

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLVIII, бр. 1,
пролеће 2022.

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

Др Ивана Мијић Немет

Лектура и коректура

Светлана Зејак

*Превод, лектура и коректура
шекспирове на енглеском језику*

Преводилачка агенција
AD INFINITUM, Нови Сад

Ликовно решење корица

Ана Чобрда

Графичка уредница

Весна Карајовић

Прелом

NEO KONS, Нови Сад

Штампа

ZACK, Петроварадин

Часопис излази тромесечно

Цена овог броја: 500,00 динара

Рачун Змајевих дејчјих игара:
340-11006551-47

САДРЖАЈ

Полемичност бајке и фантастике у змајевитим временима (Уводник).....	5
The Polemic context of fairy tale and fantasy literature in dragon-like times (Editorial).....	7

НОВИ КОНЦЕПТИ ЈУНАКА У АУТОРСКОЈ БАЈЦИ И ФАНТАСТИЦИ

Љиљана Ж. ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Одметање царева кћери – <i>Успавана и вређено</i> Нила Гејмена.....	9
Eva Kowollik, Bajke sveta iza i ispred ogledala – <i>Interkulturalni world-building</i> Kornelije Funke u serijalu <i>Reckless</i>	19
Vildana R. PEČENKOVIĆ, Novi koncepti junaka u savremenoj bosanskohercegovačkoj bajci.....	29
Мирјана М. СТАКИЋ, Проблематизовање функције помагача у ауторској бајци.....	41

ЗМАЈЕВА ПЕЋИНА: РЕФЛЕКСИ ФОЛКЛОРНЕ БАЈКЕ У СЛОВЕНСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА

Дејан В. АЈДАЧИЋ, О шумским демонима у словенским књижевностима XIX века	53
Magdalena E. SLAVSKA, Poljska dečja fantastika u srpskom prevodu (1991–2021)	65
Emma Z. Bálint, <i>Through the Woods: Exploring the forest of a contemporary fairy tale rewriting for young adults</i>	76
Ружица Д. ЈОВАНОВИЋ, Рефлекси фолклорног наслеђа у роману-бајци <i>Злајина јора</i> Тиодора Росића	88

ЗМАЈЕВИТА ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Оља С. ВАСИЛЕВА, Бајка о бајци Дејана Алексића.....	95
Вишња С. МИЋИЋ, Одједи бајке у савременој српској поезији за децу	105

Страхиња Д. ПОЛИЋ, О једном (заборављеном) путу српске фантастичне поеме за децу – *Бубамара* Десанке Максимовић..... 116

ЗМАЈЕВИ У (АНИМИРАНОМ) ФИЛМУ

Јелена З. СТЕФАНОВИЋ, Фантастика у анимираном филму *Wolfwalkers*..... 128

Биљана Т. ПЕТРОВИЋ, Мотив морског чудовишта у анимираном филму *Лука Енрика Казарозе*..... 137

Симона С. КАЊЕВАЦ, Вредносна трансформација штеточине из бајке (од Пероове и Гримове бајке до *Грдане* Роберта Стромберга)..... 148

ЗМАЈЕВИ У ШКОЛСКОЈ КЛУПИ

Валерија Б. ЈАНИЋИЈЕВИЋ и **Бојана Р. МАРИНКОВИЋ**, Бајке Гроздане Олујић у основној школи (наставни програми, читанке, приређена лектира) 160

Наташа Б. СТАНКОВИЋ ШОШО, Видео-игра *Баш-Челик* и савремена настава српског језика..... 173

Наташа П. КЉАЈИЋ, Упоредна анализа народне бајке „Златна јабука и девет пауница” и њених медијских прерада..... 184

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Кристина Н. ТОПИЋ, Поетичке одлике ране приповједне прозе Александра Поповића (приче из периодике и збирка *Тврдоглаве приче*) 194

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ, Награда „Раде Обреновић” за најбољи роман за децу и младе у 2021. години 205

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

СРП – 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 децје 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
Uniwersytet Warszawski,
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 Снежана Божић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Проф. др Владимир Вукомановић Растегорац
Учитељски факултет Универзитета у Београду

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

Доц. др Бранко Илић
Факултет педагошких наука 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 у Крушевцу
– Одсек Алексинац

Проф. др Виолета Јовановић
Факултет педагошких наука Универзитета
у Крагујевцу

Доц. др Милош Јоцић
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

Проф. др Данијела Костадиновић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Dr Weronika Kostecka, adiunkt
Uniwersytet Warszawski, Instytut Literatury
Polskiej, Warszawa, Polska

Проф. др Љиљана Костић
Педагошки факултет у Ужицу, Универзитет
у Крагујевцу

Dr. sc. Nada Kujundžić, samostalna istraživačica
Zagreb, Republika Hrvatska

Доц. др Јелена Марићевић Балаћ
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

Доц. др Бојан Марковић
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Радивоје Микић
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Доц. др Кристина Митић
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Проф. др Зона Мркаљ
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Проф. др Јелена Панић Мараш
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Зоран Пауновић
Филозофски факултет Универзитета
у Новом Саду

Др Владимир Б. Перић, научни сарадник
Музичка школа „Др Милоје Милојевић”,
Крагујевац

Др Душица Потпић
Академија техничко-васпитачких струковних
студија Ниш – Одсек Пирот

Доц. др Жељка Пржуљ
Филозофски факултет Пале, Универзитет
у Источном Сарајеву

Доц. др Надија Реброња
Државни универзитет у Новом Пазару

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

Проф. др Валентина Хамовић
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Др Марија Шаровић, виши научни сарадник
Институт за књижевност и уметност, Београд

ПОЛЕМИЧНОСТ БАЈКЕ И ФАНТАСТИКЕ У ЗМАЈЕВИТИМ ВРЕМЕНИМА

(Уводник)

Криллати заштитници који својим огњеним дахом демонстрирају силну и неисцрпну моћ природе, људске маште и подсвести, и њихови потомци, змајевити јунаци, заштитни су знак овогодишњег тематског двоброја *Детињства*. Зато у мраку одшкринута врата из којих куљају светлост и јарке боје на корицама прве свеске отварају портал ка свету имагинације који интригира људску мисао од почетака цивилизације до модерних времена.

Натприродни свет неопходан је људском роду како би боље разумео себе, разумео скривене знаке у стварности, и, још важније, наслутио оно што следи, по чему фантастика и бајка битно надилазе раван „формулативне” и забавне књижевности. То, такође, сведочи о неопходности да се вера у натприродно обнавља у сваком младом читаоцу, у временима када нам је змајска природа потребна више но икад, чиме се симболика природно слива уз Змајеве дечје игре, мале и велике Змајевке и Змајевце окупљене у Змајевом кругу.

Дводелни темат часописа *Змајевито доба: нова читања европске бајке и фантастике* показује да је реч о изразито продуктивним и хибридним жанровима модерне књижевности. О томе сведоче тридесет два рада, седамнаест у првој свесци и петнаест у другој. Аутори чланака долазе из различитих научних и културних институција Пољске, Немачке, Мађарске,

Хрватске, БиХ, Северне Македоније и наше земље, што доказује, а то напомињем са радошћу, како је интерес за бајку и фантастику живо научно поље, предмет озбиљних проучавања и знатно ближе центру него маргини но што је било у претходним епохама.

Преласком у домен ауторске књижевности бајка се калемила наносима епоха и културних образаца, умногоме приближила фантастици, попримајући стално нове контексте, значења, гранајући се у бројне поджанрове, родове и медије: стрип, графички роман, (анимирани) филм, видео-игру. Границе жанра постале су у тој мери порозне да се чак и једно од њених кључних одређења, присуство чудесног, не мора нужно подразумевати. Многи писци користили су бајку као подесну (често алегоријску) одору за своје науме, па је она у свом развоју непрекидно осциловала између књижевности за одрасле и књижевности за децу, као својеврстан вид *crossover* књижевности, што је чини још примамљивијим истраживачким пољем. Жанровским конвенцијама невезана за конкретне хронотопске координате заузима је и обличја сатире, параболе, антиутопијске, хорор приче, антидраме.

Зато су радови у свесци 1/2022 и 2/2022 посвећени разноврсним истраживачким перспективама. Започиње се од испитивања фолклорног наслеђа у словенским књижевностима, преко жанровских елемената бајке у савременој поезији, поеми и прози, унутар субжанра историјске бајке, у преводима словенских бајки и њиховој рецепцији, све до указивања на полемички и пародијски однос према фолклорној слици света са једне стране – али и према савременим друштвеним системима са друге.

Значајан број чланака посвећен је новим концептима јунака: вредносној трансформаци-

ји прогоњене девојке у оснажену хероину, ресемантизацији концепата штеточине, помоћника и траженог лица. Закључује се да се савремена бајка и фантастика залажу за ново виђење света, те да се у њима редефинише однос према женскости, према другости и различитости. Чини се да преовлађују радови о дистопијској слици света: испитују се видови концептуализације демонских ентитета, шума као демонски простор (у новим медијским обрадама) и други угрожавајући хронотопи. Лексичка својства магијских клетви и именовање натприродних бића, посебно начин њиховог превођења на српски језик, као и стилски поступци у сценским бајкама доводе до занимљивих закључака.

Медијске транспозиције бајке и фантастике у филму, анимираном филму и видео-игри такође су биле изазовне за изучавање. Особено стима сценске бајке, дезинтеграцији бајке у антидраму и видовима њеног уобличења у позоришту посвећено је више тумачења. Коначно, аутори су били свесни да је важно указати

на нове могућности у тумачењу бајке и фантастике у наставној пракси и понудили предлоге иновативних методичких приступа (тумачење аудио-бајке и телевизијског филма, увођење видео-игре у наставну обраду бајке и сл.).

У рубрици *Нова исцртавања* доносимо студију о поетичким одликама прозе значајног аутора друге половине прошлог века, Александра Поповића (св. 1/2022), односно изучавање гротеске као особености драмског стваралаштва за децу (св. 2/2022). Као и у прошлом годишту, у *Огледалу кришике* објављују се саопштења и прикази награђених књига у Србији и региону.

У новим изазовима и светским потресима змајевска ватра осветљава пут онима који траже смисао. У то име, хвала свим сарадницима из Змајевог круга који су својим трудом допринели реализацији свезака новог годишта *Детинство*.

Зорана З. ОПАЧИЋ

THE POLEMIC CONTEXT OF FAIRY TALE AND FANTASY LITERATURE IN DRAGON-LIKE TIMES

(Introductory word by editor-in-chief)

The winged protectors demonstrating a mighty and inexhaustible power of nature, human imagination and subconsciousness, as well as their descendants, dragon-like heroes, are the trademark of this thematic double volume of the *Childhood*. The front cover of the first volume, showing the light and vivid colours gushing through the door left ajar in the darkness, acts therefore as a sort of a portal to the world of imagination/phantasy which has intrigued human mind since the beginning of civilization up to modern times.

Given that humankind needs supernatural world to understand itself better, observe the hidden signs and symbols in the real world and, more importantly, to guess what is coming its way, phantasy literature and fairy tales significantly exceed the level of “formulative” and trivia-oriented literature. It also speaks of the need for renewing the belief in the supernatural in every young reader, in times when we need the dragon-like nature more than ever, naturally rendering the symbolism of *Zmajeve dečje igre*¹ (*Zmaj Children Games*) and big and small *Zmajevci* gathered in the *Zmajev krug* (*Zmaj's circle*).

The double-volume thematic issue of the *Змајевитио доба: нова читања европске бајке и фантасије* (*Dragon-like Age: New Readings of European Fairy Tales and Phantasy Literature*) shows

that we are dealing here with very productive and hybrid genres of modern literature. Thirty-two articles, seventeen in the first volume and fifteen in the second one, testify to that. The authors of these articles come from different academic and cultural institutions from Poland, Germany, Hungary, Croatia, Bosnia and Herzegovina, North Macedonia, and Serbia. I would like to point out this fact with pleasure because it indicates that interest in fairy tales and phantasy literature is a lively scientific field, the topic of serious research, and it is increasingly moving away from the margins of the previous epochs towards the centre.

Having transitioned into the domain of authored literature, fairy tale was grafted with layers of epochs and cultural patterns, it has become much closer to phantasy literature, constantly adopting new contexts and meanings, branching into numerous genres, sub-genres and media: comics, graphic novel, (animated) film, and video games. The boundaries of the genre have become so porous that even one of its main determinants, the presence of the miraculous, is not necessarily implied. As many writers used the fairy tale as a convenient (often allegorical) disguise for their intentions, in the course of its development it constantly oscillated between literature for children and literature for adults, as a kind of crossover literature, which makes it even a more intriguing field of research. Unrelated by genre conventions to concrete chronotopic coordinates, it took on the form of a satire, parable, anti-utopian story, horror story, as well as anti-drama.

For this reason, the articles in the Volumes 1/2022 and 2/2022 deal with various research

¹ The reference here is made to a famous Serbian poet Jovan Jovanović Zmaj, nicknamed “Zmaj” which means “Dragon” in Serbian language. He wrote mainly poems for children.

perspectives. The issue begins with the examination of the folklore heritage in Slavic literature, through genre elements of the fairy tale in contemporary poetry and prose, within the sub-genre of historical fairy tale, in translations of Slavic fairy tales and their reception, to pointing to the polemic and parody relationship with folklore image of the world on the one hand, and with modern social systems on the other.

Many articles deal with the new concepts of a hero: the transformation of a persecuted girl into an empowered heroine in terms of her values, the re-semanticization of the concepts of a villain and helper. It can be concluded that both modern fairy tale and phantasy literature advocate a new worldview, they redefine the perception of femininity, otherness, and diversity. It seems that the papers on a dystopian worldview predominate: forms of conceptualizations of demonic entities, forests as demonic space (in new media adaptations), and other threatening chronotopes are examined. Lexical properties of magic spells and curses, the naming of supernatural beings, particularly the translations of these names in Serbian language, and stylistic procedures in fairy tale plays lead to some very interesting conclusions.

Media transpositions of fairy tales and phantasy literature in movies, animated movies, and video games were also a challenge for research. Several papers look at the characteristics of fairy

tale plays, disintegration of a fairy tale into anti-drama, and the forms of its theatre presentation. Moreover, the authors were aware of the need to point out the new possibilities in interpreting fairy tales and phantasy literature in the classroom and they suggested some innovative methodological approaches (interpretation of audio-fairy tale and TV film, using video games in teaching about fairy tales in the classroom, etc.).

In the section entitled *Нова истраживања* (New Research) we present a study on poetic features in the prose of Aleksandar Popović, a significant author of the second half of the previous century (Vol. 1/2022), namely, the examination of the grotesque as the specificity of drama works for children (Vol. 2/2022). As in the previous issue, *Огледало критике* (Mirror of Literary Criticism) offers announcements and reviews of the children's books awarded in Serbia and in the region.

Under the circumstances of new challenges and global upheavals, dragon fire provides light on the path of those people who search for meaning. With this thought in mind, I would like to thank all members of the *Zmajev krug* who contributed to publishing the volumes of the new issue of the *Childhood*.

Zorana Z. OPAČIĆ

Translated by Zorica Savić Nenadović

НОВИ КОНЦЕПТИ ЈУНАКА У АУТОРСКОЈ БАЈЦИ И ФАНТАСТИЦИ

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

Оригинални научни рад
UDC 82-343
398.21
Примљено: 2. 2. 2022.
Прихваћено: 2. 3. 2022.

ОДМЕТАЊЕ ЦАРЕВЕ КЋЕРИ – УСПАВАНА И ВРЕТЕНО НИЛА ГЕЈМЕНА

САЖЕТАК: Према груписању функција око појединих ликова бајке Владимир Ј. Проп у *Морфологији бајке* разликује делокруге седам ликова: противника (штеточине), дариваоца (снабдевача), помоћника, царева кћери (траженог лица), пошиљаоца, јунака и лажног јунака. Приповетка *Успавана и врећено* Нила Гејмена заснива се на двама широко познатим европским бајкама, насловљеним према ликовима који обједињавају домене јунакиње и царева кћери (траженог лица): *Снежани* и *Успаваној лепој девици*. У Арнеовом и Томпсоновом каталогу, ове бајке припадају тематском кругу бајки о прогоњеној девојци (1961: 706, 707), односно о успаваној лепотици (Isto 410). Гејмен битно мења карактеризацију носећих женских ликова, чиме се доводи у питање функција јунака, противника, помоћника и пошиљаоца. Особени културни архетипови модерне западне цивилизације, генерички непосредно везани с бајком – принцеза, принц на белом коњу, зла вила / вештица, прогоњена девојка – у Гејменовој ауторској бајци бивају предмет иронијске и (црно)хуморне ресемантизације, чиме се потенцијална социокултурна

функција бајке као жанра доводи у питање, а сам жанр помера према фантастичној, хорор причи, чији исходни више нису задати формулативном композицијом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: усмена бајка, ауторска бајка, прича о прогоњеној девојци, хорор, фантастично, чудесно, родна перспектива

„Бојим се”, рече краљица,
„да сујера неће бити венчања”.

Нил Гејмен, *Успавана и врећено* (21)

Приповетка *Успавана и врећено* (Gejmen 2015) Нила Гејмена (Neil Richard MacKinnon Gaiman) заснива се на *Снежани* и *Трновој Ружичи*, двама широко познатим европским бајка-

* joljilja@gmail.com

ма. По сакупљачком насловљавању бајке и по простору који у варијанти браће Грим (Jacob Grimm, Wilhelm Grimm) заузима лик Снежане (Браћа Грим 1989: 168–177), она би се могла сматрати јунакињом бајке, а по функцијама које врши она обједињава делокруг јунакиње (смрт родитеља – e^2 ; одавање – w ; саучесништво – g ; подношење провере даривалаца – d^7 ; реакција – h^1 ; удаја и ступање на престо – n^*) са делокругом царева кћери (траженог лица). Она у бајци вишеструко трпи наносење штете (x^{13}); не испуњава тешке задатке (t); не сукобљава се са штеточином (L), не побеђује га (V), не отклања почетну невољу или недостатак (E) већ остаје пасивни објект заштите и спасавања својих помагача, патуљака и принца. Трнова Ружица, лик из истоимене бајке браће Грим (1989: 154–157)¹, активно учествује у распитивању (v); одавању (w); подвали (j^3); саучесништву (g)², да би после тога потпуно преузела делокруг пасивног, траженог лица. У суштини, и Снежана и Трнова Ружица могу се придружити оном типу који се у Арне-Томпсоновом индексу издваја као „прогоњена јунакиња” (Aarne – Thompson 1961: 706, 707), иако се овде успавана лепотица издваја као посебна категорија (Isto: 410). Заједнички овом типу лика – који се не јавља само у усменој бајци већ и много шире: у писаној књижевности, позоришту, филму – јесу младост, лепота, недужност, покорност, пасивност, ишчекивање спасиоца и зависност од њега (в. Samardžija б. г.: б. р.). Ово су, истовремено, основне особине јунакиње/јунака мелодраме (в. Popović 2007: 422–423).

Млади јунак или (знатно чешће) јунакиња одликује се племенитошћу и часношћу, доброто. Овај лик увек пати, прогоњен судбинским несрећама, он не узбуђује разум него осећање, и

то не „просвећено” осећање (као код сентименталиста) већ инстинктивно (Балухат 1927: 65).³

Или: „Јунаци мелодраме по правилу су пасивни, лишени живих карактера, отеловљују једносмерне етичке схеме”⁴ (Шабалина б. г.: б. п.).

Није лако одредити жанровску припадност Гејменове приповетке *Успавана и вређено*. По дужини и преокрету на крају, ово би могла бити новела, пошто је управо нагли и неочекивани преокрет, с Ејхенбаумовог (Борис Миха лович хенбаум) становишта, дистинктивна одлика новеле:

Зато је природно што су неочекивани завршеци веома ретка појава у роману (ако их сретнемо, то понајприје сведочи о утицају новеле) [...] новела, напротив, тежи баш ка максималној неочекиваности финала... (Ejhenbaum 1972: 70–71; в. такође: Solar 2004).

По елементима страве које садржи, ово би могла бити и хорор прича, али, типично за већину генолошких расправа (поготово када је реч о мање-више „неканонизованим” жанрови-

¹ Према мотивима у Гејменовој приповести (опис краљице, њени помагачи, усијане ципеле као казна за краљичину маћеху, недовољан број златних тањира за виле, простор двора успаване лепотице, опис успаваних дворана) закључила сам да је Гејмен као предлог узео управо ове варијанте бајки.

² Скраћенице су преузете из: Prop 1982: 33–71.

³ Изворни текст: „Юный герой или (значительно чаще) героиня, отличающиеся добродетельностью, честностью, добротой. Этот персонаж всегда страдает, преследуемый роковыми несчастьями возбуждать не разум, а чувство и не 'просвещенное' чувство (как у сентименталистов), а инстинктивное” – превела ауторка.

⁴ Изворни текст: „Герои мелодрамы, как правило, пассивны, лишены живых характеров, олицетворяют прямолинейные этические схемы” – превела ауторка.

ма, који припадају домену забавне књижевности – Porović 2007: 781⁵), овакво одређење покреће нова питања. Пре свега, оно да ли је хорор жанр или само атмосфера

страшног, злослутног, језовитог или непријатног, која као таква може да постоји не само у фантастици и њеним подврстама, већ и у свим другим жанровима књижевности (тј. криминалистичком роману, историјском роману, романсама одн. љубићима итд. – Skrobonja 1995: b. p.).⁶

Лично, много су ми ближи аутори који „сматрају да је хорор, посебно у последњих двадесетак година, израстао у засебан жанр” (Skrobonja 1995: b. p.). Типична хорор прича с елементима „измаштане митологије”, стварном и апокрифном историјом и окултним знањима, у којој се обликује митема о ирационалној неуништивости зла (в. Pišev 2016: 327–349; Ognjanović 2016: 351–372) – добија у нашем времену додатно злокобно озрачје, подсећајући на сасвим реалне историјске, културне и психолошке „хороре” свакодневице: рат, прогоне, насиље према слабијима, мизогинију, медијско идолопоклонство, манипулацију масама, култ младости и лепоте, мржњу према *друјима* и *друјачијима*...

У прилог одређењу Гејменове приповетке као хорора говоре и илустрације Криса Ридла (Chris Riddell)⁷, које су и иначе битне за разумевање и тумачење Гејменовог дела. Насупрот типичној иконографији сликовнице или цртаног филма, оне уносе елеменат готског, мрачног и застрашујућег. Млада краљица је, рецимо, редовно озбиљна, чак и намрштена и покрива се покривачем са златним лобањама, носи црни оклоп и јаше вранца, патуљци нису љупки и стилизовани, као ни ликови људи; двор Успаване покривен је паучином и прашином, ликови спавача и илустрације убрзаног пропа-

дања зле виле неулепшани су и језиви, а старост није идеализована и љупка већ је приказана губитком косе и артритичним изобличењем старичиних удова и шака.⁸ Упоређене са Дизнијевим цртаним филмовима *Снежана и седам џајшуљака* (*Snow White and The Seven Dwarfs*, 1938) и *Успаваном лепошћом* (*Sleeping Beauty*, 1959), ове илустрације представљају контраст медијски канонизованом визуелном уобличењу бајке.⁹

Ипак, по ликовима, генези сижеа, одликама хронотопа у њој, и пре свега по особеном срећно-несрећном крају, који јасно одступа од типичног срећног краја усмене бајке (венчање и ступање на престо), али реализује најсуштинскије унутрашње импулсе ликова, њихову слободу избора и коначно самопотврђивање – *Успавана и врећено* јесте ауторска бајка, генерички несумњиво повезана са жанром усмене бајке, али и снажно полемички супротстављена оном систему вредности и виђењу света на коме усмена бајка почива.

⁵ В. такође Pavličić 1987: 73–83; Milutinović 2013: 815–831.

⁶ Ни у *Речнику књижевних термина*, који је приредио Драгиша Живковић (1985), ни у оном Тање Поповић не постоји одредница *хорор*. Парадоксално, у српској науци о књижевности постоје врло озбиљне поетичке студије о природи хорора (Ognjanović 2014) и тематски бројеви угледних часописа у потпуности посвећени антрополошким и естетичким аспектима овог „непостојећег жанра” (*Етноантрополошки проблеми*, нова серија, год. 11/2016, св. 1).

⁷ У Лагунином издању *Успаване и врећена*, које је у овом раду коришћено као извор, презиме Riddell дато је као Ридл (насупротив евентуалном: Ридел).

⁸ „Коса јој беше седа, прошарана белим праменовима, и толико проређена да јој се видела кожа главе. Љутито је ћопала кроз замак, ослањајући се на свој штап као да је покреће чиста мржња, и лупала вратима, причајући притом сама са собом” (Gejmen 2015: 33).

⁹ По значају коју имају илустрације Криса Ридла као интегрални елемент дела, *Успавана и врећено* се, у извесној мери, приближава сликовници или графичкој новели.

Тако се, на пример, удаја као коначни, неопозиви *happy ending* за тражено лице (најчешће цареву кћер, али и сироту прогоњену девојку), на самом почетку Гејменове бајке, доводи у питање. Краљица није *сиасена*, из онога што говоре патуљци јасно је да се она сама избавила. Ипак, принц – вереник постоји, венчање је заказано, краљевство се кити и припрема, патуљци крећу подземним тунелима у суседно краљевство по бесцену доримарску свилу за венчаницу, носећи огромни драги камен како би је платили. Истовремено, јасно је да будућа удаја више радује све око младе краљице него њу саму:

„За тачно недељу дана бићу удата.” То јој се истовремено чинило и потпуно невероватним и посве коначним. [...] Закључила је да би то био крај њеног живота, ако живот схватимо као доба избора. Владаће својим поданицима. Рађаће децу. Можда ће умрети приликом порођаја, можда ће умрети као старица, или у бици. Али са сваким новим откуцајем срца пут ка смрти биће све неминовнији (Gejmen 2015: 14¹⁰).

Срећна безвременост краја бајке за Гејменову јунакињу значи мирење са јасно оцртаним кретањем ка неизбежној смрти и наметнутој обавези која ће више усрећити све друге него њу саму, али је, несумњиво, и лакши, очекивани пут, на коме је очекује одобравање околине.

„Дакле”, рече смеђобради патуљак. „Ако кремено на запад [...] Ваше венчање ће каснити, али ће се одржати недуго по вашем повратку, а народ ће славити и необузdana радост ће се пронети краљевством.”

„Тако је”, рече краљица. [...]

Послјоји избор, помисли она пошто је довољно дуго одседела. *Увек постоји избор.*

И она изабра (66 – *јодвукао Н. Г.*).

Сам наслов Гејменове ауторске бајке – *Усиавана и врећено* – директно упућује на варијанте усмене бајке о *Трновој Ружици*, односно *Усиаваној лейошници* (в. Перо [Charles Perrault] 1954: 32–41), петнаестогодишњој принцези која се, будући уклета још на крштењу, убоде на вретено и падне у „стогодишњи дубоки сан” (Браћа Грим 1989: 155) из кога је може пробудити само пољубац принца. Код Гејмена овај неизоставни мотив усмених варијанти добија двоструку ресемантизацију – ону хуморну, чији су носиоци патуљци:

„А како би је пробудили?”, упита патуљак средњег раста [...].

„Па уобичајено”, рече крчмарица поцрвеневши. „Ако је веровати причама.”

„А, па наравно”, рече највиши патуљак. „Значи крагом ладне воде у лице, вичући: – Диж’ се! Устај!?”

„Пољупцем”, рече пијанац. „Али нико јој се није довољно приближио...” (16),

и ону, потенцијално хомоеротску, којом се најизразитије успоставља отклон у односу на усмену бајку. Успавану, пољупцем, несумњиво еротске конотације, буди млада краљица, а не принц: „Примакла се лицу успаване жене. Додирнула је њене ружичасте усне сопственим крв-црвеним уснама и дуго и страшно љубила уснулу девојку” (49).

Питање функције овог пољупца у Гејменовој ауторској бајци сложено је, а могући одговори на њега вишеструки. У пољупцу младе краљице и Успаване има снажног и свесног прекорачења читаочевог „хоризонта очекивања” (в. Jaus [Hans Robert Jauß] 1978), којим се цитат-

¹⁰ Наводи из *Усиаване и врећена* у овом тексту биће обележени само бројем стране у загради.

ни дијалог с усменом бајком успоставља као „'ново виђење' и очуђење туђег текста у оквиру свога” (Oraić Tolić 1990: 10; в. такође Шкловски 1927: 20–24). Сврха би могла бити (и по свој прилици бар унеколико и јесте) и поентирање новог и битно различитог односа према еротском, у коме су хетеросексуалност и хомосексуалност вредносно изједначене. Најзад, верујем да сврха овог пољупца није само шокантно-декларативна већ је суштински повезана са чињеницом да Гејмен и Ридл посвећују књигу својим кћерима. Сама посвета је семантички сложена и провокативна:

*Холи и Меди, кћерима које су ме пробудиле.
Н. Г.
Мојој ћерки Кејши на почетку њеног шрајања.
К. Р. (5).*

Претпостављам да буђење у Гејменовој посвети подразумева нови, битно другачији однос оца према свету, условљен рођењем кћери. Што се трагања о коме Ридл говори тиче, то је, по свој прилици, оно ново, трагачко и откривачко сагледавање живота с којим се суочава већина јунака Гејменових, и не само његових, романа за децу.¹¹ Овај однос према кћерима, рекла бих, битно помера родну перспективу бајке *Успавана и врећено*, и као једно од њених битних дубинских значења уноси поруку да свет и његово трагачко откривање, са борбом, истраживањем и могућношћу свеколиких избора, припада женама колико и мушкарцима. А када су слободни и ненаметнути очекивањима других, ови избори су потенцијално неочекивани и провокативни. Што би рекао Радовић: „Извините, тата, на овом свету свашта се догађа.”

Свођењем синтагме „успавана лепотица” само на атрибут *успавана*, већ у наслову је наго-

вештен и цитатни дијалог с усменом бајком и одступање од њега. Друга бајка, која није наговештена насловом, јесте *Снежана* браће Грим, иако је њена јунакиња код Гејмена свесно лишена властитог имена¹² и именована титулом – млада краљица. Ово доследно изостављање/заборављање бајковитих имена двеју јунакиња могло би се тумачити и као облик одбацивања суштинског значаја лепоте/изгледа као одлике по којој јунакиње бивају именоване.¹³ Да би могло бити тако, потврђује и чињеница да је управо лепота најочљивије својство „њене тминости”, зле виле / вештице / чаробнице¹⁴, која није позвана на рођенданско славље, па зато одузима принцези њену лепоту, младост и снове. Попут краљичине маћехе, она је лепа и заводљива, неко ко побуђује дивљење и обожавање. Иако је „једна од оних шумских вештица што су пре хиљаду лета протеране у изгнанство, и то крајње кварна” (16), Успавана није преузела само судбину већ и лик типичне принцезе из бајке:

¹¹ „... Ико закорачи у њега (у живот – прим. ауторке) широм отворених очију и срца” (Gejmen 2009: 246); „Алекса Рајић, звани Куш, посветио се стварима којима се нико пре њега није бавио...” (Petrović 2005: 113). В. такође Пешикан-Љуштановић 2021.

¹² „И краљица је имала име, али су је у то доба људи звали само Ваша Висости. У овом казивању нема много имена” (23). Властито име нема ни старица у кули: „Она беше она, а име с којим је рођена појели су време и недостатак употребе” (49).

¹³ За Снежану то је снежна белина коже, коса црна као абонос и јагодице румене као крв, а за Трнову Ружицу љупкост цвета окруженог трњем или, у варијантама насловљеним попут Пероове, *Успавана лејошица*, лепота по себи.

¹⁴ Гејмен свесно оставља неразјашњеним ово питање: „'Због вештице', рече пијанац.
'Зле виле', исправи га један буцмасти мушкарац.
'Ја сам чула да је чаробница', убаца млада крчмарица” (16).

Девојчина коса беше златножута попут ливадског цвећа. Усне јој беху ружичасте попут ружа што су пузале уз зидине дворца. Већ дуго није угледала светлост дана, али кожа јој и даље беше једра, ни бледуњава ни нездрава (38).

Упркос изгледу, она није нежна и крхка прогоњена лепотица коју треба избавити из њеног трновитог замка већ застрашујућа еманација зле и деструктивне жудње за апсолутном моћи, оличеном у вечитој младости и лепоти и кобној заводљивости која опчињене претвара у робове, вампирски црпећи њихове животне импулсе и манипулишући њима као зомбијима.

Када је о младој краљици реч, промена титуле (Снежана је царска кћи и принцеза) доводи и до комичног контраста у односу на усмену бајку – принц, будући младожења у часу када Гејменова прича почиње, више није моћни спасилац беспомоћне принцезе и пожељни женик, који ће своју будућу супругу, венчањем, учинити краљицом:

Послала је по свог вереника и рекла му да се не жести, да ће се ипак венчати, иако је он *обичан ѝринц*, а она *краљица*, а затим га је штипнула за браду и љубила га све док му није измамила осмех (21 – *Иодвукла аушорка*).

Насупрот Снежани из усмене бајке, Гејменова млада краљица је динамична ратница, која има власт и ауторитет¹⁵, а одликује је и мудрост заснована на искуству.¹⁶ Иако је веза с бајком о Снежани јасна и вишеструко наговештена: изгледом јунакиње који почива на контрасту црне косе и белине лица и руменила усана¹⁷, патуљцима помагачима и њеном прошлошћу (мајчина смрт, маћехино прогањање, живот с

патуљцима, једногодишњи сан, кажњавање маћехе...), или елементима илустрације¹⁸, једнако битне, или битније, јесу разлике између Гејменове ауторске бајке и претходних уобличења бајки о Снежани, и то не само различитих варијанти записа усмене бајке већ и њихових бројних трансформација у модерној масовној култури. Прогоњене јунакиње које пасивно чекају спасиоца и заштитника, принца, код Гејмена постају делатне, моћне, енергичне жене које узимају своју судбину у властите руке. Тако Гејменову младу краљицу из зачараног једногодишњег сна / смрти не буде ни принц ни његов слуга¹⁹ већ се она буди сама, обогачена новим искуством и новим разумевањем природе своје моћне и заводљиве противнице. Када јој се, на пример, Успавана осмехне, она препознаје осмех своје маћехе: „искрено јој се осмехну, баш као што се и краљичина маћеха осмехивала када је желела нешто” (56):

Краљица рече: „С твојим сојем је увек једно те исто. Треба вам младост, треба вам лепота. Своје сте одавно истрошили, па сад смишљате све компликованије начине да их придобијете. И увек желите моћ” (56).

¹⁵ Она поседује „своју верижњачу”, „свој мач” и „свог коња”, а њена заповест се неопозиво поштује.

¹⁶ Један од патуљака јој каже: „Одувек си била мудра.”

¹⁷ Док хода кроз Анкерску шуму, краљици се привиђају људи из њене прошлости, поред осталих и мајка:

„Тако си лепа’, рече њена мати која је давно, давно умрла. Као гримизна ружа која расте у тек нападалом снегу” (41).

¹⁸ Маћеха на Ридловом цртежу носи јабуку.

¹⁹ Мирјана Карановић ми је скренула пажњу да у првој варијанти *Снежане* коју су записала браћа Грим Снежану не буди принц, који је од патуљака добио њен стаклени ковчег, већ слуга, који је баци увис револтиран због тога што мора да носе околу „ту мртву девојку”, и тако избаци отровни залог јабуке из њеног грла (Grimm, Jacob and Wilhelm 2015: 177).

Још драстичнија је разлика између Гејмено-
ве принцезе која се убола на чаробно вретено и
оне у усменој бајци која је била

заиста толико лепа да он није био у стању да од
ње одвоји поглед него се саже и пољуби је. И чим
је додирну уснама, она отвори очи, разбуди се и
љубазно *ја погледа* (Браћа Грим 1989: 157 – *пог-
вукла аушорка*).

Код Гејмена, Успавана није љупка и умиља-
та беспомоћна принцеза већ, насупрот томе,
лепо и заводљиво али зло и манипулативно
биће, које вампирски црпи животне импулсе из
својих поданика, узимајући „од сваког од њих
малчице живота, малчице снова” (52), смеште-
но, попут паука, у средиште чудовишне мреже.

Испоставља се да старица, која се с напором,
ослоњена о штап, креће по успаваном замку,
није зла вила / вештица / чаробница већ прин-
цеза којој су, насупрот усменој бајци, злом
чаролијом одузети младост, лепота и сан, али
не и њена суштинска људскост. Остарела, бези-
мена принцеза љутито ћопа кроз замак, прича
сама са собом, подсмева се његовим успаваним
становницима:

... Шта то куваш, дебелогузи [пита куvara –
йрим. аушорке]? Лонци и шерпе ти зврје празни,
изузев прашине, прашине и још прашине, а ти
ништа не радиш и хрчеш по цео дан (33)²⁰,

али показује и дирљиву пажњу и брижност пре-
ма њима:

Старица прође поред једне уснуле мајке која
је дојила своју успавану бебу. У пролазу је одсут-
но обрисала прашину с њих двоје, пазећи при-
том да бебина успавана уста не склизну са бра-
давице (33).

Када краљица и патуљци ватром униште трно-
вити честар Анкерске шуме око замка, она их
прво пита за спаваче и оца и мајку,²¹ а њен
обрачун са Успаваном значи коначно жртвова-
ње – пробадајући вештицу њеним властитим
вретенком, принцеза прекида чаролију, али и
сопствени живот. Она пада у чаробни сан ана-
логан смрти, будећи своје родитеље и њихове
поданике.

Гејменов свет се од света усмене бајке раз-
ликује и по особеној реалистичности у многим
аспектима који су у усменој бајци мање нагла-
шени. Људи у њему једу, пију, опијају се, болу-
ју и умиру од сасвим „небајковитих болести”.
Тако је тетка од које је крчмарица чула причу
о Успаваној „умрла од крваве сраћкавице” (16),
а принцеза у успаваном замку преживљава гаје-
ћи поврће и једући домаће животиње – прво
кокошке, „дебеле беле голубице” (33), зечеве и
рибе из шанца око замка, а потом и коње:

Свог првог коња убила је пре шездесет лета, и
јела његовог мяса колико је могла, пре но што се
оно прошарало дугиним бојама, а лешина поче-
ла да заудара док су по њој милеле зунзаре и лар-
ве. Сада је велике животиње клала само среди-
ном зиме када ништа не може да иструли, те је
могла да одсеца залеђене комаде животињске
лешине све до пролећног отапања (33).

Ово се може читати и као директна цитатна
полемика са усменом бајком, у којој се живо-
тиње буде из стогодишњег сна заједно са љу-
дима:

²⁰ Насупрот овоме, у бајци браће Грим храна нетакнута
чека велико буђење: „и ватра се у кухињи разбудила, заплам-
сала и почела да кува јело; печење је стало цврчати...” (1989:
157).

²¹ „Је ли ико настрадао у ватри? Да ли сте видели краља
или краљицу?” (49).

Устали су и коњи у дворишту и стресали се; ловачки пси су скочили и замахали реповима, голубови на крову су извукли главице испод крила, погледали око себе и полетели у поље... (Браћа Грим 1989: 157),

али и као свесно порицање света бајке као идиличног и ескапистичког.

Реално могући код Гејмена су, на пример, и патуљци – краљичини помагачи. Насупрот љупким седобрадим човечуљцима из Дизнијеве *Снежане*, они су моћна магична бића²², нису једнако одевени, не наступају као колектив, не личе један на другог. Иако су децјег раста²³, они нису степенасто нанизани човечуљци и нису седморица већ тројица. Најмлађи међу њима је најнижи и голобрад, али у колективу ни по чему није дискриминисан. Фрагментарни описи ових помагача младе краљице лишени су било каквог вида љупкости²⁴, а понашају се сасвим неформално: „Он се [патуљак којег краљица пита верује ли да би она могла одолети зачараном сну – *џрим. ауџорке*], нимало стидљиво, почеша по гузици”²⁵ (20). Као и млада краљица и принцеза у успаваном замку, патуљци су у причи безимени, односно табуираних имена²⁶, а не поседују ниједно од својстава која имплицирају имена Дизнијевих патуљака: Уча, Љутко, Поспанко, Срећко, Стидљивко, Кијавко, Тупко. Њихов однос према младој краљици (и њен према њима) обележен је поштовањем, отвореношћу и оданошћу, али лишен било какве сентименталности²⁷ и равноправан.

Елементи реалистичности обележавају и Гејменов хронотоп у односу према хронотопу усмене бајке. Док су ликови доследно безимени, простори у *Успаваној* и *врећену* бивају именовани када је реч о два опозитним тачкама: краљичина престоница зове се Канселер, а шума око успаваног замка Анкерска. Чак су и

безимени простори сасвим сажето карактерисани, величином и функцијом, или временом потребним да буду пређени.²⁸ Када треба да крене у суседно краљевство, краљица узима мапу свог краљевства и пресељава становништво даље од опасне линије чаробног сна. Успавано краљевство се у Гејменовој бајци суштински разликује од оног у *Трновој Ружици*. Све је покривено прашином и паучином²⁹, па иако су успавани људи заштићени од распадања, све остало труне и растаче се. Уснуле птице гину падајући на земљу, а роба на пијачним тезгама трули³⁰, као што се храна у куваревим судовима у замку претвара у прашину. Тај сабласни простор трулежи, прашине и паучине ефектна је сценографија за хорор сцене устајања успаваних:

... Нису се будили.

Међутим спавачи *јесу* устајали. Полако су се подизали на ноге, правећи колебљиве, незграп-

²² „... Издржљиви, стамени и саткани од магије колико и од крви и меса” (10).

²³ Највиши међу њима „не беше виши од детета” (15).

²⁴ „Имао је риђесмеђу браду, која је краљици одувек личила на неког гневног јежа што му се настанио у дну лица” (20).

²⁵ Ово се може читати и као својеврсна цитатна полемика са Дизнијевом *Снежаном*, у којој се један од патуљака зове Стидљивко.

²⁶ „Патуљци су имали имена, али људским бићима није било дозвољено да их дознају, јер то за њих беху светиње” (23).

²⁷ Када она задрема, један од патуљака је без оклевања убоде трном у прст.

²⁸ „Било је то краљевство најближе краљичином, удаљено свега дан враниног лета, али тамо чак ни врране нису летеље” (10).

²⁹ Паучина повезује милионе успаваних робова са чаробницом у средишту мреже.

³⁰ Тезге цвећарки пуне су „смеђег, иструлелог и сасушеног цвећа”, а рибарске заударују, „препуне гамижућих црва. Комешање и мигочење црва беху једино кретање и звук на које су краљица и патуљци наишли” (34).

не и поспане кораке. Ходали су у сну, док су се за њима вукле прозирне траке паукових мрежа. Паукове мреже су се непрестано плеле. [...]

Свака улица на коју су наишли била је препуна спавача, обавијених паучином, капака чврсто склопљених или широм отворених, очију искренутих у лобању, да се виде само беоњаче, и сви су се уснуло вукли напред (34–35 – *подевка* Н. Г.).

Битно различит јесте и простор који млада краљица бира на самом крају бајке. Уместо познате, свечано дотеране престонице Канселера, обележене „необузданом радошћу” због краљевске свадбе, она бира пут на исток, „што даље од заласка сунца и знаних им пространстава, право у ноћ” (66). Ова ноћ у коју крећу краљица и њени помагачи могла би бити симбол мноштва могућности, променљиве и неизвесне будућности, која подразумева трагање и опасност, и јесте пут властитог избора, који ништа унапред не гарантује сем авантуре, трагања и многих тешких одлука. Битно померајући родну перспективу своје бајке у односу на ону у усменој, али и њеним бројним прерадама у писаној књижевности, позоришту и филму – Гејмен и Ридл својим кћерима и својим читањима нуде свет у коме неће бити спасене и узете за жене ако то саме не желе, свет трагања, авантуре, ризика и властитих одлука – можда неизвестан и страшан, али свој.

ИЗВОРИ

- Браћа Грим. Трнова Ружица. *Изабране бајке*. Прев. Божидар Зеџ и Милан Табаковић. Београд: Рад, 1989, 154–157.
- Браћа Грим. Снежана. *Изабране бајке*. Прев. Божидар Зеџ и Милан Табаковић. Београд: Рад, 1989, 168–177.

- Gejmen, Nil. *Uspavana i vreteno*. Ilustrovaо Kris Ridl. Prev. Draško Roganović. Beograd: Laguna, 2015.

ЛИТЕРАТУРА

- Балухатый, Сергей. К поэтике мелодрамы. *Поэтика. Сборник статей*. Ленинград: „Academia”, 1927, 63–87. Наведено према: <www.thecrimson.com/article/1961/3/3/bentley-discusses-appeal-of-melodrama-peric> 4. 1. 2014.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Иза Алисиној ојледала. Типолошки ојлеги о фантастичном роману за децу*. Вишеград – Андрићград: Андрићев институт, 2021.
- Шабалина, Татьяна. Мелодрама. *Энциклопедия Кругосвет*. <https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MELODRAMA.html> 5. 1. 2022.
- Шкловский, Виктор Борисович. Война и мир Льва Толстого (План исследования). *Новый ЛЕФ*, 3 (1927): 20–24.
- Aarne, Antti – Thompson, Stith. The Types of the Folktale. Second revision. *F. F. Communications*, Vol. LXXV, No 184, Helsinki, 1961.
- Ejhenbaum, Boris. *Književnost*. Prev. Marina Bojić. Beograd: Nolit, 1972.
- Grimm, Jacob and Wilhelm. *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm. The Complete First Edition*. Translated and Edited by Jack Zipes. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2015.
- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije: izbor studija*. Prev. Drinka Gojković. (Predgovor: Zoran Konstantinović, „Estetika recepcije Hansa Roberta Jausa”, 9–27). Beograd: Nolit, 1978.
- Milutinović, Dejan D. Popularna/zabavna/trivijalna/žanrovska/masovna ili samo književnost. *Књижевна историја. Часопис за науку о књижевности*, год. XLV, бр. 151 (2013): 815–831. Наведено према: <<http://knjizevnaistorija.rs/editions/151Milutinovic.pdf>> 7. 1. 2019.
- Ognjanović, Dejan. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin, 2014.

- Ognjanović, Dejan. Tri paradigme horora. *Етноантрополошки проблеми*. Н. с. Год. 11, св. 1 (2016): 351–372.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Pavličić, Pavao. Pučka, trivijalna i masovna književnost. *Trivijalna književnost: zbornik tekstova*. Priredila Svetlana Slapšak. Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO: Institut za književnost i umetnost, 1987, 73–83.
- Piše, Marko. Horor i zlo. *Етноантрополошки проблеми*. Н. с. Год. 11, св. 1 (2016): 327–349.
- Popović, Tanja. Melodrama. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos art, 2007, 422–423.
- Popović, Tanja. Zabavna književnost. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos art, 2007, 781.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Preveli Petar Vujičić, Radovan Matijašević, Mira Vuković. Beograd: Prosve-
ta, 1982.
- Samardžija, Snežana. The Cycle of Folk Tales on Persecuted Girl. Наведено према: <<http://zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/istrazivanja/zaveranecitanja/63-the-cycle-of-folk-tales-on-persecuted-girl>> 5. 1. 2022.
- Skrobonja, Goran. *Bleferski vodič za horor*. Beograd: Saga T. S. T., 1995. Наведено према: <<http://www.goranskrobonja.com/index.php/dela/bleferski-vodic-za-horor>> 5. 11. 2018.
- Solar, Milivoj. *Novela i bajka. Ideja i priča*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2004.
- Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1985.

Ljiljana Ž. PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ

REBELLION OF THE EMPEROR'S DAUGHTER
– THE SLEEPER AND THE SPINDLE
BY NEIL GAIMAN

Summary

According to the grouping of functions around individual characters of fairy tales, Vladimir J. Propp in the *Morphology of the Folktale* distinguishes the scopes of seven characters: the opponent (villain), the donor (supplier), the helper, the emperor's daughter (the wanted person), the dispatcher, the hero and the false hero. The short story *The Sleeper and the Spindle* by Neil Gaiman is based on two widely known European fairy tales, named after the characters who unite the domains of the heroine and the emperor's daughter (wanted person): Snow White and the Sleeping Beauty. In the Aarne-Thompson's catalogue, these fairy tales belong to the thematic circle of fairy tales about a persecuted girl (Aarne and Thompson 1961: 706, 707), or about a sleeping beauty (Aarne and Thompson 1961: 410). Gaiman significantly changes the characterization of the leading female characters, which calls into question the functions of heroes, opponents, helpers, and dispatchers. Special cultural archetypes of modern Western civilization, generically directly related to the fairy tale – princess, prince on a white horse, evil fairy / witch, persecuted girl – in Gaiman's literary fairy tale are the subject of ironic and (black) humorous resemanticization, which brings into question a potential sociocultural function of a fairy tale as a genre, and the genre itself is being moved towards a fantastic, horror story, the outcomes of which are no longer given by the formulaic composition.

Keywords: oral fairy tale, literary fairy tale, stories about a persecuted girl, horror, fantastic, miraculous, gender perspective

BAJKE SVETA IZA I ISPRED OGLEDALA – INTERKULTURALNI WORLDBUILDING KORNELIJE FUNKE U SERIJALU RECKLESS

SAŽETAK: Kornelija Funke, nemačka autorka za decu i mlade, u svom serijalu *Reckless* oblikovala je fantastičan paralelni svet, koji karakterišu motivi i likovi iz bajki različitih kultura. U prvom tomu su u fokusu motivi iz bajki braće Grim, a interkulturalna mreža bajki osmišljena je na sledeći način: francuske i britanske bajke su u drugom tomu, ruske u trećem, a japanske u četvrtom. Cilj ovog rada je da se razradi interkulturalni narativ serijala, koji se postepeno razvija i korespondira sa motivima različitih bajki. S jedne strane uzima se u obzir interkulturalna priroda žanra narodne bajke, a s druge interkulturalnost kao koncept radnje i konstelacije likova, uključujući i funkcije interkulturalnosti u svetu serijala. Analiza se sprovodi na fonu postkolonijalne teorije i identitetske kritike Homija Babe, zasnovane na njegovom pojmu hibridnosti.

KLJUČNE REČI: interkulturalnost, Kornelija Funke, *Reckless*, bajke, fantastika, identitet

Uvod

Poznata i omiljena autorka knjiga za decu i mlade, Kornelija Funke (Cornelia Funke), u svojim raznovrsnim tekstovima redovno tematizuje društveno relevantna pitanja, kako u pogledu ciljane grupe tako i tematski i jezički. Zaštitu ugroženih vrsta i preteranu eksploataciju prirodnih resursa nastojala je da približi deci najmlađeg

uzrasta u knjizi *Lili i Peraje* (*Lilli und Flosse*), a starijoj deci u seriji *Jahač zmaja* (*Drachenreiter*). Kritiku konzumerističkog društva tematizovala je u knjizi *Kad je Božić Bata pao s neba* (*Als der Weihnachtsmann vom Himmel fiel*), a alternativni koncepti rodni stereotipa mogu se naći u romanu *Igrain Nebojšić* (*Igraine Ohnefurcht*). Zajedno sa režiserom Giljermom del Torom (Guillermo del Toro Gómez) napisala je knjigu za odrasle *Panov lavirint* (*Pan's Labyrinth*), kao adaptaciju njegovog istoimenog filma, čija se radnja odvija u Španiji u vreme fašizma. Suočavanje sa *Drugim* u različitim vidovima zajedničkog života i time, u principu, sa pitanjima identiteta Funkeova redovno naglašava u svojim prevashodno fantastičnim tekstovima. Pored navedenih tekstova sa ekološkom tematikom, treba istaći i dečju knjigu *Čupava pandža* (*Zottelkralle*), u kojoj jedno neotesano, ali muzički nadareno podzemno čudovište biva prihvaćeno u porodici svog čovekolikog prijatelja Kalija.

Suočavanje junakinja i junaka sa raznim oblicima sopstvene drugosti središnja je tema u serijalu fantastičnih romana *Reckless* (Bezobzirni), uz pozivanje na poznate motive i junake bajki, i mo-

* eva.kowollik@slavistik.uni-halle.de

že se tumačiti kao kritičko pozicioniranje u odnosu na vladajuću multikulturalnu paradigmu, a na pozadini interkulturalnih istraživanja i postkolonijalne teorije. Četvorotomni i još neokončani serijal namenjen je deci starijeg uzrasta i mladima. Problematizovanje identiteta u serijalu *Reckless* korespondira sa adolescentnim životnim dobom ciljne grupe i njenom potragom za identitetom, kao i sa simboličnim tumačenjem bajki iz psihoanalitičke perspektive u smislu procesa odrastanja.

Glavni lik serijala je Jakob Rekles, nastanjen u savremenom Njujorku. U potrazi za nestalim ocem, on u starom ogledalu otkriva prolaz u paralelni svet. Taj svet, čije okruženje u stilu *steam-punk*-a prikazuje početke industrijalizacije u Evropi, integriše u sebi poznate bajke, njihova bića i rekvizite. Jakob i transfigurativna Lisica, kao lovci na blago u svetu „iza ogledala”, sakupljaju blago iz bajki za tamošnje vladare. U prvom delu, pod naslovom *Kameno meso* (*Steinernes Fleisch*, 2010)¹, Jakob spasava svog brata Vila, koga je vila kletvom pretvorila u gojla – čoveka sa kamenom kožom.² Radnja prvog dela odvija se u Austriji, carstvu koje odgovara Austrougarskoj monarhiji „ispred ogledala”. U drugom delu, pod nazivom *Žive senke* (*Lebendige Schatten*, 2012), Jakob mora da spasava živu glavu, jer mu preti osveta jedne vile. Jakob i Lisica putuju kroz Lotringiju i Albion (Francusku i Englesku). Kako bi Lisici spasao život, Jakob sklapa pakt sa Igračem, vilenjakom prognanim iz sveta iza ogledala. Izbegavajući ustupanje prvog deteta, kao u bajci „Cvildireta”, Lisica i Jakob, u potrazi za spasonosnim rešenjem, u trećem nastavku – *Srebrni konac* (*Das silberne Garn*, 2015) – putuju kroz Varangiju (Rusiju), a u četvrtom delu – *Na srebrnom tragu* (*Auf silberner Fährte*, 2020) – kroz Nihon (Japan).

Motivi bajki određuju *worldbuilding* čitavog serijala. S jedne strane postoji blago koje sakupljaju Jakob i Lisica, a koje, kao i u bajci, može postati pomoćno sredstvo: staklena cipelica, Zlatokosina vlas, koja postaje neraskidivo uže, čarobni stočić itd. S druge strane, integrišu se odlomci bajki, po pravilu kao ilustracija, te se za žanr bajkovite fantastike iznova interpretiraju na zloko-ban način:³ tako, na primer, junaci *Kamenog mesa* nailaze na mumiju Trnove Ružice, za koju se ni po isteku stogodišnjeg roka nije našao nijedan princ.

Za našu temu interkulturalnog *worldbuilding*-a posvetićemo se novoj koncepciji i funkciji brojnih motiva poznatih bajki. U tu svrhu, razradićemo interkulturalne inscenacije na dva nivoa – kao

¹ Pri analizi sam koristila izdanje *Kamenog mesa* iz 2020, koje je autorka sama preradila.

² Za oblikovanje ovog bića Korneliju Funke su inspirisale kamene figure na fasadama crkava i starih zgrada. Kod imena se poziva na englesko *gargoyle* (up. informacije na veb-stranici Kornelije Funke: <Fragen & Antworten · Cornelia Funke - Die offizielle Homepage>). Imena glavnih junaka, Jakob i Vil Rekles, aludiraju na Jakoba i Vilhelma Grima (up. Funke 2012a: 9–10).

³ Za žanr bajkovite fantastike i njegov kritički potencijal up. disertaciju Stefani Drajer (Stephanie Dreyer), koja se bavi ne samo Kornelijom Funke nego i ruskom autorkom Svetlanom Martinčik (ukr. Світлана Юрїївна Мартинчик), koja piše pod pseudonimom Maks Fraj (rus. Макс Фрай).

Drajerova interpretira *Kameno meso* kao *revisionist fantasy*: „roman podstiče čitaoca da se kritički bave zastarelim scenarijima” (izvorni tekst: „the novel encourages readers to critically engage with outdated scenarios” – 2018: 52). Interkulturalna pitanja koja nas ovde interesuju su, po njoj, deo ovog potencijala: „Roman problematizuje pitanja koja se u Grimovim pričama samo usputno pominju, kritičkim ispitivanjem tema samo-identifikacije i percepcije različitosti, roditeljskih problema, predstavljanja pola i tretmana materijalnih objekata” (izvorni tekst: „The novel problematizes issues that are only incidentally mentioned in Grimm’s tales by critically examining themes of self-identification and alterity perception, parental problems, representation of gender, and treatment of material objects” – nav. delo: 69).

prvo, ispitaćemo radnju i koncepciju likova u pogledu hibridnosti razmatrane po sistemu Homija Babe (Homi Bhabha). Hibridnost je bitno obeležje u interkulturalnom kontekstu i po pitanju konstrukcije identiteta, pri čemu će biti uzeti u obzir razni nivoi stvarnosti u čitavom serijalu. Pojmom hibridnosti Baba radikalno dovodi u pitanje koncept (nacionalnog) identiteta – a time i paradigmu multikulturalnosti. On upućuje kako na nedovršenost i sporan karakter identiteta tako i na modele autodeskripcije onkraj binarnih kvalifikacija, kojima se sopstveni identitet tumači polazeći od *Drugoga*, od *nečega između* i koji dopuštaju višeznačnost.⁴ Nadalje treba istražiti

⁴ Indijski teoretičar kulture Homi Baba cilj svoje teorije kulturnog prevođenja formuliše kao „konceptualizaciju internacionalne kulture, koja nije zasnovana na egzotičnosti multikulturalizma ili *raznolikosti* kultura, već na inskripciji i artikulaciji *hibridnosti* kulture. U tom cilju, treba zapamtiti da je *inter* – taj vrhunac prevođenja i pregovaranja, taj *meduprostor* koji nosi teret značenja kulture. [...] I, istražujući ovaj treći prostor, možemo da izbegnemo polarizovanje i da se izdignemo kao svoje *drugo* ja” (izvorni tekst: „conceptualizing an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s *hybridity*. To that end we should remember that it is the ‘inter’ – the cutting edge of translation and negotiation, the *inbetween* space – that carries the burden of the meaning of culture. [...] And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves” – Bhabha 2004: 56).

Teoretičarka kulture Doris Bahman-Medik (D. Bachmann-Medick) opisuje karakteristiku *prevodilačkog obrta* (*translational turn*), koji je Baba pokrenuo u kulturnim studijama, sledećim rečima: „Kultura se više ne posmatra kao poseban ‘izvorni’ životni svet, već kao nečista, pomešana, ‘hibridna’ stratifikacija značenja i iskustava. Konflikti transnacionalnih migracija i egzila posebno su doveli u pitanje ideju kulture kao zatvorene sfere koja obezbeđuje tradiciju i identitet” (izvorni tekst: „Culture is no longer viewed as a special ‘original’ life-world, but as an impure, blended, ‘hybrid’ stratification of meaning and experience. The conflicts of transnational migration and exile, in particular, have called into question the idea of culture as a closed sphere that secures tradition and identity” – 2016: 182).

vezu između serijala Kornelije Funke i žanra bajke i za taj žanr tipičnog obeležja interkulturalnosti.

Interkulturalnost u svetu iza ogledala i između svetova

U serijalu *Reckless* Kornelija Funke tematizuje i fantastično oneobičava globalno značajne teme kao što su evropska imperijalna i kolonijalna politika, genocidi, patologizacija drugosti, racionalizacija i tehnologizacija i njihove posledice po prirodu i društvo. Sve to stoji u posebnoj vezi sa žanrom fantastike koji se neretko odlikuje multikulturalnim *worldbuilding*-om. To se posebno odnosi na tzv. *populacijsku fantastiku* na Tolkinovom (J. R. R. Tolkien) tragu. U fantastičnoj književnosti ove vrste prikazuje se multikulturalna perspektiva tako što se opisuju eksterne karakteristike i kulturna obeležja međusobno razdvojenih kultura, u skladu sa Herderovim modelom kugli.⁵ Ove vrste fantastične književnosti pokazuju moć esencijalističkog u ljudskoj recepciji, što određuje društvenu praksu sve do danas.

Na prvi pogled se čini da je taj efekat u serijalu *Reckless* pojačan uvođenjem motiva bajki. U bajci se čarobno podrazumeva⁶ i često se izražava u vidu pomoćnika ili protivnika, kao što su patuljci ili vile, pri čemu se podrazumeva i ne dovodi u pitanje razlika u odnosu na ljudskog junaka –

⁵ U vezi sa multikulturalnom paradigmom i Herderovim modelom kugli v. kritiku nemačkog filozofa Wolfganga Velša (Wolfgang Iser) koji kaže da Herderov „tradicionalan koncept kulture [...] nije samo neprikladan u deskriptivnom smislu, nego i opasan i neprihvatljiv u normativnom smislu. Klasičan koncept kulture je – provokativno govoreći – po svojoj strukturi kulturno-rasistički” (1994: 6).

⁶ U Todorovljevoj klasifikaciji, bajka se ubraja u „čisto čaroban” žanr (up. Todorov 2018: 70).

patuljak, vila, džin oličenje su *Drugosti*. Ta funkcija različitosti likova bajki očuvana je u *Reckless*-u i ogleda se u čitavom nizu eksternih karakteristika (npr. raspolučeni jezik veštice), prebivališta (gradovi patuljaka, jezera vila itd.), jezika i sposobnosti. Time se demonstrira multikulturalnost zajedničkog života na nivou radnje, ali se ona i problematizuje kada se radi o getoizaciji ili genocidu (npr. zatiranje džinova ili zmajeva).

Interkulturalni diskurs ovog serijala ipak je daleko raznorodniji i može se opisati Babinom kategorijom hibridnosti. Idealan slučaj hibridnog čudovišta razmatra se iscrpno na primeru deteta gojlskog kralja Kamijena i njegove ljudske supruge. Dete iz takve veze je u svetu iza ogledala obično odvratan monstrum i gotovo nesposobno za život. Zahvaljujući vilinoj čaroliji, ovo dete postaje anđeosko biće i u četvrtom delu serijala može spasonosno da interveniše u događajima i na taj način deluje kao korektiv unapred programirane sudbine hibridnog čudovišta. Daleko temeljnije oblikovan hibridni lik jeste Vil Rekles (Will Reckless), koga vila proklinje i pretvara u ljudskog gojla. Tema prvog toma serijala *Kameno meso* tiče se njegovog spasavanja, da ne dobije kožu od žada. Njegov brat Jakob prekasno spoznaje da koža od žada, koja Vilu raste u periodima izrazite emotivnosti, predstavlja za mlađeg brata nešto pozitivno. Glavnim junacima se tako priznaje razvoj, usled koga je pripisivanje jednom od kolektivnih identitetskih izbora osuđeno na propast.

Sve u svemu, *Reckless* se nadovezuje na široki inventar sveta bajki u pogledu tragičnih mešanih veza: rusalka što ubijaju muškarce, vodenjaci koji otimaju devojčice. Sve to Kornelija Funke citira u mračnoj scenografiji, a, kad se čovek bolje upozna sa nekim od ovih po ljude opasnih bića, delimično i relativizuje (npr. lik vodenjaka odn. Vod-

nog muža / Eaumbre⁷ u knjizi *Žive senke*). S tim u vezi, Vil Rekles predstavlja drugačiji slučaj hibridnosti jer, izgleda da je njegov otac, kako se navođestava u romanu *Na srebrnom tragu*, vilinski vilenjak Igrač, koji će se u serijalu pokazati kao Lisičin i Jakobov protivnik. Bastardizacija se tematizuje pri razmatranju rasizma u okviru pojedinih grupa bića. Taj aspekt se koncentriše na lik gojla Nerona, čiji otac je oniksov gojl, a majka malahitski, i koji sa posebnom i sasvim aktuelnom vrstom samopouzdanja o sebi govori kao o „bastardu”. Svet iza ogledala je na taj način pandan našem svetu, kao multikulturalno percipirana stvarnost, uključujući i sve sa time povezane nedostatke, poput kolonijalizma, stereotipa i rasizma, pa sve do genocida.

Dalji aspekt Funkeova uvodi kroz problematizovanje veštački stvorenih bića, konkretno Golema i staklenih stvorenja, koja su u serijalu *Reckless* vilinske vile i vilenjaci stvorili kao pomoćnike. Za staklenu devojčicu Šesnaest, koju u romanu *Zlatni konac* Igrač infiltrira u njemu samom još nepriступaćan svet iza ogledala, postavlja se pitanje ima li sopstvenu dušu. Sa motivom potrage za dušom (poznatim iz sižea *Undine*) povezano je temeljno pitanje u interkulturalnom diskursu – (nedovršiva) potraga za identitetom. U liku devojčice Šesnaest ogleda se očigledna aktuelnost identitetskog diskursa, koji u uobičajenom esencijalizmu neretko biva konstruisan na osnovu fenotipskih obeležja. Staklena devojčica je prozirna i na taj način reflektuje samo svoju okolinu, ali ipak raspolaže bezbrojnim ljudskim licima, kopiranim iz ogledala. Taj lik paradigmatski zastupa onaj identitetski koncept u kome se jastvo promišlja iz

⁷ Jezička igra, od fr. *eau* – voda i *homme*, odn. špan. *hombre* – muškarac, čovek. Ipak se ne radi o uobičajenom nazivu za vodenjaka u španskom ili francuskom jeziku.

perspektive drugosti. Motivom veštački stvorenih bića, Kornelija Funke se nadovezuje na etičko pitanje takvog stvaranja i emancipaciju tih bića od (despotskih) tvoraca⁸, nagoveštenu već u liku homunkula u romanu *Jahač zmaja*, namenjenom deci mlađeg uzrasta.

Dominantni i u serijalu *Reckless* pozitivno konotirani oblici hibridne koncepcije likova jesu transfigurativni likovi ili metamorfi, takođe preuzeti iz bogatog fundusa bajki i legendi, a izrazito zastupljeni u recentnoj fantastičnoj književnosti. U svakom pojedinačnom slučaju interpretacija može da bude krajnje različita. Metamorfi, na primer varanški (ruski) vukodlaci ili hominidne lisice iz Nihona (Japan), koje ljudi u svetu iza ogledala s podozrenjem tolerišu, od samog rođenja raspolažu magičnim moćima ili pak svoj dar stižu pomoću magičnog relikta. Ovo poslednje je slučaj sa Lisicom i Orlandom, koji svoje lisičje krzno i gušćje perje s dobrim razlogom sakrivaju i strateški koriste tokom akcija. Poglavlja ispričana iz perspektive Lisice pokazuju trajan identitet-ski konflikt ovog lika, koji konsekvantno naziva ju Lisica (a vrlo retko ljudskim imenom), što se takođe odnosi i na pripovedačku instancu.

Kulturne razlike između ljudi i njihovi međusobni odnosi imaju periferni značaj u poređenju sa najrazličitijim primerima dvojne pripadnosti likovima iz raznih grupa bića. Različite religije i jezici se, istina, nagoveštavaju, ali ne igraju nikakvu ulogu u radnji romana. Romani se, uprkos sporadičnim inojezičnim natruhama, odlikuju pripovednom homogenošću (i time svakako ostaju ukorenjeni u obrascu bajke). Centralna interkulturalna kategorija različitosti se u serijalu, kao što smo dosad videli, u prvom redu demonstrira na odnosima ljudi i drugih bića u svetu iza ogledala. U skladu s time, u serijalu *Reckless* zaobilazi se za bajku tipična opozicija dobra i zla, te tipološka

karakterizacija likova. Zahvaljujući multiperspektivnoj strukturi pripovedanja, glavni i sporedni likovi se u čitavom serijalu odlikuju individualizmom i psihološkom dubinom. Ambivalentnost karakterizacije odnosi se i na likove kao što su veštice koje proždiru decu, a čiji se psihološki konflikti i motivacije objašnjavaju u odvojenoj kratkoj priči u pratećoj knjizi *Svet iza ogledala* (*Spiegelwelt*, 2020a).

Pored ovih oblika inscenacije hibridnosti i s njima povezanog problematizovanja esencijalističkih identitetskih koncepata, u serijalu *Reckless* prikazuju se razni vidovi kulturnog transfera između svetova ispred i iza ogledala, što je još jedan nivo suočavanja sa *Drugim*. Tako se u kratkim pričama, objavljenim u pratećoj publikaciji *Staklena palata* (*Palast aus Glas*, 2019), na razigran i duhovit način interpretiraju inspiracija i dela poznatih umetnica i umetnika, polazeći od logike sveta iza ogledala. U središtu priče „Oči ne zaboravljaju” („Die Augen vergessen nicht”) nalazi se francuski vajar Ogist Roden, koji susreće dva gojla, koji su se provukli u ovaj svet kroz ogledalo. Inspiracija za Rodenove skulpture, koje deluju kao žive, u tekstu se izražava umetnikovom spoznajom o postojanju živih kamenih bića: „Za Rodena kamen nikada nije prestao da diše” (Funke 2019: 162)⁹. Suočavanje sa *Drugim* vodi fiktivnog Rodena do spoznaje da njegov beživotni materijal u suštini živi. To je spoznaja koja u bajci i mitu dolazi do izražaja u toposu panpsihizma i kojom se sa ludističkom lakoćom dovodi u pitanje racionalni svet sa svojom binarnom strukturom, u koju se pored mnogih drugih ubraja i opo-

⁸ Najpoznatiju obradu ovog sižea nalazimo u Geteovom *Faustu*.

⁹ Izvorni tekst: „Der Stein hörte für Rodin nie wieder auf zu atmen.”

zicija živo–neživo. To se tiče i odnosa prema smrti u celom serijalu. Čini se da smrt nikad nije konačna. O tome Kornelija Funke u jednom intervjuu kaže:

Jedna druga granica, koja se u fantastičnoj književnosti, mitovima i bajkama ne shvata ozbiljno, granica je između života i smrti. Uverenje koje ne smatram nerealističnim, već baš nasuprot daleko realističnijim od uverenja da nešto u ovom univerzumu ima konačan kraj (Funke 2015b).¹⁰

Odlučujućim za *worldbuilding* pokazuje se kulturni transfer iz sveta ispred ogledala u svet iza ogledala. Tamošnja tehnika, nazvana „nova magija”, daje svetu iza ogledala tipičan izgled *steam-punk*-a (up. Steglich 2020). Iz sveta ispred ogledala dolazi munjevita brzina saobraćajne, industrijske i ratne tehnike, koju u svetu iza ogledala plasira Jakobov otac, Džon Rekles, koji tamo nastupa pod imenom istorijski poznatog britanskog inženjera Izambarda Brunela. Jakob Rekles, traгаč za blagom, odnosno za rekvizitima stare magije, koncipiran je kao antipod svoga oca, čeznući u svetu bajki za nepoznatim i mitskim na nivou radnje. Istovremeno, zamišljen je kao konsekventni pandan istorijskom Jakobu Grimu, čija se sakupljačka delatnost može locirati u širem kontekstu evropske romantike, koja se odlikovala skepsom prema tehnici i napretku i daleko se više orijentisala na mitsku prošlost. Sledeća ocena Dane Štegljih pokazuje da ovaj serijal ipak ni u kom slučaju nije zamišljen kao izraz nostalgije:

Bajkoviti svet Kornelije Funke odriče se time ne samo funkcije nostalgije, koju Funke u predgovoru svoje zbirke pripisuje bajkama, već umesto toga upravo ilustruje nezaustavljivi napredak vremena, kome se njen junak suprotstavlja (Steglich 2020: 19).¹¹

Bajke iz celog sveta – multikulturalne ili interkulturalne?

Veza ovog serijala sa interkulturalnošću žanra bajki biće u narednom tekstu razmatrana na dva nivoa. Na jednoj ravni, radi se o interkulturalnom karakteru samog žanra, koji se u istraživanjima bajki interpretira na različite načine u pogledu njihovog nastanka i rasprostranjenosti. S druge strane, radi se o jednoj od toga odvojenoj multikulturalnosti u recepciji žanra. Sintagma „bajke sveta”, koju redovno nalazimo u antologijama, pokazuje da se recepcija bajki svrstava u multikulturalnu paradigmu, kojom se, prema Borisu Budenu, i danas opisuje recepcija kultura i sa njima povezanih društvenih praksi.¹² Kad svoje junake šalje na put kroz Austriju, Lotringiju, Albion, Varangiju i Nihon, ne reprodukuje li Kornelija Funke multikulturalnu paradigmu i šareni potpuri nemačkih, francuskih, ruskih i japanskih bajki? Na koji način se u *Reckless*-u razmatraju kulturne varijacije motiva bajki i koje shvatanje

¹⁰ Izvorni tekst: „Eine andere Grenze, die Fantasy ebenso wie Mythen und Märchen nicht ernst nimmt, ist die zwischen Leben und Tod. Ein Glaube, den ich nicht unrealistisch, sondern im Gegenteil für wesentlich realistischer halte als den Glauben, dass irgendetwas in diesem Universum wirklich ein Ende hat.”

¹¹ Dana Štegljih poziva se na sledeći odlomak iz predgovora Kornelije Funke u izboru bajki braće Grim: „Bajke su divni vremeplovi. Vraćaju nas u jedan svet u kome noći nisu obasjane električnom svetlošću, u kome je hladna zima donela glad, u kome su kraljevi vladali nad siromašnim seljacima, a žene u dugim satima kraj kolovrata maštale o tome da umesto vune predu zlatnu nit” (Funke 2012a: 8).

¹² „Opšte je poznato da se multikulturalizam zasniva na konceptu svojevrstnosti i originalnosti kulturnih formacija. On polazi od toga da postoji esencijalna veza između kulture i 'rasnog', seksualnog ili etničkog porekla. [...] Multikulturalizam je, zapravo, osnova onoga što mi zovemo politikom identiteta – politička praksa koja još uvek odlučujuće utiče na naš svet” (Buden 2008: 14–15).

interkulturalnosti u tom smislu predstavljaju tekstovi ove autorke?

Nacionalizacija narodnih bajki posledica je sakupljačke delatnosti tokom romantizma i povezana je sa nastankom nacija. Sakupljači, poput braće Grim, čije su pripovedačice većinom poticale iz hugenotskih emigrantskih porodica, bili su dakako svesni interkulturalnosti žanra. Tako su se

braća Grim s obzirom na internacionalnost žanra bajki i znajući poreklo najvažnijih sakupljača u naslovu svoje knjige odrekli prideva „nemački” (Rölleke 2013: 585),

ali je, već u predgovoru prvog izdanja, očigledna nacionalna tendencija i recepcija bajki braće Grim tokom oslobodilačkih ratova dovela do toga da su iz narednih izdanja (up. tamo) izbačene bajke nenemačkog porekla. Istraživači su nadalje utvrdili „frapantno izrazitu sličnost, čak identičnost pojedinih verzija bajki u svim delovima sveta” (Rölleke 2019: 103), tako da se pre može poći od „jednog takoreći bezvremeno postojećeg 'Hero-Pattern' (obrasca junaka)” (Isto: 106). Dakle, radi se o „zajedničkim obeležjima u raznolikosti [...], koja možda upućuju na arhetipski shvaćeni osnovni obrazac” (Isto: 107). Zahvaljujući ovoj osnovnoj karakteristici „motivske istovetnosti” (Pöge-Alder 2016: 127)¹³, žanr se opirao nacionalnoj instrumentalizaciji:

Podudaranje brojnih tema i motiva znači da bajke nisu ekskluzivno nacionalne, da se na njima ne može graditi ksenofobna kulturna samosvest (Neuhaus 2017: 33).

U serijalu *Reckless*, svet iza ogledala postaje sve šareniji i egzotičniji, zahvaljujući putovanjima junakinja i junaka. I izjave Kornelije Funke mogu

se tumačiti u znaku multikulturalnog razumevanja sveta. Tako ona u predgovoru sopstvenom izdanju bajki braće Grim, objavljenom 2012, iz perspektive planova u pogledu predstojećih toмова serijala *Reckless*, piše:

Bajke iz Španije, Švajcarske, Francuske, bajke iz Rusije, Japana, ilustrovane bajke, umetničke bajke, narodne bajke... gomilaju se kao i knjige u Moo-voj i Meginoj kući, a gomile rastu iz dana u dan. Svaka zemlja ima svoje posebne bajke. Moja kuća za pisanje odjekuje najrazličitijim jezicima i dijalektima. Galicijske veštice zvuče sasvim drugačije nego madridske (Funke 2012a: 7).¹⁴

Ipak, serijal nije povezan isključivo sa multikulturalnom paradigmom, jer ne samo što se navedeno pitanje istovrsnosti motiva u *Reckless*-u ostvaruje u ansamblu likova, nego se razmatra i u autopoetskim promišljanjima. Tako pripovedna instanca nastoji da, delimično prelomljeno kroz perspektivu nekog od glavnih likova, naglasi sličnost bića čije bi razlike bile pitanje naziva. Pri tome autorka poseže za delimično originalnim nazivima iz drugih jezika i kultura, a služi se i sopstvenim kovanicama. Patuljci iz evropskih bajki i legendi u njenom svetu se u Austriji zovu *Heinzel* (i podsećaju na regionalnu varijantu dobrih kućnih duhova *Heinzelmannen*), u Lotringiji (Francuska) *follets*, u Varangiji (Rusija) *kiki-*

¹³ Pege-Alder detaljnije navodi koncepte difuzije i poligeneze, koje bi (uz upućivanje na Frenclera 1992: X) trebalo procesivati od slučaja do slučaja.

¹⁴ Izvorni tekst: „Märchen aus Spanien, aus der Schweiz, aus Frankreich, Märchen aus Russland, aus Japan, illustrierte Märchen, Kunstmärchen, Volksmärchen ... sie stapeln sich wie die Bücher im Haus von Mo und Meggie, und die Stapel wachsen mit jedem neuen Tag. Jedes Land hat schließlich seine ganz eigenen Märchen. Mein Schreibhaus hallt wider von den verschiedensten Sprachen und Dialekten. Die Hexen in Galicien klingen so anders als die in Madrid.”

mora, u Leoniji (Španija) *duendos* i u Albionu (Engleska) *hobs*.¹⁵ Taj postupak poštovanje dobrih kućnih duhova u serijalu predstavlja kao antropološku konstantu. U varijaciji naziva iscrpljuje se razlika između u suštini identičnih kulturnih fenomena. Za druga bića može se opet utvrditi identičan osnovni obrazac, ali različito kulturno vrednovanje – za čitav serijal su u tom smislu tipični metamorfi. U Nihonu (Japan), poštuju ih u obliku ljudi-lisica, dok se u Austriji prema njima odnose sa sumnjičavošću. Ova razlika posebno važi za vukodlake:

U nekim zemljama majke su davile decu rođenu sa vučjim očima, u Varangiji su se prema njima odnosili sa poštovanjem (Funke 2015a: 358).¹⁶

U slučaju Tkalje, koja u serijalu ovaploćuje moćnu sudbinu, konstatuje se da za nju postoje razna imena i raznovrsne ličnosti širom sveta (iza ogledala): „Takuši su je zvali u ovoj zemlji, ali je imala imena koliko i mreža” (Funke 2015a: 428).¹⁷ Na drugom mestu se kaže:

La Tisseuse. Tkalja. The Weaver. La Hilandera. Ona ima mnogo imena, neke priče čak tvrde da postoje tri sestre. Svi se slažu samo u jednom: da je vrlo opasno kao smrtnik tražiti pomoć od nje, jer ona može prekinuti ne samo ljubavnu nego i životnu nit (Funke 2015a: 293–294).¹⁸

Nadalje, važno je ukazati na korišćenje različitih predložaka bajki. Kada Funkeova svog junačka Jakoba šalje u potragu za staklenom cipelicom, ona poseže za francuskom, Peroovom (C. Perrault) varijantom „Pepeljuge” (koju je Dizni adaptirao i popularisao), a ne za onom braće Grim. Funke je uvela još jednu igru sa raznim predlošcima, i to sa nazivom *Erlelf* (vilinski vilenjak). To je aluzija na lik poznat iz Geteove balade „Kralj

Vilovnjak” (orig. *Erlkönig*, up. Goethe 1887: 167–168), koja se oslanja na dansku narodnu pesmu. U Herderovom prevodu narodne pesme („Ćerka kralja vilenjaka”) u antologiji *Glasovi naroda u pesmama* (*Stimmen der Völker in Liedern*, up. Herder 1978: 149), danska reč *Elver*, uz oslanjanje na severnonemačko dijalekatsko *Eller*, prevedena je kao *Erl* (u dijalektu: vilenjak, vilovnjak) umesto sa *Elf(e)* – u današnjem standardnom jeziku reč za vilenjaka, vilovnjaka. Dakle, umesto *Elfenkönig* (Kralj vila) dobili smo *Erlkönig* (Kralj Vilovnjak).¹⁹ Funkeova, međutim, povezuje reči *Erl* i *Elf*, stvarajući na taj način u svom svetu iza ogledala svojevrsno biće *Erlelf*, tj. *vilinskog vilenjaka*. U današnjem standardnom nemačkom jeziku, *Erle* je naziv drveta – javora ili topole. I ovo značenje je integrisano u koncepciju vilinskih vilenjaka jer su vilinske vile usled kletve primorane na preobražaj u srebrne topole.

Amplituda varijacije i interpretacije motiva bajki odnosi se i na magične predmete. Posebno se ističe motiv čarobnog ogledala, poznat u bajkama širom sveta, a koji u ovom serijalu dolazi do izražaja u stalnom korišćenju kapija ili portala

¹⁵ U vezi sa nazivima *Heinzel*, *follets* i *hobs* u kontekstu bajke „Patuljci” braće Grim, up. Funke 2012a: 84. Za naziv *kiki-mora* up. npr. Funke 2015: 256, a za *duendos* up. Funke 2019: 153.

¹⁶ Izvorni tekst: „In einigen Ländern ertränkten die Mütter Kinder, die mit Wolfsaugen geboren wurden, in Varangia behandelte man sie mit Ehrfurcht.”

¹⁷ Izvorni tekst: „Takushy nannte man sie in diesem Land, aber sie hatte so viele Namen wie Netze.”

¹⁸ Izvorni tekst: „La Tisseuse. Die Weberin. The Weaver. La Hilandera. Sie hat viele Namen, einige Geschichten behaupten sogar, dass es drei Schwestern sind. Nur in einem stimmen sie alle überein: dass es sehr gefährlich ist, sie als Sterblicher um Hilfe zu bitten, weil sie nicht nur das Band der Liebe, sondern auch das des Lebens zerschneiden kann.”

¹⁹ Za etimologiju *Kralja Vilovnjaka* (*Erlkönig*) up. *Digitalni rečnik nemačkog jezika* (*Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*): <Erlkönig – Schreibung, Etymologie, Beispiele | DWDS>

ogledala. U komentaru uz „Snežanu”, iz antologije koju je sama izdala, autorka sugerše povezanost sa čarobnim ogledalom iz te bajke. Navode se, dalje, i funkcije čarobnih ogledala u bajkama, kao npr. ogledalo kalifa iz Kordobe, koje u pripovesti „Staklena palata” iz istoimene knjige (up. Funke 2019: 152) svom vlasniku pokazuje neprijatelje, ili motiv ogledala kao zatvora, iz „Na srebrnom tragu” (up. Funke 2020c: 368–369). Ipak, u serijalu *Reckless* dominira funkcija ogledala kao kapije između svetova i time se kao motiv praga ili prelaska i može protumačiti u kontekstu razvojnog ili tranzicijskog motiva u ovoj književnosti, namenjenoj starijoj deci i mladima. Produktivan tretman fenomena istovetnosti motiva i kulturno uslovljene amplitude varijacija mnogih motiva bajki kao žanra podržavaju, kao što primeri pokazuju, kritički identitetski diskurs, podstaknut koncepcijom radnje i likova.

