

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLVII, бр. 2,
пролеће 2021.

Издавач

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

За издавача

Душица Мариновић, директорка

Главне и одговорне уреднице

Др Зорана Опачић
(бројеви 1 и 2)

Др Снежана Шаранчић Чутура
(бројеви 3 и 4)

Секретарица редакције
Мс Ивана Мијић Немет

Лекторка и коректорка
Светлана Зејак

Превод, лектура и коректура
шекстиова на енглеском језику
Весна Савић

Ликовно решење корица
Паулина Станко

Графичка уредница
Весна Карајовић

Прелом
NEO KONS, Нови Сад

Штампа
ZACK, Петроварадин

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 500,00 динара
Рачун Змајевих дејих игара:
340-11006551-47

САДРЖАЈ

ТЕМАТ: ЖАНРОВИ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И ЖАНРОВСКА КЊИЖЕВНОСТ – НОВА ЖАНРОВСКА ИСТРАЖИВАЊА (II)

НОВА ЧИТАЊА ФАНТАСТИКЕ И НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ

Тијана Д. Тропин, *Одведи ме своје вођи*: укрштање жанрова
и родова у причама за децу Владе Стојиљковића..... 7

Kristina S. Slunjski, Fantastični elementi u serijalu *Warrior Cats*
i međuodnos romana i popularne kulture 17

Милена С. Зорић и **Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић**,
Нељудска и надљудска бића у фантастичном роману за децу
– на примеру трилогије Мине Д. Тодоровић 28

Јованка Д. Денкова, Еден нов научно-фантастичен роман
за млади или за ослободувањето на свертот во нас како
нов начин за опстанок..... 40

Јелена З. Стефановић и **Саша П. Гламочак**, Поигравање
жанровским карактеристикама епске фантастике у роману
Искоренења Наоми Новик 53

Игор Д. Петровић, Од традиционалног авантуристичког
романа до дистопије: *Господар мува* Вилијама Голдинга 63

Биљана Т. Петровић, Мотив амфибије у романима
Човек-амфибија Александра Бељајева и *Аквармарин*
Андреаса Ешбаха 71

НОВА ЧИТАЊА ДРАМЕ

Ивана С. Игњатов Поповић, Специфичност ликова
и структура драмске бајке *Пейлеуја* Живојина Вукадиновића..... 83

Сашо Т. Огненовски, Идејно-тематска и мотивска определења
македонских драма за децу и њихова рецепција..... 94

Милан А. Мађарев, Дrame за децу Марине Миливојевић..... 102

ТЕРАПЕУТСКА КЊИЖЕВНОСТ

- Јелена П. Вељковић Мекић**, Структура и семантика
Лековитих ђрича за лакше и срећније одрастање 111
- Мaja S. Verdonik** и **Martina A. Tušek**, Terapeutske priče
i dječja književnost 124
- Brajesh Kumar Gupta** “Mewadev”, Children’s literature
and education in awareful society 131

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

- Јулијана С. Деспотовић**, Нови прилози проучавању
књижевности за децу (*Књижевност за децу у науци и настави*
– Зборник радова са научног скупа одржаног у Јагодини
9–10. маја 2019, Факултет педагошких наука Универзитета
у Крагујевцу, Јагодина, 2020) 137
- Снежана М. Павловић Богојевић**, *Слова на сторују*
– часопис у којем се срећу прошлост и будућност 142

Овај број часописа *Детињство*
финансијски су подржали:



Министарство културе
и информисања Републике Србије



Покрајински секретаријат
за културу, јавно информисање
и односе са верским заједницама
АП Војводине



Градска управа за културу
Града Новог Сада

Часопис *Детињство* објављује се
уз сарадњу са Учитељским
факултетом Универзитета
у Београду

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
821–93(05)

ДЕТИЊСТВО : часопис о књижевности за
децу / главне и одговорне уреднице Зорана
Опачић и Снежана Шаранчић Чутура. –
Год. 1, бр. 1 (1975) – Нови Сад : Змајеве
дечје игре, 1975-. – 23 cm

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР

Проф. др Владислава Гордић Петковић
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

Др Тамара Грујић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Кикинда

Dr hab. Justyna Deszcz-Tryhubczak
Instytut Filologii Angielskiej, Uniwersytet
Wrocławski, Polska

Prof. dr. sc. Dragica Dragun
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja
Strossmayera u Osijeku, Republika Hrvatska

Prof. dr. sc. Tihomir Engler
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja
Strossmayera u Osijeku, Republika Hrvatska

Ph. D. Eugene Y. Evasco
Department of Filipino and Philippine
Literature, College of Arts and Letters,
University of the Philippines-Diliman,
Manila, Philippines

Др Ивана Игњатов Поповић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад

Dr Vanessa Joosen
Universiteit Antwerpen,
België

Мр Мирјана Карановић,
виша стручна сарадница,
Матица српска, Нови Сад

Dr Anna Kérchy
Associate Professor at the English Department
of the University of Szeged, Hungary

Dr. sc. Andrijana Kos Lajtman
Učiteljski fakultet (odjeljenje u Čakovcu)
Sveučilišta u Zagrebu, Republika Hrvatska

Dr Weronika Kostecka, adiunkt
Zakład Literatury Popularnej, Dziecięcej
i Młodzieżowej, Instytut Literatury Polskiej,
Warszawa, Polska

Проф. др Јелена Панић Мараш
Учитељски факултет Универзитета
у Београду

Prof. dr. sc. Sanja Roić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,
Republika Hrvatska

Prof. dr. Igor Saksida
Pedagoška fakulteta, Univerza v Ljubljani,
Republika Slovenija

Др Тијана Тропин, научни сарадник
Институт за књижевност и уметност,
Београд

Dr. sc. Marijana Hameršak,
viša znanstvena suradnica,
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb,
Republika Hrvatska

Проф. др Валентина Хамовић
Учитељски факултет Универзитета
у Београду

РЕЦЕНЗЕНТИ

Проф. др Дејан Ајдачић
Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański, Polska

Prof. dr. Milena Mileva Blažić
Pedagoška fakulteta, Univerza v Ljubljani,
Republika Slovenija

Проф. др Бојана Вујин
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

Проф. др Сања Голијанин Елез
Педагошки факултет у Сомбору Универзитета
у Новом Саду

Prof. dr. sc. Dragica Dragun
Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja
Strossmayera u Osijeku, Republika Hrvatska

Проф. др Бранко Илић
Факултет педагошких наука у Јагодини
Универзитета у Крагујевцу

Проф. др Младен Јаковљевић
Филозофски факултет Универзитета
у Приштини са привременим седиштем
у Косовској Митровици

Др Предраг Јашовић
Академија васпитачко-медицинских
струковних студија – Одсек Алексинац

Проф. др Виолета Јовановић
Факултет педагошких наука у Јагодини
Универзитета у Крагујевцу

Dr. phil. Eva Kowollik
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,
Deutschland

Проф. др Данијела Костадиновић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Доц. др Бојан Марковић
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Миљивоје Млађеновић
Педагошки факултет у Сомбору Универзитета
у Новом Саду

Проф. др Зона Мркаљ
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Проф. др Јелена Панић Мараш
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Зоран Пауновић
Филолошки факултет Универзитета у Београду
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

Доц. др Драгољуб Перић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

Prof. dr. sc. Tatjana Peruško
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,
Republika Hrvatska

Проф. др Данијела Петковић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Др Душица Потих
Академија техничко-васпитачких струковних
студија Ниш, одсек Пирот

Prof. dr. sc. Sanja Roić
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,
Republika Hrvatska

Др Јелена Спасић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад

Dr. sc. Marijana Hameršak
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb,
Republika Hrvatska

Проф. др Валентина Хамовић
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Илијана Чутура
Факултет педагошких наука у Јагодини
Универзитета у Крагујевцу

ТЕМАТ:
ЖАНРОВИ КЊИЖЕВНОСТИ
ЗА ДЕЦУ И ЖАНРОВСКА КЊИЖЕВНОСТ
– НОВА ЖАНРОВСКА ИСТРАЖИВАЊА (II)

НОВА ЧИТАЊА ФАНТАСТИКЕ И НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ

Тијана Д. ТРОПИН*

Институт за књижевност и уметност

Београд

Република Србија

Оригинални научни рад

UDC 821.163.41-93-32.09 Stojiljković V.

Примљено: 5. 2. 2021.

Прихваћено: 5. 3. 2021.

ОДВЕДИ МЕ СВОМЕ ВОЂИ: УКРШТАЊЕ ЖАНРОВА И РОДОВА У ПРИЧАМА ЗА ДЕЦУ ВЛАДЕ СТОЈИЉКОВИЋА

САЖЕТАК: У раду ће се истраживати научнофантастичне приче Владе Стојиљковића, сабране у збирци *Иисилон* (1998), и покушати да се покаже како се различити научнофантастични мотиви, пре свега мотив првог контакта, повезују са поетиком књижевности за децу и преобликују према њеним захтевима, али и како се у овим приповеткама прожимају форма радио-драме и кратке приче. Текст закључује смештање Стојиљковићевих прича у оквире оскудне српске традиције научне фантастике за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Влада Стојиљковић, *Иисилон*, научна фантастика, књижевност за децу, кратка прича

Владимир Влада Стојиљковић (1938–2002) данас је познат пре свега као песник и прозни писац за децу, али његов разнородни опус још није у потпуности критички обухваћен и сагледан. Томе доприноси чињеница да је стварао у великом броју различитих жанрова – од песме, преко сонга и радио-игре тј. радио-драме, до прича и два кратка романа, а да се професионално бавио и превођењем и новинарством.

Кретање између различитих књижевних родова, намењених суштински различитим циљним групама, Стојиљковићу је полазило за руком спонтано и без великих поетичких ломова и лутања. Томе у прилог може се навести и сведочанство Мирјане Стефановић о самом почетку његовог окретања писању за децу:

У својству редактора емисије *Весели ушорак* упитах га да ли би он, човек духовит и писмен, саставио нешто мало и згодно за децу. Бата је ди-гао обрве, удахнуо, застао и изјавио: „Па, знаш, Мירו, ја ни бицикл нисам умео да возим, а кад сам пробао, испало је да могу”... (Стојиљковић 2015: 151).

У складу с овом анегдотом, можемо тврдити да његова поезија, нарочито песме из збирке *Блок 39*, поседује сличне језичко-стилске одли-

* tijana@gmail.com

ке као и његова проза, али и радио-драме: наглашену склоност ка употреби сказа, спретно баратање колоквијалним изразом који готово никад не клизи у баналност, хуморну карактеризацију и склоност краткој форми, обликованој око прецизно одређене поенте или мотива. То нас доводи и до теме овог рада: у збирци *Иисилон* прикупљене су углавном оне приче чији је централни мотив *научнофантастичној* карактера, али њихова жанровска припадност и родовско порекло знатно су комплекснији. Стога ћемо најпре истражити везу између ових приповедака и рода радио-драме, а тек потом се посветити њиховом односу са жанром научне фантастике.

У документацији Радио Београда постоји попис од двадесет шест извођених Стојиљковићевих текстова, распоређених у шест различитих рубрика.¹ Поређењем са садржајем збирке *Иисилон* лако се може установити да се подударају четири наслова: „Регуларан ток” (1987), „То није моја планета” (1991), „Треће лице јединине: ја” (1996), и прича „Цена” (1996).

Још два наслова радио-игара поклапају се са насловима Стојиљковићевих прозних дела. Прво од њих је *Сијалица од сиво коњских снаја* (1972), које је у форми књиге, збирке кратких нонсенсних прича, објављено 1976. у Нолитовој едицији „Моја књига”, као и *Иисилон* више од двадесет година касније. Треба нагласити да су Мирослав Јокић и Звонимир Костић сценарио *Сијалице...* уврстили у своју *Антологију српске радио-драме: 1939–2004*, која је један од сразмерно ретких антологијских избора у којима су равноправно заступљена дела за децу и за одрасле (у овој антологији су тако и *Калешан Џон Пилфокс* Душана Радовића и *Рођак Гло* Зорана Станојевића).

Кратки роман *Лево раме* настао је, готово извесно, на основу радио-драме изведене 1981. на Радио Београду, у оквиру емисије „Радиотека”. Док приче из збирке *Иисилон* по дужини не прелазе тек у извесној мери прилагођене сценарије радио-драма према којима су настале, *Лево раме* обимом се већ сврстава у романе за децу. Стојиљковић у њему обрађује тему која се код нас и раније појављивала, ониричну фантастику у њеном најчистијем виду: дечак-приповедач случајно улази у снове свога оца и прати га из једне етапе сна у другу. Отац је тако, редом, гусар, богаташ, шериф, глумац у улози Хамлета, учесник у карневалу у Рију, астронаут који се спушта на неистражену планету и илегалца у окупираном Београду. Оно што овај занемарени роман (никад није доживео поновљено издање) издваја од већег дела сродне ониричне фантастике за децу код нас јесте његова темељна укорененост у психолошком, па и психоаналитичком: очеви снови се експлицитно, у самом тексту, тумаче као *остварење жеља*, у најчистијем фрејдовском кључу, и као очев начин да се ослободи притиска свакодневних обавеза. Истовремено, свака етапа сна представља пастиш, односно пародију неког топоса популарне књижевности или филма; њих у јединствену целину повезује само жив, препознатљив приповедачки глас.

Већина прозних дела Владе Стојиљковића, од раних збирки поезије, преко приповедака, до романа, у великој мери ослања се на говорни језик и, често, дијалошку форму. Приче из збирке *Пејава и дебел* написане су превасходно у дијалошкој форми, готово без дескриптивних делова или класичног сижеа. Песме у *Блоку 39*

¹ Захваљујемо се на љубазности госпођи Весни Ђоровић Бутрић, која нам је проследила списак.

издвајају се по употреби колоквијалног омладинског жаргона с краја седамдесетих и почетка осамдесетих и уверљивом позицијом лирских субјеката – тинејдера. Овде се може само нагађати о томе колико је упоредни рад на радијским и телевизијским формама утицао на формирање ауторске поетике: видљиво је, пре свега, да се у целом широком спектру различитих дела Стојиљковић ослањао на свој хумор, слух за природан дијалог и осећај за језичку игру, најизраженији у његовој поезији за децу. „У песми смех је безмеран [...] Такав велики, свеопшти смех раздваја свет детињства од озбиљног света одраслих. Он је у односу на свет одраслих нека врста грешке”, каже тим поводом Јован Љуштановић (Стојиљковић 2015: 146).

Приповетке из збирке *Иисилон* сличне су прозним минијатурама из његових временски блиских књига: *Пеџава и дебели* (коју Поп Д. Ђурђевић назива „радијским играказима писаним у дијалогској форми”, в. Стојиљковић 2015: 154) и *Писмојисац*. У питању су најчешће врло кратке приповести, махом дате у виду дијалога, уз тек најнужније назнаке о физичком окружењу јунака и радњама које врше. Нажалост, осим у случају радио-драме „Регуларан ток”, није било могуће упоредити прозну и радијску верзију дела за потребе овог рада. Не постоје веће разлике у писаној и аудио-верзији „Регуларног тока”, јер се додатни подаци у прозном тексту своде на оне који су имплицитно већ присутни у радио-драми (нпр. свезнајући приповедач констатује да је жена у кухињи, док је у радијском формату то замењено препознатљивим звуцима звечкања посуђа и шума воде). Може се претпоставити да слично важи и за остале сценарије за радио које је Стојиљковић

адаптирао у прозну форму, тј. да се прилагођавање svelo на претапање дидаскалија и напомена у наративни облик.

Док су помињане збирке прича *Пеџава и дебели* и *Писмојисац* концептуалне, са непромењеним концептом, доследно спроведеним било да су у питању дијалози двоје пријатеља или писма упућена разним историјским и фиктивним личностима, приче из *Иисилона* не показују такво јединство: не повезују их ни протагонисти ни одређени мотив писања писама. То потврђује и сразмерно велики распон у настајању прича – најмање једанаест година (ако се ослонимо на временско растојање између праизвођења радио-драма). Не постоји паратекст у коме се аутор изјашњава о процесу настајања прича: он је сведен на мото – цитат Душана Радовића коме ћемо се још вратити – жанровску одредницу у поднаслову („СФ приче”) и уводну напомену о бројним цитатима и интертекстуалним алузијама. За потребе овог рада свакако је најзначајније то што аутор недвосмислено одређује ове текстове као научну фантастику. И заиста, Стојиљковић у њима варира низ традиционалних научнофантастичних мотива: дистопију („Прототип”, „Регуларан ток”, „Бити спреман”), развој вештачке интелигенције („Кратак курс филозофије”), и први контакт – „Цена”, „Сендвич”, „Над попом поп”, „Одведи ме своје вођи”.

За потребе овог рада најпре ћемо се усредсредити на приче које се баве мотивом првог контакта између људи и не-људских, ванземаљских цивилизација. Зоран Живковић га издваја као један од најзначајнијих и најособенијих топоса научне фантастике, поред утопије, и он је заправо *differentia specifica* овог жанра. Анализирајући појаву мотива првог

контакта код Кларка (Clarke), Живковић установљује следеће:

С обзиром на природу човековог односа према хетерогеном ентитету, у Кларковим параболичким остварењима са мотивом 'првог контакта' могу се разликовати три посебне врсте антропоморфизма: антропоцентризам, антропошовинизам и антропоморфизам у ужем смислу.

За прву врсту, антропоцентризам, особен је човеков априоран одбојан став према могућности постојања било каквих другачијих облика разумног живота у космосу; други тип, антропошовинизам, не пориче ову могућност, али држи до надређеног положаја човека у односу на не-људско биће; коначно, у оквиру трећег типа, антропоморфизма у ужем смислу, дозвољава се могућност не само постојања хетерогених ентитета, већ и њихове надређености у односу на човека, али је свако евентуално поимање на нивоу ноумена ових разнородних бића осујећено урођеним недостацима антропоморфистичке природе човековог сазнајног апарата (Живковић 1985).

Најзначајнији уметнички резултати, како се може ишчитати већ и из импликација овакве поделе, дају се очекивати од дела која припадају трећој групи, и у којима је представљен антропоморфизам у ужем смислу – која, дакле, тематизују немогућност комуникације између тако различитих видова живота, и донекле се окрећу антрополошком песимизму, какав је присутан код појединих класика жанра, попут Станислава Лема (Stanisław Lem). Но, код Стојиљковића мотив првог контакта преображен је у складу са захтевима књижевности за децу и – повремено – сатиричним подтекстом појединих прича.

„Сендвич” је приповетка која се најјасније бави првим контактом као таквим: у њој, у току једног јединог поподнева, предвиђеног за ве-

жбање виолине, девојчица Тања успоставља комуникацију са три различита ванземаљска бића. Прво од њих је сићушни ванземаљац који је због квара на својој летелици био принуђен да слети на симс Тањиног прозора и коме она помаже да оспособи ракету и допуни је горивом. Друго биће је невидљиво – ванземаљски постдипломац који пише рад о светским ратовима и жели да сними Сарајевски атентат, али због погрешно калибрираних инструмената завршава у Београду 1994, код Тање. Треће је мајка чије је дете кроз рупу у ткању времепростора упало у Тањину собу. Она ће и понудити објашњење за тако јединствен стицај околности и чињеницу да сви траже помоћ баш од Тање: „Зато што несрећна. Јако – јако несрећна. И дуго време несрећна. [...] Ко несрећан, боље разуме [...] Кад разуме, хоће помогне” (Стојиљковић 1998: 59). Аутор овде истовремено уводи класични етички, хуманистички моменат у своју визију првог контакта – Тања је заиста несрећна и то појачава степен њене емпатије и спремности да помогне непознатим ванземаљцима – али и указује на интензитет свакодневних, наизглед баналних проблема гојазне девојчице, принуђене да се бави нежељеном активношћу. Разрешење које се нуди у приповеци одудара од класичне поставке приче за децу: Тања неће постати пожртвована посредница између цивилизација нити ће се посветити упорном вежбању како би досегла савршенство, а неће ни смршати. Напротив, позабавиће се прагматичним решавањем узрока своје несреће. Финале приче представља прављење и једење сендвича, које Стојиљковић приказује уз пуно одобравање:

Гледајте је како га једе. Кад би то била сцена на филму, испод ње би свакако ишла *Oga pagosti* или већ тако нешто, свечано и полетно у

исти мах. Или би режисер применио *slow motion*, да би се јасније видео сваки детаљ и боље пратило усхићење на Тањином лицу. *Усхићење*, кажем, не *облајорности*; ово није пуко утољавање глади, ово је тријумф; да је Американка, јамачно би сада смислила паролу *Fat is Beautiful*. Гледајте, јер убрзо ће докрајчити сендвич, најжврљати поруку родитељима и изаћи из стана. После тога је, разуме се, више нећете видети, али ако начуљите уши чућете како трчи низа степенице (Стојиљковић 1998: 61).

Као што видимо, мотив првог контакта у причи „Сендвич” искоришћен је у строго научнофантастичним оквирима, колико је то могуће у књижевности за децу: сва три сусрета су образложена и мотивисана у складу с научним параметрима. Међутим, њихова нарративна функција, начин на који аутор склапа читаву причу, не одговарају могућностима овог мотива, које набраја Живковић. Тања без одбојности и непријатељства прихвата постојање ванземаљске интелигенције, као и њену технолошку супериорност (и покушава да је искористи за себе, распитујући се о начинима мршављења). Насупрот Кларковим делима, на којима је Живковић засновао своју класификацију, Стојиљковићева јунакиња се споразумева са ванземаљцима без икаквих тешкоћа, успостављајући са њима однос заснован на емпатији. Дијалог с њима, међутим, не доводи до продубљивања додиром различитих цивилизација нити утиче на развој људске или ванземаљске историје: у сва три случаја у питању су мале, индивидуалне потешкоће, које се лако разрешавају. Први контакт овде има функцију примерену књижевном делу за децу: путем њега Тања успева да јасније схвати и опише сопствена осећања, своје „место у свемиру”, и да се определи за план дела-

ња који ће њену позицију променити на задовољавајући начин. Научнофантастични мотив овде игра важну улогу у психолошком развоју и индивидуацији деце личности; појава „гостињу из галаксије” овде је важна као катализатор једне етапе сазревања.

Један тренутак у причи „Сендвич” наговештава радњу друге приче с мотивом првог контакта, а то је „Цена”. У питању је део разговора с непознатим историчарем који покушава да стигне у Сарајево како би присуствовао атентату на Франца Фердинанда: Тања се спонтано присећа Сарајева какво је у њеној садашњости, у тренутку радње, разорено ратом, и саопштава госту да је сада 1994. година. Само у тој реченици садржан је ратни контекст ове приче и колективно залеђе Тањине личне несреће. Приповедач не нуди нарративно отварање према таквој широј перспективи: задовољава се овом усамљеном назнаком.

Прича „Одведи ме своме вођи”, напротив, бави се готово искључиво сатиричним приказом те шире перспективе. Одабрани формат приче пародична је стилизација деце састава, са бројним правописним омашкама. Стојиљковић опет за протагонисту бира дете, а радњу смешта у Београд 1994. године: међутим, за разлику од „Сендвича”, који се у потпуности одвија у границама Тањине собе, „Одведи ме своме вођи” „излази” на улице и у јавни простор. Тако се први сусрет двеју цивилизација дешава у амбијенту зоолошког врта. Неименовани наратор, ученик трећег разреда основне школе, парадоксално, једини је који препознаје ванземаљског емисара као таквог и бар донекле разуме значај његове посете Земљи. Одрасли махом нису у стању да препознају или прихвате идентитет посетиоца из свемира (учитељица

мисли да је посреди инсект), а у највећем броју случајева напосто га игноришу, пошто у хијерархији њихових свакодневних живота ванземаљска интелигенција не заузима никакву позицију: тако приповедачев отац на формулу „одведи ме своме вођи” реагује речима: „Не могу, прошло је радно време а он не воли кад га зовемо на кућу ако није нешто у вези са послом” (Стојиљковић 1998: 67), одбијајући да на било који начин поремети своју дневну рутину, која подразумева и спавање после ручка. Слична је и реакција мајке која жели само да незваног госта удаљи из куће.

Када дечак понесе ванземаљца у шетњу градом – „да му мало покажем људску цивилизацију, колико је у Београду има” (*Ibid.*: 68), упорни покушаји галактичког истраживача да ступи у контакт с вођама Земљана довешће до низа трагикомичних сцена, истина овде тек летилично скицираних, али које пружају низ не много замагљених индикација о стању у друштву. Типичан је сукоб између пролазника који као „вођу” виде председника Југославије и оних који се залажу за председника Србије, што убрзо ескалира у тучу (у датом тренутку, што аутор не помиње, на тим функцијама су Зоран Лилић и Слободан Милошевић; њихове респективне позиције и значај тј. Лилићева суштинска политичка безначајност, упркос формално важнијем положају, у доба настанка и објављивања приче били су јасни и без објашњења). Дечак и ванземаљац срећу се са низом људи који редом без већег премишљања уклапају појаву ванземаљца у свој приватни универзум, одређујући га готово произвољно – док нека анонимна жена у њему види потенцијалног кућног љубимца, пијанац ће га (вероватно) протумачити као властиту халуцинацију и знак делиријум

тременса, свештеник као демона, а повратник с ратишта као „наказу” коју треба убити; припадници снага реда (полицајац и „безбедњак” на улазу у зграду телевизије), баш као и дечак-отцац, идентификују га као небитног у портрету власти и стога игноришу. Растанак дечака и ванземаљца прати горка утеха: „Немој да се жалостиш, порашћеш па ћеш бити исти као и они и онда ти неће бити жао” (*Ibid.*: 70). Сатирична скица актуелног тренутка, сасвим лишена претензија на инвентивност научнофантастичног новума², овде се ослања на једно знатно старије опште место књижевности за децу: представу да деца, лишена предрасуда и предзнања одраслих, лакше могу сагледати истину. У делима фантастичног карактера то се обично тумачи као могућност да само деца могу видети натприродна бића или комуницирати с њима; у Стојиљковићевој сатиричној минијатури, само дете ће препознати потенцијалну важност истраживача из свемира.

У причи „Цена”, иза мотива првог контакта такође се дају препознати стални ликови из књижевности за децу: фантастични помоћник и имагинарни пријатељ. Дечак Бобан тако стице пријатеља и помоћника који није дух нити вилењак, већ ванземаљац по имену Знитон, и чија се помоћ – у учењу, обављању кућних послова, па и поправкама аутомобила или допуњавању резервоара горивом – објашњава могућностима напредне технологије. У Бобано-

² Карактеристичан сигнал представља већ и наслов приче: „Одведи(те) ме своме вођи” – традиционална фраза којом се успоставља први контакт, која се у делима научне фантастике користи готово искључиво у пародијско-сатиричном кључу, још од педесетих година XX века, нпр. у *Женском човеку* (1975) Џоане Рас (Joanna Russ), или *Ауто-стојерском водичу кроз галаксију* (1979) Дагласа Адамса (Douglas Adams).

вом и Знитоновом дијалогу, та књижевна традиција експлицитно се именује и изокреће:

– То има само у бајкама. У животу нема.

– Има, има. У бајке је ушло из живота. Добре виле, добри чаробњаци; шта мислиш, одакле је то? То су бића као што сам ја. [...] Дају ти хипнопедијско знање језика, додају историју и обичаје, и: путуј! Неко помаже деци, неко одраслима, неко и једнима и другима. [...] а ваше бајке настале су одавно, кад нисте ни помишљали да и ван земље има живих бића. Ви сте их доживљавали као виле и чаробњаке (Стојиљковић 1998: 122).

Иза таквог, привидно наивног, замењивања фолклорног технолошким крије се, међутим, приповест која се непосредно односи на ратну стварност деведесетих. Бобанов отац Милош нестао је у борби близу Горажда. У почетку, читалац несебичну помоћ ванземаљца може тумачити као начин да се дечаку надокнади губитак оца. Расплет открива да је истина знатно мрачнија: ванземаљац Бобану не помаже алтруистички, већ зато што је на то *осуђен*. Као учесник грађанског рата на својој планети, скривео је смрт неколико цивила, и сад мора да се искупи помажући туђој деци. Како се испоставља у завршном преокрету, и Бобанов отац је на истом задатку: мора да „намири” деветоро деце јер је толико њих оставио без родитеља. Стојиљковић овде врло експлицитно приказује стварност у Србији деведесетих година XX века, што помиње и Љиљана Пешикан Љуштановић у свом осврту на збирку *Ийсилон*:

И та деца су неповратно убачена у механизам агресивности, насиља и мржње, попут [...] дечка и девојчице који се са задовољством хвале предметима које им из својих викенд-ратовања

у околини Горажда доносе очеви добровољци (*Цена*). Тако се у једном слоју СФ приче Владе Стојиљковића могу читати и као антиратна сатирична проза, која се бави непосредно протеклим делом наше историје, али и као сатирични и иронични коментар неких глобалних историјских и цивилизацијских токова (Пешикан Љуштановић 2000).

Завршна Бобанова реплика – „Значи... ништа од мог пиштоља” (који му је отац обећао) – тако оставља отвореном могућност да дечак није дошао ни до какве више спознаје нити суштинске промене у односу према стварности рата и чињеници да је његов отац убијао цивиле.

Ток приче „Над попом поп”, у овој збирци једине повести с мотивом првог контакта у којој је протагониста одрастао човек, не разликује се много од претходних: додуше, у њој је научно-фантастични елемент разрађенији, без видних додира с мотивима типичним за дечју књижевност, али је зато сама прича сведена у односу на прве три – као класична новинска прича, нагло се завршава у тренутку преокрета, кад протагониста сазнаје да се ванземаљци на Земљу досељавају јер их са властите планете истискује технолошки надмоћна и врло агресивна раса. Читаоцу је препуштено да ишчита даље импликације таквог стања ствари. У оквиру збирке, као последњи текст који се бави првим контактом, она представља својеврсну коду која у „одраслој” варијанти сажима поруке ранијих приповедака. Она, такође, изоставља историјски контекст, присутан у осталим причама: он је имплицитан, неизговорен пандан ситуацији коју описује посетилац из космоса.

Насупрот овој групи прича можемо издвојити и скупину знатно хетерогенијих текстова дистопичног карактера: уводни „Прототип”,

потом „Треће лице јединице: ја”, „Регуларан ток” и „Бити спреман”, којима се уз одређене ограде може придружити „То није моја планета”, као специфична, постдистопијска прича. Прва четири текста имају још једну заједничку особину: њихови протагонисти су одрасли људи, не постоји мотивска нити стилско-језичка карактеристичност која би их недвосмислено сврстала у област књижевности за децу. Додајмо томе да је „Регуларан ток” првобитно настао као радио-драма за одрасле и да је емитован у рубрици „Паукова мрежа” Радио Београда, резервисаној за радио-игре које припадају криминалистичком или фантастичном жанру. Како помиње Смиљана Ђорђевић Белић,

радио-драма се најчешће остварује у медију означеном самим именовањем жанра (наравно не и искључиво). У том смислу било би нпр. оправдано размишљати о проблему рецепције оваквог остварења у светлу уклапања у програмску шему која чини његово реално окружење (Ђорђевић 2007: 75–6).

Другим речима, „Регуларан ток” је од највећег дела аудиторijума неупитно био прихваћен као дело за одрасле, стварано у сатирично-дистопичном кључу, карактеристичном за већину дистопија у српској књижевности.³ Ако са таквим позиционирањем овог текста повежемо и тумачење Љиљане Пешикан Љуштановић, која запажа да је цела збирка намењена двојној публици одраслих и деце, од којих захтева „шири културни и књижевни обзор” (Пешикан Љуштановић 1999), можемо устврдити да жанровски профил Стојиљковићевих прича тако постаје још комплекснији.

Критичко читање могло би допринети сличној категоризацији осталих прича из ове групе:

оне би се понајпре дале описати као сатиричне скице дистопијске стварности, која се умногоме ослања на карикирани црте свакодневног живота у доба кад су ови текстови настајали. Насупрот њима, „То није моја планета” одиграва се у друштву које не поседује дистопијске црте али које се јасно смешта у доба након слома Земљине екосфере и бекства човечанства на друге планете. Потомци одбеглих Земљана више нису заинтересовани за чување и преношење културне традиције планете Земље, већ је посматрају – са специфично децјег становишта – као непотребан баласт знања које морају да савладају током школовања. Ова приповетка, такође писана на основу сценарија за радио-игру, показује препознатљиве одлике дела намењеног деци: протагониста је дете које децјег слушаоца позива на идентификацију већ својом урођеном одбојношћу према „бубању”, али и сналажљивошћу и спретношћу са којом мења програм наставника-робота. Мотиви својствени научној фантастици – апокалиптичка визија неповратно загађене Земље и људске колоније на другим планетама – овде су успешно укрштени са класичним школским миљеом, а породични односи родитеља и деце, па и типска ситуација родитељског састанка, верно репродукују такве односе и ситуације у Србији краја XX века.

Међу преосталим причама можемо издвојити поједине које представљају специфично комбиновање научнофантастичних мотива и игре књижевних алузија на рубу постмодерне, каква заиста захтева читаоца „ширег обзора”. У причи „Ми смо за њих цинови”, дивовски ван-

³ О савременим дистопијама у српској књижевности и њиховом често сатиричном подтексту детаљно је писала Моња Јовић у својој исцрпној монографији (2020).

земаљски агенти-посматрачи на Земљи успевају да сугестијом и хипнозом прикрију своје присуство од „нормалних“ али не и од душевно оболелих људи: тако сазнајемо да је једног од њих, док се претварао да је ветрењача, *ире-џознао* и напао „неки матори у оклопу“, у коме ће читалац лако препознати Дон Кихота. Сличну шаливо-озбиљну игру, на трагу Лемових приповедака о Ијону Тихом, нуди нам повест о свемирским пустоловинама барона Минхаузена, „Мнхзн“, у којој аутор спаја све замисливо, од Борхесовог „Тлон, Укбар, Орбис Тертијус“, преко Вернера фон Брауна, до омажа анегдоти о божјем бацању коцкица. „Кратак курс филозофије“ преузима класичан мотив рађања самосвести вештачке интелигенције, али га и преобликује – у сократовским дијалозима астронаута и компјутера, њих двојица убрзано пролазе кроз целокупни развој западне филозофије. Они самостално долазе до увида у којима можемо препознати најзнаменитије филозофске максиме, од Сократа, преко Декарта, до Канта, да би у финалу приче, пред новинарима окупљеним на конференцији за штампу, астронаут несвесно цитирао Маркову крилатицу: „Филозофи су свет само различито *шумачили*, али ради се о томе да се он *измени*“. Коначно, „Пан Паливец“ можда је и „најлитерарнија“ прича у збирци. У њој Стојиљковић нуди и реконструкцију неколико изгубљених Чосерових стихова на средњоенглеском. Овде се можемо вратити на помињани мото књиге, преузет из сонга Душана Радовића: „Неки воле стварно / неки воле шатро / Ја сам увек сматро / да је боље шатро“. У богатом асоцијативном контексту који нуде ови стихови, можемо издвојити тумачење према коме се предност даје нереалистичкој, немиметичкој књижевности,

било да је у питању жанр научне фантастике или пак интертекстуална игра, донекле прилагођена хоризонту дечје читалачке рецепције, те својеврстан аутопоетички исказ аутора.

Због овакве семантичке сложености и захтевности текста, као и услед свесног испитивања хибридних жанровских форми, приче из збирке *Иисилон* одскачу од продукције српске научне фантастике намењене деци. Треба подсетити да је у тренутку појављивања ове књиге мало ко – с важним изузетком Душице Лукић – писао научну фантастику за децу утемељену на познавању протокола научне фантастике и жанровских конвенција, али и савремене продукције: аутори који су се одважили на тај искорак обично су варирали најпознатије и најустајалије мотиве, често скрећући у оквир ониричне или хумористичко-пародичне фантастике (попут Слободана Станишића у романима о „пседетективу“, *Пластична кифла* и *Зелена Зуа*), или су начином обраде у извесној мери излазили изван граница књижевности за децу (као Берислав Косиер, чији је *Бели џош* типична дистопија). С друге стране, готово истовремено с појављивањем Стојиљковићеве збирке, још двоје српских писаца за децу објавило је романе с мотивом првог контакта: Градимир Стојковић (*Желим*, 1996) и Весна Алексић (*Вештар је, Аја*, 1996). Иако не заузимају истакнута места у опусима ових аутора, у питању су ипак врло занимљива дела, која сусрет људске деце и ванземаљаца користе како би проговорила о проблемима формирања идентитета, осећању усамљености и изолованости протагонисте и чежњи за другачијим животом. Стојковић ће исте тежње тематизовати у наредним научнофантастичним романима *Буба* (1997) и *Први* (1999), који представља и редак пример дистопијског рома-

на за децу у српској књижевности.⁴ Овај својервни кратки процват научнофантастичних дела за децу у српској књижевности (ако се тако може назвати) трајао је кратко: ХХI век донео је велики талас епске фантастике тј. фантазијске књижевности за децу. Интензивније читање Стојиљковићевих прича и појаву нових дела с мотивом првог контакта можемо очекивати само ако период епске фантастике, али и изузетно популарних дистопија за омладину (*Игре љади, Дивертенџни*), буде смењен неким новим научнофантастичним делима за децу каква код нас, можда, најављују *Гајба* Александра Губаша (2019) и *Све што (ни)сам желела* Драгане Младеновић (2020).

ИЗВОРИ

- Стојиљковић, Влада. *Лево раме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
- Стојиљковић, Влада. *Иpsilon*. СФ приче. Београд: Нолит, 1998.
- Стојиљковић, Влада. *Са мном има нека грешка*. Београд: Лагуна, 2015.
- Стојиљковић, Влада. Регуларан ток. <https://www.youtube.com/watch?v=T38j_ed-IHs> 2. 2. 2021.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђорђевић, Смиљана. Радио драма: транспозиција фолклорних мотива и модела приповедања. *Наслеђе*, год. 4, бр. 8 (2007), 73–83. <<http://www.nasledje.kg.ac.rs/index.php/nasledje/article/view/112/95>> 2. 2. 2021.
- Ђурђев, Поп Д. Фама о бициклисти. У: Влада Стојиљковић: *Са мном има нека грешка*. Београд: Лагуна, 2015, 151–155.
- Живковић, Зоран. *Мотив првој конџакџи у СФ делима Арџура Кларка*. 2001. <<http://static.astronomija.org.rs/knjige/sf/1.kontakt/uvod.htm>> 2. 2. 2021.

Љуштановић, Јован. Мудрост и осећајност игре. У: Влада Стојиљковић: *Са мном има нека грешка*. Београд: Лагуна, 2015, 145–150.

Јовић, Моња. *Ушћојија и дисћојија у српској књижевности групе љоловине двадесетћоје века*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2020.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. СФ за децу и одрасле. *Детњинство*, год. XXV, бр. 1 (1999): 65–66. <http://web.archive.org/web/20081030032004/http://www.zmajevdecjeigre.org.yu/detinjstvo/br1_99/sfzadecu.html> 2. 2. 2021.

Langford, David, Peter Nicholls. *First Contact*. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/first_contact> 2. 2. 2021.

Tijana D. TROPIN

TAKE ME TO YOUR LEADER: THE INTERSECTIONS OF GENRES IN VLADA STOJILJKOVIĆ'S SHORT STORIES FOR CHILDREN

Summary

This paper examines the science fiction stories of Vlada Stojiljković, collected in *Ipsilon* (*Upsilon*, 1998) and attempts to show how the author used various staple motifs of science fiction (primarily the first contact motif) and transformed them according to the poetics of children's literature, creating an original intersection between various genres. The paper also traces the links between stories and radio plays that presented the basis for some of them and observes the influence of the radio format on Stojiljković's texts. After a provisional genre categorization, the paper concludes with a short overview of the literary context of Serbian SF for children.

Key words: Vlada Stojiljković, *Ipsilon*, science fiction, children's literature, short story

⁴ Упућујем на, за сада још необјављен, рад Зорице Ђерговић Локсимовић, „*Давалац* Лоис Лаури и *Први* Градимира Стојковића: о униформама и будућности (наше) деце”.

FANTASTIČNI ELEMENTI U SERIJALU *WARRIOR CATS* I MEĐUODNOS ROMANA I POPULARNE KULTURE

SAŽETAK: Iza pseudonima Erin Hunter stoji nekoliko autora, a rezultat njihovog kreativnog rada jest svjetski *bestseller* – *Warrior Cats*. Poznati je serijal pustolovno-fantastičnog karaktera, a u fokusu je život mačjih protagonista. Pustolovni i fantastični elementi te animalistički likovi osigurali su serijalu svjetsku popularnost, osobito u krugovima djece i mladih. Nakon kraćeg teorijskog uvoda u fantastično i popularno, u analitičkom dijelu rada detektiraju se fantastični elementi u kontekstu animalističkih likova, njihovih ceremonija, vjerovanja, simbolika, itd. Naposljetku se razmatra međuodnos *Warrior Cats* romana i popularne kulture. Fantastični i popularnokulturni elementi proučavani su u prvih šest romana *Warrior Cats* serijala, koje je od 2011. godine moguće pronaći i u prijevodu na hrvatski jezik.

KLJUČNE RIJEČI: animalistički likovi, Erin Hunter, fantastični elementi, književnost za djecu i mlade, popularna kultura, serijal *Warrior Cats*

1. Uvod: pustolovno, fantastično i popularno

Dječja književnost sastavni je dio odrastanja gotovo svakog djeteta. Kako bi autori popularizirali čitanje kao aktivnost i pridobili dječje čitatelje, svjesno posežu za temama, likovima i drugim elementima koji su primamljivi i bliski suvremenoj djeci. Jedno od takvih obilježja svakako je pustolovnost ili avanturistika. Djeca teže svemu

onome „što ih može izvući iz monotonije svakodnevice”, ona „maštaju o neobičnim zgodama, velikim podvizima, uzbudljivim događajima i dalekim putovanjima” (Žeko 2008: 65). Avanturistička djela prikazuju izmaštane svjetove kao realne, a u tom svijetu mašte svakom se otvara mogućnost da postane junak. Dakle, u pustolovnim djelima fokus je na junaku i avanturama koje proživljava (usp. Crnković 1990: 187, 189).

Pustolovnost kao obilježje nerijetko se može susresti i u fantastičnoj književnosti. Stoga, elementi fantastike jednako tako pripadaju u veoma aktualna obilježja dječje književnosti. Termini *fantastika* i *fantastično* „potječu od grčke riječi *fantastikos* – biti sposoban predočavati, tvoriti slike” (Lepschy 1988, prema: Pavičić 2000: 34). Jedan od prvih proučavatelja fantastike svakako je francuski teoretičar Tzvetan Todorov koji 70-ih godina 20. stoljeća svojim djelom *Uvod u fantastičnu književnost* (1970) postavlja temelje za interpretiranje fantastike. Todorov tumači da se fantastično nalazi na granici između čudnog i čudesnog (usp. Todorov 2010: 42). Odnosno, fantastično se „redovito transformira u fantastično – čudno (gdje je konačno rješenje prirodno) i fantastično – čudesno (gdje je natprirodno)” (Pavičić 2000:

* slunjski.kristina@gmail.com

37). Uvjetno rečeno, dolazi do „konfrontacije mogućeg (‘realnog’) i nemogućeg, normalnog i paranormalnog” (McHale 1987: 75).

Fantastična književnost crpi inspiraciju/motivaciju iz predaja, priviđenja, snova i svega onoga što svoje uporište ne nalazi u racionalnom (usp. Hrvatska enciklopedija 2020). Ona je zaigrana, što se posebno ogleda u igri „simbolima koja ohrabruje čitatelja da značenja vidi kao nešto nestabilno i neuhvatljivo” (Attebery 2014: 2). Primjerice, fantastika omogućava preoblikovanje mitova čime se mitovima pridaje novo značenje (usp. *Ibid.*: 3). Jedno od najvažnijih obilježja fantastike jest da se ono „o čemu pripovijeda [...] nije dogodilo, a niti se nije *moglo* dogoditi” (*Ibid.*: 4). Stoga, govoreći o fantastičnom u kontekstu književnosti, Karlene McGowen (2008) tumači da postoje „elementi koji priču čine nestvarnom”, a da je fantastično djelo svako djelo koje sadrži „barem jedan element kojeg nije moguće pronaći u našem ljudskom svijetu” (*Ibid.*). Kao neke od njih navodi magiju, imaginarne svjetove, univerzalne teme (npr. borba dobra i zla), junaštvo (npr. junaci koji spašavaju svijet od zla), neobične likove (antropomorfizirane igračke, vještice, zmajevi, divovi), antropomorfizirane životinje, itd. (*Ibid.*). Iako su u mnogim fantastičnim djelima prisutne životinje koje su nositeljice ljudskih osobina i ponašanja, što pak pripada u domenu fantastičnog, ne može se posve prihvatiti tvrdnja da su one definirajući element fantastične književnosti. Naime, sagleda li se čitava dječja književnost, životinje su „nužno, makar u tragovima antropomorfne”¹ (Hameršak – Zima 2015: 312–313), stoga ih nije moguće „sagledavati kroz strogo odijeljene antropomorfne ili naturalističke prikaze” (Slunjski 2020a: 123). Osim navedenog, zamjetna je pojava antropomorfiziranih životinja u narodnim pričama, basnama, pustolovnim romanima, ro-

manima o djetinjstvu, usmenoj poeziji, itd., a ne samo u fantastičnim djelima (usp. Crnković – Težak 2002: 28).

Sva dosad navedena obilježja dječje književnosti (pustolovnost, fantastičnost, animalističke likove) popularna kultura dodatno je popularizirala. Dakle, popularno je sve „ono što se sviđa većini ljudi”, „rad namjerno usmjeren na pridobivanje većine ljudi” (Williams 1976: 237), ali i sve ono u čemu ljudi uživaju (usp. Hall 2006: 304). Popularnokulturni utjecaji nikad nisu bili jači no u suvremenom svijetu, stoga je moguće složiti se sa zaključkom McGowen (2008) koja zamjećuje posvemašnju ekspanziju produkcije fantastičnih djela od oko 2000. godine nadalje. Dakako, Jurica Pavičić (1996) tumači da do značajnije produkcije fantastične književnosti dolazi već od 1960. godine (usp. Pavičić 1996, prema Kos-Lajtman, Planatak 2012: 76), što se okvirno podudara s početkom postmodernizma u svijetu (usp. Heinrichs 1993; Butler 2007) i jačanjem popularnokulturnih silnica (Certeau 2002). Ono što je zajedničko pojmu fantastike (fantastične književnosti) i pojmu popularnog (popularne kulture) jest što su u početku oba bili nositelji pejorativnog prizvuka (Pavičić 2000; Easthope 2006, prema: Pokrajac 2018; Kolanović 2011). No, zahvaljujući postmodernističkom relativiziranju „granica između ‘visokog’ i ‘niskog’”, jačanju pluralizma „kao suživota različitih mišljenja i interesa u društvu” i intertekstualnih postupaka, „popularnokulturni elementi [...] dobivaju na važnosti”, a samim time i elementi fantastike koje je popularna kultura svesrdno prihvatila (Hutcheon 1988; Butler 2007, prema: Slunjski 2020b: 284). Ipak, Brian Attebery (2014) eksplicira da se oni koji ne čitaju fantastična djela smatraju superiornima u odnosu na lju-

¹ Sva isticanja Hameršak i Zima (2015).

bitelje fantastike, čime osporavaju ili umanjuju vrijednost fantastike (usp. Attebery 2014: 1). S jednakim problemom susrela se i popularna kultura, no kako i popularna kultura i fantastična književnost omogućavaju ljudima bijeg od svakodnevice, dobro su prihvaćene od većine konzumenata.

Utjecaj popularne kulture posebice je vidljiv u romanu, kao najšire rasprostranjenoj književnoj proznoj vrsta, a ujedno i najopširnijoj. Posljedično tomu, fantastični elementi sve više dobivaju na značaju te su uvelike zastupljeni u suvremenoj književnosti. U nastavku rada analizira se prvih šest romana serijala *Warrior Cats* dostupnih u hrvatskom prijevodu: *U divljini* (2003/2011), *Vatra i led* (2003/2012a), *Tajna šuma* (2003/2012b), *Oluja i bijes* (2004/2012c), *Opasan put* (2004/2012d) i *Iskušenje tame* (2004/2013). Nastojat će se što pomnije detektirati prisutni fantastični elementi, kao i međuodnos romana i popularne kulture.

2. Fantastično u serijalu *Warrior Cats*

Pustolovno-fantastični² serijal za djecu i mlade, *Warrior Cats*, poznati je *bestseller*, proizašao iz pera nekoliko autora koji se kriju iza pseudonima Erin Hunter. Ideju za romanesknu radnju oformila je Vicky Holmes koja je samu realizaciju preobrazbe ideje u književno djelo prepustila Kate Cary i Cherith Baldry (usp. Holmes 2021). Prvi, drugi i četvrti nastavak serijala analiziranog u radu napisala je Kate Cary, dok je autorica preostala tri romana Cherith Baldry (treći, peti i šesti nastavak) (usp. Warriors.fandom.com 2021). Kako su obje spisateljice velike ljubiteljice mačaka nije iznenađujuće izvrsno portretiranje likova u romanima, kao i to što su glavni likovi antropomorfi-

zirane mačke zaogrnutе fantastičnim pustolovinama. U analitičkom dijelu rada ponudit će se uvid u prisutne fantastične elemente koji se na neki način vezuju uz animalističke likove, odnosno uz njihove običaje, vjerovanja i mjesta na kojima obitavaju, te međuodnose serijala i popularne kulture.

a) Klan Zvijezda

Potrebno je naglasiti da se u središtu svih zbivanja koja su vezana za običaje, vjerovanja i općenito život romaneskних likova nalazi Klan Zvijezda. Taj je klan „pleme nebeskih ratnika koje pazi na sve mačke klana” i čija krzna su „od bijelog plamena” (Hunter 2011: 35; Hunter 2013: 36). Moguće ih je „vidjeti na Srebrnoj stazi” pri čemu svaka zvijezda predstavlja po jednog ratnika (Hunter 2011: 35). U njemu su preci mačaka iz svih klanova, stoga su svi članovi međusobno jednaki i ne postoji vođa. Za sve što rade klanske mačke traže odobrenje nadnaravnog Klana Zvijezda. Upravo su takvi nestvarni i natprirodni likovi karakteristični za fantastičnu književnost.

b) Vjerovanja

Mnoga vjerovanja klanskih mačaka u doticaju su sa Klanom Zvijezda jer one vjeruju da je sve „u šapama Klana Zvijezda”; on odlučuje o njihovoj sudbini i sve što se događa zasigurno je dio njihove

² Autorica rada samostalno dolazi do zaključka da je riječ o pustolovno-fantastičnom serijalu. Naime, na naslovnica prevedenih romana stoji da je riječ o pustolovinama koje proživljavaju klanske mačke, dok sama Vicky Holmes govori o serijalu kao fantastičnom, što je razvidno i iz analitičkog dijela rada (usp. Holmes 2021).

va plana (Hunter 2013: 111). Primjerice, kad se Pepeljasta Šapa ozlijedila i više nije bilo mogućnosti da postane ratnica, ona je postala vidarica. Romanesknii likovi vjeruju da se njihovi duhovi po smrti pridružuju Klanu Zvijezda i love plijen zajedno s njime. Također, mnoge (prirodne) pojave tumače kao znakove poslane od predaka. Primjerice, vjeruju da sova donosi smrt pa se vidar moli „dušama svojih ratničkih predaka da huk sove ne bude loš znamen” (Hunter 2012c: I). Smatraju da je Klan Zvijezda ljutit i da prekida sastanak njihovih predvodnika u trenutku kad oblak prekriva Mjesec, da je nezadovoljan kad munja para nebo, počinje kišiti, i sl. Kao loš znamen podrazumijevaju i jastrebovu otmicu mačića iz klana, pronalazak crvljive i smrdljive svrake u hrpi svježeg ulova, a kao kaznu Klana Zvijezda to što je vidarica Žuta Kljova izgubila mačiće. Strahuju i da će Klan Zvijezda biti ljutit jer Plava Zvijezda nije imenovala zamjenika prije visokog Mjeseca. Sagleđa li se fantastično u kontekstu vjerovanja mačjih klanova na kraju šestog nastavka serijala ispostavlja se da kolebanje između naravnog i nadnaravnog završava u fantastičnom – čudesnom iz razloga što Klan Zvijezda zaista ‘postoji’.

c) Ceremonije

Kao što je Klan Zvijezda vezan uz vjerovanja mačjih klanova, jednako je i u slučaju ceremonija. Klanovi vjeruju da Klan Zvijezda nadgleda novačenje novaka, oplakivanje mrtvih pripadnika klana, inicijacije klanskih vidara i predvodnika, itd. Simbolika igra važnu ulogu u fantastičnoj književnosti, što se ogleda u narednim primjerima. Iako „fantastika ne proizvodi simbole” ona „uspostavlja relaciju između [...] nesvjesnog i svjesnog” (Donat 1991, prema: Krleža 2008), a same

simbole karakterizira „izrazita univerzalnost” (Krleža 2008).

Novaci se imenuju kad je Mjesec na vrhuncu i pritom se zaziva Klan Zvijezda:

Plava Zvijezda [...] zagleda se u najsjajniju zvijezda na Srebrnoj stazi. ‘Ja, Plava Zvijezda [...] zazivam svoje ratničke pretke [...]. Pješčana Šapo, Prašnjava Šapo, hoćete li slijediti ratnička pravila i čuvati i braniti ovaj klan čak i po cijenu života?’ (Hunter 2012a: 217–218).

Važan dio ceremonije jest promjena imena klanske mačke, čime se simbolički ukazuje na njezino mjesto unutar klanske hijerarhije:

‘[...] u ime Klana Zvijezda, dajem vam vaša ratnička imena: Siva Šapo, od ovog trenutka zvat ćeš se Sivotrak. Klan Zvijezda nagrađuje tvoju hrabrost i snagu [...].’ Plava Zvijezda stupila je naprijed i naslonila njušku na vrh Sivotrakove pognute glave (Hunter 2011: 225).

Nakon imenovanja, novaci su dužni „u skladu s tradicijom” predaka „bdjeti u tišini do zore i sami čuvati tabor” dok ostale mačke spavaju (*Ibid.*: 225). Dakle, tradicija simbolizira nešto pozitivno što se ne smije prekršiti, a o čemu će biti riječi i kod čina inicijacije predvodnika.

Od mrtvih se opraštaju kroz čin oplakivanja. Dužnost predvodnika klana jest cjelonočno bdijenje nad mrtvim tijelom ratnika, nakon čega ga pokapaju u zoru. Pritom je od važnosti održavanje govora prije ukopa tijela kako bi se mačji duh predao Klanu Zvijezda i kako bi im se uputila zahvala za mačji život:

Zahvaljujemo Klanu Zvijezda na njezinu životu. [...] Sada njezin duh predajemo Klanu Zvijezda; neka nas u smrti čuva kao što je to činila za života (Hunter 2013: 24).

Simbolika u činu oplakivanja sastoji se u vjeronjanju da mačji duhovi i dalje žive na nebesima te da članovima klana pružaju zaštitu i smjernice za ovozemaljski život (usp. *Ibid.*: 25).

Novi klanski predvodnik bira se u drevnoj ceremoniji inicijacije. Važnost, ali i mistika, tog čina ogleda se u tomu što predvodnici „ne smiju govoriti o tajanstvenom obredu” (*Ibid.*: 27). Novi predvodnik odlazi na inicijaciju u pratnji vidarice klana i do završetka obreda ne smiju govoriti. Pritom predvodnik leži uz Mjesečev kamen dodirujući ga nosom, a Klan Zvijezda šalje mu snove u kojima se zajedno sastaju:

Mačke Klana Zvijezda sišle su s neba. Mraz je pucketao na njihovim šapama i blistao u njihovim očima. Krzna su im bila od bijelog plamena. Donijele su miris leda i vatre i divljih mjesta koja postoje u tami (*Ibid.*: 36).

Predvodnik od Klana Zvijezda dobiva devet života, a sa svakim životom i jednu osobinu: hrabrost, pravdu, vjeru, energiju, zaštitu, mentorstvo, suosjećanje, ljubav i plemenitost. Nerijetko se može čuti uzrečica da netko *ima devet života kao mačka*. Ne postoje točna saznanja zašto se spominje baš broj 9, no zanimljivo je da postoji i druga uzrečica vezana za mačke živote – „U tri se igra, u tri luta, u tri ostaje kod kuće” (Mačke.hr 2021). Ode li se u prošlost, u doba starih Egipćana koji su držali da mačke posjeduju više života i natprirodne moći, dolazi se do božanstava vezanih za Sunce. Postoji osam božanstava Sunca: Ra, Amon, Horus, Bast, Atum, Khepri, Nefertem, Sekhmet (usp. Tovarović 2017), no od njih je u ovom slučaju najvažniji Atum. Naime, prema mitu, Atum je rodio sina Šua i kćer Tefnet. Šu i Tefnet su imali sina Geba i kćer Nut. Od Geba i Nut poteklo je četvero djece: Izida, Oziris, Neftis i Set (usp. Irons 1985, prema: Perović 2016: 18). Pribroji li

se njima Atum, dolazi se do broja 9. Jednako tako, u Kini se broj 9 smatra sretnim brojem (usp. Mačke.hr 2021). U romanima broj 9 simbolizira devet vrlina koje mačka dobiva sa svakim životom.

