих боја, не прилазећи квргавој зимзеленој живици ижигљалој с обе стране бодљикаве жице, која је ту рђала још од времена мирнодопске касарне (Petrović 2016: 7).

Тај мистериозни простор преко живице га много плаши али и привлачи. Адамов излазак из заједнице и прелаз у нови свет најављује дрвени бумеранг на којем су нацртане летеће веверице и речи његовог дародавца, рођака пустахије:

„Ове ће те зверчице повести путањама којима иначе никада не би закривудао, те ћеш тако видети и доживети и оно што другима промиче! Ипак, припази га добро – лети као да пркоси правилима” (Petrović 2016: 9).

Тако ће играчка послужити као прелазно или превозно средство између два света, као покретач за извршење обреда.<sup>4</sup> Седмо бацање „крилате направе” која ће завршити у забрањеној живици превеће га на другу страну. Адам ће поћи да потражи бумеранг, приметити отвор на бодљикавој жици, покушати два пута да одоли изазову, али безуспешно: „У непознати је свет Адам крочио четвороно-

<sup>4</sup> Петровић остаје доследан и за отварање врата у друге светове користи обичне предмете, дајући им магично својство. Овде Адам то постиже бумерангом, а рецимо у роману *Лејти лейтиц* (Petrović 2005) Алекса ступа у контакт с оностраним уз помоћ чешља и слова исечених од папира.

шке. Чим је промолио главу са друге стране живице, Адама за врат зграби гарава баба те га грубо убаци у велику јутену врећу” (Petrović 2016: 11).

Тај тренутак у коме се остварује родитељска претња означава напуштање заједнице и родитељског дома, одвајање од света у коме је живео, прелазак у други, паралелни свет, чиме се најављује крај детињства. Буђење у свињској душегупки, потом и у шатору Пасјакиње Анкурати, јесте и зора новог света у коме се дечак нашао. У тај нови живот Адам утручава, не знајући шта га очекује, пошто је ударио старицу и побегао од ње и њене војске – чопора дивљих свиња. Неочекивани прелазак у свет без људи, с опустошеним насељима која подсећају на прећашњи живот само остацима људских предмета, производа, грађевина и отпадака. Животиње, птице, чак и биљке јесу оне из познатог света, али брзо губе страх од људи, дивљају и прилагођавају се борби за опстанак. Док траје процес освештивања, Адам ради све оно што му је у родитељском дому било забрањивано, добија прилику да окуси слободу о којој је само сањао, да чини оно што је само одраслима било дозвољено и да искаже дugo потискивани нездовољство због свих дечачких доживљаја које су му ускраћивали превише брижни старатели. Писац ће то показати кроз Адамово сећање на поједине ситуације с родитељима, односно кроз уметнуте дијалоге са мајком или оцем, ујаком... Дечак искаљује бес разбијајући тањире из провалених кућа, пентра се на кровове зграда, поносно вози бицикл дводеточкаш, па аутомобил, притиска сирену до бесвести, пуца из револвера, разноси излоге, обија продавнице... И поред новостечене слободе да се понаша како хоће и ради шта му се прохте, Адам, који као публику има само верног пратиоца, пса Хуава, у једном тренутку скида „ружичасте наочаре” и схвата да као „људско младунче” није створен да живи сам на свету. У том часу он се моли да поно-

во види родитеље или да се појави неко биће попут њега. Тренутак отрежњења нови је ступањ на његовом путу одрастања:

„Боже, ако можеш, нека се врати све како је и било. Можда ти је мало чудно што ти се обраћам први пут, и то што сам убио ону бабу, и обијао радње, и запалио зграду полиције... Морао сам. Добро, можда нисам морао да запалим зграду, али то ми је изгледало као правда, знаш већ... Ако време не може уназад, нека ми се, ако се то може, врате макар родитељи. Молим те, ако је могуће, нека дођу кући. Ако није... (ту се загрџну, па неколико тренутака ођути). Нека дође неко, да не будем сам. Само неко. Неко...”

И то беше његова молитва (Petrović 2016: 74–75).

Потом ће Адам скupити храброст, вратити се на место са којег је био отет и пронаћи свој бумеранг са седам летећих веверица. Крилату направу поново ће бацити у нади да ће се ситуација преокренути и да ће му се вратити његов прећашњи живот. То се неће дододити, али молитва изговорена у цркви биће услышана, Бог ће му послати Еву, дружбеницу, сродну душу, девојчицу због које ће дечак бити подстакнут да оствари нову улогу мушкарца. Сусрет са Евом означава нови прелаз на Адамовом путу.

Ева стиже са мора, а „расла је у сенци маслине старе више од двадесет векова. На том прастаром стаблу свако је дете имало своју грану. Њена је била највиша и најтеже достижна” (Petrović 2016: 80). Радознала, немирна, хировита, слободна у игри и слободна у одрастању. Њу су ишчекивале козе, а она је чекала оца да се врати из свакодневног и неизвесног рибарања. Ишчекујући, у свитање, његов повратак, нашла се покривена товаром риба. После тога више ништа није било исто. Ово скривање у чамцу очевог пријатеља, како би изненадила оца кад се из риболова врати, најављује Евину иницијацију, њен прелазак из света детињства у свет одра-

слих. „Ева је превише волела живот да би ту скончала. Искушала се из сребрне душегупке, сва у крви и крљушти, али, чинило јој се, живља него икада” (Petrović 2016: 82). Суочена са светом без људи, Ева пакује све што може у бели аутомобил с камп приколицом, узима козу љубимицу и креће новом стазом.

На сусрет Адама и Еве може се гледати као на нови ступањ у њиховом развоју, а, истовремено, као на почетак заједничког одрастања односно заједничке иницијације. Иако су Адам и Ева из познатог света отргнути у истом тренутку времена, постоји разлика: Адам је отргнут с намером, вољом старе Пасјакиње, а Еви се то дододило случајно, што, можда, наговештава божју вољу. Сусрет Адама и Еве прилика је да се повежу или употребе два бића, једно презаштићено, које је одрасло у „златном кавезу” па пуштено да се сналази, и друго, однеговано да живи своју праву природу. Адам мора проћи кроз фазу суочавања са страхом од самоће, Ева не мора, она се лакше носи са новонасталим животним условима. Њој у прилог свакако иде и то што је старија и зрелија од дечака. Адам и Ева уживају у заједничкој игри и опонашању живота одраслих. То што су једини људи за њих не представља препреку све до тренутка када се поведе разговор о будућим данима, када Ева постави питање шта ће бити с њима ако не пронађу људе. У том озбиљном тренутку доћи ће до мушки-женске чарке и првих суза и они ће се накратко раздвојити, не би ли свако од њих двоје у својој тишини поразмислио о изреченом. Управо тада, док не слуте да нису сами, над њима ће се надвигти опасност која прети да их раздвоји заувек. Анкурати, која је отела Адама, отеће и Еву, јер је Ева препрека за остваривање њеног сна. То је нова тачка Адамовог развоја, која ће у дечаку пробудити борбеност и храброст одраслог мушкарца. Пред њим је изазов – победити неприја-

теља и спаси дружбеницу и одабраницу свог срца. Адам је на правом иницијацијском испиту.