Zaključak

U ovom istraživanju serijala fantastičnih romana *Reckless* Kornelije Funke pokazali smo posebnosti interkulturalnog diskursa u potki ovog serijala, oslanjajući se na metode postkolonijalne teorije i u njoj utemeljenih analitičkih kategorija hibridnosti i alteriteta. Na raznim nivoima jasno je izražena kritička intencija u pogledu multikulturalne paradigme, koja označava kulturnu kategorizaciju u znaku esencijalizma i, čak i dan-danas, u odlučujućoj meri određuje percepciju sveta. Interkulturalni diskurs serijala, koji problematizuje multikulturalnost, očituje se na raznim nivoima. U to se, s jedne strane, svrstavaju davanje prednosti hibridnim bićima i emotivne veze između raznih stvorenja. Dinamična i, za razliku od bajke, netipološka koncepcija likova i često

bolna potraga za identitetom dopuštaju da se u pitanje dovede esencijalističko razumevanje identiteta i promoviše shvatanje identiteta kao konstrukta. Žanr je druga ravan. Bajkovita fantastična književnost – ne samo kod Kornelije Funke – raspolaže potencijalom da aktuelizuje i preobraziti teme, motive i likove tipične za bajku i time se ovaj žanr kritički promišlja. Autorka polazi od interkulturalnog potencijala bajki, izraženog u istovetnosti motiva, i čini ga plodnim za svoj kritički diskurs pokazujući da se bajke ne mogu prisvajati i funkcionalizovati kao esencijalistička obeležja pojedinih kultura.²⁰

IZVORI

- Funke, Cornelia. *Steinernes Fleisch*. Hamburg: Dressler, 2010.
- Funke, Cornelia. *Mein Reckless Märchenbuch*. Mit Märchen der Brüder Grimm. Vorwort und Kommentare von Cornelia Funke. Hamburg: Dressler, 2012a.
- Funke, Cornelia. *Lebendige Schatten*. Hamburg: Dressler, 2012b.
- Funke, Cornelia. *Das goldene Garn*. Hamburg: Dressler, 2015a.
- Funke, Cornelia. *Palast aus Glas. Eine Reise durch die Spiegelwelt*. Hamburg: Dressler, 2019.
- Funke, Cornelia. *Spiegelwelt*. Hamburg: Dressler, 2020a.
- Funke, Cornelia. *Steinernes Fleisch*. Prerađeno novo izdanje. Hamburg: Dressler, 2020b.
- Funke, Cornelia. *Auf silberner Fährte*. Hamburg: Dressler, 2020c.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Werke*. Tom 1/1: Lieder. Gesellige Lieder. Balladen. Elegien I. Elegien II. Episteln. Epigramme. Weissagungen des Bakis. Vier Jahreszeiten. Weimar: Böhlau, 1887.
- Herder, Johann Gottfried. *Stimmen der Völker in Liedern*. Frankfurt a. M.: Röderberg, 1978.

²⁰ Zahvaljujem svom kolegi Dušanu Hajduk-Veljkoviću na podršci u prevođenju teksta i na diskusijama o kulturnom prevođenju.

LITERATURA

- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Berlin – Boston: De Gruyter, 2016.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 2. ed. London: Routledge, 2004.
- Brüder Grimm. *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen. Izd. Heinz Rölleke. 3 toma. 9. izd. Stuttgart: Reclam, 2013.
- Buden, Boris. Kulturelle Übersetzung. Einige Worte zur Einführung in das Problem. Boris Buden, Stefan Nowotny (ur.). *Übersetzung: Das Versprechen eines Begriffs*. Wien: Turia + Kant, 2008, 9–28.
- Dreier, Stephanie. *Old Fables and their New Tricks: Exploring Revisionist Fairytale Fantasy in Selected Texts by Cornelia Funke and Svetlana Martynchick*. The University of British Columbia, 2018.
- Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5. izd. Stuttgart: Kröner, 1999.
- Funke, Cornelia. Märchen sind ein Blick ins Herz eines Landes. Intervju sa A. Huber. *Berliner Morgenpost*, 9. 3. 2015 (2015b).
- Funke, Cornelia. *Fragen & Antworten*, <Fragen & Antworten · Cornelia Funke – Die offizielle Homepage>
- Neuhaus, Stefan. *Märchen*. 2. prerađeno izd. Tübingen: A. Francke, 2017.
- Pöge-Alder, Kathrin. *Märchenforschung. Theorien, Methoden, Interpretationen*. 3. izd. Tübingen: Narr, 2016.
- Rölleke, Heinz. Nachwort. Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. 3. tom. Stuttgart: Reclam, 2013, 571–600.
- Rölleke, Heinz. *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. 6. izd. Stuttgart: Reclam, 2019.
- Steglich, Dana. Maschinentzauber: Cornelia Funkes *Reckless* als Darstellung einer technologisierten Märchenwelt. *Zeitschrift für Fantastikforschung* 7.2 (2020): 1–21.
- Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. 2. izd. Berlin: Wagenbach, 2018.
- Welsch, Wolfgang. Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. *Via Regia – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* 20 (1994): 1–9.

Eva KOWOLLIK

MÄRCHEN DER WELT HINTER
UND VOR DEM SPIEGEL
– DAS INTERKULTURELLE
WORLDBUILDING IN CORNELIA
FUNKES REIHE RECKLESS

Zusammenfassung

Die hier vorgenommene Untersuchung von Cornelia Funkes Fantasy-Reihe *Reckless* konnte, mit Rückgriff auf die Methodik der postkolonialen Theorie und die dort verankerten Analysekatégorien der Hybridität, der Alterität und der Differenz, das Spezifische des in der Reihe verankerten interkulturellen Diskurses aufzeigen. Auf verschiedenen Ebenen wurde die kritische Intention bezüglich des multikulturellen Paradigmas deutlich, welches eine kulturelle Kategorisierung unter essentialistischen Vorzeichen bedeutet und die Wahrnehmung der Welt auch aktuell maßgeblich bestimmt. Der interkulturelle, das Multikulturelle problematisierende Diskurs der Reihe manifestiert sich auf verschiedenen Ebenen: dazu gehört einerseits eine grundsätzliche Favorisierung hybrider Wesen oder auch emotionaler Konstellationen zwischen unterschiedlichen Wesen. Die dynamische und im Gegensatz zum Märchen nicht typisierte Konzeption der Figuren und ihre oft schmerzhafteste Suche nach Identität erlauben es, ein essentialistisches Verständnis von Identität zu hinterfragen und somit den Konstruktcharakter von Identität zu vermitteln. Eine andere Ebene ist diejenige des Genres. Die Märchenfantasy – nicht nur bei Funke – verfügt über das Potenzial, für das Märchen typische Themen, Motive und Figuren fortzuschreiben, zu verändern und sich so auch kritisch mit dem Genre auseinanderzusetzen. Funke greift das interkulturelle Potenzial des Märchens, das sich in der Motivgleichheit ausdrückt, auf und macht es für ihren kritischen Diskurs fruchtbar, indem aufgezeigt wird, dass Märchen nicht als essenzialistisches Merkmal von Kulturen vereinnahmt werden können.

Schlüsselwörter: Interkulturalität, Cornelia Funke, *Reckless*, Märchen, Fantasy, Identität

NOVI KONCEPTI JUNAKA U SAVREMENOJ BOSANSKOHERCEGOVAČKOJ BAJCI

SAŽETAK: Od kraja XX stoljeća pa do danas, bajka se u bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu približila fantastici i postala hibridni žanr sa osobenim poetološkim obilježjima, koji istodobno pripada i bajci kao vrsti i fantastici kao skupini žanrova. Uobičajeni bajkoviti hronotop je izmijenjen te se radnja dešava u urbanim prostorima i ambijentu koji naglašava dimenziju savremenosti. S tim u vezi, junaci u savremenoj bosanskohercegovačkoj bajci nisu oblikovani prema unaprijed zadatim projekcijama žanra te se najčešće pojavljuju kao antropomorfizirani likovi iz životinjskog svijeta, poput onih iz bajki Marije Fekete-Sullivan ili Muhidina Šarića. U bajkama Ranka Pavlovića likovi su koncipirani tako da njihov karakteri i svjetonazor budu u službi etičkog djelovanja, dok u primjerima antibajke Rize Džafića junaci, bez obzira na akcije, svjesno ili silom prilika, doživljavaju tragičnu sudbinu koja najčešće završava njihovom smrću. U radu se propituju načini konstruiranja likova u savremenoj autorskoj bajci i koliko ti načini odstupaju od funkcija junaka u klasičnim bajkama.

KLJUČNE RIJEČI: bajke, fantastična priča, junaci, antibajka, bosanskohercegovačka književnost

Uvod

Dosadašnja istraživanja potvrđuju da je bajka jedan od žanrova koji izaziva najveće interesovanje čitalačke publike te da se prema dužini vremenskog perioda i intenzitetu dječjeg interesova-

nja ne može uporediti ni sa jednom drugom književnom vrstom. U različitim krajevima svijeta nazvana *fairy tale*, *wonder tale*, *magic tale*, *Zaubermarchen*, *Wundermachen*, *conte merveilleux*, *conte de fees* itd., bajka do danas ostaje jednim od zanimljivijih područja istraživanja teorije književnosti, književne teorije, historije književnosti itd., ali i etičke kritike, psihologije, pedagogije, kulturalnih i rodnih studija, antropologije i sl. (Pašić Kodrić – Pečenковиć 2020: 93). Bajka, kao i svijest o tome šta je ona općenito, kroz vrijeme se u književnoteorijskom ali i recepcijsko-pedagoškom smislu i te kako mijenjala.

Od vremena Charlesa Perraulta, kada iz usmene tradicije prelaze u umjetničku književnost, u evropskoj ali i južnoslavenskoj književnosti nije bilo perioda u kojem se bajke nisu pisale, niti postoji neka nacionalna književnost koja nema svog predstavnika u promoviranju ovog žanra. Po tome ni bosanskohercegovačka književnost nije izuzetak.¹

* vildana.pecenkovic@live.com

¹ U radu se koristi termin *bosanskohercegovačka književnost*, koju je moguće predstaviti kao integralnu cjelinu u čijim okvirima supostojе i interferiraju tri književne tradicije: hrvatska, bošnjačka i srpska, te uz njih još i književne tradicije manjina, poput jevrejske i romske (Pečenковиć 2021b: 16). U ovakvoj,

Od kada je kroz pero Branka Ćopića ušla u bosanskohercegovačku književnu tradiciju, bajka je povremeno bila u fokusu književnih preokupacija autora za djecu.

U zbirkama *U svijetu medvjeda i leptirova* (1940) i *Priče ispod zmajevih krila* (1950), Ćopić je, po uzoru na Andersena, stvorio obrazac autorske bajke u kojoj su likovi životinje, ptice, priroda. U tim bajkama nema čudesnih bića i dešavanja, ali bajkovitost pripovijedanja, poetično-lirski bajkoviti pasaži i tajne svijeta prirode potvrđuju da bajke, iako satkane od novih elemenata, mogu biti jednako originalne i tajanstvene (Pečenković 2020: 61).

Nakon Ćopića, u bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu bajke su tokom XX stoljeća pisali Ljerka Anić, Anđelko Ristić, Šime Ešić i drugi, no tek će Ahmet Hromadžić svojim djelima uvesti čitaoce u

vilinski, čarobni svijet bajki, u ambijent šuma i životinja u kojem se na najfantastičniji način događaju ličnosti njegovih knjiga, u kojima progovara iskonska priroda ljudi našeg podneblja, i to u ponesenom, živom pričanju punom ritma i dinamike (Idrizović 1976: 109).

Početak novog milenija dešava se revitalizacija bajke. One su dominantna vrsta u književnom stvaranju Jagode Iličić, Lidije Pavlović-Grgić, Marije Fekete-Sullivan, ali i uspješno skretanje od uobičajene poetike u opusu Ismeta Bekrića, Rize Džafića, Ranka Pavlovića, Šime Ešića, Muhidina Šarića, Feride Duraković, Ranka Risojevića, Husaina Derviševića i brojnih drugih pisaca za djecu.

Bajke ovih autora sačuvala su neke elemente žanra, ali se umnogome i približile fantastici, postajući hibridni žanr koji se istovremeno može

nazvati bajkama, ali i fantastičnim te alegorijskim pričama. S tim u vezi, u djelu *Ideja i priča: aspekti teorije proze* Milivoj Solar će istaknuti da

između novele i bajke sigurno postoje prijelazni oblici: priča o nekom događaju iz svakidašnjeg života, gotovo neprimjetno skrene u čudesno ili se nakon formulačena početka na sceni pojave likovi koji nisu određeni jedino kao kralj i kraljica, najmlađi sin, zmaj ili kraljevna, iako su svijet novele i svijet bajke uvelike različiti (2004: 266–280).

Savremeni autori se u bajkama bave savremenim problemima odrastanja i sazrijevanja te slikaju sukobe u kojima se glavni junak bori. To su najčešće unutarnji sukobi i borba sa samim sobom, ali i vanjski, između likova, ili pak sukob junaka sa sredinom. Upravo sukob postaje glavno sredstvo razvijanja fabule i kroz njih junaci bajki otkrivaju svoje osobnosti, želje i htijenja. Razrješenje konflikta dovodi ih do konačnog cilja, a autora do finalizacije pripovjednog teksta.

različitim tradicijama isprepletenej zemlji, nije čudo to što njena književnost i kultura nemaju unilateralan karakter i teže multikulturalizmu, interkulturalizmu i transkulturalizmu. Spostojanje različitih književnih tradicija u okviru jedne državno-teritorijalne cjeline ublažava se duhom i idejama vremena, općom narodnom atmosferom i zajedničkim osjećajima pripadnosti zavičajnom prostoru, što neumitno vodi zbližavanju i prožimanju (Isto: 19). S tim u vezi, srpska i hrvatska književna tradicija vežu se i za književnost susjednih zemalja – Srbije i Hrvatske – i uklapaju u šire, regionalne tokove, dok bošnjačka književna tradicija ostaje vezana za državno-teritorijalne granice Bosne i Hercegovine. U intervjuu Živku Maleševiću (2009: 354) Ranko Pavlović o tome kaže: „Nije, razumije se, Banjaluka, kao i cijela Republika Srpska uostalom, izvan bosanskohercegovačkog kulturnog miljea, ali joj to nimalo ne smeta (naprotiv!) da razvije čvrste veze sa Srbijom i da se, istovremeno, integriše u evropske kulturne tokove.” Svaka od navedenih tradicija ima vlastita distinktivna obilježja koja su se razvijala tokom historije, ali postoje i zajedničke karakteristike tih tradicija prema kojima se one i mogu podvesti pod zajednički nazivnik *bosanskohercegovačka književnost*.

Takva struktura bajke uvjetuje razvijenost naracije koja je „jednosmjerno linijska, bez digresija, dodatnih epizoda, retardacija i srodnoga” (Škreb – Stamać 1998: 183). Sve je svedeno na akciju kojom likovi nastoje stići do cilja, savladavajući pri tome brojne prepreke. Sve navedeno bajke su apstrahirale kao jednostavnost, izraženu akcijom likova, a „ta ju je apstrahiranost privela mitološkim, fantastičnim, iracionalnim, pa i metafizičkim predodžbama” (Isto: 183). Sa druge strane, u usmenim bajkama su tipični karakteri i likovi stalni.

Lista tipičnih bajkovitih likova dobro je poznata. To su: kraljevi, kraljice, princeze, prinčevi, zmajevi, vještice, vile (koje mogu biti kume), patuljci, divovi, zvijeri (koje mogu biti začarane) i tako dalje, a u mnogim pričama pronalazimo interakciju između ovih izuzetnih likova i relativno obične djece i njihovih roditelja, koji se neobičnim stvorenjima ne čude ništa više od nas, čitatelja (Knowles – Malmkjær 1996: 161–162).²

Za razliku od usmene, bajke savremenih autora imaju široku paletu likova, oblikovanih u skladu sa savremenim životom. Autori u bajku unose elemente savremenog društva i kulture, a isti su očiti na različitim razinama teksta: u akciji i načinu prikazivanja likova, na tematsko-motivskoj razini, po upotrebi jezika i slično. Neke elemente autori unose nesvjesno, jer su i sami dio te kulture, dok druge oblikuju tako da budu bliski savremenim čitaocima:

Današnji autori jednim su dijelom zasigurno svjesni dometa i utjecaja popularne kulture te je ugrađuju u svoje književne svjetove, možda baš zato da bi svojim djelima priskrbili autentičnost i receptivnost, da bi bili čitani i prihvaćeni, bliski čitateljima s kojima dijele istu društvenu stvarnost (Kos-Lajtman – Slunjski 2017: 74, 90).

Simbolizacija likova u bajkama Marije Fekete-Sullivan

Zbirka *Sirenin san* prva je knjiga Marije Fekete-Sullivan³, objavljena 1995. u Singapuru, gdje je autorica neko vrijeme živjela, a na bosanski jezik je prevedena 2003. godine. Naslanjajući se na tradiciju bajki Hansa Christiana Andersena, priče iz zbirke *Sirenin san* donose mnoštvo antropomorfiziranih junaka iz životinjskog i biljnog svijeta koji čuda pronalaze u borbi sa preprekama na putu ka boljem životu.

Likovi, većinom iz životinjskog svijeta, posebni su i drugačiji u odnosu na svoju okolinu. Klasični bajkoviti siže autorica razvija jedino u bajci „Rubini u očima”. Glavna junakinja je siromašna i neugledna djevojka koja je odrasla sa djedom u šumi i kojoj su najbolji prijatelji šumske životinje. Poznavajući jezik ptica i komunicirajući s njima, šumske ptice su je nazvale Din San („što na njihovom jeziku znači Kćerka Dobrog Čovjeka”).

² Izvorni tekst: “The list of typical fairytale characters is well known: Kings, Queens, Princesses, Princes, Dragons, Witches, Fairies (who may be Godmothers), Dwarfs, Giants, Beasts (who may be enchanted) and so on, and in many tales we find interaction between these extraordinary characters and relatively normal children and their parents, who marvel no more at the extraordinary creatures than we, as readers do.”

³ Marija Fekete-Sullivan rođena je 1965. u Sarajevu. Piše priče za djecu i odrasle, prevodi sa engleskog, a 2014. objavila je roman *Sarajevski zidovi sudbine*. Za djecu je objavljivala slikovnice, igrokaze, bajke i kratke priče. Srstava se u pionire digitalnog izdavaštva u Jugoistočnoj Evropi. Osnivačica je projekta „Style Writes Now”, pokrenutog 2010, a u kojem je objavila mnoštvo kratkih priča autora iz regije koje su, prevedene na engleski jezik, dostupne širom svijeta. Od 2013. članica je Društva pisaca BiH. Za najviše svjetsko priznanje za dječju književnost, Memorijalnu nagradu „Astrid Lindgren”, nominirana je 2021. godine. Neka od najznačajnijih njenih djela su: *Sirenin san* (2003), *Podmornica u svemiru* (2016), *Svjetlucave priče* (2019), *Patuljaste priče* (2018), slikovnice *Kaput za hrabre* (2008), *Džepni uštipak* (2009), zbirka kratkih priča *Slike iz novčanika* (2008), roman *Sarajevski zidovi sudbine* (2014).

Neugledna djevojka neobično lijepih, ljubičastih očiju udaje se za princa što izaziva negodovanje kraljevih podanika i slugu te se počinju došaptavati kako je prinčeva izabranica ružna. Čuvši to, Din San počinje liti suze koje se pretvaraju u divne ljubičaste rubine. Princ je svakoj porodici u kraljevstvu poklonio po jedan rubin i objasnio da je dragocjeno kamenje isplakala njegova žena. „Nakon toga niko više nije pomenuo riječ 'ružno' u sedmom kraljevstvu. I princeza je stekla novi nadimak: Rubini u očima” (Fekete-Sullivan 2020: 52).

U ostalim bajkama iz zbirke, junaci pripadaju životinjskom svijetu, sa kojim se dječija književnost tradicionalno povezuje. Promatranjem djeteta i djetinjstva kroz optiku biocentrizma otkriva se dinamika životinjskog prisustva u dječjoj svakodnevici. Takva perspektiva pretpostavlja da su djeca odmalena predisponirana za bavljenje životom, njegovim neljudskim, kao i ljudskim oblicima. Savremena istraživanja potvrđuju da djecu privlače životinje jer većina ljubimaca i domaćih životinja i u zreloj dobi zadržava juvenilne karakteristike te djeca na njih reaguju kao na vršnjake (Melson 2001: 188). S druge strane, dječja književnost prati interese djece, pa su likovi često sami mališani ili pak bića nalik na njih: humanizirane životinje, biljke ili predmeti s kojima se djeca mogu poistovjetiti.

U zbirci *Sirenin san*, junaci su slonić Loli koji se bori da osvoji srce slonice Nele, labud Dajan koji mašta da leti, zaljubljeni svitac Plamen, zaljubljene kornjače Ći i Ća koje uče kako da šetaju jedna uz drugu, leptiri Mia i Teo koji se bore za svoju ljubav ne mareći za okolinu, pingvin Snjegofrak koji je nosio samo bijelo odijelo, ličeći više na Djeda Mraza nego na pingvina, papagaj Miko koji je nadmudrio okrutnog kralja papagaja, te zečica Jona koja je bila previše lijepa i

pametna te je zbog toga bila odbačena iz društva ostalih zečica.

U naslovnoj bajci „Sirenin san” kao lik se pojavljuje Sretni kamen, napola biser – napola smaragd, koji zbog svoje nesavršenosti nije pripadao ni carstvu bisera niti smaragda. Nakon što upoznaje Sirenu, koja se nije mogla odlučiti da li pripada morskom ili kopnenom carstvu, shvataju da ih to što ih čini drugačijim od ostalih ne čini nesavršenim, nego bogatijim:

Sirena je shvatila da nije pripadala samo jednom domu. Dva doma je mogla nazvati svojim. Tako je ona bila duplo sretnija od drugih. Bila je bogatija, a ne siromašnija, imajući dva utočišta (Fekete-Sullivan 2020: 92).

U većini priča iz zbirke izostaje čudesnost, ali autorica zadržava druge elemente žanra: likove (kraljevi, prinčevi, princeze), bajkoviti hronotop (neodređenost mjesta i prostora), formulativan početak i kraj... Junaci iz zbirke nastoje da prevladaju sukobe i izbore se za sreću. Sukob dobra i zla je iskonski u svim bajkama.

Sve bajke, i sve knjige, bitke su između dobra i zla, ponekad jednostavne, a ponekad složene, ali sve vođene potrebom da na kraju jedno prevlada nad drugim. To, naravno, podrazumijeva da je junak čitatelj, ne nužno dobar, ali svakako pobjednik. Prihvatanje heroja kao na neodređeni način moralno superiornog nužna je suspenzija nevjerovanja. Junak pobjeđuje. To ne znači da su akcije koje on (ili ona) poduzima po svojoj prirodi ispravnije ili poštenije od neprijateljeve, posebno kada se analiziraju do sitnih pojedinosti (Cullingford 1998: 5–6).⁴

⁴ Izvorni tekst: „All fairy tales, and all books since, are battles between good and evil, sometimes simple and sometimes more complex, but all driven by the need for one to prevail ultimately over the other. This implies of course that the hero is

Životinjski likovi u književnosti za djecu uopće, pa tako i u bajkama, prikazuju drame rođenja i smrti na djeci pristupačan način, u vrijeme kada su ti ljudski događaji skriveni od djece. Uz pomoć životinja, nove ili teške životne situacije djeci se čine manje stresnim i pristupačnijim. Za životinje se smatra da čine posebno djelotvorne mostove prema drugoj djeci i odraslima. Ovakav pristup u proučavanju utjecaja književnosti sa životinjskim likovima na djecu sugerise da životinje mogu funkcionirati kao sistem značenja kroz koji djeca daju smisao i sebi i svom okruženju. Ono što se posebno izdvaja kao lajtmotiv, ne samo u ovoj zbirci nego i cjelokupnom stvaralaštvu Marije Fekete-Sullivan, jeste da biti drugačiji od drugih i izdvajati se iz mnoštva nije nešto što bi trebalo gledati sa pozorenjem, nego sa uvažavanjem svih različitosti (Pašić Kodrić – Pečenović 2021: 204). Odsustvo čudesnog udaljava ove priče od žanra autorske bajke, a približava alegorijskim pričama za koje je, kako smatra Zorana Opačić (2011: 25), karakterističan postupak *simbolizacije* likova: antropomorfizirani lik doživljava sudbinu koja je na neki način poučna. Ona je bliska životnoj stvarnosti i uslovljena karakternom manom junaka ili nerazumijevanjem društvenih okolnosti a što utiče na različit završetak priče.

Alegorijske priče karakteristične su i po tome što oponašaju formu i simboliku bajke, ali se, umjesto čudesne ravni, pripovijedanje zasniva na skrivenom značenju (Опачић 2011: 425).

Tako će se u zbirci naći priče o tome kako ljubav na kraju pobjeđuje sve prepreke („Rubini u očima”, „Kradljivac boja”, „Kornjače koje su htjele hodati zajedno”, „Svitac”, „Lolijeva supa”), kako je moguće ostvariti svoje snove („Patike od mjesecine”), kako je moguće ostati svoj i drugačiji uprkos pritiscima okoline i društva („Snjego-

frak”, „Sirenin san”, „Tufnasta Jona”), te kako je moguće nadmudriti okrutnost („Priče papagaja”).

Imajući u vidu potrebe današnjih najmlađih čitalaca, Fekete-Sullivan nastoji da im ponudi priče koje su lišene svih stereotipa i predrasuda, a kroz likove u bajkama autorica nastoji doprijeti do mladih čitatelja, kroz primjere im nudeći načine toleriranja drugih i drugačijih i prihvatanja svoje različitosti.

Vilinski svijet u savremenoj bajci Muhidina Šarića

Svijet šumskih vila i bajkovitih pejzaža oživio je u romanu *Bajka o gavranu Gaku* (2018) Muhidin Šarić.⁵ Poetizirajući svijet prirode, inspirišući se predajama i legendama, Šarić donosi roman o šumskom svijetu koji ima svoje zakonitosti a kojim upravljaju šumske vile. Riječ je o bajkovitoj priči o životu u prirodi, podjeli na dobro i zlo, ljubavi i prijateljstvu koji prate glavnog junaka, gavrana Gaka, na putu odrastanja i sazrijevanja.

the reader, not necessarily good but definitely the winner. The acceptance of the hero as in some unspecified way morally superior is a necessary suspension of disbelief. The hero wins. It does not mean that the actions that he (or she) carries out are in their nature any more upright or fair than that of the enemy, especially when analysed in any detail.”

⁵ Muhidin Šarić rođen je 1944. u Prijedoru. Pisao je poeziju i prozu za djecu ali i odrasle. Prva zbirka pjesama za djecu, *Spava li dan u mraku*, objavljena je 1976. godine. Nakon toga, izdao je zbirke *Na krilima neba*, *Kada plava ptica sanja*, *Kolo kozaračko* i zbirku na turskom jeziku *Mavi kus*. Godine 1988. objavio je svoju poznatu zbirku dječje poezije *Cvrkutanka*, roman *Benko* te dječje drame *Vuk Dobrica*, *Blago u kovčegu*, *Podvala*, *Razgovor s Brankom*, *Prijatelji iz velike šume* i mnoge druge. Za svoj književni rad Šarić je višestruko nagrađivan. Dobio je nagradu „Kurirček” iz Maribora – za zbirku poezije, Nagradu „Mali princ” – za doprinos razvoju dječje književnosti u BiH, književnu Nagradu „Nasiha Kapidžić-Hadžić” i mnoge druge. I danas je vrlo aktivan i piše poeziju za djecu.

Roman-bajka,⁶ koji izrasta iz tradicije razvijenih bajkovitih priča i fantastičnih romana, od XVII stoljeća prisutan je u evropskoj književnosti, ali je novina u bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu.

Bajka o gavranu Gaku ima zgusnutu fabulativno-narativnu građu i epizodičnost, kao osnovne osobine. Životinje koje susrećemo u bajci, uprkos antropomorfnim značajkama, autentični su stanovnici zemlje djetinjstva.

Osim emocionalne bliskosti, zoo-bića učestvuju u psihičkom, edukativnom i odgojnom razvoju djeteta, te tako pomažu pozitivnom naturalističkom usmjerenju i poštovanju prirode, ali i životinja uopće (Kadrić 2010: 57).

Stoga bi se i djelo *Bajka o gavranu Gaku* moglo okarakterizirati i kao animalistički roman u kojem životinje kao likovi svijet promatraju iz svoje životinjske vizure i ponašaju se kao u bajkama i basnama – posjedujući dar govora i razumijevanja izgovorenog. Sve u životu glavnog junaka, gavrana Gaka, povezano je sa njegovim prirodnim staništem, Vilinom kosom, koje je ime dobilo po staništu šumskih vila.

Već na početku bajke upoznajemo se sa vilinskim svijetom. Vile⁷ se javljaju u svim evropskim kulturama te su se kod pisaca i etnologa većinom opisivale „atributima ljepote, raskoši te su najčešće bile korelat ljepoti. Za narod koji je vjerovao u vile ona je bila simbol sreće, čežnje, ljepote” (Šešo 2016: 24).

Dobre stanovnike vile su štitile i pomagale, a neposlušne, grabežljive strogo su kažnjavale i tako pokušavale održavati prirodni red u šumi. Krile su se samo za vrijeme veoma toplih sunčanih dana i štitile svoju osjetljivu, blijedu put. Običnim dani-

ma, slobodno su šetale šumom. Niko osim njih nije ni zalazio na ove prostore. Bilo ih je lijepo sretati. Bile su složne i dobronamjerne. Zato se čitav ovaj kraj i naziva Vilina kosa (Šarić 2018: 30).

Radnja bajke dešava se u carstvu dobre vile Albine, no glavni junak, gavran Gak, saznaje da drugi kraj šume pripada carstvu mračajske vile Zlarine u koje je dozvoljena jedino mržnja i koja je šumske životinje pretvarala u kamene figure. Podtekst romana je mitološka borba između dobra i zla, ljubavi i mržnje, borba u kojoj se dobra i zla vila bore za vlast nad šumskim svijetom.

Stroga podjela likova na dobre i zle u bajkama pruža djeci informaciju o postojanju i prisustvu zla i vjeru da zlo mogu pobijediti samo uporni i mudri (Pašić Kodrić – Pečenković 2021: 296).

Zla vila Zlarina želi da svijetom vlada samo mržnja:

U mračajskom carstvu, dozvoljena je samo jedna vrsta ljubavi! To je ljubav prema mržnji! Zamisli! – bila je jako uzbuđena a glas joj se propinjao. – Osnovaću školu mržnje! Napraviću park mržnje! [...] Ni sunce, ni mjesec neće moći paliti svoje svjetiljke. Tek tad će moje carstvo postati prelijepi Mračaj, u kom će samo povlašteni moći uživati u beskrajnoj i nadahnutoj ljubavi prema mržnji (Šarić 2018: 58).

⁶ Više o porijeklu i tradiciji evropskog i srpskog romana-bajke vidjeti u: Опачић 2011.

⁷ Percepcija vila razlikuje se u zapadnoevropskim i istočnoevropskim zemljama. U britanskim mitskim predajama, vile su mala šumska stvorenja s krilima, a okupljaju se oko cvijeća, potoka i jezera. U slavenskoj mitologiji, vile su bajkovite ljepotice, gotovo uvijek u dugim bijelim, rjeđe plavim haljinama, duge zlatnožute počesljane kose, s modrim ili zelenim očima, s cvjetnim vijencem na glavi, milozvučnog glasa, hitre i vitke. Oličenje su ljepote (Dragić 2027: 222).

Gavran Gak nije tipičan junak bajke kojeg odlikuje snaga, lukavost i neustrašivost, ali posjeduje osobine koje ga čine junakom a to su dobrota i nevinost. U prirodi Gak uči kako preživjeti napade jačih, kako se spasiti od hladnoće, kako se može vratolomno letjeti, ali uči i najtežu životnu lekciju – da mu čovjek nije uvijek najveći neprijatelj. Kada i sam završi u carstvu Zlarine, Gaka, njegove roditelje i prijatelje spasava Vilinska kraljica. Njena dužnost i obaveza je brinuti za stanovnike šume. Bez životinja, šumskih stanovnika, ni Vilina kosa ne bi bila to što jeste. Sve one, zajedno sa svijetom prirode, čine neraskidivo jedinstvo.

Roman *Bajka o gavranu Gaku* metaforična je priča o ljubavi. O ljubavi roditelja Grakana i Aves prema svojim potomcima, o ljubavi Gaka prema GaGi, o ljubavi gavrana i dječaka, Gaka i njegovih prijatelja, šumskih vila prema stanovnicima šume... Likovi u romanu, iako pripadaju životinjskom svijetu, imaju ljudske osobine, a njihovim djelovanjem iskazuje se niz univerzalnih životnih poruka: da je smrt sastavni dio života, da ljubav može spasiti pojedinca i vratiti mu vjeru u život: „Na svijetu je sve podložno vremenu! Sve prolazi, umire i nestaje! Jedino je ljubav besmrtna! Zato, neka vas ona vodi kroz život!” (Šarić 2018: 153).

Transponiranje funkcije junaka iz usmene u savremenu bajku Ranka Pavlovića

Iako baštini elemente forme iz usmene tradicije, savremena bajka se tokom povijesti odmakla od usmene tradicije i živi i razvija se u skladu sa savremenim književnim tendencijama. U savremenoj bajci i dalje pratimo radnju koja je nestvarna, ali se pojavljuju likovi koji su povezani sa živo-

tom i maštanjima savremenog čovjeka. No, njihov put i ispunjavanje zadatka oslanjaju se na narodnu tradiciju:

Junak odlazi na put iz svijeta svakodnevice u predio natprirodnog čuda: ondje on susreće bajoslovne sile i odnosi odlučujuću pobjedu: po povratku iz te otajstvene pustolovine junak bližnjima može darivati blagodati (Campbell 2007: 54).

Jedan od autora koji je usmenu tradiciju utkao u svoje bajke je i Ranko Pavlović.⁸ Ovaj Banjalučanin, nakon više od deset knjiga za odrasle, osamdesetih godina prošlog stoljeća počeo je pisati za djecu. Među zbirkama poezije, proze i dramskih tekstova, izdvajaju se njegove bajke, nastale pod uticajem usmene tradicije. Pavlović smatra da čovjek vjeruje u postojanje nekog paralelnog, boljeg svijeta a takav svijet može da ponudi bajka:

U njoj ne smije sve biti idealizovano, ma koliko bila fantastična, mora iskazivati istinu i prikazati zlo koje poput stoglavih aždaja vreba sa svih strana, ali mu i suprotstaviti dobru stranu svijeta, koja

⁸ Ranko Pavlović (1943, Banja Luka) vrlo je plodan književnik koji piše za djecu i odrasle. Za najmlađe je objavio roman *Tajne Kraljevog Grada*, zbirke priča (*Bajke za lijevo uho*, *Jarac u pozorištu*, *Čistač obuće*, *Kuća na izletu*, *Kula Kulina bana*, *Voz, tata i novine*, *Zlatnodolske bajke*, *Moć divlje oskoroše*, *Svirala od ružinog drveta*, *Gitarijada u Ježevici*, *Stiže slikar*, *Pričinilo se u Pričinu* i četiri izbora), zbirke pjesama (*Šta jutro doručkuje*, *Rasti brže, to je lako*, *Basnovite pjesme*, *Kad se uši zacrvene*, *Pjesme za pričanje* i *Nova planeta*), dvije slikovnice, deset tekstova za dječja pozorišta i petnaestak radio-igara za djecu. Zastupljen je u čitankama, lektiri i brojnim antologijama. Za svoje stvaralaštvo je višestruko nagrađivan, između ostalog i najznačajnijim domaćim i regionalnim nagradama za književnost. Za životno djelo nagrađen je poveljama Udruženja književnika Srbije i Udruženja književnika Republike Srpske, a dobitnik je i Nagrade Akademije „Ivo Andrić”. Bio je nominovan za prestižnu međunarodnu nagradu za književnost za djecu „Astrid Lindgren”.

po pravilu izlazi kao pobjednik. Mlado biće kroz bajku upoznaje opasnosti koje vrebaju i jača svijest o tome da im se dobrotom može i mora suprotstaviti. Ako je pouka iskazana nenametljivo, onda je bajka opravdala ukazano povjerenje (Pavlović, prema: Mitrić 2021).

Nakon prve kratke zbirke, *Bajke za lijevo uho* (1985), u kojoj parodira najpoznatije domaće i svjetske bajke, Pavlović objavljuje *Zlatnodolske bajke, Tajne Kraljevog Grada, Sviralu od ružinog drveta, Moć divlje oskoruše, Princezu u oblutku* i druge. Ono što je kritika uočila kao najznačajniju karakteristiku Pavlovićevih bajki jeste uronjenost u tradiciju i usmenu priču, a ona je očita i na razini konstrukcije likova. Poput junaka iz usmene tradicije, i likovi iz Pavlovićevih bajki obdareni su mudrošću, hrabrošću i dobrotom, i bivaju nagrađeni za svoja dobra djela.

Zbirka *Princeza u oblutku* (2020) donosi dvadeset sedam izabranih bajki, ranije objavljenih u Pavlovićevim zbirkama *Zlatnodolske bajke, Moć divlje oskoruše* i *Svirala od ružinog drveta*. Likovi mahom potiču iz realnog svijeta, odlikuju se vrlinama, a na njihovom putu ih prate nadnaravni pomoćnici ili posežu za čudotvornim predmetima. Uz pomoć čarobnog predmeta ili pomoćnika, dešava se transgresija realnog u fantastični svijet. Već u naslovnoj bajci upoznajemo se sa siromahom Mrkšom koji oslobađa kralja i njegovu kćerku čini zlog čarobnjaka. Poput Mrkše, i drugi likovi u zbirci su poštjeni i iskreni, spremni pomoći te su nagrađeni za svoja dobra djela. U bajci „Čudotvorni orah“, siromah Bogiša je stekao bogatstvo jer je prihvatio ponuđen čarobni orah umjesto nadnice te tako spasio porodicu od gladi. U „Svirali od ružinog drveta“, mladić je jedini zarađeni zlatnik dao usputnoj prolaznici kako bi spasila svoje dijete a zauzvrat prihvatio sviralu, kojom će izbaviti princezu i oženiti se njome. Za dobra dje-

la nagrađena je i djevojčica Roksanda iz bajke „Kraljica iz potoka“, Kosara iz „Čini zlog čarobnjaka“ i drugi.

Likovi iz ovih bajki, poput onih iz usmene tradicije, prolaze put mitološke pustolovine koji se iskazuje u obredima prolaza: *razdvajanje – inicijacija – povrata* (Campbell 2007: 54). Da bi ostvarili cilj, junaci prihvataju pustolovinu: odlaze u nepoznato, prihvataju savjete putnika i prolaznika, sažale se nad nemoćnima, okušavaju se u borbi protiv nadmoćnijih i jačih, bore se sa silama zla... To su likovi iz naroda sa kojima je moguće poistovjetiti se te oni stoga nose tradicionalna imena: Milica, Javorko, Jasenka, Ljubica, Mihailo, Vasilije, Bosiljka, Dobrosav, Radan... No, primjetno je da Pavlović svojim junacima daje i imena povijesnih ili mitoloških ličnosti (Tvrtko, Hranislav, Sandalj, Milica, Perun...) te i na taj način stupa u suodnos sa tradicijom.

No, nisu samo ljudi glavni junaci u ovim bajkama. U bajci „Zvezda padalica i svetlucavi svitac“, pojavljuje se zvijezda koja se jedne večeri našla u Gustoj šumi. Umivši se u čarobnom potoku, zvijezda se pretvori u djevojku, a isto se desi i svicu koji se pretvori u mladića:

Iz izvora je odjednom izrastao stasit mladić. Šumski borovi su mu darivali vitak stas, stoletni hrastovi snagu i dugovečnost, žuboravi potoci umilani glas, treperave breze talasastu kosu, a razgranati jasenovi oči boje mladog lišća (Павловић 2020: 100).

Pavlović zadržava strukturu narodne bajke sa okamenjenim toposima, ustaljenim početkom i krajem, kao i drugim bitnim elementima, ali odstaje od delokalizacije i depersonalizacije, pa tako pored imena glavnih likova u bajkama saznajemo i da se većina priča dešava u okolini sela Grubači

(*Princeza u oblutku, Moć divlje oskоруše*) ili Zlatni do (*Zlatnodolske bajke*). Trenutak prelaska iz realnog u fantastično, u kojem priča poprima novi oblik, dešava se „kad se junak fantastične priče (a sa njime i implicitni čitalac) nađe pred vratima fantastičnog svijeta” (Vuković 1989: 161):

Čim stigoše do brvnare, starac uze jedan žir, oguli s njega ljusku i stavi ga mačku u usta. Kad ga sažvaka i proguta, mačak se pretvori u lepog, snažnog mladića. Starac drugi žir dađe zečiću. Dok si trepnuo okom, nestade zečića, a pred njima se stvori lep dečacić, dubokih plavih očiju i duge zlataste kose (Павловић 2020: 32).

Važno je napomenuti da sve bajke iz zbirke imaju sretan kraj te, poput bajki iz usmene tradicije, nose snažne etičke poruke. Ljubav i dobro uvijek pobjeđuju zlo. One ne nastoje da izbjegnu didaktičizam, naprotiv, kako smatra autor, one mogu poučiti čitatelja bitnim ljudskim vrijednostima i biti mu putokaz u životu. A to je moguće postići jedino kada se priča ispriča, zapiše i kada se prenese najmlađim generacijama:

Kao što veče nikada ne može videti lepotu jutra, okupanog rosom i obasjanog zracima mladog sunca, i kao što jutro ne može uroniti u čari predvečernjeg rumenila, tako ni neispričana priča nikada ne može dopreti do onoga koji voli da se u san uljuljkuje slušajući o sudbinama junakinja i junaka nad kojima ronimo suze ili se divimo njihovim junaštvima (Павловић 2020: 136).

Junaci antibajke u zbirci *Priče iz Tajanstvene šume* Rize Džafića

Nakon višegodišnje književne šutnje, Rizo Džafić⁹ je 2021. objavio zbirku *Priče iz Tajanstvene šume*, koja donosi jedanaest pripovijedaka. Na-

slovna priča je okvirna i u sebi sadrži još tri različite bajkovite novele. U prvoj priči, „Čuda iz Tajanstvene šume”, pripovjedač nas uvodi u svijet mještana sela Kamenica u čijoj blizini se nalazi Tajanstvena šuma, kao poveznica svih događaja o kojima se pripovijeda u zbirci. Na taj način ispisuje se i jedna vrsta labavo komponiranog romanesknog tkiva, unutar kojeg se priče mogu iščitavati i kao zasebni tekstovi, ali i kao jedinstvena i cjelovita struktura. Tu strukturu uvezuje motivska, prostorna i vremenska kategorija.

Sam etimon ostvaren je kroz Tajanstvenu šumu koja je izvor „čuda o kojima su u Kamenici godinama pričali” (Džafić 2021: 5). Od usmene bajke autor preuzima osnovne strukturne elemente, počevši od formulativnog početka („Bila u Kamenici djevojka, toliko lijepa da se o njoj u okolnim selima i na prelima pričalo”), zatim površnost u opisivanju glavnih junaka („U Kamenici su živjeli jedna djevojka i jedan momak. Bili su vedri i veseli, nasmijani i razgovorni, samo se nikad nisu družili sa ostalim djevojkama i momcima”...), hronotop bajke koji je neodređen („neka- da davno, u jednom selu...”), postojanje svijeta fantastike (Tajanstvena šuma kao središte fantastičnog svijeta), postojanje čarobnih predmeta i pretvaranje... No, za razliku od bajki iz usmene tradicije, koje anticipiraju sretan kraj, Džafićeve priče završavaju kao antibajke ili zlokovne bajke.

⁹ Rizo Džafić rođen je 1945. u Bosanskoj Krupi. Pisac za djecu i profesor Dječije književnosti na Univerzitetu u Bihaću, autor je preko dvadeset knjiga za djecu i odrasle. Za djecu je objavio zbirke priča: *Očev zavičaj*, *Neispričana priča*, *Azrailovi oko*, *Očeva sjekira*, *Veliki let* i *Moj otac*, zbirke pjesama *Naglavačke* i *Tajne beskrajne*, igrokaze *Sloboda* i *Učiteljica* i slikovnice *Šareni most*, *Mlin na rijeci Uni* i *Putovanje mačka Buce*. Za poeziju i prozu višestruko je nagrađivan, zastupljen u izborima, pregledima i antologijama savremene dječje poezije i proze, u čitankama i školskoj lektiri. Član je Društva pisaca Bosne i Hercegovine.

Priče sa zatvorenom slikom sveta, koje ne pružaju izlaz i spas, u kojima se pojedinac oseća uplašen pred dominantnim zlom, nemoćan da mu se suprotstavi, nazivamo antibajke ili zlokobne bajke [...] Arhetipski motivi bajke invertovani su pa se umesto optimističkog završetka, koji podrazumeva da junak posle mnogih prepreka i neprijatnosti uspeva da ostvari srećan život, nudi zlokobna slika sveta, suprotna logici bajke (Опачић 2011: 29).

Tako će u priči „Muzafer i Nura”, nakon tragične smrti mladića i djevojke umrijeti i glavni junak Muzafer. Glavna junakinja Nura nestala je i nikad se više nije vratila („Nagađali seljani šta se sve moglo desiti, ispredali razne priče o Nuri i Muzaferu, ali niko tačno nije znao kako je to bilo” – Džafić 2021: 14). U priči „Djevojačko vrelo”, glavna junakinja se baca u vrelo ispod stijene, dok će u priči „Mladić i djevojka” mještani sela ubiti glavne junake i gurnuti ih u duboki ponor. Junaku iz priče, glavna junakinja Krupana dolazi u san i govori mu kako će doći do njezinih odaja i kako pobijediti diva Arapagu. Nakon što je učinio kako mu je u snu rečeno, mladić je nestao i od tada ni njega ni Krupanu niko nije vidio.

Za razliku od bajke iz usmene tradicije, u kojoj junaci bivaju nagrađeni za dobro djelo, dočekaju pravdu i sretan završetak, u Džafićevim antibajkama junaci su spremni prihvatiti tragičnu sudbinu i ne vjeruju da se ona može izbjeći njihovim djelovanjem. Krivnja, nesretna sudbina ili nesretni splet okolnosti vode junake ka njihovom konačnom kraju. I upravo u kraju, Jolles (2000) pronalazi osnovnu razliku između bajke i antibajke – prva završava sretno, a druga ima tragičan kraj.¹⁰ U studiji *Jednostavni oblici* ovaj autor akcenat stavlja na pojam *tragičnost*. „Tragičnost, možemo ovdje reći, jest opreka između svijeta što smo ga osjetili naivno nećudorednim i naših naivno etičkih zahtjeva upućenih zbivanju” (Jolles 2000: 224).

Završni dio svake od navedenih priča odlikuje se osjećajem beznadežnosti, a junaci ovih priča nesretni su u ostvarenju ljubavi, bore se sa egzistencijalnim pitanjima, suočavaju sa osudom okoline i redom skončaju tragično.

Zaključak

U XXI stoljeću, bajke se u bosanskohercegovačkom kontekstu otvaraju prema eksperimentiranju, od redefiniranja bajkovitih rekvizita, širenja tematsko-motivske strukture, do destrukcije temeljnih odrednica žanra. Savremenost koju autori unose i koja je u stalnoj interferenciji sa arhaičnim elementima žanra, oblikuje svjetonazore, ponašanje i izgled likova, uvodi aktualne teme itd. U savremenoj književnosti za djecu njezini utjecaji najočitiji su na razini likova. Umjesto kraljeva i prinčeva, antropomorfizirani likovi preuzimaju funkcije junaka i bore se sa nepravdom. Interakcija između likova i čitatelja promovira se na način da iste podstiču čitaocima na zaključke o namjerama, osjećajima i motivima likova koji nisu eksplicitno navedeni, ali se sugeriraju njihovim ponašanjem, govorom i mišljenjem. U ovim bajkama mogu se pročitati nove dimenzije herojstva i svjedočenja o promjenama koje se dešavaju u savremenom svijetu. Ne treba biti posebno snažan, mudar ili bogat da bi se pronašla sreća. Dovoljno je slijediti svoje snove i srce, biti odan i iskren i uzvraćati dobrotom.

¹⁰ Džafićevi junaci skončaju, kako je to Jolles opisao, baš kao junaci antibajke: „neki dječak baštini manje od svoje braće, manji je, gluplji od svoje okoline; djecu siromašni roditelji napuštaju ili ih maćeha i očuh zapostavljaju; mladoženja se rastaje od prave nevjeste, ljudi dospijevaju pod moć zloduha...” (Jolles 2000: 225).

Sa druge strane, u bosanskohercegovačkom kontekstu, kao novina, javlja se i antibajka. U njoj izostaje idilična slika djetinjstva i srećemo junake koji su osuđeni na stradanje i koji svjesno, vođeni unutrašnjim porivima, biraju put na kojem su osuđeni na propast. Time se potvrđuje da se savremena bosanskohercegovačka bajka mijenja i pronalazi nove oblike i novu sadržinu, poput bajki iz ostalih susjednih književnosti.

IZVORI

- Džafić, Rizo. *Priče iz Tajanstvene šume*. Tešanj: Planjax komerc d. o. o., 2021.
- Fekete-Sullivan, Marija. *Sirenin san*. Sarajevo: Digitalno-izdavački projekt „Style Writes Now”, Edicija „Sirenoteka”, 2020.
- Šarić, Muhidin. *Bajka o gavranu Gaku*. Tuzla: Bosanska riječ, 2018.
- Павловић, Ранко. *Принцеза у облукі*. Београд: Odyseus, 2020.

LITERATURA

- Champbell, Joseph. *Junak s tisuću lica*. Zagreb: Fabula nova, 2007.
- Cullingford, Cedric. *Children's Literature and its Effects: the formative years*. London and Washington: Casell, 1998.
- Dragić, Marko. Vile u tradicijskim pričama šibenskog i splitskog zaleđa. *Godišnjak Titius*, 10 (2017): 219–239.
- Idrizović, Muris. *Književnost za djecu u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Svjetlost, 1976.
- Jolles, Andre. *Jednostavni oblici*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
- Knowles, Murray, Malmkjær, Kirsten. *Language and Control in Children's Literature*. New York: Routledge, 1996.
- Kadrić, Rašida. *Djetinjstvo u bosanskohercegovačkoj priči*. Tuzla: Bosanska riječ, 2010.
- Kos-Lajtmán, Andrijana i Kristina Slunjski. Influence of Popular Culture on Character Formation in the Contemporary Croatian Children's Novel. *Croatian Journal of Education (Special edition)* 1 (2017): 73–94, <<http://cje2.ufzg.hr/ojs/index.php/CJOE/article/view/2427>> 5. 1. 2022.
- Melson, F. Gail. *Why the Wild Things Are. Animals in the Lives of Children*. Cambridge: Harvard University Press, London: Massachusetts, 2001.
- Mitrić, Milanka (2021). *Ranko Pavlović, književnik, za „Glas Srpske”*: Borba dobrotom uvijek nosi pobjedu, <<https://www.glassrpske.com/lat/kultura/knjizevnost/ranko-pavlovic-knjizevnik-za-glas-srpske-borba-dobrotom-uvijek-nosi-pobjedu/346463>> 3. 3. 2022.
- Pašić Kodrić, Mirzana, Vildana Pečenković. *Etička kritika i književnost za djecu*. Tuzla: Lijepa riječ, Sarajevo: Pedagoški fakultet, 2020.
- Pečenković, Vildana. Revitalizacija bajke u savremenoj bosanskohercegovačkoj književnosti za djecu, *Detinjstvo*, XLVI, 2 (2020): 58–69.
- Pečenković, Vildana, Mirzana Pašić Kodrić. Etika u književnosti za djecu, *Lingua Montenegrina* 27 (2021a): 287–302.
- Pečenković, Vildana, Nermina Delić. Identitetska pitanja u bošnjačkoj književnoj znanosti na početku XXI stoljeća, *DHS, Časopis filozofskog fakulteta u Tuzli*, god. VI, br. 4 (17), (2021b): 15–32.
- Solar, Milivoj. *Ideja i priča: aspekti teorije proze*. Zagreb: Golden marketing, 2004.
- Šešo, Luka. *Živjeti s nadnaravnim bićima*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2016.
- Škreb, Zdenko, Ante Stamać. *Uvod u književnost: teorija metodologija*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: Univerzitetska riječ, 1989.
- Малешевіћ, Живко. Поезію пишуть срећні очажници: разговор са Ранком Павловићем. *Лешоуис Матіше сріске*, CLXXXV, 484, 3 (2009): 339–357.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздана Олујић*. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2011.

Vildana R. PEČENKOVIĆ

NEW CONCEPTS OF HEROES
IN THE CONTEMPORARY
BOSNIAN-HERZEGOVINIAN FAIRY TALE

Summary

From the end of the 20th century until today, fairy tales in Bosnia and Herzegovina children's literature have approached fiction and become a hybrid genre with special poetic features, which simultaneously belongs to fairy tales as a literary genre and fiction as a group of genres. The usual fairy-tale chronotope has been changed, so the action takes place in urban spaces and in an

environment that emphasizes the dimension of modernity. In this regard, the heroes in contemporary Bosnian-Herzegovinian fairy tale are not shaped according to predetermined projections of the genre, and anthropomorphized characters from the animal world most often appear as heroes. On the other hand, in the examples of anti-fairy tales that we will present in the paper, the heroes, regardless of their actions, consciously or by force of circumstances, have a tragic fate that usually ends in their death. The paper examines the ways of constructing characters in a modern author's fairy tale and how much they deviate from the functions of heroes in classical fairy tales.

Keywords: fairy tales, fantastic story, heroes, anti-fairy tales, Bosnian-Herzegovinian literature

ПРОБЛЕМАТИЗОВАЊЕ ФУНКЦИЈЕ ПОМАГАЧА У АУТОРСКОЈ БАЈЦИ¹

САЖЕТАК: У бајкама улогу помагача имају бића, животиње, природне силе или предмети који главном јунаку помажу да савлада простор и превазиђе препреке. У народним бајкама главни јунак ту помоћ заслужује јер његово понашање према помагачима карактерише етичност. У неким ауторским бајкама долази до промене ових образаца деловања у више праваца: 1) помагачи из спољашњег простора бивају померени у унутрашњи простор бића јунака; 2) помагачи су пасивни, тј. очекивана помоћ изостаје; 3) помагачи се привидно трансформишу у штеточине. Наведени модели представљају један од начина иновирања савремене ауторске бајке у односу на народну јер долази до померања функције помагача, тј. до њеног привидног губљења и/или инверзије. Тиме ауторске бајке упућују детету важну поруку: да ће до неких сазнања и истина доћи самостално, да је реч о процесу који може бити тежак, али да мора веровати у сопствене потенцијале.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: ауторска бајка, дете, народна бајка, помагач, штеточина, функција помагача

Увод

Бајке су фантастичне приче у којима побеђује добро. Тријумф добра на крају бајке заправо представља победу људскости и показује да је бајка, било да је реч о народној или ауторској, „настала као резултат најдубљих проми-

шљања” и да чини „велику алегорију и метафору живота” (Смиљковић 2006: 24). Она због тога, по мишљењу Гроздана Олујић, помаже детету не само да одрасте и уђе у равнотежу са самим собом већ и више од тога, „помаже детету да стигне до своје скривене суштине”, да у себи пронађе скривену снагу у кључним тренуцима живота (Олујић 2011: 13).

На путу ка остварењу среће јунак народне бајке није сам. Он у борбама и изазовима добија помоћ од овоостраних или оноостраних бића, животиња, персонификованих сила природе или предмета који имају магична својства. Сви они представљају помагаче, а Владимир Пропп (В. Пропп) њихову функцију издваја као једну од стабилних у фолклорној бајци (1982). На Пропову *Морфологију бајке* позива се и Светлана Јашкина, наводећи да фолклорни помагач увек има добру вољу према главном јунаку и да је његово појављивање важно у наративу бајке (Yashkina 2016: 37). Оно је важно и због тога што помагачи у народној бајци имају улогу да

* mirjanastakić073@gmail.com

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

главном јунаку омогуће, на најбржи и најлакши начин, „савладавање простора, превазилажење препрека и остварење циља” (Станковић-Шошо 2006: 69). Помагачи су важни за успех потраге или јунаковог путовања (Khikmatovna Akhmedova 2021: 98), јер омогућавају превладавање граница реалног и оностраног света (Lotman 1976). Ивана Мијић Немет истиче да

[ч]удотворни помоћник или средство, уколико је предмет или особина у питању, у усменој бајци се уводи као поклон и обухвата пет функција: премештање јунака кроз простор, уклањање невоље или недостатка, спасавање од потере, решавање тешких задатака и јунаково преображавање (2011: 26).

У ауторској бајци се задржавају и/или преобликују, трансформишу и губе неке од претходно наведених функција помагача. Њихово задржавање представља везу ове књижевне врсте са усменом књижевношћу, конкретно, народном бајком као тековином из које је изникла, па Снежана Шаранчић-Чутура указује на то да „позивање на усмену књижевност обезбеђује сваком појединачном делу неку врсту полифоничности” (2006: 145). Са друге стране, у различитим врстама трансформације и преобликовања њихових функција испољавају се стваралачка слобода и креативност аутора. То се нарочито запажа када је реч о функцији помагача да јунаку пружи помоћ у савладавању препрека, како би прешао границе светова, јер то нису, као у народној бајци, само границе између оностраног и оностраног, већ и границе које одвајају просторе успињања и личног напредовања јунака. При томе долази и до промене образаца деловања помагача, што омогућава да се њихова функција проблематизује. Реч је о томе да се не испуњавају неки од очекиваних

социјалних образаца понашања, првенствено онај да је у народној бајци помоћ коју главни јунак добија заслужена, било тиме да се јунак с поштовањем односи према помагачу или пак тиме да га задужује неким етичким чином. Наташа Станковић-Шошо у отвореном простору народне бајке, у односу јунака према помагачима, препознаје уважавање социјалних норми комуницирања, јер се јунак поздрави са помагачем, послуша га или одговори на питање, а у хтонском простору бајке задужује га племенитим поступком, чиме и у првом и у другом случају активно и конструктивно делује, што „омогућава и повољан исход његовог путовања” (Станковић-Шошо 2006: 67). У бројним савременим ауторским бајкама доводи се у питање претходно наведено социјално понашање и конструктивно деловање главних јунака према помагачима, што за последицу може имати и померање функције помагача коју ћемо истражити у наставку рада.

Деловање јунака према помагачима и његове последице

Маријана Поповић указује на то да етичке заповести бајке, свеједно да ли је реч о ауторској или народној, налажу „да је нужно бити добар према даваоцима; треба изабрати најнеугледнији предмет, најопаснији пут, другим речима, најгору могућност” (2013: 62). Управо је тај етички моменат, тј. доброта, иницијатор помоћи коју главни јунак добија од помагача и у бројним ауторским бајкама. У бајци „Шума Стриборова” Иване Брлић Мажуранић (2018: 49–55), бака добија помоћ од убоге девојчице којој је помогла тако што јој је окрпила рукав, а девојчица јој заузврат поклања свежањ лучи из које ће, када се распламса, искочити „Дома-

ћи”, „мужићи од једва по лакта” (Исто: 51). Они ће баки разгалити срце и помоћи јој у тешким ситуацијама. Миомир Милинковић уочава да у овој бајци постоје извесне сличности са структуром и стилем фолклорне бајке, а које се огледају „у мотиву змије-девојке, зле снахе, зачаране шуме и магичног броја три” (2013: 50). Томе бисмо могли додати и захвалног помагача који јунаку, тј. јунакињи, предаје дар који има магичка својства. Међутим, оно што је ново, тј. постмодерно јесте „победа ероса над етосом” (Molvares 2016: 328), јер младић, тј. син ради кога је мајка поднела жртве, не доживљава иницијацију као чин личног сазревања, већ остаје „незрела, недорасла јединка, готово као објект над којим доминантни женски ликови добијају прилику демонстрирати свој етички плус или минус” (Исто: 328).

У неким ауторским бајкама, баш као и у народним, јунаци због своје етичности добијају помоћ од других бића, што је илустровано претходно наведеним примером. Поред тога, бројне ауторске бајке са народним повезује и то што се у улози помагача налазе животиње чија помоћ представља захвалност, односно узвраћање добротинства које им је указао главни јунак. То се, на пример, уочава у бајкама браће Грим, које се, као што је познато, као и бајке Шарла Пероа, ослањају на традицију јер су их аутори „прерађивали на основу усмених варијација” (Стојановић 2021: 45). Рецимо, у бајци „Пчелиња матица” (Браћа Грим 1966: 40–41) главном јунаку, најмлађем царевом сину Тупавку, помогли су мрави, патке и пчеле, које је јунак заштитио од своје безобзирне и сурове браће. У бајци „Бела змија” (Исто: 42–45) јунаку помажу животиње – рибе, мрави и птице (гавранови), испољавајући тако захвалност што им је јунак помогао. И у Андерсеновој бајци

„Палчица” (2005: 3–20) функцију помагача има птица – ластва којој је девојчица помогла, тј. спасила јој живот.² Ластва је на учињено добротинство узвратила помажући јунакињи да побегне од живота у кртичњаку, дубоко под земљом, чиме се упућује порука да према свим бићима која су слаба и/или угрожена морамо бити племенити. У бајци „Прстен на морском дну” Десанке Максимовић (2012: 364–365), стари морски јеж помаже девојчици тако што проналази њен златни прстен који је несташни морски талас однео у дубине. Да би јој помогао, он је анимирао морски свет: корале у црвеном граду, сунђере, морске сасе, паукове, звезде и шкољке, па Јелена Стошић Јовић запажа да Десанка Максимовић у оживљавању морског дна „потенцира сву узајамност која постоји у свету биљака и животиња” (2017: 88). Пажњу привлачи и то што у овој бајци морски јеж има улогу прикривеног помагача у односу на јунакињу; он, наиме, девојчици не открива своје присуство и она остаје у заблуди да јој је прстен вратио талас кога је молила за помоћ. Иако прикривање позиције и улоге помагача у односу на јунака представља иновативни поступак у структури ауторске бајке, препознајемо у њему и универзалну етику која је уметнички преобликована и ситуирана у антропоморфизовани морски свет, а чије се порекло наслућује у причи о анонимном помагачу, Добром Самарићанину који помаже туђину у невољи (в. Јеванђеље по Луци 1993: 75).

Међутим, у неким савременим ауторским бајкама запажамо и примере деструктивног деловања јунака према анималним помагачима, што доводи до њихове привидне трансфор-

² Палчица је током зиме неговала Ласту, која због повређеног крила није могла да одлети у топле крајеве, па је остала да лежи у мрачној, леденој јами.

мације у штеточине. На пример, у бајци Гроздане Олујић „Плава лисица” (2011: 304–308), пред главном јунакињом, уморном и гладном принцем, лисица измиче и храну и постељу како би принцеза научила животну лекцију – да према другима не треба бити охол и свиреп. Јунакиња доживљава поновљену проверу када на снегу и леду, иако и сама промрзла, помаже лисици дајући јој своју танку свилену кошуљу. Зато бива награђена преображајем лисице у младића, али праву награду заправо представља унутарњи преображај којим јунакиња од охولة и себичне особе коју нико „никада није чуо да каже ‘хвала’”, особе око које се почео „ширити круг самоће” (Исто: 304), постаје емпатична и спремна да делује, тј. да се жртвује за друге и у ситуацијама када је и њој тешко.

У бајци „Месечев цвет” Гроздане Олујић (Исто: 37–43) главни јунак, дечак Ведран, сео је на мравињак и, када су мрави почели да га уједају, уништио га. Оваква реакција јунака показује да је он „типичан модерни човек, отуђен од природе и сукобљен са њом” (Пешикан-Љуштановић 2012: 39). Међутим, и он доживљава поновљену проверу, и након службе Господару биља постаје близак са природом, схвата какве је грешке чинио и излаже и свој живот опасности да би спасио мраве, који му касније узвраћају добротинство. Љиљана Пешикан-Љуштановић указује на то да он као лик у својој природи обједињује „јунака и лажног јунака”, јер су његове прве реакције неадекватне, будући да „он угрожава све с којима се среће” (Исто: 40). Ова ауторка наглашава и да дечакова изолованост у градској кули, пре него што је кренуо у потрагу за Месечевим цветом, сугерише „пренаталну самодовољност” и „недостатак простора за раст и развој” (Исто: 36).³

У бајци је Ведранова изолованост упечатљиво изражена питањима која имају карактер реторичких, после њих следе реченице којима се описује дечакова издвојеност од природе, а након њих, опет, питања зашто не расте и зашто му је глава све већа. Ова питања добијају реторички карактер зато што она треба да подстакну читаоца на размишљање о квалитету и начину дечаковог живота који су изазвали такве последице.

Шта ће му деца, шта птице, шта облаци? Ветар до њега не допире, не рањава га трње ни камење. На меко седа, по меком хода. Ни птиче у златном јајету тако не живи. Али, зашто не расте? Зашто му једино глава бива све већа? (Олујић 2011: 37).

Јунаково задржавање у простору у којем је презаштићен, према мишљењу Љиљане Пешикан-Љуштановић, доводи до привидне „инверзије улога штеточина и помагача”, будући да родитељи који Ведрана задржавају „у удобној заштићености стаклене куле [...] – добијају улогу штеточина који, мимо своје воље, спречавају и одлажу исцељење” (Пешикан-Љуштановић 2012: 150). Помагачи у овој бајци имају функцију оснаживања дечака, како би се изборио са противником који није нико други до он сам, односно онај „себични, кратковиди, рушилачки” (Исто: 40) део његове природе.

³ Недостатак простора за раст и развој има и главна јунакиња Грозданине бајке „Олданини вртови” (Олујић 2011: 270–275), девојчица која, као и дечак Ведран, живи у граду, у кули, изолована и заштићена, или тачније, презаштићена од реалног света, што показује и поређење да „људи као у кавезима живе” (Исто: 270). Излазак из приватног, заштићеног простора први је корак и ка њеном излечењу, а бајци је оно симболично представљено као излечење лица од ожиљака, у чему јој помажу светлосна Бела Мишица и вила Олдана.

Унутрашњи преображај који јунаци доживљају у претходно наведеним бајкама, захваљујући свом у почетку деструктивном деловању према помагачима, показује да ликови у савременим ауторским бајкама нису шаблонизовани, за разлику од народних, у којима су „по правилу дати као готови, без развојне линије, чак и тамо гдје би таква линија с обзиром на величину бајке била могућа” (Vuković 1996: 168). У случајевима када јунаци у народним бајкама крше кодекс моралног опхођења, њихово понашање је „усмерено првенствено против припадника друге стране” (Радуловић 2005: 140). Под том другом страном Радуловић подразумева нељудска бића, а могу да је чине и

фантастична бића, људска бића која се баве магијом али и људска бића која, мада нису чаробњаци, због своје припадности „другој страни”, наступају као непријатељи јунака (Радуловић 2005: 134).

Овај аутор понашања те „друге стране” издваја из корпуса српских народних бајки и показује да код јунака

морални кодекси важе првенствено за људски свет и за односе међу људским ликовима (укључујући и захвалне животиње [...]). Према представницима „друге стране” морални кодекси не важе (Исто: 138).

Поред тога, сусрет јунака са помагачима у народним бајкама судбински је одређен, јер они, „по правилу, први прилазе јунаку на путу” (Станковић-Шошо 2006: 66). У ауторским бајкама се то мења, јер главни јунаци иницирају сусрет и први се обраћају помагачу тражећи помоћ, најчешће у виду савета. Таквом обраћању често не претходе етички моменти, јер јунаци не чине ништа чиме би ту помоћ и заслужи-

ли. Помоћ неретко и изостаје, чиме се, такође, функција помагача привидно доводи у питање. Примере за то имамо у „Бајци о листу” Гроздане Олујић (2011: 186), када се лист јасена, опијен својим зеленилом, обраћа за савет најстаријој грани и сунчаном зраку, али од њих не добија одговор на питање због чега је лишће брезе почело да добија златасту јесењу боју. Изостајање помоћи у виду одговора нужно је да би јунак сам дошао до одговора на путу сазревања, које представља његово лично спознавање света. И у „Бајци о локвању” (Исто: 192–193), одбачена и несрећна бела жаба, коју нико није хтео да призна за своју кћер, у јадиковци заробљеног речног рукавца препознаје и своју тугу. Бела жаба се за помоћ обраћа шареним лептирима и звездама, са молбом да пристану да буду локвини цветови. Они је одбијају. Њену молбу да постане златна ружа одбија и Сунце због журбе. Одбијање помоћи у овој бајци, такође, представља помоћ. Оно је неопходно да би главна јунакиња доживела преображај, чаробну метаморфозу у којој од беле жабе постаје прекрасан бели цвет.

Наведени примери показују и то да у ауторској бајци снажна негативна осећања главних јунака, попут туге, често не изазивају реакцију помагача. То није био случај у народним бајкама, па Немања Радуловић, позивајући се на Макса Литија (1994), наводи да у народним бајкама афекти „не служе сликању ликова, него су подређени радњи и дају мотивацију (очај изазива појаву помоћника [...])” (Радуловић 2009: 171). Пасивност помагача само привидно доводи у питање њихову улогу, јер се помоћ испољава управо у томе што помагач и треба да буде пасиван у односу на главног јунака. Тиме се потврђује став Светлане Јашкине да у модерној бајци функција помагача добија психолошку

премису (2016: 37). Померање помагача из спољашњег у унутрашњи простор бића представља и један од поступака иновирања савремене ауторске бајке јер се дешавају неки од процеса које је Гроздана Олујић у томе издвојила, попут уношења „нових, ранијој бајци непознатих, психичких човекових стања (амбиваленције, сумње, страха)” и дешава се „промена симбола, промена угла гледања на свет” (Олујић 2011: 22).

Дакле, уочава се да у савременој ауторској бајци помагачи могу да представљају пробуђену унутрашњу снагу јунака и да привидно трансформисање помагача у штеточине служи томе да јунаци науче важне животне лекције и доживе унутрашњи преображај. Али, да би се пробудила та унутрашња снага и доживео преображај, потребан је јунак који није идеалан, јунак који има своје слабости и чије деловање према људима, животињама и природи није увек конструктивно. Поред тога, у неким постмодернистичким бајкама, попут оних их збирке *Крвава одаја* Анђеле Картер (2004), јунаци испољавају различите облике девијантног понашања, па Лола Стојановић указује на то да се у таквим бајкама прекорачује „граница жанра” и „ревитализује суштина сексуалности” (2021: 53) јер, главни јунаци, између осталог, испољавају различита девијантна својства и суочавају се са природом разарајућег ероса (Исто: 43–55).

У бајкама се често јављају и предмети магичких својстава помоћу којих јунаци лакше стижу до циља. У народним бајкама то су најчешће делови обуће или одеће, накит, свирала, животињска длака и слично. Ана Марковић указује на то да су многи од ових предмета, када је реч о српским народним бајкама, задржали своју везу са „првобитним митско-ритуалним значењем” и да се у њима неретко могу препознати

„амајлије, предмети са апотропејским дејством који имају функцију заштите деце од урока” (2012: 326). У савременим ауторским бајкама са карактеристикама чудесног јављају се предмети попут конзерве, часовника и слично,

што показује да савремени технички напредак наше цивилизације своје рефлексije има у структури бајке, истискујући постепено из ње архаичне предмете (Стакић 2012: 491).

Међутим, у неким бајкама, помоћ коју јунаци добијају од таквих предмета може изазвати дилему да ли је реч о помоћи или штети. Пример за то имамо у „Девојчици са шибицама” Ханса Кристијана Андерсена (2018: 61–63). Поставља се питање какву функцију у њој имају шибице, чија светлост код гладне и промрзле девојчице ствара илузију тоpline, раскошне трпезе, окићене новогодишње јелке, и, као последње – баке која је подигла девојчицу у наручје и полетела заједно са њом „високо, високо, у сјај, радост и срећу. Тамо где нема хладноће, глади или страха – код драгог Бога” (Исто: 61–63). Светлост и топлота девојчицу уводе у сан „који јој доноси слике свега што јој је у њеном сиромаштву недостајало” (Половина 2007: 66), те Наташа Половина указује на то да иако је тематика ове бајке таква да би се лако могла створити атмосфера божјег одсуства или равнодушности, сумња у његову праведност није експлицитно исказана, јер су „болест, сиромаштво или каква друга невоља која води дете у смрт” прихваћени, „не као Божја казна или доказ Божје немоћи у односу на нашу судбину него управо супротно – као пример посете милости Божје” (Исто: 67). Поред тога, овај пример илуструје да бајка „има способност да прикаже универзалне људске страхове” (Landwehr 2007: 145) јер, као и „свака комичка струк-

тура у себи садржи клицу могуће трагедије”, она „не скрива постојање патње, зла, болести и смрти, ни погубних последица поступака неморалних особа” (Antoniјевић 2013: 20).

Шибице у Андерсеновој бајци помажу јунакињи да пређе у ваздушну (небеску) сферу постојања, што указује да предмети са магијским својствима и помагачи у неким ауторским бајкама имају функцију увођења јунака у простор који је другачије кодиран у односу на народну бајку. Зорана Опачић уочава то другачије кодирање света у ауторској бајци у односу на народну, наводећи да,

за разлику од хоризонталне потраге јунака у фолклорној бајци [...] хоризонтално, митско устројство света преображава се у вертикално, симболички кодирано устројство (2011а: 136).

Примере за то имамо у бајкама Гроздане Олујић, у којима помагачи уводе јунаке у вертикално устројство света које подразумева „начело успињања у сферу изнад сопствене” (Исто: 136). Рецимо, у бајци „Небеска река” (Олујић 2011: 158–159), функцију помагача има олуја, тј. киша која је помогла Малој Реци да промени свој статус и од земаљске постане небеска река која тече међу звездама, па Зорана Опачић указује на то да промена статуса ове јунакиње означава њено успињање према вишим сферама које подразумева и „симболички напредак, саморазвој и превазилажење сопственог окружења” (2011а: 136). Помоћ коју јунакиња добија у овој бајци јесте награда за побуну, јер она не пристаје на устаљени поредак света. Такво наглашавање властитог избора и начела слободе, према мишљењу Јована Љуштановића, не карактеришу усмену бајку (2010: 106). Издавање начела слобода, као испољавања

воље и деловања који нису под императивом етичности, уочава се и у претходно наведеним примерима деструктивног деловања јунака према помагачима. Главни јунаци својим слабостима и манама нарушавају шаблонизовану поделу на позитивне и негативне ликове, која је постојала у народној бајци, и показују да уметнички свет ауторске бајке није универзално, црно-бело кодиран. Истовремено, тај, назовимо га „траг реалности” упућује реципијенту важну поруку о томе да као јунаци бајке уче и на сопственим грешкама.

Некада испуњење жеље за променом статуса не доводи до личног испуњења јунака. У бајци „Седефна ружа” (Олујић 2011: 27–31) шкољка на дну мора чезне за Горњим светом и обраћа се за помоћ становницима морског дна. Она од Коралне гране добија савет да човек мора знати своје место и да не треба одатле да одлази. Такође, један од њених саветодаваца је и риба-угор чије је мишљење о Горњем свету изразито песимистичко, јер он за рибе „почиње у мрежи а завршава се у тигању” (Исто: 28). Иако савети Коралне гране и рибе-угор нису мотивисани лошим намерама, ови ликови у површинским слојевима бајке немају улогу помагача, јер не подржавају жељу јунакиње за променом статуса. Они заступају „рационални став средине” (Опачић 2011б: 547). Јован Љуштановић у њиховим гласовима препознаје различите „тачке гледишта”, којима се у антропоморфизованом свету подводних бића конституише „психолошка реалност” у којој „је тешко направити разлику између онога што говоре и мисле ликови и што говори и мисли приповедач у трећем лицу” (2010: 106). Седефној ружи је жељу испунио рибар који ју је изнео са морског дна на површину, тј. копно, али је апсурдно што је то учинио у тренутку када је јунаки-

ња одустала од своје жеље. Рибарева помоћ је заправо изазвала штету, чиме је извршена инверзија, јер се претходно из чежње Седефне руже створио бисер који јој је одузет. Јунакиња је помоћ заправо добила од ликова који нису имали разумевања за њену жељу, јер је њихово неразумевање утицало на јунакињу да се окрене свом унутарњем бићу и пронађе свет у себи. Функцију правог помагача у овој бајци има дечак, који је одбачену шкољку пронашао у морском песку, пригрлио је, у њеном шуму препознао чежњу за отетим зрном бисера и тако поделио са њом исти сан и исту бол. Наведени поступци инверзије помагача у штеточне и обрнуто, као и сам завршетак ове бајке, указују на то да у савременој ауторској бајци „нужно не следи срећан завршетак који јунака уводи у срећно и идилично раздобље” (Јовановић 2011: 541).

Питање помагача нарочито се проблематизује у постмодернистичкој бајци, где долази до измештања и преплитања улога међу ликовима. Као пример за то може нам послужити прича „Књишки мољац” Давида Албахарија и Мирјане Огњановић (2020: 9–12). Њен главни јунак је Роберто који се јавио на оглас једног властелина, да буде кућни учитељ његове деце. Властелинов оглас је, поред подучавања деце, садржао и необичан захтев да кућни учитељ одвике његову децу од претераног читања за које властелин наводи да лоше утиче на човеково физичко и ментално здравље. Властелин је таква оглас написао због свог најмлађег, десетог детета, кћери коју су звали „Књишки мољац” јер није могла да се одвоји од књига. Њено именовање, према мишљењу Оље Василеве, показује да се „не остварује антропоморфизација, већ философско-хумористично, понекад натуралистичко анимализовање људи” (2021: 15).

Новина је то што главни јунак заузима позицију двоструког помагача, јер истовремено помаже и властелину и његовој кћери. Његова помоћ девојци мотивисана је тиме што му је већ при самом погледу на њу постало јасно да не може да је одвоји од књиге, јер би је то потпуно уништило:

Једино би јој одредио прави пут којим би као читалац требало да се креће. Насумично читање може да угаси жеђ за књигом, знао је Роберто, али од тих књига мало је шта остајало у читаоцевој свести; читање пак које следи одређени ред ствара ред и у читаоцу, односно, постаје оруђе знања и води на пут стицања животне мудрости (Albahari – Ognjanović 2020: 10).

Иако на први поглед изгледа да је претходно наведена двострука помоћ немогућа, јер су позиције властелина и Књишког мољца оштро супротстављене, сукоб не постоји. Наиме, кућни учитељ и властелин у својим вредносним системима израз „претерано читање” различито перципирају. Наведено потврђује и став Василеве да је теоријска сврха читаве збирке у којој је штампана ова бајка „одустајање од заостравања” (2021: 18). Кућни учитељ не проналази начин да девојку одучи од читања, па се улога помагача преноси на властелинову жену. Она саветује учитељу да ће моћи да помогне „кад је љубав на његовој страни” (Albahari – Ognjanović 2020: 12), што је и резултирало његовим новим погледом на девојку и спознавањем осећања која према њој гаји.

Главни јунак „Књишког мољца” од почетка је стављен у улогу помагача, а скривена је чињеница да је заправо њему потребна помоћ. На самом почетку, посредством јунаковог монолога, сазнајемо да сви у граду у коме се нашао „имају исте очи” и да га сви посматрају на исти

начин (Isto: 9). Наведена рефлексивност само на први поглед нема везе са даљим наративним током, међутим, она је важна јер показује психолошко стање јунака, његову издвојеност, изолованост и отуђеност од света, јер за Василија сви други представљају масу према којој је индиферентан. Запажа се и да прича „Књишки молац” не поседује типичне карактеристике бајке. Она је и објављена у збирци под називом *Лажне бајке* који симболично показује да се савремени ствараоци свесно поигравају жанром бајке,⁴ па се поставља питање да ли у таквим постструктуралистичким бајкама долази само до преобликовања и иновирања постојеће књижевне врсте или се ствара нови, хибридни жанр. Лола Стојановић истиче да се у постмодернизму „трансформишу наративни елементи” чиме се оспоравају „жанровске конвенције унутар самога жанра” (2021: 45). Уколико ту трансформацију наративних елемената посматрамо само из ограничене позиције помагача, запажа се да долази до њиховог маскирања, тј. да се иза улоге помагача скривају лица којима је помоћ неопходна. Но, будући да трансформација наративних елемената не подлеже правилима већ је условљена степеном креативности и стваралачке слободе аутора, испитивање улога које помагачи имају у бајкама које настају у XXI веку иницира будућа опсежнија истраживања.

Закључак

Сprovedена анализа функције помагача у ауторским бајкама показује да се у оним бајкама које су ближе фолклорним изворима задржава етичност као образац деловања у понашању главних јунака према помагачима, а да сама помоћ представља награду, тј. захвалност за

такво деловање помагача према јунаку. Међутим, запажа се да у савременим ауторским бајкама долази до промене овог образаца деловања у више праваца: помагачи из спољашњег простора бивају померени у унутрашњи простор бића јунака; помагачи су пасивни, тј. очекивана помоћ изостаје; помагачи се привидно трансформишу у штеточине. У постмодерној бајци уочено је и преламање, укрштање и маскирање улоге јунака и улоге помагача и истакнута потреба будућих истраживања наведених поступака којима се и прекорачују границе жанра.

Уочена померања, привидна губљења и/или инверзије функције помагача могу се проблематизовати и са аспекта рецепцијског и васпитног деловања бајке. Такво проблематизовање је у складу са ставом Снежане Шаранчић-Чутуре да у прози која је намењена деци „естетско и васпитно нису сукобљени, или, другачије речено, једно не искључује друго” (2005: 540). Нарочито је у бајкама наглашен васпитни ефекат, јер оне, према мишљењу Горице Радмиловић, утичу „на наша прва расуђивања у животу, као и на формирање првих поимања света” (2018:

⁴ У постмодернистичким бајкама Албахарија и Огњановићеве (2020) долази и до стављања једне бајке у оквир друге, тј. до повезивања различитих бајки, што је Алисон Гибонс издвојила и као једну од постмодернистичких техника (Gibbons 2017). Поред тога, аутори ових бајки уносе у њих и: 1) елементе хумора и ироније (Књишког молаца отац жели да уда за сина грофа земље која се зове Опортунија); 2) имена историјских личности (у бајци „Црвене панталоне” помиње се име алхемичара и лекара Парацелзуса који је живео у XV и XVI веку); 3) имена савременика (у „Пролећној бајци” помиње се савремени писац Светислав Басара и његово дело *Фама о бициклстима*); 4) имена ликова из стрипова (у бајци „Црвене панталоне” помиње се Корто Малтезе, јунак из стрипа); 5) жаргоне (у „Пролећној бајци” једна јунакиња у обраћању другој користи жаргонски израз *браће*); 6) тобожњу) прецизну локализацију и слично.

106). И Жарко Требјешанин указује на то да је народна бајка у претписменим традицијским друштвеним заједницама имала многоструку и важну улогу у образовању и социјализацији деце (2000: 264). Једна од тих улога огледала се у томе што је нудила модел за идентификацију који је, по мишљењу овог аутора, од огромног значаја за социјализацију јер детету „јасно показује какво би оно требало да буде” (Исто: 265). Тај модел идентификације и даље траје када је реч о ауторској бајци, јер и савремена деца предшколског узраста радо слушају када им одрасли читају или причају бајке, а касније, у млађим разредима основне школе, „бајка је радо читано штиво од стране ученика” (Стакић – Кадић 2019: 57).

Дружење са бајком наставља се и касније. „Дете наставља да машта о путовању или великој авантури главног јунака” (Стакић 2019: 146), а нарочито му је лако да се идентификује са јунаком ако је он у почетку слаб и неприхваћен од своје околине, а касније успева да савлада све изазове, јер у његовој победи дете види и своју личну победу и препознаје сопствене потенцијале да се избори са изазовима. Помагаче које јунак бајке има у тој борби, било да та интервенција долази споља или изнутра, као последица самосазревања, дете препознаје и као своје, и тако учи да сваки узрок има и своју последицу. Реч је о процесу који може бити тежак, па чак и болан, јер је и детету, баш као и јунаку савремене ауторске бајке, дозвољено да се суочи са сопственим страховима и слабостима, да погрешити и да на грешкама учи. Тако у процесу рецепције савремене ауторске бајке помагачи остварују значајно васпитно деловање, доприносећи ојачавању вере у себе и сопствене потенцијале младог читаоца, његовој самоницијацији и сазревању.

ИЗВОРИ

- Андерсен, Ханс Кристијан. *Бајке*. Превод са руског Јасна Стојковић. Београд: Евро, 2005.
- Браћа Грим. *Бајке*. Избор и превод Бранимир Живојиновић. Београд: Просвета, 1966.
- Максимовић, Десанка. *Целокућина дела*, том 7. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, ЈП Службени гласник, Завод за уџбенике, 2012. <<http://zdm.nb.rs/dokument/7-tom.pdf>> 6. 1. 2022.
- Свето Јеванђеље по Луци. У: *Нови завети Господога нашега Исуса Христа*. Превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско инострано библијско друштво, 1993: 59–94.
- Олујић, Гроздана. *Сабране бајке*. Приредила Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2011.
- Albahari, David, Mirjana Ognjanović. *Lažne bajke*. Beograd: Booka, 2020.
- Andersen, Hans Christian. *Bajke*. Prijevod Azra Hodžić-Čavkić. Novi Pazar: Narodna biblioteka „Dositej Obradović”, 2018.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. *Priče iz davnine*. Ur. Zvonimir Bulaja. Zagreb: Bulaja naklada d. o. o., 2018. <<http://docplayer.rs/194748287-Ivana-brli%C4%87-ma%C5%BEurani%C4%87-pri%C4%8De-iz-davnine.html>> 3. 1. 2022.
- Karter, Andžela. *Krvava odaja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2004.