Kao što je već spomenuto, tradicija simbolizira nešto što nosi pozitivne konotacije, stoga se ne smije prekidati. Predvodnica Plava Zvijezda nije imenovala zamjenika prije visokog Mjeseca, stoga klan strahuje od srdžbe Klana Zvijezda. Postoje i mnogobrojne druge tradicije uočljive u serijalu. Primjerice, članovi klana razmjenjuju novosti čisteći se međusobno, poštovanje iskazuju doticanjem nosa, trzanjem repa i spuštanjem glave, imaju ratnička pravila o nenapadanju klanova, o tome da mačići ne smiju loviti, stariji i kraljice jednu prvi, samo zamjenik predvodnika može biti novi predvodnik, itd. Najvažnija tradicija jest da su potrebe klana ispred potreba pojedinca. Dakle, sve dosad navedeno simbolizira određene vrline koje pozitivni romaneskni likovi moraju posjedovati, što je od važnosti u kontekstu dječje fantastične književnosti u kojoj se neprestano vodi borba između dobra i zla. Spomenuto ne čudi uzme li se u obzir da je evidentno nekoliko učestalih tipova likova u fantastičnim djelima, od kojih su najvažniji: junak kao protagonist, zlikovac kao antagonist junaku, i mentor koji predstavlja mudru figuru kako bi mogao podučiti junaka i omogućiti mu pobjedu u borbi protiv zla (usp. MasterClass.com 2020).

d) Romaneske fantastične lokacije

U proučavanom romanesknom korpusu ne nedostaje fantastičnih mjesta na kojima se odvijaju klanske ceremonije pod budnim okom Klana Zvijezda. Izuzev Srebrne staze koja je opisana kao „debeo prsten zvijezda koje možeš vidjeti kako se

svake noći pružaju na nebu”, a svaka od njih je „po jedan ratnik Klana Zvijezda”, upečatljiva mjesta su Mjesečeva stijena, Majčina usta, Visoke stijene i Četiri stabla (Hunter 2011: 35).

Visoke stijene predstavljaju sveto mjesto za mačke u čijem tunelu je skrivena „sveta Mjesečeva stijena” (Hunter 2012a: 34). Ulaz u Mjesečevu stijenu naziva se Majčina usta i predočen je kao „čtvrtašti otvor ispod kamene izbočine”, odnosno tunel (Hunter 2013: 32–33). Najveću pažnju romanesknh protagonista zaokuplja Mjesečeva stijena koja se nalazi „duboko ispod zemlje” i „svijetli u tami” jer je vezana za ceremoniju inicijacije predvodnika klana čiji je zadatak bio provesti noć na njoj, kako bi podijelio snove s dušama Klana Zvijezda (Hunter 2011: 132). Potanko je opisana u posljednjem romanu *Iskušenje tame* (2013):

Vatreno Srce je [...] osjetio [...] da se tunel otvara u pećinu. Visoko iznad njegove glave, rupa u krovu otkrivala je komadić noćnog neba. Kroz nju je ulazila zraka mjesečine i padala direktno na kamen nasred pećine. [...] Vidio je Mjesečev kamen jednom prije, ali zaboravio je koliko je nevjerovatan. Visine oko tri repa, a sužavao se prema vrhu, taj je blistavi kristal reflektirao mjesečinu poput zvijezde koja je pala na zemlju. Bijela je svjetlost obasjavala cijelu pećinu [...] (Hunter 2013: 33–34).

U romanima *U divljini* (2011) i *Tajna šuma* (2012b) uočljivi su nešto šturiji opisi Mjesečeve stijene, gdje stoji da se „blistala kao da je sačinjena od nebrojenih kapljica rose” i da Mjesečev kamen „sja zasljepljujućim bijelim sjajem [...], nezemaljskom svjetlošću” (Hunter 2011: 145; Hunter 2012b: 202).

Privlačnost i mističnost spomenutih fantastičnih mjesta dodatno su pojačane kroz jezične izraze *sveto*, *sjajno*, *blistavo*, *zasljepljujuće*, *nezemaljsko*, i sl., kako bi se mladim recipijentima što bolje dočarao taj fantastični fikcionalni svijet. Govore-

ći o fikcionalnim svjetovima, Kristina Giacometti (2013) ih dijeli na fantastične i realistične. Pri tom tumači da fantastične fikcionalne svjetove „treba shvatiti kao autonomne strukture koje, uz realistične, sadrže i veliki broj fantastičnih elemenata” (2013: 53). Kako se radnja romanesknh serijala odvija u šumi koja obiluje lokacijama kojima se pridaju fantastične konotacije, može se zaključiti da je ovdje riječ o fantastičnom fikcionalnom svijetu.

U blizini šume, nasred čistine, nalazi se i područje Četiri stabla i tu se „sastaju područja sva četiri klana” (Hunter 2011: 48). Dakako, kod tih hrastova sastaju se „u miru svakog punog Mjeseca” i „šumske mačke iz sva četiri klana” kako bi razmijenile novosti vezane za recentna događanja (Hunter 2012a: 17). Veoma je zamjetna simbolika vezana za Četiri stabla koja spajaju četiri teritorija četiriju klanova mačaka – Klan Groma, Klan Vjetra, Klan Rijeke i Klan Sjene. Naime, broj 4 predstavlja „strukturu, stabilnost”, „cjelovitost, [...] tajnovitost”, „prisutnost u sadašnjem trenutku”, povezuje se sa „životnim ciklusima, godišnjim dobima, Zemljom i prirodom”, te „upućuje na potrebu za postavljanjem snažnog temelja” na kojem će se „graditi sve ostalo” (Šuleski 2019). Još su pitagorejci držali da je broj 4 savršeni broj i simbol Boga (Hall 1928: 211). S obzirom na to da se Klan Zvijezda na neki način može poistovjetiti s mačjim božanstvom, u Klanu Groma i Klanu Vjetra javlja se uznemirenost kad je Tigrova Zvijezda udružila Klan Sjene i Klan Rijeke u nastojanju da zavlada i ostalim dvama klanovima koji su željeli živjeti u „skladu sa drevnim tradicijama Klana Zvijezda” (Hunter 2013: 127):

Četiri klana trebaju živjeti u šumi [...]. Baš kao što postoje Četiri stabla i četiri godišnja doba, tako je Klan Zvijezda htio da budu četiri klana (Hunter 2012a: 22).

e) Fantastični likovi

U likove čije su fantastične sposobnosti najizraženije, osim pripadnika Klana Zvijezda o kojemu je bilo riječi, ubrajaju se vidarice i predvodnici klanova. Svaki klan ima svoju vidaricu ili vidara koji brine o njihovim članovima. Baš kao i predvodnici, vidarice moraju proći tajni obred inicijacije „u vrijeme polumjeseca” kod Majčinih usta, kako bi ih „Klan Zvijezda prihvatio u prisutnosti ostalih vidarica” (Hunter 2012b: 135). Po inicijaciji, vidarice i vidari dobivaju i „posebne moći od Klana Zvijezda” (*Ibid.*: 202). Primjerice, oni komuniciraju s Klanom Zvijezda što je predloženo u romanu *Oluja i bijes* (2012c):

[...] vidar podigne glavu nijemo se zahvaljujući ratničkim precima [...]. Žmirkajući zbog svjetla zvijezda, začuje glasove duša kako mu žamore negdje duboko u glavi. Šaptali su o sjajnim bitkama u budućnosti [...]. Ova je zvijezda prenosila puno više od puke poruke preživljavanja (Hunter 2012c: 2).

Dakle, uloga vidara i vidarica sastoji se u tumačenju znamenja koji dobivaju od Klana Zvijezda – bilo na javi ili u proročkim snovima, u proučavanju Srebrnog puta „u trenutku mačićeva rođenja” kako bi se pokušala predvidjeti njihova sudbina, ali i u liječenju pripadnika svojih klanova (*Ibid.*: 25). Vidari u liječenju koriste isključivo ljekovito bilje, poput nevena i divljeg češnjaka za ugrize štakora, lavande za prehladu, makovih sjemenki protiv bolova, stolisnika za iscjeljivanje rana, bobica smreke za bol u želucu, kore johe za zubobolju, mačje metvice za zeleni kašalj, itd. Ljekovito bilje nerijetko se koristi u kombinaciji s nekom tvari životinjskog porijekla – sok preslice i paukova mreža služe za zaustavljanje krvarenja, a mahovina natopljena mišjom žuči protiv krpelja.

Upravo se u tome ogleda razlika između antropomornog i realističkog oblikovanja romanesknih likova. Dok su klanske mačke izrazito antropomorfne, ostale šumske životinje služe isključivo za hranu ili liječenje.

Nadalje, u fantastične likove ubrajaju se i predvodnici klanova. Već je bilo riječi o njihovoj ceremoniji inicijacije, stoga će fokus u nastavku biti na njihovim drugim fantastičnim sposobnostima. Kao i vidari, predvodnici klanova komuniciraju sa Klanom Zvijezda, a u tom kontekstu posebice je zanimljiv protagonist Vatrene Zvijezda. Naime, još dok je bio ‘samo’ ratnik Vatrene Srce, imao je proročke snove o budućnosti kakve su sanjali samo predvodnici i vidari, a koji su se naposljetku i obistinili:

I prije je ovako sanjao – snove koji su poslije doista i postali stvarnost. Posljednje što je Vatrene Srce htio bilo je da Tigrova Kandža posumnja da on ima sposobnosti koje se isključivo pripisuju mačkama vidaricama (Hunter 2012a: 9).

Dakle, na simbolički način snovi su ukazivali na to da je Vatrene Srce ‘izabranik’ Klana Zvijezda koji će postati predvodnik Klana Groma, kako bi spasio sve klanove od propasti i Tigrove Kandže, željnog moći i vladavine.

Kao i svi predvodnici, Vatrene Zvijezda imao je sposobnost vratiti se iz mrtvih s obzirom na to da su predvodnici imali devet života koje im je darovao Klan Zvijezda. Pritom je ulazio u „predvodnički trans u kojem gubi jedan život” (Hunter 2013: 179).

Sagleda li se navedeno u kontekstu tema, razvidno je da je upravo san jedan od značajnijih fantastičnih elemenata. Preuzimajući Todorovljevu (1970) podjelu tema u fantastičnoj književnosti na ja-teme i ti-teme, Pavličić eksplicira da se u ja-temama san javlja kao jedan od motiva, a po-

nekad se „status zbivanja ne da definirati kao san ili java” (Pavličić 2000: 78). Spomenuto se ogleda u neprestanim preispitivanjima i sumnjama Vatrene Zvijezde radi li se uistinu o njegovim snovima ili su se zbivanja ostvarila na javi.

f) Preostali fantastični elementi

U serijalu *Warrior Cats* javljaju se i mnogi drugi fantastični elementi. Primjerice, vrijeme se dijeli na doba zelenista, listopada i bezlista. Odstupajući od stvarnosnih naziva za godišnja doba, ovi simbolički nazivi daju naslutiti o kojim je mjesecima u godini riječ.

Nadalje, kod svake ceremonije član klana koji je središnja figura ceremonije dobiva novo ime. Tako je mačkoljubimac Crvenko prihvatio ime Vatrene Šapa kad se pridružio Klanu Groma. Kad je postao klanski ratnik dobio je ime Vatreno Srce, a postavši predvodnik klana dobio je „zvijezdu” u imenu” pa je od Vatrene Srca postao Vatrene Zvijezda (Hunter 2011: 132). Izmjene imena simbolički pokazuju gdje se pojedina mačka nalazi u klanskoj hijerarhiji.

Zanimljivo je da je Mjesec jedan od središnjih simbola u romanima. Može se sresti u nazivima kao što su Mjesečev kamen i Mjesečeva stijena. Postoji vjerovanje da je Klan Zvijezda ljutit ako oblak prekrije Mjesec. Određene ceremonije inicijacija odvijaju se za različitih Mjesečevih faza: inicijacija vidarica je za vrijeme polumjeseca, inicijacija novaka kad je Mjesec na vrhuncu, inicijacija zamjenika predvodnika prije visokog Mjeseca, a inicijacija predvodnika za punog Mjeseca. Osim toga, predvodnici klanova sastaju se svakog punog Mjeseca, a vidarice dobivaju posebne vidarske moći za vrijeme mladog Mjeseca. Fantastična književnost nerijetko crpi inspiraciju iz mi-

tova (a i sami mitovi posjeduju fantastične elemente) pa je i Mjesec sa svojim simboličkim značenjima zauzeo svoje mjesto u romanima (usp. Trębicki 2011). Primjerice, Luna je božica Mjeseca koja potječe iz rimske mitologije (usp. Šaran 2011), a u astrologiji se Mjesec tumači kao nešto što uzrokuje promjene (usp. Biedermann 1994, prema: Kulović 2020). U romanima se navedeno uočava kroz promjene položaja i funkcija mačka unutar klana koje se ostvaruju za vrijeme različitih Mjesečevih faza.

3. *Warrior Cats* i popularna kultura

Popularna kultura bitan je segment suvremenog doba. U skladu s predstavljenim značenjima popularnoga u uvodnom dijelu rada, za popularnu kulturu može se reći da je „temelj suvremene kulture” (Labaš i Mihovilović 2011, prema: Slunjski 2019: 77), tj. „postmoderni okvir izražavanja” (Nedeljković 2012, prema: Slunjski 2020b: 285).

Evidentno je da utjecaji popularne kulture nisu zaobišli ni književne svjetove, što je uočljivo i u kontekstu serijala *Warrior Cats*. Naime, upiše li se pojam ‘*Warrior Cats*’ u *Googleovu* tražilicu³, dobiva se impresivan broj – 47.500.000 poveznica. Sam broj poveznica svjedoči o velikoj popularnosti romana. No, postavlja se pitanje zašto je to tako. Kao neki razlozi popularnosti *Warrior Cats* serijala mogu se navesti animalistički likovi koji su djeci veoma dopadljivi, pogotovo u svojoj antropomorfiziranoj inačici. Zatim, pustolovnost kao obilježje romana svakako je doprinijelo napetosti romaneskne radnje koja potiče mladog recipijenta na daljnje čitanje, kako bi otkrio sve avanture koje doživljavaju simpatični likovi. I naposljetku,

³ Pretraga je urađena na datum 15. siječnja 2021. godine.

fantastični elementi pridonose tajnovitosti i uzbuđljivosti (kako radnje, tako i romaneskних likova), čineći onaj *final touch*, upotpunjujući serijal na svim romanesknim razinama.

Popularnost *Warrior Cats* književne produkcije ogleda se u impresivnom broju izdanja raznovrsnih književnih djela. Postoji sedam serijala *Warrior Cats* romana (ukupno četrdeset romana), trinaest superedicija *Warriors*, sedamnaest brojeva *Warriors* manga stripova, petnaest knjiga *Warriors* novela i šest *Warriors* vodiča za bolje upoznavanje klanova. Osim toga, serijali *Warrior Cats* dostupni su kao audioknjige. Uz književna djela, postoji i igra u kojoj je moguće kreirati svojeg mačjeg *ratnika*, igra u kojoj se postavljaju pitanja na koja odgovara Klan Zvijezda i kviz koji otkriva koja si *Warrior* mačka. Sve dosad navedeno nalazi se na popisu na službenoj stranici *WarriorCats.com*.

Što se tiče kritičkih osvrtā, *Warrior Cats* djela uglavnom su primila pozitivne kritike. Da popularnost ne ovisi o književnim nagradama već o recepciji publike ponajbolje je iskazano u tome što djela nisu primila nikakvu značajniju književnu nagradu, a ipak su uvrštena u *New York Times Bestseller List* kao najprodavanije djelo u razdoblju od „ukupno 117 tjedana, zaključno sa 24. studenoga 2013. godine” (*World Heritage Encyclopedia*, 2013). Djeca su ‘zaslužna’ za popularnost serijala, ali su i najbolji konzumenti popularno-kulturnih proizvoda. Posljedično tomu, osmišljeni su mnogobrojni proizvodi vezani uz *Warrior* mačke: odjevni predmeti, plišane igračke, školske potrepštine, nakit, bedževi, privjesci, oznake za knjige, šalice, itd. Dakle, popularna kultura na neki način uvjetuje što je popularno u određenom trenutku, ali jednako tako i (u ovom slučaju književna) djela oblikuju popularnu kulturu i postaju njezin sastavni dio.

4. Zaključak

U suvremenom vremenu dolazi do bujanja književne produkcije, a pregršt raznolikih djela bori se za svoju čitateljsku publiku različitim strategijama. Tako autori posežu za temama, likovima i drugim elementima ne bi li svoje stvaralaštvo približili ciljanoj skupini recipijenata. Stvaranje za djecu i mlade posebno je izazovno s obzirom na to da je teže pridobiti (i zadržati) njihovu pažnju jer je mladim čitateljima istovremeno zanimljivo ono što im je poznato i blisko, ali ih isto tako zaokuplja izmaštano i neobično.

Serijal *Warrior Cats* izvrstan je primjer vještog kombiniranja pustolovnih i fantastičnih elemenata, što mu je osiguralo status *bestsellera*. Avanturistička obilježja zamjetna su na razini romaneskne radnje, a fantastična se zamjećuju na razini oblikovanja likova, ali i u kontekstu svakodnevnih preokupacija romaneskних protagonista. Likovi u romanima antropomorfizirane su mačke, a među njima se po fantastičnim obilježjima ističu Klan Zvijezda, vidarice i predvodnici. Klan Zvijezda čine nebeski ratnici čija je uloga briga o klanskim mačkama. Isto tako, taj nadnaravni klan središnja je figura svih zbivanja u životima mačka četiriju klanova. Sva klanska vjerovanja i ceremonije vezane su uz Klan Zvijezda i obilježene fantastičnim, pri čemu simbolika igra važnu ulogu u tumačenju fantastičnog. S Klanom Zvijezda posebno su čvrsto povezane vidarice i predstavnici klanova. Oni imaju sposobnost komunikacije s precima pa im zato Klan Zvijezda šalje proročke snove, kako bi ih što bolje pripremio za životne izazove. U romanima se javljaju i mnoge lokacije koje su po svojim obilježjima fantastične. Najzanimljivija fantastična mjesta svakako su Srebrna staza, Mjesečeva stijena i Četiri stabla. Od ostalih fantastičnih elemenata ističu se izmaštani nazivi

za doba u godini, simbolika mijenjanja imena u ceremonijama inicijacije, te Mjesec i njegova simbolična značenja i uloga u vjerovanjima klanova.

Kako je suvremeno vrijeme obilježeno popularnokulturnim silnicama, serijal *Warrior Cats* postao je dio popularne kulture zahvaljujući iznimno dobroj recepciji od strane mladih čitatelja. Veliki interes čitatelja za fantastične pustolovine mačjih klanova rezultirao je ekspanzijom književnih djela, ali i popularnokulturnih proizvoda kao što su *online* igre i kvizovi, odjevni predmeti i mnoge druge školske i dekorativne potrepštine. U tome je iskazan međudnos popularne kulture i serijala *Warrior Cats*.

Autorice *Warrior Cats* serijala uspješno su realizirale svoje zamisli pri oblikovanju književnih djela, što potvrđuje i činjenica da se romani mogu pronaći u prevedenim izdanjima, na mnogim svjetskim jezicima. Stoga, njihov romaneskni korpus zasigurno vrijedi toplo preporučiti dječjim, ali i onim malo starijim čitateljima.

LITERATURA

Primarna

- Hunter, Erin. *U divljini*. Zagreb: Znanje, 2011.
 Hunter, Erin. *Vatra i led*. Zagreb: Znanje, 2012a.
 Hunter, Erin. *Tajna šuma*. Zagreb: Znanje, 2012b.
 Hunter, Erin. *Oluja i bijes*. Zagreb: Znanje, 2012c.
 Hunter, Erin. *Opasan put*. Zagreb: Znanje, 2012d.
 Hunter, Erin. *Iskušenje tame*. Zagreb: Znanje, 2013.

Sekundarna

- Attebery, Brian. *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. New York: Oxford University Press, 2014.
 Certeau, Michel de. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: Naklada MD, 2002.
 Crnković, Milan. *Dječja književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1990.

- Crnković, Milan, Dubravka Težak. *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje, 2002.
 Giacometti, Kristina. Od čudesnoga do fantastičnoga: dimenzije svjetova Ivane Brlić-Mažuranić i Nade Iveljić. *Libri & Liberi*, Vol. 2, br. 1 (2013): 51–64.
 Hall, Manly P. *The Secret Teachings of All Ages*. San Francisco: H. S. Crocker Company Incorporated, 1928.
 Hall, Stuart. Bilješke uz dekonstruiranje 'popularnog'. Dean Duda (ur.). *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput, 2006, 297–309.
 Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international, 2015.
 Heinrichs, Hans-Jürgen. Nesvjesno i strano. Utjecaj psihoanalize (Lacan) i etnologije (Leiris) na modernu filozofiju. Peter Kemper (ur.). *Postmoderna ili borba za budućnost*. Zagreb: August Cesarec, 1993, 50–68.
 Holmes, Vicky. 2021. *Who is Erin Hunter?* <<https://warriorcats.com/content/article/who-is-erin-hunter>> 11. 01. 2021.
 Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 2020. *Fantastička književnost*. <<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=18967>> 08. 01. 2021.
 Kolanović, Maša. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač...* Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
 Kos-Lajtman, Andrijana, Nina Plantak. Potterovsko-demonsko-mitološka fantastika u suvremenom hrvatskom dječjem romanu 'Krijesnici' Jasne Horvat i 'Luna' Roberta Naprte. Ana Pintarić (ur.). *Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenoga skupa Zlatni danci 13 – Suvremena dječja književnost*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera (Filozofski fakultet), Filozofski fakultet Sveučilišta u Pečuhu, 2012, 75–93.
 Krleža, Marina. 2008. *Fantastična književnost Gorana Tribusona*. <<https://www.marinakrleza.com/fantasticna-knjizevnost-gorana-tribusona-tetovirana-kozmpolitska-deskripcija-nesvjesnog-kao-zudnje-za-apsolutnom-slobodom/>> 11. 01. 2021.
 Kulović, Zerina. 2020. *Rječnik simbola: Mjesec*. <<https://dunjalucar.com/2020/01/26/rjecnik-simbola-mjesec/>> 11. 01. 2021.
 Mačke.hr. 2021. *Zašto se kaže da mačke imaju 9 života?* <<http://www.macke.hr/zasto-se-kaze-da-macke-ima-ju-9-zivota/>> 12. 01. 2021.

- MasterClass.com. 2020. *8 Common Types of Fantasy Characters*. <<https://www.masterclass.com/articles/common-types-of-fantasy-characters#8-types-of-fantasy-characters>> 10. 01. 2021.
- McGowen, Karlene. 2008. *Fantasy Books: There's a Whole Other World Out There*. <https://teachers.yale.edu/curriculum/viewer/initiative_06.03.08_u> 10. 01. 2021.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London – New York: Routledge, 1987.
- Pavičić, Jurica. *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, 2000.
- Perović, Sanja. 2016. *Egipatska religija*. Završni rad. <<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:455823>> 08. 01. 2021.
- Pokrajac, Katarina. 2018. *Popularna kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*. Diplomski rad. <<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:137:592728>> 03. 01. 2021.
- Slunjski, Kristina. Animalistički sloj u romanima Maje Gluščević (90. godine 20. stoljeća). *Detinjstvo*, XLVI, br. 2 (2020): 121–132.
- Slunjski, Kristina. Romaneska struktura suvremenih hrvatskih dječjih romana u kontekstu popularne kulture. U: Martina Kolar-Billege (gl. ur.). *Jezik, književnost i obrazovanje – suvremeni koncepti. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa 4. Međimurski filološki i pedagoški dani*. Čakovec: Učiteljski fakultet, Odsjek u Čakovcu, Sveučilište u Zagrebu, 2020b, 284–292.
- Slunjski, Kristina. Utjecaj popularnokulturne spektakularnosti na pojavnost novih likova u suvremenom hrvatskom dječjem romanu. *Libri & Liberi*, Vol. 8, br. 1 (2019): 77–89.
- Šaran, Ljubica. 2011. *Tajni jezik simbola: kako su nastali religijski simboli i koje je njihovo tajno značenje – drugi dio*. <<https://matrixworldhr.com/2011/12/12/tajni-jezik-simbola-kako-su-nastali-religijski-simboli-i-koje-je-njihovo-tajno-znacenje-drugi-dio/>> 13. 01. 2021.
- Šuleski, Nataša. 2019. *Sinkronicitet i simbolika brojeva*. <<https://dobrevibracije.com.hr/sinkronicitet-i-simbolika-brojeva/>> 12. 01. 2021.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Tovarović, Barbara. 2017. *Simbolika Sunca u egipatskoj mitologiji*. Završni rad. <<https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:569192>> 05. 01. 2021.
- Trębicki, Grzegorz. Mythic Element sin Secondary World Fantasy and Exomimetic Literature. Tomasz Ratajczak i Bogdan Trocha (ur.). *Fantastyczność. Mityczne Scenariusze*. Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2011, 27–39.
- Žeko, Kristina. Pustolovni dječji romani. *Život i škola*, Vol. LIV, br. 19 (2008): 65–78.
- Williams, Raymond. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Warriors.fandom.com. 2021. *Warriors Wiki*. <https://warriors.fandom.com/wiki/Warriors_Wiki> 11. 01. 2021.
- World Heritage Encyclopedia. 2013. *Warriors (novel series)*. <[http://www.self.gutenberg.org/articles/eng/Warriors_\(novel_series\)](http://www.self.gutenberg.org/articles/eng/Warriors_(novel_series))> 12. 01. 2021.

Kristina S. SLUNJSKI

FANTASTIC ELEMENTS IN WARRIOR CATS SERIES AND INTERRELATION BETWEEN NOVELS AN POPULAR CULTURE

Summary

Warrior Cats series is a world-known bestseller specific in a sense that several authors hide behind Erin Hunter's pseudonym. The book is an adventure series for children and youth, with animals, precisely cats, as main characters. The series enjoys great popularity across the world, thanks to its adventurous characters, animal protagonists and fantastic elements. After a brief theoretical insight into popular culture and fantastic, this paper analyses various fantastic elements related to animalistic characters, names assigned to them, their ceremonies, and beliefs. The interrelation between *Warrior Cats* novels and popular culture is also considered. The analysis encompasses the first 6 *Warrior Cats* novels available in the Croatian language from 2011 onwards.

Key words: animalistic characters, children's and youth literature, Erin Hunter, fantastic elements, popular culture, *Warrior Cats* series

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

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-31.09 Todorović M. D.
Примљено: 18. 2. 2021.
Прихваћено: 10. 3. 2021.

Љиљана Ж. ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ**
проф. емеритус
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

НЕЉУДСКА И НАДЉУДСКА БИЋА У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ – НА ПРИМЕРУ ТРИЛОГИЈЕ МИНЕ Д. ТОДОРОВИЋ

САЖЕТАК: Рад се на примеру трилогије Мине Д. Тодоровић – *Вир светшова* (2012а), *Гамиж* (2012б) и *Мајма* (2016)¹ – бави основним видовима карактеризације нељудских и надљудских бића (на нивоу лика и на нивоу врсте): именовањем, физичким описом, психолошком карактеризацијом, поступцима као видом посредне карактеризације. Циљ рада јесте одређивање могућег типолошког модела и указивање на основне поступке у карактеризацији ликова. Посебна пажња посвећена је карактеризацији позитивних и негативних ликова, односно добрих и злих врста, и везама које се међу овим поступцима успостављају, где су уочени одређени устаљени кораци. Дескрипција и експликација показују да су изобличење, увеличавање/умањивање те контрастирање средства за истицање физичких особина. Хумор и однос према другима, али и према моћи, употребљени су како за психолошко, тако и за физичко обликовање ликова, при чему се жеља за моћи негативних јунака показује као оно што их изобличава и супротставља складу и хармонији који владају међу позитивним јунацима, одликујући и њих саме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: лик, врста, именовање, дескрипција, карактер, посредна карактеризација

Тема коју смо првотном пријавиле за саветовање Змајевих дечјих игара, под именом *Демонска бића у савременом српском роману за децу*,

показала се у овом облику и обиму у коме је замишљена и преамбициозном и, парадоксално, недовољно обухватном. Рад који би обухватио сва демонска бића у савременом српском роману за децу, чак и када се спроведе врло строг и рестриктиван избор грађе, био би преобиман. Истовремено, показало се да је покушај било каквог типолошког истраживања непотпун без сагледавања и позитивних и негативних ликова / добрих и злих врста, пошто је њихова карактеризација, од именовања, преко физичког изгледа, до психологије и карактера, међусобно суштински условљена.

Током рада определиле смо се и за вредносно неутралније одреднице *нељудска* и *надљудска* бића, пошто се појам демон/демонски у свакодневној употреби чврсто везао за своје

* milena_zoric_ns@yahoo.com

** joljilja@gmail.com

¹ У даљем навођењу, ради економичности и прегледности, користећемо скраћенице: *Вир*, *Гамиж* и *Магма* и број стране.

² У вишетомном речнику Матице српске: „1. зао дух, сотона, сатана; 2. фиг. зао, ојак човек, злогух” (РСХКЈ/1: 656). Иако знатно обимнија, и дефиниција у вишетомном речни-

уже, негативно значење², насупрот оном вредносно неутралном ширем значењу, уобичајеном у етнолошким, антрополошким и фолклористичким изучавањима, где демон означава широк круг натприродних бића, посредника између људског и земаљског света, који се, према глобално распрострањеним веровањима, често и радо мешају у људску судбину, утичући битно на њу и у добром и у лошем смислу.³ Вредносно неутрални демони обухватају живописну, еклектичну мешавину нељудских и надљудских бића⁴ из области *ниже митологије*⁵, која припадају народним веровањима и насељавају жанрове усмене књижевности, пре свега бајке и предања. (Ову сферу веровања Чајкановић је називао „народном религијом” – Чајкановић I: 396.)

У области којом се бавимо, овом пандемијуму из усмене традиције придружују се и бића настала у машини појединих аутора, било као прерада фолклорних и митских предлога, било као производ пишчеве маште, или, најчешће, као мање-више неразазнатљиви спој једног и другог. Овоме се, такође, прикључују ши-

ку САНУ такође је искључиво вредносно негативна (в. РСХКНЈ/IV: 197). Изузетак је *Велики речник сираних речи и израза* Клајна и Шипке који даје шире одређење, по коме је демон „1. митол. код старих Грка полубожанство, посредник између богова и људи; натприродно биће везано за судбину једног човека и краја”, а тек потом следе вредносно негативна одређења (ВРСР: 334).

³ „Д. условно означавају она натприродна бића, која нису богови и у односу на богове заузимају ниже место у хијерархији (или се налазе на нижем нивоу у одређеном митолошком систему)” – МНМ I: 366.

⁴ Одреднице *нељудски* и *надљудски* указују на бића која су, са становишта Фрајеве (Herman Northrop Frye) типологије *надмоћна по врсти* човеку, иако на конкретној грађи није увек лако успоставити дистинкцију између надмоћности „у степену” и оне „по врсти” (1979: 45).

⁵ О појму *нижа митологија* в. МНМ II: 215–217. О словенској нижој митологији, в. 455.

роко распрострањени (и по утицају на представе савремене масовне културе доминантни) фиктивни светови филма/телевизије, стрипа, електронских игара, интернета. Сложеност релација које се међу овим различитим импулсима успостављају таква је да је подједнако немогуће формирање неке опште дедуктивне теоријске матрице, као ни успостављање потпуног индуктивног суда. Тако гледано, разложнијим нам се чини пут од појединачних књижевних светова ка имагинарном (мулти)верзуму ликована и прича који они граде.

Као основни вид карактеризације⁶, разматрамо именоване ликована и врста, пошто је име, према Томашевском, „најпростији чинилац карактеристике” јунака (1972: 219). За имена својих носећих ликована Мина Тодоровић бира два имена из народа – Добрица и Љута.⁷ Ово потоње име би нам се из данашње перспективе могло учинити необично и поетизовано, међутим, према Стевановићу, то је само једна од иначица имена Љутица, уз које стоји одређење *давн.* (давнашњи – М. З.) (2014: 175).⁸ Приликом грађења ових ликована Тодоровићева прибегава поступку својеврсне инверзије – Љута Чичак (и презиме му је необично, а уз то и „бо-

⁶ „’Карактерисање’ личности је поступак за њено распознавање. Под ’карактеристиком’ мислимо на систем мотива нераскидиво везаних за одређену личност. У ужем смислу под карактеристиком се разумеју мотиви који одређују психу личности, њен ’карактер’” (Томашевски 1972: 219).

⁷ Главним јунацима ова два лика чини то што у роману они претежно имају улогу фокализатора (до мањих одступања долази само у трећем делу трилогије) – приповедање се претежно одвија из њихове скупне тачке гледишта (Ženet [Gérard Genette] 1995: 83–86).

⁸ Са главним јунцима нас, иначе, упознаје Пера Ложач, сасвим успутан али свеприсутан лик, „јунак урбане културе, неважни лик са небитном функцијом кога сви знају” (<https://vukajlija.com/pera-lozac>), који чита говоре приликом њиховог одласка у пензију.

дљикаво”, одбојно) јесте доброћудан, благ, дружељубив, док је Добрица Ж затворен у себе, неприступачан, наизглед хладан, нипошто злонамеран, али не и нарочито пријатељски настројен према људима. Међутим, будући да јунаци током својих пустоловина и пролазака кроз вир светова бивају све млађи, ове њихове особине се мењају: Љута постаје све грубљи, одлучнији, па и љући, нарочито у односима са Микуш, док Добрица бива све мекши и топлији у односима с другима.⁹ Овој двојници људских ликова придружује се и Лидија Сергејевна / Лида (касније Татјана/Тања), давнашња познаница из Русије.

Остали јунаци имају, како би Великић рекао, имена без координата¹⁰ – Анос, Носел, Равилус, Равал, Оргамион, Ранаја, Регворус, Вревшин, Гамиж (задовољићемо се овде навођењем само главних јунака, док је списак свих ликова дакако дужи, али не и мање живописан када је о именима реч). Ова имена својом необичношћу и звучањем донекле подсећају на имена јунака Толкиновог (Tolkien) *Госпођара Ђрсјенова* (Арагорн, Леголас, Елронд...), а у одређеној мери следе и логику: непријатан лик носи име неугодног звучања или значења¹¹. Изузетак су два женска имена: Микуш својим гласовним саставом асоцира на Мокош, само њену блажу, комичну верзију (на шта и поигравање именом упућује); а Русалика недвосмислено личи на русалку, јер је и сама водена вила, баш као и русалка у веровањима словенских народа. И у овом другом случају се минималним мењањем имена мења и карактер јер *noten est omen* – Русалика није повезана са светом мртвих, нити је непријатељски настројена према људима, односно осим именом ничим другим не наликује русалкама, које се у народним веровањима често повезују са опасним и злим демонима, лепим, али по људе кобним (в. МНМ I: 240–241).¹²

И међу „именима без координата” има оних у којима се крију различите језичке игре, занимљиве младим читаоцима и уопште читаоцима са истанчаним осећајем за језик. Најочљивија су свакако имена носатих писова – Анос и Носел (чланови наше дружине), Гиганосан и Веленосор (владари), Иносан, Онокли... Сва имена мушких припадника овог доброћудног, великодушног и најплеменитијег од свих народа чудесног света као мотивну реч имају именицу нос. Бабураст, округао нос уједно је и њихов највећи понос и достиже своју пуну величину када постану довољно зрели да поједу семе лилибале и стекну дуговечност. За разлику од писова (носатих, дабоме – да искористимо честу шалу из ове трилогије)¹³, писице немају имена тако изразите етимологије: Инира, Лорли, Пеп. Иако нису ништа мање племените од својих сународника, оне нису делатне; њихова улога је да стрпљиво чекају своје мужеве и баве се домаћичким пословима, у чему им нема равних.

У именима ових јунака уочавамо још једну појаву – асонанцу. Понављање вокала и нарочито маркантан вокал *o* у корену њихових име-

⁹ Овим ауторка показује колико период (поновљеног) пубертета утиче на промену личности. Професор Јован Љуштановић је умео да каже да се о карактеру детета не може судити „док не прође зла вила пубертета”.

¹⁰ „И какво Вам је то име? Руди? Без координата. Као да кажете кухиња, бицикл, табакера. Постоје имена без координата. Рецимо, Филип, Ана, Фабијан, Оливер, Мартин, Ева, Константин. Увек је то иста светлост којој се не може открити извор” (Velikić 2008: 12).

¹¹ Име Гамиж асоцира на потенцијално неугодне слике гмизања и гмизаваца.

¹² Као рефлекси те кобности у роману остаје забрана контакта људи с вилењацима/вилама, због њихове лепоте и заводљивости.

¹³ Свако пис, носати писови ће аутоматски исправити: „Носати”.

на асоцирају на саму округластост и мекоћу писовске појаве: они су онижи, здепасти, заобљени. Асонанца се јавља и у именима осталих позитивних јунака: Равилус, Равал, Ранаја, док учесталост сонаната додатно истиче лакоћу и својеврсну певљивост њихових имена. У једном моменту, када добије златну нит у бради, Равилус постаје Орвилус јер се након тог, за чаробњаке веома значајног и жељно ишчекиваног догађаја први слог у имену замењује слогом *ор*.¹⁴

Насупрот њима јесу имена вештица и вештаца: Црнгуба, Гархан, Грознеберф са потпуно јасном етимологијом – црн, гар, гроза, али и са израженом алитерацијом која додатно истиче њихову грубост. И Микушина мајка, која се као чаробница звала Рени, када пређе на другу страну, добија име Врвешин. Још једна чињеница је сигнификантна када говоримо о звучачу имена јунака – осим Ранаје, познате по питомој нарави и немогућности да одузме живот, те Равилуса, који је члан дружине и дуго се није знало да ли чаробњачке моћи поседује он или његов брат близанац, остали чаробњаци имају имена у којима се по звучачу истичу консонанти: Родергров, Оргамион, Регворус, Рандор. Сви они имају моћ да одузму живот и тиме представљају бића изразито повишене моћи. Међу њима нарочито се истиче Регворус, који је постао Црни Маг по имену Суровгер. Потпуно је јасно да је реч о истом имену читаном уназад, али се поставља питање које од ових имена је осмишљено раније (или није...).

Црни Маг има још један назив – Црмас. Доделила му га је Микуш, иначе титулисана надевачица имена:

- Микуш, – зовну стари чаробњак мрко. – Деласмисли име овом што ваздан запиткује.
- Лаф – одвали она тренутно.

Древни је погледа у чуду: – Какво ти је то име? Зар није требало да описује његову радозналост, запиткивање...

– Сад ти оћеш много знајеш и запиткиваш свашт. Њему име – Лаф! Јер усудијо обрати се теб, ијако ти намћор невићен [...] (Магма: 201).

Микуш је кумовала и другим шакастим – Згужвон, јер је изгледао као згужван кад је испао из Спужвастог, сивог, тужног бића са Очајног света; Нечуја, јер је толико тиха да се једва чује.

Мала Микуш је посве необична мала вештица карактеристичног начина говора и још карактеристичнијег мириса, пошто се не купа ни за живу главу. Осим што бићима надева имена, она даје имена и стварима, па се тако њен шешир зове Гаглица, а ово „голицљиво” име одмах упућује на то да његова власница никако не може бити застрашујућа. Равилусовом мачу је дала име Небни јер „Га исково гром, колко чуо ја, Микуш лично. Га назовеш – Небни” (Вир: 109), и остала при томе иако се власнику тај неправилни облик за *небески* никако није допао:

Господин Добрица Ж се осмехну за себе. Сетио се како је намеравао Дроњка да назове неким достојанственим именом као што је Петар Иљич, или Виљем, или Фридрих, али је онда дошао Љута и прилепио псетанцету име Дроњак. Зато је знао да ће и ово луцкасто име остати мачу, ма како чаробњак гледао на то (Вир: 109).

За малом вештицом иде читава менаџерија, Микуш-чопор, како она зове своје животиње. Ту се налазе вук Михајло (чије је име требало да буде Жгљофа, али јој је Љута покварио план), мачка Џоњаја која, јасно је, воли да спава, бе-

¹⁴ За заинтересованог младог читаоца ово може бити забавна језичка загонетка.

логлави суп Мали Птичиц, јер – био је мали птић кад га је нашла, те није могла претпоставити колико ће да порасте. Загонетно име гуштера Попра разоткрива Плала, вилиндете:

А је л' тачно и да те је ујео када си га извлачила из Цоњајиних зуба, па си га за казну назвала Пола, – кроз кикот покуша да доврши – Пррр... Оног незгодног гаса који неке особе избацују наопачке од уста... Одатле је – Попр? (Магма: 7).

Сестража је бела срна која се последња придружила чопору, а њено име такође има интересантно порекло:

А ти... Немо ми ту буднеш много отмен и фин ко неки сестра од Ж-ја! Акој оћеш постанеш звер од Микуш... Глупост! Откуд од теб икад да испадне – звер? Даклем, акој размишљајеш се удружиш у Микуш-чопор, ћеш научиш ритнеш и малко направиш – си опасан јако! (Магма: 8–9)

Тиме постаје јасно и како ово име треба изговарати – са незнатном паузом пре последњег слога.

Потреба да свему даје име повела је Микуш, а затим и целу дружину, у веома опасну авантуру. Наиме, када је младунцу рабр-аграфаја (име ове врсте упућује на неподношљиви звук њиховог оглашавања) дала име Гамиж, дозволила му је да се веже за њу нераскидивим менталним нитима. Доцније је била у прилици и да Гамижовом оцу додели одавно смишљено име Жгљофа, сматрајући да му у потпуности пристаје, будући да нема сопствено мишљење и да се плаши своје партнерке без обзира на то што је неколико пута већи од ње.

Иако нам је првобитна намера била да дамо осврт само на имена јунака, одређени простори кроз које се они крећу такође имају називе ко-

ји носе скривене поруке. Имање на којем је Добрица Ж одлучио да се настани након пензионисања, нашавши да је по свим параметрима савршено, налази се у селу Виращ, а баш испод храста на његовом имању налази се вир светова. Такође, река коју дружина треба да пређе не би ли дошла до воде живота назива се Хад-ен-Ор. Хад као подземни свет у старогрчкој митологији представља за њих опасност јер их излагање води живота може скупо коштати – чаробњаци могу прећи на злу страну, људи и писови могу умрети, а са друге стране је *ор*, односно злато, светлост и успешан повратак на планину Ор, која сведочи свему што се дешавало на том свету.

У трилогији Мине Тодоровић обликује се амбивалентно мноштво ликова и врста, који се могу сместити у домен надљудског и нељудског и који се по степену моћи приближавају божанском. Иако у књижевном свету ове трилогије божанства не постоје (или се бар не помињу), најстарији и најмоћнији ентитети, попут живих планина, свакако су *боголики*. Ипак, ни живе планине нису бесмртне, већ и оне могу бити уништене ако Магма-змајка, чуварка земљиног срца, добије дванаест глава и крене у свој последњи лет који ће уништити и повезане светове и њу саму.¹⁵

Као потенцијално нерешиво питање, када је о овој трилогији реч, јавља се и разграничавање људског и демонског. Главни јунаци романа, Добрица Ж и Љута Чичак, као и Лидија Сергејевна (касније Тања) и злочинци, помагачи тајкуна Шапкарева, односно црног мага Суровгера кроз вир светова пролазе као људи, али подмлађивање које доживљавају у секундарном

¹⁵ Управо због те потенцијалне смртности определиле смо се за термине *нељудска* и *надљудска бића*, док смо од обједињујућег појма *демон* одустале због „семантичког шума” који он може изазвати.

свету придаје им елементе нељудског и надљудског и фантастичне могућности захваљујући којима се њихова судбина разликује од оне обичног човека.¹⁶ Захваљујући томе што су се вратили кроз време, они могу да проживе и остваре оно што одрастајући нису проживели и да употпуне свој идентитет:

Добрица, заједно с Љутом, стиче повећану моћ у односу на људе свог света оличену пре свега у фантастичној дуговекости и универзалном познавању језика, здрављу, материјалној сигурности и јаснијој самоспознаји. [...]

Враћање у детињство, овде функционише као фантастични конструкт, по функцији близак времеплову: даје јунацима Мине Тодоровић могућност да поново проживе све што у њиховом реалном одрастању није постојало, попут емоционалног сазревања¹⁷ и контакта с прецима¹⁸, али и да поправе неке властите реално непоправљиве поступке. Тако Лидија Сергејевна успева да поништи последице свог савеза са злим магом Црмасом, док Трапко, од застрашујућег злочинца у телу детета, захваљујући љубави усвојитеља Малије и неисцрпној доброты Малијиного ментално оштећеног сина, постаје незлобиво дете које сада може израсти у племенитог човека (Пешикан-Љуштановић 2018: 26).

Штавише, Добрица и Љута добијају боголику моћ да бар за свог живота сачувају од смрти и болести драга бића¹⁹, и тако бар делимично отклоне од њих неумитни усуд смртника.²⁰ Све ово суштински проблематизује људскост ових ликова и пре избора којој ће врсти припадати, који им пружа Жива вода, коју писови зову Бесмртна а чаробњаци Свемоћна. Кад добију могућност да бирају, Добрица и Љута и додатно прелазе границу бића „надмоћних по врсти” (Frue 1979: 45), бирајући да буду бели вилењак и чаробњак.²¹

Лидија Сергејевна, због фанатичне оданости сибирским тигровима и покушаја да их заштити од криволова, ступа у савез са црним магом, али тиме, иако чини лоше, не постаје зла. Захваљујући подмлађивању, она добија могућност да окаже своје поступке. У сусрету са свемоћном водом Лидија одлучује да остане људско биће, али добија фантастично продужен век и готово безболну, нетрауматичну смрт, што је највише разликује од реалне људске судбине:

До самог краја они [људи чудесног света] раде у пољима, играју на заједничким скуповима, обављају све послове без напора. Имају по неку бору, мало мање косе и седе власи. Тачно десет година пре но што ће умрети, одсањају овакав сан: виде себе онако како изгледају у белој везеној спаваћици. Тај двојник из сна се насмеје и ка-

¹⁶ Један од најбољних стихова јужнословенског усменог песништва јесте онај из песме „Марко Краљевић и брат му Андријаш”: „И га би ми на ѿвратише, не бих ти га загубио” (НПЗ: 53–55; подвукле ауторке).

¹⁷ Добрица успоставља емотивне контакте с људима и постаје свестан тога да је „заволео толико различитих бића”, много више но што је заволео „за својих шездесет пет” (Вир: 237).

¹⁸ Љута, нахоче, спознаје властито порекло и чаробњачке корене и стиче свест о томе да физички и духовно личи на свог претка, чаробњака Рандора.

¹⁹ Не само што се Добрици испуњава жеља да заштити драге животиње (свог пса Дроњка, Љутину мачку Ђубрицу, животиње мале Микуш и коња Парнауса) већ и домаћици Мирки доносе чудесну изворску воду из земље носатих писова, која регенерише њене старачке кости и зглобове.

²⁰ У *Мајстору и Мартирији* М. Булгакова, ђаво – Воланд каже Берлиозу: „Да, човек смертен, но это было бы еще полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чем фокус!” (Да, човек је смртан, али то је најмање од зала. Лоше је то што је он некад изненада смртан, у томе је ствар!) (2018: 19).

²¹ Слути се да они то јесу и по пореклу, бар делимично. Љута је нахоче и Магма потврђује да је Рандоров потомак, а када је о Добрици реч, Микуш слути да је он плод авантуре веселе људске жене и вилењака.

же: „Примиче се крај. Довршавај започето и ради оно што си желео, а ниси имао времена до сада.” [...] Последњег дана живота он се опрости са свима, окупа се у миришљавој купки, попије чашу вина и обуче белу везену спаваћицу. Тада утоне у сан и срце престане да му куца. Његова породица, рођаци и пријатељи сахране га уз цвеће и песму (Вир: 129–130).

С обзиром на ово, и људи чудесног света могу се прибројати свету нељудских и надљудских бића, пошто умиру „без патње и уживајући у последњим годинама живота” (Вир: 130).

Ова *релативна људскост* посебно је уочљива у обликовању *зломалих*. То су злочинци, најамници и убице из нашег *сивој светиа*, који пролазећи кроз вир светова постају деца²², остајући и даље зли. Овај контраст између дечјег узраста и злочиначке неумољивости чини да зломали побуђују страх и ужас какав изазивају и зли демони. Већина зломалих у роману страда од рабр-аграфаја или у обрачунима са другим злим бићима, с изузетком бебе – безименог дечака којег доносе Малији и којег као брата прихвата Малијин син Мурсан. Насупрот Мурсану, који је интелектуално неразвијен, али представља оличење добра, његов „мали бата” запоседнут је злом уништавалачком интелигенцијом црног мага Суровгера, па иако је ограничен телом бебе, поседује зле и опасне магијске моћи. Снага непоткупљивог добра, оличена у Мурсану и његовој наивној песми о победи добра, успева да отера зло, па дечак тако постаје Трапко, Мурсанов брат и син Јасмил и Малије.

Моћ исправљања онога што је с нашег, људског становишта неумитно прошло, *реверзибилност живојној времена*, а тиме и условност избора које оно носи, представља један од основних поступака у обликовању позитивних људских ликова у трилогији. Смештени на те-

шко одредиву границу људског и надљудског, они могу да поправе оно што је са становишта ауторке и читалаца суштински непоправљиво: могу да поново проживе детињство с искуством зрелих људи, да размотре властите изборе и искупе се за њих, па, најзад, и да оживе после смрти, попут Равала од Дарта којег Древни оживљава Свемоћном водом. Могућност преиспитивања и другачијих избора имају, у основи, и зли ликови (пре свега чаробница Рени, односно вештица Врвешин, и црни маг Суровгер), али они те изборе углавном не прихватају, са изузетком рабр-аграфаја – Гамижа, Пола-Ранаје и Жгљофе – који успевају да у извесној мери превладају властиту природу када науче да узвраћају љубав.

Иако су, типолошки гледано, поступци којима се карактеришу добра и зла нељудска и надљудска бића углавном идентични, у њиховој реализацији постоје битне разлике. Рецимо, поступак изобличења у односу на неки подрамевани прототип користи се у обликовању физичког изгледа нељудских и надљудских хуманоидних врста и ликова, и добрих и злих, али с битно различитим дејством и значењима. Мушки носати писови су нижи од метра, а имају више од осамдесет килограма, кратке здепасте ноге и велике обле задњице, рамена су им узана, па су зато крушколике грађе. Имају здраве румене образе, велике носеве којима се јако поносе и ситне, паметне очи из којих „зрачи необична племенитост” (Вир: 20–21). Носе перчине и дуге браде, које су код најугледнијих сре-

²² У трилогији није објашњено због чега Добраца и Љута, када прођу у земљу носатих писова, постају тинејџери, док најамници, који долазе у пустињу рабр-аграфаја, постају деца, али објашњење, вероватно, треба тражити у разлици у годинама, што би значило да се сви подмлађују једнак број година, па се стога млађи претварају у децу.

брнобеле. Елементе благо комичне изобличености има и њихова одећа, на пример, уместо чизама они носе неку врсту рукавица за ноге са издвојеним палцем. Физичко обличје носатих писова извор је комике због волуминозности, мекоће, смирености коју уносе у све своје поступке и због контраста с изузетном снагом и спретношћу коју поседују. Када Микуш, која је делом вештица и зато обдарена необичном брзином, покушава да се трка у телу носатог писа, то је изразито комична сцена, али ни у једној ситуацији смех који добра бића побуђују не прелази у подсмех, већ је, пре свега, израз топлине и симпатија. Физичким изгледом писови на читаоца остављају утисак меканих, утешних, поузданих бића – психолошки еквивалент деловању плишаних играчака на дете.

Жене носатих писова, као и жене људи са чудесног света, остају по страни од свих дешавања. Писови имају своје идеалне половине и, када су заједно, пар живи у апсолутном складу и умире заједно, пошто ниједно од њих не може преживети смрт оног другог. Наговештено је да се писице баве домаћинством, писањем (Оргмион, Древни чита Пепине приче и ужива у њима) и занатима. Притом, оне доследно остају у сенци, попут људских жена чудесног света, што се тумачи као посебна привилегија и заштита, али свакако представља рефлекс родног стереотипа по којем је за жену (с изузетком чаробница и вила) најбољи и најпожељнији заштићени и затворени простор куће.²³

По мудрости, племенитости, вредноћи и умешности писови су као врста наглашено идеализовани. Једино они су потпуно недоступни злу и, рецимо, за разлику од осталих, када их нападну дусини, не претварају се у нове дусине већ умирући постају клопка за нападача. Нема злих писова, они су апсолутно, савршено и

непоколебљиво добро у свету трилогије Мине Тодоровић. По својој улози они подсећају на Хесиодово поколење златног доба, које се, према *Пословима и данима*, „после ишчезавања преобратило у 'благодворне демоне' који чувају људе и надзиру њихове добре и лоше поступке” (МНМ I: 366).²⁴ Због своје идеалне чистоте, носати писови, ако су незаштићени, у нашем, сивом свету могу живети само три дана.

Тип изобличења хуманоида може бити суштински повезан са функцијом коју поједине врсте имају у свету романа. Тако пренаглашена величина шака и ситна наборана лица малих, генетским инжењерингом створених бића очајног света указују на њихову судбину деце без детињства, која не смеју да се играју, смеју, певају, причају приче, као и на њихову основну функцију: да обављају свој бесмислени посао у „индустрији” и буду убијена пре но што развију било какав вид индивидуалности.

Хумор је битно обележје којим и наглашено зла бића, изобличена и химерична, попут раб-аграфаја као врсте и Гамижа и Жгљофе као ликови, освајају симпатије читалаца. Оног часа када постане смешан у својој заштитној одећи, Гамиж од неизрециво одвратног и застрашујућег створења, које и изгледом и навикама призива ужас, прелази у категорију ликова који, упркос свему, побуђују симпатије, претварајући се, од медузе Горгоне романескног света²⁵ и апсолутне ругобе, у прихватљивог садруга. Гамиж, младунац, личи „на циновског пужа голаћа, али прекривеног неравним црним крљуштима”, има „таласаста уста”, ситне црвене зубе и „избуљене опаке очи” (Гамиж: 53), да би

²³ Жене не смеју да долазе у тврђаву Дарт, простор у којем своје време проводе њихови мужеви, ратници.

²⁴ Превела Љ. П. Љ.

²⁵ „Буквално се скамениш кад их угледаш” (Гамиж: 94).

касније добио и осам пари руку са хватаљкама, змије уместо косе и отровни реп сличан шкорпијном. Његове сузе су густе и слузаве, а његове ране смрде: „било је нечег језиво злог у овој животињи” (Гамиж: 53). Притом, он је само до колена својој циновској мајци, а његов химерични изглед мање је страشان од одлика врсте које побуђују ужасавање и гађење. Женка полаже младунце на тело живог имобилисаног оца, где они паразитирају, хранећи се колико његовим месом толико и његовим страхом, болом и ужасом: „Што је дуже жртва у животу приликом прождирања, то више енергије добијају од ње” (Гамиж: 63). Најзад, мајка прождире свој пород или пород прождире њу.

Део ових навика рабр-аграфаји напуштају, учећи из искуства да оне нису неопходне за опстанак врсте и захваљујући оплемењујућој вези са другим врстама, али трајно остају крволочне звери које живе од живог плена, но имају и своју улогу у опстанку чудесног света којем припадају. Управо они спречавају Црмаса да оствари своје планове и штите свет од људскога зла. Тек када се суочи са Пола Ранаје и успе да разуме њену функцију у сложеном екосистему властитог света, Древни коначно може постати велики маг са потпуно златном брадом. Један од основних поступака у обликовању рабр-аграфаја као врсте јесте химеризација²⁶, каква је глобално засведочена у обликовању фантастичних бића из различитих митолошких система и народних веровања.