Анкурати је стара Пасјанка, која је из света чергара донета у Караван чудеса:

Онима који га први пут сртну, то је невероватна путујућа дружина. Основао га је Бурлак, мудри човек са Истока, који је једини прозрео како може да се склизне из света у свет. Почеке је да скупља необична бића и окупља још необичније људе. Из светова у којима су уобичајени преносио их је у друге светове – где су непојмљиво чудо. Путовао је брдима и очаравао дворане и сељане, распирао машту деце и чинио свет знатно шаренијим, занимљијим и тајanstvenijim местом..." (Petrović 2016: 108).

Анкурати је била једно од чуда које караван показује људима, најпре због свог изгледа, јер „три четврти њеног лица прекривао је звездаст сноп дубоких бора, из кога се тек у горњем левом углу уобличавало тамно, збијено лице“ (Petrović 2016: 14).<sup>5</sup> Себе је видела као новог Творца и здушно се трудила да то и делом покаже.<sup>6</sup> Своју поћерку и штићеницу припремала је за нови живот с Адамом. Абху Гаури Арјун, звану Лилит, она је видела као Адамову жену и краљицу новог света. Анкурати потиче из пасјачких изби, одакле је од смрти отела и прелепу девојчицу и довела је у караван. То плаво-око сироче расло је под њеним будним оком и по њеним правилима:

Мотивација Анкуратиних поступака психолошки је много сложенија и истанчанија од типичног лика негатив-

<sup>5</sup> Анкурати је пример како ожиљак из детињства може обележити и обликовати цео један живот и утицати на душевни развој човека.

<sup>6</sup> Анкурати поседује специфичну војску, чопор дивљих свиња с којима има необичну менталну повезаност, што јој омогућује да прати Адамово кретање. По овоме је Анкурати сличи Алексином прогонитељу Јовици Вуку, лицу из Петровићевог романа *Пејси лејтцир*. Јовица Вук има моћ над псима и дивљим свињама, а обое манипулишу људима.

ца манипулатора који тежи апсолутној моћи. Она подижући своју штићеницу Абху негује лепоту које је била лишена и несебично дарује мајчинску љубав коју сама није упознала. Њена кривица је несумњива: она манипулише туђим животима као да су људи лутке, и то јој се враћа злом, али истовремено, неговештено је да она то чини и из племениних побуда – због љубави према Лилит и мотивисана дубоким унутрашњим импулсима – осећањем изопштености и самоћом (Пешикан Љуштановић 2016: 135).

Петровић уводи лик девојчице Абхе готово од самог почетка романа, али у благим наговештајима. Читалац најпре добија информацију да се она спрема за улогу невесте, да би тек касније сазнао епизоде из њеног детињства. Играла се лоптастим корњачама и имала је моћног заштитника, крилато створење – младунче црне манте, које је Анкурати отргла из загрљаја моћне крилате звери:

Летећа манта, из другог света. Знам да обожаваш сва бића, али ово је заиста посебно – манта може да ти ослушкије мисли. Она ће бити твоја дружбеница, твоја сродна душа! (Petrović 2016: 113).

Девојчица је заиста са том зверчицом развила посебну, чудесну везу, трчала по барицама и уз њу раздрагано цикала. Манта јој је била и заштита од пљуска и ћилим на ком је летела. Учена је да очара својим гласом, погледом и необичном лепотом.

Упознавање с Абхом почиње још у данима када се Адам приближавао живици и опасној зони за играње, није могао да је види или могао је да је чује:

Једном му се учинило да чује песму – дивну арију на непознатом језику. Иако није разумео ни реч, на неки језив, немушт начин спознао је да песма говори о нечему што је нека девојчица под велом сањала (Petrović 2016: 8).

До првог правог сусрета с Абхом доћи ће по Адамовом другом доласку у цркву. Овај пут разлог

његовог доласка јесте да замоли Бога да му врати Еву. Ева се, у извесном смислу, враћа, али не Адамова Ева, већ Ева какву је за Адама стварала Анкурати – девојчица сачувана под белим голубицама и остављена под велом, да под њим чека изабранника.

Сусрет с вилинском лепотом изазов је за дечака, али и пресудан тренутак и прилика да искорачи из света детињства у свет одраслих. Адама неће завести Абхина очаравајућа, не само спољна лепота, нити ће настести на њену наизуст научену приповест о преплитању одвојених Земаља, о светој жени која је одабрала Адама за мужа својој поћерки у име неког за њу вишег циља, нити ће прихватити причу о томе како је његова Ева одлучила да се с Карава-ном чудеса врати у свет из којег је стигла. Из ње-га ће покуљати бес и лутња. Претећи револвером, натераће Абху да каже целу истину. Пуцањ у Уто-тоа, омиљену плишану играчку, симбол његовог ушушканог дечачког доба, означиће крај Адамовог детињства:

Проломи се пуцањ. Заглушена Абха врисну. Лице најбољег дечаковог пријатеља из детињства распукну се као коцкица. Памучно паперје разлете се свуда по соби, падајући унаоколо лагано, као јовањски снег. Заједно са Утотовим лицем, у неповрат оде и Адамово детињство (Petrović 2016: 115).

Претња смрћу, или љубав према Адаму, уродиће плодом. Девојчица ће одати место где се крије Ева, а Адам ће кренути у обрачун са Анкурати. Пуцањ Адамовог револвера и прасак стакла изазван ударцем бумеранга, овога пута завитланог Анкуратином руком, означиће крај битке из које ће Адам и Ева, захваљујући Абхином жртвовању, изаћи као победници. Ту ће добити прилику да се опробају у новим улогама мушкица и жене и да сами изаберу у каквом свету желе да живе. Абха остаје без своје старатељке и свог сродног бића – крилате манте. Њи-

хова смрт означиће завршетак њеног детињства и ипак силом изазвани прелаз и болан улазак у свет одраслих.

Свако од троје деце одраста различито, па ће њихово најраније детињство утицати на њихово укључивање у свет одраслих. Адамово одрастање одличан је пример како родитељски дом обликује човека и како превелика родитељска брига утиче на душевни развој детета. Адамово васпитање пример је како се прави неслободан човек и како се спутава његова права природа, како се у човека уграђују страхови, кривица, несигурност... Истовремено, и пример да живот увек дâ прилику да се суочиш са стеченим родитељским програмима.

Прича о дечаку – Робинзону, за којег је цео свет постао пусто острво, стапа се с инфантилним сном о свету у којем је све дозвољено (...) Адам се одједном суочава са светом без забрана, али пуном реалних ограничења и опасности, који тражи предузимљивост, храброст и способност учења на властитом искуству. Део тог учења јесте сагледавање властитих деструктивних импулса (...) њихово изживљававање и контролисање (Пешикан Љуштановић 2016: 131).