ЛИТЕРАТУРА

- Василева, Оља. Жанр у називу. Истина малих и лажних бајки. *Детињство* XLVII/1 (2021): 13–22.
- Јовановић, Александар. Хладно је међу звездама. Гроздана Олујић, *Сабране бајке*. Приредила Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2011, 539–544.
- Љуштановић, Јован. О алегоријском и фантастичном у бајкама и причама за децу Гроздане Олујић. Александар Јовановић, Петар Пијановић и Зорана Опачић (ур.). *Бунтовници и сањари: Књижевно дело Гроздане Олујић*. Београд: Учитељски факултет, 2010, 103–113.

- Марковић, Ана. „Деца која се ничега не плаше” у српским народним бајкама. Виолета Јовановић и Тиодор Росић (ур.). *Књижевности за децу и омладину – наука и настава*, посебна издања, књ. 15. Јагодина: Факултет педагошких наука у Јагодини, 2012, 317–330.
- Мијић Немет, Ивана. Андерсенова бајка *Царево ново одело* у односу на усмену бајку – сличности и разлике. *Детињство* 3/4 (2011): 21–35.
- Милинковић, Миомир. Рефлекси мита и предања у бајковитим формама за децу. Сунчица Денић (ур.). *Књижевности за децу и њена улога у васпитању и образовању деце школској узраси*. Врање: Учитељски факултет, 2013, 45–56.
- Олујић, Гроздана. Поетика бајке. Гроздана Олујић, *Сабране бајке*. Приредила Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2011, 11–24.
- Опачић, Зорана. *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011а.
- Опачић, Зорана. Бајка као поглед на свет. Гроздана Олујић, *Сабране бајке*. Приредила Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2011б, 545–562.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној нози: ојледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Половина, Наташа. Мотиви смрти и загробног живота у бајкама Ханса Кристијана Андерсена. *Зборник Машице српске за књижевности и језик*, књ. LV, св. 1 (2007): 63–74.
- Радмиловић, Горица. „Наше руке чине плаву птицу”. Развој идентитета детета кроз драму „Плава птица” Мориса Метерлинка. *Детињство* XLIV, 2 (2018): 106–112.
- Радуловић, Немања. Кодекс „друге стране” и проблем моралног јунака у бајкама. *Зборник Машице српске за књижевности и језик*, књ. LIII, св. 1–3 (2005): 133–141.
- Радуловић, Немања. *Слика света у српским народним бајкама*. Београда: Институт за књижевност и уметност, 2009.
- Смиљковић, Стана. *Ауторска бајка*. Врање: Учитељски факултет у Врању, 2006.
- Стакић, Мирјана. Васпитно-образовна функција народне и ауторске бајке од првог до четвртог разреда основне школе. Снежана Маринковић (ур.). *Настава и учење – циљеви, стандарди, исходи*. Ужице: Учитељски факултет, 2012, 485–498.
- Стакић, Мирјана. Бајка као језички предлогачак у настави граматике у млађим разредима основне школе. *Зборник радова Педагошког факултета у Ужицу* 22/21 (2019): 143–156.
- Стакић, Мирјана и Снежана Кадић. Именовање ликов у бајкама Гроздана Олујић у функцији учења граматике, усвајања правописних правила и богаћења речника. Љиљана Пауновић и Слађана Видосављевић (ур.). *Иновативни приступи у васпитању и образовању: стање, дилеме и перспективе*. Лепосавић: Учитељски факултет у Призрену, 2019, 55–69.
- Станковић-Шошо, Наташа. *Тойос пуша у српској народној бајци*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2006.
- Стојановић, Лола. Постмодернистичко прекорачење граница жанра: децентрирани женски субјекти у *Крвавој одаји* Анђеле Картер. *Детињство* XLVII/1 (2021): 43–55.
- Стошић Јовић, Јелена. Естетске, емоционалне и моралне вредности бајке Десанке Максимовић у настави. *Годишњак Педагошког факултета у Врању*, књ. VIII, 2 (2017): 83–96.
- Требјешанин, Жарко. *Представа о детишту у српској култури*. Београд: Југословенски центар за права детета, 2000.
- Шаранчић-Чутура, Снежана. Рефлекси усмене књижевности у српској прози за децу последње деценије XX века. *Зборник Машице српске за књижевности и језик*, књ. LIII, св. 1–3 (2005): 537–547.
- Шаранчић-Чутура, Снежана. *Нови животи старе приче (Усмена књижевности у прози за децу на крају XX века)*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2006.
- Antonijević, Dragana. Antropološko poimanje bajke kao optimističkog žanra. *Antropologija* 13/1 (2013): 9–22.
- Gibbons, Alison. Postmodernism is dead. What comes next?. *Times Literary Supplement (TLS)*, Online, 12 June 2017. <<https://www.the-tls.co.uk/articles/postmodernism-dead-comes-next/>> 15. 1. 2022.
- Khikmatovna Akhmedova, Sarvinov. Comparative Analysis of Epic Helpers in English and Uzbek Folklore. *Scientific reports of Bukhara State University* 5/3 (2021):

91–99. DOI: 10.52297/2181-1466/2021/5/3/8; <<https://uzjournals.edu.uz/cgi/viewcontent.cgi?article=1337&context=buxdu>> 5. 2. 2022.

Landwehr, Margarete Johanna. Märchen as Trauma Narrative. Sharon R. Sherman & Mikel J. Koven (Eds), *Folklore / Cinema: Popular Film as Vernacular Culture*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2007, 130–148.

Liti, Maks. *Evropska narodna bajka*. Beograd: Bata – Orbis, 1994.

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

Molvarec, Lana. Predodžbe djece i mladih u *Pričama iz davnine* Ivane Brlić-Mažuranić. *Libri & Liberi* 5/2 (2016): 323–340. <<https://hrcak.srce.hr/file/263466>> 16. 1. 2022.

Popović, Marijana. Uloga bajki u analitičkoj psihoterapiji (Doktorska disertacija). Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2013. <<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/3335/Disertacija.pdf?sequence=4&isAllowed=y>> 17. 1. 2022.

Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.

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

Yashkina, Svetlana. *Modern Fairy Tales: The New Existence of an Old Genre (Exemplified by the Books of Alan A. Milne, Tove Jansson and Eno Raud)*. Stockholms universitet, Institutionen för kultur och estetik, 2016. <<https://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:1172752/FULLTEXT01.pdf>> 5. 1. 2022.

Mirjana M. STAKIĆ

PROBLEMATIZATION OF THE ROLE OF SIDEKICK IN FAIRY TALES BY KNOWN AUTHORS

Summary

The role of a sidekick/ally in fairy tales can be played by various creatures, animals, forces of nature, or objects that help the hero/heroine to conquer space, and overcome obstacles. In folk tales, the hero is deserving of the help he/she receives, because their behaviour toward sidekicks is always characterized by ethics. However, in some fairy tales by known authors, this action pattern changes in several directions: 1) sidekicks from the outer space are moved into the hero's inner space; 2) sidekicks are passive, i.e. the expected assistance is absent; and 3) allies are seemingly transformed into foes. These models are just one of the ways to distinguish and modernize a contemporary original fairy tales with regard to folk tales, because there is a shift in the function of the sidekick, or more precisely its apparent loss and/or inversion. Thus, the fairy tales by known authors send an important message to children — that they must arrive at certain knowledge and truths on their own, that this process may be difficult, but that they must believe in themselves and their own potential.

Keywords: original fairy tale, folk tale, sidekick/ally, foe, function of the sidekick

ЗМАЈЕВА ПЕЋИНА: РЕФЛЕКСИ ФОЛКЛОРНЕ БАЈКЕ У СЛОВЕНСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА

Дејан В. АЈДАЧИЋ*
Гдањски универзитет
Гдањск, Република Пољска

Прегледни научни рад
UDC 821.16-343.09“18“
Примљено: 28. 12. 2021.
Прихваћено: 16. 3. 2022.

О ШУМСКИМ ДЕМОНИМА У СЛОВЕНСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА XIX ВЕКА

САЖЕТАК: У раду се наводе књижевна дела руских, украјинских, пољских и српских аутора XIX века у којима су приказани шумски демони – леши, шумске русалке, шумске виле, Баба Јага, богунке, дивљи људи, ђаволи. Аутор указује на имена и својства демона, скрећући пажњу на жанровске одлике фолклорног и уметничког текста, својства демонских слика и хронотопа у текстовима низа књижевника (Ј. Баршчевски, Н. Гогољ, С. Гошчињски, Ј. Гребенка, В. Даљ, Ћ. Јакшић, П. Катењин, Г. Квитка-Основјаненко, Ј. И. Крашевски, А. Куприн, Н. Љесков, Л. Меј, Е. Ожешкова, А. Писемски, А. Пушкин, О. Сомов, О. Стороженко, В. Тредјаковски, И. Франко, Ф. Фалењски) те нуди типологију мотива шумских демона у анализираним словенским књижевностима XIX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: демони, шума, хронотоп, словенске књижевности, XIX век

1. Шумски демони у словенским народним веровањима

Шумски духови и господари светих гајева и растиња у многобожачким веровањима нестају су током християнизације из народних представа или се пак преобратили у нечиста бића која људима чине зло. Словенски народи шумске демоне називају различитим именима, а њихова својства описана су у низу књига и чланака о нижој митологији Словена и енциклопедијским јединицама речника *Словенске старине* (СД). На српском језику, увид у веровања у полуљудска и нељудска шумска бића даје студија „Митолошки господари шума – словенске паралеле” (2014) Љубинка Раденковића.

* dejajd@gmail.com

У народним веровањима Кашуба, у балтичком поморју, неки називи духова дрвећа упућују на врсту дрвета којим владају, на пример, *борова шешка* (*Bòrowô Cotka*), код Кашуба *борови*, *боровјец* (*Dźwigoł* 2004: 154–156). Код Источних Словена најраспрострањенији назив шумских демона је – *леш*, али се користе и други (Раденковић 2014: 339–340): на руском *лесовик*, *лешак*, *лесној*, *лешах*, на украјинском *лис*, *лисун*, *лоисун*, белоруском *леса*, *ласун*, *лешук*, као и називи са придевом „шумски” – *шумски домаћин* (*лесной хозяин*), *шумски цар* (*лесной царь*), *шумски бој* (*лѣсны боѣ*), *шумски ђаво* (*лісовий чорт*), *шумски мушкарци* (*lesni muži*). У употреби су и називи: *дивљи људи*, *дивље жене*, *дивожене* (СД 2: 92–93), *іаркун*, *іорлоіан*, *букач* (Раденковић 2014: 340) и др. Према народним веровањима и предањима, леш штити шуму и шумске животиње, а непријатељски је расположен према људима, плаши их, наводи да залутају у дубини шуме и отима им децу. У стању је да се смањује и повећава. Човеколиког је изгледа, али поседује животињске атрибуте – крзно, кожу и канце. У бајкама Источних Словена, са шумским простором повезана је и вештица *Баба Јаја* (*баба-Яја*), а код Пољака њој слична *Једза* (*Jędza* – СД 5: 614).

Женски демони *русалке* (Виноградова 2000: 141–229) и *мавке* Источних Словена, *виле* Јужних Словена, *бојунке* и *дивље жене* код Пољака, могу да обитавају у шуми, али и у другим просторима. По веровањима Источних Словена, русалке настањују воде до црквеног празника Тројице, а затим прелазе у шуму и поља; у време цветања ражи подстичу развој ове житарице. То су најчешће духови несмирених покојника – некрштене деце, убијених и самоубица.

Најраширенији назив међу демонима је *ђаво*, који може да поседује различите особине, и да настањује шуму и друге просторе.

2. Преплитање различитих култура у књижевним текстовима XIX века

Описи шумских демона, њихових црта и поступака, могу бити обogaћени и описима простора у којем обитавају – густог шипражја или бодљикавог грмља, и временским одредницама сумрака или ноћи. Простор и време, у споју са појавом демонских ликова, обликују се у демонским хронотопима. Писци некада појачано истичу психолошке аспекте, језовити страх ликова који се срећу са нечистим силама, а каткад хронотоп демонске шуме граде брижније. Међу различитим „демонским хронотопима” – утамничењима, сакаћењима, пустошењима и обманама (Ајдачић 2004: 116–119), у XIX веку се у ауторским текстовима о шумским демонима најчешће среће демонски хронотоп сакаћења, ослоњен на народна предања, а понегде и хронотоп обмане са променом у сагледавању стварности. Ређе се преузимају и слабије развијају хронотопи бајки, попут, на пример, мотива бацања чаробног чешља или четке из којих израста непроходна шума, када јунак који је на страни добра бежи од демонског чудовишта.

У текстовима словенских писаца XIX века, у књижевним приказима шумских демона, локална веровања често се стапају са представама из других крајева и традиција. Могућа преплитања различитих веровања усменог порекла у књижевном тексту не морају да буде ограничена само на националну традицију, јер у лите-

рарном виду могу да се појаве и бића из веровања других словенских или несловенских народа. Аутори понекад у приказ шуме и шумских демонских бића уводе дијалог усмене и писане књижевности, преплићући митолошке мотиве и књижевне утицаје.

Немачки писци, пре свега Хофман (Ernst Hoffmann) и браћа Грим (Jacob Grimm, Wilhelm Grimm), утицали су на словенске романтичаре кад је посреди приказ патуљака. Иако се у усменој традицији патуљци помињу као шумски житељи („педаљ човек, лакат брада”), они су тек у ауторској уобразиљи германских писаца стекли самосталнију улогу. У текстовима словенских писаца XIX века задржали су споредну улогу ликова који настављају шуму или подземље.

У време потраге за моделом романтичарске баладе, Василиј Жуковски (Василий Жуковский) је, у руском духу, превео низ балада немачких и енглеских песника, међу којима и Гетеовог „Краља Вилонџака” („Erlkönig”). Поредиши изворник са преводом Жуковског, Марина Цветајева обратила је пажњу на разлике у психолошким цртама дечаковог оца и шумског цара о коме говори уплашени дечак, учивши да је руски преводилац реп Гетеове авети претворио у браду (Цветаева 1933). Ирина Семенко је то прокоментарисала жељом Жуковског да његов шумски цар личи на простионародног лешија из предања (Семенко 1975: 195), што потврђује и Ирина Лагутина, показујући како је Жуковски у свом слободном преводу променио и црте ликова, додајући елементе руских народних веровања (Лагутина 2020). У представама о шумским демонима, преплитање представа и мотива традиционалног и ауторског погледа на свет захтева пажљиво разматрање

односа мотива и поетичких чинилаца словенских и туђих култура усмене и писане традиције.

3. Брижни домаћин шуме

Упркос чињеници да су у записима словенских народних традиција сачувани и архаични слојеви, у њима нема много потврда доброћудне природе шумских духова. То ваља имати у виду када се у књижевном тексту наиђе на приказ добродушног човеколиког бића из шуме, јер је тада посреди доградња и преображај древних фолклорних представа. Такви су стихови Василија Тредјаковског (Василий Тредиаковский) „Леши и Сељак” („Басенка Леший и Мужик”, 1752), у којима је приказан сељак како води лешија својој кући. Када уђу у дом, сељак дува у смрзнуте шаке како би их загрејао, а када лешија позове да једу, дува у вруће јело да би га охладио. Уплашени ђаво напушта сељаккову кућу, јер неће да живи са неким ко дува и у вруће и у хладно. Ова досетка о страху шумског бића од човека одсликава разлике у њиховим погледима на опасност. Такво преокретање улога онога ко буди страх и оног који је застрашен код романтичара није имало своје наставаљаче. Замену улога ђаволских бића са човеком Вилхелм Кјухелбекер (Вильгельм Кюхельбекер) користио је како би приказао неморалност својих јунака.

Руски песник Лав Меј (Лев Мей) у стиховима песме „Леши” („Леший”, 1861) описује спољашњи изглед овог створења, ослањајући се на устаљене народне представе. То је рогато биће са копитима, које влада шумом и кадро је да мења величину – леши може бити виши од највиших стабала али и нижи од власти траве:

Час виши од свог дрвећа,
 Час нижи од ниске траве,
 Коју осетљивим ножицама газе
 Кукци и бубице,
 Владика пуновласни
 Зелених људи,
 Он је целој шумској држави
 Судија и војвода.¹

Лирски глас хвали судију и шумског војводу, владику зеленог народа, истичући његову бригу према растињу и животињама, па и према девојкама које у шуми беру плодове. На крају песме, описује се страшни лешијев сан у коме је шума опустела и посечена, а кроз њу тутњи локомотива. Владар зеленог народа овде није приказан као демон, напротив, људски технички изум је тај који поседује демонска својства и тиме уништава природу.

4. Деца у шуми са демонима

У бајкама, шуму настањују неименоване усамљене вештице или Баба Јага, сусрећући се са децом која су се изгубила. Постоје разлике између усмених бајки и њихових ауторских обрада – у погледу расплета сукоба између демона и човека. За разлику од оскудних детаља у опису шуме у усменим казивањима, ауторски описи могу бити шири и често истичу бајковне елементе. Шума може бити и место у коме се добра бића скривају од противника (Smyk 2019: 286–287). Као место спаса од демонског прогонитеља, шума се појављује и у бајковном мотиву бацања чудесне четке или чешља из ког ниче непроходно растиње (в. Ајдачић 2004: 128–131).

Лик Баба Јага јавља се у цртаним пучким књигама (*лубок*) и у бајковно-фолклорним тек-

стовима о племићима-ратницима (*бојашырская сказка*), у XVIII веку. Порекло и развој представа о кошчатој, ружној старици и њеној шумској колибици која стоји на кокошјој нози били су предмет поредбено-митолошке анализе Владимира Пропа (В. Пропп) у књизи *Историјски корени бајке* (1990: 86–130). Ана Малаховска прихвата Пропову тезу о трима хипостазама Баба Јаге, али на основу анализе руских бајки закључује да се у случају доминације било које од тих хипостаза – отмичарке (богиње смрти), искушаватељке или спаситељке – у рудиментарној форми чувају обележја и других двеју хипостаза (Малаховская 2007: 71). Такво тумачење може се пренети и на ауторске обраде Баба Јагиног лика и њеног односа према гостима.

Вештичји шумски дом начињен од слаткиша јавља се у бајкама низа европских народа, и у Гримовој бајци о Ивици и Марици. У словенским књижевностима XIX века, мотив деце залутале у шуми може се наћи у записима фолклора, али није чест у ауторским књижевним текстовима.

У причи „Страшна освета” („Страшная месть”) Николаја Гогоља, из збирке *Вечери у сеоцети крај Дикање*, јављају се некрштена деца:

У време када се вечерње руменило гаси и пре него што се звезде појаве и месец засија – страшно је ићи кроз шуму – по дрвећу се пењу и хватају за гране некрштена деца, плачу, смеју се, котрљају се по стази и по бујној коприви (Гогољ 1991: 213).

¹ Изворни текст: „То всех деревьев выше, / То ниже мелкой травки, / Что топчут чуткой ножкой / Букашки и козявки, / Владыка полновластный / Зеленого народа, / Он всей лесной державе / Судья и воевода” – превео Д. Ајдачић.

Људмила Софронова, у књизи посвећеној митопоетици раног Гогоља, пише да се некрштена деца јављају у опасно време, да се смеју, јецају, плачу, скачу, и могу, према народним веровањима, да се претворе у ветар (2010: 99).

У време потраге за духом баладе са елементима руских народних веровања, Павел Катенин (П. Катенин) у балади „Леши” („Леший”, 1815) приказује непослушног дечака који одлази у шуму и никада се не враћа – појео га је леши, шумски седокоси старац. Наравоученије би гласило да деца треба да буду послушна.

Украјински писац Иван Франко (Іван Франко) у причи „Мавка. Летња прича” („Мавка. Лтн казочка”, 1883) приказује девојчицу Гандзу како моли мајку да је поведе са собом у шуму, по печурке – јер се плаши да остане сама у колиби. Девојчица, уплашена лупањем дрвене шарке под ударима ветра, излази кроз прозор и трчи у шуму. Будући да се не плаши мавки, јер сања како се са њима смеје, љуља и игра, она у шуми почиње да их призива: „Гандза, куку!”

О, како јој је било драго да слуша приче о шумским духовима, о тим делимично страшним, делимично примамљивим творевинама људске маште, а посебно о мавкама са лишком белим као березова кора и дугим зеленим плетеницама! Она није могла да разуме зашто се друга деца плаше мавки. Па оне су тако лепе, тако добре према доброј деци, тако се радо играју са њима у шумском зеленилу, љуљају се на дугим танким березовим гранама (ах, Гандза је волела да се љуља!). И смеју се тако весело, тако предивно певају, гласовима који су попут сребрних звончића одзвањали много пута у Гандзиним снови-ма, а она их је издалека тако срећна слушала... Али она никада није видела мавке својим очима. Каква штета што мајка није хтела да је данас поведе са собом у шуму! Данас би сигурно виде-

ла мавку, ох, сигурно! Јер, није она узалуд већ неколико ноћи сањала мавке, како су певале, смејале се тако гласно, љуљале се на гранама и све су је звале к себи, у шуму...²

Она трчи и тражи мавке да би се са њима играла, и чује како је дозивају: „Гандза, ку-ку!” Писац читаоцу открива да се чује музика шуме и ветра. Увече, Гандзина мајка не налази девојчицу у колиби и свуда је безуспешно тражи. Мајка је забринута, знајући да су бабе напричале којекакве глупости о мавкама, и да девојчица само на њих мисли. Трећег дана, сељаци су, тражећи дрва, под березом нашли девојчицу отворених, али већ угаслих очију, како осмехнута чврсто грли стабло – као да је баш у том трену престала да се игра са мавкама.

У текстове пољских романтичара ушла су и народна веровања у постојање дивожена које обитавају у шуми. У спеву *Собушка* (*Sobótka*, 1852) Северина Гошчињског (*Seweryn Goszczyński*), три девојке на Ивањдан на Татрама песмом упозоравају мајке да чувају своју децу од дивожена које носе црвене капе и распуштене косе.

² Изворни текст: „Ах, як радо, з якою розкішню слухала вона казок про лісових духів, про ті напівстрашні, напівприродні твори людвої фантазії, а особливо про мавок з білим, як березова кора, личком і з довгими зеленими косами! Вона не могла зрозуміти, чого інші діти бояться мавок. Адже ж вони такі гарні, такі добрі для добрих дітей, так радо бавляться з ними серед лісової зелені гойдаються на довгих тонких березових гілках (ах, Гандзя так любила гойдатися!) і сміються так весело, співають так пречудово! Їх голоси, мов срібні дзвіночки, дзвеніли не раз у Гандзиних снах, і вона була така щаслива, слухаючи їх здалека... Але вона ще ніколи не бачила мавок на очі. Який жаль, що мама не хотіли сьогодні взяти її з собою в ліс! Сьогодні була б певно побачила мавку, о, певно! Адже ж їй не дармо снилися мавки вже кілька ночей, співали, сміялися так голосно-голосно, гойдалися на гілках а все кликали її до себе, в ліс...” – преувод Д. Ајдачіћ.

5. Одбачене девојке – демони у шуми

Ауторски текстови о неизбежном страдању неопрезног човека при сусрету са шумским демонима ослањају се на народна предања. Несрећне младе утопљенице претварају се у русалке које блуде по шумама, житним пољима и рекама. Романтичари су ова веровања често повезивали са сентименталним везама девојака заљубљених у младиће вишег социјалног статуса, или чак странце, који их напуштају, што их води ка кобној судбини. Прича о неоствареној љубави не садржи елементе народних предања, а претварање утопљенице у русалку и њена освета немарном љубавнику користе елементе демонолошких предања, које писци уносе у свет свог ауторског дела. Људмила Виноградова оправдано истиче да у источнословенском фолклору нема приказа љубави између русалки и људи (2000: 228), већ само мотива одвлачења у шуму.

У причи Ореста Сомова „Русалка” („Русалка”), која носи и поднаслов „Малоруско предање” („Малороссиское предание”), сиромашна девојка Горпинка, заљубљена у богатог Пољака, иновеног Казимира, одлази код чаробњака да се распита о томе где је нестао њен љубљени, а потом и сама нестаје. Њена очајна мајка безуспешно је тражи, те одлази у шумску страћару избораног старца, гатара, окруженог свакојаким змијама и гуштерима који нестају пошто црна жаба закрекеће. Чаробњак јој не казује шта је њена кћер постала, али је упућује како да је одведе кући – на крају зелене недеље, после празника Тројице, треба да оде у шуму и белом кљовом исцрта око себе круг. У тај круг треба да увуче кћерку и тако је одвоји од шумских бића која плешу и вриште, и поведе је

кући, носећи црну свећу. Мајка то и чини и види своју кћер у поворци младих девојака чије су косе зелене и сплетене као да су од шаши и гранича:

[...] поворка девојака; све су оне биле у светлој, провидној одећи, и све су имале велике венце који су им покривали целу косу и спуштали се чак до рамена. На неким су ови венци били од шаша, на другима од грана дрвећа, тако да је изгледало као да имају зелену косу.³

Мајка одводи кћер кући, али ова жели да се врати у шуму и предлаже мајци да се и сама баци у Дњепар. Говори јој да је у шуми весело, да сунце увек сја, да нема глади, да сви плешу. Старица схвата да јој је кћер постала русалка. Када је црна свећа догорела, девојка постаје непокретна, беживотна и мокра. Мајка, која не може да живи у кући са полумртвом кћерком, одлази у манастир, а Горпинка се враћа у шуму, русалкама. Казимира потом у шуми налазе мртвог – кажу да су га русалке усмртиле голицањем. Шума, најпре место скровите и срећне љубави, претворена је у простор безумног испаштања, а на крају и смрти неверног љубавника.

У балади пољског драматурга и песника Фелицијана Фалењског (Felicjan Faleński) „Дивожене” („Dziwożony”), дивље жене, обасјане месечином, маме коњаника да им се придружи у плесу, обећавајући му све раскошније дарове, али их он одбија, јер се запутио својој вољеној.

³ Изворни текст: „[...] вереница молодых девушек; все они были в легкой, сквозящей одежде, и на всех были большие венки, покрывавшие все волосы и даже спускавшиеся на плеча. На одних венки сии были из осоки, на других из древесных ветвей, так что казалось, будто бы у них зеленые волосы” – превео Д. Ајдачић.

6. Претварање човека у звер и обратно

У традиционалној култури се веровало да у шуми, поред животиња, обитавају нечиста шумска бића која се могу преобразити у животиње, најчешће медведе и вукове, али и да се те звери могу претворити у човека. Таква бића Источни Словени су називали *оборошень*, Западни Словени – *wilkołak*, а Јужни – *вукодлак*. Променљива, двојна природа, претварање човека у звер и звери у човека, не мора нужно да буде праћена развијеним описима шуме из које звер потиче. Понекад писци подвлаче психолошке аспекте преображаја, али у причи „Вукодлак” („Wilkołak”, 1844) Јана Баршчевског (Jan Barszczewski), из његове збирке *Шляхѣиш Завалња* (*Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, 1846), описује се живот човека који је чаролијом претворен у вука, са подробним описом шуме и зверске вучје природе (Ajdačić 2021: 164–166).

Вукодлак у народним веровањима има моћ да се својом вољом преображава у различите животиње или га у други облик претварају вешци или вештице. У фолклорним текстовима, овакви преображаји описују се у демонолошким предањима, али она у ауторској књижевности доживљавају различите обраде. У причи „Вукодлак” („Оборотень”) руског раног романтичара Ореста Сомова, посинак неуспело подражава бајање и магијске чари свог поочима Јермолаја, када се овај у шумском лугу претвара у вука (Isto: 161–164).

7. Скупови шумских демона

У бајковном свету Пушкиновог спева *Руслан и Людмила* (*Руслан и Людмила*) песник предста-

вља поквареног хвалисавца и кукавицу Фарлафа, како прикрива своје непочинство раздвајања вољених и убиство Руслана, у чему му је помогла вештица Наина. Како би себе представио као јунака, он измишља да се са злим лешијем у мурманским шумама борио три дана (три пута се месец дизао над бојиштем), да га је победио и ослободио Људмилу.

Разна нечиста бића полуљудског изгледа – русалке, мавке, дивожене, оборотњи/вукодлаци, шумски ђаволи – јављају се на демонским скуповима и у шуми и изван ње. Прича „Страшна звер” („Страшный зверь”, 1835) украјинског романтичара Јевгена Гребенке (Євген Гребенка), написана на руском језику, приказује убиство страшног вепра и братоубиство, а почиње поменом давних времена када је у Мало-русији живела свакаква нечист:

У давна времена, када су људи били бољи, а земља плоднија, по белом свету је скитало много врачава, вукодлака, вештица, вампира и свакаквих мочварних и шумских гадова.⁴

Драму *Ноћ на раскрићу или Јуџро је џаметније од вечери* (*Ночь на раскритье, или Уџро вечера мудренее. старая бывальщина в лицах*, 1836–1839) Владимир Даљ (В. Даљ) написао је на Пушкинов подстицај и потписао псеудонимом Казак Лугански. У овом Даљевом делу уочена је ониричност Шекспировог *Сна лешње ноћи*, и истакнута сличност радње о отмици невесте, са перипетијама и коначном победом љубави – као у раније објављеној Пушкиновој поеми *Руслан и Людмила* (Фесенко 2003: 135–136). У Да-

⁴ Изворни текст: „В давние времена, когда люди были добрее, земля плодороднее и по белу свету много таскалось колдунов, оборотней, ведьм, упырей и всякой болотной и лесной сволочи” – превео Д. Ајдачић.

љевом комаду, различити демони имају значајну улогу. Владарева луда Тумак жали се чика лешију да му је кнез Вишеслав обећао кћер Зору, а затим га је увредио и отерао. Леши, као владар једног од три демонска царства, не жели да Зора допадне страним просцима у руке и подржава понижену луду Тумака да отме девојку која му је обећана. Леши се, као и други демони, карактерише нељудским звуцима – он арлауче, јауче, рже као ждребац. Даљ је, као врстан зналац народних веровања и сујеверја, унео у свој књижевни текст особене црте демона. Они су надмени или приглупи, а њихова индивидуализација се у неким случајевима везује за различите просторе – воду, дом или шуму.

Шумски демони могу да се појаве у књижевним делима и ван шуме, при чему такви прикази већ одступају од усмене традиције. Леши, русалке и шумски ђаволи појављују се код Валеријана Олина (Валериан Николаевич Олин) на маскенбалу у граду, или у паклу (В. Олин, Н. Гогољ, К. Основјаненко), на сабату на Голој Гори (О. Сомов), у подсећању на давна времена (Ј. Гребенка) или пак на скуповима демона (В. Кјухелбекер). Понекад ти описи садрже и комичне акценте (Олин, Сомов, Гогољ, Кјухелбекер). Ироничне тонове уводи руски романтичар Кјухелбекер, склон подсмеху, који при крају првог дела драме *Ижорски* приказује на гранама дрвећа хор русалки којима се приближавају друга демонска бића.

8. Шума као улазак у други свет

Опозиција нељудског света спрам људског није увек чврсто везана за исте просторе. Шума, као ненастањен простор, пре припада не-

људском свету, али та њена припадност може бити и додатно наглашена. Шума може бити приказана као предворје *другог*, ђаволског света. Као све непроходнији пут, нарастао у све гушће трње, тај свет описуј Гогољ у причи „Изгубљено писмо” („Пропавша грамота”) и Григориј Квитка Основјаненко (Григорій Квітка-Основ'яненко) у причи „Ето теби блага” („От тобі і скарб”). У обема причама, из шуме се улази у ђаволски свет.

9. Копање блага у шуми и цвет папрати

Жеља за стицањем незаслуженог блага и подвига у народној култури се осуђује као грех. По народним предањима свих словенских народа, сакривено благо се може пронаћи и ископати уз помоћ нечистих сила. Помоћ ђавола, међутим, доноси или смрт или разочарање, јер се благо претвара у кости или друге безвредне предмете.

Орест Сомов у *Причама о благу* (*Сказки о кладах*, 1831) казује како два брата са својим оцем одлазе код знахара (врача, исцелитеља) у шуму, по савет како да пронађу закопано благо:

[...] на Јовањдан, око поноћи, идите сами у шуму, у најгушће шипражје. Шта год да видите или чујете – правите се да немате ни очију ни ушију: трком трчите напред, не осврћите се, не слушајте ништа и не одазивајте се на позиве. Зваће вас – не гледајте; претиће вам – не плашите се: само напред, да, напред, док не угледате неки сјај у тами; онда један од вас мора да потрчи право до те светлости, да је зграби свом снагом и чврсто је држи у руци. Након тога, сво троје треба да трчите назад, такође без заустављања, без освр-

тања и без речи. А сад се губите одавде: сво тро-
је разбијте тамо главе!⁵

Браћа не постижу свој циљ, а оца ујутру на-
лазе мртвог.

У Гогољевој причи „Вече уочи Ивањдана“ („Вечер накануне Ивана Купала“, 1830–1834), сиромашни Петро одлази у шуму како би, по наговору ђавола, откопао благо и тако стекао могућност да запроси вољену девојку, Пидорку. Они у шуму одлазе у ноћи уочи Ивањдана – што је, по народним веровањима, посебно опасан период због изражене активности демона. Кроз мочваре и трње, Басаврјук доводи Петра до три брежуљка и нестаје:

Дивљи коров црнео се унаоколо и онако густ, гушио је све. Док ти у један мах на небу блесну муња и пред њим се указа цела леја пуна дивног невиђеног цвећа (1991: 95).

Мотив тражења цвета папрати ноћ уочи Ивањдана у овој причи завршава се брањем цвета, али и убиством дечака, како се касније испоставља, Пидоркиног млађег брата.

У Гогољевој причи „Страшна освета“, о Катарины и њеном оцу Антихристу, до трагедије долази када Катарина ослобађа оца из тамнице, не верујући да је издајник, а када он убија њено дете, полудела Катарина блуди по шумама не плашећи се чак ни русалки зелених коса и ледних уста из којих се цеди вода. У једном опису заталасаних брда око Дњепра, Гогољ брегове претвара у лик шумског старца:

И те шуме што се на висовима виде – нису праве шуме; то је коса израсла на косматој глави шумског старца. Испод ње у води купа се брада, а под брадом и над косом су висока небеса. Ове ливаде – нису ливаде, то је зелени појас којим је по средини опасно округло небо, а у

горњој и у доњој половини његовој шета се месец (1991: 186).

У Гогољевој причи „Изгубљено писмо“, пијаном козаку, коме су ђаволи украли капу и коња, крчмар говори како да у шуми нађе крадљивце. Шума се ту показује као станиште које насељавају Роми и ђаволи. Писац двоструко обележава шумски простор: етничким туђим и нељудским туђим. Бављење ковачким занатом и живот под земљом Роме уводи у митолошки круг (Софронова 2010: 80), али они ипак не припадају свету ђавола. Крчмар најављује шта чека козака:

Чим се почне у пољу смркати, ти буди спреман. У шуми живе Цигани и у такву ноћ, кад само вештице јашу на својим жарачима, излазе они из својих јазбина да кују гвожђе. Чиме се они у ствари баве, тебе се не тиче. У шуми ћеш чути велику лупу, али ти не иди откуд зачујеш лупу; пред тобом ће се указати путељак што води поред опаљеног дрвета: иди тим путељком, иди, иди... Трнов грм ће те грепсти, густ лесковик ће ти заклањати пут, а ти само иди, и кад доћеш до потока, тек онда можеш да се зауставиш. Онда ћеш видети ког треба, али не заборави да понесеш у цеповима оно за шта су цепови и створени... Ти разумеш: то је оно благо што га воле и ђаволи и људи (Гогољ 1991: 134).

⁵ Изворни текст: „[...] под Иванов день, около полуночи, ступай сам-третий в лес, в самую глушь. Чтoб вы ни видели, ни слышали – будьте как без глаз и без ушей: бегите бегом вперед, не оглядывайтесь назад, не слушайте ничего и не откликайтесь на зов. Вас станут манить – не глядите; вам станут грозить – не робейте: все вперед, да вперед, пока не увидите, что в глуши светится; тогда один из вас должен бежать прямо на это светлое, рвануть изо всей силы и крепко зажать его в руке. После все вы трое должны бежать назад, так же не останавливаясь, не оглядываясь и не откликаясь. Теперь вон отсюда: желаю вам всем троим сломить там головы!“ – превео Д. Ајдачић.

Оно што је крчмар најавио потом се још живописније дочарава у преживљавањима ко-зака који се уз јауке пробија кроз трње и лесковик да би дошао до реке, где га чекају ђаволи. Јузеф Крашевски (Józef Ignacy Kraszewski) у својој књизи *Majster Twardowski* (1874) о црном магу – пољском Фаусту, на почетку мозаичне биографије описује будућег црног мага у шуми, како прихвата ђаволову понуду.

10. Рационална демистификација сујеверја

Рационалистичко оспоравање постојања шумских демона заснива се на просветитељском уверењу да су народна предања само сујеверја која треба одбацити. У причи „Леши” („Леший”, 1853) руског приповедача Алексеја Писемског (Алексей Писемский) приказује се чиновник који се у забаченом селу заинтересовао за случај неуравнотежене и лепе „кликуше” Марфе. Он сазнаје да је Марфа након краћег ишчезнућа смршала и престала да говори. Кад је проговорила, казује да ју је пресрео и у вихору одвукао леши. Када је мајка пита шта је јела и пила, где је живела, кћерка јој одговара да јој је строго забрањено да о томе говори. Чиновник сумња у ту празноверну причу, а девојка му сама открива да ју је Јегор присиљавао на љубав са богаташима, запретивши јој да никоме не призна истину. Покварени сводник на крају бива кажњен. Будући да су у средишту приче превара и сујеверје, демонски хронотопи нису развијени.

У причи „Олесја” („Олеся”, 1890) Александра Куприна, младић, залутавши у лову далеко од насеља у Полесју, упознаје стару Манујлиху,

по шумаревој причи – вештицу, чија је колиба описана као Баба Јагина кућа. Сујеверни страх од вештица који гаје волињско-полешки сељани онемогућава искрену љубав несудеверног младића и од заједнице одбачене вештичине кћерке. Роман *Ђурђови* (*Dziurdziowie*, 1885) Лизе Ожешкове (Eliza Orzeszkowa), који говори о убиству тобожње вештице, проткан је бројним народним празноверицама које наратор осуђује.

Са рационалистичко-критичким односом према сујеверју, Николај Љесков (Никола Лесков) у причи „Страшило” („Пугало”, 1885) приказује заблуде о тобожњем врачу и дечачке страхе од лешија. У причи „Шумски деда и сумњало” („Лісовий дідько й непевний”) Олекса Стороженко представља казивања сујеверног шумара кроз призму његовог образованог госта. У Стороженковој причи, лугар приповеда како се леши љути на русалке. У низу ловачких прича налази се и казивање о непогоди у шуми због које је морао да тражи спас у дому на који наиђе, као и разговори са шумаром о лешију. Став шумара који потпуно верује у постојање лешија коментарише се мислима ученог госта и његовим рационалним објашњењем наизглед чудесних појава.

У причи „Бела кућица” (1875) Ђуре Јакшића приповеда се о дрекавцу који ноћу из луга плаши сељане:

[...] рекао би човек неки огромни петао; а кад замауче, заклео би се да је најстарији мачор што га има у селу... Е, не мож поднети! А опет, не бих ти смео у то доба ноћи изићи напоље, па да ми жут дукат поклоним!

У расплету Јакшићеве приче открива се да је реч о лажном дрекавцу, заправо разбојнику тј.

скривеном љубавнику и његовој лакомој љубавници. Јакшић је расплет приче сместио у судницу, у којој преваранте осуђују.

11. Закључак

Словенски писци XIX века на различите су начине обликовали заплете у којима се народно празноверје и страх од ноћног боравка у шуми сучељавају са рационалистичко-просветитељским ставом аутора. У књижевним текстовима који обрађују демонске ликове, у коришћењу хронотопа шуме не активирају се сви аспекти демонских хронотопа. Онда када писац поклања више пажње психологији страха, мање је потенциран опис онога што изазива страх, а више човекова реакција. Пажња је усмерена на хуморне аспекте, где се од читаоца очекује да буде пишчев рационални истомишљеник који прозире превару, језовитост је ублажена, а страх се приписује само сујеверним ликовима чији погледи на свет на крају доживљавају оспоравање.

Шума је у фантастичким текстовима словенских књижевности XIX века много чешће место у коме човеку прете опасности од демона, но простор у коме се човек осећа сигурно. Склоност романтичара ка језовитом, али и рационализам те епохе, у широким су оквирима обликовали различите замисли писаца, различито реализоване погледе на свет, у поетици језовитог, поучног рационалистичког или шаљивог приступа. Источнословенски лешији и русалке, западнословенске дивожене и богунке, те Баба Јага и шумски ђаволи појављују се у причама о страдању и смрти, а у рационалистичком оспоравању сујеверја прати их разобличавајући подсмех. У јужнословенским књижевности-

ма нема развијених мотива о шумским вилама као злим бићима, оне су чешће везане за доброћудне и заштитничке улоге.

ИЗВОРИ

- Гогољ, Николај. *Сабрана дела. Књија прва. Вечери у сеоцешу крај Дикање*. Превеле Јелица Драновац и Јелка Спаић-Матијашевић. Београд: Југославијапублик, 1991.
- Гребенка, Евген. *Страшный зверь. Народное предание, Осенний вечер*. Санкт-Петербург, 1835, 46–62.
- Даль, Владимир. *Ночь на распутии, или Утро вечера мудренее. Старая бывальщина в лицах*. У: *Были и небылицы*, т. 2, Санкт-Петербург: И. Греч, 1836.
- Јакшић, Ђура. *Бела кућица. Ошацибина: књижевност, наука, друштвени живот*, год. 1, књ. 1, св. 1–4 (1875): 333–371.
- Катенин, Павел. *Леший. Сын Ошечества*, No. 47 (1815): 57–61.
- Квітка-Основ'яненко, Григорій. *Ош шобі і скарб*. У: *Малороссийские повести*, кн. 2. Москва, 1836, 348–441.
- Куприн, Александр. *Олеся (Из воспоминаний о Волыни)*. *Киевлянин*, 30–31 X, 3–7, 11–14, 17 XI 1898 (No. 300, 301, 304–308, 312–313, 315, 318).
- Лесков, Николай. *Пугало. Задуманное слово*, 1885, 19–39.
- Мей, Лев. *Леший. Стихотворения*, 1861.
- Писемский, Алексей. *Леший. Современник*, No. 11 (1853): 7–52.
- Пушкин, Александр. *Руслан и Людмила*. Санктпетербург: Н. Греч, 1820.
- Сомов, Орест. *Оборошень*, 1829; *Русалка. Малороссийское предание*, 1831; *Сказки о кладах*, 1831.
- Стороженко, Олекса. *Лісовий гідько й нейевний*.
- Тредиаковский, Василий. *Басенка Леший и Мужик*, 1752.
- Франко, Иван. *Мавка. Літня казочка. Зоря*, No. 21 (1883): 322–324.
- Barszczewski, Jan. Wilkołak. U: *Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, 1844.

Faleński, Felicjan. *Dziwożony*.
 Goszczyński, Seweryn. *Sobótka: z powieści pod napisem Kościelisko*. Wrocław: nakładem Zygmunta Schlettera, 1852.
 Kraszewski, Józef Ignacy. *Mistrz Twardowski*, Lwów: Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, 1874.
 Orzeszkowa, Eliza. *Dziurdziowie*. Warszawa: S. Lewental, 1885.

ЛИТЕРАТУРА

Ајдачић, Дејан. *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*. Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе, 2004.
 Виноградова, Людмила. *Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян*. Москва: Индрик, 2000.
 Лагутина, Ирина. Два Лесных царя? Литературные источники перевода В. Жуковского баллады „Erlkönig”. *Вопросы литературы*, No. 4 (2020): 217–239.
 Малаховская, Анна. *Наследие бабы-Яги Религиозные представления, отраженные в волшебной сказке, и их следы в русской литературе XIX–XX вв.* Санкт-Петербург: Алетейя, 2007.
 Раденковић, Љубинко. Митолошки господари шума – словенске паралеле. *Промишљање традиције: фолклорна и литерарна истраживања. Зборник радова посвећен М. Дриндарски и Н. Љубинковићу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 339–358.
 СД: *Славянские древности Этнолингвистический словарь под редакцией Н. И. Толстого. Т. 1–5*. Москва: Международные отношения, 1995–2012.
 Семенко, Ирина. *Жизнь и поэзия Жуковского*. Москва: Художественная литература, 1975.
 Софронова, Людмила. *Мифопоэтика раннего Гоголя*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010.
 Фесенко, П. Ю. Сны Шекспира, Пушкина, Даля. Фомичев С. А. (ред.). *Пушкин и мировая культура. Материалы шестой международной конференции*. Санкт-Петербург – Симферополь: Пушкинский дом, 2003, 134–144.

Цветаева Марина. Два „Лесных царя”, 1933, <https://www.tsvetayeva.com/prose/pr_dwa_lesnyh_carya> 28. 12. 2021.

Ајдачић, Дејан. Vukodlaci – oborotnji i psoglavci u odabranoj slovenskoj prozi 19. veka. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, 20 (2021): 159–174.
 Дзвігоў, Рената. *Польские лудове словніцтва міталогічне*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2004.
 Smyk, Katarzyna. Las. *Słownik polskiej bajki ludowej. Tom 2*. Violetta Wróblewska (red.). Toruń, 2018, 285–289, <<https://bajka.umk.pl/>> 28. 12. 2021.

Дејан Ј. АЈДАЧИЋ

О ЛЕСН Х ДЕМОНАХ В СЛОВЕНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ XIX ВЕКА

Рез ме

В статье представлены литературные произведения русских, украинских, польских и сербских авторов XIX века, в которых изображены лесные демоны – леши, лесные русалки, лесные феи, Баба Яга, дикие люди, черти. Автор указывает на названия и рисы демонов и обращает внимание на жанровые особенности фольклорного и художественного текста, свойства демонических образов и хронотопов в текстах ряда авторов (Я. Барщевский, Н. Гоголь, С. Гоциньски, Я. Гребенка, В. Даль, Дж. Якшич, П. Катенин, Г. Квитка-Основьяненко, Ю. И. Крашевский, А. Куприн, Н. Лесков, Л. Мей, Е. Ожешкова, А. Писемский, А. Пушкин, О. Сомов, О. Стороженко, В. Тредиаковский, И. Франко, Ф. Фаленьский) и предлагает типологию мотивов с лесными демонами в славянских литературах XIX века.

Ключевые слова: демоны, лес, хронотоп, славянская литература, XIX век

POLJSKA DEČJA FANTASTIKA U SRPSKOM PREVODU (1991–2021)

SAŽETAK: Cilj rada je da pokaže kakvu poziciju u repertoaru prevoda poljskih knjiga za decu i mlade, objavljenih na srpskom jeziku u poslednjih trideset godina, zauzima dečja fantastika. Ispitaću koja dela poljskih autora izazivaju posebno interesovanje srpskih izdavača i ukazaću na prekretnicu u istoriji poljske književnosti za decu i omladinu u Srbiji u analiziranom periodu. Svoju pažnju usmeriću, pre svega, na aktivnost malih izdavačkih kuća, poput ProPolis Books-a i Odiseje, pokazujući kakve su kvantitativne i kvalitativne promene na području prevoda poljske književnosti za najmlađe čitaoce u Srbiji nastale s pojavom tih izdavača. U analizi delatnosti izdavačkih kuća, koje u svojoj ponudi imaju poljsku dečju fantastiku, iskoristiću traduktološku koncepciju Itamara Even-Zohara.

KLJUČNE REČI: poljska književnost za decu i omladinu, dečja fantastika, srpska prevodna književnost, traduktologija, srpsko prevodno izdavaštvo

U celokupnoj poljskoj književnosti koja je do sada prevedena na srpski jezik moguće je izdvojiti značajan broj proznih ostvarenja koja su pisana za mlade. Tokom poslednjih trideset godina, od 1991. do 2021, na srpskom jeziku objavljene su čak pedeset dve knjige poljskih autora i autorke namenjene najmlađim čitaocima. U ranijem periodu, od kraja Drugog svetskog rata do 1990, u Jugoslaviji su objavljena sto dvadeset četiri polj-

ska dela za decu i omladinu (prva i naredna izdanja – up. Staniów 2006: 229–235). Čini se da ovi podaci dokazuju da postoji određeno interesovanje srpskih izdavačkih kuća da se ova vrsta književnosti približi srpskoj čitalačkoj publici. Tome u prilog govori i činjenica da u čitavom repertoaru poljske literature objavljene na srpskom jeziku najveći broj čine izdanja jedne knjige za decu i mlade. Reč je o avanturističkom romanu *Kroz pustinju i prašumu* (*W pustyni i w puszczy*) Henrika Sjenkjeviča (Henryk Sienkiewicz), koji je od 1991. do sada štampan na srpskom jeziku čak sedamnaest puta. Ogroman broj izdanja ovog Sjenkjevičevog romana u Srbiji objašnjava činjenica da je on donedavno bio uvršten u lektiru za šesti razred osnovne škole. Vredi dodati da je to bila najčešće objavljivana poljska knjiga i pre raspada Jugoslavije. Ovaj je roman postigao veliku popularnost od kada je u Srbiji 1912. objavljen njegov prvi prevod, koji je pripremio Milorad Jančević, samo godinu dana nakon objavljivanja u Poljskoj.¹ Drugo izdanje izašlo je 1925, a treće deceniju i po kasnije. U međuvremenu, beogradski izdavač Geca Kon naručio je Đorđu Živano-

* magdalena.slawska@uwr.edu.pl

¹ Više o tome vidi: Bunjak 1997; Živanović 1967.

viću da pripremi novi prevod Sjenkjevičevog romana, koji je prvi put objavljen 1939. godine. Do sada je izašlo trideset devet izdanja tog prevoda. Za vreme socijalističke Jugoslavije, Sjenkjevičev roman je objavljen i u prevodima Ise Velikanovića (hrvatski jezik), Tanje Dugonjić (srpskohrvatski), Franca Vodnika (slovenački) i Tanasa Nikolovskog (makedonski). U XXI veku, dve srpske izdavačke kuće – Nolit i JRJ – izdale su *Kroz pustinju i prašumu* u novim prevodima Milice Markić (2003) i Svetlane Aždajević Protić (2017).

Nakon raspada socijalističke Jugoslavije, književna i kulturna karta čitavog regiona značajno se promenila. Nekada veliko i centralizovano jugoslovensko tržište raspalo se na niz manjih nacionalnih izdavačkih kuća, a veliki državni izdavači zamenjeni su manjim i privatnim. Izmenjena i teška politička situacija onemogućavala je ili značajno otežavala komunikaciju između autora, prevodilaca, izdavača i čitalaca. Devedesete godine XX veka bile su veoma nepovoljan period za prevođenje poljske književnosti za decu i mlade u Srbiji. Od 1991. godine do kraja milenijuma, osim Sjenkjevičevog romana, nije objavljena nijedna nova poljska knjiga namenjena najmlađim čitaocima. Poljski naslovi pojavljuju se tek u prvoj polovini prve decenije XXI veka. Nažalost, štampana su samo dva prevoda: Narodna knjiga – Alfa iz Beograda je 2004. objavila *Lukave Slovene (Ci sprytni Słowianie)* Malgożate Fabijanovske (Małgorzata Fabianowska) i Malgożate Nesteruk (Małgorzata Nesteruk), u prevodu Dejanke Mladenović. Godinu dana kasnije izašlo je i drugo izdanje. Iste godine, u prevodu Branka Ćirlića, štampana je i *Veverica Rujka (Rudzia)* Jadvice Vernerove (Jadwiga Wernerowa), koja se na jugoslovenskom čitalačkom tržištu prvi put pojavila 1961. godine. Izdavačka kuća Srpska knjiga iz Rume ponovo ju je objavila u seriji „Dečja knjiga Milica”.

Osnovana 1994, izdavačka kuća Narodna knjiga – Alfa na prelazu iz XX u XXI vek postala je „jedan od vodećih privatnih izdavača” (Nikolić 2019: 123), koji se prvenstveno fokusirao na „bezbednu” svetsku klasiku – Homerova, Danteova, Bokačova, Tolstojeva ili Prustova dela, kao i tekstove poznatih i popularnih domaćih autora i zapadne bestselere. U slučaju književnosti za najmlađe čitaoce, ova izdavačka kuća najčešće je birala naslove koji su joj donosili prihode. U takve sigurne izbore svrstavaju se, između ostalog, bajke i legende raznih evropskih naroda, dela Inid Blajton (Enid Blayton) ili pak ona Renca Barsotija (Renzo Barsotti), o starim Rimljanima i Egipćanima. Može se, dakle, zaključiti da se knjiga poljskih autorki o Slovenima uklapa u strategiju objavljivanja dela s temama iz istorije i legendi, namenjenim mlađoj publici. Nažalost, o takvoj vezi ne možemo govoriti u slučaju Srpske knjige iz Rume, izdavaču koji je odlučio da ponovo štampa knjigu koja je prvi put objavljena pre više od četrdeset godina. Treba, takođe, spomenuti da je ovde posredi mali tiraž (petsto primeraka). Priča o veverici je, kako se može pretpostaviti, izazvala nedovoljno interesovanje čitalaca i izdavač nije odlučio da objavi neki drugi prevod poljske knjige za decu.

Na sreću, tradicija prevođenja poljske književnosti za decu i omladinu na srpski jezik, duga više od sto godina, nastavljena je i, treba naglasiti, značajno obogaćena u drugoj deceniji XXI veka. Mada su novi uslovi tržišta nametnuli obavezu prevođenja literature koja bi mogla da se dopadne široj čitalačkoj publici, i dalje ima ambicioznih izdavača koji žele da objave ono što će trajati duže od jedne sezone. Ovo je posebno važno u slučaju literature za najmlađe čitaoce. Usled specifičnosti publike, pisanje i prevođenje za decu i omladinu izuzetno je zahtevno, jer pisac i prevodilac

moraju na izvestan način biti i psiholozi, trudeći se da ispune očekivanja najmlađih čitalaca, što nije lak zadatak. Po mom mišljenju, ove uslove su ispunili autori i prevodioci poljskih knjiga za decu i mlade, koje su se pojavile na srpskom čitalačkom tržištu zahvaljujući delatnosti beogradskog izdavača ProPolis Books. Ova kuća, osnovana 2005, specijalizovana je samo za književnost namenjenju mladima. Prve prevode poljskih knjiga objavila je 2012, u nastojanju da srpskim čitaocima predstavi novo lice poljske književnosti za decu i omladinu. Delatnost ProPolis Books-a pokrenula je istovremeno postepeni proces razbijanja monopola Sjenkjevičevog romana *Kroz pustinju i prašumu*.

Prve dve poljske knjige, koje je beogradski izdavač objavio 2012, svrstavaju se u najpopularnije romane za decu i omladinu u Poljskoj. Prvi je *Magično drvo. Crvena stolica* (*Magiczne drzewo. Czerwone krzesło*) Andžej Maleške (Andrzej Malešzka), u prevodu Anđelije Jočić. Treba naglasiti da je ovo prvi deo ciklusa, koji se objavljuje od 2009. godine. Čini ga čak trinaest romana o nevakadašnjim avanturama dvojice braće i jedne sestre. Ono što povezuje sve delove ciklusa jeste magično drvo koje se pojavljuje i u naslovu svakog romana. To je stari hrast koji je srušila oluja pa je zatim odnesen u pilanu, gde su od njega izrađene stotine predmeta. Svaki od predmeta zadržao je magičnu moć i dospelo na drugi kraj sveta. Među njima je i crvena stolica koja ispunjava želje i koju su glavni junaci romana otkrili sasvim neočekivano. Braća i sestra nisu znali da o željama treba govoriti sa oprezom, jer to može slučajno dovesti do tragedije i, na primer, začarati roditelje, što se dogodilo u prvom delu ciklusa. U narednim romanima deca kreću na putovanje, sa namepom da nađu začarane predmete. Usput doživljavaju mnoštvo fantastičnih avantura, pronalaze

magični most, bore se sa začaranim divom, pobeđuju morska stvorenja, susreću se sa neobičnim likovima i vozilima obdarenim magičnim moćima, kao što su životinje-mašine, začarane životinje, izuzetno brz Drakula, divovi, loši i dobri roboti.

Magično drvo fascinira decu u Poljskoj više od deset godina. Serija je ovenčana brojnim književnim nagradama, od kojih je najvažnija „Knjiga 2009. godine“, koju je poljska sekcija IBBI-ja dodelila prvom delu serijala, knjizi *Magično drvo. Crvena stolica*. Ciklus veliku popularnost duguje i filmovima. TV serija *Magično drvo* emitovana je od 2003. do 2008, pre izlaska prvog romana. Scenario je pripremio Andžej Maleška, koji je bio i reditelj. Serija se prikazivala širom sveta, a za prava na scenario nadmetale su se, između ostalog, filmske kompanije Dizni i Paramount. Seriju su cenili ne samo gledaoci, već i filmski kritičari, koji su joj dodelili nagradu „Emi“, ekvivalent „Oskara“. Na osnovu prvog dela ciklusa, 2009. snimljen je i dugometražni film.

Magično drvo dopalo se i čitaocima u Srbiji. Na stranicama onlajn knjižara mogu se naći brojne preporuke, a prikaz je objavljen je i *Gle e-magazinu*². Godine 2013. ProPolis Books je štampao drugi deo ciklusa, pod naslovom *Magično drvo. Tajna mosta* (*Magiczne drzewo. Tajemnice mostu*), ponovo u prevodu Anđelije Jočić. Ovaj Maleškin roman nije, nažalost, izazvao dovoljno interesovanje čitalaca i izdavač je odustao od objavljivanja ostalih delova.

ProPolis Books je 2012. počeo sa objavljivanjem romana Dorote Terakovske (Dorota Terakowska), jedne od najčitanijih poljskih spisateljica romana za decu i omladinu, poznate pre svega

² Vidi: *Gle e-magazin*, 3 (2012): 27. <<https://issuu.com/gle-e-magazin/docs/broj3/27>> 23. 2. 2022.

po fantastici. Prvi njen roman preveden na srpski nosi naslov *Ćerka čarobnica* (*Ćórka czarownic*) i narednih godina štampan je još tri puta (2014, 2015, 2016). Naslovna junakinja potomak je kraljevske porodice, a pet veštica ju je od detinjstva do odraslog doba pripremalo za težak zadatak oslobođenja zemlje od zlog osvajača i za samostalnu vlast. Radnja romana odvija se u bajkovitom, izmišljenom svetu, sličnom srednjovekovnim državama. Knjiga se može čitati na više načina. S jedne strane, to je klasičan roman o odrastanju, a s druge priča o teškoćama u vaspitanju. Naglasak nije stavljen samo na sazrevanje glavne junakinje, nego i na žrtvovanje čarobnica, koje žele da vaspitaju devojčicu tako da postane dobar vladar i dobar čovek. *Ćerka čarobnica* je, konačno, priča o vladanju. Terakovska predstavlja ideal vladara, pitajući se šta političara čini osobom koja oseća odgovornost za građane i posvećenom njihovom blagostanju. Ispod bajkovitog ruha nalazi se ozbiljan traktat o javnom životu. Roman predstavlja i omaž autorkinim omiljenim piscima fantastike, Tolkinu (J. R. R. Tolkien) i Ursuli Legvin (Ursula Le Guin) i istovremeno je namenjen mlađim čitaocima i starijoj publici – pripadnici različitih uzrasta mogu da ga čitaju na svoj način. Alicja Baluh (A. Baluch), poljska profesorka književnosti koja se u svom stručnom radu bavi stvaralaštvom za decu i omladinu, u časopisu *Polonistika* nazvala je roman Dorote Terakovske remek-delom (*Polonistyka* 1994: 522–525).

Godine 2014, na srpskom čitalačkom tržištu pojavio se drugi roman ove autorke, pod naslovom *Tamo gde anđeli padaju* (*Tam, gdzie spadają anioły*), a 2017. treći – *Ogledalo gospodina Grimsa* (*Lustro pana Grymsa*), svi u prevodu Anđelije Jočić. Glavni likovi ponovo su devojčice sa izuzetnim moćima, koje se razlikuju od druge dece. Prva ne samo što je videla, nego je i razgovarala

sa svojim anđelom čuvarom, a kada ga je izgubila, teško se razbolela. Druga je posedovala dar viđenja stvari koje su ostalima nedostižne i mogla je da čuje ono šta drugi ne čuju, na primer odjeke davno prošlih razgovora u telefonskoj slušalici. Romani poljske spisateljice povezuju tradicionalne bajkovite i mitske obrasce sa raznolikim žanrovskim konvencijama. Autorka koristi razne mitologije i verovanja, legende i bajke, i arhetipove koje pronalazi u njima. Mitske likove i bajkovite situacije predstavlja u modernizovanoj verziji, obogaćujući ih filozofskim razmatranjima. To je veoma težak zadatak jer zahteva od spisateljice da izuzetno dobro poznaje svetsku književnost. Alicja Baluh naglašava da

znakovi i simboli koji grade karakterističnu atmosferu romana Terakovske – punu magije i misterije, jasno su vidljivi već u naslovima dela. Njima pripadaju slike paganskih božanstava, veštica i mačaka, hrišćanskih anđela i arhetipskih figura. [...] Glavni likovi Terakovske se razlikuju od svog okruženja, izgubljeni su u stvarnosti. [...] Mogu se preseliti u druge svetove kroz posebne „prolaze“, kao što su staze snova, mentalne bolesti, grozničave snove ili meditativne unutrašnje slike. [...] Najvažniji u knjigama Dorote Terakovske su baš ovi „prelazi“. Odnose se na misterije, narodne rituale, drevna verovanja i mitove (posebno keltske), bajke i savremenu stvarnost. To su izvori koje često koriste autori fantastike (Baluch 1998).

Teme koje se obrađuju u delima Dorote Terakovske, težak odnos između majke i njene ćerke, heroj koji treba da ispuni misiju, protagonista na stalnom putu, vodič koji pomaže u otkrivanju tajne, reč koja ima moć ili dom koji nije uvek siguran prostor, svedoče o izuzetnoj ličnosti poljske književnice koja se manifestuje u njenom životu i delu. Sva njena dela prevedena na srpski nagra-

đena su u Poljskoj brojnim nagradama. Poljska sekcija IBBI-ja proglasila je *Ćerku čarobnicu* „knjigom 1992. godine”. Roman je takođe upisan na prestižnu Počasnu listu Hansa Kristijana Andersena, sačinjenu 1956, na kojoj se nalaze najistaknutiji naslovi za decu i omladinu. Romanu *Tamo gde anđeli padaju* dodeljena je titula „Knjiga 1999. godine”, a *Ogledalu gospodina Grimsa* priznanje „Dečji bestseller 1995”. Stvaralaštvo poljske spisateljice dopalo se srpskim čitaocima i kritičarima, što potvrđuju brojne preporuke. Prikaze njenih knjiga možemo naći, između ostalog, na portalu *Detinjarije*³, na portalu za književnost i kulturu čitanja *Sinhro.rs*⁴ i sajtu *Art-Anima*⁵, posvećenom promociji fantastične književnosti, a Radio-televizija Srbije pripremila je prilog o *Ćerki čarobnici*⁶.

Može se zaključiti da je izbor romana Andžeja Maleške i Dorote Terakovske za prevođenje na srpski jezik bio dobar izdavački potez i da je srpska prevodna književnost postala bogatija za zanimljiva ostvarenja. Izbor izvornih dela za prevođenje izuzetno je važno pitanje i, kako naglašava Itamar Even-Zohar (זהר-יאב איתמר), nikad se ne može smatrati slučajnim potezom izdavača ili prevodioca. Prema izraelskom traduktologu, reč je o jasno motivisanom činu, koji u određenoj meri menja dotadašnje stanje u ciljnoj književnosti (1990: 6). Delatnost ProPolis Books-a doprinela je izrazitim kvalitativnim promenama u repertoaru poljske književnosti za decu i omladinu objavljene u Srbiji. U slučaju ovog izdavača može se primetiti da se poljska literatura za mlade, izabrana za prevođenje na srpski jezik, veoma razlikuje od ranije prevedenih naslova. Ne samo da su se počeli objavljivati do tada neobjavljeni autori, nego je pažnja usmerena na dosad nepoznatu dečju fantastiku. Izbor ove vrste književnosti treba smatrati promišljenom izdavačkom strategijom.

Da je reč o strategiji potvrđuju i druge knjige za decu i omladinu poljskih autora i autorki, koje je ProPolis Books narednih godina izabrao za prevođenje i objavio na srpskom jeziku.

Godine 2017, u prevodu Anđelije Jočić, objavljene su *Slike iz života zmajeva* (*Sceny z życia smoków*) Beate Krupske. Taj miniroman prvi put je štampan u Poljskoj 1987, a sastoji se od petnaest poglavlja u kojima autorka na zanimljiv i humorističan način pripoveda o životu zmajeva. Prvo, spisateljica predstavlja navike zmajeva, njihov izgled i karaktere. Upoznajemo se, između ostalog, i sa njihovim muzičkim sklonostima. Autorka piše o mnogim bizarnim kuriozitetima iz života junaka. Zmajevi Beate Krupske sasvim su neobični. Nisu poput uobičajenih bajkovitih gmizavaca – jedni su debeli, tu i tamo dlakavi, drugi su vitki, rasni, sa šarenim frizurama. Veoma su različiti, ali imaju nešto zajedničko – ne umeju da lete. Žive u šumi, izbegavajući ljude. Nisu nimalo fini, naprotiv. Ali nemoguće je ne voleti ih. Izuzetno su inventivni i imaju izvanredan smisao za humor. Knjigu poljske autorke odlikuje suptilna ironija i distanca prema ljudskim manama, jer u ovim zmajevskim likovima, kao u ogledalu, mnogi ljudi mogu da vide sebe.

Slike iz života zmajeva popularne su u Poljskoj više od trideset godina. Do sada su objavljena tri izdanja – 1987, 1998. i 2014. godine. Svako je

³ Vidi: *Nagrađivana savremena bajka o anđelima čuvarima* <<https://www.detinjarije.com/nagradivana-savremena-bajka-o-andelima-cuvarima/>> 23. 2. 2022.

⁴ Vidi: *Ogledalo gospodina Grimsa i tajanstveni uspavani svet* <<https://sinhro.rs/ogledalo-gospodina-grimsa-i-tajanstveni-uspavani-svet/>> 23. 2. 2022.

⁵ Vidi: „*Ćerka čarobnica*” – *nagrađivani roman za decu i mlade – u domaćim knjižarama* <<https://www.art-anima.com/cerka-carobnica-nagradivani-roman-za-decu-i-mlade-u-domacim-knjizarama/>> 23. 2. 2022.

⁶ Vidi: Glavinić 2015.

objavila druga izdavačka kuća i svako je propraćeno drugačijim ilustracijama. Za prvo, ilustracije je pripremio Jacek Rupinjski (Jacek Rupiński), za drugo – Pjotr Zvježhovski (Piotr Zwierchowski), a poslednje Zbignjev Larva (Zbigniew Larwa). ProPolis Books je objavio treće poljsko izdanje. Vredi, takođe, spomenuti da je po knjizi snimljena istoimena animirana serija u režiji Ireneuša Česnog (Ireneusz Czesny). Scenario je napisao Andžej Grabovski (Andrzej Grabowski), a filmske dijaloge Beata Krupska. Na osnovu ovog dela nastalo je i nekoliko pozorišnih predstava, ono se dopalo i čitaocima i kritičarima u Srbiji, a pozitivan prikaz objavljen je na portalu *Detinjarije*⁷.

Godine 2017, ProPolis Books je izdao i poljski roman *Čarobnica sa sprata niže* (*Czarownica piętro niżej*) Marćina Ščigijelskog (Marcin Szczygielski), koji je ujedno i prvi deo ciklusa pod istim naslovom, koji čini sedam knjiga (samo je prva objavljena u Srbiji). Glavna junakinja je osmogodišnja Maja koja celo leto mora da provede kod rođake u drugom gradu. Reč je o starici koja živi u predratnoj stambenoj zgradi i koja ne koristi mobilni telefon, kompjuter i, što je najgore, jedva da gleda TV. Junakinja je uverena da je čeka najdosadniji odmor u životu. Ispostavilo se, međutim, sasvim suprotno. Maja otkriva veoma staru porodičnu tajnu – da potiče iz familije dobrih veštica. Počinje da se druži sa neobičnom mačkom koja ume da govori. U staričinoj bašti sreće i ludu vevericu koja takođe može da razgovara sa ljudima. Zatim junakinja upoznaje duha koji živi na tavanu i pokušava da objasni zašto je tamo zatvoren, a kada joj to pođe za rukom, kuje plan da ga oslobodi. *Čarobnica sa sprata niže* uči mlade čitaoce da poštuju starije osobe i pokazuje im da stariji ljudi mogu biti prijatelji i društvo u igri. Ro-

man je i pohvala životu bez televizije i kompjutera. Maja je čitavo leto provela izvan četiri zida, a njene avanture bile su mnogo zanimljivije i šarenije od kompjuterskih igrica ili priča koje je pratila na televiziji. Knjiga Marćina Ščigijelskog, sa ilustracijama Magde Vošik (M. Wosik), prvi put je u Poljskoj izašla 2013, a drugo izdanje 2021. godine. Roman je dobio književnu nagradu „Zelena guska” (*Zielona Gaska*), koju dodeljuje Fondacija „Zelena guska Konstanti Ildefons Galčinski”.

Iako je naišao na dosta pozitivnih prikaza⁸, ovaj roman nije izazvao dovoljno interesovanje mladih srpskih čitalaca i izdavač je odlučio da ne objavljuje ostale delove serijala. Umesto toga, ProPolis Books je 2021. izdao drugi roman poljskog autora, *Barku vremena* (*Arka czasu*), u prevodu Anđelije Jočić. Radnja se odvija na dve vremenske ravni. Prva se tiče Drugog svetskog rata, a druga je vezana za sadašnjost – junak se pomoću vremeplova seli u budućnost, u XXI vek. Glavni lik, devetogodišnji Rafal, živi sa dedom u Varšavskom getu. Deda zarađuje za život kao violinista i pokušava da spase unuka. Dečak je sakriven u napuštenom varšavskom zooološkom vrtu, gde upoznaje drugu jevrejsku decu. Zahvaljujući bogatoj mašti glavnog junaka, ratna stvarnost je u ovom romanu prepletena sa svetom mašte i fantastike. Dečakovo omiljeno mesto u getu je biblioteka, gde pozajmljuje fantastične i avanturističke romane poput *Vremeplova* Herberta Džordža Velsa (H. G. Wells). Jednog dana, dečak pronalazi vremeplov i, u strahu od Nemaca koji se približavaju, pokreće ga i polazi u budućnost. Tamo

⁷ Vidi: *Slike iz života zmajeva – dečji klasik iz Poljske*, <<https://www.detinjarie.com/slike-iz-zivota-zmajeva-decji-klasik-iz-poljske/>> 23. 2. 2022.

⁸ Prikaz knjige objavljen je, između ostalog, na portalu Gle Magazin. Vidi: *Čarobnica sa sprata niže*, <<https://www.gle.co.rs/carobnica-sa-sprata-nize/>> 23. 2. 2022.

upoznaje svoju unuku i samog sebe. Prelazak granica vremena poznat je motiv u fantastici. Ščigjelski ga koristi ne samo u zapletu romana, već i u obrazovnoj funkciji – da mladim čitaocima skrene pažnju na veliku ulogu pamćenja u procesu izgradnje bolje budućnosti. *Barka vremena* dobila je brojne nagrade i priznanja, između ostalog i prvu nagradu na Trećem Književnom konkursu „Astrid Lindgren” i priznanje na konkursu „Knjiga 2013. godine”, u organizaciji Poljske sekcije IBBI-ja. Upisana je, takođe, u *Spisak blaga Muzeja dečje knjige* – listu najboljih poljskih dela za decu i omladinu.

Roman Marćina Ščigjelskog preveden je na nekoliko jezika i objavljen, između ostalog, u Nemačkoj, Ukrajini, Rusiji i Španiji. Može se zapaziti da se svideo i kritičarima u Srbiji. Pozitivni prikazi objavljeni su na blogu *Pitajte defektologa*⁹ i kao video-zapisi na servisu Jutjub¹⁰. Pojava ove knjige u srpskoj verziji predstavlja nešto novo i drugačije u literarnoj ponudi za mlade, ne samo menjajući dosadašnju sliku poljske književnosti dostupne čitaocima u Srbiji nego, čak, kako piše Even-Zohar, vršeći korekciju ciljne književnosti (1990: 7). Odabir tog romana predstavlja osveženje za srpsku prevodnu književnost, pre svega zbog tematike. Priča o Holokaustu, besmislu rata i pamćenju, koje treba podrazumevati osnovom identiteta i budućnosti, osmišljena je tako da bude razumljiva svima i ostavlja dubok utisak na mlade čitaoce.

Delatnost izdavačke kuće ProPolis Books doprinela je vidljivim kvalitativnim i kvantitativnim promenama u repertoaru poljske književnosti za decu i mlade prevedene na srpski jezik poslednjih trideset godina. Izdavač je objavio jedanaest izdanja poljskih autora i autorki, od kojih su sedam prva izdanja. Ograničavajući analizu samo na

poslednjih deset godina, pokazalo se da je ProPolis Books objavio u Srbiji najviše prevoda poljske književnosti za decu i mlade. Na srpskom čitalačkom tržištu pojavile su se knjige do sada nepoznatih autora, od kojih su većina primeri fantastike. Sve su nagrađivane u Poljskoj, a njihovi prevodi su objavljeni i u drugim evropskim zemljama. Ulogu koju je ProPolis Books odigrao u prevodenju poljskih knjiga za decu i omladinu na srpski jezik i u procesu oblikovanja slike te vrste književnosti u Srbiji najbolje opisuje evenzoharovski termin *idea-makers*¹¹. Izdavač je stvorio novi kvalitet i sistematski ga proširuje. U 2022, ProPolis Books planira da objavi SF roman Rafala Košika (Rafał Kosik) pod naslovom *Felix, Net i Nika oraz Gang Niewidzialnych ludzi*. Delatnost beogradskog izdavača dovela je takođe do porasta popularnosti poljske književnosti za decu i omladinu u Srbiji.

Kad su u pitanju srpski izdavači koji su u poslednjih trideset godina skrenuli pažnju na dela poljskih pisaca, a koji do tada nisu objavljeni u

⁹ Vidi: *Knjiga na dar – Barka vremena*, M. Ščigjelski, <<https://pitajtedefektologa.com/2021/10/10/knjiga-na-dar-barka-vremena-m-scigjelski/>> 23. 2. 2022.

¹⁰ Vidi: *Barka vremena: knjiga kao spas, ali i opomena*, <<https://www.youtube.com/watch?v=toAhIzhYpGA>> 23. 2. 2022; „*Barka vremena*” – teme koje izbegavamo, a o kojima je važno pričati, <<https://www.youtube.com/watch?v=9o5FYwmik6Q>> 23. 02. 2022; *Barka vremena*, Marćin Ščigjelski, <<https://www.youtube.com/watch?v=NohvJD089gk>> 23. 2. 2021.

¹¹ Izraelski traduktolog naglašava da jedan od mogućih mehanizama za integrisanje novih obrazaca u repertoar ciljne kulture može biti njihovo sankcionisanje autoritetom određenih ljudi ili grupa ljudi, koji na taj način postaju motor promene. Ovi ljudi ili grupe poznati su kao kreatori ideja (*idea-makers*). Vešto koristeći preplitanje okolnosti i sopstvenih predispozicija, u stanju su da kreiraju, implementiraju i šire nove proizvode / novi kvalitet (Even-Zohar 2005: 192–194). O konceptu *idea-makers* u vezi sa delatnošću srpskih i hrvatskih izdavača koji prevode i objavljuju poljsku književnost za decu i mlade pišem u drugom članku.

Srbiji, treba pomenuti još četiri izdavačke kuće – Jasen, Odiseju, Kreativni centar i Kozikas, od kojih prva tri imaju u svojoj ponudi dečju fantastiku. Novosadski izdavač Kozikas specijalizovan je za objavljivanje slikovnica i knjiga za najmlađe čitaoce koji još ne umeju samostalno da čitaju ili to tek počinju.

Izdavačka kuća Jasen je 2013. štampala *Kralja Maćuša Prvog* (*Król Maciusz Pierwszy*) Januša Korčaka (Janusz Korczak), poznatog poljskog pisca, pedijatra i pedagoga jevrejskog porekla. Korčak je sa Stefanijom Vilčinskom (Stefania Wilczyńska) 1912. u Varšavi osnovao sirotište za jevrejsku decu, koje je vodio do 1942. godine. Bio je teoretičar i praktičar vaspitanja, tvorac originalnog sistema rada sa najmlađima, koji se zasnivao na partnerstvu, samoupravnim postupcima i institucijama, kao i podsticaju samoobrazovanja. Bio je i pionir obrazovne dijagnostike i jedan od prvih koji su se borili za prava deteta. Godine 1926. pokrenuo je prvi list *Mali pregled* (*Mały Przegląd*), koji su uglavnom uređivala deca. Poslednji broj izašao je 1. septembra 1939, na dan kada je u Poljskoj počeo Drugi svetski rat, a 1940. sirotište koje je vodio premešteno je u geto. U avgustu 1942, tokom tzv. Velike akcije likvidacije varšavskog geta, zajedno sa saradnicima i siročadi o kojoj se brinuo, odveden je u nacistički logor Treblinka, u kojem su svi ubijeni.

Kralj Maćuš Prvi objavljen je u Poljskoj prvi put 1922. godine. Radnja romana odvija se u izmišljenoj zemlji – kraljevstvu Stefana Razumnog, kada glavni junak posle očeve smrti postaje kralj. Knjiga govori o odgovornosti, požrtvovanosti i pokazuje šta bi bilo kada bi deca vladala umesto odraslih, kako bi izgledali gradovi i škole, kakvi bi bili ljudi. Na zanimljiv način prikazani su izazovi sa kojima mladi kralj mora da se suoči kako bi svi-

ma bio dobar. Knjiga daje savete kako da se ponašamo sa „teškim” ljudima i kako da izrazimo zahvalnost za ono što je dobro za nas. Puna je uzbudljivih avantura i važnih vrednosti prenetih na takav način da ih svako dete može razumeti. Osim toga, obiluje idejama kako da svet učinimo boljim za decu.

Kralj Maćuš Prvi jedan je od najpopularnijih i najprepoznatljivijih poljskih romana da decu, nekoliko puta ekranizovan, a 1958. snimljen je igrani film pod istim naslovom, u režiji Vande Jakubovske (Wanda Jakubowska). Od 2002. do 2006. snimljena je poljsko-francusko-nemačka animirana serija od pedeset dve epizode, a na osnovu nje 2007. i animirani film. Avanture neobičnog kralja prikazivale su i brojne pozorišne predstave za decu. *Kralj Maćuš Prvi* dobro je poznat i izvan granica Poljske. Roman je preveden na skoro trideset jezika i najprevođenija je poljska knjiga za decu na engleski jezik (v. Borođo 202: 443–462). U Srbiji ga je prvi put objavila beogradska Prosveta 1987, u prevodu Marije Stojilković, kao trideseti deo serijala „Zlatna knjiga”. Godinu dana kasnije, izašla je i na Brajevom pismu. Prevod Marije Stojilković je 2013. ponovo objavila izdavačka kuća Jasen. Prvo srpsko izdanje Korčakovog romana odlikuje se lepim ilustracijama u boji, koje je priredila Zlata Bojić, dok drugo izdanje, nažalost, nije ilustrovano. *Kralj Maćuš Prvi* je zabavan, aktuelan i poučan roman, vredan i dubok. Dakle, dobro je što je najmlađoj čitalačkoj publici u Srbiji ponuđeno i drugo izdanje.

Drugi izdavači koji su, po ugledu na ProPolis Books, obratili pažnju na poljsku književnost za decu i omladinu, odlučili su da štampaju predstavnike mlađe generacije poljskih pisaca. Odiseja je 2013, u prevodu Hane Gadomski, objavila

roman *Ala Betka i čudnovate školske zavrslame* (*Ala Betka*) Ide Pjerolotkin (Ida Pierelotkin), a 2018. zbirku priča *Kasperijada: priče za mangupe i one druge* (*Kacperiada. Opowiadania dla łobuzów i nie tylko*) Gžegoža Kazdepka (Grzegorz Kasdepke), u prevodu Mile Gavrilović. Kreativni centar je 2019. štampao roman Rafala Viteka (Rafał Witek) pod naslovom *Klub letećih tetaka* (*Klub latających ciolek*), u prevodu Anđelije Jočić. Sve navedene knjige nagrađene su u Poljskoj. Roman Ide Pjerolotkin nagrađen je na Književnom konkursu „Astrid Lindgren”, koji je pod pokroviteljstvom ministra kulture i nacionalne baštine organizovala Fondacija ABCXXI Cela Poljska čita deci. Zbirka priča *Kasperijada* osvojila je titulu „Knjiga 2001. godine”, koju dodeljuje Poljska sekcija IBBI-ja, nagradu „Kornel Makušinjski” i priznanje na konkursu „Dečji bestseler 2001. godine”. Avanturistički roman *Klub letećih tetaka*, koji mladim čitaocima dokazuje da odmor na selu, bez računara, mobilnog telefona i pristupa internetu, može biti veoma poučan i zanimljiv, dobio je drugu nagradu na Književnom konkursu „Astrid Lindgren”.

Samo roman Ide Pjerolotkin poseduje literarne odlike koje omogućavaju da se uvrsti u dečju fantastiku. U knjizi, koja je prvi put objavljena u Poljskoj 2007, čitalac pronalazi avanture jedanaestogodišnje devojčice u školi kojom je zavladała čarolija. Iznenada počinju da se dešavaju čudne stvari – zlatne ribice ispunjavaju želje, konj silazi s neba, a kad dune snažan vetar nastavnici završe na drveću. Glavna junakinja poseduje izvanredan dar i kao magnet privlači avanture, a svet oko nje se menja tako da se ne može prepoznati. Ala Betka i njeni drugari koriste svoje magične moći i u ratu protiv odraslih koji se uopšte ne razumeju u decu i zaboravili su ono najvažnije – koliko su snažne mašta, hrabrost i snalažljivost i da u

svetu caruje drugarstvo. Prateći u izvesnoj meri model serijala o Hariju Poteru, ova knjiga osvojila je srca poljske publike. Dopala se i čitaocima i kritičarima u Srbiji¹², a izdavačka kuća Odiseja za 2022. priprema izdanje na srpskom jeziku – zbirku modernih bajki *Sedam veličanstvenih Rok-sane Jendžejevske-Vrubel* (Roksana Jędrzejewska-Wróbel).

Knjige Ide Pjerolotkin, Gžegoža Kazdepka i Rafala Viteka ubrajaju se u najbolje savremeno stvaralaštvo za decu i unose tematsku raznovrsnost u srpsku prevodnu književnost. Srpski izdavači prepoznali su potrebu za prevodenjem drugačijih sadržaja i odlučili su da intenzivnije objavljuju poljske prevode. Samim tim, omogućena je pozitivna korelacija ciljnog književnog sistema, kako u kvantitativnom tako i u kvalitativnom smislu.

Analiza prevoda poljskih dela za decu i omladinu koja su u Srbiji objavljena od 1991. do 2021. dovodi do zaključka da na prelomu milenijuma (poslednja decenija XX veka i prva decenija XXI veka), odnosno u razdoblju važnih političkih i društvenih promena koje su uticale na kulturni život, razvoj književnosti i oblikovanje izdavačkog tržišta, možemo govoriti o jasno vidljivom ograničenju repertoara prevoda poljske književnosti dostupne najmlađim čitaocima na srpskom jeziku. Izdavačka ponuda je bila krajnje monotona i dominirala su reizdanja *Kroz pustinju i prašumu* Henrika Sjenkjeviča, a novija poljska književnost za decu i omladinu bila je potpuno nepoznata. Jasne promene u repertoaru primećene su u prvoj

¹² Knjigu su zapazili i preporučuju je učesnici ankete, koju je 2014. portal *Detinjarije* sproveo među književnim kritičarima, piscima i izdavačima usmerenim na decu i omladinu. Vidi: <<https://www.detinjarije.com/anketa-detinjarija-najbolje-knjige-za-decu-u-2014-po-misljenju-pisaca-kriticara-i-izdavaca/>> 21. 12. 2021.

polovini druge decenije XXI veka i vezane su za delatnost beogradske izdavačke kuće ProPolis Books, zahvaljujući kojoj je u srpskoj prevodnoj književnosti došlo do značajnih kvantitativnih i kvalitativnih promena. Počele su da se štampaju knjige do tada neobjavljivanih autora, pre svega dečja fantastika. Primećuje se da je u Srbiji poslednjih dvadeset godina dečja fantastika postala najradije prevođena i objavljivana vrsta poljske književnosti za mlađe čitaoce. Delatnost ProPolis Books-a doprinela je povećanju interesovanja za poljsku književnost među drugim srpskim izdavačima. Tokom proteklih dvadeset godina u Srbiji je objavljeno dvanaest prvih izdanja knjiga poljskih autora i autorki, od kojih se čak deset knjiga svrstava u dečju fantastiku ili ima odlike bajke.