Широко распрострањен у светским митологијама јесте и поступак укрштања врста, особена *хибридизација* којом настају бића повећане моћи. У трилогији Мине Тодоровић такви ликови су Добрица, Љута, Микуш. Сви они обележени су и изразито комичним цртама, које се заснивају на некој врсти комичког контраста,

или „крутости механике” (Bergson 2004: 16) у понашању и навикама лика или врсте. Тако својом укоченошћу Добрица Ж побуђује смех, поготово када се подмлади, а задржи укоченост због које га Микуш и Древни зову штапогутом, али будући смешан, он постаје симпатичнији и привлачнији као лик. Аљкави, добродушни Љута комични је контраст свом најбољем пријатељу, али и властитом пореклу. Он јесте чаробњак од лозе Рандорове, што сугерише древност и моћ, али успева (и жели) да савлада само две чини: унакрсно везивање пертли и зачаравање насилника да цвркуће као птичица. Ипак, на крају, он својом добродушном природом, људском у најбољем смислу те речи, спасава свет и пријатеље, тако што се поврати да види како је Магма-змајка. Хумор од прве појаве обележава лик Мале Микуш, обликован на низу потенцијално комичних контраста. Она је: и вештица и чаробница; ратоборна и на речима агресивна, али и истински племенита; груба у наступу и нежна према свим живим бићима којима треба помоћ; прљава је и има златну звезду на челу... Наглашено је комичан и њен искварени говор и њена телесна експресија, попут победничког плеса. Овај лик је најближи и најзабавнији дечјем читаоцу, управо по комичној хибридности одлика. – Парафразирајући Аристотела, могли бисмо рећи да изобличење, физичко, па и духовно, добрих ликова не наноси бол и није погубно (в. Aristotel 1966: 8).

Насупрот томе, изобличења злих бића изазивају језу и страх, наносе бол и погубна су. И стенолики и снежни демони и дусини деформисани су, пре свега, наглашавањем уста и зу-

²⁶ Проп је веровао да су „фантастичне композитне животиње” настале као производ каснијих, чак урбаних култура, у којима је човек изгубио „интимну органску везу са животињом” (Prop 1990: 373).

ба, шака и ноктију који прелазе у канце. Ова изобличења указују на њихову немилосрдну природу људождера и канибала. Глад за месом других и месом властите врсте потврђују разјављене чељусти, искежени зуби, бале и задах.

Као вид изобличења у односу на почетну форму може функционисати и боја, која може побуђивати симпатије (писови су бели попут облака, шумски вилењаци су зелени попут лишћа, али прекрасни), бити симбол и сигнал моћи (злато у бради чаробњака и коси чаробница), али и вид негативне деформисаности и застрашујуће наказности. Притом, може бити реч о различито вредносно кодираним нијансама исте боје, па су тако зли вилењаци зеленкасти, што несумњиво побуђује низ негативних асоцијација.²⁷ Често је, такође, наглашавање жутих или црвених немилосрдних очију. Жуте очи су карактеристичне за месождере из породице мачака, док код злих бића у трилогији о виру светова оне побуђују гађење, указујући на физичко отеловљење унутрашње покварености: тако бледожуте очи дусина изгледају као да су наливане гнојем (в. Вир: 174). Црвене очи су одлика вештичије врсте и (заједно са осетљивошћу вештица на дневно светло) могле би бити презете из раних филмова о вампирима.²⁸

Разлика између природног и вештачког функционише у овој трилогији као изразито вредносно кодирана. Чудесни свет је тако потпуно лишен било каквог вида индустријске производње и у њему постоје само пољопривреда, занатство, уметност, али и професионални ратници као заштитници. У трилогији се индустрија јавља као негативни ентитет, једно од најопаснијих Црмасових отеловљења у очајном свету. Производни потенцијали ове индустрије су ништавни. Сем инструмената за интравенозно храњење шакастих, ова индустрија производи

само беду, очај и загађење. Иако су различита бића чудесног света у различитој мери и на различите начине повезана са природом, нико од позитивних јунака и добрих бића не загађује и не уништава природу.

Поред изобличавања, као поступак у карактеризацији добрих и злих нељудских и надљудских бића јавља се и увеличавање, односно умањивање. С једне стране, хиперболишу се физичке карактеристике у односу на могући реални предложак. Тако су вилењаци лепши, виши, гипкији, дуговекији у односу на људе. Исто важи и за чаробњаке, иако су они недвосмислено обликовани као омаж Толкиновом Гандалфу. Када Љута Чичак први пут види Равилуса, он се чуди, пошто као основну представу о чаробњацима замишља сведени опис Гандалфа Сивог: „... морају да буду старији, да свакако носе шешире који им сенче лице, да уз себе морају да имају чаробну палицу” (Вир: 37).

Вештице и вешци такође су карактерисани варирањем представа о вештицама из филмова (играних и цртаних) и под снажним утицајем западне културе: од одеће – високе ципеле на шњирање са штиклама, шпицасти шешир, овештала црнина одеће, прљавштина; до карактерних црта – агресивност, неспособност за успостављање емотивних контаката, грабљивост и себичност. Поједине одлике из општих традиционалних представа о вештицама вариране су у трилогији Мине Тодоровић: познавање биља и црне и беле магије²⁹, летење на ме-

²⁷ Рука злог вилењака „је била дугачка, грабљива и мртвачки бледозелена” (Гамиж: 123).

²⁸ Тери Прачет (Terry Pratchett) у роману *Carpe jugulum* (2011), старог вампира, заговорника политичке некоректности, зове Стари Црвенооки.

²⁹ Иако зле, вештице познају лековито биље и јестиве гљиве.

тли или вратилу замењено је брзином трчања, а више симболичко изједање срца (в. Ђорђевић 1989) из нашег народног предања³⁰ бива замењено правом иницијацијском гозбом од људског меса. С друге стране, заједнички номадски живот вештица у трилогији и њихова јасна препознатљивост по одећи и црвеним очима битно их разликују од глобално распрострањених представа о вештицама које су људска бића запоседнута ђаволском силом и које није лако препознати унутар заједнице коју увек угрожавају.

Као облик карактеризације ликова који су издали своју првобитну доброту јавља се и контраст. Тако се лик црног мага Црмаса, по имену, изгледу, по ономе што чини и по судбини, гради као пуна негација ликова Оргамиона и Ранаје. Ово је најочљивије у односу према моћи, која је основно искушење и главни предмет жудње у романескном свету Мине Тодоровић. Новац и материјална добит као мотивација поступака ликова јављају се само код злих бића. У чудесном свету материјално изобиље није предмет сукобљавања и искушења. Злато се, на пример, готово и не јавља као симбол богатства, већ има, пре свега, симболичку улогу као оличење достојанства (накит патуљака), чистоте и мудрости. Злато у бради и коси оличава чаробњаково духовно успињање, које се у великој мери остварује управо кроз ублажавање жудње за постизањем моћи. Тако Древни мења највреднију златну плетеницу своје браде за сазнање о судбини Мале Микуш. Неспособност да се савлада жудња за моћи води јунаке ове трилогије, пре свега Регворуса и Рени, у пуно самопорицање, а стављање пријатељства, љубави и блискости и интереса других изнад властите моћи карактерише позитивне јунаке.

У целини узев, показује се да постоји низ устаљених поступака у карактеризацији фантастичних јунака када је реч о физичким, па и духовним одликама: изобличење, увеличавање и умањивање, контрастирање... Присуство или одсуство хумора, однос према другима и однос према моћи јављају се и у физичкој карактеризацији ликова/врста, у обликовању навика и понашања, као и у њиховом психолошком профилисању. Насупрот идеализованом складу и хармонији који се успостављају између позитивних јунака стоји воља за стицањем неограничене моћи која суштински изобличава негативне јунаке (физички и духовно). Колико је ова наслућена типологија применљива на друга дела фантастичне књижевности за децу остаје тек да се види.

СКРАЋЕНИЦЕ

- Вир: Тодоровић, Мина Д. *Вир светшова*. Београд: Everest media, 2012а.
- ВРСР: Клајн, Иван, Милан Шипка. *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2006.
- Гамиж: Тодоровић, Мина Д. *Гамиж*. Београд: Everest media, 2012б.
- Магма: Тодоровић, Мина Д. *Мајма*. Београд: Porta Libris, 2016.
- МНМ I: *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Кн. I. А–К. Главный редактор С. А. Токарев. Москва: Российская энциклопедия, 1994.
- МНМ II: *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Кн. II. К–Я. Главный редактор С. А. Токарев. Москва: Российская энциклопедия, 1994.
- НПЗ: *Народне ђесме у зависима XV–XVIII века. Антологија*. Избор и предговор: др Мирослав Пантић. Београд: Просвета, 2002.

³⁰ Вештице према јужнословенским веровањима „некавом шипком” отварају груди уснулог човека и поједу му срце, а онда затворе груди тако да се не познаје никакав ожиљак, али онај „изједени” мора умрети у догледно време.

- РСХКЈ/І: *Речник српскохрватскога књижевног језика*. Књ. прва. А–Е. Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1967.
- РСХКЈ/ІV: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књига ІV. Д – дућуља. Београд: Институт за српскохрватски језик САНУ, 1966.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков, Михаил. *Мастер и Маргарита*. Москва: Эксмо, 2018.
- Ђорђевић, Тихомир Р. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Приредила и написала поговор (Две политике тела: вештица и вила) Нада Поповић Перишић. Регистар израдила Даринка Зечевић. Београд – Горњи Милановац: Народна библиотека Србије – Дечје новине, 1989.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Привилеговано време одрастања у савременом српском фантастичном роману за децу. *Књижевности за децу у науци и настави: зборник радова са научног скупа Јагодина, 21–22. април 2017*. Уредници: Виолета Јовановић, Бранко Илић. Превод резимеа: Марија Ђорђевић. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2018, 21–47.
- Стевановић, Петар. *Речник имена*. Београд: Завод за уџбенике, 2014.
- Томашевски, Б. В. *Теорија књижевности: њојшика*. С руског превела Нана Богдановић. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- Чајкановић, Веселин. Секула се у змију претворио. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Сабрана дела из српске религије и митологије, књига прва. Прир. Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга – Београдски издавачко-графички завод – Просвета – Партедон М. А. М., 1994, 393–404.
- Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Prevod s originala, predgovor i objašnjenja: Miloš N. Đurić. Pregledano i dopunjeno izdanje. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika SR Srbije, 1966.
- Bergson, Anri. *O smehu*. Preveo Srećko Džamonja. Novi Sad: vega media, 2004.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Prevela s engleskog Giga Gračan. Redaktor Ivo Vidan. Zagreb: Naprijed, 1979.
- Prac̆et, Teri. *Carpe jugulum: roman o Disksvetu*. Prevela Nevena Andrić. Beograd: Laguna, 2011.
- Prop, Vladimir Jakovljević. *Historijski korijeni bajke*. Prevela Vida Flaker. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Tolkin, Džon Ronald Rejel. *Gospodar prstenova*. Preveo Zoran Stanojević. Beograd: Nolit, 1981.
- Velikić, Dragan. *Ruski prozor: roman omnibus*. Beograd: Stubovi kulture, 2008.
- Ženet, Žerar. Perspektiva i fokalizacije. S francuskog prevela Milica Vinaver. *Reč. Časopis za književnost i kulturu*, god. 2, br. 8 (1995): 83–86.

Milena S. ZORIĆ

Ljiljana Ž. PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ

NON-HUMAN AND SUPERHUMAN BEINGS IN A FANTASTIC NOVEL FOR CHILDREN – ON THE EXAMPLE OF THE TRILOGY OF MINA D. TODOROVIĆ

Summary

The work is based on the example of the trilogy of Mina D. Todorović – *Vir svetova (Vortex of Worlds)* (2012/I), *Gamiž (Crawler)* (2012/II) and *Magma* (2016) – and deals with the basic types of characterization of non-human and superhuman beings by (at the level of character and at the level of species): naming, physical description, psychological characterization, procedures as a form of indirect characterization, searching for a possible typological model and pointing out the basic procedures. Special attention is paid to the characterization of positive and negative characters, i.e. good and evil species, and the connections established between these procedures.

Key words: character, type, naming, description, nature, indirect characterization

ЕДЕН НОВ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕН РОМАН ЗА МЛАДИ ИЛИ ЗА ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА СВЕРОТ ВО НАС КАКО НОВ НАЧИН ЗА ОПСТАНОК

САЖЕТАК: Секогаш радува фактот кога во етерот на книжевноста за деца и млади ќе се појави автор кој се свртува кој еден, по малку дефицитарен жанр – научната фантастика. Во оваа статија ќе се осврнеме кон еден новообјавен роман за деца и млади во македонската научно-фантастична литература за деца и млади. Најпрвин, ќе се утврдат основните постулати на научната фантастика како жанр, по што ќе се премине кон анализа на научнофантастичните елементи во романот *Арханџел: ослободување на свероџ* од младиот македонски автор Даниел Бибовски. Ќе се обидеме да одговориме на прашањето колку Бибовски се придржувал до основните постулати на европската и светската научна фантастика, и кои се особеностите на овој негов роман. Тоа ќе се реализира со ексерпција на соодветните делови од текстот на романот и нивна анализа.

КЛУЧНИ ЗБОРОВИ: научна фантастика, книжевност за деца и млади, Даниел Бибовски

1. Дефинирање на жанрот научна фантастика

Постојат повеќе дефиниции за жанрот научна фантастика. Златко Теодосиевски зборувајќи за фантастиката и научната фантастика во сликарството, ќе даде ваква дефиниција за научната фантастика:

Во најопшти црти, поимот научна фантастика вообичаено подразбира занимавање со измислени или вистинити научни достигнувања и нивното благотворно или погубно дејство врз човекот-цивизацијата. Или пошироко, научната фантастика претставува проникнување на имагинативното и научното, антиципацијата на иднината, футуролошки претсказанија и „чудесни пагувања“, итн. (Теодосиевски 1989: 53).

Петар Волнаровски, пак, се осврнува на три важни карактеристики на жанрот научна фантастика. Најпрвин, тој зборува за својството *условноси*, а потоа за – научност и плаузибилност. За првото својство, условност претходно стана збор:

„[...] научната фантастика секогаш креира такви светови што претставуваат можни иднини, односно можни реалности и настојува во своите дела да остане доследна на начелото за веројатност и нужност на реалниот свет, во што се состои и суштината на „условниот“ модел. Од овој агол, сосем е занемарливо дали некоја замислена идност во научно-фантастичното дело ќе се по-

* jovanka.denkova@ugd.edu.mk

клопи во вистинската, претстоечка иднина (Волнаровски 1995).

Понатаму, Волнаровски зборува и за второто својство/карактеристика на научната фантастика – *научноста*. Имено, тој истакнува дека постојат неколку вида ситуации во врска со ова својство: кога *научноста* е само средство (...) во ситуација во чии рамки од ликовите и од драмското дејствие ќе се извлече докрај саканиот ефект, како дооформување и интензивирање на заплетот, обогатување на значенско-питорескиот слој, онеобичувањето (зачудувањето) да се стави на едно поостро чувствување низ хронопотот и др. Во друг случај, *научноста* елемент стои како една *background* ситуација, која од своја страна повторно влече последици, било од семантичка, било од нарративна природа. Значи, *научноста* на жанрот стои како уште една *differentia specifica*, која ја разликува од другите фантастични прози, покрај *условноста*. Истовремено, во тесна врска со научноста, Волнаровски го поставува и третото својство на научната фантастика – *плаузибилноста*: „Во прашање е едно посебно својство, карактеристично за научната фантастика” (Волнаровски 1995: 43).

Која било поставка од научно-техничка природа изнесена во научно-фантастичното дело, ќе биде плаузибилна ако може да се доведе во склоп со научното знаење, но не во смисла таа претпоставка да може да се постави во оние простори во кои науката сè уште не завладеала, а да не дојде до контрадикторност со веќе познатите научни факти. Плаузибилноста не е можност нешто да биде научно потврдено, туку првенствено – неможност да биде побиено од страна на познатата наука (Nedeljković 1987: 83).

2. Појава на научната фантастика во македонската книжевност за деца и млади

Појавата и развојот на жанрот научна фантастика во македонската литература за деца и млади се поврзува со периодот по ослободувањето, при што НФ имаше отежнат развој и долго време се сметаше за дефицитарен жанр. Токму затоа и ова истражување ќе биде свртено кон карактеристиките на научната фантастика во повоената македонска проза за деца и млади. Затоа, на почеток, со причина би можело да се постави прашањето: што се подразбира под изразот „научна фантастика за деца и млади”? Поголемиот број теоретичари на литературата се согласуваат со тврдењето дека под поимот „научно-фантастична литература” најчесто се подразбираат прозни дела (романи и раскази) во кои се опишуваат измислени и хиперболизирани научни откритија кои му помагаат на човештвото и на неговиот напредок или, пак, му се закануваат на човечкиот род со различни видови опасности за неговиот опстанок. Настапите кои ги опишува едно научно-фантастично дело можат да се случуваат во иднината, на нашата планета, но многу често тие опишуваат и други простори, други планети кон кои се патува со превозни средства кои не постојат, а кои се зародени во фантазијата на писателите поради напредокот на космонаутиката (Владова 2001: 89–95).

Во македонската литература, воопшто, опусот на научно-фантастични дела не е обемен и овде го наведуваме поголемиот дел од нив, вклучувајќи ги и оние НФ дела кои се наменети и за возрасни, но нив не би можеле да ги сметаме како НФ литература за деца и млади и

со таа цел ќе бидат подвлечени: Лазо Наумовски: *Големата авантура* (1959, второ издание 1963); Љубомир Донски: *Враќање од ѝеколот* (1966); Пени Трпковски: *Далечно ѝаѓување* (1972); Стојмир Симјановски: *Ацела* (1977); Стојмир Симјановски: *Двојната Ева* (1980); Стојмир Симјановски: *Керката на ѕвездиѝе* (1981); Глигор Поповски: *Роботираг* (1984); Лилјана Белева: *Планетата Окѝалз* (1988); Томе Арсовски: *Зена – ќерка на ѕвездиѝе* (1988); Томе Арсовски: *Арис или ѝрва љубов* (1989); Петар Волнаровски: *Граница* (1995); Томе Арсовски: *Кристална ѝланета* (1998); Велко Неделковски: *Вечниот Таниз* (1999); Лилјана Белева: *Омајот на вселената* (2001); Мирко Зафировски: *Авантуриѝе на Марко и Дамјан* (2005); Сања Михајловиќ Костадиновска: *517* (2015); Моника Трајковска: *На работи од времето* (2016; I дел од серијалот: *Наследството на Вероника*); Методија Диневски: *Експеримент 51* (2016); Бранко Прља: *Ајокалиѝса.мк* (2017); Бранко Прља: *Реѝлика.мк* (2018); Зоран Милошевски: *Саѝа за Тројство* (2018); Бранко Прља: *Воскресение.мк* (2019); Методија Диневски: *Временската ениѝа* (2019, *Експеримент 51 – II дел*); Даниел Бибовски: *Арханѝел: ослободување на ѕвероѝ* (2019); Зоран Милошевски: *Исѝаѝени сечила* (2019; I дел од серијалот *Последна ѝраница*).

3. За авторот и за романот

Романот *Арханѝел: ослободување на ѕвероѝ* (2019) е дебитантски роман на младиот автор Даниел Бибовски¹, во издание на „Арс Либрис“, дел од „Арс Ламина – публикации“. Илустрацијата на корицата ја нацрта илустраторот Оли-

вер Коларевски. Вака авторот ја претставува својата дебитантска книга на одржаната промоција:

Отсекогаш ме фасцинирало како напредокот на технологијата го менувал светот, особено во последнава деценија технологијата напредува експоненцијално, а тоа донесе и свои последици бидејќи еволуцијата на човечката биологија едноставно не може да држи чекор со неа. Па, наместо поголема поврзаност и слобода, многу почесто луѓето се чувствуваат заробени во еден невидлив кафез од конфузија, отуѓеност и осаменост. *Арханѝел: ослободување на ѕвероѝ* е книга која во својата срцевина ја инкорпорира таа брза транзиција на светот, но со осврт токму на индивидуата и нејзината борба со најсуштинските недостатоци на тој свет. Со други зборови, борбата за ослободување од невидливиот кафез.

Се работи за роман од жанрот на научната фантастика и имајќи предвид дека овој жанр, колку што е популарен низ светот, не само последните години, туку многу години наназад, толку, пак, од нејасни причини кај нас е дефицитарен, кај нас многу малку имаме научно-фантастична книжевност, која може да биде интересна и за помладата и за повозрасната популација. Освен тоа, овој роман е повеќеслоен,

¹ Даниел Бибовски е роден на 3 јуни 1987 во Скопје. Средно образование завршил во ДСМУ „Панче Караѓозов“, отсек фармација, а дипломира на ПМФ – Скопје, отсек Информатика. Во моментот се занимава со информатика. Големата љубопитност и страст за знаење ќе го натераат уште од рана возраст да чита и истражува многу дисциплини од природните науки, но исто така и од филозофијата и психологијата. Како резултат на тоа пред десетина години се раѓа идејата за романот *Арханѝел: ослободување на ѕвероѝ*, кој е првиот македонски роман во кој научната фантастика се базира на реална наука и реални истражувања.

сложен и роман кој може да се чита и толкува од повеќе аспекти, отвора прашања од разни видови, почнувајќи од самиот наслов кој е многу моќен и многу симболичен, па сè до комплексните ликови, приказната, светот, кој Бибовски ни го прикажува и кој е исклучително богат и распространет во многу правци. Тоа, меѓу другото, ми беше и еден од првите коментари, читајќи го романот, во комуникација со самиот автор: толку богата имагинација има Бибовски и тоа се одразило во пишувањето, тој создал свет кој ви нуди такви работи за кои никогаш не би помислиле дека постојат, дека можат да постојат – во светот кој ни го прикажува автор тие не само што постојат, туку и совршено функционираат. Во случајов не можеме, а да не се осврнеме на една од дефинициите на НФ која ни ја дава Жан-Батист Баронијан (Jean-Baptiste Baronian), кој смета дека круцијална карактеристика на научната фантастика е што:

таа не се интересира, меѓутоа, за светот онаков како што е, туку за светот каков што може да биде, каков што би требало да биде, таа бара да покаже една состојба на нашата мисла или на нашиот универзум во некој момент од неговата историја – во еден можен момент, веројатен, на сетлив можеби, но никогаш актуелен

– беа зборовите на промоторката на романот Фросина Пармаковска.

Овој дебитантски роман на Бибовски ја раскажува приказната на тинејџерот Адам Деи, кој освен со пубертетот принуден е да се соочи и со комплицираната состојба во која живее – тектонското придвижување на целата цивилизација. По завршувањето на најразорната војна во историјата, човековата цивилизација одлу-

чува да го реорганизира светот. Најголемото достигнување на здружениот труд е тест-населбата Архангел 2009, сместена на Антарктикот. Таму се вселуваат врвните умови од сите области: инженери, биолози, лекари, физичари, филозофи, па дури и уметници и за многу брзо време проблемите како глобално затоплување, загадување, глад, недостаток на вода за пиење драстично се намалуваат. И додека се чини дека планетата доживува преродба од секаков аспект, човековите слабости, како што се алчноста и потребата за надмоќ, сè уште демнат зад аголот како најголема опасност.² Долоувајќи ја многу успешно нашата сегашност со постојаната желба за воена надмоќ меѓу државите, која се заканува и на денешната цивилизација, авторот и во романот остварува една успешна визија, застрашувачка визија за нашето општество разорено од трета светска војна. Спасот произлегол од „нова супер напредна технологија која тогаш првпат била употребена. Таа технологија и сега е на Архангел 2009, но се чува во строга тајност, нормално, за да не биде злоупотребена” (Бибовски 2019: 57). Постоенето на толку напредна технологија го наметнува стравот од нејзина злоупотреба до колку дојде во погрешни раце. Па, затоа во периодот што претстои, деветнаесет години по крајот на војната, и седумнаесет години од основањето на Архангел 2009, општеството се ангажира да ја заштити/или да дојде до таа технологија, на секаков можен начин. И тука, неминовно се наметнува впечатокот дека таа напредна технологија е поврзана со квантниот компјутер кој е вграден во роботот Биви, најдобриот пријател на Адам.

² <<https://www.vecser.press>> приземено на 23. 11. 2020.

4. Литературни раскопки

Зборувајќи за карактерот на НФ неизбежно се наметнува потребата да се укаже и на класификацијата на овој жанр. Факт е, дека постојат голем број на класификации на темите во научно-фантастичната литература, но ние во моментот ќе се задржиме на онаа која ја предлага Влада Урошевиќ:

1. Утопија – еден замрзнат идеал
2. Игри со времето: ухронија и паралелни светови
3. Жед за слободен простор
4. Враќање назад: херојска фантазија
5. Есхатолошки теми: од крајот кон новиот почеток (1988: 161).

Имајќи ја во предвид претходнонаведената класификација, можеме да прејдеме кон литературно-критички осврт кон романот *Арханџел: ослободување на ѕверош* од Даниел Бибовски.

Најпрвин, ако се осврнеме на тематската застапеност во романот, може да се констатира дека во него има елементи од сите претходно наведени теми.

Осврнувајќи се на посочената класификација, лесно можат да се издвојат утописките елементи во овој роман, почнувајќи од футуристички дизајнираните автомобили:

[...] неговиот црно-бел џип беше направен специјално за него и имаше многу неверојатни карактеристики. Можеше да се управува само со говор или само со автопилот, беше целосно непропустлив, па без проблем можеше да се движи под вода, а имаше и вградено мал плакар за алишта, мала машина за перење и автоматизиран систем за пеглање... Провери на ретровизорите и на борд – комјутерот да не го следи некој, па го

изротира седиштето за сто осумдесет степени (Бибовски 2019: 18);

преку изгледот на самиот град:

Од обична зграда, стана огромна хала, петнаесет километри во дијаметар, а еден во висина. Но, вистински интересното беше внатре. Оваа огромна хала имаше облик на осмоаголна призма која во себе криеше совршено нормален град. Со високи стабилни згради, елегантно вклопени патишта, паркови, болници, рекреативни центри, училишта и ресторани, сите на средина од овој петнаесеткилометарски објект и одлично заштитени од екстремниот студ надвор (*Ibid.*: 26–27);

потоа, преку бањите во домовите кои се еден вид на амбуланти, кои автоматски го следат здравјето на корисниците:

Во тој миг малиот монитор пред вратата во бањата почна да свири и од него се слушна автоматизиран глас: Адам Деи, концентрацијата на кортизол во вашата урина е поголема од нормалното. Ова се повторува многу често. Исто така, кожата ви е сува, имате подочници, а изгубивте половина килограм тежина за помалку од еден месец. Ви препорачувам повеќе спиење, повеќе рекреација, поздрава исхрана и помалку стрес... На Арханџел бањите беа и мини-амбуланти, па секојпат кога се користеа, тие ги следеа параметрите на телото и ако регистрираа нешто алармантно веднаш информираа (*Ibid.*: 35);

преку рефлектирачкиот парк во кој Адам го вози хавербордот, и во кој заради безбедност постојат три вида на патишта, различно обоени според тоа за кого се наменети:

Посебното кај него беше што можеше да си го менува релјефот. Претходно имаше облик на

амазонска прашума, па на хавајска плажа, па на дел од Хималаите, па на пустина со оази и на што ли уште не. Последниот облик на паркот беше некое скандинавско езеро (*Ibid.*: 38);

а не треба да се заборава и контролираната клима. Друга загатната утопистична идеја во романот е преуредувањето на светот по разорната војна, кога човековото општество се организира во специфични човекови заедници:

Наместо во држави тој предложил светот да се организира во заедници од луѓе кои ќе имаат ист концепт за целокупниот начин на живеење, ќе имаат исти верувања, принципи и филозофија. Буквално заедници од сродни души. Така ќе биде превенирано кај луѓето да се натрупува товар од неисполнетост, анксиозност или депресија, кои со текот на времето сигурно ќе прераснат во некаков конфликт, прво внатре во личноста, а подоцна и надвор во општеството (*Ibid.*: 58).

Согледувајќи ги причините за најчестата човекова деструктивност, општеството се реорганизира на најдобар можен начин. Но, и таквите утопистички уредени заедници имаат свои недостатоци. Имено, и самиот Архангел 2009 не се населува со било кој, со обични луѓе. И за таму постојат критериуми тоа да бидат фамилијарни луѓе, со убав изглед. Токму на таков начин посвоителите на Адам успеале да станат жители на ова утописки замислено/уредено општество, посвојувајќи го Адам, чии родители се откажале од него. И во моментот кога успеале во намерата, добиваат и биолошка ќерка која воопшто не ги задоволува нивните естетски критериуми. И овде се открива сета промашеност на тој, навидум утописки систем во кој, живеејќи во комфор и целосна организираност и предодреденост на нештата, луѓето

се оддалечиле еден од друг, особено врсниците на Адам од кои тој е крајно разочаран:

Имаше многу корисни работи на Ворлдбук, па дури и Адам имаше свој профил, но за повеќето негови врсници тоа беше само начин преку кој можеше лесно да се стане популарен... Сите од неговото училиште поминуваа многу време на Ворлдбук... (*Ibid.*: 36).

Таквата прекрасна утопија, постепено се претвора во антиутопија, за која и нејзините жители стануваат свесни:

Сега дополнително ќе се стимулира дееволуција. Освен за енергија, сега луѓето нема да мора да се грижат ни за времето. Дополнителен комфор и дополнителен мотив да станат амеби... види ги во заедницата Конзола. По цели денови играат видеоигри, и дури со денови не излегуваат надвор. Струја никогаш нема да им снема, а сега нема да се грижат ни за силните грмотевици. Ќе играат додека не сраснат со гарнитурите, Одвратно (*Ibid.*: 228).

Утопијата, Јеремеј Јудович Парнов го објаснува потеклото на зборот *утопија*, а потоа и на утопистичката литература: „на грчки јазик, утопија значи 'место кое го нема'“, а тоа е прифатено и како наслов на литературно дело кое содржи имагинарна слика на општеството во иднината.

Утопискиот концепт е застапен и врз организацијата на човековите заедници на Земјата. На патувањето кое го презема Адам, со цел да го заштити неговиот верен продружник/пријател-роботот Биви, а што продира веќе во темата од НФ позната како *жед за слободен ѝросџор*, тие двајцата ќе преземат авантуристичко патување на Земјата. Всушност, на ова патување, Адам се

враќа на местото од кое и самиот потекнува, планетата Земја. Адам потекнува од градот Лион, во Франција, но сега одново ја запознава родната Земја. Нивното патување во многу нешта посетува на посетата на Малиот принц на Антоан де Сент Егзипери. Патописот од разните краеве низ светот, кој се распостила пред нас, ја потенцира убавината на Земјата, но истовремено го открива и карактерот на нејзините жители. Она што ќе го осознаат Адам и Биви е дека животот на преостанатите жители на Земјата (оние кои не биле подобни за Архангел 2009), е организиран во човечки заедници, всушност експериментални заедници, организирани и именувани токму според животот во нив. На пример, жителите во Адреналин се желни за забава и авантури и таму за првпат Адам ќе се воодушеви од убавините на земјата: „Го виде копното. Зелено и убаво, со една тенка линија одвоено од океанот... Просто не му се веруваше каде е. Цела минута ја допираше тревата. Колку е само убаво, колку е инспиративна” (Бибовски 2019: 109); потоа, жителите на заедницата именувана како Медитација се посветени на одмор и релаксација, жителите на некои заедници се воинствени, некои се технолошки напредни, итн. Единствено жителите на заедницата Терафили се оние низ чии сфаќања прозвучува гласот на разумот. Животот на оваа заедница е најпримитивен во однос на останатите, но токму таму, од девојчето Кианиа Адам ќе слушне длабоко вистинити зборови за суштината на човековото живеење:

Види, знам дека на некој како тебе, кој е од Големото Бум, ние му изгледаме примитивни дури прости. Тоа често ни се случува и не ни очекуваме да нè сфатиш. Но, сети се на нас кога твојот софистициран свет ќе стане премногу ком-

плициран. Тогаш ќе ти стане јасно што е вистински важно. Какви и технологии да имате, никогаш не можете да ги замените примитивните едноставни работи како поврзаноста со луѓето, со браќата, со сестрите и пријателите, со родителите (*Ibid.*: 145).

Всушност, ако се разгледаат патувањата на Адам низ сите краишта на земјата, неизбежно се наметнува асоцијацијата со патувањата на Малиот принц на Егзипери, кон од патувањата по шесте планети се здобива со искуства, но и сознанија за жителите на тие планети, како што Адам осознава дека има места на Земјата на кои е нераскинлива врската на луѓето со земјата, места на кои слободно можеш да се послужиш на пазарот со што сакаш без да платиш, или пак, да платиш во валутата наречена солинзи, со која се изразува чувството на среќа.

Покрај напреднатите технологии и во голема мера полесниот начин на живот, на Адам не му е воопшто лесно од повеќе причини. Главната причина е соочувањето со болната вистина дека неговите вистински родители го оставиле, а не знае на што точно се должела нивната одлука, потоа е принуден секојдневно да се соочува со Белардови и нивните каприци. Од задушнување на неговата слободна волја, правото на избор до полнење на неговата глава со измислици поврзани со неговите вистински родители... Адам покрај сè се труди да го следи својот сон и да ја негува љубовта кон технологијата и роботиката посетувајќи го институтот каде што ќе го создаде роботизираниот пријател со квантен компјутер.³

³ <<https://krajbrezjenadvasprotivnisveta.com/2020/04/04/dali-dzverot-kje-bide-konechno-osloboden-arhangel-osloboduvanje-na-dzverot-od-daniel-bibovski/>> преземено на 03. 12. 2020

Ова патување до Земјата кое го презема Адам е за да го спаси својот робот Биви од расклопување, зашто по него трага научникот Данагер, кој во случајот е оној познат „луд научник“ од НФ. Имено, Биви е квантен компјутер кој може да ја открие тајната за постојаното уривање на зградите Тесла, поради што Данагер сака да дојде до него, за да не се обелодени неговиот неуспех. И во таа борба на доброто и злото, како во некоја класична сказна, на страната на доброто, во улога на помошници на Адам се јавуваат и добри луѓе, како научникот Коб, кој постојано е во улога на негов советодавец и помошник.

Присуството на Биви, пак, ја открива темата на роботот во романот на Бибовски. Секако, сонот за создавање на човек од метал постои мошне одамна: уште во приказната за Дедал се зборува за киноскиот човек од метал, Талос, дело на критскиот градител и пронаоѓач, кој трипати дневно го обиколувал островот чувајќи го од напаѓачи. Влада Урошевиќ потенцира дека овие послушни и вредни слуги кои ќе ги вршат поситните работи без одлагање и мрморчење се среќаваат во прозата кон крајот на XIX и почетокот на XX век. Името и однесувањето потекнуваат од чешкиот писател Карел Чапек (Karel Čapek), кој со тоа име означил метални копии на човек кои истовремено се една прекрасна машина и еден модерен и сигурен начин да се повтори откритието на Франкенштајн. Според Урошевиќ, роботите се евтина работна сила, за своето одржување не бараат големи трошоци, послушни се, вредни, дисциплинирани. Поседуваат силно развиена интелигенција, но немаат никаков емотивен живот, во нив не се всадени можности за доживување на етички дилеми. Сепак, благодарейќи на некои усовршувања што ќе бидат применети над

поновите генерации на овие суштества, тие ќе се здобијат со чувство за правда и неправда, за солидарност, па дури и со способност да мразат и со желба да господарат. Резултат на тоа е нивната побуна: тие загосподаруваат со светот, уништувајќи го претходно човештвото. Роботот на Адам е насликан во крајно позитивна улога: како помошник, заштитник, како превозно средство, а пред сè – како пријател. Со самиот факт што Биви е управуван и контролиран од Адам говори за вербата на авторот во надмоќта на човекот над вештачката интелигенција, иако опасноста од нејзин бунт доколку попадне во погрешни раце, не е исклучена. Овој робот кој лесно може да се преобрзи во диносаурус и змеј говори за инкорпорираноста на темата херојска фантазија/враќање назад, кои се теми, исто така карактеристични за НФ. Изработката на работи во облик на митски суштества ја потврдува големата поврзаност на научната фантастика и митот во овој роман на Даниел Бибовски.

Анри Гуго смета дека темите на научната фантастика, всушност се

подмладени митови... Понатаму, тој ги поврзува митовите за искачувањето кон небото со космичките летови. Во првите се крие желбата да се дојде до врвното знаење, а во вторите – желбата за истражување на меѓугалактичките простори (Урошевиќ 1988: 129).

Во тие космички бродови, нивните патници често се наоѓаат заспани, во состојба на анабиоза. Во таква состојба остануваат сè додека не дојдат до програмираната планета, каде треба да го посеат новиот живот. Од катаклизмите најчесто се спасува една или неколку човечки двојки кои треба да ја продолжат цивилизацијата од која доаѓаат на нова, попогодна планета.

та. Анри Гуго ова го доведува во врска со ковчетот на Ное кој ги спасува избраните луѓе и животни на својот ковчег од Потопот:

[...] авторите на делата на научната фантастика го повторуваат со сликата на својот космички брод што лута низ пространствата на вселената, симболот на неопходноста на пренесувањето на зародокот на животната енергија од еден циклус на планетарно постоење во друг (Урошевиќ 1988:130).

Тој нов живот најчесто треба да го сочуваат и посеат избрани луѓе кои се одликуваат со својата убавина, но и интелигенција. Људмила Стојанова, зборувајќи за поврзаноста на сказната и митот, како корени на научната фантастика (Стојанова 1989: 60–62) истакнува дека

митот и научната фантастика имаат мноштво заеднички елементи, првенствено на космогониски план. Таа го истакнува и сознајниот елемент кој се содржи во нив, а наоѓа израз во социјално-психолошката функција – за нивната ориентираност кон задоволување на некаква внатрешна потреба на свеста со фантастични структури и поетски хипотези да ги надополнува научно неразјаснетите природни феномени. Другата сличност е и во тоа што за митот е типична грижата за колективната судбина на племето – на пример, добивањето на огнот, или основање на една племенска заедница и нејзиниот опстанок во борбата со непријателот. Социјалната ширина на проблематиката, третирана во научната фантастика секогаш ја надминува судбината на еднката и се однесува на човештвото како целина: агресивната туѓа цивилизација, бездушниот вештачки ум кој се отргнал од човековата контрола, или сеопштата атомска војна, го загрозуваат понатамошниот живот на планетата; техничкиот напредок кој станува цел за себе ја руши поетската хармонија меѓу човекот и природата, го

отуѓува од неа; научното откритие кое дошло во погрешни раце се заканува да ја прекине социјалната еволуција и да ја врати назад целокупната човекова историја. [...] Наоѓајќи израз од слични критични ситуации, аналогно на хероите од митот, јунаците на научната фантастика израснуваат во добротинители на целото човештво (Стојанова 1989: 62).

Од митологијата потекнуваат некои од најчестите теми во научната фантастика. Една од нив е онаа за *цикличното уништување и обновување на Космосот*.

Убедувањето дека не само вчера, не само денес, туку дури и во најдалечната иднина се повторувале, се повторуваат и ќе се повторуваат исти ситуации произлезени од непроменливиот однос на човекот кон самиот себеси, кон својата заедница и кон универзумот што го опкружува – а тоа убедување стои во основата на секое вклопување во митските облици на чувствувањето и толкувањето на светот – зборува за блискоста на авторите на делата на научната фантастика до една концепција на времето што му е присушта на митот (Урошевиќ 1988: 126).

Во тој контекст, треба да се истакне дека една од најчестите теми е есхатолошката, т.е. онаа за апокалипсата на планетата, и нејзиното повторно ревитализирање и оживување.

Различните апокалипси и повторните започнувања на кругот на животот врз опустошената Земја, толкупати обработувани во делата на научната фантастика се само еден од можните примери за сфаќањето на цикличноста на времето.

Во романот на Бибовски, врската на НФ со митот (митолошката матрица) ја согледуваме во фактот дека светот еднаш веќе се соочил со

ужасите на третата светска војна и поучени од искуството, луѓето на Земјата се обиделе да ги минимализираат идните вакви опасности, така што го создале Архангел 2009 кој ја крие тајната за моќното оружје и кој е населен само со одбрани луѓе.

Поврзаноста, пак, на НФ и чудесното/сказновидното ја согледуваме на повеќе места во романот. Најпрвин, треба да се укаже на тврдењата на неколку истакнати теоретичари на научната фантастика. Роже Кајоа (Roger Caillois) (во есејот *Фантастична слика*) гледа малку разлики меѓу научната фантастика и чудесното. За него делата на научната фантастика се „еден вид модерни бајки во кои чудесноста само добива нови облици, префрлувајќи се во други светови што овојпат се поместени во просторот отаде нашата планета” (Кајоа 1972). Треба да се спомне и кажувањето на Жан Гатењо (Jean Gattégno):

Место да се интересира за техничките откритија сами по себе или пак [...] за последиците на тие откритија врз човекот – социјалното животно, „новата” научна фантастика се интересира за самиот човек, во случаите кога тој ја променил планетата, значи, неизбежно, со самото тоа и менталитетот и личноста (Урошевиќ 1988: 121).

Оттаму, од длабочините на потсвеста, ќе излезат суштествата кои некогаш ѝ припаѓале на колективната имагинација и ќе ги населат одново страниците на научната фантастика. Така, во делата од овој жанр ќе се појават суштества што сме ги среќавале само во бајките.

Но не се во прашање само суштества од бајките кои сега се јавуваат во еден друг, малку изменет декор; во прашање е враќање кон самата слобода на имагинацијата, на имагинацијата

која сега се однесува како при создавањето бајки – користејќи ги можностите на чудесното низ една далеку поспонтана [...] ориентирана постапка (Урошевиќ 1988: 121–122).

Зборувајќи, пак, за сродноста и поврзаноста на научната фантастика и сказната Бранимир Бошњак најпрвин укажува на нивните разлики. Имено, зборувајќи за сказната вели:

Во својата суштина таа се потпира на еден свет на ирационалните сили кој помалку или повеќе се повторувал. Тие ирационални сили биле претставени во ликовите на самовилите, цуцињата, змејовите и разни индивидуи кои поседуваат вонземски и нечовечки можности и способности (Бошњак 1978: 1109–1110).

Се разбира дека не треба да се занемари фактот што роботот-пријател на Адам, Биви е токму змеј, но и диносаурус во еден момент, иако има особини типични за една машина. Александар Прокопиев зборува и за сличностите меѓу главниот протагонист на сказната и научно-фантастичната литература:

Противникот, што во сказната е суштество со нагласена магиска сила, во [...] научно-фантастичните приказни често се преобразува во модерен зол волшебник – научник, или во компјутер, исто така моќен, речиси непобедлив, во се знаен злосторник, кој ја изневерил првобитната цел – да им помага на луѓето, и станал нивни непријател. Главниот јунак, најчесто хендикепиран како бунтовник е поединец во борба не само против злото, туку и против етичката ерозија на големите корпорации, што се единствено обземени од заработувачката. Како и во сказната, и во оваа книжевност, јунакот, од почетна жртва, постепено и сигурно се издигнува до конечен победник. Победата е поизразита зашто (јунакот

– Ј. Д.) е осамен човек. [...] Но, водејќи ја својата горда истрага (потрага – Ј. Д.) се здобива и со помошници, кои, како и во сказната, често ја олицетворуваат запоставената сила на природата. Тие, понекогаш, особено во научната фантастика, се и своевидни учители, надарени со параноки, кои, низ испити на зрелоста, им ги откриваат на ученикот... Во овие случаи, магијата станува залога на човековата можност да ја победи машината. Во ликот на вселенскиот истражувач, искуството на човекот е преведено во метафора за постоењето и неминовното дејствување на правдата. Но, уште поизразено од исходот во сказната, победата на доброто во научно-фантастичната приказна не е нагласено поради јакнење на моралот на читателот. [...] Читателот навлегувајќи во научно-фантастичната приказна, како порано слушателот во сказната, се вживува во улогата на добриот јунак во неговата борба против зло и со нетрпение ја очекува разврската, но во сета таа внесеност ја користи сопствената способност да си игра, да фантазира... Истиот авантуристички дух ја проникнува и научно-фантастичната приказна.

Роже Кајоа (1972: 737), разгледувајќи го односот меѓу сказните, фантастиката и научната-фантастика, констатира дека постои еден квантум на теми кои научната-фантастика ги преземе од сказната, чудесното. Меѓу нив тој ги спомнува оние кои се служат со податоците од психолошките науки: *шелејашцијаша*, *сиришизмош*, *кревање на предмети со силаша на духош*, *еманирање на слики од сирана на медиуми*, *иредуйредувачки сонииша*. Људмила Стојанова истакнува дека

понекогаш живеејќи меѓу странците (во туѓ вселенски брод, на туѓа планета) Земјаните стекнуваат способности кои се непознати на Земјата – телепатија, левитација, невидливост итн. Вештините со кои се здобиваат Земјаните во туѓиот свет

потсетуваат на волшебните вештини на јунакот од оној посебен вид на сказни кои ги нарекуваме „волшебни“ (Стојанова 1989).

Овде повторно се согледува врската меѓи научната-фантастика и чудесното. Кајоа зборува и за сите оние суштества од научната-фантастика кои поседуваат пси-моки, особено *иренесување на мислише на далечина*. Жерар Кордес во својот текст „Научната фантастика и митот“ вели дека „бранот на пси-моки потцртува дека научната фантастика е водена од желбата, желбата за сознание и семоќ, од револтот против тиранијата на реалноста“ (Cordese 1977). Понатаму, меѓу сите тие пси-моки, Влада Урошевиќ централно место и дава на *шелејашцијаша*, која како и другите слични својства

има улога да ја прошири границата на можното на овој вид книжевност на имагинарното во кој постојано се бараат начини за надминување на веќе замисленото. Тој потенцира дека во некои случаи, телепатијата се налага сама по себе како начин на комуникација – особено кога треба, во случајот на *ирв коншакш* да го реши навистина извонредно тешко решливото прашање на разбирањето меѓу жителите на две планети кои првпат се среќаваат (Урошевиќ 1988: 119–120).

И токму овде можеме да о препознаеме/класифицираме и романот *Архангел...* на Даниел Бибовски, зашто во романот се помнува зародишот на една нова наука 3-ФИ, спој на психологија, филозофија и физика, со чија помош можат да се читаат и контролираат мислите на луѓето. Интересен е фактот што Адам пројавува голем талент за оваа наука, испробувајќи се на неколкумина, за да му биде и понудено понатаму да се школува во училиште за 3-ФИ мастери. Се разбира, овде ни се наметнува ликот

на Хари Потер од серијалот на Џоан К. Роулинг (J. K. Rowling), зашто и таму имавме пред нас едно сираче, кое е угнетувано во семејството во кое живее и од кое на некој начин е посвоено, едно младо момче кое копнее по многу работи кои не му се дозволени, за разлика од биолошкото дете на посвоителите, на кое му угодуваат во сè. Таквото момче (и кај Бибовски и кај Роулинг) поседува натприродни моќи за кои отпрвин не е свесно, има учител – помошник, и се разбира мора да појде во училиште во кое ќе ги доусоврши своите (волшебнички) моќи: „Со З-ФИ ќе научиш да ги сфаќаш и насочуваш сопствените емоции. Но, не само тоа. Како напредуваш, речиси сите работи околу тебе ќе можеш да ги менуваш како што ти сакаш” (Бибовски 2019: 48); „Тука има толку многу аспекти, толку многу вештини, што ако ги усовршиш, ќе имаш способности како на вистински волшебник” (*Ibid.*: 124). Овде треба да се спомнат и чудесните очила (како волшебните предмети од сказните) со кои можат да се следат емоциите кај луѓето кои се набљудуваат. Неизоставно кога се говори за поврзаноста на овој НФ роман со чудесното/сказновидното, треба да се спомнат и волшебните очила од Ртот на Добрата надеж, каде и Адам зема учество во потрагата по бараниот мистериозен (волшебен предмет), во случајот златното јајце, а светот кој таму, со помош на волшебните очила ќе го открие има и своја скриена страна:

Во истиот момент, пред него се покажа нов свет. Обликот на зградите и куќите беше уште истиот, но околу нив сега се јазеа високи бршлени и огромни дрвја со широки крошни, а во крошните ги имаше најоткачените куќички кои тој некогаш ги видел. Освен тоа каде и да се свртеше гледаше елфови, лепрекони, цинови, еднорози и самовили. Очилата дури пуштаа пријатна

музика од мандолина и флејта, која беше во совршен склад со волшебниот свет. За момент ги извади очилата и волшебниот свет исчезна (*Ibid.*: 114).

Всушност, очилата на жителите на оваа земја исполнета со позитивни луѓе желни за авантура, како да им нудела една проширена реалност, како да им ја надоместувала фантазијата, која на сите нас ни е толку потребна.

Заклучок

Од литературната анализа на романот *Архангел: ослободување на сверш* од Даниел Бибовски, можеше да се заклучи дека се работи за еден интересен, современ научно-фантастичен роман за деца, а особено за млади, и тоа од повеќе причини. Прво, главниот лик е адолесцент кој во најбурниот период од својот живот, притиснат од турбуленциите во општеството и заканата која се надвиснува над него, а особено од притисоците и омаловажувањата кои ги трпи од семејството на неговите посвоители, зашто се обидуваат да го задушат неговото право на слободен избор за својата идна професија, е принуден да се оддалечи од својот дом, како јунаците на сказната. Како придвижувач на таа акција – оддалечување од домот се јавува и една повисока цел, да се спаси компјутерот кој е негово дело, а кој одредени структури сакаат за го злоупотребат за свои цели за да се затскрие вистината за неколку катастрофални уривања на згради. На тој начин, младиот Адам се јавува во улога на спасител на човештвото на Земјата. Истовремено, не треба да се занемари и фактот дека на тоа патување тој созрева и расте, па истото се доживува и како своевидна

иницијација, како потрага во пронаоѓањето на својот идентитет, барање на одговори на прашањата: кој е, од каде, каде му се родителите, зошто го оставиле, итн.

На крај, мораме да си го поставиме и прашањето за насловот на романот, кој е невообичаен и привлекува внимание. Имено, зборот „архангел“ означува ангел од повисок ред. Вториот, пак, дел од насловот е „ослободување на свертот“. Овде би се осврнала на искажувањето на авторот за оваа метафора:

Романот неколкупати го смени своето име за време на процесот на пишување. Имаше многу варијанти кои беа интересни, но како ни една да не ја доловуваше неговата поента доволно добро. И токму на денешниот ден го открив најсоодветното име. Архангел. Заштитник и предводник од највисок степен, прво на самиот себе, па на најблиските, а на крај, и на светот. Тоа не е некој кој сакаме да не земе под своја закрила, туку тоа е некој кој самите ќе станеме ако успееме да ги извојуваме најважните победи во нашата душа. Ако го ослободиме свертот во нас.⁴

ЛИТЕРАТУРА

- Бошњак, Б. Знанствено-фантастична књижевност. *Књижевности*, 7–8 (1978).
- Волнаровски, П. *Научната фантастика: од шриџијална књижевност до уметничка литература*. Скопје: Современост, 1995.
- Владова, Јадранка. *Литература за деца*. Скопје: Ѓурѓа, 2001.
- Кајоа, Р. Од бајките до научната фантастика. *Разледи*, 7 (1972).
- Стојанова, Људмила. Бајка и мит – корени научне фантастике. *Српска фантастика*. Београд: САНУ, 1989.
- Теодосиевски, З. Фантастиката и научната фантастика во сликарството. *Разледи*, 1 (1989).
- Урошевиќ, Влада. *Демони и галакси*. Скопје: Македонска книга, 1988.

Cordese, Gerard. G. S. F. et mythe. Според: Урошевиќ, Влада. *Демони и галакси*. Скопје: Македонска книга, 1988, 119.

Nedeljković, A. Granice SF žanra. *Dnevnik*, avgust 1987, 83.

ИЗВОРИ НА ИНТЕРНЕТ

Пармаковска, Ф. <<https://blog.literatura.mk/2019/12/12/promoviran-arhangel-od-daniel-bibovski/>> преземено на 23. 11. 2020.

<<https://krajbrezjenadvasprotivnisveta.com/2020/04/04/dali-dzverot-kje-bide-konechno-osloboden-arhangel-osloboduvanje-na-dzverot-od-daniel-bibovski/>> преземено на 3. 12. 2020.

<<https://www.vecer.press>> преземено на 23. 11. 2020.

Jovanka D. DENKOVA

A NEW SCIENCE FICTION NOVEL FOR YOUTH OR ON LIBERATION OF THE BEAST IN US AS A NEW WAY TO SURVIVE

Summary

We are always happy when an author appears in the air of literature for children and youth, who turns to one, slightly deficient genre – science fiction. In this article we will refer to a newly published novel for children and youth in the Macedonian science fiction literature for children and youth. Firstly, the basic postulates of science fiction as a genre will be determined, after which we will move on to the analysis of science fiction elements in the novel *Archangel: Liberation of the Beast* by a young Macedonian author Daniel Bibovski. We will try to answer the question of how much Bibovski adhered to the basic postulates of European and world science fiction, and what the peculiarities of this novel are. This will be realized by excerpting the relevant parts of the text of the novel and their analysis.

Key words: science fiction, literature for children and youth, Daniel Bibovski

⁴ <<https://www.facebook.com/daniel.bibovski>>

Јелена З. СТЕФАНОВИЋ*
Саша П. ГЛАМОЧАК**
Гимназија „Креативно перо”
Београд
Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.111-93-31.09 Novik N.
Примљено: 1. 2. 2021.
Прихваћено: 8. 3. 2021.

ПОИГРАВАЊЕ ЖАНРОВСКИМ КАРАКТЕРИСТИКАМА ЕПСКЕ ФАНТАСТИКЕ У РОМАНУ *ИСКОРЕЊЕНА* НАОМИ НОВИК

САЖЕТАК: Награђивани роман *Искорењена* (2015) америчке ауторке Наоми Новик по својим главним карактеристикама припада епској фантастици. У овом раду се показује како ауторка нарушава жанровске конвенције епске фантастике, тако што бира нетипичну главну јунакињу, обликује моћне женске ликове, одступа од познатих приповедних шема какве су шеме Џозефа Кембела и Морин Мердок, мења традиционалне родне улоге у карактеризацији ликова, посебно кроз трансформацију односа моћи између главних ликова – младе вештице Агњешке и древног чаробњака Змаја, афирмише разлику и женско пријатељство, и укључује у роман елементе екофеминизма и хумора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: епска фантастика, пут хероја/хероине, афирмисање разлике, родни стереотипи, екофеминизам

Мада се награђени¹ роман *Искорењена* (2015) америчке књижевнице Наоми Новик (Naomi Novik) најчешће рекламира као *fantasy* и *young adult fiction*², он заправо представља својеврсни жанровски *hatchwork* у коме су, поред наведеног, препознатљиви и елементи бајке, предања, хорора, развојног романа. Без обзира на различите жанровске наносе, у *Искорењеној* препознајемо неке од главних карактеристика романа епске фантастике, као што су: 1) секундарни свет који личи на европски рани средњи век и има своју историју, а налази се на ивици про-

пасти; 2) борба добра и зла; 3) хероина са натприродним способностима, чији су подвизи пресудни за очување тог света и која кроз њих сазрева; 4) фантастична бића (чаробњаци, вештице, ходачи, циновске сребрне богомољке, дрво-срце, Шумокраљица, хидра, чудовиште).

У псеудосредњовековном³ свету Полније, изграђеном на елементима словенске (пољске) митологије, важни топоси су долина и Шума. Становници долине боре се против Шуме, уз помоћ свог заштитника Змаја, чаробњака који живи у кули. Сваких десет година, чаробњак узима једну седамнаестогодишњакињу из долине, бирајући девојку која је по нечему *изузетна* и доводи је у своју кулу. После десет година

* jelstef@gmail.com

** sglamocak@gmail.com

¹ Наоми Новик је за *Искорењену* 2016. добила награде „Небула” за најбољи роман, „Локус” за најбољи фантастични роман, Награду Британског друштва за фантастику за најбољи роман и Награду Митопоетичког друштва за фантастику.

² На пример, на веб-страни *Goodreads*.

³ Захорски (Zahorski) и Бојер (Boyer) секундарне светове деле у четири велике категорије: 1) светови који су нејасно дефинисани у односу на наш свет и време, као у бајкама – *једном давно у удаљеном краљевству*; 2) наш свет у давној прошлости; 3) наш свет у далекој будућности; и 4) псеудосредњовековни свет (Zahorski – Boyer 1982: 59–61).

службе код чаробњака, девојке напуштају долину и одлазе да живе у граду. Све се мења када Змај изабере Агњешку и одведе је у кулу. Агњешкина веза са долином је снажна, као и њена способност да баца чини, коју открива постепено и тешко, уз непрестано гунђање, ниподаштавање и негодовање свог учитеља Змаја. Ипак, Змај и Агњешка ће заједно победити зло укорењено у Шуми. Роман се обликује кроз хомотијетичко приповедање са унутрашњом фокализацијом, због које оно што је предочено зависи од ограничене перспективе главне јунакиње.

Према познатом америчком проучаваоцу митова и компаратисти Џозефу Кембелу (Joseph Campbell), без обзира на то какви су хероји, њихова путовања се међусобно суштински много не разликују. Он издваја три главне етапе карактеристичне за пут хероја, кроз које и Агњешка пролази:

Стандардни пут митолошке авантуре хероја јесте увеличавање оне формуле представљене у ритуалима преласка: одвајање – иницијација – повратак: а што се може означити као нуклеус мономита. Херој се отискује из света свакодневнице у подручје натприродних чуда: ту среће митске силе и извојује одлучујућу победу: херој се враћа из те тајанствене авантуре с моћи да подари нешто добро својим саплеменицима (Kembel 2004: 39).