За разлику од Адама, Ева је другачије васпитана. Играла се у природи, дружила се слободно, расла пуним плућима. Тако је откривала свет око себе и још од најранијих дана стасала у способну девојчицу. Буђење у новом свету без људи Еву није паралисао. Она је укрцала све што је могла у свој камионет и храбро кренула на нови пут, односно у нови живот. Ева је оно што Адам у себи треба да оживи и прихвати.

Абха је, опет, усвојено дете, расте уз унакажену старицу, али ма каква да је њена старатељка, она од ње упија само добро. Она ужива у игри са необичним бићима и има моћне заштитнике који доприносе ширењу њене душе. Ипак, њој се од самог по-

четка намеће улога невесте која није њена, али Абха се за њу послушно припрема. Цео тај процес подсећа на неки древни обичај којим од девојчице постаје жена. Абхина припрема за живот у рају, какав имагинира њена старатељка, није њен избор, али јесте пут који она мора проћи да би пронашла свој. У њој нема ни трунчице зависти нити лоших мисли и када губи она је пуна љубави. Абха други пут остаје сироче и њу тек чека суочавање с новим светом и проналажење сопственог. Управо зато је њена прича можда најизазовнија.

У *Каравану чудеса* пратимо одрастање троје деце кроз њихову борбу за опстанак. Њихово укључивање у свет одраслих и преузимање нових улога подразумева читав низ прелаза, иницијацијских искушења и међусобно повезаних акција и реакција. Сваки пређени степеник може се посматрати као лекција која се мора савладати. Адамова и Евина иницијација почиње одвајањем од заједнице и родитељског дома. Абха у односу на њих прво одвајање од заједнице доживљава још у најранијем детињству, када је Анкурати отргне из пасјачких изби и доведе у караван, а до другог одвајања долази тек са смрћу мале заједнице коју су чинили она, Анкурати и крилато биће – манта. Иницијација сваког од њих праћена је тешким искушењима. Адам најпре мора да се искушења из канци Гараве Бабе, макар је убио, што он као наивно дете и мисли да је урадио; у свету без људи изложен је неиздржivoј самоћи, мора да се сналази за храну и воду, па и да сам вида ране; пред неискусним дечаком леже примамљиве играчке за одрасле; ново искушење јесте и долазак Еве, али тек суочавање с чињеницом да може остати без ње и сусрет са девојчицом вилинске лепоте кључни су за његову иницијацију и коначни обрачун са Анкурати. За Еву је највеће искушење опстati у свету без људи, али код ње нема драматичних ломова као код Адама, сем близског сусрета с Анкурати.

Ситуација кроз коју Адам и Ева пролазе подсећа на причу

о Ивици и Марици. Руковођени жељом да сами управљају својим животима и не уклапајући се у улоге које су им додељили било Анкурати, било судбински стицај околности – они се на крају морају сукобити са старом Пасјакињом, и то је нужно борба на живот и смрт. У том сукобу, они стичу могућност да збиља, ако то изaberu, постану родоначелници новог света, нови Адам и Ева, у окрутном и фасцинантном рају дивље природе (Пешикан Љуштановић 2016: 137).

Абхино одрастање чита се од самог почетка као припрема за улогу посебне жене, као такво оно захтева и увођење у неке тајне недоступне обичном свету, блиске чаробњаштву. Она је необично повезана с црном мантом, вешта је у видују, вилински изгледа... Ипак, приликом сусрета с Адамом она не успева да одигра улогу за коју ју је спремала Анкурати. Тада, заправо, почиње реалан живот за њу.

По начину на који деца пролазе кроз искушења, односно како их она доживљавају и проживљавају, још једном се потврђује да на формирање человека утичу васпитање, околности и окружење. Адама обликује грађанска породица, Ева живи у природи, а Абха с необичним бићима у свету који није стациониран ни тамо ни овде. Сви они су слободни онолико колико им допушта њихово окружење, и што је неслобода већа то је веће и искушење, а иницијација тежа.

Адам од преплашеног дечака који повераја своје страхове плишаној играчки постаје бесан младунац који се свети разарајући Град за Набавку и Рazonоду. Он јурца Алом, скромом и престижном играчком за мушкарце, да би се на крају развио у храброг младог человека који се бори за оно што жели и може да бира у каквом свету жели да живи. Ева, девојчица која се с козама вешто кретала камени-

тим стрминама, наставља да живи храбро и слободно али сада има изабраника с којим може да креира заједнички нови свет. Добија прилику да примени знање стечено код куће, па припитомљава животиње и култивише подивљало биље. Абха излази из чароликог простора и тек мора да пронађе онај простор који је за њу. После свега што су прошли, за њих нема повратка на старо. Једино тако људско биће и може да напредује и да расте.

Чињеница је да у себи носимо гене својих родитеља, али не само њихове већ и гене својих предака. У нама су и њихова искуства, али да бисмо се остварили као бића и освестили своју јединственост, неопходно нам је да стекнемо властито искуство и прођемо кроз читав низ искушења.

Јунаци Петровићевог романа подсећају нас управо на то, враћајући нас својим звучним именима на причу о стварању света. Без обзира на енергију имена која носе, без обзира на то како су васпитани или у каквим су се околностима затекли, Адам, Ева и Лилит добијају прилику да пређу сопствени пут, имају избора и када се чини да нема ни најмањег изгледа за то. *Караваном чудеса* Урош Петровић довео је свет до његовог краја ради његовог новог почетка, и фантастичном причом о одрастању и путевима одрастања потврдио још једном колики је значај детињства за интегритет човека. – Време детињства јесте време с великим В.<sup>7</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

### Примарна

Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2005.  
Petrović, Uroš. *Karavan čudesa*. Beograd: Laguna, 2016.

<sup>7</sup> „Време детињства је време с великим В”, рекао је Урош Петровић (Петровић 2012).

### Секундарна

- Van Genep, Arnould. *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*. С француског превела Јелена Лома. Српско издање приредио Александар Лома. Београд: СКЗ, 2005.
- Лома, Александар. Мистерија прага. Обреди прелаза Арнолда ван Генепа на прагу свога другог столећа. Предговор књизи: Арнолд ван Генеп, Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала. С француског превела Јелена Лома. Српско издање приредио Александар Лома. Београд: СКЗ, 2005, VII–XLI.
- Љуштановић, Јован. Књижевност за децу и детињство као време иницијације. Лидија Делић (ур.): *Асекцији времена у књижевности. Зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012, 47–64.
- Петровић, Урош. Ватромет. *Повеља*. Бр. 17. Краљево: Народна библиотека Стефан Првовенчани, 2012.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Од заштићеног до заштитника. О неким питањима типологије фантастичног романа за децу. Госпођи Алисиној десној нози. Огледи о књижевности за децу. Нови Сад, Змајеве дечје игре, 2012.
- Edmund Lič. *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*. Preveo с engleskog Boris Hlebec, Beograd: Prosveta, 1983.
- Nikolajeva, Maria. *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*. Lanham, MD: Scarecrow Press and The Children's Literature Association, 2000.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. Avantura odrastanja. Pogovor u knjizi Uroš Petrović. *Karavan čudesa*. Beograd: Laguna, 2016: 129–138.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2007.