Može se zaključiti da je produkcija srpskih prevoda književnih ostvarenja za decu i omladinu poljskih pisaca sve intenzivnija. Izdavači u Srbiji prepoznali su potrebu za tom vrstom sadržaja. Iz izuzetno velike ponude koju pruža izvorna književnost izabrali su tekstove najuglednijih autora za decu i dela koja su ovenčana mnogim priznanjima. To su romani i zbirke priča koje unose vedrinu, ali istovremeno pružaju moralnu poruku i uveravaju mlade čitaoce da je svet moguće promeniti nabolje. Uzimajući u obzir Even-Zoharovu traduktološku koncepciju, može se zaključiti da je prevođenje knjiga za decu i omladinu poljskih autora i autorki u Srbiji, počev od druge decenije XXI veka, postalo konstantna aktivnost koja uvodi novi tematski repertoar i udaljava se od ranije marginalizovane pozicije u književnom sistemu. Dakle, poljsku dečju fantastiku treba smatrati legitimnim delom srpskog književnog korpusa, što takođe pokazuje otvorenost srpske kulture prema poljskoj.

IZVORI

- Pjerolotkin, Ida. *Ala Betka i čudnovate školske zavrzlamе*. Prevela Hana Gadomski. Beograd: Odiseja, 2013.
- Ščigjelski, Marćin. *Čarobnica sa sprata niže*. Prevela Anđelija Jočić. Beograd: Propolis Books, 2017.
- Terakovska, Dorota. *Čerka čarobnica*. Prevela Anđelija Jočić. Beograd: Propolis Plus, 2012.
- Terakovska, Dorota. *Tamo gde anđeli padaju*. Prevela Anđelija Jočić. Beograd: Propolis Books, 2014.
- Terakovska, Dorota. *Ogledalo gospodina Grimsa*. Prevela Anđelija Jočić. Beograd: Propolis Books, 2017.
- Витек, Рафал. *Клуб летићних шетњака*. Превела Анђелија Јочић. Београд: Креативни центар, 2019.
- Каздепке, Гжегож. *Касјеријага: приче за манјује и оне грује*. Превела Мила Гавриловић. Београд: Одисеја, 2018.
- Корчак, Јануш. *Краљ Маћуш Први*. Превела Марија Стојиљковић. Београд: Јасен, 2013.
- Крупска, Беата. *Слике из живота змајева*. Превела Анђелија Јочић. Београд: Propolis Books, 2017.
- Малешка, Анджеј. *Мајично дрво. Црвена столица*. Превела Анђелија Јочић. Београд: Прополис Плус, 2012.
- Малешка, Анджеј. *Мајично дрво. Тајна мостиа*. Превела Анђелија Јочић. Београд: Propolis Books, 2013.

LITERATURA

- Anketa Detinjarija: Najbolje knjige za decu u 2014. po mišljenju pisaca, kritičara i izdavača*. <<https://www.detinjarije.com/anketa-detinjarija-najbolje-knjige-za-decu-u-2014-po-misljenju-pisaca-kriticara-i-izdava-ca/>> 22. 12. 2021.
- Barka vremena: knjiga kao spas, ali i opomena* <<https://www.youtube.com/watch?v=toAhIzhYpGA>> 23. 2. 2022.
- Barka vremena – teme koje izbegavamo, a o kojima je važno pričati* <<https://www.youtube.com/watch?v=9o5FYwmik6Q>> 23. 2. 2022.
- Barka vremena, Marćin Ščigjelski* <<https://www.youtube.com/watch?v=NohvJDo89gk>> 23. 2. 2021.

- Baluch, Alicja. Niby senne obrazy. *Dekada Literacka* 30. 9. 1998. <<http://terakowska.art.pl/recenzje/inne5.htm>> 22. 12. 2021.
- Baluch, Alicja. Nowe arcydzieło: wokół tematu spełnienia w „Córce czarownic” Doroty Terakowskiej. *Polonistyka* 9 (1994): 522–525.
- Borodo, Michał. Król Maciuś Pierwszy, czyli polska powieść dla dzieci najczęściej tłumaczona na język angielski. *Porównania* 28/1 (2021): 443–462.
- Bunjak, Petar. Zarys recepcji dzieł Henryka Sienkiewicza wśród Serbów. *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 52 (1997): 129–138.
- Čerka čarobnica nagrađivani roman za decu i mlade – u domaćim knjižarama <<https://www.art-anima.com/cerka-carobnica-nagradivani-roman-za-decu-i-mlade-u-domacim-knjizarama/>> 23. 2. 2022.
- Čarobnica sa sprata niže <<https://www.gle.co.rs/carobnica-sa-sprata-nize/>> 23. 2. 2022
- Even-Zohar, Itamar. Polysystem Studies. *Poetics Today* [special issue] 11/1 (1990): 1–253.
- Even-Zohar, Itamar. Idea-Makers, Culture Entrepreneurs, Makers of Life Images, and the Prospects of Success. Itamar Even-Zohar, *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Tel Aviv University, 2005, 185–203.
- Gle e-magazin 3 (2012) <<https://issuu.com/gle-e-magazin/docs/broj3/27>> 23. 2. 2022
- Glavinić, Gordana. „Dok anđeli padaju”, magija u mašti, <<https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/kultura/1932742/dok-andjeli-padaju-magija-u-masti.html>> 23. 2. 2022.
- Knjiga na dar – Barka vremena, M. Ščigjelski, <<https://pitajtedefektologa.com/2021/10/10/knjiga-na-dar-barka-vremena-m-schigjelski/>> 23. 2. 2022.
- Maleszka, Andrzej, Grażyna Wrońska. Fantastyczne światy Maleszki. Poznań, Wydawnictwo Miejskie Poznań, 2020, <<http://kultura.poznan.pl/mim/public/kultura/?lang=pl>> 22. 12. 2021.
- Nagrađivana savremena bajka o anđelima čuvarima, <<https://www.detinjarije.com/nagradivana-savremena-bajka-o-andelima-cuvarima/>> 23. 2. 2022.
- Nikolić, Ivana. Publishing in Serbia. Michael Biggins, Janet Crayne (ed.). *Publishing in Yugoslavia's Successor States*. New York: Haworth Information Press, 2019, 89–126.
- Ogledalo gospodina Grimsa i tajanstveni uspavani svet, <<https://sinhro.rs/ogledalo-gospodina-grimsa-i-tajanstveni-uspavani-svet/>> 23. 2. 2022.
- Slike iz života zmajeva – dečji klasik iz Poljske, <<https://www.detinjarije.com/slike-iz-zivota-zmajeva-decji-klasik-iz-poljske/>> 23. 2. 2022.
- Staniów, Bogumiła. *Z uśmiechem przez wszystkie granice. Recepcja wydawnicza przekładów polskiej książki dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1989*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Stojanović, Branislava. *Polonica u Srbiji. Bibliografija posebnih izdanja 1848–2013*. Beograd: Slavističko društvo Srbije, 2013.
- Živanović, Đorđe. Sienkiewicz w literaturach serbskiej i chorwackiej. *Pamiętnik Słowiański* XVII (1967): 96–119.

Magdalena E. ŚLAWSKA

POLISH FANTASY BOOKS FOR CHILDREN IN SERBIAN TRANSLATIONS (1991–2021)

Summary

The aim of this paper is to show the position of Polish fantasy books for children and youth published in Serbian in the last thirty years. I researched which works by Polish authors arouse special interest of Serbian publishers and pointed out a turning point in the history of Polish literature for children and youth in Serbia in the analyzed period. I focused my attention primarily on the activities of small publishing houses such as ProPolis Books and Odiseja, showing the quantitative and qualitative changes in the field of translation of Polish literature for the youngest readers in Serbia caused by the emergence of these publishers. In the analysis of the activities of publishing houses, which offer Polish children fantasy books, I used the translation concept of Itamar Even-Zohar.

Keywords: Polish literature for children and youth, Polish fantasy books for children, translated works into Serbian, translatology, publishing of Serbian translations

THROUGH THE WOODS: EXPLORING THE FOREST OF A CONTEMPORARY FAIRY TALE REWRITING FOR YOUNG ADULTS

ABSTRACT: Forests in literature are often depicted as dark and eerie spaces, which hold evil obstacles within as well as the promise of liberation or inner growth. In fairy tales in particular, forests have long been seen as crucial sites of narrative progression: they embody the unavoidable thresholds beyond which lie the “happily ever afters.” Contemporary fairy tale rewritings for young adults, however, tend to present these arboreal settings in even darker light, at times skipping over the happy ending altogether. The aim of this paper is to examine the way the forest is represented and reinterpreted in a collection of seven thrilling graphic narratives titled *Through the Woods* (2014), inspired by fairy tales and written and drawn by Emily Carroll. Instead of rejuvenation, the dystopian wilderness in which we find ourselves while reading these stories offers nothing but fright and fragmentation, raising the question of whether there is any chance at all of escaping the monstrous denizens of these particular dark woods.

KEYWORDS: forest, dark woods, monster, contemporary young adult literature, fairy tale rewriting, graphic novel, adaptation

“[It] came from the woods (most strange things do).”

Emily Carroll, *Through the Woods*
(2014: 63)

Introduction

From the woodlands of the ancient *Epic of Gilgamesh* and the woods where Dante finds himself astray at the onset of his epic journey towards redemption in the *Divine Comedy* (1320), through the magical forest where the events of Shakespeare’s *Midsummer Night’s Dream* (1595) unfold, all the way to the serene setting of Henry David Thoreau’s *Walden, or Life in the Woods* (1854), and even beyond, forests in literature have been portrayed in endlessly varied shapes and colors and even fulfilled a multitude of distinguishable roles throughout time. What is common among these more-or-less fictional locations, however, is their meaningfulness and irreplaceableness. Instead of straying further into the wilderness that dominates the limitless web of literary forests, however, let us turn to a well-trodden yet mysterious path, one of the oldest and most recognized ren-

* emma.balint@ieas-szeged.hu

derings of the archetype of the forest: the dark and wild yet magical woods of classic fairy tales.

Besides being age-old representations of the archetype, the forests of fairy tales are also one of the most influential, as they are among the first narrative portrayals of forests that many of us — in the Western hemisphere, at least — encounter in our lives. The dark or enchanted forest is a constant element of fairy tales, the crossing which always holds some kind of reward for the hero. From stories like “Little Red Riding Hood” and “Little Snow White”, at least in the most widely renowned interpretations of the Brothers Grimm (Zipes 2014: 85-88, 170-178), children quickly learn that, as scary as the dense and seemingly impenetrable woods might be, the hidden adversities and adversaries also hold within themselves the promise of proving and improving oneself — if only one can defeat them. Happiness awaits those who either fight or persevere. While the definition of a happy ending is subjective even in fairy tales (Snow White enters the forest as a child and comes out in possession of the skills of a dutiful housewife and the promise of marriage to a prince, while Little Red Riding Hood gains the power and knowledge to take care of unwanted suitors with the help of her grandmother), forests in fairy tales usually turn out to be the sites of initiation rituals that are essential to one's growth and evolution.

Posthumanism has indeed become a popular approach in literary theories recently, but animals have gotten much more attention under its scope than plants (Duckworth 2020: 7). Although it is inarguable that the supernatural creatures protecting the magical forests against the evils of humanity play significant roles in their narratives (Łaszkiwicz 2017: 48), the powers of nature itself — such as getting lost in the maze-like magi-

cal forest — also often serve as the villainous obstacles of fairy tales (Boldizsár 2010: 186). These, however, are significantly harder to triumph over than a dragon or a witch that has recognizable points of weakness. Jack Zipes refers to this unfathomable and unconquerable quality of the forest when he states:

Inevitably [the heroes] find their way into the forest. It is there that they lose and find themselves. It is there that they gain a sense of what is to be done. The forest is always large, immense, great, and mysterious. No one ever gains power over the forest but the forest possesses power to change lives and alter destinies. In many ways it is the supreme authority on earth and often the great provider.

One might say that the hero does not stand a chance against such evil, and this is suitably demonstrated in Emily Carroll's collection of graphic narratives titled *Through the Woods* (2014), which can unmistakably be viewed as a contemporary adaptation of some of the most renowned fairy tales of the Brothers Grimm. It is through the example of this enticing work of art that this paper aims draw attention to the folkloric woods in the context of literary studies.

Due to their simple narrative structures and their long-standing popularity, fairy tales offer themselves up for being adapted not just once but continuously, time and again. Their revisions and adaptations always appeal to their audiences exactly because of their ability to retain recognizability while being twisted into new shapes and forms in the most creative ways. They evoke a feeling of uncanny familiarity — possibly by relying on what Karin Kukkonen terms “popular cultural memory” (2013: 55) — while maintaining the possibility to surprise and shatter expecta-

tions. Following contemporary trends, new adaptations of children's literature, created for various groups of audiences, including children, (young) adults, as well as dual audiences, tend to turn classic fairy tale elements and tropes topsy-turvy (Beckett 2009: xx), and Emily Carroll's thrilling young adult graphic novel is no exception. Relying on their assumed roots in Medieval oral tradition, contemporary fairy tale rewritings are often set in dark places and are enlivened with gothic themes and supernatural elements, and this trend becomes all the more pronounced in an adaptation set in and focusing on the setting of the magical dark woods such as the one discussed in this paper.

The title of Carroll's anthology does not only foreshadow the importance of the role of the arboreal setting, but also explicitly places itself within the fairy tale tradition and invites readers on an expectedly life-changing journey through the woods, thus illustrating the purpose of this paper perfectly. *Through the Woods* thus contradicts the assumption that "the forest in which the hero loses his way is always just named, never described" (Messerli 2005: 278) by focusing on the setting, which is exactly such a forest brimming with evil supernatural inhabitants. This ingenious and highly acclaimed contemporary graphic novel contains a collection of five macabre gothic narratives, which take place in the same unidentified, limitless, dynamic, dystopic, and often hypertextual arboreal setting through the span of several centuries. To interpret this complex multimedial work, I rely on Karin Kukkonen's framework for analyzing comics as developed and demonstrated in her book titled *Contemporary Comics Storytelling* (2013). In this paper, I aim to explore the way woods are depicted in this illustrative contemporary multimedial

fairy tale rewriting for young adult audiences in order to observe how their representations, contents, meanings, and connotations have been adapted to fit the expectations of contemporary audiences and as a result deviated from those located in the source texts that had inspired them originally. I assert that the uncertainty and fragmentation of both space and self that are characteristic of postmodern fairy tale rewritings apparent in both the narrative and visual elements of Emily Carroll's adaptation distinguish it from other adaptations as well as from its source texts.

The fantastic forests of fairy tales

Folk and fairy tales are deeply meaningful narratives of far-reaching significance. Having evolved through centuries by being reinterpreted again and again by various authors, they retain symbolic connotations that continue to be decipherable and relevant to contemporary readers even today while also maintaining their familiarity as classic fairy tales. It is through the inclusion of textual features such as intertextuality and the building of storyworlds that comics, such as the one discussed in this paper, become unarguably relevant to literary theories (Kukkonen 2013: 14). At the same time, the updating of texts is an inherent feature of fairy tale adaptations. The purpose of fairy tale "retellings have always been an attempt to rejuvenate the tale for a contemporary audience" (Beckett 2009: xvi), and this is the ultimate goal of young adult fairy tale adaptations as well. This does not necessarily mean, however, that the tale is transported into a contemporary or even relatable setting, as Carroll's *Through the Woods* demonstrates with its labyrinthine and dark arboreal setting.

The sites of folktales are usually liminal locations, which are passed through and eventually left behind by the heroes. As such, “the fairy-tale forest is generally a dark, wild, impenetrable place, and, at least in the popular folktale, is evoked in just as few, and absolute, words” (Canepa 1999: 106). Due to rarely being described in detail, it is left up to the reader or listener to imagine the setting and this way tame or solve its secrets (Boldizsár 2010: 107). Besides providing paths for children along which they can come to comprehend their innermost feelings and assume their meaningful roles in society, as it is argued by Bruno Bettelheim (1977: 15) and Jack Zipes (2006: 130), among others, fairy tales can also provide guidance for readers of any age and at any point of uncertainty or instability in their lives, including not just teenagers but adults as well (Boldizsár 2010: 10-11). Drawing on Vladimir Propp’s structuralist fairy tale interpretations and the currently popular trend of bibliotherapy, Boldizsár comes to the understanding that the locations of folktales, the dark or magical forests in particular, are universal sites of problems and complications that need to be solved and resolved (2010: 107). These mythical spaces are thus at once “a place of testing, survival, and sacrifice” as well as “a place of growth and transformation” (Łaskiewicz 2017: 40-41). Simply put, the wondrous woods of fairy tales hold within the possibility to become a safe haven as much as a labyrinthine and sinister abyss.

As Sandra L. Beckett evocatively asserts, “[w]hen you wander into the woods with Little Red Riding Hood, there is no telling when, or if, you will come back out again!” (2009: xviii). Fictive forests indubitably offer more than mere pleasant walks in nature: they present their protagonists and their readers with “a landscape of

trial” (Parker 2020: 47). In psychological readings of fairy tales, forests hold a particularly significant place as the realizations of remote and primordial sites where the young can withdraw to find themselves or to defeat a foe. They are often understood to be more than mere geographical locations one must navigate through in order to survive and evolve: as enigmatic and wildly dense maps of the human psyche, in other words, as imprints of “the dark, hidden, near-impenetrable world of our unconscious” (Bettelheim 1977: 94) or as “a symbolic representation of a journey into one’s self, which can uncover the secrets and desires locked in a person’s mind” (Łaskiewicz 2017: 41). Feeding on the mental landscapes of the heroes, forests are often depicted as unknown and mysterious yet at the same time familiar and uncanny. What is more, having understood what they are standing in the place of, it is not surprising that the most haunting element of such dark forests is “the threat of their [hidden monsters’] revelation”, as Elizabeth Parker unfolds (Hackett and Harrington 2019: 26), which might well be the embodiments of psychological dilemmas and traumas.

According to Bettelheim, if we “have entered this wilderness with an as yet undeveloped personality, when we succeed in finding our way out, we shall emerge with a much more highly developed humanity” (1977: 94), in other words as more balanced and more purposeful members of society. Already in Medieval times, they were understood to be (trans)formative places, where “one could only rise or sink below the human level” (Harrison 1992: 61), and the Brothers Grimm themselves as well saw the woods as crucial yet mysterious settings, which would guide one towards finding a solution to their problems (Harrison 1992: 169; Zipes 1987: 67). In line with

this hypothesis, upon exiting the forest, Snow White, who was supposed to learn to control her vanity and childish naivety when her stepmother offered to sell her beautifying products in disguise, does regain control of her kingdom from her evil stepmother, and Little Red Riding Hood, who was meant to learn to follow safety instructions given by her superior when confronted with a sleazy wolf, either figures out a way to trick the wolf by herself, as in Paul Delarue's record of the oldest known oral version of the tale titled "The Story of Grandmother" from 1951 (Dundes 1989: 15-16), or is taught to defeat and chase away the angry wolf by her grandmother, as in the Brothers Grimm tale (Zipes 2014: 85-88). In the following, in order to contradict this heuristic image of the folkloric forest, I will closely examine the multimedial narratives of Carroll's graphic novel and show that her depiction of the forest, familiar from classic fairy tales, is distanced from contemporary readers as it is not a place where the characters may find themselves, but, following the tendencies of postmodern fairy tale rewritings to fragment and complicate their source texts, it is where they get lost forever more.

Through the Woods (2014)

The five chapters of this graphic novel take the reader on a journey through not just time but fairy-tales as well, expanding on what is described as "the twenty-first-century fairy-tale web" by Cristina Bacchilega (2013: 18). However, while Bacchilega's focus had been on the level of the plot and the narrative, Carroll shows that a complex fairy-tale web can be created within the scope of a single collection, centered around a single universal trope. The forest, as clearly deno-

ted in the title, is forms an extensive link throughout the stories of the book. While the temporal setting of each narrative is broadly identifiable by its visual depiction and are arranged in a chronological order, starting from the 18th or 19th century and arriving to the middle of the 20th century — simultaneously showing progress in time from winter through spring and summer to fall — their geographical location is left unspecified, reinforcing Emily Carroll's representation of the forest as an emblematic and universal space where the unimaginable is manifested, and where bodies become fragmented and evil spirits roam disembodied.

The book, which is dedicated to the author's parents, who, one can only assume, introduced her to the world of fairy tales in the first place, manifests a close connection to the realm of the magical yet frightening, and, most importantly, always vividly visualized fantasies of a child. By way of its multimedial nature, *Through the Woods* goes over and beyond as it does not just verbally describe, but also visually depicts the eerie places and horrific creatures of its storyworld. In Carroll's interpretation, the forest is not an enchanting and attracting place of rejuvenation or rebirth but of menace, fragmentation, and increasing uncertainty with none of the happily ever afters known from classic fairy tales. The images appear frightening, with their dark and often two-toned black and red images, and fragmented, with the erratic placement of the panels as well as the textual elements all over the pages.

Although the images seem to dominate the narratives with the inclusion of whole pages without text and several full-page panels throughout the book, it is impossible to separate the image from the text or vice versa in this work of art, just as WJT Mitchell proposes in his theory of the

imagetext: they are “composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text” (Mitchell 2012: 89). According to Kukkonen as well, the visual and textual elements of the comics work closely together, intertwined to form and convey meaning as a result of the reading process (2013: 37-38). This unity is further enhanced by the fact that the narrator’s and the characters’ thoughts and utterances are rarely separated by the borders of speech bubbles but are incorporated in the panels and tend to pop up haphazardly all over the page, thus depicting a truly “erratic” arboreal context (Messerli 2005: 277).

From the beginning, Carroll works hard and consciously to submerge the reader into the book and into the limitless woodlands that is her book. The book sets off on a rather personal note, in the bedroom of a child, grabbing the reader from the 21st century and dragging her down a dark and mysterious rabbit hole. In this three-page story that functions as an epilogue, the images fill the whole of the page with the gutters either simply left black or the panels being placed upon dark background images. The darkness of the bedroom is contrasted with the intrusive yet protective, harsh glare of the overhead light, which gives the child a false sense of safety, but at the same time accentuates the unknown dark parts of the room. The narrator’s thoughts reflect the visual contrast vividly as they are preoccupied by the darkness in the room and the monsters that may lurk within. The short-haired child without a name, a background story, or even a discernible gender, but with an undeniable love for reading and a very vivid imagination is unspecific enough to make it easy for the reader to identify with him or her. Just like in fairy tales, the reader is faced with the limited first-person perspective of the

protagonist right from the beginning. Although having discernible and reliable narrators is not a characteristic feature of comics (Kukkonen 2013: 36), here it is relevant. Speaking in the first person, the child takes up the role of narrator and guide into the unknown, never to be seen reemerging from it in the course of the book. Through the omission of contrasting white gutters between the panels and rarely providing straight-edged borders for the panels themselves, the attention of the reader is further encaptivated as they become more and more immersed in the story. What is more, with each story getting longer and longer, the reader also gets the impression of delving further and further into the forest, and it seems less and less likely that even the reader can find his way out.

On the edge of the forest

With the stories progression the reader gets to repeatedly zoom in and out of the vast forest, getting the feeling that “space in the fairy tale is simultaneously contractive and expansive” (Messerli 2005: 278). Although the forest itself appears to be limitless, Carroll does try to give the reader some handholds in the forms of identifying symbols placed at the beginning of each story, which are minor but recognizable elements from the imagery of each graphic narrative. These icons reappear in the table of contents as well, strengthening the hypothesis that this book is a vast hypertext with multiple points of intertextual as well as intratextual connections. These reference points also evoke the “hypermedial replays” discussed by Vladislava Gordić-Petković in her monograph, in which she asserts that the translation of traditional texts into hyperreal

digital contexts leads to experimentation and plagiarism (2004: 134), which are clearly apparent in this collection of short stories as well as its digital adaptations, which will be discussed later on. What is more, Carroll also appears to try to control this vast arboreal space by setting off with an open-ended story right after the immersive introduction and picking up the same line of narrative in a different dimension in the conclusion with a different setting but a heroine eerily reminiscent of that of the first story, essentially providing a visual frame story for the book.

“Our Neighbor’s House” tells a sorrowful tale about three orphaned sisters set in a time long gone, possibly in the 18th century. The exposition of the story is clearly inspired by the Grimms’ “Three Little Men in the Forest” (Zipes 2014: 40–42), but in Carroll’s interpretation the events unfolding inside the stranger’s house remain a gruesome mystery. The story is narrated from the perspective of the middle sister with an emblematic and unmistakably recognizable red hood, who expresses both the dejected feelings of abandonment known from “Hansel and Gretel” as well as the bravery of the heroine of “Little Red Riding Hood”. Carroll conforms with the tradition of postmodern fairy tale retellings by presenting female protagonists in most of the stories included in the collection and by giving them power and agency (Kukkonen 2013: 62). Lured to the house of an always smiling man with a wide-brimmed hat by her hunger, despair, and concern for her two sisters, the story concludes with an open ending — as is common practice in horrors and psychological thrillers — at the threshold of this presumably evil, certainly mysterious, man’s house.

The forest in this story is the dense one known from “Hansel and Gretel”, “Little Red Riding

Hood”, and “Little Snow White”, however, it does not provide any kind of evolution for the main character but is an end in itself. The journey through the forest leads to the probable death of each character, which is obvious before they even set out. Cliffhangers are a part of each text in the collection and stand to demonstrate the endlessness of both the dark enchanted forest and of the possibility for reimagining classic fairy tales. Another technique used to evoke unease and to awaken a feeling of uncanniness in the reader is the portrayal of fragmented close-ups of various body parts, except for the eyes, the significance of which will be discussed in reference to one of the later stories in the collection.

The final story cleverly titled “In conclusion” is the most obvious retelling of a fairy tale “Little Red Riding Hood”, with a different, more-or-less happy ending. The heroine, who wears a red cape just like the main character of “Our Neighbor’s House”, as has already been mentioned earlier, has to go not from her home to that of her elder, but from one parent’s home to the other’s, revealing that hers is a broken yet functional family not uncommon to be seen nowadays but certainly unheard of when classic fairy tales were written down by the Brothers Grimm. The path thus both serves to connect and to separate the two homes. In addition, Carroll shatters classic fairy tale expectations by having not the mother but the father warn the Little Red of the story of the dangerous wolves lurking in the woods.

Although the heroine makes it to the safety of her bedroom in the end, the wolf in the darkness — of whom only the eyes and the grin are visible in the fashion of Lewis Carroll’s Cheshire Cat from *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) — forebodingly explains how her chances of escaping will diminish each time she enters the forest.

By depicting a large map of the area along with the path the heroine takes through the forest in this concluding story on the final pages of the book, the reader might get the false impression that this vast arboreal land is actually navigable. The birds-eye view, however, only gives false hope, as it is in fact full of dark and mysterious sections covered by mountains and other natural landmarks, in effect providing not a demystifying clarification, but an image that adds more to the mystery.

Webs of intertextuality

In vivid contrast with the preceding story set in a more modest place and depicted in earth tones, the second story, “A Lady’s Hands are Cold”, takes place in a lavish 18th century palace and emits vivid colors. While the color red — with all its sexual, sinful, and violent connotations — appears to be the most dominant color throughout the book, this story has a lot of blue in it, perhaps to evoke memories of the fairy tale it is based on not just narratively, but visually as well. In this retelling of “Bluebeard”, it is not the husband, though he is certainly far from innocent himself, but the dead wife seeping in through the walls of the palace that turns out to be the true evil to be feared. This story is the one most brimming with literary allusions in the collection, including allusions not just to the fairy tales of “Maiden without Hands” and “Bluebeard” (Zipes 2014: 99-103, 202-205), but also the French literary fairy tale “Beauty and the Beast”, Charlotte Perkins Gilman’s “Yellow Wallpaper” (1892), as the heroine tears off the wallpaper along with the wall to find the previously deceased wife, and even Tim Burton’s 2005 animated film, *The Corpse*

Bride, when said former wife grabs the hand of the current wife, hence the title of the short story. What is more, the hands from the story reappear on the cover of the book emerging almost unnoticeably from the erratic gnarly branches of the forest to captivate the reader, further complicating the web of intratextual references within the book as well.

The forest of this story is the mysterious place where the apparently evil husband of the story goes off to hunt. Although we are led to believe that the husband hides gruesome secrets, these are never actually confirmed, and we never learn whether he actually committed the murder of the true villain of the story: the lady in the walls. Nevertheless, as if trying to trick the reader into directing their attention towards the wrong villain, the husband’s evilness is accentuated in the scene where they eat, as focus is shifted to the details of his pointy teeth, his sharp utensils, and the bloody meat on his plate and in his mouth. These images, with several of them presented as full-page panels, Carroll appears to attempt to insert some dramatic pauses and some space for the reader to comprehend the narratives. The corporeal aspect is momentous in this tale as the monstrous previous wife is found in pieces all over the castle and is put together in good faith by the heroine piece by piece, tied with blood-red ribbons.

Although looking at the gaze and its the depiction are focal elements of tales such as “Little Red Riding Hood” (Beckett 2009: 19), in *Through the Woods*, it is their omission that reveals significant meaning. The degree of monstrosity and evilness of the characters is once again emphasized by the author apparently not daring or wanting to depict eyes, hiding them beyond the edges of the panels and the pages. The book is thus full

of faceless and eyeless monsters. Since the eye is often understood to be a mirror into the soul, the reader is spared the most gruesome innermost characteristics of the evil characters. What is more, at the end of this particular story, the heroine herself also loses her eyes, or rather they become as dark and blank as that of a ghost, becoming a sort of monster. In the end, we see the protagonist running towards the dense woods in her fright, either to be consumed by or to become part of the forest itself.

The fourth story of the collection titled “My Friend Janna” focuses on the relationship between two women: an unattractively simple girl who literally stays behind the curtains and a more attractive girl who is up on the stage pretending to be a medium who can communicate with the dead, only to end up truly possessed by one in the end. The imagery of this tale is reminiscent of an early 19th century setting through greyer and duller, and so the narrative keeps moving forward further in time compared with the previous stories. Similar to the previous story, the characters’ eyes are rarely shown, usually cut off and hidden by the gutters and the edges of the pages. However, they appear white when the main character pretends to be in a trance and are a central motif in the erratic diary pages of the possessed main character, both in their visual and textual elements. Once again, evil appears to reside within the forest, where it attaches itself to one of the two female protagonists from the gnarly boughs of the trees while they walk in the woods.

Hypertextual connections

“His Face All Red” is located in the very middle and at the deepest point of the book and of

the forest. At the outset, the two brothers with opposing personalities and lives reminds the reader of the tale titled “The Sesame Mountain” (Zipes 2014: 454-456), which concludes with a similarly gruesome ending. As in the previous story about Janna, jealousy is once again the source of the main conflict, this time leading to fratricide that can also serve as an analogy of the Biblical story of Cain and Abel. According to Boldizsár, meeting with death leaves the character in control of death, sometimes even immortal (2010: 205), and the nameless brother of “His Face All Red” is seen to thrive in a similar fashion, although we never find out whether it was the murdered brother, or his possibly evil doppelganger, who reemerged from the depths of the pit and of the forest safe and sound. It is in this very text that it is recognized by the characters and thus made didactically clear for the readers as well that evil always “came from the woods ([as] most strange things do)” (Carroll 2014: 63).

In the same manner as doppelgangers in classic German literary fairy tales represent the uncanny Other and the evil within the character (Schwabe 2019: 80), the revived brother appears to be a grim version of himself. What is more, the text also contains references to other stories within the book, as when the brothers pass a tree “with leaves that looked like a lady’s hands” (Carroll 2014: 65) hinting back at the previously discussed “Bluebeard” adaptation. What is more, there are not only textual but visual intertextual references as well: the style and coloring of the story is reminiscent of recent filmic fairy tale revisions, such as *Red Riding Hood* (2011), which are usually set in medieval villages and depicted in dull colors with added accents of vivid colors. Red is once again a color of significance as the scene of the murder is indicated symbolically and

mysteriously by the same motionless image depicted in a red hue. As if murder was not just impossible to picture but also unnarratable, these panels are wordless and the narrative remains mute for several pages. Although Carroll apparently follows the view that fairy tale forests “eventually become an arena of bloodshed and terror” (Canepa 1999: 211), the horrifying images are usually cleverly omitted in her comics.

While it is true that the process of reading is always interactive and the turning of pages can result in a playful interaction between text and reader, the author Emily Carroll has created a hypertextual, truly interactive and somewhat ludic version of this particular comics in the form of an HTML website. A form of “His Face All Red” — published the same year as the book, so there is no telling which is the source text and which is the adaptation — can be found on her site and offers creative solutions for the retelling of the story that were impossible on paper. The structure of the web page allows for the story to be sectioned differently, and it appears that the more arbitrary breaking points within the story on the screen work better for the narrative than the predetermined limiting page sizes of the book, as is apparent in the case of the murder scene, for example, where the reader can assist in committing the murder and turning the color of the image blood-red with the click of a mouse. Due to the need for haptic or tactile interaction, the reader is forced to move the page along in the direction of the story, sideways or downwards, if they want the story to unfold in front of them. Although the course of the narrative is chronological both in the book and on the web, the varied modes of interaction necessitated by the web page create the illusion of choice. Nevertheless, the uses the exact same images and ends in exactly the same

way as the one included in the book, with only the modes of interaction required from the side of the reader making a difference.

The one but last story of the book preceding only the conclusion, “The Nesting Place”, also has a web company that might accompany it, this time not simply transferring the narrative onto the screen, but providing a backstory. “All Along the Wall” tells the origin story of not the monster itself, but of how the brother’s wife, at a similarly impressionable age, was acquainted with and got possessed by the monster in what at first seemed like a friendly approach. The concept of motherhood is of crucial importance for both “The Nesting Place” and “All Along the Wall”, which is well-known from and oft-visited in fairy tales. As we learn, this evil menace has not just emerged from the forest but also spread from person to person via its offspring. Partly through the web comic, the narrative follows the trend in postmodern fairy tale reinterpretations by portraying the supernatural villain as a sympathetic, round character (Schwabe 2019: 80). The evil is hidden in the maternal figure of the brother’s wife, and even the monster inside her also appears to be a maternal figure of some sort, who only wants to take responsibility for her little ones.

“The Nesting Place” is set the closest to contemporary times in the volume, possibly sometime in the first half of the twentieth century. The story is centered around a teenager, who is lost after the loss of her mother and is visiting with her brother and his wife, whose home happens to be on the brink of a vast forest. As Bettelheim explains, “being lost is an ancient symbol for the need to find oneself” (1977: 217), which is exactly what the heroine tries to do despite her lack of motivation. She is a typical angsty teenager, who literally falls to pieces when she tumbles down a

rabbit hole in the forest. Much like a teenager, she is also increasingly difficult to understand when she gets lost in her own thoughts, the speech bubbles containing her thoughts are cut off by the frames.

“The Nesting Place” seems to be an allegory for the silent monster that moves into one’s body and eats them up from the inside out leaving them lonely and as an empty shell: depression. Coincidentally, it is also what the evil monster from the woods dominating the story does to its victims: it cleans out all the insides and the humanity from their bodies in order to be able to wear their skins. While the monsters and the most heinous acts in each story are discussed verbally and are not shown in images — with gory details making their way into each story nonetheless—in this story the reader comes face to face with a full-page monster. By including this page towards the end of the book the reader can experience shock similar to the way the heroine might be experiencing it. Thus, with the progression of the stories and the passing of time along with them, it is not only us, the readers, who get deeper and more and more entangled in the dark woods, but the monsters appear to come closer to us as well.

Conclusion

The purpose of this paper was to demonstrate the way the forest and the monsters within it are represented in a contemporary graphic narrative that is based on the settings and the narratives of classic fairy tales. Searching for the intertextual references within the short stories as well as the overarching themes and points of connection within the whole of the book feels like being lured into this dark forest without a means to ree-

merge, just like the various characters of the book. *Through the Woods*, through the spellbinding combination of gruesome images and the accompanying words work together as imagetexts to instill feelings of discomfort and uncanniness in its readers. Carroll’s forest, in trying to conform to the expectations of the contemporary young adult genre, appears to have left behind traditions of the classic fairy tales.

The meaning of folktales and of contemporary fairy tale adaptations have long been a focus of researchers from various fields. Examining the representation and the meaning of space in general and of a specific mythical location in these stories, the evil folkloric forests, however, are of new interest and, as such, are not fully mapped yet. Combining this fresh perspective with the example of the multimedial representation of a graphic novel with a couple of added intermedial adaptations is where the true novelty and value to fairy tale studies of this paper lies. Exploring the intra- and intertextual references throughout this graphic novel to their fullest has proven to be way beyond the scope of this paper, although it would be well worth continuing this research. In addition, the functions of the narrative, including their focalizations and unreliable narrators would also be worth giving more attention to. In summary, contemporary reimaginings of fairy tale forests serve a different, less guiding and more reflexive purpose than their origins as reflections of the more fragmented world of their readers.

WORKS CITED

- Aaszkwicz, Weronika. “Into the Wild Woods: On the Significance of Trees and Forests in Fantasy Fiction.” *Mythlore* Vol. 36. No. 1. (131) (Fall/Winter 2017): 39–58.

- Bacchilega, Christina. *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2013.
- Beckett, Sandra L. *Recycling Red Riding Hood*. London, UK: Routledge, 2009.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York, NY: Vintage Books, 1977.
- Boldizsár, Ildikó. *Meseterápia*. Budapest, Hungary: Magvető, 2010.
- Canepa, Nancy L. *From Court to Forest. Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1999.
- Carroll, Emily. "All Along the Wall". <<http://emcarroll.com/comics/wall/>> 14. 02. 2022.
- Carroll, Emily. "His Face All Red". <<http://emcarroll.com/comics/wall/>> 14. 02. 2022.
- Carroll, Emily. *Through the Woods*. London, UK: Faber & Faber Limited, 2014.
- Duckworth, Melanie, Lykke Guanio-Uluru eds. *Plants in Children's and Young Adult Literature*. London, UK: Routledge, 2021.
- Dundes, Alan ed. *Little Red Riding Hood. A Casebook*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1989.
- Gordić-Petković, Vladislava. *Virtuelna Književnost*. Beograd, RS: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.
- Hacket, Jon, Seán Harrington ed. *Beasts of the Forest: Denizens of the Dark Woods*. Herts, UK: John Libbey Publishing Ltd., 2019.
- Harrison, Robert P. *Forests. The Shadow of Civilization*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1992.
- Kukkonen, Karin. *Contemporary Comics Storytelling*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2013.
- Maitland, Sara. "From the Forest." *New England Review*. Vol. 33. No. 3. (2012): 7-17.
- Messerli, Alfred. "Spatial Representation in European Popular Fairy Tales." *Marvels and Tales* Vol. 19. No. 2. (2005): 274-284.
- Mitchell, W. J. T. "Image X Text. The Future of Text and Image". O. Amihay, L. Walsh (ed.), *The Future of Text and Image: Collected Essays on Literary and Visual Conjunctions*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012: 1-14.
- Parker, Elizabeth. *The Forest and the EcoGothic. The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. London, UK: Palgrave Macmillan, 2020.
- Schwabe, Claudia. *Craving Supernatural Creatures. German Fairy-Tale Figures in American Pop Culture*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2019.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York, NY: Routledge, 2006.
- Zipes, Jack. "The Enchanted Forests of the Brothers Grimm: New Modes of Approaching the Grimms' Fairy Tales." *The Germanic Review*. April 1987: 66-74.
- Zipes, Jack ed. *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.

Ема З. БАЛИНТ

THROUGH THE WOODS: ИСТРАЖИВАЊЕ ТОПОСА ШУМЕ У САВРЕМЕНИМ АДАПТАЦИЈАМА БАЈКИ ЗА МЛАДЕ

Сажетак

Шума је у књижевности често приказана као мрачни, језиви простор, пун тешко савладивих препрека, али и као простор који доноси ослобођење и унутрашњи раст јунака. Топос шуме у усменој бајци је у стручној литератури углавном тумачен као кључно место наративне прогресије: реч је о топосу који представља праг преласка након којег следи срећан крај. Савремене адаптације бајки за младе доносе овај топос у мрачнијим тоновима и често са изузетком срећног краја. Циљ овог рада је да се испита начин на који је шума представљена и реинтерпретирана у графичкој новели *Through the Woods* (2014) ауторке Емили Керол (Emily Carroll). Дистопијска дивљина ове графичке новеле, састављене од неколико прича, не нуди ништа осим језе и страха, што доводи до питања да ли је уопште могуће побећи од монструозних становника савремених мрачних шума.

Кључне речи: шума, чудовиште, савремена књижевност за младе, адаптације бајки, графичка новела

РЕФЛЕКСИ ФОЛКЛОРНОГ НАСЛЕЂА У РОМАНУ-БАЈЦИ *ЗЛАТНА ГОРА* ТИОДОРА РОСИЋА

САЖЕТАК: Читалачкој публици познат и од књижевне критике признат писац српске ауторске бајке, Тиодор Росић, створио је сопствену и специфичну поетику, чврсто ослоњену на националну историју и митологију. Роман-бајка *Златна гора* обилује елементима чудесног, у чијем је центру митологија обгрљена историјом српског средњег века. Низ фолклорних елемената Росићевог дела могуће је поредити са записима познатих етнолога. Поменути елементи фолклора у делу, којима се овај рад бави, митови, обреди, обичаји и веровања, прате мноштво форми друштвеног и породичног постојања српског народа: обичаје и обреде у патријархалној заједници, место појединца у породици, сујеверне предрасуде, али и многе манифестације јавног живота. Управо та запажања драгоцен су сведочанства искуства и знања српског народа и објашњења тадашњег схватања стварности, изузетно важна за сва досадашња, као и актуелна тумачења бајке. Теме којима су се бавили Карацић, Чајкановић, Ђорђевић, Петровић и остали српски етнологзи и проучаваоци фолклора, Тиодор Росић бележи у свом делу, желећи, и у тој жељи успевајући, да их сачува од заборава и приближи данашњем читаоцу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, савремена ауторска бајка, фолклорно наслеђе

Писац и дело

Тиодор Росић пише ауторске бајке по узору на фолклорне изворе, стварајући у сфери маште легенде са јунацима који су мање или више

познате историјске личности. Његове приче представљају мешавину легенди и бајки, а реалне догађаје често преводи у простор чудесног, на начин прихватљив и разумљив савременом млађем читаоцу. Из обимног опуса овог писца покушаћемо да издвојимо најбитнија дела:

песничке збирке: *Лейтир, Лешања кола, Извештај сјецјалистије, Балада о траћанину*;

књиге приповедака: *Јарац који се не да узјахаћи, Некршени дани, Хаљина јосиође Килибага*;

бајке и романе-бајке: *Долина јортована, Орлово гнездо, Бисерни траг, Златна гора, Син цвеш*;

приче за децу и одрасле: *Господар седам брестова, Прича о мудром Петру*.¹

Доследно својој поетици, Тиодор Росић у роману-бајци *Златна гора* (2006) читаоцу пред-

* realizamrj@hotmail.com

¹ Росић је такође аутор романа *Псећа кожа*, више књижевно-теоријских студија, књига есеја, полемика и чланака и приређивач антологија: *Савремена поезија југословенских народа и народности, Поешика савремене српске поезије, Најлепше приче за сваки дан, Најлепше српске народне бајке, Вилинске приче*. Добитник је бројних награда за стваралаштво: „Милош Црњански”, „Невен”, Повеља слободе, „Ристо Ратковић”, Доситејево перо, Златни беочуг, „Ана Франк” итд.

ставља једноставно, али уметнички уверљиво обликоване чудесне ликове кнежева, принцеа, вила, вилењака, вештица... Генерално, његова проза убедљиво испуњава захтев једне од најважнијих одлика књижевности за децу – маштовитост. Иста та одлика императив је српског фолклорног наслеђа, а самим тим и народне бајке, што је чини књижевном врстом која се преплиће са скоро свим облицима књижевног стваралаштва.² По стваралачком бајковном поступку слична народним бајкама, Росићева *Златна гора* почиње пролегоменичним описом града Достинике, са владаром, кнезом Властимиром, и његовом децом, Мутимиром, Стојимиром, Гојником и Јагодом.

У његовим бајковним представама, сусрећемо краљеве, принчеве и принцезе српске средњовековне историје, предања и легенде – изванредно уметнички уобличене, надахнуте развијеном стваралачком маштом и приповедачки добро изграђене (Милатовић 2006: 75).

Кнежева жеља да поседује *прстен пријатељства*, *појас снаге* и *књиу мудрости* може се остварити тиме што у потрагу шаље своје синове, почев од најмлађег па до најстаријег. Амплификацијско описивање чаробних предмета истиче њихове моћи и значај за онога ко их поседује. Плави камен прстена пријатељства показује ко је пријатељ, а ко непријатељ. Појас снаге увећава снагу онога ко га поседује. У књижи мудрости пише шта је било, шта се збива, и шта ће бити. Препреке на путу, епски развијене по угледу на народну бајку, сличне су на путовањима све тројице синова: прелазак преко моста код вира Коловрат; појава јарчева са сребрним, златним и бисерним роговима; упо-

знавање са старицом код које, због убиства јарчева, за казну служе по годину дана...

Однос према времену у Росићевим бајкама само је делимично у духу односа у времену у усменој бајци, тим пре што се за већину Росићевих бајки може одредити време дешавања. Уобичајене формуле за одређење времена у усменој бајци ипак су присутне и у Росићевим, и то по правилу у функцији означавања појединих сегмената: седам дана јахао; трећег дана је избио; седам дана се веселило; после три дана... (Шаранчић-Чутура 2006: 23).

Мутимиров одлазак у потрагу за чаробним предметима развијенији је и богатији мотивима: сусрет са чаробном рибом, спасавање орла, помоћ патуљку, долазак у Вилинско краљевство, заљубљивање у вилу, девет дана постављања различитог биља на жртвеник, девет месеци потраге за чаробном круном, након којих следи повратак у Вилински град, седам дана и седам ноћи весеља због рођења кнежевићевог и вилиног сина. Следи ослобађање браће и повратак у Достинику. Пре срећног завршетка, долази до заплета, као резултата неслоге, из којих произлазе мудра сазнања, победа над непријатељем и, коначно, спокој.

Оно што је карактеристично за овај роман-бајку, као и за пређашњи Росићев бајковни опус, јесу преплитање маште и српске средњовековне историје и митологије.

Свет бајке и стварни свет узајамно се прожимају без икаквих тешкоћа или конфликта. Бића

² У опсежном истраживању утицаја и прожимања народне бајке са модерном књижевношћу, Мирјана Дрндарски сажето закључује: „Ослобођена стега и калупа реалности, тежећи вишој уметничкој истини, бајка је увек представљала нераскидив део књижевног стваралаштва” (1978: 5).

која их настављају нису нипошто обдарена једнаким снагама. Али срећу се готово без чуђења (Кајоа 1978: 70).

Коришћењем анастрофе (на пример: „О животу и смрти она приповеда...”) постиже се ути-сак архаичности. Повремено уносећи у бајку елементе витешког романа, као при опису потраге за круном виле-краљице, писац вешто избегава монотонију приповедања, крећући се од мотива до мотива експликативним монолозима, комбинованим са дијалозима, нарацијом и унутрашњим монологом.

Фолклорно наслеђе у делу

Легенде, предања, народне лирске и епске песме, поред уметничке маштовитости, често су извори забележене и у уметности сачуване српске историје и митологије. Наводећи изворе за реконструкцију словенске и српске митологије, Петровић изводи закључак:

У другу врсту извора убрајамо сакупљени материјал који би се условно могао одредити као основна грађа. То су изворне народне песме, језик и предања, као израз оригиналне, националне и обредне праксе. У том материјалу сагледавамо поетски транспоновану митологију (2004: 70).

Конкретни обичаји, обреди и митови јесу тема Росићевог стваралаштва и потражићемо их и пронаћи у роману-бајци *Злаћна јора*.

Један од најпознатијих и до данашњих дана сачуваних аутентичних српских обичаја, крсна слава, присутан је у тексту, иако неповезан са хришћанством. Суочен са опасношћу приликом преласка моста, кнежевић Мутимир обра-

ћа се Белом Виду, својој слави. До данас је сачувано веровање да се у тешким моментима људи обраћају Богу и свецима, посебно кућним заштитницима, односно свецу кога породица слави:

Припи леву руку уз груди, да се заштити од
дивојарчевих оштрих рогова. Сети се славе своје
Белог Вида, почне да га призива:

Нашег дома заштитниче,
Ти небески светилниче
Бели Виде, узданиче
Молим ти се, наша снаго
Молим ти се, наше благо
Молим ти се, моја надо! (Росић 2006: 22³).

У етнолошким записима често срећемо појам крсне славе, а један од оних који је обичај забележио, сигурно најревносније, јесте Вук Караџић, који крсну славу опширно описује у свом *Рјечнику*:

Помоле се Богу, једу кољиво, обреде се вином, напијајући за славе небеске која може да нам поможе, и ломе, домаћин с попом, крсни колач... Једну четвртину од тога колача дају попу, једну домаћици, а два они једу. А како се ломи крсни колач, ја то не умијем описати, већ би то требало измоловати. И пјевају два и два у славу. Ко пије вино за славе Божије, помоз' му Боже и славо Божија, а шта је лепше од славе Божије, и од вечере с правдом стечене (1985: 344).

Поред обичаја везаних за славу, које налазимо у одломку, осећа се и искрено веровање у помоћ свеца, распрострањено у српском народу. Да је славски обред рефлекс паганских времена и многобоштва потврђује читав низ

³ Наводи из *Злаћне јоре* у даљем тексту биће обележени само бројем стране у загради.

записа познатих етнолога. Према Чајкановићу, крсна слава, или крсно име, јесте помен прецима.

Росић у свим набрајањима користи бројеве познате басни и бајалици: три, седам и девет:

Наврх Златне горе, у девет посуда, девет дана, да куваш пшеницу, лан, конопљу, боб, грашак, просо, хељду, сочиво и јечам. Посуде стави у удубљења на жртвенику – каза баба (36).

Описани ритуал повезан је са жртвовањем, као обавезним чином паганства, и треба да послужи добробити, напретку и обезбеди срећу у будућем подухвату:

Ритуал је веома сложена симболичка и практична активност једне религије, вере. Свуда где постоји религијска вера, постоје и одређене чулне, опипљиве радње њених учесника праћене молитвом, плесом и музиком (Петровић 2004: 44).

Убеђење да се добро добрим враћа у роману-бајци срећемо на више места, у различитим епизодама. Сви главни јунаци, а то сазнајемо кроз дело, гаје дубоко уверење да треба чинити добро и само на основу тога добро и очекивати. Духовна страна тог веровања уздиже га на ниво култа:

Кнежевић се намах сети свега. Захвали се сребрном орлу, који га је од смрти спасао и добрим му добро вратио, па продужи даље (38).

Петровић о култу записује:

Култ је кудикамо сложенији феномен од ритуала или обреда. Док је обред искључиво практична страна религије, дотле култ укључује и

практичну и духовну страну, тако да је често тешко разликовати култ од религије и мита (2004: 644).

Веровање у виле није својствено само Србима. Срећемо га у народној књижевности и митологији већине европских народа. Виле су углавном описане као прелепе жене чија лепота са собом носи моћну магију и неизбежну опасност за обичног човека.

Идући тако уз Лим, дошао је, баш као и пре њега и брат му Гојник, до вира Коловрат. Вода је цоптала, клокотала, вртела се у круг... Виле су, подврискујући, скакутале са таласа на талас. Неописиво се веселиле мајушне виле, тек рођене из водене пене. Таман посла да човек, каквим случајем, неопрезно загази у вир (15).

Чест мотив у бајкама јесте присуство људских особина, како врлина тако и слабости, у описима флоралних и фауналних појава и ликова, не само моћи говора, већ и дубоког промишљања, сродства са осталим припадницима врсте, најразноврснијих вештина и надљудских способности. Сусрет кнежевића Мутимира са липљаном то потврђује:

Ја сам најмлађи син Воденог цара. Ако ме оцу у воду вратиш, и од смрти избавиш, нећеш се покајати. Мутимир пристане – поиздаље рибу у воду баци. – Хвала, нећеш се покајати, кнежевићу! – понови липљан кад се опет нађе у води (23).

Веровање у свеприсутност душе у словенској митологији, описано у најкраћим цртама, гласило би:

Анимизам је веровање да је читава стварност прожета или настањена духовима или душама, и

да се замишља као жива. Код нас присутно веровање, о постојању душе у сваком предмету, свакој појави, камену, биљци и животињи (Богдановић 2001: 131).

Кнежевићев долазак у близину родног града, у време светковања бога Купала, пробудио је у њему жал за животом од кога је тренутно био удаљен и који му је био неприступачан, а тако драг:

Размишљао је о необузданој младости, што уз песму и игру прескаче *ојањ*, као да жели да се уз невидљиве степенице пламених језика попне на само небо⁴ (13).

Обичаји посвећени богу Купалу подсећају на до данас сачуване обичаје паљења обредне ватре и прескакање преко ње. Начин на који је аутор описао кнежевићево сећање на дане слављења бога Купала срећемо и у етнографским записима:

Подсетимо се да је Јарило соларно божанство, чије су светковине фиксирани око Ивањдана, некад називане Купалским светковинама у част бога Купала. Све ватре, као и бакље које се пале уочи Ивањдана, Петровдана или Илиндана, прати веровање да имају одбојну моћ према злим моћима⁵ (Петровић 2004: 739).

Помињање и поштовање предака такође је дубоко укорено у свест европских народа. У срећи и радости, али и у непријатним ситуацијама и жалости, обичан човек из прошлости, али и наши савременици, помиње своје претке, било да им се захваљује или да их, чак и несвесно, призива у помоћ:

Далеко пред њих је ишетао Властимир, дочека их са целом свитом дворском, уз почаст, с

кћерком јединицом и витезовима... Призива претке, речи захвалне упућује Световиду, не зна шта ће пре (56).

Историчари се слажу у томе да се „српска религија може свести на култ предака” (Јовановић 2005:19).

Басма, као обредна песма која прати ритуал бајања, познат је појам из народне књижевности, како лирске тако и епске. У једном моменту, у роману *Златна јора*, стара жена баје (бајање је генерално повезано са старијим женама, односно особама са искуством и вештином, од које и потиче реч *вештица* – вешта, она која зна):

Баба ватру на огњишту жарачем стане царати и подстицати. Лете искре увис. Дим се извија. Баба помиње црног коњаника на белом пољу, модрог коњаника у зрелом житу, жут ветар и сунчев залазак (54).

Појам бајања често је присутан у описивању појединих обреда и обичаја. Према Петровићу,

[б]аба је једна од најдубљих али и најзагонетнијих митских фигура словенске митологије. У доба када је мит већ био пред замирањем под утицајем цркве, баба која је некада представљала мајку – створитељицу, бива деградирана и претворена у лик вештице (2004: 522).

Обичај теофаније, оличен у добронамерности према просјацима, заснива се на веровању

⁴ Корени култа ватре су индоевропски, о чему сведочи стариндијски бог ватре Агни. Занимљиво је то што се код Словена сачувала реч *ојањ* (од *Агни*).

⁵ Према Сретену Петровићу, низ сличних обреда појављује се на Ђурђевдан и Лазареву суботу, на дан Ивана Купала и, коначно, на Петровдан, као последњи од летњих празника ове врсте.

у појављивање божанстава прерушених у обичне, чак убоге људе (в. Ђорђевић 1984; Чајкановић 1994). Ово веровање записано је још од старозаветног Господа, који се Мојсију и патријарсима јавља у виду путника намерника, преко легенди и веровања већине народа – да богови посећују обичне, смртне људе, преобучени и представљени најразличитијим намерницима како би искушали људску побожност или их нечему научили, посаветовали или чак казнили. У нашем народу постоји много примера за теофанију, описаних у низу легенди у којима се помињу Свети Сава, Свети Никола, Свети Петар, прерушени у просјаци или путнике. Гостопримство, у свом постанку и поводу, последица је веровања у теофанију. Незнатан, неугледан човек може бити божанство које нам се намерно нашло на путу, да искуша наше мане и слабости. Гостопримство је, са особитим пијететом, неговано и код семитских и индогерманских народа. Дочекивање госта и путника у складу са наведеним заправо је покушај човека да склопи ритуални савез са божанством. У Росићевом делу читалац се неколико пута сусреће са појмом гозбе у нечију част: „Краљ у част успешне погодбе приреди велику гозбу. Јело се, пило и веселило” (41). О поклањању као врсти задужбине Тихомир Ђорђевић каже:

Задужбине су добротинства која се чине мртвима за душу. Оне се чине и живима за здравље а и иначе да би се обезбедила каква добит (1984: 24).

Обичај праштања стоји раме уз раме са гостопримством, дубоко укореван у свести како ондашњег тако и савременог човека.

Суду сабље сабља пресуди. Мачу освете мач се освети! – нареди да се Ханов син, са још два-

наест куманских предводника, ослободи. На дар им да два сокола, два роба, два хрта и деведесет кожа (72).

Чајкановић се у свом обимном и детаљном истраживању фолклора бави и овим обичајем, као нечим што се у српском народу подразумева:

Интересантни су обичаји приликом дочекивања госта. Сви они имају за циљ да госта вежу за кућу у коју је дошао, да са њим склопе извештан ритуални савез (1994: 266).

Све што се предузима у оквиру гостољубивости и гостопримства, али и праштања, што је с временом прерасло у само по себи подразумевано понашање, има исто упориште – веровање у теофанију.

Низ наведених примера потврђује тезу да и овим својим делом, романом-бајком *Златна гора*, Росић остаје веран својој поетици када је у питању књижевност за децу.

Очигледно, *Златна гора* има свој историјски оквир, и препознатљиву топонимију која даје илузију животности, али је писац снажно уметнички надградио документарно-историјски слој, претопио га у поезију очекиваног, али могућег, у поетску бајковитост и приповедачке слутње (Милатовић 2006: 76).

Ово мишљење може се допунити чињеницом коју смо уочили поређењем етнографских записа са делом: аутор настоји, и у томе успева, да од заборава сачува вредности које су формирале наш идентитет. Попут грчких аеда, Тиодор Росић од дела до дела преноси приче о боговима и људима давне прошлости, приче о херојском времену, чувајући усмено предање у њего-

вом најширем значењу и истовремено га представљајући и приближавајући младој читалачкој публици. Његов опус представља апотеозу српској средњовековној историји, митологији, народном предању и веровању, укратко, свему што један народ чини народом, јер без забележене, а посебно без прошлости сачуване у књижевном делу – нема сигурних темеља будућности.

ИЗВОР

Росић, Тиодор. *Златна гора*. Београд: СКЗ, 2006.

ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић, Недељко. *Црношравски демони. Етно-културолошки зборник, IV*. Сврљиг: Етно-културолошка радионица Сврљиг, 2001.
- Дрндарски, Мирјана. *Народна бајка у модерној књижевности*. Београд: Нолит, 1978.
- Ђорђевић, Тихомир. *Наш народни животи, III*. Београд: Просвета, 1984.
- Јовановић, Бојан. *Дух иапанског наслеђа*. Београд: Народна књига, 2005.
- Јовановић, Бојан. *Матија српских обреда*. Београд: Народна књига, 2006.
- Кајоа, Роже. Од бајке до научне фантастике. У: Мирјана Дрндарски. *Народна бајка у модерној књижевности*. Београд: Нолит, 1978.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српски рјечник*. Београд: Просвета, 1985.
- Милатовић, Вук. Поговор у: *Златна Зора*, Тиодор Росић. Београд: СКЗ, 2006.
- Новаковић, Бошко. *Српска књижевност у сто књија. Пријевешке. Књ. бр. 90*. Нови Сад: Матица српска, 1969.
- Петровић, Сретен. *Српска митологија о веровању, обичајима и ритуалу*. Београд: Народна Књига – Алфа – Невен, 2004.

- Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора*. Београд: СКЗ – БИГЗ – Партеон, 1994.
- Шаранчић-Чутура, Снежана. *Нови животи старе приче*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2006.

Ružica D. JOVANOVIĆ

REFLEXES OF FOLKLORE HERITAGE
IN THE NOVEL-FAIRY TALE *ZLATNA GORA*
(*GOLDEN MOUNTAIN*) BY TIODOR ROSIĆ

Summary

By introducing elements of Serbian folklore, in the broadest sense of the term, as well as historical terms related to medieval Serbia, Tiodor Rosic not only creates specific poetics of modern fairy tales but also manages to faithfully present and bring all the above to the modern reader. The novel-fairy tale "The Golden Mountain" abounds in elements of the miraculous, in the center of which mythology is enveloped by the history of the Serbian Middle Ages. By comparing the motifs present in the fairy tale with the writings of excellent Serbian ethnologists, we have come to the conclusion about the exceptional knowledge of the writer when it comes to the notion of Serbian folklore. The elements of Rosic's work that the novel deals with, myths, rituals, customs, and beliefs, follow many forms of social and family norms of the Serbian people. Elements of folklore are valuable testimonies of experience and knowledge from the past, explanations and further understanding of reality, valuable for all previous, as well as current interpretations of the fairy tale. Tiodor Rosic revives the knowledge preserved in the research of top folklorists, incorporates it into an clear-cut text intended for the young audience, and in that way brings it closer to them, interprets it and at the same time keeps it from oblivion. In a time prone to the marginalization of everything related to customs, mythology, rituals of the past, Tiodor Rosic's prose is a breath of fresh air in the Serbian folklore and a treasure of contemporary Serbian youth literature.

Keywords: Tiodor Rosic, youth literature, original fairy tale, folklore

ЗМАЈЕВИТА ПОЕЗИЈА И ПРОЗА

Оља С. ВАСИЛЕВА*

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Центар за проучавање језика и књижевности

Крагујевац, Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93.09 Aleksić D.

Примљено: 31. 1. 2022.

Прихваћено: 28. 3. 2022.

БАЈКА О БАЈЦИ ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА**

САЖЕТАК: Као дело које иницијалном формулом евоцира бајковну традицију, Алексићева *Ципела на крају свешта* самим својим насловом покреће оно што се и у савременим теоријама о постмодерним бајкама и модерним романима за децу појављује као путујући мотив, онај што се надовезује на традицију. Тај путујући мотив јесте фолклорно обојено, хронотопично место напуштеног пута или раскрснице које у тексту постоји као обележје поетике и естетике дела, али и као књижевна позорница за обрачун са приповедачем и творцем дела. Дело *Ципела на крају свешта* поиграва се атмосфером драме егзистенције и феноменом апсурда у књижевности за децу, које прожимају садржаји народних прича и проповска хумористична решења. Позајмљујући *царове јунака* из бекетовске и булатовићевске традиције, дакле књижевног наслеђа педесетих година XX века, уз то симболички трансформишући појам јунака и његовог помоћника, Алексић је наговестио сложену морфолошку, философску и језичку игру у модерном делу за децу. Теоријско-жанровско-тематски обрт долазе до изражаја кад се оса насловног мотива – ципеле – помери од бајковне

подлоге (бајка о Пепељуги, бајка о чаробном пасуљу) до модерног и егзистенцијалног, загонетајући фигуру путујућег, (не)оствареног приповедача.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: ципела, бајка, путујући мотиви, простор, „анђеоски пар”, функција, *storyteller*

*Who attempts to deal with the young
by evoking past experience?*

В. Бењамин

Кад Валтер Бењамин (Walter Benjamin) у есеју „The Handkerchief” („Марамница”, 1932) каже да умеће онога који прича причу (*storytel-*

* o.vasileva06@gmail.com

** Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научно-истраживачког рада НИО у 2022. години бр. 451-03-68/2022-14/200198).

ler) лежи у чињеници да управо он увек пружа утеху, на примеру модерног романа за децу што се поиграва бајковним садржајем, мотивима и њиховом обрадом увек обухвата различита поља – како семантичка и семиотичка, тако и структурна. Новела, односно роман за децу *Цицела на крају светла* Дејана Алексића, поред тога што је ритмички и семантички организован у више целина како би се одржала неопходна пажња младог читаоца а његова машта добила на полету, дело је које поред свега реченог несметано покреће разграната питања која се тичу како (ауто)поетичког слоја, тако и пищевог односа према жанру, чији се корен свакако ишчитава у слојевитој књижевноисторијској и фолклорној традицији. Чврсту структуру романа Алексић је постигао кружном организацијом текста, повезавши целине, односно поглавља којима се развија или рашчињује прича. То је прича о причи и њеним конститутивним елементима који путују кроз време. Аутор је, пре свега, успео да у тексту намењеном деци постави прво сржни симбол једне приче (ципелу), а онда и да створи причу о одсуству тог истог симбола. Тако је Алексић двоструко семантички и естетски обележио свој текст, поред тога што му је уткао и необичну тему времена, као једну од својих кључних тема. Оваква „свест о временском континуитету у коме се садашњост доживљава као будућа прошлост” (Тропин 2020: 7), што би могло да значи да се стварност и садашњост приче у *Цицели на крају светла* изједначују, истовремено је и традицијска и модерна категорија. Иако има мањи удео у алузијама на простор и смисао бајке у овом делу, однос аутора, али и онога који прича причу, према времену од великог је значаја за редефинисање граница бајковних мотива, као и за успостављање њихове модерно-философске варијаци-

је. Јер, време у овом делу поетички и постоји како би покренуло необична питања о апсурду, досади и понављању у једном делу за децу, чињеницама што припадају модерним творачким категоријама, али и како би остварило функцију моста ка рефлексима традиције.

Оно што је Алексић у делу *Цицела на крају светла* замислио као симболичко-философско нијансирање атмосфере са јаком егзистенцијалном основом, Гете је у чувеној *Бајци о зеленој змији и Лилији* остварио на нивоу ликова.¹ Његови пламичци, старац са светиљком или зелена змија ту су да покрију своју не толико бајковну, колико философску функцију, иако читалац све време има на уму да чита бајку. Иако поетички и атмосферски сасвим различите, Гетеова *Бајка...* и Алексићева *Цицела...* успостављају другачију врсту сродности, а она лежи у значењу онога што је близу и онога што је далеко. Гетеови „јунаци” прелазе из природе и отвореног простора у подземне краљевске светове између којих стоји вода (Гете 2019), док Алексићеви јунаци, умећем причања приче, или једноставно одсуством приче, изједначавају традиционални бајковни бином близу/далеко:

– Е, о томе сам ти јуче говорио – рече Сељак Скитници. – О томе и ја говорим већ педесет година – пожали се Стриц (Алексић 2020: 27²).

Управо је ово теоријска прекретница која и омогућава клизање из једног жанра у други, као и уношење егзистенцијалних тема модерног

¹ Неопходно је успоставити ову релацију, јер се Алексић поиграва философским категоријама на нивоу атмосфере, морфологије (сцене са загонеткама) и поетике дела, док Гете, од кога се философске аналогије и екскурси очекују, то чини на нивоу ликова.

² Наводи из *Цицеле на крају светла* биће у даљем тексту означени само бројем стране у загради.

романа у бајковну подлогу. Ово свакако није нова поетичка пракса, поготову у историји српске уметничке бајке. Међутим, уколико се сложимо са Бењином да уметност причања приче лежи у чињеници да та прича не мора да се појашњава, онда су исту функцију испунили и Гете и Алексић. Гете на нивоу подтекста свог дела који је шири и историјски, а Алексић на нивоу литерарног контекста свог дела. Ауторово поигравање неиспричаном причом о ципели унутар времена радње доказ је за то. Зато застајемо и над нешто старијим тумачењем бајки које каже да народне „бајке представљају нешто веома удаљено од људске свести” (Франц 2020: 13), што је и разлог зашто бајка о ципели коју би Скитница требало да исприча није настала. И Бењинова и анализа Мари Луиз фон Франц (Marie-Louise von Franz) подразумевају категорију комуникације, свести онога који причу прима, и који причу у њеној подједнако изворној и естетској функцији не може ни довршити јер се она увек заснива на „одређеним психичким функцијама а без икаквог личног материјала који би премостио тумачење” (Исто). Јунгова ученица мисли на недостатак уплива „личног материјала” који би премостио разумевање, али кад под такву врсту генерисања прича уврстимо, на пример, личну читалачку историју и праксу, на чему се увек заснивају све модерне бајке, онда и „лични материјал” постаје путујући мотив. Чињеница је да народна бајка обилује апстрактним обрасцима, док су Алексићеви *storytellers* испунили своју бењиновску функцију, па макар и у својим травестираним појавама.

*

Роман Дејана Алексића *Цицела на крају све-
та* прича је колико о људској егзистенцији, то-

лико и о егзистенцији саме приче. Управо интерференција ових тематских и поетичких (историјско-књижевних) елемената утиче на сложеност и слојевитост дела, уз пишево суптилно поигравање историјом читања. Зато Алексићева бајка о бајци не настаје само као поигравање традиционалним функцијама једне народне бајке, већ се утврђује и на линији (пост)модерног наративног ткања, стварајући исту такву бајку, нешто слично као у књизи персонификованих прича *Која се шиче како живе приче* (2014). Алексић првом реченицом *Цицела...* нуди своју варијацију иницијалне формуле бајке: „Била је то једна пуста стаза”, чиме у сам текст уноси чисте бајковне појмове (нелокализоване) даљине и просторне зачудности. Јер, иако је пут фолклорно обојено место и често простор који млади читалац сусреће у бајкама, простор са јаким симболичком функцијом, пуста стаза у првој реченици Дејана Алексића собом асоцијативно повлачи и необичног јунака. Још један бајковни сигнал свакако јесу неименовани ликови који су носиоци различитих „врлина”, поготову у масовним, игривим сценама код старог храста. Алексићева пуста стаза заиста и најављује типичан низ „генотипа заплета” који, како литература каже, још нису сви ни утврђени ни класификовани (према Марфи 2015: XIV). Управо Теренс Патрик Марфи (Terence Patrick Murphy) у књизи *Бајка и сужења структуре* (*The Fairytale and Plot Structure*, 2015) опцртава сложен пут кроз литературу о пореклу сталних и путујућих мотива бајке. У случају Дејана Алексића и многих савремених бајкописаца, ова разлика се преиначавала у поетичко питање односа према традицији и новом симболизму на ком уметничка бајка свакако почива.

Један од „путујућих мотива”, појава „магичног предмета”, није нимало случајан, али је у

традиционалној бајци најчешћи на местима перипетије или расплета. Код Алексића *једна* ципела на пустој стази иницира заплет, поготову што се у свести читалаца тек начиње питање о њеном пореклу и сврси. Скривена референца у виду алузија на Пепељугину стаклену ципелицу неопходна је, јер је ово моменат поистовећивања, иако маскираног, где се Алексићев мотив оглашава као стални мотив структуре (народне) бајке, поред тога што је и у једном и у другом случају акценат на *једној* ципели. Код Марфија овакви путујући мотиви припадају другом типу бајковних мотива, јер се не везују за ликове, него за магичне предмете, а такви путујући мотиви увек су у односу са традицијом (према Марфи 2015: 9). Пошто је ципела уведена на сцену паралелно са главним јунаком, Скитником – носиоцем будуће приче о ципели – она почиње да поприма чисте функције и симбола приче, и магичног предмета традиције. Инсистирање на томе да је ово мушка ципела, „скоро нова“, и то само једна, доказ је постојања травестираног бајковног обрасца, чиме се подлога и атмосфера романа обогаћују другим садржајима. Контраст између једне мушке, скоро нове ципеле и босоног, млађег Скитнице који преузима улогу мудрог старца ког срећемо у бајкама, ту је да потцрта зачудност предмета на месту коме су људи окренули леђа:

Чудно је то, замисли се он: једна ципела је, у ствари, само половина обувености. Цела ципела, а ипак није више од половине (4).

Овим сигналом, којим се упућује на мисао о ципели, Алексић је постигао следеће: свом јунаку мора да обезбеди (песнички) контекст и околину размишљања. Мотив ципеле у оваквом

простору модерног романа за децу има функцију иницијалног поетичко-философског сигнала, што значи да више утиче на атмосферу романа и обликовање необичне бајке, него што остварује функцију магичног предмета у бајци. Јер, ципела, као и, касније, мердевине, које су други магични предмет *Цицеле...*, као зачудност пристигла на неименовани и пуст простор, јесу изразити путујући мотиви бајке што у овом роману не остварују чисту бајковну функцију магичног предмета. И ципела и мердевине ту су да остваре своју функцију *моста* између текста и текстовних алузија на историју бајке. Ципела је остатак травестиране, модерне Пепељуге, односно она је део неког (мушког) јунака бајке за којим се све време трага.

Чаробне Сељакове мердевине, које би требало да помогну да се ципела на врху старог храма пронађе, као мердевине изузетне величине, ближе су схватању мотива као чистог магичног предмета из народних бајки. И оне покрећу сличну текстовну алузију на једну другу бајку, јер су директна вертикална веза између неба и земље, што нас приближава сижејној путањи бајке о чаробном пасуљу. Међутим, и ово је следећи сигнал чистог бајковног обрасца којим се Алексић поиграва. Јер, целокупно дешавање романа везано је за отворен простор; то за традиционалну бајку није типично, јер је једна од симболичких константи прелажење граница светова. Тако, кад се у роман уведе алузија на бајку о чаробном пасуљу, са дворцем који се налази на другом крају стабла чији се крај ни не назире, тад се пристигли мотив традиционалне бајке напушта. И код Алексића је пењање по храстовом стаблу завршено чињеницом да се уместо ципеле на том другом крају мердевина нашла кућа, али кућа за ласте. Дакле, зачудни предмети, са *моћу* чаробном функ-

цијом, остају језички реквизит аутора, да их представи у оквирима реалности. То значи да чак и Сељакове мердевине нису *бескрајно* дугачке, нити да је ципела магична. Тако,

вест о ластама обрадовала је Скитницу. Он тек тада схвати да је ципела једна заиста корисна ствар. Раније то није могао да разуме јер је одувек ишао бос (15).

Дакле, као јунак са улогом резонера и необичног мудраца „младог старца”, Скитница је онај што тумачи сва дешавања романа. Он је, дакле, као прави, мада недовршени *storyteller*, заслужан за то што ципела треба да постане јунак приче. Сходно томе коме прича причу, а корени хумористичког у делу *Ципела на крају света* налазе се у сценама масовног окупљања око старог хрasta, улога онога који прича постаје слушаоцима мање важна од тога ко ће бити главни јунак приче. Тако се метажанровски импулси спонтано провлаче као тема и идеја овог дела.

*

Ако ципела и мердевине, као два предмета са чаробним потенцијалом, а излазе из оквира реалности на којој роман инсистира, треба да понуде искорак из света какав познајемо, онда је код Алексића прелажење просторних и временских граница утврђено поигравањем изумима. Оно је кроз цело дело представљено језиком, без напуштања примарног простора. То је управо онај временски моменат о ком пише Тијана Тропин, онај што меша прошлост, садашњост и будућност чињеницом да изједначава стварност и садашњост, како смо већ рекли. Овај важан поетички моменат романа остварили су Сељак и Скитница, као први значајан пар

јунака. Касније из Скитничиних тумачења онага што види и сазнајемо да он једини, поред Сељака, барата појмовима *некада* и *saga*, посебно у самоспознајном моменту објашњења чему то ципела може да служи, јер тај податак у свом искуству не може да пронађе. Доказ за језичко поигравање изумима јесте Сељаково спомињање аутобуса и певање песме која још није испевана. И ово је место чистог поетичког оглашавања, јер оно што је представљено дијалогом Сељака и Скитнице, као првог пара међусобних помагача у овом роману, Алексић чини са мотивима и структуром своје бајке о бајци. Скитница је ту да читаоцу представи неопходну знатижељу, као начин на који се долази до одговора. Питање о пореклу ципеле подудара се са питањем о пореклу приче, што се види у сусрету са масом испод дрвета. Самим тим, Скитница је можда ближи функцији јунака коју наводи Кевин Пол Смит (Kevin Paul Smith): да је онај који прича причу заправо персонификована особа унутар текста која ту причу приповеда наратору што је, такође, карактер у тексту (према Смит 2007: 89).

Сходно томе, намерно инсистирање на пустој стази и ципели на читалачком хоризонту покреће иницијалне просторе дела са јаким философско-егзистенцијалним упливом. Наиме, на исти начин почињу Бекетова (Samuel Barclay Beckett) драма *Чекајући Гогоа* и Булатовићев роман *Црвени џешао лежи према небу*. Та сличност није нимало случајна, поготову ако се задржи на функцији Алексићевог дела као модерног романа за децу. „Пут у пољу, с једним дрветом. Вече. Естрагон седи на земљи и покушава да изује ципелу” (Бекет 1987: 29) – овим описом атмосфере почиње драма *Чекајући Гогоа*, а на њу се надовезује Булатовићево извођење свог пара јунака, скитница Петра и Јована:

Ишли су ружним, прашњавим путем [...] Вукли су се тромо, са завежљајчићима на плећима. Толико су се знали и познавали да им се није започињао нови разговор. Па су ишли боси и дроњави, прљави и запуштени (Булатовић 1989: 4).

Као и код Алексића, оба наведена дела, настала педесетих година XX века, уносе значајна померања у поимању парова књижевних јунака. Ципела је у драми *Чекајући Гогоа* један од основних елемената на позорници, јер њеним појављивањем отпочиње скоро сваки чин драме, док је код Булатовића босоногост Јована и Петра и њихов бекетовски дијалог оно што их уздиже на ниво натуралистичко-бајковитих јунака. Парови Бекетових и Булатовићевих јунака, као Скитница и Сељак и Скитница и Дечак који се врти код Алексића, јунаци су отвореног простора, исте пуне стазе и истог, *јединог* дрвета које читалац види.

*

Онај који прича причу, а Скитница је уистину испричао причу дечаку који тврди да је ципела његова, скоро увек, у теоријама, покреће питања о проблему онтологије: који је то свет? (Смит 2007: 113). У случају романа *Ципела на крају света* то је свакако питање представљања света као позорнице. На њој се палимпсестно смењују јунаци призвани из историје читања аутора, мотиви и атмосфера бајке, као и велико питање књижевности за децу уопште – питање порекла света и ствари. Порекло овог романа и његових бајковних импулса није у ономе где бисмо то очекивали – авантури и фантастици, иако сцена потраге народа за догађајем који би ушао у причу подсећа на авантуру:

Људи су се полако враћали из потере за догађајем. Око великог храста опет се сабрао свет. На уморним лицима било је много разочарења. Толико трагања, а догађаја нигде (22).

А чисто бајковно дешавање или „дешај“ (како шаљиво себи појашњава један од јунака) већ се догодило. Прво у дијалогу Скитнице и најмлађег Сељаковог детета, потом у дијалогу Скитнице и Дечака који се врти. Дакле, Алексић је, поново на моменат, зазвао изворну функцију најмлађег детета из народне приче или песме, које је скоро увек изузетних врлина, судбински предодређено за расплет у поетици једне бајке. У овом случају, најмлађе дете је и најмудрије, јер Сељак ова риђокоса девојчица покреће питање о пореклу талента за причање прича непознатог Скитнице. За њега би се требало претпоставити, ако слушамо Валтера Бењамина, да је већ пун прича, да је јунак који путује, или пак расадник прича јер их је складиштио у свом памћењу, али у свом месту живљења. Када се прisetимо почетка текста *Ципела на крају света*, на сцени имамо „практичног“ приповедача који је у васпитно-корективној улози, али и приповедача за кога се наговештава да није нимало обичан. То се може видети у сцени за вечером са Сељаком и његовом породицом, у којој је девојчица та која „упозорава“ слушаоце да је Скитница човек који „уме да прича лепе приче“ (8).

Управо је зато Скитници дато да исприча две поучне приче, једну о тата Мраку и мама Тами, девојчици која уме да изговори једну погрдну реч – „гованце“, а потом и причу о измишљању себе, Дечаку који тврди да је ципела за којом сви трагају његова. То ће рећи да је Алексић постигао нешто поетички и тематски важно: његовом јунаку Скитници никако није дато да исприча причу о ципели. Прво, зато што ће њени слушаоци бити претежно одра-

сли мештани прилично испразних, досадних и успорених живота, а друго зато што сам у својој свести не поседује појам о будућности, како каже Гордана Малетић у поговору Алексићеве књиге (2020: 34). Самим тим што је свим јунацима *Ципеле...* изједначен појам садашњости и будућности, а прошлост се ретко спомиње (сем код лика огорчене госпође која изгледа као да је имала много промашених љубави), лик онога који треба да исприча причу, лик приповедача, добија обресе травестије. С обзиром на то да су две поучне Скитничине приче више философско-сазнајне него што су плод путујуће традиције, и с обзиром на то да ниједном у свом луталаштву није искусио живот обувен, Алексићев *storyteller* осуђен је на недовршеност. Међутим, она није једнострана. Скитница је ипак успео поетички да обрне причу, чињеницом да ће читалац на самом завршетку дела посумњати чак и у веродостојност Дечакове изјаве да је ципела његова, иако се сви догађаји из аутобуса, „после педесет година”, поклапају са наведеном тврдњом. Великом жељом да измисли себе, дечак из приче у којој се чека аутобус који још није измишљен поништава себе као власника ципеле. Можда зато и не чуди што је Сељаку дато да о реченој ципели каже неколико исправних реченица, које нису стављене у уста ни Скитници који ју је пронашао, ни Дечаку који тврди да је њен власник. Самим тим, Сељак искрсава као некакав приповедач из сенке, што је видно на следећем месту:

Сељак тек тада спази ципелу што је висила с гране. Клатила се лагано на поветарцу као љуљашка за патуљке. Он никада до тада није видео такав приказ и зато није знао шта би се о томе могло рећи.

– Изгледа као нова ципела – закључи после помног загледања.

Скитница помисли како би разговор о ципели могао постати досадан, али Сељак настави:

– Право да ти кажем, нове ципеле не знају ништа о животу. Нису ништа прошле. Права обућа мора да има рупу, као ова моја цокула (6).

Овај дијалог је први наговештај да Скитница своју причу о ципели неће ни испричати, иако му бајковни садржаји природно искрсавају, што се види из његове две поучне приче. Са друге стране, Сељаку који се увелико хвали својим изумом – необичним, ултрадугачким мердевинама – појам чаробног предмета очигледно није стран.

*

Ципела је као насловни мотив испунила бајковну функцију: она је отворила питање фантастике у делу чији су актери једни од нас. С обзиром на то да категорије јунака у *Ципели на крају свеша* донекле одговарају Проповим (Пропп) функцијама јунака, ова прича ипак започиње оним што би се у Проповој класификацији функција означило као одузимање предмета јунаку или велика жеља да се предмет поседује (осма функција). Како је у Алексићевом делу и категорија јунака дискутабилна, и иде од Скитнице до дечака и Сељака, па све до Ципеле и Приче, тако се и метажанровско поигравање бајком мења. Уколико ближе погледамо структуре бајке код проучавалаца пре Пропа, које сам наводи, наилазимо на два типа „класификације” значајне за пропустљиво дело какво је *Ципела на крају свеша*. Прво, Проп спомиње Вунта (Wilhelm Wundt) који је дао класификацију прича по врстама. На том месту нас интересује оно што је он уобличио као „приче о пореклу”, док нам код Волкова (Александр Мелент евич Волков) пажњу привлачи прича о „власнику чудотворних предмета” (Проп 1982:

14–15). Наравно да наведена класификација имплицира другачије тумачење у односу на данашње време, али је у суштини прецизно исказана ако се има у виду књижевноисторијски поглед на српску модерну причу за децу. Наиме, питање о пореклу ствари и појава једна је од песничко-прозних константи у књижевности за децу, и неретко је извор фантастике. И у *Ципели...*, питање порекла (народна прича подразумева да је оно чудесно) ципеле зачудно је онолико колико изазива поетичко-комичка комешања. Односно, бајковну „причу о пореклу” Алексић је преточио у савремено поигравање проблематиком изума и веродостојности јунака, а с обзиром на то да проучаваоци бајке инсистирају на непостојању временских категорија у оваквој врсти прича, аутор *Ципеле...* покреће и ту тему. Он поново у модеран садржај убацује бајковне сигнале зачудности и симболику броја три. Оваква алузија можда и није случајна ако се присетимо Алексићевог третмана времена који може подсетити на Лихачова (Дмитрий Сергеевич Лихачёв) и његов „закон трочланости” (1978: 57), у односу на понављање епизода (у Алексићевом случају – дана), али не и у односу на завршетак приче. Јер, *Ципела на крају света* не завршава се оним чиме се, према Лихачову, завршава „скаска”, а то је „констатацијом да је наступило 'одсуство' догађаја” (Исто: 59), напротив, читава Алексићева епизода трагања за догађајем смештена је у средину приче. Број три у непрочишћеном виду једне народне приче налазимо у Сељаковој породици. Али, поред треће, најмлађе Сељачке кћерке, нова „претња” становништву постаје смена зачудних појава: након ципеле чије „дефиниције” не може да се сети ни Градоначелник, нимало случајно долази уредба којом ће се допремити трећа казаљка, уз чињеницу да „људи први пут чуше за ту реч. Нису знали шта

значи, али осетише да су у страшној опасности” (29) у причи која и носи наслов „Нешто треће”: „Грађани претрнуше на помен нечег трећег. Проже их грдна језа. Од нечег трећег највише су се плашили” (28). Зато ова прича са краја света тражи излаз кад већ нема чисто бајковитог прелажења светова, и, пошто су мештани обдарени огромним (анти)знањем,

преко неба је заиста летела ципела. Ласте које су у њој нашле свој дом кљуновима су је дизале за пертле и дизале у висину. Летеле су за људима, према граду. Ласте воле да буду у близини људи, а не негде на крају света. Баш као и ципеле (30).