Свака од тих етапа има одређене подетапе, које у путовању хероја не морају бити увек присутне и подједнако развијене.

Пратећи Кембелов модел⁴, у свакој етапи можемо да издвојимо поједине фазе Агњешкиног пута. „Зов авантуре означава да је судбина позвала хероја и његов духовни центар гравитације прелази изван граница његовог друштва

у непознато подручје” (61). У роману *Искорењена* то је тренутак када Змај, неочекивано за њу и све присутне, одводи Агњешку у своју кулу, мада се њена пријатељица Касја целог живота припремала за ту улогу. Позив у авантуру је присилан, што значи да јунакиња нема избора и тек накнадно може прихватити или одбити авантуру, пошто ју је већ започела. Јунакиња не успева да разуме шта се дешава нити да се опрости од родитеља, а Змај се са њом, уз помоћ магије, већ *шелејоршовао* у своју кулу.

Кембел такође наводи да је „гласник или наговештај авантуре често мрачан, одбојан или застрашујући, свет га сматра злим” (Kembel 2004: 57), као и да „у овим авантурама постоји једна атмосфера неодољиве фасцинација ликом који се изненада појављује као водич, означавајући нови период, нови ступањ у биографији” (*Ibid.*: 59). Становници долине имају амбивалентан однос према Змају, доживљавају га и као свог (*наш Змај*) и као *груто*. „Он није био *особа*, био је господар и чаробњак, необичан створ из сасвим друге равни постојања, удаљен од нас попут олује или куге” (Novik 2019: 118)⁵.

Агњешка се може убројати у оне јунаке и јунакиње који одбијају позив, што Кембел објашњава као одбијање онога за шта сматрамо да није у нашем интересу јер будућност не видимо као непрестану серију смрти и рођења, већ као да ће наш садашњи систем идеала, врлина, циљева и преимућстава остати непромењен и безбедан (62). Агњешка само жели да је Змај пусти да се врати кући, а када схвати да има неке магијске моћи, она га пита: „Зар не би могао то

⁴ У оквиру прве етапе – одвајања, Кембел наводи следеће подетапе: зов пустиловине, одупирање зову, натприродну помоћ, прелазак првог прага, китову утробу.

⁵ Наводи из *Искорењене* у даљем тексту биће означени само бројем странице у загради.

некако да извадиш из мене?” (41). Међутим, авантура је већ почела, а постоје и правила по којима секундарни свет функционише: „Они са даром морају бити подучавани: краљев закон тако налаже” (40).

Према Кембелу, први сусрет на путу хероја јесте онај са заштитником (*иницијацијским свештеником*) који може бити развијен у „велики лик водича, учитеља“ (72), што се управо дешава у *Искорењеној*.

Заштитнички и опасан, мајчински и очински у исто време, овај натприродни принцип стражара и водича спаја у себи сву амбивалентност несвесног – означавајући тако подршку коју нашем свесном делу личности пружа тај други, већи систем, али исто тако и немогућност контролисања тог истог водича којег следимо, а што доводи у опасност све наше рационалне циљеве (Kembel 2004: 72).

У *Искорењеној* то је мрзовољни, арогантни и дистанцирани Змај, који хероини не помаже да се снађе и прилагоди у новој ситуацији.

За Агњешку је прелазак првог прага, следеће етапе у Кембеловом моделу, долазак из Дверника, где је одрасла, у Змајеву кулу. Прелаз није само физички, већ за јунакињу представља психички изазов. Она је избезумљена, преплашена и усамљена.

Та авантура је увек и свугде прелаз иза вела познатог у непознато; силе које мотре на тој граници су опасне; имати посла с њима је ризично; ипак, за свакога ко има способности и храбрости та опасност нестаје (Kembel 2004: 81).

Змајева кула личи на *кишову ушробу*, следећу етапу херојевог пута, будући да је *ироуша*-ла јунакињу. Како каже Кембел:

Идеја да пролазак магичног прага јесте прелаз у сферу препорађања симболизована је сликом китове утробе. Уместо да победи или придобије силу прага, херој бива прогутан у непознато и чини се да је мртав” (*Ibid.*: 86).

Иако изгледа да је херој заустављен, он се заправо спрема за преображај. Агњешкини једнолични дани мукотрпног учења чини протичу у некаквој *измалицу*, после чега је обустављају досада и очајање. Она безуспешно покушава да помери греду којом је замандаљена капија куле.

Када једном пређе праг, херој, према Кембелу, ступа на пут искушења, „где мора да прође читав низ испита” (*Ibid.*: 91) који чине *иницијацију* – средишњи део његове авантуре. Агњешка чини бројне подвиге: у Змајевом одсуству бежи из куле и спасава своје село од подивљале стоке коју је Шума зачарала; лечи Змаја од отровног уједа заражених вукова; спасава своју пријатељицу Касју коју је Шума заробила у срце дрвету, доноси је у кулу и заједно са Змајем успева да је очисти од *иокварености*; са принцем Марекком, чаробњаком Сољом, четом ветерана, Касјом и Змајем ослобађа краљицу Хану, Мареккову мајку, из Шуме; одлази са Касјом у престоницу Краљију како би спречила Касјино и краљичино погубљење; побеђује чудовиште из библиотеке; после смрти краља, а затим и престолонаследника и његове жене, са Касјом и краљевском децом бежи из Краљије, док их јури потера коју предводи краљица Хана; са Змајем и бароновом војском брани кулу; са Змајем одлази у Шуму да се супротстави Шумокраљици и успева да је победи.

Иако Агњешка пролази напоран и тежак пут искушења, чини се да Кембелов модел постаје неприменљив на средишњи део њене авантуре,

будући да он подразумева мушког хероја у главној улози⁶. Међутим, роман *Искорењена* Наоми Новик тешко је уклопити и у матрицу *Њушовања хероине*⁷ који предлаже америчка психолошкиња Морин Мердок (Maureen Murdoch), насупрот Кембеловој шеми⁸. Она показује да хероина у мушком свету мора преузети мушки модел борбе, што ће је, без обзира на њене победе, довести до стања незадовољства, неиспуњености и празнине, па је нужно да пригрли своју женственост, те да помири своју женску и мушку страну. Али, јунакиња Новикове одступа од овог модела будући да се она не одриче своје фемининости, те нема ни њене жудње да се поново повеже са женским принципом, нити јој је потребно помирење са мајком јер са њом има нежан и топао однос. Наоми Новик не маскулинизује своју главну јунакињу, чак је обликује користећи родни стереотип о жени као ближој природи, али њену фемининост чини моћном и поштованом, обдаривши је магијом која корен вуче од вештице Баба Јаге, а коју други чаробњаци тешко разумеју и примењују. „У неким словенским фолклорним зонама држе да је Баба Јага *шејка свих вјештица*, негдје је сматрају *јосиодарицом свих вјештица*, негдје *Ђаволовом сестром*...” (Ugrešić 2008: 279). Америчка антрополошкиња Шери Ортнер (Sherry Ortner) узрок универзалне потчињености жена видела је управо у поистовећивању жене са природом. Новикова афирмише *разлику*⁹, у њеном роману блискост жене/вештице са природом представља преимућство. Она, такође, указује на снагу *заједничкој чарања* тако да се уједињење мушког и женског принципа не одвија у самој хероини, већ на нивоу романа, кроз заједничко деловање вештице и чаробњака, а управо Агњешка, иако је неупоредиво млађа и неискуснија, учи свог не-

приступачног и уображеног учитеља како да прихвати то заједничко чарање.

Одступање од Кембеловог модела у последњој етапи – повратку¹⁰, највидљивије је у изненађујућој лакоћи са којом Агњешка прелази праг повратка и враћа се у своје старо окружење, мада земљаци и даље мало зазиру од ње. Наиме, позивајући се на примере различитих хероја, Кембел показује да је после авантуре кроз коју је херој прошао тешко поново прихватити као стварне „све оне пролазне радости и ужитке, баналности и бучне опцености живота” (2004: 194). У начину на који ауторка обликује судбину своје јунакиње после победе над Шумокраљицом, препознајемо две последње

⁶ По Кембелу, подетапе иницијације су: сусрет са богињом, жена као искушатељица, измирење са оцем, апотеоза, највиши дар.

⁷ Према Морин Мердок, фазе путовања хероине су: 1) одвајање од женског принципа, 2) приклањање мушком принципу, 3) окупљање савезника, 4) суочавање са различитим изазовима, 5) доживљавање привидног успеха, 6) осећај празнине и неиспуњености, 7) иницијација хероине и контакт са богињом, 8) жудња за поновним повезивањем са женским принципом, 9) превазилажење раздвојености мајка/ћерка, 10) поновно повезивање са мушким принципом, и 11) уједињење женског и мушког принципа, коначно испуњење.

⁸ На питање своје студенткиње Морин Мердок о хероинином путовању, Џозеф Кембел је одговорио да жена не треба да путује, већ да мора да схвати да је она то место до кога људи (*people*) покушавају да дођу, па је њена књига *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness* заправо одговор на Кембелов модел херојевог путовања (<https://maureenmurdock.com/articles/cornerstone-draft/>).

⁹ Овде се под *разликом* мисли на *јолну разлику*, односно на постојање суштинских карактеристика жена и мушкараца. „Дилема – једнакост или разлика прожима читаву повест феминизма” (Zaharijević 2007: 404). Једна од струја радикалног феминизма (културни феминизам) излазак из патријархата види у свесном ојачавању *женских оглика* (Zaharijević 2011: 146).

¹⁰ Последња етапа Кембеловог модела такође се дели на неколико подетапа: одбијање повратка, магични бег, помоћ споља, прелажење прага повратка, господара двају светова, слободу да се живи.

фазе Кембеловог модела – *тосцодар оба света и слобода живљења*. Она живи и у Шуми коју чисти од *покварености*, и у селу, где помаже мештанима долине. Као што Кембел каже за хероја, Агњешка није оптерећена ни будућношћу ни прошлошћу, већ живи у садашњем тренутку, не боји се смрти јер је постала свесна да ништа не нестаје, већ се само мења, о чему размишља док једе плод срцедрвета:

Осетила сам и неизречени позив у том укусу и можда ћу му се једног дана и одазвати, једног далеког дана када постанем исувише уморна и спремна да утонем у сопствени дуги, дуги сан. Али за сада је то била само капија што је стајала отворена на неком брду у даљини, пријатељ што ми маше издалека и дубоки осећај спокоја на пропланку (325).

Поред одступања од наведених модела, упечатљива су жанровска поигравања на нивоу ликова. Не само да је *херој* женски лик, већ ће се испоставити и да је вештица. Вештица се, иначе, појављује на путу хероја као споредни лик, који га готово увек угрожава, а много ређе му помаже. Она је стара, ружна и опасна¹¹. Објашњавајући значење речи вештица, Лидија Радловић указује да она потиче од речи које се односе на мудрост или знање. Такође, она каже: „У феминистичким интерпретацијама превлађује мишљење да је страх од вештица заправо латентни страх од самосвесне, независне и моћне жене” (2005: 341). Код Наоми Новик, вештица је млада и бори се против зла, она је отелотворење позитивне женске моћи.

Такође, Змај није прави змај. „Наш Змај не прождире девојке које узима, без обзира на све оне гласине што се шире ван долине” (7). На почетку романа Змај је постављен као антагониста који отима девојку и, упркос нараторки-

ној тврдњи да је само човек, подсећа на антропоморфизовани облик иначе многоликог змаја, с тим што би се као његово *јомично обележје*, у недостатку белега, могла тумачити његова одећа. У словенској митологији „најчешће спомињано обележје змаја јесте похотљивост и с тим повезано отимање девојака или њихово приморавање да му постану љубавнице” (Толстој – Раденковић 2001: 209), тако да нико не верује да он девојке није ни такоа.

Он их не прождире заправо, то нама само тако делује. А живела је сама са мушкарцем десет година тако да наравно да је упропаштена, иако све девојке тврде да их није ни прстом до- такоа (7).

Агњешка у једном тренутку схвата да су Змају девојке служиле као *проводници* да допре до моћи долине, све док им *коренје не увене*, после чега девојке напуштају долину, што је тамошњим становницима непојмљиво, јер су чврсто укореењени.

Змај не бира најлепшу девојку него Агњешку – ова хероина најмање одговара улози принцезе-девице коју је змај киднаповао, јер и сама за себе каже да је

у 17. години и даље била премршаво жгепче са великим стопалима и умршеном косом боје земље, једини мој таленат, ако се то тако може назвати, била је запањујућа способност да у року од највише неколико сати исцепам, умрљам или изгубим било шта што би ставили на мене (193).

¹¹ „Вештица је обично замишљана као стара и ружна жена, распуштене седе косе, кукастог носа, грбава или хрома. За њен спољни изглед биле су карактеристичне или демонске црте (неприметни репић, рошчићи), или обележја необична за жену (срасле обрве, бркови, длакаве ноге, двоструки низ зуба)” (Толстој – Раденковић 2001: 77).

Један од најзанимљивијих аспеката *Искорене* јесте промена односа моћи између главних ликова, Агњешке и Змаја. Догађаји почињу и завршавају се прославом у Двернику, која представља неку врсту оквирне приче. Међутим, док је сцена са почетка романа, када Змај бира и одводи Агњешку, прожета не само њеним, већ и страхом и нелагодом свих присутних људи, у завршној сцени Змај је тај који осећа нелагоду и страх пред Агњешком и осталим сељанима. Змај се трансформише¹², слично као Звер у бајци *Лейошница и Звер*, али, за разлику од Звери која се хуманизује на нивоу изгледа, Змај се хуманизује на нивоу осећања, особина и понашања.

На почетку романа, Змајева доминација над Агњешком је потпуна – он је најмоћнији чаробњак у краљевству, иако изгледа младолико, има преко сто педесет година, богат је и образован, познаје свет. За разлику од њега, Агњешка је седамнаестогодишња сељанчица, ограничених видика, која је прочитала четири књиге и која верује да ју је Змај узео да му буде служавка. Змај је груб и непријатан, вређа је и потцењује. Чак и када га својом чаролијом и напитком спасе од сигурне смрти, Змај сматра да она само има изражене магијске моћи за исцељивање.

Међутим, први наговештај промене у њиховом односу настаје када Агњешка и Змај заједнички чарају и направе опсену руже, што је увод у њихову еротску чаролију, у којој хероина више није потчињена, већ се ослобађа, преузима иницијативу и отворено показује сексуалну жељу.

Неразумевање између Змаја и Агњешке појављује се и због тога што њих двоје уче на потпуно различите начине. Ауторка користи познате стереотипе о женској интуитивности и

мушкој рационалности. Док је Агњешка маштовита, прилагодљива и решава проблеме према осећају, Змај инсистира на прецизном понављању истих корака и фрустриран је њеном неспособношћу да одговори на његове захтеве, као и тиме што не добија исти резултат кад сам понови њене чини. Јунакиња своје чарање пореди са проласком кроз шуму.

Али ништа од тога уопште није важно!... То је само један џуџ којим можеш ићи. Не постоји само један џуџ... Ти покушаваш да нађеш стазу тамо где стаза нема. То је као... као сакућљање плодова по шуми, рекох. Мораш бирајући куда идеш, како се пробијаш кроз дрвеће и шипрај и сваки џуџ та је џуџања другачија (71).

Агњешка увиђа да је мушки начин чарања норма приликом испита за чаробњака у Чаровнику, који она треба да положи да би била призната као чаробњак у краљевству Полније. Сви чаробњаци су мушкарци, сем Аљоше која изгледа као мушкарац, и Врбе која се бави исцељивањем, као типично женском обласћу магије, али се обе придржавају правила која важе у свету мушких чаробњака. Агњешка ниједну чин није у стању да понови како треба, али када се наљути изазове земљотрес, што их све увери у њене моћи.

Начин на који је у роману обликовано веома чврсто пријатељство између Агњешке и Касје такође показује одступање у односу на конвенције жанра епске фантастике, у коме се очекује продубљивање *мушкој пријатељства*. Овај однос се гради на израженој блискости коју оне развијају током детињства, на заједничким

¹² Валери Френкл (Valerie Frankel) издваја припитомљавање *Звери* као једну од потфаза у свом моделу хероиноног путовања.

шетњама, играма, држању за руке и боравку на ободу шуме, упркос међусобним разликама. Касја је била најбоља у свему што ради – лепа, паметна, неустрашива, спретна, увек би се осетила најлепших игара... Агњешка је мрзела Змаја, због тога што ће, *сви су то знали*, изабрати и одвести Касју у своју кулу. Без обзира на то што је Змај у кулу одвео Агњешку, њихово пријатељство опстаје током њихове заједничке борбе против зла и Агњешкиног спасавања Касје.

Овај однос повезаности и снажног пријатељства се током целог романа не доводи у питање, иако постоје и тренуци у којима Агњешка завиди Касји, а Касја мрзи Агњешку. Док је Агњешку њена породица у детињству волела, Касју је мајка припремала за дан када ће је Змај одвести, подстичући је да буде успешна у свему што ради и спремна за тај чин. Поред тога, Агњешка је сазнала и да ју је Касја мрзела због тога што је *заузела њено место*. Представљање *друге сестре* овог пријатељства доприноси сложенијој карактеризацији ликова. Па ипак, дубоко пријатељство између Агњешка и Касје превладало је све то, а обе јунакиње су током овог романа доживеле трансформацију.

Агњешка *убеђује* Шуму на начин за који би се такође могло рећи да је *шишично женски*, па самим тим представља жанровско одступање од романа епске фантастике. Пошто исцрпе своју магију у покушају да спале Шумокраљицу, Змај и Агњешка схватају да је њу немогуће убити. Шумокраљица заробљава Агњешку у срцедрвету, које се склапа над јунакињом као „поклопац мртвачког сандука” (309). Међутим, срцедрво је место прелаза: кад изађе из њега, Агњешка се нађе „на обали мирног језерцета сама, негде другде, у неком другом свету” (310), у коме сазнаје судбину Шумокраљице, што јој омогућа-

ва да је разуме и да проблем реши на мирољубив начин.

У обликовању лика Шумокраљице *женско* се поистовећује са природом. Поремећај равнотеже у фикционалном свету овог романа не изазива нека спољашња сила нити магија, већ човек својим понашањем према другоме и према природи. Шумокраљица је, после смрти свог мужа краља-чаробњака, жива зазидана у кулу, а због људске похлепе пропао је покушај савезништва са дрвољудима. Овде препознајемо екофеминистички наратив који указује на суштинску сличност између мушке доминације над женама и доминације над природом (Роровић 2011: 255). Краљичин страх, бес и бол трују шуму. Она се свети људима јер су је издали и секу шуму, тако што их против њихове воље ставља у стабла срцедрвећа. Шумокраљица је искорењена, научила је како да мрзи и због тога не може да *оде* на начин како то чине представници њеног народа – „није могла да пусти корен” (318). Агњешка помаже Шумокраљици да нађе спокој, даје јој плод срцедрвета и воду, помаже јој да се споји са дрветом у које се претворила њена сестра. Иако је Шумокраљица моћна антагонисткиња, у завршним сценама преовлађује Агњешкина жалост због краљичине судбине и наговештај блискости:

Ја сам могла бити ћерка коју је желела, дете на пола пута између људи из куле и њеног народа; она је могла да ме учи, води и усмерава, као што ме је водила Јагина књига (318).

Роман указује на уништавање шума, као један од горућих проблема еколошке кризе, као и на то да повређена природа може одговорити на најстрашније начине – она није слаба, пасивна и потчињена, већ постаје монструозна

и угрожава живот људи. Агњешкин приступ показује да људи, ради сопственог опстанка, морају прихватити моралну обавезу да брину о природи.

Хумор се у роману користи како би се додатно подривале одређене конвенције епског света. Хумористичке ситуације су најчешће повезане са представљањем односа између Агњешке и Змаја, а повремено се у приказивању Баба Јаге и њене чудесне магије појављују хумористички тонови. Први улазак јунакиње у чаробњакову кулу и тренуци у којима су чаробњак и Агњешка први пут сами протекли су неочекивано. Моћни Змај телепортује Агњешку и себе из Дверника у своју кулу, али Агњешка није опчињена том чаролијом, напротив: „Пала сам на колена чим ме је пустио и исповраћала се пре него што сам видела где сам то доспела” (15), али ни Змај није одушевљен њеном реакцијом: „Бескорисна. Престани да се пренемажеш, девојко, и почисти ту поган” (15), а све се завршава тако што Агњешка доњим делом хаљине обрише под јер је хаљина „ионако већ била прљава” (15).

Поред тога, на почетку боравка главне јунакиње у чаробњаковој кули, појављује се преувеличан и неочекиван страх главне јунакиње да ће је Змај, након што су се сударили на степеништу, а она промуцала да тражи кухињу, бацити у ватру. Страх и ужас који су је преплавили подстичу је да се брани и она Змаја обара на под:

Нисам била нека дама, тиха и смерна, читав сам живот провела јурцајући кроз шуме, верући се по дрвећу и пробијајући се кроз честар, а паника ме је испунила додатном снагом. Вриснула сам кад ме је довукао близу, а онда сам почела да се отимам, чупам и батргам и овога пута сам га заиста оборила на под (18).

Највероватнија реакција читатеља и читатељки на ово што се догодило може да буде оно што је изговорио Змај: „Па, добро, да ли си ти потпуно полудела?” (17). Ова ситуација, међутим, изазива додатни Змајев гнев, а код Агњешке хистеричан смех, који је делимично ослобађа страха од страшног Змаја и помаже јој у привикавању на живот у кули. Изненађујућа физичка надмоћ коју Агњешка има над Змајем видљива је и у ситуацији када Змај покушава да сазна да ли је она ухода, а Агњешка га одгурује: „Заједно смо треснули на под – лежао је испод мене а ја сам попут зеца закопрцала и рукама и ногама, успела некако да устанем и пожурила ка вратима” (27).

Слика зеца поново се појављује и у напетости ситуацији ослобађања краљице Полније која је заробљена у дрвету:

Спустила сам Змаја и отетурала се да јој помогнем: дрво је на додир било страховито врело, али ја сам ипак прислонила дланове на њега и након неколико тренутака промрмљала: *Илејмон!*, *Излази, излази*, као да сам била Јага која дозива зеца да изађе из јазбине (162).

Хумористичке ефекте изазива и ситуација у којој се Агњешка брани од принца Марека, који покушава да је силује, користећи успешно прво чин којом се њена хаљина и корсет затварају *појуи оклои*, а потом проналазећи неочекивано оружје – ударајући га послужавником на коме је донет доручак (39).

Наоми Новик се поиграва неким елементима епске фантастике, тако што бира нетипичну главну јунакињу¹³, обликује моћне женске

¹³ За разлику од Кетнис Евердин и Трис Прајор из познатих оmlадинских дистопија *Игре глати* Сузан Колинс (Suzanne Collins) и *Диверџенти* Веронике Пот (Veronica Roth), које

ликове, одступа од познатих приповедних шема какве су оне Џозефа Кембела и Морин Мердок, мења традиционалне родне улоге у карактеризацији ликова, посебно кроз трансформацију односа моћи између главних ликова – младе вештице Агњешке и древног чаробњака Змаја, афирмише разлику и женско пријатељство, укључује у роман елементе екофеминизма и хумора.

На крају своје књиге ауторка објашњава да је необично име главне јунакиње преузела из своје омиљене бајке *Агњешка комадић неба* Наталије Галчинске (Natalia Gałczyńska). Девојчица у плавој хаљини из поменуте бајке, која је у шуми изгубила своју жуту краву, чак се појављује у завршном делу *Искорењене* (Drab 2018: 26) и пита Агњешку да ли је она Баба Јага, а Агњешка у њој препознаје своју наследницу (325). Као што је и сама у детињству увек волела да слуша причу о девојчици као хероју¹⁴, Наоми Новик својим младим читатељкама и читаоцима нуди снажне женске ликове, који извор своје моћи проналазе у међусобној подршци и блискости са природом.

ИЗВОР

Novik, Naomi. *Iskorenjena*. Novi Sad: Orfelin, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

- Стефановић, Јелена. (Не)стереотипне јунакиње: Кетнис Евердин и Трис Прајор. *Детињство*, год. XLIV, бр. 2 (2018): 39–49.
- Толстој, Светлана, Љубинко Раденковић (редактори). *Словенска митологија, енциклопедијски речник*. Београд: Zeptr Book World, 2001.
- Drab, Ewa. *Polskie korzenie w Wybranej Naomi Novik, czyli adaptacja słowiańskich baśni i polskiej kultury w*

- literaturze fantasy*. Hajduk-Gawron, Wioletta i Pospisz Karoliny (ed.) *Adaptacje III Implementacje konwergencje dziedziczenie*. Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach Szkoła Języka i Kultury Polskiej Katedra Międzynarodowych Studiów Polskich Katedra Literatury Porównawczej, 2018, 21–33.
- Frankel, Valerie Estelle. *From Girl to Goddess: the heroine's journey through Myth and Legend*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2010.
- Kembel, Džozef. *Heroj sa hiljadu lica*. Novi Sad: Stylos, 2004.
- Murdock, Maureen. *The heroines journey*. <<https://maureenmurdock.com/articles/articles-the-heroines-journey/>> 20. 12. 2020.
- Popović, Dragana. Ekofeminizam. Milojević, Ivana i Slobodanka Markov (ur.). *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2011, 255–265.
- Radulović, Lidija. Rodno konstruisana sudbina veštice. Blagojević, Marina (ur.). *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse (II tom)*. Beograd: AŽIN – Asocijacija za žensku inicijativu, 2005, 340–358.
- Ugrešić, Dubravka. *Baba Jaga je snijela jaje*. Beograd: Geopoetika, 2008.
- Zaharijević, Adriana. Kratka istorija sporova: šta je feminizam. U: Zaharijević, Adriana (ur.). *Neko je rekao feminizam: kako je feminizam uticao na žene XXI veka*. Beograd: Žene u crnom, Centar za ženske studije i istraživanje roda, Rekonstrukcija Ženski fond, 2007, 368–398.
- Zaharijević, Adriana. Radikalni feminizam. Milojević, Ivana i Slobodanka Markov (ur.). *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2011, 139–152.
- Zahorski, Kenneth J., and Robert H. Boyer. *The Secondary Worlds of High Fantasy*. Schlobin, C. Roger (ed.). *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1982, 56–81.
- су такође обликоване као јаке главне јунакиње и имају *социјални глас* (Стефановић 2018), Агњешка не одбацује сопствену фемининност, већ из ње црпи моћ. Кетнис и Трис су андрогине фигуре, оне су ратнице и део њиховог *путовања* је и прихватање сопствене женскости, помирење са фемининим, које доживљавају као слабост.
- ¹⁴ <https://www.naominovik.com/2015/07/ask-naomi-tell-us-more-about-the-uprooted-polish-fairy-tale/>

Jelena Z. STEFANOVIĆ
Saša P. GLAMOČAK

PLAYING WITH EPIC FANTASY GENRE
CHARACTERISTICS IN THE *UPROOTED*
NOVEL BY NAOMI NOVIK

Summary

According to its main characteristics, Naomi Novik's award-winning novel *Uprooted* (2015) is classified as epic fantasy. This paper shows how the author violates epic

fantasy genre conventions, by choosing an atypical main character, while shaping powerful female characters. Moreover, Novik deviates from the popular narrative schemes written by Joseph Campbell and Maureen Murdock, and changes the traditional genre role in depicting characters, especially through the relationship transformation between the main characters – the young witch Agneska and the ancient wizard Dragon. Finally, *Uprooted* affirms the difference and female friendship, including elements of ecofeminism and humor.

Key words: epic fantasy, hero's/heroine's journey, affirmation of sexual difference, gender stereotypes, ecofeminism

Игор Д. ПЕТРОВИЋ*

Академија васпитачко-медицинских струковних студија
Одсек Алексинац
Република Србија

Прегледни рад
UDC 821.111-93-31.09 Golding W.
Примљено: 18. 1. 2021.
Прихваћено: 28. 2. 2021.

ОД ТРАДИЦИОНАЛНОГ АВАНТУРИСТИЧКОГ РОМАНА ДО ДИСТОПИЈЕ: ГОСПОДАР МУВА ВИЛИЈАМА ГОЛДИНГА

САЖЕТАК: На први поглед, радња романа *Господар мува* Вилијама Голдинга може лако да се уклопи у традицију класичних авантуристичких прича за младе, будући да се примећује изузетна сличност са дечачким авантуристичким романима, као и са романима о преживљавању на пустом острву, попут Дефоовог *Робинзона Крусоа*. Голдинг је свој роман написао управо полазећи од те традиције, делимично базирајући *Господара мува* на причи романа *Корално острво* (1857) Роберта Мајкла Балантајна. Међутим, за разлику од претходника, *Господар мува* подложен је далеко комплекснијим тумачењима, која превазилазе пуко испитивање конвенција традиционалних авантуристичких прича, позиционирајући ово дело као прекретницу од класичног авантуристичког романа за децу и младе ка дистопијској књижевности за млађу читалачку публику, која доживљава свој процват.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Вилијам Голдинг, *Господар мува*, авантуристички роман, дистопија, дистопијска књижевност за младе

Увод

Роман *Господар мува* нобеловца Вилијама Голдинга (William Golding) заузима место међу класицима британске послератне књижевности, и сврстава се у обавезну литературу не са-

мо у школама на енглеском говорном подручју, већ и на бројним универзитетима на којима се изучава енглеска књижевност, укључујући и српске. У њему је описана група британских дечака који, након пада авиона, завршавају на пустом острву, негде у водама Тихог океана, без иједне одрасле особе. После неуспелог покушаја да се снађу и успоставе ред, они се постепено претварају у праве дивљаке, што кулминира смрћу двојице дечака. Наслов романа *Господар мува* потиче од старе хебрејске речи Ба'алзуб (хеб. *בּוּבּוּ לַעֲבָד* / *Ba'al Zəbūb*) која означава древно митско божанство које се касније у јудео-хришћанској традицији спомиње као демон, означавајући оно што је зло, понекад и самог Сотону. Узимајући у обзир радњу романа, може се говорити да *Господар мува* за Голдинга представља ђаволску силу, присутну у сваком човеку, људску поквареност и корумпираност, што је у роману симболично приказано свеприсутним мотивом труљења, пропадања и смрада, било у виду мемле и трулежи, шумских плодова који код дечака изазивају дијареју, тела мртвог падобранца које се распада а за које де-

* igica5@gmail.com

чаци мисле да је звер, или учрвљале главе дивље свиње, натакнуте на колац (Голдинг 2007: 42, 151).

Прича о дечацима који су се сплетом несрећних околности нашли на пустом острву на први поглед се савршено уклапа у енглеску традицију књижевних дела о дечачким авантурама (*Остърво с блајом*, *Олуја на Јамајци* итд.), или о преживљавању на пустом острву попут Дефовог *Робинзона Крусоа*. Управо у тој традицији Голдинг проналази полазну тачку за свој роман, јер је *Госјодар мува* заснован на причи једног од класика викторијанске авантуристичке литературе за младе. Ради се о роману *Корално остърво* шкотског писца Роберта Мајкла Балантајна (Robert Michael Ballantyne). Ипак, Голдинг не бира Балантајнов роман као основу за своју причу са намером да следи литерарну традицију, већ да преиспита све оно што у њој сматра нереалним и погрешним. Балантајн је својим романом, објављеним 1857. године, обезбедио Голдингу полазиште за критику и сатиру не само викторијанског авантуристичког романа, већ и друштва, људске природе и, посебно, британске културе. Због тога је, у циљу потпуног сагледавања онога што Голдинг саопштава романом *Госјодар мува*, неопходно да се он упореди са моделом на основу кога је написан.

Ипак, значај Голдинговог романа није само у критици викторијанске књижевне традиције и романтичарског виђења човека као изворно племенитог бића. Из савремене перспективе може се говорити и о томе да *Госјодар мува* представља претечу дистопијског романа за младе, који од почетка новог миленијума доживљава процват, не само у погледу интересовања читалачке публике, већ и све веће запажености у академском свету.

Преиспитивање конвенција авантуристичког романа: од *Корално остърва* до *Госјодара мува*

Радња Балантајновог романа *Корално остърво* започиње на сличан начин као и код Голдинга, бродоломом негде у далеким морима, након чега преживели дечаци, без иједне одрасле особе, завршавају на непознатом острву чији су једини становници животиње и племе канибала. Природа је на острву рајска. Има свега што је дечацима потребно за преживљавање, тако да не морају нарочито да се сналазе за храну, већ се, поносни на своје британско порекло, посвећују изградњи уређене заједнице. За разлику од Голдингових, Балантајнови дечаци су приказани као момци без иједне мане. Балантајнов Џек има све одлике доброг вође, али и Ралфа и Петеркина красе особине неопходне за успешно функционисање заједнице. Природа ових момака је таква да се не примећују ни најмање знаке покварености или злобе, и њихов живот на острву је идиличан. Јасно је уочљив ауторов став да су ови дечаци исконски племенити, а да зло долази искључиво из дивљине, тј. спољашњег света. Ради се о примерним малим Британцима који дају све од себе да од дивљег и неуређеног острва направе место налик оном одакле потичу, барем када је у питању систем вредности. Голдинг овакво виђење сматра наивним и нереалним.¹ Како наводи критичарка Милица Михајловић у поговору превода *Госјодара мува* на српски језик из 1983. године:

Корално остърво је типична књига викторијанског самодовољства, националне и друштвене са-

¹ Видети: Golding, William: "The Meaning of It All", interview with Frank Kermode in: *Lord of the Flies*, ed. James R. Baker and Arthur P. Ziegler, Jr. (New York: G. P. Putnam, 1954), 127.

моуверености, извесне надмене потребе за мисионарством и патрионатством, снисходљивости и презира према свему што је примитивно, нецивилизовано или полуцивилизовано, пре свега према свему што је неенглеско (1983: 343).

Друштво које дечаци *Коралног острва* граде има исте одлике као оно из којег су дошли. Иако данашњем читаоцу читава прича делује крајње неуверљиво, могуће је да се савременицима у викторијанској Енглеској она чинила реалном, уколико се узме у обзир чињеница да се радило о периоду изузетног напретка колонијалне Британске империје, који су карактерисала осећања узвишености, јединствености, самодовољности, али и осећање да вредности које красе британско друштво треба ширити по читавом свету, заједно са хришћанском вером.

Једино што нарушава идилу Балантајновог савршеног тропског острва јесте племе домородаца канибала, који стално међусобно ратују и убијају се. Позитивне особине, попут храбрости, одважности и сналажљивости, резервисане су искључиво за британске дечаке. Они су и несебични, јер у једној епизоди Џек, Ралф и Петеркин успевају да спасу урођеницу, али том приликом падају у заробљеништво људождера који намеравају да их поједу. И управо у ситуацији када читалац треба да помисли да само Бог може да их избави, то се и дешава. Појављују се мисионари који врло брзо убеђују дивљаци да се одрекну своје природе и изопачених обичаја. Дивљаци постају хришћани, из корена мењајући своју нарав, и поздрављају се са дечацима који се спремају да заједно са мисионарима напусте острво и врате се у Енглеску. Са друге стране, у *Господару мува* на острву нема домородаца, иако би, према канону дечачког авантуристичког романа, требало да буду при-

сутни и неки „негативци”, који би ушли у сукоб са одважним дечацима, и у том сукобу били поражени. Голдинг своје дечаке не оставља саме на острву случајно. Он то чини како би показао да се зло не налази споља, већ унутра, у самим дечацима, или посматрано из шире перспективе, у свету из кога они долазе и чије вредности представљају.

Без паралеле са Балантајновом причом, немогуће је сагледати до које мере Голдинг критикује, понекад и исмева, не само *Корално острво*, већ читав викторијански књижевни канон, али понајвише систем вредности тадашње Велике Британије. Он од почетка до краја романа ставља читаоцима до знања је *Господар мува* пародија Балантајновог наивног света, заснованог на викторијанском осећају јединствености и величине британске нације. На почетку, Ралф у једном тренутку описује дешавања на острву речима: „Све је као у књизи... *Острво с блајом... Ласте и Амазонке... Корално острво...*” (Голдинг 2007: 36 37), док на самом крају романа морнарички официр који избавља дечаке са острва заокружује пародију речима: „Одличан провод. Као *Корално острво*” (*Ibid.*: 206). Разлоге због којих је Голдинг свој роман конципирао тако да већ познату причу преокрене у пародију треба тражити у историјском контексту у коме је писао своје дело. Он намерно за јунаке романа поставља дечаке истих имена и исте националности као и Балантајн, са разликом да они не доспевају на острво након бродолома, већ након пада авиона приликом евакуације, у време кад у свету бесни ужасан рат. Смештајући своју причу у ратни оквир, док је сећање на страхоте Другог светског рата још увек свеже, укључујући Холокауст и разарања проузрокована бацањем атомских бомби на јапанске градове, Голдинг жели да истакне

да се зло не налази негде изван цивилизованог света, међу дивљацима, као код Балантајна, већ управо у природи савременог човека који себе назива цивилизованим. За разлику од викторијанског поноса и оптимизма, Голдингова прича нуди песимистичну слику света, о чему је и сам аутор касније говорио. У једном разговору, он признаје како је у одраслом добу реаговао на оригинално Балантајново *Корално острво*, које је читао као дечак:

Рекао сам себи – Не буди блесав! Сећаш ли се како си, као дете, живео на острву заједно са Ралфом, Цеком и Петеркином? ... Сада си дошао до тога да увиђаш да људи нису баш такви. Да су Енглези на тај начин доспели на острво, не би се тако понашали. Не би препознали дивљаштво у урођеницима – они би, чак, били једноставни и љубазни. Зло би потекло из сукоба интелекта тројице белих дечака на острву (Голдинг 1954: 127).

Разлике између Балантајновог и Голдинговог схватања праве човекове природе проистичу из различитости историјских епоха у којима су њихови романи настали. Балантајново дело објављено је 1857. године, у време када је Европа била центар светске цивилизације у технолошком и културолошком смислу. Посебно место у таквом контексту припадало је управо Великој Британији, под чијом контролом је био добар део света, тако да не треба да чуди став, евидентан у *Коралном острву*, да Британцима припада ексклузивно право да у остале делове света шире своје вредности. За Британце викторијанског доба, будућност мора да је изгледала веома обећавајуће, наговештавајући у временима која долазе још већи напредак у свим сферама живота. Међутим, стотинак година ка-

сније, у време када Голдинг узима Балантајнову причу са намером да је постави у актуелни цивилизацијски контекст, од викторијанског оптимизма није остало ни трага. У међувремену је дошло до глобалне привредне и индустријске кризе, Британска империја се распала, верски утицај на друге делове света је престао и десила су се два велика светска рата, резултирајући невиђеним страхотама и злоделима која су починили управо припадници оних култура које су у претходном веку важиле за цивилизоване и узвишене. Зато су, за разлику од идеализованих и морално узвишених британских дечака *Корално острва*, Голдингови дечаци себични, егоцентрични, окрутни, склони ленчарењу и уживању, манипулативни и подложни манипулацији, похлепни, плашљиви, постепено заборављајући на своје порекло и претварајући се у садисте и убице.

Због свега што се догодило између викторијанског и послератног времена, дошло је до губитка вере у напредак човечанства и вере у то да је могуће успоставити друштвени систем заснован на равноправности, толеранцији и индивидуалним слободама. *Господар мува* приказује свет у коме садизам, апсолутни тоталитаризам, гушење једнакости и слободе говора односе победу над здравим разумом, где Цек, харизматични аутократски вођа, насилник и врсни демагог, уништава демократски принцип равноправности и слободе говора који је Ралф покушао да успостави, придобија лаковерне и плашљиве на своју страну, и почиње са прогонном и убијањем неистомишљеника и оних који угрожавају његову владавину силе и страха. Голдинг је неколико година након објављивања романа говорио о сопственом губитку вере у способност људи да демократски уреде друштво у коме живе:

Не можете дати људима слободу, а да истовремено не ослабите друштво (његову спремност да се брани ратом), и претворите га у овцу међу вуковима. Ја се не двоумим око тога да ли је демократија добра колико ме брине да ли она, као таква, може да преживи и да опстане (Keating 1962: 189–190).

За Голдинга, политички системи засновани на равноправности и хуманистичким вредностима не могу да заживе у пракси јер не узимају у обзир праву људску природу, већ сматрају већину људи савршеним и разумним. Дискутујући о политичким системима, он поставља питање:

Зашто, онда, нису никада успели? Како је идеалистичка идеја примитивног социјализма претворена у стаљинизам? Како је немачки политички и филозофски идеализам на крају резултирао владавином Адолфа Хитлера? (Golding 1965: 87).

Одговор на ово питање у свом читању *Госпогара мува* проналази Харолд Блум (Harold Bloom), наводећи да су творци оваквих система били фокусирани искључиво на одлике самог система, занемарујући човека и праву људску природу (2004: 57). Голдинг истиче да је пресудан утицај на промену његовог става и погледа на живот имао Други светски рат, који је довео до тога да од идеалисте постане скептик, свестан мрачне човекове природе. Он сматра да су интелектуални и материјални напредак имали супротан ефекат од очекиваног, и човека учинили поквареним, насилним и деструктивним. Присећајући се страдања Јевреја и зверстава која су чинили припадници једног од најцивилизованијих народа, Голдинг закључује да његов песимизам, који је у *Госпогара мува* евиден-

тан, потиче из очаја услед сагледавања онога што су чинили нацисти:

Како су се приче распредале, једна страшнија од друге, тако се рушио мој либерални свет. Мислио сам да се суочавам са прародитељским грехом, са хомо сапијенсом, створењем које се рађа у срцу, с очњацима, и ноктима. У томе је била трагедија и то је за мене било дубоко, постепено откривање шта је човек, те нисам видео излаза из тога, и то вам је Господар мува.²

Управо због Голдинговог губитка вере у људску доброту и очигледног песимизма у вези са временима која долазе, у *Госпогара мува* проналазимо већину тема које су присутне у дистопијској књижевности, тако да се са правом може говорити о томе да овај роман представља својеврсну прекретницу од једног жанра књижевности за младе ка другом – од авантуре ка дистопији.

Господар мува као претеча дистопијске књижевности за младе

Историја светске књижевности показује да до процвата дистопијских визија света долази након великих ратова. Класици дистопијске књижевности настајали су у периоду након Првог светског рата (Замјатинов роман *Ми* из 1920. године, Хакслијев *Врли нови свет* из 1932), и нарочито после Другог светског рата (Орвелова *1984* из 1949. године, Бредберијев *Фаренхајт 451* из 1953. итд.), управо када је написан и објављен Голдингов *Госпогара мува*. Са

² Вилијам Голдинг ово истиче у разговору са Стивенем Медкалфом. British Council, London, 1977 (Literary Study Aids) Ctrl. no. 5165556.

друге стране, дистопијска књижевност за младе, као својеврсни поджанр, препозната је тек недавно. До њеног наглог процвата је, такође, дошло услед кризног догађаја који је имао глобалне последице – терористичког напада на САД 11. септембра 2001. године и претње да би свет могао да западне у још једно глобално ратно стање, много деструктивније од претходних. Од тада, популарност дистопијске књижевности за младе незауостављиво расте, појављују се нови аутори и објављују нова дела. Године 2008. објављен је први роман из серијала *Ире љаги* америчке књижевнице Сузан Колинс (Suzanne Collins), виђен као класични представник дистопијске књижевности за младе, који је стекао огромну популарност међу младом читалачком публиком, доживео преводе на тридесетак светских језика и, за сада, једну филмску адаптацију. Захваљујући растућој популарности, дистопијска књижевност за младе је од пре неколико година привукла пажњу академске јавности, тако да су на америчким универзитетима почели да се нуде курсеви посвећени проучавању управо овог поджанра књижевности за младе.³

И поред тога што је Голдингов *Господар мува* објављен пола века пре почетка експанзије савремене дистопијске књижевности за младе, овај роман дели већину одлика својствених овој литерарној врсти. Прва и главна одлика јесте постојање одређеног облика тоталитарне владавине у друштву. И поред покушаја дечака да на острву успоставе неку врсту демократске управе у којој свако има право да учествује у дискусији и изнесе своје мишљење, Цек на крају успева да успостави типичну аутократску власт. То му полази за руком на начин типичан за све аутократске владаре: држањем осталих у сталном страху, стварањем осећаја да су при-

падници његове групе заштићени и обезбеђивањем минимума материјалних добара за поданике, неопходног да би му остали одани. Друга важна одлика јесте гушење индивидуалности и слободе говора и кретања. У почетку, дечаци покушавају да ред на острву одрже помоћу шкољке – она служи како би свако могао да добије шансу да искаже своје мишљење, али и да би се спречило упадање другима у реч и неконтролисана галама на састанцима. Ломљење шкољке симболично означава и коначан слом демократске управе и прелазак у заједницу у којој су слобода говора и индивидуалност непожељни. Сви дечаци који се приклањају Цеку имају обавезу да обоје лица истим бојама, како би тиме исказали припадност и конформизам, а оно што вођа каже није подложно дискусији, већ се одобрава поклицима налик животињским. На крају, трећа кључна карактеристика јесте прогон и убијање других и другачијих. Све док се не испостави да на острву не постоји никаква звер, „друго“ на острву екстернализовано је у односу на дечаке и они су, колико-толико, уједињени у настојању да се заштите. Оног тренутка када Сајмон страда у несрећним околностима, због тога што су остали дечаци помислили да је он звер и насмрт га претукли, са њим умире и све оно што он симболизује, укључујући доброту, саосећајност и лично преиспитивање. Дечаци схватају да не постоји никаква звер, већ да се ради о мртвом падобранцу, и њихов међусобни однос почиње да се мења. „Друго“ на острву постају дечаци који се не покорављају Цеку и његовом племену, у које је окупио

³ На Универзитету Западни Мичиген од 2015. године постоји курс *Дистопијска књижевност за младе: преглед савремених књижевних издања* (*YA Dystopian Literature: A Survey of Modern Book Series*).

готово све, осим Ралфа, Пигија и близанаца Сема и Ерика. Прогањање неистомишљеника кулминира тиме што Роџер, који се претворио у најокрутнијег садисту, убија Пигија, најинтелигентнијег и најрационалнијег међу дечацима. Чином његовог убиства, симболично страда и последња искра здраворазумског размишљања, а заједница тоне у потпуно дивљаштво и варварство. Ралф на крају остаје сам, принуђен да бежи од осталих јер га Цекови поданици јуре како би га убили и одрубили му главу. Дечаци се претварају управо у оно што у Балантајновој верзији приче представљају непросвећени урођеници, изазивају пожар који захвата већи део острва, и бивају спасени сигурне смрти само захваљујући томе што су у последњем тренутку пронађени.

Закључак

Како Голдинг у свом есеју *Басна* и сам напомиње, *Господар мува* је вишеслојно дело, подложно различитим интерпретацијама (Golding 1965: 4). Иако испрва делује као дечачки авантуристички роман, заправо се ради о алегоричној друштва које тоне у стање самоуништења, до којег долази услед корумпиране људске природе. Овде треба истаћи и податак да су дечаци у *Господару мува* знатно млађи у односу на оне у *Коралном острву*. Та чињеница је важна како би се схватио Голдингов песимистичан став да је људска природа исконски корумпирана и да са годинама само долази до промена начина испољавања те корумпираности. Смештајући дечачке још увек неформираних личности у окружење које је у потпуности изоловано од било какве цивилизације, макар се радило и о домодродачкој заједници, Голдинг им даје шансу да

нас убеди у Русоову и романтичарску идеју о човековој урођеној доброту и невиности за чије потпуно испољавање је довољан повратак природи, али и у викторијанску идеју да је Велика Британија центар и светионик цивилизованог света, а Британци најбољи у свему. И поред тога што су још деца, испоставља се да свако од њих, укључујући и Ралфа, кога Голдинг не идеализује, у свом карактеру има неки недостатак због којег на крају долази до трагичних догађаја. Једини међу дечацима који је склон интроспекцији и који наслућује каква им опасност прети⁴ јесте Сајмон. Нажалост, он први страда, и то тако што га, симболично, колективно убијају сви дечаци. Уместо освешћивања, остали се заваравашу лажним идентитетом представника тадашње највеће светске силе. Како Цек каже, говорећи у име свих: „На крају крајева, нисмо дивљаци. Ми смо Енглези, а Енглези све раде најбоље” (Голдинг 2007: 45). Док је код Балантајна друштвена вертикала представљена на начин типичан за викторијанску Енглеску, тако да се на врху налазе Британци, а на дну домороци, који су готово изједначени са дивљим зверима (све док не буду преобраћени у хришћанство), код Голдинга се деца чије је васпитање започето управо у британској традицији на крају претварају у дивљаке и убице.

Губитак вере у способност савременог човека да уреди друштво у коме живи, и страх од оног шта будућност носи сврставају Голдинга у дистопијску књижевну традицију, заједно са Хакслијем, Орвелом и Бредберијем. Са тим у вези, треба истаћи још једну типичну одлику

⁴ Док остали дечаци страхују од имагинарне звери, Сајмон им упорно говори: „Можда смо то само ми” (Голдинг 2007: 91).

дистопијске књижевности коју *Господар мува* дели са осталим представницима жанра, а то је – потпуно одсуство наде у светлију будућност. Ако се вратимо завршетку Голдинговог романа и избављењу дечака са острва захваљујући поморском официру, не треба да се заваравимо да је посреди срећан завршетак и спасавање из невоље, што су типичне одлике дечачких авантуристичких прича. То је тренутак када читалац треба да се запита где се дечаци враћају и каква их будућност тамо чека. Голдинг нам даје одговор на ово питање већ на самом почетку романа, стављајући нам до знања да у свету из кога дечаци долазе бесни ужасан ратни сукоб, са назнакама да се ради о Трећем светском нуклеарном рату (Firchow 2010: 90). У том контексту, избављење дечака са острва није срећан завршетак. Они су осуђени на повратак у свет попут оног који су на пустом острву и сами успели да створе – свет у рушевинама и пламену.

ЛИТЕРАТУРА

- Голдинг, Вилијам. *Господар мува*. Београд: Лагуна, 2007.
- Михајловић, Милица Б. Вилијам Голдинг. Поговор у: Вилијам Голдинг, *Господар мува*; Кристофер Мартин. Превод: Бранка Петровић, Влада Стојиљковић. Београд: Просвета, 1983, 341–356.
- Ballantyne, Robert M. *The Coral Island*. London and Glasgow: Collins, 1953.
- Bloom, Harold. *William Golding's Lord of the Flies*. Broome: Chelsea House Publishers, 2004.
- Firchow, Peter Edgerly. Peter Edgerly Firchow Examines the Implausible Beginning and Ending of Lord of the

Flies. Bloom's Guides: William Golding's *Lord of the Flies*. (Harold Bloom, ed.). New York: Infobase Publishing, 2010, 90.

Golding, William. *The Hot Gates and Other Occasional Pieces*. London: Faber and Faber, 1965.

Golding, William. The Meaning of It All, interview with Frank Kermode. *Lord of the Flies*. Ed. James R. Baker and Arthur P. Ziegler, Jr. New York: G. P. Putnam, 1954.

Keating, James. The Purdue Interview of William Golding. *Casebook Edition of William Golding's Lord of the Flies*. (James Baker & Arthur Ziegler, eds.). New York: Purdue University, 1962, 189–195.

Igor D. PETROVIĆ

FROM THE TRADITIONAL ADVENTURE NOVEL TO DYSTOPIA: WILLIAM GOLDING'S *LORD OF THE FLIES*

Summary

At first glance, the plot of William Golding's *Lord of the Flies* can easily fit into the tradition of classic adventure stories for children and young adults, because it bears a striking resemblance to boys' adventure novels, as well as novels about survival on a desert island such as Defoe's *Robinson Crusoe*. Golding wrote his novel based on that tradition, partly basing *Lord of the Flies* on the plot of R. M. Ballantyne's novel *Coral Island* (1857). However, unlike its predecessor, *Lord of the Flies* is subject to far more complex interpretations that go beyond a mere re-examination of the conventions of traditional adventure stories, thus positioning this work as a turning point from the classic adventure novel for children and youth to dystopian literature for young adults.

Key words: William Golding, The Lord of the Flies, adventure novel, dystopia, dystopian literature for young adults

МОТИВ АМФИБИЈЕ У РОМАНИМА ЧОВЕК-АМФИБИЈА АЛЕКСАНДРА БЕЉАЈЕВА И АКВАМАРИН АНДРЕАСА ЕШБАХА

САЖЕТАК: Рад се бави мотивом амфибије као главним мотивом у научнофантастичним романима *Човек-амфибија* (1928) Александра Бељајева и *Акварин* (2015) Андреаса Ешбаха. Истражују се, као основно обележје жанра научне фантастике, научна достигнућа (теорије еволуције, биотехнологија) на основу којих је у овим делима објашњено постојање фантастичног бића, амфибије. Начин обраде истог мотива повезан је са друштвено-историјским контекстом у ком су романи објављени и развојем научне фантастике, те се разматрају њихове заједничке црте, као и промене и разлози услед којих је у XXI веку до тих промена дошло. Један од начина да се изрази друштвена критика, али и постави шире питање идентитета и значења људскости овде је био могућ управо из перспективе амфибије. Мотиву ће се зато приступити и са становишта постхуманистичке критике која доводи у питање антропоцентричну тачку гледишта и границе између људског и не-људског.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: амфибија, Александар Бељајев, Андреас Ешбах, научна фантастика, идентитет, идеологија, дистопија, постхуманизам

1.

Централни мотив и *новум*¹ у романима *Човек-амфибија* (1928) Александра Бељајева² (Александр Романович Белъяев) и *Акварин* (2015) Андреаса Ешбаха³ (Andreas Eschbach) јесте амфибија, човеколико биће које поред плућа

поседује и шкрге, те је као такво способно за живот и под водом и на копну. Његово постојање објашњено је истраживањима у области биологије, што ове романе сврстава у жанр научне фантастике, у ком се гаји трајно инте-

* petrovic.bp@gmail.com

¹ Најважније обележје научне фантастике, покретач њене нарације, јесте *новум* (лат. *novum*). Од других књижевних врста овај жанр „се разликује по томе што је преовладавајући елемент нарације фикцијски 'novum' (новина, иновација) чију ваљаност потврђује спознајна логика” (Suvín 2009: 72).

² Александар Бељајев (1884–1942) један је од најчитанијих совјетских писаца научне фантастике, посебно код младе читалачке публике. Његов роман *Човек-амфибија* најпре је у наставцима излазио у московском часопису *Око свећа*, 1928, а исте године два пута је објављен и као књига. На српском језику је у периоду од 1940. до 2007. доживео једанаест издања (в. Cobiss база НБС). Његова популарност досегла је врхунац када је 1962. снимљен филм *Човек-амфибија* Владимира Чеботарјева (Владимир Чеботарёв) и Геннадиа Казанског (Геннадий Казанский), коме много дугује и филм Гиљерма дел Тора (Guillermo del Toro) *Облик воде* (2018). Бројност дела популарне културе која обрађују мотив амфибије говори о његовој трајној привлачности (в. Илић: <https://pescanik.net/beg-u-proslost/>).

³ Андреас Ешбах (1959) један је од најпознатијих савремених немачких писаца трилера и научне фантастике, како за одрасле тако и за младе. *Акварин* је први део трилогије коју чине романи *Aquamarin*, *Submarin* и *Ultramarin*. Пошто је на српски језик до сада преведен само *Акварин*, овај рад је у том смислу ограничен.

ресовање за теме у вези са генетиком и биоинжењерингом.⁴

У XIX и раном XX веку, писци су се суочавали са питањима биолошких промена, намерно изазваних или спонтаних, како у људској природи, тако и у природном окружењу. Прво дело које је вероватно основа за сву потоњу научну фантастику јесте *Франкенштајн* (1818) Мери Шели (Mary Shelley).

Рано коришћење биологије у научној фантастици било је у извесном смислу неодређено у погледу механизма, углавном зато што је напредак у биологији заостајао за физичким наукама све до открића ДНК и генетског кода (изградње протеина на основу података о ДНК) (Slonzevski – Levy 2003: 174–175).

Мјуриен Магвајер (Murieann Maguire) је, истражујући научну позадину совјетске научне фантастике двадесетих година XX века, указала на утицај еугенике⁵ и ламаркизма. Дарвино-

⁴ Теоретичар Дарко Сувин у тексту „Научно-фантастичне параболе мутације и клонирања и/као спознаја” (2002) пише о томе да биолошке теме у овом жанру „дјелују као носитељи неког друштвено-политичког значења, наиме као развијене аналогije за различите могућности међуљудских односа у ауторовој садашњости. У том контексту, како се користе, примјерице, мотиви мутација и клонирања у сложеној мрежи односа живота и свијета, може се [...] пружити драгоцени увид у позитивне и негативне стране одређеног друштвеног експеримента, па тако SF дјело може упозорити јавност на латентне могућности техно-науке у капитализму” (Suvin 2009: 285). Тема мутација и генетског инжењеринга је тема којом се „писци по правилу служе као метафором и као магичним али псеудонаучним оправдањем за надљуде” (*Ibid.*: 287).