RKT – *Rečnik književnih termina*. Dragiša Živković (ur.). Beograd: Nolit; 1986.

Vidanović, Ivan. *Rečnik socijalnog rada*. Beograd: I. Vidanović – Udruženje stručnih radnika socijalne zaštite Srbije – Društvo socijalnih radnika Republike Srbije, 2015.

Gordana S. GLAVINIĆ

CHILDHOOD AS A TIME OF INITIATION IN  
UROŠ PETROVIĆ'S NOVEL *CARAVAN OF WONDERS*

Summary

Dealing with the novel *Caravan of Wonders* by Uroš Petrović, the author of this paper attempts to show that childhood is the most important period in life of every human being. This is the time when one's personality has been shaped, so the very integrity of a person depends on psychical development in that period. Petrović's heroes are in the most delicate and the most demanding period, in progression from childhood to adult world. We follow their incorporation into the big world having in mind the places and manners of their development – namely, whether they have been shaped in a conventional middle-class family, in nature or in some other environment and circumstances. The bigger their lack of freedom is, the bigger are temptations before them, and the harder their initiation is. Introduction of Adam and Eve, as well as Lilit, into the new roles of man and woman has been marked by a series of changes that they have to undergo, alone or together, in order to round off their initiatory stories. Starting from the separation from parental home, through facing solitude and fears, through adaptation to new living conditions, and finally through the clash with evil, the heroes find their own path. In his *Caravan of Wonders*, Uroš Petrović has led the world we know to its end, showing that the way towards maturity is not an easy one, but it is the ticket to the life one wants.

Key words: childhood, time, transition, rites of passage, rituals, initiation, world, growing up, Caravan of wonders.

UDC 821–93.09:791



Ива М. СИМУРДИЋ

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Република Србија

# ПРИКАЗИВАЊЕ ЉУБАВИ У МЕДИЈИМА ЗА ДЕЦУ: КРАБАТ ОТФРИДА ПРОЈСЛЕРА И ЧАРОБЊАКОВ ШЕГРТ КАРЕЛА ЗЕМАНА

**САЖЕТАК:** Читање представља веома личан процес разумевања и, у неку руку, адаптирања дела. Стога је постављање критеријума идентичности с оригиналом као мерило успешности екранизације књижевног дела узалудно и непродуктивно. Позивајући се на феноменологију, Четмен (Chatman) (1978) спомиње одређено (bestimmt) и неодређено (unbestimmt) у књижевности и филму, као и то да им њихова природа намеће да неки аспекти нарације морaju да буду одређени, док други могу да остану неодређени. При томе није реч о истим аспектима у оба медијума. Овај рад је концентрисан управно на такве разлике, и то конкретно када је у питању љубав. Како читалац сазнаје да лик залубљен, а како гледалац? За анализу су изабрани роман *Крабат* Отфрида Пројслера (Otfried Preußler), један од најпознатијих фантастичних романа немачке дејче књижевности, и екранизација под насловом *Чаробњаков шегрт* чешког редитеља Карела Земана (Karel Zeman).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: екранизације књижевних дела, дечја књижевност, љубав, *Крабац*, Чаробњаков шећрт, Отфрид Пројслер, Карел Земан

### Екранизације књижевних дела

Одлуком да адаптира књижевно дело, редитељ (и цео тим који стоји иза реализације) свесно ставља себе у положај да коначни исход представља публици која ће наоштрених чула тражити одговор на питање: Шта је другачије у односу на оригинал? Пошто се публика суочава са садржајем који јој је већ познат, уочавање одступања или измена може, с једне стране, да изазове задовољство и знатижељство за откривањем последица свесног удаљавања од оригиналa, али исто тако може и да доведе до разочарања и отписивања екранизације као инфириорне у односу на изворни материјал. Читање представља веома личан процес разумевања и, у неку руку, адаптирања дела: приликом читања, радња се одвија онако како је ми замишљамо, те је узалудно очекивати да ће било која екранизација моћи да нам пружи дупликат наше интерпретације, јер је она резултат нечијег личног визуелног тумачења дела (MacFarlane 2007: 15). Стога је постављање критеријума идентичности с оригиналом као мерило успешности екранизације књижевног дела узалудно и непродуктивно: идентичност екранизације с књижевним делом не говори нам много о њеном квалитету, јер је реч о потпуно другачијем медијуму који располаже потпуно другачијим средствима уз помоћ којих нам предочава радњу, мисли и односе ликова и њихова осећања.

Како бисмо се идентификовали с ликовима и постали знатижељни да следимо њихову судбину, важно је да разумемо њихова осећања, јер нам она појашњавају зашто ликови поступају на одређени начин. Пошто књижевност и филм на веома различи-

те начине могу да нам предоче осећања ликова, постоје различити ставови о томе који медијум је у стању да буде успешнији у обављању овог задатка. Године 1926, када се филм налазио на почетку развоја као „седма уметност”, енглеска списатељица Вирџинија Вулф (Virginia Woolf) је у есеју „The Movies and Reality” (Филмови и стварност), објављеном у часопису *New Republic*, о екранизацијама књижевних дела рекла да је „исход катастрофалан за обоје. Њихово јединство је неприродно” (Woolf 1972: 88). Међутим, разматрајући могућности овог новог медија, она долази до закључка да „ако сенка [...] може да наговести много више него гестикулације и речи мушкараца и жена у тренутку страха, онда филмови располажу безбрзним симболима за емоције које до сада нису успеле да нађу начин да буду исказане” (Woolf 1972: 88). Џорџ Блестон (George Bluestone), један од првих теоретичара који се бавио екранизацијама књижевних дела, попут Вулфове је сматрао да књижевност и филм нису у стању да пронађу заједнички језик, јер они су „на површини пријатељи, а у тајности непријатељи” (Bluestone 1968: 2). Анализирајући осећања ликова у филмовима и у књижевности, он заступа став супротан ставу Вирџиније Вулф, јер тврди да „приказивање менталних стања – сећања, снова, мештања – не може бити тако адекватно приказано у филму као у књижевности” (Bluestone 1968: 47).