С обзиром на то да је свака сцена уоквирена пригодном гетеовском сликом хора који на лицу места смишља песме за све што нареди Градоначелник, једино песму (химну) о ципели нису успели да испевају.

Зато, што се тиче категорије приче „о власнику чудотворних предмета”, она се код Алексића преплиће са модерним тумачењима симболике бајке, а на линији феномена приповедача и приповедања. Ни песма ни прича о ципели у самој причи нису испеване ни испричане. У том смислу, неопходно је истаћи и Алексићево поигравање једном значајном функцијом народних бајки уопште – функцијом помоћника. С обзиром на то да *Ципела на крају света* не претендује да рекреира чисте бајковне обрасце, или структуру народне приче, нити да створи нову врсту уметничке бајке, а елементи и једних и других су заступљени и као поетичко обележје и у оквиру тематско-мотивског и атмосферског регистра, ово дело слика модерну игру између традиционалних помоћника народне приче и њихових травестираних верзија. Сељак је јунак ког би Проп назвао „чистим помоћником” јер он Скитници позајм-

љује мердевине и враћа га до места где се налази препрека, односно огроман храст са ципелом на себи. Међутим, уместо да Скитница испуни своју функцију јунака, он се повлачи, дакле функција правог јунака му измиче, као што му измиче и модерна функција „онога који прича причу”. Травестирана улога помоћника народне приче дата је Градоначелниковом Саветнику који свом надређеном чак тумачи и шта је то ципела. У сфери травестије онога што је језички сигнирано, као што су изуми или излети у песмотворне таленте појединих јунака, свакако јесте и тренутни „изум” јунака који продаје напитака који окрепљује више него иједан други, „сок од цеђене воде” (28). Језичка игра се наставља и у епилогу романа, јер би протагонисте требало да препознамо по ономе што су у времену дела говорили („гованце”, човекова жеља да се врти).

Из свега реченог може се видети да се *Цицела на крају светла* Дејана Алексића на моменте поиграва и жанровским карактеристикама бајке и њеном структуром, као и конститутивним (поетичким) елементима модерног романа (мозаична композиција), али и модерног романа за децу (недостатак авантуре и фантастике). Статичношћу радње и природним освртом на језичке и морфолошке игре, ово дело у себи има мало тога авантуристичког, што је својствено српском роману за децу XX века, као и савременом роману за децу. Управо симболичка, промишљена и редуктивна употреба фантастике ово дело чини слојевитим у сфери контекста, литерарног утицаја и поигравања њиме, као и у сфери бајковног интертекста. Излазак из кружне организације текста, али и ликова – њихове радње, речи и положај тела намерно се понављају, појачавајући утисак игривости простора који се не мења – служи отварању нове

загонетке, у смислу тзв. отвореног завршетка романа. Поигравање феноменом апсурда у овом делу обрађено је на нов начин, чиме Алексић заправо призива и довршава како самосвојан естетички апарат у књижевности за децу, тако и своју целокупну песничку поетику.

ИЗВОРИ

- Алексић, Дејан. *Цицела на крају светла*. Београд: Креативни центар, 2020.
 Бекет, Семјуел. *Чекајући Гогоа*. Београд: Култура, 1987.
 Bulatović, Miodrag. *Crveni petao leti prema nebu*. *Sabrana dela Miodraga Bulatovića*, knj. 3. Beograd: Prosveta, 1989.

ЛИТЕРАТУРА

- Малетић, Гордана. Устани и учини нешто добро. У: *Цицела на крају светла* (поговор). Београд: Креативни центар, 2020, 34–35.
 PKT: *Речник књижевних штермина*. Београд: Нолит, 1989.
 Тропин, Тијана. Мебијусова трака: временска петља у роману Дејана Алексића *Цицела на крају светла*. *International Journal of Slavic Studies*, No. 2. Institute of Polish Philology: Faculty of Humanities of University of Zielona Gora (2020): 1–11.
 Benjamin, Walter. *The Storyteller Essays*. New York: New York Review Books, 2019.
 Franc, Mari-Luiz fon. *Animus i Anima u bajkama*. Beograd: Fedon, 2020.
 Gete, Johan Volfgang. *Bajka*. Beograd: Miba Books, 2019.
 Murphy, Terence Patrick. *The Fairytale and Plot Structure*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
 Lihačov, Dmitrij Sergejevič. *Zatvoreno vreme skaske. Narodna bajka u modernoj književnosti*. Prir. Mirjana Drndarski. Beograd: Nolit, 1978, 56–61.
 Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.
 Smith, Kevin Paul. *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Olja S. VASILEVA

FOLK TALE ABOUT A FAIRYTALE
BY DEJAN ALEKSIĆ

Summary

With layered conception and structure, the novel *A Shoe at the End of the World* by Dejan Aleksić takes some grounding elements of the folk tale and turns them into a symbolic game of known and unknown. The battle between these motifs that make the original bridge between

tradition (“travelling motifs” of a folktale, initial function, “the angelic pair”), and innovation (the figure of storyteller, a game with modern poetics and children’s literature) finishes in an artistic core of a modern fairytale about crucial questions about existence, space and time, destiny and (un)written. With strong roots in the atmosphere of Serbian literature and Beket’s heritage of 1950’s, Dejan Aleksić places a symbol of a story in the center of the story about that symbol that is never written within the limits of text.

Keywords: a shoe, folk tale/fairy tale, travelling motifs, space, “the angelic pair”, function, storyteller

ОДЈЕЦИ БАЈКЕ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: У раду се разматрају типови поетског обликовања мотива, сижеа и ликова из бајке у савременој српској поезији за децу. Наше истраживање биће усмерено ка питању различитих типова дијалога поетског са референцијалним текстом одређене бајке или бајке као жанра. Њихово тумачење имаће за циљ расветљавање различитих праваца ангажовања читалачког искуства младог читаоца и могућих потенцијала за покретање новог читања бајке. С обзиром на ширину корпуса, циљ рада је да се опишу типови интертекстуалних веза, а да се у квалитативној анализи расветле поступци у којима је најприсутније проблематизовање образаца бајке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: читалачко искуство, интертекстуални дијалог, образац бајке, деконструкција, негативни протагонисти

*Знаш зашто награсиш бајке?
Исувише су стварне.*

Мирослав Антић¹

Правци препознавања одјека бајке

Проучавање одјека бајки у савременој поезији за децу могло би се простирати у најмање два правца – ка разумевању аутентичних одговора песника који су пре свега читаоци бајки и ка претпостављању начина на које ти одговори потенцијално ангажују читалачко искуство нај-

млађих читалаца. Другим речима, бавићемо се типовима ауторских рефлексија подстакнутих бајком и питањем шта се у децем читалачком искуству тиме потенцијално проблематизује и/или мења.² Узећемо као полазиште претпоставку да модерна свест младих читалаца захтева нова читања традиционалних форми (в. Марковић – Мићић 2016), а да су управо одјеци ових форми у савременој децјој поезији на трагу идентификовања нове читалачке свести. Простор за разумевање одјека бајке налазићемо у расцепу између претпостављеног слушаоца/читаоца традиционалне бајке и претпостављеног савременог читаоца те исте бајке – празних и проблемских места које његова свест опажа, иако у читалачком споразуму на њих једнако пристаје. Овде треба додати да ће се у раду показати како се покретачи за ступање у дијалог с бајком налазе у ауторском читалачком доживљају и поетској реакцији савремених песника, подстакнутих друштвеним околностима и важећим културним обрасцима. У фокусу

* Visnja.Micic@uf.bg.ac.rs

¹ Тако замишљам небо, 1986: 109.

² Овде претпостављамо да је деце читалачко искуство формирано хронолошки – од бајке ка песни у којој се јављају одјеци. С овом претпоставком, верујемо, и песници стварају. Међутим, треба имати у виду да смер читања може бити и обрнут (в. Мићић 2020: 11–14)

ће бити тумачење поетских текстова у којима је најприсутније проблематизовање појединачних образаца бајке или пародирање конкретних бајки.³ С обзиром на хетерогеност корпуса, тематску анализу засниваћемо на поетски ангажованим елементима бајке.⁴

Први талас деконструкције традиционалне бајке, у оквирима самог жанра – најпре код Андерсена – био је усмерен ка пародирању аристократизма, који је усмена бајка апсорбовала. У песми Десанке Максимовић „Бајка о тврдоглавој змији” (1993: 145), принцеза јединица заљубљује се у обичног зелембаћа, због чега је отац, змијски цар, проклиње. Душан Радовић у песми „Замислите” (1995: 321–323) за јунака бајколике песме не узима ни принца, ни адмирала, ни официра, већ разбојника Кађу. На овај тип деконструкције надовезује се и Љубивоје Ршумовић с песмом „Ово је песма о краљу” (2009: 221). У обрнутој перспективи из које се пева, краљ није достојан праље: „Ал праља није принцеза / Она срце завеза” (в. Јовановић 1998: 20). У песми „Досадно ми је” (2009: 222, 223), у неочекиваном сатиричном обрту, прохтев некадашњег краља не може се испунити и у духу важећег друштвеног уређења проглашава се представник радничке класе – Коста, главни чистач каменог моста: „где си видео шако јада / да путар неком / земљом влада”. Више песама тематизоваће размаженост принчева и принцеза, премда не увек уз чврст ослонац у бајци. Једна од сликовитијих пародија тог типа нашла се у песми „Принцеза” Добрице Ерића (1979: 25). Идиличне сцене бала, сусрета с принцом и сентименталне припреме венчања, пресецају стихови: „И рече Цици / с росом у оку: / – Устани, кћери, / да пустиш стоку!” Присутна је, као што видимо, депатетизација сваке театралности и критика елитизма. Надаље ће

се одједи бајке кретати у сусрет захтевима измењеног друштва, његовим брзим и недоследним променама.

За што нико није знао, мислили су да је зао⁵

Као предуслов нашег разматрања узећемо досадашња проучавања односа народне и уметничке бајке (Vuković 1996: 188–190; Опачић 2011: 17–37) и увиде о променама поларизације добро–зло. За разлику од традиционалне форме, у којој су јунаци (протагонисти) једнодимензионални и махом сведени на функције (Prop 2012; Liti 1994: 10–27), а функције поларизоване на позитивне и негативне, уметничка бајка, између осталог, поларизацију интериоризује. Борба између добра и зла дешава се чешће на унутарњем плану, као сукоб, слика-

³ Због обима рада ово излагање се неће детаљније бавити: а) поетским текстовима који бајку *јомињу у наслову као њесму о ужасима* (две песме Десанке Максимовић: „Над књигом бајки”, која преиспитује сурови бајковни свет у доживљају најмлађег читаоца, али са надом у срећан крај, и „Крвава бајка”, која бележи суровост рата и неповратни губитак. Ту је и песма Гордане Брајовић, „Уместо бајке”, која такође тематизује суровост рата, сликану из перспективе детета. Песма „Бајка” Данијеле Квас пева о ужасима доживљаја света из перспективе детета које се осећа запостављено након што у дом стигне принова); б) *јесмама о бајкојисцима* (Драган Лукић, „Ружно паче”, Драгомир Ђорђевић, „Браћа Грим”); 3) *јесмама у којима се преузимају формалне одлике бајке* (преузимањем формалних одлика бајке ствара се читалачко очекивање, као чудесни оквир који ће одредити код читања и основу за поетски обрт: Григор Витез, „Зекин сат”, Душан Радовић, „Плави зец”, „Страшан лав” итд.). Осим поменутог, у раду ће изостати и дискусија о хронологији настајања издвојених песама.

⁴ Неизмерну захвалност за помоћ у одабиру текстова који ће се наћи у анализи дугујемо песнику Бранку Стевановићу.

⁵ Рефренски дистих песме „Био једном један вук” Љубивоја Ршумовића (2009: 88).

њем психолошког и емотивног живота, чиме се карактеризација главног јунака димензионира. Такав помак у развоју жанра бајке отворио је питање могућег комплекснијег сагледавања негативних протагониста и залагања за преиспитивање њиховог изједначавања с функцијом. Овде треба напоменути и то да сама бајка, како у ликовима, тако и њиховим строго дефинисаним функцијама, чува архетипске представе људске психе и да је у том смислу њено значење несводиво на прости сиже (Mabij 1973: 42–52, 61–75; Liti 1994: 114–117). Макс Лити (1994: 116) каже да психолошко тумачење открива како се поједине фигуре бајке могу тумачити као делови људске личности, а сама бајка као приказ унутарњих душевних процеса:

Мада овај закључак нема снагу апсолутног доказа, ипак се мора признати да човек фигуре бајке, баш зато што се оне психолошки непосредно не описују и што делују само као симболи без тежине, може да осети и доживи као слике унутарњих сила и процеса.⁶

Симболика сваког елемента бајке прегнантија је него што ће се у овом покушају мапирања рефлексија у савременој поезији за децу то до краја моћи исказати.⁷ Ипак, није безначајно евидентирати да се поменута проблемска питања бајке јављају и у дечјој поезији, да је тежња ка комплекснијем сликању негативних протагониста постала мотивом многих савремених поетских текстова за децу, а да материјал још није исцрпљен. Иницијатор оваквог стваралачког односа према наслеђу бајке свакако је Љубивоје Ршумовић са збирком *Још нам само але фале* (1973). Он даје глас аждајама/змајевима/алама, позива на саосећање и бригу о њима, на разумевање улоге која им је неправедно

додељена, на разбијање стереотипа. Тако је низ његових песама, а за њима и песама других песника, запитан над оним што се у традиционалној бајци не доводи у питање. Овде ћемо покушати да сачинимо преглед најупечатљивијих певања из перспективе негативних протагониста бајке.

Манифестом овог низа Ршумовићевих песама (2009) могла би се прогласити „Тужица једног змаја” (149), у којој се разоткрива проблем функције негативних протагониста из перспективе имплицитног савременог читаоца бајке:

У моме целом
змајевском веку
Људи ме гоне
и главу ми секу
А ја чим њупнем
царску кћер
Одмах ми кажу
да сам звер.

Шта нам ови стихови говоре о бајци? Змајеви су у приповедању потребни како би се у њих пројектовало свако зло и агресија. Драган Хамовић у својој збирци песама о змајевима, *Рођен као змај – ђесме деце и нимало наивне*, питање њихове неопходности изражава позивом на окретање перспективе у сагледавању функције коју имају, па каже: „Али без њих нема опште равнотеже!” (2019: 22).⁸ Улога зма-

⁶ Према Јунгу (Carl Gustav Jung), архетип је манифестација психолошких порива која се испољава у фантазијама и која своје присуство открива преко симболичких слика (2018: 60–61). Те слике граде се, ако поједноставимо објашњење, на архаичним остацима колективног несвесног.

⁷ Аждаје, змајеви и уопште митолошке представе у најширем смислу репрезентују подсвесни нагонски део људске психе (уп. Jung 2018: 61, 62).

⁸ Према речима Цветана Тодорова, „натприродна бића надокнађују недостатак узрочности” (2010: 105).

ја у бајци управо је нарушавање полазне равнотеже, како би се борбом јунака она на крају поново успоставила – што би било немогуће да нарушавања није било. Ту је, наравно, и равнотежа у поларизацији ликова – ако имамо искључиво позитивне протагонисте, као противтежа потребни су искључиво негативни (чак и ако ће се у новом читању испоставити да ни једни ни други то нису, нити могу бити). Правац деконструисања тежи релаксирању поларизације. Заснива се на истицању значаја функције негативних протагониста – чак и неопходности њиховог постојања, али и намере да се садржај њихове функције прихвати као такав, чиме се афирмише и њихова архетипска димензија. Ршумовићевом песмом „Ако видите аждају” читалац се експлицитније примиче томе питању. Аждаја у њој запитана је над људском мржњом, компетентна да постави то питање, јер је из бајковног искуства с људима више него позвана да о њој сведочи. У овим песмама назире се намера разоткривања пројекција људске мржње и злобе које ови ликови у бајци имају задатак да персонификују.

У песми „Аждаја своје чеду тепа” (165) мајка стрепи због будуће кобне судбине аждајчета када се буде нашло у својој бајци. Бајка је у овој (али и у песми „Нису ни але будале”) представљена као просторна одредница, место у коме ће се аждаја наћи да би остварила свој „животни задатак”. Читалац се позива на сагледавање жртве lika коме је додељена тако независна функција (в. Мићић 2020: 146–149). Овде треба евидентирати и обртање хронологије читања⁹ – оно што из ових двеју песама сазнајемо о аждајама дешава се (у „унутаркњижевном” времену) пре њиховог одласка у бајку. Могуће је и да ће такав поредак утицати на превредновање

читалачког искуства с бајком. Следећи степен упознавања онога о чему бајка ништа не каже свакако је наглашена емотивност аждаје, као поетски ангажман. Њу ћемо наћи и у песми „Зашто аждаја плаче”, с бригом због одбачености аждајчета, а затим и у песми „Краљевић Марко и ала радознала” Бранка Стевановића (2019: 11–13) и њеним драматичним изјавама: „Одрубите ми главу, / ако не знаш за доброту праву” (2016: 24, 25)¹⁰. У песми Стевана Милошевића „Аждаја напушта бајку”, она „подноси отказ чувеној бајци” како би могла да чува „аждајчиће мале”. И змај у песмама Драгана Хамовића (2019: 43, 44) негује породичне вредности кроз присни однос са ујном и стрином. Након ових поетских читалачких искустава са емотивним светом негативних протагониста, однос младог читаоца према њима потенцијално се мења, и у постојећем и у будућем искуству са бајкама. Поетски програм усмерен је ка освешћивању и прихватању архетипских конструката које ти ликови у бајци имплицитно представљају.

Са намером да читаоце охрабри у прихватању различитости и напуштању предрасуда, Љубивоје Ршумовић тражи милост за негативне протагонисте – сентиментално у песми „Био једном један вук” (88), а шаљиво у песми „И баба рога је била мала (163)”¹¹, у којима се, иако у различитом тону, приказује и питома страна њихове природе, уз прихватање онога што и није тако питома. Покретање интимних

⁹ О хронологији читања в. Мићић 2020: 11–14.

¹⁰ Радознала ала у овој песми моли Марка Краљевића да је узме за љубимца, као што и у Ршумовићевој песми „Идила” (146) своје алавом љубимцу госпођа најприродније, у иронијском тону, „баца принцезе у зјала”.

¹¹ Сличан поетски поступак наћи ћемо и у поеми „Бајка о Смрти” Владимира Вукомановића Растегорца.

исповести аждаја отворило је простор и за реч о љубави према себи, у песми „Једна слатка аждаја Тереза” (о аждаји која ужива док „пече принцез крофне” од принцеза које је претходно наловила), и љубави према другоме, у песми „Два акрепа” (157). Њихов незграпни живот у хуморној ноти опеан је као прихватљив и природан. Он у фрагментима евидентира оно што би емотивни живот било ког комплекснијег књижевног лика могао да обухвати. Ршумовић ову линију деконструкције окончава песимистично, сликањем очајног змаја у крајњој немилости због неподношљивости и сивила његовог (ропског) живота у песми „Једног змаја крај” (166).

Из описаног низа издваја се и бочна линија стваралачког тумачења улоге аждаја из бајке у одрастању деце. Две песме Љубивоја Ршумовића у међусобном полемичком односу заснивају се на критици васпитања. У првој, „Шта мајке из Ливна нису знале” (147), преиспитује се некадашњи начин васпитавања, који се заснивао на застрашивању деце. Мајке налазе алу да им „једе” децу радозналу. У другој песми, „Ни пет пара” (142), критикује се савремени васпитни образац који не оставља места за дечји страх: „Свет је постао без везе / Све принчеви и принцезе / Ни пет пара се не даје / За нас сироте аждаје”. Овде се не црпи само традиционални материјал из бајке већ се ослонац гради и на читалачком искуству са Андерсеновом „Принцезом на зрну грашка” и критици данашњих размажених генерација.¹² Један такав принц, у завршној песми бајке за извођење *Прича о принцу јединцу* Бранка Стевановића (2004: 59), телефоном позива алу да је обезглави и тиме се прослави: „Ја сам принц јединац, много жедан славе. / Намеравам зато да вам дођем главе!”

Опет се у средишту деконструкције јавља идеја о неопходности негативних протагониста. Напослетку ће савременом кризом читања, услед популарности друштвених мрежа, до којих змајеви „не добацују”, неуспех аждајине потраге за мужем игролико аргументовати Пеђа Трајковић у песми „Свака аждаја нађе свога змаја” (2015: 14, 15). Његова аждаја, немајући куд, сама се упушта у литерарну потрагу за змајем, јер бајке више нико не чита.¹³

На крају излагања о змајевима треба поминути још један правац проблематизовања образаца бајке – позивање јунака да поступе мудрије. У песми Стевана Бешевића „Бајка о змају огњеноме” (Радовић 1995: 222–224), змај на крају ипак страда, али не у борби, већ искључиво због лукавства, пошто му „Баба Нежа” потури јежа да га прогута. Овде се из бајковног сижеа изоставља борба са змајем, задржава се потреба за надмудривањем, али се однос према негативном протагонисти не мења. Он остаје у бајковној функцији, а његовом се страдању у читалачкој интенцији равнодушно тежи.¹⁴ С друге стране, у песми Драгана Хамовића „Змај и јунак” (2019: 20) декомпонује се сиже

¹² Међутим, присуство змајева, аждаја и ала у поезији за децу није увек засновано на материјалу из бајке. У песми „Било је пролеће и месец мај” сиже песме развија се на буквализацији идиома *као змај*, што се пародира и у песми Драгана Хамовића „Змај у градском зглобном аутобусу”. У његовој збирци *Рођен као змај* само део песама упућује на бајковног змаја, а осим тога змај се оживљава и као титула, одважни пратилац историјских личности, дух народа, па и као алузија на српског песника Јована Јовановића Змаја.

¹³ Уписавши се у библиотеку, она се тамо симболично венчава за сабрана дела Чика Јове Змаја, а за тај подухват добија читалачку значку.

¹⁴ Мање важно за нашу тему, али не и безначајно, у овој се песми пародира и функција главног јунака, која је, не случајно, додељена баби. Баба ће бити јунак и у песми Гордане Малетић „Невоље са змајем”, у којој се преузима централни

бајке „Чардак ни на небу ни на земљи”, а усмева се ка споразуму између змаја и јунака. Бајка и место деконструкције нису случајно одабрани. Змајево страдање у бајци наступа са прекидом идиличне сцене коју брат затиче у чардаку, где види своју отету сестру како седи са змајевом главом на крилу.

Иако је змај одсутан сном, а тиме и сасвим неосетљив на додир, сестра га с пажњом биште. Она моли брата да оде. Међутим, није јасно да ли је узрок томе страх за братовљев, њен или змајев живот. Она зна место потенцијалног смртоносног ударца, што нам говори да змај верује девојци (Mičić – Marković 2017: 85–87).

Уједно, „сведочи о интимном односу” (Шаранчић Чутура 2017: 183). Да ли се она у овим сценама двоуми над змајевом судбином? Приповедачевим варирањем њеног именовања, јер у прва два неуспела братовљева покушаја он је назива *ђевојком*, а у тренутку одлуке да помогне брату поново је релационо именује *сестром*, у питање се може довести оправданост чина змајевог убиства.¹⁵ У Хамовићевој песми се каже: „А змај није више нека зверка прека, / Није изабрао да буде – препрека”. Имплицитно се тиме овај змај проглашава достојним саговорником у решавању бајковног сукоба –

мотив из бајке „Змија младожења”. Змај се, још као беба, смешта у породицу као незграпни љубимац који постепено почиње да гуши укућане својим присуством. Уместо спаљивања, његову ће „кошуљу” – како би га се породица коначно решила, заједно са осталим прљавим вешом баба орибати у сапуници.

¹⁵ Аргумент за разматрање односа змајева према отетим принцезама налазимо и у бајци „Баш-Челик”, у којој оне и након посете брата остају за њих венчане. Међутим, у жанровском кључу, три братовљева покушаја могу се тумачити и као жанровска одлика бајке и због тога се не доводи у питање.

договором.¹⁶ Друштвени ангажман подстицања толеранције, поштовања различитости и превазилажења предрасуда, чему се у поменутих песмама експлицитно тежи, у себи неминовно доноси елементе деконструкције и новог вредновања психолошког слоја бајке.¹⁷

*А и живела си дуго, Пејсљуго*¹⁸

На трагу редеофинисања статуса негативних протагониста нашло се разноврсно поетско деконструисање мотива из најпознатијих бајки. Међу њима, најзаступљенија је „Црвенкапа”. Најпре је у песми Григора Витеза под насловом „Јунаци из приче” присутно свођење на апсурд елемената које је цивилизација превазишла: „Само, дуго је чекала бака, / Јер је Црвенкапа видјела вука / Кад је ишла крај зверињака” (2011: 350). Поетски циљ и импулс за пародирање могло би бити разоткривање елемената бајке који код претпостављене публике неће побудити одговарајући доживљај, јер их она нема у свом животном искуству.¹⁹ Међутим, у овој игри могућег спрам немогућег по страни

¹⁶ Овде није сувишно напоменути да су у бајци на коју се текст песме ослања стварни непријатељи јунака његова старија браћа, те да она примарно говори о братској зависти, а да је улога змаја нарушавање равнотеже које омогућава реализацију централног сукоба.

¹⁷ У кључу Јунгове теорије, поетске тежње за интегрисањем негативних протагониста у њен свет (који их је одбацивао) могле би се тумачити и као мапирање пута будуће индивидуације младог читаоца кроз интегрисање психолошких конструката и редеофинисање њихових функција, а тиме и нове (читалачке) свести, што је предуслов и за жељене цивилизацијске промене.

¹⁸ Завршни стихови песме „О Ивици и Марици и злочестој старици” Поп Д. Ђурђевог (2014).

¹⁹ О реалистичној мотивацији у зачецима модерне поезије за децу в. у Опачић 2015: 107–110.

је остао архетипски слој бајке, мотив *скрећања с љуша* и улога вука у њој.

У песми Јова Кнежевића, „Била бих Црвенкапа” (2001: 84), у наизглед наивној имитативној игри девојчице – лирске јунакиње песме, подела улога доноси се у духу психоаналитичког приступа бајци. Женски ликови се недвосмислено пресликавају, лик ловца додељује се, не случајно, тати (в. Betelhaјm 1979: 199), а лик вука и простор опасности *скрећања с љуша* девојчица цртањем своди на представу. Према речима Мишела Злотовица (Michel Zlotowicz), „дете не ствара представу о крхкости свог тела на основу искуства, него на основу слика које служе као замена за оно што се није догодило” (1982: 54–55). Функција тих слика је „да изразе насиље и уништавање” којим ће се деци улићи страх од могућих опасности, што девојчица чини дословним цртањем. Занимљиво је приметити и да јунакиња поседује црвену капу, али не и корпу у којој би се колачи могли понети – имитативна игра конкретне објекте иницирања и реализације опасности преноси на план имажинације.

Мошо Одаловић представља сиже „Црвенкапе” као непоуздану новинску тему у песми „Да чујемо вука” (2008: 88), критикујући уједно начине савременог масовног информисања: „Сва планета препричава злочин”. Вук се позива да потврди или демантује гласине. Симулирајући дневне вести, у сензационалистичком стилу, песнички субјект нагађа вукову перспективу. У истом духу, гласине о ловцу новински обликује као хируршки занат. У завршном дистиху се опредељење читалаца ове сензационалне вести, усмерено претходном контрадикторном пропагандом, упошљава у корист вука, а противу ловца: „Нађи ловца из бајкиног словца – / Водим децу, хоће да га бију!”

Песма Ђорђа Фишера „Вук и друга Црвенкапа” (2016: 14, 15) склопљена је на основама психоаналитичког и феминистичког тумачења бајке. Песнички субјект, за разлику од приповедача бајке, разоткрива карактер вука скривен иза љубазности и слаткоречивости (в. Betelhaјm 1979: 201). Тиме гради очекивање за Црвенкапину асертивну реакцију, уместо ранијег препуштања. Проткани хумором, нижу се описи девојчициних борилачких вештина које примењује на вуку, све док га не доведе до свести: „Постало му сасвим јасно / Да је схватио / Прекасно / Да сад нема / Циле-миле, / Јер ни Црвенкапе нису / Оно што су некад биле”.²⁰

У духу свог „деструктивног неимарства”, Поп Д. Ђурђев у песми „Нова теорија о настанку врста” (2014: 67) одлази корак даље, доказујући најпре у њој *како се досијева у стомак*. Имајући у виду једину децу познату теорију о томе, Поп Ђурђев управо хвата аналогију са инфантилном алогијом, не либећи се да у своје стихове угради и потенцијално ласцивне садржаје. Тај потенцијал најмлађи (компетентни) читалац неће препознати, јер је читајући бајку сазнао како су бака и Црвенкапа доспеле у вучји стомак:

после оног у шипрагу
своју вучицу драгу
одвуче вук
на ултразвук.

²⁰ На пародирање Црвенкапине наивности наишли смо у *Баснама нашег времена* Џејмса Тербера (Thurber 1940: 3). Он мења крај бајке сликовитим објашњењем Црвенкапине асертивности. „Приближила се не ближе од седам метара од кревета када је видела да то није њена бака, него вук, јер чак ни са ноћном капом вук не личи на вашу баку ништа више него што лав компаније Метро-Голдвин-Мајер личи на Келвина Кулица. Стога је девојчица извукла пиштољ из кошаре, устрелила и убила вука. Наравоученије: Преварити девојчице у данашње време није тако лако као што је некада било.”

Завлада мук,
кад доца,
ловац Јоца,
поче да звоца:
– Да ли сте ви у браку,
ил' ја то видим у стомаку
Црвенкапу и баку?

Ни именовањем ловца лекаром који изводи царски рез неће се битно нарушити сиже бајке, имајући у виду да се слика исецања вучјег стомака налази и у изворној бајци. Присутна је, видимо, пародија психоаналитичког тумачења бајке, које у њој види наговештаје идеје о трудноћи и асоцијације на царски рез (уп. Betelhajm 1979: 198). Следећа пародијска слика наслања се на Дарвинову теорију: „– Не може наука и струка / тек тако да се брука, / човек је постао од мајмуна, / а не од вука”. Из ње, дакле, ослобађање баке и Црвенкапе из стомака поистовећује се са иницијалним доласком човека на свет (в. и Радмиловић 2019: 89–90). У свакој хумором обојеној песничкој слици Поп Ђурђев примењује другачије обрасце вица – од језичких, преко логичких, до идентитетских. У последњој строфи присутна су сва три (буквализација идиома *велика зверка*, бака и унука истовремено у статусу кћерке, проглашење очинства): „Ипак је, у присуству звери, / признао за своје обе кћери, / а биле су задовољне и једна и друга ћерка, / јер им је отац – велика зверка.” Међутим, кључ за тумачење ове песме, који је уграђен у њену структуру, никако не рачуна на то да је читалац разуме (пре)озбиљно.²¹

Вештица из бајке „Ивица и Марица” добија у поезији више прилика да се изјасни или да се о њеном животу чује. Она честита савременим родитељима на правилном телесном одгоју деце, иронично изостављајући говор о родитељској (не)бризи за духовни живот (у песми Дра-

гомира Ђорђевића „Исповест вештице Смиљке”, 2017: 215). Иако шипарица, у стиховима Поп Ђурђева („О Ивици, Марици и злочестој старици”), Марица проговара о старичином бурном животу и заслуженом скончању у пепелу, тј. „урни”, из чега се изводи неочекивана, а ипак логична етимологија њеног имена у завршном дистиху: „а и живела си дуго, / *Пейџуіо*”. Логична – јер се скончање у ватри и пепелу асоцијативно може везати за одабрано име. Неочекивана – јер се Пепељуга коју знамо одликује патријархалним васпитањем, смерношћу и пасивношћу, а нипошто бурним животом (в. Пол 2013: 175–193). Питамо се да ли је њено скончање у руху старице, у контексту еманципације, овде слика смене генерација женских ликова из бајке (уп. Радмиловић 2019: 85–86), или коначног напуштања патријархалне улоге жене у њој. Да ли је вештица коју данас „спаљујемо” лик жене патријархалног одгоја?²² А шта бива с вештицама из бајки? Коначно ће „Вештице на суду” Стевана Милошевића (2019: 16, 17) демантовати све оптужбе на свој рачун и поднети контратужбу Ивици и Марици, Снежани, патуљцима и браћи Грим.²³ Чини се да су ове три песме, осим са бајком, и у својеврсном међусобном односу дозивања.

Превредновање бајке „Ружно паче” (2002: 26) Благоје Рогач у истоименој песми покреће

²¹ У песми „Три прасета без холестерола”, истог песника, вук напушта бајку и креће за Црвенкапом, претходно згађен због нехигијене прасића (о селидби јунака из једне бајке у другу в. и Мићић 2020: 159–172).

²² Знајући да су вештицама проглашаване и спаљиване жене које су се управо супротстављале патријархалним улогама и биле вође и подстрекивачи побуна.

²³ Бајка о Снежани актуелизована је у песми „Патуљак Туљак и седам Снежана Жана” Гордане Брајовић, обртањем перспективе у којој седам Снежана „на длану чувају” једног патуљка. Григор Витез у већ поменутој песми „Јунаци из приче” патуљке претвара у фигурице од чоколаде.

отварањем дијалога за преиспитивање улоге мајке патке. То је мајка која је морала да се одлучи између прогонства пачета и потпуне пропасти остале деце, ако подржи дете чија различитост смета окружењу.²⁴ Клариса Пинкола Естес (Clarissa Pinkola Estés) пише: „Када је мајка приморана да одабере између детета и културе то значи да је та култура ужасно окрутна и неразумна” (2017: 208). Песма говори о лабуду који позива патку на своју рођенданску прославу. Мајка је тим позивом збуњена, чиме песнички субјект имплицитно сугерише да она овај позив не заслужује. Лабуд га образлаже у следећим стиховима: „Казаћу ти, мајко мила, / зашто моје очи зраче, / ти си мене испилила – / ја сам твоје ружно паче!” У тренутку потпуне остварености, лабуд негује захвалност према мајци која га је донела на свет. Ова песма потврђује лабудову лепоту, додајући јој нову димензију – превазилажење комплекса, способност разумевања и опраштања. Нешто оштрије, Бранко Стевановић је своју реакцију на бајку, у песми „Лабудово писмо” (2007: 39), усмерио ка проблематизовању насловне синтагме и њеног значења.²⁵ Идентификовање песничког субјекта није једносмислено. Дословно, то је лабуд – још једна од животиња из *Зоолошке ђесмарице*. У другом слоју, то је савремени читалац Андерсенове бајке који се поистовећује са јунаком. С питањем да ли се синтагма односи и на њега, обраћа се Андерсеновој сени: ако је као аутор бајке упознат са судбином Ружног пачета, чему потенцирање полазног комплекса кроз целу бајку, а посебно у њеном наслову?²⁶ Ово питање, рекло би се, усмерено је ка критици друштвеног васпитног обрасца и исказивању потребе за препознавањем потенцијалâ пре него што се они неким чудом сами испуне. Коначно, један стих песме упућује на

то да је лабуд који пише писмо можда и сам песник, забринут за оно што ће из његовог пера изаћи: „На бајкама ти алал вера, / али од једне – дрхте ми пера”.

Уместо закључка

С обзиром на то да је традиционална бајка записивањем затечена и заточена у једном тренутку, она се у читалачкој свести у различитим периодима морала „пропустити кроз филтер” актуелних идеолошких питања: од критике аристократизма у периоду заснивања социјалистичког државног уређења, преко критике патријархалног духа из свести која се редифинише подстакнута таласом психоаналитичког и феминистичког преиспитивања друштвених образаца, афирмисања различитости, борбе за превазилажење стереотипа, до залагања за дијалог и толеранцију. Релације *бајка – децја ђесма* тешко је класификовати, како због хетерогености корпуса, тако и због чињенице да се интертекстуалне везе најчешће заснивају на истовременој примени више критеријума де конструкције: жанровски, тематски, идеолошки, критеријум реалистичне мотивације, афирмисања психолошких конструката у бајци, пародирања научних теорија, примене механизма

²⁴ Она је, силом прилика, морала да скупи храброст и пусти паче у свет, и тиме му омогући да се кроз борбу само-оствари.

²⁵ И девојчица коју Владимир Андрић узима за песнички субјект у својој песми „Ружно паче” у бунтовном духу предтинејцера разматра ову синтагму и аргументује зашто она није *ружно паче*, иако „неки кажу” да јесте.

²⁶ Имплицитно, овде је садржано питање да ли би лабуду било лакше да превазиђе потешкоће на своме путу да је за то време био прихваћен онакав какав јесте, или да је бар знао шта ће на крају постати.

ма хумора итд. Одјеци у поезији за децу одражавају реакције на садржај бајке из свести важећег друштвеног и идеолошког рама у коме песма настаје, друштвеног полемичког дискурса, и, коначно, актуелне свести њених најсуптилнијих читалаца (после писаца ауторске бајке) – дечјих песника. Тумачећи је стваралачки, управо они подупиру њен опстанак у интересовањима најмлађе публике, подразумевајући је у претходном читалачком искуству, а одржавају је свежом у савременој читалачкој свести – полемишући с њом.

За крај ове недовршене анализе, која делом говори и о кризи читања, отворићемо оптимистично питање потенцијалне мотивације деце за читање изворних текстова бајке након што се у провокативном, духовитом или полемичком тону њени фрагменти јаве у поезији и покрену формирање (образовне) потребе за читањем и преиспитивањем читалачког искуства.

ИЗВОРИ

- Ђорђевић, Драгомир. *Ја и моја машта*. Београд: Танеси, 2017.
- Ђурђев, Поп Д. *Мадам Тисо Дунав Тисо*. Смедерево: Смедеревска песничка јесен, 2014.
- Ерић, Добрица. *Славуј и сунце*. Загреб: Младост, 1979.
- Кнежевић, Јово. *Чаробна књига с шавана*. Београд – Рума: Нолит – Српска књига, 2001.
- Максимовић, Десанка. *Врш дејинства: џесме*. Београд: БИГЗ, 1993.
- Милошевић, Стеван. *Аждаја најушћа бајку*. Чачак: Пчелица издаваштво, 2019.
- Одаловић, Мошо. *Где је ламинио дете*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Радовић, Душан. *Антологија српске поезије за децу*. Београд: Српска књижевна задруга, 1995.
- Рогач, Благоје. *Срећа мајарећа*. Рума: Српска књига, 2002.

- Ршумовић, Љубивоје. *Чини ми се вековима*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2009.
- Стевановић, Бранко. *Прича о принцу јединцу*. Београд: Завод за уџбенике, 2004.
- Стевановић, Бранко. *Зоолошка џесмарица*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Стевановић, Бранко. *Аваншуре Краљевића Марка*. Београд: Лагуна, 2016.
- Трајковић, Пеђа. *Свакој џешка, ушорком у среду*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2015.
- Фишер, Ђорђе. *Како расту маме*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2016.
- Хамовић, Драган. *Рођен као змај – Песме деце и нимало наивне*. Чачак: Пчелица издаваштво, 2019.
- James Thurber. *Fables for Our Time*. New York: Blue Ribbon Books, 1940.
- Vitez, Grigor. *Povjerenje života – Izabrana djela*. Prir. Nikola Vujčić. Zagreb: SKD Prosvjeta, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

- Јовановић, Александар. Поезија Љубивоја Ршумовића. У: Љ. Ршумовић, *Одакле су делије*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1998, 9–22.
- Марковић, Бојан, Вишња Мићић. Народна бајка данас – две свести усмене прозе. Е. Gunišová, L. Paučová (eds), *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontance II*. Brno: Masarykova univerzita Filozofická fakulteta, 2016, 113–123.
- Мићић, Вишња. *Дете читалац и хронологија читања*. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2020.
- Опачић, Зорана. *Поешика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2011.
- Опачић, Зорана. Витезово путовање кроз сан и јаву – борба за модерни дух песме за децу. Александар Јовановић и др. (ур.). *Поезија као завичај – џоешика Григора Вишеза*. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду, 2015, 105–118.
- Пол, Лиса. Од стереотипа о родним улогама до субјективности: феминистички приступ. У: П. Хант (ур.), *Тумачење књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет, 2013, 175–193.

Шаранчић Чутура, Снежана. *Фолклорно у простору наивног*. Сомбор: Педагошки факултет, 2017.

Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd: Jugoslavija – Prosveta, 1979.

Estes, Klarisa Pinkola. *Žene koje trče s vukovima*. Beograd: Kosmos izdavaštvo, 2017.

Jung, Karl Gustav. *Čovek i njegovi simboli*. Beograd – Podgorica: Kosmos izdavaštvo – Nova knjiga, 2018.

Liti, Maks. *Evropska narodna bajka*. Beograd: Bata – Orbis, 1994.

Mabij, Pjer. *Ogledalo čudesnog*. Beograd: Nolit, 1973.

Mićić, Višnja, Bojan Marković. Fairy tales in a problem, Problem-based approach in teaching fairy tales. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum et Linguae Polonae Pertinentia*, VIII (2017): 78–90.

Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2012.

Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Zlotovic, Mišel. *Strahovi kod dece*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1982.

Višnja S. MIĆIĆ

ECHOES OF FAIRY TALES IN MODERN SERBIAN POETRY FOR CHILDREN

Summary

This paper examines the poetic ways to incorporate fairy tale motives, topics, and characters into modern Serbian poetry for children. This research is directed towards different ways of interchange between the poetry and the referential texts taken from a certain fairy tale or fairy tale genre. By interpreting this dialogue, we aim to find out different ways in which the young reader's experience can be engaged, and possibilities for the start of the new fairy tale reading. Considering the quantity of material, the goal of this paper is to list different types of intertextual dialogues, and to give the quantitative analysis of the dialogues where the problematization of the fairy tale patterns is most present.

Keywords: reading experience, intertextual dialogue, fairy tale form, deconstruction, negative protagonists

О ЈЕДНОМ (ЗАБОРАВЉЕНОМ) ПУТУ ФАНТАСТИЧНЕ ПОЕМЕ ЗА ДЕЦУ: БУБАМАРА ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

САЖЕТАК: Поема *Бубамара* Десанке Максимовић објављена је 1946. године, у зениту форумских полемика о статусу бајке и, уопште, фантастике у српској књижевности за децу. Упркос чињеници да представља дело особене уметничке концепције у тренутку свог настанка, као и готово усамљену песничку замисао у целокупном трајању српске поезије за децу, поема је остала на периферији књижевноисторијских проучавања. Интерпретативно озарење *Бубамаре* Десанке Максимовић би, сходно наведеном, требало да пружи још један увид у путеве српске послератне поезије за децу и, премда је реч о једном песничком рукавцу, додатно укаже на сложену књижевноисторијску дијалектику српске наивне књижевности. Додатно, *Бубамара* се у апстрахованом интерпретативном кључу указује као својеврсно стециште или сублимат водећих песничких идеја Десанке Максимовић. Начином обликовања поетског света, активирањем фолклорно-митског слоја и другим обликотворним решењима *Бубамара* представља песничко дело позиционирано на трансверзали неких од кључних поетичких обележја поезије Десанке Максимовић. У наративној фактури *Бубамаре* се, сходно томе, дају препознати наговештаји будућих песничких интересовања Десанке Максимовић, које ће најпре бити изражене у песничкој збирци намењеној одраслима – *Ничијој земљи* (1979).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фантастика, наивна књижевност, Десанка Максимовић, бајка, поема

Студијом *Брисање лава* Јован Љуштановић је до данашњих дана најцеловитије представио поетичка померања у послератном модернизму. Указавши на водеће катализаторе књижевних промена – повлашћени(ји) статус инфантилне свести, противљење догматизму друштвеног ангажмана у стварању за децу, удаљавање од педагошки инструментализоване наивне литературе, реафирмацију фантастике и др. – Љуштановић ће са правом улогу весника новог песничког израза приписати најпре Бранку Ћопићу и Десанки Максимовић. Насупрот већини послератних песника, њихово књижевно деловање настајало је на трагу већ формираног, предратног поетичког креда који се, премда донекле прилагођен тенденцијама соцреалистичке књижевности, одржао у њиховим потоњим делима – па им је можда управо отуд омогућен овакав значај. Улога таквог поетичког залеђа обезбедила је и Бранку Ћопићу и Десанки Максимовић довољно уметничке слободе, али и кредибилитета да својим послератним делима допринесу нагризању идеолошки подобне наивне литературе и борби за нове пе-

* strahinja.polic@uf.bg.ac.rs

сничке вредности. Ћопић ће крајем четрдесетих година објавити поетска дела знатно ослабљене тенденциозности – истина, не у потпуности – али ће управо смелим повратком у свет наивне књижевности, ослобођен идеологије, навестити потоња модернистичка дела.¹ Са друге стране, Љуштановић битну тачку у развоју српског модернизма у поезији за децу, а нарочито бајковног, види у песми „Над књигом бајки” из 1947. године, у којој Десанка Максимовић, помало субверзивно, афирмише „прогнани” простор бајке у књижевности за децу (в. Љуштановић 2009: 116–127). Међутим, осциловање између естетског и педагошког/идеолошког уочљиво је и у њеним делима из тог периода, што најбоље потврђују она настала између 1945. и 1950. године, показујући песникињино гравитирање од деидеологизованих текстова („Над књигом бајки”, 1947. и *Бубамара*, 1946) до чисто соцреалистичких тема (*Река ђомоћница*, 1950).

Љуштановићево проматрање смене поетичких парадигми с краја четрдесетих година биће и основно полазиште овог рада. Следствено томе, реч је о намери да се у њему понуди додатни прилог Љуштановићевим закључцима и, на њиховом трагу, пружи својеврстан амандман увидима из студије *Брисање лава*. Саобразно томе, овај рад је посвећен делу Десанке Максимовић, насталом непосредно пре песме „Над књигом бајки”. Реч је о поеми *Бубамара*, чији је значај – упркос чињеници да представља дело особене уметничке концепције у тренутку настанка, али и готово усамљену песничку замисао у целокупном трајању српске поезије за децу – опстао на периферији књижевне науке. Отуд је необична судбина овог поетског дела условила да се циљ овог рада схвати у сми-

слу исписивања својеврсног апендикса. У односу на Љуштановићеву студију, *Бубамара* се позиционира као апендикс ауторовим књижевно-историјским конклузијама. Додатно, поема се због своје књижевноисторијске затомљености и сама може посматрати као апендикс (*intestinit sescum*), односно, „слепо црево” српске поезије за децу, чинећи један усамљени и непрепознати модалитет српске фантастичне поезије за децу. Интерпретативно озарење *Бубамаре* Десанке Максимовић би, сходно наведеном, требало да пружи још један увид у путеве српске послератне поезије за децу и, премда је реч о једном песничком рукавцу, додатно укаже на сложену књижевноисторијску дијалектику српске наивне књижевности. Мимо оваквог, синхронијског приступа, дијакхронијско читање *Бубамаре* разоткрива још један, не мање значајан интерпретативни потенцијал поеме.

Посматрана у контексту целокупног стваралаштва Десанке Максимовић, она представља и важно место у песникињиним опусу. Будући да окупља низ значајних поетичких места, *Бубамара* се у апстрахованом интерпретативном кључу указује као својеврсно стециште или сублимат водећих песничких идеја ауторке. Начином обликовања поетског света, активирањем фолклорно-митског слоја и другим обликотворним решењима *Бубамара* представља песничко дело позиционирано на трансверзали неких од кључних поетичких обележја поезије

¹ О тачности ове тврдње понајбоље сведочи Ћопићева *Лежева кућа* (1949). Настала као резултат аутентичне жанровске комбинаторике деривираних из усмених облика, поема антиципира модернистичке тенденције у српској поезији за децу. Истовремено, поема о Јежурки Лежићу није у потпуности лишена идеолошког ангажмана. Он је најуочљивији у завршетку, у ком се препознају „елементи политичке алегорије” (в. Љуштановић 2009: 89).

Десанке Максимовић. Сходно томе, у наративној фактури *Бубамаре* дају се препознати нагловештаји њених будућих песничких интересовања, која ће најпре бити изражена у песничкој збирци намењеној одраслима – *Ничијој земљи* (1979).

Притајена књижевноисторијска позиција ове поеме представља једну од оних ретких, тешко објашњивих судбина књижевних текстова чијој се затомљености не може, бар не на први поглед, приписати конкретан разлог. Библиографски подаци показују да књижевноисторијски превид није произишао из издавачко-продукцијских разлога: поема је првобитно објављена 1946. године у познатој Просветиној едицији „Дечја мала књига”.² Дакле, реч је о тексту публикованом у најзначајнијем и најпродуктивнијем издавачком предузећу, са највећим тиражима и комерцијалним могућностима. Статус едиције „Дечја мала књига” такође је неупитан и баштини најзначајнија имена и дела српске књижевности за децу послератног периода. Уз то, *Бубамара* је пропраћена визуелним решењима знамените сликарке Љубице Цуце Сокић, која је тих година радила илустрације већини аутора за децу (*Тишови ђаци* Александра Вуча, *Чобанин ђева* и *Река ђомоћница* Десанке Максимовић, *Љуљашка на јрани* Мире Алечковић, *Брики и друје јриче* Јелене Билбије и многе друге). Очито је, у складу са наведеним чињеницама, да се слаб интензитет критичке рецепције *Бубамаре* мора крити у самом садржају текста.

За разлику од безмало свих песничких дела тог периода, *Бубамара* је ослобођена соцреалистичких премиса: поетско обликовање наратива о грозничавој визији болесног оца остварено је махом на трагу књижевних тенденција пре

Другог светског рата. Из њеног поетског света налог миметичности, сумиран у идеји књижевног дела као „одраза” нове друштвене стварности, у потпуности је изопштен. Фабула поеме предочена је из перспективе неименованог и свезнајућег лирског наратора и прати врућцом проузроковано ирационално „лутање” једног оца. У питању је, дакле, поетски стилизован опис човека у граничној ситуацији, односно у лимиалној позицији између живота и смрти.³ Природа очевог „путовања” у непознати космички простор назначена је првим стиховима („Уснио у болести тата / како је изненада / изишао из града”), али се озбиљност ситуације не експлицира током наредних певања, већ се спорадично пружају наговештаји његовог телесног и умног стања. Начин обликовања хронотопа у *Бубамари* образован је у тесној вези са бајковним моделом: јунак поеме обрео се у непознатој и необичној средини, „ни на небу ни на земљи”, а целокупна временско-просторна архитектоника доминантно је обликована на трагу фолклорно-митских представа о гранич-

² Поема је првобитно објављена са другачијим правописним решењем: *Буба-мара*. У овом раду наслов ће бити усклађен са важећим Правописом Матице српске. Оваквим решењем водили су се и приређивачи *Целокујних дела* Десанке Максимовић (2012).

³ Од незнатног значаја за настанак поеме може бити и смрт песникаиног оца, Михаила, који је 1915. године преминуо од пегавог тифуса, током служења у Војној станици у Ваљеву. Призивање очеве сени несумњиво је један од чешћих мотива у поезији Десанке Максимовић, а најизраженији је у песми „Сећање на оца”, првобитно објављеној у *Српском књижевном гласнику* 1936. године. Други биографски податак од значаја део је паратекста *Бубамаре*. Првом издању поеме претходи посвета „Својим сестрићима Радмили и Браниславу Милакари” (Максимовић 1946): премда је у потоњим издањима текст дезинтимизован, те су лична имена изостављена из текста, у њему су остали местимични документарни трагови, као што је стих у ком их Бубамара ослобљава као децу из Класнића – села у Бранковини.

ном, медијаторском простору између света живих и мртвих.⁴ Тек на самом крају, у последњој целини поеме („Татино буђење”), лирски наратор недвосмислено истиче да је тренутак буђења дошао након дванаест дана тешке и опасне грознице.⁵ Таквим завршетком долази се до вишеструког разјашњења поеме: са једне стране, разрешава се очево путовање, али се, са друге, разоткрива и његова судбина, с обзиром на то да је тренутак буђења уједно и потврда да је преживео. Тиме је одгонетнут и вид фантастике у самом делу: будући да је реч о халуцинацији, односно о привиду натприродног иза којег стоји рационално објашњење, примећује се да је, у светлу класификације Цветана Тодорова, у питању категорија чудног. Дакле, унаоч очитој бајковној подлози поеме, крај текста је удаљава од фолклорног модела чудесно-фантастичног. Премда ће о природи фантастике у *Бубамари* касније бити више речи, треба најпре указати на њену припадност корпусу наивне књижевности. Синописис поеме јасно сведочи о њеној јединствености. Она се, превасходно избором основне теме, донекле приближава књижевном стваралаштву за одрасле, али начин њеног песничког моделовања враћа је у простор наивне литературе. Главни јунак *Бубамаре* јесте одрасли појединац, али је у поеми он превасходно у улози оца. Иако у целом тексту нема физички присутних дечјих ликова, текст је дубоко укореван у инфантилни доживљај света. Десанка Максимовић дечје ликове уводи техником минус-присутства: сваки очев поступак и жеља усмерени су ка његовој деци, Ради и Брани, док је наратија профилисана тако да лирски приповедач узима позицију својеврсног „хроничара” очеве авантуре и у његовом приповедању повлашћено место имају управо њих

двоје, као наратери фабуле. Да је реч о конкретной деци потврђују и искази разасути по строфама поеме.⁶ Текстом, дакле, доминира очева брига о деци, а сваки његов поступак у „Земљи снова” детерминисан је жељом да се деци олакша живот без њега.

Други, вероватно и пресудни чинилац увођења *Бубамаре* у простор наивне књижевности представља ситуирање путовања у простор природе. Слутњу трагичног исхода очевог лутања на међи живота и смрти ублажавају песничке слике карактеристичне за поезију за децу Десанке Максимовић: отац се сусреће са препознатљивим антропоморфним флоралним и фауналним ликовима, небеским телима и – мада се о учешћу хумора у песништву Десанке Максимовић мора говорити са доста обазривости – повременим благохуморно интонираним песничким сликама, рецимо у очевом сусрету

⁴ О лиминалним просторима у поезији Десанке Максимовић пишу и Лидија Делић и Снежана Пасер (в. Делић 2008: 114–144; Пасер 2013).

⁵ „Дванаесте се ноћи / зелена грозница врућа / дигла као страшна птица / и преко мрачних улица / одлетела ко зна куда” (Максимовић 2012б: 293).

⁶ „И стао у сну тата / Бубамари да прича, / о вама и да пати”; „и сложи, као цвеће, у киту / стотину вама поздрава”; „Кроз градове и поља многа / у сну ишао тата, / ишао и тражио кога / о вама да разговара”; „И стали се хвалити тати / ко ће вас боље знати”; „Сунцу где ће да вас нађе / и молио га да ваздан греје / око ваше прага и стреје. / У зимске дане свеже / да топле исплете мреже / око вас од својих зрака, / да вас заштити од циче, / од влаге, мраза и мрака”; „Од среће се пробудио тата / и види ви се играте, / нема ни Месеца ни Сунца / ни мађионичара, / већ ви, и међу вама / играчка нека стара” и др. (Максимовић 2012б: 274, 277, 283 – курзив С. П.). Напомена приређивача *Сабраних дела* Десанке Максимовић показују намеру песникиње да у познијим верзијама уопшти дечјег рецепијента: „Измене стихова у песми *Буба Мара* указују на настојање песникиње да оно што је у песми лично уопшти, па тако често изоставља лична имена која у првој варијанти постоје (уместо Рада, Брана – деца)” (Максимовић 2012а: 743).

са сновима-бауцима.⁷ Очеви саговорници у непознатој земљи типски су ликови поезије Десанке Максимовић: животињски ликови из „зверињака” (зец, медвед, слон), космички мотиви (Месец, Сунце, Кумова слама) и антропоморфизоване појаве (ветрови, снови). Иако је, дакле, реч о помућености ума проузрокованој грозницом, песникиња не посеже за поетским сликама које би јунакову халуцинацију представиле кошмарном. Напротив, Десанка Максимовић се опредељује за себи својствену виталистичку слику природе у којој, упркос повременим налетима туге, очевом авантуром доминира осећање оптимизма и ведрине. Сва потенцијално страшна или језовита песничка решења изузета су из *Бубамаре* и уместо кошмарних сцена уведене су благохуморне ситуације у које запада брижљиви отац. Жеља за избегавањем таквих сцена најочитија је у певању „Тата спасава децу од болести”: у ненаметљивом, благом дидактичном маниру отац растерује антропоморфно представљене болести:

[...] Даље ни корака! / Рука је у мене јака / и зло ћете се провести. / Смрвићу свих сто болести / што на свету постоје; / лупићу Кијавицу по носу, / па никад више неће / вребати ичију децу; / без икаквог ћу страха /смождити пет Шарлаха, / а Гушобоље сиве / нека беже док су живе! (289).

Овакви начини обликовања песничких слика показују тенденцију песникиње за – упркос наивној књижевности не толико блиској тематици – поринућем приповеданог у инфантилну слику света. Све то чини да се поема *Бубамара*, можда нехотично, позиционира у нејасном простору „граничне књижевности”. Истовремено, учешће појединих песничких назора у уобличавању *Бубамаре* показује и снажно деловање међуратних стваралачких тенденција.

Пре но што се укаже на природу фантастике у овој поеми, треба истаћи да је она, и тематско-мотивски и стилски гледано, знатно ближа ауторима међуратног доба. Иако избором јунака (болесни отац који брине о својој деци) *Бубамара* призива Вучову песму „Мој отац трамвај вози”, чињеница је да, осим у том аспекту, међу њима нема других сличности. Но, упоредну визуру могуће је успоставити са другим Вучовим предратним делом: поемом *Путовања и авантуре храброг Коче*.⁸ Упркос томе што се аутори опредељују за другачије јунаке и, самим тим, сасвим особите авантуре, међу овим двема поемама постоји и очевидна блискост. Најпре, оба „путовања” заснована су на моделу ониричке фантастике: и Коча и отац лутају на размеђи јаве и сна. Сомнабулско стање њихове свести призива далеке, невероватне просторе и ирационалне ситуације сасвим ослобођене физичких законитости. Док Кочину авантуру обликује снага децје имагинације и инфантилна жеља за недокучивим, егзотичним и удаљеним просторима, очево лутање у *Бубамари* обликовано је као халуцинантни имагинаријум антропоморфно упризорених флоралних и фауналних мотива, природних појава и небеских тела. Поема истовремено представља и метафорички обликовано етичко преиспитивање и интериоризовану родитељску бригу о деци. И Вучо и Максимовићева избегавају доследно експлицирање уласка у свет фантастике: „пад” у сновиђење дат је овлашно: „А затим

⁷ „И ту крај самих врата / зачује намах тата / где шапћу два сна-баука: / „Мораћемо ове ноћи / Радмили и Брану поћи. / Обући ћемо децје капуте / да нас одмах не познаду. / Ја ћу уплашити Брана, / а ти Раду” (287).

⁸ Поема је првобитно објављена под овим насловом у *Полицији за децу* (27. 2. 1930 – 21. 8. 1930), да би Вучо у каснијим издањима променио наслов у *Сан и јавна храброг Коче*.

је чуо јасно – / Да л' на јави ил' кроз сан?" (Вучо 1981: 11), односно: „И приснило се тати" (Максимовић 2012б: 273). Са друге стране, Десанка Максимовић, сасвим сигурно имајући у виду имплицитног читаоца, са разлогом не оставља крај поеме семантички отвореним: Кочина авантура се, у свој безазлености и разуданости безбрижне деџе маште може наставити, па је завршетак Вучове поеме „препуштен" читаоцу. Са друге стране, у *Бубамари* се отац буди и успева да савлада грозницу, чиме се текст лишава трагичног исхода и потенцијално трауматичног деловања на читаоца.

У самом начину моделовања поетског света, А. Вучо и Д. Максимовић посежу за различитим поступцима: док аутор *Коче* користи обликотворне потенцијале сна: асоцијативне низове, деструирање каузалности и нарушавање просторно-временског поретка, у *Бубамари* се не присваја модус ониричке фантастике у овој мери. Поема Десанке Максимовић има знатно концизнију нарацију, асоцијативни низови нису у потпуности укинута, али су пригушени, док је више простора посвећено чулним манифестацијама проузрокованим халуцинантним стањем болесног оца. Посматране упоредно, поеме Александра Вуча и Десанке Максимовић, унаточ разликама у обликовању ониричко-фантастичких наратива, указују на обликотворно вишеобличје поеме и фантастике за децу, будући да се управо у њиховој комплементарности открива *џуноћа џоејских џојшен-џијала* српског песништва за децу.

Видови фантастике у *Бубамари*

Бубамару ће Десанка Максимовић у поднаслову жанровски одредити као „бајку у стиховима". Реч је о слободној ауторкиној атрибуцији

која за циљ има најпре призивање одређеног жанровског материјала, деривираним из уопштеног генеричког концепта бајке. Преобликовање традиционалних жанрова представља једну од поетичких константи поезије Десанке Максимовић, и за децу и за одрасле (в. Делић 2008; Пасер 2013). Налик Ђопићевим поемама о НОБ-у (*Вјечити сјражар, Шест вукова и један реј*), бајковно бива – у складу са пишчевом стваралачком интенцијом – ресемантизовано тако да пружи наговештај особеног штимунга поетског света и на тај начин „подеси" читаочеву перспективу. Поднаслов *Бубамаре* у том смислу фигурира и као наговештај срећног исхода: призивањем *хејиенга*, поетски наратив о очевој халуцинантној авантури свакако се ублажава и умањује се трауматичност читалачког процеса.

У погледу категорије натприродног, *Бубамара* није у кохеренцији са фантастиком бајке фолклорног типа. Напротив, реч је – трагом Тодоровљеве типологије фантастичног у књижевности – о категорији *чудној*, будући да је фантастичност објашњива природним законима и законима логике, за разлику од фолклорне категорије *чудесној* која се прихвата таква каква јесте. Док се у фолклорној бајци фантастично прихвата као нешто нормално за упризорени приповедни свет, у *Бубамари* се натприродно разјашњава и обелодањује као халуцинација. Отуд је очево путовање неретко праћено одредницама које такво стање истичу (глаголом „лутати", прилозима „бесциљно", „нејасно" и сл.).⁹ На овом трагу, поема Десанке Максимовић ближа је, рецимо, „Девојчици са шибицама" Ханса Кристијана Андерсена. *Бубамарин* фантастично устројени наратив додатно је оне-

⁹ „Лутајући тако кроз снове / пут туге и нестрпљења" (Максимовић 2012б: 283).

обичен инвертованим односом сна и јаве. Лирски субјект тако повремено описује татин сан у сну: оцу се указују слике из земаљског света што пада у сан („и приснило се тати”).

Иако није реч о класичном бајковном устројству, ауторка се у изградњи поетског универзума *Бубамаре* служила неколицином поступака и елемената народне бајке. Почетак текста дат је у духу бајковитог хронотопа: просторно-временски неодређен свет „изнад неба плава” изграђен је на фону фолклорно-митских представа. Оца до „Земље снова” довозе „небеска кола” и остављају га пред „капијом облака”. Доспевши у нову средину, јунака окружују „тишине неке древне”, док време доживљава „као када сат какав изненада / задрема и куцати стане”. Композиционо гледано, *Бубамара* се у само у некој даљој аналогiji може посматрати у истој равни са структуром бајке: протагониста није у класичној потрази, али се у својим лутањима сусреће са ликовима којима би се могла приписати функција помагача или дариваоца, премда се помоћ превасходно пружа деци која су ван граница чудновате земље. Из поетског наратива такође су изузете класичне бајковне тематске јединице, попут препрека на које јунак наилази, што само сведочи о ауторкиној намери да својим поднасловом „бајка у стиховима” креира особену атмосферу и, евентуално, наговести сретан исход турбулентног очевог путовања.

Песничка стилизација лимиалног простора у много већој мери је обликована преузимањем фолклорно-митолошких елемената. Вертикално устројени поетски свет призива фолклорну представу о горњем и доњем свету.

У обликовању споредних ликова Десанка Максимовић се махом служи поступком антропоморфизације. У питању су препознатљиви

актери ауторкине поезије за децу: флорални и фаунални свет, као и низ антропоморфно обликованих космичких представа. У начину њиховог модела уочљива је тежња ка ослањању на фолклорни материјал. Избор наслова и једног од водећих ликова у функцији помагача – бубамаре – јасно илуструје песникињину намеру да поетски свет креира на фону фолклорно-митских представа. Она је описана као „необична Бубамара, / црвена као ватра жива, / и пуна златних пега”, сасвим у складу са доминирајућом светлосном симболиком у песникињином опусу за децу. Овако опевана бубамара настаје на фону митолошке представе о њој.¹⁰ Бубамари се у народним веровањима приписују позитивна дејства: особи на коју слети доноси срећу, чиме је очева жеља да управо бубамара оде у посету деци, у „другом” свету додатно мотивисана. Још једно веровање додатно усложњава појаву бубамаре. Реч је о уверењу да је бубамара весник оздрављења, односно да има моћ да отклони болести са оног на чије тело слети.¹¹ И мотив Кумове сламе, такође присутан у тексту, у фолклорним веровањима доводи се у везу са путем „којим душе иду на небо и уопште на Онај свет и којим путују богови” (СМР 1970: 201). Да је целокупан наратив *Бубамаре* урођен у фолклорно-митску представу света показује низ песничких места разасутих по њему, а уоквирује је просторна архитектоника небеских сфера обликована тако да наликује словенској представи о њима, прецизније „доњем” небу.¹²

¹⁰ „За б.[бубамару] су карактеристични сунчана симболика, припадност или посвећеност Богу” (СМ 2001: 56).

¹¹ У речнику словенске митологије наводи се да је бубамара чест мотив у гаталицама са темом живота или смрти: „Бубамаро, / Хоћу ли живети, / Хоћу ли умрети, / Или на небо летети?” (СМ 2001: 56).

¹² „Из древних књишких извора и апокрифних текстова потичу представе о седморо небеса, масовно познате Слове-

Бубамара као поетичка антиципација позног стваралаштва Десанке Максимовић

Пишући о песничкој књизи *Зелени вишњез*, Милан Богдановић међу првима маркира однос љубави и природе као тежишно место поетике Десанке Максимовић. Прогласивши их за „властелинство њене поезије”, Богдановић је

антиципирао развојни лук поезије Десанке Максимовић, од првих збирки до *Ничије земље*, од безбрижно-оптимистичког доживљаја света, до песимистичко-помирљивог става који је, између осталог, узрокован сенком смрти која се наднела над ауторкин живот и стваралаштво (Пасер 2013: 149).

Иако је збирком *Ничија земља* Десанка Максимовић објединила наведене поетичке назоре, поема *Бубамара* показује да се тема смрти и њеног предосећања јавила знатно раније, и то обликована према стваралачким задатостима наивне књижевности. Тиме се она позиционира на средокраћу песничких дела са овом тематиком,¹³ и уједно фигурира као песничка *шацка пресецања наивне и озбиљне поезије* Десанке Максимовић.

Компаративни приступ разоткрива низ поетичких блискости међу њима.¹⁴ Заправо, реч је о подударности проистеклој из истоветне песничке концепције: у оба дела опевано је лиминално искуство на размеђи света живих и мртвих. Таква гранична ситуација дозвољава лирским актерима да сагледају свет, али и себе, из онеобичене перспективе. Упркос овој истоветности у песничкој концептуализацији *Бубамаре* и *Ничије земље*, осетна је разлика у начину њиховог обликовања.¹⁵ Потенцијал певања о лиминалном искуству искоришћен је – како због свести о имплицитном рецепијенту, тако и

услед личне песничке еволуције песникиње – на посве различите начине. Сходно томе, поетичке блискости међу двама делима опајају се пре свега у домену избора фолклорно-митолошког регистра приликом уобличавања хронотопа и предосећања смрти. Слика боравка „иза неба плава” опевана је у *Бубамари* као својеврсни међупростор између земље и виших сфера, а сличан модел примењен је и у *Ничијој земљи*: отац, као и лирски субјект значајног броја песама збирке из 1979. године, борави у простору „ни на небу ни на земљи”.¹⁶ Десанка Максимовић у осликавању овог простора посеже за блиским поетским решењима у обема збиркама. И отац и лирски субјект појединих песама *Ничије земље* пасивни су посматрачи позорнице космичких размера. Јунаку *Бубамаре* прилазе Сунце, Месец и звезде. Овакво надтелесно

нима. На 'горњем' н. се налази Божји престо, тамо бораве анђели, → сведи, → душе праведника; одатле Бог и сва његова 'небеска сила' посматрају земаљски живот и људске делатности – кроз сунце – Божије око (Босна), или гледају њихов одраз у небу-огледалу (буг.). На доњим небеским спратовима смештене су грешне душе” (МР 2001: 374).

¹³ Тема смрти заступљена је још од њене прве збирке, *Песме* (1924).

¹⁴ Премда је *Ничија земља* збирка која, како тематски, тако и у начину стилизације не припада пољу књижевности за децу, о њој ће бити говорено пре свега са становишта осветљавања заједничких поетичких црта, видљивих у *Бубамари*.

¹⁵ Сви наводи из двају дела преузети су из *Целокупних издања* Десанке Максимовић (Максимовић 2012а и Максимовић 2012б), осим у случају када је из текстолошких разлога неопходно цитирати прво издање *Бубамаре* (Максимовић 1946).

¹⁶ Снежана Пасер простор у овој збирци описује на следећи начин: „*Ничија земља* може бити гранична, медијаторска. Извесно је да не припада живима. У збирци је представљена као предворје света мртвих”. Веза са *Бубамаром* више је него очита, а у обема се може препознати и траг словенске митологије, односно веровање у „доње небо”, које би одговарало оваквој просторно-митолошкој концепцији (в. Пасер 2013: 151–152).

искуство описује се и у потоњој збирци: у песми „Међу планетама” лирском гласу дата је могућност „изблиза гледати лица сунаца”, будући да обитава тамо „где су олује и облаци” („Чардак ни на небу ни на земљи”). Дистинкција међу њима је, међутим, у томе што је у *Бубамари* опевана ситуација реверзибилна, а у *Ничијој земљи* није. Јунак *Бубамаре*, упркос предосећању смрти, налази се у простору из ког повратка има. Са друге стране, лирском субјекту песме „Ничија земља” та је могућност ускраћена – за њега је то „земља неповратка”, а спасоносни исход може бити могућ једино као „одлазак у виши простор неба” (Пасер 2013: 157). Није тешко претпоставити откуд овакав концепцијски диспарат. Десанка Максимовић свесно избегава потенцијалну трауматичност читалачког искуства у *Бубамари*, дозволивши свом лирском јунаку прилику да се поново нађе међу ближњима, што он напослетку, будући се из грозничавог сна, и чини. Местимично упризорење злослутне песничке слике наткриљује ведрина последњих стихова:

Од среће се пробудио тата
и види ви се играте,
нема ни Месеца ни Сунца
[...]
И били сте му лепши
од свега светлог биља
што расте у радосним снима
(Максимовић 2012б: 294).

Надаље, просторна организација у овим два дела делима почива на идентичним координатама. У питању је фолклорно-митолошки детерминисано вертикално устројство између доњег – овоземаљског, и горњег – оноземаљског света. Док је правац кретања у њима исти, смер није: болесни отац у *Бубамари* оријентисан је

„доле”, ка свету живих, а лирски субјект *Ничије земље* „горе”, ка свету умрлих:¹⁷

И реци како увек
дигнем шаку врх већа
па гледам вечер сваку
[...]
Реци им докле од њих
не донесеш ми вести,
не могу наћи мира,
не могу ока свести.
(„Бубамарин полазак”, 276)

Ти што боравиш сад у неба
васионској некој згради,
ако ме се још сећаш,
пред зору долебди
и са чардака ме укради
(„Чардак ни на небу ни на земљи”, 552)

Десанка Максимовић нарочиту пажњу у оба дела посвећује сликама „сусрета”. Очева трудољубивост у погледу деце у *Бубамари* опевана је низом песничких слика у којима моли бића „Земље снова” да их посете и брину о њима. Отац сукцесивно моли бубамару, Сунце, Месец и друга бића „на граници те нове земље” да сину и кћерки пренесу поздраве и донесу дарове:

¹⁷ Упркос различитим смеровима, погледи обеју актера упућени су ближњима: очев ка деци, а лирски субјект *Ничије земље* „ка другом свету, где је отишао вољени човек и све блиске особе” (Пасер 2013:159). У песми „У несаници” лирском субјекту „на ум падну тешки растанци, / погубљени пријатељи, / заборављени знанци, / братовљева и сестрина пратња, / смрт материна” (579). Интересантно је да отац у *Бубамари*, доспевши у горњи свет, среће децу. Песникиња не експлицира разлог њиховог боравка, али се у стиховима јасно наслућује да су и она ту из истог разлога као и он – на ивици живота и смрти: „Ми смо овде као и ти саме / без очева и мама, без бака, / играј се, играј с нама!” (Максимовић 2012б: 271).

А тата срећан скочи
па завеза три меха,
три меха пуна смеха,
све смеха сребрнога,
и десет котарица
накупи звезда и птица.
па два чамца здеља лака
од брзокрилих облака,
с једрима од неба плава,
и сложи, као цвеће, у киту
стотину вама поздрава
(Максимовић 2012б: 275).

Мотив сунца као дара јавља се у оба дела: на узглављу затичем писмо од сунца / као писмо од вољеног човека („Миољско лето”, 572). Поједине песме из збирке *Ничија земља* могу се читати као лирски одговори на овакве поздраве. Примера ради, лирски субјект у песми „Додир” „таче нека рука”: „И од тог додира дође до споја / мене и неког звезданог света / – не знам са којом од безброја / маглина, звезда и планета” (Максимовић 2012а: 557). У другој пак песми из ове збирке примећује се, по начину поетског обликовања, изразито блиска слика „даривања” из *Бубамаре*:

[и]звади из недара дар од тебе послати:
неколико Вечерњача,
сноп Кумове Сламе,
и гранчицу Влашића,
сузну као влати узреле зоби („Дарови”, 561).

Поједине песме из *Ничије земље* наликују својеврсним одговорима упућеним онима који обитавају у „ничијој земљи”. Оне у том смислу тематизују оно што је из *Бубамаре* изузето, а то су директно опевана искуства брата и сестре. Слике таквих „разговора” опеване су као причине:

Са огромне раздаљине
неко биће везано са непознатим светом
дозива кроз јерихонске трубе,
или долебди у доба месечине,
и све буде набијено електрицитетом
као кад заљубљени још нису почели да се љубе
(„Привиђење”).

Ониричке визије сусрета ситуиране су у доба ноћи и по правилу се одвијају непосредно пре сневана или по буђењу. Повлашћена позиција овог мотива присутна је у оба дела. Смрт драгих особа није потпуна, јер „Само у мом сну кутак је благи / где се једно крај другог створе / и држећи се за руке ћуте до зоре” („Састанци у сну”). У *Бубамари* се потенцијални губитак оца не доживљава као апсолутан. Мисао о трајном губитку оца пренебрегнута је идејом о његовим посетама током ноћи. На тај начин, сан постаје повлашћени простор њихових сусрета: „Не бојте се, има на свету / подједнако дана и ноћи. / Иако је отишао тата, / пола живота ћете моћи / увек бити са њиме” (Максимовић 2012б: 282), а целокупна поетска замисао у дослуху је са надређеном поетичком идејом панкохерентности или „јединства света” (в. Љуштановић 2009: 178–194; Панић Мараш 2019).

У начину осликавања граничног простора између живота и смрти такође су уочљива одударања – поново у складу са захтевима имплицитног читаоца. Најуочљивији заокрет огледа се у супституцији светлосне симболике. На место доминантно светлих тонова у *Бубамари* Десанка Максимовић у познијој збирци унеће претежно мотиве у вези са тамом: мотив сунца замењен је сликом ноћи, лирски субјект обитава у „шуми пуној мрака” („Чардак ни на небу ни на земљи”), да би се тек на крају збирке увео мотив зоре и јутарњег сунца. Ова поетичка

антонимија најуочљивија је у различитом увођењу мотива птице. *Бубамаром* провејавају „ватрене птице” (Максимовић 2012б: 270, 276), „на граници те нове земље”, уносећи атмосферу ведрине као својеврсну контратежу очевом тешком стању. Са друге стране, у познијој збирци за простор ниције земље се наводи да „он[а] није за сунцем опчињене птице” („Ничија земља”, 551). Соларна симболика замењена је ноктуралним амбијентом, па се уместо ватрених птица јављају „крне певиче”. Ова поетичка алтернација сасвим је у складу са еволутивним путем поезије Десанке Максимовић.¹⁸ Уопштено, цео регистар животињских ликова у *Ничијој земљи* замењен је злослутним и негативним панданима: док је у *Бубамари* присутан препознатљив биљни и животињски песнички универзум песникињине поезије за децу, у познијем песничком остварењу Десанке Максимовић заступљени су, на трагу фолклорних представа, негативно поларизовани флорални и фаунални мотиви, попут пса, вука, гаврана, ћука, кукавице итд. Упркос томе, многи мотиви задржавају исту функцију. У случају, рецимо, птица, оне у оба дела имају улогу посредника или посланика оних који бораве у лиминалном простору.

У чему се, напослетку, препознаје важност поеме *Бубамара*? Наведени закључци показују да је најпре реч о пажње вредном књижевном феномену српске наивне поезије који, кријући се на странпутицама књижевноисторијских прегледа, разоткрива један особен поетички модалитет српске поеме и, шире, фантастике за децу. Тренутак у ком настаје, избор теме и вид поетске замисли сведоче о важности *Бубамаре*. Њен књижевноисторијски значај комплементаран је са Љуштановићевом оценом знача-

ја послератне поезије за децу Десанке Максимовић: овом поемом та оцена се додатно поткрепљује, показујући још једном да је реч о песникињи која је „померала границе, али пажљиво и без великих, бучних манифестација” (Шеатовић 2008: 48). Друга важност *Бубамаре* обзнањује се у контексту целокупног песничког стваралаштва Десанке Максимовић. Посматрана у контексту каснијих збирки – најпре *Ничије земље* – *Бубамара* указује на тематско-мотивске константе поезије ове песникиње, али и, уједно, на смерове њене песничке еволуције.

ИЗВОРИ

- Вучо, Александар. *Сан и јава храброј Коче*. Сарајево: ИРО „Веселин Маслеша”, 1981.
- Максимовић, Десанка. *Буба-Мара: бајка у стиховима*. Насловна страна и цртежи у тексту Џуца Сокић. Београд: Просвета, 1945.
- Максимовић, Десанка. *Целокујна дела* (дигитално издање). Том 2, прир. Станиша Тутњевић. Београд: Задужбина Десанке Максимовић – Службени гласник – Завод за уџбенике и наставна средства, 2012а.
- Максимовић, Десанка. *Целокујна дела* (дигитално издање). Том 6, прир. Слободан Ж. Марковић, Зорица Ивковић Савић. Београд: Задужбина Десанке Максимовић – Службени гласник – Завод за уџбенике и наставна средства, 2012б.

¹⁸ У раној етапи наглашена је њихова луминантност – свет се опажа као блистав, искричав, светлуцав, типична је интензивнија, жива и разноврсна хроматизација (присуство готово свих основних и изведених боја: зелене, жуте, црвене/румене, плаве и честа примена сребрне и златне). То важи и за поезију за децу, која је карактеристична по јарким, светлим, снажним бојама. У позној етапи приметно је знатно смањење интензитета боја, односно дехроматизовање песничких слика – доминација белине и таме (в. Опачић 2019: 531–532).

ЛИТЕРАТУРА

Strahinja D. POLIĆ

ABOUT A (FORGOTTEN) JOURNEY
OF THE FANTASY POEM FOR CHILDREN:
BUBAMARA (LADY BIRD) BY
DESANKA MAKSIMOVIC

Summary

The narrative verse *Lady bird* by Desanka Maksimović has been published in 1946 at the peak of forum disputes about the status of fairy tales and fantastic literature in general in Serbian children's literature. Despite its unique artistic conception, the narrative verse had remained forgotten by contemporary literary criticism. Putting the *Lady bird* in the center of literary history studies should provide another insight in literary processes after the World War II in Serbian literature for children. Even though it does not follow the mainstream course of literary evolution of that period, it marks an important part of authors oeuvre in general. The intentions of this paper thus are to acknowledge *Lady bird* as authentic literary achievement, and also as a meaningful and insightful work for deeper understanding of her poetry in general.

Keywords: fantastic literature, children's literature, Desanka Maksimović, fairy tale, narrative verse

Делић, Лидија. Традиционални жанрови и мотиви у поезији Десанке Максимовић. *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*. Зборник радова (прир. Ана Ћосић-Вукић). Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 111–141, 2008.

Љуштановић, Јован. *Брисање лава. Поетика модерној и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: Дневник – Висока школа струковних студија за образовање васпитача, 2009.

Опачић, Зорана. Неосимболистички и неоавангардни импулси у певању Десанке Максимовић. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 67, св. 2 (2019): 529–548, 2019.

Пасер, Снежана. *Фолклорни елементи у стваралаштву Десанке Максимовић*. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 2013.

СМ: *Словенска митологија*. Редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић. Београд: Zeptr Book World, 2001.

СМР: Кулишић, Ш., П. Ж. Петровић, Н. Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.

Шеатовић Димитријевић, Снежана. Модерни традиционализам Десанке Максимовић у песништву 20. века. *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*. Зборник радова. Прир. Ана Ћосић-Вукић. Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 43–55, 2008.

ЗМАЈЕВИ У (АНИМИРАНОМ) ФИЛМУ

Јелена З. СТЕФАНОВИЋ*

Балетска школа „Лујо Давичо“
Београд, Република Србија

Оригинални научни рад

UDC 778.534.6

Примљено: 28. 2. 2022.

Прихваћено: 31. 3. 2022.

ФАНТАСТИКА У АНИМИРАНОМ ФИЛМУ *WOLFWALKERS*

САЖЕТАК: Анимирани филм *Вулфвокерс* (*Wolfwalkers*, 2020) студија Cartoon Saloon заједно су режирали Том Мур и Рос Стјуарт, као последњи део ирске фолклорне трилогије. У раду се анализира начин на који аутори користе фантастику да би представили теме као што су одрастање, породица, пријатељство, родне улоге, екологија, рат, колонијализам, представе о другом и другачијем, слобода. Такође, указује се и на то како употреба визуелних елемената доприноси хуманистичким порукама филма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фантастика, примарни и секундарни простор, лик, анимирани филм, метаморфоза, вулфвокери

Вулфвокерс (*Wolfwalkers*, 2020) последњи је део ирске фолклорне трилогије, коју поред овог филма чине *Тајна Келса* (*The Secret of Kells*, 2009) и *Песма мора* (*Song of the Sea*, 2014). *Тајну Келса* Том Мур (Tomm Moore) снимао је заједно са Нормом Твоми (Norma Twomey), а *Вулфвокерсе* у сарадњи са Росом Стјуартом (Ross Stewart). Сваки део трилогије потпуно је самоста-

лан и независан филм. Сам аутор наводи да је *Песма мора* више духовни него прави наставак његовог претходног филма.¹ Оно што повезује филмове јесте углавном ручно рађена анимација, традиционална ирска музика,² млади/е главни/е јунаци/киње и фантастика,³ односно употреба елемената ирске митологије који су у филмовима често измењени и преобликовани на различите начине.⁴ Такође, у филмовима је

* jelstef@gmail.com

¹ <<https://glossy.espresso.co.rs/zabava/film/67873/najmastovitiji-animirani-film-pesma-mora-stize-u-bioskope-31-marta>>; <<https://www.skwigly.co.uk/tomm-moore/>> 25. 1. 2022.

² Аутори музике за сва три филма су композитор Бруно Кули (Bruno Coulais) и ирска фолклорна група Кила (Kila).

³ Новији обухватан преглед одређења фантастике даје Ивана Мијић Немет у својој докторској дисертацији *Поетичке одлике фантастичног романа за децу у српској књижевности на почетку 21. века (23–51)*, одбрањеној 2021. на Универзитету у Новом Саду.

⁴ Поводом употребе ирске културне баштине, посебно *Књије из Келса* у анимираном филму *Тајна Келса*, Мина Лукић користи израз *креативна интерпретација* (2016: 82).