⁵ „Заокупљеност читавом облашћу генетике била је карактеристична за еугенику, то јест за намерно одгајање људи са извесним одабраним наследним особинама” (Fukuјама 2003: 103). Почети еугенике везују се за почетак XIX века, али је она у различитим земљама, као одраз тежње за генетским побољшањем потомства, на различите начине присутна до данас.

ва (Charles Darwin) теорија еволуције у Совјетском Савезу укрштала се са Ламарковом (Jean-Baptiste Lamarck), према којој се жива бића прилагођавају спољашњој средини, што се повезивало са могућношћу човека да под одређеним условима утиче на сопствени развој. Совјетски писци научне фантастике повезали су Ламаркове идеје са марксистичком идеологијом после Октобарске револуције и стварањем бољег друштвеног поретка (Maguire 2009). Почетком XX века, промена људске физиологије била је хируршка (чиме се објашњава и способност дисања под водом пресађивањем шкрга Бељајевљевом човеку-амфибији), а истраживања на пољу генетике током XX века утицала су на развој биотехнологије и употребу генетских манипулација⁶ (чиме се објашњава хибридни идентитет Ешбахове јунакиње). Идеја о свесном

⁶ Питање генетских манипулација сложено је етичко и друштвено-политичко питање и оно се поставља у оба романа који су предмет истраживања у овом тексту. Постигнуте генетске модификације и укрштање врста у области пољопривреде већ су критиковани, али је поље експериментисања на људима далеко сложеније.

Најважнији корак после Дарвина јесте „техно-научна манипулација гена која је услиједила након Крик Вотсонове идентификације структуре молекуле ДНА и првих експеримената с клонирањем почетком 1960-их година, што је уродило различитим покушајима манипулације насљеђем под покровитељством безобзирне тежње за моћи и профитом” (Suvin 2009: 288).

Новије истраживање у области генетског инжењеринга спровођено је у оквиру америчког Пројекта људског генома, започетог 1990. а завршеног 2003, пуних петнаест година пре зацртаног рока, што говори о брзини савременог технолошког развоја. Пројекат су координисали Министарство енергетике САД и Национални институт за здравље. Резултати до којих се дошло су идентификација свих 20.000–25.000 гена у човековој ДНК и одређивање секвенци приближно три милијарде хемијских парова који је чине (в.: https://web.ornl.gov/sci/techresources/Human_Genome/project/index.shtml).

У вези са оваквим истраживањима, Франсис Фукујама (Francis Fukuyama) наводи низ контроверзних питања са ко-

технолошком утицају на промену човека налази се у основи трансхуманизма и екстропизма Макса Мора⁷ (Max More), који се помиње и у *Аквamarinу*.

Мотив стварања полуљудског-полуживотињског бића погодан је за приступ постхуманистичке критике јер се испитивање граница

између људи и оних који би могли бити широко схваћени као 'нељудски други' најоштрије појављује у сфери постхуманистичке теорије, реакције касног XX века на антропоцентричну природу хуманизма и место на коме се човек у њему налази (Jaques 2013: 2).

2.

Ако се постави питање жанровске припадности ових књижевних дела за децу/младе, одговор се може наћи у начину на који њихови аутори приступају теми, самој природи жанра и његовим почецима.

јима се суочавају законодавци, а једно од њих јесте и могућност употребе људских ембриона. „То питање задире у читав низ медицинских поступака и метода рада, како оних који већ постоје, тако и оних који ће тек доћи. Ту спадају абортус, оплођавање *in vitro*, предимплантациона дијагноза и скрининг, избор пола детета, истраживање ћелија раста и развоја организма, клонирање у репродуктивне и научно-страживачке сврхе и инжењеринг линије заметка” (Fukuјта 2003: 235).

⁷ Трансхуманизам је филозофски и културни покрет који има за циљ да човек развијањем напредних технологија унапређује сопствени живот, развијајући свој интелект и физиологију. „Екстропија значи дизајнирање и управљање технологијама као ефикасним средствима за побољшање живота. Креативна и храбра примена науке и технологије да бисмо превазишли 'природне', али штетне, ограничавајуће квалитете проистекле из нашег биолошког наслеђа, културе и животне средине” (M. More: <https://lifeboat.com/ex/the.principles.of.extropy>).

SF је одувек била литература за широку публику. Популарност драматичних, авантуристичких интонираних и уз то специфично фантастичних садржаја увек је била посебно привлачна за младе. Чак и она дјела која имају друкчије амбиције и комплексан смисао, због претходно наведених особина бивају прихваћена и од дјеце (Vuковић 1996: 312).

Као утемељиваче научне фантастике Вуковић истиче Верна (J. Verne) и Велса (G. H. Wells), али по свом значају у књижевности за децу такође и Александра Бељајева. Сам Бељајев, који се првенствено и сматра писцем омладинске научне фантастике, обраћао је пажњу на млађу читалачку публику, те у тексту „Научна фантастичност у дечјој књижевности: створимо совјетску научну фантастику” пише о пореклу (научно)фантастичних мотива у бајкама,⁸ истичући њихово научно објашњење, чија је улога да заинтересују младе читаоце за достигнућа науке и технике, али и да обухвате друштвена питања: „Техника будућности само је огранак социјалне будућности” (Бељајев 1945: 33)⁹. Поред тога, настанак жанра који је непосредно повезан са технолошким развојем¹⁰ не значи

⁸ Амфибија води порекло из митологије и бајки о воденим божанствима и бићима попут водених духова, тритона и сирена, од којих је сигурно најпознатија Андерсенова (H. K. Andresen) Мала сирена. Мотив преображаја дечака у водоземца тема је фантастичног романа *Водене бебе* Чарлса Кингслија (Charles Kingsley), а идеја о научнику који се бави вивисекцијом јавља се у *Острву докшора Мора*, Ц. Х. Велса. Сам Бељајев пак пише да је идеју за роман добио читајући новински чланак о суђењу у Америци 1925. године, професору који је ученицима предавао Дарвинову теорију еволуције (Maguire 2009: 40–41).

⁹ Наводи из књиге *Човек-амфибија. Необична исјавешћ о човеку водоземцу* у даљем тексту биће означени само бројем странице у загради.

¹⁰ „Научне фантастике раније напросто није могло бити, зато што је тек са индустријском револуцијом наука поста-

претрпавање читаоца научним чињеницама, него задовољење одређених естетских критеријума: „Научно-фантастична прича или роман треба да буду уметнички производи” (30).¹¹

Пишући под утицајем социјалистичке идеологије, Бељајев преко мотива амфибије изражава критику капитализма и идеју о утопији, која би могла да се створи људским усавршавањем. Припадност амфибије и земљи и води омогућава перспективу из које се покреће и еколошка критика. Поред тога, експериментисање на људима и употреба научних проналазака отварају етичка питања. Преиспитивање друштва, добре и лоше стране техничког напретка, човеков однос према природи, као и могућност усавршавања човека и питање његове трансхумане будућности актуелне су теме и у XXI веку. Чини се да Ешбах обрађујући исти мотив, са подлогом у савременој науци и друштву, настављајући критичку нит *Човека-амфибије*, у тежњи да подстакне младог читаоца на преиспитивање друштвено-политичке стварности, као и тога шта уопште значи бити човек. Приказујући у *Аквamarinу* дистопијску слику света после енергетских ратова, смештену у XXII век, он читаоца подучава и позива да размисли о личној одговорности за сопствену будућност.

3.

Роман *Човек-амфибија* отвара се појавом „морског ђавола” у аргентинском заливу. Радњу покрећу две преплетене сижерне линије: пустиловна, коју чине покушаји индустријалца Зурите да ухвати „морског ђавола” како би га искористио за лов на бисере, и љубавна прича

између Ихтиандра, човека-амфибије и Гутијере, Зуритине невесте. Лик Ихтиандра, индијанског дечака коме је доктор Салвадор пресадио шкрге, одрастао је изван људског друштва. Он је зато потпуно „чист” и „вечито дете”, ништа не зна о политици, економији и вредности новца, а као такав ближи је природи и свету океана који је антитеза култури и друштву. Црно-бела подела ликова (капиталисти су сведени на грамзивост), као и перспектива амфибије: „Овде (на сувом – Б. П.) је све било туђе, све подељено, све ограђено, све се чувало. [...] Овде се лако може умрети од глади и жеђи, и поред бунара, воћњака и стада” (135), налазе се у

ла и за ненаучне, лаичке кругове основни критеријум вероватности и нужности објективног света, заменивши на том месту мит, религију, филозофију” (Živković 1983: 17).

¹¹ Научна фантастика је од почетка XX века сматрана тривијалном паралитературом, насупрот канонизованој, високој књижевности. Од седамдесетих година XX века такво схватање се постепено мења, али је првобитно стање ипак одредило однос према овом жанру (према: Suvin 2009: 54).

У Немачкој се тек у најновије време придаје већи значај изучавању жанровске књижевности. Насупрот дуго увреженом мишљењу, јавља се став да „уместо да представља тривијалне или површне форме, жанровска фикција често изнећајује својом софистицираношћу и способношћу да изнесе важне теме путем популарног медија” (Campbell – Guenther-Pal – Petersen 2014: 5).

Дарко Сувин дефинише научну фантастику као књижевну врсту засновану „на прожимању зачудности и спознајности, чији је главни формални захват експлицитни имагинативни оквир (присуство у основи различитих ликова или контекста збивања) који је алтернативан ауторовој емпиријској свакидашњици. У том су случају књижевне врсте попут чудесног путовања, 'утопије' и сл. карике у ланцу SF традиције. С друге се пак стране SF разликује од 'нормалне књижевности' с натуралистичким или емпиријским оквиром збивања услед присуства зачудности, а од осталих 'фантастичких' или ненатуралистичких књижевних врста попут *Fantasy* (тзв. 'чисте' фантастике – *Gotic, horror* и *weird story*), мита, бајке и басне услед присуства спознајности” (2009: 41).

функцији идеолошке критике капитализма.¹² Критика класног друштва дата је метафором потопљеног америчког брода на којем су путници треће класе били препуштени утапању, а слика суровости друштвених хијерархија проширује се мотивом колонијалистичких освајања, из перспективе потлачених слугу Индијанаца од којих, не случајно, потиче и Ихтиандар: „Ти проклету белци!... Протерали су нас из наше земље и претворили нас у своје робље” (179).

Перспектива амфибије, из које се критикује капитализам, укључује и еколошку критику у оквиру опозиције природа/друштво. Мотив воде обухвата лирске описе океана, али и воду у другим облицима: од отвореног мора до заливске, речне, мочварне, и на крају воде у бурету у коме је Ихтиандар заточен. Што је вода ближа копну и људима, прљавија је и загађенија, а смисао загађења је и еколошки и морални. Људи уништавају природу и једни друге.

Дно залива било је цело покривено свакаким отпацама, гвозденим олупинама, гомилама прусутог угља и избачене шљаке, отпацама старих гумених црева, комадима једара, гвозденим бурадима, циглама, разбијеним флашама, кутијама од конзерви, а уз обалу лешевима паса и мацака.

Танак слој нафте покривао је површину.

[...] „Чудно, како су људи прљави”, мислио је, гледајући с гађењем дно које је подсећало на ђубриште. [...] На неколико места на дну наишао је на лешеве људи и костуре животиња. Једном лешу била је разбијена лобања и на врату се видео конопац са везаним каменом. Овде је био сахрањен нечији злочин (131–132).

Океан има амбивалентну симболику чистоте и снаге, али и опасности и смрти:

[...] дижу се таласи, шушти плахи пљусак, бесно завија ветар. Оно што страши земаљског човека, радује Ихтиандра. [...] Ихтиандар зна да се као риба управља на таласима. [...] зна како нестају мали таласи, затим велики. Али равномерно мртво таласање под површином остаје још дуго времена (71).

Океан је простор слободе, али и Ихтиандрове људске усамљености:

Ихтиандар се спуштао све дубље и дубље у сумрачне дубине океана [...] Хтео је да схвати зашто није као остали – туђ мору и земљи.

[...] Вода је постајала све гушћа, већ га је давила, било му је све теже да дише (91).

Природа поседује агенсност оличену у снази океана, а доктор Салвадор, који може да мења човека и стога је изједначен са богом, сми-

¹² Поједностављено сликање ликова капиталиста који спречавају научни напредак повезује се са обавезом Бељајева да пише по „идеолошком кључу” (Živković 1990: 68).

Романи Бељајева су у „у приступу преузетом из бајки мјешали узбудљиве верновске пустоловине романтично отуђеног јунака са живим занимањем за нове биолошке и астрономске теме. Но црно-бијело супротстављање његова угроженог јунака прилично поједностављеној капиталистичкој околини у ствари је такође представљало бјег у једну црну пасторалу којој су ускоро додани детективски и шпијунски елементи” (Suvín 1969: 231). У тавом приступу теми је и блискост *Човека-амфибије* деци. Романтична линија романа асоцира на тему Андерсенове *Мале сирене*, а црно-бела подела ликова и типична стилизација подсећају на бајке, нпр. начин на који су описани ликови Гутијере и Зуритине мајке одговара опозицији јунакиње и вештице у бајкама: „Девојка је била чувена због своје лепоте далеко изван границе Нове луке”; „Мајка Педра Зурите, Долорес, била је дебела стара вештица, са кукастим носом и истуреном брадом” (*Ibid.*: 89, 140).

сао усавршеног човека види у насељавању и искоришћавању океана, а своје проналаске као рад против природе, чиме се опозиција између природе и културе заострава. Иако је за њега људским упливом оштећена природа којој је човек, у складу са хуманистичким схватањима, надређен, у идеолошком контексту романа противници науке и напретка су црква („Зар Творац није створио савршене људе? Зар је потребно некакво уплитање професора Салвадора, да би се човечијем телу дао савршенији изглед?” – 191), и капиталистичка похлепа („... шта би било да се ухвати овакво једно чудовиште, да се припитоми и потеря у лов на шкољке?... каква зарада!” – 23).¹³

Виђење напретка човечанства песимистично је: „Борба и грамзивост највеће проналаске претварају у зло, повећавајући суму људских несрећа” (208). Иако су изражене вера у добробит науке и сумња у људску природу, а лику научника дата супериорна улога, што је у складу са вером у науку на историјским почецима жанра, меланхолични завршетак – на ком Ихтиандар остаје усамљен, а Индијанац Балтазар, уверен да је Ихтиандар његов украдени син, стоји полулуд на обали дозивајући га – омогућава да се постави етичко питање не само (зло)употребе научних достигнућа већ и експериментисања на људима, које се доводи у везу са питањима жртве и одговорности. Жртвовање се брани медицинским напретком, са назнаком човекове одговорности за оно што је створио:

Као и сваки хирург и он је знао за неуспехе. Доста је човечјих живота страдало под његовим ножем због његових сопствених грешака, пре него што је достигао савршенство. Али никада није размишљао над овим жртвама. Погинуле су

десетине, спасене су хиљаде. Ова рачуница њега је потпуно задовољавала.

Али за Ихтиандрову судбину сматрао је само себе одговорним (214).

4.

У роману *Човек-амфибија* тело амфибије је у великој мери човечје. Његова сјајна крљушт, крупне „очи” и пловне кожице између прстију само су специјална опрема како би се човек лакше кретао под водом. Поред тога, човеком га, у складу са хуманистичким погледом, чине разум и језик, он је „чудовиште обдарено људским разумом и уме да се разумно понаша” (23), мада комуницира и са делфинима. Ихтиандар је обликован као човек усавршен враћањем животињских преимућстава која је еволуцијом изгубио. На основу идеје о рекапитулацији Ернста Хекела (Ernst Haeckel), „свако живо створење у свом развоју понавља све оне облике кроз које је прошла његова врста у току вековног живота на земљи” (197). Човекова духовна супериорност над животињом није доведена у питање: „Није несрећа у томе што је човек произашао од животиње, већ у томе што још није престао да буде животиња... Груб, зао, неразуман” (202).

¹³ Ово место, на коме се поставља питање употребе биотехнологије, данас је актуелно на нешто другачији начин. У једном табору су научници и они појединци који трагају за профитом, идеолошки привржени „комбинацији слободног тржишта, укидања законске регулативе и минималне интервенције државе у домену технологије [...]”, а у другом видимо оне са моралним разлозима, „са верским убеђењима, поборнике заштите животне средине који заступају идеју светости природе, противнике нове технологије и политички лево оријентисане људе забринуте због могућности повратка еугенике” (Fukuјama 2003: 208–209).

Човек-амфибија за људе представља слику не-људског, чудовишног „другог“ чак и онда када их спасава од ајкула. Питање суштине људскости уздрмава се обртањем перспективе из које се људи виде као наказни:

Кад би људи прилазили обали, Ихтиандар их је видео онако како их виде рибе; [...] видео их је од ногу до главе, пре него што би се потпуно приближили обали... Ови необични трупови са четири руке а без главе и главе без трупова, били су сада Ихтиандру одвратни. [...] Не, са делфинима је много боље – они су чисти и весели (92).

Бељајев задржава, али из корена и преиспитује антропоцентрични поглед на човека, дајући животињама чистоту, а амфибији моралне вредности које су људи изгубили. Ихтиандар је метафора могуће промене¹⁴ човека која би са променом друштва могла да донесе спас човечанству. Наука је донела напредак (створен је морално чистији и физички способнији човек), али опасност од њене злоупотребе онемогућава остварење утопије.

5.

Бељајевљев роман завршава се губитком моћи човека-амфибије да живи на сувом и пропашћу утопијских тежњи, а савремени роман Андреаса Ешбаха започиње смештањем амфибије на копно. Уместо младића-амфибије, амфибија је шеснаестогодишња Саха, која је и наратор и главни лик. Роман отвара мотив вршњачког насиља: школски другови убацују Саху у рибњак иако знају да не сме да дође у додир са водом. Она тако открива способност да у води дише и ту почиње њена потрага за иден-

титетом. *Аквamarin* је и роман о одрастању (*Bildungsroman*)¹⁵, односно о Сахином развоју који се додатно компликује откривањем сопствене хибридности. Њена позиција је вишеструко двојна и гранична: између људског и животињског; детињства и одраслог доба; копна и мора. Мотив амфибије повезује се с једне стране са типичним темама одрастања: пријатељством, уклапањем у друштво, буђењем сексуалности, а с друге са друштвено-политичком и еколошком критиком и постављањем онтолошког питања о људском бићу и етичких питања у вези са биоинжењерингом и развојем човечанства. Ешбахов роман је дидактичан, али и пун неочекиваних обрта, завршавајући се попут трилера – откривањем завере људи против Сабмаринаца, припадника генетски модификоване људске врсте.

6.

Саха припада друштвеној маргини, без родитеља је, не зна ко јој је отац и живи у сиромашном насељу Модре Луке, у неотрадиционалистичкој зони Аустралије, са глувонемом тетком која ради као спремачица. Могућа будућност света у *Аквamarinу* представљена је као неста-нак држава после енергетских ратова и поделе-

¹⁴ Теза Мјуриен Магвајер је да је Бељајев један од совјетских писаца који је „употребио принципе еволуционе биологије како би понудио прототип *Homo sovieticus*, будућег становника социјалистичке утопије” (2009: 39).

¹⁵ Овакав поступак није неуобичајен у научној фантастици. Многа дела научне фантастике служе се „структуром 'одгојног' романа, гдје у почетку наиван протоголист поступно долази до разумјевања *novita*, како за себе тако и за читаоце” (Suvín 2009: 89). У *Аквamarinу* би разумевање *новума* било јунакињино постепено проналажење и прихватање сопственог идентитета.

ност света на зоне, а Саха живи у зони у којој се традиционалне вредности чувају. Живот на таквом месту, виђен из Сахине перспективе, износи проблеме савременог света у коме обитава млади читалац. Неотрадиционалистичко друштво пуно је парадокса; са оштрим класним разликама, подељено на оне који живе на Златном брду и оне који, попут Сахе, живе близу канализације: „Јужно од нас је канализација, због које морамо да држимо прозоре затворене кад дува јужни ветар, без обзира на то колико је топло”, а „сви непрестано брбљају о људском достојанству, људским правима, животу по мери човека” (Ешбах 2018: 23–24). У том свету влада лицемерје: моћ је у рукама богатих, чува се сећања на колонијалистичку прошлост (клуб одабраних зове се *Клуб принцезе Шарлоџе*), уз проповедање „духа братства и јединства” (*Ibid.*: 37). На цени су богатство и лепота, оличени у ликовима власника Компаније *Тош*, „краља” Модре Луке и његове кћери.

Тема образовања заузима важно место у роману. Сахино размишљање о школским задацима укључује типичне мотиве омладинске дистопије¹⁶: екологију¹⁷ (човек је заштитник животиња, пошто је већ пореметио еко-систем мора уништењем свих отровних врста, како би развио подводну индустрију; климатске промене, енергетски ратови и радијација довели су до истребљења неких животињски врста) и писменост (престанак писања оловком и нестанак штампаних књига); пропадање културе, нестанак неких уметности. Дистопијски свет неотрадиционализма метатекстуално се повезује са Орвеловом (*G. Orwell*) 1984, која је у овом свету забрањена; школски часови почињу понављањем принципа неотрадиционализма, а контрола над људима спроводи се преко таблета. Основни принцип је забрана генетских мани-

пулација јер техника треба да служи људима: „Где се налази граница иза које техника више не служи људима? Тамо где нас мења, уместо да буде наше оруђе, како бисмо могли да останемо такви какви јесмо” (Ешбах 2018: 32–33). Посреди је укрштање питања идентитета и односа према технологији. Критички се гледа и на биотехнолошки развој и на његову потпуну забрану, јер се у развоју види опасност од одсуства контроле (слободне зоне), а иза строге забране открива се капиталистички страх од (побољшаног) „другог” као конкурента у борби за моћ. Мотив амфибије је и огледало и спознаја, како опасности од неетичке употребе науке, тако и колонијалистичке похлепе. Овај неотрадиционалистички принцип је у ствари „средњи пут”, који је у роману такође проблематизован Сахином откривањем хибридног идентитета.

Док је код Бељајева човек-амфибија на мети оних који би да га униште или искористе, у савременом роману трансхумано биће није виђено као противбожанско нити као слуга, већ као исход биотехнолошких експеримената и као потенцијални противник који угрожава поседничка права која капиталисти приписују себи.

¹⁶ Слобода и ограничења, друштво и животна средина, тј. изградња бољег света, технологија и модели писмености, биотехнологија сопства и људскости у постхуманом добу – теме су савремене омладинске дистопије (Basu – Broad – Hintz 2013) које су обухваћене и у *Акварину*.

¹⁷ У својим делима Ешбах је више пута упозоравао на последице еколошке катастрофе. Загађење животне средине и опасност од енергетских ратова јесте оно на шта жели да укаже пишући „из перспективе центризма Трећег пута, политичког и економског компромиса између тржишног либерализма и демократског социјализма” (Fritzche: 74). У том смислу он упозорава на то да је потребна промена економског система, али не одбацује улогу технологије која треба да служи човеку. Он „критикује неспутану експлоатацију природе колонијалистичког Запада ради финансијске добити” (*Ibid.*: 79). Такав критички однос негује и Бељајев.

7.

Сахина потрага за идентитетом води је до мајчиних дневника и откривања тајне о мајчиној љубавној вези са Сабмаринцем, па тако и о Сахином мешовитом пореклу. Плеће Сабмаринаца, створено генетским манипулацијама, подсећа на човечанство на ранијем цивилизацијском ступњу и не може да преживи без људске помоћи. Оно што у *Човеку-амфибији* остаје неостварено (насељавање подводног света, љубав између различитих врста), у *Аквamarinу* је могуће. У складу са развојем биотехнологије иде се корак даље и Саха, откривајући не-људски део себе, поставља онтолошко питање: „Али ја очигледно инстинктивно умам да пливам. Шта то говори о мени? Значи ли то да ја нисам људско биће?” (Ešbah 2018: 109). Њено адолесцентско сазревање креће се од повлачења ка социјализацији уз помоћ пријатеља-помагача и воље да се прилагоди. Прилагођавање копну за некога чија је природа двојака ипак није могуће, а доживљај мора као слободе, али и усамљености и опасности, најпре подсећа на Ихтиандров: „Ја сам слободна. Код куће сам. [...] пливам све даље и даље, и остајем сама у прозракном плаветнилу... Исувише сама” (Ibid.: 182). Сахино трагање („Желим једноставно да живим свој живот, да будем то што јесам” – Ibid.: 213) завршава се прихватањем мешовитог идентитета и налажењем места између светова. Попут Ихтиандра, она је спаситељка и људи (рониоца) и становника мора (заробљеног Сабмаринца). Трансхумано биће показује се као телесно и духовно супериорније¹⁸ од људи. Сахино спасавање најбољег рониоца давањем вештачког дисања под водом подрива стереотипе: људско, снажно и мушко показује се као слабо, а не-људско и женско као јако. „Лебдимо тако заједно у дубини без светла, изнад ПРОГРЕСОВОГ гроба,

чврсто загрљени”¹⁹ (Ibid.: 267). Наспрам олуписне калифорнијског крузера *Проџес* као ироничне алегорије погрешно вођеног човечанства које је дошло до свог самоуништења, загрљај и бескрајни пољубац људског и не-људског бића симбол је ослобађања од хијерархија и негативне слике „другог” као можда једини начин изласка из дубине потонућа човечности и човечанства. С друге стране, Сахин успех у спасавању Сабмаринца не долази без помоћи људи и Андреас Ешбах младим читаоцима шаље поруку о међусобном помагању и сарадњи.

Одбрана трансхуманог идентитета износи етичко питање експериментисања генима. Проблем употребе биотехнологије и моралне одговорности подразумева добровољни пристанак.²⁰ Ешбах нуди педагошку критику амбициозних родитељских „усавршавања” деце, бранећи дечја права. У неотрадиционализму је важно спречити да „родитељи уз помоћ манипулације генетским инжењерингом обликују своју децу према сопственим жељама и очекивањима” (Ešbah 2018: 291).

¹⁸ Зоран Живковић наводи овакав преокрет перспективе и „укидање човековог претпостављеног надређеног положаја у устројству природе” (1983: 29) као обележје жанровског сазревања научне фантастике педесетих година XX века. Овде се *грујом* и *грујачијем* које се потенцијално види као чудовишно даје и нешто што Фукујама сматра најважнијим обележјем људскости, а то је комплетна људска емоционалност, која је читаоцу предочена првим лицем приповедања. (У оквиру овог дистопијског света, поштење и доброта који се придају не-људском и ликовима са маргине могу се сагледати и као утопијски елементи.)

¹⁹ Подривање родних стереотипа, давање вештачког дисања „које саму јунакињу подсећа на пољубац је јасна алузија на принца из бајке који враћа принцезу из света мртвих” (Uelmek: <http://mini.bookvica.net/koliko-je-kilometara-neorhodno-preplivati-da-bi-se-postalo-akvaaktivistkinjom/>).

²⁰ „Деца која су предмет генетске модификације без сопственог пристанка, представљају најјаснију категорију потенцијално угрожених трећих лица” (Fukuјama 2003: 113).

Када је наука већ злоупотребљена, човек треба за то да преузме одговорност, поштујући права свих живих бића.

Ми људи не би требало да се играмо нашим генетским кодом, а сасвим сигурно не на тако ризичан и радикалан начин... Али када упркос свему то урадимо, чак ако је то – као у овом случају – само један од нас, сви ми сносимо одговорност за оно што из тога настане. Сабмаринци су наши потомци. Они су деца човечанства (*Ibid.*: 316).

На почетку трагања за идентитетом Саха подсећа на Ихтиандра: „Биће које се ни у једном од светова не осећа као код куће” (*Ibid.*: 124), да би се роман завршио отвореним крајем, али са надом у проналажење „свога места” – везе („амбасадорке”) између светова. Крај који је отворен, али оптимистичан одговара омладинској научној фантастици, која младом читаоцу треба да пружи наду.

8.

Мотив тела у *Аквamarinу*, као роману о сазревању, заузима више простора него у *Човеку-амфибији*. Хибридно тело описује се натуралистички; оно што је јунакиња сматрала посекотинама које не зарастају заправо су шкрге, чију физиологију она постепено открива. Тинејџерско незадовољство сопственим телом добија нов смисао, јер је Сахино тело не-људско: лице јој је „риблико”, а тело снажно, са дугачким шкргама испод груди. Њен однос према телу креће се од ужасавања до прихватања *групаиције* као лепог. У складу са ојачавањем и одбацивањем аутостигматизације, тело је и до-

словно и симболично виђено као дар, индивидуалност коју треба неговати. Хибридном телу је, поред снаге, приписана и лепота, као контраст стереотипном идеалу физичке лепоте.

Сахин развојни пут, препун обрта, пружа низ поука о прилагођавању, социјализацији и истовременом неговању индивидуалности, скромности и високих моралних вредности, позивајући истовремено и на промишљање о друштву и човековој одговорности за будућност човечанства. Неговање индивидуалности не искључује заједништво, које се испоставља као једини начин опстанка.

9.

Мотив амфибије је у романима *Човек-амфибија* и *Аквamarin* огледало класних разлика и начин изражавања друштвене критике, а њихови аутори деле исте погледе на капиталистичко друштво и структуре моћи. Човеково уништавање природе код Бељајева у Ешбаховом свету претвара се у еколошку катастрофу, упозоравајући на климатске промене и неодговорност према природи, коју човек и даље настоји да потчини. Утопијска идеја Бељајева о друштвеној промени није заживела и људска тежња за освајањем и доминацијом остала је иста у XXII веку савременог романа. Ешбах упозорава, али младом читаоцу ипак пружа и наду. За разлику од Ихтиандра који се повлачи, Саха ојачава а њен хибридни идентитет говори о човечанству које је дошло до граница хуманизма који човека види као „меру свих ствари”, подривајући их обртањем хијерархије и брисањем опозиције: људско/не-људско. За разлику од дубоке Ихтиандрове отуђености, Са-

ха стиче пријатеље, чиме се упућује порука о разумевању „другог” и међусобном помагању. Док Ихтиандар бежи од људи, Саха сазрева, налазећи своје место и узимајући свој живот у своје руке. Питање човекове одговорности за оно што је створио, назначено у *Човеку-амфибији*, у *Аквamarину* је експлицитно изнето као једини исправан однос између творца и његовог дела.

Док *Човек-амфибија* привлачи читаоце пустиловним мотивима и необичном романтичном љубавном причом, *Аквamarin* то чини потрагом за идентитетом, блиском тинејџерима. Оба романа одликују се узбудљивим заплетом у детективском трагању за пореклом амфибије, а њихови писци у жанру научне фантастике налазе начин да подстакну читаоце на размишљање и о људским вредностима и слици будућег света, онаквог какав би требало да буде.

ИЗВОРИ

Бељајев, Александар. *Човек-амфибија. Необична историја о човеку водоземцу*. Београд: Bookland, 2007.

Esbah, Andreas. *Akvamarin*. Београд: Propoolis books, 2018.

ЛИТЕРАТУРА

Бељајев, Александар. Научна фантастичност у дечјој књижевности. Створимо совјетску научну фантастику. У: М. Горки, А. Бељајев, В. Таубер. *Датуми деци литерашуру*. Београд: Ново поколење, 1945, 267–305.

Basu, Balaka, Katherine R. Broad, Carrie Hintz (ed.). *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenager*. New York: Routledge, 2013.

Campbell, Bruce B., Alison Guenther-Pal, Vibeke Rützou Petersen. Introduction: Closing Bildungsglücke—Genre Fiction and Why It Is Important. In: Bruce Campbell, Alison Guenther-Pal, Vibeke Rützou Petersen (ed.). *Detectives, Dystopias and Poplit: Studies in Modern German Fiction*. New York, Rochester: Camden House, 2014, 1–27.

Fritzsche, Sonja. Eco-Eschbach: Sustainability in the Science Fiction of Andreas Eschbach. Bruce Campbell, Alison Guenther-Pal, Vibeke Rützou Petersen (ed.). *Detectives, Dystopias and Poplit: Studies in Modern German Fiction*. New York, Rochester: Camden House, 2014, 67–87.

Fukujama, Frensis. *Naša posthumana budućnost. Posledice biotehnološke revolucije*. Podgorica: CID, 2003.

Human Genome Project Information Archive 1990–2003, <https://web.ornl.gov/sci/techresources/Human_Genome/project/index.shtml> 27. 12. 2020.

Ilić, Dejan. Beg u prošlost, <<https://pecanik.net/beg-u-proslost/>> 27. 12. 2020.

Jaques, Zoe. *Children's Literature and the Posthuman. Animal, Environment, Cyborg*. New York: Routledge, 2015.

Maguire, Murieann. Post-Lamarckian prodigies: Evolutionary Biology in Soviet Science Fiction. *New Zealand Slavonic Journal*, 43 (2009): 23–53.

More, Max. The Principles of Extropy, <<https://lifeboat.com/ex/the.principles.of.extropy>> 27. 12. 2020.

Slonzevski, Joana, Michael Levy. Science fiction and life sciences. In: Edvard James, Farah Mendelsohn (ed.). *Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 174–185.

Suvin, Darko. *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*. Prir. Dejan Ajdačić. Београд: SlovoSlavia, 2009.

Suvin, Darko. O utopijskoj tradiciji ruske naučne fantastike. *Umjetnost riječi*, 3 (1969): 215–238.

Uelmek, Milica. Koliko je kilometara neophodno preplivati da bi se postalo (akva)aktivistkinja, <<http://mini.bookvica.net/koliko-je-kilometara-neophodno-preplivati-da-bi-se-postalo-akvaaktivistkinjom/>> 27. 12. 2020.

Živković, Zoran. *Enciklopedija naučne fantastike 1–2*. Београд: Prosveta, 1990.

Živković, Zoran. *Savremenici budućnosti. Priče i tvorci naučne fantastike*. Београд: Narodna knjiga, 1983.

Biljana T. PETROVIĆ

AMPHIBIAN IN THE NOVELS
THE AMPHIBIAN MAN BY ALEXANDER
BELYAEV AND *AQUAMARINE*
BY ANDREAS ESCHBACH

Summary

This paper deals with the theme of the amphibian in the science fiction novels *Amphibian Man* by Alexander Belyaev (1928) and *Aquamarine* by Andreas Esbach (2015). Scientific achievements (theories of evolution, biotechnology) that explain the nature of an amphibian

in the science fiction genre are researched. Different approaches depend on socio-historical context of the time in which the novels were published and the development of science fiction, and we consider what they have in common, and what has changed in the 21st century. The dual nature of the amphibians is suitable for expressing social criticism, and Andreas Eschbach raises the question of human identity. The motif will therefore be approached from the standpoint of post-humanist critique, which calls into question the anthropocentric point of view and the boundary between the human and the non-human.

Key words: amphibian, Alexander Belyaev, Andreas Esbach, science fiction, identity, ideology, dystopia, posthumanism

НОВА ЧИТАЊА ДРАМЕ

Ивана С. ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ*

Висока школа струковних студија за образовање васпитача
Нови Сад
Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-343.09 Vukadinović Ž.
Примљено: 30. 1. 2021.
Прихваћено: 23. 2. 2021.

СПЕЦИФИЧНОСТ ЛИКОВА И СТРУКТУРА ДРАМСКЕ БАЈКЕ ПЕПЕЉУГА ЖИВОЈИНА ВУКАДИНОВИЋА

САЖЕТАК: Садржајно не одступајући од познате бајке *Пеиљуа*, Живојин Вукадиновић ставља свој препознатљиви иронично-гротескни печат користећи елементе различитих драмских врста – од уличног театра, преко водвиља и драмске фантазије, до трагова социјалне драме. Форсирање удаје за цара јесте алузија на прикривену потребу да се на друштвеној лествици оствари максимални напредак и да се дође у контакт с потенцијално вишим бићем. Новина коју Вукадиновић уноси, када је познати предложак у питању, јесте дворска луда Тале. Као водећа личност драме, он у себи сажима како особине дворске луде (која кроз историју драмских остварења, поред забавне, има и улогу онога који сме да изговори шта хоће, па и да критикује властодршца, не трпећи последице), тако и одлике мудрог и вештог слуге (чији је лик, створен у античкој комедији, касније пренет у наредне епохе), који спретним довијањима плете догађаје, водећи их ка коначном остварењу своје замисли – да помогне Пепељуги.

Задржавајући основне мотиве бајке *Пеиљуа*, суптилно их преплићући с низом слојева сакупљених из

разних књижевних епоха и различитих драмских врста, Вукадиновић ствара дело прихватљиво и деци и одраслима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Пепељуга, сценска бајка, дворска луда, иронија

Разматрајући развој српске драме за децу у предговору своје *Антологије српске драме за децу*, Бранислав Крављанац примећује да је бајка честа тема наших драмских писаца, те отуда неретко наилазимо на драматизације познатих бајки. Састављајући периодизацију нашег драмског стваралаштва за децу, Крављанац овај посебан жанр у српској књижевности дели на четири периода. Према његовој класификацији, Живојин Вукадиновић својом *Пеиљуом* означава крај другог раздобља, прекинутог почетком Другог светског рата (1941), а који је по-

* ignjatovivana@yahoo.com

чео од *Наше деце I* (1903) Бранислава Нушића (опширније у: Крављанац 2001: 10–11). Сачињавајући класификацију сценске бајке¹ у нашој драмској књижевности у трећем (послератном) периоду, Крављанац препознаје три врсте:

1. романтичну сценску бајку – која у први план ставља „чојство и јунаштво”, у чему идентификује патријархални морални став, који бива модификован сходно тренутку настанка драме. У овој врсти сценске бајке хумор је дат у неразвијеном облику;
2. комичну сценску бајку – која у основи има хумор, а комични ефекти постижу се често наглашеним спојем стилизованог и реалистичног. Ова врста користи и елементе гротеске (што ћемо приметити и у Вукадиновићевој верзији *Пејелује*, о чему ће бити речи касније);
3. ирониичну сценску бајку – која се код нас појавила средином шездесетих година XX века, представљајући новину и освежење, али и подстицај за оживљавање сценске бајке, а чија основна одлика јесте персифлажа свега на чему бајка почива (опширније у: Крављанац 2001: 13).

Иако их Крављанац везује за послератни период, романтичну и комичну сценску бајку препознајемо и унутар првих двају периода драмског стваралаштва за децу.

Живојин Вукадиновић је *Пејелују – комедију у стиховима у три чина с њолоћом и два инџермеца* (1939)² написао за трећу сезону (почела 1. октобра 1939) Повлашћеног позоришта за децу и омладину „Рода”. Његова комедија настала је преобликовањем познате бајке *Пејелуја* у форму драме. Међутим, приметно је да се аутор не ослања у потпуности ни на *Пејелују*

Шарла Пероа, нити ону Браће Грим, али ни на верзију Вука Стефановића Караџића, већ користи одређене мотиве који имају асоцијативну функцију. Као и у поменутих верзијама бајке, и у Вукадиновићевој комедији у основи је мотив пасторке коју тлаче маћеха и њене две³ ћерке, а из независне ситуације Пепелугу ослобађа љубав краљевића/царевића, што је уједно и награда за њену доброту и смерност.

1. Мешавина познатих мотива и лични печат

Без препознатљивог увода „био једном један”, Вукадиновић своју драму почиње проло-

¹ При употреби термина *сценска бајка* углавном мислимо на драмска дела настала драматизацијом народних или уметничких бајки. Међутим, Невена Витошевић Ђеклић у својој књизи *Ошкривање крстоликих бајки – драматургија њростјора уметничке бајке* истиче да сценска бајка може бити и оригинално написано дело, а као примере наводи неке од најпознатијих – *Плаву њишцу* Мориса Метерлинка (Maurice Maeterlinck) и *Пејра Пана* Џејмса Метјуа Барија (James Matthew Barrie), дела које је аутор написао у две варијанте – као роман за децу и као сценску бајку.

² *Пејелуја* Живојина Вукадиновића уједно је и последња представа која је одиграна у „Родином позоришту”, 5. октобра 1941, у тада већ ратом захваћеном Београду.

Остала премијерна извођења: 19. маја 1942 – Народно позориште моравске бановине, Ниш, режија: К. Атанасијевић; 16. марта 1952 – Позориште „Бошко Буха”, Београд, р.: Србољуб Станковић; 1. марта 1961 – Народно позориште, Сомбор, р.: Михаило Васиљевић; 27. новембра 1963 – Српско народно позориште, Нови Сад, р.: Михаило Васиљевић; 22. септембра 1974 – Народно позориште „Стерија”, Вршац, р.: Радослав Симић; 8. децембра 1985 – Позориште младих, Нови Сад, р.: Мирослав Ујевић, обнова у сезони 1995/1996; 22. јуна 1995 – Дјечије позориште, Подгорица, р.: Милан Караџић; 24. децембра 1995 – Позориште „Бошко Буха”, Београд, р.: Милан Караџић; у сезони 2000/2001. Омладинско позориште, Пирот, р.: Горан Николић.

³ У Вуковој верзији посреди је једна ћерка.

гом и конкретном најавом бала на царском двору, уз изричиту назнаку „али за позване само” (2)⁴. Дакле, на самом почетку аутор указује на присутно раслојавање у друштву, о чему је на иронично-гротескни начин говорио и у својој драми *Неверовајни цилиндер Њ. В. краља Кристијана* (1923)⁵. Иронију не пропушта да употреби ни у *Пејелуји* те ће се, уз најаву званица у свили и кадифи, ватромета, менуета, полки, позабавити и трпезом на којој ће бити „ајвара, кечига, ћурана, срна и фазана, ананаса, смокви, урми и банана” (2) – где је ајвар уз егзотичне понуде истакнут као препознатљиви национални бренд. Но, сви они који нису „одабрани”,

Први херолд: Нек се не жалости
 Ни остали народ који позван није:
 Какав је бал био, неће да се крије.
 Сутра рано, када новине изађу,
 Сви ће ту опширан извештај
 да нађу,
 О царевом балу...
 Други херолд: Те слике и речи
 Задивиће све вас. Сав ће град
 да јечи.
 Одјецима бучним као топ
 да грува:
 Бог нек цара живи! Бог нек цара
 чува! (3).

Можемо на самом почетку приметити да се Вукадиновић осврће на социјалне разлике, што ће касније потцртати апсолутним повлађивањем младом цару, од стране свих који се око њега налазе, и царевим обећањем да ће сигурну и безбрижну будућност себи обезбедити онај ко му открије прави идентитет незнанке која је изгубила златну ципелицу.

Након најаве бала, Вукадиновић фокус премешта на следеће поље дешавања – двориште пред Црвенперкином (маћехином) кућом, где њене ћерке Бисерка и Злата ишчекују позивницу за бал, коју ће им донети Тале (иначе дворска луда) – прецизно грађен лик, којим ћемо се позабавити касније. Занимљив је одабир личних имена којима аутор подстиче наша очекивања у погледу карактерне изградње ликова. Црвенперка именом упућује на стереотип – да жену црвене косе увек карактерише извесна доза самољубља и интрига, што у маћехи препознајемо. Бисерка и Злата су сушта супротност културним и благородним девојкама, што бисмо сходно њиховим именима очекивали. Наиме, свој карактер оне показују на самом почетку, врећајући Талета који касни с позивницом, називајући га псетом и гадом, али и лаћајући се првог што им се нашло под руком да га тиме истуку (мотка, чак и лонац). У овој ситуацији батинања, уз употребу непримерених израза (којима се прикључује и Црвенперка, говорећи му да уместо мозга има плеву и сламу, уз лице „најглупље гице” – само зато што је Тале желео да и Пепељуга иде на бал) и карикирано јадиковање тученог, препознајемо одлике гротеске, али и уличног театра где се вулгарношћу и насиљем покушавао изазвати смех публике, као и лака забава. Још једна од одлика уличног театра јесте и пародирање самољубља, што ће Тале извести шалом на рачун Црвенперке и ње-

⁴ За рад је коришћен примерак Вукадиновићеве драме *Пејелуја*, прекуцан 1963, за потребе извођења у Српском народном позоришту, у чијој библиотеци се води под бројем 1138/IV. Сви цитати у раду преузети су из назначеног примерка и биће означени бројем странице.

⁵ Вукадиновић у овој својој драми иронизује материјалистичко друштво (опширније у: Игњатов Поповић 2009: 103–114), што ћемо, донекле, приметити и у *Пејелуји*.

них кћери када дођу на бал. Наиме, на његов наговор херолд ће подстаћи „госпоштину” код њих три:

Али ко је отмен, тај подигне главу
Високо и тиме госпоштину праву
Показује своју. Нос му небо пара
А то није лако. За то треба дара.
[...]
У дворану царску кад уђете тако...
Тим ћете и цара освојити лако...
Запитаће одмах: ко су те три даме
Што парају носом и облаке саме?
Сви ће да се с вама одушеве слепо... (18).

Наравно, подигнутих носева, оне нису приметиле степенике и при уласку у дворану падају, што изазива смех међу званицама.

Занимљиво је то да Вукадиновић не помиње физичку лепоту својих јунакиња, као што је то истакнуто у претходно поменутих верзијама *Пейелује*. Чак не сазнајемо ни како Пепељуга изгледа, осим да је у изношеним хаљинама, да је блага, вредна и тужна због своје судбине (што видимо када маћеха постави услов за одлазак на бал – пробрати просо из пепела):

Драга мајко, зашто тако патим!?
И зашто ме мрзе – не могу да схватим...
И маћеха моја и две кћери њене?
Да л' ће лепши дани икада да смене
Ове мучне, жалосне и ружне?
Да ли ће икада ради мене тужне
Да сунчано небо радошћу засија,
Да ме помилује нежна рука чија,
Да ме помилује као некад што је
Миловала рука добре мајке моје!? (12).

Сенчећи своје ликове начином на који говоре и понашају се према другима, аутор нам на посредан начин саопштава какви су, указујући

на то да је човек леп уколико му је душа чиста и лепа.

Средишњи део Вукадиновићеве драме, момент настанка заплета, јесте онај када Пепељуга поред постављеног задатка заспи (слично као у Шекспировом *Сну леиње ноћи*), а долази вила са својим другарицама, од којих свака на руци носи голуба. На овом месту ћемо застати, јер је дидаскалија која прати овај део текста нејасна. Наиме, Вукадиновић наводи да се у дну сцене појављује Тале. Док виле плешу око уснуле Пепељуге, „он измешани просо и пепео замењује другим пепелом и просом. Све кришом” (13). Сходно наведеном, чини се нелогичним каснији потез голубова, који по вилином упутству – требе просо из пепела. Чини се као да је Вукадиновић желео да потцрта Талетову бригу за Пепељугу и жељу да јој помогне по сваку цену, чак и да укаже на Талетове посебне моћи (што ће се показати на крају драме када се овај огласи као петао), али је такође постао свестан да ће на тај начин збунити младог гледаоца који је, на основу различитих верзија бајке *Пейелуја*, припремљен на то да јунакињи у помоћ прискаче вила (као код Пероа), или пак голубови (као код браће Грим и Вука Караџића).

Од момента када Пепељугу не поведу на бал, почиње да се примећује разлика између јунакиње у наведеним верзијама бајке и оне Вукадиновићеве. Пепељуга, као драмски лик, израста пред нама у освешћену младу жену, свесну да је јава ружна и да бајке не постоје, али која ипак користи моћ задобијену у сну, те позива вилу:

Ко сад не би јецо, ко сад не би плако?
Али ја не плачем, јер је моја мајка
Умолила небо да ме чува бајка,
Изаткана дивно од најлепших снова

Бајка добрих вила, белих голубова.
Знам да снови трају колико ноћ плава,
Знам да бајку лепу гони ружна јава.
Али ја те молим, добра вило, ходи,
Хаљине ми даруј и у двор ме води... (15–16).

Пепељуга на бал стиже у златним колима која вуче триста белих птица и сам је цар, заслепљен њеном вилинском појавом, застао усред величања самог себе и свог порекла, али и вређања Талета, те хитро прискочио лепотици дивног изгледа:

Цар: Хаљина је њена
Шивена од неба, када влада мена,
Па ко ватра жарка букте дивна јата
Небројених звезда. Несвестица хвата
Кад погледам како на лицу јој блиста
Лепота, и љупкост и доброта чиста (22).

Као и у бајкама, Пепељуга плеше с царем све док се не огласи први петао, а часовник откуца дванаест. По њеном бекству, управо Тале у врту проналази златну ципелицу. Креће потрага за девојком којој та ципелица пристаје. Вукадиновић користи Вукову верзију разоткривања. Наиме, маћеха је Пепељугу сакрила под корито, међутим, Тале – који се у моменту оглашава као петао (што представља својеврсну чаролију) открива где је она.

Чини се да је Вукадиновић посебан акценат ставио управо на мотив петла. Пре него што ће маћеха и ћерке доћи с бала, Пепељуга мази петла и захваљује му што ју је обавестио када треба да бежи. Међутим, то је тренутак храбрости – када Пепељуга открива свој став по питању сестара:

Пепељуга: [...] Познале ме нису, баш су
гуске праве.
Мислиле од мене да сам вила.
Јао! (30),

али и моменат када она подсвесно схвата да је надмоћнија од њих, а ми постајемо свесни скорог преокрета у њеном животу. И управо се ту уклапају тумачења о значењу петла. Осим временске границе коју је представљало његово оглашавање, петао је имао значајну улогу – веровало се да људима доноси срећу и напредак⁶. Истовремено постоји и веровање да је петао отеловљење плодности. Међутим, у овој драмској бајци чини се да симболику петла као соларног симбола – јер његов пев најављује излазак сунца (Gerbran – Ševalije 2004: 700) – можемо повезати са царем симболичног имена Светлан (који је иронично назначен као триста тридесет и трећи у лози – што указује на то да се породица дотичног на власти налази већ неколико миленијума). Мотив удаје за цара/краља, присутан у бајкама, има дубљи смисао од пуког дечјег маштања. Он представља максимални напредак на социјалној лествици, успешну иницијацију (увођење у свет одраслих), искорак из стварности и сусрет са потенцијално вишим бићем.

И мада на крају очекујемо венчање уз опаску „живели су срећно до краја живота”, Вукадиновић изводи својеврсну травестију. Наиме, ликови Пепељуге (она је дете и жељна је игре – тако Тале правда њен позив на бал), Светлана (треба чекати седам година да порасте и ожени се), и Бисерке и Злате (оне своје безобразлуке и просте изразе упућене Талету правдају тиме да су се занеле јер су мале) представљени су као деца, мада се понашају као одрасли⁷. Чињеница да до Светланове женидбе Пепељугом треба сачекати седам година, оставља упитним бајко-

⁶ Види: Бандић 1991: 40–44. и Тројановић 2008.

⁷ Овај начин градње ликова Вукадиновић је употребио и при обликовању Нели и Саше у *Неверовајном цилиндеру Њ. В. краља Кристијана*.

вити срећан крај. Мада је *Пејелују* писао за „Родино позориште”, чини се да се Вукадиновић није ослободио своје опсесије изнете још 1923. у гротески *Неверовајни цилиндер Њ. В. краља Кристијана* – довести гледаоца до схватања да је свет у коме живи материјалистички. Нели⁸ из *Неверовајног цилиндера...* и Пепељуга из *Пејелује* представљају у потпуности чиста створења. Иако Нели артикулише своју жељу да се уда за краља, ипак на крају остаје уз Сашу (за кога се испоставља да је у сурову игру био увучен и да није краљ). Њих двоје као невина деца (што и јесу) успевају да се одупру материјалистичкој помаи и неће притрчати Кристијановом шеширу из кога испадају новчанице. С друге стране, Пепељуга, осим чврсте намере да на бал оде, ниједног момента није изразила жељу да се уда за цара. Вукадиновићево одлагање венчања за седам година можемо тумачити двојако. С једне стране – *Пејелуја* је сценска бајка постављена у децјем позоришту „Рода” у којем су заиста глумила деца, и аутор не пропушта да скрене пажњу на то да је све игра и да се дешава „у земљи нашој коју машта сазда” (20). С друге стране, одлагање венчања може указивати и на потенцијално потпадање под утицај материјалистичког, које долази с одрастањем. Оправдање ове тврдње проналазимо у Светлановој изјави:

А невеста моја кад брзо протече
 Још година седам, круну ће да стече,
 Царица ће бити (39).

Дакле, за седам година Пепељуга ће стећи материјална добра – круну и титулу које ће јој подарити одређене моћи⁹. Овај закључак произлази управо из повезивања с Вукадиновићевим *Неверовајним цилиндером...* у коме је аутор

гротескно истакао да је у бити човека тежња за материјалним добрима, а да све у животу – љубави и идеале – треба прихватити искључиво с комичне стране.

2. Тале – јединствени лик

Од ликова, од којих је Вукадиновић неке преузео из познатог предлошка, док је друге створио, вешто их уплићући у ткиво своје драме, најкомплекснији је Тале. На првом месту, он је својеврсни антипод инертним очевима, како из ПEROове верзије *Пејелује*, тако и оних браће Грим и Вука Караџића. У ПEROовој и Вуковој верзији отац „не игра истакнуту улогу; није ни добар ни лош и појављује се само на почетку” (Франц 2017: 214), када радња приче још није постала драматична. Нешто другачија слика оца представљена је код браће Грим, где се он провлачи кроз бајку, али се јасно осећа утицај који је на њега извршила друга жена:

бучне, захтевне и неустрашиве зле маћехе често имају ефекат на своје мушке парњаке који се наспрам њих појављују као слабићи (Tucker 2000: 44).

Наиме, овде се отац појављује и као особа која у одређеним моментима посумња да је Пепељуга лепа незнанка која бежи с бала, али на крају бајке, у присуству жене (маћехе) пориче

⁸ Нели жели да се уда за краља, а Сашу је Кристијан ле Ноар (варалица и манипулатор) прогласио за краља имагинарне краљевине. На тај начин Саша се уклапа у њене жеље (опширније у: Игњатов Поповић 2009: 103–114).

⁹ Ово нас упућује на једно од тумачења употребе броја 7 у бајкама и митовима, као „свести о физичком телу: жеље задовољене на елементаран и груб начин” (Gerbran – Ševali-je 2004: 821).

могућност да је Пепељуга, дете које је имао с првом супругом, тајанствена лепотица и краљевићева изабраница.

У Вукадиновићевој верзији, Тале је нека врста очинског Пепељугиног заштитника. Он ће пред Црвенперком, Бисерком и Златом признати да им је у кућу долазио само како би Пепељугу развеселио, помоћи ће око требљења проса из пепела, праметнувши се у петла – разоткриће да је Пепељуга скривена под коритом, а на крају ће, на Црвенперкину молбу да их Пепељуга на двору не заборави, одбрусити:

Тале: Ни једна ми дужност неће бити већа
Но да се царица сваког дана сећа
Све добротe ваше, па нек се одужи! (40).

Други ниво изградње Талетовог лика огледа се у Вукадиновићевој вештини да кроз њега прикаже дугу линију комичара, који свој корен вуку још из античког грчког мима, и лакрдијаша који је гледаоце на тргу увесељавао опонашањем гласова и звукова (животиња, пљуштања кише или грмљавине, а на крају мушкараца и жена као „типова” – опширније у: D’Amico 1972: 66) – а Тале скривену Пепељугу разоткрива управо опонашајући петла (или претварајући се у њега – до краја драме није сасвим јасно да ли је Тале поседовао и моћ претварања, иако Црвенперка тврди да се он „враџбинама служи” – 40).

Кренимо од почетка грађења Талетовог лика као комичног јунака и дворске луде (што он у драми јесте). Тумачећи настанак комедије, британски историчар и теоретичар позоришта Роналд Харвуд (Ronald Harwood) истиче да комедија настаје оног момента када је друштво било спремно да

допусти сатиру на рачун оних који убијају радост и врше репресију. [...] Човек је открио да је један

од најздравијих начина разрачунавања с оним што је неподношљиво, био – да се оно исмеје (Harvud 1998: 68).

У случају Вукадиновићеве *Пепељује*, управо је главна јунакиња та која трпи репресију од стране Црвенперке и њених ћерки које бивају приказане као невоспитане, без укуса за одевање, умишљене, због чега на царском балу и бивају исмејане (то је, уз помоћ херолда, успешно „изрежирао” Тале).

У Талетовом лику сажети су комични забављачи, од античког периода и римског Макуса, луде којој се изругују и туку је (видети: D’Amico 1972: 69 и Harvud 1998: 83), преко Арлекина из комедије дел арте (*Commedia dell’arte*) (видети: D’Amico 1972: 69 и Harvud 1998: 83), који се у једном моменту повезује с дворском лудом. Карактеристика дворске луде је била та што је владару могла рећи све (или скоро све), а да због тога не трпи последице по сопствени живот. Ипак, разлика између историјске дворске луде и Талета постоји. Наиме, дворске луде које су на властеоским дворовима биле актуелне и до XVIII века, најчешће су поред необичне, шарене гардеробе и капе имале и неки физички недостатак – за који се веровало да с двора одвлачи уроке. Тале од тих карактеристика има само могућност слободног говора и необичну капу.