Став који се у овом раду заступа када је реч о приказивању осећања у књижевности и филму је да не треба полазити од питања који медијум је боље опремљен да би савладао тај изазов. Књижевност и филм су два различита семиотичка система (MacFarlane 2007: 15) који, у већини случајева, имају исти циљ – да публици испричaju причу. Теоретичари који заступају ово мишљење удаљили су се од поређења ова два медијума и, уместо тога, њихов однос посматрају на другачији начин. Ирмела Шнај-

дер (Irmela Schneider) посматра екранизације књижевних дела као „манифестацију односа између филма и књижевности и уједно трансформацију система текста из једног знаковног система у други“ (Schneider 1981: 26). Линда Констанцо Кер (Linda Constanzo Cahir) предлаже другачији поглед на екранизације – наиме, тврди да их треба посматрати као преводе. Адаптацијом књижевног дела „настаје нов и јединствен ентитет, не мутација изворне материје, већ у потпуности ново дело, које је независно од књижевног извора у својој форми и функцији“ (Constanzo Cahir 2006: 14). До сличног закључка долази и Блустоун: „Екранизован роман ће, упркос одређеним сличностима, неминовно постати потпуно другачији уметнички ентитет од романа на ком је заснован“ (Bluestone 1968: 64).

Узимајући у обзир то да су филм и књижевност различити семиотички системи, измене приликом адаптирања књижевног дела за потребе великог или малог екрана постају неизбежне. Роберт Ричардсон подсећа на чињеницу да „оно што чини добар филм не мора да чини добар роман, и оно што чини добар роман не мора нужно да чини добар филм“ (Richardson 1969: 3). Војчик-Ендруз се слаже са овом тврђњом, јер по њему „није могуће да филм верно преузме срж књижевног дела. Неизбежно је да успешне екранизације не буду верне“ (Wojcik-Andrews 2000: 188). У овом раду тежиште неће бити на уочавању одступања у нарацији до којих је дошло приликом адаптирања, већ на анализирању различитих приступа приказивању осећања ликова. При томе се полази од једног занимљивог одступања између ова два медијума које је Четмен поменуо: позивајући се на феноменологију, он спомиње *одређено* (bestimmt) и *неодређено* (unbestimmt) у књижевности и филму, као и то да им њихова природа на меће да неки аспекти нарације морају да буду одређени, док други могу да остану неодређени, при

чему није реч о истим аспектима у оба медијума. Као пример наводи одећу коју ликови носе: у књижевном делу није неопходно да се њој посвети детаљан опис. Читалац може, а и не мора, сам да допуни појединости док замишља радњу. Међутим, чим се лик појави на екрану његов изглед је у потпуности одређен. С друге стране, књижевност не може да не коментарише шта ликови осећају ако жели да их публика разуме, док су у филму изричита објашњења непотребна. Све информације добијамо када угледамо лик (Chatman 1978: 30). Овај рад је концентрисан управно на такве разлике, и то конкретно када је у питању љубав. Како читалац сазнаје да лик заљубљен, а како гледалац? За анализу је изабран роман *Крабају* Отфрида Пројслера (Otfried Preußler), један од најпознатијих фантастичних романа немачке дечје књижевности, и екранизација под насловом *Чаробњаков шешир* чешког редитеља Карела Земана (Karel Zeman).

Пре него што се пређе на саму анализу, требало би разјаснити на које начине читалац, а на које гледалац, може да добије информације о осећањима ликова.

### **Осећања у књижевности и филму**

Док читамо књигу, намећу нам се различити извори информација о емотивном стању ликова. Као прво, приповедач може да игра пресудну улогу у разумевању осећања ликова (у зависности од тога која врста наратора је присутна у делу). У *Крабају* имамо неименованог наратора који приповеда у трећем лицу, имајући потпуни увид једино у размишљања главног лика. Из тог разлога ће у овом раду бити анализиране првенствено његове емоције, јер о њима имамо највише података, али поред тога биће посматрано и како долазимо до информа-

ција о осећањима Канторке, у чије мисли наратор нема увид. Приповедач, с једне стране, може изричito да именује осећања ликова, али чешће стичемо увид у њихова осећања уз помоћ описа поступака, мимике, гестикулације и свих осталих начина на које се емоције физички испољавају. Овакве информације могу да буду изузетно вредне за разумевања осећања ликова, али исто тако захтевају да читалац буде у стању да разуме каква осећања оне наговештавају, што може да буде проблематично када се ради о млађим читаоцима.

Поред приповедача, постоје и други начини на које читалац може да сазна како се ликови осећају. Ту су, као прво, унутрашњи монолози, који могу да буду изузетно детаљан и значајан извор о осећањима ликова. Други важан извор информација су дијалози. Информација може да потиче од самог лика који вербализује своје емоције приликом разговора, или од других ликова који коментаришу његове емоције. Ликови не морају изричito да кажу шта осећају, већ могу да наговесте своја осећања: Ако лик каже „Не знам шта да урадим!”, ми препостављамо да је збуњен, а ако каже „Не желим да те видим”, можемо да помислимо да је љут или изнервиран. Контекст је кључан за прецизније разумевање таквих изјава.

Књижевност је ограничена на писану реч као једино средство помоћу којег читаоцима може да доћара свет у којем се радња забива и да ликове који живе у њему учини убедљивим. Због те чињенице неки би могли да препоставе да је описивање емотивних стања ликова осуђено на неуспех, јер осећања су, у односу на језик, „нелинеарна, непрецизна и дифузна; по дефиницији невербална” (Nikolajeva 2014: 96). Из тог разлога разумевање осећања ликова у великој мери зависи од читаоца, што, узимајући у обзир млад узраст, може да представља изазов када је реч о дечјој књижевности. У чланку у ко-

јем се бави стратегијама развијања способности ученика да разумеју осећања књижевних ликова, Barton (Barton) каже да је „лична историја емоционалних искустава ученика највреднији алат за утврђивање емоционалних стања ликова” (Barton 1996: 24). Nikolajeva (Nikolajeva) такође сматра да књижевност за децу позива читаоца на то да се ослони на лична искуства како би разумео шта лик осећа (Nikolajeva 2014: 84).

Иако постоје различите стратегије уз помоћ којих писац може публици да појасни осећања ликова, у дечјој књижевности се због узраста читаоца тежи ка томе да се она представе поједностављено. То подразумева честу употребу буквальног језика. Иако концизни, такви описи задовољавају потребу неискусних читалаца да разумеју како се лик осећа, полазећи од сопственог схваташа тих емоција. Оваквим приступом избегавају се потешкоће у разумевању, иако се употреба буквальног језика приликом описивања осећања углавном сматра неадекватним решењем. Уместо тога, многи преферирају фигуративни језик, јер он „не описује нити једноставно објашњава емоције, већ их, изазивајући афективну реакцију, евоцира” (Nikolajeva 2014: 90).