присутна и идеја да се магија налази свуда око нас. По класификацији Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov), која се односи на књижевност, ове филмове, односно њихове приче могли бисмо сврстати у жанр чудесног, будући да се појаве представљене у њима не могу објаснити законима стварности (2010: 42). Тодоров, наиме, сматра да фантастично постоји само онолико колико и недоумица читалаца и ликова да ли се описани догађаји могу објаснити законима стварности; ако је то могуће, реч је о *чудном*, а ако није, можемо говорити о *чудесном*.

У *Тајни Келса* аутори полазе од илуминираног средњовековног рукописа *Књиџа из Келса* (*The Book of Kells*), која се данас чува у Тринити колеџу и сматра ирским националним благом. Користећи различите фантастичне елементе, они граде фиктивну причу о настанку поменутог рукописа, према којој је један од њених креатора дечак Брендан који живи у манастиру Келс, којим као старешина управља његов ујак. Када се у манастиру појави брат Ејдан, велики мајстор илуминатор, Брендан је одушевљен њиме и књигом на којој ради, сматрајући је *гелом анђела*, па одлучује да му помогне. У филму се појављују бића из ирског фолклора – девојчица Ашлинг, шумска вила која може да мења облик (претвара се у лососа, јелена и вука) и која помаже Брендану, и паганско божанство Кром Круах у облику змије, кога Брендан мора да победи како би му узео око које треба да послужи као увеличавајуће стакло приликом израда минијатура у књизи.

У средишту *Песме мора* налази се фолклорна прича о фантастичним бићима селкијима (*selkie*), фокама које могу да се претворе у људе.⁵ Главни јунак Бен својој млађој сестри Сирши, коју сматра одговорном за мајчину смрт,

треба да помогне да преживи. Испоставља се да је она селки, као што је то била и њихова мајка. Заплет се гради око тога што отац баца Сиршин капут који јој омогућава да се претвори у фоку како би је заштитио и онемогућио јој одлазак, јер га је женин већ довољно погодио. Међутим, то угрожава њен живот. У филму се појављују и друга фантастична бића, попут *људи хумки*, вештице Маче и окамењеног дива Мак Лира.⁶

Мењање облика, као важна одлика јунака и јунакиња, присутно је и у *Вулфвокерсима*. Радња је чврсто усидрена у *реалном свету*, дешава се у Килкенију 1650. године. Тада, историјски гледано, Ирском управља лорд-заштитник Оливер Кромвел који је претходно на челу енглеске војске угушио ирску побуну. У филму је лорд-заштитник антагониста, али се не именује као Кромвел, већ је окарактерисан само титулом. По његовом наређењу крчи се шума и треба поубијати вукове, што је задатак Била Гудфелоуа, ловца из Енглеске. Покушавајући да му помогне, његова кћерка Робин у шуми упознаје необичну Мев Ог Мактир (*Mebh Óg MacTíre*)⁷ која је у ствари вулфвокер. Вулфво-

⁵ У једном интервјуу, Том Мур наводи да је идеју добио видевиши на плажи лешеве фока, које су вероватно убили рибари, бесни због лошег улова. Једна стара госпођа му је објаснила да се у прошлости то не би десило јер су људи више веровали у народне приче, што их је више повезивало са природом. Наиме, сматрало се да у фокама обитавају душе људи изгубљених на мору или чак *селкији* – бића која могу да се претворе из фока у људе и да због тога фокама не треба чинити ништа нажао јер то може донети несрећу (<<https://glossy.espresso.co.rs/zabava/film/67873/najmastovitiji-animirani-film-pesma-mora-stize-u-bioskope-31-marta>> 25. 1. 2022).

⁶ Многи од ових фантастичних ликова, као и у *Тајни Келса*, по неким својим карактеристикама одступају од начина на који су представљени у митовима који су ауторима послужили као литерарни предложак (Eloy Villalón Flores 2019).

⁷ MacTíre је стара ирска реч за вука и значи *син земље* (Solomon 2020: 17).

кери су људи који се, док спавају, претварају у вукове. У преводима филма на српски језик, вулфвокери су названи *сањовуковима*, а не *вукоходачима* (у преводу на словеначки они су *сноволки*).⁸ Такође, имају исцелитељске моћи и вукови их слушају као да су хипнотисани. Мев и њена мајка су последњи вулфвокери. Међутим, мајка је нестала. Између двеју девојчица рађа се пријатељство и Робин обећава Мев да ће јој помоћи да пронађе мајку. После много потешкоћа, Робин успева да ослободи Мевину мајку, коју је заточио лорд-заштитник, али он са војском напада шуму и вукове. Сукоб се завршава погибијом лорда-заштитника и повлачењем војске из шуме. У епилогу филма, нова породица вулфвокера (Робин, њен отац, Мев и њена мајка), заједно са чопором вукова, путује у потрази за новим домом.

Критичари у Муровом и Стјуартовом филму препознају утицај чувеног јапанског аниматора Хајаоа Мијазакија (Hayao Miyazaki) и његовог изузетно популарног фантастичног филма за децу *Принцеза Мононоке* (*Princess Mononoke*, 1997)⁹, који се пре свега односи на еколошки аспект *Вулфвокерса*. У оба филма, шумске животиње/божанства постају угрожене због тога што људи беспштедно уништавају шуму. Осим тога, Мев и Робин јашу вукове, баш као и принцеза Мононоке, нетипична јунакиња – девојчица ратница коју су одгајили вукови и по којој је филм и назван, иако је главни јунак дечак, принц Ашитака.

Са друге стране, сами аутори одају одређену врсту почасту другом јапанском аутору – Исаоу Такахати (Isao Takahata), који је радио за Мијазакијев студио Гибли (Ghibli), указујући на његово последње остварење, *Причу о принцези Кајују* (*Kaifu-hime no Monogatari*, 2013),

као на своју уметничку инспирацију, посебно на Такахатино експресивно цртање линија.¹⁰ Иначе, филм је заснован на јапанској народној бајци о секачу бамбуса (*Taketori Monogatari*) и у њему је лепота природе контрастирана ограничењима која прописују друштвене норме, посебно оне које се односе на живот жена, што срећемо и у Муровом и Стјуартовом филму.

Иако су поједини утицаји препознатљиви, истиче се оригиналност филма: „*Вулфвокерси* позајмљују много, али се никад не осећа да су стилски дериват, већ се сви утицаји стапају у нешто што никад раније нисте видели.”¹¹

Будући да је једна од главних намера аутора била да креирају *нешто шииично ирско*, коришћење фантастике омогућава им да покрену радњу, оживљавајући потиснута колективна веровања о вулфвокерима, која у филму износи пастир Шон Ог, обраћајући се ловцу на вукове, Билу Гудфелоу. Шон Ог каже да сви знају да *њихова* шума не сме да се сече јер је такав договор Свети Патрик склопио са паганима. Док то говори, веродостојност својих речи потврђује позивањем на мрачно паганско божанство Крома. Напетост између хришћанских моралних норми и остатака паганизма присутна је и у даљем току филма, мада је аутори постављају

⁸ <<https://www.isolacinema.org/wp-content/uploads/2021/04/Wolfwalkers-pedagosko-gradivo.pdf>> 20. 1. 2022.

⁹ Енглеску адаптацију сценарија написао је Нил Гејмен (Neil Richard MacKinnon Gaiman), <<https://www.polygon.com/animation-cartoons/2020/5/28/21270864/princess-mononoke-neil-gaiman-translation-disney-studio-ghibli-steve-alpert>> 1. 1. 2022.

¹⁰ How the increasingly polarized world inspired ‘Wolfwalkers’ – *Los Angeles Times* (latimes.com), 30. 12. 2021.

¹¹ „*Wolfwalkers* borrows much but never feels stylistically derivative; its influences come together into something that's unlike anything you've ever seen”, <<https://deepfocusreview.com/reviews/wolfwalkers/>> 20. 1. 2022.

у један шири контекст испитујући, према сопственим речима, однос између дивљине и реда (Solomon 2020: 15).

Сечењем шуме, односно нарушавањем природне равнотеже, већ на почетку филма отвара се тема екологије. У преломним моментима филма, лорд-заштитник објашњава своју мисију у вези са вуковима: „Оно што не може бити укроћено, мора бити уништено.”¹² Такође, у страху становништва од вукова он види само сујеверје, чиме се успоставља опозиција између цивилизованог освајача и *иримитивног* домаћег становништва, карактеристична за колонијални дискурс. Истребљење вукова у Ирској, које је историјска чињеница, у филму је представљено као покушај енглеског окупатора, иронично названог *заштитником*, да на симболичком плану уништи оно што је суштински и аутентично ирско. Поход на вукове, оличење другог и другачијег, неприхватљивог, опасног, застрашујућег, рат је до истребљења.

Филм почива на причи о вукодлагцима, познатим чудовиштима која су напола људи. Према најверодостојнијој теорији, ово веровање засновано је на извештајима о ноћним напади-ма које су изводиле групе ратника обучених у вучје крзно:

По дефиницији вукодлак је мушкарац или жена, који је добровољно или невољно претворен у вука и обдарен свим физичким карактеристикама те животиње – чупавим крзном, блиставим очима, дугим очњацима и канцама оштрим као жилет. Вукодлаци такође показују многе особине повезане са зверима које представљају, као што су лукавство, брзина кретања, зверска жестина и необуздана суровост. Штавише, опседнути су силном глађу, а повремено и неодољивом жељом да се госте крвљу и месом живих и мртвих (Frost 2003: 4).¹³

Од поменутих особина, аутори филма код вулфвокера задржавају бујну косу, нешто дуже очњаке и брзину кретања, али нема никакве крвожедности и суровости. Ујед вукодлака, као начин преношења *проклетства* на друге, присутан је и у Муровом и Стјуартовом филму, али док се уобичајено трансформација дешава када је пун месец (дању је вукодлак у људском облику и крије своју тајну), у филму до трансформације у вука долази док су ликови у сну. Ако је вулфвокер рањен или убијен док је у облику вука, то се подједнако одражава и на њен/његов људски облик.

Непосредну инспирацију Мур је нашао у причи о вуковима из Осорија (*The Wolves of Ossory*),¹⁴ према којој је један вук замолио свештеника да одржи последњи обред за другог умирућег вука. Вук је објаснио да је то заправо његова жена и да су они староседеоци Осорија на које је бачено проклетство да по седам година живе као животиње. „У другим причама, одређени становници Осорија напуштају своја тела која остају у наизглед беживотног стању док они путују у животињском облику” (Solomon 2020: 11). Према истом извору, ова бића,

¹² <<https://scrapsfromtheloft.com/movies/wolfwalkers-2020-transcript/>> 20. 1. 2022.

¹³ „By definition, a werewolf is a man or woman who, either voluntarily or involuntarily, is supernaturally transformed into the shape of a wolf and endowed with all the physical characteristics of that animal – a shaggy covering of fur, glowing eyes, long canine teeth, and razor-sharp claws. Werewolves also exhibit many of the traits associated with the beasts they resemble, such as cunning craftiness, swiftness of movement, bestial ferocity, and unbridled cruelty. Moreover, they are possessed of a ravenous hunger and are seized periodically by an irresistible desire to feast on the flesh and blood of both the living and the dead” (Frost 2003: 6) – превела Ј. С.

¹⁴ Причу у својој *Топографији Ирске* (*Topographia Hibernica*) из XII века преноси Џералд од Велса (Gerald of Wales) (Solomon 2020: 11).

способна да мењају облик (*shapeshifters*), потомци су Леигниха Феиледа (Laignech Faelad) од кога потиче краљевска лоза Осорија – средњовековног царства коме је припадао и Округ Килкени. Када су стари богови напустили Ирску, нека од ових метаморфних створења су ту остала и нашла супружнике међу смртницима, а деца из тих бракова задржала су натприродну моћ трансформације (Isto: 11).

Као у фантастичном роману за децу (Пешикан-Љуштановић 2021: 129), и у Муровим анимираним филмовима из *ирске шрилоџије* јунаци морају да напусте примарни простор у коме живе како би авантура почела. Као што Брендан напушта Келс и одлази у шуму да нађе прво бобице од којих се прави мастило, а затим и демоново око, Бен невољно напушта светионик на острву, преселивши се у град са сестром и баком, а Робин из тврђаве одлази у шуму, што је строго забрањено, као и у Брендановом случају. Ова два простора су у *Вулфвокерсима* упадљиво контрастирана. Град/тврђава је углавном суморно, претрпано и скучено место, а његову репресивност оличава стална претња стубом срама, док шума представља лепоту, спокој и слободу. У приказивању града користе се строги геометријски облици, оштре линије и техника блок-штампе, доминирају сива, црна и црвена боја, посебно у ноћним сценама, а јесења шума осликана је кривудаваим линијама богате вегетације и заносним акварелом који подсећа на импресионистичке пејзаже. „Чак су и ликови у граду геометријски док су ликови у шуми заобљени, меки и топли” (Solomon 2020: 158). У филму препознајемо подударане позитивних, односно негативних својстава станишта са бићима која их насељавају.¹⁵ Идеја аутора је била да поменути начин сликања града

укажу на ограниченост и крутост пуританског погледа на свет. Будући да су сви елементи филма уклопљени у јединствену целину, и музика рефлектује дихотомију између града и шуме.

Робин напушта безбедност примарног простора, који је запустен и сиромашан, у потрази за авантуром. Испоставља се да је заводљиви пут од капије града ка шуми пун искушења. Иако се чини да шума припада реално могућем примарном простору, у њеној дубини, у скривеној пећини, крију се вулфвокери. Пећина је један од простора који је најдиректније везан за лиминалну фазу иницијације (Пешикан-Љуштановић 2021: 181). Са друге стране, појачавају се ограничења у примарном простору те оно што је могло изгледати као место сигурности постаје нека врста кавеза, који се током филма умножава. На визуелном плану то је сугерисано дебелим градским зидинама и решетком на градској капији коју чувају стражари, решеткама на кавезу у коме је лорд-заштитник заточио Мол и малим кавезом у који децја банда привремено смешта Мев. На очеву највећу бригу да неће увек бити ту да је заштити и на његово страховање да ће она једног дана завршити у кавезу, Робин одговара: „Али ја сам већ у кавезу”,¹⁶ истичући тако свој доживљај боравка међу градским зидинама, а посебно у перионици замка лорда-заштитника.

Главна јунакиња, Робин Гудфелоу, поседује одређена својства карактеристична за јунаке и јунакиње фантастичног романа за децу: више-

¹⁵ О поклапању позитивних, негативних или амбивалентних својстава станишта са природом бића која их насељавају у фантастичном роману за децу говори Љиљана Пешикан-Љуштановић (2021: 159).

¹⁶ <<https://scrapsfromtheloft.com/movies/wolfwalkers-2020-transcript/>> 20. 1. 2022.

струко је обележена.¹⁷ Као и они, Робин се налази у *особеном маргиналном положају* – захваљујући свом узрасту (није ни мало дете ни одрасла особа), *специфичном породичном миљеу* – живи сама са оцем, и *измештености из познатих простора и социјалних релација* – она и њен отац су у Ирској дошљаци. Када се сукоби са групом дечака у тврђави, они је исмевају због њеног акцента и јасно јој стављају до знања да као Енглескиња није добродошла и да би сви они требало да се врате кући, притом мислећи и на господара заштитника. Робин стиче натприродне моћи, односно постаје *вулфвокер* када је Мев у облику вука ненамерно уједе за руку.

Као и у два претходна филма ове трилогије, у којима су главни јунаци дечаци, аутори су желели да Робин буде мушко, међутим, по њиховим речима, то није функционисало.¹⁸ Наиме, било је много лакше објаснити зашто отац и цела заједница сматрају да девојчица не треба да буде ловац и да не треба да напушта тврђаву. Већ на самом почетку филма, јасно је да Робин крши традиционалне родне норме, јер уместо да, док је отац одсутан, распрема кућу, она се забавља певајући песмицу о убијању вукова и гађајући постер вука својим самострелом. Робин је неустрашива, радознала и непослушна. Она жели да лови заједно са оцем, као у Енглеској. Отац покушава да је врати у уобичајене родне оквире, опоменом да су четка и кофа њено оруђе. Патријархална хришћанска заједница, осликана паролем *рад је молитва*, коју оличава господар заштитник, још је изричита тако да Робин мора да почне да ради у дворцу као слушкиња, да чисти, пере, спрема храну... Жене и девојчице су инструментализоване и обезличене, што је на визуелном плану истакнуто у стриповском маниру, помоћу триптих-панела са симултаним представљањем раз-

личитих послова, као и униформама које све оне носе. Њихов дан изгледа попут израбљивања у затвору из кога нема излаза. Мучан утисак појачан је доминантним коришћењем сиве боје. Тој женској покорности у дворцу супротстављена је слика Мев и њене мајке у шуми, које управљају чопором вукова. Мол је и физички моћна, шарене одеће и упадљиве риђе косе, за разлику од главне домаћице у дворцу која је ситна, сасушена и сива.

Робинино (родно) идентитетско колебање на визуелном плану упечатљиво означава њена одећа, једна маскулина, ловачка, коју употпуњују самострел и соко Мерлин, а друга феминина, униформа служавке. Говорећи о перформативности рода, Џудит Батлер (Judith Butler) помиње и трансвестију, наводећи да

она има субверзивну функцију утолико што одражава свакодневно прерушавање којим се хетеросексуални идеални родови показују и натурализују, и што умањује њихову моћ посредством тог разоткривања (2001: 283).

Робинино облачење, односно маскирање у ловца, подрива родне норме, на шта вођа дечје банде реагује указујући на то да Робин није прописно обучена. Упечатљиво је приказано како је Робин приморана да се врати у друштвено прихватљив родни оквир, у сцени у којој јој отац стргне црну ловачку капуљачу и на главу

¹⁷ Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Ог заштитићеној до заштитићеника: о неким примерима типологије фантасијичног романа за децу на примерима из хрватске и српске књижевности*, <https://www.academia.edu/7412718/OD_ZA%C5%A0TITNICIJA_DO_ZA%C5%A0TITNIKA_O_nekim_pitanjima_tipologije_fantasti%C4%8Dnog_romana_za_decu_na_primerima_iz_hrvatske_i_srpske_knji%C5%BEevnosti>

¹⁸ <<https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2020-12-31/wolfwalkers-animation-tomm-moore-ross-stewart>> 30. 12. 2021.

стави белу, радну женску капицу. У оба случаја, покривање косе је знаковито; док у првом случају треба да прикрије фемининост која би била сметња на путу ловачке каријере, у другом служи томе да угуши заводљивост женске косе и обезличи јунакињу. У кључном моменту филма, када одлучи да се супротстави оцу и ослободи Мевину мајку, Робин стргне белу капицу, те из града-затвора излази распуштене косе, јашући огромну вучицу. Тако се њен лик сасвим уклапа у главне карактеристике јунака фантастичног романа за децу:

У суштини, реч је о ликовима који се буне против идентитета које им намећу конвенције, боре се за самоостварење и граде властиту индивидуалност (Пешикан-Љуштановић 2021: 169).

Испоставља се да Робин није ни ловац на вукове ни служавка у дворцу лорда-заштитника; њена трансформација је дубока и унутрашња, и резултат је потраге за аутентичним, дивљим, исконским, природним и неспутаним. Дивље женско је за заједницу неприхватљиво и опасно, као и вукови,¹⁹ лорд-протектор каже: „Не бојте се дивљих девојака и вукова. Спалићу ову шуму до темеља. Одвешћу топове у јазбину ових звери и све их послати у пакао.”²⁰ У филму је Робинина трансформација у вука зналачки представљена променом перспективе. Она не само да се претвара у животињу, већ се мења и њен начин перцепције – почиње да *види* мирисе, буде се њена друга чула. Тело јој се уобличава „као парадоксални простор у коме се суочавају, па и сукобљавају примарни и секундарни свет” (Исто: 183). Трансформација и Робинино учење да буде вук употпуњено је песмом *Трчање са вуковима* (*Running with the Wolves*)²¹ норвешке певачице Ауроре (Aurora Aksnes). У њој се говори о томе како животињ-

ски инстинкт оживљава и преузима контролу над људским бићем. Аурора је поводом ове песме рекла да понекад, када погледамо свет и видимо шта смо му урадили, на неки начин пожелимо да уместо тога следимо вукове, бар на једну ноћ.²² Драматичност се појачава и тиме што отац не препознаје кћерку када је она у облику вука, већ покушава да је убије.

У филму је посебно наглашено женско пријатељство. Између двеју потенцијалних непријатељица (ловкиње и вучице, Енглескиње и Иркиње, градске и шумске девојчице), двеју потпуно различитих, али подједнако усамљених девојчица, брзо и лако се успоставља дубока и искрена веза и оне, ослањајући се једна на другу, успевају да се изборе са свим недаћама. Мев

¹⁹ Клариса Пинкола Естес (Clarissa Pinkola Estés) наводи да јој се, док је проучавала вукове, први пут кристализовала идеја архетипа Дивље жене: „Здрави вукови и здраве жене дијеле одређене психичке значајке: истанчана осјетила, заигран дух и појачану способност за оданост. Вукови и жене по природи су склони повезивању, љубопитљивости и поседују велику издржљивост и снагу. Дубоко су интуитивни, показују изнимно занимање за своје младе, својега друга и свој чопор. Искусни су у прилагођавању стално променљивим околностима; жестоко су непоколебљиви и врло храбри.

А опет, и једне и друге су прогањали, узнемиравали, лажно за њих тврдили да су прождрљиви и подли, прекомјерно агресивни, мање вриједни од својих клеветника. Одувијек су метом оних који би почистили дивљину, али и дивље пределе психе, уништили оно инстинктивно, не остављајући ни трага. Начини на које они који их не разумеју прогањају вукове и жене упадљиво су слични” (2004: 11).

²⁰ Scraps from the Loft (2020). *Wolfwalkers* (2020) – Transcript. <<https://scrapsfromtheloft.com/movies/wolfwalkers-2020-transcript/>> 20. 1. 2022.

²¹ Песма је настала за време помрачења *крвавог* Месеца, 15. априла 2014, а објављена је 2015. године. За потребе филма *Вулфвокерс* снимљена је нова верзија, у којој се користе стари ирски инструменти. Ауторка је замислила да је Месец претворио људе широм света у дивље животиње, далеко од правила, материјализма и технологије.

²² <[https://aurora-aksnes.fandom.com/wiki/Running_with_the_Wolves_\(song\)](https://aurora-aksnes.fandom.com/wiki/Running_with_the_Wolves_(song))> 25. 1. 2022.

је спонтана, дивља, необуздана, жестоко изражава емоције, неспутана родним и другим друштвеним нормама. Сусрет са Мев од кључне је важности за Робин јер она мора да преиспита своје пређашње ставове, да донесе важне одлуке, да се супротстави оцу и заједници, одрастајући кроз све те ситуације.

Због изражене блискости међу јунакињама, а посебно због приче о трансформацији, може се говорити и о квир (*queer*)²³ подтексту филма. Мур наводи да су га креатори филма били свесни, као и да им је драго што су неки људи то приметили.²⁴ У једном таквом приказу (Johnson 2021), Робинино упињање да остане будна како се не би претворила у вука тумачи се као страх од разоткривања, односно *ауџовања*, у чему се проналази и права тема филма. Када Робин покушава да објасни оцу своје искуство, он одбија да је чује, што се у оквиру квир тумачења образлаже његовим дубоким страхом од тога што би град и лорд-заштитник могли да јој учине и тиме што се плаши да неће моћи да је заштити, због чега инсистира на томе да она остане тиха и послушна.²⁵

У филму су представљене две самохране породице, пуне љубави и брижности – Робин и Бил чине једну, а Мев и њена мајка другу. Међу-

тим, да би одрасле, девојчице морају или да се саме супротставе ауторитетима, као што се Робин супротставља оцу и лорду-заштитнику, или да помогну властитим родитељима, као што Мев успева да, уз Робинину помоћ, исцели своју мајку Мол. Настанак нове породице омогућава срећан крај филма. Ту *окуиљену* или *реконструисану* породицу чине хетеро родитељи са децом, при чему сваки члан/ица има двоструки идентитет – девојчице спавају, а њихова вучја обличја јурцају са чопором вукова, поред кола којима сигурно управља мајка, она држи узде коња.

Аутори филма, између осталог, преиспитују начин на који живимо и поручују да свет/живот може бити чудесан, магичан ако научимо да га посматрамо из различитих перспектива, одбацимо предрасуде и прихватимо друге, *освојимо* слободу и остваримо јединство са природом.

ИЗВОР

Moore, Tomm, Ross Stewart. *Wolfwalkers*. Анимирани филм. Ireland – Luxembourg – France: Cartoon Saloon, 2020.

ЛИТЕРАТУРА

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Иза Алисиној олегалла*. Андрићград: Андрићев институт, 2021.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Од заштићеној до заштићеника: о неким примерима типологије фантастичној романа за децу на примерима из хрватске и српске књижевности*. <https://www.academia.edu/7412718/OD_ZA%C5%A0TI%C4%86ENOG_DO_ZA%C5%A0TITNIKA_O_nekim_pitanjima_tipologije_fantasti%C4%8Dnog_romana_za_decu_na_primerima_iz_hrvatske_i_srpske_knji%C5%BEevnosti> 1. 1. 2022.

Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama „pola”*. Beograd: Samizdat B92, 2001.

²³ „... *queer* данас не значи само хомосексуалну перспективу, него темељну рефлексију о статусу свих 'других', а нарочито оних који доживљавају репресију у друштвеном и културном простору с обзиром на њихово непристајање на наметнуте обрасце – арбитарно утврђене полне улоге или сексуалне идентитете усвојене као норме” (Bužinjska – Markovski 2009: 502).

²⁴ How the increasingly polarized world inspired 'Wolfwalkers' – Los Angeles Times (latimes.com), 30. 12. 2021.

²⁵ <<https://www.denofgeek.com/movies/the-magical-queerness-of-wolfwalkers/>> 20. 1. 2022. Напомену која се тиче квир подтекста даје и Т. С. Лаури (Т. S. Lowry) у тексту *Things Only Adults Notice in Wolfwalkers*, <Things Only Adults Notice In Wolfwalkers (looper.com)> 25. 1. 2022.

- Buržinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski. Gender i queer. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009, 483–520.
- Frost, Brian J. *The Essential Guide to Werewolf Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press – Popular Press, 2003.
- Johnson, Kevin. *The Magical Queerness of Wolfwalkers*. <The Magical Queerness of Wolfwalkers | Den of Geek> 20. 1. 2022.
- Lukić, D. Mina. Animirani film *Tajna Kelsa* kao primer kreativne interpretacije baštine. *Interkulturalnost. Časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, br. 12 (2016): 76–90.
- Pinkola Estes, Klarisa. *Žene koje trče s vukovima, mitovi i priče o arhetipu Divlje žene*. Zagreb: Algoritam, 2004.
- Solomon, Charles. *The Art of Wolfwalkers*. New York: Abrams, 2020.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Villalón Flores, Eloy (2019). *From Perseus to the Selkies: A Panorama of Film Adaptations of European Myths*. <<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/141319/1/VILLAL%C3%93N%20FLORES%2C%20Eloy%20TFG.pdf>> 12. 12. 2021.

Jelena Z. STEFANOVIĆ

FANTASY IN ANIMATED FILM WOLFWALKERS

Summary

The Cartoon Saloon's animated film *Wolfwalkers* (2020) was co-directed by Tom Moore and Ross Stewart as the latest in an Irish folklore trilogy. The paper analyzes the way in which authors use fantasy to present topics such as growing up, family friendship, gender roles, ecology, war, colonization, freedom, notions of the other. It also points out how the use of visual elements contributes to the film's humanistic messages.

Keywords: fantasy, primary and secondary space, character, animated film, metamorphosis, wolfwalkers

МОТИВ МОРСКОГ ЧУДОВИШТА У АНИМИРАНОМ ФИЛМУ ЛУКА ЕНРИКА КАЗАРОЗЕ

САЖЕТАК: У раду се разматра обрада мотива морског чудовишта у Пиксаровом (Дизнијевом) анимираном филму *Лука* Енрика Казарозе. Анализирају се средства којима се реконфигурише фолклорна слика чудовишта, метафорично и алегорично тумачење мотива и модификација структуре усмене бајке у основи филмске приче о одрастању, као упознавању и прихватању сопственог идентитета. Указује се на наративну формулу, начин приповедања приче у Пиксаровим филмовима, који је препознатљив и у филму *Лука*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мотив чудовишта, одрастање, идентитет, другост, структура бајке, *Лука*, Пиксар

Увод

Анимирани филм *Лука* Енрика Казарозе (Enrico Casarosa)¹ креиран је у Дизнијевом студију Пиксар (Pixar, Disney) техником компјутерске анимације² и премијерно приказан у јуну 2021. године. *Лука* је филм о одрастању, чији јунак има двоструку природу: он је и чудовиште и људско биће. Прича о његовом сазревању заснива се на дијалогу са народним предањем о морским чудовиштима и анализа мотива обухвата поступке којима се нарушава фолклорна слика чудовишта. Чудовиште је у филму метафора Другог, другости³, а сазрева-

ње јунака повезано је са променом његовог односа према сопственој различитости.

У обради мотива препознаје се структура народне бајке и њена модификација, па се анализа стога заснива на структурним истраживањима Владимира Пропа (Владимир ковлевич Пропп) и на формулама обликовања филмске приче које је издвојио сценариста Дин Мовшовиц (Dean Movshovitz). Показује се да преобликовање поетике народне бајке приближава филм типовима алегоричне и драмске бајке.

* petrovic.bp@gmail.com

¹ Енрико Казароза је Пиксаров *storyboard artist*, писац и редитељ, рођен у Ђенови, Италија. *Лука* (Luca, ITA, USA, 2021) његов је дебитантски дугометражни анимирани филм. Кратки анимирани филм *La Luna*, номинован за Награду Академије, режирао је 2011. године.

² Пиксарови филмови креирају се путем компјутерске 3Д анимације, која ликове и окружење чини фотореалистичнијим. Редовно су награђивани у категорији анимираног филма, те се тако и *Лука* 2022. године нашао у номинацији за награду за уметнички и технички рад у филмској индустрији – „Оскар”.

³ „Другост или алтеритет (енг. *other* – други) указује на различитост, односно на чињеницу да постоји Други. Овај термин се на различите начине користи у феноменологији, психологији и психоанализи, а посебан значај добија у феминистичкој критици, постколонијалној критици и студијама културе” (Роровић 2007: 160). У раду се користи у смислу који је најближи његовој употреби у *queer* теорији која подстиче „нови тип осећајности – може се назвати осе-

Мотив чудовишта у контексту Пиксарове поетике

Пиксарови филмови често су награђивани и добро примљени код публике и критике, а њихову наративну технику Дин Мовшовиц наводи као разлог успешности овог студија. На примерима четрнаест филмова,⁴ Мовшовиц (2015) указује на тематски избор и формулу, по којој се у студију Пиксар обликују приче. Његова књига занимљива је као приручник намењен писцима, али и као предлог за размишљање о томе како се традиционални мотиви и структурни елементи усмене бајке у филму преобликују тако да изразе савремена схватања и буду пријемчиви сензибилитету данашње деце, али и одраслима. Правила која наводи препознају се и у филму *Лука*, па ће анализа мотива имати полазиште у његовим запажањима.

Инспирацију за филм о одрастању и пријатељству редитељ Енрико Казароза нашао је у сећањима на сопствено детињство у Лигурији и другарству са својим најбољим пријатељем Албертом, када је имао дванаест година.

Детињство, породица, туга, зрелост, смрт: универзалне теме које су у средишту људске егзистенције недовољно су истражене у главном току популарне културе (у поређењу са питањима љубави или злочина) (Movshovitz 2015: 102)⁵

а Мовшовиц сматра да бављење овим темама чини део успеха Пиксарових филмова. Оне се обрађују филмским језиком, путем фантастичних мотива који пред гледаоца износе визуелно привлачан „богат егзотичан свет (било да су то чудовишта, играчке, или суперхероји)” (Isto: 1). У складу са таквом поетиком, у Казарозиним филму се тема одрастања, као проблем налажења и прихватања сопственог идентитета,

обрађује путем мотива чудовишта – као метафоре осећања различитости претпубертетског и пубертетског детета на граници између детињства и одраслог доба.⁶ Такав гранични положај симболично је представљен метаморфозама: изван воде морска чудовишта постају људи, док их сваки додир с водом враћа у првобитни облик.

Поред одређене тематике, једно од Пиксарових правила је и поштовање културне аутентичности (Pixar Cultural Trust) у филмовима чија је радња смештена у конкретан хронотоп одређене земље, а такав филм је и *Лука*. Хронотоп је обала Лигурије и измишљено место Порторосо,⁷ крајем педесетих година XX века, у „златно доба” италијанске кинематографије. Филм је омаж италијанској култури, Казарозино „љубавно писмо Италији”⁸, са много цитата

ђајношћу према разлици или осетљивошћу за другост” (Bužinjska – Markovski 2009: 483). *Queer* има значење „чудак” или „особенак” и „у последњем раздобљу, дискурс стваран око категорије *queer* настојао је да подрије традиционално прихватање опозиције норма–одступање и центар–маргина, истичући уместо тога плурализам идентитета и њихово очигледно разликовање” (Isto: 501).

⁴ Филмови које је узео у обзир су: *Прича о играчкама* (*Toy Story*, 1995), *Бајов животи* (*A Bug's Life*, 1998), *Прича о играчкама 2* (*Toy Story 2*, 1999), *Чудовишта из ормара* (*Monsters Inc.*, 2001), *У пошпази за Немом* (*Finding Nemo*, 2003), *Невероватни* (*The Incredibles*, 2004), *Аутомобили* (*Cars*, 2006), *Ратајуљ* (*Ratatouille*, 2007), *Вол-и* (*Wall-E*, 2008), *До неба* (*Up*, 2009), *Прича о играчкама 3* (*Toy Story 3*, 2010), *Храбра Мерида* (*Brave*, 2012), *Универзитет за монструме* (*Monsters University*, 2013) и *У мојој глави* (*Inside Out*, 2015).

⁵ Све цитате превела је Биљана Петровић.

⁶ О таквом метафоричном значењу чудовишта говори у интервјуима сам Казароза.

⁷ Име је састављено спајањем делова имена постојећих лигуријских градова, Портофина и Монтероса.

⁸ „Део тога је једноставно моја љубав према том златном периоду филма и биоскопа у Италији” (в. <<https://www.reportwire.in/interview-luca-is-my-love-letter-to-italy-says-director-enrico-casarosa/>>).

и реминисценција на дела италијанских уметника (Леонарда да Винчија, Федерика Фелинија, Карла Колодија и Итала Калвина), упућених одраслом гледаоцу с одређеним читалачким и гледалачким искуством.

У складу с овим начелом, мотив морског чудовишта обрађује се као дијалог са фолклорном сликом чудовишта која се конкретизацијом простора, смештањем радње у приморје Лигурије, преузима из лигуријских предања и бајки.

Инверзија, огледалски светови

У експозицији филма, из перспективе рибара тематизује се демонолошко предање са којим се успоставља интертекстуални дијалог:⁹

Ђакомо: Чуј, Томазо, морамо ли заиста да пецамо толико близу острва?

Томазо: Сувише бринеш.

Ђакомо: А шта ако су приче истините?

Томазо: Ма хајде, Ђакомо, стварно верујеш у морска чудовишта?

Ђакомо: Превише је чудних ствари виђено у овим водама.

Томазо: То су само приче. Бапске приче да нас отерају са одличног места за пецање.¹⁰

Веза са локалним фолклором успоставља се визуелним средствима, цртежом мапе на којој су с благим карикирањем око Морског острва у Лигуријском мору уцртана чудовишта: морски носорог, циновска моруна и огромна хоботница.¹¹ Њиховим карикирањем најављује се хумористички приступ фолклорном мотиву.

Када угледају *морско чудовиште* које им краде ствари из барке, рибари су ужаснути. Њиховим страхом од непознатог, Другог, у филму се мотивише лов на чудовишта.

„Сасвим другачије”, онострано, продире у наш свет и при том остаје несхваћено, или ипак несигурно растумачено. Предање дубоко доживљава ствари о којима приповеда, али не овладава њима интелектуално. [...] Предање поставља питања (Liti 1994: 84–85).

Филм, такође, поставља питање на које се на крају даје експлицитан одговор. Питање је: ко су морска чудовишта? Мовшовиц такав поступак види као карактеристичан наративни поступак у Пиксаровим филмовима.

У наредној сцени, чудовиштима из народне маште супротставља се подводни свет чудовишта у фикционалном свету филма. Он се приказује као огледало људског: та бића су антро-

⁹ Термин *интертекстуалност* користи се „у основном смислу и односи (се) на литерарне алузије и на цитате из литерарних и нелитерарних текстова” (Вилки 2013: 205).

¹⁰ Изворни текст:

Giacomo: Listen, Tommaso, do we really need to fish near the island?

Tommaso: Eh, you worry too much.

Giacomo: I don't know. What if the old stories are true?

Tommaso: Oh, come on, Giacomo. You really believe in sea monsters?

Giacomo: Too many strange things have been seen in these waters.

Tommaso: They're all just stories. Tall tales to keep us away from a great fishing spot (Casarosa 2021).

¹¹ Представе морских чудовишта у лигуријском фолклору настала су у сусретима рибара са великим морским животињама, попут ајкула и моруна. Морски носорог представља одјек народног виђења ајкуле са малформацијом главе. Народна предања говоре о утопљеном гусару чији се дух претворио у чудовиште у облику циновске моруне, чувара подводног блага; о змају из залива Сан Фрутуозо којег је, према легенди, савладао божански изасланик, и о змијоликом Базилиску који може да окамени људе и ког је победио Сан Сиро, други епископ Ђенове (Berta et. al. 2019: <<https://monstermovieitalia.com/2019/06/08/bestiario-italia-leggende-creature-liguria/>>). У лигуријској бајци „Човек зелен од алги”, јунак спасава принцезу од циновске хоботнице која ју је заробила на далеком острву.

поморфна, споразумевају се људским језиком, на њихову заједницу пресликани су породични односи и живот у сеоској средини. Лука је чудовиште-чобанче које изводи рибе на пашу и чезне да види свет изван воде. Поступцима изневереног очекивања и онеобичавања даје се слика чудовишта која нису страшна, а њихова хуманизованост упућује на то да фантастични мотив треба разумети у алегоријском кључу, као причу о људима и људским односима. У сижеу филма укрштају се перспектива људског страха од Другог (Ерколе: „Али, ми се бојимо вас! Ужасавате нас и гадите нам се зато што сте чудовишта”)¹² и приказивање чудовишног Другог као суштински људског. Мотив лова на морска чудовишта преплиће се са главном темом сазревања јунака изласком из заштићене водене средине и доласком на копно метаморфозом у дечака. Лов на чудовишта је спољашња, а страх унутрашња препрека коју мора да савлада. Слојевитост Пиксарове филмске нарације подразумева постојање спољашњег догађајног слоја, сукоба са противницима и унутрашње борбе јунака, која треба да изазове емпатију код гледалаца:

[...] више нелагодности – више приче... треба ставити јунака у најизазовније могуће окружење [...] На дубљем нивоу, идеја мора водити карактер кроз емотивно путовање [...] Ова нелагодност је [...] катализатор који подстиче јунака да реагује, а у најбољим филмовима да расте и да се мења. Пиксарови ликови праве велике кораке да поврате оно што су изгубили¹³ (Movshovitz 2015: 3).

У овоме се препознаје структура народне бајке, коју је у *Морфологији бајке* описао Проп и њено преобликовање приказивањем унутрашњег света јунака и његове промене.

Модификација структуре усмене бајке

„Аутор бајке посеже за поетиком и формулативношћу фолклорне бајке, како би је изменио, проширио или пародирао њен смисао” (Опачић 2011: 79).

Померања у односу на поетику усмене бајке у филму доводе до уношења и спајања елементарних карактеристичних за различите облике ауторске бајке.¹⁴ Она најпре у уводу обухватају замену чудесног фантастичним¹⁵ (неизвесност да ли чудовишта постоје и осећање страха рибара), а затим и метафорично и алегоријско тумачење фантастичног.¹⁶ У алегоријским бај-

¹² Изворни текст:

Ercole: No, but we're afraid of you. Everyone is horrified and disgusted by you, because you are monsters (Casarosa 2021).

¹³ Са наведеним се може упоредити и тврдња: „Тема бајке је борба за превладавање неке тешке ситуације, сиромаштва или неког природног недостатка, борба за личну афирмацију” (Drndarski 1978: 10), као и одељак: „Готово сваки сценарио мора имати причу и њене јунаке, радња мора бити смештена у просторно-временске оквире, а фолклорни модели се лако препознају међу популарним жанровима какви су, на пример, хорор, трилер, историјски спектакл, фантастика, научна фантастика, или обрти са обавезним срећним љубавним исходом” (Самарција 2011: 55–56).

¹⁴ „Ауторска бајка је стилизована чудесна прича произашла из фолклорне бајке која се временом осамостаљује и развија превасходно по начелима уметничког (ауторског) текста. Њен 'прелазак' у писану књижевност није био могућ без видних трансформација и подређивања другим жанровима... Бајка се ближи фантастичној књижевности, а често се јавља у 'оксиморонском споју' као алегоријска бајка (бајка као поучна прича; бајка параболоа; бајка сатира)” (Опачић 2011: 79).

¹⁵ „Истина или привид? [...] Фантастично заузима време те неизвесности; у тренутку када изаберемо један или други одговор, напуштамо фантастично како бисмо ступили у један од њему два блиска жанра, чудно или чудесно” (Todorov 1987: 29).

¹⁶ „Ако оно што читамо описује натприродни догађај, а ако због тога речи не треба схватити дословно него у неком

кама „јунак најчешће није људско биће... али носи људске особине и људска осећања и доживљава судбину која је на неки начин *јоучна*” (Исто: 80). Уз то, хумор који произлази из тога што се аутор „поиграва препознатљивим мотивима и смешта (их) у другачији контекст” (Исто: 83) одговара одликама драмске бајке.

Карактеристике по којима се ауторска бајка удаљава од фолклорне издвојила је Љиљана Пешикан-Љуштановић у раду „Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа” (2009: 9–28). Избор јунака и његово симболично именовање, конкретан хронотоп, психолошка мотивација и сазревање, унутрашња промена јунака, лирски, хумористични, метафорични и симболични елементи препознају се и у *Луки*. Непромењен остаје срећан крај типичан за усмену бајку.

Јунак фолклорне бајке увек је људско биће („или људско биће чаролијом претворено у животињу, биљку, предмет...”), јунаци усмених бајки „неименовани су или именовани преко својстава” (Исто: 27). Због недостатка или штеће која му је начињена, јунак усмене бајке одлази од куће, долази у додир са натприродним, савладава препреке и као победник се враћа кући, док је јунак филма *Лука* чудовиште које чезне да види копнени свет. Његово име, Лука Пагуро (итал. *raguro* – рак самац), симбол је двострукости његове људске и животињске природе. У складу с начелом *non est open*, које

другом смислу, који нас, опет, упућује на нешто што уопште није натприродно, за фантастично тада места више нема. Постоји читава грана књижевних поджанрова између фантастичног (које припада оном типу текстова који се морају читати дословно) и чисте алегорије, која задржава само друго, алегоријско значење” (Todorov 1987: 69). Чини се да се фантастика у филму *Лука* налази на граници између дословног разумевања фантастичног и његовог алегоријског значења.

се примењује и у именовању других ликова у филму, презиме Пагуро повезује се са особином рака самца да напушта своју кућу-шкољку када му постане тесна као што и Лука жели да напусти подводни свет у складу са својом радозналост, сањарском природом и потребом за растом.

Када се Пропове функције народне бајке примене на експозицију филма, примењује се структурно преокретање засновано на избору јунака-чудовишта. Он жели да изађе из воде (Prop 1982: VIII-а *Негосџаџак*: 43), али му родитељи то забрањују због страха од „копнених чудовишта” (II *Јунаку се изриче забрана*: 34). Упознаје Алберта, друго младо чудовиште које га извлачи на копно (III *Забрана се крши*: 35) и открива му способност преображавања, учи га да хода и како да савлада страх (XII *Прва дари-ваочева функција*: 47, XIII *Јунак реагује на јосџуџке будућеџе дародавца*: 49, XIV *Јунак сџиџе чаробно средсџтво*: 51). Када родитељи открију да је Лука био на копну (IV *Расџиџивање*: 36, V *Одавање*: 36), мајка одлучује да га пошаљу на дно океана, код стрица Уга (VIII *Наношење иџиџе*: 38). Средишњи део филма почиње бекством од куће (XI *Јунак наџуџиџа кућу*: 46), Алберто у функцији помагача води Луку у град Порторосо да би дошли до веспе (*чаробни џред-меџ*) која треба да их одведе у свет, слободу и авантуру (XV 2 *Јунака воде на месџи џде се налази џредмеџ за којим џраџа*: 56).

Структура фолклорне бајке изокреће се најпре тиме што је јунак натприродно, а не људско биће. Уместо неодређеног простора народне бајке, он из фантастичног подводног света улази у реални простор града у коме се спрема лов на чудовишта. У град улази заједно са пријатељем-помоћником, у потрази за веспом која добија значење чаробног предмета. Изокрећу

се и функције штеточине и помоћника. Родитељи добијају улогу штеточине јер у жељи да заштите јунака спутавају његов развој, а Алберто („лош утицај” са становишта породице), извлачећи Луку из заштићене средине, добија улогу дариваоца-помагача. Функција помагача помера се ка уводном делу филма као супротност штеточини, родитељима који се парадоксално налазе у самом заштићеном простору.

Чудовишта су на копну преображена у дечке, преображај има и заштитну улогу прерушавања и на нивоу догађаја извор је сталне напетости због могућег откривања чудовишта у додиру са водом и хумора због непознавања правила понашања у људском свету. С друге стране, познате особине чудовишта народних бајки пресликавају се на лик противника.

Мовшовиц издваја типичне Пиксарове функције ликова, истичући да су сви уско повезани с основном идејом приче. Посебну улогу имају противници и помоћници.

Лука има три помоћника, три противника, а такмичење у пливању, једењу пасте и бициклирању, хуморно је означено као „традиционални епски триатлон”, у чему се препознаје формулативно коришћење броја три у бајкама.

Три типична противника Пиксарових филмова су: добронамеран, противник из убеђења који замењује функцију противника функцијом помагача и истински зао противник (Movshovitz 2015: 73–80).

Добронамеран противник су родитељи, који имају функцију штеточине, чиме је изражена имплицитна критика родитељског презаштићивања. У средишњем делу они добијају функцију прогонитеља (у граду прогоне јунака да би га спасили.)

Масимо (од лат. *Maximus* – највећи) носи симболично име у складу са изгледом и карак-

тером. Он је рибар и из личног убеђења ловац на чудовишта који од противника постаје помоћник када упозна и схвати људске вредности чудовишта-дечака који му помажу у риболову да би зарадили новац за улог у такмичењу. У овом лику се такође крије и аспект различитости самог јунака. Масимо је једнорук, али једном руком све може да уради, па је његова величина и у прихватању сопствене различитости, што је пут који и Лука мора да прође. На крају филма он даје одговор на постављено питање о томе ко су чудовишта: „Ја знам ко су они. Они су Лука и Алберто. И они су победници.”¹⁷ Промена функције овог лика говори о потврди људскости чудовишта и друштвеној промени која подразумева прихватање Другог задржавајући тако обавезан срећан крај народних бајки.

Типичан зао противник именован је иронично: Ерколе Висконти. Његово име асоцира истовремено на митског јунака и племићку средњовековну италијанску породицу Висконти. Име Ерколе настало је од грчког *Heracles* односно латинског *Hercules*, чиме се повезује са митовима о Хераклу и његовим подвизима, међу којима је и убијање чудовишта, Хидре. Херакле је пародиран у античким комедијама, а овде се чини да је пародија двосмерна и обухвата пародирање мита о хероју, убици чудовишта и ругање лову на чудовишта у филму. Ерколе је приказан карикатурално као старији адолесцент са тек никлим брчићима, великог носа, на веспи. Преко рамена уместо Хераклове лавље коже носи пребачен џемпер у складу са модом средине XX века и има два послушника који га прате. Попут чудовишта у бајкама он осећа

¹⁷ Massimo: I know who they are. They are Luca and Alberto, and... they are the winners (Casarosa 2021).

Луку и Алберта по мирису и прети прождиранjem: „Слушај, мали, ја децу као што си ти једем за доручак. Само их умочим у топлу чоколаду и (ам)... готови сте!”¹⁸ Он је и пародијски „чувар блага”, који чува предмете, веспу и џемпер, а злоставља људе. Пародирањем и пресликавањем типских особина чудовишта усмене традиције на људски лик противника поручује се да је зло у човеку оно што је истински чудовишно. Ерколе је такође и оличење незрелости, јер је већ готово одрастао, а ужива у такмичењу са млађима од себе.

Традиционални мотив убијања чудовишта (змаја, аждаје) карневалски се изврће тако што се митско ставља у контекст маркетиншког, потрошачког друштва чиме се производе бурлескни ефекти, што је карактеристичан поступак драмских бајки. Спонзор Купа Портороса, маскирана госпођа с брковима од сламе и трозупцем-метлом, узвикује: „Ја сам Ђорђо Ђорђини, убица морских чудовишта и омиљени добављач тестенине!”¹⁹ Пародирање се овде постиже асоцијативним повезивањем са легендом о Светом Ђорђу.

Ликови помоћника – тема пријатељства и модификација структуре обреда иницијације

Од три лика који имају функцију помагача два су Лукини пријатељи. У воденом свету помоћник је бака која подржава Лукин излазак на копно, Алберто је најзначајнији за Лукино оснаживање, а девојчица Ђулија, лик помоћника из другог света, помаже му да открије своје истинске жеље и промени циљ и предмет потраге од вечите слободе и авантуре (веспа) ка образовању (књиге и школа). Унутрашња про-

мена одговара поетици ауторске бајке у којој се јунак „мења изнутра, психолошки сазрева, често прелазећи пут од нагонске ’неуљуђености’ детињства до уклапања у друштво” (Пешикан-Љуштановић 2009: 18).

Структура бајке у основи има структуру обреда иницијације (Проп 2013), који се састоји из три фазе: прелиминалне/одвајања, лиминалне/транзитивне и постлиминалне/агрегације. У филму је, међутим, овај модел унеколико измењен. Пријатељство, заједништво које се развија у дружењу, заједничким циљевима и конфликтним разилажењима доводи до промене и сазревања јунака које се не завршава преласком из једног облика у други, него прихватањем чудовишног. „Лиминална фаза помера разлике које изазивају културне поделе, јер они који деле лиминално искуство развијају посебну врсту пријатељства” (McDaniel 2019: 211). Џејми Макданијел износи став о прогресивном моделу иницијације која има „инклузивне квалитете” (2019: 211), јер се уместо линеарног прелаза подразумева задржавање двоструке природе јунака. Овакво преобликовање одговара савременим схватањима односа према Другом и другачијем и прихватању различитости као важној друштвеној теми.

Може се рећи да заплет почиње одвајањем Луке из прелиминалног заштићеног простора дома и породице (облик чудовишта), средишњи део филма је пролазак кроз лиминалну фазу (двострукост и скривање чудовишности), а крај је агрегација (прихватање двострукости, могућ-

¹⁸ Ercole: Listen, piccoletto, I eat kids like you for breakfast. I dunk them in my cioccolata and (mimics chomping)... finiti! (Casarosa 2021).

¹⁹ Woman: It is I, Giorgio Giorgioni! Slayer of sea monsters and beloved purveyor of pasta! (Casarosa 2021).

ности метаморфоза које остају и у новостеченој друштвеној улози, Лукином поласку у школу).²⁰

Ликови Луке и Алберта су контрастни, Алберто је усамљен и напуштен дечак-чудовиште који живи слободно, без родитељског надзора, док је Лука добро чуван у родитељском дому. Алберто је тај који помаже Луки да изађе из заштићеног простора. Лајтмотив филма су речи: „Тишина, Бруно!”²¹ које би могле имати и симболично магијско значење и означавају бунт и супротстављање сопственим страховима, као начин да се прође кроз искушења иницијације:

Алберто: Хеј, хеј, хеј, знам шта је твој проблем, имаш Бруна у глави.

Лука: Бруна?

Алберто: Да, то се и мени понекад догоди: „Алберто, ти то не можеш”, „Алберто, погинућеш”, „Алберто, не стављај то у уста!” Не слушај глупог Бруна!

Лука: Зашто се зове Бруно?

Алберто: Не знам. Није битно, назови га како хоћеш. Ућуткај га. Реци му: „Silenzio, Bruno!”²²

Заједничка жеља за променом (симболично, победом Еркола у триатлону) повезује ликове Луке, Алберта и Ђулије, која њихово заједништво означава као *бигги аушсајгер*.

Симболика сањарења и просторна вертикала

Чежња за духовним растом јунака представљена је његовим сањарењима о вертикалном кретању. Жеља за изласком из заштићеног простора и недостатак храбрости изражени су сањарењем о пробијању водене површине која се непропустљиво савија као да је од чврсте

еластичне материје. То је симболика јунаковог интраутериног стања, „дубоког материнства вода” (Башлар 1998: 22).

Сањарење о слободи као успону на веспи до Месеца претвара се у кошмарни пад у понор. Сан је израз митске имагинације у којој се вода пресликава на небо. „Имагинацији је стално потребна дијалектика... После укрштања, риба лети и плива” (Башлар 1998: 71). Сањарење се претвара у симболични кошмарни сан, израз страха и представља антиципацију мајчине одлуке о казни. Ноћно небо је пресликани океан којим лете рибе, а додир Месеца, симбола мајке, додир је велике влажне рибе која јунака враћа у облик чудовишта и суновраћује у понор.

Од свих метафора, метафоре висине, уздизања, дубине, спуштања, пада су у правом смислу аксиоматске метафоре. [...] Ове слике имају изу-

²⁰ У филму се успоставља дијалог са *Пинокијем* Карла Колодија (Carlo Collodi). Пинокио је симбол италијанске културе и у филму се појављује у тренутку када Лука открива књиге међу којима је и *Пинокио*. За разлику од Пинокија који се поводи за лошим *друштвом* да би на крају одрастао и постао *прави* дечак, Лука тек под утицајем друштва сазрева. Пинокио се после неколико метаморфоза преображава у људско биће, његова промена је линеарна док Лука задржава свој чудовишни део, што је у складу са савременом педагогијом и идеологијом. Пинокио се ољуђен враћа школи, а Лука тек открива школу и своју жељу за учењем као добровољним одбацивањем неограничене слободе детињства.

²¹ Silenzio, Bruno!

²² Изворни текст:

Alberto: Hey, hey, hey. I know your problem. You've got a Bruno in your head.

Luca: A Bruno?

Alberto: Yeah. I get one, too, sometimes. „Alberto, you can't.” „Alberto, you're gonna die.” „Alberto, don't put that in your mouth.” Luca, it's simple. Don't listen to stupid Bruno.

Luca: Why is his name Bruno?

Alberto: I don't care. It doesn't matter. Call him whatever you want. Shut him up. Say, „Silenzio, Bruno” (Casarosa 2021).

зетну снагу: оне управљају дијалектиком одушевљења и тескобе (Башлар 2001: 18).

У Лукином сну додир са водом и суноврат у дубину враћају га у првобитно стање супротно његовом духовном расту. „За амбивалентно сањарење, вода, супстанца живота, такође је и супстанца смрти” (Башлар 1998: 98). Успон до Месеца је и цитат Казарозиног кратког филма *La Luna*, који такође метафорично представља породичне односе.

Промена јунака (у ширем смислу и друштва) подразумева одбацивање митског и прихватање рационалног научног објашњења универзума и човека. Од девојчице Ђулије Лука сазнаје да светлости на небу нису рибе, него звезде и да постоји наука која се бави космосом. Са откривањем научног знања јунак се мења, па је сну о лету до Месеца међу рибама антитеза његово сањарење о планетама. Научно знање замењује преднаучно мишљење предања и митску космогонију чиме се имплицитно пружа поука о важности образовања да би се разумео свет и да би се разумео Други.

Просторна вертикала је вертикала духовног развоја јунака;

живот душе, све танане и уздржане емоције, сва надања, сва страховања, све моралне снаге везане за будућност имају *вертикалну диференцијалу* (Башлар 2001: 17).

Небо и сунце су супротност дну океана, које је симболичан простор духовне смрти која подразумева престанак кретања и самоћу, што је илустровано описом дна океана:

Уго: Наравно, нема сунчеве светлости, али ионако нема ничега да се види. Или ради. Само

ти и твоје мисли и све китове изнутрице које можеш појести. Комадићи само доплутају у твоја уста. Не можеш их зауставити. Не можеш их видети.²³

Изразак на копно је почетак промене која подразумева упознавање себе у односима са другима, препуштање животу – симболичан скок са тврђаве и узвик: „Узми ме, сило теже!”²⁴ а „Земљина тежа је непосредан људски психички закон (...) она је судбина коју треба победити” (Исто: 70).

У Лукиним сновима вертикално кретање је симбол тежње ка духовном напредовању које се постиже знањем.

Закључак

Може се закључити да је филмска прича о одрастању – Лука – изграђена на мотиву чудовишта као метафори различитости и на укрштању филмске представе чудовишта-дечака са сликом чудовишта из народних предања која је заснована на људском страху од непознатог и другачијег. Фолклорна слика чудовишта се деконструише да би се пренеле поруке о упознавању и прихватању Другог и сопствене дружности и о значају знања и научног мишљења наспрам примитивног схватања. У складу са таквом намером аутора у филму се с друге стране пародијски алудира на Херакла и Светог Ђорђа као убице чудовишта, а традиционал-

²³ Изворни текст:

Ugo: Sure, there's no sunlight, but there's nothing to see anyway. Or do. It's just you and your thoughts, and all the whale carcass you can eat. Little bits of it just float into your mouth. You can't stop it. You can't see it (Casarosa 2021).

²⁴ Изворни текст:

Luca: Take mi, gravity! (Casarosa 2021).

не особине чудовишта из народних бајки се инверзијом пресликавају на Еркола, ловца на чудовишта.

Прича о иницијацији јунака у основи има модификовану структуру народне бајке. Ликови су психолошки мотивисани, јунакова унутрашња стања представљена су његовим сањарењима и сновима, хронотоп је конкретизован, а функције ликова штеточине и помагача измењене. Елементи преобликовања структуре народне бајке у филму чине да филм поприма особине жанрова алегоријске²⁵ и драмске бајке.

У складу са схватањем о прихватању различитости, иницијација јунака није линеарни прелаз из прелиминалне у лиминалну фазу и затим у фазу агрегације, већ подразумева промену, као задржавање и прихватање различитих аспеката идентитета јер јунак не губи способност реверзибилних метаморфоза.

Лука се уклапа у поетику и правила наратије Пиксарових филмова који се показују као пријемчиви и деци, због универзалности тема, основне структуре бајке, фантастике и хумора, и одраслом интерактивном гледаоцу који у филму може да препозна низ алузија и на дела италијанске и популарне културе уопште. Формулативност која подразумева постављање питања на почетку, на које се на крају даје одговор, тачно одређене функције ликова, супротстављање ставова како би се изградили снажни спољашњи и унутрашњи сукоби и изазвала емпатија гледалаца према јунаку, чине промишљен низ уметничких поступака којима се у

поп култури успешно обрађују традиционални мотиви да би се истражиле универзалне теме и изразила схватања савременог друштва.

Пиксарова прича о недаћама јунака задржава традиционалан срећан крај који детету даје наду, ненаметљиво и на хумористичан начин пружајући поуку. Бајке

упозоравају да се они који су одвећ бојажљиви и ускогрудни да се упусте у ризик налажења себе, морају помирити са једноличним животарењем – ако их не задеси и гора судбина (Betelhajm 1979: 38).

Универзална порука бајки у филму *Лука* сажета је у његовој крилатици, као охрабрење јунака и гледаоца: *Silenzio, Bruno!*

ИЗВОР

Casarosa, Enrico. *Luca*. Анимирани филм. IT/USA, 2021.

ЛИТЕРАТУРА

Башлар, Гастон. *Ваздух и снови. Ојлед о имагинацији креишања*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2001.

Башлар, Гастон. *Вода и снови. Ојлед о имагинацији машерије*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 1998.

Вилки, Кристин. Повезаност текстова: интертекстуалност. Питер Хант (ур.) *Тумачење књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет, 2013, 207–215.

Опачић, Зорана. *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве деце игре, 2011.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, 2009.

²⁵ У интервјуима, редитељу је често постављано питање о томе да ли је чудовиште заправо алегорија хомосексуалности. Казароза каже да то није била његова намера, али да је и такво тумачење једно од могућих а метафора чудовишта узима се у ширем смислу и обухвата свако осећање различитости.

Проп, Владимир. *Историјски корени чаробне бајке*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2013.

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

Berta, Matteo, Alessandro Sivieri, Giovanni Siclari. *Una lista di streghe, draghi e creature fantastiche della tradizione ligure*. <<https://montermovieitalia.com/2019/06/08/bestiario-italia-leggende-creature-liguria/>> 27. 12. 2021.

Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Београд: Југославија – Просвета, 1979.

Bužinjska, Ana, Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. Београд: Службени гласник, 2009.

Drndarski, Mirjana. Uvod. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Mirjana Drndarski (prir.). Београд: Nolit, 1978, 5–38.

Interview: 'Luca' is my love letter to Italy, says Director Enrico Casarosa. <<https://www.reportwire.in/interview-luca-is-my-love-letter-to-italy-says-director-enrico-casarosa/>> 27. 12. 2021.

Liti, Maks. *Evropska narodna bajka*. Београд: Orbis, 1994.

McDaniel, Jamie. Growing Up in the Upside Down: Youth Horror and Diversity. In: *Stranger Things*. Casie Hermansson, Janet Zepernick (ed.). *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television*. Palgrave McMillan, 2019, 205–222.

Movshovitz, Dean. *Pixar Storytelling: Rules for Effective Storytelling Based on Pixar's Greatest Films*. 2015 (digitalna knjiga).

Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Београд: Logos Art, 2007.

Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Београд: Prosveta, 1982.

Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Београд: Pečat, 1987.

Biljana T. PETROVIĆ

A SEA MONSTER MOTIF IN THE ANIMATED MOVIE *LUCA* BY ENRICO CASAROSA

Summary

This paper discusses the treatment of a sea monster motif in Pixar's (Disney's) animated movie *Luca* (2021) by Enrico Casarosa. The means by which the folklore image of the monster is reconfigured, the metaphorical and allegorical interpretation of the monster and the modification of structure of the fairy tale in the basis of the story about maturation as accepting one's own identity are analyzed. The rules of storytelling in Pixar's films are pointed out, which is also recognizable in the movie *Luca*.

Keywords: monster motif, maturation, identity, the Other, fairy tale structure, *Luca*, Pixar

ВРЕДНОСНА ТРАНСФОРМАЦИЈА ШТЕТОЧИНЕ ИЗ БАЈКЕ (ОД ПЕРООВЕ И ГРИМОВЕ БАЈКЕ ДО ГРДАНЕ РОБЕРТА СТРОМБЕРГА)

САЖЕТАК: У раду се бавимо истраживањем дијахронијске вредносне трансформације зле виле (штеточине), проматрајући путању од *Усјавање лејошнице* Шарла Пероа, односно *Усјавање лејошнице* браће Грим до филма *Грдана* Роберта Стромберга из 2014. године. Показаћемо како је у играном филму дошло не само до померања тежишта са принцезе – *усјавање лејошнице* на лик вештице, већ и како је функција типа штеточине Владимира Пропа у савременом филму вредносно измењена, проблематизована и у извесном смислу укинута. Такође, до те суштинске измене у структури и логици филмске бајке дошло је постепено јер је укидање вредносне поларизације изведено у Дизнијевом цртаном филму *Усјавана лејошница* (1959). С обзиром на то да су предлошци играног филма реализовани у различитим медијима, користићемо се сазнањима из подручја теорије цитатности, интертекстуалности и интермедијалности. Показаћемо како је филмска адаптација проблематизовала однос родних стереотипа женских и мушких ликова, фолклорних вредности и однос традиционалних и нових бајковних кодова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бајка, филм, *Усјавана лејошница*, *Грдана*, филмска адаптација, интертекстуалност, интермедијалност

Увод

Ауторска бајка је жанровски полиморфна приповедачка форма, која се кроз своју историју мењала у различитим смеровима и обли-

цима. Она је „стилизована чудесна прича проишашла из фолклорне бајке која се, временом, осамостаљује и развија превасходно по начелима уметничког (ауторског) текста”, те се приближава фантастици (Опачић 2010: 5). Задржавајући мотиве, јунаке, па чак и делове текста, нове ауторске бајке најпре подсећају на дела-претходнике или дела-савременике, потом доносе познате приче на нове начине и позивају на њихова поновна читања, ревизију, те утичу на преиспитивање или рушење постојећих друштвених кодова, књижевне и традиције других уметности и, најзад, постављају нова питања или начела.

У жељи да се депатријархализује жанр, бројни писци труде се да реконтекстуализују, „допишу”, ремоделују културне/полне/социјалне матрице које промовише традиционална бајка (Опачић 2011: 31).

Међу најзначајнијим јесте и репозиционирање женских ликова.¹ Под притиском нових читања

* simonakanyez@gmail.com

¹ Седамдесетих година XX века, мада је тога било и у претходним декадама, списатељице, научнице и активисткиње објављују радове који се баве заступљеношћу женских ликова и начина на који се они приказују у различитим писаним делима.

бајке, долази до преобликовања јунакиња које у све мањој мери бивају пасивне и зависне од принчевог пољупца, те се много активније боре за реализацију својих циљева.² Будући да савремени цртани, односно анимирани и играни филмови често посежу за бајковним сижеема, иста тенденција примећује се и у овим уметностима.

Дизнијеви принцезе радикално мењају своју улогу. Још значајнији корак учињен је када већ позната антијунакиња постаје главни актер и добија функцију оне која пресудно обликује радњу играног филма. Међу таквим је и екранизовано дело под називом *Гргана* (*Maleficent*, 2014) Роберта Стромберга (Robert Stromberg), које се високо рангирало на лествици гледаности.³ Задржава се позната прича и интерпретира на нов начин, те се ослања на постојећу традицију, али нуди и нови угао „читања” познатог интернационалног мотива.⁴

С обзиром на то да је играни филм засићен садржајима преузетим из својих предлогака, за анализирање ће бити значајна интертекстуалност под којом ћемо подразумевати „однос међу књижевним текстовима у којем је за разумевање једног дјела важно познавање другог, при чему је та релација испуњена значењем” (Маковић 1988: 7). Како се цитатне релације остварују и између различитих медија, имаћемо у виду и интермедијалност, а под њом ћемо подразумевати „поступак којим се структуре и материјали карактеристични за један медиј преносе у други” (Pavličić 1988: 170). За разумевање тога каквим се средствима служио филм ослонићемо се на сазнања из подручја теорије филмских адаптација.

Према Хрвоју Турковићу (2008: 16), филм је „мултимедијски” и представља комбинацију више уметности (фотографија, сликарство, архи-

тектура, позориште, музика, књижевност и др.), са којима дели текстуални, визуелни и аудитивни план. Под филмском адаптацијом подразумеваћемо ауторов стваралачки процес интерпретације током које се садржаји трансформишу (додају, одузимају и комбинују) путем поступака карактеристичних за филм, како би се дело прилагодило новој сврси. За Дубравку Ораић, филмски цитати могу остварити функцију репрезентације туђег текста и туђе културе (где се потврђује постојећа културна традиција и конвенционални однос према читаочевом очекивању, чиме се чува или ствара културни канон у том смислу) или функцију презентације самог себе и своје културе (где се истиче свој

² „Из уверења да је патријархална култура неоправдано потиснула сижее активних, а истицала ликове пасивних жена, објављују се антологије усмених бајки у којима преовлађују ликови храбрих хероина које остварују свој циљ” (Опачић 2011: 31). Међу таквима су: *Омиљене народне бајке свеџа* Џејн Јолен (Jane Yolen, *Favourite Folktales from Around the World*, 1986), *Бајке сџарих жена* Анђеле Картер (Angela Carter, *The Old Wives' Fairy Tale Book*, 1990) и друге (Исто). Интересантно је да је Џејн Јолен више пута кроз различите жанрове обрадила мотив Трнове Ружице, а поигравајући се њим изнедрила пародију „Принцеза која није хтела да спава” (1965), „Успавану ругобу” (1981), „Тринаесту вилу” (1985), сликовницу *Успавана лепошчица* (1986) и *Трнову Ружицу* (*Briar Rose*, 1992), роман за младе (Исто: 32).

³ Nash International Services, LLC. *Annual Movie Chart 2014*.

⁴ Аутори видео-најаве (*trailer*) за играни филм цитирају епизоду бацања клетве која је заступљена у анимираном предлошку из 1959. године. Интермедијалне везе оснажене су уметнутим текстом: „Знате ту бајку / Сада откријте истину” („You know the tale / Now you find out the truth”; IMDb, 2014 – превела С. Кањевац). Тиме се експлицитно реферише на предлогак, односно екранизацију „приче иза приче”. То потврђује и продукцијска кућа: „Истражите неиспричану причу о Дизнијевом најсликовитијем зликовцу у овом згодно занимљивом обрту у односу на класичну *Успавану лепошчицу*” („Explore the untold story of Disney's most iconic villain in this wickedly fun twist on the classic *Sleeping Beauty*”; Shop Disney – превела С. Кањевац).

значај и „свој оригинални положај у саставу културе и ауторово осебујно схваћање традиције које мења и грубо врши конвенционални обзор рецептивног очекивања” [1988: 141], те на тај начин поткопава, дестабилизује и руши постојећи културни канон).

Трансформација уклете принцезе у споредну јунакињу

У обе писане верзије, као и код анимираног филма, принцеза⁵ је постављена у центар збивања, о чему сведоче и наслови сва три дела. Она припада највишем друштвеном слоју, поштомак је владара из света људи. Реч је о пасивној јунакињи чија је путања кружна, а кретање строго ограничено. Њена активнија позиција у текстуалним предлошцима огледа се само у обиласку дворца и у поменутом суживоту са принцем, што анимирани филм укида⁶. Одржавају се родне представе приписиване женским ликовима: улога мајке, домаћице, особе која брине о деци и животињама, неговатељице, верне супруге смештене унутар дома и сл. Карактеризације јунакиње код Пероа (Charles Perrault) и браће Грим (Jacob Grimm, Wilhelm Grimm) надокнађује анимирани филм. Она први пут добија име Аурора, као и глас,⁷ а креира се и њен визуелни идентитет. Аутори⁸ овог дела теже и да је помере на статусној лествици (њена одећа, изглед дома, однос према колиби – све упућује на то да је она сеоска девојка), измене њену позицију моћи (виле доносе одлуке, одређују правила понашања, динамику живљења и изричу забране), потом олабаве структуре породичне заједнице (иако своје социјалне односе заснива у животу са вилама, њена највећа интеракција успоставља се на ре-

лацији са животињама и природом), те је „наведу” на живот на међи између њеног света, света људи, и туђег, демонског света. Могло би се рећи да је принцеза дислоцирана у „проширени” простор домаћинства привремене породице, чиме су границе њеног боравка померене са света унутар зидина дворца на скрајнуту колибу окружену шумом.⁹ Такав избор хронотопа могао би наговештавати промене у представи вредносне структуре женских ликова, успостављене на релацији жена – природа, свет природе – свет културе и свет демона – свет људи. У Стромберговом филму, Аурора је споредан лик, у значајној мери остајући носилац родних стереотипа жена заступљених у анимираном предлошку, али по буђењу из сна значајно се активира. Међутим, она постаје важна за, рекли бисмо, интрафилмско обликовање других ликова. Њене катализаторске улоге могли бисмо објединити у три групе. Прва би обухватала улогу носиоца усложњене симболике „буђења”, „оживљавања” и „ослобађања”, те у крајњој линији „спасавања” бивше штеточине, света и себе. Филм се супротставља очекивањима пу-

⁵ За потребе овог рада, овај лик ћемо именовати као *принцеза* или *Аурора*.

⁶ Брачни живот се наслуђује само посредством гласа невидљивог приповедача, у епизоди свадбе, на крају филма.

⁷ У анимираном филму из 1959. Аурори глас „позајмљује” глумица Мери Коста (Mary Costa).

⁸ Како на реализацију анимираног филма као медија утиче тим људи, међу којима су и илустратори и аниматори, фотографи и др. који међусобно комуницирају и одлучују о крајњим решењима, реч је о ауторима (у ширем смислу). Ипак, зарад поједностављивања, користимо и термин „аутор”.

⁹ *Шума* се налази у просторној бинарној опозицији са *домом*; она је „место иницијацијских искушења”, гранични простор, свет туђег, несигурности, дивљине, ослобођен материјалних тековина, свет животиња и демона (Радуловић 2009: 15, 41, 42). За разлику од шуме, дом је свет познатог, сигурности, цивилизације, културе и људске врсте.

блике јер принцеза постаје спасилац: проналази и ослобађа Грданина крила из окова. Слично претходном, она је „рефлексивни” елемент филмске структуре: у њеном присуству други ликови се у њој „огледају” и евоцирају прикривене особине: три виле показују да не поседују неопходну умешност у чувању детета, гавран у одгајању повремено учествује; док демоница испољава особине у фолклору приписиване људским бићима (благонаклоност, саосећајност, заштитништво), а оне које су биле придаване демонским бићима (охолост, бездушност, хладнокрвност итд.) испољава краљ људског света.

Како је у фокусу филма релација са вилом, уместо са принцем суђеником, преокрећу се путања и простор принцезиног кретања, али и кодовни завршетак. Принцеза бира да остане у туђем, демонском свету другости¹⁰, најзад, женском и свету природе; одбацује наследнички статус из хијерархизованог људског света културе у којем влада мушка доминација, а уместо свадбе као канонског завршетка, својим деловањем стиче статус владарке света природе и демона у којима се поштују сва бића.

Као медијум, Аурора бира оба света, мири их и уједињује, успоставља равнотежу; у представљању уклете принцезе повезује традиционалне тенденције са савременим; периферни је носилац Грданиних посредничких вредности; синтетизује поливалентну женску и демонску природу. Најзад, принцеза обједињује функције Пропових типова жртве (њен отац је занемарује и затвара у дворску одају, зла вила на почетку баца клетву која се испуњава), дариватеља (буди у главној јунакињи човечје особине, али јој и враћа крила), траженог лица (Грдана полази у потрагу не би ли спасила принцезу), помоћника (помаже злој вили у духовном сми-

слу, али и током последње борбе са новим краљем), са елементима јунака-тражитеља (епизодно одлази да пронађе Грданина крила).

Детронизација функције вила помоћница

У фолклорној традицији, виле су представљале поливалентна бића којима би се на различите начине требало удовољити како би биле наклоњене човеку (в. Леже 2017). Хронотоп рођења детета, који се везује за присуство вила и њихову благонаклоност током његовог одрастања (Зечевић 1981: 295), задржао се у књижевним верзијама, у којима оне заузимају функцију Проповог типа помагача. У анимираном филму, седам Периових или дванаест добрих вила код браће Грим, своде се на три, које живе у колиби скривеној дубоко у шуми.¹¹ Уношењем епизода гајења принцезе, чиме се позива на адоптиван обичај,¹² интензивира се особеност вила као чуварки детета и младих људи. Додатна поларизација извршена је на текстуалном плану, када се у функцији принчевих помагача у борби против штеточине, демона зла, оне позивају на доброту и врлине.¹³ Оличење су и вила заштитница љубави, брака и породице јер

¹⁰ Треба имати у виду да је перспектива свог и туђег света у играном филму знатно проблематизована.

¹¹ Распрострањена је фолклорна представа шуме као простора у којем живе виле, простора из којег црпе своју моћ и у којем је та моћ најснажнија. Шума је место где „долази до сусрета ликова са натприродним бићима, било да су противници, било да су помоћници” (Радуловић 2009: 41).

¹² Сродство засновано на усвајању друге особе, а најчешће између младе особе или детета које старија прихвати, удоми, брине о њему и одгаја га.

¹³ Дарујући принцу магична средства, оснажујући сечи-во, виле изговарају: „Сада, мачу истине, сеци бритко и сна-

учествују у спајању суђеника. Носиоци су родних стереотипа: неговатељице, са мајчинским особинама, обављају послове у домаћинству, а њихова заједница у колиби могла би се тумачити као привремена матријархална породична заједница. Међутим, оне су искарикиране, комичне, неспретне, а тако постављена медијска представа цитира се и пренаглашава и у Стромберговом играном филму, те постају гротескне, неспособне и неефикасне чуварке. Оне не разумеју зашто људско дете плаче, не знају чиме се оно храни, дају му храну која није за људе, не знају како да умире, орасположе и успавају бебу, не мотре на дете које се удаљава, а посебно када оно трчи ка литици; пренаглашава се њихова трапавост и понашање које би за свет културе било бесмислено. Најзад, укида им се функција принчевог помоћника. Како, уместо треће, или најмлађе виле, Грдана ублажава сопствену клетву, обесмишљава се њихово магично дејство. Дакле, њихова улога бива најпре унижена, укинута, те долази до детронизације вила помоћница.

Вредносна инверзија штеточине у Грдану

Ослањајући се на недоречености о тринаестој вили код браће Грим, а изврћући ознаке старе жене и људождерке у делу Шарла Пероа, група филмских аутора у *Усијаваној лејоџици* редукује број штеточина на једну, синтетизује елементе различитих ликова из пратекстова и фолклорне традиције. Човеколика женска демоница представљена је као младолика, витка, отмена и помало заводљива. Сив тен је, према ауторима анимираног филма (Kurtti 1997), део поступка дракулизације, упућујући на младу

припадницу света мртвих. У народној традицији, чести су мотиви демонског похотљивог посеђивања људског љубавника, изазваног незадовољеном жудњом превремено умрлих људи или других створења (Виноградова 1996). Различити елементи, осим што га представљају опасним, „демону придају и својства гадних и ружних створења” (Ајдачић 1999: 230). У *Усијаваној лејоџици* носилац наказности је њено име, које се задржава и у Стромберговом филму – Грдана. Аутори цртаног филма откривају да су на основама средњовековних представа о паклу или Хаду (кроз визуелне уметности и религијске списе) одлучили да дизајнирају окрутну и елегантну Грдану, као представницу сила зла (Kurtti 1997). Наводе да је филмска илустрација подразумевала црвене траке на рукавима, ђаволске роге и крагну у облику крила слепог миша (Isto). Поступак прикривања демонских црта оделом уочљив је и у овом филму. Фрак може сакривати реп или животињске ноге, висока капа роге или друге белеге (Ајдачић 1999: 231). Реплике из сценарија, као текстуалног плана, материјализоване посредством глумичиног гласа¹⁴ упућују на везу ове виле са злом, на чије се силе позива. С обзиром на извор њене моћи, равноправну статусну моћ са владаром људског света према којем демоница испољава деструктивност и угрожава децу, она, чини се, успоставља везу са предањима о Лилит.¹⁵

жно! Зло нека умре, а добро нека победи!” / „Now, sword of truth, fly swift and sure. Let evil die and good endure!” (Disney 1959 – превела аут.).

¹⁴ Лиду Ауроре глас је позајмила глумица Елинор Одли (Eleanor Audley).

¹⁵ Лилит, према неким веровањима, женски демон, често је приказивана као заводљива, „краљица сукоба” која шири мржњу међу паровима и која је уништитељ деце (Garden i sar. 2011: 308–310).

Инверзно у односу на свој медијски предлог, поступак маскирања од почетка Стромберговог филма представља Грдану као младу, веселу, живахну девојчицу-вилу са зеленим очима, дугом косом,¹⁶ роговима и великим крилима. У њеној физичкој карактеризацији учествује и костим који је у земљаним бојама. Владарка је краљевства Морс¹⁷ у којем живи са крилатим створењима. Аудитивно (глас из *off*-а) и визуелно (кадрови) филмско средство посредно је карактеришу као најснажнију међу вилама, чистог срца. Она брине о створењима и зацељује болесне биљке, што је приближава вили природе. Према „романтичној теорији о древним козмогонијама и иманентној Богињи“, о којој пишу Бранка Галић и Марија Гајгер (2007: 19), Грдана се успоставља и као женско божанство. Статусно је равноправна са Хенријем, на највишем је положају на лествици моћи: она је владарка света природе и необичних створења, он је владар света људи и културе. Вила експлицитно одбија да се покори људском владару,¹⁸ бори се против подређивања свог бића и околиша. Тиме поништава „доминације које игнорирају природу једнако као и жене“ (Isto: 19), те нељудског бића. Како је Грдана вишеслојна представница „другости“, њен лик руши представу жене, односно Другог као категорије подређене мушкарцу тј. Бићу, што као термине у својим студијама увод Симон де Бовоар (1949).¹⁹ Успоставља се и као поносна, непокорна, самостална јунакиња и моћна заштитница, симбол жене-хероја, а то потврђује и у последњој борби са краљем Стефаном, који јој се на њен захтев током прославе привремено покорава како би ублажила клетву.

Мотив мача, који има моћ праве љубави из анимираног предлошка, преобликован је у игра-

ном филму и постаје значајно средство мотивације и изградње новог фабуларног тока бајке. Пошто јој се заветовао на љубав, Стефан опија ову вилу и одсеца јој крила, чиме је у извесном смислу „онечовечује“.²⁰ Како је, према Љубинку Раденковићу, део тела демона уједно и део његове душе (1999: 225), Грданина природа у одређеној мери одумице.

До „смрти“ њеног бића долази из више разлога: изневерена је, одсуство крила (саставни део њене демонске природе) чини је физички деформисаном и одузима јој се моћ летења. Ограничена је њена слобода и могућност заштите свог света. Тада доживљава своју прву трансформацију, постајући *Злонамерна (Maleficent)*. Долази до прекостимирања у интрафилмском простору, односно цитира се њен идентитет из 1959. године. Док је у првом делу филма „огољена“ у односу на медијски предлог, сада се визуелна представа потпуно ослања на њега. Грданина телесна ускраћеност суштински мења и демонски свет. У њеном краљевству почињу да владају тама и страхопоштовање, а за новоизабраног помоћника бира

¹⁶ У традиционалном схватању, виле су демони са дугом косом као обележјем, што се користи и у играном филм приликом експлицитне карактеризације Грданиног лика.

¹⁷ Краљевство под називом Морс (енг. Moors), у преводу значи *мочвара*. То треба имати на уму, јер заједно са *шумом, иланином и каменом*, мочвара спада под лексему *јора*, која у фолклору јесте простор нечистих сила (Раденковић 1996: 60).

¹⁸ Нападом краља Хенрија ствара се инверзија у традиционалним вредносним представама људског и демонског света. У филму *Грдана*, свет културе, услед својих предрасуда и страхова, прети демонском свету, свету магије, природе и дивљине, те га напада.

¹⁹ Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) у *Другом полу* (1949) истиче да је жена као Друго потчињена од стране поставке мушкараца као Бића.

²⁰ В. Љубинко Раденковић 1999.

гаврана²¹ Диавла и помоћу њега надомешћује своју неспособност летења. Он статус помоћника добија не само у фолклорном већ и у смислу функције Проповог типа. Огромном трновитом забрану мења се значење: уместо око принцезе, трње израста око краљевства „зле” виле. Док је у анимираном филму планина представљена као стално Грданино пребивалиште, ова јунакиња у Стромберговом делу само понекад одлази у такав простор, удаљавајући се из свог света. Како се израстање забрана и повремено боравак у удаљеној, стеновитој и мрачној планини²² у филму уносе у фазама Грданине осујећености, хладнокрвности према магичним бићима (житељима њеног царства) и трансформације у злу, могло би се закључити да се тиме експлицитно сугерише на унутрашњи свет и стања ове јунакиње. „Ако смо неосетљиви према свету, свет престаје да постоји за нас”, истакао је Бетелхајм тумачећи симболику успаване принцезе из познатих текстова (1979: 259), што је у Стромберговом филму транспоновано на Грданино стање. Посредством глумичиног²³ вокала, као драмског и аудитивног плана филма, дочаравају се јак врисак (када се буди без крила), дивљи, хистерични смех (задовољство када изрекне клетву) који одјекује, а све то реферише на звучна обележја која у фолклорној традицији прате демонска бића (в. Раденковић 1999). Њен идентитет из 1959. мотивише се и објашњава: дугачак плашт прикрива посечена крила, навлака прикрива роге и косу, штапом се испомаже у кретању, а гавран јој замењује крила.