Да Тале носи капу дворске луде видимо из ироничног дијалога између њега и једног госта на балу:

Тале: [...] Врло непријатна дужност ми је дата
Да пред свима вама представим се гласно.
Ја сам... Е... Будала...

Гост: То се види јасно!

Тале: По чему, маркиже, бароне, ил’ ко сте?

Гост: По лудачкој капи што ти глава носи!

Тале: Твој одговор збиља није на висини!
 Луда капа никог будалом не чини.
 Него је, напротив, тај будала права...
 Под паметном капом ком је луда глава,
 Ко твоја, на пример... Не ја се само шалим,
 И ако се љутиш, то искрено жалим (19).

У наставку Талетовог излагања откривамо суштину постојања дворске луде:

Тале: [...] И сам наш цар млади смеје се и чуди,
 Али сваку шалу прашта дворској луди,
 Јер да луде није, ко би цару смео
 Рећи да вран гавран никад није бео.
 Да мед није горак, нити алва слана
 И да нико није без греха и мана?
 За лудости мудре и мудрости луде
 Цар ме златом плаћа... Ја на двору људе
 Или засмејавам или исмејавам.
 Али смехом слатким увек поучавам... (19).

Овако грађен лик Талета, с једне стране, носи у себи Вукадиновићев коментар на рачун инертних очева (када је у питању патња њихове рођене кћери), какве срећемо у трима поменим верзијама *Пейељује*. С друге стране, кроз Талета је дат и коментар који се односи на сваког властодршца који је на одређену позицију дошао само својим рођењем и очекује да га сви величају:

Тале: Од кога [цара] на свету нико није већи,
 По лепоти, уму, храбрости и срећи,
 (баш ако и јесте, то се не сме рећи) (7),
 [...]
 Па цару се нико противити не сме.
 Особито када порез нам не тражи,
 Него нуди песму која душу блажи (23).

Овом опаском и на овом месту, Вукадиновић указује на дуги низ властодржаца, почев од

римских царева, који су подјармљеном народу, како би га одвратили од побуне, нудили лаку забаву у виду игара и баханалија.

3. Структура Вукадиновићеве *Пейељује*

Иако је *Пейељују* писао пре него што је у Србији почело озбиљније теоријско разматрање драматургије за децу, Вукадиновић је створио дело које одговара теоријским основама поменутих драматургије. Као поднаслов своје *Пейељује*, он истиче структуру дела – комедија у стиховима у три чина с прологом и два интермеца. Разматрајући основе драматургије за децу, Миленко Мисаиловић у својој књизи *Деше и њозоришна уметност* истиче да представа за децу треба да:

– узбуђује, да инсистира на поетичности – Вукадиновићева *Пейељуја* је комедија у стиховима, самим тим и врло пријемчива, због мелодије и ритма успостављених стиховима;

– поседује етичност, јер деца имају развијен смисао за правду – управо први интермецо (који се одвија пред завесом) представља увод у шалу којом ће Тале исмејати Црвенперку и њене ћерке пред свим званицама на двору, а све што касније следи у драми посматрамо као сунврат њихове охолости;

– буде сажета – дечја пажња не траје дуго, те претпостављамо да је управо због динамике Вукадиновић избацио типски увод и ретардацију – понављање одласка на бал, и одмах кренуо од најаве бала, затим се пребацио у двориште Црвенперкине куће, следи вилински плес око уснуле Пепељуге, прво туга због неодласка, а затим Пепељугин долазак на бал, плес с царем,

бег, испробавање ципелице и коначно откривање праве девојке – дакле, сцене се смењују врло брзо;

– поседује универзалност, где се акценат ставља, како Мисаиловић наводи, на споразумевање помоћу емоција – Вукадиновићева *Пејелуџа*, управо ослањајући се на познати предложак, нуди гледаоцу асоцијације на архетипове – злу маћеху и њене неваспитане ћерке с једне стране, а с друге – смерну и благородну Пепељугу (морамо, додуше, скренути пажњу на то да се Вукадиновићева Пепељуга разликује од сестара – није насилна и проста, вредна је, али на моменте постаје самосвесна – зна да бајке не постоје, али ипак жели на бал, по повратку с њега посестрима ће назвати глупим, јер је нису препознале);

– поседује игривост и акционост – Вукадиновић их подстиче на неколико начина. На првом месту, у *Пејелуџи* су присутни momenti плеса и песме – плес вила, плес на балу, песма попут успаванке док цар ужива с Пепељугом на балу, а на крају драме песма без поетске вредности – како би се означило славље због коначног проналаска царевае изабранице. Када су акционост и игривост у питању – занимљив је други интермецо, где добосар најављује потрагу за оном којој припада тајанствена ципелица, а девојчице се питају није ли баш та ципелица њихова, па чак долази у обзир и ципелица лутке. Уводећи у целу игру децу, Вукадиновић даје комични коментар на деминутивне коришћене у бајкама, како би се приказала грацилност ноге којој ципелица пристаје.

Осим структуре представе за децу, Мисаиловић указује и на то да су „сценске бајке, углавном, поетизација неке моралне тенденције”

(Мисаиловић 1991: 82). Трудећи се да младог гледаоца не одбије експлицитном дидактиком, Вукадиновић ће вешто провлачити моралне поуке управо на местима где оне извиру из саме драмске радње:

[...] ко добро чини нек се добру нада,
А ко год је зао, тај на крају страда (16),
[...]
Видећете својим очима шта бива
Са особом која нос високо диже (19).

Оба наравоученија односе се на казну која ће задесити маћеху и њене ћерке – оне ће се осрамотити пред свим званицама, саплићући се о степеник. Или:

Не, не може се силом
Што ваља у свету догађа се милом!
Туча, пљачка, битка, то је сила груба
Ал' насилник најзад остане без зуба,
Избију му јачи... А све што се згоди
Милом и у миру, све то срећи води (36).

Поука је уследила код упињања сестара да по сваку цену навуку ципелицу. Но, поред својеврсне критике на њихов рачун, управо овим истицањем благости и мира потцртавају се и Пепељугина смерност и доброта које су је довеле до избављења.

4. Закључак

Мајсторство у писању драме, у којој основну игру чини мењање улога (приметно и у *Неверовајном цилиндеру Њ. В. краља Кристијана*) – где деца покушавају да се понашају као да су одрасла, приметно је и у Вукадиновићевој драматизацији бајке *Пејелуџа*. Мада се и Пепељу-

га, као и њене полусестре Злата и Бисерка, понаша као одрасла, кроз драму сазнајемо да су оне деца (или се барем тако представљају када им то одговара), као и сам цар Светлан СССХХIII, до чије се женидбе морати сачекати седам година.

Садржајно не одступајући од познате бајке *Пейељуа*, Живојин Вукадиновић ставља свој препознатљиви иронично-гротескни печат. Приметно је прибегавање разним драмским врстама, од уличног театра (из ког Живојиновић користи безразложно батинање једног од ликовва, али и пародирање самољубља), преко водвиља (сонгови, плес и лака комедија) и драмске фантазије (бајковита дешавања око уснуле Пепељуге), до трагова социјалне драме (маћехин однос према Пепељуги, који представља однос на релацији газдарица–служавка, али и однос младог цара према поданицима). Форсирање удаје за цара (иронично назначеног као триста тридесет трећег у лози – што указује на то да се породица дотичног на власти налази већ неколико миленијума), јесте алузија на прикривену потребу да се на социјалној лествици оствари максимални напредак и да се дође у контакт са потенцијално вишим бићем. За водећу личност у драми, чиме излази из познатог оквира бајке *Пейељуа*, Вукадиновић узима дворску луду Талета. Као специфичном лику, дворској луди је кроз историју драмских остварења осим забавне, додељивана и улога онога који може да изговори шта хоће, па и да критикује властодршца, без последица по своју безбедност. Осим овога, Талета красе и одлике мудрог и вештог слуге (лика створеног у античкој комедији, из које се преноси у касније епохе), који спретним довијањима плете догађаје водећи их ка коначном остварењу своје замисли – да помогне Пепељуги.

Суптилно низани слојеви (сакупљени како из различитих књижевних епоха, тако и из разних драмских врста), уткани у препознатљиве мотиве бајке, чине Вукадиновићеву *Пейељуу* делом прихватљивим како деци, тако и одраслима.

ИЗВОР

Вукадиновић, Живојин. *Пейељуа*. Библиотека Српског народног позоришта, бр. 1138/IV (примерак драме прекуцан 1963).

ЛИТЕРАТУРА

- Бандић, Душан. *Народна религија Срба у 100 појмова*. Београд: Нолит, 1991.
- Витошевић Ђеклић, Невена. *Откривање крстоликих бајки – драматургија простора уметничке бајке*. Београд: Чигоја штампа, 2007.
- Волк, Петар. *Писци националног шешира*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995.
- Вукадиновић, Зора. *Родино позориште*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1996.
- Годишњак југословенских позоришта: грамски рејершоар 94/95. и 95/96*. Вол. 17/18. Нови Сад: Стеријино позорје, 1997.
- Игњатов Поповић, Ивана. *Ликови у српској експресионистичкој грами*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009.
- Крављанац, Бранислав. *Антологија српске драме за децу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- Мисаиловић, Миленко. *Дете и сценска уметност*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1991.
- Млађеновић, Миливоје. *Сценске бајке Александра Појовића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.
- Тројановић, Сима. *Јединство народног духа*. Београд: Службени гласник, 2008.
- Франц, Марија-Лујза фон. *Женски принцип у бајкама*. Београд: Федон, 2017.
- D'Amico, Silvio. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod МН, 1972.

Gerbran, Alen, Žan Ševalije. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos i Kiša, 2004.

Harvud, Ronald. *Istorija pozorišta*. Beograd: Clio, 1998.

Tucker, Nicholas. The Grimms' wicked stepmothers. Eve Bearne and Victor Watson (ed.). *Where texts and children meet*. London and New York: Routledge, 2000, 41–51.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

Позоришни музеј Србије – репертоар <<http://teatroslov.mpus.org.rs/predstave.php?id=16689>> 27. 01. 2021.

Fool: comic entertainer <<https://www.britannica.com/art/fool-comic-entertainer>> 27. 01. 2021.

Ivana S. IGNJATOV POPOVIĆ

SPECIFICITY OF THE CHARACTERS IN THE DRAMA FAIRYTALE *PEPELJUGA* (*CINDERELLA*) BY ŽIVOJIN VUKADINOVIĆ AND ITS STRUCTURE

Summary

Without deviating in content from the famous *Cinderella* fairy tale, Živojin Vukadinović puts his recognizable ironic-grotesque stamp. By using various types of drama – from street theater (from which he uses the beating of

one of the characters, but also the parody of self-love), over vaudeville (light comedy, songs, dance, ballet) and dramatic fantasies (fairy-tale events around the sleeping Cinderella, Talet's transformation into a rooster), to traces of social drama (stepmother's relationship to Cinderella, which represents the relationship between the mistress and the maid, but also the attitude of the young emperor towards his vassals). A strong will to marriage to the emperor (ironically signed as the 333rd in the lineage – indicating that his family has been in power for several millennia) is an allusion to the hidden need to make maximum progress on the social ladder and to come into contact with a potentially higher being. The novelty that Vukadinović introduces, when it comes to the well-known template, is Tale, the fool (jester). As the leading figure of the drama, in him Vukadinović summed up not only the characteristics of a fool (which throughout the history of dramatic achievements, apart from being entertaining, also has the role of a person who can say whatever he wants, and even criticize the ruler, without any consequences), but also the qualities of wise and skillful servants (whose character was created in an ancient comedy from where it was transferred to later epochs), who skillfully weaves events, leading them to the final realization of his idea – to help Cinderella.

Retaining the basic motifs of the *Cinderella* fairy tale, intertwining them with a series of layers collected from various literary epochs, and also from various dramatic genres, Vukadinović creates a play acceptable to both children and adults.

Key words: Cinderella, stage fairy tale, fool (jester), irony

ИДЕЈНО-ТЕМАТСКА И МОТИВСКА ОПРЕДЕЉЕЊА МАКЕДОНСКИХ ДРАМА ЗА ДЕЦУ И ЊИХОВА РЕЦЕПЦИЈА

САЖЕТАК: Евидентно је да је драмска књижевност за децу и младе у Северној Македонији на силазној путањи. Дечји драмски комади који су пунили македонска гледалишта и наилазили на одличан пријем код најмлађе књижевне и позоришне публике као да су на издисају. Овај рад се бави кључним индикаторима македонске дечје драмске књижевности, а то су њена идејно-тематска опредељења и рецепција код најмлађе публике. Оба индикатора, иначе, захтевају посебна истраживања, а постигнути резултати треба да покажу разлоге и потребу за драмским стваралаштвом за децу у Северној Македонији. Седамдесете и осамдесете године прошлог века изнедриле су одличне драматичаре за децу, као што су: Оливера Николова, Глигор Поповски, Стојан Тарапуза, Велко Неделковски и други, чији су комади за децу, значајни као језгро васпитно-образовних програма, често били извођени на позорници. Продор у нови век и нови технолошки напредак као да је успорио македонску дечју драмску књижевност. Налажење разлога за то, као и испитивање спољних индикатора за њено јењавање, од велике су важности за овај рад, који би требало да буде и аларм писцима у Северној Македонији да што пре искористе свој таленат и усмере га ка мотивима и темама за писање нових драмских комада за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драма, књижевност, деца, публика, индикатори

Увод

Македонска књижевност за децу одликује се широким тематским обухватом. И поред тога

што се у овом веку писци највише концентришу на савремене теме, ипак се са највећим спецификумом намећу празнични тј. новогодишњи и фантастични мотиви, највише из националне историје и њене фолклорне ризнице. За разлику од песничког и прозног стваралаштва за децу, драмска књижевност је у Македонији најмање заступљена. Она је највећу експанзију доживела седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, током деведесетих остаје на нивоу новогодишњих кратких сцена, док је у новом веку има све мање. Велики део македонских књижевника који пишу поезију и прозу за децу аутори су и драмских комада са различитим темама, али то су углавном кратке сцене са одређеном наменом или пригодом. Развитак дечјег позоришта од велике је важности не само са васпитно-образовног аспекта, већ и са уметничког и научног, будући да рецепција драма за децу имплицира рецепцију самих позоришних представа, а то од детета гради потенцијалног позоришног гледаоца.

Тематска опредељења драма за децу исто су тако везана и за развој модерне технологије, као што су подложна и упливу иностране дечје

* sasoo5394@gmail.com

литературе. Нови медији и те како имају утицаја на диверзификацију мотива и тема, а самим тим и аутора и дечјих рецепијената. Постоје велике разлике у мотивима, као и у конструкцији саме радње и ликова дечјих комада из седамдесетих и осамдесетих година прошлог века у односу на садашња дела. Виртуелна револуција намеће динамичнији третман у склапања драмског текста, а с друге стране налаже и комплекснију опсервацију самих мотива, што је од великог значаја због навике савременог детета које мора више да се труди како би одржало пажњу, будући да је, посредством нових медија, свакодневно изложено вишеструким визуелним и звучним стимулусима.

Самим тим, намеће се и помисао да су нови медији можда највећи „кривци” за чињеницу да у македонском драмском простору има све мање тзв. „целовечерњих” драмских текстова за децу. Да ли то значи да у дечјој перцепцији, подељеној на социјалне мреже и свакодневно присуство телефона, скоро да нема места за дужу концентрацију на дечје комаде који се читају или гледају? Како то утиче на мотиве и теме који не изискују озбиљнији третман како не би постали досадни и непродуктивни у смислу по руке и поучности?

Читалачка и гледалачка рецепција дечје драмске књижевности

Рецепција књижевног дела није статична категорија, што би значило да у својој суштини она не представља константу, него је посве динамична (Peters 2010: 315, 318). Модел индивидуалистичког проучавања рецепције Волфганга Изера (Wolfgang Iser) научник Ханс Роберт Јаус (Hans Robert Jauss) проширио је категори-

јом времена, оснивајући естетику, тј. историју рецепције у ужем смислу (*Ibid.*: 324). Историјске промене начина и аспекта рецепције књижевног дела говоре о различитим типовима рецепције, који су савршено апликативни на видокруге очекивања самих рецепијента. Ту имамо на уму да је рецепција управо кључни индикатор вредновања једног уметничког дела, тј. његов предуслов за правилно разумевање и оцењивање (Тартаља 2013: 195).

Драмска књижевност има двојну рецептивност, с обзиром на то да је у самом свом настајању индиректно повезана са њеним практичним постављањем на сцену. Дете-читалац потенцијално означава дете-гледаоца, а самим тим рецепција драмског књижевног дела постаје хибридна, што би значило да се улоге читаоца и гледаоца прожимају и, вреднујући драмско дело, манифестују и свој афинитет, паралелно детектујући превласт читатељског насупротив гледалачком рецепијенту у себи. Ова прожимања и вредновања рецептивног поља детета, као своји сублимати (колико год то звучало иререверзибилно) на површину износе његове афинитете, склоност одређеним темама и мотивима. С друге стране, аутори који пишу за децу отварају тај спектар дечјег афинитета, нудећи своје мотивске опредељености и у одређеном рецептивном кругу се развија креативна политика драмске књижевности за децу.

Кренули смо од крајњег стадијума, односно од рецепције књижевности за децу, ка њеним темама и мотивима. Оно што се детету допада, што је у првом плану њему забавно, а у другом поучно у тесној је вези са идејно-тематским опредељењем једног драмског дела и тај процес је, заправо, кружан и зависан највише од медијског модела позориште–гледалац. Грејам (Graham) наглашава пет најважнијих позитивних

вредности ангажмана деце у позоришту. То су: забава, психолошки развој, образовање, уважавање естетике и развој будуће публике.

Бавећи се тематским правцима и инспиративним особеностима писаца, посветићемо пажњу пресеку македонске књижевности за децу и њеном историјском развоју.

Тематска опредељења македонске књижевности за децу

Велики је број македонских књижевника који су писали за децу. Међутим, већи део њих писао је поезију, приче и романе, у много мањој мери драмска дела, а најмање је оних чија је специјалност била управо стварање комада за децу. Наша анализа се, углавном, заснива на прилозима антологији македонских драмских дела за децу на српском језику, која ће се ускоро појавити у издању Института за децу књижевност у Београду, а у којој су заступљени комади двадесет девет македонских аутора свих генерација који су писали драмске комаде за децу. То су: Видоје Подгорец, Ванчо Николески, Оливера Николова, Глигор Попоски, Александар Кујунџиски, Ана Цветаноска, Борис Бојанџиски, Васил Пујоски, Велко Неделковски, Ристо Давчевски, Горјан Петрески, Васка Јовановска, Ели Маказлијева, Стојан Тарапуза, Ристо Давчевски, Ванчо Полазаревски, Владо Димовски, Биљана Црвенковска, Ненад Џамбазов, Киро Доневић, Христо Петрески, Славица Дабева, Кировска, Лила Арсова, Љиљана Пандева, Гордана Јефтимова, Татјана Гогоска, Трајче Кацаров, Сашо Огненовски и Томислав Османли.

Овај пресек говори да су четрнаест од наведених писаца класици, четрнаесторо припадници средње генерације, а само једна списатељица представља млађу генерацију списатеља за

децу. То сведочи о врло слабом интересовању писаца у Македонији у XXI веку за писање комада и њихово постављање на позоришну сцену. С друге стране, многи од наведених аутора написали су само једно драмско дело за децу, а већина је велики део свог књижевног ангажмана посветила драмском жанру. То је такође индикација која утиче на анализу одабраних тема и мотива.

Мотиви и теме у драмској књижевности за децу уско су повезани са обимом саме деце драме. Наиме, македонска драмска књижевност је седамдесетих и осамдесетих година прошлог века била присутна и у лектирама, на радију, у позоришту, па и на телевизији. Ова медијска разноликост знатно опада током деведесетих, а у XXI веку изузетно је ретка. Од великог ангажмана македонских писаца за децу у правцу драмског изражавања остала је мотивисаност, везана за разне празнике, највише за Нову годину. Таква је и динамика настајања већине кратких комада, док у овом веку опште медијске диверзификације тзв. „целовечерњи“ комад за децу следи за праву реткост. Што се тиче позоришне рецепције у институционалном смислу, Северна Македонија има једно позориште за децу и младе, у Скопљу, у којем је македонска драмска књижевност присутна у врло малом проценту. Током последње три деценије XX века, позоришта су на својим репертоарима имала и дела за најмлађу публику. Данас, театарска активност је у свих четрнаест позоришта, колико их укупно има у земљи, знатно слабија.

Идејно-тематска опредељења познатијих драмских аутора за децу крећу се, углавном, од савремених мотива, преко фантастичних, највише бајковитих драмолета, па до фолклорних и митских тема.

Савремене теме

Две трећине аутора инспирисано је темама из савременог живота, које обухватају углавном породичне проблеме и тешкоће које деца имају у погледу школских обавеза. Наравно, у неким драмолетима примећујемо и известну интердисциплинарност, која подразумева укључивање одређених фантастичних елемената, па и ликова животиња (в. В. Подгорец, Г. Петрески, Елизабета Јончић), док се у неким као подтеме јављају и пригодни догађаји, на пример Нова година са неизбежним Деда Мразом, јелком и Снешком Белићем (В. Подгорец, Б. Црвенковска, Х. Петрески, С. Огненовски). Са друге стране, мотиви из савременог живота најапликативнији су на домаће проблеме који произлазе из генерацијских неспоразума између деце и родитеља, као и ученика са вршњацима. Најинтересантније у овим темама је то што се аутори држе првенствено поучног циља. Заплет је у највећем броју дела комичан, а катастрофа је толико блага да увек уступа место неизбежној поуци. Животиње представљају симболе доброте и зла, а при конструисању фабле драмолета пажња се поклања и разним празницима и свечаностима у којима деца с уживањем учествују, те се и тако доприноси комплексности мотива.

Бајке

Једно од највећих уметничких достигнућа македонске драмске књижевности за младе свакако су тзв. *нове бајке*. Ристо Давчевски и Васил Пујовски негују комаде за децу који имају структуру бајке, са новим комичним јунацима који одговарају класичном конструкту и подра-

жавању краља, принца, принцезе и лошег саветника, гласника, чудовишта и, наравно, лепог младића са села који осваја принцезино срце. Такви су сјајни комади *Бркови генерала Рококајка*, *Шашле из Зашла*, *Краљ Кулскуле Први* и остали, који важе за класике македонске драмске књижевности за децу. Поред ових избора, ту су и бајковити комади за децу Афродите Кирјаковске (*Како њосијати цар*), и Русомира Богдановског – *Чудовишта из нашеј трага* и *Рекламна бајка*, која је још на репертоару позоришта за децу и младе у Скопљу. Мотиви бајке у македонској драмској књижевности прилично су „натопљени” комедиографским елементима, како би деца, и као књижевни и као позоришни рецепијенти, све митске недаће схватила на најбољи могући начин. Комедија коју практикују ови аутори врло је удаљена од класичних бајки које су деца навикла да читају или гледају на сцени. Наиме, комични ликови краља и фарсични ликови племства и гласника, као и рустикално обојени ликови хероја, представљају мотиве који су врло уско повезани са овим поднебљем и то ове комаде чини оригиналним и интересантним. Ипак, узимајући у обзир целокупан избор аутора и њихових дела, процентуално их је врло мало. Они спадају у ону преосталу трећину, заједно са другим мотивима и тематима драмске књижевности за децу.

Фолклорне теме

Мотиви из македонског фолклора типични су за старију генерацију драматичара за децу, и поред тога што је истраживање јунака и прича из народне књижевности увек изазов. *Сребрна јабука* и *Паметне љаве* Оливере Николове управо су надахнути националним фолклором.

Њихова драмска структура веома је парадигматична, док је комични драмолет *Тошо* македонског класика Ванча Николеског први македонски драмски текст за децу који се по својој стилско-језичкој структури сматра типичним образцем фолклорне обраде. Мотивом Краљевића Марка бавио се Сашо Огненовски у тексту *Обична бајка*, која је преведен и објављен на српском језику.

Библијске теме

Нови цар – библијска драмска прича познатог књижевника Томислава Османлија, једини је комад за децу инспирисаним библијском тематиком, Христовим рођењем. Писан је у стиху који је врло приступачан деци свих узраста. Недавно је ова књига доживела и своје друго издање, које је изазвало велико интересовање и читалаца и критичара.

Тематска опредељења позоришних репертоара за децу

Интермедијалност је типична само за драмску литературу. Или је можда боље рећи: највише за њу, ако узмемо у обзир драматизације романа или прича. Имајући у виду дечју перцепцију, овде је реч о репертоарској политици и о потезима позоришних институција да се драмска дела инсценирају. Ако изузмемо Позориште за децу и младе у Скопљу, слика о осталим театрима за младе врло је разочаравајућа. Драмски текстови за децу се у осталим театарским кућама постављају најчешће поводом Нове године, или су саставни део додатног ангажмана конкретног позоришта. Наравно, ста-

билна репертоарска политика подразумева чврсту комуникацију са ауторима, разговор о могућим тематским опредељењима, као и бољу стратегију, која се односи на политику неговања млађе публике као позоришних реципијената.

И у периоду док македонска позоришна стварност није поседовала специјализовано позориште за децу (сам крај XX века), она је ипак могла да се похвали извесном позитивном дисеминацијом литературе за децу, која је подразумевала мотивисаност македонских аутора да пишу за децу и да се њихови текстови постављају на сцену. Тако су текстови Р. Давчевског, О. Николове, Р. Богдановског, А. Кирјаковске, В. Пујовског и В. Неделковског налазили своје место на сценама свих позоришта у Северној Македонији. Поменути и други аутори који су се бавили темама из македонског фолклора и историјске прошлости, али истовремено и модерним мотивима, изнедрили су представе које су доживеле рекордан број изведби. Наравно, ови комади су мање играни у односу на драматизације класичних дечјих дела, као што су *Пинокио*, *Хајги*, *Црвенкаја*, *Снежана и седам ња-шуљака* итд. Међутим, њихова тематска обухватност требало је да и даље буде инспирација, и у репертоарском и у уметничком смислу.

Појавом новог позоришта за децу и младе, остале позоришне куће као да су ретерирале и тиме удалиле децу од саме сцене, те је њихова могућност позоришне рецепције сведена на минимум. Позориште за децу и младе основано је 1990. године и сезону је започело македонским драмским текстом *Чуговиниша из нашег прага* Русомира Богдановског, у режији Колета Ангеловског. Тематска опредељења комада који се постављају на сцену овог позоришта различита су. Анализирајући репертоар у послед-

њих десет година, тј. четрдесет премијера, очигледно је да је само осам рађено по македонским комадима за децу:

- *Шта је силеџија*, по тексту Горјана Милошевског,
- *Земља у којој се никада не ситиће*, мјузикл по предлошку Виолете Цолеве,
- *Снежна краљица*, по тексту Биљане Крајчевске,
- *Гита меа бајка*, по тексту Горјана Милошевског (по причама Шарла Пероа),
- *Бајка о цару Нај*, по тексту Снежане Иљовске Наумовске,
- *Рекламна бајка*, по тексту Русомира Богдановског,
- *Македонска прича*, рађена по македонским народним причама, и
- *Улица цвећа*, по тексту Кира Донева.

Што се позоришта тиче, ту је ситуација сасвим другачија. Највише пажње посвећује се мотивима савремених бајки, али и класичним узорима. Само две представе рађене су по текстовима који третирају савремене теме, од којих се једна бави проблемима деце у средњој школи. Ово позориште је свој највећи успех доживело управо с представом *Македонска прича*, која се ослања на народну књижевност, и која је код младих гледалаца била најбоље примљена. Такође, овенчана је и највећим бројем награда на међународним и домаћим фестивалима (Подгорица, Бања Лука, Суботица, Крагујевац).

Упоредијући оба типа рецепције (књижевну и позоришну), долазимо до констатације да се они међусобно допуњују, и поред тога што су у великој мери зависни од обима доступне литературе и позоришних представа. Диверзификација деце генерише праву продуктивност њихо-

ве рецепције која је у великом проценту зависна од афинитета, потребе за забавом (која је најпримарнија) и нивоом едукативности продукта (литерарног и позоришног). Визуелни доживљај код деце је примаран, и поред тога што је књижевни продукт чешће доступнији. Зато се савремене теме боље уклапају и код аутора и код деце. Бајка је увек више подложна визуелизацији, што се врло добро види и у генералном репертоару поменутог позоришта. Велики проценат (65%) свих представа у последњих десет година јесу драматизације и инсценације класичних и нових бајки.

Постоји још један врло важан и користан индикатор за даље истраживање, а то су ликови. Оно што највише остаје у дечјем сећању јесу јунаци самог комада, па је самим тим и њихово креирање скоро увек зависно од самог мотива и приче. Свакако да се и са едукативног, али и са забавног аспекта, деца највише приклањају позитивним ликовима. Мотивска опредељења у наведеним типовима рецепције одређују етичку и психолошку карактеризацију ликова и њихову повезаност са дечјом свакодневницом. Деца се у великом броју случајева идентификују са ликовима који на њих остављају најснажнији утисак. Што се тиче позоришне рецепције, мали гледаоци највише се поистовећују са позитивним ликовима јунака и принцеца, а готово никад са негативним. Код књижевних рецепција најважнији тренутак је поучност, повезана са ситуацијама из свакодневног живота, где се деца опет поистовећују са вршњацима који чине добре и лепе ствари, а не са онима који су неваљали. Процес идентификације је иреверзибилан и делује инспиративно на ауторе, који и на тај начин успевају да детектују интересовање најмлађе публике и затим се приклоне одређеним мотивима.

Ипак, оно што је најважније у смислу обогативања књижевних понуда јесте детектовање тема и мотива који досад нису разматрани, а који се тичу новог начина размишљања у данашњем дигиталном добу. Нови медији су, по свој прилици, драмску књижевност за децу гурнули у други план. Она је динамична, неоптерећена дугачким описима и преопширним текстовима. Нови медији (социјалне мреже, компјутерске игрице итд.) могу и те како да буду тема нове драмске књижевности за децу. У XXI веку визуелни тренутак је врло драгоцен и незаобилазан. Драматургија која ће у данашње време следити животни правац деце отвориће и нове изразе, значења, игру, а с тим ће децу вратити у позориште на велика врата.

Закључак

У покушају да повежемо теме и мотиве у македонској драмској књижевности за децу и оба типа рецепције (позоришни и књижевни), морамо имати у виду когнитивни инструментаријум деце у том процесу. Дакле, два су акта најважнија у наведеним типовима рецепције: акт читања и акт перцепције. Акт читања има предзнак безусловности, пошто је једини без којег се не може ни у релацији са новим медијима. Петерс говори о „акту читања у понуђеном културном контексту” (2010), тако да херменеутичко проширивање проблема рецепције доноси и комплексно тумачење саме рецепције, која је код детета врло специфична, с обзиром на то да је његов сазнајни и интелектуални ниво још у стадијуму развоја.

Враћајући се мотивима и темама драмске књижевности за децу, долазимо до констатације да је потребно проширење тематских опре-

дељења, како би се уметничко и животно искуство самог аутора (који је некада и сам био дете) сусрело са новостеченим дигиталним искуством деце XXI века. То свакако не значи да дете треба да напусти књигу и да своју пажњу поклони искључиво електронском начину праћења материје. Дигитално искуство детета значи отварање његовог социјалног и друштвеног аспекта, као и његово претварање у естетско-уметнички производ. На тај начин ће се уметничко дело, односно драмски текст, наћи у другим механизмима дечјег запажања и закључивања, а драмске радње, заједно са ликовима, биће доживљене као другачије и интересантније.

Рекли смо да је драмска књижевност као род динамичнија од других књижевних жанрова и врста. Живот у XXI веку је разноврстан и динамичан, а време је као категорија врло уско везано за саму животну филозофију и промишљање уметности која је сада доступна и детету, на разне начине и у свако доба. Даља испитивања у овим правцима више су него потребна и пожељна.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОР

<www.puppet.com.mk>

ЛИТЕРАТУРА

Ђуричковић, Милутин, Сашо Огненовски. *Антологија македонске драме за децу*. Београд: Институт за дечју књижевност, 2021 (у припреми).

Тартаља, Иво. *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2013.

Peters, Jochen-Ulrich. Wirkungstheorie und Rezeptionstheorie. Schmid, Ulrich (hrsg.). *Literaturtheorien des*

20. *Jahrhunderts*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2010, 313–326.
- Wilpert, Gero v. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969.
- Zobenica, Nikolina. *Communication, Culture, Creation. New Scientific Paradigms*. Arad: „Vasile Goldiș” University Press – Novi Sad: Fondatia Evropa, 2015.

Sašo T. OGNENOVSKI

MOTIVES AND THEMATIC
DETERMINATIONS OF MACEDONIAN
PLAYS FOR CHILDREN AND THEIR
RECEPTION

Summary

It is evident that Macedonian dramatic literature for children and young adults is in great decline in North Macedonia. Children's plays that filled the Macedonian

stages and had great feedback with the youngest, both literary and theatrical audiences, are running out. This paper deals with two indicators of Macedonian children's dramatic literature: their thematic determinations and the reception of the Macedonian youngest audience. Both indicators have their own research, and the results create this paper which should show the reasons and the need for children's drama in North Macedonia. The seventies and the eighties of the past century brought great playwrights for children such as Olivera Nikolova, Gligor Popovski, Stojan Tarapuza, Velko Nedelkovski, etc., whose plays for children were played and were of great importance for educational programs. Entering the new century and new technological progress seems to have slowed down Macedonian children's drama. Extracting the reasons for that, as well as examining external indicators for the decline of children's drama literature are of great importance for this work, which should be an alarm for writers in North Macedonia to lean their talent towards motives and topics for writing children's plays.

Key words: drama, literature, children, audience, indicators

Милан А. МАЂАРЕВ*

Висока школа струковних студија
за образовање васпитача
Кикинда
Република Србија

Прегледни рад
UDC 821.163.41-93-2.09 Milivojević M.
Примљено: 8. 2. 2021.
Прихваћено: 3. 3. 2021.

ДРАМЕ ЗА ДЕЦУ МАРИНЕ МИЛИВОЈЕВИЋ

САЖЕТАК: У првом делу рада наведени су начини настанка драма за децу и покушај њеног дефинисања. Представљене су и различите фазе развоја дечје драме, од Другог светског рата до данашњих дана. Међутим, ако драма за децу (и одрасле) не буде постављена на сцену у распону од неколико година након њеног настанка, на ред долазе нови писци и њихове нове драме. Овај рад је мали прилог превредновању заборављених и запостављених драмских писаца за децу, који су стварали крајем XX века. *Иванине играчке*, *Камена срца*, *Вилинска мешафизика* и *Три прасећа* Марине Миливојевић упризорене су на сцени и емитоване као радио-драме али нису евидентирани нити вредноване у антологијама и теоријским текстовима. У овом раду је за анализу примењена теорија постмодернизма, која омогућава да се уз помоћ различитих стратегија открију могући путеви тумачења њених драма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драме за децу, играчке, виле, мешафизика, постмодернизам

Драме за децу веома су често инспирисане неком бајком, могу да буду драматизације романа из наше или светске књижевности, обраде прича, епских песама, а у новије време и део креативног процеса примењене драме/позоришта. Наравно, аутор(ка) драме за децу може да се одважи и на писање текста инспирисаног бајковитим принципима или на употребу мешавине различитих текстова у одређеном контексту. Многи теоретичари су покушали да дефинишу

драму за децу, а једна од могућих дефиниција гласи: „Драма за децу је драмско-сценска структура која је по свом језику и садржају приступачна, односно намењена деци различитог узраста” (Млађеновић 2009: 48). Бранислав Крављанац је у Предговору за своју *Антологију српске драме за децу* њен послератни развој поделио на четири периода: од 1944. до 1954; од 1954. до 1965; затим од 1966 (драме за децу Александра Поповића) до 1994, а четврта фаза траје од 1994. до данас. Крављанац објашњава да су изабрани аутори обухваћени јер „означавају почетак једног периода или етапе, односно зачетак једног жанра”, док неки аутори нису добили своје место услед „ограниченог простора” (Крављанац 2001: 18). Крављанчева *Антологија* објављена је 2001. и завршава се текстом *Мачор у чизмама* Игора Бојовића, али у претходних четврт века много тога се догодило. Глумац и драмски писац за децу Бранко Милићевић Коцкица аутор је читавог опуса упризорених драма за децу, реномирани романописац и драматург Бранко Димитријевић написао је неколико драма за децу, а ту су и све присутнији аутори који су били учесници пројекта „Нова драма” (Маја Пелевић, Миња Богавац и Миле-

* mmadjarev@gmail.com

на Деполо). У „Азбучном попису српских драмских писаца и дела за децу“, у књизи *Одлике драмске бајке* Миливоја Млађеновића, наведени су аутори упризорених драма за децу у позориштима Србије од педесетих година XX века до 2006. године. У овом исцрпном списку евидентирани су и текстови појединих новогодишњих представа. Све је наизглед ту, али нема ни помена о драмама за децу *Иванине итрачке*, *Камена срца*, *Вилинска метафизика*, *Три ирасећа* Марине Миливојевић, па чак ни новогодишње *Принцес журка – хаос бајке* Позоришта „Бошко Буха“, која је имала и хит песму која се бесомучно вртела на ТВ ЗК.

У овом раду, драме за децу Марине Миливојевић анализирани су уз примену теорије постмодернизма, што је кровни термин за различите појавне облике уметничког стваралаштва. За анализу драме *Иванине итрачке* коришћена је теорија *мојућих светова* Брајена Макхејла (Brian McHale), који сматра да се за разумевање постмодернизма може применити Јакобсонов (Роман Осипович Јакобсон) појам *доминанције*:

[...] док модернизам карактеришу епистемолошка, п. карактеришу онтолошка питања (*Шта је свет*, какви светови постоје, како су они конституисани, по чему се разликују? Шта се догађа када се различите врсте светова конфронтирају, или када се иранице између њих наруше? (подвукао М. М.) На који начин постоји текст, а на који свет (или светови) који пројектује? (Роровић 2010: 558).

Ауторка конституише не један већ три сценска света: свет људи (одсутна деца Иван и Ивана и њихови родитељи, уз појаву чаробњака), свет играчака и свет пацова. Ови светови упућени су једни на друге али не функционишу до-

бро. Када су конфронтирани, играчке су угрожене и од стране обесне деце и од страшних пацова.

Уврежено и без много мисли подржавано уверење да су деца добра и милостива зато што су мала и не могу без бриге одраслих, бива озбиљно уздрмано у *Иваниним итрачкама*, Иван и Ивана, на изванредан начин главни јунаци овог мјузикла за децу, мада се у њему не појављују, размажени су и безосећајни. Ломе и сакате своје играчке, а онда их, знајући да ће добити нове, бацају на ђубриште. На ђубришту владају страшни пацови, страх и трепет за медведа, који нема среће у љубави (све до самог краја приче), лутку која чека принца на белом коњу, за хвалисавог војника, робота. Међутим, као и у свим бајкама, и у *Иваниним итрачкама* постоји срећан излаз (Selenić 1992: 110).

Професор Слободан Селенић оправдано указује на то да су обесна деца Иван и Ивана одсутни главни јунаци драме за децу *Иванине итрачке*. Према томе, играчке трпе последице њиховог понашања и само је питање времена када ће завршити на сметлишту, као плен пацова. У складу са тим наступа и криза идентитета књижевног (драмског) јунака у постмодернизму, о чему пише Владислава Гордић:

Највећа жртва знаковног и конвенцијског ханоса (у *постмодернизму*, прим. М. М.) је књижевни јунак: он више не зна ни да ли му његова прича, текст храбрости и издржљивости, већ претходи или тек предстоји, да ли је иза или испред њега. Он не зна шта прича и свет дела од њега очекују (2000: 7).

Играчке, актери драме Марине Миливојевић не знају каква је њихова прича и шта их чека у будућности, али жељни су промене. Оне

говоре, мисле, осећају и имају душу, што их разликује од дефиниције да су то „сва средства којима се дете служи у игри” (Каменов 2009: 161). Ауторка у уводној напомени одређује но-сиоце радње и хронотоп драме за децу *Иванине и играчке*: „Витрина за играчке, у витрини влада хаос. Сада је ноћ, на средини витрине седи медвед. Он безуспешно себи намешта уво”. На основу ове напомене можемо закључити да Иван и Ивана, као и њихове играчке, живе у стану у коме су родитељи одредили где шта треба да стоји. Играчкама је место у витрини (као и вредним књигама), а о реду вероватно треба да воде рачуна деца. Како су родитељи ретко код куће, витрина је у хаосу, деца не умеју да осмисле игру и онда оштећују играчке. Меди је оштећено уво, а лутки једно око, чиме је нарушена њена лепота и „могућност да једног дана нађе принца на белом коњу”.

У наставку драме ауторка користи драматургију потраге, која се као проверено средство на-рације примењује у немим филмовима, у данашњим играним, анимираним и ТВ филмовима, као и у серијама. Јунаци драме (Војник, Лутка, Меда), а касније и Робот, неспремни су и уплашени, попут деце која се ноћу искрадају и крећу у авантуру. Непријатељи играчака су Шеф пацова и његова два помоћника који владају ђубриштем, на којем завршавају одбачене играчке, али ови негативци желе да прошире своје царство. Према томе, ауторка прибегава паралелној монтажи (као на филму) двеју потрага: Лутке и њене дружине, који трагају за чаробњаком поправљачем играчака и Шефа пацова (са двојицом помоћника) који покушава немогуће – да освоји Лутку. Превазилажењем опасних препрека (ђубриште, аутобуска и трамвајска станица), али и посетом „идиличној продавници” играчака (где влада мудра сова), јунаци

драме долазе до чаробњака, који ће решити њихове проблеме тако што ће децу посаветовати да буду добра према играчкама. Хвалисави војник осваја срце лакомислене лутке која добија „фалш” принца, додуше без белог коња и под-разумеване храбрости, а прави јунак ове драме, Меда, налази љубав код себи сродне медведице у чаробњаковом стану.

Иванине и играчке до сада нису постављане на сценама професионалних позоришта за децу, али јесу извођене у аматерским театрима. На основу приче и дидаскалија овај комад може бити атрактиван мјузикл за децу, са обиљем песама и игара. Друга могућност је поставка у позориштима лутака. Потребно је имати веру у *лућку*, да цитирам наслов књиге Едија Мајарона (Edi Majaron). Миливојевићева је ту веру показала: у њеном комаду, играчке (лутке) се буне, тражећи да их њихови власници воле, поштују и да се брину о њима.

У драми *Камена срца* ауторка истражује прожимање светова у духу постмодернизма. Овог пута приказује спољашњи и унутрашњи свет својих јунака (деце и младих) без родитеља, и догађаје када се ови светови конфронтирају а границе сруше. Миливојевићева је *Камена срца* скромно окарактерисала као „драмску игру”, у којој је посреди „прича о борби добра и зла која се одвија у најскровитијем, најтамнијем и најтајанственијем месту на свету – у души”. Ове речи асоцирају на то да је инспирација за комад био моралитет: имена ликова дата су им према њиховим особинама (когномија) (в. Ровић 2010: 449–450).

У драми, ауторка приказује потрагу двоје деце и двоје њихових нешто старијих сапутника за невидљивом Бабарогом по имену Страх и Сумња. Ова четворка у ствари жели да разреши сукоб са јунговском Сенком:

Нужна и неопходна реакција колективно несвесног изражава се у архетипски обликованим представама. Сусрет са самим собом, пре свега, значи сусрет са сопственом сенком. Сенка свакако представља теснац, уску капију, чије неугодне тескобе не може бити поштеђен онај који се спушта у дубоки бунар. Да би знао ко је, човек, међутим, мора да упозна самог себе, јер оно што долази после смрти јесте једно неочекивано безгранично пространство, пуно неслућене неодређености, које изгледа није ни Унутра, ни Споља, ни Горе, ни Доле, ни Моје, ни Твоје, ни Добро, ни Зло (Jung 2003: 28).

Бабарога је лик из митологије Јужних Словена, који се појављује из мрака, у виду ружне старице са рогом на глави, и која утерује страх у кости неваљалој деци. Ауторка је инспирацију могла да пронађе и у песми *Бабарога* Љубивоја Ршумовића. Код њега је посреди страх једног дечака од Бабароге која се крије у тами *иешине*, док је код Миливојевићеве Бабарога Страх и Сумња у актерима. Но, где год да се Бабарога налази, она (не)посредно указује на процес сазревања онога који се плаши.

Пећина симболизује место поистовећења, то јест процес психолошке интериоризације, по ком ће појединац постати он сам и достићи зрелост. Да би то постигао, мора усвојити све колективно и њему утиснуто, уз опасност да га поремети, а освојено мора властитим снагама интегрисати тако да успостави властити личност, прилагођену околини на путу устројства. Успостављање унутрашњег јаства прати и успостављање његовог односа према вањском свету. С тог становишта пећина симболизује субјективност у борби с проблемима његове диференцијације (Gerbran – Ševalije 2004: 688–689).

У драми *Камена срца* ауторка поново креира свет без родитеља у коме деца морају сама да

решавају своје проблеме, али Бабарога Страх и Сумња, као антагониста, „присутна” је кроз глас(ове) из *off*-а оних које напада, и кроз светлосне ефекте који означавају њено присуство. Јунаци драме су темпераментна Жу Жу, Храбро Срце са мачем, маштар и поезији склон Брзи Ветар и Принцеза Цинцу Линцу која је у дугогодишњој потрази за принцем.

Страх обично доводи до тога да тежимо растојању између нас самих и онога чега се бојимо. Култура страха је дакле култура већег растојања, и та култура тиме може да поткопа поверење које многи филозофи, теолози и научници који се баве друштвом сматрају једним од најтемељитијих одлика међуљудских односа (Svensen 2008: 99).

Ако Свенсеново објашњавање страха звучи не само познато већ и дневно актуелно, томе је „крива” епидемија узрокована вирусом корона, која је довела до битисања са минимумом културе и уметности и са препорученом дистанцом, ако је могуће, чак и у кругу породице (?). Но, вратимо се драми *Камена срца*, да видимо како се ауторка ухватила укоштац са овом озбиљном темом. Марина Миливојевић своју сценску причу ставља у контекст интерактивне представе. То значи да је публика важан саучесник од почетка представе, и да је без ње понекад немогуће разрешити извесне проблемске ситуације. На овај начин деца су оснажена кроз сарадњу са својим проактивним представницима на позорници. Она немају утисак да гледају представу већ им се чини да учествују у упризореном сну.

Смисао уметности је, дакле, враћање слободе личности, васпостављање веће могућности одлучивања, давање изнова једнаких шанси потенци-

јалима индивидуе, регенерација флексибилности система – све оно што је смисао сна. Уметност је екстернализован сан. Уметност је сан вишег нивоа. Уметност је сурогат за сан тамо где он не може да допре – у спољашњој реалности (Ognjenović 1985: 97).

Ауторка *Камених срца* кореспондира са теоријом постмодернизма и својим амбивалентним односом према реквизити која је неопходна и уједно непотребна њеним носиоцима. У уводним дидаскалијама ауторка драме каже: „Од реквизите су пожељни мач и ковчег, а мрак је обавезан.”

Мач је првенствено симбол *војничкој поезије* и његове врлине, неустрашивости, а и његове функције, снаге. Ова опет има двоструки аспект: разорни (који постаје позитиван ако се уништење примени на неправду и пакост) и градитељски (који успоставља и одржава мир и правду) (Gerbran – Ševalije 2004: 525).

Како Храбро Срце није претерано храбар дечак, мач у његовим рукама може да буде само њему примерена играчка, и она нема ни разорну ни градитељску функцију. Али шта онда представља ковчег, као једна од две пожељне реквизите? „Ковчег увек има тајанствено значење. Јунг открива у њему слику мајчине утробе, слику мора у које урања сунце да би се поново родило” (*Ibid.*: 413). Ковчег има разна симболична значења, али Миливојевићева му додаје једно ново. Принцеза Цинцу Линцу похрањује у ковчег своје светле снове о животу са принцем, јер су од путоказа постали оптерећење. Ауторка кроз запуштен изглед Принцезе и причу о ковчегу сугерише да је потребно да Цинцу Линцу нешто промени у свом животу: да призна себи да је самозвана принцеза и да

принца неће наћи, али да може наћи за себе одговарајући особу, каква је рецимо Брзи Ветар. Колективна промена се догађа на крају комада, када сви поменути ликови спознају своје могућности и заједно са децом побеђују Баба Рогу по имену Страх и Сумња.

Камена срца је у Малом позоришту „Душко Радовић” поставио Петар М. Теслић (1993), а затим и Тибор Вајда, у Позоришту младих у Новом Саду (1994). Такође, *Камена срца* су снимљена и емитована као радио-драма у режији Петра Теслића, у Драмском програму за децу Радио Београда (1994). Теслић је поставио овај комад онако како треба приступити праизведби – са пуним поштовањем текста. Сачинио је избор глумаца по принципу привлачности супротних карактера. Девојчица Жу Жу Душице Синобад брбљива је, дрчна и предузимљива, док је Храбро Срце Димитрија Илића дечак кога карактеришу стидљивост и плашљивост. На другој страни, атрактивна, али запуштена принцеза Цинцу Линцу Бојане Ковачевић доста је млађа од остарелог поете Брзог Ветра, кога игра Зоран Миљковић. На премијерном извођењу и током живота представе глумачки ансамбл је красила добра колективна игра, због чега је представа увек била радо гледана. После неког времена је обновљена, под називом *Четиоро прошив Баба Роге*.

О представи *Камена срца* објављено је мало критичких записа али то не чуди будући да су представе за децу током деведесетих година XX века биле у другом плану, изузев када су постављане велике ансамбл-представе какве су биле *Петар Пан* И. Бојовића (р. Ивана Ашковић) или *Талични Том* Стевана Копривице (р. Милан Караџић). Маша Јеремић у својој критици *Свемојућа љубав*, објављеној у *Полијици*, наводи

да је М. Миливојевић једна од младих снага која је добила прилику захваљујући репертоарској политици. Само добри познаваоци позоришта могу знати да је *Петар Пан* Игора Бојовића изведен претходне сезоне али је свакако тежи драматуршки задатак написати ауторску драму за децу. На другој страни, критичарка изводи добру паралелу између ликова из *Камених срца* и *Чаробњака из Оза*. У наставку свог текста она инсистира на томе да „футуристичка, савремена или старинска бајка” мора да буде таква да се „драмска радња развија кроз превазилажење опасних препрека”. Овој опсервацији се наизглед не може ништа приговорити, осим чињенице да је најтеже победити себе и своја ограничења, о чему могу сведочити обични људи али и спортисти и уметници који стално померају своје границе. Ипак, на крају своје критике М. Јеремић препоручује *Камена срца* као забавну и веселу представу.

На Другом програму Радио Београда током деведесетих година XX века позоришну критику писали су Дејан Пенчић Пољански и потписник ових редова. Међутим, о праизведби представе *Камена срца* критика је објављена за текст основане Радио Новости:

Текст М. Миливојевић прати потрагу девојчице Жу Жу и дечака Храброг Срца, као и нешто старијих Брзог Ветра и Принцезе Цинцу Линцу за Баба Рогом Страх и Сумња. Ови ликови су осавременењени типови Коломбине, хвалисавог војника и Арлекина из комедије дел арте а придружени члан је Цинцу Линцу која је иронична варијанта принцезе из Бајке. Свет Марине Миливојевић је дечји свет у коме одрасли не постоје али су присутни кроз понашање ликова. Страх и Сумња код деце нису урођени већ наслеђени од одраслих, а Баба Роба као антагониста је невидљива и свеприсутна као неко божанство зла.

На овај начин писац је применио најмодернија искуства саспенса из филмова јер нема јачег противника од Страх и Сумње у нама самима (Мађарев 1993).

Распад СР Југославије и Југословенске народне армије у првој половини деведесетих година изазивали су страх и сумњу код обичног грађанина у Србији и стрепњу у погледу будућности. После *Иваниних итрачака* и *Камених срца*, Миливојевићева пише ескапистичку драму *Вилинска мџафизика* и изненађујуће актуелна *Три ирасеџа*. У *Вилинској мџафизици* (1995) ауторка води читаоце и будуће гледаоце у „рајске вртове у којима доминира мелодични звук *вилинских* чаролија”.

Вила, господарица магије, симболизује паранормалне моћи и чудесне способности маште. Изводи најнеобичније преображаје и тренутно испуњава или изневерава и највеће жеље. Можда представља човекове способности да *конструише* у *машџи* планове које није могао остварити (Gerbran – Ševalije 2004: 1042).

У бајковитом свету Миливојевићеве, виле успостављају и руше правила која им се понекад обијају о главу. Читалац бајке односно будући гледалац представе *Вилинска мџафизика* већ се насловом драме припрема на натприродно и натчулно.

Мџафизика (оно што долази после физике) 1, филоз. Грана филозофије која се бави мисаоном спознајом ствари одн. појмова изван временско-просторне (физичке, чулне) стварности; по Аристотелу „наука о првим принципима и првим узроцима”. 2. *наџириродносџи*, *наџичулносџи*. 3. свака уопштена, апстрактна, тешко разумљива теорија (*Ibid.*: 759).

Овог пута ауторка гради метафигурацију у којој се поиграва устаљеним границама између своје сценске бајке и „увезених” светова бајке *Усиавана лејошница*, имитације такмичарске игре ликова из народне приповетке *Девојка бржа од коња* и чајанке из *Алисе у земљи чуда* Луиса Керола (Lewis Carroll). У својој драми Миливојевићева као да је интуитивно антиципирала теоријско промишљање о прожимању светова у постмодернизму. Ако је свет онтолошки нестабилан, фиктиван или хипотетичан, ако се питамо у ком смо се свету нашли, онда је иста дилема и пред ликом који увек може да се упита „које од мојих ја чини то што чини или живи то што живи”.

То је тачка, или граница, постмодернизма – он се нашао у процепу између бајке, где је лик одувек био чврст сплет функција, и жанровске књижевности, рецимо, научне фантастике, из које је лик одувек био одсутан или, боље речено, био је „оскудно” карактерисан зато што је подређен категорији света у којој се креће. Лик губи сопствени код и територију, безуспешно проучава мапу света који не поседује границе, света који је изгубио причу (Gordić 2000: 9).

У рајским вртovima у драми *Вилинска мейшафизика* живе две виле, витезови и други ликови из бајке. Устројство овог чаробног света чува вила Викторија, по правилима бајки, док се њена унука Гоца (будућа Глорија) припрема да је једног дана замени. Жеља виле Гоце да убрза свој раст од девојчице у девојку довешће до активирања чаробне смокве и ослобађања зле силе у виду Тезвина. Он је бивши витез, бивши чаробњак и, испоставиће се, бивши љубавник Гоцине баке виле Викторије. И у овој драми за децу Марине Миливојевић родитељи су одсутни, али ауторка оставља назнаке да су бака за-

штитница Викторија и зли Тезвин заправо мајка и отац мале виле Гоце. Рајски вртови из уводне сцене (не)намерно подсећају на Еденски врт из Књиге постања, као што и стабло смокве асоцира на дрво сазнања добра и зла, док смоква алудира на симбол женске сексуалности. Викторија (Вики), врховни ауторитет и носилац знања у рајским вртovima, први грех (брање смокве) своје унукe Гоце зачудо не кажњава, већ подржава њен двобој са Тезвином, отелотвореном Злом силом. Упадајући из једног проблема у други, Гоца хрли ка откривању тајне чаробне формуле смокве која се крије у сазнању да је љубав највећа моћ, због чега и побеђује Тезвина кога себична воља за моћ води у пропаст. На крају битке Викторија се утапа у листове смокве а њена унука Гоца заокружује пут свог сексуалног буђења и овладавања сопственим либидом. Ово је прва бајка која симболички говори о жени која, тек када овлада својим либидом, може да постане вила, то јест да бира улогу коју ће играти и успоставља сопствена правила.

Вилинска мейшафизика снимљена је и емитована као радио-драма у режији Мирослава Јокића, у Драмском програму за децу Радио Београда (1995), међутим, до данас није постављена у професионалном позоришту за децу. Доживела је сличну судбину као и *Иванине итрачке*, прва објављена драма за децу Марине Миливојевић. Могући разлог је тај што многе историје књижевности и антологије заступају одређени владајући наратив и ако аутор са својим делом није компатибилан, онда у бољем случају трпи критике, а у лошијем бива прећутан (Јуван 2011: 63). Што се тиче сценске будућности *Вилинске мейшафизике*, она је у луткарском позоришту, где чуда нису само пожељна, већ и могућа.