Осећања нису вербална, али нису ни визуелна нити аудитивна. Ипак, филм је наизглед у повољнијем положају него књижевност кад предочава публици осећања ликова, јер му на располагању стоји низ вербалних, визуелних и аудитивних средстава, као и њихова комбинација. Лакше ћемо разумети како се лик осећа ако видимо његов израз лица и говор тела, и ови сигнали постају још интензивнији ако је присутна одговарајућа музика, светлост (или тама), или боје које, вешто употребљене, могу да нагласе осећања. Гледалац треба само да им се препусти и наизглед ће уз много мање напора моћи да схвати шта ликови осећају, те ће чак и сам осетити те емоције. Међутим, и овде се може постави-

ти питање колико филмови заиста могу успешно да обаве тај задатак. Тан (Tan) доводи у питање аутентичност осећања које филмови могу да изазову код гледаоца, јер је гледалац у потпуности свестан чињенице да посматра фiktивни свет. Независно од тога колико су та осећања аутентична, он им ипак приписује велики значај у целокупном гледалачком доживљају, и указује на парадоксалну чињеницу да све емоције, чак и оне које су непожељне у свакодневном животу, могу да буду извор забаве приликом гледања филма (Tan 1995: 2). Недоумица око аутентичности емоција није ограничена само на филм, већ је предмет дискусије и када је реч о књижевним делимима (Robinson 2005: 195).

Још један разлог због којег би филм могао да има предност у односу на књижевност је чињеница да велики део информација о осећањима ликове добијамо од глумаца. У свакодневном животу често се сусрећемо са потребом да, посматрајући мимику и гестикулацију других, покушамо да разумемо како се осећају, те нам тумачење осећања ликове на екрану није толико непознат задатак. Међутим, екранизација *Крабата* која је изабрана за овај рад је *Чаробњаков шешир* Карела Земана, који није играни већ анимирани филм (о самој техници коју је Земан користио биће речи касније). Иако литература о емоцијама у филму није толико обимна, она ипак нуди корисне податке и закључке, али концентрисана је скоро искључиво на игране филмове. Може се, наравно, претпоставити да ће филмски механизми бити употребљени на сличан начин и када су у питању цртежи. И у анимираним филмовима ће изрази лица, говор тела, композиција кадра, боје, светлост, музика и звукови бити искомбиновани како би се у одређеном тренутку остварила одговарајућа емоција. Али анимирани филмови не мају главну предност у предочавању осећања коју играни филмови имају, а то су глумци и њихова ми-

мика и гестикулација. Њих треба нацртати, и то на такав начин да ликови верно имитирају покрете људи који се осећају срећно, тужно или су згрожени. Ти покрети настају као резултат уметничког стваралаштва аниматора и доношење емоција захтева изузетну посвећеност детаљима, али и познавање начина на који се емоције испољавају код људи.

Када говоримо о анимираним филмовима, најзначајнија медијска кућа од настанка филма је Компанија Волт Дизни (The Walt Disney Company). Два покојна аниматора, Франк Томас (Frank Thomas) и Оли Џонстон (Ollie Johnston), написали су заједно књигу *The Illusion of Life: Disney Animation* (Илузија живота: Дизнијеве анимације). Књига првенствено има за циљ да пружи младим аниматорима техничке савете помоћу којих могу успешно да постигну оно чему аниматори теже, а то је да створе илузију живота. У делу књиге посвећеном емоцијама Томас и Џонстон наглашавају да је лице кључно, али истичу и значај целог тела за успешно предочавање емотивног стања ликове. Очи издавају као најважнији део тела, напомињући да оне захтевају посебну пажњу, јер најмања погрешна линија може да наруши ефективност и убедљивост израза (Thomas – Johnston 1995: 443–447). Такође напомињу да постоје и осећања која су превише опскурна и тешка за цртање, и као једну од најзахтевнијих емоција за успешно приказивање издавају управо љубав (Thomas – Johnston 1995: 495). Иако је већина тог поглавља посвећена цртању ликове, на самом крају додају да мимика и гестикулација нису једини фактори који имају улогу у предочавању емоција, већ да оне захтевају сарадњу свих визуелних компоненти – дизајна, боја, композиције (Thomas – Johnston 1995: 484).

### **Крабаӣ: оригинал и Земанова визија**

Отфрид Пројслер објавио је роман *Крабаӣ* 1971. године. Пројслер је већ тада у Немачкој био познат дечји писац, али је можда управо *Крабаӣ* његово најпознатије дело. Идеја за причу о дечаку који постаје шегрт тајanstvenog Господара који га увлачи у свет чаролије није у потпуности Пројслерова, већ је заснована на лужичкосрпској легенди о Крабату. Аргументи за то да је управо овај роман Пројслерово најпознатије дело су бројне обраде у виду филмова, радио-драма и позоришних комада, као и велики број превода.

Редитељ Карел Земан својевремено је био познат по комбиновању цртежа и играчких сцена како би публици дочарао фантастичне приче. Његова адаптација *Крабаӣа* појавила се 1978. године и носи наслов *Čarodejuv ičep* (Чаробњаков шегрт). Земанове филмове одликовала је употреба технике изрезивања цртежа, чији кадрови настају померавањем делова тела нацртаних ликова на статичној позадини, те комбиновањем кадрова који садрже минималне покрете настаје илузија самосталног крећања.

Пре него што се пређе на анализу односа између Крабата и Канторке у оригиналу и у екранизацији, треба нагласити да начин на који је *Крабаӣ* написан, као и техника у којој је Чаробњаков шегрт урађен, намећу одређена ограничења у описивању и приказивању осећања љубави. Пројслер је у *Крабаӣу* употребио изузетно једноставан језик: у делу нема детаљних и опширих описа, нити упадљиве употребе фигуративних израза, што је и карактеристично за дечју књижевност, али, као што је претходно напоменуто, може бити незгодно када је реч о описивању осећања. Што се тиче екранизације, техника изрезивања цртежа у многим погледима ограничава мимику и гестикулацију ликова. Покре-

ти су једноставни и често се понављају, што се компензује тежњом ка преувеличању. Дијалога скоро уопште нема. У наредном делу ће бити анализирано у којој мери су ове околности утицале на начин на који су осећања приказана у роману и у делу.

### **Љубав у роману и филму**

„Љубав је јача од било које чаролије.“ Крабат прочита ову реченицу у Господаревој књизи која садржи тајне његове мрачне чаролије. На почетку Крабат не разуме њено значење, али се на крају испостави да једино помоћу љубави може да порази Господара, односно једино уз помоћ девојке чија је љубав према шегрту толико снажна да је чаролија у кључном тренутку не може обманути.

Иако и у књизи и у филму важи да једино на тај начин Господар може да буде поражен, ова реченица присутна је само у филму. Реч љубав се ниједном не помиње у Пројслеровом роману, нити реч заљубљен, нити било шта што би експлицитно најавило о којем се осећању ради. Као што ће се видети у наставку, изричito именовање осећања љубави није ни потребно.