Наредна трансформација ове јунакиње јавља се у суодносу са Аурором: вила најпре постаје брижна, потајна заштитница, коју карактерише мајчински однос. Покушавајући да прикрије своје симпатије према принцези, назива је

Зверко (енг. *Beastie*), а девојка своју вилу заштитницу зове вилеом-кумом.²⁴ Неприметан део реплике је почетак клетве, када зла вила изговара да ће девојчица бити „вољена од стране свих који је упознају”,²⁵ што вилу чини и „случајним” извором добронамерних жеља, те кључем личног и Аурориног спасења. Поред тога, успоставља се аналогија између принцезиног и Грданиног лика. Љубављу према детету вила оживљава сопствено биће, што условљава ослобађање, прочишћење од деструктивних порива и зла. Атмосфера постаје светла, пуна боја, пријатних звукова, са околишем пуним живота; наговештава се ново Грданино стање, али и буђење њеног света. Бруно Бетелхајм сматра да свет успаване лепотице улази у сан када и она, а након њеног буђења дешава се и буђење припадника света који је окружује (1979: 259). Тако се у играном филму управо Грдана вишезначно успоставља као успавана лепотица. Даље, управо она постаје Аурорин кључ за излазак из сна, односно укида проклетство посредством

²¹ У фолклору, гавран је животиња између света живих и мртвих – гранична животиња, стога помоћник демона (Раденковић 1996: 147). Гавранови су „пратиоци нечисте силе или који су рођени захваљујући њој” (Ајдацић 1999: 235). У филму, гавран је полиморфно биће: под дејством вилине магије, узима људски, животињски или облик змаја, а његово име јасно упућује на везу са ђаволом.

²² Планина је у народном веровању хронотоп демонских сила.

²³ Грдану тумачи глумица Анђелина Џоли (Angelina Jolie).

²⁴ У фолклору се појављује мотив човековог умилошћавања припадника нељудског света: када људско дете „припитоми” демона називајући га оцем, мајком или називима који се везују за братимљење или кумство; то се појачава уколико каже да га је „задојила”, одгајила вила; некад се само наводи да су се у створењу пробудила родитељска осећања (Радуловић 2009: 86). У Стромберговом филму задржавају се све три варијанте.

²⁵ „... beloved by all who meet her...” (Stromberg 2014) – превела С. Кањевац.

своје, праве љубави, док пробуђена Аурора, супротно, проналази вилина крила и ослобађа их. Ово се може повезати са мотивом дететовог буђења мајчинске фигуре коју Бетелхајм тумачи као „узајамност у којој онај који живот при-ма такође даје живот” (1979: 258), чиме поновно рођење симболише постизање вишег духовног стања, врхунац женствености и њене зрелости, односно женске потпуности. Како је таква вредност уграђена у релацију Аурора–Грдана у играном филму, исход последње трансформације могао би се разумети као потпуност женске демонске природе.

У различитом филмском времену, принцеза и њена вила-кума представљају две паралелне историје, којима се јасно потцртава „буђење жена”. На више нивоа, представљена је хронологија преображаја јунакиња, односно представљене су етапе сазревања: (1) јунакиња у (1а) интрабајковном животу (унутар играног филма као екранизоване бајке); у (1б) интебајковном животу (верзије наведених бајки са истим мотивом); сазревање жене (2а) као јединке током њеног живота (фемиионтогенеза); и (2б) буђење, сазревање жене током њене еволуције (фемифилогенеза). У филму се наглашава да се у суодносу са женском природом та природа не напушта, на шта упућује мрежа релација: жена–младунче, жена–природа, напад на женин свет – одбрана тог света од напада. Најзад, жена доживљава буђење, активира се и еволуира и у смислу родних улога, јер бранећи женске особености она преузима мушке.

Инверзија улоге принца суђеника

У новој филмској интерпретацији, под називом *Грдана*, видели смо како се Пропов тип штеточине преображава у јунакињу чија се љу-

бав према принцези развија, постаје мајчинска, а карактерише се као „права љубав”, она која може да скине клетву и због које се главна јунакиња бори, између осталог, и за принцезино спасавање. Док је суђеник у бајкама представљен као храбри јунак који превазилази препреке и испуњава свој циљ,²⁶ у играном филму је његова улога потпуно скрајнута. Код Шарла Пероа, принц је гоњен самољубљем, односно „љубављу и славом” и забринут због мајке људодержке, док је код браће Грим такав поступак мотивисан самоувереношћу и жељом да покаже како не осећа страх. У анимираном филму развија се однос са принцем, а заљубљеност је мотив због којег спасава принцезу. Док у превазилажењу препрека има три виле помоћнице и побеђује зло, принц овде представља стереотипног јунака којег карактеришу херојство и борбеност, а свој циљ испуњава „кодовним пољупцем”²⁷ након чега следи свадба.

Грданин епизодни „суђеник” је лагањем, сакаћењем и нападима сурово изневерава, чиме се он позиционира као антихерој, потом главна штеточина, а уједно мотивише целу „нову причу” – вилино преобликовање у привремено зло. С друге стране, Аурорин суђеник је интерпретиран као незрео и неспреман, његов пољубац не буди принцезу из сна. У филму је приказано како Грдана одгурује принца и он пада у страну, услед њеног разочарања што његов пољубац, који би требало да је подстакнут „правом љубављу”, не делује у отклањању клетве. Филмска адаптација симболично успоставља

²⁶ Свadbом, као канонском наградом за спасиоца, аутори текстуалних предлогака и анимираног филма показују доследност фолклорним бајковним кодовима.

²⁷ Традиција да пољубац суђеника буди девојку из уклетог сна чини да се он поставља као код у верзијама различитих дела са мотивом успаване девојке.

Стефана као заједнички мушки лик који је узрочник преображаја и главне јунакиње и њене миљенице. Он је слуга старог краља-противника, те (полу)принц, а у односу на Грдану он је (не)суђеник, те антихерој и штеточина. С друге стране, он постаје нови краљ, а у односу на Аурору оличење је (не)оца, такође антихерој и штеточина. Фигура маскулиног јунака се у играном филму *Грдана* поништава, стереотип се изневерава. Док се преко Грданиног лика, као активне јунакиње, супротстављају имаскулинизацији, видимо како се паралелно врши симболичка кастрација маскулиних ликова²⁸.

Закључак

На почетку смо показали како се жанровски прелаз из фолклорне у ауторску бајку развија и у смеру преображавања јунакиња из пасивних у активне. Представили смо како је играли филм *Грдана* Роберта Стромберга из 2014. обликовао главну јунакињу као носиоца фолклорних и родних вредности. Ослањајући се више на медијске него на књижевне предлошке, поступцима филмске адаптације аутор гради нову причу која значај препознатљиве зле виле за фабуларни ток драстично мења, мотивише је и карактерно обликује, на другојачији начин приступајући традиционалним кодовним структурама. Грдана постаје главна јунакиња, у центру збивања, а у односу на њу се „мери“ фабула бајке. Три виле помоћнице су исмејане, неефикасне, скрајнуте и тако је постигнута детронизација њихових ликова.

Стромбергова интерпретација донела је и новине у представљању мушких ликова. Инверзија је остварена тако што је скрајнут принцезин суђеник који је приказан као неспособан,

док Грданин најпре постаје лажни јунак, а потом и штеточина која мотивише њену прву трансформацију: као мрачна, телесно осакаћена демоница без крила и покривене косе, она постаје равнодушна према створењима, а око свог царства изграђује забран и свети се људима. Од девојчице која верује у праву љубав састава у изневерену и осветољубиву жену која у такве емоције не верује; из добре претвара се у злу. Њен лик се након прве трансформације ослања на изграђен идентитет зле виле (изглед, понашање, карактеризација) из анимираног филма *Успавана лејошница* из 1959. године.

Иако Аурора у Стромберговом филму постаје споредна јунакиња, она има симболичну вредност и сугерише процес буђења, оживљавања, ослобађање, спасавање, побуђује рефлексивне процесе других ликова и има улогу медијума. Тако се Грданин унутрашњи и спољашњи свет мења; долази до друге интрафилмске трансформације и она постаје заштитница, спасилац са мајчинским карактеристикама. Узајамност која се догађа на релацији принцеза – „зла“ вила огледа се у томе да једна другој постају кључ: Грдана преузима традиционалну улогу спасиоца и буди своју миљеницу, а Аурора ослобађа крила и враћа својој вили-куми моћ, те долази до последње трансформације. Вила поново поприма обележја са самог почетка: она је поносна, непокорива, самостална јунакиња и моћна заштитница, симбол хероине, али овог пута и освешћена, у дослуху са женском природом и својим околишем, те најзад слободна, чиме успоставља потпуност своје женске демонске природе.

²⁸ И маскулинизација и кастрација мушкараца појмови су преко којих Џудит Фетерли (Judith Feterley 2002) објашњава рецепијентске последице стереотипно приказиваних ликова у америчкој књижевности.

Обликовање главне јунакиње у Стромберговом филму *Грдана* олабавило је везе са традицијом, али задржава у извесном смислу бајковне кодове, проблематизујући типове ликова и уносећи нове вредности. Фолклорна и родна симболика је у овом филму, који се више ослања на анимирани Дизнијев предлог, синтетизована. Чини се као да филмска интерпретација бајке кроз поларизацију добра и зла у извесном смислу изневерава њену природу. Надаље, поставља се питање колико би филм, као мултимедијално и у извесном смислу самостално дело, могао да преузме примат у новим тенденцијама изградње кодова овог полиморфног жанра у односу на књижевност на коју се ослања. Функција штеточине из бајке у филму постаје симбол чуварке природе и женског начела: фуриозног кад се брани (и свети), а благотворног и заштитничког према онима које негује.

ИЗВОРИ

- Disney, Walt. *Sleeping Beauty*. 1959. <<https://www.youtube.com/watch?v=dyydwvzv-Wo>> 10. 2. 2022.
- Grimm, Jacob, Wilhelm, Grimm, Bettina von Arnim. Dornröschen. *Kinder und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*. Göttingen: Verlag der Dietrich'schen Buchhandlung, 1850, 142–144.
- Perrault, Charles. *Quatre contes de Charles Perrault*. „La Belle au bois dormant”. Paris: Boussod, Valados & Cie, 1888, 19–41. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt-6k9657319z/f92.item.texteImage.zoom>> 10. 2. 2022.
- Stromberg, Robert. *Maleficent*, 2014. <<https://www.filmovi.me/maleficent-2014>> 10. 2. 2022.

ЛИТЕРАТУРА

Ајдачић, Дејан. Животиње и демони у словенским књижевностима 19. века. Д. Ајдачић (ур.). *Когови*

- словенских култура* 4. Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ, 1999, 228–240.
- Зечевић, Слободан. *Мишска бића српских предања*. Београд: Етнографски музеј, 1981.
- Левинтон, Георгий Ахиллович. К проблеме литературной цитации. *Материалы XXVI научной студенческой конференции. 'Литературоведение. Лингвистика'*. Тарту: 1971, 52–57.
- Леже, Луј. *Словенска митологија*. Београд: Алгоритам, 2017.
- Опачић, Зорана. Облици ауторске бајке у настави српског језика у основној школи. Ивица Радовановић (ур.). *Иновације у настави*. Београд: Учитељски факултет, 2010, 5–15.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздана Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга – Учитељски факултет, 2011.
- Раденковић, Љубинко. *Симболика светиа у народној маији Јужних Словена*. Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ, 1996.
- Раденковић, Љубинко. Људско и нељудско у изгледу митолошких бића. Дејан Ајдачић (ур.). *Когови словенских култура* 4. Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ, 1999, 220–227.
- Радловић, Немања. *Слика светиа у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.
- Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd: Jugoslavija – Prosveta, 1979.
- De Bovoar, Simon. *Drugi pol*. Beograd: BIGZ, 1982.
- Feterli, Džudit. O političkoj prirodi književnosti. Biljana Dojčinović Nešić (ur.). *Genero: časopis za feminističku teoriju* 1 (2002): 43–55.
- Garden, Nanon, Rober Olorenšo, Žan Garden, Olivije Klajn. *Larousse – Mali rečnik simbola*. Beograd: Laguna, 2011.
- Maković, Zvonko i dr. (ur.). Predgovor. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988, 7–8.
- Oraić, Dubravka. Citatnost – eksplicitna intertekstualnost. Zvonko Maković i dr. (ur.). *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988, 121–156.

- Pavličić, Pavao. Intertekstualnost i intermedijalnost: tipološki ogled. Zvonko Maković i dr. (ur.). *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988, 197–208.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.
- Turković, Hrvoje. Pitanje medija i razgraničenje filma. Hrvoje Turković i dr. (ur.). *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14, br. 56 (2008), 12–21.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- Виноградова, Людмила Николаевна. Сексуальные связи человека с демоническими существами. А. Л. Топорков (Составитель). *Секс и эрошика в русской традиционной культуре: Сборник статей*. Москва: Научно-издательский центр „Ладомир“, 1996, 135–160. <<https://ug1lib.org/book/5745361/949efe>> 10. 2. 2022.
- Disney, Walt. *Maleficent*. IMDB, 2014. <https://www.imdb.com/video/vi1449634329?playlistId=tt1587310&ref_=tt_ov_vi> 10. 2. 2022.
- Dokmanović, Mirjana. Ksenija Atanasijević i uloga feminizma u preporodu društva. Zorica Mršević, Marko Jovanović (ur.). *Ksenija Atanasijević: O meni će govoriti moja dela*. Beograd: Institut društvenih nauka, 2020. <http://idn.org.rs/wp-content/uploads/2020/12/Ksenija_Atanasijević_O_meni-ce-govoriti_moja_dela.pdf> 10. 2. 2022.
- Galić, Branka, Marija Geiger. Od logike dominacije prema etici brižnosti: konceptualna utemeljenja ekofeminizma. *Socijalna ekologija: Časopis za ekološku misao i sociologijska istraživanja okoline* 16 (2007) 1: 17–33. <<https://hrcak.srce.hr/file/19201>> 10. 2. 2022.
- Kurtti, Jeff. *Once Upon a Dream: The Making of Walt Disney's 'Sleeping Beauty'*, 1997. <<https://www.youtube.com/watch?v=aWZE3TUQE5M&t=624s>> 10. 2. 2022.
- Nash International Services, LLC. *Annual Movie Chart 2014*. <<https://www.the-numbers.com/market/2014/top-grossing-movies>> 10. 2. 2022.
- Shop Disney. *Maleficent*. <<https://www.shopdisney.com/maleficent-dvd-477459920584.html>> 10. 2. 2022.

Simona S. KANJEVAC

VALUE TRANSFORMATION
OF FAIRY TALE VILLIAN
(FROM PERRAULT'S AND GRIMMS'
FAIRY TALE TO MALEFICENT
BY ROBERT STROMBERG)

Summary

In this paper, we investigate the diachronic transformation of values within the role of the antihero (the evil fairy) throughout Perrault's *Sleeping Beauty in the Wood*, the Brothers Grimm's *Thorn Rose*, and adaptations of the fairy tale in Disney's 1959 animated movie *The Sleeping Beauty* and Robert Stromberg's (2014) moving picture *Maleficent*. We illustrate how the character of Maleficent had been gradually reshaped in the film adaptations and increased in importance within the movie's narrative, which ultimately led to changes in Maleficent's sign value, in addition to the weakening and reevaluation of the masculine hero's position in Stromberg's film. Since we regard the written works as a starting point for the movie's transformation of the negative hero in question, we will analyze this topic using intertextual and intermediate approaches, as well as the principles of the theory of citation. Seeing as the language, procedures, and structures specific to moving pictures as a medium had a great influence on the value shift that occurred during the process of interpretation, the theory of adaptation will be another important aspect of our work. The demarginalization of a demonic being and the motivation of the polyvalent fairy nature contributed to the re-examination of the relationship between the human and demonic worlds. The parallel between female and fairy nature is observed through the connection with the environment. In a broader sense, we will debate the issue underlying the relationship between the demonic world (the world of nature) and the human community (the world of culture). Therefore, we will rely on the folkloristic tradition that served as an influence on the representation of demonic beings in all the interpretations of the character in question analyzed in this paper. The feelings of protectiveness mirrored in the motive to cause

harm symbolically appear in relation to the young human being and the male figure respectively, which, in turn, affects the determination of the female hero to create or destroy. The consideration of these aspects is essential, as they are the main force behind the fairy's motivation to act and what empowers the character's media transformation, value representation, and function in the fable flow of the fairytale — which is the

subject of research in the paper. As the changes in the analyzed works can be regarded in terms of the position of gender stereotypes of women and their power, we will also debate the issue of gender characteristics and the hierarchy of characters represented in the moving picture *Maleficent* in conjunction with feminist theories.

Keywords: fairy tale, film, *Sleeping Beauty*, *Maleficent*, film adaptation, interactivity, intermediality

ЗМАЈЕВИ У ШКОЛСКОЈ КЛУПИ

Валерија Б. ЈАНИЋИЈЕВИЋ* Бојана Р. МАРИНКОВИЋ**, докторанд
Универзитет у Београду Универзитет у Београду
Учитељски факултет Учитељски факултет
Београд, Република Србија Београд, Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-343.09 Olujić G.
Примљено: 10. 3. 2022.
Прихваћено: 4. 4. 2022.

БАЈКЕ ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ У ОСНОВНОЈ ШКОЛИ (НАСТАВНИ ПРОГРАМИ, ЧИТАНКЕ, ПРИРЕЂЕНА ЛЕКТИРА)

САЖЕТАК: Стваралаштво Гроздане Олујић, њени романи, а посебно бајке, предмет су интересовања многих проучавалаца књижевности и методичара: приређују се књиге са њеним делима, обнављају се ранија издања, организују научни скупови, пишу стручни и научни радови, преиспитује се, те изнова потврђује место ових текстова у наставним програмима и читанкама. Јединствен стил приповедања у њеним бајкама, разнолике теме, мотиви и ликови, могу бити значајни у обликовању младих читалаца те не чуди што су оне готово четири деценије присутне у програмима за основну школу. У раду се даје преглед заступљености бајки Гроздане Олујић од њиховог увођења у наставне програме до данас. Посебна пажња се посвећује бајкама које се налазе у актуелним програмима, читанкама за други, четврти и пети разред („Шаренорепа“, „Стакларева љубав“, „Небеска река“) и изборима у приређеним књигама лектире. Испитује се њихова заступљеност у читанкама одобреним за школску 2021/22. годину, у лектири, као и обликовање методичке апаратуре која их прати. Циљ је увиде-

ти како се ученици питањима и задацима воде кроз доживљавање, разумевање и тумачење ових текстова, да ли се и у коликој мери захтеви усложњавају у односу на њихове узрасне и сазнајне карактеристике и како се, од другог до петог разреда основне школе, проширује знање о појму ауторске бајке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: наставни програми, бајке, ауторска бајка, читанке, лектира

Попут Душана Радовића, Мирослава Антића, Љубивоја Ршумовића и Владимира Андрића, који су врло брзо по ступању на књижевну сцену ушли у наставне програме, Гроздана Олујић је након објављивања прве збирке бајки са овим жанром постала део обавезне лектире, што је и данас. Јединствени стил приповедања,

* valerija.janicijevic@uf.bg.ac.rs

** bojana.marinkovic@zuov.gov.rs

разнолике теме, мотиви и ликови блиски савременом детету и његовом сензибилитету, универзалне истине о свету и људима, драгоцене су у обликовању младих читалаца, те не чуди што су ове бајке готово четири деценије присутне у нашем основношколском образовању.

Гроздана Олујић у наставним програмима

Пошто је објавила четири омладинска романа (*Излећ у небо*, *Гласам за љубав*, *Не буди заспао*, *Дивље семе*), Гроздана Олујић читалачкој публици представља две збирке бајки – *Сегефна ружа и друје бајке* (1979) и *Небеска река и друје бајке* (1984), за које је добила врло повољне књижевне критике, а за прву збирку и награду *Полишкиној забавника* за 1980. годину. Избор из ових бајки постаје део обавезног наставног програма већ 1984. и то као *домаћа лектира* за четврти разред основне школе, односно шири избор текстова који се читају код куће, а потом обрађују на часовима. Исто је и са програмом из 1991, с тим што су се тада њене бајке бирале са проширеног списка, јер се 1987. године појавила и збирка *Звездане лушалице*. Аутори програма донетих од 2004. до 2006. одлучују се за конкретне наслове: „Шаренорепа“ (други разред), „Стакларева љубав“ (трећи), „Олданини вртови“ и друге бајке (четврти), чиме је Гроздана Олујић добила још истакнуто место у програмима, а њене бајке се читају у континуитету.¹ На овај начин, ученици кроз три разреда сазревају уз текстове Гроздане Олујић, а унапређује се и њихово поимање ауторске бајке као жанра. Може се рећи да, тиме што успостављају континуитет у школским програмима, ове бајке и њихова ауторка освајају и

својеврсни почасни статус, а наметнута им је и велика обавеза – да утичу на деце емоционално, етичко и књижевно сазревање, да васпитавају и оснажују њихов књижевни укус.

Деценију и по касније, у реформисаним програмима (2017–2019), ове бајке у настави књижевности за млађи узраст добијају нешто мање простора, јер су задржане „Шаренорепа“ (други разред) и „Стакларева љубав“ (четврти), али зато први пут у предметну наставу улази *избор из бајки* (пети разред), чиме се континуитет сусретања ученика са овим текстовима не нарушава. Не чуди што су баш ова два наслова задржана за млађе ученике, јер су у питању њима блиске теме (љубав према животињама, жеља детета да иде очевим стопама), док се „Стакларева љубав“ издваја и по разноврсним могућностима тумачења. Због свега што нуди младом читаоцу – нови свет испуњен чежњом, самоостваривањем, удвајањем сопственог бића, нужним губицима и трагањем за смислом које се преноси на млађе – од почетка јој је пре било место у четвртном разреду него у трећем, што је новим програмом и исправљено. Можемо рећи да ова бајка уводи ученике у *зону наредног развоја*, ка настави књижевности у петом и следећим разредима. Читањем и тумачењем комплекснијих текстова ученици се припремају, између осталог, за прелазак на предметну наставу књижевности која нужно подразумева нове приступе, а пред ученике поставља сложеније захтеве.

Две деценије након уласка бајки Гроздане Олујић у програме за млађи основношколски узраст, оне се уводе и у старије разреде. Про-

¹ У то време излазе још три нове збирке: *Камен који је лећео и друје бајке* (2002), *Вилењак и њајна* (2003) и *Јасишук који је памтио снове* (2007), као и збирка старих и нових бајки *Снежни цвет и друје бајке* (2004).

*Прилој 1. Прејлед зашћуљености дела Гроздане Олујић
у програмама за разредну наставу*

РАЗРЕД	ПРОГРАМ (1984/85)	ПРОГРАМ (1991)	ПРОГРАМ (2004–2006)	ПРОГРАМ (2017–2019)
II	/	/	„Шаренорепа“	„Шаренорепа“
III	/	/	„Стакларева љубав“	/
IV	Избор из бајки	Избор из бајки	„Олданини вртови“ и друге бајке (избор)	„Стакларева љубав“

*Прилој 2. Прејлед зашћуљености дела Гроздане Олујић
у програмама за предметну наставу*

РАЗРЕД	ПРОГРАМ (2007–2010)	ПРОГРАМ (2018–2019)
V	„Небеска река“	Избор ауторских бајки (Гроздана Олујић; Ивана Нешић <i>Зеленбабини дарови – одломци</i>)
VI	„Златопрста“ или <i>Седфна ружа</i> (избор)	<i>Били су деца као и ти</i> (избор)
VII	„Звезда у чијим је грудима нешто куцало“	/
VIII	<i>Гласам за љубав</i>	<i>Гласам за љубав</i>

грамима донетим од 2007. до 2010, у петом се чита бајка „Небеска река“, у шестом „Златопрста“ или избор из збирке *Седфна ружа*, у седмом „Звезда у чијим је грудима нешто куцало“, док је у лектуру за осми разред први пут уведен и један роман Г. Олујић – *Гласам за љубав*. У најновијим програмима (2018–2019), у петом разреду, бајке Гроздане Олујић опет су део *домаће лектиуре*, односно чита се један шири избор, који би требало природно да се ослања на претходно читалачко искуство ученика.² У овом програму за шести разред, као део научнопопуларних и информативних текстова, на-

лази се збирка прича Гроздане Олујић о нашим познатим књижевницима, научницима и уметницима – *Били су деца као и ти*, док је већ поменути роман *Гласам за љубав* задржан у осмом разреду. Чини се, дакле, да су аутори програма за други циклус имали намеру да оваквим избором младим читаоцима укажу да је Гроздана Олујић најзначајнији бајкописац у нас, али и да

² У програму за пети разред избор из бајки Гроздане Олујић дат је у алтернацији са одломцима из романа-бајке *Зеленбабини дарови* Иване Нешић, што значи да се наставници одлучују обично или за једно или за друго, а наравно да је у наставу могуће укључити све ове текстове.

се њен књижевни опус не своди само на ауторску бајку, по којој је постала препознатљива, већ се шири и ка другим жанровима и тематским усмерењима.

Бајке Гроздане Олујић у читанкама

Посебну пажњу завређује корпус бајки Гроздане Олујић у читанкама, као и методичка апаратура која их прати. Према новим програмима, за коришћење у настави одобрено је укупно дванаест читанки за други, десет за четврти и дванаест за пети разред. У анализи уџбеника за наставу књижевности, занимало нас је најпре да ли се бајке предвиђене програмом заиста и налазе у читанкама, а посебно који су наслови уврштени у читанке за пети разред, као и да ли аутори читанки у своје додатне изборе укључују приче Гроздане Олујић.

Једино са развијеном и квалитетном методичком апаратуром читанка јесте уџбеник, док је у супротном то само збирка мање или више квалитетних текстова. Њен задатак је да ученику помогне у сналажењу с текстом и да наставнику истакне битне моменте које у обради на часу не треба да заобиђе, а неретко и да укаже на могуће методичке приступе делу. Она би требало да садржи питања за разговор о тексту, одређење књижевнотеоријских појмова, објашњења непознатих речи, податке о аутору, различите занимљивости и задатке. Стога је значајно било утврдити како се у апаратури у читанкама приступа бајкама Гроздане Олујић, издвајају ли се, притом, елементи жанра ауторске бајке и на који начин се он, на примерима дела исте списатељице, развија кроз ова три разреда. Посебно је било важно утврдити како се прилази овим бајкама и како се ученици

воде кроз њихово разумевање и тумачење. Занимало нас је и колико се приступ аутора читанки изменио у тумачењу бајке „Стакларева љубав“, која је променила своју позицију у програму и тиме намењеност узрасту.

„Шаренорепа“ (други разред)

Очекивано је то што се аутори програма за други разред од великог броја бајки Гроздане Олујић одлучују баш за „Шаренорепу“. Разлоге треба тражити у њеном обиму, кратким и јасним реченицама, познатом мотиву, што је све у складу са узрастом ученика. Прича почиње опчињеношћу безимене девојчице тигром у кавезу зоолошког врта, која се претвара у међусобну оданост и љубав, да би се преко насилног одвајања дошло до срећног краја, поновног сусрета и трајног пријатељства. Поменутом одвајању доприноси мајка, те је овде можемо посматрати као класичног ометача у бајкама, јер она „осујећује блискост девојчице с тигром, њен пут у други свет“, односно, „она је, у складу са Проповом *Морфологијом бајке, наносилац штеће*, значи противник главној јунакињи“ (Љуштановић 2019: 6). Мотив растављања оних који се воле и патње која угрожава сам живот решава се чудесним догађајем – тајанственим преображајем тигра у мачку, само да би се тако нашао поред болесне девојчице.

А тигар је, управо, оно биће које је девојчици потребно. Он има моћ да се од звери претвори у мачку, да замени своју дивљу природу заштитничком и исцелитељском улогом и да подигне и оснажи девојчицу у овом свету (Исто).

Бајка нам не говори како се крволочна звер припитомила, како се смањила и пронашла пут

до девојчине куће и како се, пошто је извршила своју улогу, поново као тигар наша у ка-везу, већ нам потврђује моћ љубави и сугерише да љубав чини чуда, што је стално место стваралаштва Гроздане Олујић.

Љубав, по правилу, има у њеном целокупном делу ретко и узвишено место и, што је важније, појачана је митским, бајколичким контекстом у којем се јавља (Јовановић 2010: 12).

Све анализирани читанке за други разред у свом садржају, у складу с програмом, имају и бајку „Шаренорепа”.³ У методичкој апаратури која прати текст углавном се налазе питања репродуктивног типа и односе се на фабулу, разумевање прочитаног, уочавање узрочно-последичних односа, на поступке главних и споредних ликова, те на њихов изглед. Ту су, затим, захтеви који припадају настави говорне културе: од ученика се тражи да преприча бајку, продужи причу или напише кратак новински извештај. Овакви задаци су важни у млађим разредима, али не треба да буду наглашени и да иду знатно испред разумевања, због тога што нису усмерени на сам текст, већ је он повод и средство за даљи рад. Повремено се јављају ребуси, повезивање текста са пословицама, задаци у којима видимо везу наставе граматике и књижевности или корелацију са наставом предмета Свет око нас. Питања која се тичу саме природе ове бајке, тумачења одређених догађаја и односа, углавном су ређа и односе се на уочавање промена насталих код девојчице и тигра, на патњу коју проживљавају када су раздвојени и на њихову међусобну блискост: *Зашто је љавокоса девојчица изузетна?; Шта је, по њеном мишљењу, зближило девојчицу и тигра?; Због чега мајка забрањује девојчици оглазак у зоо-врт?; Због чега се девојчица разболела?;*

Шта мислиш, зашто је Шаренорепа нестала када је девојчица кренула у школу?; Каква се промена десила у девојчици након оздрављења?; Шта смо сазнали из ове бајке о деци, а шта о одраслима?.

У апаратури се наглашавају и програмом задати књижевнотеоријски појмови за које је овај текст добар пример: *Главни и споредни ликови и редослед догађаја*, као налози који бар на интуитивном нивоу наводе на одлике овога жанра: *Који део приче није моћан?; Где се одвија радња на почетку бајке?; Шта мислиш како се створила шаренорепа мачка поред девојчице?; Који су све догађаји у бајци изазвали твоје чуђење?; На коју ће врсту прича догледати део у коме је девојчица чудесно оздравила?.* Према је овај текст погодан и за уочавање једне од јасних одлика савремене ауторске бајке (познати простор: стан, школа и зоолошки врт), само се у једној читанци (Љуштановић – Рацић 2019: 67) тражи уочавање „места радње”.

Ближе одређење појма *бајка*⁴ налази се у читанци Завода за уџбенике, у којој се даје кратка и уопштена одредница:

Бајке су приче у којима се догађају чуда и немогуће ствари. У бајкама се јављају чудна претварања: жаба се претвара у принца, девојка у змију, тигар у шарену мацу (Јовановић 2019: 70).

³ Десет читанки осам издавачких кућа: Едука (две читанке), БИГЗ школство (две), Фреска, Креативни центар, Вулкан знање, Klett, Нови Логос и Завод за уџбенике.

⁴ У наставном програму за други разред, *бајка* се налази међу књижевним појмовима, али се у „Упутству за дидактичко-методичко остваривање програма” не каже ништа конкретно о њеном дефинисању или било каквом ближе одређењу. Према списку лектире за други разред, међутим, ученици се са одликама ове књижевне врсте упознају искључиво преко ауторских бајки Ханса Кристијана Андерсена, Десанке Максимовић и Гроздане Олујић, што је помало парадоксално јер се основне карактеристике бајке најбоље

Ово објашњење јасно се ослања на претходна ученичка искуства, када су им бајке читали родитељи или васпитачи (што је и део обавезног предшколског програма) и само на елементарном нивоу даје поглед на чудно и чудесно као једну од основних особености овога жанра.

„Стакларева љубав” (четврти разред)

Од бајке „Шаренорепа” свакако је сложенија и за младе читаоце захтевнија „Стакларева љубав”. Све је у њу стало: познати простор, чудесни догађаји, упорност главног јунака и његов преображај, љубавна чежња, постојање упозорења, односно забране и њен прекршај. Ова бајка својим основним идејама превазилази потпуну могућност разумевања код младих читалаца, али им зато много тога нуди: причу о чежњи за лепотом, за личним усавршавањем, и сазнање да су највредније ствари човеку дате само на тренутак. У бајци је љубав изједначена са најдубљом потребом човековом, са жељом младог јунака за потпуном остварењем.

Стакларева љубав спада у бајке Гроздане Олујић у којима се идентитет и унутрашња сигурност младог човека и детета потврђују захваљујући уметности и стваралаштву (Недић 2003: 169).

С једне стране, девојка од стакла је његово друго ја, а са друге, она је уметничко дело које емоционално испуњава свога творца. Бајка је увођењем и понављањем мотива пажљиво грађена. Дечак понавља судбину свога оца, која се огледа у оданости занату и уметности, да би у губитку вољеног бића препознао да прича коју пролази не престаје да се понавља.⁵

Мотив чежње за нечим необичним сугерисан је дечаковим модрим очима, а девојчица

која израња из стакла је *прозрачна и блистава, нежна и прозирна*. Светлост је знак чудесног и типична је за бајке Гроздане Олујић („Стакларева љубав”, „Олданини вртови”, „Пахуљичин дар”). Светлоока је прозрачно биће од стакла, појављује се уз светлосне сензације и лебдећи у светлости (в. Опачић 2020: 8). Прозирност стакла и сјај који су привлачили дечака више од било чега на свету истоветни су сјају у очима младог јунака и његовог сина на крају приче. Могућност алегоријског тумачење ове бајке највише је задржана у изузетном завршном пасусу у којем стакларев најмлађи син (као и увек у бајкама) у потпуности понавља заносе, а слутимо и трагични губитак његовог оца. Зато стакларев пут и није само његов, већ свих нас. Нужни губитак даје песимистичну ноту, а занос који се понавља као да нам сугерише да лепота и није само у поседовању него и у путу ка њој (в. Јанићијевић 2010: 236).

У свим читанкама за четврти разред налази се програмом одређена бајка „Стакларева љу-

уочавају на примерима народних, чији се елементи касније кроз школовање лако упоређују са особеностима ауторске бајке. Ипак, по новом програму, народне бајке читају се тек од трећег разреда, да би се појам *ауторска бајка* усвајао у петом разреду (према претходном програму, овај појам ученици су усвајали још у трећем разреду). У програмима за млађе разреде присутна је, дакле, једна врста неусклађености између бајке као врсте и књижевних дела на којима би требало уочавати њене одлике.

⁵ Зорана Опачић ову бајку убраја у чудне/фантастичне приче: „Велика група прича је карактеристична по реакцији јунака у сусрету са магијским бићима те стога садржи моменат фантастичног или чудног. [...] Јунаци који прекрше завет ћутања губе право контакта са натприродним светом (стаклар гурне Светлооку из сујете, дечак у 'Златној краби' постане груб). Пошто се њихов живот наставља уобичајеним током, они временом престају да верују да су имали било какав увид у натприродно. Али, и тада је присутна алузија која дестабилизује димензију чудног: стаклар види сјај у очима свога сина и претпоставља да он, уместо њега, комуницира са натприродним” (Опачић 2010: 130–132).

бав”.⁶ Са друге стране, примећујемо да се аутори читанки за четврти разред, као и они за још млађе, не одлучују да у своје додатне изборе уврсте и друге бајке Гроздане Олујић.⁷ Методичка апаратура која текст прати садржи тумачење непознатих речи, разговор о тексту и одређена знања о ауторској бајци као жанру. За разлику од другог разреда, овде готово да нема налога којима се улази у област говорне културе и занемарују се књижевне особености текста. Ипак, сама питања о тексту углавном су репродуктивног карактера, а понека траже одређена тумачења, углавном усмерена на поступке главног јунака.

Према претходном програму (2005), бајка „Стакларева љубав” налазила се у читанкама за трећи разред. У њима су се углавном истицале жанровске карактеристике текста (при чему у неким читанкама као да ни сами аутори нису били сигурни у његово жанровско одређење, па су тражили од ученика да објасне зашто прича *личи* на бајку, а не зашто *јесте* бајка), указивано је на разлику између народне и уметничке бајке или се захтевало од ученика да издвоје *најлепше бајковите појаве из бајке*⁸, а о љубави, о чежњи за оствареношћу, о лепоти и њеној неухватљивости и другим мотивима није се проговарало. Због слојевитости ове бајке, до одређених нивоа разумевања пре могу доћи старији ученици, због чега је „Стакларева љубав” пребачена у четврти разред и у актуелним читанкама је уз њу дата нешто сложенија апаратура, која је сада, пре свега, обимнија и релативно захтевнија. Међу питањима је, очекивано, највише оних која проверавају разумевање прочитаног, фабуле и узрочно-последичних односа. Иако програм не наглашава експлицитно разлику између народне и ауторске бајке (као књижевнотеоријски појам ауторска бајка

се уводи у петом разреду), у захтевима, у неколико читанки, очекује се знање о њима (*Наведи два разлога због којих је ова прича ауторска бајка; По чему препознајеш да је прича „Стакларева љубав” бајка?*), односно упућује се на сличности и разлике код ових књижевних врста (*По чему се главни лик разликује од јунака народне бајке?; Шта главни јунак жели и о чему машта и сања?; Каква је била ноћ у којој је дечак пожеleo да направи стаклени цвет?; Објасни зашто дечак не верује у оно што види*), а негде су понуђена и њихова опширнија појашњења. Тако су погодност ове бајке за поређење са познатим народним бајкама, као и могућност уочавања њихових одлика препознали аутори неколико читанки. Славица Јовановић, ауторка читанке Завода за уџбенике, баш на примеру бајки Г. Олујић указује на одлике жанра: најпре у другом разреду уз „Шаренорепу” уопштено дефинише бајку, да би сада, у читанци за четврти разред, уз „Стаклареву љубав” понудила ученицима детаљније објашњење појма *ауторска бај-*

⁶ Осам читанки осам издавачких кућа: Вулкан знање, Креативни центар, Едука, БИГЗ школство, Klett, Нови Логос и Завод за уџбенике.

⁷ Питање додатног избора текстова у читанкама, оних који нису програмом задати, врло је занимљиво и надилази оквири овога рада. Требало би овде напоменути: додатни избори нису усмерени било каквим упутствима, па кад сагледамо све те текстове, уочавамо недостатак јасних критеријума одабира и крајњу нелогичност њиховог броја у конкретним уџбеницима (Jančićević i dr. 2018: 83–103).

⁸ У задацима се у већини случајева инсистирало на машти, маштању ученика, наглашавало се да су збивања о којима се у овој причи говори могућа само у машти, а није се помињало оно што је на овим часовима битније – да су сва та чуда могућа у књижевности, у књижевним текстовима. Дете од самог почетка треба да улази у природу саме књижевности и да схвата да је у *шом свећу* све могуће. Педагошки захтев да дете треба да се изрази, да машта, разумљив је и прихватљив, али тек након ваљане анализе самог књижевног текста. *Педагошко* на часу никада не треба да буде једино, нити да буде изнад *естетског*.

ка, поредећи је са народном. Нешто слично запажа се у читанци издавачке куће Едука (Јовић и Тодоров), када се ученици позивају да се присете основних особености ових жанрова и конкретних обрађених наслове из лектире. У осталим читанкама аутори се задржавају на опозицији *познат* – *непознат аутор*, односно ауторска бајка се одређује као прича фантастичне садржине чији је аутор познат.

У поређењу са налозима који се односе на питање жанра, знатно је мање оних којима се тумаче дубљи слојеви ове бајке. Њих, за разлику од читанки за трећи разред у ранијем периоду, ипак има, те је код аутора дошло до померања очекиване рецепције ученика. Они сада траже промишљање о чудесном, о односу дечака према Светлоокој, променама тог понашања и последицама, као и о проблематизованом завршетку бајке: *Како разумеш да је Светлоока видљива само за дечака?; Како се дечак променио отако је са њим стаклена девојчица?; Шта шеби говоре Светлоокине речи да је љубав крхкија од стакла?; Објасни како разумеш последњу реченицу у бајци: шта се понавља?; Знаш ли шта је уметничко дело?; Може ли се дело малој стаклара назвати уметношћу?.* Издвојени примери и моменти из текста који се њима наглашавају у читанкама нису доминантни, али их има, и траже додатну разраду на самом часу. Такође, овакав тип књижевних текстова, поред зналачки осмишљене апаратуре, захтева изузетну спремност и знање учитеља да вешто води ученика у њеном разумевању и тумачењу.

„Небеска река” (пети разред)

Као што смо већ поменули, избор из ауторских бајки Гроздане Олујић налази се у програму за пети разред, у одељку „Домаћа лектира”,

те се може очекивати да се објављује засебно, као део посебног комплета или приређене књиге. Међутим, из више разлога је значајно да се овакви текстови нађу и у читанкама (на пример, као одломак из романа или прича из збирке), како би се на бар једном изабраном примеру указало на особености дела у целини и његово могуће тумачење. Оваква врста условно речено „промовисања” лектире важна је и због тога што би се ученици преко одломка мотивисали за читање дела у целини. Од дванаест анализираних читанки, десет садрже бајке Г. Олујић. Аутори читанке Креативног центра одлучују се за одломак из романа Иване Нешић, док читанка *Од злашја јабука* (БИГЗ школство) не доноси текстове ових аутора.⁹ У седам читанки налази се бајка „Небеска река”, у две „Маслачак”¹⁰ и у по једној бајка „Плава мачка” (Klett), односно „Месечев цвет” (Нови Логос).¹¹

За једну од најкраћих бајки Гроздане Олујић, „Небеску реку”, може се рећи да се наставља на теме и мотиве из њених омладинских романа.¹² У њој се истиче жеља за слободом и независношћу, као и за истрајношћу у доношењу сопстве-

⁹ Анализиране су читанке осам издавачких кућа: Вулкан знање (две читанке), БИГЗ школство (две), Нови Логос (две), Едука (две), Герундијум, Креативни центар, Завод за уџбенике и Klett.

¹⁰ Читанка Завода за уџбенике доноси оба наведена текста.

¹¹ Бајка „Плава мачка” из збирке *Ласишук који је памтио снове и групе бајке* (2007) налази се у читанци *Расковник* Зоне Мркаљ и Зорице Несторовић, и наслов је допуњен тако да сугерише о којој историјској личности је реч („Плава мачка – Тесла”). У бајци је употребљен познати поступак у књижевности за децу, када се читаоцима приближавају значајне историјске личности кроз бајковиту причу о њиховом детињству, надилажењу страхова и сазревању.

¹² Повезаност мотива ове бајке Гроздане Олујић и њеног првог романа *Излећ у небо* (1958) уочава се и у самом наслову. На сличности бајки и ранијих дела Г. Олујић указао је А. Јовановић: „Прва њена књига бајки *Седефна ружа* наставља се, ма колико то чудно изгледало, на теме њених ранијих

них одлука и борби да се предодређена судбина измени. У тежњи за јединственошћу и трагању за сопственим идентитетом, Мала Река жели да тече небом, међу облацима и звездама, у потпуној супротности од оног што јој је задано и што се од ње очекује, слично као што у „Маслачку” сунцокрет жели да постане маслачак. У испуњењу свог сна јунаци Олујићкиних бајки јачи су од сваког страха, спремни на сукобе са породицом и одвајање од ближњих. Сличан мотив јавља се у бајци „Маслачак”, у којој је

другачији, некако чудан и увек замишљен, увек загладан у даљину, најмлађи син одбијао да следи сунчев ход бунећи се при том зашто би баш сви морали да раде исто (Олујић 2011: 33).

На крају, и овај јунак и Мала Река проналазе начин да реализују своје тежње и на то су спремни макар платили цену остварења сопственог идеала. Баш као што се ни у бајци „Шаренорепа” не одгонета како се тигар створио крај девојчице а потом поново нашао у кавезу, ни овде се не казује како је Мала Река нестала са земље и завршила међу облацима, претворивши се у дугу. Све се одиграва у време страшне олује, када се небо и земља спајају, након чега се дуга може тумачити као симбол њиховог измирења. У хришћанској симболици средњег века, дугиних седам боја представљало је „слике седам Светих тајни и седам дарова Светог духа, или такође симбол Богородице, која мири небо и земљу” (Biderman 2004: 81).

И у овој бајци, као и у „Шаренорепој”, значајна је улога мајке која је брижна, заштитнички настројена, она која усмерава и саветује. Велика Речна Мајка стрпљива је за необичне жеље свога детета, она пред њима *задрхти* *од ужаса*, али кћер не прекорева и не супротставља јој се ауторитативно. Мајка не жели да

мења устаљени пут развоја и обичаја, док је Мала Река бунтовна, својеглава и упорна у остваривању својих жеља. Слична је и фигура мајке у причи о маслачку. Она је опрезна, осетљива на мишљење околине, али и забринута што њен син не напредује како би требало и није налик другима. Уз супротстављање одраслих и деце, у бајци су препознатљиве опозиције: небо—земља, висине—низине, уобичајено—другачије (недостижно), личне жеље—очекивања средине. Међу издвојеним опозицијама, приметно је супротстављање пролазности (реке теку, носе, пролазе; могу да пресуше, нестану или се улију једна у другу) наспрам вечности, јер Мала Река постаје Небеска река, односно дуга.¹³

Методичке апаратуре које прате бајке Г. Олујић у читанкама за пети разред садржајније су у погледу броја питања, опширнијих одређења ауторске бајке (која се углавном заснивају на поређењу са елементима народне), успостављања корелација наставе књижевности са другим областима и предметима, обавезног упознавања са биографијом ауторке. Осим тога, израженијих разлика у односу на апаратуре у читанкама за млађе разреде и нема. И даље

књига. И у њима, као и у овој, сусрећемо говор о људској самоћи, потребу да се нешто у сопственом животу измени, тежњу ка љубављу. [...] Већ самим насловом *Небеска река*, и читањем насловне приповетке, уочавамо, препознатљиву већ из прве збирке, тежњу ка висинама, за вредностима” (Јовановић 2011: 539, 542).

¹³ Зато за „Небеску реку” можемо рећи да је бајка-легенда, а оне, између осталог, могу говорити како су настале природне појаве. Овај познати поступак, којим се у бајкама објашњавају појаве из природе, имамо и у бајци „Како су пуж украли кућу” Десанке Максимовић (у избору домаће лектире за други разред) која објашњава настанак пужа голаћа (само што пуж не постаје пуж голаћ својом вољом, као што је то код Мале Реке), те су овакви моменти у настави погодни за враћање на познато и за уочавање природе књижевности и поступака којима се служи.

доминирају питања која се односе на репродуковање битних момената у бајци, указивање на поступке ликова и њихове особине, на одређивање теме, као и жанровских карактеристика, док је знатно мање задатака којима се ученици усмеравају на суштинско разумевање и тумачење текста. На том трагу су следећа питања из неколико читанки: *Објасни однос Велике Речне Мајке и Мале Реке; Да ли ова бајка има срећан крај?; Објасни како и за кога. Какво значење, на основу прочитаног текста, за тебе има реч гуја?; Зашто се Мала Река замрзла од гује и ђушања?; Објасни значење следеће реченице: Нико не каже да мораш бити велики да би био храбар. Пронађи у бајци догађај који је Мала Река искористила да би остварила своју жељу?; Објасни зашто се гуја поистовећује с небеском реком?.* Са друге стране, можемо рећи да постоји битан искорак у истицању жанровских одлика ауторске бајке, односно да постоји ширење и уланчавање знања о једном појму, које треба да постоји, да чини спону између разредне и предметне наставе књижевности. Навешћемо само један пример:

Ауторске бајке се од народних разликују по томе што су ликови у њима развијенији и носе лично име (Небеска Река, Седефна ружа, Кратковечна); поступци јунака су мотивисани личним жељама (откривање својих способности и могућности); прецизније се именује географски простор где се одвија радња (речно корито, морско дно, обала) и одређује време (конкретно историјско време или наша садашњица); могу да се заврше страдањем главног јунака (Божић и др. 2018: 182).

Занимљиво је да се у неколико читанки издвајају народна веровања у вези са појавом дуге. Тако се на једном месту каже да је за индијанска племена она представљала везу

између живота и смрти (Исто: 182). Та намера да се о овом природном феномену додатно проговори у контексту његовог значења у култури није необична јер је и сам крај бајке вишезначан и отвара питање да ли представља наставак живота или саму смрт.

Бајке Гроздане Олујић у приређеним књигама лектире за пети разред

Приређене лектире за појединачне разреде, за сада, нису предмет евалуације и одобравања од стране Завода за унапређивање образовања и васпитања и Министарства просвете, што је посебна и занимљива тема за даљу отворену дискусију. Корпус овог истраживања обухвата три књиге које у називу имају одређење *лектира за пети разред*. Две од њих објавили су у школама већ заступљени издавачи уџбеника: БИГЗ школство и Вулкан знање, док трећу објављује ЈРЈ Мој издавач. Важно одређење књиге која је конципована као школска лектира свакако није само њено именовање већ и неопходна развијена методичка апаратура која прати изабране текстове. Она се обично налази на крају књиге и садржи биографске податке о ауторима, изводе из критичких погледа на њихово стваралаштво и поетику, као и налоге који ученике воде кроз текст и омогућавају боље разумевање прочитаног. Од три наведене лектире, овакав приступ учачамо само у књизи коју је приредила Зорана Опачић (ЈРЈ Мој издавач).¹⁴

¹⁴ Истине ради, сам издавач, у својим рекламним брошурама и на сајту, *Вилину кућишницу – избор бајки* одређује као „лектиру за 5. разред основне школе” и књига је део целог комплета домаће лектире за овај узраст. У самом називу књиге, међутим, ово именовање не постоји, иако је она у потпуности уређена као школска лектира са свеобухватном пропратном методичком апаратуром.

Код познатих школских издавача, с друге стране, или готово да нема пропратних текстова, већ постоји само кратки текст који књигу отвара и у ком се истичу одлике поетике и одређених бајки Гроздане Олујић (БИГЗ школство – избор приредио Јован Љуштановић), или пак има разноврсних текстова, који ученицима не помажу превише у разумевању прочитаног, јер им није назначено на које се бајке тачно односе, што важи и за питања и задатке, који су дати обједињено и тиме превише уопштено и разужено за овај узраст ученика.

Посебну пажњу у овој анализи посветили смо корпусу одабраних бајки Гроздане Олујић у наведеним издањима. Највећи избор (деветнаест бајки) налазимо у књизи *Вилина кутијица – избор бајки* (ЈРЈ Мој издавач), потом у одабиру Ј. Љуштановића (седамнаест бајки, БИГЗ школство) и најмање (седам) у издању Вулкан знања (што је код овог издавача разумљиво, јер је у питању „избор из ауторске књижевности за децу” у ком су поред бајки Г. Олујић и текстови С. Раичковића, Д. Максимовић, М. Антића, В. Андрића, Д. Алексића и А. Вуча). Првим двема наведеним збиркама заједничко је седам наслова („Вилина кутијица”, „Мирунин вео”, „Месечев цвет”, „Село изнад облака”, „Седефна ружа”, „Звоно које је опомињало” и „Небеска река”), од којих бајку „Златопрста” налазимо у два лектирама (Вулкан знање и БИГЗ школство), док се „Месечев цвет” налази у сва три издања. То што је ова бајка део све три књиге лектире и још једне читанке за пети разред није нимало случајно јер отвара врло важан проблем отуђености човека од природе, али и отуђености међу људима, и то не само због увођења теме урбанизације човекове свакодневице и живота у велераду, већ и због наглашеног присуства модерне технологије сажете у моти-

ву „чаробне кутије” (која може бити телевизор, али данас све више и таблет и мобилни телефон), која ремети процес социјализације и додатно доприноси отуђењу појединца у савременом свету. Тиме је одабир приче која, бар донекле, нуди решење за проблем данашњег детета сасвим у складу са његовим сензибилитетом.

Бајке у овим издањима, посебно садржајним у приређивању З. Опачић и Ј. Љуштановића, биране су тако да у малом представе стваралаштво Гроздане Олујић, њене карактеристичне теме, мотиве, јунаке, а у складу са узрастом читалаца којима је избор намењен. На тај начин је наставницима и ученицима дата могућност да бајке упоређују и проналазе сличности међу њима, чиме се постепено открива књижевни свет једног аутора, развија свест о његовим специфичностима, односно указује на његове особености, на јединствени језик и стил, а на тај начин рецепијент упознаје и свет књижевности уопште. Зорана Опачић у једном од пропратних и методички обликованих текстова то младим читаоцима и објашњава кроз упућивање у структуру своје књиге. Бајке групише у четири целине, а свака од њих битно је означена поднасловом („Вилински прах”, „Стаклене куле”, „Од шкољке до звезда”, „Гласам за љубав”), који наглашава одређено значајно својство изабраних текстова. Оваква организација текстова унутар једне књиге и упућивање ученика у њу изузетно је функционална, а посебно ако потом следе питања и задаци који их кроз текст воде и помажу им да сами уоче одлике по којима су бајке обједињене у одређене скупине, као што је овде случај. Бирање текстова према узрасту, сазнајним карактеристикама ученика и њиховом сензибилитету, затим добра

организација ових текстова, као и квалитетни пропратни методички обликовани садржаји, основни су елементи праве наставне лектире.

* * *

Бајке Гроздане Олујић у настави књижевности заузимају посебно место, вршећи низ важних и допуњујућих улога, било да се налазе у читанкама као програмом задати конкретни текстови или пак представљају избор аутора читанки и лектира. Оне имају наглашену васпитну улогу која произлази из њихове уметничке природе. Истовремено, пружају ученицима могућност да уз текстове различите сложености емоционално и књижевно сазревају. У лектири за најмлађе ученике, ове бајке као основни мотив имају љубав, оданост и приврженост, док оне одабране за ђаке петог разреда нуде разуђенију и сложенију тематику, у којој се покрећу питања савременог живота у градовима, усамљености деце у солитерима, човекове изгубљене блискости с природом, затим тежње ка лепоти, достизању савршеног (које је човеку надохват руке, а ипак му измиче), као и ванвремена питања трагања за слободом, независношћу и сопственим идентитетом. Опус бајки у избору књига лектире тематски је још садржајнији. Нудећи богат и разноврстан књижевни свет, бајке Гроздане Олујић од ученика изискују додатни напор у разумевању, од учитеља и наставника вештину у припремању часова и обради задатих наставних садржаја, а истовремено и добро осмишљену методичку апаратуру у читанкама и приређеним књигама лектире која ће и једнима и другима бити користан водич.

ИЗВОРИ

- Божих, Снежана, Снежана Милић-Милосављевић, Јелена Јовановић, Мирјана Бојанић-Ђирковић. *Похвала, читанка за петти разред основне школе*. Београд: Герундијум, 2018.
- Јовановић, Славица. *Читанка за српски језик за 2. разред основне школе*. Београд: Завод за уџбенике, 2019.
- Олујић, Гроздана. *Сабране бајке*. Приредила Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2011.
- Олујић, Гроздана. *У земљи сребрних бреза – Избор ауторске књижевности за децу, лектира за петти разред основне школе*. Приредиле Санела Абдијевић и Светлана Курћубић Ружић. Београд: Вулкан знање, 2018.
- Олујић, Гроздана. *Снови из вилине кућијице – Избор из бајки Гроздане Олујић, лектира за петти разред основне школе*. Приредио Јован Љуштановић. Београд: БИГЗ школство, 2018.
- Олујић, Гроздана. *Вилина кућијица – Избор бајки*. Приредила Зорана Опачић. Београд: ЈРЈ Мој издавач, 2020.
- НПСЈ: *Наставни програми српског језика за основну школу*. Београд: Просветни гласник, 1952–2019.
- Читанке одобрене за коришћење у школској 2020/2021, издавачких кућа: Завод за уџбенике, Вулкан знање, Креативни центар, Едука, БИГЗ школство, Klett, Нови Логос, Герундијум и Фреска.

ЛИТЕРАТУРА

- Јанићијевић, Валерија. Прича која не престаје да се понавља – Методички приступ бајкама Гроздане Олујић. Александар Јовановић, П. Пијановић и З. Опачић (ур.). *Бунтовници и сањари – Књижевно дело Гроздане Олујић за децу и младе*. Београд: Учитељски факултет, 2010, 231–242.
- Јанићијевић, Валерија, Милена Митровић. Изборни текстови у читанкама за разредну наставу књижевности. *Књижевност и језик*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, LXVI, бр. 1 (2019): 155–179.
- Јовановић, Александар. *Бунтовници и сањари Гроздане Олујић*. Александар Јовановић, П. Пијановић и

З. Опачић (ур.). *Бунтовници и сањари – Књижевно дело Гроздана Олујић за децу и младе*. Београд: Учитељски факултет, 2010, 11–15.

Јовановић, Александар. Хладно је међу звездама. Гроздана Олујић, *Сабране бајке*. Београд: Учитељски факултет, 2011, 539–544.

Љуштановић, Јован. Дечје жеље као водич у друге светове у бајкама Гроздана Олујић. *Детинство – Часопис о књижевности за децу*, XLV, 4 (2019): 3–7.

Недић, Марко. Бајке Гроздана Олујић. Гроздана Олујић. *Вилењакова тајна и грује бајке*. Београд: СКЗ, 2003, 165–173.

Олујић, Гроздана. Поетика бајке. *Сабране бајке*. Београд: Учитељски факултет, 2011, 11–24.

Опачић, Зорана. Типологија бајки Гроздана Олујић. Александар Јовановић, П. Пијановић и З. Опачић (ур.). *Бунтовници и сањари – Књижевно дело Гроздана Олујић за децу и младе*. Београд: Учитељски факултет, 2010, 115–138, 539–543.

Опачић Зорана. *Поетика бајке Гроздана Олујић*. Београд: Учитељски факултет, 2011.

Опачић, Зорана. Кутија пуна вилинског праха – О бајкама Гроздана Олујић. Гроздана Олујић, *Вилина кућијица – Избор бајки*. Београд: ЈРЈ Мој издавач, 2020.

Тодоров, Цветан. *Увод у фантастичну књижевност*. Београд: Службени гласник, 2010.

Biderman, Hans. *Rečnik simbola*. Beograd: Izdavačka kuća Plato, 2004.

Janicijevic, Valerija, Milena Mitrovic, Bojan Markovic. Reading: between compulsory reading and free choice – on the social and individual aspect of first literature classes. *Journal Plus Education*, no. 2 (2018): 83–103.

Valerija B. JANIĆIJEVIĆ
Bojana R. MARINKOVIĆ

GROZDANA OLUJIĆ: FAIRY TALES IN ELEMENTARY SCHOOL (TEACHING CURRICULUMS, TEXTBOOKS, ELEMENTARY SCHOOL NOVELS)

Summary

The literary opus of Grozdana Olujić, which includes her novels and fairy tales, is studied by many literature researchers and methodologists and has gained a lot of interest in the following ways: books including her works are being published, earlier editions of her work are being restored, academic conferences in honor of her work are being held, PhD research papers are being written based on it, and the significance of her work in literature textbooks and teaching curriculums is constantly being reexamined and reapproved. The unique novelistic style in her fairy tales, a myriad of subjects, motifs and characters can significantly shape the minds of young readers, which is why those tales have been a part of elementary school teaching curriculums for almost four decades. In the research, analyzed is the overall frequency of teaching Grozdana Olujić's fairy tales since they first became a part of the teaching curriculums, up until today. A special attention is given to the fairy tales which can be found in the current 2nd, 4th and 5th grade curriculums, literature textbooks (*Colorful Turnip*, *Glazier's Love*, *Heaven's River*) and elementary school novels. The recurrence of these tales in 2021/2022 literature textbooks is analyzed, along with the shaping of the methodical apparatus they are followed by. The goal is to see how the students interpret these works by asking questions related to them and understanding them, as well as whether their learning is in coherence with their cognitive and age characteristics, and how their knowledge of fairy tales' denotation is spread in the period from the 2nd to the 5th grade of elementary school.

Keywords: teaching curriculums, fairy tales, original fairy tales, literature textbooks, elementary school novels

ВИДЕО-ИГРА *БАШ-ЧЕЛИК* И САВРЕМЕНА НАСТАВА СРПСКОГ ЈЕЗИКА

САЖЕТАК: Приликом избора народних и ауторских бајки које су погодне за компјутерску или видео-игру, у одобреним дигиталним читанкама за разредну наставу води се рачуна о њиховој примерености узрасту, као и о читалачким навикама, способностима и интересовањима ученика. Народна бајка „Баш-Челик” има сложену приповедну структуру, занимљиву садржину и мноштво епизода и погодна је за осмишљавање динамичне и занимљиве видео-игре са поенима, нивоима, 2D и 3D симулацијама. Као интерактивно наставно средство заступљена је у одобреним дигиталним читанкама и књизи домаће лектире за трећи разред основне школе издавачких кућа Нови Логос, Klett и Фреска. Због тога што представља пионирски покушај увођења интермедијалних садржаја у савремену наставу матерњег језика, овај рад посвећен је анализи њене структуре, обликоване путем разноврсних наратива (књижевног, ликовног, аудио-визуелног и мултимедијалног). Циљ истраживања је уочавање специфичности наставне примене ове видео-игре обликоване по узору на књижевни текст и њене адекватности. Применом видео-игре *Баш-Челик* развијају се читалачке компетенције ученика и запажа се њихов напредак у разумевању прочитаног текста. Ученици заинтересовано анализирају ликовне, њихове особине и поступке, пореде догађаје, просторне и временске односе, запажају битне појединости у описима бића и природе и разликују појмове добра и зла. Примењујући истраживачко читање, током интерактивне игре усмерено приступају народној бајци, откривају различите слојеве и значења текста, усвајају неопходна књижевна знања о

усменој бајци, поступно изграђују свој уметнички сензибилитет, естетски укус, имагинацију и морално просуђивање.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: видео-игра, народна бајка, интермедијалност у настави књижевности, методика наставе српског језика и књижевности

Према упутствима Међународног друштва за технологију, „примена игрица и софтвера за симулацију препоручени је стандард у настави XXI века” (Bender 2020: 103). У савременој педагошкој литератури о пројектном учењу указује се на значај коришћења дигиталних технологија и виртуелних игара у настави. Као и сва друга аудио-визуелна остварења, видео-игре представљају посредан извор сазнања и, као такве, постају „извор радне мотивације, сазнања и стваралачке инспирације” (Павловић 2014: 279).

Захваљујући развоју дигиталних медија и аудио-визуалних технологија у првој деценији XXI века у разредној настави у Републици Србији почињу да се примењују једноставне интерактивне видео-игре, обликоване по узору на књижевни текст. Садржајношћу се издваја

* natasoso06@gmail.com

видео-игра *Баш-Челик* у дигиталној читанци за трећи разред основне школе издавачких кућа Нови Логос, Klett и Фреска, коју су 2020. године осмислиле Милица Вујновић, Ана Стојановић и Наташа Станковић Шошо. Аутор визуелних решења и анимације видео-игре *Баш-Челик* је Валериј Коновалов.

Народна бајка „Баш-Челик” (Вук, Додатак, 1), као прозни текст типизираних сижејне схеме, поседује велику моделативну моћ и пружа могућност да се у виду наративне, интерактивне игре прикажу разноврсна збивања, сукоби јунака и њихова чудесна разрешења. Програмом наставе и учења за трећи разред основне школе предвиђено је да се ова репрезентативна српска бајка чита у наставцима, током неколико планираних часова. Наставна обрада ове бајке може се реализовати према постојећим текстовним целинама из читанке коју ученици користе или према динамици интерпретације коју учитељи самостално осмисле. Оваквим начином обраде дужег прозног текста негује се „истрајност у читању и у усвајању доминантних естетских и васпитних вредности књижевно-уметничких текстова” (Правилник 2019: 7).

Наставник може да најави привлачност уметничког света ове народне бајке на следећи начин:

Пред вама је једна од најлепших српских народних бајки у којој ћете читати о храброј браћи, њиховим сестрама, једној принцези, аждајама, зетовима-змајевима и чудотворном бићу натприродне снаге, Баш-Челику. У њој се приповеда о тројници браће која полазе у потрагу за сестрама које су нестале када су их запросили тајанствени просци. Браћа на путовању наилазе на бројне препреке, боре се са аждајама и страшним дивовима. Читајући ову бајку, уживаћете у њиховим авантурама. Открићете зашто је нај-

млађи царев син награђен. Сазнаћете кога је Баш-Челик отео и како је најмлађи царевић успео да открије тајну о Баш-Челиковој снази. А да ли ће му то сазнање помоћи да победи надмоћнијег противника и оствари своју намеру, открићете на крају.

Нарочити вид усложњавања приповедне структуре у народној бајци „Баш-Челик”, мноштво епизода и више токова радње, који се делимично одвијају симултано, а делимично се преклапају, погодни су за истоимену видео-игру. Ова интерактивна игра осмишљена је у складу са текстовним целинама из читанке *У свету речи* (Станковић Шошо – Костић 2020: 145) и обухвата следеће сегменте:

1. Последња царева жеља;
2. Необичне просидбе;
3. Браћа крећу у потрагу за сестрама;
4. Сусрет са Баш-Челиком;
5. Најмлађи брат креће у потрагу за женом;
6. Успешан завршетак мисије.

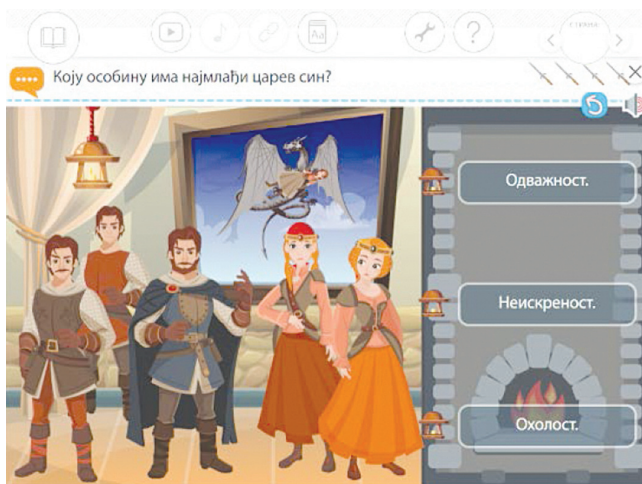
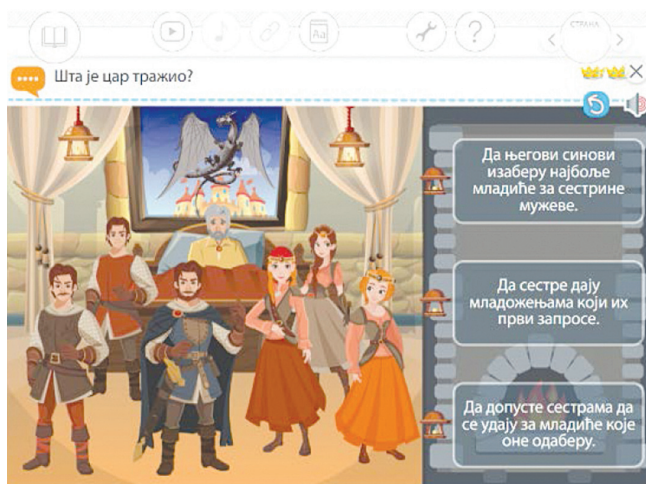
Видео-игра *Баш-Челик* може се користити у завршном делу сваког часа обраде једног дела народне бајке, као вид синтезе обрађеног градива или по завршетку читања народне бајке у наставцима, на посебном часу утврђивања градива. Ученици се могу заинтересовати за њену садржину следећим подстицајима учитеља:

Путовање најмлађег царевића на почетку бајке мотивисано је жељом да пронађе сестре уда-те за натприродне просце, а у средишњем делу жељом да обнови и потврди већ склопљен брак. Међутим, оба путовања су подстакнута сусретом са оностраним бићима (натприродним просцима и Баш-Челиком). Помозите најмлађем царевићу да успешно заврши своју мисију. Заиграјте занимљиву интерактивну игру и покажите колико познајете народну бајку „Баш-Челик”.

Ученици у индивидуалном или групном раду постепено савладавају шест нивоа видео-игре, решавајући задатке који се односе на најзначајније сегменте текста. Игром се проверава разумевање прочитаног сегмента народне бајке и познавање њеног фабуларног тока. Од ученика се очекује да издвоје кључне догађаје у радњи и сагледају шта они представљају за ликове. Осим тога, током игре они уочавају особине јунака и запажају битне појединости у изгледу бића и простора. Свака композициона целина представљена је одговарајућом илустрацијом која дочарава догађаје и ликове. Смисао визуелног концепта јесте да омогући ученицима да асоцијативним путем повежу ликовни израз са сижеом бајке. Статичне слике преузимају улогу наративног сегмента и олакшавају ученицима доживљај књижевног текста.

Принцип неочекиваних открића и награда у видео-игри на занимљив начин подстиче код ученика радозналост, лично ангажовање, жељу за напредовањем (савладавање нивоа) и постизањем циља (остварење мисије). За разлику од развијенијих видео-игара, у којима играчи ступају у међусобну интеракцију и могу да обли-

кују ликове или виртуелни простор, видео-игра *Баш-Челик* је графички и софтверски обликована без могућности интервенције у структури текста. Механизам ове видео-игре садржи: изазове, поклоне (награде), нивое и поене. Од ученика се очекује да утврђеним редоследом решавају разноврсне задатке (избор тачног одговора, вишеструки избор, откривање чудесног предмета) примерене узрасту. У игрици су заступљена репродуктивна питања. Број питања и њихова сложеност и тежина постепено се увећавају током игре. Уколико су понуђена три одговора, само један од њих је тачан. Када се појаве четири или пет понуђених одговора, у зависности од задатка, могу да постоје два или три тачна одговора. Механизам игре омогућава ученицима слободу избора и мноштво покушаја у решавању изазова (задатака). Не постоји временско ограничење у броју покушаја и погрешки. На тај начин ђаци уче на личним грешкама без страха од негативних поена, осећају радост због постигнутог успеха, растерећено приступају сваком новом изазову, мотивисани су да побољшају своје резултате и развијају самопоуздање. Применом видео-игре *Баш-Челик*



лик постижу се следећи резултати: ангажују се сви ученици који настоје да личним залагањем допринесу успеху групе у којој се такмиче, ствара се кооперативна радна атмосфера, остварује се сарадња међу учесницима и развија осећај заједништва и тимски дух. Сви ученици на тај начин уче једни од других и остварују задовољство због постигнућа сваког члана тима.

Успешност решавања задатака огледа се у броју добијених награда на сваком од задатих нивоа. Награде представљају обележје сваке етапе у развоју радње и имају симболично значење: круна – први ниво (обележје јунака и статусни симбол), мач – други ниво (средство заштите од неочекиваних посетилаца), штит – трећи ниво (средство заштите од потенцијалних непријатеља на путу), бакља – четврти ниво (помоћ јунаку на путу и сигнализатор хтонског простора), маштрава (велика дрвена или метална чаша са дршком) – пети ниво (чаробно средство које је Баш-Челику омогућило да се избави из заточеништва) и перо – шести ниво (симбол заслужене помоћи пријатеља). Знањем и довитљивошћу ученици стичу чудотворна средства која су и њима помоћ у савладавању датог нивоа игре и напредују ка задатом циљу.

У основи видео-игре *Баш-Челик* је путовање јунака, а посебна пажња посвећује се топосу пута „јер он има генеришућу, али и везивну функцију, не само у структури бајке, већ и на нивоу сижеа, односа између ликова и њиховог испољавања” (Станковић Шошо 2006: 31).

У иницијалном делу бајке прошевина царевих кћери је подстицај за долазак натприродних бића на овај свет. Змајеви се појављују и као штеточине (јављају се у моменту када цар умире и

одвођењем сестара нарушавају породичну хармонију) и као будући дариваоци. Проверавају ко ће од браће испунити очев завет да би га наградили чаробним средствима у медијалном делу бајке (Исто: 208).

На првом нивоу ове игре заступљена су репродуктивна питања која се односе на уводни сегмент бајке: *Колико је цар имао деце?; Шта се цару десило?; Шта је цар шражио?*. Избором тачног одговора, ученици освајају поене (три круне), захваљујући којима могу успешно да пређу на наредну етапу провере.

Друга етапа видео-игре *Баш-Челик* започиње доласком тајанствених бића (змајева) у намери да запросе цареve кћери. Њихово изненадно појављивање током ноћи представља значајан догађај у бајци и доводи до поремећене равнотеже у породици (нестанак сестара). Примењујући Пропову терминологију, заступљена је прва функција (e): „један од чланова породице удаљава се из куће”. Појава демонских бића приказана је у видео-игрици илустративно, без аудитивно-визуалних ефеката (лупе, звекe, треска, пламена и потреса). Истраживачка пажња ученика усмерава се на поступке јунака бајке и њихове доминантне особине. Одговарајући на питања: *Шта се десило царевим ћеркама?; Ко су тајанствени ђросци царевих кћери?; Ко је дао блајослов за венчање сестара?; Коју особину су испољили најстарији и средњи син? и Коју особину има најмлађи царев син?* – ученици увиђају да ће поступање најмлађег царевина у овом делу бајке одредити његову судбину на крају. Друга етапа видео-игре *Баш-Челик* загонетношћу своје садржине подстиче зачудност код ученика, а тиме се пажња ученика током игре успешно одржава. Решавањем задатака ученици освајају поене и стичу чаробне дарове (ма-

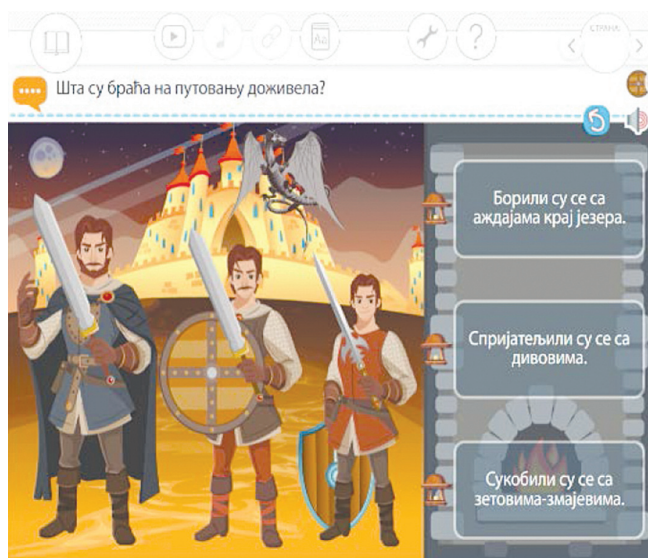
чеве), што ће им омогућити да игру наставе на наредном нивоу.

Нестанак сестара мотивише браћу да започну потрагу за „отетим“ сестрама (у⁴) у трећој етапи видео-игре *Баш-Челик*. Јунаци напуштају затворен простор (кућу, безбедност дома) и путују отвореним, туђим и непријатељским простором (шумом, гором, пустињом). Мотив путовања се, у складу са Проповом терминологијом, везује за петнаесту функцију – „путовање уз помоћ водича“. Браћа пролазе удаљеним пределима и одлазе у друго царство, које је веома далеко по хоризонтални и веома високо (дубоко) по вертикали. Чувари границе су три аждаје на језеру, које се појављују ноћу. Контрастирањем просторних и временских момената у видео-игри постиже се илузија кретања. Браћа путују дању, а најтеже препреке савладају ноћу (прве, друге, треће) у ограниченом временском интервалу (од поноћи до зоре). Најмлађи царевић успешно превазилази границу простора којем је припадао (Lotman 1976: 300) и његово путовање утиче на развој радње у

сижеу: стиже до пећине пратећи траг светлости и мора да издржи проверу дивова (прави се да једе људско месо, иде са њима у лов и у плачку). Најмлађи царевић на путовању успешно савладава троглаву аждају, деветорицу дивова и змију. Тек пошто их победи и спасе цареву девојку, заслужује да постане царев зет. Женидба царевом кћери биће очекивана награда за јунаков подвиг у овој етапи јунаковог путовања. Првобитни циљ путовања најмлађег царевића није била потрага за невестом, већ за сестрама, па се женидба схвата само као награда за почињена јунаштва, а не и као крај путовања (Марковић-Штрбац 2004: 23–34).

Сложеност захтева у трећем и четвртм нивоу огледа се у разноврсности питања која су посвећена познавању фабуларног тока и особинама јунака):

*Куда су се уиушила браћа?
Шта су браћа на путовању доживела?
Куда се уиушио ноћу најмлађи царевић?
Кога је најмлађи царевић срео те ноћи?*



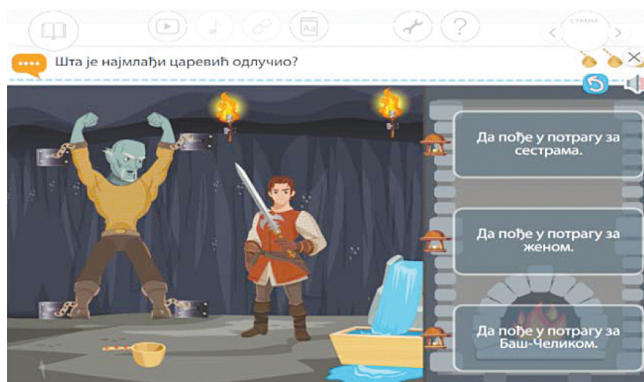
Како је најмлађи царевић победио дивове?
 Кога је најмлађи царевић сјасао те ноћи?
 Ко је желео да науди уснулој принцези?
 Које је обележје царев син оставио
 у соби уснуле принцезе?
 Које особине су цареви синови испољили
 током путовања?

Решавајући задатке, ученици стичу премете (штитове и бакље) који ће им омогућити да пређу на наредни ниво игре.

Пети ниво видео-игре односи се на преломне догађаје у медијалном делу народне бајке (кршење забране уласка у девету собу, сусрет са Баш-Челиком, отмица царице). Поремећај равнотеже на двору наступа када се најмлађи царевић оглуши о царев завет. Прекршивши забрану уласка у девету одају, главни јунак несмотрено ослобађа Баш-Челика и због тога бива кажњен – губи жену.

Питања на овом нивоу садрже више понуђених тачних одговора:

Шта је најмлађи царевић открио у деветој одаји?
 Шта је Баш-Челик замолио најмлађег царевића?
 Шта је најмлађи царевић одлучио?
 Како је Баш-Челик узвратио домаћачу?
 По којим особинама се Баш-Челик издваја
 од осталих ликова у бајци?

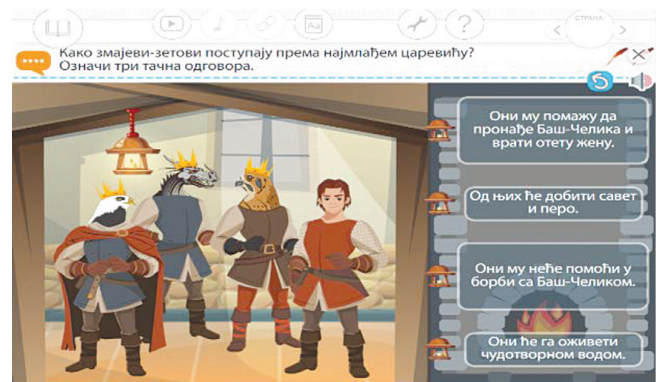


Успешним решавањем постављених захтева ученици стичу чаробни дар (маштраву) и могућност да започну напредни ниво игре.

Шеста етапа провере односи се на завршни део бајке – потрагу за царицом и Баш-Челиком.

Наставак путовања означиће и отпочињање другог тока бајке, а биће мотивисано грешком – јунаковим кршењем забране уласка у девету собу. Тек ће трагање за невестом довести до решења првобитне потраге за сестрама. Змајеви ће у медијалном делу бајке помоћи јунаку да врати невесту из демонског света. Јунак добије чаробно перо, савет, помоћ у мегдану и на крају бива оживљен (Станковић Шошо 2006: 208–209).

У шестом делу видео-игре *Баш-Челик* путовање јунака има за циљ да поврати поремећену хармонију у породици. Заступљене су две функције везане за путовање најмлађег царевића: у (В) IX – саопштавање несреће јунаку, и XI – одлазак јунака у потрагу за отетом невестом (x^1). Јунак-тражилац (најмлађи царевић) сусреће на путу помоћника (змајеве-зетове) од којих добија чаробна средства (пера) и савете. Они му помажу у мегдану и оживљавају га водом са Јордана. Захваљујући помоћи змајева-зетова и супруге, најмлађи царевић побеђује Баш-Челика и успешно завршава мисију. Преласком гра-



нице, при повратку, његово путовање се завршава. Повратак јунака (двадесета функција – ↓) догађа се изненада, на исти начин као и одлазак.

Како би успешно завршили мисију у овом сегменту видео-игре, потребно је да ученици одговоре на следећа питања: *Која најмлађи царевих среће на путовању?; Где живе сестре?; Како змајеви-зешови постоје према најмлађем царевиху?; Када је најмлађи царевих убио да победи Баш-Челика? и Ко му је у томе помогао?* – а успешност остварења задатака огледа се у стицању чаробног дара (пера).

У завршној етапи видео-игре ученици удружују чаробне предмете (круну, мач, штит, бакљу, маштраву и перо) и откривају значајне поуке бајке: *Онај ко заиста воли и спреман је да се жртвује за друге може бити срећан!; Љубав према ближњима савладава све препреке!*

Овај вид едукативне интерактивне активности погодан је и за индивидуални рад код куће када ученици организују сопствено учење у онлајн окружењу, примењујући дигиталне уређаје и наставне садржаје у дигиталним читалкама за учење. Том приликом видео-игра се користи за проверу разумевања прочитаног, богаћење речника ученика и обнављање научног градива о народним бајкама. Применом видео-игре *Баш-Челик* васпитно се утиче на формирање ставова, система вредности, читалачких навика ученика, развијају се сараднички односи међу њима и оснажује се рад у пару и тимски рад. То се посебно остварује на часу приликом рада у пару, када два ученика користе исти рачунар и одговарајући на питања савладавају задате нивое. На тај начин се негује вршњачко учење, дели се одговорност међу учесницима и развија кооперативност.

Интерактивна игра *Баш-Челик* омогућава увођење пројектног учења као ефикасног дидактичког приступа диференцираној настави. Током решавања задатака ученици се „хватају укоштац са стварним питањима и проблемима који их занимају, утврђују како би им пришли а затим у сарадњи са другима проналазе решења” (Bender 2020: 5). Пројам *наставе и учења за 3. разред основне школе* заснован је на „интегрисаним знањима, вештинама, ставовима и вредностима које ученици усвајају реализујући наставне садржаје из области: *Књижевности, Језик и Језичка култура*” (Правилник 2019: 6). Путем решавања одговарајућих задатака из видео-игре *Баш-Челик* ученици самостално или у групном раду са вршњацима на занимљив начин систематизују најзначајнија књижевнотеоријска знања о народним бајкама предвиђена за дати узраст. На тај начин се проверава усвојеност следећих исхода: уочавање основних одлика народне бајке, именовање главних и споредних ликова и увиђање њихових позитивних и негативних особина, сагледавање редоследа догађаја и увиђање њихове узрочно-последичне везе, одређивање теме и идеја бајке, разликовање форми приповедања (опис, приповедање, дијалог) и разумевање њихове улоге. Како је за већину исхода потребно више времена и различитих активности, примена видео-игре *Баш-Челик* олакшава наставнику проверу исхода и током наставне интерпретације истоимене народне бајке и на часовима систематизације и утврђивања градива.

Захваљујући примени ове видео-игре у настави могу се усвојити следећи општи стандарди постигнућа из области Вештина читања и разумевање прочитаног и Књижевност:

ОСНОВНИ НИВО	ОСНОВНИ НИВО
Вештина читања и разумевање прочитаног	Књижевност
1 СЈ. 1.2.1. Владају основном техником читања ћириличног и латиничког текста.	1 СЈ. 1.5.2. Препознају бајку.
1 СЈ. 1.2.5. Одређују основну тему народне бајке.	1 СЈ. 1.5.3. Одређују главни догађај и ликове који су носиоци радње у бајци.
1 СЈ. 1.2.6. Разумеју дословно значење народне бајке.	1 СЈ. 1.5.4. Одређују време и место дешавања радње у народној бајци.
СРЕДЊИ НИВО	СРЕДЊИ НИВО
Вештина читања и разумевање прочитаног	Књижевност
1СЈ.2.2.2. Изводе једноставне закључке у вези са текстом, анализирајући и обједињујући информације исказане у различитим деловима текста.	1СЈ.2.5.4. Одређују карактеристичне особине, осећања, изглед и поступке ликова; и односе међу ликовима у народној бајци.
1СЈ.2.2.3. Одређују след догађаја у тексту.	1СЈ.2.5.5. Уочавају везе међу догађајима (нпр. одређује редослед догађаја у народној бајци).
1СЈ.2.2.7. Изводе једноставне закључке на основу текста (предвиђају даљи ток радње, објашњавају расплет, уочавају међусобну повезаност догађаја, на основу поступака јунака закључују о њиховим особинама, осећањима, намерама).	1СЈ.2.5.6. Разликују приповедање од описивања и дијалога.
НАПРЕДНИ НИВО	НАПРЕДНИ НИВО
Вештина читања и разумевање прочитаног	Књижевност
1СЈ.3.2.1. Изводе сложеније закључке на основу текста, обједињујући информације из различитих делова дужег текста.	1СЈ.3.5.1. Тумаче особине, понашање и поступке ликова позивајући се на текст.
1СЈ.3.2.4. Изводе сложеније закључке на основу текста и издвајају делове текста који их поткрепљују.	1СЈ.3.5.2. Уочавају узрочно-последичне везе међу догађајима у текст
1СЈ.3.2.7. Објашњавају и вреднују догађаје и поступке ликова у тексту.	1СЈ.3.5.3. Тумаче идеје у народној бајци, аргументују их позивајући се на текст.