Три прасета је, по речима М. Миливојевић, драмска игра за четири глумца, настала на основу бајке *Три прасета и вук*. У овој драми за децу претапају се различити светови: свет алтернативне историје у којој је време померено уназад у односу на познату бајку, а можда и унапред ако *Три прасета* третирамо као антиутопију, варијанти свет бајке *Три прасета и вук*, свет одсутних родитеља где деца трпе последице њиховог деловања и преурањеног одласка. У драми, три прасета као да су наизглед мирољубиви наследници Орвелове *Животињске фарме*, вук овде није вук већ адолесцент Вучко, склон игри и песми, док је простор ливаде место игре које отвара и затвара могућности. Ауторка је успела да покаже да су деца (три прасета) и млади (Вучко) заправо заточеници наслеђа своје врсте, времена и простора, те да се крећу у врзином колу из кога се не види излаз.

Драма *Три прасета* почиње и завршава гласом наратора који своју причу ставља у „историјски” контекст кога се нико сем ње(га) не сећа или не жели да се сећа. Наратор/ка жели да објасни како је добричина Вучко постао крвожедан и зашто су три безбрижна прасета због те свађе саградила чак три куће на ливади. Како то бива, све почиње из дечје игре, у овом случају игре „разбојника”, у којој три прасета злоупотребљавају своју бројност како би надјачала осећајног и наивног поету Вучка. Већ у овој сцени рађа се сукоб, јер идеја о заједничкој кући не одговара Вучку који има јазбину и брине само о песми и игри. Вучкова лирска поезија повремено се смењује са налетима надахнућа, када рецитије песме у епском десетерцу, у знак сећања на прадеду који је на тој истој ливади поклао стадо оваца. Позивање на традицију и на право првенства коришћења прадедовске ливаде почиње да асоцира на међунаци-

онална трвења на простору бивше Југославије током деведесетих година. Из игре и идеје о заједничкој кући долази се до Вучкове ливаде и дивље градње кућа за три прасета. До тада симпатични и детињаста поета, Вучко постаје крвожедни следбеник свога прадеде. Он куће руши једну по једну, све док не буде савладан при покушају рушења треће. Три прасета одређују женидбу као најтежу казну за Вучка, који је до тада уживао у момачкој слободи без одговорности. Међутим, Вучкова женидба само одлаже неизбежно, пошто стижу нове генерације прасића и вукова, а заташкани проблем прети да ескалира. Зима је дошла и прошла, али сенке предака нарастају, све веће и живље, док се „из куће чује песма 'Ко се боји вука још?’”

Праизведба *Три прасета*, у поставци Петра Теслића, на Малој сцени „Душко Радовић” (1998), пропраћена је медијском тишином, остајући без критичке рецепције. Свако позориште за децу или одраслу публику формира репертоарску политику коју чине фестивалске представе, као и каса-штих представе, намењене широј публици. Драма *Три прасета*, као и *Камена срца*, била је намењена овој другој врсти гледалаца. Међутим, уколико театролог жели да види фотографије или снимке ових представа, то није могуће јер они – не постоје. А без комплетне позоришне документације постоји ризик да нове генерације увек изнова откривају већ откривено.

Надам се да овај текст показује да аналитички текстови и посткоментари, иако закаснили, могу да послуже превредновању неправедно забрављених драма за децу и младе из деведесетих година XX века у нас. Подсетићу да је такозвани француски нови талас започео писањем критичких текстова о америчким *noir* филмовима и аргументованом анализом, која је дока-

зала зашто су неки од етаблираних редитеља истовремено и уметници, а не само веште занатлије. У случају драма за децу и одрасле, превредновање је још важније јер у позоришту важи прећутно правило да вредност имају само упризорене драме. Следствено томе, оне неупризорене, у које је уложена велика креативна енергија и љубав аутора, остају негде ни на небу ни на земљи, док чекају да их неко једног дана открије и покаже јавности.

ЛИТЕРАТУРА

- Јеремић, Маша. Свемогућа љубав. *Полиџика*, Београд, 16. децембар 1993, 19.
- Крављанац, Бранислав. *Анџолоџија српске драме за децу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- Мађарев, Милан. Камена срца. *Радио Новостии*, 16. децембар 1993.
- Gerbran, Alan, Žan Ševalije. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos – Kiša, 2004.
- Gordić, Vladislava. *Korespondencija*. Novi Sad: Studentski kulturni centar, 2000.
- Jung, Karl Gustav. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Atos, 2003.
- Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Kamenov, Emil. *Dečja igra*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2009.
- Mladenović, Milivoje. *Odlike dramske bajke*. Novi Sad: Sterijino pozorje i Pozorišni muzej Vojvodine, 2009.
- Ognjenović, Predrag. *Nacrt za jednu psihološku teoriju umetnosti*. Beograd: Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju, 1985.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos / Art Edicija, 2010.
- Svensen, Laš Fr. *Filozofija straha*. Beograd: Geopoetika, 2008.
- Selenić, Slobodan. Igračke u potrazi za srećom. *Scena 6* (1992): 110.

Milan A. MAĐAREV

MARINA MILIVOJEVIĆ'S DRAMAS FOR CHILDREN

Summary

In a short introduction, the author of this text deals with the issue of drama for children and authors in the period after the Second World War until today. In an (un)explicable way, *Ivanine igračke* (*Ivana's toys*), *Kamena srca* (*Stone Hearts*), *Vilinska metafizika* (*Fairy Metaphysics*), *Tri praseta* (*Three Pigs*) and the *Princes žurka – haos bajke* (*Princess Party-Chaos fairy*) tale by Marina Milivojević, although staged, performed as radio dramas and introduced thematic and stylistic newspapers, were extreme or silent. The general characteristic of the drama for children by Milivojević is the existence of her characters in a world where parents are conspicuously absent. In *Ivanine igračke*, the author introduces a thematic novelty because the main characters (Ivan and Ivana) are not present, but we see the consequence of their arrogant behavior that the puppets suffer. In the drama *Kamena srca*, she explores the Shadow from the collective unconscious according to Jung. In *Vilinska metafizika*, she deals with the postmodern mix of different characters and situations from fairy tales and folk tales. In the *Tri praseta* play, the author tells a futuristic fairy tale about home and how to acquire it with justified concern for her characters and for us, who recognize ourselves in that story. While writing the text, I took a dramaturgical, directorial, critical position and a position of an artistic director who would eventually take into account the text(s) of M. Milivojević. It seems to me that the time is coming to re-evaluate dramas and theaters for adults and children from the 1990s to the present day. Until then, this text about Milivojević's dramas for children is just a short article I hope will not be left alone.

Key words: children's dramas, fairy metaphysics, toys, Shadow, fairy tale, postmodern

ТЕРАПЕУТСКА КЊИЖЕВНОСТ

Јелена П. ВЕЉКОВИЋ МЕКИЋ*

Академија техничко-васпитачких струковних студија Ниш
– Одсек Пирот
Република Србија

Оригинални научни рад

UDC 37.018.1/.2

821.111(94)-93.09 Perrow S.

Примљено: 21. 2. 2021.

Прихваћено: 9. 3. 2021.

СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА ЛЕКОВИТИХ ПРИЧА ЗА ЛАКШЕ И СРЕЋНИЈЕ ОДРАСТАЊЕ

САЖЕТАК: *Лековите приче за лакше и срећније одрастање* списатељице Сузан Пероу уједно су збирка прича и својеврсни приручник за стваралачки процес писања прича. Пероуова је објединила старе бајке из различитих култура, приређене и ауторске приче, намењене деци различитих узраста, али и одраслима, што условљава жанровску и тематску разноврсност књиге. Модел за конструисање ових прича састоји се из три етапе: *метафоре*, *ушовања* и *расилења*, које су у раду анализирани уз помоћ структуралистичких и семиотичких теорија, уз повремено ослањање на психолошка тумачења развојних фаза деце предшколског узраста. Поред разматрања која се тичу функције ликова, помоћних метафора и метафора препрека, напетости и расплета, у раду ће бити речи о коментарима са наратолошке позиције и о функцији и семантици песничког именовања. Завршетак рада отвара питање исцељујућег дејства књижевних текстова на реципијента.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Лековите приче за лакше и срећније одрастање*, Сузан Пероу, проблематично понашање деце, структура приче, функције ликова, коментари, песничко именовање, реципијент

Лековите приче за лакше и срећније одрастање списатељице Сузан Пероу (Susan Perrow) није лако класификовати и жанровски детерминисати. Пишући ову књигу ауторка је имала два циља: да приче подели са читаоцима и да подстакне друге да стварају сопствене *исцељујуће* приче. Стога њена књига није само збирка намењена деци, већ уједно и приручник за стваралачки процес писања прича, те су и њена поглавља двојачко реализована: на плану књижевно-уметничког проседеа (централни део са причама), и плану са упутствима и смерницама, намењеном потенцијалним приповедачима (уводна и закључна разматрања). Лично искуство мајчинства и педагошког рада (као учитељица), поред вишедеценијског искуства у вођењу семинара и радионица за писање прича, помогло је списатељици да у овој књизи

* vmjelena@yahoo.com

обједини старе бајке из различитих култура, и приређене и ауторске приче које сматра потенцијално лековитим.¹ „Све приче имају терапеутски или исцељујући потенцијал” (Пероу 2018: 69)², а *исцељење* за ауторку значи „враћање у равнотежу, достизање целовитости” (16). Она упозорава да њене приче нису „чаробне пилуле за лечење и решавање свих тешкоћа и изазова” (17), охрабрујући родитеље, учитеље и терапеуте да сходно одређеном проблему и стању детета креирају сопствене приче. Осамдесет прича ове књиге жанровски је подељено на: стихове у причи и приче у стиху, успаванке и дечје песмице, наративне цртице, игре прстима и вежбице у стиху, кумулативне и бесмислене приче, приче о природи и приче из свакодневнице, народне приче и бајке. Ауторка је свесна да су узрасни критеријум и критеријум сложености књижевног текста веома значајни приликом одабира приче, али и чињенице да се одређени избори, интересовања и узрасти подударају. Иако у више наврата у конкретним

¹ У поглављима „Породично ткање прича” и „Учитељско ткање прича”, ауторка потврђује непосредно дејство неких прича на реципијенте (децу и одрасле). Прикупљајући народне приче из различитих крајева света и комбинујући их са личном инвенцијом, помагала је својим синовима и деци која су имала одређене проблеме и трауме. Васпитачки позив, поред тога што је обогатио њено искуство у саветодавном раду са родитељима и терапеутима, утицао је и на стварање ауторских прича које су каткад имале циљ да сврховито делују на децу (како би била послушнија, како би обављала неке једноставне и корисне радње, како би се код деце развила еколошка свест и сл.). Пероуова је у пракси потврдила да ове приче позитивно утичу на развој дечје маште, обогаћују дечју игру и стварају позитивне навике, развијају осећај за језик, ритам и говорно стваралаштво, као и да решавају конкретне проблемске ситуације, поспешујући дечје самопоуздање и осећај сигурности.

² Наводи из *Лековитих прича за лакше и срећније одрастање* у даљем тексту биће означени само бројем странице у заградаи.

ситуацијама увиђа да приче превазилазе помешане оквири и да могу снажно деловати и на старије реципијенте, ауторка често после наслова приче оставља назнаке које се тичу старосне доби реципијента, најчешће у распону од две до три године, и предлоге како да се прича „користи”. Педесет две *приче за изазовно понашање* разврстане су према произвољно изабраним категоријама и намењене деци која имају проблем са одређеним особинама, стањима и радњама: 1) досада/цмиздрење, 2) неискреност/препреденост, 3) непоштовање/безобзирност, 4) похлепа / неспособност дељења, 5) нервоза/нестрпљивост, 6) лењост, 7) штимање / повређивање (туча), 8) стидљивост/интровертност, 9) галама/непослушност, 10) задиркивање/малтретирање, 11) одбијање сарадње, и 12) дивљи/немирни. Двадесет четири *приче за захтевне прилике* писане су како би помогле деци у конкретним животним ситуацијама и изазовима: сусрету са непознатим и новим (нпр. селидба, промена школе), стицању позитивних навика и обављању пожељних радњи (нпр. поспремање собе), суочавању са страхом (нпр. ноћне море, траума од пожара), и са непожељним емоцијама, стањима и ситуацијама као што су болест, смрт и туга.

Као предуслове за писање терапеутских прича списатељица наводи познавање развојних фаза деце и фактора који утичу на њихово понашање, као и сазнања о контексту – како, када, где и због чега се одређено понашање јавља.³ Она се изјашњава као поборница Валдорф пе-

³ У поглављу „Прича и понашање”, евидентно је да ауторка има потешкоћа приликом дефинисања *приче*, тј. не чини то довољно студиозно и стручно са становишта књижевне теорије, док, с друге стране, приликом разматрања која се тичу *понашања* испољава много више умешности, знања и искуства. Нарочито је значајно то што појам *понашања* до-

дагогије, не наводећи, међутим, конкретне психолошке школе и правце којима се у свом раду руководи, иако је у њеним разматрањима евидентно познавање психолошких процеса у деце и одраслих⁴. Пре анализирања њених прича, потребно је дати кратак осврт на основне одлике мишљења и понашања деце узраста од друге до седме године старости, будући да сходно њима Пероуова бира теме и одређује начине стваралачког приповедања. Предшколско дете налази се у *стадијуму инџуиџивне инџелиџиџије*, обележеном спонтаним индивидуалним осећањима и социјалним односима потчињеним одраслима (Ријаџе 1987: 14). Интелектуални и емотивни развој детета овог узраста зависиће умногоме од употребе говора, који ће на различите начине пратити готово све његове активности. Тиме ће појава говора⁵ представљати

води у везу са термилошким одредницама „контекст” и „односи” и што проблемско понашање узима за одређене ситуације, те одраслима упућује корисне савете за процену дечјег понашања, у циљу исправнијег идентификовања проблема и лакшег успостављања нарушене равнотеже.

⁴ Интересовања ауторке *Лековиџих џриџа...* усмерена су, пре свега, на децу и њихове проблемске ситуације и трауме. Ипак, неретко се дешава да проблем потиче од родитеља, што је показала одређеним бројем конкретних ситуација које су служиле као иницијална каписла за писање. На пример, „Беба коала” је терапеутска прича написана за четворогодишњег дечака који је тешко подносио одвајање од мајке. Испоставило се да је узрок сепарационог страха потекао од мајке која није могла да се ослободи страха од одвајања, доживљеног у детињству, те да је њено оптуживање детета за лоше понашање било погрешно. У овом случају дошло је до *пројекције*, тј. проблем који је родитељ регистровао код детета у ствари јесте проблем који је био укореван у њему самом. Ова прича је, према речима ауторке, имала позитиван ефекат на мајку, помажући јој да успостави равнотежу у односу са својим сином.

⁵ „Ништа као језик на изазива тако изванредан пораст непосредних интеракција једне особе са светом, па имала она 2, 4, 6, 11 или чак 60 година. Тај свет делује на чула, привлачи или одбија, омогућава или спречава манипулације, госпо-

главну дистинкцију у развојним нивоима предшколског детета од предходних етапа, које обежавају рефлексивне, сензомоторне навике и практична интелигенција. Одлике дечјег мишљења, које подразумевају егостичке, артифицијалистичке, анимистичке концепције, управљају његовим понашањем и одређују домете перцепције књижевних текстова. Такође, опажајна акомодација деце овог узраста брзо попушта и степен концентрације није на завидном нивоу, те су ово узроци који ремете њихове активности и рецептивни акт.

Непосредност, импулсивност у понашању, способност да се чуди стварима и догађајима, који са гледишта одраслих то не заслужују, жеља да све сазна, изразита емоционалност – карактеристичне за предшколско дете. Све су то особине које су код одраслих одавно део прошлости, али које утичу на њихове васпитне интервенције (Дјаџенко – Лаврентјева 1998: 21).

Поменуте категорије *џриџа за изазовно џонашање* и *џриџа за захџивне џриџиџе* откривају тематску разноликост збирке, недвосмислено указујући на теме (проблемске ситуације и трауме) које су предмет интересовања Пероуове. Тема књижевног текста није била посебан предмет испитивања структуралиста, али су они гажили нарочито интересовање за симболичко читање, опозиције, проучавање кодова текста и семантичке трансформације (Калер 1990: 332–341), те ћемо се у анализи фокусирати на њих.

дари или служи циљевима личности и тако продире у њену афективну и спознајну свест. Језик није *deus ex machina* који решава све оно што дете (по мишљењу одраслих или у складу са препорукама дате културе) треба да зна. Језик није замена за непосредно искуство (то се дешава само у патолошким случајевима), он је по себи начин искуства и активност помоћу које се разуме и трансформише у непосредно и симболички посредовано искуство” (Smit 1999: 146).

Модел за конструисање ових прича састоји се из три етапе: *мешафоре*, *иушовања* и *расилетиа*. Ауторка увиђа велики значај метафоре, како у песништву, тако и у свакодневном животу, сматрајући је „клицом за зачетак приче” (85), али и снагом која дете преводи у свет маште. Тачније, метафора омогућава успостављање имажинарне везе рецепијента са текстом. Већ на самом почетку уочава се да је ауторкино схватање *мешафоре* веома широко: метафора се може огледати у одређеном лику (негативним и позитивним функцијама), понашању или радњи. Метафора се понекад налази и у наслову приче, али је није увек лако дешифровати. На пример, „Огроман нокат” припада скупини прича намењених деци која имају проблем са штимањем, повређивањем и тучом и метафора је агресије, док је метафору из наслова „Звездана јабука” могуће одгонетнути тек по прочитаном тескту, будући да је аналогија уткана у приповедни ток – *јабука* је особа, а *звезда* посебност коју свака индивидуа поседује. Позитивне метафоре запажају се у улогама помагача или водича који негативно понашање или неповољну ситуацију доводе у склад. Репрезентативан пример јесте прича „Мрзовољна краба”, у којој је дете које штима другу децу приказано као туробно расположена краба са великим и несташним клештима. Предлози које су упутили хоботница, морска звезда и галеб (одсецање, спајање и везивање клешта) нису се свидели мудрој корњачи која је желела да краба научи да своја клешта не користи за повређивање другара, те је предложила да краби исплету рукавице од морске траве. Краба је била одушевљена, али су се рукавице једног дана распале. У међувремену, краба је стекла навику да своја клешта користи само при лову и обедовању, док их је у игри са другарима држала затвореним. Метафоре *ирейреке* отелотворене су у ликови-

ма хоботнице, морске звезде и галеба, функција помагача у овој причи припала је мудрој корњачи, док су рукавице (*иомоћна*) метафора за заштиту, али и удобност и сигурност. Сузан Пероу своје метафоре у неким случајевима „преводи” у симболе или сигнале. Касирер (Cassirer) веома јасно подвлачи разлику између сигнала и симбола: „Сигнали и симболи припадају двама различитим подручјима саобраћаја: сигнал је дио физичког битка, а симбол људског свијета значења. Сигнали су ’оператори’, симболи су ’десигнатори’” (1978: 50). Тако су у „Причи о камелеону” боје сигнали за седам рутинских активности: играње, поспремање, обедовање, рад, купање, читање и спавање. Веза између боје и радње може бити сасвим произвољна, док би сигнал могао да прерасте у метафору уколико се аналогија између боје и радње учврсти, као нпр. одевање црног или тамноплавог мантила када дође време за спавање. Причу је списатељица оставила непотпуном како би је потенцијални приређивач прилагодио својим потребама и породичном ритму, и додала стихове који би могли да прате сваку промену боје – жељене радње: „Боју мењам своју кад пожелим тако, / боју мењам сваког дана, мени је то лако” (250). Симболи се могу регистровати у причама „Врећа ексера”, „Немирни црвени пони” и „Ништа ново”. „Врећа ексера” намењена је школској деци која су склона агресивном понашању. Закивање ексера симбол је срџбе, док је рупа која остаје у огради по вађењу ексера симбол ране (ожилјка) која остаје у човеку по изреченим увредама. Страх и гнев (бес, љутња, срџба, агресија) су, према психолозима, најзначајније негативне емоције у другој и трећој години детета (Манојловић – Младеновић 2001: 76). У узрасту од три до шест година чести су агресивни напади деце, пре свега због тога што су узроци агресив-

ности типични за овај узраст, те је вероватно стога списатељица причу наменила школској деци. Како је агресивно понашање нужност, потребно га је „проживети” и односити се према њему у складу са одређеном ситуацијом, те је агресивност потребно *показати* (када је нужно), *обуздати*, *сознати* (тражити друго решење) и *применити* (уколико смо изложени неоправданим отпорима) (Haug-Schnabel 1997: 18). Ова прича ставља акценат на обуздавање и спознавање агесије, као и на њене погубне последице. Четка из приче „Немирни црвени пони” симбол је смиривања (задовољства у одсуству било какве радње), док је вомбат (који се може заменити опосумом или кенгуром, односно животињом из породице торбара) из приче „Ништа ново” – симбол дома. Списатељица је на крају књиге у табелама подвукла разлику између метафора које припадају категорији *изазова* и *искушења*, с једне стране, и оних које припадају категорији *помајача* и *водича*, с друге стране (333). На пример, прича „Рођен да буде краљ” у прву категорију метафора сврстава: бедеме дворца, сломљене кости и тамну собу, док другој категорији припадају: мудра жена, огледало, сунчева светлост, принчева златна круна и реплика „рођен да буде краљ”. *Метафоре* не представљају само „улазак у причу”, оне су заслужне и за само *ушовање* и *расилеш*, што ће доказати разматрања која следе.

Ушовање се односи на сам ток приче, јер „води радњу у и кроз стање неуравнотеженог понашања, па све до расплета и поновног успостављања равнотеже” (86), а његови важни чиниоци су *најештоси*, *прејреке* и *помоћници*.⁶ Барт (Barthes) разликује раван књижевног лика и раван функције, док за Пропа (Пропп) народне бајке имају два типа компоненти: први су улоге које одговарају ликовима, а други функције које конституишу заплет. Функција је

„поступак лика одређен с обзиром на његов значај за ток радње” (Проп 1982: 28)⁷. Стога, лик се посматра пре као *делашник* (*дејствовалац*) за којег је карактеристична активна функција, према Лотману (1976: 311), него као *биће*, што је случај и са ликовима *Лековитих прича...*, који се увек оваплоћују кроз неки вид позитивног или негативног делања. У збирци изналазимо широк дијапазон ликова деце и одраслих, животиња и предмета, ликова из бајки и природних појава. Негативни импулси појединих ликова и позитивне реакције ликова помоћника усмеравају ток приче, водећи га ка расплету. Често је у причама илустрована позиција деце и одраслих, при чему се функција одраслих – да помажу деци, да их васпитавају и усмеравају, може оваплотити кроз најразноврсније помоћнике (човечуљак из приче „Цереми и чаробни штапић”, рибар из „Несносног пеликана”, киша из „Непоштеног динга”). Животињски свет представља за ауторку непресушни извор инспирације и она често кроз ликове жи-

⁶ Пероуова истиче да ова етапа у стварању приче може бити једноставнија за млађи узраст, са римама (употреба краћих песничких форми, као у причи „Пуж и бундева”), или са понављањима и надовезивањима („Деда и репа”) и комплекснија за старији узраст деце где би *ушовање* било вишеепизодично, са већим бројем ликова и препрека („Врт светлости”).

⁷ Проп је, на основу функција, издвојио седам делокруга ликова из бајки: делокруг противника (штеточине), делокруг дариваоца (снабдевача), делокруг помоћника, делокруг царева кћери (траженог лица) и њеног оца, делокруг пошилаоца, делокруг јунака и делокруг лажног јунака (1982: 86–87). Бремонова (Bremond) забелешка јесте да Пропова дефиниција функције не дозвољава алтернативу, пошто је одређена својим последицама, те сматра да би свака функција требало да ствара низ алтернативних последица (Келер 1990: 310). Док се Гремасов (Greimas) модел темељи на трима осама: жељи, општењу и учествовању, Тодоров формулише извесне *законе радње* који управљају тим односима, предлажући да се ликови третирају као лична имена којима се придају извесне особине при читању.

вотиња дочарава непожељне видове дечјег понашања. У причи „Бабун Мтота” упознајемо се са стањем досаде, која се често јавља код данашње деце, те је бабуница Мтота метафора за девојчицу којој је увек досадно и која не слуша савете одраслих. Помагачи Мама Бабун и Деда Бабун својим саветима нису успели да је усмере ка пожељним радњама (игра и дружење) и Мтота упада у ловчеву замку. Замка је привлачна, јер Мтота у њој види кућицу у којој може да седи, не радећи ништа. Досада се у овој причи сагледава као *препрека*, статично стање које блокира, представљајући опозицију динамици и акцији. Дакле, региструју се две препреке – прва унутар самог лика (која узрокује напетост), а друга у виду замке (која се јавља као реална претња по живот, појачавајући напетост). Деда Бабун два пута је приказан кроз функцију *помоћника* – први пут као саветодавац, а други пут као спасилац који унуку избавља из замке и оба пута добија потврду свог делања – први пут у спознаји заробљене унуке да су идеје старијих биле ваљане, а затим у реплици коју му она упућује по избављењу: „Деда, ти ниси само мудар, већ си и јак и храбар. Када порастем желим бити као ти” (123). Неретко се у причама запажа супостојање животињског и људског света и функције ових ликова остварују се у истој равни, без обзира на то да ли су у улози помагача или злотвора. Такве су приче „Баба и магарац”, „Старица и мрави”, „Чаробна риба”, „Ананси и птице”, „Принцеза светлости”, „Све на својем месту” и др. Велику инвентивност Пероуова је показала у креирању ликова са функцијом помагача – они могу бити нестварни ликови из бајки (вилењаци у причи „Вилењаци и обућар”), природне појаве (ветар у „Звезданој јабуци”) и предмети (плишана играчка у „Уредном меди”). У малом броју прича изостају *препреке*, а самим тим и *најешоси*, али то је у уској

вези са проблемом чијем се решењу тежи. Такве су приче „Тембеове чизме” и „Мали дечак на једрењу”. Прва је намењена деци којој недостаје поштовања и обзирности и, рачунајући на дечје анимистичко сагледавање света, она пажњу усредсређује на дечакове чизмице, и слика њихово задовољство због нераскидивог пријатељства. Друга прича намењена је срамежљивој и интровертној деци, те одсуство препрека и напетости и те како има смисла. Овде је доминанта уланчавање занимљивих радњи – кратких авантура које имају за циљ да дете охрабре и учине га смелијим и сигурнијим у игри и новим ситуацијама. Примери комплекснијих *путовања* јесу „Невидљиви ловац” (индијанска народна прича) и „Прича о Радици” (египатска бајка), које представљају различите верзије познате бајке „Пепељуга”, припадајући причама намењеним деци која имају проблем са исмевањем и вршњачким насиљем.

Задатак *расилеџа* у *Лековитим причама...* јесте успостављање хармоније и равнотеже. Већина прича завршава се срећно и расплет је јасан и читљив, без казне по починиоца негативних радњи и без изазивања осећаја кривице („Бабун који се досађивао”, „Цереми и чаробни штапић”). Код нешто комплекснијих прича, списатељица своје ликове води ка срећном завршетку кроз процесе самоспознаје („Принцеза светлости”), сазревања („Нестрпљива зебра”) и преображаја („Непоштени динго”). Ова потоња прича нарочито је богата метафорама: најмањи динго у чопору, црвена прашина, глад, пећина пуна костију (метафоре изазова и искушења), киша која прочишћава, и дингова савест (метафоре помагача и водича). Почетак приче указује на различитост: Мали Д је, за разлику од своје жуте браће, био блиставобео. Како је био најмањи морао је увек да се бори да добије оно што жели. Прва промена се одиграва када

Мали Д, после ваљања у црвеној прабини равнице, схвати да га његова браћа не примећују и почиње неометано да их прати и краде им кости. Ускоро је крао од целе своје породице и пећина у којој је скривао плен напунила се. Док је Мали Д био срећан због тога што никада више неће бити гладан, чланови његове породице постајали су све слабији. Следећу промену доноси киша која са динга спира црвену прашину а кости чини блиставим и белим. Киша симболично уклања маску и износи истину на видело, али доноси и прочишћење главном јунаку, које ће условити његово делање на две уско повезане равни – самоспознајом себе као великог и јаког динга (увиђањем својих недела) и стављањем себе у позицију служења социјуму (враћањем дуга тако што лови за своју породицу и брине о најмлађим и најмањим члановима чопора). Преображај главног лика није условљен утицајем ближњих нити њиховом осудом, јер је починилац крађа њима остао непознат, већ саморефлексијом и метаморфозом. Овакав завршетак има много јачи ефекат на читаоца но што би имала (заслужена) казна. Приповедање почива на контрастима и опозицијама, од почетка до завршетка, како код ликова (Мали Д – чланови чопора; контрасти у представљању главног лика: бео – црвен; мали, слаб – велик, јак; небрижан – брижан), тако и у коментариима који се тичу атмосфере (суша – киша; суве и прашњаве равнице – сребрно море; блиставе кости – тамна рупа), а који парадоксално воде складности и кохерентности завршног плана приче. Ретко када списатељица оставља отворен крај као што је случај са „Мајмунским дрветом” и „Причом о камелеону”. Већ је било речи о томе да „Прича о камелеону” заправо представља нацрт за креирање приче према потребама и ритму породице, што подразумева и слободу у формирању завршетка. Да би се схва-

тио отворен крај „Мајмунског дрвета” потребно је разумети контекст који је условио настајак ове приче. Она је написана за дете разведених родитеља, те две постеље на два мајмунска дрвета са краја приче представљају два дома, а изостанак класичног завршетка правда се тиме што је будућност родитеља потпуно неизвесна (може доћи до помирења или до удаљавања једног од њих из дететовог живота). Међу *Лековитим њричама...* читамо и оне са „последницама”, поучне приче које имају правичан и исправан завршетак. Неке од њих могу се довести у везу са познатим баснама и пословицама, као што су „Ананси и његова сенка”, чија радња одговара Езоповом „Псу и његовој сенци”, и „Похлепа гуши Анансија”, чији би се расплет могао превести у пословицу „Ко другоме јаму копа сам у њу упада”. Оне су писане с циљем да деца узраста шест до седам година науче да свако непримерено понашање има своје последице. Међу њима читамо причу „Чаробна риба” (верзија бајке „Рибар и његова супруга” браће Грим и „Бајке о рибару и рибици” А. С. Пушкина), у којој главни лик не страда, већ учи лекцију о погубном дејству похлепе. Није искључен ни несрећан или неправедан завршетак и њега региструјемо у причама намењеним деци која похађају више разреде основне школе. Оне углавном припадају *Причама за захтевне њриlike: болест, њуја, смрт* („Лети, Орле, лети”, „Поток, пустиња, ветар”, „Глинена девојчица”), којима тематика не дозвољава оптимистичан завршетак. Приче „Голубица и хијена” и „Како је јеленак добио боје” садрже завршне коментаре који подсећају на митолошка објашњења о постанку неких животиња („Од тада хијена трчи свуда сломљених леђа” – 134; „До дана данашњег Јеленци имају шарене капуте, а Пацови су обичне браон или сиве боје” – 221). Иако се ови коментари могу довести у везу са мито-

лошким семантичким системом⁸ који се увек ослања на прошлост, неизоставна је тенденција ка делатној сфери актуелног читаоца, што је у потпуности у складу са идеологијом коју заговара Сузан Пероу.

За структуру терапевутске приче од посебног су значаја *напетост* и *разрешење* и ова два сегмента постижу се уз помоћ метафора, коментара и песничког језика. На основу претходних разматрања, лако се може закључити да су за постизање напетости заслужне метафоре препреке, док метафоре помоћници умногоме утичу на расплет. Мање је очигледна улога коментара у стварању напетости и посебном истицању разрешења, али не и мање значајна. Да би се одговорило на питање коментара, потребно је најпре одредити улогу наратора. Сузан Пероу у свим својим причама користи исту нараторолушку позицију, наступајући са становишта свезнајућег приповедача који продире у свест свих ликова и објашњава њихово делање без озбиљније карактеризације и темељније анализе њихових делатних сфера. Често се у овим причама сусрећемо са коментарима о ликовима и њихова доминантна функција јесте да додатно истакну проблемско стање лика. На пример, коментаром: „Осим срамежљиве јагоде! Срамежљиве! Она се још увек скривала међу зеленим листовима. Била је превише срамежљива да би провирила ван” (203; „Срамежљива јагода и дивља купина” – прича намењена стидљивој и интровертној деци) појачава се напетост и додатно истиче изолованост лика у односу на околину. Поменута прича „Непоштени динго” садржи неколико коментара у којима је неизоставно помињање „ваљања у црвеној прашини” (маскирање), који појачавају напетост, док опаска: „Увек добро прерушен црвеном прашином, он није само следио своју браћу него и своју мајку и оца. Мали Д је крао од целе своје поро-

дице!” (136) доводи напетост до врхунца. Коментаром: „Равнице су постајале сувље и прашњавије, сувље и прашњавије” постиже се утисак континуитета непожељне радње и најављује перипетија у спасоносној киши. Темпо радње чини се веома битним у одређеном броју прича, посебно у онима где је присутна поновљивост која појачава семантички слој приче. Занимљив пример истоветног темпа у два супротстављеним радњама и последицама читамо у коментарима из приче „Врт светлости – бајка о заштити животне средине”: „И полако, веома полако, они прекопаше дивни врт због рудника и дворца са благом” (154), као и: „И полако, полако, полако (требало је много времена) деца су успела да врате кугли златни сјај” (157). Завршни коментари нарочито су значајни, будући да често обликују закључке, заговарајући став који се сугерише читаоцу, као нпр. завршни коментар из „Птичјег врта”:

Након неког времена тај врт постаде познат по прекрасном птичјем певању и богатству птичјих гласова. Људи су долазили издалека како би у њему шетали, седели и слушали птице. Неки су чак закључили да је то место лековито (187).

Коментарима који се тичу временских прилика, атмосфере и темпа радње, иако су наметљивији од појединих опаски о ликовима, ојачава се значење разрешења и додатно се усмерава емоционално интересовање читаоца.

Све ове врсте коментара служе у сврху ојачавања интензитета којим читалац доживљава одређене тренутке у једној књизи. Мада могу

⁸ Митови су у суштини социјални тј. *социоцентрични*, према Мелетинском (Мелетинский) (1984), будући да се обраћају човеку због његовог прилагођавања социјуму, преображавања и усмеравања његове психичке енергије и делатне сфере у корист друштва.

обављати и друге задатке, њих првенствено оправдава нека сврха коју врше у уобличавању читаочевог суда на овој или оној скали вредности (But 1976: 220).

Увидевши велики утицај ритма, понављања и рима на најмлађе дете, списатељица ствара и *стихове у њричама* и *њриче у стиху* (жанровско одређење према С. П.). Под утицајем поетског језика, облика, ритма и метафора из природе настао је велики број прича са стиховима, док оних које су целе испеване у песничкој форми има далеко мање („Пуж и бундева”, „Несносни пеликан”). Стихови из прича Сузан Пероу (најчешће двостих и катрен) превасходно су у функцији коментара и карактеризације лика (указивање на одређену особину или пожељну/непожељну радњу коју лик обавља). Репрезентативан пример јесу стихови из „Приче о пешкиру”, писане за дете које је гајило аверзију према брисању после купања: „Диди риди дади дај, у пешкир га замотај, / па га добро обриши, и косу му осуши, / главу, леђа, рамена, руке, ноге, колена. / Да није заборављен можда неки део? / Јесте, мало стопало, а и носић цео!” (226–227). Ови стихови анимистичком концепцијом оживљавају пешкир, успостављајући дијалог са реципијентом. Песма као метафора за спас (превазилажење препрека, избављење) јавља се у „Плачљивом киту” и „Линдлевиној песми”. Плачљиви и мрзовољни кит лик је из скупине прича намењених цмиздравој деци или оној којој је досадно. Његово незадовољство огледа се у стиховима: „Ово не желим и ово не могу, / ово ми се не свиђа и ово нећу, / ни ово не желим и не могу, / у овом животу баш немам срећу” (124). Ови стихови понављају се у причи два пута те се стиче утисак да представљају „плачљиву мантру” младог кита, која га поред убеђивања мајке и осталих китова одводи у ма-

лу лагуну, у изолацију која прети да му угрози живот. Сећање на најлепше старе китовске песме нагнало га је да запева и тако дозове мајку и остале китове. Прича се завршава новом песмом младог кита, која је сасвим супротна по значењу од некадашње: „Умем да певам и уживам у томе, / све могу да радим овако распеван, / и увек могу све што пожелим, / мој живот је срећан, сваки дан!” (125). Функцију специфичног коментара имају стихови са завршетка приче „Прелепа краљица” („Лепа моја лопто, високо полети, / као сунце златно преко неба крени, / а онда нежно као лептир слети, / као дах лагана, ти се врати мени” – 199), будући да се њима шумска краљица-мајка враћа у контекст породице, а једнако би могли да представљају и универзални коментар за све учеснике који приступају симболичној игри повезивања. Грејам (Graham 1969) признаје да је поетска форма понекада декоративна, као и да је показатељ вредности поезије ступањ до којег се може парафразирати. У *Лековитим њричама...* поетска форма не може се схватити као пријатан додаток, будући да се стиховане секвенце читавају у уској вези са семантиком прозних садржаја, што се може закључити из наведених примера. Несумњиво је да се „песничко именовање разликује од комуникативног по томе што је његов однос према стварности ослабљен у корист његовог семантичког укључивања у контекст” (Mukaržovski 1987: 272), али и да песничко именовање исправља естетска функција која у средиште пажње поставља сам знак. Лотман запажа да је „везаност речи у стиху знатно већа него у оној синтаксичкој јединици изван стиха” (1976: 250), те да се, у извесном смислу, стих може изједначити са лингвистичким појмом речи. Стихови из *Лековитих њрича...* могу се транспоновати у реплике, реченице, речи или знакове, чиме се потврђује семантичко једин-

ство стиха о којем Лотман говори. Ипак, поетска форма, поновљивост и/или семантичка промена стихова имају нарочит значај за (доминантно прозну) структуру саме приче и не могу се посматрати изван ње. Поезија често својим средствима (поетским сликама, римом, ритмом) узрокује ментално и емоционално ангажовање рецепијента. Када говоримо о утицају понављања и ритма на дете, несумњив је његов значај, као и значај сликовитог приказивања. Имајући у виду дејство стихова на дете, чини се сасвим оправданим и пожељним приповедачки модел *Лековићих прича...* који знак кроз песничко именовање чини још транспарентнијим.

Пероуова одлично запажа везу између искуства, маште и приповедања. Машту узима за конструктивни елемент сваке приче, истичући истовремено моћ приче да утиче на дечју машту. Она појашњењима разумљивим сваком читаоцу указује на важност идентификације приликом рецепцијског чина, као и на процес свесне самообмане, односно свесног пристајања на *лаж* књижевне *истине*. Барт истиче квалитет књижевности који се огледа у свести о иреалности језика:

'Најистинитија' књижевност је она која зна да је потпуно иреална, то јест зна да је у бити језик, она је трагање за метом између ствари и речи, напетост свести истовремено ношене и ограничене речима, која преко њих има истовремено апсолутну и непоздану моћ (1971: 145).

Познато је да и одрасли приликом читања пристају на тзв. *фикционални сјоразум* којим се успоставља поверење у прочитано, иако читалац зна да је пред њим измишљена прича (Еко 2005: 91). Предшколско дете је изразито сугестивно и склоно идентификацији⁹, те фикци-

ја може умногоме утицати на његову делатну сферу. И поред тога што се идентификацији и интерпретацији као „стваралачкој” активности (Genette, Gadamer) може приговорити са становишта херменеутичког нарцисизма (Bachelard) и што се слажемо се Бурдијеом (Bourdieu) да „не можемо проживљавати, или посредовати у оживљавању туђег искуства” (2003: 438), те да нас до правог разумевања не води симпатија, већ обрнуто, разумевање до симпатије, „до оне врсте 'amor intellectualis' која, заснована на одбацивању нарцисизма, прати откриће нужности” (2003: 439), морамо признати да су одређена одступања од ових ставова приликом разматрања књижевних текстова за децу и рецепцијског чина предшколаца могућа и потребна. Богаћењем дечје маште и искуства посредством фикције поспешује се стваралачка делатност, а управо је предшколски период најосетљивији и најпогоднији за развој маште. Фикционални моменат у уметности приповедања нимало не ремети децу овог узраста да причу схватају као „истинитију од истине”, те савет списатељице интерпретаторима њених прича јесте да се потруде да их деца-слушаоци управо на овај начин перципирају.¹⁰

Једно од битнијих питања са којима се сусреће читалац *Лековићих прича...* јесте да ли се оне могу посматрати засебно у односу на њи-

⁹ Као примарне процесе социјализације, односно социјалног учења, Манојловић и Младеновић наводе имитацију, сугестију и идентификацију (2001: 115). Сугестија је ирационалан процес којим сугестивна особа подражава не само акт или акције друге особе, већ и њене сложеније манире, нпр. идеје или осећања, те је „лакше сугерисати неко понашање личним примерима и одговарајућим пропратним реакцијама него логичким аргументовањем” (*Ibid.*: 116–117), док се идентификацијом „цела особа, односно њена личност, на психолошки начин, инкорпорира у себе” (*Ibid.*: 118).

¹⁰ У завршним поглављима књиге, ауторка се фокусира на сам чин рецепције, разматрајући разлике између читања и

хову сврховитост (учинковитост по потенцијалног реципијента) и читати у кључу *belle littérature*. Интересантно је да Пероуова показује интересовање за критеријум *истиности* у уметничком тексту и за дистинктивне (или дихотомне) категорије *моралној* и *естетској*. Списатељица подвлачи разлику између моралне и моралистичке приче: морална прича је она која кроз путовање нагони реципијента да изнедри сопствене закључке, док је моралистичка опомињућа и пренаглашено дидактична, а како је њена сврха превише очигледна, квалитет естетског је умањен. Од нарочитог значаја јесте њено упозорење да „у причи не треба да буде моралисања и изазивања осећаја кривице” (81). Квалитет њених прича огледа се управо у њиховој трочланој структури (*метафора, путовање, расилећ*), и у простору остављеном малом слушаоцу за самостално доношење закључка. Тиме је Пероуова још једном потврдила Хартманов (Hartmann) став да је „извесно да човек који чита песничка дела жели и да нешто научи, али он не жели да буде поучаван као ученик, већ сам да види” (2004: 291). Пол Рикер (Paul Ricoeur), размишљајући о етичким импликацијама приче, долази до закључка да је погрешно разумевање естетике уколико би се ишло ка томе да литерарна прича на плану наративне фигурације изгуби етичка одређења у корист чисто естетских:

Задовољство које имамо у слијеђењу судбине ликова сигурно садржи и то да суспендујемо сваки стварни морални суд истовремено са стављањем ван снаге чињеничног дјеловања. Али у ирелном кругу фикције, ми непрестано истражујемо нове начине вредновања дјеловања и ликова. Мисаони експерименти које проводимо у великој лабораторији имагинарног такође су и истраживања која се воде у царству доброг или злог (2004: 171).

Естетска егзистенција настаје на непосредан начин, развија се у човековом бивствовању и доводи индивидуалитет у опозициону позицију у односу на другост колектив општост, док се морал увек проматра у уској вези са социјумом. Што се тиче васпитања, још је код Шилера присутна идеја да би оно требало да се одвија путем уметности и да се чулни човек може „уразумити” само уколико се начини естетским. Мора се признати да се естетско васпитање бави човеком на сасвим другачији начин. Оно култивише човека у односу на његов унутрашњи живот, емоције и интуицију. Основни задатак естетског васпитања јесте да обликује код појединца смисао за естетске вредности, тј. за њихово уочавање, доживљавање, вредновање и остваривање и у том смислу је естетско васпитање уско повезано са моралним. Спознаја до које дете долази путем уметности и књижевне фикције јесте синтетичка и тренутна, она повезује мисли и осећања, ставове и деловање и развија пријемчивост за лепо, добро и истинито, што везу између естетских и моралних аспеката чини очигледном, могућом и пожељном.

Већ у предговору *Лековитих прича...*, Ненси Мелон (Nancy Mellon) истиче значај приче и приповедања: „Приповедач је забављач и уметник, али приповедање може бити и лековито” (13). Последње питање које постављамо, свесни унапред да одговор остаје отворен за нека даља истраживања, јесте: *Да ли је лечење литерарноу-*

приповедања. Не желећи да умањи вредност читања књижевних текстова, карактеришући га као пожељан вид рецепције којим се гради позитиван однос према писаној књижевној речи, предност даје приповедању, као непосреднијем чину који слушаоца стимулише на стварање менталне слике приче. Она напомиње да су за приповедачке стратегије од велике важности још неки чиниоци, као нпр. место, публика, реквизити, и наглашава да је свако приповедање лично и индивидуално.

ром моуће и која је њена позиција у сталној пошрби савременог човека (деиетиа) за излечењем? У издаваштву је евидентан све већи број наслова из области популарне психологије, самим тим и читалаца који ову литературу прате, а током последње две деценије ХХ века библиотерапија је постала призната терапеутска метода чији се учинци интензивније испитују кроз бројне клиничке студије.

Ако су људи у савремено доба утамничени у један материјалистички и виртуелни затвор (једи, лечи се, ес-ем-есуј, лечи се, гуглај, лечи се, лајкуј, забављај се, лечи се...), можда – макар носталгично и утопијски – није претерано тврдити да књижевност остаје последње уточиште хуманог смисла. [...] Болестан од цивилизације, оболео од виртуелних стварности, данашњи човек своје болести (болести постојања) не може излечити само уско схваћеном медицинском терапијом, већ осмишљавањем свог места у свету. Будући да од самих почетака понавља али и разграђује конвенције и стереотипе друштвене контроле и друштвено научно обећаног 'здравља' и 'знања' (као једне од највећих заблуда историјске еманципације), књижевност можемо посматрати као последњу анамнезу наших болести, али и као последњи залог једног свеобухватнијег оздрављења западног човека (Bošković 2015: 154).

Свесна чињенице да је савремени начин живота утицао на то да многи развију сумњу у имагинативно мишљење и у значај прича и причања, али и тога да су њене терапеутске приче у више наврата доживеле проверу и потврду, Пероуова се потенцијалним писцима обраћа корисним саветима, пружајући им подршку и охрабрење. *Лековиће приче за лакше и срећније одрасћање* управо су то што њихов наслов казује и списатељица је путем књижевности открила сигуран пут у пружању помоћи де-

ци и одраслима, како би успешније превазишли своја трауматична искуства и суочили се са страховима. Увидевши да следити логику реалности није најефикасније, већ да је потребно руководити се логиком маште детета, она ствара приче чији кључ поседује свако дете. Основна идеја целе збирке огледа се у причи „Линдлевина песма”, која обележава завршни план књиге, представљајући својеврсну похвалу књижевној имагинацији. Хумана идеологија ове приче читава се у метафори песме која осветљава пут, превладава препреке и отклања све недаће. Она уједно сведочи о огромној моћи коју приче и приповедање поседују и која ни у времену савремених технологија и мас-медија не губи на значају.

ИЗВОР

Пероу, Сузан. *Лековиће приче за лакше и срећније одрасћање*. Златибор: Ковачница прича, 2018.

ЛИТЕРАТУРА

- Бурдије, Пјер. *Правила уметности*. Нови Сад: Светови, 2003.
- Калер, Џонатан. *Структуралистичка поезика*. Београд: СКЗ, 1990.
- Манојловић, Александар, Урош Младеновић. *Психологија предшколског деиетиа*. Београд: Центар за примењену психологију, 2001.
- Проп, Владимир. *Морфологија бајке*. Београд: Просвета, 1982.
- Рикер, Пол. *Сојство као друти*. Никшић: Јасен, 2004.
- Хартман, Николај. *Естетика*. Београд: Дерета, 2004.
- Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit, 1971.
- Bošković, Dragan. *Zablude čitanja*. Beograd: Službeni glasnik, 2015.

- But, Vejn. *Retorika proze*. Beograd: Nolit, 1976.
- Cassirer, Ernst. *Ogled o čovjeku: Uvod u filozofiju ljudske kulture*. Zagreb – Rijeka: Naprijed, 1978.
- Djačenko, O. M., T. V. Lavrentjeva. *Psihički razvoj predškolske dece*. Beograd: ZUNS, 1998.
- Eko, Umberto. *Šest šetnji pripovjednim šumama*. Zagreb: Algoritam, 2005.
- Graham, Hough. *Style and Stylistics*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- Haug-Schnabel, Gabriele. *Agresivnost u dječjem vrtiću: Razumijevanje i svladavanje problema*. Zagreb: Educa, 1997.
- Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
- Meletinski, E. M. *Poetika mita*. Beograd: Nolit, 1984.
- Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost*. Beograd: Nolit, 1987.
- Pijaže, Žan, Berbel Inhelder. *Intelektualni razvoj deteta*. Beograd: ZUNS, 1978.
- Šmit, V. H. O. *Razvoj deteta: biološki, kulturološki i vaspitni okvir proučavanja*. Beograd: ZUNS, 1999.

Jelena P. VELJKOVIĆ MEKIĆ

STRUCTURE AND SEMANTICS OF HEALING STORIES FOR CHALLENGING BEHAVIOUR

Summary

Healing Stories for Challenging Behaviour by Susan Perrow is a collection of stories intended for children and, at the same time, a kind of a manual for the crea-

ative process of writing stories. Its chapters are realized on two levels: a plan of literary and artistic prose (central part with stories) and a plan with instructions and guidelines for potential narrators (introductory and concluding remarks). The writer combines old fairy tales from different cultures, adapted stories and author's stories she considers potentially healing. They are intended for children of different ages (usually preschoolers, but she does not exclude the positive effect of stories on adult recipients), which leads to the genre and thematic diversity of the book. In it we read fifty-two *Stories of challenging behaviour* intended for children who have problems with certain characteristics, conditions and actions and twenty-four *Stories for challenging occasions* whose goal is to help children in specific life situations and challenges. Susan Perrow's model for constructing stories consists of three stages: *Metaphor*, *Journey* and *Unraveling*, which are analyzed in the paper with the help of structuralist and semiotic theories, with occasional reliance on psychological considerations of the developmental stages of preschool children. In addition to the analysis of character roles, auxiliary metaphors and metaphors of obstacles, tension and unfolding, the paper will also discuss comments from a narratological position, as well as the function and semantics of poetic phraseology that appears in many stories as their indispensable constructive element. The writer shows a special interest in the relationship between experience, imagination and storytelling, as well as in the dichotomy of the *aesthetic* and the *moral*, so the final considerations of this paper are directed towards these categories and the possible effect of *healing* on the recipient.

Key words: *Healing Stories for Challenging Behaviour*, Susan Perrow, problematic behavior of children, story structure, character roles, comments, poetic phraseology, recipient

TERAPEUTSKE PRIČE I DJEČJA KNJIŽEVNOST

SAŽETAK: Pojava izdanja više zbirke terapijskih priča te njihova popularnost među čitateljskom publikom upućuju na potrebu za promišljanjem o ovim pričama kao o potencijalnom subžanru dječje književnosti. Nakon pregleda teorijskih odrednica priče u kontekstu znanstvenih spoznaja na području hrvatske dječje književnosti, u radu se predstavljaju karakteristike terapijske priče kao osebujne vrste priča namijenjenih čitateljima ili slušateljima različitih dobi, pisanih u svrhu pomoći pri rješavanju raznovrsnih problema koje pojedina osoba može imati. Za ovu vrstu priča u uporabi su i termini: tematske, iscjeljujuće priče i priče koje pomažu. Zavisno od književnoumjetničkih dometa ovih tekstova, korpus terapijskih priča, često namijenjenih upravo djeci, mogao bi s vremenom postati predmetom interpretacija književnih teoretičara pa time i potencijalni subžanr dječje književnosti, preciznije dječje priče.

KLJUČNE RIJEČI: tematska priča, terapijska priča, iscjeljujuća priča, priča koja pomaže, dječja književnost, Susan Perrow, Gerlinde Ortner, Petra Kapović Vidmar, Mauro Lacovich, Jorge Bucay

1. Uvod

„Priče unose red u kaos suvremenog života, daruju nam predvidljivost umjesto neizvjesnosti, ritam i strukturu” (Velički 2013: 11). Priče nam pomažu u teškim trenucima svojom jasnoćom, prodirući prenesenim značenjem, metaforama i pripodobama do zaključanih dijelova naše duše,

osvjetljavajući ih novim razumijevanjem. Djeca današnjice trebaju linearno strukturirane priče pomoću kojih će svijet objasniti sebi, ali i sami sebe bolje razumjeti (*Ibid.*: 11, 14).

Pojaava izdanja više zbirke terapijskih priča u novije vrijeme te njihova popularnost među čitateljskom publikom kao i među stručnjacima odgojno-obrazovnih i drugih struka upućuju na mogućnost, pa i potrebu za promišljanjem o ovim pričama kao o potencijalnom subžanru dječje književnosti. Stoga se, nakon pregleda teorijskih odrednica priče kao žanra u kontekstu znanstvenih spoznaja na području istraživanja hrvatske dječje književnosti, u radu predstavljaju karakteristike terapijskih priča kao osebujne vrste priča namijenjenih čitateljima ili slušateljima različitih dobi, pisanih u svrhu pomoći pri rješavanju problema koje pojedina osoba može imati. Radom se prikazuje i djelovanje na području terapijskih priča nekih od najpoznatijih svjetskih autora čije su zbirke terapijskih priča prevedene na hrvatski jezik¹, kao što su: Susan Perrow, Gerlinde Ortner i Jorge Bucay, te riječki autorski tandem Petra Kapović Vidmar i Mauro Lacovich.

* mverdonik@uniri.hr

** tusekmartina911@gmail.com

¹ Riječ je o izdanjima objavljenim u Republici Hrvatskoj, na što se odnose i godine navedene u cijelom radu uz naslove ovih zbirki.

2. Žanrovi dječje književnosti

Prvu akademsku klasifikaciju dječje književnosti u hrvatskom kontekstu uspostavio je Milan Crnković u studiji *Dječja književnost* (1967). Žanrove dječje književnosti, odnosno vrste, kako ih Crnković naziva, on grupira prema tada aktualnoj terminologiji u dvije skupine: glavne, u koje ubraja priču, poeziju, pripovijetku i roman o djetinjstvu, i granične, u koje ubraja basnu te priču, pripovijetku i roman o životinjama. Graničnim žanrovima Crnković dodaje fikcionalne ogranke u koje ubraja avanturistički, historijski i znanstvenofantastični roman, te nefikcionalne, u koje ubraja putopise i biografije istraživača (Hameršak – Zima 2015: 133). Ovakva podjela zadržana je i u novijoj studiji Milana Crnkovića i Dubravke Težak *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine* (Crnković – Težak 2002: 14–15).

U novijoj studiji s naslovom *Uvod u dječju književnost* (2015) autorice Marijana Hameršak i Dubravka Zima predstavljaju žanrove koji danas imaju kanonski status u području istraživanja dječje književnosti – slikovnicu, bajku, fantastičnu priču, dječji roman, dječje pjesništvo i dječje-književnu animalistiku kao nezaobilazan transžanrovski interes dječje književnosti, u čiji okvir smještaju i basne. Ujedno, autorice se osvrću i na tri teorijski i književnopovijesno „rubno reflektirana, ali produkcijski vrlo propulzivna i zanimljiva žanra dječje književnosti: pripovijetku, igrokaz i strip” (Hameršak – Zima 2015: 139).

3. Od tematskih ka terapijskim pričama

Objedinjujući različite vrste priča, autorice Sanna Skočić Mihić, Maja Opašić i Ana Japundžić imenuju ih terminom *tematska priča*² – kao skup-

nim nazivom za priče iz korpusa dječje književnosti koje sadrže implicitne poruke o ljudskim vrijednostima i poželjnim ponašanjima, sadržane primjerice u dječjim ili u narodnim pričama (Skočić Mihić i dr. 2019: 589).

U okvirima terminoloških odrednica priče, kao žanra dječje književnosti, između priče i pripovijetke provodi se razlika po vrsti koju je uveo Milan Crnković (1967), prema kojoj se, s obzirom na opreku između realističkog i nerealističkog prikazivanja, razlikuju priča i pripovijetka. Pritom se pripovijetka opisuje kao realističan, a priča kao nerealističan tekst (Hameršak – Zima 2015: 136). Prema Crnkovićevim riječima, „priča obuhvaća manja, rijetko veća prozna djela u kojima ima elementa čudesnog ili čudesno prevladava” (Crnković 1980: 19). Autor dalje dijeli priču na narodnu i umjetničku. Narodnu priču dijeli na bajku, u koju ubraja mitove, čudesne priče, legende i sage, te na novelu i anegdotu. Uz to, umjetničku priču Crnković dijeli na bajku, fantastičnu priču, te priču blisku realističnoj pripovijetci (*Ibid.*: 20–21).