Како да читалац зна да је Крабат заљубљен у Канторку (и обратно) ако то никада није изричito речено? Разумевање њиховог односа претпоставља да млади читаоци имају доволно искуства или сазнања о томе шта значи бити заљубљен да би схватили назнаке. У првом делу књиге главни показатељ да је Крабат заљубљен у Канторку је чињеница да стално размишља о њој. У књизи је Крабат упозорен да Господар не сме да сазна да постоји девојка према којој гаји осећања, јер би он њу сигурно пронашао и убио. Тиме њихов однос постаје опасан и забрањен, што додатно привлачи пажњу читаоца. У филму, Карабат, који је и наратор приче,

такође често говори да размишља о Канторки. У филму се у једној сцени, у којој Крабат каже да размишља о девојци, може видети како му се првића њено лице.

Једна кључна разлика између романа и књиге када је реч о осећањима може се уочити приликом њиховог првог и другог сусрета. Оба се дешавају на Ускрс, када шегрти изводе ритуал помоћу којег јачају чаробне моћи. У роману се њихов први сусрет одвија тако што Крабат чује девојачки хор и очара-ва га глас девојчице која га предводи. Како не зна њено име, даје јој име *Канторка* – вођа хора – и то је једино име које имамо за њу. Наратор на следећи начин описује Крабата када први пут чује њен глас:

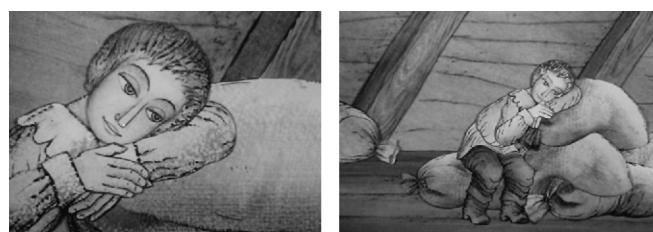
[...] једна од њих, за коју је зnaо да је Канторка: она са најлепшим и најбистријим гласом од свих је ишла у првом реду и једино је она смела да их предводи... Крабат, седевши поред ватре испод дрвеног крста, једва се усудио да дише. Само је ослушкивао – ослушкивао према селу и био је као зачаран (Preußler 2015: 63).

Тек следеће године, када се понавља ритуал, Крабат опет има прилику да сртне Канторку, и тада одлучи да сазна како изгледа. На крају себе до-води у опасност, јер није у стању да оде од ње: „Али девојчине очи, светле очи уоквирене трепавицама, чврсто су га држале и није могао да оде. Сада само у даљини чује Канторкин глас, није му више битан откада јој гледа у очи” (Preußler 2015: 161). Овакви описи захтевају да читалац сам погоди шта тачно лик осећа, али наговештаји су доста очигледни, чак и ако читалац сам никада није био заљубљен, посебно када ово повеже са чињеницом да је Крабат између првог и другог сусрета често размишљао о њој.

У *Чаробњаковом шегртиу* оба сусрета одвијају се у тишини, односно без дијалога или монолога, чак и без паралелних коментара наратора. С једне стране, музика игра кључну улогу: приликом сваког су-

срета са Канторком чује се весела музика која се упечатљиво контрастира музичи у моментима када Крабат служи Господара у воденици. На овом месту би требало нагласити да се кроз цео филм чује музика. Она је моћно средство које помаже да се „појасне мотивације ликова и да разумемо шта мисле; може допринети стварању осећања која су понекад само наговештена у сликама” (Kalinak 2010: 1). Земан је у потпуности искористио могућности које она нуди, те је тишина искључиво у моментима велике тензије или неизвесности.

Оно што приликом првог сусрета наговештава Крабатова осећања јесте чињеница да се, летећи назад ка воденици у облику вране, окреће ка Канторки. У филму и он и гледаоци одмах сазнају како девојчица изгледа, док у књизи јунак тек приликом наредног сусрета има прилику да јој види лице. Поред тога, након њиховог сусрета гледаоци виде јунака како седи у воденици, замишљен и насмејан, при-сећајући се њеног гласа. Ти сигнали заправо су савсвим доволни да би се наговестила његова осећања, али је ипак присутна и нарација која додатно потврђује шта се збивало у Крабатовим мислима.



Слика 1. и 2. Крабат у воденици након првог сусрета са Канторком. Наратор говори: „Од тог ускршњег јутра нисам могао да престанем да размишљам о њој. Нисам јој ни име знао. За мене је она била Канторка, девојчица која је певала.“ Затим се чује Канторка како пева, и Крабат остаје неко време са благим осмехом наслоњен на цак.

Фilm, у односу на књигу, не може да сврста изразе лица ликова у категорију неодређеног, и они

могу, изузев ако је реч о јако сложеним мислима, довољно јасно да наговесте гледаоцу шта се збива у мислима ликова, што чини коментаре приповедача сувишним. С друге стране, писац би, ако потпуно изоставља информације о томе шта пролази лицу кроз главу, морао веома прецизно да опише како се лик насмешио да би читаоцима било јасно да је то учини размишљајући о девојци, а чак и онда би остало дosta простора за другачија тумачења. Стога изрази лица у књижевности могу да остану у категорији неодређеног, али мисли никако не смеју да буду изостављене, осим ако писцу није циљ да мисли и намере ликова остану нејасне.

Ако изрази лица морају да буду одређени у филму, онда исто важи и за изглед лица. Опис Канторкиног изгледа у роману не нуди много прецизних детаља: сазнајемо само да је светле косе, витка и висока, и да је главу држала поносно (Preußler 2015: 160). О Крабатовом изгледу не сазнајемо апсолутно ништа. Стога је изузетно занимљиво што су у филму он и Канторка нацртани на скоро идентичан начин.



Слика 3. и 4. Канторка и Крабат нацртани су на упадљиво сличан начин. Када коначно имају прилику да буду насамо, наратор каже: „Иако никада нисмо разговарали, одмах ме је препознала. Ни сада нам речи нису биле потребне. Споразумевали смо се очима.”

Може само да се претпоставља шта је довело до доношења овакве одлуке. Једна претпоставка би могла да буде да је тиме додатно наглашена њихова повезаност. Узимајући у обзир да сви ликови имају веома јединствена лица, сличност између ова

два лица свакако одмах привлачи пажњу гледаоца. Како у *Чаробњаковом шегрти* скоро уопште нема дијалога, није изненађујуће што гледаоци немају прилику да чују Крабата и Канторку како причају. Канторка тек на самом крају филма проговори, а наратор никада не коментарише њене мисли. Кад су једном приликом у тајности били заједно, он каже да им речи нису биле потребне да би комуницирали. Међутим, то такође значи да ни у једном моменту гледаоци не знају шта се збива у Канторкиним мислима. Како би се ипак указало на то да је осећање љубави узајамно, у филму је присутно упечатљиво више физичког контакта између Крабата и Канторке него у књизи. Приказани су како се држе за руке, грле, и чак и како се, претворени у рибе како би се сакрили од Господара, љубе. Такође су додати покрети којима Канторка наговештава своја осећања, као када приликом другог сусрета упути Крабату пољубац.