(Правилник 2011: 3–6)

Интерактивном игром *Баш-Челик* посебно се остварују резултати на средњем и напредном нивоу постигнућа. Ученици се оспособљавају за повезивање следа догађаја са простором у којем се ликови срећу, тумачење карактеристичних особина и поступака ликова и анализирање њихових међусобних односа.

Опис догађаја	Простор
Тајанствени долазак оностраних бића	двор
Мегдан царевића са троглавом аждајом	језеро
Сусрет најмлађег царевог сина и деветорице дивова	пећина
Најмлађи царев син убија змију и спасава уснулу принцезу	кула
Тројица царевих синова поверавају шта су доживели на путовању	механа
Сусрет најмлађег царевића са Баш-Челиком, његов бег и отмица принцезе	подрум
Сусрет најмлађег царевића са сестрама и зетовима-змајевима	чардак
Сусрет најмлађег царевог сина и отете супруге	пећина

Баци увиђају да је најмлађи царевић динамичан путник и главни лик бајке. Он се непрекидно креће, активно савладава препреке, решава задатке и стиче помоћнике. Мада је на пут пошао са браћом, једини остварује почетни циљ (проналази сестре). Ако се у медијалном делу бајке јунак ожени и прекине путовање, он постаје статичан јунак.

Кршењем забране отварања собе или подрума јунак помаже оностраним путницима да се покрену и отму невесту (*Баш-Челик*, Вук, Дода-так, 1), а тиме га подстичу да и сам настави путовање. Долазак оностраног бића у иницијалној фази активира јунака да постане динамичан путник, баш као што и одлазак оностраног бића са невестом у медијалном делу покреће јунака у потрагу за њима. Тада јунак поново постаје динамично активан путник који трага за супругом у жељи да је поврати. Успешност јунаковог повратка последица је ангажовања помоћника који га оживљава и омогућује му да превазиђе границу што дели затворен од отвореног простора (у хоризонталној равни кретања), а онострани од овог светла (у вертикалној оси путовања) (Станковић Шошо 2006: 217–218).

Да би победио Баш-Челика, јунаку је потребна помоћ необичних помагача (животиње-помоћника) и вољене особе.

„Као и сви други видови пројектног учења, такве игрице условљавају много виши степен уживљавања, па самим тим и боље овладавање материјом” (Bender 2020: 106). Видео-игра је осмишљена тако да подстакне заинтересованост ученика за истраживачко читање истоимене народне бајке. Путем специфичних могућности дигиталних медија она омогућује ученицима да се уживе у чудесан свет приказаних бића и предела, да прате њихове метаморфозе и бодре одважне поступке храброг царевића, који савладава препреке на путу и успешно остварује мисију. Ученици се поистовећују са ликовима, стрепе од неизвесног исхода мегдана са њиховим противницима (аждајама, дивовима, Баш-Челиком), предвиђају даљи ток радње, на основу поступака јунака закључују о њиховим особинама, осећањима и намерама, уочавају међусобну повезаност догађаја и вреднују догађаје у односу на своја предвиђања.

Стратегија игре осмишљена је тако да ученици погреше онолико пута колико постоји понуђених опција. На тај начин они уче путем увиђања учињених погрешака и остварују резултат у одговарајућем времену. То код ученика ствара осећај напретка и код њих се запажа изражена мотивација да учествују у решавању задатака. А да би били успешни у томе, игра их подстиче на помно читање народне бајке. Свет усмене бајке сагледавају у садејству са аудио-визуелним и мултимедијалним наративом и развијају значајне дигиталне компетенције (користе дигиталне уџбенике за учење на часу и примењују школску платформу за онлајн учење). *Баиш-Челик* пружа могућност ученицима да уче на грешкама, напредују у усвајању знања и самовреднују знања која су стекли. „Захваљујући умећу самооцењивања, рад ученика временом постаје све квалитетнији” (Bender 2020: 194). На тај начин се код ученика подстиче заинтересованост за естетски свет усмене бајке, њихово залагање је веће, самосталнији су у раду и остварују боље резултате у савладавању наставног градива.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Бајић, Љиљана. Читалачке компетенције ученика у савременој настави књижевности. Љиљана Бајић (ур.). *Савремено изучавање српског језика и књижевности и словенских језика као мајерњих, инословенских и страних*. Београд: Савез славистичких друштава Србије, 2014, 25–43.
- Марковић-Штрбац, Светлана. *Мојив женидбе у српској народној бајци*. Београд: Чигоја, 2004.
- Николић, Милија. *Методика наставе српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.

- Павловић, Миодраг. *Сиреми се да говориш*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2014.
- Проп, Владимир Ј. *Морфологија бајке*. Београд: Просвета, 1982.
- Правилник о образовним стандардима за крај првог циклуса обавезног образовања за предмете српски језик, математика и природа и друштво. *Службени гласник – Просветни гласник* 5/2011, Београд, 7. 6. 2011.
- Правилник о програму наставе и учења за 3. разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије – Просветни гласник* 5/19, Београд, 25. 4. 2019.
- Станковић Шошо, Наташа и Маја Костић (прир.). *У свету речи: читанка за српски језик за трећи разред основне школе*, 1. изд. Београд: Нови Логос, 2020.
- Станковић Шошо, Наташа. *Тојос пуша у српској народној бајци*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2006.
- Станковић Шошо, Наташа. *Мали речник књижевних термина за основну школу*. Београд: Нови Логос, 2010.
- Alidini, Stefan (2016). Zašto su i kako važne video igre. *Reč – Časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja*, 86/32, 307–342. <<http://www.fabrikaknjiga.co.rs/wp-content/uploads/2016/08/REC-82-32-str.307.pdf>> 27. 4. 2022.
- Bender, Vilijam N. *Projektно учење*. Београд: Clio, 2020.
- Dušanić, Dunja, Stefan Alidini. Transmedijalna naratologija u proučavanju video igara. Milena Dragičević Šešić i Tatjana Nikolić (ur.). *Digitalni horizonti kulture, umetnosti i medija*. Београд: Institut za pozorište, film, radio i televiziju – Fakultet dramskih umetnosti – Clio, 2021, 161–173.
- Lotman, Jurij M. *Struktura umetničkog teksta*. Novica Petković (ur. i prev.). Београд: Nolit 1976.
- Maravić, Manojlo. *Totalna istorija video-igara*. Београд: Clio, 2022.
- Šion, Mišel. *Audiovizija*. Београд: Clio, 2007.

Nataša B. STANKOVIĆ ŠOŠO

VIDEO-GAME *BAŠ-ČELIK*
AND CONTEMPORARY TEACHING
SERBIAN LANGUAGE

Summary

Video games with different complexity and content (with points, levels, 2D and 3D simulations and virtual worlds) are present in approved digital textbooks and

books on elementary school reading lists. Folk tales and original fairy tales, as well as other science-fiction literary texts, are especially suitable for creating video games. This paper analyzes the structure of *Baš-Čelik* video game which was formed using various narratives (literary, art, audio-visual, and multimedia) and it represents a pioneer attempt to introduce intermediality content in contemporary teaching. The aim of the research is to spot the specific traits of using video games based on a literary text in teaching and its methodical adequacy.

Keywords: video game, folk tale, intermediality in literature teaching, literature teaching methodology

УПОРЕДНА АНАЛИЗА НАРОДНЕ БАЈКЕ „ЗЛАТНА ЈАБУКА И ДЕВЕТ ПАУНИЦА” И ЊЕНИХ МЕДИЈСКИХ ПРЕРАДА

САЖЕТАК: Тежиште овога рада је на могућности-ма наставне анализе феномена трансформације усмене бајке „Златна јабука и девет пауница” у форме њеног медијског популарисања међу младим реципијентима, и то у виду аудио-бајке (РТБ и Завод за уџбенике и наставна средства, 1985) и телевизијског филма (ТВ Сарајево, 1987). Циљ пројектне наставе био је да се утврди како савремене генерације ученика запајају сличности и разлике у тематско-мотивској структури изворног текста и двема прерадама, односно како развијају своје компетенције за компаративно читање и тумачење књижевности и аудио-визуелних медија. Рецепција је била изузетно успешна, ученици су одлично прихватили ванвременску естетику народне бајке, аудио-бајке и ТВ филма, те се предложени методички модел може веома успешно реализовати у актуелном наставном контексту.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: „Златна јабука и девет пауница”, аудио-бајка, ТВ филм, упоредна анализа, настава књижевности

1. Уводна разматрања

Наставна интерпретација народних бајки у старијим разредима основне школе везана је за пети, седми и осми разред, када се обрађује неколико канонских текстова („Аждаја и царев син”, „Биберче”, „Међедовић”, „Златоруни ован”, „Три јегуље”, „Усуд”). Ученици се, читајући у

овом наставном периоду бајке, уче да препознају стереотипне почетке и завршетке, стајаће бројеве, улоге подвижника, помагача, отетих девојака, као и особине фантастичних бића (ала, аждаја, вештица, коњ чудесне снаге). Настава књижевности у основној школи усмерава се и ка компаративној анализи литерарног предлошка и његове адаптације у оквиру других сродних уметности (позориште, филм, сликарство, вајарство, стрип, аудио-драма, звучна књига), што отвара простор за корелацијско-интеграцијску наставу са другим школским предметима, али и за истраживање синкретизма и интермедијалности као видова обликовања књижевности и других уметности.

Тежиште овога рада је на могућности наставне анализе феномена трансформације усмене бајке „Златна јабука и девет пауница”¹ у

* natasenjka@gmail.com

¹ Као репрезент квалитетне наставне анализе ове усмене бајке узима се методички модел који је Зона Мркаљ представила у књизи *Наставно проучавање народних приповедака и предања* (2008: 31–44). Он би требало да буде полазна основа за час обраде овог дела, на коме ученици треба да усвоје његове тематске, мотивске, жанровске и идејне специфичности, да би се потом на другом часу утврђивања применила компаративна анализа усменог предтекста и његових медијских прерада.

форме њеног медијског популарисања међу младим реципијентима, и то у виду аудио-бајке (РТБ, 1987)² и ТВ филма (ТВ Сарајево, 1985)³. Ауторка ових редова јасно памти ове адаптације као део властитог одрастања и оне поседују естетске особине популарисања за децу и младе из времена осамдесетих година XX века, али је намера била да се утврди како савремене генерације ученика запажају сличности и разлике у тематско-мотивској структури изворног текста и двома прерадама, односно како развијају своје компетенције за компаративна читања и тумачења књижевности и аудио-визуелних медија.⁴

2. Контекст настанка аудио-бајке и телевизијске серије

Појава радијских, телевизијских и филмских прерада књижевности за децу и младе везана је за педесете године прошлог века. Два добра репрезента била би радио-драма *Кайетан Цон Пилфокс* (1953) која радиофонски надограђује драмски текст Душана Радовића и филм *Чудошворни мач* Војислава Нановића (1950),⁵ заснован на мотивима бајке „Баш Челик”, али и на мотиву ослобођења немани заточене у бурету, што се може довести у везу са бајком „Златна јабука и девет пауница”.

Ученицима аудио-бајке могу бити познате из контекста властитог одрастања, пре свега издања на компакт-диску, где их читају глумци,⁶ али нису имали прилике да чују звучне записе који су радиофонски надограђени по принципу радио-драме. Генерације које су расле осамдесетих година прошлог века слушале су бајке браће Грим, народне бајке, али и поезију и прозу

Бранка Ђопића, на касетама које су издавали Радио-телевизија Београд и Завод за уџбенике и наставна средства, а које су се могле користити као наставно средство у вртићима и основним школама. Народну бајку „Златна јабука и девет пауница”, у адаптацији, драматизацији и режији Наде Бјелогрић, драмски су оживели Бранислав Јеремић (Приповедач), Вера Чукић (Пауница), Сава Анђелковић (Царевић) и Славко Симић (Старац).⁷

Телевизијска адаптација бајке „Златна јабука и девет пауница” настала је 1987. године, у склопу обележавања два века од рођења Вука Караџића, а режирао ју је Александар Јевђовић, по сценарију Љиљане Зуровац. Царевића је тумачио Ђорђе Давид Николић, Пауницу ба-

² Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=NnZpww6w1Yg&ab_channel=Decijepesmeiprice> 9. 1. 2022.

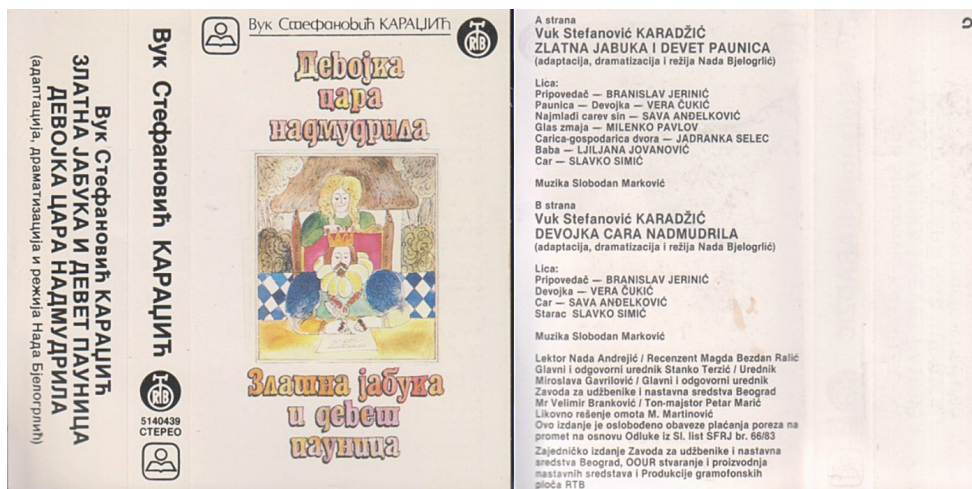
³ Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=-L-U8k8PnDw&ab_channel=27500sr> (1. део) и https://www.youtube.com/watch?v=i82It3ZasaY&ab_channel=27500sr (2. део) 9. 1. 2022.

⁴ Требало би нагласити и контекст реализације овог наставног тумачења – пројекат је изведен у оквиру прославе Дана јабука у ОШ „Бранко Радичевић” у Бољевцима и Прогару и представљао је широко међупредметно повезивање разредне наставе и готово свих предмета разредне наставе, чиме су значај и симболика јабуке размотрени из сасвим различитих углова. Такође, како се бајка „Златна јабука и девет пауница” у седмом разреду основне школе више не чита као обавезни текст, већ може бити укључена само у допунски избор на часовима редовне и додатне наставе (иако је имала изузетно добру рецепцију током дугог периода у којем је уживала статус канонског текста), рад је истовремено и прилог њеном даљем одржању у наставном контексту.

⁵ Нановић, Војислав. *Чудошворни мач*. Играни филм. Сценарио: Југослав Ђорђевић и Војислав Нановић. Београд: Звезда филм, 1950.

⁶ Током 2015. и 2016. године уз дневне новине *Блиц* добиле су се на поклон српске народне бајке које је читао Иван Босиљчић и руске бајке у интерпретацији Милоша Биковића.

⁷ Подаци преузети са омота аудио-касете из 1985, на којој се налази звучни запис бајке.



Слика 1. Спољашњи и унутрашњи омот касете са аудио-бајком „Златна јабука и девет пауница”⁸

лерина Љиљана Перковић, а Цара Рејхан Демирџић.⁹ Ученицима се укратко може представити контекст настанка ових адаптација, а потом би их требало упутити на телевизијски филм и аудио-бајку.¹⁰ Пожељно је да се пре гледања/слушања спроведе наставна интерпретација народне бајке „Златна јабука и девет пауница”, како би ученици пре компаративне анализе били упознати са њеним тематско-мотив-

ским склопом. Потом би фокус требало усмерити на сличности и разлике у обликовању ликовна и наративу прерада у односу на усмену бајку, те утиске које поједина сценаристичка и режијска решења остављају на младе реципијенте.

3. Заједнички поступци, ликови и мотив у усменој бајци и адаптацијама

3.1. Нарашор

Приповедање се у народним бајкама готово увек одвија из позиције свезнајућег приповедача, који користи устаљене приповедачке обра-



Слика 2. Сцена из ТВ филма *Златна јабука и девет пауница*

⁸ Преузето са: <https://www.kupindo.com/Audio-kasete/49365709_%D1%84-DEVOJKA-CARA-NADMUDRILA-ZLATNA-JABUKA-I-9-PAUNICA> 10. 1. 2021.

⁹ Подаци преузети са линка: <[https://sh.wikipedia.org/wiki/Zlatna_jabuka_i_devet_paunica_\(TV_film\)](https://sh.wikipedia.org/wiki/Zlatna_jabuka_i_devet_paunica_(TV_film))> 9. 1. 2022.

¹⁰ Ови садржаји могу се приказати ученицима у школи, али је зарад временске економичности пожељно да их гледају код куће, уз истраживачке задатке за упоредну анализу.

сце (стереотипни почетак и завршетак, стајаћи бројеви) и функције ликова, како би протагонисту (и његову драгу или заробљену браћу) довео до срећног краја. С обзиром на то да Вук народне бајке одређује као „женске приче” (Милошевић Ђорђевић – Пешић 1997: 23) у чији се садржај не може веровати јер говоре о чудесима која у стварности не постоје, ученици лако замишљају глас женског казивача који млађану публику треба да забави и одведе у имагинарни свет. У аудио-бајци приповедање је поверено мушком гласу, сигурном и поузданом (Бранислав Јерemiћ). Телевизијски филм као приповедаче уводи групу деце из путујућег позоришта „Код златне јабуке”, налик на ренесансну глумачку труп. Занимљиво је да деца-наратори бивају сведоци збивања, с одобравањем или неодобравањем пратећи потезе ликова и исказујући лични став према збивању на двору Царевићевог оца и у Царству Бисерног језера. Веза са сценском бајком као позоришним жанром огледа се у постојању неколико сонгова којима се додатно карактеришу одређени ликови (Царица Бисерног језера и њена кћи, браћа, слуга, Царевић), као и кроз уводну и завршну шпицу која истиче тему бајке, али и магију бајковитог наратива – „Живеле шарене лаже!”

3.2. *Моћив златне јабуке*

Кроз анализу усменог предтекста¹¹ ученике треба усмерити на чињеницу да златна јабука у словенској митологији означава највећу вредност коју треба сачувати, а да јабука у традицији најчешће представља симбол здравља, лепоте и плодности, али и раздора и искушења. Улез ноћу краде драгоцене плодове, те отац редом шаље синове да их сачувају, али по тра-

диционалној матрици подвижник је најмлађи царев син, онај који се није препустио омамљујућем и слатком сну, за разлику од браће која нису била довољно истрајна. Обе адаптације истичу снагу љубави на први поглед између Царевића и Паунице, која се у аудио-бајци исказује читањем народне баладе „Смрт Омера и Мериме”,¹² а у ТВ драми плесом којим балерина у улози Паунице осваја срце отменог и нежног Царевића. Такође треба истаћи и коментар деце-наратора која у сонгу наглашавају да су јабуке „помодарске, златне, а још и царске”, што се може схватити и као педагошки подтекст и фино иронијско критиковање материјализма као животног концепта.¹³

3.3. *Моћиви претваре, издаје и оданости*

У усменој бајци, браћа, завидећи Царевићу на успеху, доводе бабу да одсече девојци плетеницу. Ту матрицу задржава и аудио-бајка, док ТВ филм даље разрађује наратив – повод љубомори је и очева одлука да најмлађи син, мимо

¹¹ Како се ова бајка више не налази у важећим програмима наставе и учења за основну школу, ученицима се може копирати текст из претходно важећих читанки за седми разред и важећих читанки за први разред средње школе, или их треба упутити на лектирска и електронска издања овог текста (<[https://sr.m.wikisource.org/sr-ec/%D0%97%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B0_%D1%98%D0%B0%D0%B1%D1%83%D0%BA%D0%B0_%D0%B8_%D0%B4%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D1%82_%D0%BF%D0%B0%D1%83%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0> 10. 1. 2021\).](https://sr.m.wikisource.org/sr-ec/%D0%97%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B0_%D1%98%D0%B0%D0%B1%D1%83%D0%BA%D0%B0_%D0%B8_%D0%B4%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D1%82_%D0%BF%D0%B0%D1%83%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0> 10. 1. 2021).)

¹² Уколико се ова бајка чита у средњошколској настави књижевности, може се упоредити са мотивима баладе „Смрт Омера и Мериме” која се програмски реализује углавном у осмом разреду. Овде видимо добар пример интерполације једног књижевноуметничког текста из усмене традиције у други, настао по мотивима усмене традиције (сценарио аудио-бајке).

¹³ Сонг у уводној шпици истиче да, упркос богатству, „сви само љубав траже”, што се очитује и у Царевићевом одбијању да се повинује очевој вољи.

устаљеног реда, наследи престо. Баба је заправо маскирана Царица-чаробница из Царства Бисерног језера, која се договара са Царем да своју кћер уда за Царевића. Како и њој самој не одговара то што Царевић воли Пауницу, удружује се с браћом и, кријући се иза кревета, одсеца девојци косу. Царевић је након тога проналази и предаје целатима који је разапињу коњима о репове. Сценаристкиња ТВ филма, Љиљана Зуровац, посеже за мотивом трансформације – прерушена Царица поседује чудесне моћи те се након разапињања претвара у змију, симбол зла, а потом враћа у свој првобитни лик. Важно је да пре разапињања Баба-Царица проклиње младића да се намучи у потрази за вољеном, али и упорно понавља да није крива, те да су заверу сковала његова браћа, скидајући одговорност за недело са себе. То ученици тумаче као изузетно ефектан поступак којим се дочарава превртљиви карактер Царице, ометања Царевићеве среће.¹⁴ Царевић други пут бива издан на језеру, када слуга верност и оданост замењује за новац,¹⁵ по Царичином налогу. Обе адаптације верно прате оригинал, наглашавајући да Царевић не жели да се ожени Царевном, остајући одан Пауници. Убиство слуге ученици тумаче губитком поверења – не може се оставити у животу неко на кога се више не можеш ослањати, а наставник може додати да се издаја сматра једним од највећих грехова у религиозним и етичким системима широм света.¹⁶

Телевизијски филм као посебну вредност истиче Царевићеву оданост Пауници и спремност да се одупре свим другим искушењима која га од ње могу одвојити. Иако се Цар заветовао Царици да ће се Царевић и Царевна венчати, младић истиче да је његова љубав према Пауници изнад тог уговореног брака, а да његов отац може неког од преосталих синова ожени-

ти девојком и тако одржати дату реч. Током вечере на Царичином двору, он одолева чарима Царевне и на понуду Царице да се ожени њеном лепом и богатом кћерком, истиче да од своје Паунице „љепшу и богатију девојку не би тражио”. Младић не подлеже чарима Царичине кћери чак ни када га она одведе у тајни подрум у коме он открива да јој је мајка вештица и прерушена баба која је нашкодила Пауници, за шта бива кажњен закључавањем. Када након другог одласка Паунице поново покуша да се наметне Царевићу, Царевна наново бива одбијена. Упркос неспорној лепоти и заљубљености, ова девојка не поседује Пауничину љупкост и отменост и пошто-пото хоће да се уда за Царевића, не уважавајући жеље његовог срца. Зато ученици истичу да у Царевићу такво њено понашање може изазвати одбојност и презрење.

4. Сценаристичке интервенције у адаптацијама

Слободна ауторска прерада допушта мање или веће измене наративне структуре оригинала, а на сценаристи је да промисли шта прера-

¹⁴ Ученици запажају да се и костимографско решење за лик Царице подудара са изгледом зле краљице или вештице у цртаним филмовима *Усијавана лејошица* (Грдана) и *Снежана и седам пашуљака* (Маћеха), односно да је костимом и шинком верно дочарана њена зла природа.

¹⁵ Овде је посебно важно истаћи сонг који изводе деца-наратори. У њему је наглашено да је Слуга похлепу претпоставио памети и здравом разуму. Слуга не жели Царевићу смрт, али га ипак уводи у дубок сан и онемогућава му сусрет са драгом, показујући лицемерје и притворност. Царевић ипак закључује да га је једино он могао зачарати и издати. Тиме се мотивише сцена одсецања главе, која је доследно преузета из усменог предлошка.

¹⁶ Може се споменути да ће ученици у средњој школи читати одломке из Дантеовог *Пакла*, у коме су издајници родбине, отаџбине, гостију и добротвора смештени у последњи, девети круг.

дом жели да постигне, које мотиве ће измени-ти, а шта дописати. Обе адаптације намењене су деци предшколског и млађег основношколског израста, те се не очекује да она познају усмени оригинал, за чије читање и тумачење морају да дорасту. Сценаристкиња аудио-бајке Нада Бјелогрић ставила је акценат на даље поштовање оригинала, уз мање измене и редукције, услед временског ограничења од петнаестак минута у које треба сместити наратив. Сценаристкиња ТВ драме Љиљана Зуровац пред собом има телевизијску публику Програма за децу и младе Телевизије Сарајево и промишља факторе филмичности и гледаности; ТВ филм треба да буде динамичан, занимљив, да може да се реализује у оквиру доступних техничких могућности и буџета и да задовољи критеријуме квалитетне телевизијске режије за наведени узраст. Од тог тренутка долази до значајног заокрета у односу на усмени предлог. Стога је у наставним околностима од момента убиства слуге потребно одвојити аналитички поступак и даље засебно поредити усмени предлог и аудио-бајку, а засебно тумачити естетске вредности телевизијског филма.

4.1. Народна бајка – аудио-бајка

Пренос мотива из усменог предтекста у форму аудио-бајке подразумевао је најпре временско ограничење, те су редукована епска понављања (три доласка Паунице, спасавање рибице, лисице и вука, Царевић заточенику у бурету даје две, а не три чаше воде). Да би се одржала пажња деце, уведени су дијалози којих у народној бајци нема, и управо оваква адаптација, по суду ученика, постиже снажније рецепцијско дејство – деца радо слушају радиофонски уобличен садржај, обogaћен употребом зву-

кова и шума (крик пауница, топот копита, звук пуцања окова на бурету), као и музичке подлоге која додатно дочарава свет приказане предметности (трагање, изазов, чежња, љубав).

Аудио-бајка задржава мотив младићеве радозналости и одласка у дванаести подрум, у који му је супруга нагласила да „никако не залази”. Сугестивност гласа заточеника („Добар си човек. Дај ми побогу, брате, још једну чашу воде!”) наводи Царевића на добро дело и – издају завета датог Пауници. Покушај бекства из змајевог замка Пауница одмах отписује као немогућ, за разлику од неуспелог покушаја бекства у усменој бајци, те тражи начина да помоћу свог шарма и умиљавања дође до значајне информације. На тај начин, отимач наивно поклања поверење жени коју је отео, што се може повезати са мотивима спасовске песме „Рано рани ђевојчица”.¹⁷

Служење код Бабе претежно се поклапа са усменом основом, али није истакнуто да су сви други који су је служили завршили трагично, те да она око куће има дрвену ограду на коју су натакнуте њихове главе. Како Царевић активи-

¹⁷ Песма је дата у избору обредних песама у читанци *Извор – Чишанка за 6. разред основне школе* издавачке куће Klett (Мркаљ и Несторовић 2019: 69), које су програмски предвиђене за шести разред. У овој песми, коју ученици због развијеног бајковног наратива добро прихватају, девојка изражава жељу да види змаја, након чега је он отима и заробљава у својој пећини. Након годину дана она жели да види мајку, што јој змај допушта, под условом да му се врати. Како није одржала завет, змај на стени тугује за њом. Змај у бајци „Златна јабука и девет пауница” био је Пауничин заробљеник, да би након Царевићевог доброг дела он заробио њу. Али, ма колико грубо јој се обраћао у аудио-бајци, осетивши туђе присуство у замку, на Пауничино притворно тепање ипак јој открива тајну најбржег коња на свету. Мотив за указивање оваквог поверења могла би бити заљубљеност. Ако је Царевић био наиван ослободивши змаја из бурета, змајева наивност огледа се у безграничном поверењу у жену коју је отео и која тражи начина да од њега утекне.

ра помагаче, међу рибама, лисицама и вукови-ма врло лако проналази кобилу и ждребе, а затим се враћа на укроћеној кобили и од Бабе тражи уговорену награду. И овде је истакнуто да спољашњи изглед није пресудан нити важан, те Царевић не жели лепе коње већ „оног у буцаку, губавог”, знајући да је управо тај коњ најбржи на свету.

Ученици примећују да се бег у аудио-бајци редукује и мења: не описује се змајева потера за одбеглим супружницима, нити Царевићев коњ поручује брату да намерно збаци јахача. Змај је врло лако побеђен и остаје у другом плану, а његов коњ неочекивано долази Пауници, те она радосно констатује: „Сада и ја имам свог коња!”

Како је љубав између Царевића и Паунице започета стиховима баладе „Смрт Омера и Мере-рима”, сценаристкиња Нада Бјелогрлић посеже за прстенастом композицијом – Царевић поново казује стихове вољеној, што бива супституција за стереотипни завршетак бајки, по коме јунак и његова вољена *живе срећно до краја живота*. Овакав поступак, уз понављање уводне мелодије, ученицима се веома допада и представља успешан пример употребе цитатности и синкретичког доживљаја књижевног дела у озвученој форми.

4.2. Бајколики нараџив ТВ филма

Приликом даље анализе наратива ТВ бајке, ученици ће запажати рефлексије усменог стваралаштва које сценаристкиња Љиљана Зуровац слободно подвргава преобликовању. Важно је уочити компаративне везе са обрађеним делима из српског усменог канона, и осврнути се на утицај барокне естетике, те функцију музике и плеса у дочаравању бајковитог амбијента.

4.2.1. Помагачи

Криллати коњ у улози помагача избавља Царевића из уклетог подрума, а потом га преноси у далеки свет у коме треба да започне потрагу за Пауницом.¹⁸ Вештац до кога га је коњ довео на први поглед делује као потенцијални непријатељ, мушка верзија Баба Јаге. Но, гледаоцу се врло брзо отвара перспектива помагача – старац у својој колиби уморном младићу пружа преноћиште и даје му чаробни напиток како би овај издржао тежак пут кроз врлети, те би на врло удаљен начин могао да буде пандан рибици, лисици и вуку из усменог предтекста.

4.2.2. Стазе и богазе: снаја воље

Потрага за вољеном, подвигом или чудотворном травком у бајкама је увек тегобна, дуга и напорна, а протагониста на ивици снаге, али непоколебљив да успе у свом походу. Тражећи Пауницу, младић пролази стазе и богазе, планине, шуме, пробија се кроз растиње, изнурен је и уморан, што драмски уметник Ђорђе Давид Николић наглашава експресијом лица и покрета, без речи. Ученици ће истаћи контрастивност тежине похода и снаге воље – што су препреке теже, то је Царевић истрајнији у својој намери да успе, односно бајковити јунак ничим не може да буде поколебан, чак ни када се његов успех одлаже. Бајка браће Грим „Трнова Ружаца”, у којој Краљевић након сто година крчи пут кроз трње и шибље и буди зачарану принцезу, могла би се схватити као основа за Царевићево пробијање до напуштеног замка у коме треба да пронађе пут до Паунице.

¹⁸ Ученици ће се присетити Јабучила, крилатог коња Војводе Момчила, као и Шарца Марка Краљевића, а затим повезати појаву коња у ТВ драми са значајем поседовања најбржег коња на свету за Пауничино избављење у усменој бајци „Златна јабука и девет пауница”.

4.2.3. Умни меџдан – решавање зајонешака

Усмено стваралаштво неретко пред протагонисту поставља умни изазов, решавање загонетних питања или изазова. Надмудривање младића и девојака у посленичким песмама („Над-жњева се момак и дјевојка”, „Кујунџија и хитропреља”) и народним новелама („Дјевојка цара надмудрила”) мотив је са којима су се ученици упознали у петом разреду, а требало би истаћи да и уметничка књижевност преузима овај мотив (меџдан капетана Џона Пиплфокса и Чудовишта, одговори младог Марка Краљевића у „Брбиној причи” у оквиру Нушићевог романа *Хајдуци*). Љиљана Зуровац умни меџдан смешта у глуво доба ноћи, у густу шуму. Царевића из сна буди Царица-Вештица, постављајући му четири питања на која мора да одговори до зоре, како не би бацила Пауницу у трње и драч. Царевић је не може победити мачем и физичком снагом, већ само домишљатошћу, а зла противница га иронично назива „Царевић мудри”, потцењујући његову умну снагу.

Четири питања на која Царевић одговара вечита су онтолошка питања људске суштине. За мудрог подвижника, најтеже је *остати сам на свету*, без *пријатеља*, а најбржа је *мисао*. Најлепши на свету је *животи*, а најснажнија – *љубав*, покретач и лајтмотив усмене бајке и обеју адаптација потраге за Пауницом. Управо оваквим одговорима поништава се магија зле Царице, а зора дочекује пред капијама Пауничиног царства.

4.2.4. Символика капија

Одлазећи од Царевића после другог, неуспелог покушаја буђења, Пауница му преко Слуге поручује да је потражи „иза врата која не воде никуда”. Решивши успешно загонетке, Царевић

идућег јутра стиже испред напуштеног замка, кроз чију урушену капију пролази. Након тога стиже пред веома лепу капију у облику паунових крила, кроз коју се назире раскошан двораци. Проласком кроз капију, среће паунице које га воде до вољене.

Ученици ће лако запазити изразиту контрастивност двеју капија, те прву схватити као излаз из Царства Бисерног језера и злог дејства његове владарке. Друга капија одраз је Пауничине лепоте, тананости и нежности, те улазак у њено префињено и отмено царство. Истовремено, та капија означава долазак на циљ – избегавање од злих чини Царице-Вештице и окончање потраге за вољеним бићем и љубављу као смислом живота.

4.2.5. Функција љеса у ТВ адаптацији

Тежећи синкретичком повезивању, режисер ТВ филма улогу пауница поверава групи балерина Хрватског народног казалишта, а улогу Паунице примабалерини Љиљани Перковић. Етеричност балетског покрета, уз сугестивну музичку тему и лелујаве костиме у светлоплавим нијансама, ствара дојам нежности, лепоте, заљубљености, крхкости, али и загонетности – Царевић је тај који до Паунице треба да дође тешким путевима и потврди јој своју оданост. У балету, Пауница је дефинисана као идеал префињености, а њене трансформације указују да је митско биће – она није тек једна од принцеза из усменог наслеђа, већ есенција чудесног у свом најтананијем отелотворењу.

Уз балетске изведбе које се појављују у сценама под јабуком, у Царству Бисерног језера, као и након проласка капије Пауничиног царства, у ТВ драми присутан је дворски плес у сцени посете Царице, али и бала у част поврат-

ка Царевића и његове супруге. Барокно окружење, видљиво у одабиру локација за снимање, сценографских и костимографских решења, дочарано је и плесом који прати дворску етикецију. Управо ту, Царевићева невеста је преображена у своје владарско обележје, она је Царица-Пауница, отмена у својој балској хаљини, сигурна у плесним корацима и у улози владарке, уз срећног супруга и поносног таста који је добро оженио сина. Како се музика барока и ренесансе обрађује на настави Музичке културе у шестом и седмом разреду, а балет у осмом, са наставником Музичке културе ученици могу додатно истражити синкретичке везе између плеса, музике и књижевности у виду реферата или пројектне наставе.

5. Завршна разматрања

Књижевноуметнички текст и његови рефлекс у аудио, телевизијским и филмским прерадама истичу важност синкретичности и интермедијалног приступа, за који су звучне, цртане или филмске обраде бајки веома значајне. Ови садржаји успешно се имплементирају на часовима Језичке културе, али и додатне и пројектне наставе и слободних наставних активности.

Наведен модел примењен је октобра школске 2021/2022. године у одељењу 7з у ОШ „Бранко Радичевић” у Прогару. Уз усмену дискусију, ученици су по тезама писали сличности и разлике између усмене бајке и њених адаптација, а направљена су и два веома лепа и маштовито осмишљена паноа са кључним појмовима. Ученици су након рада на пројекту продубили знања о уметничкој бајци, развили аналитичке вештине и научили да пореде књи-

жевност и друге сродне уметности. Такође, открили су два заборављена бисера аудио и телевизијског стваралаштва за децу и младе из времена детињства своје наставнице српског језика и у њима истински уживали.

ИЗВОРИ

Златна јабука и девет пауница. <https://sr.m.wikisource.org/sr-ec/%D0%97%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B0_%D1%98%D0%B0%D0%B1%D1%83%D0%BA%D0%B0_%D0%B8_%D0%B4%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D1%82_%D0%BF%D0%B0%D1%83%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0> 10. 1. 2021.

Омот касете са аудио-бајком *Златна јабука и девет пауница*. <https://www.kupindo.com/Audio-kasete/49365709_%D1%84-DEVOJKA-CARA-NADMUDRILA-ZLATNA-JABUKA-I-9-PAUNICA> 10. 1. 2021.

Audio-bajka *Zlatna jabuka i devet paunica*. <https://www.youtube.com/watch?v=NnZpww6w1Yg&ab_channel=Decijepesmeiprice> 9. 1. 2022.

TV film *Zlatna jabuka i devet paunica*. <https://www.youtube.com/watch?v=-L-U8k8PnDw&ab_channel=27500sr> (1. deo). <https://www.youtube.com/watch?v=i82It3ZasaY&ab_channel=27500sr> (2. deo) 9. 1. 2022.

TV film *Zlatna jabuka i devet paunica*. <[https://sh.wikipedia.org/wiki/Zlatna_jabuka_i_devet_paunica_\(TV_film\)](https://sh.wikipedia.org/wiki/Zlatna_jabuka_i_devet_paunica_(TV_film))> 9. 1. 2022.

ЛИТЕРАТУРА

Милошевић Ђорђевић, Нада и Радмила Пешић. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1997.

Мркаљ, Зона. *Наставно истраживање народних приповедака и предања*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008, 31–44.

Мркаљ, Зона и Зорица Несторовић. *Извор – Чишанка за 6. разред основне школе*. Београд: Klett.

Nataša P. KLJAJIĆ

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE FOLK
FAIRY TALE “ZLATNA JABUKA I DEVET
PAUNICA” (“THE GOLDEN APPLE-TREE
AND THE NINE PEAHENS”) AND ITS
MEDIA ADAPTATIONS

Summary

The focus of this paper is on the possibilities of teaching analysis of the phenomenon of transformation of

the oral fairy tale “Golden Apple and Nine Peahens” in the form of its media popularization in the form of audio fairy tale (RTB, 1987) and TV film (TV Sarajevo, 1985). It describes how modern generations of students notice similarities and differences in the thematic-motive structure of the original text and two revisions and develop their competencies for comparative readings and interpretations of literature and audio-visual media. Reception was extremely successful, and it can be implemented successfully in teaching practice.

Keywords: “The Golden Apple-Tree and the Nine Peahens”, audio fairy tale, TV movie, comparative analysis, teaching literature

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Кристина Н. ТОПИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-32.09 Popović A.
Примљено: 27. 1. 2022.
Прихваћено: 21. 3. 2022.

ПОЕТИЧКЕ ОДЛИКЕ РАНЕ ПРИПОВЈЕДНЕ ПРОЗЕ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА (ПРИЧЕ ИЗ ПЕРИОДИКЕ И ЗБИРКА ТВРДОГЛАВЕ ПРИЧЕ)

САЖЕТАК: Предмет овог истраживања јесте расвјетљавање књижевних почетака Александра Поповића, сагледаних у контексту његовог прозног стваралаштва за дјецу. Рад испитује улогу периодике за дјецу у аутовом књижевном сазријевању и стваралачком обликовању; настанак прве збирке његових приповједака и важност постхумног издавања овог сегмента Поповићеве прозе за дјецу. Основни предмет изучавања биле су најважније поетичке одлике Поповићевих приповједака за дјецу. То су просторно-временске одреднице обиљежене игром, сновима и маштом, које дјечји свијет наглашено издвајају из свијета одраслих. У том поетичком контексту обликује се Поповићев јунак-дијете, заступа се његово право на индивидуалност и могућност остваривања слободе, упркос ауторитарном систему који потиче и споља и изнутра.

Циљ рада јесте да што потпуније освијетли књижевноисторијску позицију и поетичке одлике ових приповједака, које су досад недовољно проучаване и углав-

ном су остале у сјенци Поповићевог драмског и романеског стваралаштва за дјецу.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: периодика, поетика, приповијетка, игра, сан, машта

1. Од *Полећараца* до *Шкрџи бербери*

Александар Поповић свој стваралачки рад почиње објављујући кратке књижевне форме у периодичи за дјецу, и то од почетка педесетих, у часописима *Полећарац*, *Пионири*, затим од половине педесетих у *Змају*, а од шездесетих у *Малом језу*. Почетком педесетих, Поповићеве¹

* kristinatopic550@gmail.com

¹ У раним педесетим писао је под псеудонимом Жак Закс.

приче² у *Полећарицу*³ биле су умногоме условљене уређивачком политиком часописа. То је, првенствено, подразумевјавало промовисање Закона о петогодишњем плану, након обнове ратом оштећене земље (1947–1951).⁴

Стога, централно мјесто у часопису заузимају су текстови и илустрације који су приказивали изградњу пруге, што јесте био велики државни пројекат (Milinković 2019: 336–338). Поповићева приповијетка „Локомотива и вишње” варира ову тему – дјеца кроз игру опонашају рад жељезничке станице, начин на који воз функционише и сл. (*Полећарац* 10/1951–1952). Такође, за Петогодишњи план везивало се и развијање школско-образовног система. *Полећарац* је, у том контексту, промовисао институцију школе и знање уопште (Milinković 2019: 339–342). У причи „Понављаће разред”, дјевојчица која је тек кренула у школу зна да чита и пише (али и да везе и плете) те и свога пса учи да чита (*Полећарац* 1/1952). Часопис *Полећарац* је, поред промотивног, имао и едукативни карактер – на прилагођен начин објашњавани су неки сложенији појмови из области технике, попут електричне енергије, развоја оружја, пољопривредне механизације и сл. (Milinković 2019: 341). У причи „Њихове мајсторије” то видимо кроз лик дјечака који упознаје читав систем рада једне фабрике: различите послове, врсте машина и алата који се користе у производњи, начин њихове употребе и сл. (*Полећарац* 5/1951–1952). Оваквом садржином приповијетка идеолошки оснажује идеју радника као главног носиоца обнове и изградње државе. Генерално, ову врсту Поповићеве прозе одликује „наглашена миметичност, површна фикционализација, репрезентативност карактера, тј. маски” (Георгијевски 2005: 111). Основна улога ових приповједака

идеолошки је утилитарна, што значи да је умјетничка функција текста ограничена, па чак и потпуно укинута.

На срећу, Поповић се у периодици за дјецу оглашава и приповијеткама другачије природе – тематски разноврснијим и умјетнички много слободнијим. То, прије свега, потврђује збирка *Тврдоглаве приче* (1962), у коју су уврштене и приче које су излазиле у периодици током педесетих и почетком шездесетих година. Сачињен је критички избор прича, иако не можемо тврдити да су све подједнако успјеле. Збирка у цјелини ипак представља свијет наглашене маштовитости, слободе и снова, а њено главно тежиште јесте на дјечјој индивидуалности и његовању дјечје самосвојности. Суштински, ова збирка најављује „оног” Александра Поповића познатог у књижевности за дјецу по роману *Судбина једног Чарлија* и драмама *Црвенкаша*, *Снежана и седам пашуљака* и *Пейељуа*.

Друго, постхумно издање збирке приповједака изашло је тек 2015. године – у одређеној мјери измијењено и допуњено у односу на прво, објављено под називом *Шкриш берберин*, а приредила га је и избор сачинила Гордана Мален

² Јован Љуштановић осврће се на природу Поповићеве поезије за дјецу која је излазила педесетих година у *Полећарицу* и даје и детаљан преглед позиције Александра Поповића током педесетих година у ширем књижевном и друштвено-политичком контексту (2015: 11–15).

³ Када је ријеч о часопису *Пионири* у контексту раног стваралаштва Александра Поповића, нема података о томе да су овдје излазиле његове приче. Међутим, 1953. године (од априла – бр. 27, до маја – бр. 35), у наставцима је излазио Поповићев роман *Мореловци*, за који би се могло рећи да има особине пустоловног романа којим провијавају неке социјалистичке идеје (в. *Пионири: лист најмлађих у Југославији*. Ур. Ђорђе М. Мандић. Савет Савеза пионира Србије – Дечја штампа).

⁴ Детаљније о *Полећарицу* у контексту пионирске штампе в. Milinković 2019: 323–346.

тић. Обухваћене су приче које су се нашле у збирци *Тврдоглаве приче*, с тим што су додате још неке, из периодике за дјецу педесетих и шездесетих година.

С обзиром на то да *Тврдоглаве приче* (1962) имају структуру коју сматрамо врло значајном за истраживање поетике Поповићеве приповијетке за дјецу, наше истраживање ће, првенствено, бити засновано на њој. У постхумној збирци *Шкрџи берберин* изостављена је структура претходне збирке. Можемо претпоставити да је то урађено како би нова збирка била кохерентнија и како би се указало на друге изворе (периодику) по којима су Поповићеве приче за дјецу расуте – што, свакако, јесте један од начина да се, бар дјелимично, сачувају од заборавља, али, за наше истраживање драгоцјенија је збирка компонована према ауторовим интенцијама.

2. Позив за иџру или о поетичким начелима приповијетке за дјецу

Збирка *Тврдоглаве приче* састоји се од пет специфично насловљених цјелина, а свака садржи уводни текст, који објашњава (и тематски обједињује) приче унутар ње. Оваква структура у први план истиче језичко-стилску особеност и представљачки карактер цјелокупне збирке:

Претежно изазовни предговор

Није реч о прању зуба, које говорници увек обављају пре држања говора, већ о томе да ми кроз левак упућујемо свим основњацима и ђацима и весељацима: „Позив за игру” (Роровић 1962: 5⁵).

[...]

Последње и много уважено поглавље о величинама

Није реч о километрима и тонама, (Таман! — ионако не стојимо најбоље с рачуном), већ о неким необично пожељним појавама јаким и великих размера, као на пример: „Цин с трубом”, „Цин с кашиком”, „Четири приче о Високом госту” [...] (99).

[...]

Претежно опроштајни поговор

Није реч о извлачењу поука из прочитаног, већ о нашој успаванки која се пред спавање чита уместо да се пева, али опет успављује [...] (139).

Језички спојеви који производе необична значења (чему доприносе игре ријечи, слој звучања, таутолошки облици, комички тон и сл.) и језичка слобода својствена усменом казивању, оснажују идеју о непосредном и живом контакту са читаоцима. То, такође, значи да приказивање тежи да однесе превагу над приповиједањем, па уводне цјелине представљају елементе којима се збирка приближава драмском жанру. Односно, оне наговјештавају могуће присуство чинилаца који одговарају законима сцене (позоришта): гласовно оживљавање и прилагођавање текста, као својеврсни облик глуме; употреба покрета (игре); музичка пратња и сл. Функција уводних дијелова јесте да језичко-стилским могућностима текста активирају чулноконкретни доживљај збирке, односно прича које слиједе.

У тренутку изласка *Тврдоглавих прича*, аутор (пored већ поменути сарадње са писаним медијима за дјецу) увелико сарађује са кућом Радио-Београд (драмски програм за дјецу) и има значајно искуство у писању радио-игара, скичева и краћих прилога. Поповићев додир са медијима сигурно је утицао на обликовање *Тврдогла-*

⁵ Наводи из *Тврдоглавих прича* биће у тексту обележени само бројем стране у загради.

вих *прича*. У том смислу, можемо говорити и о „медијском синкретизму” (Љуштановић 2004: 40–50) збирке, односно о томе да је она, најшире посматрано, успоставила симбиозу између књижевности и медија, што додатно потврђује и усложњава њено интерактивно својство.

2.1. *Простор и вријеме*

Концепт дјечје игре⁶ јесте најважнији елемент обликовања просторно-временског оквира приповједака у збирци. Игра се остварује кроз фигуру дјетета које

поједине градивне елементе узима из велике људске културе, наравно, не у њиховом пуном значењу, него [...] гради од њих свет своје игре који унеколико имитира стварни свет у којем живи (Љуштановић 2018: 36).

У тај свијет игре уткани су, такође, дјечја машта и снови који доприносе лаком заобилажењу сложених, озбиљних модела и закона из стварности. Игра у симбиози са маштом и сновима креира нов, необичан и занимљив свијет, близак дјечјем искуству (њиховим сазнањима и незнањима).

Према томе, у овим причама свијет можемо подијелити на онај који постоји „у границама физичких закона који важе у оквирима реалног света” и на онај који бисмо обиљежили ријечима „други” и „другачији” (Пешикан-Љуштановић 2014: 13),⁷ при чему вријеме почетка игре означава улазак у други и другачији свијет. У реалном свијету ових приповједака, позиција дјетета дефинисана је према законима и логици одраслих (нпр. дијете има школске обавезе, постоји утврђено вријеме за ручак, игру итд.).

Овај свијет у збирци наглашено припада одраслима; тако се у причи „Позив за игру” дјевојчица игра у кући „пре него што мама постави сто за вечеру [...] Према томе, времена нема на претек” (8), док у причи „Миличина Чавка неваљалка” учитељ реагује у школи, за вријеме часа, због несташног понашања дјевојчице: „Била једном једна Милица која је много брбљала у школи на часовима рачуна, па је учитељ стално морао да је опомиње” (59).

То видимо и у другим приповијеткама: дјечак *Славни Рака* своје пустоловине прекида зато што његова другарица има задаћу из рачуна, а и вријеме је ручка; у причи „Милица у гостима” дјевојчица на захтјев одраслих рецитује пјесмицу, премда сама више воли „певање пред огледалом” (81); у причи „Како се мама одљутила” Милици је, док је кажњена, забрањено да се игра у дворишту и да тамо гради свој измаштани свијет и сл. Други и другачији свијет нужно не искључује присуство одраслих у њему. Понашање одрасле особе⁸, баш као и просторно-временске одреднице, понекад бива значајно обиљежено дјечјом логиком која ствара властити свијет.

Прелазак у други свијет може бити означен јасним концептом игре; у том случају уопште

⁶ Под тим не подразумевамо синтагму *homo ludens* која се односи на човјека (прије свега одраслог) који се игра на уређен и смислен начин, по одређеним правилима (Huizinga 1970), већ игру посматрамо као потребу дјетета да „игра” оно што мисли, да симболизује своје идеје помоћу покрета и предмета, да ствари представља имитацијом, цртежом и конструкцијом” (Ријаже 1968: 190).

⁷ О оваквој подјели писала је Љиљана Пешикан-Љуштановић у контексту фантастичног романа за дјецу. Осим тога в. и Пешикан-Љуштановић 2012: 99–111; 2016: 143–157; 2021.

⁸ „Одрасла особа драговољно постаје покровитељ и подржавалац” (Љуштановић 2004: 86) тог свијета.

се не доводи у питање да ли је све што се десило заиста била игра, као на примјер у причи „Позив за игру”. Дјевојчица Милица, како би постала *mademoiselle Milic*,

мора ставити на главу бакичин шешир [...] мора обути и мамине ципеле с високим потпетицама! И обући ће татину белу најлон кошуљу [...] долази на ред накит. Штипаљке за веш? Да, штипаљке... затим: кључеви, кључићи, ланчићи, напрсци, кишобран, ластиши, шналице, брошеви..., а њен тата односно *monsieur Charlo* закопчаће капут на леђима, рецимо?... Да – да. [...] као сваки центлмен, на леву руку навучао [је] белу парадну зокницу, на десну белу парадну доколену све до лакта, и био је спреман за посету, сасвим! (8).

Они пјевају серенаде и воде разговоре: *monsieur Charlo* казује новости: „На црвеног оцачара пао плави снег. А од плавог и црвеног шта се ствара? Једна сасвим нова ствар. Љубичасти оцачар”, а *mademoiselle Milic* „истинска учитељица за истинске ђаке: луткице и пајаци!” говори „Бајку о жутој птици”⁹, послужује „пуслице од бријаћег сапуна”, „пудинг с дугметима” и „цигарете од младог лука” (8–11).

Игра кћерке и оца ствара просторно-временску илузију којом се оживљава атмосфера салонских забава (што је наслеђе предратне грађанске класе).¹⁰ У контексту приче, опонашање овог модела узима само његова основна значења – умногоме измијењена и прилагођена. Суштина салонског дружења, односно салонске забаве остварује се кроз осмишљавање улога, маскирање, глуму, измишљање прича и сл., а пријатна салонска атмосфера одсуством обавеза које долазе из реалног свијета.¹¹ Такође, препознају се и преузете норме понашања својствене овом моделу (учтиво опхођење, пошто-

вање саговорника – персирање саговорнику, ословљавање титулом – гостопримство и сл.) које имају васпитну улогу, замаскирану комиком и потенцирањем игре¹². Генерално, овдје основно тежиште није на простору већ на обликовању кодова који се везују за овај простор – они добијају нова значења и врједновања у новом контексту. Односно, најшире посматрано, овдје „просторно моделује појмове који по самој својој природи нису просторни” (Lotman 1976: 288).

У концепту дјечје игре, машта и снови могу да постану доминантни чиниоци и да игру преруше до непрепознатљивости, уносећи у други свијет елементе фантастичног, односно чуде-

⁹ „Бајка о жутој птици” или „Прича о шкртом берберину” јесте микроструктура која је прво засебно изашла као прича у *Полеђару* 1/1959 (ур. Владимир Живковић. Београд: Београдски графички завод). Међутим, прича је имала и своју позоришну премијеру, под називом *Шкртић берберин* у Позоришту лутака Пинокио 21. октобра 1979, и од тада се изводи отприлике на сваких десет година (Позориште лутака Пинокио, <<https://www.pinokio.rs/monografije-i-premijere>>).

¹⁰ Салонски тип забаве подразумевао је одабрану групу повезану сличним интересовањима, из чега проистиче његовање институције салона блиске француском културном моделу, учтиво опхођење и интелектуалне расправе, свечано представљање гостију, камерна музика, тзв. „кућна музицирања”. Такође, неријетко су организаторке оваквих забава биле жене, нпр. Исидора Секулић, Јелена Скерлић-Ђоровић и др. (Чолак-Антић 1994: 57–66).

¹¹ „Дажемо на знање, / на знање: / На једном тавану појео миш сабирање, / иза једног жбуна смазо зец одузимање! / А у једној шуми вук дељење прогутао! / А у једној школи сунђер множење обрисао!’ – И нема више рачуна!! – грмнуше весело у глас домаћица и гост” (13).

¹² „Прво је гост предао домаћици дражесни цвет: сиркову метлицу за чишћење одела с речима: – О, *mademoiselle Milic*, ја сам очаран вашим новим шеширом! Кад сам њега угледао, као да ме неко штапом распалио по глави, толико сам се запрепастио! (О, што је тад *mademoiselle Milic* затрепала од милине, ко сврака на електричну сијалицу!) Зацвркулала је првим гласом школског хора: – Ох, ви ми то само ласкате! Изволите сести!” (10).

сног. У приповиједи „Миличина Чавка неваљалка”,¹³ дјевојчица, пошто добије укор од учитеља (зато што је много причала на часу), умјесто да оде кући одлази у „царство” Чавке неваљалке:

Чавка одмах предлаже да оду на Брбљиви Брег, једно од најпримамљивијих птичјих одмаришта... [...] И ко зна где је тај Брбљиви Брег? Можда је негде далеко: ЧАК-ЧАК-ЧАК! – Није, каже чавка – пола сата махања крилима, свега толико! А тамо се може верглати без прекида и тамо се бира краљица брбљања... Такмиче се чавке, вергл, девојчице, грамофони и клепетуше... А никоме укор не дају, него све само писмене похвале дају... Слуша то Милица, од милине је жмарци подилазе [...] Пристаде Милица и с чавком крете на пут (60).

Миличин одлазак могао би да се доведе у везу са јунаковим напуштањем куће, што је својствено усменој бајци. Ипак, одлазак дјевојчице не подразумеива прелажење иницијацијског пута како би се обезбиједио нови социјални статус. Отискивање у другу царевину, суштински,

служи да би се истакла њена различитост, да би се привидно дао разлог за гибане, путовање, прелазак преко границе, која [...] може бити путовање у несвесно (Љуштановић 2004: 83).

Разлог што прича по неким елементима подсјећа на бајку, односно имитира је¹⁴ могли бисмо објаснити Бетелхајмовим (Bruno Bettelheim) тумачењем значаја бајке за дијете: она му помаже „да среди своју унутрашњу кућу, па да на тој основи буде способно да створи ред у своме животу” (1979: 19).

Према томе, дјевојчица може да се врати из царевине Чавке неваљалке само уколико одго-

вори тачно на два питања. Одговори: „На свету има највише празних речи” (66) и „За глупог су речи најјефтиније, а за паметног ћутање” (67) потврђују да је одлазак у несвјесно дјевојчици помогао „да среди своју унутрашњу кућу”. Симболички, одговори означавају Миличино сазријевање, што би значило да игра измаштавања другог свијета јесте неизоставан градивни елемент тог пута одрастања.¹⁵

Игра кроз приповијетке моделује свјетове који се разликују по сложености саме игре. Тако се дјевојчица у причи „Мој друг часовник”, док чека да мама дође с посла, игра разговарајући са часовником, опонашајући његове откуцаје; а у причи „Како је Јоца овенчан звездама” игра од конкретне, реалне радње прераста у сасвим измаштану епизоду – дјечак спасава из воде сандалицу своје сестре, а затим тај подухват прераста у праву борбу са морским псом. Приповијетке „Деда Мразова бела брада” и „Пре него што пође Деда Мраз” осликавају свијет Дједа Мраза, чије постојање зависи само од дјечје имагинације и жеља; приповијетка „Слика Милика” писана је у керолов-

¹³ И ова приповијетка је доживјела драмско извођење под називом *Чавка неваљалка*, 23. марта 1981. у Малом позоришту (СГР 2019: 213).

¹⁴ Приповијетка почиње устаљеном бајковном формом: „Била једном једна...”, препознају се помагачи дјевојчице, та-та и ловац Јоца (модификовани лик ловца није необичан у Поповићевој драмској књижевности за дјецу – у *Црвенкаји* имамо ловца Луку а у *Снежани* ловца на аутограме), Чавка неваљалка може се тумачити као противник с којим јунак на почетку бајке сарађује, а Брбљиви брег као њена царевина и сл. Сви наведени елементи хумористички се деконструишу; они се удаљавају од изворних значења бајке „прожети општим морално-филозофским идејама” и ониме што одражава „дух ауторовог времена” (Пешикан-Љуштановић 2009: 15).

¹⁵ Са Милицом се враћају и остале дјевојчице: „Идемо кући! Идемо у школу, јер и на дно мора бисмо отишле, само овде да не останемо више!” (67).

ском стилу, обмотана сном, представљајући свијет у који сестре Весна и Милица улазе преко сликовнице итд.

Збирка *Тврдоглаве приче* варира концепт игре тако што се у мањој или већој мјери удаљава од реалног свијета, односно приближава се другом, измаштаном свијету.

Дете много лакше него одрасли прихвата неодређене, помичне границе света, вероватно зато што одрастање само по себи носи низ нових спознаја и увида, који стално мењају слику света и његово разумевање и чини дете „отпорнијим на чудо” (Пешикан-Љуштановић 2012: 104).

2.2. Ликови

Ликови дјеце из збирке *Тврдоглаве приче* дио су „модерне грађанске цивилизације, која је сва у знаку прекорачења граница и другости” (Љуштановић 2004: 85). То би значило да „већ у духу модерне антрополошке сепарације детета, види [се] посебност детета и даје [се], већ априори, право појединачном детету на индивидуалност” (Исто). Збирка, заправо, испитује то право кроз слободу којом дијете располаже, односно предочава која је највећа могућа мјера те слободе упркос неодраслости.

Игра (као што смо показали) обезбјеђује простор дјечје слободе. Она даје могућност креирања различитих идентитета чија је суштина истицање супериорности једног лика у односу на друге у причи. У том лику препознају се особине митског јунака, демијурга (Meletinski 1984: 180) који има моћ моделовања свијета игре. У причи „Неваљали Ждракула”, улогу демијурга преузима дјечак Јоца, а читав његов идентитет бива изграђен на темељу укрштања демонолошког предања (односно тзв. дјечјих

причања о демонском, натприродном свијету и бићима), причања о животу и лагарија:

Причао је Јоца својој сестрици Соњи доста дуго о диву Ждракули али није баш ни Соња тако наивна, па да верује у све оно што Јоца каже, сигурно... Не знам, Ждракула је велик до крова, а у целом граду за његове велике ноге не могу да нађу ципеле, па див зато уместо ципела носи чамце... Ето, ту је Соња и упецала Јоцу у лажи! Како може да носи чамце уместо ципела кад чамци не могу да се шнирају! АХА?! – Овај, ништа, па дабоме, нека те, нека... – рекао је Јоца збуњено. – Једнога дана... – закуцаће Ждракула и на твоја врата! – А што... што... на моја... – буну се Соња, глас јој дрхти и већ смишља где ће да сакрије своју ћерку лутку Маргарету... (73).

Овдје причање¹⁶ прераста у надигравање између брата и сестре, односно у својеврсну битку за превласт у игри која од вербалне постаје конкретна: Соњу, као директног свједока и саучесника, у игру увлаче Ждракулино пријетеће писмо (писано црвеном бојицом) и Јоца (коме је садржај писма унапријед познат).¹⁷ У том смислу, игра добија рухо причања

¹⁶ „Причање оваквих прича јесте, без сумње, омиљено међу децом, али оно јесте и 'особен вид вербалне игре. Пренос традиције овде се дешава и вертикално (да би их причали најпре су такве приче морали чути од одраслих) и хоризонтално (најчешће, али не искључиво, старија деца причају млађој) (Šefer 2001 246)' [...] дечје причање уопште, па и оних налик предањима или управо предања, темељи се, донекле, на миметичком принципу (опонашање традиционалних причања, причања одраслих), али је присутан и особен удео креативног (пре)обликовања” (Шаранчић-Чутура 2013: 29–30).

¹⁷ „Али баш тада однекуд искочи Јоца, као да је иза каде цело време чукао. Искаче и виче: – Шта је то! Говори шта је то?! Искрено реци, па нека је моја смртна пресуда од Ждракуле неваљалог изречена!! 'Гле погађа'... помисли Соња престрашено и хтеде писмо да баца кроз прозор у светларник” (74).

из живота¹⁸ Соњиног брата – истинитост његових исказа потврђују чињеница (Ждракулино писмо) и стварни доживљај (сукоб између дива и Јоце Соња *слуша* из друге собе¹⁹). Међутим, сестрина илузија о Јоци као хероју растаче се и, заправо, огољава лагарију хумористичке поенте – кад се Соња појавила, „Ждракула је већ био здимио... Пред вратима је стајао само Јоца пун победничког поноса” (76). Јоца у овом надметању осваја позицију оног супериорнијег, али не зато што је победио дива, односно надмудрио сестру јер „*лавни није онај ко победи, ња ни онај ко нешто има, већ онај ко се најлепше ипша*” (Пешикан-Љуштановић 2012: 89).

И у другим приповијеткама јавља се, у мањој или већој мјери, сличан тип јунака: у „Штедљивом деди и тврдоглавом јарцу” дјечак једини успијева да својом домишљатошћу покрене тврдоглавог јарца с улице (необично маскирани ликови оснажују сценски потенцијал приче: јарац носи лептир-машну, дјед је у фраку, црним лакованим ципелама и са цилиндром, бака са шеширом, у празничној црној хаљини); дјечак у причи „Неодољиви спасацац брошева” добија статус спасиоца тако што залијепи брош своје другарице који се поломио током карневалске забаве (карневал сам по себи јесте симбол слободe). У причи „Неваљали петао или Милица кме и храбри брат”, дјечак спасава пилетла из бунара, и тако се пред читавим комшилуком потврђује као јунак; у приповиједи „Јоцино достојанство пре свега” дјечак брани своју другарицу од двоглавог лава, односно брише га на особен начин²⁰ итд.

Приликом испољавања дјечје индивидуалности слобода може бити унеколико ограничена. Јунак, у том смислу, бива суочен са „ауторитарним системом, у себи и око себе”, а приповијетке представљају начин на који може да се

„заобиђе критичка сметња” и „припитоми” оно што не може бити разрешено” (Љуштановић 2004: 98). Тако се у причама „Џин са трубом” и „Џин са кашиком”, яин појављује као фигура која јунаку-дјетету кроз наивно, дјечје разумијевање свијета објашњава ограничења његових слобода (ограничења долазе споља). Приче представљају изокренуте улоге, па се хумористички деконструишу и лакше прихватају неки неизоставни (нужни) облици васпитања, важни за развој дјетета: яин свира трубу тати који „тјера” дјечака да спава после ручка,²¹ односно, по истом моделу, кашиком храни маму која „тјера” дјевојчицу да једе. Џин је тај који (пре)васпитава родитеље и, на задовољство дјетца, прави општу забаву²².

¹⁸ О причању из живота, његовом укрштању са предањем и начину на који се остварује у књижевности за дјецу в. Пешикан-Љуштановић 2012: 83–97.

¹⁹ „И сасвим лепо чује како Јоца виче: – Ево ти, НА – по носу! А сад: Јој?! А што си ме изазивао! Што си дошао да украдеш Маргарету, да уцвелиш моју лепу сестру! А?! Ниси знао да сам ја јачи од сваког Ждракуле?! Е, сад знаш! Ево ти, НА – повући ћу те за уво као магарца! Ударићу ти зврчку! ТАНДР! Пришићу ти шамар: ПЉАС! Подметнућу ти ногу: ТРАС!” (75).

²⁰ Ово непосредно асоцира на Радовићевог *Страшног лава*.

²¹ „– Да ли ви можда не волите да слушате трубу после ручка? – питао је опет яин меденим яиновским гласићем. Тата је покушао на силу да се насмеши. – Не, овај... напротив... – муцао је тата. – Ја обожавам трубу после ручка. Џин се наједном намрштио и упитао строгим гласом: – А спавање? – Па... па... па... – штуцао је тата, никако језик да му се одвеже. – Спавање није важно... хик – није важно... важнија је труба... Труба је – хик! – лепша... Јесте ли чули како прозори слатко звецкају: зм – зм – зм – зм?... Кад је то чуо Миша и он се јавио за реч: – Онда бих и ја дунуо у ону другу малу трубицу – рекао је” (103).

²² „Грми свирка – кућа се љуља, лете црепови као лишће у новембру, а лимени петлићи на димњацима се окрећу као да су полудели! [...] А деца у спаваћницама се окупила из целе улице: свирају ко у чешаљ, ко у метлу, ко у обруч, ко у штап, ко у лопту... Само грми!” – Поповић 1962.

У „Четири приче о Високом госту”, фигура госта одређена је као својеврсни глас који буди дјечје осјећање кривице, па ограничавање слободe долази из дјечјег унутрашњег импулса. У првој причи, Високи гост критикује размаженог дјечака,²³ по истом моделу изграђена је и друга прича, у којој Високи гост критикује дјевојчице које не поштују другарство, у трећој – непослушне ћаке, а у четвртој – лажљивог, хвалисавог дјечака. Суштински, цин има функцију регулисања непожељног понашања, јер буди дубоку (циновску) дјечју савјест – након критике, дијете се постиди, цину призна грешку и обећа да то више неће радити. Цин је доминантно натприродно (демонско) биће у збирци *Тврдоглаве приче*.²⁴ Обликована према сазнајним могућностима дјетета, фигура цина наглашено се удаљава од изворних демонолошких значења.²⁵ У новом контексту, од првобитних особина цина-демона из вјеровања задржавају се изразита висина и снага. Оне у Поповићевим приповијеткама имају амбивалентну вриједност: цин јесте нешто централно, важно, има моћ одлучивања, заштитнички је настројен, умије да се лијепо понаша, али може бити и опасан, застрашујући, умије да критикује, повиси тон и сл. Овдје се, по свој прилици, пројектује амбивалентни однос дјетета према свијету одраслих, прије свега родитеља, у коме је доминантна фигура оца, заштитника, али и онога ко може бити извор фрустрације.

Збирка *Тврдоглаве приче* кроз наведене начине моделовања ликова доказује тврдњу Јована Љуштановића да

дете остварује свој културни и уопште људски идентитет кроз специфичан праксис слободe кога нису поштеђене ни вечите, архетипске, метафизичке вредности, и оне морају да се потврде кроз делатно дечје искуство (2004: 87).

3. Закључак

Распон од десет година – од почетка педесетих до почетка шездесетих, када је изашла збирка *Тврдоглаве приче* – показује како се Александар Поповић у раној стваралачкој фази обликовао као писац. Односно, потврђује да су његове приповијетке за дјецу прешле развојни пут од идеолошки утилитарне прозе до прозе која „уводи у лавиринт, тражи интелектуално и емоционално учешће и одређени ризик” (Љуштановић 2004: 38). Круна тог развоја јесте збирка *Тврдоглаве приче* која се својом иновативношћу приближава другим књижевним жанровима, црпећи истовремено инспирацију из других умјетности и савремених медија. Размак од преко педесет година између првог и другог издања свједочи да су приче остале у сјенци великог драматуршког успјеха који је половина шездесетих донијела Александру Поповићу, иако је управо збирка *Тврдоглаве приче* својим естетским потенцијалом тај успјех унеколико најавила.

²³ „– Зашто си ти, размажени Мишо, разбио стакло?! – Зашто ти, размажени Мишо, не чистиш сам своје ципеле?! – Зашто се ти, размажени Мишо, не умиваш хладном водом?!” (110).

²⁴ Свакако, доминантно у контексту цјелокупне Поповићеве прозе – у роману *Лек прошив сјарења* главни лик је добри цин Ждракула, а у роману *Гардијски пошторучник Рибаванац* (сеоски момак) цин Самац.

²⁵ „То су хтонска бића, која физичким гигантизмом и духовним сиромаштвом симболизују надмоћ сила које су потекле из земље. Они су 'узвишена баналност'. Слика су претераности, телесних и грубих нагона” (RS 2013: 164), односно „Див је митски горостас, човек огромне снаге и узраста: обичног човека држи на длану, лопатом га пребацује преко велике реке, баца топуз под облаке, па га дочекује рукама; својим дахом претура ћосаву децу, а куће руши и разноси као перушине. Има једно око на челу или на врху главе, густе обрве као шума и магични камен на врху главе, а корак му је велик колико пут од сахат хода” (СМР 1970: 116).

Са друге стране, тешко је говорити о потенцијалној реактуелизацији ових приповједака, будући да је позиција Александра Поповића у књижевности за дјецу (и генерално, умјетности) у знатној мјери већ утврђена. У школским програмима он је највише заступљен као драматичар. Његови романи за дјецу повремено су били уврштени у школску лектуру, док се драмски комади за дјецу до данас изводе у позористима широм Србије. Стога, улога збирке *Шкрти берберин* из 2015. јесте да освјежи сјећање на један заборављени стваралачки сегмент „класик[а] који то неће да буде” (Пешикан-Љуштановић 2013: 353) и да подсјети на његову врност и у другим књижевним жанровима, а не само драмском.

На поетичком плану, кроз композицију Поповићевих приповједака за дјецу (простор, вријеме, ликови, сиже), показало се да је концепт дјечје игре њихов најважнији градивни елемент. У том смислу, овај рад покреће питања значаја и типологије игре у цјелокупном Поповићевом стваралаштву за дјецу (однос приповијетка–роман–драма), али и друга важна истраживачка питања, потенцијално значајна за даља расвјетљавања прозе за дјецу Александра Поповића, нпр. важност драмског стваралаштва у контексту прозе за дјецу или драматизације прозних остварења итд. На том истраживачком путу, овај рад би могао бити један од првих корака.

ИЗВОРИ

- Мандић, Ђорђе (ур.). *Пионери: лист најмлађих у Југославији*. Београд: Савет Савеза пионира Србије – Дечја штампа, 1953.
- Поповић, Александар. „Понављаће разред”. *Полећарац*. Владимир Живковић (ур.). Београд: Југословенско штампарско предузеће, бр. 1, 1951/52.

- Поповић, Александар. „Њихове мајсторије”. *Полећарац*. Владимир Живковић (ур.). Марибор: Мариборска тискарна, бр. 5, 1951/52.
- Поповић, Александар. „Локомотива и вишње”. *Полећарац*. Владимир Живковић (ур.). Београд: Југословенско штампарско предузеће, бр. 10, 1951/52.
- Поповић, Александар. *Шкрти берберин*. Збирка објављених и необјављених прича. Гордана Малетић (ур.). Београд: Bookland, 2015.

- Popović, Aleksandar. *Tvrđoglave priče*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko preduzeće Mladost, 1962.

ЛИТЕРАТУРА

- Георгијевски, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2005.
- Љуштановић, Јован. *Црвенкаја тричка вука*. Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи – Змајеве дечје игре, 2004.
- Љуштановић, Јован (прир.). Живети међу крхотинама света. *Александар Поповић*. Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске 2015, 7–24.
- Љуштановић, Јован. О подетињењу *homo ludens*-а у поезији за децу Попа Д. Ђурђево. *Детињство* 4 (2018): 35–44.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа. *Усмено у писаном*. Београд – Нови Сад: Београдска књига, 2009, 9–28.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној дечјој нози*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Класик који то неће да буде. *Књижевна историја*, 149 (2013): 353–356.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе. Виолета Јовановић и Тиодор Росић (ур.). *Књижевности за децу у науци и настави: зборник радова са научној скупштина*. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014, 11–34.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Хронотоп пута у фантастичном роману за децу. *Лицеум: часопис за студије књижевности и културе* 16 (2016) 143–157.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Иза Алисиној ојледала. Тилолошки ојлеги о фантастичном роману за децу*. Вишеград – Андрићград: Андрићев институт, 2021.

Позориште лутака *Пинокио*. <<https://www.pinokio.rs/monografije-i-premijere>>

СГР: *Седмдесет година различитости*. Београд: Мало позориште „Душко Радовић”, 2019.

СМР: *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.

Чолак-Антић, Тијана. Књижевно-уметнички салони у Београду 1830–1940. *Годишњак за друштвену историју* 1 (1) (1994): 57–66.

Шаранчић Чутура, Снежана. *Бранко Ћопић – дијало с традицијом*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2013.

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

Huizinga, Johan. *Homo ludens. O podrijetlu kulture u igri*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.

Lotman, Jurij M. *Struktura umetničkog teksta*. Novica Petković (ur. i prev.). Beograd: Nolit 1976.

Meletinski, E. M. *Poetika mita*. Jovan Janjićević (prir.). Beograd: Nolit 1984.

Milinković, Jelena. *Poletarac (1947–1948) u kontekstu pionirske štampe*. Tijana Tropin i Stanislava Barać (ur.). *Časopisi za decu: jugoslovensko nasleđe*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2019, 323–346.

Pijaž, Žan. *Psihologija inteligencije*. Beograd: Nolit 1968.

RS: *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos Art – Izdavačka kuća Kiša, 2013.

Kristina N. TOPIĆ

POETIC CHARACTERISTICS
OF EARLY STORIES (IN PERIODICALS)
AND THE FIRST COLLECTION
(TVRDOGLAVE PRIČE – STUBBORN STORIES)
IN THE CONTEXT OF THE EARLY PHASE OF
ALEKSANDAR POPOVIĆ'S LITERARY WORKS

Summary

The subject of this research is to present the literary beginnings of Aleksandar Popović in the context of his prose works for children. The paper examines the role of periodicals for children in the author's literary maturation; the emergence of the first collection of his stories and the importance of the posthumous edition of this segment of Popović's prose for children. The main subject of this paper was the most important poetic features of Popović's stories for children. These are space and time determined by play, dreams and imagination, which emphatically separates the children's world from the world of adults. In this poetic context, Popović's hero-child is created, his right to individuality and the possibility of exercising freedom, despite the authoritarian system that comes from outside and inside.

The paper aims to present as fully as possible the literary-historical position and poetic features of these stories, which have so far been insufficiently studied and have mostly remained in the shadow of Popović's work for children.

Keywords: periodicals, poetics, story, play, dream, imagination

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Кратко саопштење
UDC 06.05RADE OBRENOVIĆ:821.163.41-93"2021"
Примљено: 27. 1. 2022.
Прихваћено: 1. 2. 2022.

НАГРАДА „РАДЕ ОБРЕНОВИЋ” ЗА НАЈБОЉИ РОМАН ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ У 2021. ГОДИНИ

(Милка Кнежевић Ивашковић: *Таракан*,
NNK International, Београд, 2021)

Литерарна продукција романа за децу и младе током 2021. била је веома интензивна, богата и плодна, тако да је на конкурс за Награду „Раде Обреновић” Међународног центра књижевности за децу Змајеве дечје игре, до истека конкурса, пристигло готово двоструко више књига у односу на претходне године: укупно двадесет девет наслова. Изузимајући неколико дела која нису била у складу са пропозицијама конкурса (нису романи – чак ни када се, у генолошком смислу, ова врста најшире одреди, као оквирни наратив који у себи асимилије различите микроформе, или пак то нису издања објављена у 2021), пристигли романи пажљиво су размотрени и вредновани.

Дало се приметити да су ови романи инспирацију налазили у различитим периодима про-

шлости (од средњег века, преко времена СФРЈ и одрастања у комунистичком идеолошком систему, па све до садашњице – романи инспирисани пандемијом ковида-19, литерарно транспонованом у некакву неидентификовану инфекцију која напада децу, смештени у дистопијску стварност скафандера, обавезне изолације или ријалити оквира заједничког суживота дружине деце из једне зграде). Ту су и романи који настављају неке литерарне токове српске књижевности за децу из деведесетих година прошлог века (мање или више успело), тематизујући живот савремених адолесцената (романи тзв. *инфантилне ушойије*), настали на проседеу стварносне прозе, затим и они који инспирацију траже у бурним годинама српског средњег века након Косовске битке. Пишу се, и даље (попкултурни) романи који се ослањају на планетарно популарне серијале фантастике (првенствено харипотеровске инспирације), те неизоставни романи с анималним актерима или логореичним животињама – сабеседницима својих људских власника или комшија (мачкама, зечевима, совама, свракама...), све до оних намењених најмлађем узрасту, где илустрација кореспондира са (сведеним) текстом.

У оквиру овогодишње литерарне продукције за децу, која се, евидентно, одликује великом хетерогеношћу наративних стратегија, дискурса и жанровских форми, у ужем избору жири-

ја, који је радио у саставу: Мирјана Карановић, Елизабета Георгиев и Драгољуб Перић (председник), нашло се пет наслова (при чему није одлучујуће било то да ли се они ослањају на већ трасиране литерарне токове или су потпуно самосвојни у изразу, већ је у обзир узета искључиво њихова литерарна вредност): *Барбара, Каџа и два чуда једна* Растислава Дурмана, *Мали гимничар* Р. М. Марка, *Изазов* Данице Богојевић, *Таракан* Милке Кнежевић Ивашковић и *Шазбука* Радета Танасијевића.

Танасијевићев роман-азбучник *Шазбука*, посредством лика шумара – ујака Шумета – фокализатора и тумача шумске и пољске флоре и фауне, азбучним следом, током шетње, своју сестричину Верицу упознаје са називима појединих биљака, појмовима везаним за обраду земље и шумарство (*уврашине, врзина, забран*), традиционално чување хране и врсте јабука (*евенка, будимке, жулабије, колашуше...*), објашњава особине и употребу појединих биљних врста, открива јој становнике шумских станишта (*ћук, кобац, мишар, јаребица...*), објашњава фармаколошка и нутритивна својства појединих биљака на начин допадљив и приступачан градском детету, изједначавајући свет дела и објективну стварност увођењем и самога себе у дело, у лику Шуметовог пријатеља из Дражевца – Радета Танасијевића, песника земљорадника.

Роман *Мали гимничар* аутора под псеудонимом Р. М. Марко, на први поглед наликује на друштвени роман дикенсовске инспирације и прати судбину малог прашког оцачара Виктора и његова два друга из истог цеха – Нарциса и Лајавка, као и принцезу – уличну продавачицу цвећа, Рахелу. Уз помоћ пријатеља – забављача и чланова трупе Циркуса мистерија и наказа, Виктору успева да из ланца проститу-

ције избави своју вољену Рахелу. У узбудљивој нарацији, открива се пред читаоцем друштвени живот Прага XIX века са позиције социјално маргинализованих група – пре као прачетовска еснафска прича из некакве дистопијске стварности, неголи реалистички друштвени роман. Да није извесних техничких невештости у погледу финиширања заплета, овај роман био би један од најупечатљивијих наратива у овогодишњој продукцији.

Даница Богојевић свој *Изазов* уобличава као урбани роман из школског живота Еме, ученице виших разреда основне школе, која, због своје различитости, постаје предмет вршњачког насиља. Уз помоћ два алтер ега – Фриде Кало, гласа који је подржава и бодри да истраје у својој самосвојности и остане верна себи, упркос реакцијама околине, и Мариде – борбеног аватара из компјутерске игрице који се свети виртуелним насилницима, који су је таговали у увредљивом видеу, у изазову са друштвених мрежа #NAJVEĆIĆUDAKUŠKOLI, Ема успева да се избори са насиљем, побеђујући их на њиховом терену – у омиљеној им стратешкој компјутерској игри. Роман *Изазов*, на допадљив начин и користећи кодове блиске савременом детету које тек ступа у тинејџерски период живота, посредством нарације о искушењима одрастања, актуелизује вечне теме књижевности за децу: пријатељство, издају, прве симпатије, потрагу за сопственим идентитетом, али и вршњачко насиље, невештост родитеља да се укључе у проблеме детета, пасивност и споро реаговање запослених у школи (педагог, разредна, директор).

У роману *Барбара, Каџа и два чуда једна* Р. Дурмана, приповедање се на духовит начин води кроз два паралелна наративна тока – епистоларну ес-ем-ес нарацију мале Кате, „злата

Бакиног”, и дијалог гуске Барбаре и бака Кате, омиљене баке и наратора – адресата непослатих ес-ем-ес исповести. Из различитих углова – од смирене мудрости, којом одише бака Ката, те импулсивности, добродушности и срчаности (али и површности и извесне егоцентричности) гуске Барбаре, као и наивности, али и оштроумне непосредности увида мале Кате, открива се сва разлика између савременог живота у граду и на селу, испреда се прича о вековној мудрости, оличеној у традиционалним наративима, али и ситуацијама из свакодневице градског детета на којима се универзалност тих порука потврђује. Поред вештог интертекстовног дијалога с традицијом (нова контекстуализација познатих народних прича), Дурманов роман даје и допадљиву причу о животу градског детета, преоптерећеног школским обавезама, а још и више – амбицијама родитеља (у виду бескрајних активности после школе, попут цез-балета, тениса, цију-цијуа, француског и томе слично).

На високо постављеној аксиолошкој лествици, у конкуренцији са претходно поменути романима, највишу оцену жирија добио је роман *Таракан* Милке Кнежевић Ивашковић. Иако би се, номинално, могао одредити као роман хорор фантастике, ово дело надилази границе класично постављених жанрова и прераста у алегоријску причу о одрастању, страховима, породичним везама, симпатији и љубомори, као и необичној емпатији према *Друјом*, чак и када је *Друји* оличен у чудовишно продуженој егзистенцији, на више векова, чија цена је незауставиво губљење, део по део, хуманог идентитета. У покушају да рационализује свој страх, али и учећи се отворености према *Друјоме*, главни лик романа и његов наратор, мали Михајло, четрнаестогодишњак, љубитељ хорор

филмова и неко ко тек почиње да открива свет књижевности (посредством свога условно бесмртног пријатеља Анатола / професора Мухара), мораће, суочавајући се са својим највећим страхом, у финалном обрачуна са демонским пријатељем, да у себи пронађе храброст, превазиђе сопствену ограниченост и победи страх, штитећи млађег брата и деду – своју породицу. Дело је ретроспективно приповедано, са позиције средовечног протагонисте, као сећање на једно трауматично лето 1988. и гранични догађај који му је обележио детињство, тако да се оно, у основи, може читати као двоструко адресовани текст, једнако занимљив деци и одраслима. Поред мноштва референци из сфере популарне културе (филм, музика, стрип, књижевност), специфичне атмосфере и самодовољног „екосистема” Косанчићевог венца с краја осамдесетих, овај роман, у врло широко захваћеној слици света, моделује интимистички исприповедану причу о иницијацији оствареној победом над (сопственим) чудовиштем, попут најрепрезентативнијих романа Стивена Кинга, транспоновану у дискурс књижевности за децу и младе.

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ*

* dragoljub.peric@gmail.com