Pojmovi bajke i priče često se smatraju međusobno zamjenjivima te se bajka percipira kao priča u kojoj je sve moguće. Primjerice, Jolles opisuje bajke kao „priče u kojima je zbivanje, tijekom stvari tako uređen da potpuno odgovara našem apsolutnom shvaćanju ‘dobrote’ i ‘pravednosti’, odnosno našem očekivanju svijeta kakav bi trebao biti” (Hameršak – Zima 2015: 251). U skladu s takvom odrednicom je i zaključak Stjepka Težaka, iznesen u knjizi *Interpretacija bajke u osnovnoj školi* (1969), prema kojem je bajka „svaka priča, narodna ili umjetnička, u kojoj je slika svijeta izgrađena na iracionalnim, nadnaravnim elementima, priča u kojoj je [...] sve moguće” (2015: 238).

² Sve istaknute termine u radu obilježile su autorice rada.

Vladimira Velički definira bajke kao jedinstvenu književnoumjetničku formu koja sadrži izravna i skrivena značenja pri čemu je najdublje značenje bajke različito za svaku osobu u različitim trenutcima njezinoga života (Velički 2013: 17). Bajke djeci „posređuju ono što dijete treba: doživljaj. Djeca žive u usmenom govornom vremenu, u predčitačkoj kulturi. Bajke se kreću u području stvaralačkoga jezika koji budi radost i sam je po sebi kreativan čin” (*Ibid.*: 20). Važnost bajki autorica Velički vidi i u tome što one mogu biti priče i djeci iako su izvorno bile namijenjene odraslima: „Bajke na taj način tvore most između svijeta odraslih i svijeta djece, između najskrivenijih težnji i teškoća kojih su svjesni samoiskusni i mudri ljudi, a koje su prenijete na način razumljiv svima” (*Ibid.*: 22).

3.1. Terapeutske priče

Kao što pišu autorice Skočić Mihić, Opašić i Japundžić, „sve priče mogu imati terapeutski učinak, međutim u recentnoj se literaturi kao i nastavnoj praksi ističe posebna vrsta priče – terapeutske priče koje se pišu za određeno dijete s ciljem regulacije njegovog ponašanja” (2019: 589). Autorice Skočić Mihić i Pejić opisuju terapeutske priče kao nedirektivan i nesugestibilan dijalog s unutarnjim stanjima djeteta ili odrasle osobe. Poruke terapeutskih priča prenose se metaforama, kao mostovima između vanjske realnosti i unutarnjih doživljaja te bi trebale biti oplemenjujuće, vedrog ozračja i usmjerene ka rješavanju problema (*Ibid.*: 75–76).

Terapeutske priče pružaju osjećaj nade u bolje sutra u suočavanju s teškim životnim situacijama. Stoga su to, prema riječima Susan Perrow, „priče

koje pomažu vratiti izgubljenu ravnotežu ili osjećaj cjelovitosti” (Perrow 2010: 46). Terapeutske priče pomažu u rješavanju problema s kojima se djeca i odrasli suočavaju te, samim time, „određene priče mogu djelovati na ponašanje u određenim situacijama ili ga promijeniti” (Perrow 2013: 4). Terapeutskim pristupom djetetu se daje poticaj za promjenu ponašanja iznutra, kroz razvoj metaforičkih slika koje postaju njegove, što je mnogo trajniji i učinkovitiji pristup od pukog primoravanja na prilagodbu vanjskim standardima. Terapeutske priče ne nameću norme ponašanja, već se prijateljski obraćaju djetetu, poštujući njegovo iskustvo i afirmirajući njegovu želju i sposobnost za rast (*Ibid.*: XXIV–XXV)³.

3.2. Struktura terapeutskih priča

Umješno napisane terapeutske priče imaju trodijelni model strukture, koju čine: metafora, putovanje i rasplet.

Metafora je jedan od najvažnijih čimbenika strukture terapeutske priče te čini vezu između negativne i pozitivne situacije. Negativna situacija predstavlja zapreku, dok je pozitivna vodič putem kojega se ono negativno vraća u svoje prvotno stanje, odnosno postiže se ravnoteža. Pri pisanju terapeutske priče, u stvaranju metafore

³ S obzirom na to da se u hrvatskim razmjerima termin *terapeutske priče* (koje su ponajprije pedagoško-psihološke naravi) povezuje s područjem psihologije, autorica Ana Barišić ovu vrstu priča imenuje terminom *priče koje pomažu*, želeći ih tako objediniti s drugim terminima u uporabi, kao što su primjerice termini autorice Susan Perrow: *iscjeljujuće priče* (*healing stories* 2013) ili *terapeutske priče* (*therapeutic stories* 2010, 2013). U svojoj nadolazećoj slikovnici i priručniku za roditelje, koji će biti objavljeni na engleskom jeziku, s naslovom *Dolphin Mareto* (*Delfin Mareto*), Ana Barišić rabi isključivo termin *priče koje pomažu* (Ana Barišić, usmeni izvor: 15. 3. 2021.; Mandić 2021: 33).

kao motivi uzimaju se u obzir djetetu poznate životinje (ptice, kukci, mačke), kao i omiljene igračke, ali se ideja može dobiti i iz djetetove okoline koju čini stan ili kuća u kojoj dijete živi, seoski ili gradski predjeli i slično. Za metaforu glavnoga lika neke priče važno je da ovaj ima slične osobine kao dijete koje priču sluša ili čita (Perrow 2010: 59).

Putovanje, kao oblikovni dio u modelu strukture terapijskih priča, predstavlja napetost koju je potrebno izazvati kako bi se održala pozornost čitatelja ili slušatelja. Putovanje vodi kroz radnju koja sadrži određenu „neravnotežu“ u ponašanju prolaskom kroz koju se u konačnici dolazi do cjelovitog rješenja. U okviru putovanja postoje dvije vrste kretanja u priči: linearno i kružno. Za linearno kretanje karakteristično je ponašanje izvan ravnoteže, koje se potom u nju vraća. Kružno kretanje se od linearnog razlikuje po ponašanju koje je na početku priče u ravnoteži, zatim se ravnoteža tijekom priče više puta narušava te se na kraju priče opet uspostavlja normalna, poželjna ravnoteža (Perrow 2013: 25–26).

Treći dio trodijelnog modela strukture terapijskih priča je rasplet koji predstavlja sklad između situacija odnosno uspostavlja ravnotežu i harmoniju u ponašanjima koja su uzrokovala neuravnoteženost i uznemirenost (Perrow 2010: 63).

Ujedno, kao što njihov naziv ukazuje, slušanjem ili čitanjem terapijskih priča cilj je provesti određenu vrstu terapije, te je uz termin *terapijske priče* usko vezan termin *biblioterapija*. Riječ je o terapijskoj tehnici kojom se potiče razvoj djeteta i jačanje njegovih govornih sposobnosti, a istovremeno se pobuđuju i pozitivne emocije te se terapijskim pričama rješavaju moguće problematične situacije u kojima se dijete u određenom trenutku nalazi (Šimunović 2001).

3.3. Autori i zbirke terapijskih priča

U kontekstu hrvatskog izdavaštva, u novije vrijeme izdvajaju se izdanja zbirke terapijskih priča autorica i autora kao što su: Susan Perrow, Gerlinde Ortner i Jorge Bucay, te Petra Kapović Vidmar i Mauro Lacovich, o kojima će u nastavku biti više riječi.

Susan Perrow magistrica je obrazovanja i autorica brojnih terapijskih priča namijenjenih djeci. Uz to, ona se bavi pripovijedanjem priča u okviru radionica koje vodi diljem svijeta te je pedagoginja koja pomaže roditeljima, odgajateljima i učiteljima u borbi s različitim problemima njihove profesije (Perrow 2013). U knjizi *Bajke i priče za laku noć* (2010) Perrow je objavila priče namijenjene djeci određenih skupina ponašanja, primjerice: Priče namijenjene introvertnoj djeci, Priče namijenjene djeci s noćnim morama itd. U svojevrsnom nastavku – knjizi *Iscjeljujuće priče II*. (2013), Susan Perrow napisala je 101 terapijsku priču kojima nastavlja pomagati djeci (i odraslima) u suočavanju s prethodno nabrojanim, kao i s drugim problemima. Svakoj priči prethode kratke bilješke, uključujući dobni vodič i prijedloge za korištenje priče u radu (Perrow 2013).

Gerlinde Ortner autorica je brojnih terapijskih priča sakupljenih u zbirkama s naslovima *Bajke koje pomažu djeci* (1998, 2007, 2016) i *Nove bajke koje pomažu djeci* (1999, 2009)⁴. Priče sakupljene u ovim zbirkama podijeljene su prema namjeni, s obzirom na problem koji dijete ima, primjerice: Priče namijenjene djeci koja se boje

⁴ Cjeloviti naslovi ovih zbirki priča glase: *Bajke koje pomažu djeci, Priče protiv straha i agresivnog ponašanja te sve što trebate znati kada ih čitate djeci, za djecu od 3 do 7 godina* (1998, 2007, 2016) i *Nove bajke koje pomažu djeci, Priče o svađi, strahu i nesigurnosti te ono što bi roditelji trebali znati o tome, za djecu od 6 do 10 godina* (1999, 2009).

zubara, Priče namijenjene djeci koja se suoče sa smrću itd. Zamisao o pisanju terapijskih priča autorica je dobila tijekom rada s djecom s poremećajima u ponašanju, u okviru kojeg se Gerlinde Ortner, kao dječja psihologinja, uspješno služila bajkama u terapijske svrhe. Prema autorčinom iskustvu, djeca se poistovjećuju s junacima priča te preuzimaju ideje i prijedloge za rješenja svojih problema, ponuđene u pričama. Teorijska poglavlja u zbirkama Ortnerove namijenjena su odraslima, kao i tekstovi nakon svake priče u kojima roditelji mogu pronaći praktične upute za oplođenje s djecom pri rješavanju njihovih problema (1998: 9–10).

Iznimno popularni argentinski psihijatar i psihoterapeut Jorge Bucay autor je više knjiga, među kojima i onih koje se bave terapijskim pričama. Služeći se metaforom kao osnovnim obrascem, autor ističe kako se neke priče pretvaraju u najbolji alat za samoopažanje te su kadre osloboditi čitatelja uvjetovanosti opipljiva svijeta. Priča, mašta i metafora sredstva su kojima se ide susret spoznaji što se temelji „na proživljenom poistovjećivanju s pričom i na istodobnosti koju je čitatelj ili slušatelj sposoban uočiti kako bi svoje vlastite težnje poistovjetio s izmaštanom situacijom iz priče” (Bucay 2019: 18–19). Ujedno, prema Bucayju, jedan je od razloga njihove primjenjivosti činjenica da najpopularnije i najpoznatije priče nikad nisu sasvim pojašnjene te stoga pružaju mogućnost novih tumačenja (*Ibid.*: 19).

U kontekstu dječje književnosti zanimljiva je Bucayjeva zbirka *Klasične priče da se bolje spoznaš* (2019). Autorova misao vodilja pri pisanju ove knjige bila je odabrati petnaest klasičnih priča, ispričati ih što jednostavnije oslanjajući se na njihov razvoj i promjene koje su s vremenom doživjele u odnosu na svoje prvotne verzije, te razra-

diti novo čitanje ovih priča koje bi omogućilo da se u njima pronađe više poruka od onih tradicionalnih. Riječ je o poukama proizašlim iz poznatih priča, koje će pomoći da se iz njih i nadalje crpi ono što one mogu pružiti. Za ovu zbirku Bucay je odabrao priče kojima je zajedničko što su s vremenom potakle mnoge rasprave, oprečna mišljenja i interpretacije njihove simbolike, dokazujući tako svoju vrijednost i značaj (2019: 23–25). Svakoj priči posvećeno je jedno poglavlje zbirke, u kojem se autor pridržava uvijek iste strukture pristupa pojedinoj priči.

U *Uvodu* čitatelj upoznaje kontekst i ishodište pojedine priče, te autore, ako postoje. Slijedi *Priča*, prepričana Bucayjevim riječima, uglavnom vjerno izvornoj verziji do koje je autor došao tijekom istraživanja. U potpoglavlju, naslovljenom „Pouke”, Bucay iznosi poruku koja jasno proizlazi iz sadržaja, uz oprimjerivanje koje prati određenu priču. Zaključno, u potpoglavlju s naslovom „Druga vrata” Bucay donosi vlastitu reinterpretaciju priče, aludirajući na svoja očekivanja od čitatelja da zajedno s njim priđe njezinom doživljavanju i razumijevanju s nove, druge strane. U „Istraživačkim bilješkama” – poglavlju na samom kraju knjige, nalaze se podatci o svim izvornim pričama prikupljenim tijekom Bucayjevih istraživanja (*Ibid.*: 26–27, 431–459).

Terapijske priče Petre Kapović Vidmar i Maura Lacovicha, objavljene u zbirci s naslovom *7 putovanja – terapijske priče za djecu* (2017), sadrže kompoziciju priče kao terapijskog medija: događaju se „u onom vremenu” i „u dalekoj zemlji” (Barišić 2017: 7). Čitatelj ili slušatelj prolazi kroz proces interkomunikacije, ponirući u tajnovite dijelove nesvjesnog sebe u kojima „postojeće iskustvo autentične dijaloške pozicije obogaćuje pozitivnom identifikacijom iskustva stečenog kroz priču” (*Ibid.*). Pomoću simbolike i metafora

problemskih situacija, te protagonista i razrješenja terapeutske priče dijete identificira vlastite potrebe i osjećaje, prepoznaje ih te slobodno odabire nove modalitete razmišljanja i ponašanja ili zadržava stare, obogaćene novim znanjima (*Ibid.*). U predgovoru zbirci, Petra Kapović Vidmar i Maura Lacovich naglašavaju važnost dopuštanja djeci da sama doživljavaju priče s obzirom na to da svako dijete istu priču doživljava drugačije, na način koji mu odgovara. Autori potiču djecu i na crtanje svojih dojmova tijekom slušanja njihovih priča. Stoga su u ovoj zbirci, kao ilustracije tekstova, objavljeni dječji crteži (*Ibid.*: 11–13).

4. Rasprava i zaključak

Teorijske spoznaje o žanrovskom sustavu dječje književnosti u kontekstu hrvatske dječje književnosti sadrže različite interpretacije termina priča (usp.: Crnković 1980; Hameršak i Zima 2015). U radovima iz područja inkluzivne edukacije prisutna je terminološka neujednačenost te se pojavljuju termini kao što su: *tematske priče* (Skočić Mihić, Opašić, Japundžić 2019), *terapeutske priče* (Perrow 2010, 2013), *iscjeljujuće priče* (Perrow 2013) i *priče koje pomažu* (Barišić 2021). Termin *tematska priča* (usp.: Skočić Mihić, Opašić, Japundžić 2019) obuhvaća priče prisutne u žanrovskom sustavu dječje književnosti (kao što su dječje ili narodne priče), s implicitnim porukama o ljudskim vrijednostima i poželjnim ponašanjima. Iako, kao što ističu autorice Skočić Mihić, Opašić i Japundžić, sve priče mogu imati terapeutski učinak, u recentnoj literaturi i nastavnoj praksi valja konstatirati prisutnost posebne vrste – terapeutskih priča koje se pišu za određeno dijete s ciljem regulacije njegovog ponašanja. Imajući na umu tvrdnju Milivoja Solara prema kojoj

se pod terminom *žanr* podrazumijeva skupina književnih djela prepoznatljivih karakteristika (2007: 400), za terapeutske priče, objavljene u zbirka autorica i autora: Susan Perrow, Gerlinde Ortner, Jorgea Bucayja, Petre Kapović Vidmar i Maura Lacovicha može se reći da sadrže pojedine zajedničke karakteristike. Fabule ovih priča počivaju na metaforama kao mediju prenošenja poruka s ciljem postizanja promjene psihičkog stanja djeteta koje ima određeni problem, te su popraćene nefikcionalnim tekstovima koji sadrže upute odraslima za njihovu primjenu u radu s djecom. Ujedno, termini *bajke* i *priče* pojavljuju se u naslovima zbirki takvih priča autorica i autora predstavljenih u radu. Pojedini među ovim autorima pišu vlastite terapeutske priče zasnovane na motivima klasičnih priča (Perrow, Ortner) ili posve izvorne terapeutske priče (Kapović Vidmar i Lacovich). Zbirka *Klasične priče da se bolje spoznaš* (2019) Jorgea Bucayja sadrži antologijske priče svjetske književne baštine koje autor interpretira s obzirom na njihov terapeutski potencijal. Prema terminologiji koju predlažu autorice Skočić Mihić, Opašić i Japundžić, za razliku od terapeutskih priča Susan Perrow, Gerlinde Ortner, Petre Kapović Vidmar i Maura Lacovicha, priče sakupljene i interpretirane u Bucayjevoj zbirci mogu se imenovati tematskima.

S obzirom na to da sadrže motive priča koje, kao žanr, pripadaju dječjoj književnosti ili je riječ o pričama iz korpusa dječje književnosti (i šire) interpretiranim u terapeutskom ključu tijekom procesa biblioterapije, zavisno od književnoumjetničkih dosega ovih tekstova, korpus terapeutskih priča, često namijenjenih upravo djeci, mogao bi s vremenom postati predmetom interpretacija teoretičara dječje književnosti pa time, potencijalno, i subžanr književnog stvaralaštva za djecu, preciznije dječje priče.

LITERATURA I IZVORI

- Bucay, Jorge. *Klasične priče da se bolje spoznaš*. Zagreb: Fraktura, 2019.
- Crnković, Milan. *Dječja književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1980.
- Crnković, Milan, Dubravka Težak. *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje, 2002.
- Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam International d. o. o., 2015.
- Kapović Vidmar, Petra, Mauro Lacovich. *7 putovanja – terapeutske priče za djecu*. Predgovor: Ana Barišić, 7–9. Rijeka: Naklada Uliks, 2017.
- Mandić, Davor. Umjetnička priča kao pedagoško pomagalo. *Novi list*, LXXV, 24 (2021): 33.
- Ortner, Gerlinde. *Bajke koje pomažu djeci*. Zagreb: Mozaik knjiga, 1998.
- Perrow, Susan. *Bajke i priče za laku noć*. Velika Mlaka: Ostvarenje, 2010.
- Perrow, Susan. *Iscjeljujuće priče II. (101 terapeutska priča za djecu)*. Velika Mlaka: Ostvarenje, 2013.
- Skočić Mihić, Sanja, Maja Opašić, Ana Japundžić. Stavovi i iskustva učitelja o primjeni tematskih priča u razvoju inkluzivnih vrijednosti. Sanela Nesimović, Emira Mešanović-Meša (ur.). *Prozor u svijet obrazovanja, nauke i mladih*. Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Pedagoški fakultet, 2019, 585–602.
- Skočić Mihić, Sanja, Ivanka Pejić. Evaluacija utjecaja primjene ekspresivnog pripovijedanja terapeutske priče na socijalnu pažnju učenika s poremećajima iz spektra autizma. *Magistra Iadertina* 14 (1) (2019): 73–89.

Solar, Milivoj. *Književni leksikon, Pisci, djela, pojmovi*. Zagreb: Matica hrvatska, 2007.

Šimunović, Dubravka. Pričom do emocionalne stabilnosti. *Dijete, vrtić, obitelj* 7 (25) (2001): 9–14.

Velički, Vladimira. *Pričanje priča – stvaranje priča: povratnik izgubljenomu govoru*. Zagreb: Alfa, 2013.

Maja S. VERDONIK

Martina A. TUŠEK

THERAPEUTIC STORIES AS A SUBGENRE
OF CHILDREN'S LITERATURE

Summary

Starting from the contemporary theoretical determinants of children's stories, the paper presents editions of collections of therapeutic stories written by Susan Perrow, Gerlinde Ortner, Petra Kapović Vidmar and Mauro Lacovich and Jorge Bucay. The aim of this paper is to offer an answer to the question of whether therapeutic stories belong to the corpus of children's literature as a subgenre of children's stories. The results of the analysis point to the conclusion that the presented therapeutic stories are intended mainly for children and contain certain stylistic characteristics, especially of fairy tales, present in children's literature. Therefore, they can also be interpreted as a subgenre of children's literature, more precisely children's stories.

Key words: children's story, fairy tale, therapeutic story, Susan Perrow, Gerlinde Ortner, Petra Kapović Vidmar, Mauro Lacovich, Jorge Bucay

Brajesh KUMAR GUPTA “MEWADEV”*

Bundelkhand University

Eklavya P. G. College, Banda (U. P.)

Jhansi, Uttar Pradesh

Republic of India

Stručni rad

UDC 82–93.09

Primljeno: 7. 11. 2020.

Prihvaćeno: 28. 2. 2021.

CHILDREN'S LITERATURE AND EDUCATION IN AWAREFUL SOCIETY

ABSTRACT: In this paper we propose that children's literature plays an important role in determining society in its higher degree. Children are no longer called or considered wild, but as concrete pillars of the world. Words have immense power to create or destroy the souls of a nation. The child's progress to the level of critical and cultural literacy necessary for effective adult life continues to be seen as an important resource in nurturing a child's progress from basic literacy. It is a pennant in a process of training that requires language adaptation and adaptation of other literary resources to understand. Such literature contributes to the literary education of children and youth. A common definition of children's literature can be defined in two ways – literature that is written for children and chosen by children. Separating it as a particular group alone will never yield a clear definition; evaluating its content and quality will strengthen the definition. It covers classic and contemporary materials, highbrow and popular, and works for infants through content for young adults. This includes an analysis of fiction, poetry, drama and non-fictional content (plus studies in other media: film, TV, computer games, online work); visual fiction from picture books and comics to graphic novels; interviews with writers and artists; lexical analysis and interpretation from different theoretical perspectives; historical approach to a region; reader-response work with children; ideas for teaching children's literature.

KEY WORDS: children's literature, imaginations of entertainment, education for children

Introduction

Children's literature qualified as a genre of its own to show the difference between other types of literature in youth literature. This definition implies that many books studied in the field of children's literature need to be excluded. In this way, it is important to differentiate between the so-called literature for children and its study areas in which we can include certain frontier literary genres such as the oral tradition (folklore, nursery rhymes, etc.) or paraliterature addressed to young readers. Translation of children's literature into Indian children was mostly done from popular Western literature. The language of the colonialists gave a great impression in the minds of Indians and after the British rule in India, the works of English writers became popular. Literature was accepted from both the West and India, although there are conflicting representations of the decline of realism, where the Indian children took Western as modern and Indian as traditional. It is also important to consider that any children's literature book has its potential model readers who not only facilitate comprehension but

* clsamlor@gmail.com

also identify with the reader. Every child's book, like every other literary work, helps to enhance, train and strengthen their literary ability. The reception of every work is always promoting the cognitive and aesthetic abilities of a reader in training. This is not to say that despite the number of publishing houses with a distinct imprint for children's and young adult books, and with the increasing number of independent publishers who focus on children's books alone, it is still no surprise that the majority of the young population reading in India read books that are published abroad.

The study explored teachers' reading habits and preferences, examined their knowledge of children's literature, and documented their perceived use of such texts and involvement with library services. Questionnaire responses were collected from 1000 teachers. Data were analysed and the connections made between teachers' own reading habits and preferences, their knowledge of children's literature, their access practices, and the educational use of literature at school. Currently, children's literature has acquired an important place in India, several book trusts, and organizations have been established to enhance literature for young learners. The National Book Trust (NBT), the National Council of Educational Research and Training (NCERT), the Children's Book Trust (CBT), as well as other organizations produce new books that benefit children of this generation. Recently, children's literature development projects were strengthened by publishers such as Tara Publications, Tulika Publishers, DC Books and Children's Books Trust. Non-profit organizations such as Pratham and fiction books have contributed to the creation of books of good content and books at affordable

prices for everyone to buy. Children's literature has an undisputed educational component as does any other type of literature. A more specific educational component is the development of the literary capacity that it entails, as children and youth are citizens in training and have the necessary skills to understand and understand literature in depth. For that reason, when teaching literature, teachers should focus on moral or social values, such as the (literary) values that usually arise in general conversations about literature or other subjects.

Children's Literature

This paper reports on a part of the dataset and focuses on all knowledge of children's literature; it states that primary professional writers, poets and illustrators lean on a narrow repertoire of fiction creators. It also discusses teachers' personal reading preferences and considers the implications of teachers' limited performances on young learners' reading development, as well as the differences and relationships between them.

While children's literature undeniably includes an educational component, it is not necessarily ethical or dogmatic. India is called the cradle of children's literature due to its rich oral tradition and *Panchatantra*. Children's literature has been in India since the ancient times. Oral fiction began with *Panchatantra*, which featured Vishnu Sharma's compilation of innocent young but greedy princes. *Panchatantra* is an ancient collection that served as a root for the growth of many Indian writers and storytellers in English. It is the first piece of literature and a moral literature for the youth. 'Socially relevant' children's books

appeared in the 1960s to the 90s, treating topics such as death, drugs, sex, urban crises, discrimination, the environment, and women's liberation. S. E. Hinton's *The Outsiders* (1980) and Robert Cormier's *I'm the Cheese* (1977) are two novels offering vivid depictions of the sometimes unpleasant aspects of maturing. These books also reveal a trend towards an increased literature for adolescents. Other novelists who grew up in contemporary society include Ellen Ruskin, Judy Bloom and Cynthia Voigt. Some critics consider these books to be preachy as children's books in the 17th and early 19th centuries. Shankar Pillai worked exclusively for the development of children's literature and he established the Association of Writers and Illustrators for Children (1981). AWIC has published stories of poems and other library projects entirely for children. Foreign organizations such as the International Book Fair and The Asian Cultural Center for UNESCO (ACCU) have given an outstanding performance for the development of children's literature in India. Children's literature in English in India was brought by eminent writers: Narayan, Anita Desai, Manoj Das, Sigrun Srivastava, Manorama Jaffa, Arun Kumar Dutta, Shashi Deshpande, Jacqueline Singh and many more, as well as writers in regional languages, such as Amir Khusro, Mirza Ghalib, Dr. Zakir Hussain and Qadasia Zaidi in Urdu, Prem Chand in Hindi, Rabindranath Tagore, Upendrakishor Roy Chowdhury, Sukumar Ray, Satyajit Ray, Ashapura Debi and Mahashweta Devi in Bengali, M. Keshav Menon in Malayalam, T. Vasudevan Nair in Kannada, P. Kailasam and others (Radhika Menon).

Some books are popular with children almost all over the world; for example, Cervantes' *Don Quixote*, D. Defoe's *Robinson Crusoe*, J. Swift's

Gulliver's Travels, R. E. Raspe's *Baron Munchausen's Narrative of His Marvellous Travels and Campaigns in Russia*, and Rabelais' *Gargantua and Pantagruel* (all are in commonly adapted versions for children). Other favourites are *Uncle Tom's Cabin* by H. Beecher Stowe, *The True Story of a Little Ragamuffin* by J. Greenwood, *Nobody's Boy* by H. Malot, L. Carroll's *Alice in Wonderland*, E. L. Voynich, E. Thompson Seton's tales, and Mark Twain's novels; moreover, novels by W. Scott, C. Dickens, J. Verne, F. Cooper, H. C. Anderson, C. Perrault, Brothers Grimm, and W. Hauff's *Fairy Tales*. English poetry is especially rich in verses for children, and folkloric traditions for children are particularly strong in Great Britain compared to other countries. Many leading writers have produced works for children. For example, in Poland, H. Sienkiewicz and J. Tuwim; in Bulgaria, E. Pelin; and in Czechoslovakia M. Majerová. Swedish authors Lindgren and Mira's verses and Italian progressive writer G. Rodari's tales are popular in many countries as well.

The younger generation today hopes that the heroes will be real heroes and will be victims of various complications. Children are prepared for real-life situations when they read children's books. Ruskin Bond's creations range from his unconditional love for India, beauty in nature, choice of simple themes and simplicity in expression. Although most of his works are simple expressions with simple subject matter, his approach to his works from a psychological point of view gives a new meaning to hidden truths. Ruskin Bond's selective short stories portray unfavourable and discouraging social conditions, such as being homeless, loss of goods, lack of parental care, death, etc., yet these stories provide some reason for optimism. Ruskin Bond portrays children as suffering heroes and the conclusion is

made showing the ways of believing and understanding that problems are a part of life and that it is easy to overcome them. As a result, children's literature lags behind in real life. In addition, theoretical confusion in defining the specific nature and functions of children's literature led to a number of problems, and showing life only through the eyes of a child hero. All of these reduce the artistic level of children's literature.

Imaginations of Entertainment

A meaningful story thrills and can take a child to a foreign land away from the cares and stresses of the daily life. But beyond this primary benefit, children's literature provides much more. Understanding and knowledge develop with reading about other's perspectives and situations. Stories that rely more on pictures and images than on text encourage early-age interactions with storytelling. The pictorial nature of fiction is, in these early readers, an essential part of developing the concept of a child's plot, theme, character, setting, and time, to name only a few important literary aspects, such as board books. Books and reading teach us that we are not alone. While reading, we dissolve in ourselves. But there we have another self – our reader self. We have our own internal dialogues and self-awakening and in part fellowship with the words of the author. It is hard to feel completely alone as a reader. All good literature should do just that – however, children, by their particular age and the nature of their developmental stages, require literature that suits their specific needs. We sometimes forget that literature for children can provide as much enjoyment and understanding as literature does for adults. Children basically want

to get pleasure from reading or listening to a story, as does any other audience. Folk literature flourished to explain nature, to enhance spirituality, or, simply, to entertain. Understanding the stages of language development allows parents and teachers to choose appropriate texts to read with children at the right time to coincide with their developmental stage. For example, a reliable child's sleep cycle is essential for growth and development. In your daily dose of reading with you, whether you are a teacher, an administrator, or a parent, you keep children busy. It helps to read something they do and wait for each day. It becomes a part of them and helps to shape their identity by venting their passions and soothing the rough parts of life. In a child's quest for self-identification, one can become aware of the generalized character of the other, and with reading, it often develops in gaining an acute awareness of more comprehensible personality characteristics. Particularly in children's literature, a major character can be any number of different creatures without the acceptance from the reader. Animals, toys, or personal objects can be carried on to readers in an exciting story, as a human would be able to do. Independent reading increases reading volume. The more one reads, the better one reads. The more one reads, the more fluent one becomes. The more one reads, it will be much easier for one to maintain the mental effort required to understand complex texts. The more is read, the more people and events of our world become known. By reading in front of growing readers, our works will actually speak louder than our adorable ones. Seeing adults they like who engage in reading also serves as an invitation to children. Invite your children or students to lead a literate life by openly sharing your reading habits.

Education for Children

All children who grow up in families where reading is practiced and modelled become readers themselves. Change sometimes takes some time and we can be quite worried because of waiting. Linguistics, phonology, psychology, art and drawing, and creative writing are all fields of study that overlap and intersect with children's literature (and there are many more). The world of children's literature developed because children have become more familiar with acquisition-based functioning and because young learners in most countries follow major objectives for foreign language teaching: linguistic, psychological, cognitive, social, and cultural. Literary elements exist, although not entirely eliminated, given the nature of recitation. Some books take pictureless or picture-oddity to a new level, mainly as wordless pictures. Naturally, the idea of nonverbal and artistic stories changed with technology, giving a boost to motion pictures. Reading is one of the best ways to step into someone else's shoes, or reach another person's point of view. It allows children and young adults to imagine other worlds and other ways of thinking that may be completely foreign or largely different from their everyday lives. The latest technological innovation, the e-book, has helped to marry the problems of audio books. Electronic books, or e-books, highlight the great benefits of digital enhancement. Receptive children are quite comfortable with learning how to use new technologies. With e-books, children can easily uncover citations and discover the definition of unfamiliar words. A complete collection of functions can be stored in a single device facility. Therefore, children are taught from an early age to handle electronics with care. For reading with children, you

are giving them a quiet place and you are giving them a part of themselves, no other activity can repeat or coincide with. Intimacy, shared thinking, laughter, fear, nervousness and sorrow, too – you will now have common experiences that deepen your relationship and relationship with each other. It is one of the best things we can do to nurture the hearts of children and it completely widens the mind. The pictures and words make strong companions here, conveying a timeless text clearly.

Conclusion

'Children's literature' is defined as a material written and produced for the information or entertainment of children and young adults. It includes all non-fiction, literary and artistic genres and physical formats. Basic literacy skills such as print literacy, vocabulary, story comprehension may continue to be read aloud, but at the same time the demands of a changing society require attention. Classroom read-aloud provides a great scope for developing high level literacy skills instruction. Children's ability to cope with a similar situation is also assessed in the stories. While most children enjoy listening to stories, no relationship is found between the drama/fantasy ability in the play and the ability to understand the fantasy message in the story. As anticipated, the drama/fantasy's potential is significantly positively related to creative abilities. Children's understanding of the story is not related to the ability to deal with the same situation in the story. The roles of cognitive development and reading readiness need to be considered in understanding the results, as it appears that children of this age are focused on the mechanics of learning to read. The discovery that they are pretending is related

to life, suggesting that the ability to fantasize is a resource for children that can help them with flexible thinking and problem solving. In children's literature, psychoanalysis is usually seen as a kind of expert, psychological knowledge that can make readers and critics more aware of the author's personal or occult aspects or motivations in texts or characters.

WORKS CITED

- A Critical History of Children's Literature*. London, 1969
- Bottigheimer, R. B. An important system of its own. In P. Hunt (Ed.). *Children's literature: critical concepts in literary and cultural studies* (pp. 114–129). London: Routledge, 2003
- Doyle, B. *The Who's Who of Children's Literature*. London, 1968
- Marion, R. The Less You Lot Have Ter Do with These Foreigners, the Happier Yeh'll Be: Cultural and National Otherness in J. K. Rowling's Harry Potter Series. *International Research in Children's Literature* 4, no. 1 (2011): 45–58.
- Pellowski, A. *The World of Children's Literature*. New York-London, 1968
- UKEssays. *A Look At Children's Literature English Literature Essay*, November 2018

Brajesh KUMAR GUPTA “MEWADEV”

CHILDREN'S LITERATURE AND EDUCATION IN AWAREFUL SOCIETY

Summary

In the paper we dealt with the relation between children's literature and literacy, stressing that the child's progress to the level of critical and cultural literacy necessary for effective adult life continues to be seen as an important resource in nurturing a child's progress. It is a pennant in a process of training that requires language adaptation and adaptation of other literary resources to understand. Such literature contributes to the literary education of children and youth. It covers classic and contemporary materials and works for infants through content for young adults. This included an analysis of fiction, poetry, drama and non-fictional content (plus studies in other media: film, TV, computer games, online work); visual fiction from picture books and comics to graphic novels; interviews with writers and artists; lexical analysis and interpretation from different theoretical perspectives; historical approach to a region; reader-response work with children; ideas for teaching children's literature.

Key words: children's literature, imaginations of entertainment, education for children

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Приказ
UDC 821.163.41-93.09(082)(049.32)
Примљено: 16. 2. 2021.
Прихваћено: 26. 2. 2021.

НОВИ ПРИЛОЗИ ПРОУЧАВАЊУ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

(*Књижевности за децу у науци и настави*
– Зборник радова са научног скупа
одржаног у Јагодини 9–10. маја 2019,
Факултет педагошких наука Универзитета
у Крагујевцу, Јагодина, 2020)

1. У оквиру едиције „Посебна издања” Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу објавио је крајем 2020. године зборник *Књижевности за децу у науци и настави*, у коме су се нашли радови са шестог бијеналног скупа „Књижевност за децу у науци и настави”, одржаног у Јагодини од 9. до 10. маја 2019. године. Уреднице овог зборника су доц. др Маја Димитријевић и проф. др Илијана Чутура, које су и ауторке уводног текста. У том тексту („Реч уредника”, 7–8) ауторке говоре о начину на који је Скуп одржан, броју излагача и реализованим сесијама, као и пратећем програму, истичући научне доприносе које је шести бијенални скуп „Књижевност за децу у науци и на-

стави” дао теоријском и наставном проучавању књижевности за децу.

2. Уводни сегмент зборника посвећен је Јовану Љуштановићу, који нас је напустио 2019. године, а који је дао велики допринос развоју и афирмацији научног скупа „Књижевност за децу у науци и настави”. Тако се, након уводног текста, у зборнику нашао текст Зоране Опачић „После ’великој њраска’: место и значај Јована Љуштановића у проучавању књижевности за децу” (11–31), који је уз сагласност аутора прештампан из часописа *Детињство*, а у коме се указује на вишеструке аспекте научног рада Ј. Љуштановића и његовог утицаја на развој науке о књижевности за децу.

3. Зборником је обухваћено двадесет и седам научних и стручних радова, организованих у четири тематске области: 1) Стваралаштво за децу и уреднички рад Тиодора Росића (седам радова); 2) Језичко-стилске анализе (пет радова); 3) Нова читања класика књижевности за децу (пет радова); 4) Књижевност за децу: методички погледи (десет радова). На крају зборника налази се одељак са кратким биографијама аутора ових реферата.

4. Првој тематској области – насловљеној: Стваралаштво за децу и уреднички рад Тиодора Росића – припада седам радова. Аутор првог

од њих јесте сам Росић, који у раду „Тајна приче – поетички осврт” (35–43) говори о поетичким детерминантама својих књига за децу. Он предочава теоријске претпоставке свог стваралаштва, затим генезу појединих својих творевина, жанровска опредељења и, најзад, избор одговарајућих иновативних могућности на тематском, жанровском и језичко-стилском нивоу. Снежана Шаранчић Чутура у свом раду „Кратки усменопоетски облици у прози за децу Тиодора Росића” (45–61) указује на неке видове реинтерпретације поетичких и жанровских посебности појединих кратких фолклорних облика у Росићевим делима за децу, сагледавајући њихов удео у домену стваралачког креирања генолошких синтеза и жанровске дисперзивности прозе за децу. Трећи рад у овој тематској целини, аутора Миомира Милинковића, насловљен је: „Параболични модел приче у *Срећном сирмаху* Тиодора Росића” (63–71) и у њему се најпре истражује особеност параболично-алегоријских модела, затим маркира и дефинише њихов етички смисао, афористичка језгровитост језика и карактер главних јунака Росићевог дела. Притом се идентификују и друге вредности назначених модела, у дискурсу животних истина и универзалних порука. У четвртој раду, „Митолошким и хришћанским мотивима у роман-бајци *Бисерни траг* Тиодора Росића” (73–81), аутор Бранко Ристић разматра хришћанске мотиве и теме ове роман-бајке, односно досезање митолошке и религиозне наднорме, али и естетског апсолута и савршенства космичке хармоније, долазећи до закључка да божански лик у овом делу чува функцију вишег коректива људског присуства у свету, те да Росић пресистематизује религиозно осећање, осећање Бога у српској културној традицији – као предодређивање

вредности. У коауторском раду „Методички приступ роман-бајци *Злаћина тора* Тиодора Росића” (83–95) Бојана Удовичић и Веселин Булатовић баве се сагледавањем овог дела из угла књижевне теорије, критике и естетике, али у дискурсу интердисциплинарне примене савремених методичких приступа. Аналитички се приступа вредносним чиниоцима романа, а потом следе конкретна методичка решења примењива у наставној интерпретацији. У шестом раду Милутин Ђуричковић представља Росићеву антологичарску и приређивачку делатност („Антологичарски и приређивачки рад Тиодора Росића”, 97–104), док у седмом по реду тексту, „Селективној библиографији Тиодора Росића” (105–122), Снежана Перишић даје најпре преглед Росићевог стваралаштва, приређивачког и преводног дела, а затим списак најзначајнијих радова о његовом стваралаштву.

5. У скупини лингвостилистичких радова први је текст Милоша Ковачевића, „Басновита поема за дјецу Милице Бакрач” (125–139). У њему аутор са лингвостилистичког аспекта анализира поетску књигу *Вуковање*, издвајајући све битне карактеристике ове поеме у суодносу с карактеристикама поеме уопште, посебно оне модерне и постмодерне, а будући да је *Вуковање* басновита поема, у раду се осветљавају и све њене басновите компоненте. Марина Кебара је у свом раду „Језичко-семантичке аномалије као стилски поступак у књижевности за децу Љубивоја Ршумовића” (141–155) са аспекта когнитивне лингвистике истраживала и анализирала језичко-семантичке аномалије, преваходно у форми језичке игре у функцији Ршумовићевог стилског поступка, долазећи до закључка да језичка игра овог типа у односу на узус и норму генерише другачија средства

изражавања одређеног садржаја или објективи-зује нови садржај, уз чување или измене старе форме. У трећем раду из целине лингвостилистичких радова, „Језичко-мисаоне игре у Змајевом *Невену*” (157–172), Јелена Спасић бавила се кратким књижевним формама које су имале значајно место у сваком издању часописа *Невен*. Лингвостилистичком анализом стилских фигура у језичко-мисаоним играма за децу указује се на значај који је најпознатији специјализовани дечји лист у историји српског новинарства посвећивао дечјем говорном развоју, развоју језичке свести и говорне културе најмлађих говорника српског језика. Додатно је указано и на могућности употребе кратких форми из Змајевог *Невена* у оквиру развоја говора деце предшколског узраста. Претпоследњи лингвостилистички рад, под називом „Реченице без предиката у лирској прози Милована Данојлића” (173–184), ауторке Јулијане Деспотовић, садржи резултате истраживања беспредикатских реченица као једног од најважнијих обележја лирске прозе. Након анализе, дошло се до закључка да се Данојлић најчешће користи елиптичном, односно номинативном реченицом, која, у зависности од своје структуре, може имати различите степене актуализације и осамостаљења у односу на контекст; као и инфинитивном реченицом. Ауторка се у раду осврће и на књижевно-уметничку вредност оваквих јединица, које су у стилистичком погледу ефективније и експресивније у односу на своје предикатске еквиваленте. Језичко-стилске анализе затвара рад Ненада Кебаре, „Књижевни идиом малог романа о дечацима у *Браћи Карамазовима*” (173–184), у коме аутор разматра пут сакралног текста, који се циклично протеже великим романом и изнова оживљава у малом роману. Истиче се да се успостављена веза

са Библијом у моту *Браће Карамазових* провлачи као средишња идејна нит и кроз кратке прозе, обликујући их истовремено цикличном целином отелотвореног вишег принципа и независним књижевним текстовима.

6. У трећој целини зборника обједињени су радови означени као „Нова читања књижевности за децу”. Први од њих је коауторски рад Иване Ђурић Пауновић и Владиславе Гордић Петковић, „Родне представе и наративне перспективе: криза одрастања као тематски и методолошки изазов у настави књижевности за децу и омладину” (203–215). У њему су анализирани утицаји оних дела дечје и омладинске књижевности у којима су јунаци и јунакиње на удару због одступања од стандардног поимања родног идентитета. У следећем раду, насловљеном „Карневализација књижевности за децу: гозбене слике и њихов смисао” (217–231), Душица Потих бавила се гозбеним сликама као аспектом стратегија карневализације књижевности за децу, усмеравајући се колико на њихов смисао, толико и на моменат модификације карневалске матрице. Истакнуте су основне карактеристике гозбених мотива, а то су позитивни хиперболизам и весело-свечани тон конкретних, чулних слика; тенденција ка свенародности; мудри разговори; амбивалентан мотив глади; афирмација телесно-материјалног принципа, рада и борбе, човека и његове победе над космичким страхом; прослава краја као новог почетка. Смиљка Наумовић у свом раду „Митска и савремена стварност у роману *Мали ирини* А. С. Егзиперија” (233–247) бавила се анализом дубинске структуре у роману, утврђујући логику која обједињује ликове, догађаје и односе који владају у троделној композицији. Анализа је показала да се дубљи митолошки

слој расветљава истраживањем симболике хронотопа, иконографског садржаја и медијаторске функције лика Малог принца. У раду „Реторика прозе за децу Бранка В. Радичевића у збирци *Девешаџи*” (249–262) аутора Страхине Полића преиспитују се наративни поступци на којима почива приповедни свет збирке, утврђивањем говорних жанрова, фолклорних елемената и других микрожанрова којима се ствара јединствена слика света *Девешака*. У последњем раду ове целине, под насловом „Мотиви у бајкама Гроздане Олујић на раскршћу традиционалног етномитолошког и савременог концепта” (263–268), Јелена Стошић Јовић даје упоредни преглед најчешће заступљених мотива, као што су: мотиви гласа или гласника, мотив добијања дара, мотиви одбачености и самоће, неслагања јунака са околином, затим мотиви очију, сна и воде.

Последња и најобимнија тематска целина у зборнику посвећена је методичким погледима. У првом раду, под називом „Значај корелативног приступа у новим програмима наставе и учења” (271–285), Зона Мркаљ разматра могућност и сврховитост корелативног приступа обавезним и изборним текстовима школске и домаће лектире, указујући на начине функционализације ученичких знања, наглашене програмским реформама и анализирајући унутарпредметне и међупредметне наставне корелације и њихову улогу у стицању општег образовања ученика. Следи рад Милана Вурдеље „Наративизација формативног искуства у *Великом двористићу* Стевана Раичковића” (287–297), у коме аутор кратке приче из Раичковићеве збирке тумачи на различитим нивоима обраде, и то са становишта применљивости рецепцијске и феноменолошке методе, уз обазриво и узрасту примерено актуелизовање неколиких

поставки теорија културе. У раду „Препричавање са измјеном завршетка приче на примјеру Андерсенове бајке *Мала сирена*” (299–321) Дијане Вучковић изнети су резултати истраживања чији је циљ био провера начина на који ученици пишу измену завршетка приче *Мала сирена*. Ти резултати су показали да неки ученици нису добро разумели штиво, као и то да им недостају искуства која се односе на препричавање са изменом завршетка, али и да су забележени ученички одговори који носе траг оригиналности, показујући да већ у четвртном разреду основне школе појединци могу успешно да решавају литерарно-рецепцијске проблеме. На крају рада дате су препоруке за обраду приче. Оливера Урошев Палалић је у свом раду „Корелација романа Игора Коларова *Аџи и Ема* и истоименог филма” (323–341) указала на значај корелације двеју врста уметности – филма као наставног средства, и књижевног дела, истичући да се таквом међусобном повезаношћу осавременује наставни приступ, обогаћују ученичка сазнања и проширују когнитивне могућности сваког ученика. Следи рад Ружице Јовановић „*Немања* Михаила Сретеновића – актуелне васпитне поруке у драмском тексту с почетка XX века” (343–349), у коме се истиче да коришћење драмског текста, савременог или старог више од једног столећа, с мноштвом различитих елемената које драма захтева и пружа, омогућава сваком детету да покаже вештину коју поседује, те да би тенденцију актуелности и прихватљивости драмске књижевности на раном узрасту требало да имају на уму сви који образују и васпитавају будућу читалачку и позоришну публику. Марија Раковић је у свом раду „Примена малих књижевних жанрова у настави књижевности за децу” (351–363) представила методички потенцијал

малих књижевних жанрова као што су: питалице, загонетке, пословице, легенде, чланци из часописа за децу, речничке и енциклопедијске одреднице, анегдоте и афоризми, самостално примењених у наставном процесу, као и при обради садржаја из поезије, прозе и драме за децу у функцији помоћних дидактичких средстава. У коауторском раду „Књижевни текст у интегрисаној настави Природе и друштва и Српског језика” (365–377) Андријане Милетић, Ирине Голубовић Илић и Оливере Цекић Јовановић разматрају се могућности интеграције садржаја Света око нас / Природе и друштва и Српског језика, кроз функционалну употребу књижевних текстова у млађим разредима основне школе на часовима природе и друштва, а понуђена су и конкретна решења за повезивање сродних садржаја у целину. Након тога, у раду „Књижевност за децу и младе у пројектној настави” (379–391) Биљана Солеша бави се могућностима организације и реализације наставе књижевности у виду пројектне наставе у другом циклусу основног образовања, дајући предлог модела пројектне наставе са освртом на основне истраживачке задатке, али и другачије могућности организације предложеног наставног пројекта. Лејла Кадрибашић представља етнопедагогију као научну дисциплину, те низ практичних смерница за коришћење етнопедагошке грађе у савременој школи, у контексту успешније енкултурације у оквиру свог рада „Интеркултурални аспект етнопедагогије у настави језика и књижевности” (393–410). Коначно, у раду Маје Димитријевић и Бранка Илића, „Теоријски и извођачки аспект интерпретације у универзитетској настави књижевности за децу” (411–424), најпре се истражују могућности повезивања теоријског аспекта интерпретације одабраних садржаја и актив-

ног учешћа студената у обради и систематизовању наставних тема из овог предмета. Потом се указује на значајну улогу интерпретативних дискурса у оснаживању специфичних извођачких вештина будућих учитеља и васпитача у предшколским установама, а разматра се и сараднички однос на релацији наставник–студенти и анализирају студентске тандемске, односно групне презентације, како би се истакли домети функционалног премрежавања теоријског и извођачког аспекта интерпретације.

7. Кратак преглед радова који су се нашли у зборнику *Књижевности за децу у науци и настави* упућује на то да пред собом имамо веома значајно издање, будући да су у њему обрађени различити аспекти књижевности за децу, и понуђен низ практичних решења.

Иако су реферати груписани у четири тематске целине, многи од њих превазилазе оквире свог тематског одређења, укључујући критеријуме анализе многих сродних дисциплина. Тако радови из прве целине, посвећене стваралаштву и раду Тиодора Росића, осветљавају дело овог писца са различитих аспеката. Радови из друге тематске целине представљају веома значајне лингвостилистичке прилоге, док они у трећој нуде савремене поетичке и методичке погледе на класике књижевности за децу. Радови из четврте целине, превасходно методичке оријентације, указују на актуелне проблеме у настави књижевности за децу, нудећи низ иновативних решења, те су несумњиво од великог значаја за унапређивање квалитета наставног процеса.

Важно је напоменути да су објављеним рефератима претходила истраживања релевантног корпуса, те да су резултати у радовима систематски и прецизно изложени. Приликом истра-

живања примењене су све актуелне и релевантне научне методе, а дат је и детаљан преглед историјата питања која се покрећу.

Због свега наведеног, сматрамо да радови објављени у овом зборнику могу бити од користи како онима који књижевност за децу проучавају, тако и онима који наставу књижевности за децу изводе.

Јулијана С. ДЕСПОТОВИЋ*

Приказ
UDC 050SLOVA NA STRUJU(049.32)
Примљено: 9. 2. 2021.
Прихваћено: 9. 3. 2021.

СЛОВА НА СТРУЈУ – ЧАСОПИС У КОЈЕМ СЕ СУСРЕЋУ ПРОШЛОСТ И БУДУЋНОСТ

О *Словима на струју*¹, првом електронском књижевном часопису за децу и младе на овим просторима, који више од осам година на свом сајту објављује Народна библиотека „Радислав Никчевић” из Јагодине, може се с пуним правом рећи да се сврстава у најбоље и најкомплетније часописе у овом тренутку.

Поред обима, који свакако заслужује поштовање (у тридесет девет редовних и четири ванредна броја, он исписује готово осам и по хиљада страна), овај часопис све време прати савремену продукцију, окупљајући најбоље ствараоце са „нашег” говорног подручја, али дужну пажњу посвећује и писцима који нису више у животу а чија дела нипошто не смеју пасти у заборав.

Од самог почетка, *Слова на струју* својим садржајем и избором књижевних стваралаца манифестују не само свој регионални, већ и међународни карактер, као један од ретких часописа који негује и преводилачку литературу, објављујући прве преводе многих значајних и култних дела на српски језик.

Куриозитет је да часопис не поседује ниједан извор финансирања и да постоји и траје захваљујући завидном квалитету и (што треба по-

* julijana.stevanovic@filum.kg.ac.rs

¹ <http://www.jabooka.org.rs/product/casopis>

себно подвући) свом покретачу, уреднику и илустратору Пеђи Трајковићу који притом обавља и већину креативних и техничких послова. Овакав ентузијазам и књижевно прегалаштво, уз несебичну сарадњу свих значајних писаца са овог подручја, створили су од *Слова на сџрују* врхунску публикацију за децу и младе.

Часопис се одликује бројним и разноврсним рубрикама, инспиративних назива: „Слова до снова”, „Сви су велики били мали и шта им фали”, „Књига има историју”, „Стара слова сјаје као нова”, „Позориште за понети”, „Блиски сусрет књижевне врсте”, „Стихови знани а устриповани”, „Оловка и даље пише срцем” и другим, подједнако разиграним и распеваним, које ће заголицати машту сваког читаоца и пробудити у њему жељу да открије шта се иза наслова крије.

Однос према сопственим јубилејима посебна је прича. Они се обележавају онда када се достигне округла бројка у излажењу, или респектабилан период трајања. Међутим, *Слова на сџрују* разликују се од других и у овом погледу, осмишљавајући своје јубилеје и претварајући их у игру. Бројећи сопствене свечане годишњице бројем објављених страна (рачунајући ту и четири ванредна специјала, међу којима су и они посвећени Игору Коларову и Владимиру Андрићу, великим, а прерано отишлим писцима и сарадницима часописа), *Слова* су обележила најпре своју петохиљадиту страну, потом се поиграла бројком 7777, да би после осам година излажења увелико премашила и осам хиљада страница.

Како би се лакше схватило ово инсистирање на броју страна, треба истаћи да та цифра обухвата неких сто педесет бројева домаћих часописа за децу, уобичајеног обима, или стотинак сасвим пристojних књига. Легендарни *Полеша-*

рац Душка Радовића (суочен, иначе, са врло сличним финансијским и организационим проблемима), до тада незаменљив и неупоредив са било којим другим часописом с овом тематиком, успео је да, уз вансеријско Душково умеће и таленат, оствари „свега” деветнаест бројева (на укупно хиљаду шестсто страна), што се већ сматра фантастичним подвигом.

Слова на сџрују настала су 2009. године, у оквиру истоименог мултимедијалног пројекта јагодинске библиотеке, који се састојао од низа атрактивних поетско-музичких приредби, праћених адекватним видео-материјалима. Из њега је проистекло неколико успешних електронских књижевних издања, чији је аутор такође био Пеђа Трајковић. Три године касније, 2012, уз подршку Министарства културе и информисања (само за прва четири броја), Библиотека је одлучила да покрене електронски часопис, поверивши послове уређивања П. Трајковићу, уз пуну уређивачку слободу да часопис подигне на ниво који ће далеко превазилазити локални.

Основни мотив и уређивачка амбиција svelи су се на настојање да се савремена достигнућа дигиталне револуције сједине са традицијом и вредностима српских часописа за децу из оних времена када смо у тој области били неприкосновени и у Европи. Од самог почетка, часопис је неговао регионални карактер. Позитивно је прихваћен од стваралаца из свих држава некадашње Југославије, у којима је налазио и своје сараднике, да би убрзо почео и са објављивањем литерарних дела за децу из целог света, негујући тако и преводилачку књижевност.

Из броја у број, *Слова на сџрују* интензивно су се развијала и напредовала, са тенденцијом и нескривеном амбицијом да постану наш нај-

бољи и најцеловитији књижевни часопис за децу и младе.

И да подсетимо: током свог постојања, *Слова на сџрују* објавила су неколико хиљада песама и краћих прозних форми, позоришних комада, занимљивих чланака, књижевних приказа и интервјуа, а међу стотинама заступљених аутора нашли су се сви великани наше књижевности за децу – од Змаја, Ђопића, Десанке Максимовић, Радовића, Мирослава Антића, Бране Црнчевића, Раичковића, Ерића, Раше Попова, преко Ршумовића, Данојлића, Станишића и Одаловића, до Душана Поп Ђурђева, Коларова, Тода Николетића, Бранка Стевановића, Гордане Малетић, Горана Новакова, Пеђе Трајковића итд., уз преводе (најчешће премијерне) дела великих светских мајстора: Едварда Лира, Луиса Керола, Александра Милна, Огдена Неша, Шела Силверстејна, Ричарда Баха, Бернарда Шоа, Конана Дојла, Терија Прачета и многих других.

Сваки број *Слова на сџрују* обрађује посебну тему, коју прате одабрани текстови, представљајући тако сваки пут својеврсну минијатурну антологију светске књижевности за децу. Такође, што је већ и само по себи несвакидашње, у сваком броју читаоци добијају и целу једну електронску књигу на дар, а често се публикују и интервјуи и позоришни комади.

Слова на сџрују су, то је важно рећи, отворена и за младе и недовољно афирмисане ствараоце, којима је то можда и једини начин да на себе скрену пажњу стручне јавности.

И док се непрекидно негује активна веза са најбољим данашњим писцима за децу, а квалитет подиже на врхунски ниво, у стручној и књижевној јавности расте и велики углед *Слова на сџрују*. Зато опуштање нипошто није у складу са идејом водиљом утканом у филозофију овог

часописа, јер се уз помоћ нових, оригиналних, поучних и занимљивих пројеката, планираних за наредне бројеве, могу остварити још бољи резултати и још разноврснији садржаји. Нажалост, без финансијске подршке и уз све „скученије” организационе услове, будућност часописа је неизвесна, сводећи се на природно ограничене физичке и духовне потенцијале главног уредника. У лето 2021. године очекује се излазак јубиларног четрдесетог броја који ће, по свему судећи, бити и прекретница која ће одредити судбину *Слова на сџрују* – или ће се часопис тихо угасити, или ће се јасно и неопозиво наметнути као значајан чинилац на пољу децје књижевности у Србији.

Снежана М. ПАВЛОВИЋ БОГОЈЕВИЋ*

* sveznala@gmail.com