Слика 5. Канторка шаље пољубац Крабату који се претворио у врану.

Слика 6. Пољубац између Крабата и Канторке који су претворени у рибе. Физички контакт који није присутан у књизи појашњава гледаоцу да су њихова осећања узајамна.

Први пут када Крабат и Канторка разговарају у књизи, читалац одмах може да закључи да Канторка гаји слична осећања према Крабату као он према њој. Она каже: „Познајем те [...] јер сам те сањала. Тебе и човека који жели да ти науди. Али ми се нисмо обазирали на њега, ти и ја. Од тада чекам да те упознам. И сада си ту” (Preußler 2015: 271).

Канторкина љубав према Крабату је кључ за Господарев пораз. У филму Крабат није свестан тога да Канторка може то да учини: тек на крају схвата значење речи из Господареве књиге. Али у роману се налази са Канторком да би је питао да ли би му помогла да се ослободи Господара, иако би тиме могла себе да доведе у опасност. Она на то одговари: „Дала бих свој живот за тебе” (Preußler 2015: 325). Овако јасног наговештја Канторкиних осећања нема у филму. Захваљујући мимици и гестикулацији, као и музичи и избору боја у сценама у којима су Крабат и Канторка заједно, гледалац ни у једном моменту не сумња у то да су њихова осећања узајамна и да су срећни када су заједно. Начин на који је *Чаробњаков шегрт* урађен не изазива код гледаоца узнемирење чињеницом да Канторка никада не прича са Крабатом, док би у књизи то оставило простора за разне сумње.

### Закључак

Циљ овог рада био је да се прикаже како екранизације књижевних дела могу да одступају од оригинала, не као последица свесног удаљавања од изворног материјала, већ како би се задовољиле потребе овог медијума. То је урађено на примеру осећања љубави у роману *Крабат* Отфрида Пројслера и екранизацији Карела Земана. Анализирано је како је публици у истим тренуцима у радњи на различите начине приказано како се ликови осећају. Закључено је да су у књижевности потребне информације о мислима ликова, или наговештаји који се стичу кроз оно што говоре, како би читалац могао да следи оно што осећају и схвате како то утиче на њихове поступке. Једноставан језик који је Пројслер употребио у *Крабату* није утицао на то да се појасне осећања ликова. Док читалац може да прати

Крабатова осећања захваљујући наратору, Канторкина осећања постају јасна захваљујући дијалозима. Иако она не именује изричito шта осећа према Крабату, читалац то може да закључи на основу онога што говори у њиховим разговорима. Описи израза лица и говора тела нису пресудни за описивања осећања у књижевности, односно могуће их је у потпуности изоставити а да то не утиче на разумевање осећања ликова. С друге стране, у филму нису потребни описи осећања, већ су управо мимика и гестикулација главно средство за њихово предочавање. Техника у којој је урађен *Чаробњаков шегрт* није утицала на успешно приказивање осећања, али је присутан и наратор који коментарише дешавања, тако да гледаоци имају додатни извор информација о осећањима ликова. Могло се приметити да су филму додате сцене у којима се Крабат и Канторка држе за руке, грле и љубе, сцене којих нема у књизи, али које појашњавају гледаоцима да су њихова осећања узајамна, иако они немају директан увид у Канторкине мисли. Тиме је указано и на разлику између одређеног и неодређеног у књижевности и филму, и на то како разлике између знакова којим ова два семиотичка система располажу доводе до неподударања одређеног и неодређеног у та два медијума.

Није изненађујуће да се мишљења разилазе када је реч о томе који медијум уме убедљивије да прикаже осећања ликова, јер не постоји објективан начин да се утврди који је заиста *бољи*, већ то у великој мери зависи од публике – читалаца и гледалаца. Сваки има своје предности као и ограничења, а на крају би се могло једноставно претпоставити да ће се покушаји оба медијума завршити неуспехом, јер није могуће ни описати нити приказати осећања на аутентичан начин. Разумевање осећања фиктивних ликова претпоставља спремност публике да на тренутак заборави да се суочава са фиктивним све-

том и да учествује у игри грађења стварности, са правим ликовима који имају своја осећања, и тек уз учешће публике овај покушај може заиста да буде успешан.

## ЛИТЕРАТУРА

- Barton, James. Interpreting Character Emotions for Literature Comprehension. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, Vol. 40, No. 1 (1996): 22–28.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1978.
- Constanzo Cahir, Linda. *Literature to Film: Theory and Practical Approaches*. Jefferson: McFarland, 2006.
- Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- MacFarlane, Brian. Reading Film and Literature. Deborah Cartmell, Irmela Whelehan (ur.). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 13–28.
- Nikolajeva, Maria. *Reading for Learning: Cognitive approaches to children's Literature*. Amsterdam /Philadelphia : John Bewamins Publishing Company, 2014.
- Preußler, Otfried. *Krabat*. Stuttgart: dtv, 2015.
- Richardson, Robert. *Literature and Film*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1969.
- Robinson, Jenefer. *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music and Art*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Schneider, Irmela. *Der Verwandelter Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmungen*. Tübingen: Niemeyer, 1981.
- Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film As An Emotion Machine*. New York/London: Routledge, 1995.
- Thomas, Frank, Johnston, Ollie. *The Illusion of Life: Disney Animation*. Glendale: Disney Editions, 1995.
- Wojcik-Andrews, Ian. *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory* New York: Garland Publishing, 2000.
- Woolf, Virginia. *Movies and Reality*. Harry M. Gendul (ur.). *Authors on Film*, Bloomington/London: Indiana University Press, 1972, 86–91.

Iva M. SIMURDIĆ

## DEPICTING LOVE IN MEDIA FOR CHILDREN: OTFRIED PREUSSLER'S *KRABAT* AND KAREL ZEMAN'S *THE SORCERER'S APPRENTICE*

### Summary

Reading presents a very personal process of understanding a work of literature and, in a certain regard, adapting it. As such, demanding that a film adaptation of a literary work be identical to the original in order for it to be considered successful is futile and fruitless. Drawing from phenomenologists, Chatman (1978) talks about determinacies (bestimmt) and indeterminacies (unbestimmt) in literature and film, as well as how their nature dictates which aspects of the narration need to be determinacies, and which in turn can be left as indeterminacies. He also mentions that the distinction between the two differs in literature and in film. The following paper focuses on these differences, specifically when it comes to depicting love between characters. How do readers and how do viewers gain insight into the characters' feelings? For this analysis the novel *Krabat* by Otfried Preußler was chosen, one of the most well-known fantasy novels for children in Germany, and the animated adaptation by Czech film-maker Karel Zeman, titled *The Sorcerer's Apprentice*.

Key words: literary adaptations, children's literature, love, *Krabat*, *The Sorcerer's Apprentice*, Otfried Preußler, Karel Zeman